

A man in a white t-shirt and glasses is walking, carrying a large blue box filled with books. The background is a blurred city street with a sign that says "Baklar" and "Günaydın".

# 20

VASIF KORTUN

İÇİNDEKİLER

3  
İSTANBUL'DA GÖRSEL SANATLAR  
SEKTÖRÜNÜN YERİ

11  
1990'LAR ÜZERİNE  
YENİDEN DÜŞÜNÜŞ

47  
GASPEDİLEN TARİFLER

53  
CAN ELGİZ İLE SÖYLEŞİ  
PROJE4L 10 YILI GERİDE BIRAKIRKEN

73  
2004 NOTLARI

86  
BLOCKBUSTER ON  
THE BOSPHORUS

89  
İSTİKLAL CADDESİ'NİN ÖTESİ

96  
İSTANBUL: SANAT İÇİN BİR YER

106  
DÜNYA SENİN

127  
9. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

142  
İSTANBUL VE SANAT

147  
CAN ALTAY İLE SÖYLEŞİ  
SANATÇIDAKİ 'AÇIK UFUK KORKUSU'  
ÜZERİNE

156  
ERDEN KOSOVA İLE SÖYLEŞİ  
MİNÖR OLANI YENİDEN KURMAK

163  
SEÇİL YERSEL İLE SÖYLEŞİ  
NE ZAMAN PENDİK'E GİDİP  
BİR SERGİ GÖRECEĞİZ?

172  
CEVDET EREK İLE SÖYLEŞİ  
YEREL İÇERİKLEME KADER MİDİR?

177  
ARTZAMANLILIK

183  
HÜSEYİN BAHİRİ ALPTEKİN İLE SÖYLEŞİ  
52. VENEDİK BİENALİ TÜRKİYE PAVYONU

201  
HÜSEYİN BAHİRİ ALPTEKİN'İN  
ARDINDAN

206  
DONMAK

213  
LİSTE

218  
MAÇKA SİLAHHA NESİ  
KAYDEDİLDİ: AVLU DA

229  
HIÇ VAR OLMAMIŞ GİBİ

234  
RUMEYSA KİGER İLE YAZIŞMALAR  
AK PARTİ'NİN KÜLTÜR  
POLİTİKALARI ÜZERİNE

241  
KÜLTÜR YAPILARI

246  
KURUM SORULARI

263  
SON SÖZ

# İSTANBUL'DA GÖRSEL SANATLAR SEKTÖRÜNÜN YERİ

İstanbul'un sergi kurumları 1870'lerden itibaren Beyoğlu'nda, İstiklal Caddesi'nden çatallanarak dağılan Taksim-Galata hattında konuşlandı. Bu yoğunlaşmadan şikâyet ederek ömrümüzü geçirmemize rağmen yeni bir kurumsal öneride bulunmadık. Farklılık ve çoğulcu kültür ifadelerinin teşhir ve müzakere edilebildiği, mahalle tahakkümünden ari bu çok katmanlı çevre sürekli değişerek 150 yıldır varlığını sürdürüyor.

Osmanlı-Rus Savaşı'nın başladığı 1877 ile İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 arasında, yani II. Abdülhamid'in saltanatına denk düşen dönemde, Galata ve Grand Rue de Péra çevresinde sergileri, izleyicileri ve yazarlarıyla bir sanat ortamı oluştu. Ressamların çoğu Ermeniydi; peşi sıra levanten, Rum, Yahudi ve Türk ressamlar gelirdi. Türkiye sanat tarihi yazımı, bu dönemi "asker ressamlar" fantezisiyle örterek Mühendishane-i Berr-i Hümayûn mezunlarından millî tarih yaratıp hayalî bir geçmiş inşa etti. Oysaki asker ressamlar, çoklukla saray duvarlarına dekor olmak üzere

fotoğraftan resim yapar, sergi açmazdı. 20. yüzyıl başında dünyada, genellikle her eserin varlıklı bir şahsın evi ya da muteber bir kurumun binası için yapılıyor olmasından ötürü sergilerin ayrı bir anlamı vardı. Ne var ki, asker ressamlar derken -çok nadir örnekler dışında- sergisiz ve yazısız bir tarihten söz ettiğimiz için çoğunu "ressam" olarak tanımlamak mümkün değildir.

Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid ile sınırlı bir tarih yazımı, geç Osmanlı sanat ortamının karmaşıklığını görmezden gelmektir. Sami Yetik'in *Ressamlarımız*<sup>1</sup> kitabıyla başlamak üzere, millî sanat tarihi yaratma hevesi uğruna, geç Osmanlı sanat ortamının kozmopolit hafızası göz ardı edilmiş; böyle bir ortamın hikâyesi "yazılmadığı" için nasıl yitirildiği de sorgulanmamıştır. Söz konusu döneme ilişkin en kapsamlı sayılabilecek araştırma, Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*<sup>2</sup> kitabıdır. Cezar, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1909'a kadar İstanbul'da gerçekleştirilmiş



16 sergi sıralar. Hâlbuki haftalık *Servetifünun* gazetesi ve *La Turquie* dergisi gibi zamanın süreli yayınlarındaki sanat yazıları apayrı bir tarih anlatır. Régis Delbeuf'ten Adolphe Thalasso'ya çeşitli yazarların sergi kritikleri tefrika edilir, *İstanbul Salon Sergileri* üzerine risaleler yayımlanır. Konuyu araştırırken Grand Rue de Péra ve çevresinde düzenlenmiş 68 sergi tespit ettim ama sayının aslında daha yüksek olduğu muhakkak.<sup>3</sup> 2000'de İstiklal Caddesi'nde dükkân ve vitrinlere yayılan bir proje<sup>4</sup> yapılmıştı. 19. yüzyıl sonundaki vitrin sergilerini hatırlatıyordu, ki o dönemde Passage Petits Champs, Cercle d'Orient ve kimi kiliseler de sergi mekânı olarak kullanılmaktaydı. Ayşe Erkmen, Arter'deki bir sergide<sup>5</sup> giriş katında sunulan bir işiyle bu mantığı tersine çevirerek daha önce bir şapka dükkânı olan o mekânın tarihine dikkati çekmişti.

19. yüzyıl sonu İstanbul'unda sanatın üretim ve paylaşım ortamı bugünküne yakın bir durumdaydı. Galata liman, ticaret ve finans; Pera ise alışveriş bölgesiydi. Grand Rue de Péra, şehrin düz ve geniş yegâne caddesiydi. Pasajlarıyla arka sokaklarına geçiş sağlayan; konsolosluk, kilise, dernek ve dükkânların yan yana dizildiği; sokak aydınlatması, toplu taşınması ve belediye hizmetleriyle

bir ilkti ve tam bir temaşa mekânıydı. Dolayısıyla kurumsal anlamda sanatın üretilip izlenebileceği bir çevreydi. Grand Magasins du Louvre gibi mağazalar, Paris ve Viyana'dan sonra İstanbul'da tabii ki Pera'da açılır; misal, burada dükkânı bulunan Commendiger, kuyruklu piyano siparişinizi 15 günde evinize teslim edeceğini vadederdi. İstanbul, bir milyona yaklaşan nüfusuyla Viyana'dan sonra bir *terminus*<sup>6</sup> idi, ta ki şiddetli bir değişime girdiği 1908'e dek...

İkinci Meşrutiyet kadroları Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdahale etti. Thalasso'nun *L'Art ottoman: les peintres de Turquie*<sup>7</sup> kitabında bahsi geçen sanatçılardan çoğu ülkeden kovulup *persona non grata* yani "istenmeyen kişi" ilan edildi. II. Abdülhamid'in saray ressamı Fausto Zonaro'yu, Enver Paşa'nın tablosunu yapmış olması dahi gönderilmekten kurtaramadı. Geriye ya Osmanlı tebaasından olmasından ya da sırf Osman Hamdi Bey'in hatırına Osgan Efendi kaldı. O zamana dek Sanayi-i Nefise öğrencilerinin yalnızca küçük bir bölümü Müslüman Türk'lerden oluşmaktaydı. 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin çoğu Ermeni ve Rum olan ilk üyeleri arasında az sayıda kadın sanatçı da bulunmaktaydı. Balkan Harbi, Birinci Dünya Savaşı,



1915 Felaketi ve mütareke yıllarında kültür ortamında yaşananlar, 1914 kuşağı ve Şişli Atölyesi ile sınırlı kalmaması gereken bir araştırmayı beklemektedir: Bu ortam nasıl değişmiş; yüzlerce eser ve sanatçıların akıbeti ne olmuştur?

### MODERN MEDENİYET TERBİYESİNDEN 30 YILA YAYILAN SİVİLLEŞME SÜRECİNE

1940'lara kadar, ulus ve aidiyet hissiyatlarıyla formatlanan modern medeniyet terbiyesinin bir seferberlik hâli gibi yayılması Türkiye'ye özgü değildi. Başta Nazi Almanya'sı ve Sovyetler Birliği olmak üzere, birçok ülkede karşılaştırılabilir modeller vardı. Dünya ekonomik krizinin şehirlerin nüfusunda azalmaya neden olmasından ötürü, çeşitli coğrafyalarda merkezî politika kaynaklı gayrimerkezî çözümler üretilmekteydi.

Bu dönemde nispeten “müstakil” olmayı sürdüren Taksim-Galata hattında, Anadolu şehirlerindeki, bilhassa da Ankara'daki halkevlerine kıyasla daha seyrek aralıklarla sergiler gerçekleştirilir. Galatasaraylılar Yurdu'na dönüştürülen Società Operaia'daki *Galatasaray Sergileri*, D Grubu'nun 1933'te Narmanlı Yurdu'nun alt katındaki Mimoza adlı şapka dükkânında açtığı çıkış

sergisi ve Yeniler Grubu'nun 1941'de Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu lokalindeki sergisi dışında çok etkinlik görülmez. Tıpkı 19. yüzyıl sonları gibi, asıl işlevleri farklı mekânlarda tek seferlik sergiler yapılır ve bunlar, 1939'da Taksim Meydanı'nda açılmış olan kısa ömürlü Daimi Resim-Heykel Satış Galerisi gibi destek görmez. Devlet sadece kendi ısmarladığı eserleri, kendi düzenlediği sergilerden satın almaktadır. Bu durum, 1945'te İsmail Hakkı Oygar'ın, Varlık Vergisi nedeniyle Karlmanlar'dan alınmış olan Karlman Pasajı'nın karşısındaki atölyesini galeriye çevirmesi, Fransız Konsoloslugu ile Tenis, Eskrim, Dağcılık Spor Kulübü'ndeki kimi sergiler ve yine kısa dönemli Ertem Galerisi gibi münferit olduğu kadar hatırlanması çabalarla 1950'ye kadar devam eder.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan emek göçü, Haliç kıyılarında gelişen sanayi, Boğaz kıyılarında tütün ve kömür depoları ile fabrika ve yük limanları -içinden nehir geçen tüm sanayi şehirlerindeki gibi- İstanbul'un suyla ilişkisini yeniden tarif eder. Büyüme ivmesi yön değiştirmiştir; çoğunlukla otogarlar ve bir nebze de Yeşilköy Havalimanı'ndan şehre giriş ve çıkış yapılır. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) 1954'te İstanbul'da düzenlediği



kongresi, Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun 10. yılında Spor ve Sergi Sarayı'nda gerçekleştirdiği *İş ve İstihsal* yarışma sergisi ve akabinde cereyan eden Aliye Berger tartışması ile İstanbul'da Maya Sanat Galerisi, Ankara'da da Helikon Derneği ve Galeri Milar 1950'lerdeki sivilleşmeye tekabül eder. Türkiye sanat tarihi kadar İstiklal Caddesi için de bir canlanma dönemidir; Ankara'daki sivilleşmeden farklı ilerlemekle birlikte ona koşuttur. Yeni türetilip palazlanan millî burjuvazi ile gitgide kozmopolitliğini yitiren İstanbul'un eski sakinleri arasındaki gerilim, bizzat devletin tetiklemesiyle popülist bir patlamaya dönüşür. 1955'in 6-7 Eylül'ünde Beyoğlu'nda da meydana gelen yüz karası linç ve yağma sonucu, İstiklal Caddesi'nin sözde millîleşmesi hız kazanır. Adalet Cimcoz, İstanbul Pogromu'ndan sonra Maya'yı kapatır.

27 Mayıs 1960'taki darbenin ardından yeni anayasanın ferahlattığı kültür ortamı, Cumhuriyet terbiyesinden geçmiş genç kuşağı, sömürgecilğe karşı bağımsızlık mücadelelerinin biçimlediği, muhafazakâr düşüncenin yurt içi ve dışında çok zayıf olduğu bir dönemle buluşturur. Dönemin kritik kurumlarından biri, Robert Anhegger'ın yolunu açtığı ve yöneticisi olduğu Türk-Alman Kültür Derneği'dir. Beyoğlu Şehir Galerisi de önemli

mekânlar arasında yer alır. 1964'te Yapı Kredi Bankası'nın Kazım Taşkent Sanat Galerisi açılır; üç yıl sonra hayatına başlayan Taksim Sanat Galerisi genç sanatçılara imkân tanır; 1968'de Bekar Sokak'ta kurulan Galeri 1 ise 1972'de kapanır. 1970'ler, Kurtuluş, Topağacı ve Teşvikiye semtlerinde özel galerinin açılması dışında 1960'ların devamı gibidir. 1980'lerin ortasına kadar süren bu gelişim sürecinde merkez yine Taksim-Galata hattıdır.

### TARİHÎ YARIMADAYLA BÜTÜNLEŞME VE 'GERDANLIK MODELİ'

Yaygın bir iddiaya göre, İstanbul'da kültür hizmetleri dar bir bölgeye sıkışmıştır. Nitelikli kurumsallaşmanın şehre yayılmadığı doğru olmakla birlikte, esasen çok geniş bir bölgeden bahsedilmektedir. Müze tarihinin başladığı yer olan tarihî yarımada 1980'lerin sonunda başlayan dönüşümle yıllar içerisinde yeni bir kurgu şekillenir. 19. yüzyıl öncesini işleyen ve olağanüstü değerlere sahip olan Arkeoloji, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Türk ve İslam Eserleri müzeleri ile daha küçük kültür kurumları birbirine yürüyüş mesafesinde olduğu gibi tramvayla Karaköy'e bağlanır; buradan da ister Tünel üzerinden irili ufaklı nice kuruma, ister tramvay hattını takip ederek İstanbul



Modern'den Dolmabahçe Sarayı'na kadar ulaşılır. Tarihî yarımada ve İstiklal Caddesi'ndeki yayalaştırma projeleri kolaylaştırıcı etkenler olur. 1990'ların ortasından itibaren İstanbul'un İstanbul'a turistlik hâli belirir. Bariz bir orta sınıflaşmayla şehrin sunumu Roma, Bizans, Osmanlı tarih pazarlamasının ötesine geçerek topyekûn bir hizmet sektörüne dönüştürülüp yerli-yabancı tüm izleyiciler aynı temaşa ve deneyim ekonomisi içerisinde değerlendirilir.

Kamu sektörü, tutucu ve statükocu olmaktan öte üzerine fikir beyan edemeyeceği yakın dönem tarihinden ürker. Bu bakımdan kültür alanından çekilmesi, yaşayan kültür ifadelerinin “kamusallık” ötesine iliştirilerek “özel” ilginin konusu olmasının önünü açar. Nihayetinde, hem kültür ifadeleri ve sorgulamalarıyla uğraşmaz hem de bu meselelerin irdelendiği mecraları “gerektiğinde” itibarsızlaştırarak iki kez kazançlı çıkar. Kamu/özel paylaşımını tartışmak bu yazının konusu değil ama özel sektörün desteklediği kültür kurumlarının kentten en kamusal hattına talip olmasının, çözümü güç bir paradoks oluşturduğu muhakkak.<sup>8</sup> Kamu hizmetindeki özel kurumların stratejik kümelenmesine “gerdanlık modeli”<sup>9</sup> denebilir. Misal, gelecek birkaç yıl içerisinde açılması planlanmış

olan ne Koç Contemporary (Dolapdere), ne yeni İstanbul Modern (Salıpazarı Limanı), ne de Resim ve Heykel Müzesi (Salıpazarı Limanı) 19. yüzyıl sonrası için şehrin kapsayıcı müzelerinden adedilebilir ama üçü bir arada gerdanlığın önemli öğeleridir.

İstanbul'da hiçbir zaman Topkapı Sarayı ya da Arkeoloji Müzeleri'nin koleksiyonlarına eş değer bir modern ve güncel kültür kurumuna sahip olunmayacağına kabulüyle yola çıkarak ittifaklar kurmak şart. Neticede, Türkiye 2015 yazından itibaren kültür takipçisi gezginlerin rotasından çıktı. Taksim-Galata hattında, sivil ve demokratik kültürlerden gelen izleyicilerin yerini, liberal olmayan kültürlerden gelen konuklar aldı. Sırf terör ve devlet politikalarıyla açıklanamayacak olan ve bugünün yükselen kültür ifadeleriyle ilişkilendirilmesi gereken bu yeni hâlin neye dönüşeceği hâlen tam bir muamma.

— 2017'de yazıldı; ilk kez yayımlandı.





## DİPNOTLAR

1. Sami Yetik, *Ressamlarımız*, İstanbul: Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi, 1940

2. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971

3. Bk.: İpek Aksüğür Duben, *1873-1908 Pera Ressamları Sergi Kataloğu*, İstanbul: Beymen Galerisi, 1990

4. *1870 Beyoğlu 2000: Bir Efsanenin Monografisi*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000

5. *İkinci Sergi*, 28 Kasım 2010-13 Mart 2011 tarihlerinde Arter'de, Emre Baykal'ın küratörlüğünde gerçekleştirildi. Sanatçılar: Halil Altındere, Burak Arıkan, Volkan Aslan, Vahap Avşar, Banu Cennetoğlu-Yasemin Özcan Kaya, Ayşe Erkmen, Hafriyat (Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, extramücadele, İnci Furni, Mustafa Pancar), Ali Kazma, Aydan Murtezaoğlu-Bülent Şangar, Ahmet Ögüt, İz Öztat, Cengiz Tekin ve Canan Tolon.

6. Bk.: Latince. Başlangıç ve/veya bitiş noktası, son durak, sınır işareti, hedef, nihayet.

7. Adolphe Thalasso, *L'Art ottoman: les peintres de Turquie*, Paris: Librairie Artistique Internationale, 1910

8. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından kültür üreticileri, devletle yalnızca var gibi görünen ilişkilerini tümenden kopardı. Kimsenin devletin kuytusuna saklanmaması, kültür sektöründe beklenmedik türden bir özerkleşmenin yanı sıra, özerkleşmeyle özel sektörü birbirine yakınlaştıran bir durumu beraberinde getirdi. Buradaki handikap, kamu olasılığı veya hayalini deneyimleme yerine, karar ve süreçlerin kamudan uzak bir yerde biçimlenmesi oldu.

