

ARTUNLIMITED

AKBANK PRIVATE BANKING'İN 2 AYLIK KÜLTÜR GAZETESİDİR, PARA İLE SATILMAZ / SAYI: 20 / OCAK 2013



Joseph Kosuth

Çağdaş sanat tarihinin önemli figürlerinden Joseph Kosuth, Art Unlimited'a konuştu. Kuad Galeri'deki kişisel sergisinde Osmanlıca'yı da kullanan sanatçıya göre, bugün İstanbul'da 'ilerleme' adı altında yok edilen her kültürel ve mimari değer, büyük bir kaybın da habercisi.

SAYFA 28 >>>



FLYBRIDGE COLLECTION

40 - 45 - 48 - 54 - 60 - 64 - 70 - 78 - 84 - 88 - 95 - 100 LEONARDO

Five outdoor creature comforts: Jacuzzi, lounge bar, dinette, sunbathing pad, sunlounger.

Four individual and stunning designs to inspire Owners to create their own ideas.

Three distinctive and priceless elements: style, design and the play of light through the giant windows, evoking creatures of the deep.

AZIMUT 88. IT IS WHAT MAKES YOU DREAM THAT COUNTS.



MM NEWSPAP



FINO ALL'ULTIMO DETTAGLIO.

A brand of AZIMUT|BENETTI Group



Marintürk Cityport Marina, Pendik - İstanbul T. 0216 390 65 05

Göcek Ofis: D Marin Göcek Marina, Göcek - Muğla T. 0256 813 84 54

@TürkiyeAzimut facebook.com/AzimutTürkiye

Merhaba

İstanbul, Aralık ayından başlayarak çok önemli bir konuğu ağırladı. Kapağımızda yer vermekten memnuniyet duyduğumuz kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, James Joyce’un henüz Türkçe’ye çevrilmemiş olan ‘Finnegans Wake’ kitabından alıntıları, yarı İngilizce yarı Türkçe çevirileriyle Kuad Galeri’nin duvarlarına taşıdı. Kosuth, 23 Şubat’a kadar görülebilecek olan bu sergi vesilesiyle hem Evrim Altuğ’a verdiği röportajda hem de davet edildiği konuşmalarda, modernleşme sürecinde gelinek noktada sanata neden ilgi duyduğumuzu sorgulamamıza fırsat veren harika bir noktanın altını çizdi: “Şu anda dünyada bir anlam krizi yaşıyor ve sanatın, bu anlamı sağlayabileceğine dair gizli bir imada bulunuluyor. Sanatçılar olarak biz, kültüre yön verme kudretini elimizde tutuyoruz, bizim anlam yaratmaya çalışmamız lazım.”

Bu sayıda, bu anlam yaratma çabasının güzel örneklerinden biri Nazlı Pektaş’ın geçtiğimiz aylarda Pilot Galeri’de “Sıfır Tolerans” sergisini izlediğimiz sanatçı Şener Özmen ile yaşamını ve üretimini sürdürdüğü Diyarbakır’da gerçekleştirdiği röportajında saklı. Bu söyleşi, sanatçının güncel sanat ortamına tesadüfi adımıyla başlayan süreçte sanatsal pratiğinin kilometre taşlarının ardında yatan hikayelere ışık tutarken, Özmen’in savaş uçaklarının gürültüsü altında nafi bir çabayla sesini duyurmaya

çalıştığı ‘Sanatçı Ne İster?’ videosu Kosuth’a selam çıkıyor.

Kendilerine farklı açılar seçmiş olsalar da benzer kimlik ve iktidar konuları üzerine düşünen ve çalışan iki sanatçı, Zeyno Pekünlü ve Sevil Tunaboğlu, 19 Ocak’a kadar devam eden eşzamanlı bir sergiye imza attılar. Pekünlü ve Tunaboğlu’yu bir araya getirip mercek altına aldıkları erkeklik halleri üzerinden kadını konuşmalarını kayıt altına aldık. Sergiyi izledikten sonra bu diyalogu okumanızı şiddetle tavsiye ederiz.

Koleksiyoner bölümümüzde, çok değil, 30 yıl kadar önce, Çin çağdaş sanat piyasasının tek alıcısı olduğunu söyleyebilen Uli Sigg ile söyleştik. Spot Art Education & Production’ın seminerine katılan koleksiyoner Sigg, Türkiye’ye benzeştiğini düşündüğü Çin piyasasına dair kişisel deneyimlerini paylaşırken yeni gelişen sanat ortamlarında eleştirinin önemine vurgu yapıyor. Bu anlamda Burak Delier’in bir sanatçı olarak fuarlara dair kaleme aldığı eleştiri yazısının ilginizi çekeceğini düşünüyoruz.

Hande Oynar & Evrim Altuğ

ARTUNLIMITED

Yıl: 3
Sayı: 20
2 Aylık Kültür Gazetesi

Yılda 6 kez yayınlanmaktadır. Ücretsiz dağıtılır. Bu dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Art Unlimited'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.

Sahibi:
Akbank T.A.Ş
Koordinasyon:
Galerist
Genel Yayın Yönetmeni:
Hande Oynar
handeoynar@gmail.com
Yazı İşleri Müdürü:
Evrım Altuğ
evrimaltug@gmail.com
Tasarım:
Vahit Tuna
Uygulama:
Ayşe Bozkurt

Reklam Koordinatörü:
Gizem Karakas
gizemkarakas@galerist.com.tr
Katkıda Bulunanlar
Fırat Arapoğlu, Burak Arıkan, İrmak Arkman, Cihan Ataş, Gülgün Başarır, John Berger, Tümay Göktepe, Özgül Kılınçarslan, Seda Niğbolu, Zeyno Pekünlü, Nazlı Pektaş, Dino Dinçer Şirin, Sevil Tunaboğlu, Elif Gül Tirben, Hatice Utkan, Didem Yazıcı, Gözde Yenipazarlı, Derya Yücel

Yönetim Adresi:
Sabancı Center 34330
4. Levent / Beşiktaş
www.akbank.com
www.akbanksanat.com
İletişim Adresi:
Galerist
Meşrutiyet Caddesi 67/1
34420 Tepebaşı / İstanbul
Tel: 0 212 252 18 96
Faks: 0 212 244 82 29

Renk Ayırımı / Baskı
Punto Baskı Çözümleri
Halaskargazi Cad.
Sait Kuran İş Merkezi 145/5
34381 Şişli / İstanbul
Tel: 0 212 231 30 67
Faks: 0 212 231 33 37
www.puntops.com

HASET

ENVY

HUSUMET

ENMITY

REZALET

EMBARRASSMENT

Selim Birsell Hera Büyüktaşçıyan CANAN Aslı Çavuşoğlu
Merve Ertufan & Johanna Adebäck Nilbar Güreş Berat Işık Şener Özmen
Yusuf Sevinçli Erdem Taşdelen Hale Tenger Mahir Yavuz

Küratör | Curator: Emre Baykal

JANUARY 24 OCAK – APRIL 7 NİSAN 2013

ARTER
SANAT İÇİN ALAN | SPACE FOR ART
İSTİKLAL CADDESİ NO: 211
34433 BEYOĞLU, İSTANBUL
ARTER.ORG.TR

SALI-PERŞEMBE | TUESDAY-THURSDAY
11:00-19:00
CUMA-PAZAR | FRIDAY-SUNDAY
12:00-20:00
GİRİŞ ÜCRETSİZ | ADMISSION FREE

ARTER

8

GÜNDEM

12

ARDINDAN
BURHAN DOĞANÇAY

14

RÖPORTAJ
ŞENER ÖZMEN

20

YORUM
IVAN NAVARRO

24

DİYALOG
ZEYNO PEKÜNLÜ
SEVİL TUNABOYLU

28

RÖPORTAJ
JOSEPH KOSUTH

32

KOLEKSİYONER
ULİ SİGG

38

RÖPORTAJ
SEZA PAKER

42

PERFORMANS
NEZAKET EKİCİ

46

PORTFOLYO
UĞUR GÜLER

54

OKUMA
JOHN BERGER

58

RÖPORTAJ
CHRISTODOULOS
PANAYIOTOU

62

ATÖLYE ZİYARETİ
HAYAL İNCEDOĞAN

66

RÖPORTAJ
ÇİĞDEM SEBİK

70

YORUM
ERİNÇ SEYMEN

74

YORUM
ÇINAR ESLEK

78

YORUM
CANDAŞ ŞİŞMAN

80

KÜRATÖRYAL
ICI

82

MÜZECİLİK

86

SÖYLEŞİ
PIERRE LEVAI



14



42



74



Gündem



Cité des Arts'ın yeni konuğu 'İhsan Oturmak'

Cité Internationale des Arts Türkiye Atölyesi seçici kurulu, Ocak-Nisan 2013 döneminde misafir sanatçı programına katılacak sanatçıyı İhsan Oturmak olarak belirledi. Çelenk Bafra ve proje ortağı Simit Derneği'nden Banu Dicle tarafından geliştirilen misafir sanatçı programına davet edilecek sanatçıların seçimi, İKSV Yurtdışı Projeler bölümü koordinasyonunda, açık çağrı sistemiyle yapılıyor. Bu yılki misafir sanatçı Oturmak, Diyarbakır Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nin ardından eğitimini Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 2012'de tamamladı. İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarına devam eden Oturmak, 2007 yılından bu yana Diyarbakır, İstanbul ve Ankara'da çeşitli karma sergilere katıldı ve katıldığı sergilerde çeşitli ödüller kazandı. Genç sanatçı, ilk yurtdışı deneyimini 2012'de Paris'te gerçekleşen “Journeys: Wanderings in Contemporary Turkey” isimli sergiyle elde etti. Paris'te yer alan Cité Internationale des Arts, aynı anda ev sahipliği yaptığı 350 sanatçıya, tahsis ettiği kişisel atölyelerde iki aydan bir yıla kadar süreyle konaklama imkânı sağlıyor. Bünyesindeki sergi salonları, prova odaları, konser ve gösteri alanlarının yanı sıra, çeşitli atölyelerle sanatçılara kendilerini geliştirme ve aktif üretim fırsatı sunuyor.

İstanbul Modern'de modernliği tartışan sergi

İstanbul Modern Sanat Müzesi (İM), 2013'ün ilk büyük sergi etkinliği çerçevesinde, modernlik kavramını Türkiye ve Fransa örnekleri üzerinden sosyal, kültürel ve estetik deliller üzerinden tartışmaya açacak yeni bir sergi için çalışmalarını tamamladı. Açılışı 16 Ocak'ta yapılacak ve

Mayıs ayı ortasına dek izlenebilecek “Modernlik?” Fransa ve Türkiye'den Manzaralar sergisi, modernleşmenin günümüz sanatına etkilerini araştırıyor. Sergi, sanatçıların modernlik projeleriyle hesaplaşmalarını ve bugün hala gündemde olan modernlik olgusunu ele alıyor. Sergideki yapıtlar, görsel sanatların bir yandan eleştirdiği diğer yandan ise sonsuz bir araştırma imkânı olarak gördüğü modern hayatın dinamiklerine odaklanıyor. Türkiye'nin modernleşme serüvenindeki rol modellerinden biri olan Fransa'dan

ve Türkiye'den sanatçılara yer veren sergi, modernliğin farklı biçimlerde sürekli karşımıza çıkan kalıntılarının bugün ve geleceği nasıl dönüştürebileceğini tartışmaya açıyor. Sergiye yapıtlarıyla Nevin Aladağ, Fikret Atay, Kader Attia, Ayşe Erkmen, Cyprien Gaillard, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe, Chris Marker, Sarkis, Hale Tenger ve Nasan Tur katılırken, etkinliğin küratörlüğünü Çelenk Bafra ve İM şef küratörü Levent Çalıkoglu üstleniyor.

Akbank Sanat Uluslararası Küratör Yarışması 2012 sonuçlandı



Akbank Sanat tarafından bu yıl birincisi düzenlenen Uluslararası Küratör Yarışması'nı kazanan, Mexico City'de yaşayan Alejandra Labastida oldu. Katılımın yoğun olduğu ve 100'ün üzerinde uluslararası başvurunun yapıldığı etkinliğe; Avusturya, Belçika, Brezilya, Bulgaristan, Kanada, Mısır, Finlandiya, Fransa, Almanya, Guatemala, Macaristan, İran, İtalya, Japonya, Meksika, Fas, Hollanda, Yeni Zelanda, Polonya, Portekiz, Romanya, Rusya, İskoçya, Senegal, Sırbistan, Singapur, İsveç, İspanya, İsviçre, Tayvan, Türkiye, Birleşik Krallık, Ukrayna ve ABD'den küratörler başvurdu. Yarışma jürisi; Filistin Müzesi yöneticisi ve şef küratörü Jack Persekian, CCA Glasgow

yöneticisi ve Glasgow School of Art'da ders veren ve araştırma yapan Francis McKee ile bağımsız küratör Başak Şenova'dan oluşurken, jüri Labastida'nın projesini kışkırtıcı ve iyi kurgulanmış olarak nitelendirdi. Başak Şenova tarafından hazırlanıp koordine edilen yarışma, genç küratörlere destek ve küratöryal pratiklere yönelik ilgiyi körüklemek, amacıyla düzenlendi. Yarışmanın birincisi, 1979 doğumlu Labastida, Iberoamericana Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun olduktan sonra kariyerine estetik, sanat teorisi ve felsefe alanında devam etti. 2011 Venedik Bienali'nin Meksika Pavyonu asistan küratörü olan Labastida'nın yarışma için

önerdiği ve birinci seçilmesine olanak veren projesi, 19 Şubat-27 Nisan arasında Akbank Sanat'ta sergilenecektir. Etkinlik, çeşitli paralel sunumlar ve bir sergi kataloğu ile de bütünlenecektir. Labastida halen, Mexico City'deki MUAC (Üniversite Güncel Sanat Müzesi) bünyesindeki Küratöryel Birim'de 2008'den yardımcı küratörlük yapmaktadır. çalışmayı sürdürüyor. Güncel sanat konusunda çeşitli yazıları bulunan Labastida'nın çeşitli küratöryel projeleri arasında Petit mal, Ergo Materia, Arte Povera, For the Love of Dissent ve A Partir de Manana, todo isimli sergiler yer alıyor. Labastida halen Mexico City'de yaşıyor ve çalışıyor.

CI; Anadolu'yu geziyor

Contemporary İstanbul, çağdaş sanatın gelişmesi, yurtiçi ve yurtdışında tanıtılması ve Türkiye'nin dünyanın başlıca uluslararası sanat merkezleri arasında yerini alabilmesi için çalışmalarını sürdürmeye devam ediyor. İstanbul'da olduğu kadar İstanbul dışında da sanata olan ilgiyi ve desteği artırmak amacıyla, Akbank Private Banking desteğiyle 2010 yılından itibaren Çağdaş Sanat Buluşmaları'nı düzenlemeye

başlayan Contemporary İstanbul'un 2013'teki ilk durağı Ankara. Sanatçılar, sanatseverler, iş adamları ve galericileri bir araya getirecek buluşma, 10 Ocak'ta gerçekleşiyor.

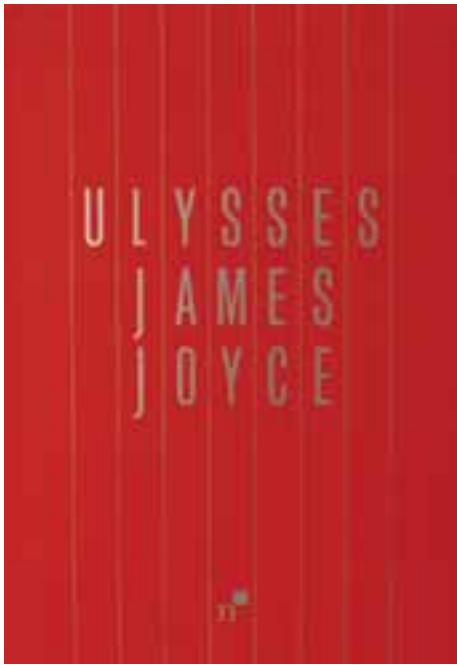
Contemporary İstanbul bu kez başkentte, iş adamı ve koleksiyoner Emre Dökmeci ve sanatçı Kezban Arca Batıbeki'yi Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman ile buluşturuyor. CI Çağdaş Sanat Buluşmaları'nın programı 24 Ocak'ta İstanbul, 19 Şubat'ta İstanbul ve 26 Şubat'ta İzmir'deki sohbetlerle devam ediyor.

Ömer Uluç: İstanbul'un Ressamı

Ömer Uluç, 29 Ocak 2010'da, vefatının üçüncü yıldönümünde 'Ömer Uluç: İstanbul'un Ressamı' adlı bir etkinlikle anılıyor. Osmanlı ve İstanbul tarihi uzmanı John Freely, sanat tarihçisi ve kürator Ali Artun ile sanatçı Seza Parker'in katılacağı toplantıda Serkan Özkaya ve Elfe Uluç'un hazırladığı videolar yer alıyor. Etkinlik, 29 Ocak Salı günü 18.30'da Akbank Sanat Tiyatro Salonu'nda gerçekleşecek.

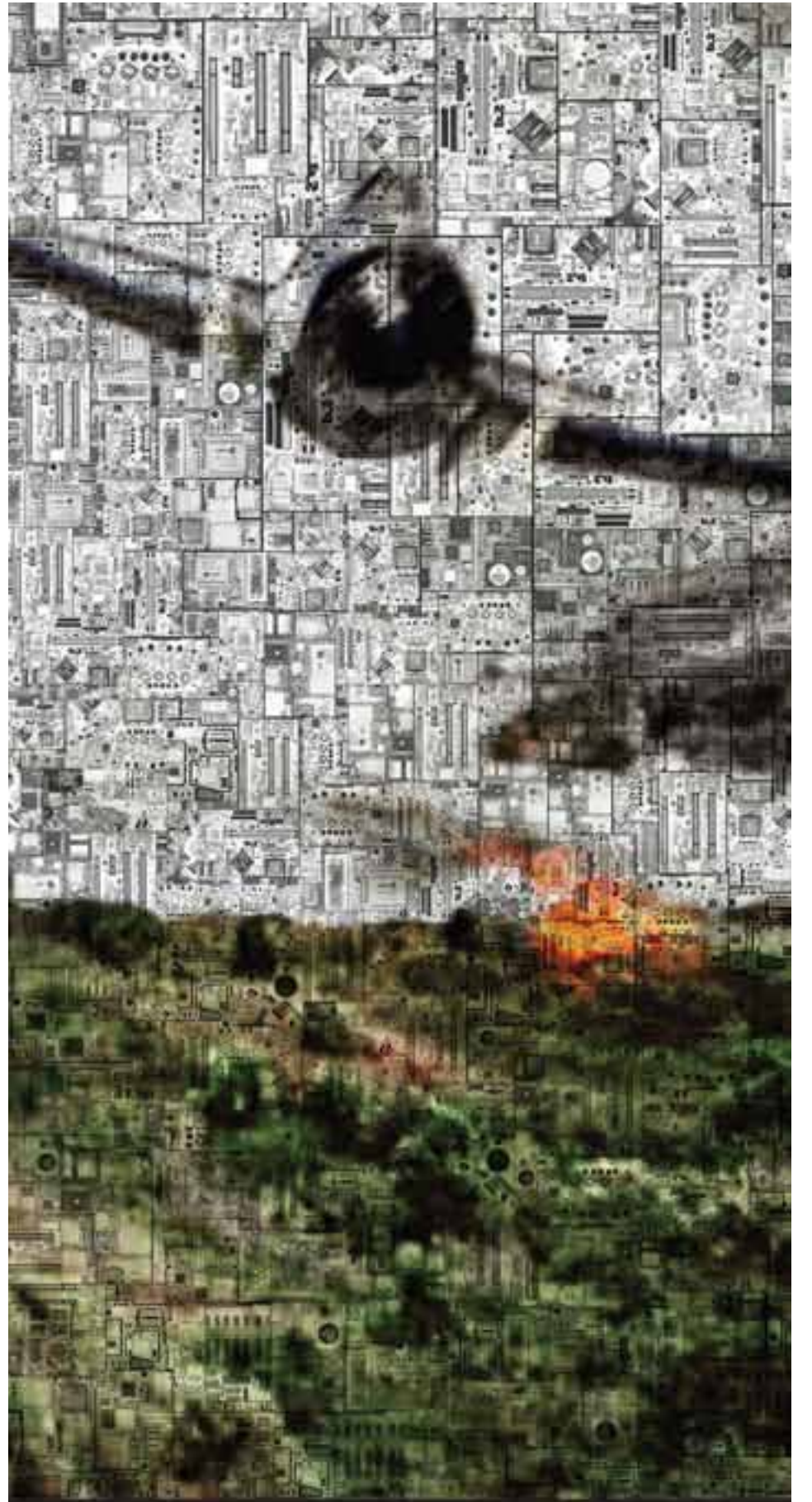
Ömer Uluç, resminde İstanbul ile derin bir bağ kurmuş, karakteriyle de İstanbul'la özdeşleşmişti. Uluç'un resimlerine dikkatli bakıldığında onun zaman ve tarih açısından

İstanbul'un ruhunun en önemli temsilcilerinden biri olduğu görülür. Bunun en önemli örneği gözlerde saklıdır. İlk dönem figürlerinde göz yoktur. Gözler bir ruhun varlığını ve onun canlı olduğunu temsil eder. Bu Müslümanlık için de Hristiyanlık için de böyledir. Uluç sanatının başlangıcında, Hristiyanlığın kutsal resimlerine karşı en büyük şiddetin gösterildiği Bizans İmparatorluğu'nun bugünkü mekanında, genç bir ressam olarak imgeleri bozmak istemiştir. Resimlerine bakarak Ömer Uluç için İstanbul'un, İstanbul için de Ömer Uluç'un yaşamla ölüm kadar iç içe geçmiş olduklarını görürüz. Bu nedenle dostları, Ömer Uluç'u vefatının üçüncü yılında İstanbul ile birlikte yaşatmak için bir araya geliyorlar.



'Ulysses' yeniden

İrlandalı yazar James Joyce'un (1882-1941) klasikleşen modern romanı 'Ulysses', bu defa Norgunk Yayıncılık etiketi ile, ama yeniden raflardaki yerini aldı. Tasarımı Bülent Erkmen'e ait olan kitabın Türkçesi bu kez, dört yıllık bir emekle Armağan Ekici'nin imzasını taşıyor. Bilindiği gibi yapıt daha önce Nevzat Erkmen tarafından çevrilmiş ve Yapı Kredi Yayınları'nca okurlara sunulmuştu. Norgunk Yayınları'nın 'yeni' çevirisiyle güncellenen Ulysses'inde ayrıca, Enis Batur'un kitabın girişine özgü kısa metni okurları karşılıyor. 750 sayfalık yapıt, 1933 yılının Amerikan Hükümeti tarafından müstehcen bulunduğu gerekçesiyle toplatılmış olsa da sonradan aklanmıştı: "...Bana öyle geliyor ki Joyce, şaşırtıcı bir başarıyla, sürekli olarak değişen kaledioskopik bilinç ekranında, hem sıradan malzemeyi, hem de pek derinlerdeki (bilinçaltı) malzemeyi yansıtabilmiştir."



Ali Alışır

Sanal Savaşlar Virtual Wars

27.12.2012 - 09.02.2013

art ON
İSTANBUL

Sair Nedim Caddesi No: 4 Akaretler 34307
Beşiktaş, İstanbul, Turkey
P: +90 2122591543 +90 2122591546
F: +90 2122591556
www.art-on.co



İstanbul CIMAM'ı ağırladı

Dünyanın bellibaşlı müze ve bağımsız kültür profesyonelleri, geçen haftalarda CIMAM 2012 (Uluslararası Müzeler Konseyi - ICOM - Modern ve Güncel Sanat Müzeleri ve Koleksiyonları Uluslararası Komitesi) Yıllık Konferansı için bir araya geldi. Salt Galata'daki etkinliğe 58 ülkeden 218 delege katıldı. "Krizlerin Ötesinde Müzeler" başlıklı konferansta dünyanın önde gelen müzelerinin yöneticileri, ekonomik kriz ortamında müzeciliği tartıştı ve uluslararası sanat dünyasında görünürlük kazanmaya başlayan üretim biçimlerini inceledi. Etkinliğin Bölgesel İçerik Oturumları ve gezileri kapsamında ise Özge Ersoy'un moderatörlüğünde,

İstanbul'da sanatçılar tarafından yürütülen Pist///, Bas ve 5533 organizasyonlarıyla bir panel de düzenlendi. Etkinlikte ayrıca, SAHA adına genel sekreter Merve Çağlar bir sunum yaptı. Ayrıca ARTER, DEPO, Galerist, İstanbul Modern, 1. İstanbul Tasarım Bienali, Rampa, Salt Galata ile Beyoğlu gezildi. CIMAM, İstanbul'dan ayrıca ARTER, Borusan Contemporary ve İstanbul Modern gibi güncel sanat kurumlarının yanı sıra güncel sanat galerileri Galerist ve Rampa tarafından desteklendi.

Konferansta sunulan bildiriler Cambridge Scholar Press tarafından, 'Museums Beyond the Crises, CIMAM 2012 Annual Conference' başlığıyla Haziran 2013'e kadar yayımlanmış olacak. CIMAM 2012 Yıllık Konferansı'na ilişkin ayrıntılı rapora 15 Aralık 2012 tarihinden itibaren www.cimam.org adresinden erişilebilir, info@cimam.org adresinden istenebilir. Katılımcılar, CIMAM 2012 Yıllık Konferansı'nı takiben Beyrut'a bir inceleme gezisi düzenledi. Başkan Zdenka Badovinac, hazırladığı sonuç raporunda şunları vurguladı:

"CIMAM'ın bu yılki 'Krizlerin Ötesinde Müzeler' başlıklı konferansı iki ana tema çevresinde toplandı: Küresel ekonomik kriz ortamında müzelerin çalışma koşulları üzerine düşünceler ile bir yandan da, özellikle güneydoğu Akdeniz ve Körfez bölgelerinde gelişmekte olan yeni kültürel üretim biçimleri. Hem savaşın tahrip ettiği bölgeler (Beyrut gibi) hem de ekonomik açıdan gelişmekte olan ve çoğunlukla özel sermayenin egemen olduğu yerler (İstanbul gibi), kendi sanat geleneklerini tarihselleştirecek, müzeleştirecek ve arşivleyecek uygun ve kesintisiz koşulların var olmamasının belirlediği bir durumla boğuşuyorlar.

Bu ve bazı başka Batılı olmayan bölgelerde kültürel mirasın korunması, profesyonel müzelerin tekelinde olmak zorunda değil. İstanbul'da Salt, Beyrut'ta Arab Image Foundation gibi sanat kurumları, sahip oldukları arşivlerle küresel mirasın korunmasının önemli ortakları hâline geliyor. Bu türden yeni kurumların açılmasıyla miras çalışmalarıyla uğraşan temsilcilerin oluşturduğu ağlar, giderek artan şekilde daha heterojen bir yapıya kavuşuyor. Bu durum ayrıca, kurumların mevcut iş yapma yöntemlerinin geliştirilmesini sağlıyor. Köklü kültür kurumu geleneği olan bölgelerde git gide daha çok müze, farklı statülerdeki sanat kurumlarıyla yakın iş birlikleri kuruyor.

Türk Kültür Vakfı'ndan burs imkânı

Kısa adı TCF olan ve ABD ile Türkiye'de faaliyette bulunan Türk Kültür Vakfı, Türkiye ve bu ülke dışından kültür ve sanat alanında emek veren sanatçı ve profesyonellere katkı sağlamak amacıyla bir burs programı düzenliyor. Vakfın TCF Kültürel Değişim Bursu adıyla tariflediği girişime adaylık ile başvurulurken, burslar 1000 ila 2000 ABD doları arasına değişiyor. Vakıf, seçilen bursiyerlere olan maddi katkısını ABD kaynaklı banka çeki yolu ile yapıyor. Buna göre burs programı uyarınca Kültür ve Sanatta Etkinliğe Katılım veya İşbirliği başlığı altında 1000 ABD doları, Kültür ve Sanatta Rezidans başlığı altında ise 2000 ABD doları tutarında bursun verilmesi mümkün olabiliyor.

Etkinliğe geleneksel sanatlar, kültürel ilişkiler, görsel sanatlar, yeni medya, film ve video sanatları ile, konservasyon, restorasyon, edebî sanatlar, müzik, dans, tiyatro ve performans sanatları gibi alanlarda eğitim sahibi adayların başvuruları kabul edilebiliyor. Bu program dahilinde, bursa tabi tüm etkinlik veya projelerin, 2013 yılının sonuna değin tamamlanmış olması gerekiyor. Kazanan adayların 1 Mart'ta ilan edilecekleri, bursun ise Nisan ayında sahiplerine verileceği TCF bursuna başvuru için son e-dosya teslim tarihi ise, 15 Şubat, 2013.

turkishculturalfoundation.org

Turner Prize 2012 Elizabeth Price'ın

İngiltere'de modern sanat dalında verilen en önemli ödüllerden Turner Ödülü bu yıl Elizabeth Price'a verildi. Bu yıl, geçen yıllara göre daha çekişmeli geçen yarışmanın favorisi, mermerden yaptığı dışkı heykeliyle Paul Noble'dı. Elizabeth Price, Paul Noble, Luke Fowler ve Spartacus Chetwynd arasındaki yarışı, 'The Woolworths Choir of 1979' adlı videosuyla kazanan Price, 25 bin sterlin (yaklaşık 65 bin TL) değerindeki para ödülünün de

sahibi oldu. Price çalışmasında, 1960'ların kadın vokal grubu the Shangri-Las, kilise mimarisi ve 1979 yılında Manchester'da meydana gelen bir yangının çarpıcı fotoğraflarını gözler önüne seriyor. 1984'ten beri Tony Cragg, Anish Kapoor, Damien Hirst gibi isimlerin kazandığı Turner Ödülü'ne Luke Fowler, İskoçyalı psikiyatr R.D. Laing'in hayatı ve çalışmalarını konu eden 93 dakikalık filmiyle, geleneksel sanat çalışmalarıyla bilinen Spartacus Chetwynd ise toplumsal ahlâk konulu performansıyla katılmıştı. Eserler, 6 Ocak 2013'e kadar Tate Britain'da sergilenecek.





"UFUKTA KAYBOLANA
KADAR İZLEDİM"
SEVİL TUNABOYLU

11 ARALIK - 19 OCAK

SANATORİUM

Asmalı Mescit Mahallesi Asmalı Mescit Sokak No:32/A Beşiktaş İstanbul
www.sanatorium.com.tr / info@sanatorium.com.tr / +90 212 293 67 17

"BENİ
OSMAN
ÖLDÜRDÜ"

ZEYNO PEKÜNLÜ



Ardından

12

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

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

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

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

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

Burhan Doğançay
1929-2013



DENİZE AÇILMAK GEREK! SAIL AWAY, WE MUST!

11.01.2013—02.02.2013

ROSELLA BISCOTTI
BUREAU OF MELODRAMATIC RESEARCH
LEIDY CHURCHMAN
BORGA KANTÜRK
SUSANNE KRIEMANN
MARIA LOBODA
YASEMİN ÖZCAN
UNIVERSITY OF MURI

Küratör/Curator: ÖVÜL DURMUŞOĞLU

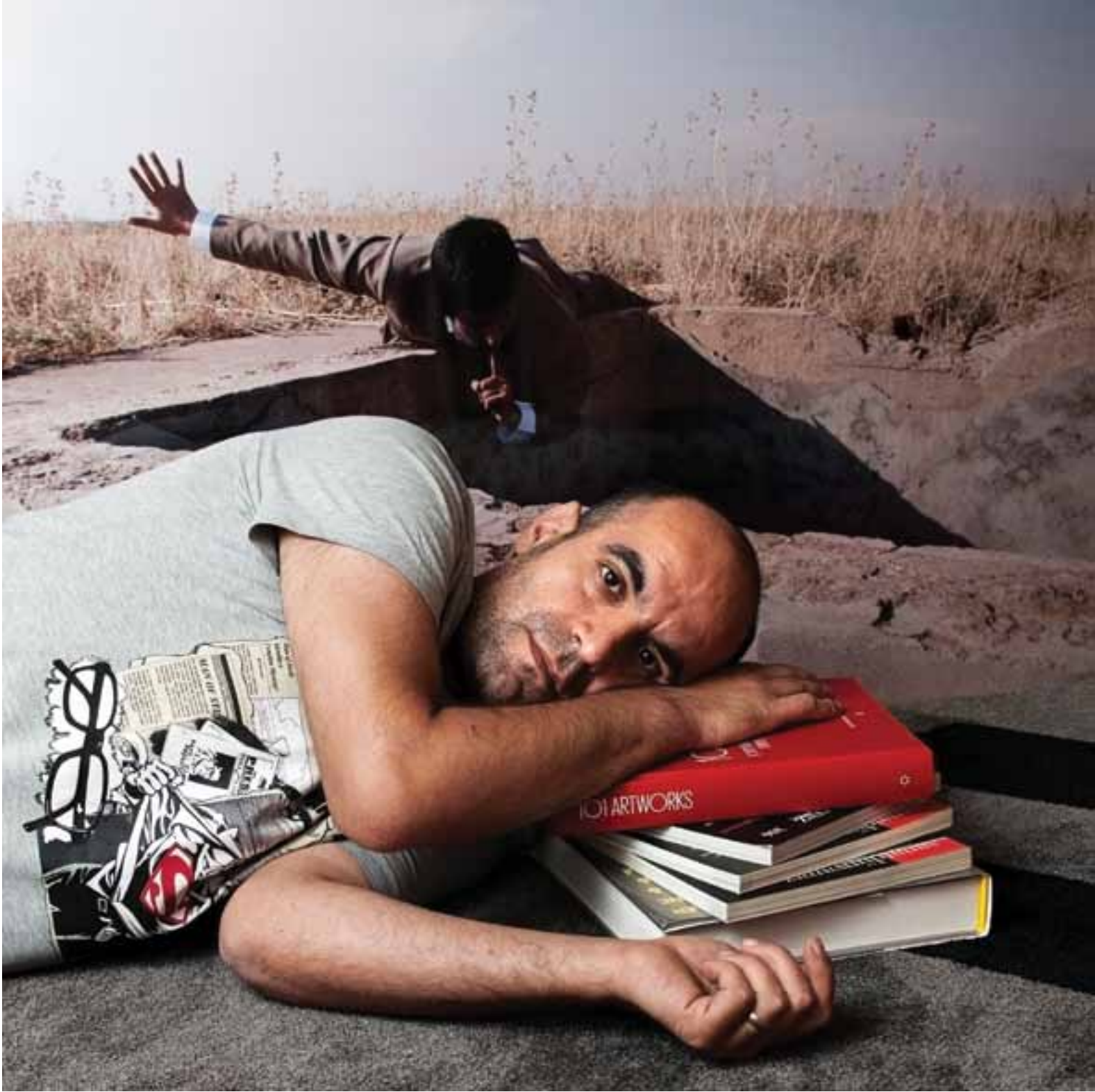
cda|projects

İstiklal Cad. Minor Apt. No:163 K.2 D.5, 34433 Beyoğlu-İstanbul, TURKEY
T: +90 212 251 1214 F: +90 212 251 4288
cda@cda-projects.com | www.cda-projects.com

NAZLI PEKTAŞ

Sıfır tolerans

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



Fotoğraf: Teri Erbeş

**“Gregor Samsa, bir sabah
bunaltıcı düşlerden
uyandıığında, kendini
yatağında dev bir böceğe
dönüşmüş olarak buldu.
[...] Gövdesinin çapıyla
karşılaştırıldığında acınası
incelikteki çok sayıda
bacak, gözlerinin önünde
çaresizlik içersinde,
parıltılar saçarak sallanıp
durmaktaydı.”
Franz Kafka – Dönüşüm¹**

Tedirgin düşleri olan şehir Diyarbakır’a kış güneşi ılıkliğında indim. O gece, öncesindeki ve beraberindeki uzun geceler Diyarbakır’ın kaygı dolu bekleyişine uyanıyor, hareketsiz durduğunuzda neredeyse yüzünüzü yakacak güneşi de kaplayan bir toz, tüm şehri karabasanda tutuyordu. Birdenbire, Diyarbakır’dan İstanbul’a doğru fırlattığım bakışımı Sıraselviler’deki PİLOT’a sabitledim. Diyarbakır’da yaşayan ve üreten güncel sanatın önemli isimlerinden yazar ve sanatçı Şener Özmen’in “Sıfır Tolerans” isimli solo sergisini görmüş ve kendisi ile söyleşmek için buraya gelmiştim. Açlık grevleri, grevlere destek, destekçilere sıfır tolerans sürüyordu. Özmen’in ‘Hasta’ adlı fotoğraf işi gözlerimin önünde çakıp çakıp sönmeye başladı. Ameliyat önlüğü ve serum aparatıyla bir korulukta gördüğümüz, sırtı izleyiciye dönük hasta, karşıdaki bir noktayı işaretliyordu. Hastalık mı ölümcüldü? Koruluk mu tekinsizdi? Hasta doktoru mu görmüştü? Yolun sonunda işaretlenen ama henüz gidilemeyen yer neresiydi? Yoğun metaforik katmanları olan bu fotoğraf düşündürdü birden: Bu şehir yıllardır elinde serumla bekliyordu. Peki tedirgin düşler iyileşebilir miydi?

Şener’in işlerine, periferi-merkez, kimlikli-kimiksiz diye ayırmanın çok dışında bir refleksle yaklaşım her zaman. Evet, kabaca iki başlıkla okunmuş ve sürekli söylenegelmiştir. Lakin tüm işlerin gösterdiği bastırmalar, susturmalar, susmalar, yaralanmalar, kaybolmalar, beklemler ve ölümler... Din, dil, renk ve ırk gözetmeksizin yaşamanın ağına takılanlar değil midir? Diyarbakır’da yaşamak ve Kürt olmak. Doğum anının insan bedenindeki mekansal adresini renginle, sesinle, dilinle taşımak, onun işlerinde evrensel bir empati gücü ile yer alır. “Sıfır Tolerans” sergisinde yer alan 2012 tarihli ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’in odağına oturan, “Bulunduğum yerden dünya sanatını etkilemem mümkün mü?” sorusu dünyanın herhangi bir yerinde farklı kişisel ve toplumsal sorunlarla aynı şekilde sorulabilir. Diyarbakır’da savaş uçaklarının sesi eşliğinde duyarsınız, Gazze’de ise bomba seslerinin.

“Sıfır Tolerans”ta izlediğimiz işler, diğer tüm işlerinde gösterdiği dert, çaba ve savunmasında karşılaştığımız gerçeklik gibi; başkaldırı, çığlık dolu sessizlik, hiç tükenmeyen umut, karikatürize edilen parçalanma gibi kavramların etrafında dolaşarak, hayata sanata ve kendi üretim pratiğine ilişkin toleransı sorgular.

Şener Özmen ile PİLOT Galeri’de, 29 Aralık’ta sona eren “Sıfır Tolerans” adlı sergisini güncel sanatın bence hala lirik şairini ve onun hayata dair ironi dolu dilini, yazılarını, üretimini ve toleranslarını konuştuk.

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

Şener Özmen: O yılların –90’lı yılların ikinci çeyreği– sanatsal pratiklerine “güncel sanat” diyebilir miyim, bilmiyorum. 1996’daki, kavramsal çerçevesi “Yurt-Yersizyurtsuzlaşma” olarak belirlenmiş Genç Etkinlik 2’ye katıldım. Yani, Hüsamettin Koçan, Mürteza Fidan, Ali Akay, Canan Beykal, Hakan Onur ve Balkan Naci İslimyeli’nin, İstanbul dışına da yaydıkları enerjiyle. Genç Etkinlik 2’ye, Çukurova yıllarında Halil Altındere ile ‘İsimsiz’ adlı ortak bir yerleştirmeye katıldık. Merkezinde kimliğin olduğu bu ortaklık, benim retorğimden çok, Halil’in dönemsel sanat pratiği ile fazlaca ilintiliydi ve ben sadece birkaç kısa cümle ile katkıda bulunmuştum.

N.P.: Yerleştirme derken?

Ş.Ö.: Halil kocaman bir afiş asmıştı atölyenin giriş kapısına; “Enstalasyon bir çöp yığını değildir!” uyarısı vardı afişin üstünde. Fotokopi ile büyütülmüş, karşılıklı birbirine bakan ve ağızları olmayan (silinmiş) kimliklerimiz vardı. Ayrıca iki stand ve üzerinde “T.C.” yazan iki resmi dosya ve dosyalarda İnsan Hakları Derneği’nden rica edip, aldığımız boşaltılmış köy isimleri bulunuyordu. Aşırı politik bir işti ve sıkıntı da yarattı. Siviller gelip sorular sormuş. İlk temasın böyle sorunlu ve sorgulu başlamış olması da bir hayli tuhaftı kanımca.

N.P.: Yazmak; içini olduğu gibi kalemlle kağıt arasında bir yerlere salmak ve bunu yazım alanında değil de, görsel sanatlar alanının içinde bir yerde hem okunur hem görünür kılmak. ‘Şizo-Defter’ tedirgin düşleri olan birinin icadı mı? Nasıl başladı?

Ş.Ö.: ‘Şizo-Defter’in “şizo” kısmını, o karanlık yıllar bir deftere ve objeye dönüşmeden önce ben zaten yaşıyordum. Halil, Vasıf Kortun’un kulağına fısıldamış; Diyarbakır’da ve kesintisiz şiirle yaşadığımı, müthiş bir potansiyel taşıdığımı falan. İstanbul’da bir yerlerde, daha önce deneyimlemediğim bir sergileme biçimi düşünülüyordu ve ben de yer alacaktım. ‘Şizo-Defter’, Vasıf Kortun’un 1999’da kurucusu olduğu İstanbul Güncel Sanat Ofisi’nde düzenlediği “Özel Bir Gün” sergisi

için üretildi. Bu elde ürettiğim ilk ve son defterdi aslında. Defterin kimi sayfalarına keserek ve bir hayli derine inerek kör bir pencere açmıştım. Hiçbir yere bakmıyordu, ya da duvara bakıyordu. Kesme, yapıştırma, zımbalama, dikme, silme, sıkıştırma usulüyle elimden çıkmıştı ‘Şizo-Defter’. Asım adlı bir kahramanım vardı. Asım Kızılkaput veyahut Asım Kızılmeydan; onun gözlemleri, öngörülleri, afallamaları, tanıksız aşkı, intihar sevdası, kişisel bir sanat haritası çıkarmıştı ortaya. Defter, parçalı-bulutlu olmasına rağmen, sırf dikişinden ötürü bir bütünlük arz ediyordu. Bu el yapımı defterin bir sanat yapıtı olabileceği fikrinden bir hayli uzaktım, ne dünyadaki örneklerine ilişkin yeterli bilgim vardı ne de defterin sergilenebileceğine dair umudum. Küratör sözcüğünü de ilk kez duymuş ve ciddiye almıştım. Kahramanım, bireysel mücadele stratejileri üzerinde çalışıyor, kendi dünyasından yazarak dünya edebiyatıyla bir ilişki kurmaya hazırlanıyordu.

Bu eklektik yazım biçiminin, bir masada okuru belli olmayan hatta belki okuru hiç olmayacak uzak ve tanıdık olmayan bir sergiye gitmesi, dediğim gibi, tuhaf ve heyecan vericiydi. Sonrasında aldığım tepkiler, yazma konusunda beni biraz daha cesaretlendirdi. Defterin bir etki yarattığı açıktı, kendine özgü bir dile sahip olduğu ve ileriye taşınabileceği yönünde dedikodular da geliyordu kulağıma.

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

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

¹ Franz Kafka, Dönüşüm, Çeviri: Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 2012, s.19.

1 'Optik Propanganda', 100x120 cm
2 'Hasta', 90x120 cm, 2012



sivrildi aynı mı kaldı, evcilleşti mi?

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

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

Ş.Ö.: ‘Sıfır Tolerans’ gazetesi, tüm bu yazma geçmişine bir referans aslında. İyi de bir referans. Bununla birlikte, asıl içsel olan şeye, yani formun kendisine göndermesi de serginin dili açısından son derece iyi oldu. Söylemek, yazmak istediklerimin bir bölümünü gazetenin sayfalarına serpiştirme olanağı buldum ve okura veya izleyiciye de zaman geçirmesi için fırsat tanıdım. Sözelimi, Diyarbakır’da yaşayan ve üreten güncel sanatçıların iş üretme alanlarını, Google Maps’ten uydu modunda ‘capture’ ettiğim renkli görüntüler üzerinden verme düşüncesi, üretimin

topografyasından çok, üretim dilinin atıfta bulunduğu tüm yaklaşımlara bir yanıt aslında. Yoksa kimin umrunda! ‘Okunamayan Yazılar’ üst başlığıyla verilen eski-yeni bir dolu metin, bir tür yazma alegorisi olarak anlaşılmalı. Muhatabı kim? Okur mu? Sanatçı mı? Yazar mı? Baştan çıkaracak, yanıltacak, aldatacak veya ikna edecek ne var o metinlerde? Gazetenin sergi süresince kendisi için ayrılmış masanın üstünde ve yanında bir büyütle duruyor olması bile bana bir hayli ironik geliyor. Şunu söylüyorum: Metnin dışında başka bir dünya aramayın...

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

Ş.Ö.: “Sosyete poşusu gelmiştir” diye bir yazı gördüm Diyarbakır’ın tarihi mekanlarından biri olan Hasan Paşa Hanı’nda. Renk olarak tabii, genelin kullandığı poşudan farklı, daha canlı bir kere, fosforlu ve kıskırtıcı... Ama bundan önce “Sosyete poşusu nedir?” diye sormak lazım. Benim görebildiğim, bu poşunun devrimci ruhundan –iktidara göre kriminal potansiyellerinden– büsbütün arındırılmış olduğuydu, yani ne form politik ne de öz, melez bile değil. “Hatoumgil”ın Filistin poşusunda (kefiye) tel örgüler var. Kürtlerde ise stilize edilmiş tütün yaprağı. Birinde sınırlar var, diğerinde toprak. Aynı yere çaktığımızı ve çıktığımızı fark ettim.

Sergiye dönecek olursak; merkezinde poşu olan üç çalışmam var. ‘Optik Propaganda’, ki bu bir fotoğraf ve fotoğrafta Şener Özmen; üzeri, birbirine dikilmiş iki poşuyla örtülmüş bir koltukta uzanmış ve sağ bacağına, sol bacağının altına almış, bıyıklı ve bıkkın. İkincisi ‘Takım Elbisem’. Bu ise; 10-15 poşudan keserek, kalıplar çıkararak öğretmenlik mesleğini icra ettiğim zamanlarda sıklıkla giydiğim, Çetinkaya markalı bir takım elbiseye yapıştırıcıyla yapıştırılmış ve haliyle taşlaşmış bir takım elbise. Buna bir de poşudan gömlek, kravat ve bir çift ayakkabı eklendi. Üçüncüsü ise ‘Kusursuz Poşu’, 123x123 cm boyutlarındaki bu çalışma grafik tablet kullanılarak bilgisayarda üretildi ve özel bir fotoğraf kağıdına basıldı. Böylece, (baştan gidersek); poşudan üretilmiş takım elbise içindeki sanatçı, post-kolonyal bir bakışa maruz kalmış duruşuyla etrafa bıkkınlık saçarken; ‘Takım Elbisem’de koruyucu bir zırhın bu bakışları engelleyebileceğini anlatmaya çalışıyordu. Beuys’un keçeden ürettiği ‘Felt Suit’i insanın fiziksel sıcaklığına, benim ‘Takım Elbisem’ de bölgenin sıcaklığına işaret

ediyordu ve bence bu eksiksiz bir formdu.

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

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

N.P.: ‘Sanatçının Beyaz Bir Gül Olarak Portresi’nde soğukluğu ve masumiyeti sorgulayarak kendi portreni izleyene bu şekilde sunman, daha öncekilerden farklı bir refleks. Bu savunmayı nereye bağlıyorsun ya da bu bir savunma mı?

Ş.Ö.: Yok, hayır, aslında ne refleksif bir tavır ne de savunma. Buradaki risk, izleyiciye müdahil olma fırsatı vermemekle alakalı. Keyfiyeti bariz olmadığı sürece, beyaz gül alegorisi, beyaz olmayan birinin istikrarıyla birlikte düşünülebilir. Gülleri sevdiğimden değil, hatta onları fazlasıyla ürkütücü bulurum. ‘Sanatçının Beyaz Bir Gül Olarak Portresi’nde beni cezbeden, karmaşık bir sanatsal-estetik-kültürel vs. gibi bir sorunla ortaya çıkmaması. O portrenin yanlışlığından kim söz edebilir?

N.P.: ‘Tate’e Giden Yol’ ve ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’ videoların 2003’ten 2012’ye aradan geçen zamanda kahramanlarımız Tate’e ulaşamamış anlaşılan. Kendini beyaz gülle anlatmaya çalışan Şener Özmen, gerçekten Tate Modern’de olmak ister miydi? →





18

Ş.Ö.: ‘Tate’e Giden Yol’u ilk kez Halil Altındere Proje 4L’de gerçekleştirdiği “Seni Öldürecekim İçin Çok Üzgünüm” (2003) sergisinde gösterdi ve bu gösterimin ardı arkası kesilmedi. Evrim Altuğ sergi ile ilgili Radikal gazetesindeki haberinde (bu ilk haberdir), şu başlığı kullanmıştı: “Tate Ne Yanda Kurban?” Sahi ne yandaydı? Ben böyle at sırtında (hayatım boyunca ilk kez ata biniyordum), Erkan eşek sırtında, birimiz La Mancha’lı Don Quixote, diğerimiz Sancho Panza, dağ bayır, dere tepe Tate’i arıyorduk. Bir anlamda kendi sanatsal geleceğimizi. Sonrası malum... Yine de şunu söyleyebilirim: İlginçtir, videoda ben hem Türkçe hem Kürtçe konuşuyorum. Erkan ise, sadece Kürtçe konuşuyor. Bu aslında çok spontane bir durumdu. Senaryoyu bitirip Erkan’a gittiğimde, diyalogların tamamı Kürtçe olacak demiştim. Ama olmamış, arada ben, Tate’in yolunu sorduğumuz köylüyü anlamadığımı belirten cümleler kurmuşum: “Ne diyor, ne diyor?” diye. Yanıt geldiğinde, Kürtçe devam ediyordum. Bu çok tuhaf. Bu tam da benim içinde

bulduğum durumun yansımasıydı. Çeviri bir hayat yaşıyordum ve çekirge misali sıçrayarak varıyordum varacağım yere.

Kahramanlarımıza gelince; bence Tate’ten daha iyi bir yere vardılar. 2012’ye gelinceye değin, Kıta Avrupası’nda bu videonun sergilenmediği köy bile (bunda ciddiym) kalmadı ve Avrupa hala aşırı talepkâr bu konuda. Buna sevinmeli miyim? Bir video, bir fenomene nasıl dönüşür? Ve bu fenomen, sanatçının (veyahut sanatçıların) sonraki çalışmalarını nasıl etkiler? Benim kritik sorularım bunlardı ve geçen zaman içinde, ‘Tate’e Giden Yol’daki, La Mancha’lı Don Quixote’u ve Sancho Panza’yı hayal kırıklığına uğratabacak başka şeylerin peşinden koştum: ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’ hayırlara vesile oldu...

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

Ş.Ö.: Evet, aynen. Zira, artık tek başına hareket edecek kadar büyümüş görünüyorum o videoda. Ben uzun

zamandır video üretmiyordum, daha doğrusu, ürettiklerimi kendime saklıyordum. Sergideki ‘Honorarium’ videosu, böyle bir videodur. Sanatçının biri, işinin sergilendiği müzenin veya galerinin muhasebe bölümüne gelir, ceketinin iç cebinden bir deste para çıkarır. Saymaya başlar, eksiktir, ya da o öyle düşünmüştür ve zaten bu yüzden oradadır. Kiminle konuştuğunu görmeyiz. Paraları, konuştuğu kişinin suratına fırlatır, bir sigara yakar; tipik Doğu Avrupalı, Ortadoğulu, Güneydoğulu, bol Doğulu sanatçı refleksi. Ardından belindeki silahı çıkarır, zıvanadan çıkmıştır artık. Videodaki geçişler, yani sağdan sola doğru yürüttüğüm kaymalar, bu durumun bir geçiş aşaması olduğunu göstermekte. Sahnenin Saatchi Gallery’de geçtiğini anlarız ya da anlamayız, bu çok önemli değil. Önemli olan, sanatçılara verilen veya vaat edilen “şerefiye” üzerine yapılan işin kendisi. Sanatçıyı bu hale kim getirdi? Ve sanatçı aslında ne ister? Şerefiye mi? Şan-şöhret? Ben, bunun böyle olmadığını, farklı bir mecradan ortaya koydum. Bir sorun

olarak değil de, sorunun yansımaları açısından ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’, tam da bu noktadan sorguluyor küresel sanat diyarını. Ne yapıyorum, ne yapmaktayım o arazide? O kadar basit bir video ki, üstünde düşünmeye bile değmez! Art arda geçen savaş uçaklarının kulak tırmalayıcı sesleri eşliğinde; “Sizce bulduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?” diye bağıriyorum, yani o seslere rağmen, savaşa rağmen ve savaşın benden aldıklarına rağmen bu mümkün mü? Sesimi duyurabiliyor muyum? Durum bundan ibaret...

N.P.: Üretimini canlı tutan ne? Ne yaparsan ya da ne yapılırsa buradaki sanatsal üretim çıkmaza girer?

Ş.Ö.: Buradaki yaşam dengeye kavuştuğunda... Bunu o kadar çok istiyordum ki! Üretimi canlı tutan şey, kesinlikle sanat ortamının kendisi, başka üretimler, başka düşünüş biçimleri... ■

THE WORLD'S MOST AWARDED SINGLE MALT SCOTCH WHISKY


Glenfiddich
SINGLE MALT
SCOTCH WHISKY

Glenfiddich, 2000 yılından günümüze dünyanın en prestijli yarışmalarında tadı ile en çok ödüle* layık görülen single malt İskoç viskisi.

Glenfiddich.com



*The International Wine & Spirit Competition and the International Spirits Challenge.

Türkiye Distribütörü BT Satış Paz. ve Tic. A.Ş.
www.bt-sm.com / (0216) 465 85 85

 Lütfen bilimli tüketiniz.

FIRAT ARAPOĞLU

Ivan Navarro

2009 yılında ‘Resistance’ çalışmasıyla Venedik Bienali’nde Şili pavyonunu temsil eden Iván Navarro, minimalizm ve saf formalizmin biçimsel yaklaşımlarını kullanarak, güç ve iktidar kavramlarını sorgulayan, sosyal ve politik konulara referanslar veren çalışmalarıyla tanınıyor.

SUSPECT



1 Fotoğraf: Thelma Garcia
2 'Wail', 2010

Navarro, 12 Ocak tarihine kadar altı adet çalışmasıyla Egeran Galerî’de izlendi. Türkiye’de ilk kez kişisel sergi gerçekleştiren 1973 doğumlu Navarro, 1997 yılından beri ABD’de yaşıyor. Sanatçı için kullanılan genel tanımlama şu şekilde: “Iván Navarro, uluslararası alanda, sosyo-politik göndermelerle yüklü neon ve floresan heykelleri ile tanınmakta”. Burada yatan anahtar tanımlama, malzemenin modern ve post-modern kesişmesi ile modern biçim ve post-modern içeriğe ait konuların sentezini analiz etme konusu.

Minimalizmin formlarını temellük ederek yola çıkan Navarro; ışık ve ölüm, minimalist stilin indirgenmiş formları ile birlikte hikâye anlatıcılığı, kavramsal açıdan sert ve keskin hatlar ile ironiyi birbiriyle ilişkilendiren bir üsluba sahip. Bu da Navarro’ya eski ve yeni arasındaki sürekliliği ve sentezin ortaya çıkışındaki diyalektik süreci işleyebilme olasılığını vermekte. Örneğin, 2009 Venedik Bienali’ndeki yerleştirmesi ‘Eşik’ adını taşımaktaydı ve üç parçadan oluşmaktaydı: Rezistans, Ölüm Hücresi ve Yatak. ‘Ölüm Hücresi’, 13 adet sonsuzluğu işaret eden, geniş renk skalasına sahip kapılardan oluşurken, ‘Yatak’ çalışması, dairesel bir kuyu ağız formunda izleyicinin aşağıya doğru bakarken sonsuz sayıda göreceği “yatak” yazısından oluşmaktaydı. Yerleştirmenin üçüncü parçası “Rezistans” şu an Egeran Galerî’de bulunmakta. Bu çalışma, floresan lambalardan bir arkalığa sahip olan bir bisikletle oluşan heykel ve bisikleti süren kişinin gücüne dayalı olarak lambaların aydınlatılmasıyla gerçekleşmekte. Heykele eşlik eden videoda ise, New York Times Meydanı’ndaki ışıklık görseller ve sürekli her bir kavramı reddederek bir tür “anarşist-nihilist” inançlarla bisikleti süren sürücünün görüntüsü geçiyor: Arka plandaki şarkıda geçen sözlerden “Bir bayrağa, ya da dine ihtiyacım yok” gibi sözler, bunu açıkça göstermekte.

Dan Flavin ve Dan Graham gibi minimal ve kavramsal sanatın önemli isimleriyle karşılaştırmalı olarak anılan Navarro, modernizmin formlarını deforme ederek, biçimsel bir dönüşümle işler üreten kuşağının aksine, biçim ve içeriği ustalıkla kaynaştırmakta. Örneğin, Egeran Galerî’deki ‘Nefret’ yerleştirmesi, sadece nefretin sonsuzluğu ile değil, bir tür “hapishane”, ölüm hücreleri, işkence ve insanın toplumdan ayrıştırılıp, ayrı tutulması ile de açıklanabilir. Carl Andre’nin ateş tuğlalarına ustaca bir gönderme ile minimalizmi refere eden çalışma, Navarro’nun çalışmalarında sıklıkla gördüğümüz bir tür modern çağ

eleştirisini de gösteriyor. Şiddet temasını sıklıkla ele alan Navarro, ideolojiler (ki ‘Rezistans’ videosunda geçen sözcükler de buna referans veriyor) ve kapitalizmin ihtiyaçları sonsuz tutarak yarattığı arz fazlalığı ve reklam dilinin buna bağlı olarak geliştirmeye çalıştığı ekonomi arasında sıkışıp kalan insanınlunu sorunsallaştırmakta. Zaten neon ışık ve floresan lamba kullanımı, başlı başına daha ilk elden “aydınlanma çağı”na referansları içeriyor. Ama bu düz okumanın daha da derinleştirilmesi gerek.

Öyle ki; tüm bu ışıklık çalışmalar, ekonomi, kitle kültürüne sunulan endüstriyel ürünler ve bilgiyi elinde tutan ve tüm bunlara hükmederek, tabiri caizse, bütün gücü elinde tutan totaliter – ki Navarro’nun Augusto Pinochet döneminde 17 yılını geçirdiği de burada hesaba katılabilir – ya da demokratik – ki demokrasiden ne kadar bahsedebiliriz? – rejimlerle de ilintili. Navarro, iktidarın sağladığı enerjinin varlığıyla işlerini göstermekte ve böylece yönetsel olarak yapı-bozuma dayanmakta. Bu işlere birazdan değineceğim; öncesinde ‘Rezistans’ın en önemli vurgusunu bitirmem gerekli: Times Meydanı’nın ışıltılı reklam panoları ve görüntüleri, iktidarın ve onun gücünün tüm görsel şenliği ile yansımaları gösterirken, bisiklet sadece sürücünün kendi gücü ile üretebildiği enerjiyle hareket ediyor; sanatçı burada üretim araçlarının ele geçirilmesi konusuna değinmekte. Burada tüketici, üretici konumuna geçebilmektedir. Sanatçının ustaca değindiği ideolojik yaklaşımını buradan görebilmek olası.

Iván Navarro’nun bütün çalışmalarını tek bir tema etrafında bir araya getirmek mümkün değil. Minimalist geometrik yapılar, sadece minimalizmin biçimsel formlarına göndermeler içermiyor. Endüstriyel malzemelerin kullanımı bir tür hazır-nesne kullanımının tekrarı olarak sosyal konulara değinirken, seri üretim konusunu da gündeme taşıyor. Tüm bu okumalar, Navarro’yu günümüzün klişeleşen ve bir noktadan sonra izleyiciyi bayan “neon ışık” kullanımından ayırıyor. Basitlik ve sadelikle yakalanan bu etki, ancak Fluxus sanatçıları ve onların etkinlik (event) olarak tasarladıkları işleri ile kıyaslanabilir kanımca.

Navarro’nun politika üzerine olan yorumları ile birlikte, malzeme ile olan ilişkisine dair bir not daha düşmeliyim. Tüm bu görsel etkililiği ile birlikte, sanatçı kasıtlı olarak çok daha girift, ileri teknoloji ürünü aparatları kullanmıyor; bunun yerine çok daha yalın ve temiz gözüken bu görsellikleri elde ediyor. Çok rahat bir biçimde teknolojinin gelişmişliğine teslim olması

olasıyken -günümüzün video-mapping çalışmalarının “reklam” dilinden ayrışamama hatasına düşmeleri gibi, sanatçı halen floresan lambalar ile çalıştığında çok rahatlıkla görülebilen sade, yalın bir yöntemle çalışmakta.

2012 tarihli ‘Şüpheli’, ‘Umutsuzluk’, ‘Spekülasyon’, ‘Nefret’ çalışmaları, bir yandan modern dünyada çözümlenmeleri daha da imkansızlaşan insanlığa dair yönelimlere dikkatleri çekerken, bu sözcüklerin sonsuzluğu içermeleri zannımca yine de aynı zamanda çözümlerine dair “umudu” da içinde beslemektedir. Her iki yandan da okunabilir. Yine de sanatçıyı bir yorum yapması konusunda zorlayabilirsiniz, fakat Navarro ne kadar nazık, güler yüzlü ve eğlenceli bir adam olsa da, “sanat tarihi” hakkında konuşmayı çok sevmiyor. Bu da sanatçıyı, sanat tarihi, güncel sanat dünyası ya da sanat tarzları ve sanatçılar arasındaki çekişmelerden sıklıkla bahsetmeyi seven sanatçı modelinin dışarısına çekiyor.

‘Rezistans’ta sezilebilen, ama asıl daha önceki dönemlere ait, söz gelimi ‘Siyah Elektrikli Sandalye’ (2006) gibi işlerinde görülen nesnenin varolan bağlamından kopararak, yeni bir bağlamda kullanılması sanatçının repertuarındaki diğer yöntemler arasında bulunuyor. Öte yandan sonsuzluğu imleyen çalışmaları, formalist, minimalist ve kitle kültürüne ait ikonları içerirken, bu formlardan boşluğa ve çıkmaza uzanmaktalar. İşte bu yaklaşım, formların nasıl politize edilebileceğini gösteriyor. ‘Duvarların Arasında’ (2007), yapay olarak sunulsa da, içerisine girilemeyen, kapalı bir mekanı işaret ediyor. Belki de çıkış yolunun kapalı olduğu bir tür pesimizmi içeriyor bu çalışma.

Uzun zamandır bu kadar temiz bir sergi açılmadı İstanbul’da. Star isimler ve yeni parlatılmaya çalışılan Türkiyeli sanatçılardan yapılan kolajlar ve küratörlere ürettirilen zorlama konseptlerle açılan “karma sergiler”, görsel olarak iyi yapıtlara sahip olsa da, birer fuar standı kıvamındalar. Öte yandan sadece isimlere odaklanan, kişisel sergileri içeren galerilerdeki sergiler de, sürekli yinelenen formlar ve sanatçılara zorla ürettirilen ya da kendilerinin zorla kişisel sergi açma ihtiyacı duymaları nedeniyle vasatın altında bir görselliğe sahipler. Contemporary İstanbul’daki sanat yapıtlarına da estetik hazzı içeren birer bilgi üretim nesnesi olarak bakmaya gidilemeyeceğine göre, tüm iyi sergi görmeye dair umutsuzluk arasında, Navarro sergisi bir nefes alma ihtiyacını karşılamakta. ■



ZEYNO PEKÜNLÜ, SEVİL TUNABOYLU

Kadınların yokluğunda

Sanatorium’da 19 Ocak’a kadar sürecek eşzamanlı “Ufukta Kaybolana Kadar İzledim” ve “Beni Osman Öldürdü” sergilerine imza atan Sevil Tunaboylu ve Zeyno Pekünlü, kadın ve kimlik meseleleri üzerine çalışan iki sanatçı olarak kesiştikleri noktanın bu defa kadını kadrajdan çıkarmak olduğunu fark etmişler.



Fotoğraf: Tümay Göktepe

24

Sanatorium’da bugünlerde ağırlıklı olarak kadın kimliğinin inşası üzerine işler içeren iki sergi var; biri Sevil Tunaboylu’nun tuvallerinden oluşan “Ufukta Kaybolana Kadar İzledim”, diğeri ise Zeyno Pekünlü’nün “Beni Osman Öldürdü” sergileri. Bu iki serginin aynı zamanda aynı galeride yer almasının ardında iki sanatçının da toplumsal cinsiyet rollerini mercek altına alırken erkekler üzerinden bir okuma yapma çabası. Tunaboylu’nun ‘Müjde’ tuvalinde çıplak erkek çocuğunu kameraya doğru -muhtemelen gururla- tutan da kadın, Pekünlü’nün ‘Sus, Kimseler Duymasın!’ videosunda göz kırpan, öpücük gönderen, camı tıklatan adamlarla bakışan da kadın.

Fakat biz izleyici olarak bu kadınları görmüyor, varlıklarını tezatları olan erkekler üzerinden algılıyoruz. Pekünlü ve Tunaboylu’yu, işlerinin konuştuğu konuları bizimle paylaşmaları için bir araya getirdik.

Zeyno Pekünlü: Bu eş zamanlı sergi aslında galericimiz Feza’nın (Velicangil) fikriydi ama biz Sevil’le lisans arkadaşı olmanın ötesinde bir senede başka kadın sanatçıların da dahil olduğu ortak çalışmalar, tartışmalar yapıyorduk ve fikren birbirimize yakın olduğumuzu bildiğimiz için evet dedik. Sonra yavaş yavaş işler ortaya çıkmaya başlayınca “Aslında aynı şeye bakıyormuşuz” hoş tesadüfyle karşılaştık! İkimiz de kafamızdaki

kadınlıkla ilgili sorulardan yola çıkıp bunun erkekler tarafında nasıl temsil edildiğini; erkeklığın, daha doğrusu patriyarkanın nasıl oluştuğunu incelemeye başlamışız. Sevil biraz daha içeriden aile içi, hane içi hikayelerden yola çıkıyor. Ben biraz daha bariz sembollerle uğraşıyorum. Aslında ikimizde aynı yere bakıyoruz. Patriyarkanın tohumları nerede atılıyor ve ne kadar derine kök salıyor?

Sevil Tunaboylu: “Ufukta Kaybolana Kadar İzledim” sergimde ben bu konuyu daha içeriden dışarıya doğru bir bakışla gösteriyorum. Ailede kadınlık ve erkeklik tanımlarının tohumlarının nasıl atıldığı; aile babasının, baba figürünün toplumdaki o vakur, anıtsal duruşu, varlığı ya da

yokluğu. Bu yokluk sonrasında bir genç kadının tekrar kendi üzerinden varoluşunu tanımlamaya çalışmasının sancıları, erkek egemen düzenin kurallarının emirlerinin kadının ağzından tekrar inşa edilmesi üzerine bir fikir var benim resimlerimde.

Z.P.: Benim sergim ise kadına şiddet haberleri, İstiklal Marşı, Nutuk ve melodramlardan sahneler içeriyor. Malzeme farklı farklı yerlerden seçilse de baktığım zaman hepsinde en fazla gözüme çarpan şey patriyarka meselesi. Milliyetçilik, ulusal semboller ya da bir ulusun kurulma aşamasında onun liderinin gayri resmi tarihi resmi tarihe geçirmesi, aslında gündelik hayatımızın içinde çırpındığımız birtakım kadınlık ve erkek hallerinde,



erkek egemenlikte köklerini buluyor. Melodramlarda biraz ortak bilinçdışına, o erkek erkeğe hallere ya da erkeklerin kadınları tavlamaya çalışma anlarına bakıyorum. Diğer işlerde de kanıksadığımız sembollerini tepetaklak çevirip yeniden yüzümüze vurmak, vurmaya çalışmak var. ‘Beni Osman Öldürdü’, Osman Seden’in bir melodramının adı, beni içerdiği imkansızlıkla cezbetti, ölü bir kadının katilini işaret etmesi. Senin serginin adı nereden geliyor?

S.T.: Ufukta kaybolana kadar izlediğim şey, az evvel bahsettiğim aileye bakışım, geçmişimle hesaplaşmam, onun bana şimdiki güncel yaşamımda yansımaları aslında. Terkedilişlerime bakışım, babamın evden giderken farları kaybolana kadar arkasından bakmam; bunların hepsi ufukta kaybolana kadar izlediğim ve bu sergiyle beraber sanki eski bir kitabı kapatıp yeni bir kitaba başlama isteğiyle ilgili. Yalnız dikkat edersen kaybolana kadar da izliyorum, benim bakışımdan çıkarsa da hala oralarda olduğunu biliyorum. Hala bitiremediğim, aslında kökünün bende olduğunu bildiğim, bir yandan da artık ayrılmak, terk etmek istediğim bir gerçek var ve onunla yüzleşiyorum.

Z.P.: Bildiğim kadarıyla bu resimler aile albümünden çıkardığın fotoğraflardan yola çıkıyor. Bu fotoğraflara bakarken bugünkü kişisel belleğinin köklerini arıyorsun ve fotoğrafları bugünkü Sevil olarak anlamlandırıyorsun. Bu anlamda arkeolojik bir kazı gibi geliyor bana, önce parçaları buluyorsun, sonra

bunun genel resim için, kimlik inşası için ne anlama geldiğini düşünüyorsun. Ben böyle görüyorum ama senin için bu serginin başlangıç noktası neydi?

S.T.: Ben aslında ‘Müjde’ ismini verdiğim resmimden, daha doğrusu bu resme ilham veren aileye yeni katılan oğlan çocuğunu müjdeleyen bir fotoğraftan yola çıktım. Kadrajdan bir kadın eli çıkıyor, çıplak bir erkek bebeğin elini tutuyor. Fotoğrafı çeken de çektiren de bir kadın. “Yaşasın oğlum oldu. Bu çocuk büyüyecek, okula gidecek, askere gidecek, gerekirse öldürecek, dönecek iş kuracak, para kazanacak. İyi bir mermerden bir mezarı olacak sonunda.” Erkek, buralardan başlayarak zaman içinde o mesafeli ve vakur anıtlara dönüşüyor. Küçükken annem ilk saçımı kesip saklamış. Erkek çocuk tüm çıplaklığıyla tutup sergilenir ve herkese albümü gösterilir. Kız çocuğun ise saç kesilip bir tülbente sarılıp, çekmecede, mahrem alanda saklanır. Kadınlık ve erkekliğin tanımları o zamandan içimize yerleştiriliyor. Sen evli bir anne babanın çocuğu olarak dünyaya geliyorsun, kutsal anne figürü sana iyi bir eş, anne olma tembihleriyle yetiştiriyor seni. İster istemez evlilik fikriyle büyüyorsun ve bir süre sonra evlenip çocuk yapmayı düşünen birine dönüşüyorsun. Bu rollerin temelleri daha çocuklukta atılıyor ve ilişkiler buna göre şekilleniyor.

Z.P.: Daha eşitlikçi, özgürlükçü görülen ailelerin içinde bile rol paylaşımları var. Kadının özünde olduğu, biyolojisi, cinsiyeti yüzünden

otomatik olarak taşıdığı öne sürülen bir takım özellikler var, anlayışlı olmak, duygusal olmak, şefkatli olmak gibi ve kadının kendisi de bu rolleri benimsiyor. Dünya tarihi pek çok ayrı ekonomik ve toplumsal yapı gördü bugüne kadar ama kadının alt sınıf olarak görülmesi tüm bunları paralel kesen, toplumsal yapılar değişse de değişmeyen bir şey oldu. Çünkü toplumsal hayatın sürmesi, erkeğin çalışma hayatının içinde olabilmesi için, aslında onun da emeğinin sömürülebilmesi için kadının evi çekip çevirmesi, ev içinde emek vermesi gerekiyor. Ben evin içinde kadına biçilen rollerin ve bunları benimsemenin savaşların olmasından, insanların açlıktan ölmesinden ayrı düşünülemediğini düşünüyorum. Sergide de patriyarkanın çeşitli biçimleriyle uğraşmamın sebebi bu aslında.

S.T.: Mesela ‘Önce Adamlara Verin’ adlı resmim bu rol paylaşımı ve son dönemde bu paylaşımında izlediğim değişikliklerle ilintili. Mevlut olur evde, mutfakta kadınlar hazırlık yapar, genç kızlar da mutfakta yapılan yemekleri insanlara dağıtır, bu yemekler haremlik-selamlık olur ve genç kızlar genelde hep erkeklerle hizmet vermek zorunda kalır. Mutfaktan sana uzatılan el, ‘Önce adamlara ver’ der. Önce adamlar sofraya oturur, önce onlar doyar. Kadınlar artık bazı şeylerin farkındalar ve erkekler yaşlandıkça evdeki otoriteleri zayıflıyor. Bir süre sonra yönetimi kadınlar ele alıyor. Şu anda televizyonda popüler olan diziler, kadın programları bile etkiliyor olabilir. Benim ailemdeki kadınlarda





“Ben gençliğimde saçımı süpürge ettim, şimdiki aklım olsa böyle davranmazdım” havası var. Çalışan kadının yanında erkek de mutfağa giriyor.

Z.P.: Bu hem zamanın değişmesiyle ilgili bir şey, hem de erkekler yaşlanınca ve çalışmamaya başlayınca iktidarını kaybediyor. “Önce adamlara verin” cümlesinin içinde “Onlar dışarıda çalışıyor, yoruluyor; o yüzden önce o yemeli” anlamı yatıyor. Ama aslında kadının evde yemek yapmaya, çocuğa bakmaya, temizliğe harcadığı emeği göz ardı eden bir cümle. Emeklilikle birlikte bu denge değişiyor.

S.T.: Senin baktığın Türk filmlerinde şu anki dizilerle kıyasla kadının kimliği ve aile içindeki rolü nasıl farklılaşmış? Böyle bir karşılaştırma yapmak mümkün mü?

Z.P.: Eski Türk filmlerini şu andaki dizilerle karşılaştırmak da ilginç olabilir ama bu konuda çok gözlemim yok. Yine de hem filmlerde hem dizilerde kadının genellikle mesleksiz, evde vakit geçiren biri olarak gösterildiğini söyleyebilirim. Videoları oluşturmak için izlediğim melodramlarda ise dönemlik değişiklikler var. 60’larda kötü kadın olmadan içki içen, dans eden, rahat bir kadın tipi var. İç çamaşırlı kadın

görmek daha olası ve bu her zaman kadını yaftalayan bir imge değil. 70’lerde. ana kadın karakter içki içmez, masumdur, kötü yola ancak bir adamın ya da kötü kadının tuzağıyla sürüklenir gibi kurgular var. 80’lerde ise içki yeniden popüler oluyor, çıplaklık 60’lardan farklı olarak erotizmle el ele gidiyor. İyi zengin-kötü zengin ayrımı yapılmaya başlıyor. 60’larda yoksulla zengin arasında bir iyilik-kötülük kıyaslaması yokken 70’ler ve 80’lerde yoksulluk iyi olmaya daha yakın.

Melodramlara bugün gülüyor olsak bile onlar bizim ortak bilinçdışımızı oluşturan şeyler. Annelerimizin kuşağı bu filmleri belki ciddiye alarak izlediler ve kimliklerine dair bir şeyler o filmlerde tanımlandı. Ben kadın temsili üzerine çalışmak istiyordum ama baktım ki, erkeğin başına iyi bir şey de gelse kötü bir şey de gelse, hikaye hep kadının başına gelenler üzerinden kuruluyor. Kadının namusu kirlendiği için erkek sefil oluyor, kadın bir iyilik yapıp erkeği kurtarıyor... Bu tespit üzerine “Kadınlar yokken erkekler ne yapıyor?” sorusu kafamı kurcalamaya başladı. Erkek erkeğe görüldükleri sahneleri toplamaya başladım ve en çok tekrar eden sahneleri bir araya getirdim. Erkekler dövüştüler, içki

içtiler, kumar oynadılar, düşündüler, birbirlerinin omzunda ağladılar. Fakat senin bahsettiğin, erkeklik inşasında önemli yer tutan sünnet, askerlik gibi durumlar hiç temsil edilmiyor. Aslında erkekler için en travmatik olan, onlara erkeklik rollerinin en fazla hatırlatıldığı anlar yok. O üçleme içinde yalnızca evlilik var.

S.T.: Yüceltilen erkeklik, erkeklerin egolarında büyük bir şişme yaratıyor. Sonuçta o da dölleme yoluyla oluşmuş normal bir insan! Sanki altındanmış gibi davranılıyor.

Z.P.: Evet, zaman değişiyor gibi geliyor ama hala acısını çekiyoruz aslında. Kadın hocalara okulda daha az saygı gösteriyor öğrenciler. Erkek hocaların otoritesi erkekliğinden geliyor, örneğin benimse sözümü dinletebilmek için tırnaklarımla kazıyarak saygılarını hak etmem gerekiyor. Bir sanatçıya yatırım yapma konusunda da cinsiyetin önemli olduğunu düşünüyorum.

S.T.: Evet, kesinlikle. Kadının daha uzun süre kendini kanıtlaması gerekiyor erkekle benzer bir yere gelmek için. Sanat ortamı bütün bunların farkında ve aşmış gibi davranıyor ama gerçek bu değil. İstikrarını kanıtlamak için daha uzun süre sınava tabi tutuluyorsun. ■



www.xflats.com

Farkındalık üretme misyonu

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

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

Ayşe Orhun Gültekin ve Alpagut Gültekin’in Beral Madra ile işbirliği yaparak Akaretler’de hayata geçirdiği Kuad Galeri’deki sergi dolayısıyla, yapıtlarında kodlar ve ilişki ağları üzerinde çalışan sanatçı Burak Arıkan’la bir araya gelerek, sanatçı ile özel bir söyleşi olanağı elde ettik. Bu serginin bir sürprizi de, yakın zaman önce evini Roma’dan Londra’ya taşıyan kıdemli sanatçının, Joyce çevirileri için Türkçe yerine Osmanlıca’ya eğilmesi oldu.

Bu nadir söyleşide sözü, Kosuth’a devretmeden evvel, önemli bir bilgilendirme olacağına inanarak tekrar Madra’ya bırakalım:

“...Kosuth, başlangıçta fotoğraf ve metin kullanarak, daha sonra dünyanın büyük müzeleri ve kurumlarında ve çok sayıda kamusal alanda neon metinlerle büyük yerleştirmeler yaparak yeni bir estetik, biçim ve sanat yapma eyleminde çığır açmıştır. Kosuth’un İstanbul’daki ilk sergisi, Borusan Sanat Galerisi’nde (15 Eylül – 28 Ekim 1999) “Konuklar ve Yabancılar: Rossini Türkiye’de” başlığıyla, Türkiye için özel bir yerleştirmeye gerçekleşmiştir. (...)

13 yıl sonra tekrar İstanbul’a gelerek

Kuad Galeri için bir iş oluşturması, bugün küresel pazarların güdüleyici etkisi altına girdiği ileri sürülen sanatın işlevi, doğası ve statüsü üzerine yeniden düşünme ve sorgulama alanı açacaktır...”

Evrım Altuğ: Yapıtlarınızın kamuoyunda nasıl tecrübe edilip ‘tüketildiği’ konusundaki gözlemleriniz neler?

J.K.: Sorunuzdaki ‘tüketim’ ifadesi, malumunuz, küçük düşürücü. Sorunuzu zannediyorum tüketimle boğuşan bir dünyayı referans vererek yöneltiyorsunuz. Buradaki ‘tüketim’in öyle bir tüketim olduğundan kuşum var. Tabii ki burada bir nevi tüketim var, ama ben bu konuda iyimser davranmaya ve bir bakış açısı üretmeye çalışıyorum. Yazarlık diskurunda biçimin kendi içinde farklı anlamlar ihtiva ettiği varsayılır. Söylediğimiz ve yaptığımız için de aynı söz konusudur. Ve belli bir yön ile, kişi, bu diskurlar üzerinden hareket etmekle yükümlü olur. Gençliğimde verdiğim bir söyleşide insanlar bana sanatçı olarak malzemeniz ne diye sorduğu zaman, onlara “İlişkiler arası ilişkilerle çalışıyorum” dediğimde, büyük sürpriz yaşamışlardı. Benden resim veya nesne dememi bekliyorlardı zira. Ama bu kadardı işte. Gerçekten de sözlerin arasına bakmalı ve nesnenin ötesine geçmeliyiz. Bu anlamda kendimizle birlikte işe kattığımız tüm çerçeveleme aygıtları, sunulan işte nükseder. Mevcut tüm kabul dinamikleri burada yer alır. Sanatçı dünyadaki yapıtından da öteye geçmekle yükümlü olur. Modernite ile birlikte oluşan ‘mit’, sanatçının renklerle ve biçimlerle icrada bulunduğu üzerineydi. Biz böyle değiliz. Biz anlam aracılığıyla çalışıyoruz. Bu yeterince tarif edici

bir hareketlilik. Biz renkleri anlam üretmek için kullanabiliriz. Ama bunun neyle çalıştığınız konusu ile karıştırılmaması elzem. Bu elbette, post-modern pratik açısından konuşuyor olsan dahi kimi açılardan hayli pre-modern bile sayılabilir. Neticede sanatçı dediğin sürekli farklı anlam katmanlarıyla çalışıyor. Bu siyasi de, dini de olabiliyor. Bu yönüyle benim için en büyük endişe, sanatın kendi kendini linç eden bir mekanizmaya dönüşmesi aslında. Biçimci, boş, gizci, pahalı bir şeyin parçası mı olacak bu? Ne olacağı meçhul. İşte tam da bu, yani yapıt üzerindeki politik maksatların farkındalık hali, bize yeni bir çıkış noktası sunabilir. Bu noktadan itibaren, mevcut, verili anlamı ertelemek veya silmek suretiyle kendinize yeni bir yol bulabilir veya bunu yapmayarak, hayatınızı, kazandığınız evin, arabanın ve mal varlığının arasında geçirebilirsiniz. Tüm mesele, ürettiğiniz anlamla nasıl başa çıkacağınız ile, yaptığınız ve bildiğiniz arasındaki ilişki ile ilgili. Tercih sizin.

E.A.: İzleyicinizin entelektüel düzeyi umurunuzda mı?

J.K.: Beni yalnızca neyi bildiğim ve anladığım ile sizin bilgiyi hangi hallerde edindiğiniz ilgilendiriyor. Ki bu da sizin ne yaptığınız ve bildiğinizden daha az anlamlı olanı.

E.A.: Felsefe, edebiyat... Bunlar sizin sanatınızdaki anlam arkeolojinizin toprak türleri...

J.K.: Evet, bunlarla üretirim. Size ressam Ellsworth Kelly’den çok basit bir örnek vereyim. Kendisinin ‘Kırmızı, Sarı, Mavi I’ (1963) adlı basit bir işi vardır. Kendisi çok

şanslı bir sanatçıdır. Ama metinle çalışacak olursanız, ilgilenmeniz gereken onca bağlam ve anlam türü ile baş başa kalırsınız. Basit dille ifade edersek, biçimsel bir ajandaya doğru ilerlersiniz.

E.A.: Ama burada spekülasyonun gücünden söz etmiyoruz, değil mi? Bir kelime, her anlama gelebilir neticede...

J.K.: Sonuçta biz bir kayıktayız, su akıyor ve biz belli bir yere erişmeye çabalyoruz. Sanatçılar olarak bizim sorumluluğumuz var. Bizler farkındalık üretiyoruz.

Bugünkü toplumda iktidar iki grubun elinde. Birincisi politikacılar, ki iktidarı ellerinde tutmaya devam ediyorlar. Diğer grup ise işadamları. Onlar ise daha fazla para kazanmaya çalışıyor. Bu iki grup da aslen kısa vadeli amaçlar için çabalyor. Oysa sanatçıları, felsefecileri, yazarları, akademisyenleri bir arada tutan daha uzun vadeli hedefler var. Bizler onlara çıpalar veriyor ve kültür için çoğunluğun oluşmasına önyak oluyoruz. Bu uğurda onların kendi değerleri bazında sorular sormalarının önünü açıyoruz, bundan para veya otorite kazanmalarının değil. Mesele bu.

E.A.: İstanbul’da 13 yıl aradan sonra izlediğimiz son işlerinizde malzeme olarak niçin Osmanlıca’yı güncel Türkçeye yeğlediniz? Böylesi daha mı öze yakın?

J.K.: Bir bakıma öyle denebilir. Her zaman belli bir mesafe söz konusu. Bu İngilizce için de geçerli. Roy Lichtenstein’ı ele alın; o her zaman eski yayınlardan faydalandı, değil mi? Belli bir mesafeyi temel aldı. Zamanın geçişinin etkisi ile, değerler bilgi üzerinde oluşturduğu akisler üzerine odaklandı. Bu tümüyle





sanatını da bir logoya indirgediler. Ama kimse Duchamp'ın sanatından bir logo yapamaz. Buradan da o sanatçının ne kadar iyi olduğunu (el koyulamama kapasitesini) anlıyoruz.

B.A.: Tabii, şirketler bugün Duchamp kavramlarını pazarlama, iş geliştirme gibi iş süreçleri için kullanabiliyor.

E. A.: Peki, simülasyon kuramı üzerine, bilinen her şeyin özgün halini dahi aşan 'orijinal' bir 'şey' haline dönüştüğünü anlatan Baudrillard hakkında ne dersiniz?

J.K.: Baudrillard arkadaşım. Hiçbir sorumu yanıtlamadı. Hep aynı odada kovaladım onu. Arkasından konuşmak gibi olacak ama o hep sızlanan bir entelektüel oldu.

B.A.: Sanat ve dil arasındaki ilişkiye eğilen bir sanatçı olarak, bu tavrın bir devamı olarak sayılabilecek sanat ve kodlar arasındaki ilişki üzerine gözlemlerinizi neler?

J.K.: Bu konuda yakın zaman önce M.I.T.'de hem kıdemli hem de genç sanatçılar için hazırlanan bir mekânda, retrospektif bir sergim oldu. Yapıtlarımın kamusal alan ve kitle iletişim aygıtlarıyla nasıl çalıştığını anlamak ve öğrenmek açısından ilginç bir sergiydi. O sırada yapılan genç sanatçı sergisi ise, internet üzerindeki yeni sanat biçimleri üzerine odaklanıyordu. Bir şeylerin değişiyor olduğunu görmek açısından ilginç bir tecrübeydi.

E.A.: 13 yıl aradan sonra İstanbul daha mı iyiye doğru değişmiş görünüyor?

J.K.: İşadamlarının ilerleme diye önümüze koyduğu şeylere ben kayıp gözüyle bakıyorum. Her şey daha parlak, daha büyük ve yeni; öteki şehirlere daha çok benziyor. Ama bir yandan da Türkiye tarihini kaybediyor. Fikrim romantik kaçabilir ama, iş makineleri çalışıyor olsa da, mimari bugün için de hala en politik sanat dalı, zira eski bir binaya girdiğiniz zaman gerçekten geçmişin psikolojik mekânıyla ilişkiye giriyorsunuz. Girdiğiniz bina üzerinden tarihle temas kuruyorsunuz. Daha çok oda yapayım derken mekânları küçülttükçe, ortak tarihin o parçasını da alıp götürüyorsunuz. Olup biten tüm bu şeyler, birçokları için kazanç gibi gelse de, bana kayıp gibi görünüyor. Çünkü kimse tarihin 'banal' tarafına sahip çıkmayı arzu etmiyor. Politikacılar önemli binaların önünde resim vermeye can atıyor. Ama hakiki hayatların yaşandığı küçük binalar giderek gözden kayboluyor. ■

sanatçının duruşu ve yaptığı işe de özgü bir husus. Bu konudaki en önemli şeylerden biri de, bir tarihsel araştırma olarak felsefenin akademide ömrünü tamamladıktan sonra ortaya yeni bir Kant'ın ya da başka bir egonun çıkmaması gibi bir durumun olması. Elimizde yalnızca, sadece zincir etkisiyle varolan bir felsefe var artık. Nietzsche ve Wittgenstein da böyleydiler. Batı'daki din bile zamanla bir bilime dönüştü. İnsanlar artık din adamlarına başvurmuyorlar. İnsanlar artık hayatın gerçekleri ve anlamının peşine düşerken fizikçilere, teknisyenlere, aile doktorlarına başvuruyorlar. Bilim, inanageldiğimiz önemli bir din haline geliyor, insan varlığı hakkında size belli bilgiler aktarıyor. Bu da halihazırda büyük bir varoluş problemi içinde olduğumuza işaret ediyor. Bu büyük bir anlam krizinin de göstergesi. Modernizmin de etkisiyle yeni sanatçılar ve müze koleksiyonları ortaya çıkıyor, biz sanatçılar bu kaynaklardan istifade ederek, yeni farkındalıklar üretiyoruz. Ama Wittgenstein gibi bunları yoktan var etmiyor, felsefe yapmıyor, yalnızca mevcut olanları teşhir ediyoruz. Bu yüzden sanat bence eskisinden daha önemli ve değerli hale geliyor.

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

J.K.: Bu çok ilginç ve dolambaçlı bir konu. Benim için bu sanatta ontolojik



1-2 Sergiden görüntü

bir problem. Hiper-metin ontoloji sorularını camdan dışarı fırlatıp atıyor. Yine de her şeye açık olmaya çalışan biri olarak, neyin uygun olup olmadığı konusunda hüküm vermek istemiyorum.

E.A.: Bilginin bugünkü üretim ve tüketim hızından endişe etmiyor musunuz?

J.K.: Gençken 'antropolog olarak sanatçı' diye bir metin yazmıştım. O metinle hiçbir şeyden korkmadığımı vurgulamaya çalışmıştım. Şeyleri inceleyecek ve ne talep ettiğini ortaya çıkaracaktım. Ama bugün kaygılandığım bir şey var artık. Ne biliyor musunuz? Kültürümüzün küresel şirket kültürüne rehlin

alınmasından kaygılanıyorum. Tüm biricik tarih ve anlamın emilip, diyelim ki iki halk, iki kişi veya dil arasına sıkıştırılmış olması ve bunun uluslararası bir 'yok-yer' kültürüne dönüştürülmesinden kaygılıyım. Bir örnek vereyim: Pera Palas'ın baştan aşağı yenilenerek uluslararası bir lüks otele dönüştürülmesi, içindeki tarihsel bilgi referanslarının yok edilmesi, yerel vatandaşlarla olan ilişkilerinin koparılması günümüz mimari mirasını yok sayması açısından son derece tartışmalıdır. Bu konuda tarafıma gelmiş en felaket işbirliği tekliflerinden biri de şu ki, İspanya benden ülkeyi bir logo ile temsil etmem için yardım istedi! Bir sanatçı için bence bu bir kabustur. Mesela Joan Miró'nun



Kaçış/Escape
2012
Tuval üzerine akrilik
Acrylic on canvas
220x170 cm

BAHAR OGANER

DREAMLAND

December 27 Aralık 2012 – January 26 Ocak 2013

Çin pazarında tek başına

Dünyada Çin güncel sanatı konusunda bir numaralı isim olarak anılan İsviçreli koleksiyoner Uli Sigg, “Herhangi bir sanat, sanatsızlığa yeğdir” diyerek sanatın toplumlar üzerindeki iyileştirici etkisine vurguda bulunuyor.



32

Uluslararası Güncel Sanat Seminerleri’nin ikincisi, “Başarılı Sanat Koleksiyonerliği: Çin Modeli” başlığı ile 9 Kasım 2012 Cuma günü gerçekleşti. SPOT Projects organizasyonu ile, iki etapta gerçekleşen “Başarılı Sanat Koleksiyonerliği: Çin Modeli” başlığı altında verilen seminer; sanat tarihçisi ve Çin sanatı uzmanı Karen Smith tarafından, Çin güncel sanatı üzerine kültürel devrimin sonundan günümüze kadar olan sanat tarihinin incelendiği bir tarih dersiyle başladı. Çin sanat tarihine Mao’dan günümüze uzanan bir bakış atılan seminerin bu ilk bölümünde; Çin güncel sanat alt yapısının gelişimi, piyasalarının oluşumu ve günümüzde geldiği nokta incelendi.

İkinci bölümde, Hollanda’nın Rotterdam kenti Witte de With Müzesi’nin direktör/küratörü, Prens Claus Vakfı’nın Asya temsilcisi ve Şanghay’daki Arthub Asya Kültür Vakfı’nın eş yöneticisi Defne Ayas, bu coğrafyadaki sanat ortamının gelişimiyle ilgili bir sunum yaptı. Ayas, “Türk Güncel Sanatı ile Çin Güncel Sanatının gelişimi arasındaki

farklılıklar ve paralelliklere de bakılarak, güncel sanat yolu ile kültürel kimlik oluşturabilir miyiz?” sorusuna cevap aradı. Seminer, Tate Müzesi’nin Uluslararası Danışma Kurulu üyesi ve dünyanın en ünlü, itibarlı Çin güncel sanat koleksiyoneri olarak kabul gören Uli Sigg’in kendi deneyimlerini aktardığı bir sunumla son buldu.

Evrım Altuğ: Yakın Çin tarihinin ilginç bir tanığınız. Ülkedeki varlığınız olup bitenleri içeriden takip etmenize olanak tanırken, yapıtlar üzerinden ülke tarihinin de bir nevi belgeleyicisi haline geliyorsunuz. Bu durum size neler getiriyor?

Uli Sigg: Bunun doğrudan neden koleksiyonerlik yaptığım ile alakası var. Elbette güncel sanata ilgilidim ve Çin’e 1979’da gelmezden evvel bu yönde bir koleksiyonum da bulunuyordu. Ancak Çin’e geldiğim o yıllarda ne denli hazırlıksız olduğumun farkında olarak, ülkeye başka türlü nüfuz edebileceğim bir alan arayışına girdim. Bu anlamda güncel sanat vesilesiyle Çin hakkında daha fazla bilgi edinebileceğimi gördüm. Bugüne kadar bu tutkumu güncel sanat üzerinden korumayı ve Çin üzerine çalışmayı sürdürmeyi bildim. Bunu koleksiyonum adına bir amaç olarak kullandım.