9. Bu yazıyı hazırladığım günlerde Körfez turundan dönen ABD'li iki müze direktörü İstanbul'daydı. Museum of Modern Art'tan (MoMA) Glenn Lowry ile Los Angeles County Museum of Art'tan (LACMA) Michael Gowan'la bir araya gelip İstanbul sanat ortamının gittikçe Doğu'ya yaslanışını, Körfez ülkelerindeki devasa yapılanmaları, ABD'deki son durumları tartıştık. Beklentilerimle ortam arasındaki yarığı gözümde büyüttüğümü düşünüyorum. İnsanı yerine mihlayan derin bir umutsuzluğa kapılmak yerine meselelere durduğu yerin dışından da bakmak olası. İstanbul'un MoMA ya da LACMA ayarında, bir ansiklopedi gibi engin, şehri taşıyabilecek nitelikte "bayrak kurumları" olmamasından şikâyet ettim. Hızla gelişen sanat piyasasının entelektüel ortamı hazırlıksız yakaladığından dem vurdum. Lowry, buna cevaben dünyada hiçbir şehrin kurumsal bir gerdanlık modeline sahip olmadığına dikkati çekti. Birbirine yakın boyuttaki özel müzelerimizin misyon ve vizyon tariflerinin oldukça muğlak



olduğunu anlattığımdaysa, iki direktör de kendi müzelerinin oluşumundaki yol kazalarından bahsederek bu karışıklığın ve gereksiz yarışkanlığın netlik için olmazsa olmazlığını ima etti. Özelleşmiş kültür ortamında başka bir yol göremedikleri aşikârdı.



# 1990'LER ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNÜŞ

## I.

1990'ların bir nevi "başarısızlık"la sonlandığını söylemek mümkün. O 10 yıla girerken hayalini kurduğum bir gelecek, daha doğrusu en azından bir gelecek tahayyülüm vardı. Türkiye sanat ortamı adına, bunu bir mühendis yaklaşımıyla inceden inceye işlemeye çalıştım. Ancak, ne kadar stratejik davransanız da, oluşturmaya çalıştığınız ortam denetiminiz dışına çıkan, farklılaşan ve öngörülemeyen bir durumlar silsilesine dönüşebiliyor; siz de neticede beklentilerinizden apayrı bir yere sürüklenebiliyorsunuz...

Berlin'de, başarısızlık temalı bir konferansa<sup>1</sup> katılmıştım. Başarılı olmamak, özellikle bu neoliberal ortamda, artan yoksunluk ve eksi değer üretimine, yanlış yol ve hatalı ilişkilendirmeye, endişe ve sonuç vermeyen deneylere karşılık geliyor. Hatta bir olgu olarak her daim "işe yaramaz" hissetmeye veya doğrudan öyle görülmeye işaret ediyor. Sanat bağlamında bu yorum değişiklik gösterebilir tabii; zira sanat, istisnanın üretimi ve

her şeyden önce o bakımdan düzenli olamıyor. Mesela, bir sanat okulundan mezun olmak hiçbir şeyi garanti etmiyor. "Müstesnanın okulu olabilir mi?" sorusu yerinde olmakla birlikte, "okul" geçmişiyeniden kuran bir müesseseyken "müstesna" tanımını gereği zamanı askıya alarak başarı/başarısızlık mukayesesinin ötesinde konumlanıyor.

Bana göre başarısızlık, 1990'lardaki kazanımların 2000'lerde neoliberal küreselleşmeye teslim edilmesindeydi, ki bundan ilk başta pek gocunan da olmadı. Kültür açısından bakarsak, 1990'larda bienalleri bilirdik. Bu sergiler, yerel ortamlara bir açılım getirmiş, birçok sanatçıya pratiklerini geliştirebileceği geçici bir alan sağlamış, kendi coğrafyalarının dışındaki topluluklarla karşılaşma imkânı ve o coğrafyalardaki zafiyet ve sıkışmışlıklarına birtakım çözümler sunmuş, yerel statükoda yarıklar açmıştı. Bienaller artık her yerde ve çok sayıda ama asıl "enerji", sanat dünyasının yeni motoru fuarlar oldu. Yoğunluk, ilgi ve



uğultu, sınıf ve format değiştirerek bienallerden fuarlara devredildi. Fuar denen proje, film ve konuşma programlarının eşlik ettiği, yeni kitapların sunulduğu, dergilerin dağıtıldığı, ismarlama işleminin ilk kez gösterildiği, küratörlü sergileri ve üstelik ek veya alternatif fuarlarıyla bir entelektüel faaliyet olarak meşrulaştırıldı. Bir örnek vermek gerekirse, 1991’de Londra’da yayın hayatına başlayan *Frieze*, bir yandan kamu fonlarına talipken 2002’de ticari bir fuara evrildi. Aynı dergi, şimdi de bir okul kurma niyetinde. Yani dergiden fuara, fuardan okula; planlanan bu eğitim kurumunun neye dair olabileceği de malum aslında. Belli okulların korporatif bir düzende, sanata bir iş sektörü olarak hizmet vermek üzere piyasadaki açıkları değerlendirdiği düşünülünce şaşırtıcı değil tabii.

1970’lerde Güney Amerika’daki denemelerle başlayan “neoliberal hapishane” gittikçe genişliyor. Post-Marksist siyaset kuramcıları Chantal Mouffe ve Ernesto Laclau’nun bir söyleşilerinde belirttiği üzere; 1989 sonrası dünya kapitalizmi ortamında kapitalizm harici alternatifler konuşulabiliyorken artık neoliberalizmden başka bir alternatifin bahsi dahi geçmiyor. Bu ekonomiyle sanat ekonomisinin, kültür sektörünün çok ötesinde örtüşen özellikleri var. Bir neden,

sanat nesnesinin değer sınıflamasına tabi oluşu. Bir diğeri de, fuarları besleyen ulusaşırı sermaye. Mütevazı bir bütçe ve yılların özeniyle kendine göre bir koleksiyon oluşturan -misal Orta Avrupalı- bir göz doktorundan değil; nakdi sınırsız, fuar ve eğlence sürümlü ortamlarda iş gören, kendi sınıfından olanların tercihlerini referans alan -misal Rus, Arap, Hintli, Meksikalı ya da Kuzey Amerikalı- toplayıcılardan, yepyeni bir müşteri grubundan söz ediyoruz.

Kitle medyasının sansasyonel haberler üzerinden sanatla ilişki kurmasına, kültür sektörünün keyif ekonomisiyle örtüştürülerek araçlaştırılmasına İstanbul’da da şahit olduk. Oysa, 1990’ların başında böyle bir yörüngeye girmemek mümkündü. Ali Akay ve Hüseyin Bahri Alptekin’le bir tartışmamızda<sup>2</sup> bunu tarif etmeye çalışmıştık. Merkez ve çevre ikiliğinin ötesinde, yörüngeden kaçan sanatçı, kurum ve durum vardı. Yörüngeden çıkınca ne olacağını, yörüngenin dışını merak etmekteydik. Gayrimerkezîleşme, yatay ağlar ve erken dönem internet iletişimi üzerinden bilgiyle zenginleşen, bienallerden enerji alan topluluklar ile asimetrik kurum modellerini takipteydik. Bugün içerisinde bulunduğumuz durum asimetrik modele tekabül etmiyor. Alternatif sanat kurum



ve girişimleri, merkezdeki kurumların yarattığı boşluktan temel aldığı için ana kanala geçişin birer aracı oluyor. Yörüngeden kaçmaları mümkün değil; küratörleri de, sektörün bir tür araştırma geliştirme kanadına dönüşüyor. Ne var ki, 1990'ların sonuna dek asimetrik model, merkezî bir kuruma alternatif hayali olmaksızın var olabiliyordu.

Türkiye kültür ortamında birçok temel mesele, ulusötesi bir perspektiften bakılması gereken 1990'lara gelmeden önce; 1980 askerî darbesinin hemen ardından netlik kazanmaya başladı. Yalnızca kültür sektöründe üretim yapanlar ya da sanatçıların değil, her alandan nice entelektüelin devletle kontratı toptan feshedilmiş oldu. Sektörün o döneme dek motoru olan, devlet ve cumhuriyet ideolojisine angaje entelektüeller, benzeri görülmemiş düzeyde bir yol ayrımına girdi. Devletçilik refleksiyle hareket eden Batıcı kültür çatısı da kendini yenileyemedi. Sekülerleşme [*devletten ayrı olma*] ve özerkleşme [*kurulu kültür düzeninden uzak durma*], kültür sektöründe de belirgin bir kırılma ve sivilleşmeye neden oldu. İlk kez 1980'de gerçekleştirilen *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*'ni takiben 1984'te başlayan *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* ile 1989-1993 aralığında yapılan *ABCD* sergileri

özerkleşmeyi gitgide pekiştirdi. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) 1987'de düzenlemeye başladığı İstanbul Bienali'yle birlikte, bu bağımsız sektörün bir araya gelebildiği bir çevre oluşmaya başladı.



4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*  
İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 1987  
SALT Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi



*Günümüz Sanatçıları 2. İstanbul Açık hava Sergisi Seçici Kurulu, 1981*

Tamer Başoğlu, Mustafa Pilevneli, Ergin İnan (önde soldan sağa) ve Adnan Çoker, Zeki Çakaloz, İsmail Tuna, Füreya Koral, Yusuf Taktak, Özdemir Altan, Zekai Ormancı (arkada soldan sağa)

SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi





10 Sanatçı 10 İş: A, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 1989  
SALT Araştırma, İsmail Saray Arşivi





## II.

Doktora tezimi yazmak için Türkiye'ye döndüğüm 1987'de, kendimi bir anda güncel sanat ortamında bulacağımı tahmin etmiyordum. 19. yüzyıl sonu üzerine araştırma yapmaktan oldukça sıkılmıştım. O dönemde Yahşi Baraz'ın bir sergi kataloğu için sanatçı biyografilerini hazırladım. Hatırlamak istemediğim, bugün ilgimi çekmeyen işler hakkında yazdım.

Ortama dair fikrimi, Hale Tenger'in 1990'da Galeri Nev'de açılan ilk sergisi değiştirdi. Türkiye'de başka bir pratik olasılığına ve kendimi bir parçası görebileceğim bir ortamın oluşmasına katkıda bulunabileceğime o sergiyle ikna oldum. Bu hikâyenin bahsi, Erden Kosova'yla 1990'larda Türkiye'de güncel sanat ortamına odaklı 2004 tarihli söyleşilerimizden oluşan *Ofsayt Ama Gol!*<sup>3</sup> kitabında da geçiyor. Tenger'in sergideki bir enstalasyonunda, duvara baş aşağı asılmaları sonucu birer ağacı andıran çalı süpürgelerine mavili, beyazlı plastik faraşlardan kesilerek üretilmiş kuşlar eşlik etmekteydi. İşin bir parçası olan metin, Laurie Anderson'ın ilk albümündeki bir şarkının sözleriydi. Anderson, *The Dream Before* adlı bu şarkısında, Walter Benjamin'in 1920 tarihli Paul Klee resmi *Angelus Novus*'a dair meşhur

yazısından<sup>4</sup> bir alıntıyı Grimm biraderlerin *Hansel ve Gretel*'iyle buluşturmuştu. Masaldan resme, yazıdan şarkıya, şarkıdan enstalasyona akan bu yolculukta, kadın ve erkek, gökyüzü ve ürkütücü orman, süpürge ve cadılık, el emeği ve endüstriyel ürün, geçmiş ve gelecek göndermeleri beni geri dönüşsüz şekilde değiştirdi. Daha önce yazdığım, takip ettiğim ne varsa tümüyle ilişkiyi kestim.

1970'lerin sonunda liseyi bitirdim. Dönemin koşullarından, siyasi angajmanlarından, yaşam biçiminden dolayı bir anda yetişkinliğe geçilirdi kaçınılmaz olarak. İşte bu nedenle, dizginlerin gevşediği 1989'dan itibaren "gecikmiş" bir gençlik evresi tecrübe ettik, gençlerle gençliğimizi yaşadık. Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla İstanbul tuhaf ve beklenmedik bir enerji kazandı. Kuşkusuz, Nurettin Sözen'in başkanı, Hilmi Yavuz'un da kültür işleri sorumlusu olduğu İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin (İBB) kültür sektörüne uzak durmaması önemli etkenlerdi. Yeni bir kuşak oluşuyordu. Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari ve Jean Baudrillard gibi düşünürleri takip eden insanlar bir aradaydı.<sup>5</sup> Ve dünyanın birçok yerinde benzeri bir durum yaşanmaktaydı.



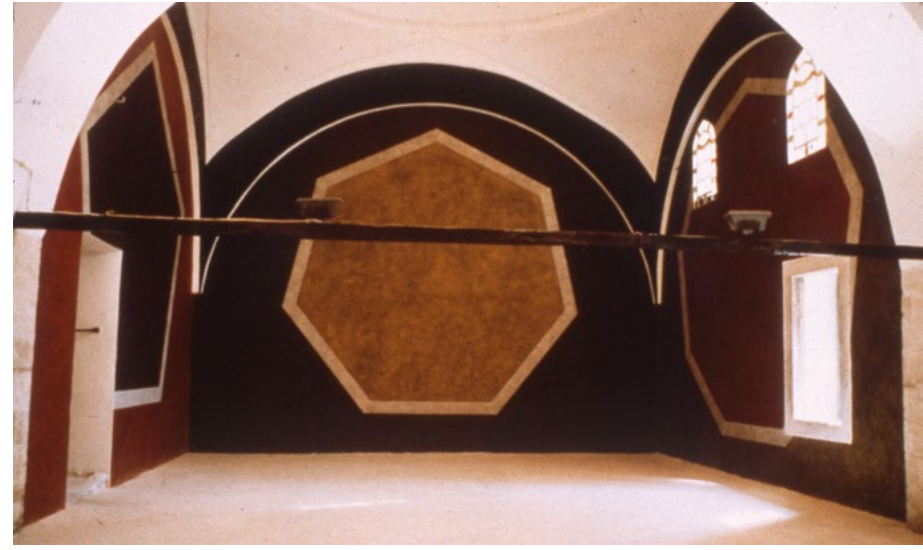


Hale Tenger, *Önceki Rüya*, 1990  
Sanatçının izniyle



### III.

1989'da ikinci bienalde çalıştım.<sup>6</sup> Beral Madra'nın asistanı olarak projelerden birinin koordinatörlüğünü yapıyordum. Süleymaniye İmaretinde gerçekleştirilen sergide Richard Long, Daniel Buren, Sol LeWitt ve Jannis Kounellis'in işleri vardı. Ne kendi işini takip eden ne de sergiye gelen Kounellis hariç, sanatçılarla çalışmanın nasıl bir deneyim olduğunu kavradım. Bu üç sanatçı ve LeWitt'in yardımcılılarıyla edindiğim tecrübeyi tarif etmek çok zor. Etik bütünlükleri, özen ve emekleri, iş yapma biçimleri olağanüstüydü. Ancak, kurulum sırasında camiden merdiven araklamak durumunda kaldığımız da oldu, kendi çabamızla inşaat iskelesi de kurduk. Sergi bir koordinatörsüz asla gerçekleşemezdi, çünkü o dönemde bienalden yardım almak neredeyse imkânsızdı. Kurulum sonunda, Maçka Sanat Galerisi'nin kurucularından Rabia Çapa ile Sarkis mekâna geldi. Çapa'nın sanatçıları ağırladığı yemeğe beni davet etmemesine bozulmuşum. Long ile LeWitt'in hediyesi birer çizim hâlâ evimin duvarında asılıdır. Buren'in projesinin taslağı da Ergül Özkutan'dadır. Bir gün kuruluma gelmiş, sanatçıya elimde gördüğü taslağı alıp alamayacağını sormuştu. O taslağı en anlamlı şekilde değerlendirerek *KORİDOR*'da yayımladı.<sup>7</sup>



Sol LeWitt, *Süleymaniye İmaretine İçin Duvar Deseni*  
2. Uluslararası İstanbul Bienali, 1989  
SALT Araştırma, Nilgün Özyayten Arşivi

1990'da ilk kez Venedik Bienali'ne gittim. 44. bienalde, son olarak 1962'de katılım göstermiş olan Türkiye'den -Beral Hanım'ın çabalarıyla Mithat Şen ve Kemal Özsoy'un işleri vardı. Venedik'teyken Fondazione Giorgio Cini'de düzenlenen, davetlisi olmadığım bir konferansa Beral Hanım eşliğinde girdim. Dünyanın türlü yerinden "öteki"lerin de iştirak ettiği bir konferanstı.<sup>8</sup> Takip etmekte olduğum kadar yakın gelecekte takip etmeye başlayıp birlikte çalışacağım birçok insan oradaydı. Bağımsız küratör Mary Jane Jacob'ın önderliğindeki konferansın açılış konuşmasını Homi Bhabha yaptı.





Richard Long, *Süleymaniye İmaretini İçin Enstalasyon*, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, 1989  
SALT Araştırma, Nilgün Özayten Arşivi



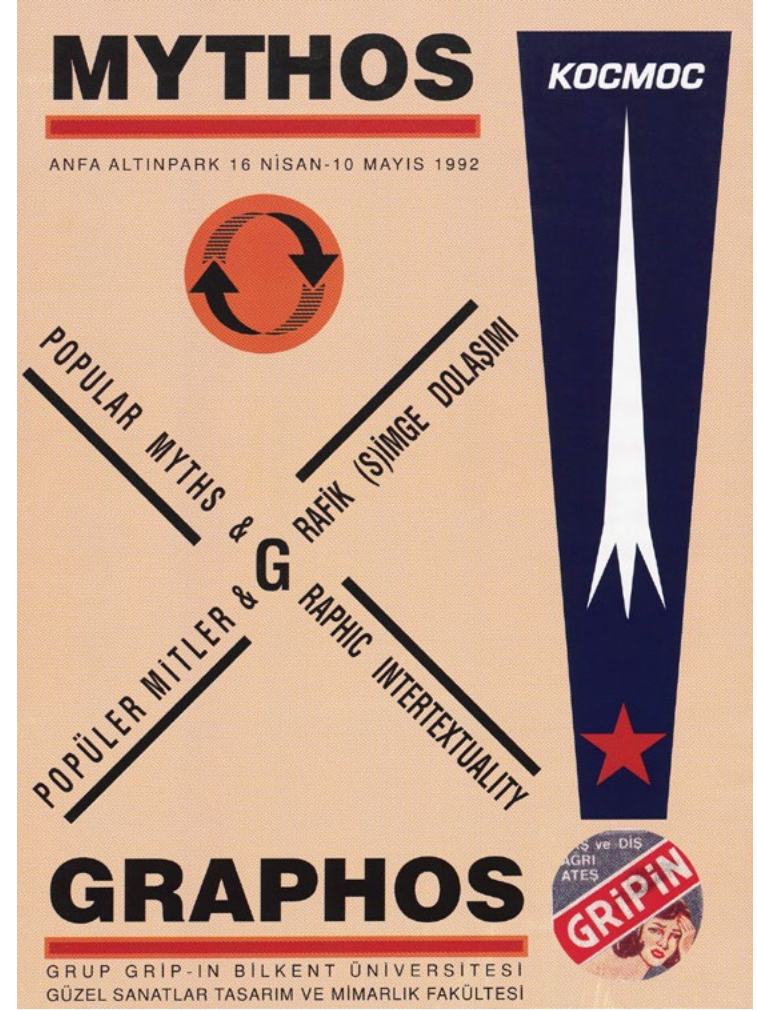
Daniel Buren, *Sinan İçin Beş Renk*  
 KORİDOR gönderi yapıt, Sayı: 2, 1990  
 SALT Araştırma, KORİDOR Arşivi

Ronald Reagan ile George H. W. Bush'un art arda ABD başkanı olarak görev yaptığı 12 yıllık sürecin sonuna yaklaşılmaktaydı. ABD'nin sanata destek veren federal kurumu National Endowment for the Arts bir davadan<sup>9</sup> ötürü cezalandırılmakta ve "kültür savaşları" tüm hızıyla sürmekteydi. Konferansta Orta Doğu ve Doğu Avrupa aynı kümeye alınmıştı. Amerikalılar yalıtılmışlıklarından dem vuruyordu; uluslararası sergi adına takip ettiklerinin Venedik, Sidney ve São Paulo bienalleriyle kısıtlı olduğunu, dünyanın geri kalanı hakkında bilgilerinin yetersizliğini, kültür kurumu çalışanlarının seyahat edemediğini anlattılar. Programın amacı, değişik yerlerden profesyonelleri harmanlamaktı. Bu sayede, aklımı kurcalayan konuların çoğunun başkalarınca da dillendirildiğini görmüş oldum. Bu da şu anlama gelmekteydi: Ait olduğunuz veya aidiyet hissettiğiniz coğrafyanın dışından insanlarla bir dil benzerliği kuruyordunuz ve onlar da -tıpkı sizin gibi- bulduklarını coğrafyalarda kendilerini güçsüz hissetmekteydi.

Aynı yıl Erdağ Aksel, Bilkent Üniversitesi'nde ders vermeye davet etti. Orada Hüseyin Bahri Alptekin'le iki yıl çalıştık, güncel meseleleri bulduğumuz noktalardan ifade etmeye uğraştık. 1989'un imge yığılmasıyla katlanarak süren

“temellüketme”, “yörüngeden çıkma” ve “müellifsiz imge dolaşımı” ana konularımızdı. *Kitsch*, alt kültür ve üst kültür çevresindeki tartışmaları, o sonbahar MoMA’da açılmış olan *High and Low: Modern Art and Popular Culture* [Yüksek ve Alçak: Modern Sanat ve Popüler Kültür] sergisiyle gündeme getiriyor, *ad hoc* konusunu Charles Jencks’in kültür teorileri üzerinden yorumluyor ve tüm bunları Hüseyin’in yeniden okumalarıyla dallandırıyorduk.

1990 yazında 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nin yöneticiliğine seçildim. Daha önce büyük bir sergi yapmamıştım ama sanırım Süleymaniye İmaret’inde gösterdiğim performans etkili olmuştu. O dönemde bienale müdahil danışma kurulları vardı. 1987 ve 1989 bienallerine toptan hükmetmemiş fakat yeterince bulanıklaşmasına neden olmuşlardı. Beral Hanım’ın genel koordinatörlüğünü yaptığı bienalin danışma kurulunda Sezer Tansuğ’un olduğunu düşünün; neticede bu mekanizma işlemiyordu. Benim danışma kurulum da Belkıs Mutlu, Günsel Renda, Nilgün Özayten, Erhan Karaesmen ve Jale Erzen’den oluşuyordu. Yöneticilik görevini uzun süre üstlenmedim ve Beral Hanım’ın da kurulda olmasını şart koştum. Hiçbir şekilde kabul etmediler. Sonunda, kendisinin



Grup Grip-in sergisi afişi  
SALT Araştırma, Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi



rızasını alıp çalışmalara başladım. Daha sonra bir müze kurma fikri gündeme gelince, Nejat Eczacıbaşı'nın talebi doğrultusunda danışma kuruluna Oya Eczacıbaşı da katıldı. Müze sürecini birazdan anlatacağım.

İzinle ilerlemek yerine kendilerine yalnızca gelişmeleri aktardığımı gördükçe, o zamanki küstahlık ve dik başlılığımla sergiyi hakkınca yapabilmek için bana destek vermelerini yeğlediğimi anladılar. O bienalden önce akademi ve diğer güç odakları süreçlere dâhildi. İlk iki bienale Türkiye'den onlarca sanatçı katılmıştı. Bir gün Mimar Sinan Üniversitesi'nden haber geldi; Rektör Yardımcısı Bülent Özer ziyaretimi bekliyormuş. Kuvvetler ayrılığı gibi, akademiyle bienalin bir araya gelmesinin doğru olmadığını belirterek bu davete icabet etmedim. Yerleşik kültür ortamından müthiş bir tepki gördüm ama o zaman bir ayrışma sağlanmasaydı bugün bambaşka bir yerde olurduk şüphesiz. Kopuşun ayrı yönleri de var tabii, onlara da birazdan değineceğim.

1991 ilkbaharında düzenlenen *Europa nieznana* [Bilinmeyen Avrupa] sergisine Beral Hanım, Selim Birsal ve Hale Tenger eşliğinde katıldım. Küratörü, Venedik'teki konferanstan tanıdığımız Anda

Rottenberg'di. Polonya'nın Kraków kentinde cecurca; doğusu, batısı, kuzeyi ve güneyiyle Avrupa bir araya getirilmişti.<sup>10</sup> Sanatçıların yanı sıra, Henry Meyric Hughes, Bart De Baere, Lucherzar Boyadjiev ve Călin Dan orada bulunmaktaydı. Kraków, askerlerin sergi kurulumuna yardım ettiği, para karşılığında parkta zulalanan kaçak içkilerinizi ağaç diplerinden topladığınız güzel ve tuhaf bir dönemden geçiyordu. Sosyalist düzenden arda kalan alışkanlıktan belki, bir kahve siparişi için dahi en az yarım saat bekleseniz de, kentte demokratik ve eşitlikçi bir süreç yaşanıyor.



Hale Tenger ve Vasif Kortun  
*Europa nieznana* [Bilinmeyen Avrupa] sergi kurulumu  
Kraków: Pałac Sztuki TPSP, 1991



Aynı yılın yazında birçok sanatçının dosyasını alıp Almanya'ya gittim. Benimki saflıktı ya durum da hakikaten trajikti. 1990 öncesinde Türkiye gibi ülkeler, ancak “getto kurumları”nda var olabiliyor, büyük anlatıya eklenilebilecekleri olası dahi görülmüyordu. Öteki modernizmlerden konuşulmuyor, konuşulmaya başlanmış olanlar da sömürge tarihi üzerinden değerlendirildiği için Türkiye daha da ikincil bir konumda kalıyordu.<sup>11</sup> Ne de olsa ulus sergileri düzenliyor diyerek



Matta Wagnest, *No Comment* [Açıklama Yok]

3. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi, 1992  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Stuttgart'ta Institut für Auslandsbeziehungen'in (ifa)<sup>12</sup> kapısını çaldım. İçeri alınmadım. Benzer tecrübelerden sonra yaptığının ne denli lüzumsuz olduğunu anladım. Bulduğum coğrafyayı yerinde güçlendirmem gerekiyordu... Aynı ifa, 1999'da İstanbul Güncel Sanat Projesi'nin (İGSP) kapısını çaldı, buyur ettik.

1. Körfez Savaşı'ndan dolayı erteleyip 1992'de gerçekleştirdiğimiz üçüncü bienalle her yönden farklı bir model oluşturmaya çalıştım. İlk iki bienaldeki gibi bir maddi destekçi yoktu. Yeni bir Asil Nadir veya Halil Bezmen çıkmamıştı. Türkiye'den bir fon oluşturulması imkânsızdı. Bir yandan da, yabancı kültür kurumları “paket sergiler” getirmekteydi. Fransız Kültür'den Alman Kültür'e çoğu kurum, bütçesi ve önceden hazırlanmış bilgisiyle şehirden şehre dolaşan bir tür “medenileştirme” sergisi yapar, bunu da bir lütuf olarak görürdü. 1987 ve 1989 bienallerine de sızmayı başarmışlardı; sanatçı ve sergi dayatma gibi bir alışkanlıkları vardı. Düşünün ki, bugünküyle karşılaştırılmayacak kadar dar bir bütçe söz konusu; ben de yönetici olarak toplam sekiz aylığına asgari ücret altında bir ödeme alıyorum. Tabii ki bu ağır mahrumiyet koşullarında, büyük oranda konuk ülkelerin desteğine güvenmek zorundaydım.





Amalia Mesa-Bains, *Emblems of the Decade: Borders* [Onyılın Amblemleri: Sınırlar], 1990  
3. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi, 1992  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Seyahat ödeneğimiz olmadığı için, itimat ettiğim ve ortak görüşe sahip olduğum kimi küratörleri İstanbul'a davet ederek onlarla yakın temas içerisinde çalışmaya karar verdim. Bunun bir gereği de, konuk ülkelerin fon kuruluşlarının ilişki kurduğumuz küratör ve sanatçıları destekliyor olmasıydı. Karmaşık bir oyundu; hele hele Polonya, Romanya, Bulgaristan ve Rusya gibi 1989 sonrasını yaşayan ülkeleri işin içine katınca...



Kim Levin ve Nedko Solakov, 3. Uluslararası İstanbul Bienali kurulumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi, 1992

SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Türkiye Komünist Partisi bağlantılı “resmî” kültür alışverişlerinin ötesine geçmeyen 50 yıllık kopukluğun ardından, Türkiye'nin Doğu Avrupa ve Balkanlarla ilişkilerine dair güncel okumalara muhakkak ihtiyaç vardı ve bana göre İstanbul bunun tartışılabileceği yegâne yerdi. Bir yandan da, sadece fonlarına duyulan ihtiyaç yüzünden bir bağımlılık ilişkisine girilmiş “olağan şüpheli” ülkelerle bağları koparmak istiyordum. Duvar yıkılmıştı, gücün dikey düzeni o aralıkta çatlamıştı; yatay ilişkiye dayalı müzakere artık mümkündü.

Böylece, gerçekten birlikte çalışmayı arzu ettiğim kişilerle gitgide genişleyecek olan yeni bir iletişim kanalı oluşturduk. Brezilya gibi uzak ama ufkuma dâhil bir ülkeyle de çalışmak istiyordum ama gerekli fonu bir araya getiremedik. Bosna-Hersek'le çalışmak istiyordum ama kriz el vermedi. Mısır'la ilişki kurmak istedim ama biraz erkendi. Almanya ve İsviçre, bienalin tanımı ve kapsamı hakkında umursamazlık sergileyip alakasız sanatçılar tavsiye etti; önerilen isimleri sergiye almamaktan başka seçeneğim yoktu. Nasıl olur da kabul edilmezlerdi? Yeni, dengeli, dostane, eşitler arası gerçekleşen ilişkiler kurulması şarttı; sırf bu bienal için değil, İstanbul Bienali projesinin geleceği için...



3. Uluslararası İstanbul Bienali kurulumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi, 1992  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Igor Kaminnik, Vadim Fishkim ve Andrei Scholokov, *The Village* [Köy]  
3. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi, 1992  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Yeni modelin kritik vechesi, bienali bir kavram altında yürütmekti. Bu da “Kültürel Farklılığın Üretimi” oldu. Farklılığı doğal bir olgudan ziyade, üretilen bir anlayış olarak görüyordum. Özellikle 35 yaş altı kişilerle çalışmak istedim. 1989, salt Berlin Duvarı’nın yıkılışına değil, Fransız Devrimi’nin 200. yıldönümü vesilesiyle düzenlenen *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüleri] sergisine tanıklık etmişti; ilk kez tamamı küresel bir sergi görmüştüm. Birçok ideolojik karmaşıklık ve yanlış atılmış adımdan muzdaripti ama aynı zamanda, son derece geniş kapsamlı ve cesurdu. Bu sergiye bir karşılık vermem gerekiyordu. Bunu da İstanbul’dan yapacak, serginin neredeyse biyolojik denebilecek kültür kavrayışına yumuşak bir tepki gösterecektim. Konuk küratörlere de aktardığım, uzun ve kuramsal bir sergi metni oluşturdum. Metnin sorgulanması ve çeviriler kadar konuklarla ilişkide rahmetli Deniz Şengel’in katkıları büyüktür. O dönem Deniz’le bir dergi çıkarmaya çalışıyorduk. Eski günlere dönmek katiyen mümkün değildi. *The Decade Show*’dan<sup>13</sup> [On Yıl Sergisi] *Interrogating Identity*’ye<sup>14</sup> [Sorgulanan Kimlik] bir dizi çığır açıcı, çok kültürlü, sömürge sonrası projeyi takipteydim. Yerelleştirme ve kendi bağlamından sorular sormak belirleyici öneme sahipti.<sup>15</sup>

1991 Eylül’ünde, Venedik’teki konferansın devamı niteliğindeki konferansta bir konuşma yapmak üzere São Paulo’ya davet edildim.<sup>16</sup> *documenta* ve Havana Bienali’nin küratörleriyle aynı oturumdaydım. Konuşma iyi geçti ama asıl önemlisi, uzun yıllar çok yakın olacağım Gerald McMaster, Gerardo Mosquera, Bruce Ferguson, ve Charles Merewether gibi kişilerle tanıştım. Bienalde, bu ve benzeri bağlantılar sayesinde yeni bir konstelasyon kuruldu. Bruce, Kanada bölümünü üstlenirken Charles ve Thomas Mc Evilley ile Bart De Baere ve Viktor Misiano’nun katılımıyla -önceki bienallerde olmayan- bir konferans programı gerçekleştirdik.

Bu noktada bir parantez açayım. Haliç’i sanayiden arındırmak ve kıyı bandını kamunun kullanıma açmak üzere ilk çalışmalar 1985’te, Bedrettin Dalan’ın büyükşehir belediye başkanlığı döneminde başlatıldı. Aynı yıl, tarihî yarımadada dört bölgeden oluşan İstanbul Tarihî Alanları UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne girdi. Ardından Tarlabası Bulvarı’nın açılması ve İstiklal Caddesi’nin yayalaştırılması sonucu, tarihî yarımada ile Taksim-Galata hattında gitgide artan bir turist akışı sağlandı. Aynı zamanda, Haliç’in iki yakasında, aralarında Feshane, Sütlüce Mezbahası



ve Silah tarağa Elektrik Santrali'nin de olduğu çeşitli yapılar görünür hâle geldi. 1989'daki bienal kapsamında, içinde hâlen eski tekstil makineleri bulunan 19. yüzyıl yapısı Feshane'de bir sergi, müzik, performans programı düzenlendi. Cana Dölay ve Arhan Kayar'ın öncülüğünde, bir grup mimar, sanatçı ve müzisyenin katılımıyla gerçekleştirilen *Seretonin* benim adıma büyük bir ilham kaynağı oldu.<sup>17</sup>

Üçüncü bienali, öncekilerin aksine, Aya İrini gibi tarihî yapılara dağıtmamaya karar verdim. Sanat, mekânsal bir pratikten ilişkisel bir pratiğe, mekânlara verilen tepkiden bağlamlara verilen tepkiye doğru bir geçişteydi. İstanbullular tarihî yarımadayı ziyaret etmiyordu. Gazete, dergi, yayınevi ve matbaalar, Cağaloğlu ve Sultanahmet çevresinden kopmaya başlamıştı. Babıâli yok olurken bölge özellikle yabancı konuklara yönelik bir turizme açılıyordu. Bienali bu eksene yerleştirmemeye kararlıydım. İlk olarak Sütlüce Mezbahası'nı denedim ama mekân düzeni, bir sergiye ev sahipliği yapamayacak kadar karmaşıktı. Silah tarağa'daki elektrik santraliyse, hem benzeri yapılardan daha uzak bir konumdaydı hem de bir sergi mekânına dönüştürülmesi için diğerlerinden daha çok uğraş gerektiriyordu. Bir diğer terk edilmiş

fabrika yapısını araştırdım, o da hayli küçüktü. 1989 bienalini tecrübe etmişim; kurulum ekiplerinin ayrı mekânlara dağıtımını sonucu yaşanan, sanatçı kayırma gibi sıkıntı ve sorunlardan uzak durmak istiyordum. Tüm sergiyi tek bir çatı altında toplayıp tutarlı bir anlatı sunma amacım için sekiz bin metrekarelik Feshane yapısı biçilmiş kaftandı.

Muhtelif kaynaklara göre, 1833'te Kadırğa'da fes üretimine başlayan Feshane'nin tesisleri, mevcut yapısının yetersiz kalmasından ötürü altı yıl sonra Eyüp, Defterdar'daki Hatice Sultan Sarayı'nın fer'iyye bölümüne nakledilir. 1843'te yünlü kumaş üretimine geçen fabrikanın neredeyse tamamı, 1865'te çıkan bir yangında yok olur. Üç yıl sonra yerine, prefabrik çelik konstrüksiyon, tek katlı bir yapı inşa edilir; döküm olarak üretilen kolonları Belçika'dan getirtilir. Feshane, 1877'de Harbiye Nezâreti'ne bağlı Levâzımât-ı Umûmiyye-i Askeriyye'nin bünyesine alınır, 1916'da dokuma sanayinin en büyük kuruluşu hâline gelir, 1937'de Sümerbank'ın yönetimine girer... Dalan'ın Haliç ve çevresini temizleme projesi kapsamında bu mensucat fabrikasının faaliyetlerine son verilmesiyle İstanbul'da bir "modern ve çağdaş sanat" müzesi kurma girişimleri yakın bir döneme denk geldi. 1989 ve 1990'da İBB Başkanı Sözen ile bir



dizi toplantı gerçekleştirildi. Kültür İşleri Daire Başkanı Yavuz tarafından düzenlenen ilk toplantıya Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in yanı sıra, Sakıp Sabancı gibi iş adamları ile Cengiz Bektaş ve Behruz Çinici gibi mimarlar da katılmıştı. Beral Madra, Bedri Baykam, Tomur Atagök ve Adnan Çoker gibi aslen bir araya gelmesi çok zor insanlar, bir ülkü çevresinde toplanıyor gibiydi. Öte yandan, ne tür bir müze olabileceğine dair beklentiler ile devletten beklentiler bambaşkaydı. Bakan Titiz'e göre, iktidar değişikliklerine bağlı, devlet destekli bir müzenin Türkiye'de işlemesi mümkün değildi.