E.A.: Çin’in günümüz dünyası için oldukça ilginç bir kimliği var. Kapitalist dünya ile başarı içinde işbirliğini sürdüren, ama bunu yaparken de kendi sosyalist halk politikalarından taviz vermeyen bir görüntü arz ediyorlar. Bunun sanat piyasasına da yansımaları olabiliyor. Bu konudaki gözlemlerinizi neler?

U.S.: Ülkedeki resmi doktrin, Çince karakterlerle icra edilen sosyalizm

olarak tariflenebilir. Ancak pratikte yaptıklarını, devlet kapitalizminin bir biçimi olarak da adlandırmamız mümkün. Bunu tariflemek zor, zira her şeyden biraz nasipleniyorlar ve bana kalırsa ideoloji kısmını bu bütüne daha sonradan eklemiyorlar. Bu nedenle olup biteni genel geçer ifadelerle hazmetmek de kolay olmuyor. Komünist bir mirasa sahipler, ancak komünizm hiçbir zaman rafa kaldırılmamış. Ülkede uygulanan; sosyalist, kapitalist veya komünist olmaktan ziyade, tek partili otoriter bir sistem.

E.A.: Ülkede ortaya konulan sanat eserlerindeki demokrasi ve ifade özgürlüğü düzeyi üzerine gözlemlerinizi neler?

U.S.: Çin’deki ifade özgürlüğü, sansürle kısıtlanıyor. Sanatçılar üretimde özgürken, işler kamusal alana çıktığı andan itibaren sansüre dayalı konular zuhur ediyor. Bir sanat eserinin ülke dışına veya ülkeye yönlendirilmesi söz konusu olduğunda, bunun için bir lisansa sahip olunması mevcut kültür bakanlığınca zorunlu kılınıyor ki, bu lisansın alınış sürecinin aslında bir sansür bazlı sınavdan pek de farkı bulunmuyor.

E.A.: Hükümet, incelediği ve hakkında hüküm verdiği güncel sanat yapıtları üzerinden neden çekiniyor olabilir? İzleyicinin yozlaşmasından mı?

U.S.: Yönetimdekiler, yapıtlar üzerinden işlenen türlü konuların ülke içinde yaratabileceği tartışmalardan çekiniyor. Eğer söz konusu olan, ülke dışında izlenecek olan bir sanat eseri ise, bu anlamda da Çin’in yurt dışında nasıl yansıtılacağına ilişkin kaygıları gündeme geliyor. Şu aralar Çin’de süregiden hayli yumuşak bir iktidar müzakeresi mevcut. Bu, Çin’e

dair uluslararası algının da bir tarifi ve onlar bu konuyla da yakından alakalıdır aynı zamanda. Üretilen eleştirel ve kışkırtıcı güncel sanat yapıtlarının ürettiği algı, aslen yurt dışından değil, ülkenin içinden ortaya çıkıyor.

E.A.: Şu anda Çin kültür haritasının başkentinde hala Beijing mi bulunmakta? Onu hangi kentler izliyor?

U.S.: Beijing halen Çin’in kültür başkenti. Buna güncel sanat çevresi de dahil. Birçok sanatçı kariyerlerinin doruk noktasına burada erişiyor. Bu kenti Şanghay takip ediyor. Bundan sonra ise, Chengdu, Sichuan, Shenyang ve önemli sanat akademilerinin bulunduğu Hangzhou gelmekte. Buradaki akademilerin etrafında ise görece daha küçük oluşumlar mevzubahis.

E.A.: Hong-Kong’un önemi nereden ileri geliyor?

U.S.: Hong-Kong, Çin’in sanat ticareti için aniden beliren bir odak noktası. Bildiğiniz gibi son zamanlarda ortaya çıkan Art Basel Hong Kong Fuarı ve Sotheby’s ve Christie’s gibi kurumların Asya sanatı birimleri buraya geldiler ve uluslararası galeriler de kendilerine mekânlar açtılar. Buna yerel sanattaki hareketliliği de eklediğinizde, sanat girişimciliği adına önemli bir bölge ortaya çıkmakta. Bununla birlikte kentte açılan M+ Müzesi’nin de etkisini yadsımamalı. O müze şu aralar Çin güncel sanatının bir numaralı merkezi addediliyor. Uluslararası sanat camiası için büyük bir cazibe merkezi olan bu yapı ayrıca, ülke içi turistler için de bir durak noktası haline geldi. Bu yıl, neredeyse 50 milyon yerli turist, iş veya turizm maksatlı olarak Hong Kong’a geldi. →



Genç sanatçı ve tasarımcıların ortak platformu.



ARMAGGAN ART & DESIGN GALLERY

Nuruosmaniye Caddesi, No: 65 34120 Nuruosmaniye - İstanbul / Türkiye T: +90 212 522 44 33
www.armaggangallery.com



ARMAGGAN®
UNIQUE BY DESIGN



1

E.A.: Sizi, milyonlarca dolarlık çağdaş Çin sanatı koleksiyonunuzu Hong Kong'daki M+ müzesine bağışlamak gibi, muazzam cömertlikteki bu jesten içgüdüler nelerdi?

U.S.: Sanata ilk başlarda kişisel beğeni ölçütlerim ve bakış açım üzerinden yaklaşarak bir koleksiyon ortaya koymaya çalıştım. Ardından gördüm ki, ben bu ülkeden keyif alıyor ve burada üretilen güncel sanattan da büyük zevk duyuyordum. Bu koşullarda da burada yapılanlara ilgi duymamdan daha doğal bir şey olamazdı. Daha sonra şunu da gördüm ki, neredeyse hiç kimse, çağdaş Çin sanatı koleksiyonu yapmıyordu. Kimse, benim ilgi duyduğum sanatçıların üretimine ilgi duymuyordu. Ben de bu belgelemeye giderek, Çin sanat üretiminin bir aynası olabileceğimi düşündüm. Koleksiyon yapma biçimimi, tıpkı bir kurumun yapabileceği üzere, değiştirdim. O sırada bu birikimin Çin'e yansıtılması gerektiğine kani oldum. Çünkü bunu Çin'de yapmak daha makul olacaktı. İnsanlar kendi ülkelerindeki güncel üretime şahit olabilecekti böylece. İlk arzum, bu koleksiyonu Pekin veya Şanghay'a götürebilmektir elbette. Bunu yapmak için en iyi yol Hong Kong'dan geçiyordu.

E.A.: Yarışma dediğimizde, hiç de sosyalist ve komünist olmayacak bir kapitalist zihniyetle, rekabete, üretimin kalibresine dayalı bir kalite artırma düzenlemesi akla geliyor ki, siz çağdaş sanat alanında 1990'ların sonları itibarıyla düzenlediğiniz yarışmalarla da adınızı Çin'de duyurmayı bildiniz. Buna niçin kalkıştınız?

U.S.: Sorunuzdaki 'yarışma' kısmını nasıl dahil ettiğinizi bilemiyorum. Ama ortada bir değer dizgesi olduğu açık ve evet, biz bir sanat ödülü

ortaya koyduk. Pratikte sizin de bu dergiye her defasında başka konuları yerleştirerek belli bir rekabeti ortaya koyduğunuzu düşünebiliriz, ki ben de gündelik yaşamımda bundan farklı davranmıyorum. Bu ödül konusunu besleyen en önemli fikir şu oldu: O dönemde sanat üreten imzaların hemen hiçbiri dikkate alınmıyordu. Bunu bugün anlamak elbette pek mümkün olamaz, çünkü bugünün birçok Çinli sanatçısına baktığınızda hemen her yerde olduklarını görebilirsiniz. Biz bunu 1990'larda değiştirmek istedik. Bu anlamda, Harald Szeemann, Alanna Heiss, Chris Dercon ve Carolyn Christov-Bakargiev ve (tabii ki Çin çıkışlı küratör Hou Hanru) gibi isimleri jüri olarak bir araya getirerek, bu alandaki üretimin kalite ve önemini görünür kılmayı amaçladık. Burada önemli olan, ödülü kimin kazandığından çok, hangi isimlerin ve sanat eserlerinin ortaya çıkarılıyor olduğuydu. Böylece yapıtlar kendi yaşam alanlarında görülebilecekti. Bu yönüyle bu alandaki sanat üzerine daha fazla ve açık tartışma ortaya koymaya çalıştık. Bunun yanı sıra bir de sanat eleştirisi ödülü koyduk ve yarışmayı Çin sanatı konusuyla çerçeveledik. Bu alandaki ödül de, bir rekabet iklimi yaratmaktan ziyade, üretilecek yeni ve ilgili metinler üzerinden, günümüz Çin sanatına yönelik merak ve çekimin görünürlüğünü artırmak üzerine idi.

E.A.: 1990'ların sonunda Çin çağdaş sanatı patlama yaşadı. Bunun 'big bang' anını siz nasıl hatırlıyorsunuz?

U.S.: Bu patlamanın başladığı zaman bana göre 2000 yılına rastlıyor. Bunu hazırlayan özel durumlardan biri, 1999 Venedik Bienali'dir. O bienalde 20 civarında Çinli sanatçı, kamusal sanat ortamına katılarak büyük tartışma yaratmıştır. İnsanlar o döneme kadar Çin'i ikincil ziyaret noktası olarak varsaymıştır. Yine bunun yanı sıra, o zamana dek bu alana ilgi duyan yabancı koleksiyonerlere, Çin'den gelen koleksiyonerlerin de katılımıyla patlama artış yaşamıştır. Belki 2003 veya 2004'teki fiyatlandırma krizinden de bu ikinci alıcı kesimi sorumlu tutmak doğru olacaktır.

E.A.: Çin ve dünya ile kıyasladığınızda, İstanbul'un sanat alanında son yıllarda burjuva ailelerin kültürel mal varlıkları üzerinden şekillenen kültürel yükselişi ve gerek vakıflar, gerekse özel müze ve girişimlerle dikkat çeken bu oluşumların devletle ilişkileri açısından, kamuoyuna ne tür uyarı ve gözlemlerinizi olabilir?

U.S.: Önce Türkiye'deki son durum hakkında çok fazla bilgili olmadığımı

hatırlatarak, sorunuzu bilgi değil de yorum bazında, kendimce yanıtlamaya çalışayım. Kişisel olarak, kamusal müzelere hayran biriyim. Bunun nedeni, kamusal müzelerin halka ihtiyacı olan her şeyi verebiliyor olmasından ileri geliyor. Özel müze ve kurumların ise kendilerine özgü problemleri bulunuyor. Sözgelimi, salt koleksiyonerin 'ağız tadı'na bağımlı kalabiliyorsunuz. Zenginlik düzeyinize göre, elinizdeki koleksiyon da bütüncül veya eklektik olabiliyor. Yine siz, izlediğiniz koleksiyonun sahibi veya sahiplerinin bu işe ne kadardır vakıf olduğu bilgisi ile yetinmek durumunda kalabiliyorsunuz. Belki sizin bilginiz dışında, onlar da bu koleksiyonu başka bir yöne taşımak dahi isteyebiliyor. Bu türlü risklerin çokluğu nazarında, ben kamusal müzelerin daha fazla hayranı olduğumu söyleyebilirim. Bunun gibi, eğer takım bazlı, akademik çıkışlı ve yaklaşımlı bir birikimi tümüyle özel müzelere devredecek olursanız, bu gerçekten kamusal müzelerin geleceğini de tehlikeye atabilir. Bunda büyük risk görüyorum. Şu aralar her şey bu yöne kayıyor ama kültürel iklim açısından başka şanslara da açık olunabilir. Bu biraz da Türk halkının ne istediği ile ilgili. Eğer resmi hiçbir kaynak bir şey yapmıyorsa, elbette mevcut özel girişimleri de takdir etmekten başka çıkar yol görünmüyor.

E.A.: Bu uğurda medya ve eleştiriye düşen vazifeler var mı?

U.S.: Yine Çin'deki tecrübelerime dayanarak yanıtlamak isterim ki, son zamanlarda piyasanın her şeyi ele geçirdiğine tanık oluyoruz. Müzayede katalogları her yerde kabul görüyor. Kataloğa giremeyen yapıt veya sanatçı, adamdan sayılmıyor. Belki Türkiye'de piyasa bu anlamda sanat medyası, gazeteciliği, sergiler ve eleştiri yoluyla bu dengesizliği kapatabilir. Bu anlamda bağımsız sanat eleştirisi kurumu da bunu dengeleyemeyecekse, ne olur bilemem. Tabii bu görüşlerim bütün dünyadaki vaziyet için geçerli.

E.A.: Çin sanatına verdiğiniz emek ve tanıtımınıza bu ülkeden herhangi bir iltifat veya mertebe yoluyla karşılık görmediniz mi?

U.S.: Bu çağdaş sanatın şu anki durumuyla alâkalı, çetrefilli bir konu. Bugün güncel sanat, Çin'de geleneksel sanattan çok daha farklı bir yaklaşımla ele alınıyor. Anlaşılan o ki, geleneksel sanat bugün Çin'de salt güzellik, armoni ile ilgili, ancak güncel sanat ise bunun karşısında, eleştirel bir ruh taşıyor. Bu anlamda benim gibilerin güncel Çin sanatını yurt dışında tanıtıyor olması karşısında artık devlet de kayıtsız kalamaz noktaya vardı. →

1 Wang Guangyi, 'Chanel No. 5', tuval üzeri yağlıboya, 300x400 cm (2 panel), 2001

2 Sun Yuan&Peng Yu, 'Old People's Home', değişken boyutlarda (13 figür), karışık teknik, 2007





Ben, başlattığımız Çin güncel sanat ve eleştiri ödülleri kurumu üzerinden de bunu sürekli gündeme taşımaya çalıştım. “Bunu yapması gereken ben değil, siz olmalısınız” dedim kendilerine. Oluşturmaya çalıştığım bu platforma Çinli otorite temsilcilerini de davet ettim. Bu ödülün dünyada Turner Prize gibi saygın ve etkili olabileceğini açıklamaya çalıştım, yine de çok fazla bir şey olmadı. Bu anlamda ilk başlarda güncel sanatı hep küçümsediler, hatta yok saydılar. Bugün ise kendilerini biraz bu konuya zorla dahil olmuş gibi hissediyorlar.

Zira bildiğiniz gibi önümüzdeki dönemde Çin ve Türkiye yılı etkinlikleri başlayacak. Resmi Türk yetkililerinin, daha önce başka ülkelerde de yapıldığı gibi, Çinlileri bir güncel sanat sergisi düzenlemeye ikna etmeleri an meselesi. Bu anlamda Qin Shi Huang’daki topraktan savaşı

askerlerin Türkiye’ye taşınmasının yanı sıra, Çin’deki güncel sanat birikiminin de Türkiye’de rekabetçi bir zihniyetle tecrübe edilmesi niçin gündeme gelsin? Bu uğurda benim koleksiyonumdan elbette faydalanılabilir, bu niye olmasın? Ama Çinli yetkililerin hoşuna gideceğinden kuşum var. İşte koleksiyonum için Hong Kong’u ev olarak seçmemin altında da buna benzer durumlar yatıyor. Şu anda Çin’de, akademik sanat hariç, gerçek bilgi ve ilgiye dayalı, bir güncel sanat bilgisi olduğundan kuşu duyuyorum.

E.A.: Yakın zaman önce sizin başlattığınız yaşam boyu onur ödülünü de kazanan ve sanat jürilerinizde görev alan Ai Weiwei’den bir açıklama geldi ve kendisi, “Çin’de güncel sanatın sona erdiğini” ilan etti. Buna yorumunuz ne oldu?

U.S.: Kendisi bu argümanı sanat anlayışı ile de devam ettiriyor. Bu tamamen kendi fikridir. Ancak ben buna saygı duymakla birlikte şahsen katılmıyorum. Kaldı ki Weiwei’nin bizatihi kendisi aynı zamanda her sanat yapıtının siyasi bir tavrı olması gerektiğine işaret etmiş biridir. Mesela ben de bu fikre karşıyım, bana göre illa her sanat yapıtının belli bir politik duruşu olmak zorunda değil. Soyut, biçimsel sanat gibi alanlar ve bu alanda çalışan ve araştıran saygın bir çok sanatçı da var sonuçta.

E.A.: Projelerinizi Çin’de ortaya koyarken bürokratik güçlükler yaşıyor musunuz?

U.S.: Benimki ilginç bir durum. Bir ayağım resmi Çin, diğeri ise yeraltındaki Çin’de. Buradaki yetkililer mümkün mertebe projelerimi hayata geçirmeme bugüne kadar imkân

sağladılar. Belki de bunun Çin’deki durumumla ilgisi var. Ben ülkede ilk kez 1980’de yabancı özel girişimcilik kapısını araladım ve bunu Schindler asansörlerini ülkeye sokarak hayata geçirdim. Onlara bunun için yardımcı oldum. Yakın zaman önce bir dizi film yapıldı ve 60 yılı özetleyen bu dizide, dış dünyadan insanların Çin’deki değişime nasıl öncülük ettikleri vurgulandı. Bu dizide Henry Kissinger, Jacques Chirac gibi figürlerin arasında ben de bulunuyordum. Sanırım bunun verdiği bir katkı var her şey o kadar da kötü değil. Ama bu olmasaydı, belki bunları da yapamayabilirdim. ■

Alexander Wagner

06.02 – 16.03.2013

a project by abaseh mirvali

GALERİ MANĀ

+90 212 243 66 66
info@galerimana.com
Kemankes Mahallesi
Ali Paşa Degirmeni Sokak
no 16-18, Beyoğlu 34425
İstanbul, Turkey

Ataşlar, ayraçlar, aylaklar



2013'ü iki farklı sergiyle karşılayan Seza Parker'in yapıtları, yavaşlık ve ayrıntılarındaki derinlikleriyle öne çıkıyor. Birçok ataç ve ayraç aynı mekânda buluşturur kişilikteki eserlerinde, fragmentasyonu herşeyin başı, ortası ve devamı olarak alan Parker'e göre, günümüz dünyasında "herşey serbest ve her yerde, hiç kısıtlı değil."

Senelerdir katmanlarla sergilerini kuran bir sanatçı olarak, kişisel sergileri bir filmi, romanı hazırlar gibi harmanlıyorum. Tabii, fragmanlar halinde sergilendiği andan itibaren, izleyicinin bu sessizlik içinde kafasını yorması gerekiyor.



Yaşamı ve çalışmalarını İstanbul ve Paris arasında sürdüren, eğitimini Paris Academie de Beaux Arts ve Ecole Camondo’da tamamlayan ve işleri protéiform (çizim, performans, video, fotoğraf, ses yerleştirmesi) olarak sınıflandırılan sanatçı Seza Parker, yeni yılı Galerist ve Şekerbank Açık Ekran’da Ali Akay küratörlüğünde gerçekleşen iki sergiyle karşıladı.

Paker’in, fikrî oluşumu 20 yılı aşan bu toplu entelektüel emeğine, sosyolog, eleştirmen ve küratör Akay da kendi imzasını taşıyan ‘Refleksif Akışkanlıklar’ kitabıyla refakat etti. Paker’in Galerist’teki sergisi “Huzur Denizi” sanatçının üçüncü kişisel sergisi olmasıyla kayda girerken, sanatçı sergide yıllardır arşivinde sakladığı serilerinin yanı sıra yeni ürettiği kolajlarını da ilk kez izleyiciler ile paylaşıyor.

Sanatçı, “Gecenin Günü”nde ise canlı bir organizma gibi yaşayan, kirlenmiş megalopollerin son nefes alma alanlarını oluşturan parklara rüya içinden geçerek bakıyor, onları yeniden yorumluyor. Sergide hepsi birbirine ilişkili olarak tecrübe edilen ‘Reverie’, ‘Şafak’, ‘Tai-Chi’ ve ‘Üç’ isimli video düzenlemeler tek bir yapıt karakterinde tecrübe edilmek üzere izleyiciye sunulurken, mekânı sanatçı müdahalesi ile genişletirerek kuşatan akustik ürün ise temelini müzisyen Jay Jay Johansson’un tanınmış bir şarkısından alıyor.

İnsana birçok ataç ve ayrıcalığı buluşturan devasa bir fragmanlar bütünü gibi gelen Galerist’teki bereketli sergisi ‘Huzur Denizi’nin belleğini oluşturan ilk bölümünde ise Paker, babasının arşivinden seçtiği fotoğraflar ile bu fotoğrafların detaylarını soyutlayarak elde ettiği desenleri aynı mekân ve zamanda buluşturuyor.

Paker, ‘Düğünün Ertesi Günü’ (1986) ve ‘Anabelle’in Performansının Ertesi Günü’ (2002) başlıklı serilerinde ise, fragmantasyon üzerine kurulu fotoğrafları kullanarak görsel hikayeler kurguluyor ve bunları mevcut sınırlarından çıkararak, öznel bir düzlemde, kendi bakış açısından tekrar sıralıyor. Sergi kapsamında Paker’in ‘Plan1 ve Plan2’, ‘Cafe Basile (double chance)’, ‘Reverie’, ‘Untitled Pur Pur’ gibi mevcut işlerinin yanı sıra, aydınlar kağıdı, fotoğraf ve çizimlerini birleştirerek sergilediği yeni kolajları da yer alıyor.

Evrin Altuğ: Şekerbank Açık Ekran’da izlediğimiz “Gecenin Günü” ve Galerist’teki “Huzur Denizi” sergilerinin zamanlamasının ortaklığı, rastlantı mı?

Seza Parker: Rastlantı diye bir şey var mı diye devam edebiliriz, ama varsa da, yoksa da, iki sergiyi birbirine yakınlıştırabilecek bir olay oldu diyebiliriz. İki sergi, birbiriyle plastik anlamda çok farklı olmakla beraber, çok yakınlar. İkisi de uzun ve bugünü görmüş projeler. “Gecenin Günü”, 2006’dan beri düşündüğüm bir proje. Ali Akay bu teklifi verdiği zaman daha da hızlanan; Galerist’teki sergi ise, iki-üç yıldır hazırlandığım bir proje. Bu anlamda ikisinin de birbirlerini tamamlamaları, plastik değişiklikler ve arşivsel çalışma sistemleriyle birbirlerine gönderme yapmalarıyla, silinme ve metaforları kullanmaları açısından ilginç bir birliktelik oluşturdu.

E.A.: Plastik araştırma, beraberinde tarihsel araştırmayı da getiriyor. Biz Seza Parker işlerine baktığımız esnada, hakikatin tekil yorumuyla da karşılaşıyoruz. Bir sanatçının kendi hakikatini imal ediyor oluşunda nasıl bir sorumluluk görüyorsunuz?

S.P.: Hakikatten çok, şahitlik olarak düşünüyorum. Kişisel şahitliğin çalışmalara arşivden taşıdığı parçanın, işin içine katmanla, mesafeli yaklaşırken, bir yandan da o arşivin kişiselliğini belirlemesi çok önemli.

E.A.: Galerist’teki, hem tarihin, hem de yaşanan anın eskittiği türlü imge - bilgi akıntısından doğan bu suskunluğa, huzurdan çok yorgunluğa tekabül eden bir suskunluk olarak alıyorum, fikrin nedir?

S.P.: Senelerdir katmanlarla sergilerini kuran bir sanatçı olarak, kişisel sergileri bir filmi, romanı hazırlar gibi harmanlıyorum. Tabii, fragmanlar halinde sergilendiği andan itibaren, izleyicinin bu sessizlik içinde kafasını yorması gerekiyor. Ve bu egzersiz, belki de bir anda tüketilecek bir şeyle karşı karşıya olmadığımızı bize gösteriyor. Bu imge harmanının içindeki katmanları gördüğümüz zaman, bunun büyük bir metod olduğunu görüyorsunuz. Bununla ilerlediğimizde ise, sadece detaylara odaklanabiliyoruz. Bu açıdan yorgunluk, güzel bir duygu.

E.A.: Desen, fotoğraf, video, el yazısı, arşivsel belge kullanıyorsun. Ama bunlar bize ‘resmi’ bir hafıza bırakmıyor. Bu teşhirdeki kişisellik her zaman kendini muhafaza etmeyi sürdürüyor. Böylesi bir birikimi kamuyla paylaşmak nasıl bir duygu?

S.P.: Aslında yapıtlara baktığımız esnada ben, bunun kendi arşivim olduğunu söylemiyorum. Diyelim ki isimsiz bir yapıtıma baktığımızda, onun arkasından bir bilgi edinmiyor isek, bunun salt kendi arşivim olduğunu anlamıyoruz. Aslında gördüğümüz, bir yapıt. Bunun içinde arşiv imajları ve bunlar arasındaki ikili, üçlü parçalanma gibi kimi matematiksel ilişkiler mevcut. İzleyici bu yapıta

1 'Untitled (Pur Pur) 5'

2 'Untitled (Pur Pur) 7'

3 'Untitled (Pur Pur) 8'

9 adet baskı, 30x40 cm, 3 edisyon, 2009



1

naif bir bakışla, birinci derecede gözlemle, tuvale yapıştırılmış arşiv fotoğraflarından, kimi kâğıt parçalarından oluşan bir tekstil ve tablolaşma görüyor. Sadece orada, verili bir tarih var ama tam da o tarihten içeri sızan izleyici, yapıttaki öteki unsurların da farkına varabiliyor. Bu bazen yapıtın adı da olabiliyor. Bir gazete kupürü de olabiliyor. Diyelim ki bir işe ‘Düğünün Ertesi Günü’ dediğinde, bir puzzle gibi ilerleyebiliyorsun; acaba evlenen kim, o gün ne olmuş, neredeyiz gibi sorularla bunu kurabiliyorsun. Yani, çalışmalar katmanlarla oluşuyor.

E.A.: ‘Huzur Denizi’ndeki projeksiyon odası bize yeni bir okuma ve yazma pratiği mi vadediyor?

S.P.: Oradaki yedi iş, yine ‘Huzur Denizi’nin içindeki aynı adlı imgeyi tekrarlayan ve sayısal olarak belli bir ritimde tekrar edilen, artan karakterli bir oda. Eski sergilerimde dikkat çeken iki renk, iki ev gibi ifadeler hem kendi başına bir düşünceyi taşıyor, hem de belli bir bütünlüğe hizmet ediyorlar. Aslında başından beri benim yapmak istediğim, katmanları en basitinden yoğununa taşıyabilmek, herkesin tecrübesi, alabildiği ve bakış açısından faydalanabilmektir. Bu sergideki fotoğraflarda sevdiğim bir düzen var. Bu düzen, sanki kendi başına dönüyor gibi bir dünyayı devam ettirirken, aynı zamanda da seyircinin ona bakıp, keyfini alıp imajı baskıda görme heyecanını yaşayabilmesi. Seyirciyi aktif hale getirebilecek heyecan verici bir fikir olarak, bu sergide bunu ilk defa hayata geçirdim.

E.A.: ‘Huzur Denizi’nin içerdiği sorulardan biri, ‘arşivsel’ değerdeki bir imajın, kendini ne zaman teşhire uygun hale getirdiği... Bunun tercihini sanatçı olarak sen hangi ölçülere göre yapıyorsun? Saygı ile birlikte kuşku da içeren imajlar bunlar.

S.P.: Bunu normalde seyirci, katılım anındaki kişisel seçki ile kendisi yapıyor. Bense matematiksel bir metodla çalışarak, parçaları başka bir biçimde sunuyor ve arşivimden başka fotoğrafları çıkararak onları başka bir tecrübe alanına dahil ediyorum. Bunu yalnızca bir metodla değil, deneysel bir dünyanın içinde olarak da yapıyorum. ‘Matematik Müzesi’ ya da ‘İsimsiz / Duvar’ ya da ‘Huzur Denizi’ gibi fotoğraflarda, negatiften dijital olana, oradan arşivsel duruma uzanan süreci bize aktaran, kimyasal bir kâğıt oldu. O kâğıdın parçalarını araştırdık. En yakın karelerine

girdik. Bu, tabii laboratuardaki deney heyecanı içeren maceradan, bir sanatçı olarak benim de arkamda, bir resmi, boyayı bekler gibi, bilemediğim şeyin yavaş yavaş nereye varacağı anlamında bir heyecan oluştu.

E.A.: Sanat yapıtından her zaman tek bir anlam çıkarmak zorunda olmadığımız bilgisine varırsak, buna ne dersin?

S.P.: Aynen, bu da film karelerine yol açıyor ve bu film karelerini düşündüğümüzde, bir filminden seçilen 30-40 imaj üzerinde yapılmış bir anlatıya da varabiliriz. Bu anlatı filmin içinden de çıkarılabilir. Bütün bu anlamları taşıyan görsel bir hikâye çekebiliyoruz. Bu zaten film, okuma, müzik dünyasında da geçerli.

E.A.: Modern sanat estetiği ve gündelik yaşama gizlenmiş soyut estetik arasındaki ilişkiyi kurmaya niçin bu kadar merak duyuyorsun?

S.P.: Biz bunları zaten her an yaşıyor ve fragmente bir dünyanın içinde bulunuyoruz. ‘Gecenin Günü’ işinde zaten bunun altını

çiziyorum. ‘Rüya’, müzikte çok kullanılan bir yöntem zaten. Bunu bir film dünyasına taşıdığımızda, arkada hafif renk serpintileri oluyor. Filmde de bunu yansıtıyorum. Bunu biraz yoğunlaştırdığım zaman, film dünyasını tekrar örerek, yine bu imajlarla, sadece bir yeri, küçük bir detayı hikâye ediniyorum. Bu zaten, klasik pentür anlamında sanat dünyasında yapılagelmiş bir şey. Yalnızca herkesin üslûbu farklı.

E.A.: Hayatların bugün bu denli parçalanmış olması, tek bir gün içine bunca varoluşu sığdırmaya çalışıyor olmamız sana iyi mi, kötü mü görünüyor?

S.P.: Ne biri, ne diğeri. Zaman ilerliyor ve bununla birlikte sanal bir dünyaya da sürekli nakil halinde bulunuyoruz. Fragmentasyonu, hayatımızda engel olamayacağımız düzeyde bir etkisi olduğu için seviyorum. Fragmentasyon herşeyin başı, ortası, devamı... Herşey serbest ve her yerde. Bu önemli. Hiç kısıtlı değil. Yorumların zenginliğiyle, keyifli bir yere gidiyor. ■

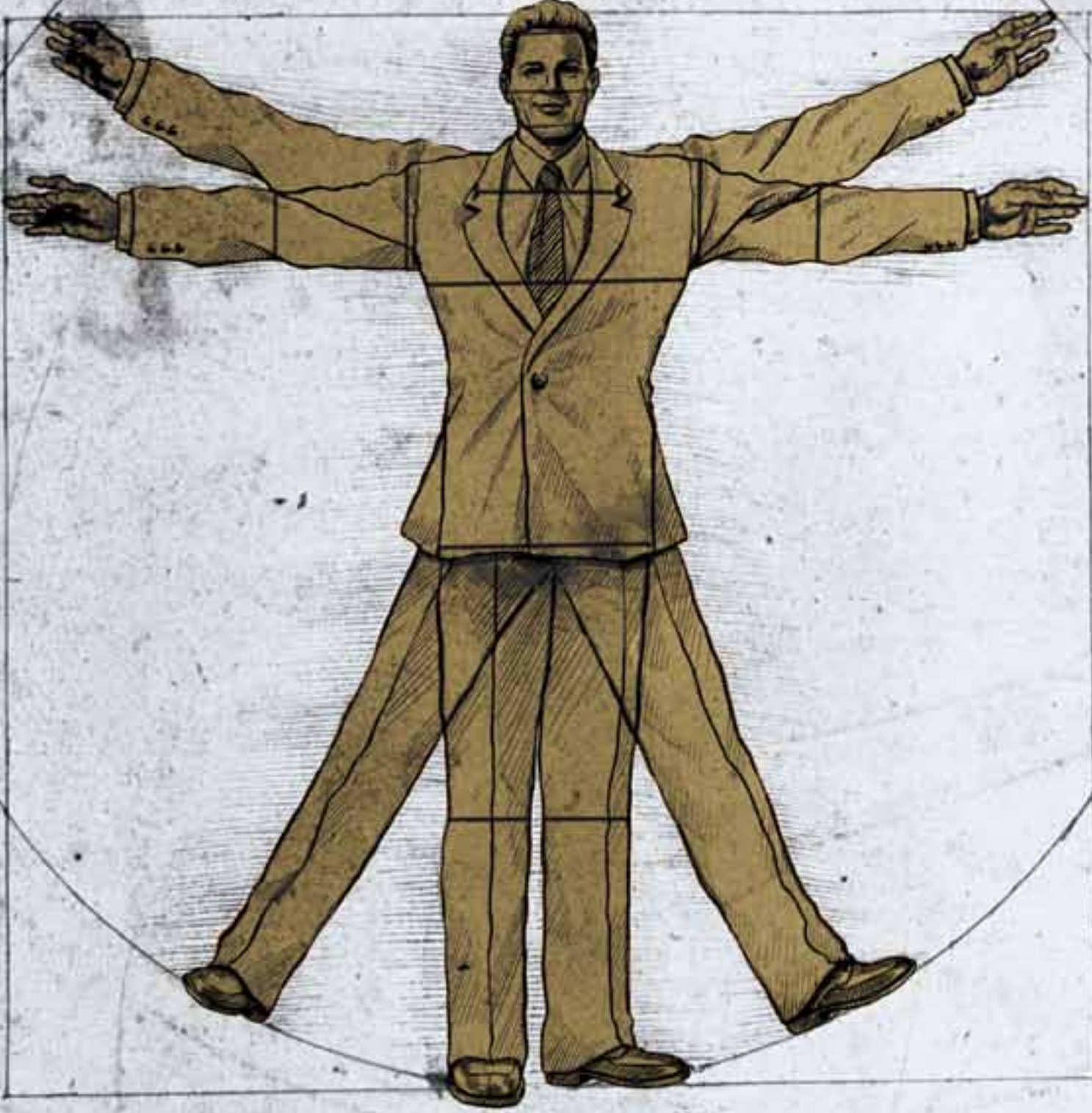


2

1 'Untitled (Sea of Tranquility)', Baskı, 113.6x80.3 cm, 5 edisyon, 1999

2 'Untitled (The Wall)', Baskı, 114x80.8 cm, 1992

Özel Bankacılığın Altın Oranı



www.akbank.com/private

AKBANK

Private Banking

The Banker, "Türkiye'nin En İyi Özel Bankacılık Kuruluşu" olarak Akbank Private Banking'i seçti.

Özel bankacılık alanında mükemmellik standartlarını belirleyen finans kurumlarına verilen bu ödülü almaktan ve bu mutluluğu sizlerle paylaşmaktan dolayı gururluyuz.



DERYA YÜCEL

Yeme kültürü üzerine

Nezaket Ekici, “IMAGINE: Yemek üzerine seçilmiş işler 2002-2012” başlıklı sergi ile 29 Kasım - 29 Aralık tarihlerinde Pi Artworks Galatasaray ve Tophane’de yer aldı. Sergi, sanatçının özellikle son dönem performanslarında ele aldığı yemek/gıda kavramı çerçevesinde 2002-2012 yılları arasında gerçekleştirdiği çalışmalarından bir seçki sundu.

Yeni sergisinde Nezaket Ekici, video, fotoğraf kayıtları ve sergiye adını veren performans ile ‘yemek/gıda’ imgeleri ile şiirsel bir estetik uzam kuruyor. Aynı zamanda sanatçının performanslarında ‘yemek’, inanış/ritüel, korku/acı, yaşam/ölüm, tüketim/adalet, kalıcılık/geçicilik konularına ve sanat tarihine yönelik güçlü bir sembol olarak okunuyor. Bu söyleşi hem küratörlüğünü yaptığım sergide yer alan bazı performansların çıkış sürecine hem de yemek konusunun Nezaket Ekici’nin performanslarına nasıl sızdığına yönelik kısa ipuçlarını paylaşıyor.

42

Derya Yücel: Yemek konusu sanat tarihinde de ele alınan bir konu. Kimi dönem sınıf, statü gibi toplumsal referanslarda, bazen de son derece bireysel bir ifade ya da sanatsal çözümleme halinde. Senin performanslarında bu iki yaklaşım birleşiyor bana kalırsa. Yani aynı ifadede hem sosyo-kültürel, hem de tamamen sana ait bir hikâye var. Yemek konusunu performanslarında bir araç olarak kullanman elbette aniden ortaya çıkan bir karar değil sanırım. Sürec nasıldı?

Nezaket Ekici: Aslında o kadar da yeni bir şey değil. Yemekle ilgili ilk performansım, Marina Abramovic ile çalıştığım öğrencilik dönemimde ortaya çıktı. 2002’de İspanya’da Santiago Compostela’daki müzeye bir atölye çalışması için gitmiştik. Çalışmada beş gün hiçbir şey yemiyorsun, konuşmuyorsun. Hiçbir şekilde iletişim yok ve her gün meditasyon yapıyorsun. İlk atölye çalışmamdı. Birinci gün tamam, geçiyor, ikinci gün biraz zorlaşıyor, üçüncü gün ise oldukça zorlandım, hayaller görmeye başladım. Hem bir

arınma hem de bedeni sınama söz konusuydu. Herkes için ilginç bir deneyim olmuştu. İçimizden bazıları çok hasta oldu, bazıları yapamadı. Ben ise bu sürecin sonunda ‘180 Wishes’ isimli performansımı ortaya çıkardım. Hem İspanya’da olduğum için o kültüre, ülkeye göre bir iş yapmak istedim hem de orada geçirdiğim günlerde yaşadığım açlığı, bedensel iştahı abartılı biçimde göstermek istedim. Marina bizi üç dakika ile sınırlamıştı, bu kısa zamanda etkili bir imaj yaratmalıydım. İspanyolların yeni yıla girerken 12 dilek karşılığında 12 üzüm yedikleri bir inanç var, ben bunu üç dakikada üç kilo üzümle yaptım. Sıra dışı karşılandı. Ama enterasan olan sonraki yıl Almanya’da, bu sergide de izlediğimiz versiyonu yaptığımda, tamamen farklı yorumlar almasıydı. Tamamen başka türlü anlaşıldı...

D.Y.: Bu, aslında her işin için geçerli. Bazı performansların belli gelenekler ve kültürlerle ilişkiyi ya da spesifik bir coğrafyaya/topluma ait alışkanlıklar ya da ritüellerden etkileniyorsa, bunu başka bir mekâna taşıdığın zaman, farklı şekillerde okunuyor olması çok doğal. Çünkü senin söylediğin bir şey var: Sen bir sanatçı olarak diyalog kurucu olmayı tercih ediyorsun. Başka insanlar, farklı toplumlar, kültürler hatta sanatsal tavırlar arasında bir diyalog kurucu. Mesela, sergideki başka bir video-performansından, ‘Salt Dinner’dan bahsedelim. Lut Gölü’nde İsraili sanatçı Shahar Marcus ile yaptığın bu işbirliği, farklı coğrafya ve kültürel algının ötesinde farklı sanatsal yaklaşımların bir araya gelmesi, iletişim kurması anlamına geliyordu.

N.E.: Evet, Shahar ile Tel Aviv’deki

Braverman Galeri’de birlikte gösterileceğimiz bir sergi için yeni ve kolektif işler yapalım istedik. İkimizin çalışma yöntemleri aslında çok farklı ve hiç beklemediğimiz bir uyumu yakaladık, hatta birkaç farklı iş ortaya çıkardık. Çünkü o da başka biçimde de olsa yemek konusuyla ilgilenen bir sanatçı, dolayısıyla ortak bir araç bulmuş olduk. Benim bedenimi zorlamam, onun da ironik yaklaşımı birbirini etkiledi ve bu video-performans ortaya çıktı. Burjuva eleştirisi, tüketim, sürrealizm, hepsi var.

Ama bu performans hiç kolay değildi. Lut Gölü’nde çok fazla tuz var ve bu suyla uzun süreli temas insan sağlığına zararlı. Ve biz tam üç saat gölün içinde kaldık. Ayrıca yemekleri gölün suyuna batırıp çıkardık ve yedik, suyun içinde, güneşin altında piknik yaptık. Böylece sadece derimiz tuzlu suda kalmadı, bir de içimize almış olduk. Bu çok zordu, ikimiz de sonrasında hastalandık. Ama o deneyim çok önemliydi, birbirimizin sınırlarını görmeye çalıştık ve ortaya ilginç, sert ama şiirsel bir resim çıktı.

D.Y.: Yalnızca bu işte değil, genel olarak hemen her performansında oldukça şiirsel ve masalsi imgeler kuruyorsun. Senin için, bedenin sınırlarını araştırmak, izleyici ile dolaysız iletişim gibi performans sanatının parametrelerinin ötesinde yaptığın işin görsel estetiği de çok önemli.

N.E.: Evet, önem veriyorum ve bunun bir nedeni var. Ben öncelikle resim ve heykel eğitimi aldım, kaynağım o. Ve nasıl resmin doku, renk, biçim, ışık, form gibi öğeleri varsa; ben de bu bilgilerimi, bu estetik algımı performanslarımı

da kullanıyorum. Peki sen ne düşünüyorsun? Hangisi daha ön planda, estetik mi, mesaj ve beden mi?

D.Y.: Dengeliyorsun. Günümüz sanatında aslında bu dengeyi kurabilmek hiç de kolay değil. Elbette anti-estetik yaklaşımların dışında, bunu tercih eden ve benimseyen sanatçılardan bahsediyorum. Bazı sanatsal üretimlerde estetik geri plana atılıyor; işin mesajı, içeriği, kavramı ön planda tutuluyor. Ya da tam tersi. Sadece sanatsal/estetik kaygılarla içeriği zayıf hatta boş, dekoratif nesneler üretilebiliyor. Ama sen bunu uygun biçimde dengeleyebiliyorsun. Ve bana kalırsa bir ‘düşünce’yi ‘yapıt’ haline getiren de bu...

Performanslarında kimi zaman benzer mesajlar var ama bu içeriği aktarırken birbirinden çok farklı araçları da kullanıyorsun. Genel anlamda hemen her çalışmanı sanat tarihi ile ilişkili buluyorum. Mesela bu sergide de ‘Balance’ ve ‘Living Ornament’ dışında ‘Picknick a la Nezaket Ekici’ var. Berlin’deki stüdyonda bu fotoğrafı gördüğümde aklıma ilk gelen şey, Batılı oryantalist ressamların Doğu’ya bakışı olmuştu. Özellikle 17. ve 19. yüzyıllarda yapılmış olan harem, hamam ve odalık konulu resimler... Ama sen hayali bir fanteziye, bu oryantal kadın figürüne abartılı ve ironik biçimde yeniden hayat vermişsin. Batı’nın algısını ti’ye almak gibi... Diğer yandan melez kimliğini düşünecek olursak, Türk kökenli Alman bir sanatçı olarak bazen her iki kültürün klişeleriyle oynuyor bazen geleneğini, özelliğini kurcalıyor, bazen de sahip çıkıyorsun.

N.E.: Öyle mi diyorsun? Ben ne diyorum biliyor musun? Ben sanatçıyım. Türk ya da Alman olmak



değil, benim için sanatçı olmak tek kimlik. Doğal olarak bu iki kültürden besleniyorum, beni Nezaket Ekici yapan şey aslında ikisi de. Mesela sergide olan işlerimden ‘Flesh (No Pig but Pork)’da domuz etlerini kokluyorum, tanımaya çalışıyorum. Ben domuz eti yemem. Bu benim için bir tabu değil, çocukluktan bana öğretilen bir şey ve ben bununla yaşayabilmeyi bir performans gibi görüyorum. Bu iş, ilk 2004’te yaptığım ve bir mekânda bir domuzla beraber yaşadığım, onu tanımaya çalıştığım, kendi çelişkilerimle yüzleştiğim bir performansımın devamı. Ama dikkat edin, ben yine domuza bakmıyorum, ona direkt dokunmuyorum, sadece kokluyorum... Bu tıpkı başka kültürlerde de olan ve yemekle, yiyeceklerle sınıyan bedenler, inançlar, düşünceler gibi. Farklı beş kıtada yaptığım “5 Senses... Food Collection” çalışmam gibi, hem kültürel hem estetik bir ritüel yaratmakla ilgileniyorum.

D.Y.: Yani, performanslarının asıl odağı “anlam” mıdır?

N.E.: Evet, benim için anlam çok önemli. Anlam, işlerimin bütününde hissedilmeli, görünmeli. Önce anlamı yaratmalıyım sonra ne gösteriyorum, ne için yapıyorum, bilmeliyim, emin olmalıyım... Ben bunu kendim için anlamalıyım, o zaman bu işi başkalarına gösterebilirim, paylaşabilirim. Benim için düşünmek/hayal etmek bir başlangıç ve bu serginin konseptini oluşturan yemek konusunda da hayalgücünü tetiklemek istedim. Senin de daha bu sergiyi planlarken bana farketirdiğin şey de buydu: Yemeğin tadı, görüntüsü, formu, yani bir estetiği zaten var. Ben o estetiği kültüre, geleneğe, dine, topluma, sanat tarihine dair ifadelerim ve düşüncelerim için bir araç yaptım. Ama yanlış da anlaşılmasın, benim bütün çalışmalarım yemek konusuyla ilgili değil. Sen bu sergim için bana küratoryal desteğini verirken oluşan bir fikirdi bu. Benim, özellikle 2008’den beri yaptığım işlerin çoğunda “yemek/gıda” ile ilişkili nesneler kullandığımı fark ettik ve “Bu serginin içeriğinde neden buna dikkat çekmeyelim?” diye düşündük.