Tüm bunlar sürerken mucizevi bir gelişme yaşandı. İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Nejat Eczacıbaşı, Feshane'nin restorasyonunu gerçekleştirme ve yapıyı bir müzeye dönüştürme fikrine ikna oldu. Yapının ev sahipliğindeki ilk sergi de üçüncü bienal olacaktı. Ben daha ziyade bir *kunsthalle* düşünüyordum. Haliç kıyısında yer alması ve zeminin su seviyesinin altında olmasından kaynaklı nem sorunları müzeyi zorlayıcı olası etkenlerdi. Koleksiyon sergilerle oluşturulmalıydı. Ne var ki asıl sorun, arazi ve yapının hak ve izinlerine dair belediyeye yapılan, kurucusunun lehine olmayan (ve çok itiraz ettiğim hâlde sözümü dinletemediğim)

anlaşmaydı. 1994'te oyların toplamda yüzde 37'sini alan Anavatan Partisi ve Doğru Yol Partisi ile yüzde 33'ünü alan Sosyaldemokrat Halkçı Parti ve Demokratik Sol Parti'ye karşı yüzde 25'lik oyla büyükşehir belediye başkanlığı seçimlerini kazanan Refah Partisi'nin adayı Recep Tayyip Erdoğan, göreve gelir gelmez ilk iş projeyi iptal etti. İronik olan şu ki, on yıl sonra başbakan unvanıyla İstanbul Modern'in açılışını gerçekleştirecekti.

Feshane'nin restorasyon ve inşaat süreciyle bilfiil ilgilendim. Mimarlar İhsan Bilgin ve Mehmet Karaören'le çalışmak istiyordum; toplantılar yapıp ithalata girmeden yerel çözümlerle neler yapılabileceğini değerlendirdik. Derken bir gün, tanınmış restorasyon mimarı Gae Aulenti, İtalyan Kültür Merkezi'nde bir konuşma yapmak üzere İstanbul'a geldi. Venedik'te Palazzo Grassi, Paris'te Musée d'Orsay restorasyonunu gerçekleştirmişti; Pontus Hultén gibi müzecilerin yakın dostuydu. Konuşma programından bir gün sonra kendisine Feshane projesinin mimarlığı teklif edildi; Reşit Soley de projenin yerel ayağını temsil edecekti. Bir yandan Tomur Atagök ile müze belgeleri hazırlıyor, bunları dünya müzelerinin yönetmelikleriyle karşılaştırıyor; bir yandan da Reşit'le yakın çalışarak "zarar kontrolü" yapıyorduk.





Yeniden işlevlendirme öncesi Feshane, 1990  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Feshane'nin yeniden işlevlendirilmesiyle kullanıma açılan  
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Müzesi  
1992 SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

İnşaat grubu bu konulara hâkim olmadığı gibi, doğal olarak 33 yaşında ve kendini kanıtlamamış bir Türk yerine, 65 yaşında ve dünyaca ünlü bir İtalyanı dinliyordu. Bienal açılışından üç ay önce Aulenti'yle feci bir kavga ettik.

Kavganın ayrıntısına gelmeden, sergi planını anlatmam gerekiyor. Temel dayanak, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*<sup>18</sup> kitabı oldu; roman, sergi tasarımının bir tür şablonu olarak işlev gördü. Princeton'da mimarlık okumuş, MoMA'da Tasarım bölümünde çalışmış bir Amerikalı Türk olan Mehmet Doğu ile üç-dört ay boyunca aynı evde yaşayarak, bienale katılacak her bir sanatçı ve küratörle görüşüp izleyicinin yön kavrayışını yitireceği girift bir yapı oluşturduk. Kuzey ve güney arasındaki akışın, doğu ve batı arasındaki ayrımın kaybolduğu bu kentte sergi planı bu olmalıydı. Ben de bu doğrultuda, hem diğer küratörlerle çalışan hem de tüm sürecin uyumlu işlemesini sağlayan -tabiri caizse- bir meta-küratör konumuna yerleştim. Planın ikinci yönü geçirgenlikti. Bir ülkenin içinden iki ülke daha görebiliyordunuz ve uluslar birbirinden duvarlarla ayrılmıyordu. Komplike bir geçişlik ve dezoryantasyon meselesi, doğu ve batıyı birbirine bağlayan, kültürler arası köprü safsatalarına bir tepkiydi.



Yeniden işlevlendirme öncesi Feshane, 1991  
SALT Araştırma, Tomur Atagök Arşivi

Aulenti, Almanya'dan fuar duvarı ısmarlanmasını istedi. Üstüne tek bir çivi dahi çakılmayacak olan bu duvarları ısmarlama vazifesi de bana düşmüştü. Süreci iki ay geciktirip bienale yetişilemeyecek hâle getirdim. O duvarların yerine, Mehmet ile Türkiye'de daha önce kullanılmamış olan alçı pano sistemini hazırlamıştık. Mehmet bunları sütunlara kelepçeyip yerden terazileme yöntemini buldu. Sonuçta, önerimiz kabul edildi



ve Almanya masrafının üçte birine mekânı duvarlamaya başladık. Temmuz ayında Feshane'yi ziyaret eden Aulenti, duvarlardan dolayı sergiyi göremediğini söyleyip tamamının kaldırılmasını talep etti. Sergi mi, mekân mı tartışmasının gitgide çirkinleşmesinden gözü dönen Mehmet ile sözlü istifamızı verip mekânı terk ettik. Öğle yemeğinden sonra da dönüp kaldığımız yerden çalışmaya devam ettik. Aulenti'nin, Mussolini Roma'sına benzer yer planını kabul edip mekânın ortasına iki çirkin cadde açtık. Herkesle yeniden yazışıp tüm bienali yeniden tasarladık; duvarlar da indirilip sil baştan yapıldı. Ve bienal, o hâliyle bile muazzam bir uluslararası övgü aldı.

Türkiye'deyse durum bambaşkaydı. Şiddetli bir husumetle karşı karşıyaydık. Daha açılış yapılmadan basında ucuz saldırılara uğradım. Umurumda değildi. Bu, küratörlük sistemi içerisinde gerçekleştirilen, uluslararası niteliğe sahip bir projeydi. Daha önceki bienallerde, sergi başına Türkiye'den ortalama 60 sanatçı olurken bu sayıyı beşe indirmiştım; millî takım seçkisi değil, hikâyesi olan bir iş yapıyorduk. O zamanların sanat ortamında bir deprem yaratmak bu kadar kolaydı. Uzlaşmaz tavrım, bienalin geleceğini güvenceye almıştı; yıllar içerisinde daha net

görüldü. 1984'te İKSV'nin yaz festivali kapsamında bir sergiler topluluğu olarak başlayan bienal, kemikleşen bir yapıyı kırarak gelişmeye devam ediyordu.



## IV.

Bienale hazırlanmaya devam ettiğimiz 1991 Aralık'ında, İBB Taksim Sanat Galerisi'nde *Anı/Bellek I*<sup>19</sup> sergisini yaptım. Han Tümertekin'in restorasyonunu takiben yapıda açılan bu ilk sergi, mekânı boş ve temiz bir sayfa olarak kullandı. Üçlü bir dizi planlıyordum ama 1993'te yapılan ikinci sergiyle sonlandı. O arada yaşanan birtakım önemli olayları anımsamak gerekirse... Mesela, *D* sergisinin ardından bir grup sanatçı aynı sergilere katılmaz oldu. Ayşe Erkmen, DAAD bursuyla bir yıllığına Berlin'e gitti. *Sanat Çevresi* dergisi, sanat tarihçisi Sezer Tansuğ'un Sarkis'i hedef gösteren ve ırkçı ifadeler içeren "Köfteci Kaptan



*Anı/Bellek I* sergi kurulumu  
İstanbul: Taksim Sanat Galerisi, 1991  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Sarkis Çaylak Sokak sergisinin açılışında  
İstanbul: Maçka Sanat Galerisi, 1986  
SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi

Hakkında" başlıklı yazısına yer verdi. Yakın bir tarihe kadar sürmüş olan ASALA suikastleri düşünülünce bilhassa tehlikeli bir durum söz konusuydu. 89 aydın bir kınama bildirisi yayımladı, konu mahkemeye intikal etti. Sarkis 1986'da, toplumsal hafızayla hesaplaşma bağlamında Türkiye'nin tecrübe ettiği en kompleks ve değerli enstalasyonu üretmişti. Maçka Sanat Galeri'sinde sergilenen *Çaylak Sokak*, üç yıl sonra *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüleri] sergisinde yeniden yorumlandı. O zamanlar Paris'te yaşamak, uluslararası prestij demekti. Türkiye çıkışlı olup Orta Avrupa

ortamında tanınan yegâne sanatçı Sarkis, kendi ülkesine ne kadar az uğrarsa o kadar asayiş berkemaldi. *Çaylak Sokak* ile yerelde bir anda belirginleşip güçlenen varlığı, bariz bir sorun oluşturmuştu belli ki.

Küratörlüğünü yaptığım *Anı/Bellek II: 50 Numara*<sup>20</sup> da benim için bir kırılma noktası oldu. Sergiyi, Akaretler'deki 50 numaralı sıraevin iki katında yaptık. Kapı numarasının hiç değişmemiş olması, İstanbul gibi mütemadiyen dönüşen bir kent için anlamlıydı; bu ayrıntıyı serginin adına eklemledik. Yapı, II. Abdülhamit'in saray ressamı Fausto Zonaro tarafından atölye olarak kullanılmış; Atatürk ile İnönü'nün gizli toplantılar yaptığı, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) İstanbul Şubesi olarak hizmet vermiş; 1970'lerde de CHP Gençlik Kolları'na tahsis edilmişti. 12 Eylül Darbesi'nden sonra diktanın el koyduğu yapı, 1980'lerin sonuna doğru özelleştirmeye açıldı ve kullanım hakları Net Holding'e geçti. Bir aylığına kullanım iznini aldığımız kurumun sahibi, aynı zamanda Demokrat Parti'nin kuruluşunda görev almış (ve 1994'te arkadaşlarıyla Liberal Demokrat Parti'yi kuracak) olan Besim Tibuk idi. 14 Mayıs'ta, cephedeki sergi afişinin üstüne "Demokrasi Bayramı" yazılı bir afiş astırdı. Silahlı korumaların müdahalesi ve



*Anı/Bellek II: Elli Numara sergisinin düzenlendiği, Akaretler'deki 50 numaralı sıraev, 1992*  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



sert tartışmaların ardından sergiyi planlanandan önce bir tarihte kapattık.

Genç sanatçılarla çalıştığım, Güven İncirlioğlu'nun fotoğraf temelli işi hariç her işin sergiye özel olarak üretildiği ve nihayetinde toplam 10 gün açık kalan bu sergi, cumhuriyet tarihi ve ideolojisiyle bir tartışmaya girişmekteydi. Giriş mizanseninin bir parçası, devlet dairelerinde kullanılan türden bir kayıt defteri ile başında bekleyen bir görevliydi. Eski usul bir kanepenin karşısındaki televizyonda, sergideki sanatçılarla yapılmış söyleşilerin kayıtları dönmekteydi. Sedef Haydaroğlu'nun hazırladığı sergi kataloğu, Varlık Yayınları'nın kapak şablonunu temel almıştı. Her gün bir sanatçı, işler hakkında konuşmak üzere sergi mekânında nöbetliydi. İncirlioğlu'nun yanı sıra Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Vahap Avşar, Eliza Proctor, Lerzan Özer, İsmet Doğan ve Emre Zeytinioğlu'nun işlerinin yer aldığı kısa ömürlü sergi boyunca, Taner Ceylan'a Reşat Ekrem Koçu edebiyatını tanıştırmakla başlayıp her sanatçıyla ciddi tartışmalara varan derinlikli bir süreçten geçtik. Sergiden önce, işler üzerine konuşabileceğini düşündüğümüz; aralarında Cengiz Çandar, Orhan Pamuk, Aydın Uğur ve Alev Alatlı'nın olduğu bir gruba yaptığımız

ön gösterimse pek bir işe yaramadı. Sanat ortamındaki dar yazar çevresinin ötesine geçmeye çalışmıştık ama o dönem entelektüeller yeni sanat ifadelerine uzak, sanatın bir bilgi alanı olduğuna ikna değillerdi. Roland Barthes veya Jorge Luis Borges'i yorumlayabiliyorken misal Sots Art, Komar ve Melamid ikilisi, iktidar imgelerinin içinden yapısökümü veya The Pictures Generation gibi Amerikan temellükçülerini anlayamıyorlardı. Anlayanlar da zaten Ali Akay gibi sanatla bir geçmişi olan kuşak paydaşlarımdı.



Anı/Bellek II: Elli Numara sergi kurulumu  
İstanbul: Akaretler 50 Numara, 1992  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



V.

1990'lara dek, birçok ulustan sanatçı gibi Türkiyeli sanatçılar da kendi ülkeleri dışında görünür değildi. Ulus sergileri nadir, bireysel katılımlar yok gibiydi. İstanbul Bienali'nin etkili olduğu bir değişimle 1990'ların başında Hollanda, Almanya, Danimarka, Fransa ve Yunanistan'da bir hareketlenme başladı.<sup>21</sup> Söz konusu sergilerden *A Foreigner = A Traveller / Bir Yabancı Bir Gezgin*<sup>22</sup> benim için bir dönüm noktası oldu. Bienalden sonra ne Türkiye'de çalışma imkânım kalmıştı ne de Türkiye'yi temsil eden



*A Foreigner = A Traveller / Bir Yabancı Bir Gezgin*  
Schiedam: Stedelijk Museum, 1993  
SALT Araştırma, Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi

kişi olarak sınıflandırılma arzumu vardı. Meşru bir profesyonel olarak kabul edilmek istiyordum. 1993 sonbaharında ABD'ye taşındık. Yıl sonunda, New York eyaletinde bulunan Bard College bünyesinde yeni açılan, dünyada da ilk kez küratörlük ve sergi tarihi alanında yüksek lisans eğitimi verecek olan Center for Curatorial Studies'in (CCS) kütüphanesini de kapsayan müzesinin direktörlüğüne getirildim.

1994'te São Paulo Bienali'nin daveti üzerine, hiçbir devlet desteği olmadan Hale Tenger ile Türkiye'yi temsil ettik. Bu bienale Türkiye, 1969'da Adnan Çoker komiserliğinde; Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu ve Ali Teoman Germaner'le -ve tabii ki- devlet katkısıyla katılmıştı. Ondan önce de Berkel komiserliğinde Çoker'in sergiye alındığının ve Hale'nin buraya Türkiye'den gelen ilk kadın sanatçı olduğunun farkında bile değildik. Durumumuz o kadar çaresizdi ki, kalacağımız yeri, 50 kişilik bir grupla bienale gelen Soros Centers for Contemporary Arts ayarladı. Hale, enstalasyonunun parçalarını valizinde getirmişti. Bir yandan muazzam bir yalnızlık hissediyor, bir yandan da 1990'lara girerken kurduğumuz iyi ilişkiler sayesinde özellikle Lucezhar Boyadjiev gibi

Bulgar arkadaşlarımızın kuruluma el vermesiyle kendimizi yakın bir çevre içerisinde görüyorduk. Bienalin bahşış almadan çalışmayan kurulum ekiplerinden medet yoktu. Japon asistanların beyaz eldivenleri hiç aklımdan çıkmaz... Hale'nin enstalasyonu, açılış günü yoğunluktan dolayı kalabalıklar tarafından vandalize edildi ve yeniden kuruldu. Ciddi bir tartışma yaşadığımız bir bienal yöneticisi, bizi Brezilya'dan kovdurup *persona non grata* yaptırmakla tehdit etti. Aynı kişi hakkında iki yıl sonra bienali dolandırmaktan dava açıldı.

İstanbul'dan taşındıktan sonra, Bilkent'ten tanıdığım Sefa Sağlam ile Vahap Avşar'ın ABD'ye gelmesi için çok uğraştım. Sefa, 1996'da gelir gelmez New Museum'da<sup>23</sup> asistan oldu. Vahap da, Art Omi uluslararası misafir sanatçı programı için geldiği New York'ta yaşamaya başladı. 1995'te René Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ni görmeye gittim. Sergi canımı yaktı. Bir hayli fon bulunmuş ve ciddi miktarda para harcanmıştı. "ORIENT-ATION" kavramının kendine şarkiyatçı bir tutumu vardı; şarktan gelen sanatçıların tamamı da Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da yaşamaktaydı. 1992 bienalindeki "dezoryantasyon" gibi kavramlar normalleştirilerek medyatize edilmişti; sanki ilk kez konuşuluyor

gibiydi. O hiddetle *Poliester* dergisi için çok sert bir eleştiri<sup>24</sup> yazdım. Bugün baktığımda kantarın topunu kaçırdığımı düşünüyorum.

Bu bienalden iki yıl önce, Maastricht kriterlerine paralel olarak, 1989 sonrası Avrupa'nın göçebe bienali Manifesta planlanmaktaydı. Bienalin isim babası Block'tu. Danışma kurulunda da değerli kişiler vardı. Hollanda hükûmeti ve Dışişleri Bakanlığı tarafından desteklenen, ofisi



Hale Tenger, *Kant'ın Portresi*, New York State College of Ceramics, Alfred University, 1994  
(22. São Paulo Bienali'nde de gösterilmiştir.)  
Sanatçının izniyle



Rotterdam'da yer alan bir projeydi. Direktörü, *Bir Yabancı Bir Gezgin* açıldığında benimle tanışmak istemiş, hazırlanmakta olan bienalin küratörleri arasında beni de görmek istediklerini söylemişti. Ancak, yalnızca bir yıl sonra, 1994'te aramızdaki tüm iletişimi koparan Manifesta ofisinden bir mektup aldım. Hollanda Dışişleri Bakanlığı'nın kararı doğrultusunda, Türkiye'nin Avrupa'da olmadığı, dolayısıyla bu bienale Türkiye'den hiçbir sanatçı ya da küratörün davet edilmeyeceği bildiriliyordu. Mektupta bahsi geçen bir diğer ülke de Bosna-Hersek'ti. Saraybosna hâlâ kuşatma altındaydı ve Temmuz 1995'te Hollanda askerleri, Srebrenitsa'da sekiz binden fazla Müslüman Boşnak'ın katledilmesine seyirci kalacaktı. Bu bana, Voltaire'in ölüm döşegindeyken Avrupa'nın bir an önce "barbar" Türklerden temizlenmesi gerektiğine dair sözlerini hatırlatmıştı. Zygmunt Bauman'ın yazdığı gibi; Avrupa'nın yer yer bedeninden atarak, yer yer asimile ederek var olan modernizm süregelmekteydi. Manifesta'nın danışman ve küratörlerine ayrı ayrı yazarak cevap talep ettim. Geri çekildiler, Türkiye'den sanatçıların olabileceğini ima ettiler. Öyle ki, grupça dördüncü bienale gelmek zorunda kaldılar. Manifesta'nın tarihi de değişmiş oldu.<sup>25</sup>

1997 sonunda, daha doğrusu Rosa Martinez'in küratörlüğünü yaptığı 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin son günü İstanbul'a temelli dönüş yaptık. İncelikli düşünülmüş, zekice kurgulanmış bir sergiydi.<sup>26</sup>



## VI.

1994 ile 1997 arasında CCS’de müze yönetimi üzerine ciddi bir tecrübe edinirken küratörlük konusunda da gelişkin pratikler ve sorgulayıcı kapasitelere sahip bir grup profesyonelle dirsek temasında oldum. Bu dönem bir okul, yeniden öğrenme ve yurda dönüşe hazırlık gibiydi. 1995’te *Arredamento Dekorasyon* dergisinde çıkan bir söyleşideki yol haritası<sup>27</sup> yıllar sonra Platform’da vücut buldu. Dünyaya eşit davranmak ve eşit davranılmayı hak etmek için çalışmak ve fikir geliştirmek; deplasmandayken kendi sahandaymış gibi oynamak gerekiyordu.

İstanbul’da, inkişaf etmiş bir sanat ortamıyla karşılaştım. *Genç Etkinlik*, Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği ve *Habitat* sergileriyle gelen bir kuşak ve habitus dönüşümü söz konusuydu. Yeni kuşak sanatçılar, kültür, sınıf ve coğrafya açısından öncekilere nazaran çeşitlilik gösterdiği gibi devletle de neredeyse hiçbir ilişkileri yoktu. Üniversitede akademisyen olmak yerine, kendilerini geçindirecek başka fırsatları değerlendiriyorlardı. Baskıcı ve dayatıcı bir laiklik anlayışına sahip değillerdi. 1970’lerde doğmuş, 1980’lerde büyümüş, bizden farklı türde bir baskı yaşamış, mizah dergileriyle nefes almışlardı. Hiç güvence duymadıkları bir devletle yetiştiklerinden görece

daha ferah ortamlarda, kendi aralarında muhabbet geliştirebiliyorlardı.

1998’de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde iki dönem ders verdim ve birçok genç sanatçı tanıdım. O dönemi bir yazıda<sup>28</sup> hikâyeleştirmiştim ama orada uluslararası ortamdaki dönüşümün Türkiye’ye etkilerinin bahsi geçmez. 1998’de Ami Steinitz ile, dört yıl önce Hale ile çok zor durumda kaldığımız São Paulo Bienali’nin Orta Doğu küratörlüğünü ve ayrıca, Türkiye bölümünün yürütücülüğünü üstlendim. Tabii ki devletten yine bir destek alamadığımız için Orta Doğu bölümü harcamalarını -Türkiye’yi de dâhil ederek- eşit şekilde bölüştük. Filistin, Mısır, Ürdün ve İsrail seyahatleri sonunda Khalil Rabah, Halil Altındere, Bülent Şangar ve Shuka Glotman’la çalıştık.<sup>29</sup> Bir kez daha, bu ülkelerde “kapıyı tutan”ın bilgiyi de elinde tuttuğunu, bağımsız sanatçılara ulaşmanın ne denli zor olduğunu gördüm. Sanatçılar da kendilerini güvencede hissetmiyorlardı. Mısır Ermenisi sanatçı Chant Avedissian, sergiye katılmaya çekindi. Ürdünlü Ali Jabri, zekâsı ve işleriyle ufkumu değiştirdi ancak sergiye bağlanamıyordu. Ali, bienalden dört yıl sonra evinde öldürüldü.





Yeni milenyuma iki kala artık “mucizeler” zamanındaydık. “Kuzey mucizesi”nden “Tiran mucizesi”ne, yeni kuşak küratörler yeni coğrafyaları harmanlıyordu; bu coğrafyaların küratörleriyle yeni aileler oluşturuyorduk. Tartışmalar genelde çevreden çevreye ilerliyordu. *İskorpit* (Berlin ve Karlsruhe, 1998); *Inventing a People: Contemporary Art from the Balkans* [Bir Halk Yaratmak: Balkanlardan Güncel Sanat] (Sofya ve Selanik, 1998); *Peruk Takan Kadınlar* (Kutluğ Ataman, Venedik, 1999); *Hiçbir Yerden* (Bülent Şangar, Dordrecht, Leiden, Schiedam, 1999); *Erken Bahar* (Kopenhag, 2000) ve *Stills, Cuts and Fragments* [Kesitler, Kesikler ve Parçalar] (Stuttgart, 2000) gibi ya küratörü olduğum ya da kataloğuna yazdığım bir dizi sergi gerçekleştirildi. Bunların yararı, Türkiyeli sanatçıların iş üretimine küçük de olsa imkân sağlamalarıydı. Başat işleri Türkiye’de görülmeyen, ne var ki yurtdışında üretimlerine dair yazılar yayımlanan bir sanatçı grubu biçimlenmekteydi. Büyük yalnızlıktan birlikte korunuluyordu sanki... Bir kısmının yolu, 1998’de kurduğumuz İGSP ile kesişti.

İGSP’deki sanatçı dosyaları, dışarıdan gelen küratörlere, İKSV veya diğer malum şüphelilerin sunduğu hazır listelerin ötesinde yeni bir pencere

açıyor ve demokratik, oldukça eşitlikçi bir altyapı sağlıyordu. Konuklarla kurulan açık ilişkiler, kimi sanatçıların artan bu ilgiyi ciddi biçimde sorgulaması ve temsil mekanizmalarına itibar etmemeleri, oldukça gelişkin ve katmanlı bir tartışma ortamını imkânlı kıldı. 1999 ile 2001 yılları arasında toplam dört sayı çıkardığım *resmi görüş* dergisi de bu konular çevresinde dönüyordu. Çeviriden redaksiyona, tasarımdan baskıya nice insanın el verdiği bir gönül işiydi.

2001 ekonomik krizi başında İGSP’yi kapatıp Platform Güncel Sanat Merkezi’ni kurduk.

— Yapı Kredi Kültür Merkezi’ndeki bir konuşma programı<sup>30</sup> ile 12. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamındaki bir konferans<sup>31</sup> için hazırlanan iki ayrı konuşma metninden derlendi.



**stills, cuts & fragments**

**von**  
**Candeğer Furtun**  
**Gülsün Karamustafa**  
**Aydan Murtezaoğlu**  
**Neriman Polat**  
**Bülent Şangar**

**Einladung zur Eröffnung**  
 Donnerstag, 11. November 1999  
 18 Uhr

**Begrüßung**  
 Alois Graf von Waldburg-Zell  
 Präsident des Instituts für Auslandsbeziehungen

**Duray Polat**  
 Generalkonsul der Republik Türkei, Stuttgart

**Zur Ausstellung**  
 Iris Lenz  
 ifa-Galerie Stuttgart

In einer von den Medien geprägten Welt, in der Beschleunigung und Geschwindigkeit zum Selbstzweck geworden sind, bleibt nie und nirgendwo Zeit dazu, stehenzubleiben, sich umzublicken, seinen Standort zu bestimmen - schon gar nicht in Istanbul, inmitten pulsierenden Lebens und erliegenden Verkehrs, in einer Stadt, in der Jahrtausende alte Geschichte auf die Gegenwart trifft und doch nicht verloren geht. An diesem Schnittpunkt zwischen Ost und West suchen Künstler mit Mitteln und Strategien zeitgenössischer Kunst und einer durch und durch mediatisierten Welt, mittels Film, Fotografie und Installationen, mittels Fragmentierung, Vervielfältigung und Sequenzierung einen individuellen, einen eigenen Standpunkt in diesem Chaos zu finden und künstlerisch zu formulieren. Sie suchen durch Standbilder, Momentaufnahmen und Fragmente sich ihrer selbst habhaft zu werden und sich ihrer (Um-)Welt zu versichern.

Die erschütternde Aktualität, die die Ausstellung und der Titel mit dem Erdbeben in der Türkei erhalten haben, war nicht absehbar. Wir, ifa und die beteiligten Künstler, verstehen die Realisierung der Ausstellung als Bestätigung dafür, daß das Leben - noch immer und vielleicht noch mehr als bisher über alle Grenzen hinweg - weitergeht, und bitten um Ihre Unterstützung des Wiederaufbaus.

ifa-Galerie Stuttgart Charlottenplatz 17 70173 Stuttgart Tel. 07 11/ 22 25-173 Fax 07 11/ 22 25-194 <http://www.ifa.de>  
 Di - Fr 12 - 18 Uhr Sa/So 11 - 16 Uhr Eintritt frei  
 Eine kostenlose Führung findet am Donnerstag, 18. November 1999 um 16.30 Uhr statt.

**12. November - 19. Dezember 1999**

ifa



*Stills, Cuts and Fragments* [Kesitler, Kesikler ve Parçalar] sergisinin afişi  
 SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi



## DİPNOTLAR

1. "Histories of Productive Failures: from French Revolution to Manifesta VI" [Üretken Başarısızlıkların Tarihi: Fransız Devrimi'nden Manifesta VI'ya], Berlin: The United Nations Plaza, 27-29 Ekim 2006 <http://unitednationsplaza.org/event/1>

2. Vasıf Kortun'un, "Yörüngeden Çıkan: Bir Başka Beriki" başlıklı yazıyı da içeren 10 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/828/10>

3. *Ofsayt Ama Gol!* (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/862/ofsayt-ama-gol>

4. Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (YKY), Aralık 1993 (YKY'de ilk baskı)

5. Ali Akay'ın yanı sıra, artık aramızda olmayan Hüseyin Bahri Alptekin, Deniz Şengel ve Özgür Uçkan Türkiye'ye yeni dönmüştü.

6. Aynı yılın Mayıs ile Ağustos ayları arasında Paris'te, Jean-Hubert Martin'in küratörlüğünde *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüleri] sergisi gerçekleştirilmişti.

7. Daniel Buren, *Sinan İçin Beş Renk*, KORİDOR gönderi-yapıt, Sayı: 2, 1990 [https://www.archives.saltresearch.org/R/?func=dbin-jump-full&object\\_id=3589464&silolibrary=GEN01](https://www.archives.saltresearch.org/R/?func=dbin-jump-full&object_id=3589464&silolibrary=GEN01)

8. "Expanding Internationalism: A Conference on International Exhibitions" [Genişleyen Enternasyonalizm: Uluslararası Sergiler Üzerine Bir Konferans], ABD'nin Venedik, Sidney ve São Paulo bienallerinden sorumlu olan ve Pew Charitable Trusts ile Rockefeller Foundation'dan destek gören federal kurumu Arts International tarafından gerçekleştirildi. Kuzey Amerika, Batı ve Doğu Avrupa, Orta Doğu, Afrika, Avustralya ve Güneydoğu Asya'dan katılımcı konuşmacılar arasında Beral Madra'nın yanı sıra, Guy Brett, Aracy A. Amaral, Marina Grzanic, Gerardo Mosquera, Guillermo Gómez-Peña, Paulo Herkenhoff, Jean-Hubert Martin ve Bernice Murphy gibi uzmanlar yer aldı. Konferans kataloğuna erişim için: <https://www.yumpu.com/en/document/view/34020797/expanding-internationalism-a-conference-on-mary-jane-jacob>

9. Robert Mapplethorpe'un 1989 Cincinnati Contemporary Arts Center'da açılan retrospektif sergisi *Perfect Moment* [Mükemmel An] polis tarafından basılmış, kurumun direktörü Dennis Barrie müstehcenlik suçlamasıyla karşı karşıya kalmış ve ABD tarihinde ilk kez bir müzeye ceza davası açılmıştı.



10. Sergide işleri sunulan sanatçılar arasında Pep Agut, Mirosław Bałka, Willie Doherty, Michael Elmgreen, Federico Guzmán, Jusuf Hadžifejzovic, Carsten Höller, Michael Landy, Henrik Olesen, Nedko Solakov, Igor Stepancic, Berend Strik ve Anatoly Zhuravlev vardı.

11. Örneğin, 1987’de yayın hayatına başlayan *Third Text* adlı dergi, Avrupa-Amerika ufku ötesindeki sanat pratiklerini, sömürge tarihi arka planında ilişkilendirmelerle değerlendiriyordu.

12. IFA web sitesinde, birey ve kültürlerin barışçıl ve birbirine değer kattığı bir ortak yaşama adanmış olan kurumun sergi, diyalog ve konferans programlarıyla sanat ve kültürel değişimi desteklediği; sivil toplumlar, kültür pratikleri, sanat, medya ve bilime odaklandığı; uluslararası kültür ilişkilerine dair tartışmalar gerçekleştirip belgelediği ifade edilmektedir. <http://www.ifa.de/>

13. *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* [On Yıl Sergisi: 1980’lerde Kimlik Yapılanmaları], The New Museum, The Museum of Contemporary Hispanic Art ve The Studio Museum in Harlem iş birliğiyle Mayıs-Ağustos 1990’da gerçekleştirildi. 1980’lerde kimlik oluşumu ve melezleşmeyi irdeleyen sergide, Latin Amerika, Asya, Afro-Amerikan, Amerika yerlisi ve Avrupa kökenli 94 sanatçının 200’ü geçkin işi sunuldu.

14. Mart-Mayıs 1991’de, New York University bünyesindeki Grey Art Gallery and Study Center’da düzenlendi. Sergi kataloğunda Kellie Jones, Thomas Sokolowski, Sarat Maharaj, Paul Gilroy, Adrian Piper, Kass Banning ve Hilton Als’ın yazıları yer aldı.

15. 1980’ler New York’unda sanat tarihi eğitimi görmek, tabiri caizse bir savaş alanında hayatta kalmaya çalışmak gibiydi. MoMA’nın 1984’te açılan “*Primitivism*” [İlkelcilik] sergisinin ardından kopan tartışma, 1989’da Richard Serra’nın *Tilted Arc* [Eğik Yay] heykelinin kaldırılışı ve kamu mekânlarında sanat meselesi, Linda Nochlin ile Rosalind Krauss’un *The New School*’da ders vermeye başlaması, Donald Judd’ın kendisine atfedilmiş olan bir enstalasyonun eser olarak geçersizliğini duyuran ilanı (*Art in America*, Mart 1990) ile Neo-Ekspresyonist sanatçılar Sandro Chia ve Georg Baselitz’in üretimlerini “yozluk” (*decadence*) olarak niteleyerek lime lime edişi... Dia Art Foundation’un 1987’de başladığı konferans ve kitap dizisi *Discussions in Contemporary Culture* [Güncel Kültürde Tartışmalar] benim için kritik bir öneme sahipti. Hal Foster’ın editörlüğünü yaptığı, aynı adlı ilk kitabı *Vision and Visuality* [Görme ve Görsellik] ile *Remaking History* [Tarihi Yeniden İnşa Etmek] kitapları takip etmişti.

16. “American Visions/Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere” [Amerikalı



Bakışlar: Batı Yarım Kürede Sanat ve Kültür Kimlikleri] konferansı, Arts International ile Memorial da América Latina iş birliğiyle düzenlendi. Katılımcılar arasında Mari Carmen Ramirez, Nelly Richard, Gerald McMaster, Gerardo Mosquera, Aracy Amaral, Bruce Ferguson, Irma Arestizábal, Charles Merewether ve Jorge Glusberg de bulunmaktaydı. Konferansın aynı adlı kitabı, Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob ve Ivo Mesquita editörlüğünde yayıma hazırlandı.

17. Katılımcılar arasında Arhan Kayar, Atilla Özdemiroğlu, Cana Dölay, Çağatay Karaçizmeli, Gürel Yontan, Komet, Korhan Gümüş, Tan Oral ve Türkel Minibaş ile Heinrich Lüber, Adnan Tönel, Özgür Kemertaş, Mehmet Güleriyüz ve Gürsel Boyla da vardı.

18. Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İstanbul: Can Yayınları, 1990

19. Serginin katalog metni "Anı/Bellek I" ile Hami Çağdaş'ın Vasıf Kortun'la *Hürriyet Gösteri* için yaptığı "Anı/Bellek Sergisinin Ardından: Bellek-Anı-Kimlik ve Sanatçı" söyleşisini de içeren 10 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/828/10>

20. Serginin katalog metni ile hakkında ayrıntılı bir değerlendirmeyi içeren *O zamanlar konuşuyorduk* (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2013) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/603/o-zamanlar-konusuyorduk>

21. SALT tarafından Graph Commons'ta hazırlanan ve 1955'teki 1. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'nden bugüne Türkiye'den uluslararası bienallere resmî ve bireysel katılımları içeren ağ haritasına erişim için: <http://bit.ly/29U6xca>

22. *A Foreigner = A Traveller / Bir Yabancı Bir Gezgin*, Stedelijk Museum, Schiedam, Hollanda, 1993. Vasıf Kortun ve Pieter Tjabbes küratörlüğünde gerçekleştirilen sergide işleri sunulan sanatçılar: Vahap Avşar, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Hüseyin Bahri Alptekin-Michael Morris, Bedri Baykam, Mehmet İleri. Sergi hakkında bir yazıyı da içeren 10 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/828/10>

23. O dönem New Museum of Contemporary Art'ta Teresita Fernandez, Nedko Solakov ve Hale Tenger'in enstalasyonlarından oluşan *Enclosures* [Kuşatmalar] sergilenmekteydi.