D.Y.: Evet, aslında tam da göstermek istediğimiz şey buydu. Birçok farklı mesajı ve içeriği, birbiri ile ilişkili görüntüler / imgeler aracılığı ile ortaya koyabilmek. Senin sanatsal yönteminde hakim olan bu yaklaşımı, mekân ve zamanla sınırlı bir ortama, sergi formatına aktarmak... Zorlu ama oldukça keyifli bir süreçti. ■



Knoll Tulip Chair | Eero Saarinen, 1955



ORTAKÖY DEREBOYU CAD. NO:78 34347 İSTANBUL
TEL: +90 212 3270595 FAX: +90 212 3270597
LEVENT APARIZ PLAZA BÜYÜKDERE CAD. NO:191 K:1 34030
TEL: +90 212 2647575 FAX: +90 212 2647574
INFO@MOZAIKDESIGN.COM | WWW.MOZAIKDESIGN.COM

mozaik

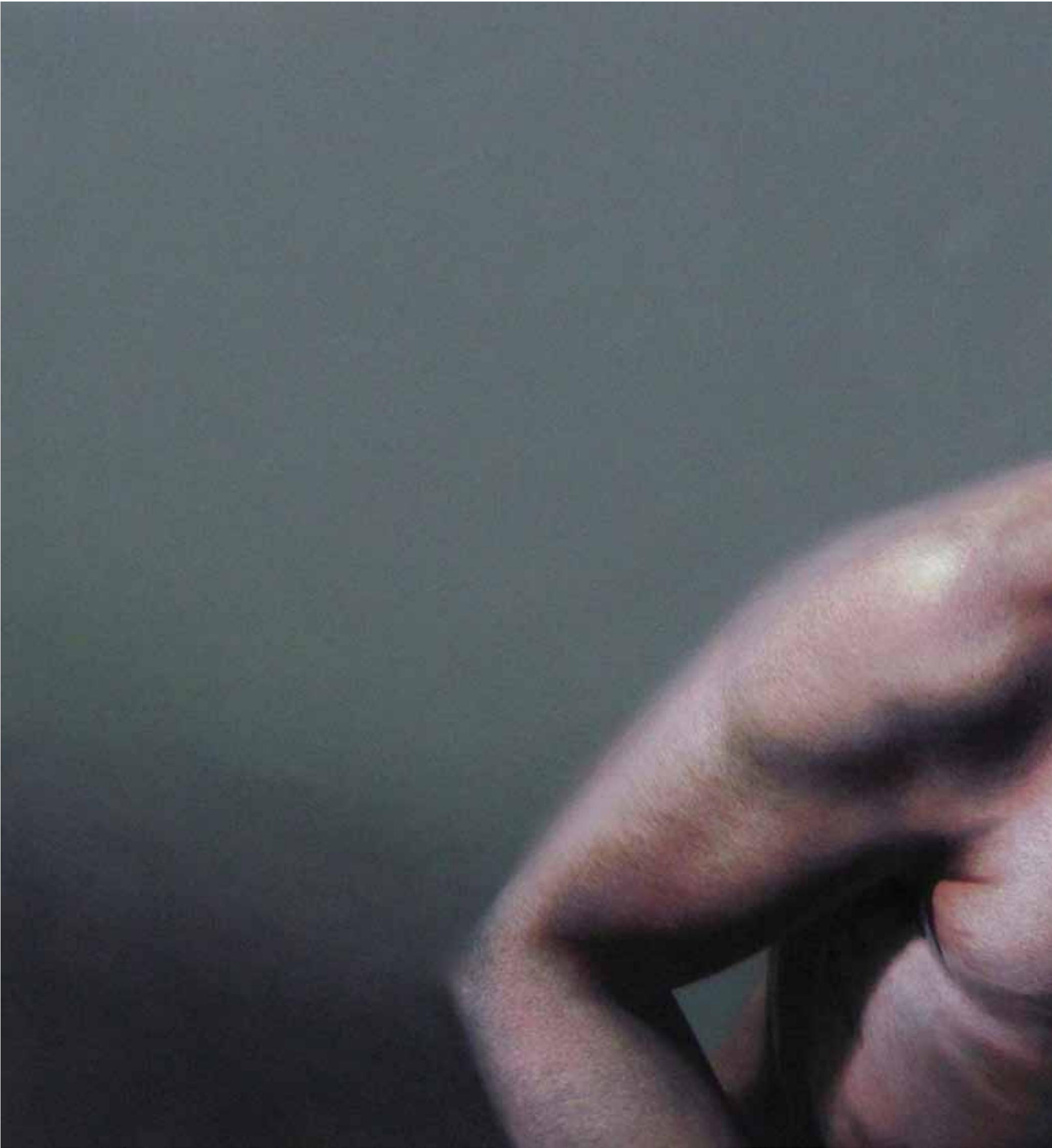
Uğur Güler

2013'ün ilk portfolyosunu, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü eğitimine halen devam etse de üretimine çoktan başlamış olan ve ilk kez Contemporary İstanbul 2012'de, Galeri Siyah Beyaz standında dikkatimizi çeken Eskişehir (1988) doğumlu sanatçı Uğur Güler'e ayırdık.

Güler, geçen yaz hazırladığı bir metinde, sanat ve üretim anlayışını özetlerken, yaratı sürecinin başlangıç noktasında 'insanın ölümlü doğası'nı gördüğünü itiraf ediyor.

Yine kendi tabiri ile, "Sonunda elimize geçecek hiçbir şey olmadığını bildiğimiz halde, yaşamak ve kazanmak için nasıl bu kadar inatçı olabiliyoruz?" gibi felsefi ve ahlâki bir soruyla hareket eden Güler, yapıtlarında bilinçli olarak 'dolaylı' bir anlatıma başvururken, "...boyama esnasında anlık duygularımı kullanmak, beni yapmak istediğimden uzaklaştırıyor. Aklımda canlanan imaja hangi duygu sayesinde ulaşmışsam, resmimin duygusu da o olmalı." diyor ve ekliyor: "...Bu yüzden net ve duygulanımlardan arınmış bir teknikle çalışıp, aklımda canlanan görüntüyü bir sonraki duygudan koruyarak resmetmeye çalışıyorum."















JOHN BERGER

Bento'nun eskiz defterinden

Bilge yazar John Berger; Hollandalı filozof Baruch (Bento) Spinoza'nın ölümünden sonra bulunamayan eskiz defterinden ilhamla çizmek, söylemek ve imge yaratmak üzerine yoğun bir incelemeye girişiyor.



54

Hikâye anlatmanın iki tarzı vardır. Görünmez olanın, saklı olanın irdelenmesi ve zaten meydanda olanın öne çıkarılıp sunulması. Bu tarzlar için ben – kendime has fiziksel bir anlamda– içedönük ve dışadönük terimlerini kullanıyorum. Günümüzde dünyada olan bitenle ilgili olarak bunlardan hangisi daha uygun, daha vurucu olabilir? Bana öyle geliyor ki, birincisi.

Zira bu hikâyeler henüz son bulmamıştır. Zira paylaşım onlar için önemlidir. Zira anlatımlarında insandan söz ederken, bireyler kadar kitleleri de hesaba katarlar. Zira onlar için esrarengiz şeyler çözümlenmeyi değil, sahiplenmeyi gerektirir. Zira ani şiddet, kayıp ya da öfkeyi ele aldıkları zaman bile, uzak görüşlüdürler. Ve hepsinden önemlisi, kahramanları oyuncular değil, hayat mücadelesinde pes etmemiş olanlardır.

Anton'un yüzleşmesine dönecek olursak, ne demek oluyor bu acaba?

Bize bir formül sunmuyor. Sunduğu sadece, anlatılmayı bekleyen hikâyeleri incelemeye yarayacak bir tür mercek.

Hayatta, yazıdan çok farklı bir şekilde, söz durmadan kesintiye uğrar, hiçbir zaman tek bir konuya odaklanılmaz. Bir aradayken alınan eylem kararları korosunu gözleyin ve dinleyin. Ortak eylemler de, tıpkı çatışmalar gibi, önceden tahmin edilemez.

Gülmek bir tepki değil, katkıdır. Yirmi dört saat içinde bir yüzyıla bedel şeyler yaşanabilir.

Ortak amaçların paylaşılması konuşmaktan yeğdir. Sükût uzatılan bir ele benzeyebilir. (Ne var ki, koşullar değiştiği takdirde kesik elden farkı kalmaz.) Çenebaz yoksullar sessizlikle kuşatılmıştır; bu sessizlik çoğu zaman koruyucudur. Çenebaz zenginlerse cevabı verilmeyen sorularla kuşatılmıştır.

Süreklilik iki şekildedir: kurumların onaylanmış sürekliliği ve yeraltının onaylanmamış sürekliliği.

Bilinmeyen kabullen. İkincil karakterler yoktur. Her birinin silueti gökyüzüne karşı olup boyları posları aynıdır. Sadece belirli bir anlatının içinde bazıları daha çok yer işgal eder.

Elinle, parmaklarının eklemleri kanaya kanaya yaz. Böylece bazı sözcüklerin altı kanla çizilir.

Her hikâye bir başarıya dairdir, aksi takdirde hikâye olmaz. Yoksullar her türden hileye başvursa da maskesizdir. Zenginlerse genellikle son nefeslerine kadar maskeli. Başarı en çok kullanılan maskedir. Çoğu zaman başarı diye gösterilecek bir şey olmasa da bakışlarda kendini gösteren ortak bir onay vardır.

Bir zamanlar şanlı Hollywood hikâyelerinde dile getirilen halisane umutların artık modası geçti, başka

bir çağa ait onlar. Umut günümüzde elden ele, bir hikâyeden ötekine geçen kaçak bir mal.

Kısaca, dediğim gibi, mükemmelden genel anlamda gerçekliği anlıyorum, yani şu ya da bu şekilde varolan ve etki eden herhangi bir varlığın özünü; ve onun mükemmelliğinin yaşam süresiyle hiçbir bağlantısının olmadığını. Çünkü hiçbir bireye varoluşunu daha uzun sürdürdü diye daha mükemmel diyemezsiniz; şeylerin özü sabit ve belirli bir varoluş zamanı içermediğinden süreleri de özleri tarafından belirlenemez. İster daha yetkin isterse daha az yetkin olsun, her şey daima varolmaya başladığı andaki gücüne eşit bir güçle varoluşunu sürdürebilir; işte bu bakımdan her şey eşittir.

(Ethica, IV. Bölüm, Önsöz)

İnsan bedeni dış bir cismin doğasını gerektirecek konumda olduğu sürece, insan zihni bu cisme varmış gibi yoğunlaşacaktır ve dolayısıyla insan zihni belli bir dış cisme mevcutmuş gibi yoğunlaştıkça, yani onu böyle hayal ettikçe [insan zihni de] dış cismin doğasını gerektirecek konumda olacaktır...

(Ethica, III. Bölüm, XII. Önerme)

Madrid'de Prado Müzesi sıradışı bir buluşma yeridir. Galeriler, yaşayanlar (ziyaretçiler) ve ölümlerle (portreler) dolu kalabalık sokaklar gibi hıncahınçtır.

Ancak ölümler terk-i diyar etmemişlerdir; resmedildikleri

“şimdi”, yani ressamlarının onları yaratmış olduğu “şimdiki zaman”, bizim içinde bulunduğumuz şu an kadar capcanlıdır. Hatta kimi zaman daha bile canlı. Bu resmedilmiş anların ahaliyle akşam ziyaretçileri birbirine karışır ve hep beraber, yaşayanlarla ölümler, müzenin galerilerini işlek bir caddeye dönüştürür.

Akşamüstü Velázquez'in soytarı portrelerine bakmaya gidiyorum. Yıllardır sırrına eremediğim bir gizemleri var; şimdi de çözebileceğim kuşkulu. Velázquez bu adamları da, Infantalar, * krallar, saray erkânı, nedimeler, ahçılar ve sefirleri nasıl resmettiyse aynı teknikle, aynı kuşkucu ama tenkitçi olmayan bakışla resmetti. Buna rağmen soytarılarla arasında farklı bir şey, gizli bir anlaşma varmış gibi. Ve aralarındaki bu temkinli, sözü edilmemiş anlaşma görünümle ilgili, yani bu bağlamda insanların nasıl görüldüğüyle. Ressam ya da soytarıları gösteriş budalası ya da görüntülerin esiri değildi; tersine, görüntüyle oynuyordu onlar – Velázquez baş sihirbaz, öteki oyuncular da soytarı olarak.

Velázquez'in portrelerini yaptığı yedi saray soytarısından üçü cüceydi, biri şaşıydı, öteki ikisiyse alalayayip





giysiler içindeydi. Sadece biri, Valladolidli Pablo nispeten normal görünüyordu.

Soytarıların görevi Saray Erkânını ve yönetimin ağır yükünü taşıyanları arada sırada oyalamaktı. Bunun için soytarılar palyaçoların marifetlerinden yararlanıp becerilerini geliştirdi. Ancak görünüşlerinin aykırılığı da sundukları eğlencenin vazgeçilmez bir parçasıydı. Bu gülünç hilkat garibelerinin gösterileri, kendilerini seyredenlerin kibarlığına ve asaletine zıtlık teşkil ediyordu. Çarpık çurpuklukları efendilerinin zarafetini ve kusursuzluğunu doğrular mahiyetteydi. Efendileriyle çocukları Doğa'nın yarattığı dâhiler iken, onlar Doğa'nın gülünç hatalarıydı.

Soytarılar bu durumun tamamen farkındaydı. Doğa'nın latifesiydi onlar ve karşılarında atılan kahkahalar kabulleriydi. Şakalar, karşı şakalarla yanıtlanır ve en başta gülenler bu kez gülünenler olurdu. Yetenekli tüm sirk palyaçoları hünerlerini bu tahterevallide sergiler.

Kimsenin şimdi görüldüğü gibi kalmayacağı bilgisi, İspanyol soytarıyı için için güldürür. Görünüş bir yanılsama değil, geçici bir şeydir, dâhiler için de, hatalar için de geçerlidir bu. (Fanilik de bir şakadır. Ünlü güldürü ustalarının sahneyi terk edişlerini bir hatırlayın.)

Juan Calabazas benim en sevdiğim soytarı. Balkabağı Juan. Cücelerden biri değil, kısık gözlüdür kendisi. İki tablosu var. Bunlardan birinde ayakta, alaycı bir ifadeyle ileriye uzattığı elinde bir portrenin resmedilmiş olduğu minyatür bir madalyon tutuyor; öteki elindeyse sanat yorumcularının bugüne kadar tanımlayamadığı gizemli bir cisim var – öğütücü bir makinenin parçası olduğu sanılmakta, belki de (“tahtası eksik” türünden) salaklığına dair bir ima; takma adının Balkabağı olması gibi. Bu tabloda, usta sihirbaz ve ressam Velázquez ile Balkabağı arasında zımnı bir görüşbirliği

olduğu seziliyor: Dış görünüşün ömrü gerçekten ne kadardır?

Balkabağı Juan ikinci portresinde yere çömelmiş; öyle ki cücelerden biriyle aynı boyda. Konuşup gülüyor, elleri de konuşuyor sanki. Gözlerinin içine bakıyorum.

Gözleri umulmadık şekilde sakin. Yüzünde gülücükler titreşiyor – ya kendisi ya da güldürmeye çabaladığı insanlar için. Ama gözlerinde hiçbir ışıltı yok. Duru ve kayıtsızlar. Ayrıca bu kısık olmalarının bir sonucu değil; zira öteki soytarılardan bakışlarının da tıpkı onunki gibi olduğunu fark ediyorum bir anda. Gözlerinde beliren çeşitli ifadeler de birbirine benzer bir donukluk içinde, verdikleri pozun süresinden bağımsız bir donukluk.

Donukluk derin bir yalnızlığın tezahürü olabilir belki ama soytarılar için söz konusu olan bu değildir. Delilerin gözlerine, zaman mefhumuna sahip olmadıkları, somut bir tarihe göndermede bulunamadıkları için böyle sabit bir bakışın yerleştiği düşünülebilir. Géricault, Paris'in La Salpêtrière Hastanesi'nde (1819 ya da 1820) resmetmiş olduğu acınası bir deli kadın portresinde bu yabani gaip ifadesini, zamandan dışlanmış birinin bakışlarını açığa vurur.

Velázquez'in resmettiği soytarılar, itibarlı şahsiyetlerin alışlagelmiş portrelerinden, La Salpêtrière'deki kadının olduğu kadar uzaktırlar; yine de kadından farklıdırlar çünkü gaip değildirler ve dışlanmamışlardır. Sadece –kahkaha faslından sonra– kendilerini fani dünyanın ötesinde bulurlar.

Balkabağı Juan, donuk gözleriyle bizleri ve hayatın geçit törenini sonsuzluğun dikiz deliğinden izler. Rambla'daki bir buluşmanın bana düşündürdükleri bunlar oldu. ■

Bento'nun Eskiz Defteri, sf. 94-105
Çevirmen: Beril Eyüboğlu
Metis Yayıncılık

* Tahtın vârisi olmayan hanedan çocukları.-ç.n.

Yahya Bağcı

12.02.2013 - 09.03.2013

art ON
İ S T A N B U L

Sair Nedim Caddesi No: 4 Akaretler 34307
Beşiktaş, İstanbul, Turkey
P: +90 2122591543 +90 2122591546
F: +90 2122591556
www.art-on.co



Dünyanın sadece bir kentinde
gözetleme kulesi olarak yapılan bir bina tüm gözlerin
üzerine çevrildiği bir sembol olmuştur.



EMAAR SQUARE İstanbul Satış Ofisi
Ayazma Cad. No: 78 Üsküdar | Tel: (0216) 547 17 17
info@emaarsquare.com.tr
www.emaarsquare.com.tr | www.emaar.com.tr





EMAAR SQUARE

İşte bu yüzden sadece İstanbul'da.

MERKEZİNDE İNSAN,
ÇİZGİSİNDE İSTANBUL VAR.

REZİDANS | ALIŞVERİŞ | EĞLENCE | OTEL | OFİS



Pembe camdan içeri: Christodoulos Panayiotou

RODEO Galeri, sezona ve yeni hayatına Sıraselviler Caddesi üzerindeki Yeni Hayat Apartmanı’nda başladı. Mekânın yukarıdan baktığı arka bahçesinden galeriye dolan ışık ise bize bu yıl Maya Takvimi’nden armağan, yeni bilincimizin kristal hali gibi duruyor. Gün ışığının mekâna dolarken uğradığı müdahale ise RODEO’nun ikinci sergisinin sahibi Christodoulos Panayiotou’dan geliyor.

58

Mekânın camlarından birini pembe bir cam ile değiştiren sanatçı, işi ile mekânın romantik çağrışımlarına ek olarak politik bir tartışma başlatıyor. En son yaz aylarında Kassel’de gerçekleşen DOCUMENTA (13)’dan da hatırlayabileceğiniz sanatçı İstanbul’un yabancıları değil. Sanatçı, “Tenuto” adını verdiği sergide meramı ile mekânın sunduğu hacmin arasına bir koreografi yerleştiriyor. Özellikle Hristiyanlık gibi dini referanslarla oluşturulmuş işlerin mekana yerleşmiş olduğunu görüyoruz. Serginin yerleştirmesinin işlere ve izleyiciye yeterli alanı açması “yeni mekanda ferahlık vardır” dedirtiyor. İşler ne kadar soyuta doğru damıtılmış olsa da bu sergide Panayiotou’nun antropolojiden ve danstan (o da sonuçta bitimsiz bir kazı değil mi?) getirdiği sanatsal pratiğine sızmış detayların izini sürebiliyoruz. Sergideki işlerin hepsinin üzerinden geçemeyeceksek de birkaçını burada anmakta fayda var. Örneğin, sanatçının su yerine deniz suyu kullanılarak üretilmiş seramik işleri dışında Suriye’de ürettiği mozaikler ile yaptığı iş serginin soyut damarının altını çiziyor. Bizans tarzı ikon üretiminin birebir sergiye dahil olması ise mekânda çoğu kez tekrarlanan monokrom altın sırmalı işler ile oluyor. Bu da sanatçının seyirciye Altın Çağ için armağanı.

Dinçer Şirin: Önceki işlerine baktığımızda antropoloji ve dans

geçmişinin epey öne çıktığını görüyoruz. Çünkü orada daha çok arşivden bulduğun imajlarla, arşiv mefhumuyla, yok olanla ve hafıza ile ilgileniyordun. Söz konusu işlerin kendi ulusal kimliğiyle bir karşılaşma ya da yüzleşme anlamına geldiğini de söyleyebiliriz. Belki de bu yüzden imajın kendisi nostaljik ve nostaljik olduğu için de melankolik gibi duruyordu. Bu işlerde biz izleyicilere kalan şey ile başlamak istiyorum. Son dönemde ürettiklerin hala benzer metodları ve kimi kültürel referansları içerse de daha soyut formlara sahip olduğunu görüyoruz. Bahsettiğim antropolojik metodolojiden bu soyut noktaya nasıl geldiğini merak ediyorum.

Christodoulos Panayiotou: O sırada üç tarihi arşivde çok titiz bir şekilde çalışıyordum aslında ve bu da benim çok yakın ilişki kurduğum üç işin çıkmasına önayak oldu. Bu işler, senin de dediğin gibi, gücünü toplumsal gözlemlerden alıyordu ancak asıl sürecin kendisinin “antropolojik methodoloji” ile çok az ilişkisi vardı. Kendimi bir antropolog olarak görmüyorum ve toplumsal ve siyasal yapıları analitik bir şekilde gözlemlemenin sadece sosyal bilimlerin önceliğinde olmadığını düşünüyorum. Bu gözlem, yüzyıllardır sanatsal pratiklerin de özünü oluşturuyor. Rönesans resmi ve edebiyatına, antik Yunan sahnesine bak mesela... Nostalji meselesinden hiç hoşlanmadığımı söyleyebilirim.

Nostaljik olmaktan sürekli kaçınıyorum. Nostalji sadece geçmişin karikatürü olabilir. İşlerimde dert ettiğim şey asla ideal bir geçmiş fikri yaratmak olmadı. Daha ziyade benim problem ettiğim şey, malesef bilemediğimiz bir hakikat olan şu anı nasıl yaşayacağımız ile ilgili oldu. Son birkaç yıl içinde bulunduğum tüm toplumlar “restorasyon” adı altında birçok sert değişim geçiriyorlar ve nostalji bu toplumsal mekanizmalar içinde hem bir semptom hem de stratejinin kendisini oluşturuyor. Bununla çok güçlü bir şekilde savaşmakla yükümlüyüm diye düşünüyorum.

D.Ş.: Küreselleşmeden bildiğimiz çok kültürlülük literatüründe çoğu kez kimliklerin krizde olduğunu okuyoruz. Bu sebeple ulusal kimliklerin düşüşte olduğunu görebiliyoruz. Tüm bunlar olurken, aynı zamanda birçok mikro ulusal kimlik hareketinin yükselişe geçtiğini de gözlemliyoruz. İmajın arkeolojisini içeren bir pratikten gelen biri olarak ulusal temsillerin bugünü hakkında ne düşünüyorsun? Çünkü Paris’te yaşıyorsun ve açıkçası oradaki günlük hayatında bununla nasıl baş ettiğini ister istemez merak ediyorum.

C.P.: Bir dayatma ve çoğu kez de bunun çok sert biçimi olarak milliyetçilik, krizi tarif eder ve icat edildiği günden beri de bir kriz içinde. Korkarım ki kimi entelektüellerin konu hakkındaki analitik tahlilleri kadar ulusal tarihçiliğin yeniden

yazıldığı çağdaş örnekler dahi “ulus devlet” tepkilerini eleştirel bir açıdan etkilemiyorlar. Biz de “ulus devlet” fikrini radikal biçimde sağlamlaştırmaya doğru yol alıyoruz. En son Avrupa projesinde yaşanan başarısızlıktan Ortadoğu’daki hiç bitmeyen çatışmalara kadar ulusalcılık fikri ile işimizin aslında hiç bitmediğini görüyoruz. Ulusalcılık ile benim nasıl baş ettiğim konusuna gelince, yıllardır bununla uğraşıyorum diyebilirim. Çünkü bunun bitimsiz bir mücadele olduğunu söylüyorum. Bu hem kendi eylemlerim hem de düşünce boyutunda bir uğraş benim için. Bu yüzden Paris, Berlin ya da başka bir yerde yaşıyor olmamın bu meseleyle çok belirgin bir ilgisi yok. Bu daha çok bir yaşam biçimi ve bununla sarılmış olmakla ilgili.

D.Ş.: Görsel kültür üzerine kaleme alınan sanat tarihi yazınından bildiğimiz üzere fikir ve sanat yapıtının nasıl sonlandırıldığı bir sanatçı için çok önemli. Ama burada yapıt ile sanatçının arasını kuran, arada etik ile olan ilişkisini açık eden şey, hep sanatçının yapıta yaklaşma biçimi, dolayısıyla metodu oluyor. Kendi sanatsal pratiğinde böyle metodik ilişkiler kurmak senin için ne kadar önem arz ediyor?

C.P.: Sosyal bilimlerden bildiğimiz bir yere “erişimi olmak” ya da “ait olmak” gibi kavramlara dair bir iddiam olmadı hiç. Bu iddiasızlık da benim metodolojimi oluşturan





Sanat okulunda hiç deneyimim olmadı, hiç stüdyoda da çalışmadım. Belli bir yerde çalışma fikri sinirimi bozuyor. Üretim için ayrılmış bir odaya girince ya da çalışırken sert bir program üzerinden ilerleyince paralize oluyorum.

yegane şey. Tüm süreci oldukça özgür olduğum bir geleneğin içinde deneyimliyorum. Bundan tam olarak faydalandığımı da söyleyebilirim. Ayrıca kendimi “var olanı” aşmak konusunda eğittim ve daha çok “var olmayanı” bulmaya çalışıyorum. Bu daha önce bahsettiğin ulusalcı anlatıları sorgularkenki temel motivasyonumu da oluşturuyordu örneğin.

D.Ç.: Diğer taraftan dans oldukça belirlenmiş bir disiplin ve orada bir sürü başka teknik çalışıyorsun. Balede, bedenine, sana verileden başka türlü kullanmayı öğrettiğin için daha zor bir süreçten geçiyorsun diyebiliriz. Dans ya da danstan sana kalan bilgi, işini nasıl göstereceğine karar verirken sana yol gösteriyor diye düşünüyorum. Grotowski’yi sevdiğini okumuştum. Onun önerdiği tekniğin çok zor ve yoğun olduğunu da düşünürsek, üretirken kendi bedenine olan ilişkine dair de konuşmak istiyorum.

C.P.: Doğru. Bale çok fazla dikkat kesilmen gereken bir şey. İdeale ulaşmanın imkânsızlığı üzerine kurulu bir sistem. Baleyi sevsem de, o da içinde kendi çelişkisini barındırıyor. Hiçbir zaman çok titiz bir dansçı olmadım. Ne yazık ki son zamanlarda da kendi bedenimi biraz unutmuş durumdayım. Bunun temel sebebini şehirler ve gündelik hayat ile çok farklı fragmanlara ayrılmış ilişkim oluşturuyor. Beden dediğimiz şey bir rutin ve bedenler rutinlere de ihtiyaç duyarlar. 2013 için aldığım kararlardan biri de bu yönde daha fazla çalışmak.

D.Ş.: Bugün bazı sanat okullarına baktığımızda oldukça liberal yaklaşımlar olduğunu görüyoruz. Öğrencilere bir şey öğretmek ya da bir şeyi dikte etmektense onlara yaratıcılıkları hususunda daha fazla alan açmanın derdindeler. Bazı eğitim modellerinde işletmeye dair ders içeriklerine bile rastlayabiliyoruz. Bu da onlar için ‘pazara’ dair bir ısınma turu gibi oluyor. Klasik bir sanat eğitiminden gelmediğin için, stüdyo sanatının öğretilmesindeki yeni pedagojik modeller hakkında sen ne düşünüyorsun?

C.P.: Sanat okulunda hiç deneyimim olmadı, hiç stüdyoda da çalışmadım. Belli bir yerde çalışma fikri sinirimi bozuyor. Üretim için ayrılmış bir odaya girince ya da çalışırken sert bir program üzerinden ilerleyince paralize oluyorum. Belki de bu yüzden hiç akademiye gitmedim ve bu yaptığım sanatın kendisine içkin bir şey. Ama stüdyo fikri ile son zamanlarda

gittikçe daha fazla flört eder haldeyim. Kendime yer edinmenin bir yolu olduğundan eminim. Bu sanat üretimi ile olan ilişkimi de güvence altına alıp, sana işe karşı yabancılaştırmayan bir ilişkiyi de beraberinde verecektir diye düşünüyorum. Bunun dışında üretim mekânı demişken kütüphanelere çok giderim. Kütüphaneleri seviyorum çünkü kütüphaneler çok uzun süre bir şeye konsantre olabilmen dışında aynı zamanda duyumsal olabilme imkânı sağlıyor.

D.Ş.: Bu röportajdan sonra İstanbul’dan Roma’ya, oradan da Meksika’ya geçeceksin. Senin ismini ilk duyduğumda bugün SALT olan, o dönemki Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nin sanatçı residency programındaydın. Berlin, Stockholm ve Rio’da yaşadın. Şimdi de Paris’tesin. Sürekli yer değiştiriyorsun. Bugün aidiyetlerimiz ev hissi ile sınıyanıyor ve herkes farklı sebeplerden dolayı çok mobil. Küresel bir toplumda ya da “risk toplumu” dediğimiz toplum modelinde, güvenlik hissinin altı çokça çiziliyor. Bu yüzden kendini nerede güvende hissettiğini, kendini nereye ait hissettiğini sormak istiyorum.

C.P.: Mobil hayat tarzımdan çok memnun değilim artık. Aslında hiçbir zaman memnun değildim. Zaman geçtikçe de bunun hem sosyal hem de duygusal olarak ne kadar problemli bir şey olduğuna vakıf oldum. Ama karşıdan da huysuz gibi duyulmak istemem, seyahatlerimden ve başka ülkelerden yaşamaktan da çok şey öğrendim. Ayrıca son zamanlarda şunu da fark ettim ki, bu kadar mobil yaşamak dinamik gibi görünse de aslında çok statik bir yaşam biçimi. Ben İstanbul’dan ayrılmış 8 yıl oluyor ve geçen gün Hüseyin diye bir arkadaşıma 8 yıl sonra ilk kez rastladım. Ona hiç değişmediğini söyledim. O da bana saçındaki beyazları gösterdi ve bana artık 22 yaşında olmadığını söyledi. Yerellik ve ikamet yüzyıllardır hafızanın kurulmasında çok önemli yere sahip iki kavram. Oysa birçoğuna göre hafıza zaman temelli inşa ediliyor. Bir yerden ayrılmak ve geri dönmek çok Sisifos-vari bir geri çekilmeyi temsil ediyor. Bu da oldukça zor ve duygusal olarak steril bir sürece tekabül ediyor. Hüseyin’i tekrar gördüğümde, belki 8 yıl ya da kimbilir ne kadar zaman sonra, daha fazla beyaz saç olacak. Nostaljiden nefret ettiğimi söylemiştim. Bu yüzden, her şey değişir. En çok “bizim” dediğimiz şey, bedenimiz bile değişir. Son olarak, nereye ait hissettiğim değil de, bir şehir ile olan bağımızda

en çok pişmanlık duyduğum şeyden bahsedebilirim. Günlük hayatın yerel mekânlarına çok karışamamaktan pişmanlık duyabiliyorum. Bu önemli bir sorumluluk. Bu da 2013’ün diğer kararı olsun.

D.Ş.: RODEO’da yeni açılan sergin hakkında konuşalım. Serginde, daha önce CAC Brétigny’deki “II. Rapporteur le Monde au Monde (To Bring Back the World to the World)” adını verdiği sergide de gösterdiğin bir iş var. Renkli camdan ürettiğin bu iş LGBTT hareketinin gökkuşağı bayrağındaki bir rengi sembolize ediyor. Galeri mekânı konumu sebebiyle oldukça güçlü bir auraya sahip. Sen de bu aurayı oluşturan güneş ışığını dışarıdan çağırıp işinde onunla beraber işbirliğine giriyorsun. Işığın zaman içinde geçiciliği bize doğanın bir özelliği ile vücut bulan (kimliğe dair) politik bir meseleyi de armağan ediyor. Bu işi anma gibi görebilir miyiz? İşten biraz bahsedebilir misin?

C.P.: Bu işe anma diyemeyiz ama böyle bakmak da enteresan olabilir. Eşcinsel özgürlük hareketinin ilk günlerinde yaratılmış olan bayrakta aşk ve cinselliği simgeleyen renk pembeydi. Sonradan bu renk pembe kumaş sıkıntısı sebebiyle bayrağın standart versiyonundan çıkarıldı. Bu renk ile ilgili çok heyecan verici bir mesele var. O da genel olarak kimlik mevzunda, ekonominin cinsel azınlık kimliklerinin standartlaştırılmasının semptomu haline gelmesi. Ama eğer bu illa da bir anıt olacaksa, kesinlikle unutulana ya da nizama sokulma sürecinde bastırılmış olanların abidesi olmalı.

D.Ş.: Serginin ismi “Tenuto”. Bir müzik terimine referans veriyorsun. “Tenuto” işler ve mekândaki odalar arasındaki manayı kurarken, kavram serginin koreografisini oluşturan bir isme dönüşüyor. Sergin için bu ismi seçerken küratöryal motivasyonun neydi?

C.P.: İsim koymak tuhaf bir gelenek. İsim koymamak da başka bir tuhaf gelenek. İsimleri severim. Bir işe isim koyduğumda da mutlu oluyorum. Diğer taraftan bu beni çok yoran bir süreç de oluyor. Bazen içgüdüsel olarak bir ismi düşünüyorum. İlk düşündüğüme dönmeden önce son anda bir sürü başka ismi kafamdan geçiriyorum. RODEO’daki sergime verdiğim bu ismin işlerin çoğunu oluşturan altmetni açıklığa kavuşturuyor. Son olarak “Tenuto”nun telaşlı bir koreografiden çok, monoton bir partiyon olduğunu söyleyebilirim. ■

Şarkılara sergi yapmak

“Wild is the Wind” sergisi ile Nina Simone’un büyüleyici yorumunu bize tekrar hatırlatan Hayal İncedoğan, şarkılarla sivrulabilen biri olduğunu, bu nedenle onu sarsacak daha güçlü bir şey çıkana kadar şarkılara sergi yapmaya devam edeceğini söylüyor.



Fotoğraflar: Güzde Yenipazarlı

Michel Tournier bir denemesinde “Merdiven götürdüğü yerin öncelemesidir” diyordu. Ne zaman uzun bir merdivenden çıksam bu cümleyi hatırlarım. Az sonra gireceğim atölyenin de aslında bu merdivenlerden başladığını biliyorum. En son Borga (Kantürk) ile birlikte Hayal’in 2012’de Amerikan Hastanesi “Operation Room” da açtığı ilk kişisel sergisi “Wild is the Wind / Rüzgar Yabanidir”den önce gelmiştik bu atölyeye. Kişisel sergisini hazırladığı o günlerde geldiğim atölye ile bugün

ziyaret ettiğim atölye arasında farklar var. Burayı, kendine ait devinimleri olan, yaşayan canlı bir organizma olarak görmemin de bu farkları hissetmemde etkisi olabilir. Hayal’i ve atölyelerini uzun zamandır tanıyorum. Belki de bu yüzden burayı ölçülebilen, sınırları belli bir oda gibi algılayamıyorum. Bir odadan çok sanatçısının bir uzantısı, bir uzvu gibi. Hangi odaya sıkıştırırsanız sıkıştırın atölye kendisini sanatçısının bir parçası olarak yeniden biçimliyor. Aynı mimari yapının içindeki benzer odalar olsa bile her sanatçının atölyesi

“kendine ait bir oda”. Tam da bu nedenle sanatçısına münhasır bir alan. Eğer yeterince dikkatli bakarsanız bir sonraki serginin ipuçlarını atölyenin farklı köşelerinde bulabilirsiniz. Eğer sanatçının kişisel sergisi için önünde biraz zamanı varsa, taslaklar, krokiler, eskizler zamanıysa, atölyenin boşluğu ile sanatçının zihninin doluluğu ters orantılıdır. Okunacak çok kitap, izlenecek çok film, dinlenecek çok şarkı vardır. Hatta üst üste aynı şarkının dinlendiği, sözlerin şekil değiştirdiği, kelimelerin ayrıldığı ve tekrar birleştiği anlar gelir.

Müziğin, şarkıların Hayal için ne kadar belirleyici olduğunu biliyorum. Geçen yılki sergisini “Wild is the Wind”i hatırlıyorum. Şimdi de şarkıların etkisinden bahsederken çok net. Hatta biraz da o şarkılar gibi tutkulu. Şarkılarla sivrulabilen biri olduğunu, bu nedenle onu sarsacak daha güçlü bir şey çıkana kadar şarkıların sergilerinde başrol oyuncusu olacağını söylüyor. Yeni sergisindeki başrol oyuncusu 50’lerden günümüze uzanan bir hayat hikâyesine sahip. Şarkının farklı yorumlarından alınmış bölümlerin

Ali Emir Tapan, 'Specimen #36', Pigment print, 150 x 100 cm, Unique, 2012



Vahit Tuna Tasarım&Danışmanlık

Ali Emir Tapan
'Kusursuz Gün | Perfect Day'
22.02 - 23.03.2013

Açılış | Opening 22.02.2013
Cuma | Friday 19.00-21.00

Galerist Tepebaşı
Meşrutiyet Cad. No: 67/1 34430
Beyoğlu, İstanbul +90 212 2521896
www.galerist.com.tr info@galerist.com.tr

GALERIST



1



2



3

Atölyedeki malzemelerden, yağlıboya ve airbrush çalışmaların şu sıralar yoğunluk kazandığını anlayabiliyorum. Bir başka köşede duran defterler ve çizimler başka çalışmaların da gündemde olduğunun habercisi.

elektronik altyapılarla birleştirilmiş hali sanırım son zamanlarda en çok dinlediği şarkı. Geçtiğimiz Kasım ayında Contemporary İstanbul'da yer alan resmindeki DJ ve onun yarattığı atmosfer, yeni çalışmaları da etkisi altına almış gibi duruyor. 2012 tarihli bu resmin adı yine bir şarkıya referans veriyor; “Dust in the Wind.” Rüzgarda bir toz zerresi ya da okyanusta bir su damlası benzetmesi atmosfere dair yeterince ipucu barındırıyor. Rüzgar metaforu bizi bir önceki sergi ile bir sonraki sergi arasındaki ilişkiye bağlıyor. Resmin, öncesindeki anlar ve sonrasındaki anlar eş zamanlı olarak tek bir anda birleşiyor gibi.

Atölyedeki malzemelerden, yağlıboya ve airbrush çalışmaların şu sıralar yoğunluk kazandığını anlayabiliyorum. Bir başka köşede duran defterler ve çizimler başka çalışmaların da gündemde olduğunun habercisi. Henüz hazırlık aşamasında olan bu projelerin sürprizlerini bozmuyoruz. Ama bütün bu eskizler, bir önceki sergisinde gördüğümüz letterprint baskı çalışmaların, neon ışıkların ve yeni videoların üretileceğine işaret ediyor. Onun üretimleri her zaman malzemenin ve teknik sınırlamaların ötesine geçme eğiliminde. Duygunun ya da halet-i ruhiyenin gerektirdiği, talep ettiği, uygun düştüğü şekli ile farklı malzeme ve tekniklerde ortaya çıkabilen ortak bir atmosfer arayışı. Hayal'in çalışmalarına baktığımda konunun ya da tekniğin değişimine rağmen ortak bir arayışın kendini devam ettirdiğini hissedirim. 2007'de School of Visual Arts'ın misafir sanatçı programında LED ışıklandırmaları kullanarak yaptığı çalışmadan bu yana müzikle kurduğu ilişki hiç kesilmeden devam ediyor. Aslında müziğin, şarkı sözlerinin etkisinden de öte sesin etkisinden bahsetmek gerekebilir. “Wild is the Wind” sergisinde yer alan yine aynı isimli video çalışmasında, melodik olanın dışındaki bu ses

arayışı epeyce belirgindi. Atölyedeki sohbetimize dayanarak, onun işlerinde sesin etkisinin giderek daha da artacağını söyleyebilirim. Bunları konuştuğumuzda ister istemez aklıma 2009 tarihli, Morton Feldman'ın müziği ile ilişkilendirdiği ‘Fısıltı ve Gözyaşı’ resmi geliyor. Siyah su borularının arasından sızan su görseli ile boş bir mekânda yankı yapan su damlasının sesinin birleşim kümesi.

Onun deyimiyle şarkılarla savrulmak, üretimini tetikleyen önemli bir unsur. Bu karşılaşma hatta biraz daha sert bir ifade ile çarpışma hali, işin atmosferini oluşturuyor. Ama sanırım bunun yalnızca şarkıyı dinlemek, şarkıyla duygusal bir bağ kurmak olmadığının altını çizmek gerekiyor. Şarkının kendine ait bir tarihinin, hikâyelerinin, insanların olması ve bütün bunların Hayal'in tarihi, hikâyeleri ve insanları ile buluşması. Bir bakıma parçalara ayırma, parçaları inceleme, kendini parçalara bölme, kendi parçalarına bakma süreçleri. Atölyede ‘Wild is the Wind’ videosunu bir kez daha izliyorum. Onun için yapıtına tekrar bakmanın duygusal bir zorluğunun olup olmadığını düşünüyorum. Bu videonun duygusal biraz da tensel bir tarafı var. Sorularımı yanıtlamaya devam ediyor, sadece birkaç sefer videonun sesini dinlediğini fark ediyorum. Videoda görüntü ile birlikte akan sözler, Tindersticks'in “My Sister” şarkısından.

“Here I am, this is me

I am yours and everything about me, everything you see

If only you look hard enough... “

Sanki şarkının sözleri videonun sözlerine dönüşürken yapıtla sanatçının arasındaki gelişen gerilimli ilişkiye doğru evrilmiş. İzleyici de buna tanıklık ediyor gibi. Sanatçı yapıtla birlikte, yapıtın içinde hatta yapıt olarak kendini sunuyor. Performatif bir durum bu. Ama performansın gerçekleştiği eşzamanda değiliz. Başka bir zamanda gerçekleşmiş bir eylemin kayıtlarını

izlemiyorum. Her ikisi de değil. Performansın zamanı ile benim onu izlediğim zaman arasındaki farkın bir an için kaybolduğu görüntüler, sesler var. ‘Wild is the Wind’ videosu, yapıt, sanatçı ve izleyici arasındaki deneyime bir davetiye.

Geçmişten, gelecekte ve devam eden projelerden konuşuyoruz. Birbirlerinden bağımsız değiller çünkü. Virginia Woolf'un satırları, neon enstalasyonda Hayal'in kendi el yazısı ile karşımıza çıkmıştı. Yeni çalışmalarının arasında sanat nesnesi olarak mektubun devreye gireceğinden bahsediyor. Mektup bence başlı başına bir metafor, içine bir sürü anlamı dahil edebileceğiniz kocaman bir evren. Diğer taraftan kalemle kağıda yazma eylemi, el yazısı, gittikçe daha uzağımıza düşüyor gibi. Kalemle bir kağıda yazı yazmak, çizim yapmaya, resim yapmaya ifade etmeye, anlatmaya sanki bir parça daha yakın. Mektupların nasıl biçimleneceğini, neye, kime, nasıl olduğunu sormuyorum. Sadece kağıda yazma eyleminin kendisi bile beni birçok yere sürüklerken, mektupların alanına henüz girmiyorum. Üretim alanının kendine ait bir dinamiği var. Bu dinamiği bozmamak gerekiyor. Bazen meraktan, bazen heyecandan bazen kendi üretimimize daha çok sahip çıkmak adına bir diğer üretim alanına müdahale edebiliyoruz. Bu denklemin her iki ucunda da zaman zaman bulunduğum için bir atölyeye girdiğimde kapalı duran bir eskiz defterini açmamak gerektiğini biliyorum. Bu nedenle bütün merakıma ve heyecanıma rağmen mektupları sormuyorum. Bekliyorum. ■

1 'Dust in the Wind', tuval üzerine akrilik, 140x200 cm, 2012

2 'Aramızda', tuval üzerine akrilik, 140x200 cm, 2012

3 'Geçmişe Düşüşler', tuval üzerine akrilik, 165x250 cm, 2012



CRAFTSMANSHIP REDEFINED

LET'S MAKE EXCELLENT HAPPEN

new balance.
www.newbalance.com.tr

shopvepa.com
facebook.com/NewBalanceTurkiye
twitter.com/NewBalanceTR

Vepa Group

İçimizdeki resimler

Engin Konuklu, ikinci kişisel sergisi “Vague” ile 15 Ocak-30 Ocak tarihleri arasında İzmir’de Galeri No.2’de yer alıyor.



66

1

Engin Konuklu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Resim Ana Sanat Dalı’nda yüksek lisans yapıyor. Onu Amerikan Hastanesi Operation Room’da açtığı “Tanımsız/Undefined” isimli ilk kişisel sergisindeki çalışmalarıyla tanımiştık. İzmir’de Çiğdem Sebik tarafından açılan yeni sanat mekanı Galeri No.2’de açtığı ikinci kişisel sergisinde ise belleği “kendinin farkındalığı” çerçevesinde kullandığı görülüyor. Büyük boyutlu, airbrush tekniği ile yaptığı resimlerinde foto-gerçekçi imgeleri ikinci defa ele alıp yeniden üretme, özellikle flulaştırma çabası, monokrom bir yaklaşımla ifade ediliyor. Zamansal etkiyi desteklemek, geçmiş vurgusunu güçlendirmek amacıyla sepya tonlarından faydalıyor. Fotografik imgenin gerçekliği ile oynayarak kendine has bir görselliğe ulaşıyor.

Bu yaklaşım Gerhard Richter’in, Almanya tarihindeki travmatik

Nazi dönemini seneler sonra yeniden gündeme getirmek için kullandığı ‘photopainting’ olarak adlandırdığı teknikle bulanıklaştırdığı, belgesel nitelikli olmaktan uzaklaştırdığı görüntüleri anımsatıyor. Konuklu da, Richter’in işlerini etkileyici bulduğunu, resimlerinde ulaşmak istediği noktanın fotoğrafın daha büyük boyutlarda direkt bir aktarımı değil, onun iması olduğunu ifade ediyor. Bu yüzden Konuklu’nun işlerinde izleyici önemli bir rol alıyor. Yüzeydeki açık-koyu boyalı alanlar ancak izleyicinin devreye girmesiyle bir gerçekliğe kavuşup izleyicinin belleğinde karşılık buluyor.

Büyük boyutları ve tekniğiyle dikkatleri üzerine çeken sergi, içeriğiyle de hafızalarımızı zorluyor; içimizde olduğu varsayılan resimlerin nerede var olduğunu ya da neden bazen su yüzüne çıktığı konusunda zihinleri kurcalıyor, her seyredenin kendi geçmişinin imgelerini ve ardında sürüklediği, çoğalan yıllarla daha da ağırlaşan yükü görmezden

gelemeyeceğini hatırlatıyor ama rahatsız etmiyor. 15-30 Ocak tarihleri arasında Galeri NO.2’de izlenebilir.

Art Unlimited: Birçok genç sanatçının fotoğrafı hiper-gerçekçi ifadeler üretmek için kullandığını gözlemliyoruz. Sizin resimlerinizde gerçekliğin üzerini bir tül veya bir sis perdesi gibi örten, görüntüleri, yüzleri muğlaklaştıran bir bozum süreci görülüyor. Bu süreç nasıl bir içsel yolculuğun göstergesi?

Engin Konuklu: Her karar kıldığım fotoğrafı resmetmeden önce, hediyesini açacak bir çocuk kadar heyecan duyuyorum. Çoğunlukla bu heyecanın kaçmaması için ne kendimi durduracak sorgulamalar, ne de sonucu belki daha iyi bir hale getirecek ön çalışma yapıyorum. Bugün artık bir niteliğe ulaşmış işler üretiyorum ama onları sorguladığımda ya da neden yaptığımı düşündüğümde yanıtlayamadığım muğlak alanlar var - tıpkı resimlerin görüntüsü gibi.

A.U.: Gerçeklikten bilinçli bir kaçıştan çok, bir arayışın tesadüfi sonucu olduğu çıkarımını yapabilir miyiz?

E.K.: Evet, aslında başlarda her sanat öğrencisinin yaşadığını tahmin ettiğim, neyi nasıl yapacağım kaygısı hakimdi. Bu kaygı hiçbir şey düşünemememe ve üretemememe neden oluyordu. Sonrasında çektiğim bir manzara fotoğrafını bir boya pistolesiyle (airbrush) gerçekçi bir şekilde resmetmek istedim ama pistolenin keskinlikten uzak yapısı, flu olmasına rağmen zihnimde gerçekliğe kavuşan bir görüntü sundu. Ortaya tamamen tesadüfi olarak çıkan bu resim beni oldukça heyecanlandırdı ve üretme isteğimi uyandırdı. Ortada bir imge vardı ama bir fikir yoktu. Üretmeye devam ediyordum çünkü heyecan duyuyordum. Bu, çoğu kişi için içeriksiz kavramsallıktan uzak tuvallerden ibaret olabilir. Gerçekten de bu bir anlatım; biçimin önünde değil.

A.U.: Yine de tuvalere birbiriyle ilintili



sayılabilecek konuların sıralandığını görüyoruz. Eski aile albümleri, kırklı yıllara dair pin up portreler, 50'lere dair Amerikan arabaları ve uçaklar...

E.K.: Eski aile albümlerinin oluşturduğu süreç monokromluktan dolayı seçilmiş teknik bir düşünceden kaynaklı ya da bir Richter etkilenmesi olabilir. Bir seride karar kılmam beni rahatlatmıştı çünkü manzara resminin ardından neyi ve neden resmedeceğimin sorusu hala cevapsızdı. Aile albümleriyle birlikte neyi resmedeceğim sorunu ortadan kalktı, yerine teknik sorunlar ve işin kavramsal yönüne bir açıklık getirmek kalmıştı. Uzunca bir süre neden nostaljik bir zaman takıntılı monokrom ya da Amerikan imgeler kullandığıma dair bir iç hesaplaşmaya girmedim. Dürüst olmak gerekirse hala bazı konularda “İstiyorum” demekten daha etkili bir yanıtım yok. Aynı zamanda da benim için istemek en etkili neden.

A.U.: Richter, gri monokrom resimleri için “Gri, hiçbir açıklamada bulunmaz; ne duygu ne de çağrışım uyandırır; ne tam görünürdür ne de tam görünmezdir... Gri, aldırışsızlığın, fikir eksikliğinin, form eksikliğinin mümkün olan ve zaten istenen tek karşılığıdır.” der. Sizin bu paleti seçmenizin ardında yatan nedenler ne olabilir?

E.K.: Resimleri teknik olarak incelersek sepya tonu ve düşük renk şiddetlerini buradaki amacının zamansal etkiyi desteklemek olduğunu görürüz. Resimlerde zaman,

mekan, ışık, gölge, kompozisyona dair kaygılar olarak gözükse de resmin en önemli yapıtaşlarıdır. Resmin bir köşesinde gözükten Murat 124 olarak bildiğimiz bir araç ya da döneme dair bir markanın logosu, bize tarih konusunda fikir verir. Aile albümlerinden yola çıktığım resimleri ele alırsak hepsi akrabalarım olmasına rağmen anonim kişiler olarak gördüm onları. Neden o fotoğraftaki kişileri seçtiğim sorulursa büyük ihtimalle kompozisyona dair estetik kaygılar etkili olmuştur. Aile albümleri sürecinin ardından klasik Amerikan arabaları ve Cessna marka uçakları büyük bir heyecanla resmetmeye başladım. Sanırım burada etkili olan araçların tasarımları kadar, içinde bulunan insana ürperti veren peyzajlar. Sonrasında Raging Bull filminde boksör Jake LaMotta’nın hayatından kareler resmettim. Bir yükselişe geçen ve sonra düşen bir sporcunun öyküsü de etkileyici ama sanırım beni bu resme iten en çok filmin kendine has siyah beyaz tonları ve kadının saçına düşen ışık... Konusu ormanda ve gece karanlığında olan bir geyik figürü ve ormandan şehre doğru ilerleyen bir aracın yarattığı gergin mekan... ■

1 ‘İsimsiz’, tuval üzeri akrilik, 210x200cm
2 ‘İsimsiz’, tuval üzerine akrilik ve epoksi vernik, 142x194 cm

YENİ MEKAN, YENİ FIRSATLAR

Geçtiğimiz ay Alsancak’ta seramik sanatçısı Çiğdem Sebik tarafından hayata geçirilen Galeri No.2, genç sanatçılara görünürlük sağlamak, genç koleksiyonerler yaratmak ve İzmir’in sanat ortamına hareket getirmek hedefleriyle yola çıkmış. Dokuz Eylül Üniversitesi’nde okurken keşfettiği yeni yetenekleri paylaşmak için harekete geçen Sebik, sorularımızı yanıtladı.

Art Unlimited: İzmir, İstanbul için yaratıcı bir hinterland vazifesi görüyor. İzmir’de yetişen birçok genç sanatçının ilerleyen zamanlarda İstanbul’a yerleştiğine şahit oluyoruz. Sizce bunun sebepleri nelerdir? Galeri No.2’yi açmaktaki hedefiniz, bu sebeplerin bazılarını ortadan kaldırmaya yönelik olabilir diye düşünüyorum.

Çiğdem Sebik: İstanbul birçok iş alanında olduğu gibi sanat alanında da payitaht özelliğini sürdürüyor. İzmir’den birçok sanatçı sanatını İstanbul’a taşıyor. Ne yazık ki İzmir yetiştirdiği bu değerlere sahip çıkamıyor. Bunun en önemli nedenlerinden biri İzmir’de koleksiyoner sayısının azlığı. Bir diğeri ise özel müze ve vakıfların eksikliği, bunlara bağlı olarak da İzmir’de ciddi bir sanat piyasasının oluşmaması.

Galeri No.2’nin İzmir sanat piyasasına yeni bir renk getireceğini, sanat severleri özellikle genç sanatçılarla buluşturacağını, genç sanatçılara da öncelikle yaşadıkları şehirde sanatlarıyla var olma fırsatı yaratacağını düşünüyorum.

A.U.: Galeri No.2’nin programından, sanatçı listesinden biraz bahsedebilir misiniz? Galeri, kendine nasıl bir yön çizme hedefinde?

Ç.S.: Galeri No.2, güncel sanatın önemli isimlerini İzmirliyle buluşturmayı, ümit vadeden sanatçılara destek olmayı, yeni koleksiyonerler oluşturmayı ve plastik sanatları daha geniş kitlelere ulaştırmayı hedeflemektedir. Açılış sergimizi gerçekleştiren Engin Konuklu, Fulden Aran, Ayşe Topçuoğlu, Duygu Fidan, Ayşe Dönmez, Aynur Gündoğdu çalıştığımız sanatçılar. Engin Konuklu sergisiyle başlayan yeni yıl

Fulden Aran, Ayşe Topluoğlu ve Duygu Fidan karma resim sergisiyle devam edecek. Bu sergiyi Ayşe Dönmez’in seramik sergisi takip edecek, bahara ise Aynur Gündoğdu sergisiyle girmiş olacağız.

A.U.: İzmir’in çağdaş sanat izleyicisini nasıl tarif edersiniz?

Ç.S.: İzmir’de çağdaş sanat izleyicisi sanat camiasıyla kısıtlı. Bunun geniş kitlelere yayılması zamana muhtaç.

A.U.: Dokuz Eylül Üniversitesi Seramik bölümünde eğitiminiz devam ediyor. Galeri sahibi olmanın, sizin sanat üretiminizi nasıl etkileyeceğini düşünüyorsunuz?

Ç.S.: Boğaziçi Üniversitesi İdari Bilimler Fakültesi mezunu olarak galeri sahibi olmak ne kadar doğal görünüyorsa, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde son sınıf öğrencisi olmak da sanatçı kimliğimi o kadar destekliyor. Hem sanatçı hem galeri sahibi olmak ilk anda bir avantaj gibi gözükse de, bu durum sanatımı vakit açısından olumsuz etkiliyor. Bu vakitsizlik müthiş bir gerginlik biriktiriyor ama biliyorsunuz, gerginlik, sanatçının en önemli itici gücüdür aynı zamanda.

A.U.: İzmir’de bir sanat piyasasının oluşması için ne gibi koşullar gerekiyor?

Ç.S.: Öncelikle iyi ekonomik koşullar gerekiyor tabii ki. Muhalef duruşuyla İzmir sanat dünyasında ayrı bir yere sahip olsa da, yatırımlardan pay alamadığı cihetle daralan ekonomiden sanat piyasası da nasibini almakta. Herşey birbirine bağlı ekonomi, politika ve sanat...

A.U.: Çağdaş sanat müzelerinin yanında gençlerin ve çocukların eğitimi, sanatın aşılınması için galerilere de görev düştüğünü düşünüyoruz. Bu konuda bir çalışmanız olacak mı?

Ç.S.: Bu kış itibarı ile çocuklar için hazırladığımız bir programımız olmamakla birlikte uzun dönemde sivil toplum kuruluşları ile işbirliklerimiz olabilir.



Tasarımı, yapımı, işletmesi ve bakımı kurullarında yapılan uygulamalarla enerji verimliliği ve su tasarrufu sağlanmasına imkan tanıyan yapılara verilen, ABD kaynaklı, uluslararası Yeşil Bina Sertifikası'dır.

LIMITED EDITION

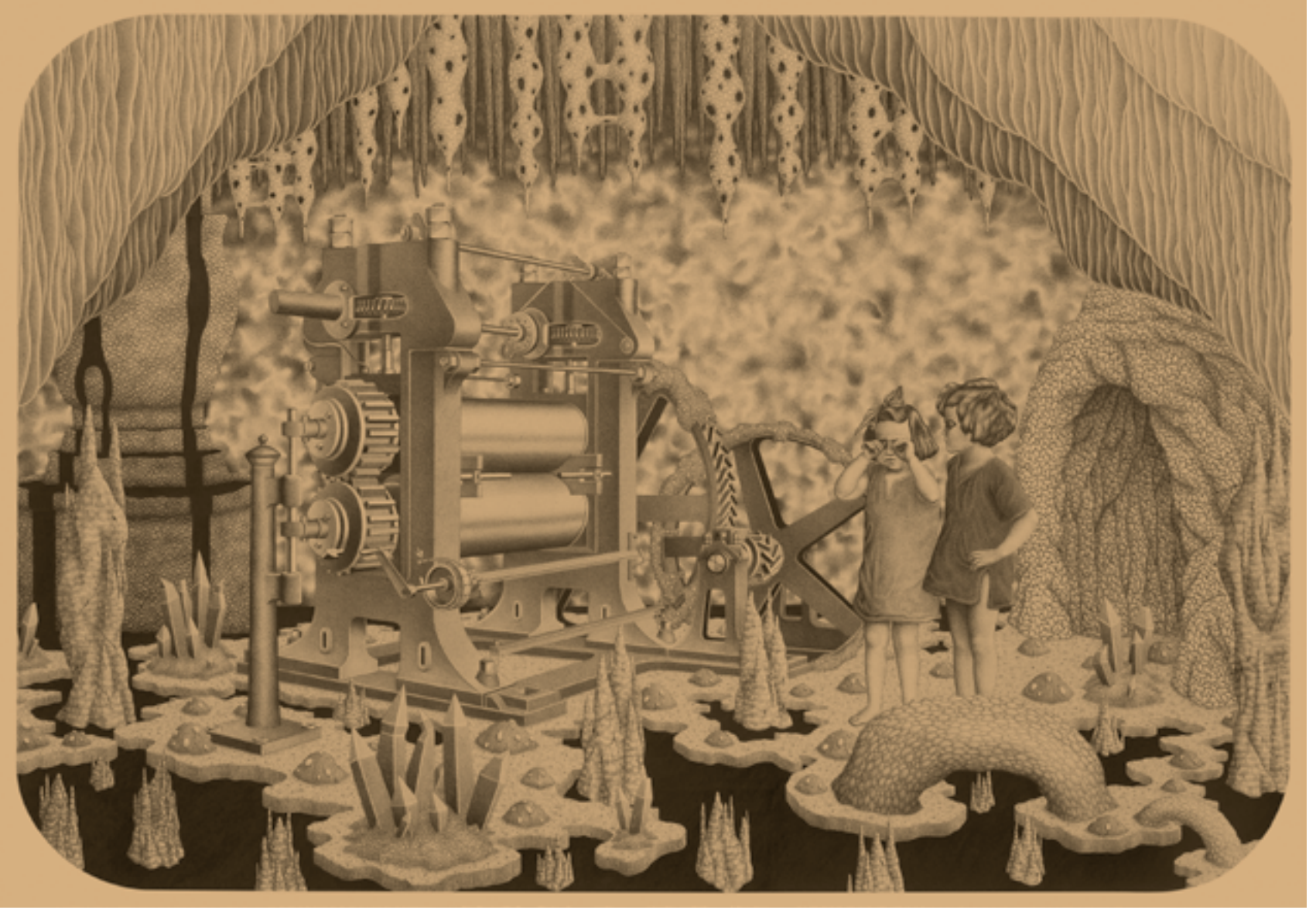
Soho'nun mimarisi, iç mimarisi ve rezidans hizmetlerinin her şeyi çok özel, çok güzel, 77 daire ile sınırlı olması, Soho'yu benzersiz kılan ayrıcalıklarının yalnızca bir tanesi. Yalnız yaşamayı daha huzurlu bulanlar, Yaşam tarzlarıyla özel olanlar. Bir ayağım İstanbul'da olsun isteyenler. Yaşam kalitesinden ödün vermeyenler. Evlenmiş ama çocuk deyince 'inşallah ileride' diyenler. Tek başına eve çıkma zamanı gelmiş çocuklarını düşünenler. Hepsi de şehrin merkezinde, şehrin kalabalığının içinde, kalabalıktan uzak, kendine özgü bir sükûneti olan özel bir yer istiyor ve Soho'dan daire alıyor. 'Nerede oturuyorsun?' dediğinde 'Soho'da' diyebilmenin ayrıcalıklı mutluluğunu da duymak için. Soho'nun tam önünden bir 'yürüyüş tüneli' geçiyor. Bu tünelden yürüyerek Zorlu Center, metro istasyonu, metrobüs durağı 1-2 dakika. Soho, Soyak'ın yarattığı 'ideal büyüklük' kavramının çok güzel bir örneği olarak karşınızda duruyor. Zincirlikuyu'da.

SOYAK

SOHO

Tohum ve mermi üzerine

Erinç Seymen’in son üretimini sergilediği “Tohum ve Mermi” sergisi, ayrıntıları farketmeye meyilli gözler için sanatçının zihinsel dünyasına dair etkileyici ipuçları barındırıyor.



70

1

Contemporary İstanbul’a hücum eden yerli yabancı yığınlar, partiler, açılışlar, atölye ziyaretleri ve seminerlerin yarattığı kaos nedeniyle İstanbul sanat dünyası geçtiğimiz haftalarda tam bir gaz ve toz bulutu haline büründü. “Acaba bu ilgi sürekli olacak mı?”, “Bu kitle belli bir doyuma ulaştıktan sonra bir kriz yaşanacak mı?”, “Yoksa her şey daha sağlam ve stabil bir zemine evrilecek mi?” gibi sorular ise bu bulutun dağılmasına yardım etmekten çok bize, karşıtlıklar üzerinden

düşünmenin bizde ne kadar yaygın, her olumlu (?) gelişmenin ardından bir felaket yaşanacağı fikrinin ne kadar yerleşik olduğunu gösteriyor.

Bense yalnızca kendi kaldırdığım tozu solumak istiyorum. Erinç Seymen’in Rampa’daki sergisi “Tohum ve Mermi”ye bu nedenle açılışından birkaç gün sonra gittim. Fuar zamanı sergi gezmenin ayrı bir güzelliği oluyor; galeri çalışanlarının çoğunun fuarda olduğu, izleyicinin de nispeten fuara yöneldiği bir zamanda, galeriler neredeyse bomboş.

“Tohum ve Mermi” de ancak böyle bir mekânsal boşlukta yakalanabilecek bir zihinsel açıklığı talep ediyor izleyiciden. Hatta serginin zihinde yarattığı yankıların bir süre dinlenmesi, Seymen’in galeri mekânında oluşturduğu koridorların birkaç kez de hayali olarak kat edilmesi gerekiyor; çünkü sergi, büyük bir titizlikle üretilmiş işlerin, en ince ayrıntısına kadar hesaplanmış bir zihinsel düzende yerleştirilmesinden oluşuyor ve bu yönüyle oldukça talepkâr ve meydan okuyucu.

Serginin girişinde yer alan ‘Serva Ex Machina’, ismini Antik Yunan trajedilerinde, sahneye bir makina/ vinç yardımıyla inen, çoğunlukla oyundaki baş karakterlerden birini ölümden kurtarıp tekrar yeryüzüne indiren, böylece oyunun seyrini dışsal bir müdahaleyle değiştiren Tanrı karakterinden alıyor. Seymen’in deseninde bu Tanrı’yı arkadan, elleri kolları bağlanmış, köleleştirilmiş halde, egzotik hayvanlar ve bitkilerle çevrili bir tasvirin ortasında görüyoruz. Tasvirdeki hayvanları

[...] Sergi, büyük bir titizlikle üretilmiş işlerin, en ince ayrıntısına kadar hesaplanmış bir zihinsel düzende yerleştirilmesinden oluşuyor ve bu yönüyle oldukça talepkâr ve meydan okuyucu.

uyaran eller ise köleleştiren tanrının yerine geçen, doğaya müdahale eden, onunla şımarıkça oynayan insan soyu. Bir modernite eleştirisi gibi de okunabilecek bu iş, meta düzeyde, tanrı, insan ve doğa arasındaki hiyerarşik dengenin bozulduğu bir duruma işaret ediyor. Bu durum, sanatçıya şeylerin düzeniyle oynama, nesneleri verili anlamlarından kopartacak şekilde yan yana getirerek kendi evrenini yaratma olanağı veriyor. Bu işle Seymen, kendi üretiminin koşullarını daha baştan ortaya koyarak, açılışı özdüşünümsel (self-reflective) bir hamleyle yapmış oluyor.

Serginin geri kalanı ise, insan hükmünün eziciliği temasını devam ettirse de, bu ilk desenden çok farklı ve giderek çeşitlenen bir imgelemin ürünü. Bu imgelem aracılığıyla sanatçı serginin ilk bölümünde, insan değerinin ve kaderinin efendi/köle, kazanan/kaybeden ikiliklerinin tartışında belirlendiği, üretim ilişkilerinin birey üzerindeki ezici gücünün ideolojik örtülerle gizlendiği kapitalist sistemdeki insanlık durumunu, incelikli şekilde kurgulanmış, mekânla bütünleşik bir görme rejimi aracılığıyla ortaya koyuyor. Serginin ilk köşesini dönünce giderek belirginleşen, basit ama tekinsiz bir melodi eşliğinde karşımıza çıkan ‘Patriot’ (Vatansever); bir köpek gibi yere eğilmiş, kolları ve bacaklarından fışkıran kalın metal çubuklarla yere kök salmış, girişi kapalı bir köpek kulübesi taşıyan, güçlü ama hareket kabiliyetinden yoksun bir adam. Bu her türlü tehlikeye açık haliyle dahi “ideolojinin kurduğu tuzaklar karşısında aymayan”¹ bu adam, belki halinden memnun, ancak yüzünü bize dönmüyor, dönemiyor.

‘Patriot’un yer aldığı odadaki diğer iki iş, ‘Sürpriz Tanık I’ ve ‘Sürpriz Tanık II’ ise Seymen’in ütopya edebiyatının çeşitli örneklerinden etkilenecek oluşturduğu fantastik bir dünyaya açılıyor. İki işte de, garip mantarlar, bitkiler ve ağaçlardan oluşan tuhaf bir peyzajın ortasına yerleştirilmiş bir makine ve onun yanında bir kız ve bir erkek çocuğundan oluşan bir kompozisyon var. ‘Sürpriz Tanık I’deki pres makinesinin sol yanındaki erkek çocuk düşerken, kız çocuk ellerini kavuşturmuş, uzaktan onu izliyormuş gibi gözükse de, ikizinin de gözleri kapalı. İkinci resimdeki haddeme makinesinin yanındaki çocuklardan kız olanı elleriyle gözlerini ovuştururken ise erkek çocuk ellerini beline koymuş makineyi seyrediyor, yine ikisinin de gözleri kapalı. Makinelerin neyi işlemek üzere orada olduğu belirsiz. İki çocuk ise bana, küçükken



2

okuduğum ‘Oya ile Kaya’ serisini ve onların temizlik ve düzen aşılayan sıkıcı hayatlarını hatırlatıyor. Oya ile Kaya’nın bu ezici makinaların yanında ne işi olduğu sorusu, bizim kapitalist sistemde ne işimizin olduğu sorusunu akla getiriyor.

Bu kimsenin gözlerini açmadığı odanın sonunda, sağa dönen koridorun başında, serginin ritmini (bu arada o tuhaf melodi sürekli devam ediyor) aksatır gibi görünen, ahşap, oymalı çerçeveler içinde, iki fotoğraftan oluşan tek bir iş izleyiciye bakıyor. Sophia Loren’e ait siyah beyaz iki ikonik fotoğraftan ilkinde, Loren’in gözleri ters çevrilerek aşağıya alınmış ve yüzünün geri kalanı siyaha boyanmış, ikincisinde ise ağzı açıkta bırakılacak şekilde gözleri kapalı.

Loren’in bakışı altında sağa dönünce Seymen’in buluntu bir fotoğrafı büyütürken elde ettiği ‘Sadakat’ görülüyor. ‘Sadakat’te gözleri silinmiş üç çocuk, kocaman, yumurta benzeri bir boşluğun etrafında dans ediyorlar. Boş gözler ve boş yumurta,

sanki bir anda sergideki bütün anlamları emiyor, izleyiciyi gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin koptuğu, yerçekimsiz bir ortamda hafifçe salınmaya davet ediyor. Ancak bu masalsı büyü, az ilerde, yüzünün içine gömülü binlerce gözle, yandaki Sophia’yı kesen yüksek rütbeli askerin devreye girmesiyle sert bir şekilde sona eriyor. ‘Daddy’, bu yüksek rütbeli ucube, çeşitli mahlukattan yapılma, her an canlanacakmış gibi duran üniformasıyla, üç boyutlu, geometrik arka planın önünde poz veriyor.

Serginin ilk bölümü, bu tüyler ürpertici militarizm vesikasıyla son bulurken ikinci bölüm, izleyiciyi sürekli takip eden tekinsiz melodinin kaynağı olan videonun da yer aldığı geniş bir odaya, yeni bir evrene taşıyor. ‘Sangoi’ isimli bu evren, ismini “İsviçreli çocuk psikanalisti Hans Zulliger’e tedavi edilmek üzere getirilen üç kardeşin yetişkinlerin dünyasından kaçıp muhtelif fantezilerini gerçekleştirdiği hayali ülkeden alıyor”. 2 Toplam 52 desenden

1 ‘Sürpriz Tanık II’, kağıt üzerine mürekkep, 70x100 cm, 2012

2 ‘Babişko’, kağıt üzerine mürekkep, 100x70 cm, 2011





oluşan bu odadaki çizimler dört ana gruba ayrılmış; meyveler, ayakkabılar, kuşlar ve silahlar. HG Masters'ın katalog yazısında belirttiği üzere bu hayvan ve nesnelerden “ayakkabılar sınıfsal kimliği, silahlar siyasi gücü, meyveler -cinsel ya da maddi- arzuyu, kuşlar ise kültürel kimliği”³ temsil ediyor. Bu nesneler ve hayvanlar, bir araya geldikleri diğer nesnelerle birleşince, temsil ettikleri kavramları belirleyen toplumsal durumları tarif eder hale geliyorlar. Örneğin, bazı ayakkabılar sıkışırken, bazıları eziyor, kesilmiş karpuzun arasından çıkan bir göz bizi dikizlerken, armudun üstündeki anahtar deliği ve anahtarsa gizemli bir cinselliği çağrıştırıyor.

‘Sangoi’nin yer aldığı odanın içinde aynı zamanda etrafında sandalyeler olan siyah bir masa var. Seymen’in 52 desenden ürettiği bir kart serisi masanın üzerinde dağınık bir şekilde duruyor. Masanın hemen yanında ise serginin başından beri kulağımıza çalınan melodinin kaynağı olan video yer alıyor. Videoda Sangoi kartlarıyla oynayan dört kişiyi hem yandan, hem de yukarıdan izliyoruz. Kamera ise iki görüntüde de aynı yöne doğru sürekli dönüyor, oyunun kuralları anlaşılmıyor. Videodan yansıyan döngüsellik ve duyulan sakin ama huzursuz edici melodi, çıkışı olmayan bir oyunun içinde olduğumuz hissini yaratıyor.

Nesneleri sembolize ettikleri değerler üzerinden düşünmek, Sangoi’yi bir temsil rejimi olarak algılamak, Seymen’in yarattığı dünyayı zenginleştiriyor ve ona yeni bir anlam katmanı ekliyor. Ancak, bu sembolik anlatım, aynı zamanda dört grupta ele alınan hayvanlar ve nesneler ile eşleştirildikleri nesneler arasında kaçınılmaz olarak yeni bir hiyerarşi doğuruyor. Bu durum sergiyi fazla anlatımsal bir düzleme taşıyor ve izleyiciye pek bir hareket alanı, hayal kurma olanağı tanımıyor. Oysa, insan DNA’sının %50 oranında bir muzla, % 98,8 oranında bir şempanzeyle aynı olduğu bilgisine sahipken ve hazır Tanrı’yı yere yatırıp bağlamışken, bir muz kabuğunun içinden çıkan balığı muzır neşriyattan bağımsız olarak da düşünmek istiyor insan. ■

1 Fatih Özgüven, “Zalim Bir Dünya,” Tohum ve Mermi Sergi Kataloğu, İstanbul: Rampa, 2012.

2 Basın Bülteni

3 HG Masters, “Aynalı Hayvanat Bahçesi,” Tohum ve Mermi Sergi Kataloğu, İstanbul: Rampa, 2012.

Çınar Eslek'in ikinci doğumu

Sanatçının adım adım inşa ettiği ayrışma süreci, son sergisi “Keskinlikten Uzak” ile tamamlanmış gibi. Sergi, yalnızca Eslek için değil, bizzat güncel sanatın devam etmekte olan tarihi için de, yenilikçi ve kuvvetli bir şans niteliğinde.

74

“Göz ve Tin”in yazarı Maurice Merleau-Ponty, “vücut, ruhun doğum uzayıdır” der. İlk okumayla bu cümle, vücuda bir tür yaratma gücü bahşederken; asıl anlam kendini, vücudun yıkımıyla birlikte belirginleşebilecek bir sürece saklar. Evet, vücut pekala bir rahim olarak işlev gösterebilir; somut ya da somut, bir “ortaya koyma” gücünün merkezi olabilir. Peki, ya bu doğumdan, yaratımdan ya da niteliği ve biçimi ne olursa olsun, dışarı atımdan sonra; vücudun uzaysallığına, verimliliğine ve kutsallığına ne oluyor? Güncel sanat içerisinde farklı bir “uzay”ın peşine düşmüş sanatçı Çınar Eslek’in 10 Ocak – 10 Şubat tarihleri arası Pi Artworks Galatasaray’da sergilenecek yeni fotoğraf sergisi “Keskinlikten Uzak”; iddiasını bu soru üzerine kuruyor.

Varız, varoluyoruz. Varoluşumuzu kanıtlanabilir kılacak bir vücudun içine doğuyoruz. Doğumumuzdan önce süre giden neyse, doğumla birlikte, artık tahmin edemeyeceğimiz bir bilgiye dönüşüyor. Bu bilginin peşine düşüyoruz; ölümden korkarak, yaşamdan, yaşamın öncesinden korkarak. Korku, aklı çağırıyor; neye çarpıyorsak, ona bir isim veriyoruz. İsimler, saf tutmaya başlıyor yavaş yavaş; kendimizi ikiliklerin arasında buluyoruz. Vücut, o ilk doğumdaki yalnızlığından çok uzak artık. İçinde bulunduğumuz dünyanın akli, vücudu kölesi yapmak istedi ve bunu, seni vücudunun maddi hassaslığına bağlayarak başardı. Kaderinizin kısır döngüsü, algılamaya başladığınız an yazıldı ve bitti. Nedensiz başlayan bu savaşta dostunuz da düşmanınız da, bizzat sizin vücudunuz. Vücut, bir madde ve dış dünyayla kurduğunuz bağlantının yüzeysel bir alıcısı. Ah, keşke yeniden doğsak, yenilensek ve hep dünyaya değdiğimiz ilk an kadar saf, yani kutsal kalabilsek!

Çınar Eslek’in soyut ve figür tavırlar üzerinden ilerleyen fotoğraf çalışmalarını içeren sergisi “Keskinlikten Uzak”, bu yeniden doğma, yeniden doğarak gerçek anlamda özgürleşme hikâyesini sunuyor bizlere. Güncel sanat içerisinde belirgin ve geçerli, gerekli bir derdin peşine düşen “Keskinlikten Uzak”tan önce Çınar Eslek’in eski sergilerini hatırlamakta fayda var. Çünkü Eslek, kendi başına dünyalar yaratıp yıkabilen sanatçılardan ve her çalışmanın, kendi kozmotik tarihinde geleceği öngören bir niteliği var. İşbu “Keskinlikten Uzak”ın kökleri, sanatçının ilk kişisel sergisi “Farkında Değilim”e kadar uzanıyor. Öyleyse, ilk doğuma gidelim. İngiliz şair W. B. Yeats’in “ikinci yükseliş”ine ya da bu yazının diliyle, ikinci doğuma döneceğiz.

Fotoğraf ve resim üzerinden kendi vücudunu sorgulayarak sanatını tarihe açan Eslek, doğumların gerçekleştiği vücudun bir zamanlar bu dünyaya fırlatıp attığı bir beden olarak kendi yüceliğinin ve zaafının peşindeydi. “Farkında Değilim” ile vücudunun yaralanabilirliği üzerinden, röntgen gibi vücudu ele veren bir materyalin arayıcılığıyla, vücudun geçersizliğine dair ilk savunmasını sundu sanatçı. Peşi sıra gelen “Paralel Diyar” sergisinde, bu başkaldırı hala aynı dilden devam ediyordu: Eslek, vücuda yüklenen anlamın bozumuyla uğraşıyordu. Kadın olmanın, kadın vücudunun doğuma zorlanması, Eslek sanatının ilk reddedişlerinden biriydi. Sanatçı, soyut bir yaratı üzerinden kendi uzayına uzanmayı deniyordu. Bu uzayın ardına kadar açılıp genişlemesi içinse “Bir de” sergisini beklemek gerekecekti.

Farkında mısınız bilmiyorum ama, bu yazıdaki en önemsiz öge, vücut. Aslında, vücudu terk etmeye yönelik

bir izlekten bahsediyor bu yazı. Neden mi? Çünkü kendini zamansızlığa, ruhaniyete bırakmayı isteyen sanatın tek çıkar yolu, vücudun suyu bitmiş bir kuyu olduğunu keşfetmesinden geçiyor. Keza güncel sanat dediğimiz hızlı sistem, zamanın ötesinde olan ama zamanın içinde de temsil edilebilen sonsuzluk fikrinden uzaklaştıkça, kendisini bu kuyuların başında ümitsiz buluyor. Bu sonsuzluk imgesinin reddedilmesiyle, sanatı bir tür şimdinin belirsiz reaksiyonlarına bağlı bir ikilikler paradoksunun içerisine hapsediyor. İşte tam bu noktada, Çınar Eslek’in bir önceki sergisi “Bir de”, sanatçının bu paradoksu aşmak için gösterdiği çabayı örnekliyordu. Eslek’in ikinci doğumu, merkezine donmuş bir anın içindeki ruhani bebek figürlerini oturtan “Bir de” tablolarıyla başladı, diyebiliriz. Sanatçı, sanatın en önemli işlevlerinden olan ölümsüzlük yanılması yaratabilme gücünü kullanmadan önce, kendi öztarihini sıfırlamayı, kosmosun karşısında bilgisiz, öğretisiz ve belki de en önemlisi, vücuttan ayrılmış olarak çıkmayı denemişti ve “Bir de”, bu deneyin başarılı olduğunun kanıtıydı.

Artık Çınar Eslek ve kozmos yan yana. Sanatçının adım adım inşa ettiği ayrışma süreci, “Keskinlikten Uzak” ile tamamlanmış gözüküyor. Soyut ve figür odaklı yaklaşık 16 fotoğrafın yer aldığı “Keskinlikten Uzak”; yalnızca sanatçı için değil, bizzat güncel sanatın devam etmekte olan tarihi için, yenilikçi ve kuvvetli bir şans sunuyor. Çınar Eslek, bir kadın olarak, toplumsal normlarca doğurganlığı kutsanan ve kullanılan, fiziksel ve psikolojik kırılganlıkla mimlenen bir vücudu, bir vücut ve madde algısını geride bırakmış. Bu cesur tavrı “keskinleştiren” unsuru süt. Süt, bu sergide, kelime anlamının en yalın haliyle, yani canlının

özsuyu olma haliyle kullanılırken; bu canlılık, aynı zamanda ölüme bir tür anagram olarak okunabiliyor. Yani, sütün akışkan-yoğun, cisimli-cisimsiz, doğaya ait-doğanın dışında gibi paradoksları, “Keskinlikten Uzak”ın kendi temsiliyi arayan ayrıksılığının temelini oluşturuyor. Sütün belirsiz öznesi, serginin soyut ve figür fotoğraflarını birbirine bağlayan bir ortak anlam. Süt, aynı zamanda, Eslek’in bu yeniden doğma önerisi için neden fotoğraf medyumunu kullanmayı seçtiğini de açıklıyor. Süt, yaşama bağlılığından koparılıp tek bir ana zorlanınca, bir ize, dumansı bir varoluşa geçiş yapıyor ve bu geçişin “izi”, orada olanı-orada olmayanı yakalayabilen tek şansla, yani fotoğrafla belgelenebiliyor. Sanatçı, sütü yaşamla olan ilişkisinden koparıp, mikro bir oluşa sıkıştırdığı zaman, bu daralmanın yarattığı yoğunlukla yeni anlamlar yaratabilmenin yolunu açıyor. Süt, hem vücuda bağlı insan aklının bahsettiği maddi gerçeğini korurken, hem de, bir hiçlik anında yepyeni bir nedenin peşine düşüyor.

“Keskinlikten Uzak”, bir yeniden doğuş sergisi olduğu kadar, bir ölüm sergisi de. Özellikle soyut çalışmalar, maddi dünyanın ölümünü muştuluyor. Sütün, özsuyun belirsiz uzamlara dağılıp saçıldığı bu soyut fotoğraflar, Eslek’in vücudu kendi sanat sisteminden çekip attığının birer kanıtı. Bu çalışmalar, sanatın derin kavrayışlar sonucu elde edilen tarihsel birikimine, zamansız niteliğine dönme isteği duyan, idealist çalışmalar. Söz konusu çalışmalardaki belirsiz anlam, hiçbir ögeye eşleştirilemeyecek kadar uzaysı. Fotoğrafın bir sanat alanı olarak gücünü aldığı yoğunluk, Eslek’in fotoğraflarındaki mikro bakışla kuvvetli bir harmoni içinde. Seyirci, kendini ne kadar zorlarsa zorlasın, bu fotoğrafların bağımsızlığını tehdit





edebilecek bir yorum geliştiremiyor. Kolay anlaşılabilirliğe, taraf tutmaya ve taraftarlık canlandırmaya sırtını dayamış güncel sanat içerisinde, Eslek'in bu tavrı, hayranlık uyandırıcı bir yetenek olarak yükseliyor. Peki; tüm kavramların, mekanların ve anlamların öldüğü bu dünyada, peşinde koşup durduğumuz yeniden doğum, bizi yine bir tür boşluğun içerisine mi hapsedmek istiyor?

“Keskinlikten Uzak”ın soyut çalışmaları, bilinen dünyaların ölümüye; figür çalışmaları, yeni bir dünyanın ilk anları. Vücut olmadan, temsil ve madde olmadan da bir “uzay”ın varolabileceğini bize kanıtlayan Eslek, sözkonusu varoluşun

içine insanı katmak istediğinde, o ilk doğumdaki kuralların tamamen aksi yönde davranabilme gücünü kazanmış olarak hareket ediyor. İşte tam bu noktada, “Keskinlikten Uzak”, bir kere daha hiç beklenmedik bir noktada keskinleşerek, ortak toplumsal anlama evrilecek şiirsel bir başkaldırının adımını atıyor. Süt ile çevrelenmiş androjen bedenler, kadın ve erkek normlarını, toplumsallığın yüklediği bedensel karşılıkları tamamen reddediyor. Bir anlamda “yeniden doğmuş” bu karakterler, ikiliklerin arasında değil, kendi varoluşlarının öznel ve bu yüzden zamana daha sıkı bağlı temsilleriyle karşımıza çıkıyorlar. Eslek'in yalın

fakat alabildiğine şiddetli figürleri, o eski doğumdan ve soyutlukla sınanan ölümden öğrenilmiş bir bilgelikle reddettiği dünyayı da kapsayabilme gücüne sahip. Bu güç, çalışmalara bir sempati, bir çekicilik yüklüyor. Eslek, androjen karakterlerini var edebilmek için, onları fotoğrafın dijital ortamına, yani olasılıkların ve çokluluğun mümkün olduğu sayısal ortama taşıyor. Sayısal ortam, aynı zamanda, bizim kendi evrenimizi ya da Eslek'in sanat diliyle, birinci doğum evrenini de kapsadığından, bu süt izleğiyle manipüle edilmiş fotoğrafları, bir yönüyle, bize ait kılıyor. Eslek, soyut çalışmalarındaki anti-politik mücadele dilini; figürlerle,

biraz daha “bizim” dünyamızın alfabesine uyarlayıp, bir tür alternatif politikaya doğru yol alıyor. Vücudun acı ve haz anlarını çağrıştıran fakat bu anları daha kutsal, daha ritüelist bir performansla tekrarlayan androjenler; kendi kendinin temsili olabilmenin çok yönlü anlamını bizimle paylaşmak istiyor. Evet, bir doğum oldu, bir şeyler dünyaya fırlatıldı fakat o dünya yetmedi ve aynı hikâye, ikinci kez yaşanınca, kavramların önem sırası altüst oldu; artık vücudunu eskisi kadar önemsememen gerektiğini anlaman gerek! Öyle ki, senin algın, senin kozmostaki yerin, vücudunun sana zorladığı anlam kavgasının çok daha ötesinde.

Eslek'in bu önerisini, güncel sanata karşı bir itiraz olarak da görebilir miyiz? Cevap, net bir evet olsa da, sanatçı reddedişle birlikte, kutsama ve büyüleme de peşinde. Zamanın içerisinde bir zamansızlık yarığı açarak bir öneri getiriyor ve bu öneriyi bütünlüklü bir dünya, yıkılıp yeniden kurulmuş bir dünya üzerinden gerçekleştiriyor. Eleştirisi, eleştirdiği kavramların hazır dili üzerinden sürdürme oyununa düşmüyor, aksine bu oyundan galip ayrıldığı gibi, androjenlik, belirsizlik, kendi-temsil gibi kavramlarla, taze bir oyun sunuyor ortaya. İlk anlamıyla kaotik bir mesaj veren “Keskinlikten Uzak”, iyice sindirildikten sonra, aslında olumlu ve olumlanabilir bir sonuca evriliyor. “Keskinlikten Uzak”, ruhunuzun yalnızlığını dindirecek bir ruhaniyet içeriyor.

Çınar Eslek'in güncel sanat içerisinde pek görülmeyen bir tavır alıp, akmakta olan zamanın aksine, adım adım, sergi sergi, kendi zaman çizgisini yaratması ve o çizgi üzerinde kendini yeniden doğurması, sanatçının gelecek çalışmaları için büyük bir sorumluluk demek oluyor. “Keskinlikten Uzak” fotoğraflarının kendi dünyasını yaratma iddiası, bize bu iddianın ya da bu oluşumun nasıl gelişeceği konusunda merak aşılama yetiyor. Artık biliyoruz ki, vücut, ancak yıkılıp yeniden kurulursa ruha izin veriyor. Vücut ile ruhun ikinci birleşiminden ortaya çıkan yeni yaratıcılığın nasıl evrim geçireceğiye, sanatçının geleceğine yazılı bir sır. “Keskinlikten Uzak” sergisinin genel izleğine uygun düşen bir başka sanatçı, David Bowie, 70'li yıllarda kendi geleceğini şöyle öngörmüştü; “Nereye gittiğimi bilmiyorum, ama sıkıcı bir yolculuk olmayacağına söz verebilirim.” Çınar Eslek'in yeni sergisiyle bize benzeri bir söz verdiğini söyleyebiliriz. ■

ULUSLARARASI KÜRATÖR YARIŞMASI-2012
INTERNATIONAL CURATOR COMPETITION-2012

KÜRATÖR / CURATOR
Alejandra Labastida



BAŞKALARININ HAYATI.
TEKRAR VE HAYATTA KALMA
THE LIFE OF OTHERS.
REPETITION AND SURVIVAL

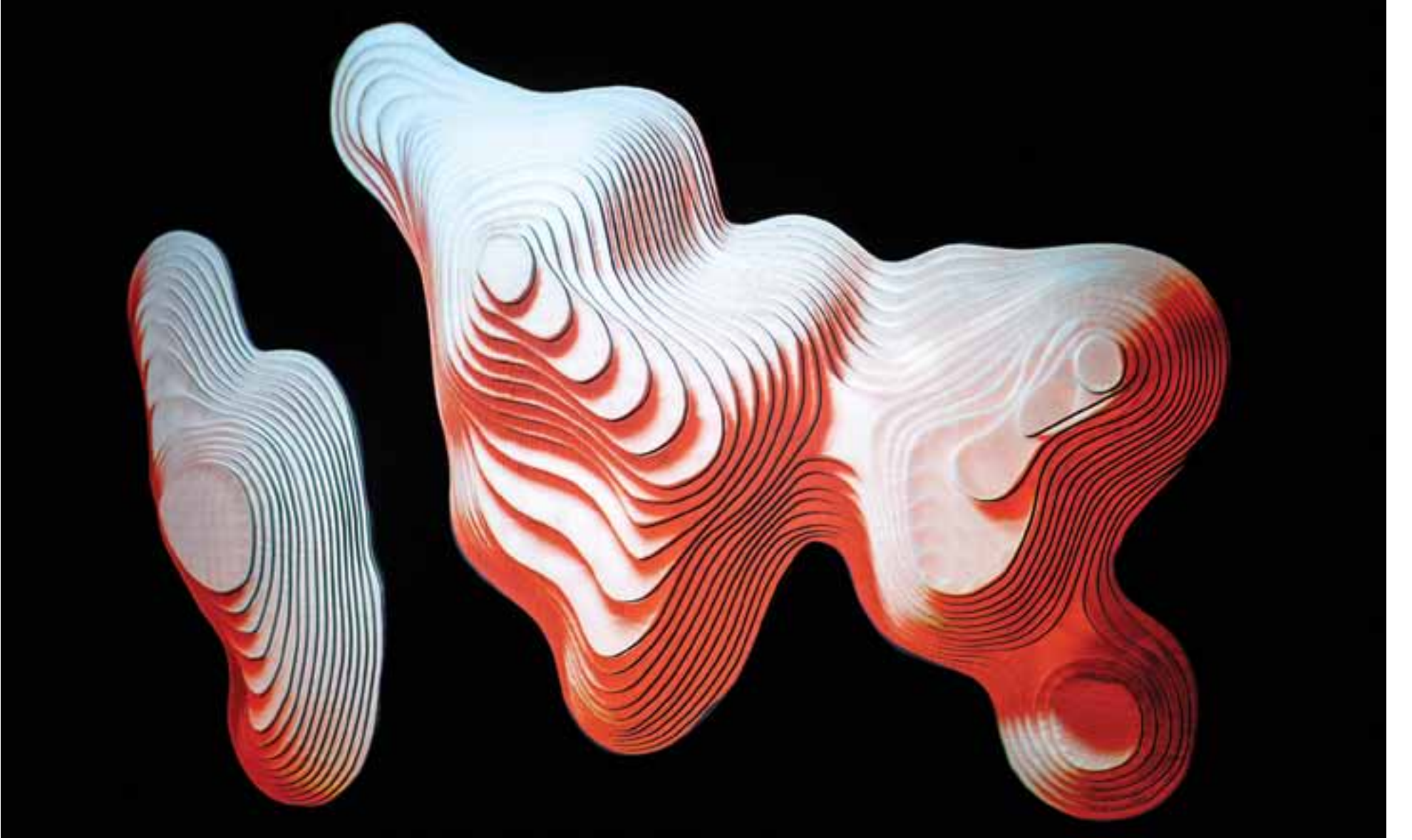
20 ŞUBAT FEBRUARY
27 NİSAN APRIL 2013

SANATÇILAR / ARTISTS

Rossella Biscotti - François Bucher - Tania Bruguera - Jeremy Deller - Leticia El Halli Obeid - Jon Mikel Euba -
Iain Forsyth & Jane Pollard - Mario García Torres - Sanja Iveković - Martin Jenkinson - Magdalena Leite -
Jorge Méndez Blake - Fabio Morais - Vicente Razo - Danh Vo - Ming Wong - Artur Zmijewski

01 sayıların en yalınızıdır*

Candaş Şişman'ı Türkiye ve yurt dışındaki çağdaşlarından ayıran en önemli etken, Türk motiflerini dijital sanatla harmanlama uğraşı. Başta mürekkep efektleri olmak üzere, karakter ve semboller, sanatçının işlerine farklı ve etkili bir kuvvet katıyor.



Son günlerde Alva Noto ve Blixa Bargeld (ANBB) tarafından tekrar yorumlanan Harry Nilsson şarkısı 'One'ın yazılış hikayesi, en az şarkının kendisi kadar etkileyicidir. Nilsson bir arkadaşını arar ve meşgul sesini dinlerken şarkıyı yazar. O meşgul sesi açılış notası olacak ve aynı zamanda herkesin günlük hayatında duyduğu bir sestem hareketle yepyeni bir dil yaratacaktır.

Dijital sanatçı Candaş Şişman'ın hikâyesini ve sanatını anlamak da bu şarkıyı dinlemeye benzer. Tek bir parçacık, tek bir ses ya da sessizlik onun görsel dünyasının ilham kaynağı

olur ve sanatçı kendine özgü bir dil yaratır. Daha kariyerinin başında olmasına rağmen her işiyle izleyiciyi şaşırtması ve merakla süreklemesi belki de bu minimalist zekaya bağlıdır. Sürekli yeni arayışlar içinde sanatını geliştirmeye ve biçimlendirmeye ihtiyaç duyan sanatçı'nın 7 Aralık'tan 13 Ocak'a kadar Pg Art Gallery'de görülebilecek "01" adlı kişisel sergisi günlük hayatımızda farkedemediğimiz parçacıklara adeta üçüncü bir boyut kazandırmayı amaçlıyor.

Candaş Şişman İzmir doğumlu, İstanbul'da yaşayan ve çalışan bir

sanatçı. Dijital sanatın, animasyon, zamana dayalı dijital yapılar, büyük ve küçük ölçekli görsel işitsel performans ve yerleştirmeler gibi birçok alanında çalışıyor. İşlerinin temeli ise 'ihtilaf'lara dayanıyor; gerçeklikle sanal olan, somut ve soyut olan, doğal olan ve yapay olan arasında. Bu ihtilaflar ise onu yeni diller ve biçimlemeler yaratma arzusuna sürüklüyor.