24. Vasıf Kortun, "The Istanbul Biennial In The Context Of Post-1989 Transnational Exhibitions", *Poliester*, Sayı: 5, Sonbahar 1996

25. Vasıf Kortun, "The Other Side of the Water," *ACME Journal*, Cilt: 1, Sayı: 3, 1994

26. Vasıf Kortun, "Between Here and There", *ArtAsiaPacific*, Sayı: 19, 1998



27. “Artık Türkiye’de sergiler kurarak zamanı tarif etmek yerine, kurum oluşturarak hafıza sağlamanın zamanının geldiği inancındayım. Eğitim kurumu olmayan, ancak bir cemaatin diğer cemaatlerle ilişki kurmasında aracılık edecek, kendi tarihini tutan, bellek oluşturan ve günlük entelektüel egzersizlere mekân sağlayan bir kurum yaratmak istiyorum. ‘GSE-İstanbul’ fikri böyle oluştu, yani Güncel Sanat Enstitüsü. [...] CCS’deki tempomu ve konumumu bir nevi askerliğe benzetiyorum. Kaynak yaratmaktan kurumlar arası ilişki düzenlemeye kadar şimdiye dek hiç tecrübe etmediğim ‘işletme’ becerilerini ediniyorum. Amacım hâlen Türkiye’deki kurumların vazifelerini tekrarlamak değil. Aksine! Asıl amacı sergi yapmak olmayan bu kurumun tüm varlık nedeni bellek oluşturmak olmalı diye düşünüyorum. Türkiye’deki sanatçılar ile dışarıdaki kurumlar arasında bağ sağlamak, görsel malzemenin ve bilginin korunduğu bir nevi aktif depo kurmak ve en önemlisi günün tarihini yazmak ve tarihi yaşanırken kaydetmek, tariflendirmek...” Mehmet Refik’in *Arredamento Dekorasyon* için Vasıf Kortun’la yaptığı faks söyleşiyi de içeren 10 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/828/10>

28. Vasıf Kortun’un “Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm” başlıklı bu yazısını da içeren 10 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014) kitabına PDF ve EPUB formatlarında erişim için: <http://saltonline.org/tr/828/10>

29. 24. São Paulo Bienali kapsamında gerçekleştirilen *Dis/appearance: the slash between distances* [Görünür/yok olma: mesafeler arasındaki yarıklar] hakkında ayrıntılı bilgi: <http://www.24bienal.org.br/24bienal/rot/irotori02a.htm>

30. “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 - 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat”, Düzenleyen: Levent Çalıkoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2006

31. “İstanbul’u Hatırlamak”, İstanbul: İKSV ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültür Yönetimi Yüksek Lisans Programı, 2010



# GASPEDİLEN TARİFLER

15 yıldan fazladır “çağdaş sanat” yerine “güncel sanat” tabirini kullanıyorum. Tarifin müsebbibi benim, vebali de üzerimdedir. Bu tabiri kullanmaya başladığımda, semantik bir kaydırmanın ötesinin tümüyle fevkinde değildim. Çağdaş sözcüğüyle ilgili sorunlara farklı zamanlarda değinmiş ama “güncel”i tarif etmemiştim. Neyin farkında olduğumu yeniden özetleyebilirim: Cumhuriyet projesiyle devlet, sanatçılarla mukavelesini, ki sanatçıların çoğu devletten geçiniyordu, tek taraflı lağvettiğinde “modern” sanatçı “çağdaş” sanatçı kimliğine bürünür. Arada çok gri bir alan var ama bu dönüşüm oldukça acısız, olaysız, çok da tartışılmadan, bir ön kabulle gerçekleşir. Güncel sanatın Cumhuriyet projesini sırtlanmak gibi bir derdi veya misyonu yoktur, dolayısıyla modern ve çağdaşın iç içeliği ve geçişliliğinden net bir biçimde ayrışır. Güncel sanat, gelecek tasarlamakla uğraşmaz, burada ve şimdi ile başlar.

Cumhuriyet projesiyle sanatçılar arasındaki mukavelenin sonlandırılma sürecini (bu, devletin [erken] Cumhuriyet projesiyle ilişkisinde bir

seyrelme bağlamında ayrıca tartışılmalı) 12 Eylül’e bağlamak istemiyorum ama çağdaş sözcüğü 1980’lerin ortasından itibaren iyice yaygınlaştı. Çağdaş ön adıyla başlayan dernekler gündeme geldi; Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği’ne bağış yapan, Çağdaş Hukukçular Kulübü’ne üye olan bir çağdaş sanatsever olmak mümkündü. Bu sözcüğün daha önceki kullanımlarında, sanata ya da hayatın bir başka alanına böyle bir misyon yüklenmemişti ama gitgide yaygınlaştıkça tıpkı bir fay hattı gibi, toplumun büyük bir kesimini dışlıyor; çağdaş ol[a]mayanları gelişme sürecini tamamlamamış, yardıma muhtaç ucubelere benzeterek aşağılıyordu. Aynı zamanda, 12 Eylül diktatörlüğüne endekslenmiş olmasa da, ondan tümüyle bağımsız değildi. Bireysel hak ve özgürlükler ile inançlara karşı otoriter modern devlet refleksini özümseyerek yenilikten, hayal kurmaktan, yapıbozumculuktan, hata yapmaktan, özgür düşünceden ürken sanatçıya da “çağdaş” demekten başka şansımız var mıydı? Bu anlamda, Türkiye’de çağdaş, “modern”in şimdiki hâlidir; bu iki kavram arasında aslen ciddi bir yarıлма olmadığını kavradığımız anda mesele çözülecek.<sup>1</sup>





Son yıllarda “güncel” hakkında yeni tartışmalar açıldı; “güncel sanat” tabiri, *contemporary art*’a tekabül eden yeni çağrışımlar üstlendi, küreselleşerek lisandan lisana çevrilebilen bir kavram olarak algılanır oldu. Türkiye’de 1970’lerde başlayan ve kendi kanalından devam ederken son 20 yılda genişleyen sanat pratiklerini “çağdaş” tarifinden ayırıştırma ihtiyacı duyuyordum. Bu pratiklerin farklı izlekleri de yeniden konumlandırılmalıydı. Cuauhtémoc Medina’nın yazdığı gibi<sup>2</sup>; kronolojik sınıflandırmaların -bu, belli dönemlere karşılık gelen sanat akımları olarak düşünülebilir- kendine özgü yoğunlukları vardır ve bunlar ardışık bir hikâyeyi oluşturan yapı taşları değildir. Dahası, iskân edilen bu -izmler; figüratif, nonfigüratif gibi kavram ve anlatılar, manasız ve dikkat dağıtıcı bir muharebe alanı için biçilmiş kaftandır. Çağdaşlık, Batı’nın menzilinden sıhpileştirilmiş bir seçkiyi takip etmeyi şiar edindikçe ne huzura ne de nihayete erebildi.<sup>3</sup> Bu projenin başarısızlığını (ne kadar başarısız olduğundan emin değilim, zira canavarsı yavrularını üretti), endişesini, saldırganlığı ve ayrımcılığını güncel olandan ayırmaya çalışıyor, bir kopuşa işaret ediyordum. Konu, bir cümleye indirgenecek kadar sarih: Çağdaş sanat ile güncel sanat, ne aynı damardan gelir ne de aynı sülaleden türer.<sup>4</sup> Çağdaş sanat kavramını

1950’lerde *Ulus* gazetesinde kullanarak dilimize alıştıran aslen Bülent Ecevit’tir ama bu tarifi zaman içerisinde yüklediği anlamlar, rahmetlinin düşünsel inceliğine, yargılamadan benimsediği Batı ötesi kültür çeşitliliğine cömert bakışına tekabül etmez.<sup>5</sup>

Giorgio Agamben, çok kez zikredilen bir makalesinde, Roland Barthes’ın College de France konferans notlarındaki bir cümleye odaklanır. Barthes, Nietzsche’ye referansla “Güncel olan zamansızdır” der. Agamben de, Barthes’a dayanarak duruşunu şöyle özetler: “Hakikaten güncel olan, ne tamamen zamanıyla denktir ne de onun taleplerine uyar. Dolayısıyla bir anlamda alakasızdır. Ama tam da bu mesafe ve anakronizmadan ötürü, diğerlerine göre kendi zamanını daha iyi algılama ve kavrama kapasitesine sahiptir. Dönemine uyan ve bağlılık gösterenler ise güncel değildir, çünkü onu görmeyi beceremezler.”<sup>6</sup> Bulduğu zamandan alakasızlık durumu -ki bu, zamana karşı alakasız olmakla aynı şey değildir- etkin ve ikircikli bir ilişki anlamına gelir ve çağdaş sanat denen terkinin hiç yapamayacağı şeydir; çünkü çağdaş, Cumhuriyet projesinin direktifleri doğrultusunda sanat üretmek, yani çağın şartlarına uygun olmaya çabalamaktır.



Güncel sanat terkininin de kendine özgü problemleri hızla birikti. Sürekli kendi soyağacından feyzalarak hep kendi aynasından dünyaya bakmasına, edebiyatı ile kendi inanç düzenini oluşturmasına ve tarihî bir kategoriye dönüşmesine fırsat vermemek gerekiyor. Aksi takdirde, öteki tabirler gibi, referansları da bağımlı kalacak; temaşa ve piyasa düzeni güncel el koyacak ve bir diğel araçsallaştırma olacak.

Çağdaş sanat dediğimiz terkip, İngilizce'deki *contemporary art* tabirinden 20 yıl sonra gelir ama kavramın bir döneme tekabül etmeye başlayarak 1960'ların ortalarından itibaren belirgin bir sanat yaklaşımına dönüşen yeni pratiğı vurgulaması 1970 başında olur. Postmodern denen bir diğel dönemselleştirmeyle örtüştürülmesinin ardından, *modern and contemporary art* olarak gene manasız bir yaftalanmaya maruz kalır. Bazı şeylerin eş zamanlılığında sorun yok. Terakki hevesinden de vazgeçmemiz gerekiyor; zira terakki de, teceddüt de ziyan edici, tüketme öncelikli fikirler. *In* ve *out*'lar, *wired* ve *tired*'lar, son kullanma tarihleri... Ne güncellik kronolojik olarak bugün anlamına gelmek zorundadır ne de modern tam anlamıyla yok olmuştur. "Modern ve çağdaş" hiç geriye bakmaksızın ilerlemecilikle yoluna her

çıkanı ayaklar altına almaya çabalamışken güncel var[oluş] bastırılmış olanı yeniden şuurumuza nüfuz ettirebilir.

Güncelin potansiyeli, empresyonizmin karşılığı olan *impressionism* gibi değildir. Çağdaş sanatın da *contemporary art* ile ilgisi yoktur. Türkiye'de çağdaş denen, İkinci Dünya Savaşı sonrasında oturmaya başlayan, daha şen olan ve devlet güdümünden bireyselleşmeye sızan modern tahayyülle başlamasına rağmen hızla temellük edilir. Ama bugün mesele bu değil. Artık günceli "zaman"lıktan, sadece yaşanan anda var olma durumundan ayırmak gerekiyor. İş işten geçmeden, daha da temellük edilmeden.

— 2014'te yazıldı, 2016'da güncellendi.



## DİPNOTLAR

1. Türkiye sanat ortamı, bu konuyu düşünmemek için büyük çaba gösterdi. Bk.: Müjde Yazıcı, "Sanat çağdaş mı, güncel mi?", 21 Ekim 2007 <http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat-cagdas-mi-guncel-mi-829239/> ve Ekrem Kahraman, "Yan Taraf Burası mı?", *Aydınlık*, 5 Mayıs 2011

2. "Fungus in the Contemporary", *Manifesta Journal*, No. 13, 2011, ss. 11-12

3. "Modernite tarihî bir dönem değil, söylemsel bir retoriiktir. Gelişim, medeniyet ve saadet vadeden, inandırıcı bir söylem." Bk.: Marina Gržinic ve Walter Mignolo, "De-linking Epistemology from Capital and Pluri-Versality: A Conversation with Walter Mignolo, Part 3", *Reartikulacija*, No. 6, 2009, s. 7

4. "Bugün güncel sanat, sadece zamanımızda üretilen sanat anlamına gelmiyor. Bugünün güncel sanatı, güncel olduğu kabul edilen kendini gösterme biçimini -şimdiki zamanı sunma eylemini- açılımlar. Bu bağlamda, modern sanatın gelecek yöneliminden ve modern proje üzerine tarihsel bir düşünme olan post-modern sanattan farklıdır. Güncel 'güncel' sanat, gelecek ve geçmişe kıyasla, bugüne ayrıcalık tanır. Dolayısıyla güncel sanatın doğasını doğru biçimde tanımlamak için, onu modern proje ve post-modern

yeniden değerlendirmeye olan ilişkisine konumlandırmak gerekli görünmektedir." Boris Groys, "The Topology of Contemporary Art", *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008. Yazarın notu: Güncel sanat tabirini kullanma ihtiyacım, bölünmüş dile bir kavram daha tanıştırmaya arzusundan değildi. Kuşkusuz, hürriyet ile özgürlük, inkılap, ihtilal ile devrim, allah ile tanrı gibi sözcükler, Cumhuriyet projesinin kendi öznelerini üretme refleksinden gelen sıfır noktası oluşturma gayretiyle ilgilidir. "Çağdaş", artık kullanılmayan karşılığıyla "asri", çağa ait projenin; laik, Batıcı, modernleşen bir elitin söylemine kilitlenir. Modern sanat, otoriter, eğitici Cumhuriyet projesinin elindeki evcilleştirme araçlarından biriydi. 1939'dan itibaren her yıl Ankara'da düzenlenen *Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Yurt Gezileri ve sergileri, *AR* dergisi gibi sonsuz örnek mevcut.

5. Çağdaş sözcüğü ilk kez, 1935'te basılan *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*'nda yer alır. Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Türkçe Sözlük*'ün 1945 tarihli ilk baskısından itibaren sözlüklerde bulunmaktadır ama "çağdaş sanat" olarak ilk kullanımı, 1950'lerde Bülent Ecevit'in yazılarında görülür. Şerif Mardin, 1954'te kaleme aldığı "Kültür ve Kütle" başlıklı yazısında "çağdaş tefekkürün bir değişme safhasında bulunduğunu" yazar. (Bk.: *Türk Modernleşmesi*



*Makaleler 4*, İstanbul: İletişim Yayınları, 12. baskı, 2003)  
1961'de yayımlanmaya başlayan *Değişim*'de çağdaş niteliği  
kültür, sanat, tiyatro bağlamında Metin And, İlhan Baran ve  
Selahattin Hilav tarafından sıklıkla kullanılır.

6. Giorgio Agamben, "What is Contemporary?", *What Is an  
Apparatus? And Other Essays*, Redwood City, CA: Stanford  
University Press, 2009, s. 40



**CAN EĞİZ İLE GÖYLEŞİ**  
**PROJE4 10 YILI**  
**GERİDE BIRAKIRKEN**

**Vasıf Kortun:** Koleksiyonculuk tarihinizden ziyade, kurulalı 10 yıl olan Proje4L'yi konuşmak istiyorum öncelikle. Sizinle 1999 yılında tanıştık. Tünel'deki bir binanın üçüncü katında, İstanbul Güncel Sanat Projesi adlı girişimi yürütmektedirim. Bir Cumartesi günü Yahşi Baraz'la o mekâna uğramıştınız.

**Can Elgiz:** Evet, Proje4L'ye 2001'de başladık, Eylül'de 10 yılı dolmuş olacak. Tanıştığımız günü de hatırlıyorum; talebelerinizin uğradığı, kitaplarla dolu bir yeriniz vardı.

**V.K.:** Doğru, mekânda gençler vardı o gün. Kartınızda doktoralı mimar olduğunuz yazıyordu. Kim olduğunuzu merak edip küçük bir araştırma yapmıştım o zaman elimden geldiğince. Yahşi Bey'i arayıp birkaç şey sordum. Murat Pilevneli askerden yeni dönmüştü, bir arayış içerisindeydi,

bir yandan da ikincil piyasada resim satıyordu. Onu cesaretlendirmeye çalışıyordum; beraberce size geldik... Daha sonra, 2000 yılı başı olabilir, önünüze bir dosya koydum. İçinde Ayşe Erkmen, Bülent Şangar, Hale Tenger, Halil Altındere, Aydan Murtezaoğlu, Gülsün Karamustafa ve o düzeyde beş-altı sanatçının daha işlerinden örnekler vardı.

**C.E.:** Sağlam isimlermiş...

**V.K.:** Dosyaya bakıp şöyle dediniz: "Ben buna hazır değilim ama çağdaş sanatla ilgili bir mekân açmak, yani kamuya açık bir yer başlatmak istiyorum."

**C.E.:** O sırada eser alımı konusuna girmemiştim. Bir sanat mekânı kurma fikrimi paylaştığımda -ki bu sizin de istediğiniz bir şeydi- Murat aradan çekilip ticari tarafta devam etti, bizse kâr amacı gütmeyen bir kurum oluşturmaya giriştik.



V.K.: Evet, 2000-2001 yıllarında çok güzel çizim ve planlar üzerinde tartıştık. Bir beyaz küp mü yapalım; tavan yükseklikleri, ölçek nasıl olsun diye konuşuyorduk. Harmancı Giz'deki ilk mekân için bu planlar yapılıyordu. Alt kat da boştu, sonra orası bir reklam şirketine verildi.

C.E.: Belgelere bakacak olursak... Güncel sanat mekânı projesini hazırlamışız. İlk üç yılın bütçe taslakları var. İlk programlar için sabit ve dönüşümlü sergi alanları ayrılmış; yılda dört sergi yapılmasını öngörmüşüz. Depo ve ofis alanlarıyla beraber metrekare hesaplarını yapmışız.

V.K.: Peki, fuar takibine ne zaman başlamıştınız? Hatırlıyorum da, gittiğiniz uluslararası fuarları Türkiye'den takip eden kimse yoktu.

C.K: Türkiye'den eser toplamaya 1980'lerden 1990'lara geçerken başladım. Bir süre sonra da, tanıdığım kimi galericilerin uluslararası fuarlardaki faaliyetlerini takibe geçtim. Hatta, o ara Roland Augustine gelmişti ve beraber organize olmuştuk. O dönemden itibaren belli başlı fuar ve bienalleri düzenli olarak ziyaret etmeyi sürdürdüm. İlk zamanlar Türkiye'den hiç koleksiyoncu yoktu tabii. *(Bir belgeyi gösterip önceki konuya dönüyor.)*



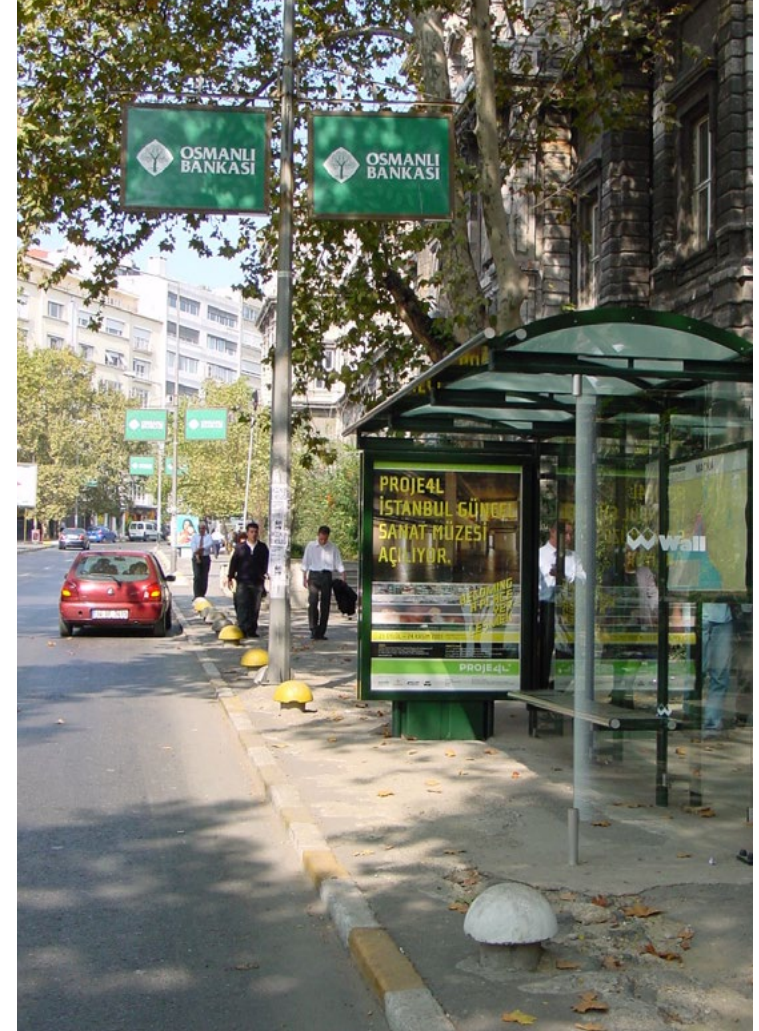
Gültepe'den Harmancı-Giz Plaza'nın görünümü, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Bu planları yaparken alternatifleri de hazırlamışız. Biz işe başladığımızda bu bina [Harmancı Giz] yoktu ama eni boyu falan belliydi.