Candaş'ın işlerini diğer sanatçıların işlerinden ayıran temel noktalar, ses ve zaman kullanımı olarak karşımıza çıkar. Belki çocukken yaşadığı konuşma problemi belki de yalnızlığı tercih eden karakterinden

dolayı Candaş görsellerini ses üzerine kurar. Sese dayalı bir dil geliştirir ve görsel yoğunluğu bu kompozisyona dayandırır. İzleyici onun animasyonlarını izlerken canlı ve organik bir yapının içinde her bir kareyi hissederek yaşar; böylece izleyicinin algısını kurcalar. Gerçek hayatında da tüm karmaşanın içinde durup zamanı durduran bir seyyah gibi yaşayan Şişman, görsellerinde zamanı yavaşlatır ve o zaman diliminin içine birçok katman yerleştirmeyi becerir. Görülmeyen, gözden kaçırılan her bir detay çalışmalarına kaynak sağlayacak

ve enteresan hatta bazen endişe verici bir kurgu içinde evrilecektir. ‘Retory’, ‘Lonitt’, ‘Ruun’ gibi birçok animasyonu içinde Edicum sanırım Candaş’ın görsel zekasını en rahat anlayabildiğimiz çalışmasıdır. Isambard Khroustaliiov’un müziği üzerine yapılmış animasyonda bir enstrüman telinin gerilişi ve ona eşlik eden görseller zamanı yavaşlatacak ve bizi bir sonraki karelerde göreceğimiz görüntü bombardımanına hazırlayacaktır. Bu videoda Candaş tam da en sevdiği organik ve soğuk materyalleri birleştirir. Zaman algısı içine binlerce görseli sığdırdığı animasyonda organlar, saç telleri, kan ve moleküllerle beraber makine parçaları, dişliler, çarklar, teller, ana kartlar, duvardaki kireçler, gazete küpürleri ve çizimler üst üste binecektir.

Candaş Şişman’ı Türkiye ve yurt dışındaki çağdaşlarından ayıran en önemli etken Türk motiflerini dijital sanatla harmanlama uğraşı. Başta mürekkep efektleri olmak üzere karakter ve semboller işlerine farklı ve etkili bir kuvvet katıyor. Son dönemlerde özellikle uğraşmaya başladığı ve zaman ve mekân algısına yeni bir boyut kazandırdığını düşündüğü mapping işlerinden ilki olan, Deniz Kader ile birlikte tasarladıkları ‘Yekpare’de kullanılan Osmanlı sembolleri ve mürekkep efektleri projenin görsel açıdan en etkileyici sekansları olarak karşımıza çıkıyor.

Sanatçının şüphesiz en etkileyici ve kendini en sade dille ifade ettiği işi ‘Flux, Türk çağdaş sanatının en önemli sanatçılarından İlhan Koman’ın işlerinden hareketle tasarlanmış bir animasyon çalışması. Koman’ın heykellerinde kullandığı çeşitli materyallerin seslerinin entegrasyonuna dayanan ‘Flux’, etkileyici bir mekansal deneyim yaratırken, Koman’ın işlerinin dijital ortamın sunduğu analiz ve manipülasyon imkânlarıyla nasıl yeniden yorumlanabileceğine kafa yoruyor.

Dünyanın en önemli dijital tasarım festivali olarak kabul görülen OFFF Festivali’nin İstanbul edisyonunda Deniz Kader ile birlikte kurdukları NOHlab, Robotika işbirliğiyle festivalin resmi “partner titles” animasyonunu gerçekleştirdi. Daha önceki festivallerde Julian Vallée, Onesize ve Kultnation gibi isimlerin yaptıkları bu video ilk kez Türk bir ekip tarafından gerçekleştirildi ve sektörün uluslararası takipçileri ve profeyonellerinde büyük ilgi uyandırdı. Çalışma NOHlab’ın yine zaman ve mekan uzamsalında



2

gerçekleştirdiği en derinlikli ve en minimalist çalışmalardan biri oldu. Alp Çoksoyluer’in ses tasarımı ve mekan içinde yaratılan geometrik formlar sayesinde yer üstü ve yer altında sürreal bir atmosfer tasarlayan ekip, en az benzer tarzlarda ütöpik dünyalar yaratan uluslararası isimler kadar çok etki bıraktı ve takdir kazandı.

Candaş Şişman’nın Pg Art Gallery’de izlenen “01” adlı kişisel sergisinde yer alan işlerinden ‘Isofield’ ilk kez geçtiğimiz ay Contemporary Istanbul’da görücüye çıktı. Bu kez yüzey olarak parametrik bir ‘data sculpture’ (veri heykeli) kullanmayı tercih eden sanatçının bu işi de görsel ile sesi buluştururken, sanal olanla gerçek olanı tasarlanan katmanlar üzerinden bir araya getiriyor. Google Public Data’dan aldığı nüfus yüzdesine oranla internet kullanıcıları grafiğini izohips harita yöntemi kullanarak görselleştiriyor ve oluşan parametrik yüzeye dijital görsel işitsel malzeme yansıtıyor. Böylelikle genel anlamda data görselleştirmelerinin yaptığı dijitali fiziksele dönüştürme sürecine gerçek anlamda bir katman (dijital görüntü ve ses) daha ekliyor ve bu yolla fiziksel ve dijital olan arasındaki sınırları ve iki alanın gün geçtikçe birbirinin içine geçmesini sorguluyor.

Sergide izleyebileceğimiz bir diğer işte Şişman, sesi kayda alırken oluşan ve ne yaparsan yap kurtulamadığın “dip ses”ten yola çıkarak, yine mikro ve görünmeyen olanı, makro

ve görünür kılmaya çalışıyor. Bu “dip ses” hem üç boyutlu bir heykele dönüşüyor, hem sesi kullanarak yaratılan görsel malzeme bu heykelin üzerine ‘map’leniyor. Yani ses bir nevi iki farklı katmanda görselleştiriliyor. Bu malzemenin fonunu ise duyulabilir seviyelere çekilmiş “dip ses”in kendisi sağlıyor. Bu işiyle de sanatçı, kaotik gündelik hayatın içinde gözden kaçan parçacıkların ve ses/gürültülerin izleriyle yeni bir dil oluşturup bu dili hepimizin anlayabileceği şekilde görselleştirmeyi hedefliyor. Hem araç hem de materyal açısından dijital sanatın tersine analog olarak

tasarladığı ve en yalın haliyle zamanın akışını ve gözle görülemeyen ufak partikülleri sergilediği diğer iki iş de serginin güzel sürprizleri. ■

* Harry Nilsson’ın ‘One’ adlı şarkısının açılış cümlesi.

79

1 ‘Isofield’, görsel ve işitsel enstalasyon, 300x300x100cm, 2012

2 ‘Noisefloor’, Görsel ve işitsel enstalasyon, 203x120x20cm, 2012

3 ‘Makromikro’, Enstalasyon, Debond üzerine uv baskı&lensler, 147x147 cm, 2012



3

DİDEM YAZICI

Küratöryal Bir Alan Olarak Kurum: ICI

Küratör Didem Yazıcı, dOCUMENTA (13) için çalışırken edindiği yenilikçi fikirleri ICI'nın San Francisco Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlediği Curatorial Intensive'e getirirken ICI'nın küratöryal bir alan olarak konumlanma olasılığını araştırıyor.

80

Bundan yaklaşık 10 sene önce, küratörlük üzerine neredeyse yok denecek kadar az sayıda yayın olduğu zamanlarda, Independent Curators International (ICI), 'Words of Wisdom'ı (2001) hazırlayarak, küratörlüğün değişmekte olan tanımı üzerine farklı yazarların metinlerinden oluşan bir kitap yayınlamıştı. 1990'larda küratörlüğün yeniden tanımlanmasında rol oynayan küratör kuşağından 1970'lerde Kunsthalle Bern'deki konumundan ayrılarak, tarihte ilk bağımsız küratör olan Harald Szeemann'a, Seth Siegelaub'a kadar 60 farklı küratörün, gelecek kuşak küratörlere tavsiyelerinden oluşan bu kitap, 10 sene önce yayınlandığında alanındaki ilk kitaplardan biriydi. Bugün küratörlük üzerine yazılmış en kapsamlı kitaplardan biri olan 'Thinking Contemporary Curating' (Terry Smith) geçtiğimiz aylarda ICI'nın başlattığı yeni yayın dizisi 'Perspectives In Curating'in ilk kitabı olarak basıldı. Smith'in 'Güncel Küratörlüğü Düşünmek' anlamına gelen bu kitabının son bölümünde 2012 Eylül ayında sona eren dOCUMENTA (13) analizine yer vermesi, kitabı hem mümkün olduğunca güncel kılıyor, hem de günümüz sergi yapımı pratiğini en iyi biçimde örnekendiriyor. Temelinde pratiğe dayalı olan küratöryal alanın kuramsallaşması ve tarihselleştirilmesi, 'küratöryal' kelimesinin gereğinden fazla ve abartılarak kullanıldığı tam da bugünlerde, insanı durup düşünmeye teşvik ediyor. Küratörlüğün yalnız pratik bir alan değil, aynı zamanda kendi tarihi ve önermelerinin olduğu



kuramsal bir alan olarak görmek, aynı zamanda kendi içinde tartışmalı olan bu pratiğin yüzeysel algılanışını kırma potansiyeli taşıyor. Afterall yayınlarının 2010'da başlattığı 'Exhibition Histories' kitap serisi de benzer bir motivasyonla, 70'lerden bu yana kırılma noktası olan sergileri ele alıyor. 1990'ların ortası ve sonlarına doğru yayınlanan, 'The Avant-Garde In Exhibition' ve 'Thinking About Exhibitions' gibi kitaplara artık alternatif olarak, küratörlüğü 1960'lardan bugüne tarihselleştiren, eleştiren ve farklı küratöryal yaklaşımları inceleyen yeni bir bibliyografya dizini oluşuyor.

Küratörlük pratiği üzerine düşünen ve bu alanda en çok iş üreten kurumlardan biri olan ICI; sergi,

konuşma dizisi, eğitim programı, dergi, araştırma bursu, küratöryel ödül, yayın gibi birçok farklı proje ile özellikle son dört senedir uluslararası bir diyalog ve network kurarak, güncel diskura yön verdi. Durmadan proje üreten bu küratöryal fabrikanın, en can alıcı projelerinden birinin yayınladığı kuramsal kitaplar olduğunu düşündüğüm için, yazıma bu yayınlardan söz ederek başlamak istedim. Farklı küratöryal yöntemler ve sergileme biçimleri, sanatı deneyimleme ve algılama biçimimizi belirlediği kadar, tarihi, bugünü ve hayatı nasıl algıladığımızla da ilişkili. Dolayısıyla, sergi tarihi ve küratöryal yöntemlere bakmak, hem sanat tarihine yeni bir bakış ve alan getiriyor, hem de sanatın gündelik hayatla olan

dolaysız ilişkisini vurguluyor. Kitabın önsözünü yazan ve 2009'dan bu yana ICI'nın direktörlüğünü yürüten Kate Fowle, kitabın başlangıç noktasının ICI'nın farklı kurumlarla ortaklaşa gerçekleştirdiği konferans dizisi olduğunun altını çizmiş. Claire Bishop, Okwui Enwezor, Annie Fletcher, Massimiliano Gioni ve kitabın yazarı Terry Smith'in dahil olduğu 'The Now Museum' (2011) konferansı, tartışmalardan çıkan soruları başlangıç noktası olarak belirleyip, sonunda kitap olacak bir araştırmayı tetiklemiş: Güncel küratöryal düşüncede belirleyici ve özgün olan nedir?

Birbirine organik biçimde eklemlenen bu süreç ve üretim biçimleri, kurum olarak ICI'nın işleyişi ve yaklaşımı hakkında fikir veriyor. Karşılaşma ve tartışmaların yarattığı soru ve düşünceler, bir sergi, kitap ya da kamusal etkinlik olarak dönüşüp, sürdürülebilir ve devam eden bir üretim haline geliyor. Küratöryel olanı tanımlama çabası, farklı kuşaktan küratörlerin bir araya gelip, eleştirel bir tartışma ortamı yarattığı, sanatsal ve küratöryal projelerle sonuçlandığı bir dinamik olarak işliyor.

ICI'nın benzer bir yöntem izlediği Curatorial Intensive programı tam da bu çizgide yer alıyor. Bağımsız ya da kurumla çalışan küratörlerin bir araya gelip, bir hafta boyunca, küratöryel çalışmalar üzerine tartıştığı, proje fikirlerini sunduğu ve deneyimli küratörlerden eleştiri ve yorum aldığı bu program, yoğunlaştırılmış bir küratörlük egzersizi. Küratöryal konsepti, projeye dönüştürmenin teori ve pratikteki karşılığının

Farklı küratöryal yöntemler ve sergileme biçimleri, sanatı deneyimleme ve algılama biçimimizi belirlediği kadar, tarihi, bugünü ve hayatı nasıl algıladığımızla da ilişkili.

işlendiği, fikirlerin etkili bir şekilde ve özgürce tartışıldığı, alanında benzeri bulunmayan bir model sunuyor. Geçtiğimiz Ekim ayında, bu programın parçası olarak ‘Sergi Yapımın Ötesinde Küratörlük’ olarak çevirmeyi önereceğim ‘Curating Beyond Exhibition Making’ temalı bir küratöryal program gerçekleştirdi. Kamusal etkinlik, performans, tartışma, misafir (residency) programı, atölye çalışması (workshop), film-video gösterimi, yayın gibi projelerin nasıl geliştiği, sergi yapımı pratiğiyle olan ilişkileri ve bu yönde projelerin geliştirildiği bir çalışma grubu gerçekleşti. Çoğunlukla sergilere paralel olarak gerçekleşen ve yan proje olarak sunulan bu etkinlikler, aslında klasik anlamda sergi yapımının ötesinde, izleyici ile birebir karşılaşma yaratan, bir serginin gerektirdiği küratöryal ve sanatsal emeğin aynısını isteyen bir alan. Bir mekânda fiziksel olarak gösterilen işlerle oluşan sergiler, sanatı göstermenin, kamusal yapmanın sadece bir yöntemi. Her ne kadar bugün anladığımız sergi tanımı değişime uğramış olsa da, geleneksel ‘beyaz küp’ sergilerinin hala sanatı kamusallaştırmanın birincil yöntemi olarak kabul edildiği görüşü yaygın. Oysa sergi yapımının ötesinde, sanatçılarla birlikte üretilen birçok kamusal proje, daha açık uçlu ve belirli bir fiziksel alana bağımlı kalmadan, daha akıcı ve spontan bir alan yaratabiliyor.

Tam bir senelik çalışmanın ardından, dOCUMENTA (13)’ün Maybe Education and Public Programs departmanında kamusal projelerdeki görevim sona erdiğinde, aklımda tam da bu fikirler vardı. Performanstan sonra mikrofon izleyicinin katılımına nasıl açık bırakılır? Bir kurgu yazarının, sergi alanında bulunan bir Çin restoranına gelip yazdığı ‘Yazar Misafir’ programı nasıl aktif bir projeye dönüştürülür? Güncel edebiyat ve güncel sanat hangi noktalarda flört eder? Şiir okuma geceleri nasıl herşeye açık bir performans sahnesine dönüştürülür? Kassel’de bu sorular üzerinde yeni çalışmışken ve bu deneyimlerden yola çıkarak, “Nasıl yeni projeler üretebilirim?” diye düşünürken, ICI’nin tam da bu alan için ürettiği programa başvurmam önerildiğinde vakit kaybetmeden başvuru metnimi hazırlamıştım. Katıldığım Curatorial Intensive programı, SFMOMA’nın eğitim ve kamusal programlar küratörü Dominic Willsdon ve ICI’nin birlikte gerçekleştirdiği, hem teorik tartışma, hem fon bulma, hem de üzerinde çalıştığımız projeleri profesyonel küratörlerle tartışma olanağı sundu.

Kariyerinin başı ya da ortasında bulunan, 900 civarındaki başvurudan seçilen 10-15 küratör, ICI’nin New York’taki ofisinde, kütüphanenin bulunduğu ‘Curatoria Hub’ adı verilen ufak, ışıklı bir odada haftanın her günü yoğunlaştırılmış bir eğitim ve tartışma alanına dahil oldu. Program; Anthony Huberman, Chus Martinez, Brian Kuan Wood, Sina Najafi, Sally Tallant gibi küratör ve yazarların, kendi pratiklerini tarif ettikleri, katılımcılarla sürekli diyalog halinde bulunup, projelerine eleştiri ve öneri getirdikleri dinamik bir tartışma ortamı sağladı. Ardından, e-flux’ta, aralarında ICI direktörü Kate Fowle’un, Chus Martinez, Dominic Willsdon, Sally Tallant ve Anthony Huberman’la birlikte dahil olduğu ‘Sergi Yapımının Ötesinde Küratörlük’ konulu bir yuvarlak masa toplantısı (Curatorial Roundtable) gerçekleştirildi. Her ne kadar ‘curatorial intensive’ fikirler etkili bir şekilde tartışılıp, öğrenme

ve eleştirel düşünme alanı açılacak da, e-flux’ta gerçekleşen bu tartışma paneli beklenenin aksine kısmen zayıf kaldı. Her biri birbirinden farklı yaklaşımlara sahip olan konuşmacıların bireysel sunumları kendi içinde oldukça düşündürücü olsa da, çoklu bir tartışmada beklendiği gibi birbiriyle çelişen ya da onaylayan, bütünlüklü ve planlı tartışma olmadı. Aslında tüm bu yayın, etkinlik, sergi, tartışma programlarının bir araya gelişi, ICI’nin ortaya attığı kolektif bir üretim biçimi ya da tartışma konusunu sadece bir medyumla sınırlamayıp, o konuyu daha çok insanın ulaşabileceği ve katkıda bulunabileceği bir seri düşünme alanı olarak sunuyor. Küratöryal çalışmaları kuramsallaştıran, problematize eden ve uluslararası bir iletişim ağı kuran ICI, özellikle yeni küratöryal yaklaşımların denendiği sergi programı ile bir kurumun başlı başına nasıl küratöryal bir proje olabileceğini gösteriyor. ■



81



1-2-3 ICI’nin izniyle

Dijital çağda müze

Dijital kanallar ve internetin gündelik yaşamın parçası olmasıyla, ayrıca yeni yaşanan ekonomik krizlerin de sonucunda internet ya da dijital kanalların etkin kullanımı, yeni bir ‘kültürel yönetim’ biçimi olmaya başladı.

Facebook, Twitter, Flickr, Youtube, Pinterest, Google Plus ve daha birçok sosyal medya ve internet kanalının çekim gücü, sanat mekânlarını ve özellikle de müzeleri bu mecraları daha etkin kullanmanın koşullarını aramaya itti. Bu eğilim, sanat eleştirmeni Brain O’Doherty’nin 20. Yüzyıl sanat galerilerini tasvir etmek için kullandığı ‘Beyaz Küp’ tanımını yıkabilir. Çünkü, internet mecrası izleyiciyi müzeye ve sanat mekânına yüzde yüz dahil edebiliyor. Artık müze ve sanat mekânı içinde, Doherty’nin deyişiyle “steril ve beyaz bir salonda belirli aralıklarla duvarla asılmış tablolara, yine belli bir ahenk ve mesafe içinde yerleştirilmiş heykeller eşlik etmiyor.”

Sosyal medya üzerinden binlerce izleyiciye ulaşabilen müze ve sanat mekânları onlara sanatçı ve sergilerle ilgili bilgiler veriyor ve bu durum, izleyici çekme konusunda etkin bir yöntem olarak değerlendiriliyor. Bu kurumlar, sosyal medya ve internet kanallarını kullanarak daha çok kişiye ulaşabiliyor ve izleyici çekebiliyor. Bunun bir yansıması olarak, müzecilik çalışmaları da bu çerçeve de yeniden yapılanmaya başlıyor. Bunun nedeni şu şekilde açıklanıyor: Bugün, gittikçe zorlaşan finansal durumlarla, müzeler 21. Yüzyılda daha sağlam temeller kurmak zorunda kaldılar ve aktivitelerini de buna göre ayarlamaya başladılar. ¹

Sosyal medya ve sanat kurumları

Türkiye’de de gittikçe büyüyen ve her geçen yıl daha da fazlalaşan sosyal ağ kullanımı, genellikle Facebook, Twitter ve Pinterest’te yoğunlaşıyor. Bu etkin kullanım biçimi, sadece izleyici üzerinde olumlu bir etki değil aynı zamanda müzeler için prestij anlamına da gelmekte. Aktiviteleri, etkinlikleri, süreli sergileri duyurabileceği bir mecra olmaktan çok Facebook, Twitter ve

Pinterest gibi herkesin ulaşip bilgi alabildiği bir ortamda yer alması, kurumun yararına; çünkü sosyal medyada varolan bu mecraı etkin kullanabilen müze, aynı zamanda sanal olarak da izleyiciyi kendisine bağlarken, pazarlama, satış ve sanatsal üst başlıklı aktivitelere de aktif katkıda bulunuyor.

İstanbul Modern’in “Müzeler Konuşuyor” adlı konferans serisi için dinlediğimiz New York Guggenheim Müzesi Pazarlama Direktörü Laura Miller, şöyle diyor: “Müzelerde ‘pazarlama’ daha fazla izleyiciye ulaşmak ve ziyaretçi ihtiyaçlarını karşılamak ve anlamak için kullanılıyor.” Bu “pazarlama” teriminin en ortasında internet kanalları, kısacası dijital kanallar bulunuyor. Bu kanalları “Bizi kim ziyaret ediyor?,” “Neden ziyaret ediyorlar?,” “Ne kadar memnun ayrılıyorlar,” Ne kadar sıklıkla ziyaret ediyorlar?” gibi soruların cevabını bulmak için kullandıklarını açıklıyor Miller. Dünyada Facebook’u 840 milyon kişi kullanıyor. Bu yönüyle Kasım 2012 tarihine göre Facebook’tan 370 bin kişiye ulaşan Guggenheim, 677 bin kişiye de Twitter hesabı üzerinden ulaşıyor.

Guggenheim New York, Flickr, Pinterest, Youtube gibi diğer kanalları da etkin şekilde kullanıyor. “Bu kanallar sayesinde, herşeyi analiz edebiliyoruz. Hangi postlar daha çok ilgi çekiyor bunu görebiliyoruz,” diyor Miller ve özellikle Youtube’u daha fazla izleyiciye ulaşmak için kullandıklarını ekliyor.

Türkiye analizi

Türkiye de 2012 verilerine göre, 31 milyon facebook kullanıcısı var. Bu rakam Eylül 2011 de 30.5 milyon olarak belirlenmiş ve bir yıl içinde yükselme kaydetmiş.² Türkiye’de Twitter kullanıcı sayısı ise son ölçümlere göre ortalama 7.2 milyon olarak belirlenmiş. Bunların 5.3 milyon

kadarı, aktif kullanıcı dediğimiz sürekli okur – yazar şeklinde Twitter’da yer alıyor.³

Bu kullanıcıların çoğu 30 yaş altında, bu durum ise müzenin gençlere ulaşımını kolaylaştırmakta, çünkü müze ya da sanat mekânının sayfasının takipçileri, müzenin her paylaştığı bilgiyi kendi hesabında görebilmekte ki bu kullanım tarzı en etkin haber, bilgi paylaşımlarından biri. Sosyal medya hesaplarında müzeler kendi sergi ve koleksiyonlarının reklamını hiç para vermeden yaparken, koleksiyon ya da sanatçıları izleyiciye tanıtmaktalar. Facebook gibi bir paylaşım medyasında ise izleyici aynı zamanda fikirlerini direk olarak hiçbir sansür olmaksızın müzenin sayfasına yazabiliyor.

Aynı şey müzenin editörleri için de geçerli. Bu kişiler, herhangi bir şekilde müzenin bir durumunu izleyicilerle istedikleri gibi özgürce paylaşabiliyor. Yine müzelerin bu hesapları etkin kullanımıyla, koleksiyon gelişimi ve tanıtım faaliyetleri de hızla ve etkili bir şekilde izleyiciye ulaşıyor. Aynı zamanda, süreli sergilerde de kullanılan bu teknik, süreli sergiye katılan sanatçıları izleyicinin daha iyi anlaması, hatta sanatçılar hakkında sadece tek bir bağlam üzerinden değil, sanatıyla ilgili yeni şeyler keşfetmesini sağlıyor. Çünkü bu kurumlar, sosyal medya üzerinden sergide yer alan sanatçıların ya da sergiyle ilgili bilgilerin tek yönlü hallerini değil, eleştiri yazıları, röportajlar ve sanatçı veya sergi süreci ile ilgili yeni ve eski bilgileri de yüzlerce insana aynı anda duyurabiliyor.

Dört duvar arasından çıkmak: Web siteleri

Nedeni ve tekniği nasıl olursa olsun, müzeler daha geniş kitlelere ulaşmak için, izleyicileriyle daha etkin iletişim kurmak ve eğitimsel bilgileri paylaşmak için sosyal medyayı kullanıyor.⁴ 2000’li yıllarda sosyal

bir kurum olarak görülen müzelerin, politik anlamda, potansiyel görevi genişlemiş durumda.⁵ ve bu genişleme içinde daha çok kişiye ulaşmaları ve dört duvar arasından çıkmaları şart olmuş gibi görünüyor.

Ancak, müzeler ve özellikle de gelişmekte olan müzeler, genişleyen görevlerini yerine getirmeleri için öncelikle daha çok kişiye ulaşmak durumunda. Daha çok izleyiciye ulaşmak ise, daha çok para harcamak ve reklam yapmak demek. Bu durumda müzelerin finansal açıdan yeterli olmaları gerekiyor. İşte dijital kanalları etkin kullanmak, tüm bu gereklilikler içinde tek çözüm olabilecek kadar etkili görünüyor.

2000’lerde yaşanan krizler ve ardından kültür endüstrisinin yeni bir döneme girmesi ve izleyiciyi dahil eden bir sanat anlayışının doğuşu, müzeciliğe ve sanat mekânlarına da yeni bir soluk getirmiş durumda. Diğer yandan dijital kanalların etkin kullanımı da izleyiciyi dahil etme ve sosyal hareketlerin rahatça kamuoyuyla buluştuğu bir ortam doğuruyor. Müzeler ise bu konumdan istifade ederek, kendi politikalarını bozmadan, bu mecraı özgürce kullanıyor. ■

Kaynakça

1. (Douglas Worts (2011): Sustainable museums: strategies for the 21st century, Museum Management and Curatorship, 26:4, 409-412).
2. Wikipedia (2012) <http://tr.wikipedia.org/wiki/Facebook>.
3. PCLABS (2012) <http://www.pclabs.com.tr/2012/03/15/twitter-turkiye-istatistikleri>
4. (Neil Kotler & Philip Kotler (2000): Can Museums be All Things to All People?: Missions, Goals, and Marketing’s Role, Museum Management and Curatorship, 18:3, 271-287)
5. Erbay Fethiye (2009): Müze Yönetimini Kurumsallaştırma Çabaları 1984-2009, s.31

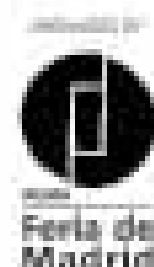
ARCO

madrid /

CO

International Contemporary Art Fair

13 / 17 feb 2013



www.arcoberlin.es

3rd CONTEMPORARY ART LABEN **BENI LYLA BENAVIDES** Lima **AD HOC** Vigo
ADN GALEIA Barcelona **ADORA CALVO** Salamanca **AGA** Santiago de Chile
AIR DE PARIS Paris **ALARCÓN CRIADO** Sevilla **ALEJANDRA VON KARTZ**
 Miami **ALEX DANIELS + REFLEX** AMSTERDAM Amsterdam **ALTERRI** San
 Sebastián **ALVARO ALCAZAR** Madrid **AMT PROJECT** Bratislava **ANDRÉ**
SIMONS Helsinki **ANGELS BARCELONA** Barcelona **ARCADE** London **ANTHONY**
 Mexico City **ART NUEVE** Madrid **BACLOS** Vigo **BASINSKI GALERIA /**
PROYECTOS Lisbon **BARBARA GROSS** Munich **BARDEL GRÄSSLIN** Frankfurt
BARO GALERIA São Paulo **BENDANA / PINEL** Paris **CAMPONE PREMIERE**
 Berlin **Berlin** **CANON** Castellón de la Plana **CARDI BLACK BOX** Miami
CARLES TACHÉ Barcelona **CARLIER / GEBAUER** Berlin **CARLOS CARVALHO**
 + **ARTE CONTEMPORÁNEA** Lisbon **CAROLINE PARES** Lisbon **CARRERAS**
 Múgica Bilbao **CASA SIN FIN** Cáceres **CASA TRIANGULO** São Paulo **CASADO**
 SANTAPAU Madrid **CATHERINE PUTMAN** Paris **CAYON** Madrid **CHANTAL**
CROUSEL Paris **CHARM** Vienna **CHRISTINE KONIG** Vienna **CHRISTOPHER**
DE WART Zurich **CHRISTOPHER BRINES** Santa Monica **CLUBES** Cologne
CREVECOEUR Paris **DAT PROJECT** Brussels **DAN GALEIA** São Paulo
DIANE KROSE GALLERY Hamburg **DIE FÖR** Santiago de Chile **DIMART**
 Istanbul **DISTRITO 4** Madrid **DITTRICH & SCHLECHTRIEN** Berlin **DNA** Berlin
DOHYANG LEE Paris **DUYE** Berlin **DUYU** Berlin **EDWARD TYLER NAHEM FINE**
ART New York **ELSA BENTEZ** Madrid **ELI ROSENWY** San Francisco **ELIPSES**
 Montreal **ELLEN DE BRUINE PROJECTS** Amsterdam **ELYRA GONZALEZ**
 Madrid **EMMA THOMAS** São Paulo **ENRICO ASTUM** Bologna **ESPACIO**
LIGADO Gijón **ESPACIO MINIMO** Madrid **ESPAINSOB-GALERIA VISOR**
 Valencia **ESTHER SCHIPPER** Berlin **FAGGIONATO FINE ART** London **FINE**
VON BUCH Berlin **FILOMENA SOARES** Lisbon **FONSECA MACEDO** Paris
 Göteborg **FORMATOCONOMO** Madrid **FORSELOH** Helsinki **FRANCESCO GENTILE**
 Milan **FRUIT & FLOWER DELI** Stockholm **FRUTTA** Roma **FUCARES** Madrid
FUTURE GALLERY Berlin **GENTILI** Porto **GEORG KARGL** Vienna **GEORG**
HOTHELPER Berlin **GREGOR PODNAR** Berlin **GUILLELMO DE GOMA** Madrid
HANS MAYER Düsseldorf **HEINRICH EHRLHARDT** Madrid **HELGA DE ALVEAR**
 Madrid **HENRIQUE FARIA** New York **HILDER MODERN / CONTEMPORARY**
 Vienna **HONOR FRASER** Los Angeles **HORRACH MOYA** Palma de Mallorca
IMACIO LIFRANDE **ARTE CONTEMPORANEO** Buenos Aires **INES**
SARRENECHEA Madrid **ISABEL HUNLEY** Málaga **ISABELLA BORTOLOZZI**
 Berlin **IVAN GALLERY** Barcelona **IVORYPRESS** Madrid **JACQUES MARTINS**
 São Paulo **JAVIER LOPEZ** Madrid **JOAN PRATS** Barcelona **JORGE MARA -**
LA RUCHE Buenos Aires **JOSÉ ROBLES** Madrid **JOUSSE ENTREPRISE** Paris
JUAN SILLÓ Santander **JUANA DE ALZUAGA** Madrid **KASS CONTEMPORARY**
 Miami **KLEIN'S** Berlin **KRININGER** Vienna **KUCKEL + KUCKEL** Berlin
KURIMANZUTTS Mexico City **LA CAJA NEGRA** Madrid **LEANDRO NAVARRO**
 Madrid **LELONS** Paris **LETO** Warsaw **LEVY** Hamburg **LEYENDECKER** Santa
 Cruz de Tenerife **LOKAL 30** Warsaw **LUCIANA BRITO GALERIA** São Paulo **LUIS**
ADELANTADO Valencia **MACKA SANJA GALEPICH (RED)** Istanbul **MADHAM**
NETZ New York **MAI 34** Zurich **MAIOR** Polónia **MAISTERRAVALBUENA**
 Madrid **MARA** Istanbul **MARIO SEQUEIRA** Braga **MARLBOROUGH GALLERY**
 Madrid **MARTA CERVERA** Madrid **MAX ESTRELLA** Madrid **MAX WEBER**
SIX FRIEDRICH Munich **MAX WIGRAM** London **MEHDI CHOUAKRI** Berlin
MENDES WOOD São Paulo **MICHAEL SCHULTZ** Berlin **MICHEL BEIN** Paris
MICHEL SOSKINE Madrid **MIGUEL MARCOS** Barcelona **MOISÉS PÉREZ DE**
ALBENZ Pampelona **MORCHARPENTIER** Paris **MORIARTY** Madrid **MOT**
INTERNATIONAL Russia **MYTOMEXICO** Mexico City **NÄCHST ST. STEPHAN**
ROSEMARIE SCHWARTZWALDER Vienna **NADJA VILENKE** Laage **NEF** Istanbul
NEVES FERNANDES Madrid **NOGUERAS BLANCHARD** Barcelona **NON**
 Istanbul **NORMA MARQUESE** Turin **NUCLE** Santander **NUNO CENTENO** Porto
HULGER & SAUMGART Munich **ORIO GALERIA D'ART** Barcelona **OSCAR**
CRUZ São Paulo **PARAGON PRESS** London **PARRA & ROMERO** Madrid **PEDRO**
CERA Lisbon **PELAJES** Palma de Mallorca **PILAR SERRA** Madrid **PLOT**
 Istanbul **POLIGRAFA OBRA GRÁFICA** Barcelona **PROJECTEDS** Barcelona
PROMETEDGALLERY CI IDA PISANI Milan **PROYECTOS MONCLOVA** Mexico
 City **PSM** Berlin **QUADRADO AZUL** Paris **RAFAEL ORTIZ** Sevilla **RAHA LUPA**
 Barcelona **RAMPA** Istanbul **RAGUEL PONCE** Miami **ROBERTO PARADISE** Sao
 Jose **RUBEN** Istanbul **ROSA SANTOS** Valencia **SABINE KNUST** Munich **SENDA**
 Barcelona **SHAT ARTS** Tel Aviv **SIM GALERIA** Curitiba **SHAC** Düsseldorf
SKLEDA Praha **STEFAN RÖPKE** Cologne **STUDIO TRISORIS** Naples **T20**
 Moscow **TRIZIANA PIETERS** Ghent **TEDENBISCHVANDERHOEDEN** Amsterdam
THE GOMA Madrid **THE RUNNING HORSE** Gelsen **THOMAS SCHULTE** Berlin
TIM VAN LAERE Antwerp **TORANDENA** Trieste **TRAVESIA CUATRO** Madrid
TRINTA Santiago de Compostela **VALENZUELA KLENNER** Bogotá **VALLE**
ORTI Valencia **VERA CORTES** Lisbon **VERA MUNRO** Hamburg **VERMELHO**
 São Paulo **VIET** New York **WALTER STORMS GALERIE** Munich **WATERGOS**
CONTEMPORARY London **WEST THE HAGUE** **WHEN LUMATSCHE** Berlin **WU**
GALERIA Lima **XAMER FIDL** Palma de Mallorca **X-ART** Istanbul **YAKATU**
ESPACIO DE ARTE Curitiba

Last revised January 16, 2013

GENERAL
PROGRAM

LOCAL PARTNER

ORGANISER

LOCAL PROJECTS

Kırmızı benekler¹

CI fuarı Pilot Galerî standında yapıtı sergilenen sanatçı Burak Delier, günümüz sanat fuarlarını kendi tecrübe ve gözlemleri ile yorumladı. Delier’e göre, günümüzde hiçbir sanat fuarı sanatı görmek, gösterebilmek için uygun ve yeterli koşullar barındırmıyor.

84

Satın alma oldukça karmaşık dinamikler içeren bir davranış. Genel hissimiz malı satanın satın alanı kandırdığına dair. 19. ve 20. yüzyılda gelişen psikoloji, reklam ve halkla ilişkiler disiplinleri kandırmanın tekniklerinin profesyonelleşmesine ve koca bir bilgi endüstrisinin oluşmasına tanıklık etti. Malların üretimi basit bir sanayi sorunu değil artık; önemli olan malların denk geldiği anlam ve haz dünyasını yönetmek. Kandırmanın gerçekleştiği alan da burası. Buna karşılık satın almada hala yadsınamaz bir haz var. Herşey kurgulanmış olsa da, bir illüzyona kurban gittiğimizi farkında olsak da satın almaktan geri durmuyoruz. Aksine ona doğru koşuyoruz. Bunun en önemli nedeni, doğru, güzel şeyi satın alan, yani seçme konumunda olanın en az –belki daha fazla- satın alınan şeyi ortaya çıkaran kadar hazza talip olması. Karşılıklı bir anlaşma var: “Ben güzel bir şey yaptım.” “Ben de onun güzel bir şey yaptığını gördüm, onayladım, satın aldım.” Satma eyleminde haz ve prestij yer değiştiriyor. Bir tarafa para gelirken, diğer tarafa haz ve prestij transferi gerçekleşiyor.

Genel kanı satma eyleminde bu hazzın olmadığını söylüyor bize. Satan elinde bir avuç para ile kalıyor –o da koleksiyoner parayı hemen öderse, ki bu oldukça nadir-. Para ise en değersiz şey. Değerin en düşmüş hali para. Para değerini fahişeye hali. Para her şeye dönüşebilir, bir Porsche Panorama 4S olabilir, okyanus kıyısında bir ev, bir hayalin gerçekleşme aracı ya da onurlu bir yaşamı garantileyecek koruyucu melek. Para her şeye denk olabilen, her şeye dönüşebilen soyut bir potansiyel. Her yerde akış halinde olan, etrafımızı yapıştıran

bir ruh gibi saran bir sahtekâr. Tıpkı müşterisinin fantezilerine amade olan ama onu emmek için bekleyen bir fahişe gibi. Ondandır hemen ve prestijli bir şekilde, “estetçe” kurtulmalıyız, onu başka bir şeye dönüştürmeliyiz! Bu yüzden kimse ona sahip olduğunu belli etmek istemiyor, kimse en esnek, kişiliksiz, yoz, her an aldatılabilen bir fahişeye sahip olduğunu, onunla bir ilişkisi olduğunu göstermek, hissettirmek istemiyor. Sahip olunan şey para değil. Asla! Sahip olunan şey “zevk”, “prestij”, “incelik”, “tarz”, “vizyon”, “kültür”... Paraya sahip olduğunu gösteren biri hemen yaftalanıyor “sonradan görme”, “kıro”, “görgüsüz”... Sanat dünyasına giren “yeni” zengin Rus oligarkların ve Arap petrol zenginlerinin durumunu hatırlatıyor bu. Değerleri, incelikleri, kültürleri yok; çıkışsızlık içinde Venedik Bienali’nin kapısına dev motor yatlarını çekerek bir itibar intiharına imza atıyorlar.

Satan, sattığı için neredeyse üzülüyor, yas tutuyor, kendini kirletilmiş, kirlenmiş, itibarsızlaştırılmış hissediyor. Sanat satma ve satın alma denkleminde bu haz dengesizliği oldukça bariz. Sanatçıların hazzın kaynağı, galericiler hazzın pezevengi, koleksiyonerler ise hazza talip olan bazen utangaç bazen arsız bazen romantik, çoğu zaman cimri âşık. Sanatçıların sattıklarında en değersizleşmiş hallerindeler –avuntuları hayatta kalmayı biraz daha uzatmış olmaları-. Koleksiyonerler ise kendilerini yükselmiş hissediyorlar, kirliydiler şimdi gerçekten değer verilmesi gerekene değer verdikleri için temizlendiler, kurtuldular, mutlular...

Fuarı ve sanat satma, satın alma davranışının dinamiklerini tartışırken, fahişelik üzerinden böyle bir metaforla konuşmak, elbette pek prestijli değil

–özellikle adına büyüme denen, duygusal ve ekonomik bir eforinin yaşandığı günümüz Türkiye’sinde-. Fakat işlevsel. Ne yeni, ne skandal yaratmaya aday, ne de ahlakçı bir sanat piyasasını savunmak için iyi bir yol. Fahişelik ile kurulan bu metafor oldukça klişe, oldukça beklendik ve tam da bu yüzden ilişkinin dinamiklerini ortaya koymak için işlevsel, açıklayıcı ve betimleyici.

Bu yüzden, fuar ne sanatçıların, ne galericilerin ne de koleksiyonerlerin için kendilerini rahat hissettikleri bir ortam. Sanatçıların ve galericilerin için bunun nedenleri açık. Kendi boothlarında müşterilerini bekliyorlar. Onları kandırmak, çekmek için türlü hikâyeleri, numaraları, esprileri, diyaframdan gelen kahkahaları var. Koleksiyonerler ise neye kanmanın en iyisi olacağını seçmeye çalışırken kaygı ve gerilim içindeler. “Kazasız, belasız kurtulmalı şu fuardan, ama benimle neden ilgilenmedi...?” “Şimdi bu kahkaha da neyin nesi, ne ima etmeye çalışıyor, başka bir aday mı var?” Bu gerilimi gevşetmek için danışmanlar, aracılar, “agent”lar kullanılabilir. Onlar belki de, işi profesyonelleştirerek, belirli bir anlatıya oturttuk ve dolaylılaştırmak ruhumuzu kurtarabilirler. Danışmanlar yoksa ve üstelik koleksiyoner yeterince bilgili değilse, fuarda kaybolması, her şeyi yanlış anlaması ve sabah hiç tanımadığı bir yatak odasında uyanması işten bile değil.

Peki bütün bu satma satın alma dinamiklerinin dışında olan izleyici için durum nedir? İzleyici sayılarının arttığı söyleniyor örneğin. Bu yıl 68.000 kişi gezmiş fuarı.² Ne kadar fazla para ve ünlü sanat yapıtı dedikodusu yayılıyorsa o kadar fazla insan geziyor fuarı. Elitizm ile

popülizm ters değil, doğru orantılı. Ne kadar elitizm o kadar popülizm. İzleyici, sanat yapıtları ne kadar kendi ekonomik gücünün dışına çıkarsa o kadar merak ediyor. Vitrinlerden ulaşamayacakları metalara bakmak istiyor, oradaki dünyaya temas etmek istiyor, o sofistike, ince ve yaratıcı dünyanın bir parçası olmak istiyor. Fakat parçası olmak için gerekli giriş kartı yok: Şişkin bir cüzdan ve yeterince bilgi, yordam ve kültür. Oysa koleksiyonerler bu giriş kartına sahipler. Aldıkları işlerle sanatçıların hayatının da bir parçası oluyorlar hemen. Sanatçının yapacağı bir sonraki işi merak etmeye, onun için endişelenmeye, onun başarılarını kendi başarıları olarak yaşamaya başlıyorlar. Başarılı sanatçılara duyulan arzu da buradan kaynaklanıyor. Para karşılığı başarı satın alınıyor, başarıya ortak olunuyor. Arzunun ve ilişkinin ekonomisine, yaratılan illüzyonun geçerliliğine işaret ediyor bu durum. Kimse “ama bu yapıtlar çok pahalı, spekülasyon yapıyorlar, fiyatları şişiriyorlar!” diye yakınmamalı (zaten iyi koleksiyonerlere her zaman indirimler mevcut), böyle bir yakınma kendi bindiği dalı kesmekle eşanvamlı. Pahalı olunca ve paradan konuşulunca arzular kabarıyor, illüzyon güçleniyor ve haz katsayısı artıyor.

Hiç kuşkusuz çoğu izleyici fuarı büyük ve dağınık bir Bienal gibi konumluyor ve yaşıyor. Bienaller ve fuarların içiçe geçmeye başladığı, fuarların küratörlerle, Bienallerin galerilerle çalıştığı günümüzde bu bir yanlış anlama değil. Satılacak malların anlamlı olması gerekiyor elbette, küratörlü fuarlar bunu hedefliyorlar. Tümünden anlaşılmayan, konumlanmayan, anlatılaştırılmayan bir şey satılamaz da... Yine de



hiçbir fuar –inisiyatifler kısmında bile- sanatı görmek, gösterebilmek için uygun ve yeterli koşullar barındırmıyor. Eleştirelliğin sözünü dahi etmiyorum. Aşk bulmak için kerhaneye gitmek ne kadar mantıklıysa, sanat görmek için fuara gitmek de o kadar mantıklı.

Genelde izleyicinin hissiyatı, fuar alanındaki Ritz Carlton’ın kafesinde hangi işi beğendiğini sorduğum kızın söylediği minvalde: “Bir şeyi çok beğendim ama hatırlamıyorum.” İşler, sanatçılar, boothlar gelip geçiyor, arada bir şeyler seçebiliyorsunuz ama neyin ne olduğunu anlamak mümkün değil. Bu anlamda, izleyiciler için fuar düzenlemeleri AVM’lerden bile daha karmaşık ve işlevsiz. AVM’lerde bu yön kaybettirme stratejisinin bir amacı var, müşteriye hedefinden saptırarak, ihtiyacı olmayan şeyleri de almasını sağlamak. Kuşkusuz sanatla zaten zor ilişki kurabilen genel izleyici bağlamında bu ekstra yön kaybetme ne anlamlı ne de verimli. Sanat işlerini genel akıştan ve karmaşadan ayırmak, onlara akılda kalacak, fuar mekânından çıktıktan sonra yaşayabilen bir sorunsal tayin etmek insan-üstü bir çaba gerektiyor.

Bunu vurgularcasına, birçok galeride işlerin etiketlerinde sadece galeri ismi ve sanatçı ismi yazıyor. İşin adı önemli olmayan bir ayrıntı gibi. Mesaj açık: “Biz marka satıyoruz, satış için burdayız.” Ne fazlası ne azı. Kendi boothlarında belirli bir tema izleme akıllığını ve inceliğini gösteren galerilerin çabası da yeterli olmuyor. Onlar, bu karmaşada küçük anlam adaları yaratmaya çalışsalar dahi, pazar ortamının atmosferinde eriyip gidiyorlar.

Evet, sanat fuarı, sanatın, herhangi bir eleştirinin, düşüncenin görülebileceği, yaşayabileceği bir ortam sunmuyor. Rakamların, satma ve satın alma gerilim ve heyecanının, güç oyunlarının, paranın, uzun bacaklı satış elemanlarının ve başarı eforisinin dili hâkim. Ama yine de piyasa mantığı ile sanatın mantığını ters köşelere koymak yanıltıcı olur. Böyle bir antagonizma belki 70’lerde doruğuna çıkmıştı fakat bugün başka bir şey ile karşı karşıyayız. Piyasa hiçbir zaman tek başına, iyi sanatı ölçmede bir kıstas olmadı ve olamıyor. Yukarıda bahsettiğim paranın, paranın gösterişçilerinin simgesel olarak dışlanması da bu tezi destekliyor. Herkes paranın yanıltıcı etkisini farkında, onu aşarak, kenara koyarak görmeye çalışıyorlar. Çoğu zaman en prestijli olan sanatçılar, en eleştirel ve sadece sanatla ilgileneler oluyor. Merkezdekiler ise “günün sanatçıları”. Zamanın ruhu olarak yarın lanetlenebilirler. Piyasa döngüsünü tamamlamak ve kendini meşrulaştırmak için pislikten, paradan mümkün olduğu kadar uzak bir izlenim yaratmalı, paranın koyduğu şartlar ne kadar uygun olmasa da, sanatı ve onunla ilgili olan gizemli, elle tutulmaz değerleri savunmalı. Kimse “parayı bastırdım, oldu” ya da “sattım, oldu” diyemez bu anlamda. En iyi yapıtlar asla en fazla rakamlara gidenler değil.

Para ile sanat arasında başka bir ilişkiyle, eski cephelerin ötesinde, başka bir dinamikle karşı karşıyayız. Para ve sanat, anlam ve ekonomi, maddi ve gayri-maddi olan arasındaki eski antagonizmaların unutulduğu, geçersizleştiği bir moment söz konusu. (Unutulmuş olsa da, Andy Warhol bu ikisinin ilişkisini kurarken alabildiğine ironik ve sinikti. Oysa bugün kimse ironik ve sinik değil, alabildiğine düz.) Paranın soyutluğu ile sanatın soyutluğu içiçe geçiyor, dans ediyor, belirsiz bir geleceğe doğru yol alıyor ve başka bir paradigmayı duyuruyorlar. Para metafizik bir varlık olarak yeryüzüne inmiş ve sanatla çiftleşiyor... Sonuç ne olacak görecekiz. ■

‘Kültür’ Sözcüğünü Duyduğumda...” adlı işi özellikle fuar için planlamadım. Fuarda gösterilmiş olması ekstra bir anlam katıyor mu? Emin değilim, belki eksiltiyor bile denilebilir... Fuar çok az iş için elverişli bir ortam. Genelde evinize gidip kutuyu açtığınızda iştahınızın tükendiği nesne-fikirler en albenili gözükkenler oluyor. Ben sanat ve sermaye ilişkisi ile ilgileniyorum. Fakat birbirinden ayrı, aralarında duvarlar olan, birinde oturup diğerini eleştireceğimiz iki kurum olarak sanat ve sermaye değil; birbirlerine bulaşmış, birbirlerini iten-çeken, sömüren, yaltaklanan, ayartan, dönüştüren, mücadele eden, teslim olan iki biçimin ilişkisi, ilgimi çeken şey.

1 Kırmızı benekler fuarlarda satılmış yapıtların yanına yapıştırılıyor. Yapıtın kaç defa satıldığını da anlayabiliyorsunuz buradan. Bir ilan, duyuru gibi işliyor. Yapıtın edisyon ve satılma sayısına göre bazen üç, dört, beş benek olabiliyor. Kırmızı benekler, eski bir RTÜK uygulaması olan, erotik filmleri ailelere işaretlemek için kullanılmaktaydı. Kırmızı Nokta’lı filmler olarak bilinirdi bu filmler. Bunun dışında kırmızı noktaların, beneklerin, lekelerin ve kırmızı ışıklı mahallelerin göndermeleri muhtelif...
2 <http://www.hurriyetdailynews.com/-contemporary-istanbul-closes-to-enthusiastic-crowds.aspx?pageID=238&nID=35500&NewsCatID=385>

Marlborough Man: Pierre Levai

Galericilik sektöründe 30 yılı aşan küresel deneyimi ile öne çıkan Marlborough Gallery'nin yöneticisi Pierre Levai, Contemporary Istanbul ve Akbank Sanat'ta düzenlenen Magdalena Abakanowicz sergisi için İstanbul'daydı.



86

New York ve Chelsea bölgelerinin global kıymetteki sergi mekânı Marlborough Gallery, Akbank Private Banking'in ana sponsorluğunu üstlendiği ve 22-25 Kasım 2012 tarihleri arasında 60 binin üzerinde ziyaretçiyi kendine çeken 7. Contemporary Istanbul sanat fuarının katılımcıları arasındaydı. Fuar duvarlarında Botero ve Picasso'ları ağırlayan galeri bugün, Madrid, Londra, Monte Carlo ve Santiago'daki şubeleriyle sanat gündemini belirlemeyi sürdürüyor.

57. Cadde'de 1963'te kurulan, 1971'de ise ikinci NY adresine taşınan, ayrıca geçen aylardaki son Sandy kasırgası nedeniyle, Chelsea'daki ikinci mekânında bu doğal afetten etkilenen galeriyi 1960'larda amcası ünlü galerici Frank Lloyd'dan devralan Pierre Levai, Magdalena Abakanowicz, Fernando Botero, Claudio Bravo, Richard Estes, Red Grooms, Tom Otterness, Arnaldo Pomodoro, Manolo Valdés, Zao Wou-Ki, Frank Auerbach gibi sanatçıları temsil ediyor.

EvrİM Altuğ: Mesleğinizi icra ederken, koleksiyonerlere yönelik bir sorumluluk duygusu aldığınız oldu mu hiç? İlk hedef kitleniz, onlar mıydı,

yoksa galeriye giren sokaktaki insanlar mı?

Pierre Levai: İlk izleyen, bizzat kendiniz olursunuz. Neyi beğenirsiniz, sergilediğiniz o olur. İnsanların *beğeneceğini umduğunuz* yapıtları sergilemeye yönelirsiniz, kaybedersiniz. Ama iyi olduğunu *düşündüğünüz* yapıtlar için durum farklıdır. Çoğu zaman yaptığımız sergiler 'uygun' bulunmadı; Francis Bacon'ın sergisini açtığımız ilk yıllarımızda kimse yapıtlardan çok fazla anlamamıştı. Biz dahi, soyut dışavurumculuk akımının ilk dönemine tanık olduğumuz esnada, bu akımın ABD'de, Avrupa'da olduğunca iyi tanınmadığını gördük. Bazen başarıya giden yola girmek için yanlış yöne de sapmayı göze almalısınız. Neyin iyi satacağını düşündüğünüz işler, etkiye gebe kalır. Neticede sanat bir endüstri ve birçok sanatçı birbirinden habersiz birçok ürün veriyor. Bunca üretim arasında hangisinin kişisel içerikli olduğunu ilk olarak siz anlayabiliyor olmalısınız.

E.A.: Bir sanat eserini değerli kılan vasıfları siz nasıl dillendirirsiniz?

P.L.: Bu, sanatçının fikirlerini dışavurma kabiliyetiyle orantılı bir durumdur. Misal; asla taklide düşmeden, 20. yüzyıl sanatına yön veren Matisse ve Picasso gibi imzalar, kendi özgün dışavurum alfabelerini ortaya koymasını bilmişlerdir. Bunun teknolojiyle uzak yakın bir ilgisi ve bağı da olamaz. Keza teknoloji dahi ille icat talep etmez, kendine karşı olmayı da gerektirir, bu da keşiflerle olur; yine bir örnek, Kandinsky, soyutlamada karar kıldığı vakit, her şeye farklı bir açıdan bakabilmeyi göze almıştı. Bir sanatçının kendi fikirlerinin takipçisi olup, mevcut akışın tersine olması, ama bunu da bir şablona çevirmemesi, kariyerindeki ilerleme adına elzemdir.

E.A.: Galeriler arasındaki rekabet

eskisine göre daha mı vahşileşti?

P.L.: Hayatın her alanında rekabet mevcut. Şu anda sanatın geldiği vaziyet, onu bir eşyadan farksız kılmakta. Bu medyanın da belli bölümünün ilgi alanına giriyor. Medya da bilgiyi bir eşyaya dönüştürerek, kendi rekabetini üretiyor. Futbol gibi. Hakkınızda ne kadar konuşulursa, o kadar izleyiciniz oluyor. O kadar da gelir elde ediliyor. Büyük bir rekabet olduğu muhakkak. Ama eğer siz iyi bir galericiyseniz, mutlaka rekabetin de önünde olursunuz.

E.A.: Yaşayan ve hayatta olmayan sanatçılara karşı duyarlılığınız eşit mi?

P.L.: Gerçekte ikisi arasında büyük bir fark var. Yaşayan bir sanatçıyla ilgiliyseniz, bir sonraki yapıtını tahmin edemezsiniz. Bu dediğim, özellikle tuvalle ilgili.

E.A.: ABD'deki Sandy kasırgasından birçok galerinin, özellikle Chelsea'dekilerin etkilendiğini öğrendik, bundan siz de payınızı aldınız mı?

P.L.: Evet, Chelsea'daki galerilerimiz tümüyle sular altında kaldı ve üç aylığına kapatmak durumunda kaldık. Özellikle elektrik aksamı tüm yapıtlarımız imha oldu. Birkaç tuvali de yazık ki kurtaramadık. Bu felaketten Chelsea'daki birçok galeri etkilendi. Altyapıyı yenilememiz gerekiyor. Yapıtlar sigortalıydı. Bu anlamda sanatın yok oluşuna şahit olmak ve önümüzdeki altı ay bununla uğraşacak olmak bizlerde psikolojik bir çöküntü yarattı.

E.A.: Modernizm ve post-modernizme eşit mesafede misiniz?

P.L.: Her şeyi takip etmeye çalışsam da, post-modernizm konusunda çok daha kötümserim. Bu yönüyle beni en çok bireycilik kavramı ve sanatçının bununla nasıl hemhal olduğu çok önemli ölçüde etkilemiştir. Bunun

uygarlığa büyük katkısı olduğu inancındayım.

E.A.: Gelecekte umutlu musunuz?

P.L.: Yeni bir dünya savaşı öngörmesem de, bu gerçekleşirse sonumuz olur. Bana kalırsa, iyimser biriyim ve belli bir mesafe kat ettiğimize inanıyorum.

E.A.: Müzelerle, kar amacı gütmeyen kurumlarla ilişkiniz nasıl? Uzun süreli ödünç eserler veriyor musunuz ?

P.L.: Buna çok eğilimliyiz. Misal, Akbank Sanat'taki Abakanowicz sergisine sanatçının yapıtlarını da bu yüzden getirdik. Bu, portföyümüzdeki bir sanatçının dünya çapında tanınması için bir fırsat, ayrıca sanatçının halkla buluşmasına da katkısı oluyor. Bu konuda bir çok müze ve kurumla çeşitli sergi işbirliklerimiz devam ediyor.

E.A.: Geri dönüş için referanslarınız, eleştiri yazıları mı, yakın çevreniz mi?

P.L.: Her ikisi. Bu anlamda özel ve genel basın, internet, kaynaklarımız arasında.

E.A.: Yakın zaman önce Sotheby's tarafından yapılan müzayedede kırılan rekorların size mesajı nedir?

P.L.: Doğru yapıtı tercih ettiğinizde, sanat gerçekten iyi bir yatırım olabilir. Sotheby's müzayedesinde satılan 75 milyon dolarlık Rothko tuvalini 40 yıl önce biz 100 bin dolara alıcısına sunmuştuk.

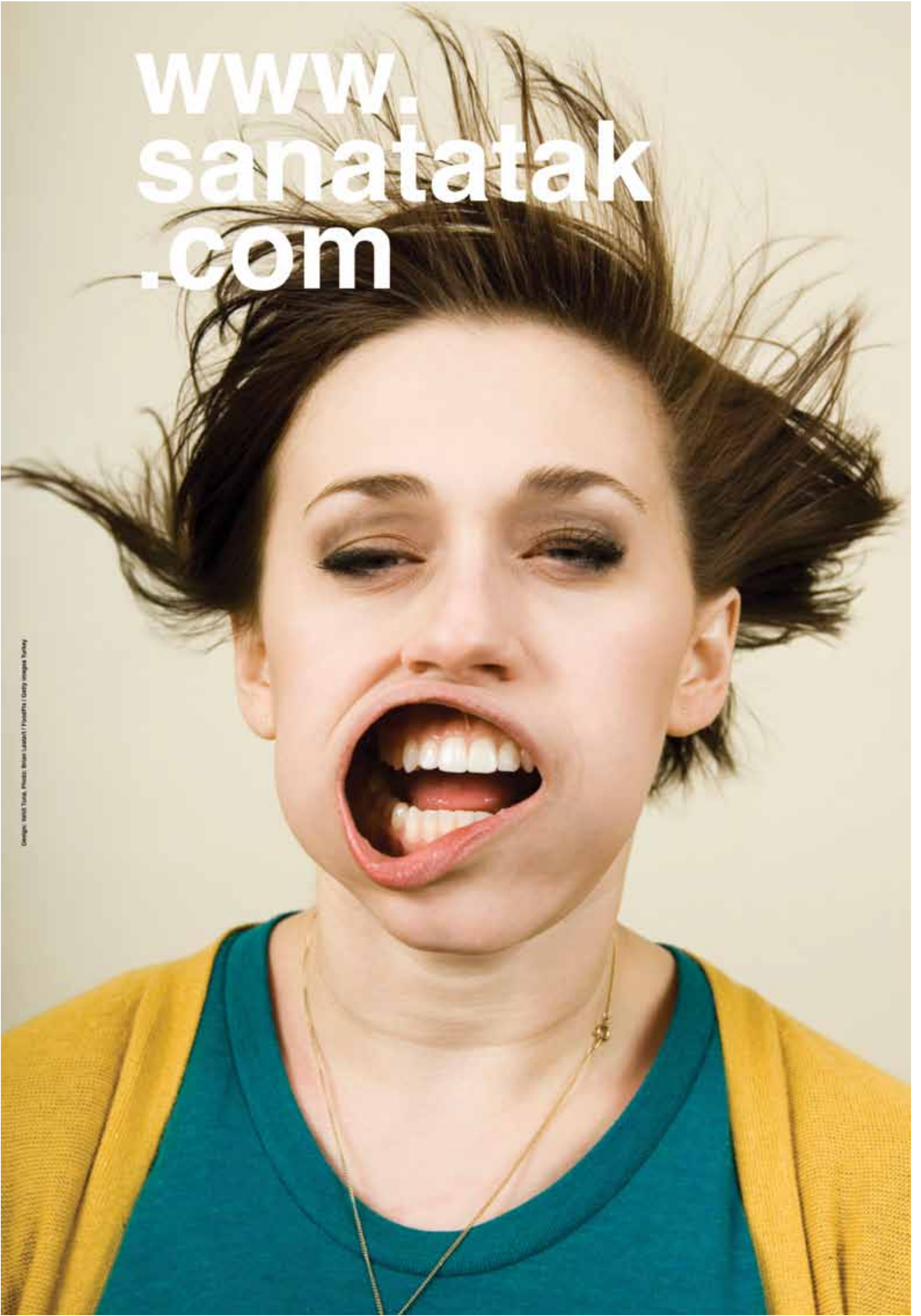
E.A.: Mesleki ilkeniz nedir?

P.L.: Kendi iç sesine kulak vermek ve elinden gelen en iyi sergiyi çıkarmak.

E.A.: Hangisi önemli, kurumsal koleksiyoner mi, bireysel koleksiyon meraklısı mı?

P.L.: Tercih her zaman bir kişide olacağından, bireysel koleksiyon meraklıları. ■

[www.
sanatatak
.com](http://www.sanatatak.com)



Disiplinlerarası Işıma

Kültürel hafızayı işlerinde muhafaza edebilmiş Derin Sarıyer ile kent ve sosyal bilimleri işlerinin ana teması haline getiren Elif Boyner'in Absolut Blank için yaptığı projeye 4 Aralık 2012 günü Galerist Tepebaşı'nda tanıklık ettik.



88

1985 yılından itibaren Absolut'un sanata olan yakınlığını ve İsveç'te bulunan müzesine dair birçok şey duymuş, bugüne kadar Andy Warhol, Keith Haring, David Levinthal ve Kenny Scharf gibi birçok ünlü sanatçının yaptığı eserleri 2010 yılında da Stockholm'de Absolut'un müzesini ziyaret etme şansı bulmuştum.

Absolut Blank'in dünya çapında düzenlediği projeler kapsamında, İstanbul'un ilk Tasarım Bienali ile aynı zamana denk gelen projede Derin Sarıyer, uzmanlık disiplinine paralel olarak tasarım ile "ikonik şişe" kavramını birleştirmiş, işlevsel yönünü pek göremediğimiz "şişeler" ile organik bir bağ

kurmuştu. Herşeyin boş beyaz bir sayfa ile başladığı projede sanatçılar tamamen bağımsız hareket alanlarına sahipti.

"Farklı bir boyut, farklı bir renk, farklı bir teknik ve farklı bir yorum" anlayışıyla yola çıkan Sarıyer, tasarımında şişe şekline dönüşmüş koltuklarla izleyiciyi hem projesinin içine çekmekte hem de kullanma imkanı vermekteydi. Böylece aklınıza gelmeyecek şişelerin içine oturmuş, kendinizi ona hapsedmiş oluyordunuz. Bir nev'i imgenin vücuda geldiği, evrim geçirdiği, işlev kazandığı bir enstalasyonla karşı karşıya kalıyordunuz.

Video işleri ile tanıdığımız Elif Boyner ise kent ve sosyal bilimlere

dair tartışmaların tamamen harmanlaşmasından yola çıkarak hazırladığı altı farklı videosu ile projede yer aldı. Projede yer alan videoların ortak noktası "yaşamsal alan" kavramının işlevsel özelliğini yitirmesi ile metropol yaşamının gündelik hayatımızdaki rutin yerlerindeki değişimiydi. Videolarda yaşadığımız modern, gündelik hayatın sebebi olduğu "kendimize karşı yabancılaşmaya" dikkat çekiliyordu. Boyner, sistemin komplike taraflarına rağmen "Nasıl kendi içimize dönebiliriz?" sorusunu kendi yaşamından analizlerle soruyor ve buna cevaplar arıyordu. Şişelerin içine yerleşmiş videolarda, kendi alanına

hapsedilme ve kendine verilmiş alanlar dahilinde "hareket edebilme, iletişim kurabilme ve kendini tanıma, ötekileşme" gibi sorular sormakta ve "içselleştirme" dürtüsü ile yol almaktaydı. Videoların üzerine koyduğu mercekler ile videoların görüntülerini mercek alanına hapsederek ve büyütür "Kendimize daha yakından bakmalıyız" demekte; lazerle ışıklandırıp, sisle bulandırdığı ortamda mikro analizlerle, makro bakış açısını sağlayın demek ister gibiydi.

Her iki işin ortak noktalarının "verilmiş alanlar dahilinde hareket edebilme ve kullanabilme" olduğu entalasyon yine kendini tamamlar gibi sadece bir günlüktü. ■



17 OCAK - 17 ŞUBAT

**HALE
KARPUZCU**
İNSAN YAVRUSU



Şakayık Sok.
Ful Apt. No: 43 D:2
Teşvikiye/ İstanbul
0 (212) 296 53 25
turkerart.com

Sergilerden

ORTAK HAMLE

ARTER

GÜLGÜN BAŞARIR



1

Başak Şenova küratörlüğünde düzenlenen “Hamle” sergisi, 5 Ekim -18 Kasım tarihleri arasında izleyicilerle buluştu. Adel Abidin’in “...ötesinde”, Rosa Barba’nın “Notlar” ve Runa İslam’ın “atları yiyen köpekler” isimli kişisel sergileri Arter’in üç katında yer alırken, mekanın giriş katında her bir sanatçıdan birer iş seçilerek, onların birbirini tamamlayan kavramsal eksenleri öne çıkarılıyor.

Başak Şenova’nın küratöryal yöntemi, “sergideki hareket alanlarını satranç oyununa gönderme yaparak genişleten, hesaplanmış bir yapıya dayanıyor.” Başak Şenova için satranç, “taktik ve hamlelerin algılanabilen yumağı ötesinde, üstü kapalı kontrol mekanizmalarına ve ihtimallerle yapılan bir süreçte işaret etmektedir.”

Bilindiği gibi satranç, iki kişiyle oynanan, siyah ve beyaz taşlardan oluşan bir zeka oyunu. Oyuna beyaz taşla başlanır. “Beyaz doğru oynadığı takdirde, siyahın tek başarısı beyazın kaçınılmaz zaferini geciktirmek olacaktır.” (Duchamp ve Halberstad)

“Hamle” sergisinde yer alan işlerin kavramsal çerçeveleri düşünüldüğünde sergideki sanatçıların “her zaman beyaz taşla oynayan”, farklı olanı dışlayan

ve yok eden, güvenlik adına özgürlükleri sınırlayan, toplumu manipüle ederek yönlendiren ve kontrol eden zihniyetlerin taktiklerinin ve hamlelerinin sonuçlarını açık eden, görünür kılan bir pozisyonu seçtikleri görülüyor.

“Hamle” sergisinin sanatçıları, seçtikleri konuları ifade ediş tarzları ve kendi yaratımlarına imkan veren teknikleri, gösterilenin öznesiyle izleyicinin özdeşleşmesinden sakınmaları ve seçtikleri konuya estetik bir mesafeden bakmalarıyla ortak bir kulvar çizseler de; birbirlerinden farklı kimliklerini, ayrıcalıklarını, deneyimlerini, tanıklıklarını başarıyla ortaya koyuyor, algıyı değiştiriyorlar.

Şenova, kendisini de satranç konsepti içinde oyuna ilk başlayan olarak konumlandırıyor. Arter tarafından basılan sergi kitabında Şenova, sanatçılarıyla yaptığı röportajların, Adel Abidin ile Başak Şenova arasında Müsabaka 1’i takip eden bir diyalog, diğer iki sanatçı için de “...2’yi takip eden”, “...3’ü takip eden bir diyalog” başlıklarını kullanıyor. Soruları, Beyaz Başak Şenova soruyor, cevapları Siyah Adel Abidin, Siyah Rosa Barba, Siyah Runa İslam yanıtıyor. Beyaz Başak Şenova’nın soruları, satrançta

beyazın yaptığı hamlelerden e4-e6, d3-d5, g3-Bd6 olarak; Siyah Adel Abidin, Siyan Rosa Barba ve Siyah Runa İslam’ın cevapları da birer hamle olarak Nf3-e6, d3, c5, BG2-Nge7 kırmızı simgelerle gösterilmiş.

Sergi kataloğunda ayrıca, Frankfurt’taki Goethe Üniversitesi ve Stäelschule’de, dOCUMENTA(13)’ün kamusal programlar bölümündeki çalışması üzerine yüksek lisans tezi yazan Didem Yazıcı’nın Adel Abidin’in işlerini yorumladığı ‘Bir Senfoni, Üç Aşk Şarkısı ve Bir Oyun’ başlıklı yazısı; Münih Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyesi Kerstin Stakemeier’in Rosa Barba’nın işlerini anlattığı ‘Zamanın Çivileri’ başlıklı yazısı ve son olarak Kahire’de CIC’in (Contemporary Image Collective) sanat yönetmeni olarak çalışan küratör Mia Jankowicz’in ‘Atları Yiyen Köpekler’ başlıklı yazısı ile birlikte Satranç Terimleri sözlüğü yer alıyor. Böylece satranç konseptinin, serginin her zerresine nüfuz etmesi sağlanmış oluyor. Metaforik olarak satranç konsepti, bu sözlükle gerçekliğe dönüşüyor.

Sergiye katılan sanatçı biyografileri incelediğinde, Adel Abidin 1973 yılında Bağdat’ta doğmuş, 2001 de Bağdat Güzel Sanatlar Akademisinde

resim lisans eğitimi almış, 2005 yılında Helsinki Güzel Sanatlar Akademisi’nin Medya ve Yeni Medya Sanatları yüksek lisans programını tamamlamış. Rosa Barba, 1972 yılında Sicilya’da, Agrigento’da, doğmuş. Köln Medya Sanatları Akademisi’nde eğitimini tamamladıktan sonra Amsterdam’da Rijksakademie van Beeldende Kunsten’de iki yıllık misafir sanatçı programına katılmış. Runa İslam ise Bangladeş’te Dhaka’da doğmuş ancak İngiltere’de büyümüş. Amsterdam’daki Rijksakademie van Beeldende Kunsten’de eğitim görmüş, yüksek lisansını Londra’daki Royal College of Art’ta yapmış. Bu üç sanatçı, farklı yerlerde doğmuş olmalarına rağmen, benzer eğitim kurumlarında okumuşlar ve aşağı yukarı aynı yaşlardalar. Sanatçıların işleri ile karşılaşıldığında ise, onların kendi kültürlerinin izlerini taşıdıkları açıkça görülüyor.

Adel Abidin’in “...ötesinde” başlıklı sergisinde yer alan ‘Senfoni’ isimli işi, iki parçadan oluşan bir yerleştirme. Sanatçı bu işini 2012 yılının Mart ayında Bağdat’ta farklı giyim tarzları ve farklı yaşama biçimleri nedeniyle ‘emo’ diye adlandırılan, dar pantolon ve tişörtleri, jöleli saçlarıyla dikkat çektikleri için kökten dinciler tarafından taşlanarak katledilen 90 gence ithaf ediyor. İş, tek kanallı bir video ile duvara yerleştirilen 90 kutudan oluşuyor.

Abidin, gençlerin taşlanarak katledilişinden çok etkilendiği, bu olay söylemek istediği ve seçtiği ölüm kavramını ifade etmesine imkan verdiği için bu işi gerçekleştirmiş. Heykeltıraş olmamasına rağmen emo figürlerinin kendi kıyafetleri içinde heykellerini yapmış. Tek kanallı videosunda, heykellerin ağızlarından çıkan ince siyah iplikler, havada uçuşan, çırpınan beyaz güvercinlerin ayağına bağlanmış. İbn-i Sina’dan hareketle, güvercini bu gençlerin ruhları olarak yorumluyor. Bu dramatik video gösterisi, emo gençlerin temsiliyetinin önüne geçerek, ölüm ve barışın yok edilişinin nesnel gerçekliğine dönüşüyor. “Nesnel gerçeklik, bir fikrin temsil ettiği şeyle olan ilişkisi demektir.” (Ulus Baker, Yüzeysel ve Fragmanlar)

Sanatçının yine ‘Senfoni’ adını verdiği ikinci işi, Arter’in girişinde, diğer iki sanatçının birer işiyle birlikte sergileniyor. Duvara yerleştirilen 90 kutunun bazıları açılıyor. Kutuların içinde emo’ların küçük heykelleri yer alıyor. Gençlerin yaşlarının küçüklüğünü

de düşündüren bu küçük heykeller, izleyiciye bir morg hissi veriyor. Abidin, emo’ların ölümüne yol açan taşların büyüklüğünde ürettiği heykellerin temsilinin ötesine geçerek, morg fikrinin temsiline yöneliyor.

Abidin’in ‘Üç Aşk Şarkısı’ isimli işi ise popüler kültürün vazgeçilmezi olan batılı sarışın kadın imgesini üç farklı ortamda ve üç farklı profille gösteriyor. Sarışın kadın, yanar döner bir sahne perdesinin önünde, bir pop şarkıcısı, diğerinde bir restoranda caz şarkıcısı, 1950 veya 1960’lardan kalma bir retro müzik şarkıcısı olarak konumlandırılıyor. Şarkıcıların söyledikleri şarkıların içerikleriyle ilgili herhangi bir bilgileri yok. Abidin şarkıcılara, Arapça güftenin İngilizce versiyonunun anlamını çevirmeden vermiş. Şarkı; diktatörlüğü, terörü ve yıkımı öven, aşırı erkek söylemini ve Saddam Hüseyin’in megalomanlığını taşıyan sözler içeriyor. Bu sözlerle şarkıların tarzları arasındaki karşıtlık, şarkı sözlerindeki erkek bakışının kadın sanatçılar tarafından seslendirilmesi, şarkı söylenen mekanlarla şarkı sözleri arasındaki karşıtlık, toplumun manipüle edilmesi için bütün enstrümanların nasıl kullanıldığının göstergesi.

“Allah şahidimizdir ki hayatlarımızı bıyığına borçluyuz / Avcun tabaktır açları doyuran / Biz birer kılıcız, ancak senin eline yakışırız” dizeleri ‘Hala Sabrımız Var’ şarkısından; “Bizi de götür savaşa, gör nasıl aslanlar / Sağ elimiz yorulursa, solla devam ederiz savaşa / Sol da yorulursa, dişlerimizle taşırız kılıcı” dizeleri ‘İki Aslan Babası’ şarkısından. Bu sözlerde de görüleceği gibi teslimiyet, hamaset, milliyetçilik, savaş çıkırtkanlığı ve diktatörlüğe övgü; kitleleri yönlendirmeye, manipüle etmeye yönelik sonuçlar.

Abidin’nin diğer çalışması ‘Seksek’ adını taşıyor. Bu çalışma, çocuk silüetlerinin giderek kaybolduğu camlı bir bölmenin önünde, güvenlik amacıyla konan dışbükey bir ayna ve yere beyaz tebeşirle çizilmiş bir seksek oyunundan ibaret. Bu çalışma sanatçının kendi çocukluğu ile birebir örtüşmese de onun gözlemlerine dayanıyor. Bu işte dışbükey ayna bir metafor olarak kullanılıyor. Aynaya yansıtılan video, seksek oynayan çocukların yansımalarını gösteriyor. Çocuklar ortada yok. Çocuk silüetleri görülen camlı bölme ve parmaklığın varlığı, hükümetlerin ve kurumsal şirketlerin hayatımıza tecavüzüne, denetleme heveslisi eylem ve uygulamalarına

doğrudan gönderme yapıyor. Bugün Ortadoğu’da çocukların savaşlarda öldüğü, eylemlerde taş atan çocukların ceza evlerinde tutuklu olduğu düşünüldüğünde, çocukların oyunları da bir hayal haline geliyor.

Rosa Barba’nın Arter’in giriş katında sergilenen, ‘Bir Devre Kurdum, Sonra da Bir İkincisini Kurdum’ işi, duvar halısı büyüklüğündeki siyah keçe üzerinde metnin harfleri kesilerek, içi boşaltılarak oluşturulmuş. Harfler ancak onlara spot ışıklar verildiğinde okunurluk kazanıyor. Barba’nın “kapalı bir döngü olarak devre”nin sözlük anlamını anlatan metni de ancak aydınlatılarak çözülebiliyor. Sanatçının kurduğu bu devre, gölgesiyle ikinci bir devre oluşturuyor. Bu ikinci devre, ancak ışıkla ortaya çıkıyor.

Metnin okunurluğu ile metnin söylediğinin gölgede kalan anlamını işaretleyen bu çalışma, metinlerin algılanabilirliği ve kavranabilirliğinin ancak metni “aydınlatmakla”, olası olduğunu görünür kılıyor.

Barba’nın, ikinci katta, kişisel sergisi içinde yer alan ışıklı bir kutu içine yerleştirdiği film bir düzenekle kesintisiz, sürekli kutunun çerçevesine uygun olarak dönüyor. Dönen film şeridinde “Ne jamais couper cette amorce” (Bu parçayı kesinlikle kesmeyiniz) yazıyor. İşin ismi ise ‘Buradan Kesiniz’. Bir çerçeve içinde döngü, değişimi engeller ve her şeyin hep aynı yapı içinde kalmasını sağlar. Oysa değişim, önce “çerçeveleri” kırmakla,

filmi keserek akışı değiştirmekle olası.

Barba’nın ‘Görünmez Eylem’ isimli işi, 16mm film makinesine yerleştirdiği boş bir filmi, bazı bölümlerini boyayarak duvara aksettiriyor. Film makinaya bir döngü olacak biçimde yerleştirilmiş. Film şeridi, sürekli olarak kendi döngüsünde dönerken düzeneğe yerleştirilen küçük gümüş bir bilye, hareketini değiştirmeden sabit kalıyor. Verili dünyanın temsili olan bilye, hayatın döngüsel sürekliliğinde hep dengede. Duvara akseden film şeridi, bir gölge oyunu gibi sürekli değişmekte. Tek tek hayatlar sürekli birbirini takip eden değişimlerle bu döngüsellik içinde dengede duruyorlar. Sanatçı hep şimdiye evrilen geçmiş ve geleceği görselleştiriyor.

Barba, ayrıca sergide Berlin’deki Neue Nationalgalerie’nin müze deposunda 35mm’lik film ile çektiği ‘Gizli Konferans: Gördüğümüz ve Görmediğimiz Şeylerin Süreksiz Tarihi Üzerine’ isimli işini sergiliyor. Müzede yer alan raflar arasına yerleştirilmiş resimler, yerlerde birbirinin önüne arkasına gelecek biçimde konulan heykellerle, bugün sergilenmeyen, müze depolarında korunan sanat eserlerinin geçmiş zaman kipinde kalışlarını, bu çerçevedeki sanat eserlerinin süreksizliğini görünür kılıyor. Aralarında konuşuyorlar, Barba bunu gizli bir konferans olarak yorumluyor. Zamanın değişiminin, sanat eserinin varoluşunu nasıl



etkilediğinin de göstergesi olan bu iş, eser sahibini ortadan kaldırırken, sanat eserlerinin hayattan izole oluşunun tanıklığını yapıyor.

Barba'nın 'Sonsuz Şeylerin Kayıtlı Yayılımı' isimli işi ise silikon bir yüzey üzerine farklı büyüklükte birbirinin üstüne binerek ve birbirine karışarak basılan harufatın iziyle kabartılan harflerden oluşan bir rölyef. Malzemenin şeffaflığı nedeniyle içinden ışığın geçmesine imkan veren yapısı ve basılan harflerin farklı karakteri yazının başlangıcından bugüne kadar basılmış bütün kitapların imgesini, şimdiki zamana taşıyor.

Barba "notlar" adını verdiği sergisinde film, film makinası, harufat gibi bugün kullanılmayan, devrini tamamlamış araç gereci kullanarak, geçmişte bugüne kendi bireyselliği içinde getiriyor.

"Hamle" sergisinin üçüncü sanatçısı Runa İslam'ın "atları yiyen köpekler" isimli sergisinde

'Gördüğün Şeyi Gördüğün Gibi Gören İlk Sen Ol', 'Belirme', 'Bu Kadarı Belirsiz', 'Numune Dolabı' isimli dört işi yer alıyor. Sanatçı geleceğin ne getireceğinin kadere bağlı olduğu düşüncesinin egemen olduğu bir kültürden geliyor.

İslam'ın işlerinin tümünde hakim olan durumun, belirti olduğu söylenebilir. Sanatçı kendi gözlemlediği belirtileri görünür kılacak işler üretiyor. Sanatçı için birbiri ile ilintisiz şeyler olası bir

durumun göstergesi olabilir.

İslam'ın 'Gördüğün Şeyi Gördüğün Gibi Gören İlk Sen Ol' isimli filmi, Arter'in giriş katında yer alıyor. Bir kadın, Çin porselenlerinin sergilendiği bir mekanda dolaşıyor. Porselenlere dokunuyor. Onlarla bir duygudaşlık ilişkisi kuruyor. Sonra birden bire Çin porselenlerini yere atarak kırmaya başlıyor. Kadın hayranlıkla seyrettiği, dokunduğu porselenleri kırarken, filmin sesi yükselip alçalarak, filmin çekim zamanı kısaltılıp uzatılarak, bir gerilim yaratılıyor. Masummuş gibi algılanan bu kırma dökme eylemi, bir sergide teşhirde olan Çin porselenlerine yönelik muhtemel olasılıkların bir belirtisi haline geliyor.

Bu film bana, Rusya' da devrim sırasında ortaya çıkan, burjuva sanatı olarak tanımlanan sanat eserlerinin tahribine yönelik Prolet – kült hareketini, çalıştıkları fabrikaların makinalarını kıran işçileri; Ortadoğu'da iç savaş sırasında evleri yolları, köprüleri bombalayan, insanları öldüren rejimleri, kendini bomba gibi patlatan militanları anımsatıyor. İnsan kendi için değerli olan herşeyi, şartlar değiştiğinde parçalayabiliyor, yok edebiliyor. Ayrıca yine Ortadoğu kültürlerinde, tepkisel davranışlar kırıp dökme ile sonuçlanabiliyor. Bütün bunlar sanatçının bana geçmişe dair düşündüğü şeyler. Oysa sanatçı, işi açık uçlu bırakarak

soru işaretleriyle dolu, belirtiyi görünür kılıyor.

'Belirme' adlı filmde ise İslam, kırmızı ışıklı bir karanlık odada, hasarlı bir cam negatif film kullanarak fotoğraf kimyasalları ile pozlandırdığı fotoğraf kağıdının pozlanma süresini

35 mm filme çekiyor. Sergi mekanında, bir fotoğraf kağıdının pozlanma sürecini izlerken, belirtiler giderek netleşiyor ve atları yiyen köpeklerin görüntüleri flu olarak ortaya çıkıyor.

Sanatçının kullandığı negatif, 1900'lerin başında İran'daki Meşrutiyet Devrimi sırasında İran Sarayı'nın resmi fotoğrafçısı Antoin Sevruguin tarafından çekilmiş. Runa İslam, İran'daki Meşrutiyet Devrimi'nin sonucunu gösteren bu filmi bugüne getirirken, bu devrimin birbirini parçalayan insanlara dönüştüğünü ima ediyor. Onun fotoğraftaki at ve köpek figürleri flu görüntüleri içinde insana gönderme yapan semboller olarak yer alıyor. Sergisine "atları yiyen köpekler" ismini vermesi, geçmişteki belirtilerin nasıl sonuçlandığını göstermek istemesindendir.

Sanatçı, 'Numune Dolabı' isimli çalışmasında ise ekranı ve projeksiyon cihazını şeffaf bir kutuya koyarak sergiliyor ve birtakım nesneyi sarı cam filtreli ekrana yansıtıyor. Sanatçı sergileme desteklerini prototip olarak alıyor ve onları görünür ve tanınır kılarak cam ekranda gösteriyor. Bu cam ekranın karşısına konmuş bir bank ve yanlara konan salon bitkileriyle bir salon etkisi yaratan bu düzenleme, beyaz camı sarı cama dönüştürerek, günlük hayatı kaplayan televizyona gönderme yapıyor. Bu ekran içinde sürekli izleyiciye örnek olacak görüntülerin aktığı bir mecra olarak, insanları yönlendiren, manipüle eden ekran da, bir belirti olarak ortaya çıkıyor.

Sanatçılar içinde yaşadıkları ortamda, yaşanmışlığın içinden geçen, canlı duyumlar kuran, aşkın bir seziş ve hissediş olarak yer alırlar ve kendi evrenlerini inşa ederler. Bir yandan kendileri olmaya devam ederken, hiç durmadan başkası haline de gelirler. Yaratımın sürekliliğini bu başkası haline gelişler ve dünyanın bir anını nasıl kalıcı kılmalı ya da onu kendisi tarafından nasıl var etmeli sorusuyla sürekli karşı karşıya kalarak, yaratım sürecinin sancılarını yaşarlar. Adel Abidin, Rosa Barba ve Runa İslam bu sancıları yaşayarak dünyanın bir anını kalıcı kalyorlar.

Adel Abidin, 'Symphony', yerleştirme
Fotoğraf: Gülşay Yiğitcan, Alikemal Karasu



SIFIR NOKTASI ÜZERİNDE

ELİPSİS GALLERY

SENA ÇAKIRKAYA



Olaf Otto Becker’in Galeri Elipsis’te 14 Aralık’ta sonlanan “Sıfır Noktası Üzerinde” sergisindeki etkileyici fotoğrafların arka planında iklim değişikliği gerçekleri ve sanatçının çıktığı zorlu yolculukların izleri var. Olaf Otto Becker, 1999’dan beri kuzey ışığına doğru uzun ve yalnız yolculuklara çıkıyor ve ağır bir akış halinde sürekli değişen tabiatın kaydını tutuyor. Çoğu sanatçı veya belgesel ekibinin aksine arkasında teknik bir orduyla değil, tek başına, bir zodyak bot üzerinde kuzey denizinde dolaşmayı tercih ediyor. Gördüğü manzarayla arasına kimsenin girmesine izin vermeden, sadece karşısındaki görüntünün kendi doğasının şekillendirdiği fotoğrafların peşine düşüyor. Belirlediği rota üzerinde günlerce yürüyor, büyük format 20 x 25 kamerasıyla çekeceği kareler konusunda oldukça seçici davranırken, dakikalarca pozladığı fotoğraflarında doğanın tüm renklerini ve gözün gördüğü gerçekliği aktarıyor. Becker başlarda konudan ziyade ışığın peşine düşerek, neredeyse 24 saat boyunca ışığın hüküm sürdüğü kuzeye doğru yol almış. İzlanda’da gökyüzü ve kayaların oluşturduğu kontrasta rağmen kuzey ışığının ortaya çıkardığı renk çeşitliliğinden oldukça etkilenen Becker için kuzeye yapılan yolculuklar bu şekilde başlamış. ‘Under The Nordic Light’ serisi için 1999-2002 seneleri arasında İzlanda’yı karış karış gezdikten sonra, buraya 2010 senesinde geri dönmüş ve bu fotoğrafları 10 sene sonra aynı noktalardan tekrar çekmiş. Aynı mekânda, aynı ışık ve kadrarla çektiği fotoğraflarda ortaya çıkan sonuç her bakımdan şaşırtıcı: kuzeyde bir yandan bizim alıştığımızdan çok daha durağan bir hayat hüküm sürerken bazı

fotoğraflar sanki aradan hiç zaman geçmemişçesine aynı görünüyor; aradaki farkı belirleyen tek unsur insanın kendi algısı. Ama bir diğer yandan, korkutucu bir şekilde, insanın doğanın üzerinde yarattığı etki eriyen buzullarla görünür oluyor. Aynı mevsimde çekilmiş fotoğraflarda 10 sene sonra buzlar artık yok. Bu yokoluşun kaydını tutabilmek, seriye bir belge niteliği katıyor ve kaçındığımız gerçekleri yüzümüze vuruyor. Becker’in kuzey seyahatleri bu iki İzlanda yolculuğuyla sınırlı kalmamış. Aradaki dönemde Grönland’a, neredeyse 19.yüzyıl kâşiflerinininki kadar cesur seyahatler gerçekleştirmiş. 2002 senesinde aldığı oldukça ayrıntılı Grönland haritasında hiç yol olmaması, onu bu uzak diyarlara gitmek için tekrar cezbetmiş. Özellikle Batı kıyısını karadan geçmenin imkânsız olduğunu öğrendikten sonra oranın yerlilerinden bot kullanmayı öğrenerek Grönland’ın bu kıyısında tek başına 4000 km yol katetmiş. ‘Broken Line’ serisini oluşturan, üç sene boyunca çekilen her fotoğraf GPS koordinatlarına göre adlandırılmış, dolayısıyla her bir kare bize belli bir zamana dair topoğrafik bir bilgi sunuyor.

Becker gençliğinde resim yapıyor ve ressam olmak istiyor ancak sonra bundan vazgeçip görsel iletişim ve felsefe okumayı tercih ediyor. Yeni bir görüntü yaratmayı istemediğini, uzaklarda var olan görüntüleri bizzat keşfetmeyi tercih ettiğini söylüyor. Onu dünyanın en ıssız köşelerine çeken ve romantik dönem resimlerini andıran kareleri çıkarmasını sağlayan arka plan belki de buna dayanıyor. Fotoğraflarının çoğunu, ışığın zaten hep var olduğu kuzeyin uç noktalarında gece vakti çekmeyi tercih

ediyor. Güneşin en alçakta olduğu bu vakitte bütün renkler, gölgeler en ince ayrıntısına kadar görünür oluyor. Bu pastel dünyayı, uzun süre pozladığı büyük format kamerasıyla tüm gerçekliğiyle görüldüğü gibi kaydediyor ama izleyiciyi asıl etkileyen bu belgesel yaklaşım değil, bu manzaralarda insanın görünmeyen varlığını ortaya çıkarması olabilir. Oradaki topoğrafyanın bir tipografisini çıkarmanın veya güzel manzaralar ortaya koymanın çok ötesinde, insanın doğayla olan etkileşimi, onun ortamdaki varoluşunun peşine düşüyor. Kutuplara ilk keşif turları düzenleyen fotoğrafçılar gibi, Becker de hem görsel hem de bilimsel bir karakterle devam ediyor gezilerine. Bölgedeki sürekli değişimi kayıt altına alırken, karşısındaki manzarayı insan varoluşunun bir sahnesine dönüştürüyor. ‘Above Zero’ (Sıfır Noktasının Üzerinde) adlı sonraki serisinde, Grönland’ın kıyılarından ortasındaki büyük buzul kütesine doğru yönelerek, iklim değişikliğinden dolayı buzulların erimesiyle oluşan dört büyük nehrin izini takip ediyor. Kayaların arasından şiddetle akan nehir görüntülerinin aksine bu nehirler suyun katı ve sıvı formları olarak ayrışıyor. Yükseklik azaldıkça daha da artan bir yoğunlukta sakince başka bir forma bürünüyorlar. Aslında dünyamızı bu denli etkileyecek bir değişimin bu kadar dingin ve güzel görünmesi korkutuyor. “Zamanı fotoğraflayabilir miyiz?” diye soruyor Becker, bu sorunun peşinden giderken fotoğraf aracılığıyla gerçekliğin ve zamanın göreceli doğasına dair cevaplar arıyor. Sanki kutuplarda zaman akıymıyormuş gibi bir his uyanırken, oradaki ufak değişimler bütün dünyanın geleceğini tehdit ediyor. Biz gündelik hayatın hızı içerisinde başka şeyler için kafa yorup, iklim değişikliğinin etkilerini çok uzak bir gelecekte beklerken, kuzey buzları aslında 2012 yılında tarihin rekor erime seviyesine ulaşıyor. Sadece Grönland kıyılarında yılda 225 kilometre buz eriyor ve bu rakam küresel su seviyesi artışının sadece %7’sini oluşturuyor. Dünyanın en önde gelen buz bilimcilerinden olan Prof. Peter Wadhams yaz ayları buzullarının ömrüne sadece dört yıl biçiyor. Son 30 yılda dünyanın uzaydan görünüşünü değiştirmeyi başarmışken, devletler ve şirketler acil önlemler almak yerine eriyen buzulların altından biraz daha fosil yakıt çıkarmaya uğraşıyor. Büyük ihtimale Becker’in bir sonraki yolculuğundaki kutup fotoğraflarında hiç buz olmayacak ve biz sadece herşeyin nasıl bu kadar çabuk değiştiğini anlamaya çalışacağız.

SÜREÇ ODAKLI DENEYLER

GALERİ NON

SEDA NİĞBOLU



1

94

Galeri NON'un Mısır Apartmanı'ndaki yerine 17 Kasım-24 Aralık tarihleri arasında konuk olmuş dört sanatçının işleri, Derya Demir'in yönetimindeki mekanın 'disiplinsiz' sanat pratiklerine adanmışlığının birebir hissedildiği, tematik bağıntılar ve şahsi yolculukların disiplinsel ya da estetik kaygıların önüne geçtiği bir sergi atmosferi yarattı. 'Incremental Change' (Aşamalı Değişim) her biri kendi içerisinde ya da toplum içerisindeki dönüşümünü yaşayan dört sanatçıyı; Olof Olsson, Erdem Taşdelen, Meriç Algün Ringborg ve Pilvi Takala'yı biraraya getirdi. 1965 doğumlu Olsson dışında hepsi 80'lerin ilk yarısında doğmuş bu sanatçıların kullandıkları araçlar, anlattıkları hikayeler farklı olsa da sahip oldukları ortaklık, serginin isminin de ortaya koyduğu üzere, peşine düşülen bir sonuçtan ziyade içinde bulundukları sürecin deneyimlenmesini önemsemeleri.