V.K.: Evet, bina yapım hâlindeydi... Peki, sizi böyle bir yer kurmaya motive eden neydi?

C.E.: Beni motive eden unsurlardan en önemlisi sanatı çok sevmekti, sanata yakın olma isteğiydi. İkinci kolaylaştırıcı unsursa, elimizde kendimize ait uygun bir mekânın olmasıydı. Ama etik olarak, bu mekânda sergilenen sanatçılardan o dönemde eser alıp koleksiyona katmadık. Eser bağıışı ya da sergi sonrası bir-iki eseri mekâna bırakma gibi taleplerimiz olmadı hiçbir zaman. Öte yandan, dönüp baktığımda bu tür bir kurumun işlerliğe kavuşmasının sadece sanatı sevmekle mümkün olmadığını görüyorum. Bu işin olabileceğini öngörmenin birlikte proje gerçeğe dönüştü. Senin gibi hem uluslararası alanda hem de Türkiye’de güncel sanat bağlantıları olan biri olmasaydı bu iş yürümezdi. Tabii bir yandan da her şey o kadar hızlı oldu ki ışıklar açılışa yetişmedi. Zeki [Kadirbeyoğlu] ışıkları getiremediği için geçici bir çözüm ürettik. Tarihi değiştirmedik ama, *Yerleşmek* sergisiyle açılışı yaptık.



Maçka, İstanbul, 2001

SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi







*Yerleşmek*: ekranlarda Gülsün Karamustafa, *Ağlayan Erkekler*, 2001  
ekran arkası, solda Can Altay, *The Secret of Kindness [Nezaketin Sırrı]*, 2001  
arkada Hüseyin Bahri Alptekin, *Capacity*, 1998  
sol duvarda Bülent Şangar, *Kurban Bayramı*, 2001  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

*Yerleşmek*, Erik Göngrich, *Piknik-kent*  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



V.K.: Bir de açılış 11 Eylül'den günler sonraya denk gelmişti. Uçuşlar iptal olduğu için İstanbul Bienali'ne davetli insanların çok azı gelebildi. Proje4L'nin açılışından önce Charles Esche ve Chris Dercon gibi küratörlerle konuşma programları düzenlemiştik.

C.E.: İlk konuşmacı Hans Ulrich Obrist'ti. Mart ayıydı galiba, mekânda ısıtma sistemi yoktu, akşam 5'ten gece 10'a kadar çok uzun konuşmuştu.

V.K.: Öyle uzun maratonlardan biriydi. Telefonla



Hans Ulrich Obrist konuşması  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Yona Friedman'a bağlanmıştı hatta. O zamanlar Türkiye'de bu tür programlar yapan galeri yoktu. Zaten güncel sanat adına da pek bir şey yapılmıyordu. 2003'te yönetim kuruluna geçtim.

C.E.: Aslında icra kurulu gibi bir yapılanmaydı.

V.K.: Fulya Erdemci ve...

C.E.: Melih Fereli ile...

V.K.: Toplam dört kişiydik.



Yona Friedman, "Teori ve İmgeler" Konferansı  
İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü, 2003  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



*Yeniden Bak* kurulumu  
Serkan Özkaya, *Tüm Ülkelerin İşçileri*  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



*Yeniden Bak*  
Kutlu Güreli, *Orada*  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



*Yeniden Bak*: zeminde Hakan Onur, *Şems-i Terbiye*, 2000  
ekranlarda Hale Tenger, *Sirkülasyon*, 2001  
duvarda Neriman Polat, *İsimsiz*, 2001  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



*Yeniden Bak*: Nancy Atakan'ın *Silent Scream* [Sessiz Çığlık] işinin önündeki masada Atakan ile Gül Ilgaz, Gülçin Aksoy ve Neriman Polat, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

C.E.: Birkaç sergi de o yıl yaptık.

V.K.: Evet, Ali Akay'ın *Arada*, Halil Altındere'nin *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* ve Fulya'nın *Organize İhtilaf* sergisi; galiba o kadar. Bienal sonrası yeni yapılanmaya geçilecekti. Dönüp geriye bakınca 2001 ile 2003 arası özellikle daha çok genç sanatçılara yer veren, özünde gençlere yönelik olan, ama bir yandan da sürekli ve istikrarlı bir programı olmamasına rağmen bir tür *kunsthalle* gibi çalışan kapsamlı bir kurumdu. Borusan Sanat



*Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!*  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Galerisi hariç, mekân ya da konum olarak öyle bir yer yoktu zaten İstanbul'da. Borusan, hem mimari programlar anlamında iyiydi hem de yılda bir kere küçük de olsa çok düzgün bir uluslararası proje yapıyordu. Ardından sırasıyla Proje4L ve Platform geldi. Platform'un boyutları daha farklıydı, sanatın akademik yönünü yansıtıyordu.

C.E.: Araştırma merkezi gibiydi; incelemeye açık sanatçı dosyaları vardı.

V.K.: Sonra Borusan kapandı, yalnız kaldık. Bir süre sonra Platform da kapandı. İstanbul'da genç sanatçılara fırsat veren, dinamik mekân açığı var ama sizin de konum olarak çok uzakta olma gibi bir dezavantajınız söz konusu. Bir ara Beyoğlu'nda bir yer açmaya çalışıyorduk hatırlarsanız, bir eklenti gibi hani...

C.E.: Evet, tanıdıkların boş binaları vardı, onları değerlendirebiliriz belki diye araştırmıştık ama olmadı.

V.K.: Peki, 10 yıl öncesine dönebilseydik o mekânda yeniden bir güncel sanat merkezi açmayı düşünür müydünüz?



C.E.: Her ne kadar sahip olduğun mekânı kullandığın zaman belli bir fırsat kaybı oluyorsa da, her ay ödeme yapmak başka bir şey, her ay tahsilât yapmamak başka. Sahip olunan mekânı başka türlü getiri sağlar hâle getirip bir yer de kiralanabilirdi tabii ama biz burayı sıfırdan bir sanat mekânı olarak tasarladık. Tavan yüksekliğinden aydınlatmasına tamamen o amaç için yapıldı. Mevcut binanın içine yerleşseydik açılıştta Hüseyin Alptekin'in *Trevor, Rumour, Hoover* işini gösteremezdik mesela.

V.K.: Onu göstermek hâlâ mümkün değil, çok doğru.

C.E.: Kutluğ Ataman'ın *Peruk Takan Kadınları* ya da Hüseyin Çağlayan da olamazdı... Dikkat ediyorum da, herkes bu güncel sanat olayının bizimle 2001'de başladığını kabul ediyor, inkâr eden yok.

V.K.: O bir gerçek zaten... Böyle bir kurumun sahibi olma tecrübesi koleksiyonculuğunuzu nasıl etkiledi?

C.E.: Daha önce de bahsettiğim gibi, koleksiyonla güncel sanatı destekleme ve sunma işini hiçbir zaman birbiriyle karıştırmadım. Aslında Proje4L'de sergilenmiş tüm sanatçıların işlerini

çok beğeniyorum. Keşke bazıları koleksiyonda olabilseydi ama o kadar dar bir çevre ve sığ bir ortam var ki, işlerini gösterdiğimiz sanatçılardan alım yaparak bir de bunu izah etme durumunda kalmak istemedim.

V.K.: Bu durum ekonomiden de çok bağımsız değildi sanırım. Açılış kriz dönemindeydi misal.

C.E.: Kriz olmayan yıl yok ki.



Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*, 1999  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



*Vertigo*, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
 Konsept ve koreografi: Tuğçe Tuna  
 Dansçılar: Maral Ceranoğlu, Duygu Güngör, Aslı Öztürk,  
 İlkem Uluğün, Tuğçe Uluğün Tuna ve Bahar Vidinlioğlu  
 SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Zafer Aracagök, *Sıfır* performansı  
 Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003  
 SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Francesco Bonami konuşması  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



Dan Cameron konuşması  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



V.K.: Şubat 2003 en büyüğüydü, çok iyi hatırlıyorum.

C.E.: Türkiye’de 2001 krizi oldu, ardından 2003 krizi yaşandı. Ondan sonra zaten çok yavaşladı, her şey durdu.

V.K.: Öte yandan, bahsettiğimiz işler o zamana göre çok da pahalı değildi.



*Plajın Altında: Kaldırım Taşları*  
Cengiz Tekin, *Çek-sanat Mafyasına Hayır!*  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

C.E.: Pahalılık değildi zaten konu; senin bir tezin vardı, koleksiyonlar insanları sabit kalmaya zorlayan bir öge hâline gelir diye...

V.K.: Benim sorum biraz daha kişisel; yani o sanatçıları o dönem o kadar beğeniyor muydunuz, yoksa zamanla tanıdıkça ya da işleri değişip geliştikçe mi ilginiz arttı?

C.E.: Orada sergilenen sanatçıların hepsine o zamandan güvenim vardı zaten, aksi hâlde böyle bir işe girmezdim. Sergilere gelen bazı arkadaşlarım mekânda sunulanları sanat olarak algılamayıp “Sergi üst katta mı?” diye soruyordu ama ben o tür tepkilerden etkilenmiyordum.

V.K.: Tabii koleksiyoncuların üzerinde böyle bir baskı da var. Çevrenizde beğendiğiniz işleri anlamayan ya da yaptığınızı oldukça saçma ya da tuhaf bulan insanlar olabiliyor.

C.E.: Kurulduktan birkaç yıl sonra bu işi hâlen neden yaptığınızı soran çok kişi oldu; onlara anlatması daha zor. Ama esasında ticari galerilerden ulaşamayacağımız sanatçıları görme şansını veriyordu.



*Plajın Altında: Kaldırım Taşları* kapsamında Ahmet Öğüt performansı, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi



V.K.: Kurumu neden bir koleksiyon müzesine çevirmeye karar verdiniz? Daha doğrusu, o zamanki fikri hâlen devam ettirmek istiyor musunuz?

C.E.: Aslında, bir yandan koleksiyonerliğe devam etmek, bir yandan da bu avangart -yani zamanın ötesi yahut ticari seviyenin üzerindeki- birtakım işlerin üretimini desteklemek ve bunları sergilemek isterdim ama ikisini birlikte yürütme gibi bir imkân yok. Ayrıca, esas kimlik olan koleksiyonerliğe dönünce, koleksiyonu paylaşma isteği de öne çıktı. Özellikle yurt dışındaki tanıdıkların bu yönde talepleri olunca öyle bir yol ayrımı oluştu. Öte yandan, o dönemden bu yana kurumlar çok gelişti.

V.K.: Guggenheim Museum Bilbao 2007'de, Tate Modern de 2010'da kuruluşunun 10. yıl dönümünü kutladı. Düşünün ki bunlar, büyük vakıflar, devlet ya da kamu fonlarıyla işleyen ve buldukları şehirleri yeniden tarifleyen kurumlar aynı zamanda. Guggenheim kendi başına Bilbao'ya yılda bir buçuk milyon, yani İstanbul'un altı yıl önceki toplam turist potansiyeli kadar insan getiriyor. Tate, bunun neredeyse üç katı kadar insan ağırlıyor. Bu iki şehrin, Bilbao ve Londra'nın hikâyesi hem birbiriyle hem de İstanbul'la benzeşiyor. İçlerinden

geçen su yolları, bunların çevresinin temizlenme süreçleri, yıldız mimarlarla sanayi sonrası merkezlerinin yeniden tarif edilmesi... Ancak, bizde bu modelin uygulanışında aksaklıklar var. Çünkü devlet, uygun araçlar üzerinden bunları yapmak yerine her şeyi kendi bildiği yöntemle halletmeyi seçiyor. Misal, Sötlüce'de düzgün bir bina olsaydı, işler farklı ele alınsaydı şu anda bambaşka bir konumda olabilirdik. Şu da bir gerçek ki, İstanbul'un tarihî yarımadasındaki değer bir aradalığının; Arkeoloji Müzesi, Ayasoyfa, Topkapı Sarayı ve İslam Eserleri Müzesi'nin bir diğer örneği yok. Bunun karşısında, güncel sanat söz konusu olduğunda New York, Paris, Londra ve Berlin'le asla yarışamayacağız. Böyle bir tarihî yükü onlarla yarışacak gücümüz yok. Bu nedenle 20. yüzyılı birazcık es geçip yeni yüzyılı yakalamaya çalışan ve daha ziyade dağınık kurumlardan oluşan küçük, orta ebatlı bir sektör oluşuyor İstanbul'da. Yapmamız gereken, bu sektörü birbirine bağlayacak modeller geliştirmek; yani, birbirimizle yarışmak yerine paslaşmak, donanım havuzu gibi olanaklardan birlikte yararlanmak ya da belediye, bakanlık karşısında güç birliği olup devasa bir kurumlar konsorsiyumu oluşturmak... Konuya dönecek olursak; koleksiyonda bir dönüşüm var mı?





*Plajın Altında: Kaldırım Taşları, KUTU inisiyatifi  
Portable Art Gallery [Portatif Sanat Galerisi]  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi*

**C.E.:** Şu ara çok hareketli değiliz ama yeni alımlarda olabildiğince yeni sanatçılara yönelmeye çalışıyoruz. Ticari olmayan sanatçılarla sergiler yapmış olmanın getirdiği bir göz gelişimi de söz konusu tabii.

**V.K.:** Peki, koleksiyon belli sanatçılar üzerine mi yoğunlaşıyor, yoksa genel bir alım mı söz konusu? Mesela, bir sanatçıya dönük ciddi bir takip var mı?

**C.E.:** Sanat tarihsel ve didaktik bir yapıyla koleksiyon yapmıyoruz. Bir akım yelpazesini ya da bir



*Plajın Altında: Kaldırım Taşları, Oda Projesi, Jump [Zıpla]  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi*

sanatçının belli bir dönemini tamamlama gibi bir kaygı yok. Ama döneme bağlı olarak, mesela 10 yıl önce fotoğraf ve video çok azdı. Kavramsal olan bazı işler çok daha edinilebilir gibi görünmeye başladı artık.

**V.K.:** Bir koleksiyoncunun kamuya karşı vazifesi var mıdır sizce?

**C.E.:** Koleksiyoncu bir sanat yatırımcısı olmamalı; bana göre sanatseverle arasında bir fark var.



Sanatsever, evinde resim, heykel görmek ister; bir sanat olayını zevkle izlemeyi sever. Bazısı da bugün para yatırıp yarın daha pahalıya satmayı düşünür. Dolayısıyla koleksiyonerin, sanatseverliğin ötesinde, her şeyden önce kendine karşı sorumluluğu var. Topluma karşı sorumluluğu da, özellikle genç sanatçıları destekleyerek sanata katkı sağlama açısından önemli. Ayrıca, günün birinde bu koleksiyon paylaşılıyor. Eserleri topluma sunmadan depolara, mahzenlere gömmek hiç doğru değil. Koleksiyonerin sorumluluğu paylaşmak olmalı.

V.K.: Kapatmak ya da saklamak değil...

C.E.: Tabii ki herkesin buna uygun bir mekân olamayacağına göre yurt dışında sistem nasıl işliyor? Eserler müzelere örneğin retrospektif sergiler için ödünç veriliyor. Ama Türkiye’de henüz böyle kurumlar olmadığı için kimin ne aldığı için, kimde bir sanatçının hangi eserinin olduğunun doğru dürüst kaydı da yok.

V.K.: Nihai yerinizi buldunuz gibi sanki ama ben yine hareket edersiniz diye düşünüyorum..

C.E.: Biraz daha böyle genişleyebilirsek, en azından dönemsel sergilere biraz daha geniş alan

ayırabilirsek çok daha iyi olacak. Tıpkı eve yeni kitap almak gibi bir noktada çıkmaza giriyor durum; yeni olanı ana kitaplıkta nereye koyacaksınız, hangileri ikincil kitaplığa gidecek gibi... Sevdiğiniz işlerin göz önünde olmasını istiyorsunuz ama bu sefer de dönemsel sergilerin yer imkânı kısıtlanıyor. Belki müzenin üstünde, bahçesinde bile bir şeyler yaparız dedik ama burası Ayazağa... Belki de başka bir mekân daha oluştururuz zaman içerisinde. Şu konu da var; hatırlarsan, 2001-2005 döneminde aile ismi kullanmamıştık, destek fikrinin önünü kapatmayalım diye. Ama fazla destek bulamamıştık. Biraz o da bezginlik yarattı.

V.K.: Gemiye yürütecek bir destek olmadı. Başka yerlere destek veren de yoktu gerçi.

C.E.: Başka yer yoktu ki. Bir ticari galeriler, bir de biz vardık. Sadberk Hanım Müzesi mesela, 1984’teki özel müzeler hakkındaki yönetmelik biraz da onların eseri... Sabancı Müzesi, İstanbul Modern falan hep bizden sonra.

V.K.: Sabancı Müzesi, Nazan Ölçer gelmeden önce *blockbuster* ve benzeri türde sergi yapmıyordu. 2005’ten sonra Picasso’yla öyle işlere başladılar. Pera Müzesi o yıl, santralistanbul 2007’de açıldı.





*Yerleşmek*, Oda Projesi'nin 3 Oda 1 Salon'u kapsamında ilkokul öğrencileriyle sergi turu  
Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001  
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

Ortada ne destek ne bir fon vardı. Yalnızca sergiler için kısıtlı kaynaklar oluyordu. Eğriye eğri doğruya doğru, bizim de programda boşluk doldurmak için yaptığımız projeler oldu. Bazı sergilere içerik olarak çok önem verilirken bazıları da duruşu bozmadan, maddi zarar getirmeden “dolgu” olarak düzenlenebiliyor. Mesela, Danimarkalı mimar ve tasarımcı Arne Jacobsen’in 100. doğum günü sergisi ya da Çağa Ailesi’nin sonuçta iyi bir sergi olarak ortaya çıkan o koca resim sergisi...

C.E.: Evet, Türkiye resminden bir kesit gibiydi.

V.K.: Gençlere; dinamik ve henüz kabul görmemiş olana açık yerler yoktu...

C.E.: Kabul görmemiş derken... Ticari olmayan işlerin gösterilebileceği kimse de yoktu.