Daha çok iş yönetiminde, politika ya da teknoloji gibi alanlarda, hatta serginin katalog metninde de vurgulandığı gibi kişisel gelişim kitaplarında karşımıza çıkan anlamıyla 'aşamalı değişim', arzu edilen bir sona doğru statükoyu sarsmayan ufak değişimleri ifade ederken sergideki sanatçıların içinden geçtikleri süreçler kendi hayatları veya toplumla ilişkilerinde istemli değişikliklere, bireysel özgürleşmelerine ya da yeni düşünce kalıplarına yol açıyor. Deneylerini yaparken bazen Takala

gibi kendi yaşantıları, bazense Algün Ringborg'un işindeki gibi kurgusal karakterlerle kurdukları ilişkiler tetikleyici olmuş.

Her zaman bir sonuca ya da nihai bir söyleme varmasa da temas ettiği yerlerde kırılmalar yaratan bu işler içerisinde şahsi direnişin sosyal motivasyonunun en belirgin olduğu, Pilvi Takala'nın 'The Trainee' (Stajyer) projesi. Çalışmalarını hem Helsinki hem de İstanbul'da sürdüren Finli sanatçı, Kiasma Çağdaş Sanat Müzesi'nin işbirliğiyle danışmanlık, vergi, kurumsal finansman gibi alanlarda faal uluslararası profesyonel hizmet firması Deloitte ile gerçekleştirdiği 2008 tarihli proje kapsamında firmanın pazarlama bölümünde bir aylığına stajyerlik yapıyor. Birkaç çalışan dışında kimsenin bunun bir sanat projesi olduğundan haberi yok. Buradaki kimliğiyle 'Johanna Takala', bu bir ay boyunca klasik anlamda çalışmayı reddederek 'boş boş oturmayı' tercih ediyor. Bütün bir günü bazen asansörde, bazense danışmanlık departmanında hiçbir şey yapmadan geçiriyor. Kendine sorulduğunda yaptığını 'bir şey yapmamak' olarak değil, verimli düşünmek, zihnini çalıştırmak olarak tanımlıyor. "Ekranı bakmaktansa işini kafasının içinde halletmeye çalışmaktan" bahsederken ofiste çalışıyormuş gibi görünenlerle inceden alay ederek çalışanlara çalışma etiklerini de sorguluyor. Tüm bu süreç projeksiyonlarla, videolarla,

ofis içi mailleşmelerle belgelenmiş durumda. Başlangıçta bu yeni gelen stajyere duyulan merak zamanla onunla ilgili akli rahatsızlığı olduğuna varan spekülasyonlara ve nihayetinde deney ortamındaki tuhaf bir hayvana dönüştürülüp yabancılaştırılmasına yol açıyor. Takala'nın uyumsuzluğu ve etrafındaki anlamlandırılmaz gizem, çalışma süreci nasıl olursa olsun verim odaklı olan ve her daim 'bir şeyler yapıyormuş' hissi veren bir endüstride huzursuzluk yaratıyor. Mesele sadece bir topluluğun verimini düşürmek değil. Takala'nın bir şey yapıyormuş gibi görünmektense yapmamayı tercih etmesi belki kimilerini ikiyüzlülükleriyle yüzleştirerek rahatsız ediyor. Sonunda içinde bulunduğu bu topluluğu yıkmaya da varoluş kanunlarını sorgulayıp mizah ve sıkıntı arasındaki bir bölgede eylemsizliğin sınırlarını test ediyor.

Erdem Taşdelen'in son projesi 'New Me' (Yeni Ben) ise sanatçının kendi sınırları ve iç dönüşümünden yola çıkıyor. Serideki 12 işte, sanatçının son iki yılda kendine verdiği sözleri belgeleyen cümlelerin onları anımsatan bir obje ile birlikte mürekkep çizimlerini görüyoruz. Bu basit görseller ve ilkökulda verilen tahta cezaları gibi sürekli ardı ardına yazılan cümleler çocuk pedagojisine birer gönderme oldukları gibi, John Baldessari'nin 1971 tarihli 'I will not make any more boring art' (Artık sıkıcı sanat yapmayacağım) işine de atıfta bulunuyor. Bir cetvel

çiziminin etrafında “Artık kendimi başkalarıyla karşılaştırmayacağım”, bir tespihin etrafında “Artık sert ve öfkeli olmayacağım” ve bir tiyatro perdesinin etrafında “Artık kendimi gülünç duruma düşürmeyeceğim” gibi cümleler görüyoruz. İşe dair açıklamasında Taşdelen, kendi iradesiyle kendini dönüştürme imkanıyla ilgilendiğini ama bu aktivitenin umutsuz ve çaresiz bir girişim olarak da yorumlanabileceğini söylüyor.

Sergideki nihai bir sonuca varmayan girişimlerden bir diğeri de yine Taşdelen gibi 2013 senesinde solo sergisiyle NON’a konuk olacak Meriç Algün Ringborg’a ait. ‘Which No One Will Ever See’ (Hiçkimsenin Asla Göremeyeceği) isimli seri Francis Ford Coppola’nın 1974 tarihli ‘The Conversation’ ve Antonioni’nin 1996 tarihli ‘Blow-Up’

filmlerinden alınan ilhamla üretilmiş bir dizi işten oluşuyor. İki filmin ortak noktası gözetleme, paranoyaya varan bir şüphe ve gerçekliğin yeniden inşası. Algün Ringborg, filmlerde karşılarına çıkan gizemi çözmek için ipuçlarının peşinde bir hayat süren başkarakterlerin takıntılarıyla kurduğu ilişkiyi alıp kendisi ve karakterler arasına yerleştiriyor, başka bir deyişle gözetleyen kendisi oluyor. Bu sayede esinlendiği film karakterlerinin gerçekliği yeniden inşa etmesi gibi kendi de o karakterleri yeniden inşa ediyor. Bu esnada derdi puzzle’ı tamamlamaktan öte inşa sürecinin kendisi. Serideki işlerden ‘Harry Plays the Saxophone’da ‘The Conversation’ın başkarakteri Harry Caul’un emprovize saksofon melodilerinin notaya dökülmüş haline ve hatta çalındığına şahit oluyoruz. ‘Apartment’ta ise Caul’un yaşadığı yerin planını çıkarmış Algün Ringborg. Kahramanın film boyunca giydiği şeffaf yağmurluk da orada. Hepsî görünürlük ve görünmezlik, gerçek ve kurgu arasındaki o gizemli bölgeyi hatırlatıyor. Bir yandan ‘Blow-Up’taki fotoğrafçının dediklerinin bir kadın tarafından arka planda sürekli tekrarlandığını duyuyoruz. Fotoğraf makinası bir kese kağıdına sarılmış şekilde orada, sadece gittiği yerlerin görünür olduğu bir Londra haritası da. Fotoğrafçıya yazılmış bir mektupta ona “Sen gerçek yerlerdesin, gerçek nesnelere dokunuyorsun ama gerçek değilsin” diyor sanatçı ve onu takip ettikçe daha da kaybolduğunu itiraf ediyor. Ama bunda bir sorun yok, çünkü esas olan o takip sürecinde sanatı için topladığı malzemeler ve ileri için edindiği ilham.

Serginin son odası İsveç doğumlu performans sanatçısı Olof Olsson’un



haftanın beş günü ofis olarak kullandığı bir oda. Daha çok konuşmaya dayalı performanslarıyla tanınan sanatçının kelimelerle ilişkisi bu sefer daha içedönük bir şekilde, bir dili öğrenmek üzerinden kuruluyor. ‘Reading Walser’ (Walser’i okumak) performansında yalnızca İsviçreli yazar Robert Walser’in kitapları aracılığıyla Almanca öğrenmeye çalışıyor sanatçı. Walser, 1878-1956 yılları arasında yaşamış ve Kafka’ya ilham olmuş bir yazar. İkisinin de kahramanları çoğunlukla kendileri gibi genç ofis çalışanları ama Walser’inkiler Kafka’ya göre daha az karanlık. Olsson, üzerinde tüm performanslarında kullandığı dar takımıyla Walser okurken, bilmediği bir kelimeye rastladığında onu elindeki A8 boyutundaki kağıtlardan birine,

anlamınıysa kağıdın arkasına yazıyor. 8000 tane A8 kağıdı var elinde ve yaklaşık 8000 sayfaya sahip 26 kitaptan sayfa başına bir kelimenin anlamına bakacağını öngörüyor. 500 adet A4 kağıdı 8000 adet A8’e bölmesi yaklaşık üç saatini almış. Sergideki ironik isimli ‘Office Work’ videosunda bu süreç görülüyor.

Sanatçı sonunda sadece Walser’in kelimeleriyle Almanca öğrenirse onun gibi mi konuşacağı ya da İskandinav aksanı dışında diğer Almanca konuşanlardan farklı olup olmayacağı gibi sorularla karşı karşıya. Olsson’un aşamalı değişimi, dil üzerinden geçtiği yolla diğer sanatçıların ucu açık dönüşüm süreçlerine eklemlenirken sonucun ne olacağını bilmemenin tetiklediği merakla çıkıyoruz mekandan.



1 Olof Olsson, ‘Reading Walser’, performans
2 Pilvi Takkala, ‘The Trainee’, enstalasyon
3 Meriç Algün Ringborg, ‘Harry plays the saxophone’, performans

Maus

Art Spiegelman
İletişim Yayınları

Amerikan yorum ve edebiyat dergisi The New Yorker'daki görsel ürünleriyle de tanınan, 1948 İsveç doğumlu Amerikalı çizer, editör ve çizgi roman müdafisi Art Spiegelman'ın 'kült' çalışması 'Maus', ilk kez Türkçeye çevrildi. Ali Cevat Akkoyunlu'nun dilimize kazandırdığı yapıtın yazarı, çocuk yaşta dahil olduğu Underground Comix ekolünde, çoğunluğu deneysel ve otobiyografik özellikler içeren anlatılar üretmesiyle tanınıyor. Uzun yıllar, yönlendirici editörlük yaparak alternatif çizgi romanlar üretilmesini sağlayan Spiegelman, 'Maus' adlı yapıtıyla dönemin hemen tüm önemli çizgi-roman ödülleri ve



1992 Pulitzer ödülünü kazanmıştı. Yazarın otobiyografik öğeler de taşıyan ve The New York Times gazetesince 'Basit çizgilerle anlatılan büyük destan' olarak anılan yapıtı, 'Hayatta Kalanın Önsözü' başlığıyla iki bölüme ayrılıyor. Ayrıca, Wall Street Journal tarafından 'Soykırım hakkında şimdiye kadar yapılmış en etkileyici ve başarılı anlatım' ifadesi ile övülen kitabın ilk kısmında 'Yaşanmış Bir Öykü, Babam Tarih Kanıyor', ikinci bölümünde ise 'Ve Sorunlarım İşte Burada Başladı' temalarıyla; İkinci Dünya Savaşı'ndaki Yahudi soykırımı, kedi ve fare ırkları üzerinden sembolize edilerek, yaşanmış tüm hayatta kalma stratejileri ve trajediler, olanca çıplaklığıyla okurun bilgisine aktarılıyor. Kitabın sonunda, dönemin sıkça kullanılmış ifadelerine dair mini bir sözlüğün de yer alması, 'konuşma balonları'nın draması ve hakikatini perçinliyor. Yazarın kitabının 'Babam Tarih Kanıyor' başlıklı ilk bölümü 1958 yılı New York kentinde başlarken, bu bölümde okurları 'Şeyh', 'Balayı', 'Savaş Esiri', 'İlmek Daralıyor', 'Fare Delikleri' ve 'Fare Kapanı' gibi alt bölümler beklemekte.

Ahlak Felsefesinin Sorunları

Theodor W.Adorno
Çeviren: Tuncay Birkan
Metis Yayınları

"Yanlış hayat, doğru yaşanmaz" gibi muhteşem bir sözü insanlığın kafasına vurmuş önemli bir düşünür olan Theodor W.Adorno'nun, 1963'te Kant'ın ahlâk felsefesinden hareketle verdiği 17 dersi bir araya getiren kitap, düşünürün Almanya'da 1990'lı yıllarda yayınlanmaya başlamış ders notlarından, teyp kayıtlarından ve yazılarından damıtılarak günümüze ulaşan birikimin bir parçası. İronik bir isyankarlıkla konuşan Adorno, kişinin kendi kendinin sarhoşluğuna kapılmasından da endişe içinde, şunu aktarıyor: "...Bu derslerde size pratik bir doğru hayat kılavuzuna benzer bir şey sunamayacağım. Özel olsun, siyasi olsun - siyaset alanı ahlâk



alanıyla çok yakından bağlantılıdır zira – dolaysız sorunlarınıza dolaysız deva bulmak gibi bir şey beklerseniz yanılmış olursunuz. Ahlâk felsefesi teorik bir disiplindir ve bu haliyle de ahlâki hayatın yakıcı sorunlarından ayrı tutulmalıdır." Bu minvalde, Thomas Schröder'in hazırladığı dersler bütününde, düşünürün ölümünden altı yıl evvel, Mayıs – Temmuz döneminde verdiği yaklaşık 100'ü aşkın konu başlığı altındaki ders sunumları, okunabiliyor. Bu konu başlıkları arasında, 'Ethos ve Kişilik Sorunu', 'Veri Olarak Özgürlük', 'İrrasyonel Olan' ve 'Vicdan Azabı Olarak Etik' gibi ilginç meseleler öne çıkarken, kitabın ilerleyen kısmında okurları 'Burjuva İyimserliği', 'Kendi Kendini Belirleme', 'Ödev ve Hürmet' ve 'Mevcut Gerçekliğe Bulaşma' gibi, bugün hiç yabancı kalamayacağımız konular bekliyor.

New China; New Art

Richard Vine
Prestel

Son 10 yılı aşkın sürede Çin çağdaş sanatının yakaladığı ivme, Batı sanat odaklarını meraklandırdığı kadar, endişelendirdi de. Çin ve ABD arasındaki rekabetin de etkisiyle, tavrını küresel demokrasiden yana kullanan sanatçılar, duvarların yıkılması ve meydanların halk tarafından yeniden sahiplenilmesinin de etkisi ile, sanatlarında hem devrim üzerine devrim, hem de karşı devrim gerçekleştirdiler. İşte, Richard Vine'ın kapağına Çin halk önderi Mao ile Joseph Beuys'u betimleyen bir heykeli taşıdığı çarpıcı kitabı da, bu Çin mucizesinin aslında ne menem bir hakikat olduğunu, son derece rahat anlaşılır bir kurgu ve görsellik eşliğinde bizlere tanıtarak, yeni bin yılın önemli ve kıdemli aktörü Çin'in güncel sanatını büyüteç altına almayı başarıyor. Orta

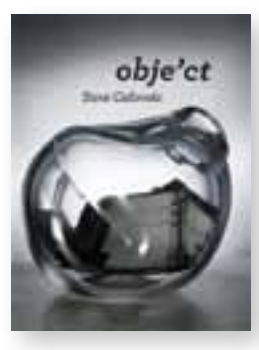


büyüklikte kuşe kağıda İngilizce olarak basılan renkli kitapta, Çin Halk Cumhuriyeti'nin geçirdiği sosyal dönüşümün ipuçları da, sanat yapıtlarının ortaya koyduğu aynalar üzerinden deşifre edilmeye çalışılıyor. 'Neden Çin, Neden Şimdi?' gibi önemli bir metinle açılan yayında sırasıyla resim, heykel, yerleştirme, performans, fotoğraf, video ve Çin sanat pazarının önemli finansal ve kültürel aktörlerine ilişkin bir analiz metninin yanı sıra, tarihten çıkarılmış dersler de okunmayı hak ediyor, derken, kitap tüm sürükleyiciliğiyle nihayetleniyor. Özeleştirici ve estetik yenilikte acımasız çalışkanlıklarıyla dünyanın gündemini değiştiren sanatçıların biyografileri ve yapıtlarıyla ilgili ayrıntılı analizleri içeren kitap, yabancılaşma, totalitarizm, gelenek ve gelecek çelişkisi ya da dijital vatandaşlık ve feminizm gibi birçok konuyu görselleştirerek eleştiriye açan Çinli çağdaş sanatçılar açısından son derece etkili bir başvuru kaynağına dönüşüyor. Kitapta, günümüz çağdaş sanatının bir numaralı fenomeni Ai Weiwei'ye ait sayfalara da yer veriliyor.

Yane Calovski: obje'ct

Başak Şenova, Astrid Wege
ve Sebastian Cichocki
Zorlu Center

Grafik tasarımı Erhan Muratoğlu'na ait olan 'Obje'ct' adlı kitap, sanatçı kitapları dizisi de yayımlamayı hedefleyen Zorlu Center'ın ikinci kitabı. Kurum bilindiği gibi ilk kitabında 'Beklenmedik Karşılaşmalar'ı ele almış ve Bülent Erkmén'in tasarımı ile sanat ve mimarlık konusunu masaya yatırmıştı. Bu kitap ise, Zorlu Center Sanat Koleksiyonu'nun da ışığında, bu birikime geçen yıl bir yapıtla katkıda bulunan sanatçı Yane Calovski'nin sanat kariyeri ve işlerini



büyüteç altına alıyor. Tarihi ve farklı anlatıların akıllarda yarattığı 'askıya alınma' hallerini yapıtlarında kavramsal bir yaklaşımla işleyen Calovski, arşivlerle çalışırken, bilgiyi bir arkeolog gibi 'kazması' ile diğer sanatçılardan ayrılıyor. Sanatçı özellikle, arşivlerdeki veya kişisel anlatılardaki boşluk veya tıkanıklıkları gündeme taşıdığı işleriyle biliniyor. Sunum, analiz, üretim ve araştırmayı estetik pratiğinin gayri resmi ilkeleri haline getiren sanatçıyla ilgili kitapta, eleştirmen Astrid Wege ve sanatçı hakkında ürettiği kurgusal senaryo ile Sebastian Cichocki gibi yazarların metinlerine, sanatçının 1998'den bu güne Tate Britain, Manifesta 7, European Kunsthalle, Kunshallen Brands, Baltic Art Center, Üsküp Güncel Sanat Merkezi gibi kurumlara ulaşmış kariyerini teşkil eden eser ve sergilerinin tanıtım bilgileri ve görselleri refakat ediyor. Kitabın editörü Başak Şenova ise, aynı zamanda bir tasarımcı ve küratör. Şenova, halen 2013'e dek Kıbrıs'ta sürececek olan 'Uncovered' projesi ile, gelecek yıl Saraybosna'da yapılacak D-0 Ark bienalinin küratörlüğünü yürütüyor.

Sanat ve Elektronik Medya

Edward A.Shanken
Akbank

Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimine destek vermek amacıyla çalışmalarını sürdüren Akbank, referans kitaplarına bir yenisini daha ekledi; Sanat ve Elektronik Medya. Sanatın sınırsızlığı konusunda çok önemli bir kaynak olan kitap, 1980 sonrasında en önemli gelişmelerinden biri olan elektronik alanında meydana gelen değişimin sanat dünyası üstündeki etkisini tarihsel derinliği içinde ele alırken, son dönem gelişmelerini de kapsamlı vizyonuyla irdeliyor. Kitabın önsözünü hazırlayan Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman’a göre, “... Bilimin mitolojiye tepki gösterişi, ama kendi mitolojisini sanat üstünden yaratışı, bir anlamda bu kitabın ana

Il Palazzo

Richard Haines
Prada

Ünlü moda markası Prada, bu sezon tanınmış moda illüstratörü Richard Haines ile birlikte bir dizi kreatif projeye imza attı. İtalyanca ‘saray’ anlamına gelen ‘Il Palazzo’ başlığı, markanın Gary Oldman, Adrien Brody, Willem Dafoe ve Jamie Bells gibi isimleri podyuma taşıdığı sonbahar / kış erkek giyim koleksiyonuna atıfta bulunuyor. Bu projelerden ilki, moda fotoğraflarının hükmettiği bir alanda grafit kalem ile yaptığı çizimlere parmaklarıyla sıvayarak insani bir yön veren Haines’in çizimlerinden oluşan bir kitap. Kendisi de eski bir erkek giyim tasarımcısı olan Haines, ayrıntıları bir uzman keskinliğiyle yakalasa da

Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship

Claire Bishop
Verso Books

1990’lardan bu yana eleştirmenler ve küratörler katılımcı sanatın politik sanatın ulaştığı en üst nokta olduğunda hemfikirler. Sanatçı, izleyiciyi bir sanat eserine katılmaya davet ederek yeni özgürleştirici sosyal ilişkilerin oluşmasına katkıda bulunuyor. ‘Artificial Hells’ (Yapay Cehennemler), ABD’de ‘sosyal pratik’ olarak bilinen sosyal odaklı katılımcı sanat hakkında kaleme alınan ilk tarihi ve teorik inceleme. New York CUNY Graduate Center Sanat Tarihi bölümünde doçent olarak görev yapan Claire Bishop, 20. yüzyıl sanatının yörüngesini takip ederek katılımcı estetiğin oluşmasına yardımcı olan mihenk taşı niteliğindeki olayları inceliyor.

Forgetting the Art World

Pamela M. Lee
The MIT Press

Stanford Üniversitesi’nde sanat tarihi profesörü olan Pamela Lee, ‘Forgetting the Art World’ (Sanat Dünyasını Unutmak) başlıklı makaleler kitabında sanat dünyasını unutma vaktinin gelmiş olabileceğini iddia ediyor. Bugün sanat dünyası o kadar hızlı değişiyor ki, bu dünyayı anlamak için yaratılan haritalar yetersiz ve geçersiz kalıyor, sınırlar sürekli olarak bulanıklaştırılıyor. Lee, bu durumu küreselleşme ve beraberinde getirdiği tartışmalara bağlıyor. Çağdaş sanat, dünyanın şu anda içinde bulunduğu duruma tepkisini hareket, göç, sınırlar ve



konusunu oluşturuyor”. Kahraman, editör Edward A. Shanken’in bu ilişkiyi derinlemesine bir kavrayışla, akımlar ve isimler üstünden sekerek verdiğini, bunu yaparken de çizgisel bir anlayışa saplanmaması, daha ziyade tematik bir muhakeme izlemesi, sorunsallar bağlamında konuyu irdelemesi nedeniyle, izleyici açısından son derecede önemli bir olanak sağladığına atıfta bulunuyor. Kitapta bu bakımdan ışık, robot teknolojisi, ağlar, sanal gerçeklik, internet gibi güncel konu başlıkları dikkat çekerken, yayında 150’yi aşkın sanatçıya ait yapıtlar, örnekleriyle kamuoyuna sunuluyor. Bu açıdan kitapta Jenny Holzer, Bruce Nauman, James Turrell, Mario Merz gibi imzalar öne çıkarken, bu alanda epeyce ter döken Robert Rauschenberg, Blast Theory, Granular Synthesis, Simon Penny, Marcellí Antúnez Roca ve Mikami Seiko gibi isimler de, eserleriyle resmigeçit yapıyor. Kitabın öncüsü, sanat tarihçi Shanken, özellikle 20. Yüzyıl Deneyisel Sanat Tarihi konusundaki uzmanlığıyla bilinirken, yazar Amsterdam ve Avusturya’daki sanat kurumlarında verdiği derslerle de adından söz ettiriyor.

tasarımların ruhunu sanatçı içgörüsü ile, fotoğrafın asla gösteremeyeceği şekilde yansıtıyor. Haines’in tasarımcı olduğu yıllarda geliştirdiği detaycı gözünü formlara, kumaşlara ve giysilerin bedende duruşuna yöneltmesi, illüstratörlük kariyeri için sağlam bir temel hazırladı. Bugün dijital teknoloji ve kitle iletişimi devrinde moda illüstrasyonu eski bir çağa ait bir nosyon gibi görünse de, Haines’in dijital çağın bir ürünü olan What I Saw Today başlıklı blogu oldukça etkileyici bir izleyici kitlesine sahip. Bu teknoloji ve ustalığın yarattığı sinerji, Il Palazzo’nun çeşitli formlarına ilham oldu. Prada, Haines’in çizimlerine yer veren nadir bulunan bir kitap dizisi hazırladı. Bu benzersiz kitaplar Haines’in markanın sonbahar / kış 2012 erkek giyim koleksiyonu için yaptığı orijinal illüstrasyonları içeriyor. Haines, basılı materyaller ve bulunmuş fotoğraflar üzerine yaptığı bu çizimlerle farklı janrları ve dönemleri bir araya getirerek koleksiyonu rastlantısal anlamlar ve ilişkilendirmeler üzerine kuruyor. Yalnızca 500 kopya olarak hazırlanan bu kitap, 150 orijinal çizim içeriyor ve Haines tarafından imzalanmış olarak sunuluyor.

Bishop, Fütürizm ve Dada’dan Situationist International’a, Doğu Avrupa, Arjantin ve Paris’teki ‘happening’lerden 1970’lerin Community Arts hareketine uzanan bir yol çiziyor. Kitap, Thomas Hirschhorn, Tania Bruguera, Pawel Althamer ve Paul Chan’in uzun soluklu eğitim projelerini tartıştıkları bir bölümle sona eriyor. Bishop, 2006 yılında Artforum’da yayınlanan ve tartışma yaratan makalesiyle sosyal pratiğin politik ve estetik iddialarını eleştiren az sayıda isimden biri. ‘Artificial Hells’de bu projelerin özgürleştirici iddialarını yalnızca irdelemekle kalmıyor, bu tip eserlerin beraberinde getirdiği etik kriterlere bir alternatif sunuyor. Bu kitap, katılımcı sanat ve eleştiriye daha zorlayıcı ve cesur olmaya davet ederken sanat ve politikaya daha esnek ve daha az kuralcı bir yaklaşımı savunuyor.

kalabalıkları ifade eden imajlarla gösterdi fakat Lee küreselleşmeyi dünyaya ait bir süreç olarak gördüğü için bu ikonografinin ötesine bakmaya çalışıyor. Sosyoekonomik bir fenomen olarak ‘küresel bir sanat dünyası’ veya bunun kurguladığı ve desteklediği bir metaforu tahayyül etmektense, Lee, küreselleşmenin gerçekleştiği medyum olarak ‘sanat eserinin dünyası’nı ele alıyor. Lee’ye göre sanat eserinin kendisi aynı anda hem bir obje, hem de bir küreselleşme faktörü. Lee sanatın küreselleşme süreçlerini gerçekleştirdiği, yinelediği ve mümkün kıldığı metotları incelerken son 20 yılda ön plana çıkan sanatçıların işlerini derinlemesine bir okumaya tabi tutuyor. Takahashi Murakami’nin JIT (just in time) yönetsel inanç sistemini, Andreas Gursky’nin çağdaş süpermarket ve fabrikaları yansıtan dünyevi mekanların yeniden üretimini, Thomas Hirschhorn’un karışık medya enstalasyonlarında dramatize edilen içkin neden mantığını ve Atlas Group, The Raqs Media Collective ve benzeri inisiyatiflerin çağdaş pratiğinde yer alan sahte kolektivizmi konu ediyor.

No. 2 | Nesrin Esirtgen Collection

Mısır Apartmanı'nda yer alan Nesrin Esirtgen Collection, 2011 Eylül'ündeki açılışından bu yana beşinci sergisini izleyiciye sundu. Koleksiyona yeni katılan çalışmalardan derlenen No.2 sergisi, yapıtlarıyla Bashir Borlakov, CANAN, Cevdet Erek, Daniele D'Acquisto, Katsumi Hayakawa, Emre Hüner, Meltem Işık, Ahmet Doğu İpek, Lee Jinju, Robert Longo, Stefan Thiel, Jennifer Steinkamp, Pae White ve Burcu Yağcıoğlu'nu buluşturdu. Serginin açılışı ise, en az sergideki imzalar kadar çeşitli isimleri bir araya getirdi.



Magdalena Abakanowicz | İnsanlık Serüveni Akbank Sanat

Küratörlüğünü Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman'ın yaptığı Magdalena Abakanowicz sergisi, Akbank Sanat Beyoğlu'nda izleyicilerle buluştu. Serginin açılışına medya ve gösteri sanatları dünyasından isimler de renk katarken, açılışa Akbank Sanat direktörü Derya Bigalı ve küratör Kahraman'ın yanı sıra, Cengiz Özek ve Nuri Çolakoğlu ile Contemporary Istanbul Yönetim Kurulu Başkanı Ali Güreli ve Marlborough Gallery yöneticisi Pierre Levai de katıldı.



Seza Parker | Huzur Denizi | Galerist Tepebaşı

Farklı tarihlerden işlerini tek bir çatı altında Galerist'te buluştururken, Ali Akay imzalı bir kitaba da kaynaklık eden sanatçı Seza Parker'in 'Huzur Denizi' sergisi, birçok sanatçıyı bir araya getirdi. AICA Türkiye Yönetim Kurulu Başkanı Osman Erden, sanatçı Yusuf Taktak, meslektaşı İsmet Doğan'ın yanı sıra, mimarlık eleştirmeni Korhan Gümüş de sergiyi ziyaret eden konuklar arasındaydı.



Contemporary İstanbul

Akbank Private Banking imzasıyla onbinleri sanatla buluşturan Contemporary İstanbul'un açılışı da, peş peşe verilen özel davetler zincirini oluşturdu. Etkinliğin Akbank Private Banking tarafından verilen davetine, Suzan Sabancı Dinçer ile Saltık Galatalı ev sahipliği yaparken, verilen kokteyle Tansa Mermerci, Halis ve Ayşe Alev Komili gibi isimler renk kattı.



Açılışlar

ALANİstanbul

Asmalı Mescit Caddesi 5/2, Tünel
alanistanbul.com
İlerlemenin Kutsallığı ve Zorbalığı
Murat Germen, Borga Kantürk, Erol
Eskici, Melih Görgün, Vahit Tuna
4 Ocak 2013 - 2 Şubat 2013
Emre Zeytinoglu'nun "Duvar"
dergisinde yayınlanan "İlerlemenin
Kutsallığı ve Zorbalığı" yazısından
yola çıkılarak tasarlanan sergide
sanatçılar, "ilerleme" saplantısının
tutsağı haline gelen bir yaşamı
yorumluyorlar.

Art Suites Gallery

İstiklal Caddesi Balo Sokak 40,
Beyoğlu
artsuitesgallery.com/
Monolog
Mustafa Karasu
17 Ocak-9 Şubat
Mustafa Karasu, tuvallerinde,
aydınlığı, karanlığın hareketli
büyüsünde yaşatır: dalgalanan
karanlık ton, izleyicide yaşanan
kaçış düşüncesini, tuvalin neresinden
başlayacağını bilmeceinde sunar.



Arter

İstiklal Caddesi 211, Beyoğlu
www.arter.org.tr
Haset, Husumet, Rezalet - Selim
Birsell, Hera Büyüktaşçıyan,
CANAN, Aslı Çavuşoğlu, Merve
Ertufan & Johanna Adebäck, Nilbar
Güreş, Berat Işık, Şener Özmen,
Yusuf Sevinçli, Erdem Taşdelen, Hale
Tengerve Mahir Yavuz
23 Ocak - 7 Nisan
Serginin başlığında bir araya getirilen
üç kavram, katılan sanatçıların
sergiye özel olarak üretilen işleri
için düşünsel bir süreç başlatırken,
toplumsal, kültürel ve siyasi belleğin
bugünün içinden bir bakışla sanat
diline aktarımı için anahtar kelimeler
olarak kullanılıyor.

Daire Sanat

Boğazkesen Caddesi 65D, Tophane

dairesanat.com

Bu Yüzeyler
Hakan Dağdelen
10 Ocak-16 Şubat
Hakan Dağdelen, "Bu Yüzeyler"
isimli fotoğraf serisinde, insan,
makine, makineleşen insan,
modernleşme, teknoloji gibi
kavramları soyut bir biçimde ele
alıyor. Fotoğraflarında organik ve
inorganik formları zıtlıklar içinde
kullanarak görsel imgelerini inşacı ve
yapı bozumcu bir anlayışla sunuyor.

Ekavart Gallery

Askerocağı Caddesi Süzer Plaza 15,
Elmadag
ekavartgallery.com
Kosmoz ve Toz
Balkan Naci İslimyeli
15 Ocak-9 Şubat
Balkan Naci İslimyeli, güncel
anlatım zenginliklerinin tüm
teknik olanaklarını kullanırken
yapıtlarındaki zaman katmanlarının
zenginliğini günümüz vizyonu ile
birleştirebilmiştir. Yapıtlarında
zaman-bellek ve doğu-batı ikileminin
düşümleri arasına sıkışan insanın
bireysel ve toplumsal serüveni yer
yer ironik bir anlatımla izlenir.
Sanatçının yaratıcı çeşitliliği için
de değişmeyen bir değer olarak
koruduğu imge ve metin arasındaki
poetik örgü bu sergisinde de ağırlıklı
olarak hissediliyor.

Galerist Tepebaşı

Meşrutiyet Caddesi 67/1, Tepebaşı
galerist.com.tr
Ali Emir Tapan
22 Şubat - 23 Mart 2013
'Kusursuz Gün / Perfect Day'
Ali Emir Tapan'ın yeni
çalışmalarından oluşan 'Kusursuz
Gün / Perfect Day' başlıklı sergi
22 Şubat - 23 Mart 2013 tarihleri
arasında yer Galerist Tepebaşı'nda.

Galeri Zilberman

İstiklal Caddesi Mısır Apartmanı
163/3, Beyoğlu
galerizilberman.com
Evlenmeden Olmaz - Ayşegül Sağbaş
11 Ocak - 2 Şubat
Bu sergi, büyük kentlerin bir
kısmında sorun olmaktan çıksa
da Türkiye'nin genelinde önemli
bir tabu olan evlilik öncesi sekse
gönderme yapıyor. Sanatçının ilk
dönem çalışmalarında naifliğiyle
dikkat çeken Fadü günümüze ayak
uyduruyor ve bir nevi seks idolüne
dönüşüyor. Gelenek ve göreneklerin
gereğinin yanında, tüketim kültürü
ve magazin medyasının sonsuz
talepleriyle şekillenen ihtiyaçlar belli
bir kadın tipini zorlarken, Fadü da
bu dönüşüme ayak uyduruyor.

Kuad Gallery

Süleyman Seba Caddesi
52 Akaratler
www.kuadgallery.com



Uyanma - Joseph Kosuth
22 Kasım - 23 Şubat
Joseph Kosuth'un UYANMA
başlıklı sergisi James Joyce'un
Finnegans Wake kitabı üstüne
kapsamlı bir yerleştirmeden
oluşturmaktadır.

İstanbul Modern

Meclis-i Mebusan Cad. Liman
İşletmeleri Sahası Antrepo No:4
Karaköy
istanbulmodern.com
Prix Pictet: Güç-Karma Sergi
30 Ocak-28 Nisan
İstanbul Modern günümüzün en
önemli fotoğraf ödülleri Prix
Pictet'nin finalistlerini bir araya
getiriyor. İçinde bulunduğumuz
zamanın toplumsal ve çevresel
sorunlarına dair küresel bir bilinç
yaratmayı hedefleyen Prix Pictet,
dördüncü yılında "Güç" konusuna
odaklanıyor. Güç kavramı sanatçılar
için geniş bir yaratıcılık alanı
sunarken, aynı zamanda içinde
çelişkiler de barındırıyor. Felaketlere
ve umutsuzluğa yol açan güçler,
umudu ve yenilenmeyi de teşvik
ediyor.

Modernlik? Fransa ve Türkiye'den
Manzaralar"
16 Ocak-16 Mayıs
"Modernlik? Fransa ve
Türkiye'den Manzaralar" sergisi,
modernleşmenin günümüz sanatına
olan etkilerini araştırıyor. Sergi,
sanatçıların modernlik projeleriyle
hesaplaşmalarını ve bugün hala
gündemde olan modernlik olgusunu
ele alıyor.

NON

İstiklal Caddesi Mısır Apartmanı
163/4, Beyoğlu
galerinon.com
Yarı Farkında Özne - Erdem

Taşdelen
4 Ocak - 16 Şubat
Sanatsal pratiği bireyselliği
inşa eden süreçleri araştıran ve
benliklerin bireyler tarafından
nasıl canlandırıldığına işaret eden
Taşdelen, çalışmalarıyla kendini
gelişmekte olan bir genç sanatçı
olarak ele alıp bir yarı farkında
özne olarak konumlandırıyor ve
bu kategoriye alaycı bir yaklaşım
sergiliyor.

Pilot

Sıraselviler Caddesi 83/2, Beyoğlu
pilotgaleri.com
James Bond'un Mimari Karşısında
50 yılı - Constantinos Taliotis
7 Ocak - 23 Şubat
Sanatçının, sergiye de ismini veren
ve ilk kez izleyici ile buluşacak olan
yeni videosu, James Bond filmlerinde
havaya uçurulan, bombalanan,
imha edilen binaların izini sürüyor.
Taliotis, 50 yıl içinde James Bond
filmlerinde, değişen mimari ile
sinema tekniklerinin, değişmeyen
bir "yok etme arzusu"yla nasıl
kesiştiğini gösteriyor.

Pi Artworks Galatasaray

İstiklal Caddesi Mısır Apt 163/4,
Galatasaray
piartworks.com
Keskinlikten Uzak
Çınar Eslek
10 Ocak-9 Şubat
Çınar Eslek'in son çalışmaları,
akışkanlık kavramı bağlamında
değerlendirilmelidir. Eslek, akışkan
bir malzeme/kavram olarak süttten
yararlanarak ne mekânın kendisine
ne sütün kendisine ne de bedeninin
kendisine dair bir ipucu vermeyerek
bir anlamda kendi temsilinin izini
sürüyor; bunu yaparken de, tıpkı
önceki sergilerinde yaptığı gibi,
zaman-mekân kavramları üzerine
giderek bir anlamda kronotop (o
zaman ve o mekânda) anlatılar
oluşturuyor.



Pi Artworks Tophane

Boğazkesen Caddesi 76, Tophane
piartworks.com
Yolunu Bul
Serdar Yılmaz
8 Ocak-9 Şubat
Serdar Yılmaz "Find Your Way

(Yolunu Bul)” adlı son serisiyle video, kısa film, enstalasyon, fotoğraf ve resim arasındaki sınırlarda geziniyor. Disiplinlerarası bir yöntemle işlerini üreten sanatçı, çağımızın fragmanter görüntüleme yapısının izinde yürüyor.

Poligon The Shooting Gallery
Serdar-ı Ekrem Caddesi Seraskerci Çıkmazı Aytemiz Apt. 2/1, Galata
theempireproject.com
Çiğ-Görkem Ergün
9 Ocak-2 Şubat
Sergi, idam mahkûmlarının portreleri ve idam sırasında onların gözünden dünyaya son bakışları olarak iki bölümden oluşuyor.

Rampa
Şair Nedim Caddesi 21a, Akaretler
Uzun Gece Uzak Yolculuklar
Selma Gürbüz
5 Ocak-9 Şubat
Sergideki büyük boyutlu resim ve heykellerde Gürbüz, gerçek ve düşsel yolculuklarından derlediği imgeleri konuşturuyor: İnsan figürlerine, hayvan ve bitkiler eşlik ediyor, eski Mısır sanatından, Çin ve Japon resminden, Velazquez’den, Monet’den ve İslam minyatürlerinden, el yazmalarından esintiler getiriyor.

Portakal Sanat ve Kültür Evi
Mim Kemal Öke Caddesi 8, Nişantaşı
rportakal.com
Damien Hirst
10 Ocak-31 Ocak
Damien Hirst’ün 30 eseri Türkiye’de ilk kez Portakal’da yapılacak satışa açık sergide sanataseverlerle buluşuyor. Sergilenecek yapıtlar arasında “Spin Paintings”, “Spot Paintings” ve “Pharmacy” serilerinin çarpıcı örnekleri ile pırlantalar, kelebek ve neşterleri bir araya topladığı “No Humanity” ve “No Remorse” gibi eserleri de yer alıyor.

Salt Galata
Banka Sokak 11, Galata
saltonline.org
1+8, Cynthia Madansky, Angelika Brudniak
24 Ocak-07 Nisan
1+8, Türkiye ve sekiz komşusu üzerine Cynthia Madansky ve Angelika Brudniak tarafından çekilen aynı adlı belgesel filmin sekiz ekranlı bir video enstalasyonundan oluşuyor. Her bir ekranda Bulgaristan, Ermenistan, Gürcistan, Irak, İran, Nahçıvan, Suriye ve Yunanistan sınırlarının iki tarafındaki hayatlardan kesitler sunuluyor.

Ali Saim Ülgen (1913-1963)
08 Şubat-24 Mart
Vakıflara ait yüzlerce binanın restorasyonunda görev almış olan Ali Saim Ülgen, yaşamı boyunca binlerce fotoğraf biriktirdi, bir kısmını yayımlamaya vakit bulamadığı birçok restorasyon ve koruma kitabı kaleme aldı ve hayatının projesi olarak nitelendirilebilecek bir Mimar Sinan yapıları antolojisi üzerine çalıştı.

The Empire Project
Sıraselviler Caddesi 10/4, Taksim
theempireproject.com



Marabunta
Jasper De Beijer
17 Ocak-02 Mart
Marabunta ‘da De Beijer Meksika uyuşturucu savaşının araç gereçlerini ilham kaynağı olarak kullanıyor ve özellikle çete liderlerinin gösterişli hayatlarını, kurbanların renkli ölümlerini mistik ve görsel olarak takıntılı bir ilgiyle işliyor.

x-ist
Abdi İpekçi Caddesi
Kaşıkçıoğlu Apt. 42 D.2, Nişantaşı
artxist.com
Disguise
Seda Hepsev
17 Ocak-16 Şubat
İngilizcede ‘kimlik değiştirme ve aynı zamanda kimliğini gizleme’ anlamına gelen ‘Disguise’, adlı sergisinde Hepsev, askerlik sürecinin Türkiye’deki siyasal yapının, ailenin ve dinin zorunlu bir durağı olduğuna; erkeklere bir nevi toplumsal rütbe kazandırdığı özel alana ve bu gerçekliğin gelip geçiciliğine değiniyor.

Devam Eden Sergiler

Artnext
Eski Büyükdere Caddesi 26, Maslak
artnext.org
Getsomekunstwerk ! : 1
12 Ocak 2013

Getsomekunstwerk ! : 1 sergisinin amacı, 19. yy.’dan günümüze kadar defaaten pratik edilmiş bu kavramı yeniden deneyimlemek değildir. Alman kökenli düşüncenin içine dünyanın anadili haline gelen İngilizce eklemeler yapılarak sloganlaştırılması vasıtasıyla evrensel sanatta disiplinlerarası çalışmaların köşebaşı olduğu 21. yy.’da izleyicinin kelimenin tam anlamı ile eser ile bütünlük kurması, fakat bu bağı kurarken bilinçliliğini koruması amaçlanmıştır.

Art On
Şair Nedim Caddesi 4, Akaretler
art-on.co
02 Şubat 2013
Sanal Savaşlar-Ali Alishır
Alishır, “Sanal Savaşlar” sergisinde, iki temadan yola çıkıyor. Bunlardan biri savaşların sanallaşması, görselleştirilmesi, sanal sebepler yaratılarak savaşların kurgulanması, basılı ve görsel medya ile sosyal medyanın burada oynadığı rol. Diğeri ise, ‘yeni’ dünyada topla tüfekle yapılan savaşların ötesine geçen siber tehditler ve savaşlar. Sanatçı her iki temayı farklı yöntemlerle görselleştiriyor.

artSümer
Mumhane Caddesi Larož Han 67, Karaköy
19 Ocak
Tekrar Eden Yanlış Anlamalar - Uygur Yılmaz
Uygur Yılmaz, .artSümer’deki ilk kişisel sergisi “tekrar eden yanlış anlamalar” dainsan ve doğa, kaos ve kültür arasındaki ilişkiyi araştırmaya devam ediyor. “Liminality” (geçişlilik) kavramına odaklanan sanatçının yeni fotografik çalışmaları da, önceki sergilerinde olduğu gibi, mekan ve zaman anlamında kesin bir şekilde sınırlandırılmış durumda: Popüler plajların ölü-sezonları.

Borusan Contemporary
Baltalimanı Hisar Caddesi 5, Perili Köşk, Rumeli Hisarı
borusancontemporary.com
Brigitte Kowanz - Uzun Sözü Kısası
20 Ocak 2013
Işığ ve neonları çok sık kullanan Brigitte Kowanz’ın bu sergisinde sonlu bir alana yerleştirilen farklı parçalar bir araya gelerek kendilerinden daha büyük bir bütün yaratıyor.

Dirimart
Abdi İpekçi Caddesi 7/ 4, Nişantaşı
dirimart.org
Dreamland-Bahar Oganer
26 Ocak 2013

Sanatçı, eserlerinde bugüne kadar bir kent sakini olarak gördüğümüz modern kadın figürünü, kendi sınırları dışına çıkararak, gerçekte ait olmadığı bir kompozisyon içinde resmediyor. İmgeyi özgürleştirirken, izleyiciyi de tutsaklıktan kurtarıyor.

Galerist Tepebaşı
Meşrutiyet Caddesi 67/1, Tepebaşı
galerist.com.tr
Huzur Denizi - Seza Parker
12 Ocak
Ay’daki kraterin adı olan ‘Huzur Denizi’ üzerinden isimlendirilen sergide, hareketsizliği deniz imgesi olarak düşünürken bir yandan da boşluk metaforu olarak ele alan sanatçı durgun su görselliği üzerine çalışıyor ve eserlerinde kavramsal, sanatsal ve politik bakışı birleştiriyor.

Galeri G-art
Harbiye mahallesi Kadırgalar Caddesi 3 Maçka G-Mall
g-artgaleri.com
Bilinmeyen Ara Güler-Ara Güler
03 Şubat 2013
“Foto muhabiri” ve “görsel tarihçi” Ara Güler ilk kez bu sergisinde, bugüne dek bize sunduğu fotoğraflarından farklı görsellerle karşımıza çıkıyor.

Soda
Şakayık Sokak 37, Nişantaşı
sodaistanbul.com
Sensuous-Malgosia Stepnik
12 Ocak 2013
Sanatçının eserlerinde kendi imzası haline gelen dairesel formlar, cesur ve duyguları coşturan canlı renkler insan ruhunun derin ve karmaşık sistemini çağırıştırıyor. Bu duygusal yaklaşım kişisel olduğu kadar bir o kadar da baştan çıkarıcı.



Tem Sanat Galerisi
Valikonağı Cad. Prof. Dr. Orhan Ersek Sokak 14, Nişantaşı
temartgallery.com
Abdülkadir Öztürk
19 Ocak 2013
Abdülkadir Öztürk’ün heykellerinde boşluk hiçbir zaman sınırlı değildir. Sonsuzluğun bir bütün oluşu heykellerde boşluğun içinde yer alır; boşluğun heykel içine girişi formlarla sonsuzluğun bütünlüğünü sağlar.



TWO HEARTS. REAL PRECISION.



DUOMÈTRE À QUANTIÈME LUNAIRE. Jaeger-LeCoultre Calibre 381.
The Dual-Wing concept is a genuine horological revolution featuring two distinct mechanisms synchronised by a single regulating organ. The patented jumping stop-seconds function enables time-setting to the nearest 1/6th of a second.
YOU DESERVE A REAL WATCH.


JAEGER-LECOULTRE

damas
Les Exclusives

JAEGER-LECOULTRE Butik,
Abdi İpekçi Caddesi Altın Sokak, 4/A Nişantaşı,
TR - 34367 İstanbul. +90 212 232 3017