V.K.: Peki, başarılar ve zafiyetlere gelecek olursak... Bu işe daha fazla maddi yatırım yapmış ya da misal bir halkla ilişkiler şirketiyle çalışıp tanıtıma ağırlık vermiş olmanız gerektiğini düşünüyor musunuz?

C.E.: Aslında o dönem halkla ilişkiler sektöründen görüştüğümüz kimseler vardı ama tabii bunlar

hep bütçe meselesi, koleksiyon oluşturmayı engelleyen harcamalar. Öte yandan, biz kurumsal tanıtım yapmadığımız için bütçe ayırmamız şart değildi. Bu sadece sanata gönül vermekten, sanatı ve sanat eserini sevmekten gelen bir uğraş... Yani bir de özel şirket tutup bunu duyurmaya çalışırsanız o sakın kimliği kaybedersiniz; lunaparka dönmeye başlar.

V.K.: Herkes biraz fazla sakın değil mi?

C.E.: Biraz fazla sakın (*gülüşmeler*).

V.K.: Yani bu, kimliği etkileyen bir nitelik...

C.E.: Vitrinde olmaya çalışmak yanlış anlaşılmalara neden olur; birdenbire kendinizi bambaşka bir koltukta bulursunuz. Daha doğrusu, başkalarının sizi oturttuğu bir koltukta oturmak zorunda kalırsınız ve işin amacı sapar. Yabancılar koleksiyonla daha ilgili, bir halka ilişkiler çabamız olmasa da gelip gidiyorlar. Ama yurt içinden burayı gezmek için çıkıp gelen insan sayısı çok az; daha ziyade üniversite öğrencileri uğruyor. Bu durum da bir halkla ilişkiler gerektiriyor nihayetinde. Yine de yurt dışındaki dergilere daha çok ağırlık veriyoruz. Gayemiz, yurt içi ve dışından işleri bir araya



getirmek ve yabancılara Türkiye'deki genç sanatçıları tanıtmak. Özellikle de, galerilerde henüz yer bulamamış ya da satış şansı olmayan sanatçıları... Sanata katkı açısından çok önemli bu.

V.K.: Sizde keşfedilip galerilere geçen genç sanatçı oldu mu?

C.E.: Ticari bir yönümüz olmadığı için biz yalnızca sanatçı dosyası ile irtibat bilgilerini veriyoruz. Son olarak, Roma'daki MACRO'da çalışan Elena Forin'in küratörlüğünde Giovanni Ozzola'nın sergisini yapıyoruz. İtalya'dan bir sanatçının işleri tek başına olmasın diye, Forin'e Türkiye'den birkaç sanatçı seçmek isteyip istemediğini sorduk. Buradan üç isim ekledi; İtalyan konsoloslüğundan da destek alındı. Sonuçta bizi tatmin eden bir sergi; Ozzola'nın işleri, ona paralel seçilmiş sanatçıların işleri ve koleksiyon bir arada... Bu misyon sürecek, 10 yıl daha geçse bu merak devam edecek. Öyle bir mekân imkânı olursa, belki de 2001 dönemini yeniden yaşamak için başa dönecek.

— *Elgiz 10: Çağdaş Sanat İnisyatifinde 10. Yıl*,  
Editör: Nurten Özkoray, İstanbul: Proje 4L | Elgiz  
Çağdaş Sanatlar Müzesi, Ocak 2011





# 2004 NOTLARI

## I.

Yeni İstanbul kibrinde boğuluyor. Şehir tartışmasız bir “ikinci”. Pek çok sakininin ilk fırsatta terk etmeyi düşlediği yer. Bir başkent de değil. Ne var ki kendini ağır sıklet bir küresel şehir olarak görüyor... Kibir tam bir miyop.

1999 depreminden hemen sonra evlerde acil durum çantaları bulunduruyorduk. İçinde birkaç parça giysi, şişe su ve biraz hazır gıda ile pilli fener, el telsizi gibi şeyler vardı. Kimi de bunları aracının bagajında istifliyordu. Aradan birkaç yıl geçti, cılız belleğimizden gitgide silinen deprem tanrıya havale edildi. İstanbul’un küreselleşmesi, tıpkı bu deprem tehdidi gibi, ulusal ekonominin ve dolayısıyla egemenliğin muhtemel sonunu imliyor aslında.

İflah olmaz bir pesimist olarak her şeyi takıntı hâline getirip herkesin canını sıkabilirim. Bu, tatlı tatlarla bezenmiş bir İstanbul yazısı değil... Hem neyi kutluyoruz ki? Çevresindeki her türlü kaynağa

el koyup bunları hırsla tüketen Babilvari bir güce dönüşmesini mi? Görmezden gelinen, eğreti bir yasa dışı kültürle şekillenmiş olmasını mı? Zor yoluyla kazananların her şeyi kapması, kabul edilemez koşullarda yaşayan milyonlarca insanı ve onların da pastadan bir şeyler kapmak için çırpınışını mı? Güvencesizliğin kader sayılmasını ya da acımasız çizgilerle ayrılan sosyal ve ekonomik sınıfları mı? Eski polislerin, emekli istihbarat subaylarının kurduğu özel güvenlik ordularının halka ait mekânları dahi gözetliyor olmasını mı yoksa?

İstanbul görkemli olmasına görkemli; belediye de son on yılda bazı mucizeler yaratmadı değil ama aidiyet nerede, şehir gururu var mı mesela? Yok. İstanbul miyop kibirden ibaret.

Şehrin birçok kültür kurumuna ev sahipliği yapan İstiklal Caddesi, yükselen deneyim ekonomisiyle birlikte turistik bir uzantı olarak yeniden



biçimleniyor. Azınlıkların tarihî mirasını allayıp pullayıp pazarlama yönünde bir eğilim var. 20. yüzyıl boyunca caddenin ekonomisini her nevi yolla devralan, devlet takviyeli "yerli" iş dünyası, caddenin geçmişini oluşturan sosyal dokuyu eritirken aynı geçmişin tezahürlerini markalaştırarak nostaljik bir algıya pazarlıyor. Adı İstiklal ama tabelalar bambaşka gerçekliklere işaret ediyor: Starbucks, Nike, Diesel, Fransız Sokağı. Cadde bir yandan aynılaşıırken öte yandan farklılığın temaşa hayatına açılıyor. Cumartesi Anneleri bile gelemez oldu nice dir. Pera'nın sınırları pek geniş değil; Afrikalı, Moldovalı, Romanyalı ve diğer yersiz yurtsuz toplulukları, gezmeye gelenlerden ayıran Tarlabası bariyerlerinde sonlanıyor. Biri hizmet almak, biri de hizmet sunmak üzere orada.

Hiçbir şey artık bu yere özgülüğü kalmamış ve hafızadan kazanmış bir şeye özlem, duruma göre de ona haset duymaktan öteye geçemiyor. Kültür sektörü de genel olarak aynı *edinilmiş yetersizliği* sergiliyor; "çağdaş" sanatın envaiçeşit türevi sunulmakta. *Genleşmiş taşralılık* burada yeni çağın ta kendisi; İstanbul'u bir arka plan ve yansıtma olarak kullanıyor. Durumun dış çeperlerindeki kurumlar, söz gelimi Borusan Sanat Galerisi ya da Platform istisnai tuhaflıklar.<sup>1</sup>

Şehrin ham enerjisi, Batı Avrupalı için bir cazibe merkezi. Aşırı kurumsallaşmamış oluşu da yeni fikirleri tecrübe etmeyi kolaylaştırıyor. Güzel ama İstanbul projelerine yönelik bu artan ilgi neden? Niçin şimdi? İstanbul üzerine en şarkiyatçı sergi ZKM Karlsruhe'de yapıldı.<sup>2</sup> Katılımcıları sergiden sonra ne hissetti bilemiyorum ama bu, ZKM'de görünmenin cazibesine karşı koyamayan "evet kuşağı sanatçıları" meselesine bağlanabilir. Çoğu kişi değişik yerlerin havasını solumaktan hoşlanır kuşkusuz. Yıllarca süren tecrit ve içine kapalılıktan ötürü, söz konusu aşırı hevesin meşruluğu da tartışmalı. Ama yeni durum aynı zamanda, politik gündem istikametinde sanatın araçlaştırılmasıyla ilgili bir tartışmaya kapı açıyor. Gerçekten ne değişti? Türkiye'de dört yıl önce güncel sanat yoktu ve üç yıl sonra olmayacak mı?

Türkiye'nin kültür sektörü 1980'lerden bu yana, 12 Eylül darbesinin kolaylaştırdığı neoliberal ekonomi paralelinde özel kaynaklara bağlı hâle geldi. Kültür üreticileri, kendilerini devletten ayırıp gitgide artan biçimde bu kaynaklara bel bağladı. Müteakip 20 yılda tümüyle özel kaynaklarla desteklenerek gelişen bir görsel sanat sektörü oluştu. Ankara, sermaye ve hatırı sayılır bir be-yin göçüyle beraber alternatif konumunu yitirdi.





*İdeal Toplum Kendini Yaratıyor, İstanbul: Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2005*



Başkent artık ülkenin simgesel merkezinden ziyade işlerin bitirildiği bir yer, geçici bir uzama dönüşürken örneğin Berlin’le İstanbul arasında İstanbul ile Ankara arasında olduğundan daha tutarlı bir ilişki kuruldu.

1980’lerin büyük bir kısmında İstanbul kültür ortamında, buraya dair sanattan ötesi, buralı sanatçıların sergilerinden başka bir sergi yoktu. İlk kez 1987’de düzenlenen İstanbul Bienali’nin etkisiyle bir grup sanatçı, en çok ziyaret edilen Avrupa başta olmak üzere, uluslararası sanat topluluklarıyla bütünleşmeye başladı. Bir zamanlar sanat akademileri ile kabul gören galerilerin hâkim olduğu ortamdaki değişim görsel kültür üzerindeki yerel basıncı da kaldırdı. Uzun yıllar şehirde -kanonlaştırılan nadir örnekler dışında- güncel sanatla karşılaşmadı. Kurumlar buna hazır olmadıkları gibi sanatçı, kurum ve izleyici arasında paylaşılan bir zemin de yoktu. Çoklukla taşralı bir kültür yapılanmasının, bu yapıyı destekleyen piyasa zemininin ve bunların kendini temsil etme ve yeniden üretme ortamının dışındaydı güncel sanat. İstanbul Bienali’nin ketum desteği hariç çok az tutunma noktası vardı. İnziva bir tür diasporaydı. Tartışma fırsatı dahi ancak yurt dışından getirilen az sayıda projeye oluşuyordu.

Tüm bunlar, “kenardakiler”in mikro topluluklar kurmasına vesile oldu; özgür sohbetler, öz örgütlenmeler, bağımsız etkinlikler devri başladı.

Türkiye sanatı, 1997 ile 2001 yılları arasındaki oldukça samimi birkaç örnek dışında eleştirel olmamıştır. Eleştirelliğin yokluğu veya kaybı, anlatı ve belgesel yöntemlere hevesli pratiklerle idame edilir ama bu eleştiri barındırsa da eleştirellikten yoksundur. Bir sanat üretimi ne kadar eleştiri barındırırsa yurt dışında o kadar kolay dolaşıma girer. Bir yandan da, sadece *ikincil* nitelikte işler Türkiye’de sunulur. Burada gösterilen ile yurt dışında gösterilen farklıdır. Zira devlet destek kaynakları ve kamu fonu kültürü olmadığı gibi işlerin paylaşılacağı; sanatçıyı eleştirinin beklenmedik sonuçlarından, olası baskı ve tepkilerden koruyacak güçlü bir zemin de yoktur.

Sermayeye görsel kültür sektörü arasındaki zımnî evlilik afazi ve afoni üzerine inşa edildi. Öte yandan, son aylarda özgür ifade daha hoş görülen, desteklenen bir hâl aldı. Türk konsolosluklarının, rahatsız oldukları her türlü içeriği Ankara’ya ihbar ettiği günler geride kaldı. Bu detant bir değişime işaret ediyor; “yeni” Türkiye’de eleştiri onaylanıyor ve hatta halkla ilişkilerin bir biçimi olarak kabul görüyor.





9. Uluslararası İstanbul Bienali hazırlık döneminde  
Charles Esche ile Superflex ekibi  
İstanbul: Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2005



*Sparwasser*  
İstanbul: Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2004

Türk aşırı sağının kirli popülist taktiklerle tesis ettiği korku kültürü ve bunun tetiklediği kaba öfkenin artık ciddiye alınmadığını görüyoruz. Bu özgürlük bize Avrupa Birliği sürecinde bağışlandı; biz de bir biçimde bu küçük temaşada sürecin araştırma ve geliştirme araçları sayılabiliriz.

Gençleşen koleksiyoncu camiasıyla, hayat tarzı olarak koleksiyonculuk akımıyla, hatırı sayılır varlığı olan kimselerin yaşadığı İstanbul'da sanat piyasalarının yükselmesi şaşırtıcı bir durum değil. Güç sahiplerinin ilgisi hızla dünyanın doğu ve güneyine akarken yeni güç koridorları oluşuyor. Buradaki durum da genel gidişata koşut. Bir yandan da, akademi ve kültür kurumları, eleştirel literatür söz konusu değişime yetişemiyor ve kültürün değerini piyasa tespit ediyor. Endişe verici olan, bazı işlerin ederinin yükselmesi değil; sanatın kamu nezdinde çok ciddi, neredeyse geri dönülmez şekilde bir inandırıcılık kaybına uğraması. Hakikat bu değilse de kimin umurunda? Kamu fikrini kazanamamıştık, kamunun yerinde devlet vardı, şimdi de toptan yitirmiş olduk. Sanat ortamı bir özel sektör, "sponsorluk"la işleyen bir mekanizma olarak kabul edildiğinde keyif endüstrisinin sıradanlığıyla baş başa kalırız. Hayat tarzı dergilerinde "kültür-sanat" bahisleri, ihtisas

alanı Biedermeier iskemlesi olan müzayedecilerin güncel sanata bulaşması, çok yakın zamana kadar Türkiye sanat ortamında neler olduğuna dair merak ve endişe duymayan bu araçların İstanbul'da bienal sırasında sergiler açması, koleksiyonculara fuar turları sunması, koleksiyon aklamaları... Evet, bu henüz başında olduğumuz bir oyun.



*Stadtansichten Istanbul* sergisinin düzenlendiği, Stuttgart'taki ifa-Galerie önünde Seçil Yersel, 2004



Koleksiyoncular bu zamana kadar hoş, uysal, iki boyutlu (fotoğraf ve video dâhil değil tabii ki), sadece ve sadece fırça ve kalemle yapılmış işleri alıp üstelik bunların ederi bugün bile katlanırken aykırı fikirleri telaffuz etmek de neden? Oysa, hakiki, katkısız, beklenmedik işler olmaları gereken yerlerde değilken müzayede meraklılarının üzerine titrediği, ederi dil uçuklatan şeyler dünyanın geri kalanının umurunda mı? Gerçekten dönüştürücü, sorgulayıcı kamu kurumlarının; ciddi ve cesur güncel sanat koleksiyoncularının çoğalarak farklı seçenekler sunmasının zamanı gelmedi mi? Bu noktada en çok, ciddi koleksiyonların bir an evvel gün ışığına çıkarılmasını, Türkiye'nin çoğu dışarıda çalışan ciddi küratörlerinin ortama müdahalesini, değerli sanat tarihi tezlerinin bir literatüre dönüşmesini, vizyon sahibi genç galerici ve koleksiyoncuların dümen suyunda gitmek yerine inanç ve cesaretlerini sürdürmesini, İstanbul Modern ve santralistanbul gibi kurumların tarihin neresinde durduğunu göstermesini ısrarla diliyorum.



*Vur ve Kaç* kapsamında Mark Bain' in  
*Action Unit - Instant Riot for Portable People* işinin kurulumu  
İstanbul: Şişhane Meydanı, 2004





## II.

İstanbul nereye evriliyor? Söylemesi güç. Kentin istikameti üzerine durmaksızın yorumda bulunmaya mecbur biri olarak, birbiriyle çelişen ama hepsi de eşit ölçüde karamsar değerlendirmeler yaptığımın farkındayım. Her şey planlandığı gibi giderse, birkaç yıl içerisinde tamamen özelleştirilmiş olacak.

Bir kent bir başka kenti model almalı mı; bir kenti başka kentlere göre modellerkeniz o kent kendisi olabilir mi? Bunun böyle olmadığına, İstanbul'un son 100 yılda görüp geçirdiği nice nâzım plana nasıl direnç gösterdiğine, yapboz gibi değişimlerin geçiciliğine tanığız. Kaldırım taşları, aydınlatmalar yenilenir; Taksim Meydanı genişledikçe genişler ama birkaç gün içerisinde polis gelip Sular İdaresi önüne barikatlarıyla konuşlanır. Panolar gelişigüzel yerlere saplanır, seyyar satıcı ve şipşakçılar bölgelerine döner. İçinde katran kaynattıkları yağ tenekeleri ve kazma, kürek, plastik torbaları ile nuh nebiden kalma Renault steysinleriyle geçici işçiler belirir çok geçmeden; yeni döşenmiş taşları kırıp delikler açar, üstünü de çimentoyla örterler. Her zamanki gibi yanlarından dırdır ederek geçip gider, çevremizden onay beklercesine “Bizi bu hâlde Avrupa'ya alırlar mı?”



İstiklal Caddesi'nde bir protesto yürüyüşü, 2005



türünden söyleniriz. Oysaki İstanbul gibi kendi alt modellerini, kendinden örgütlenmeleri, *ad hoc* mimarisini üretme kapasitesi çok yüksek olan bir kenti illa da Avrupa kentlerinin biteviye merkezlerine benzetmek için nafi bir “normalleştirme”ye zorlamak yerine mevcut enerjilerin nasıl yeniden değerlendirilebileceğine bakamaz mıyız?

İran’da Şah döneminde kaybolan, adını anımsayamadığım Azeri bir şairin şöyle bir dizesini okumuştum yıllar önce: “Biz müzeleri sevmeyiz, müzeler tarihsiz toplumlar içindir.” Yıllardır müze sorunları üzerine kafa yoruyorum; bu dizeyi hiç unutmadığımı itiraf etmeliyim. Peki bizler, buralılar yani, sahiden müzeleri neden sevmeyiz? Usulen düzenlenen okul gezileri hariç, ailenizle yaptığınız kaç müze gezisi sayabilirsiniz? Benim hatırladığım 1970’lerin sonundan; meşhur mavi yolculuklar döneminde Azra Erhat’ın, bizi peşi sıra dağ tepe sürüklerken mitolojiden mebzul miktarda aşk ve entrika hikâyeleri ekleyerek anlattığı amfi tiyatrolar ve kent kalıntıları... Azra Hanım’ın rehberliğinde baktığımız dağ, taş yığını değil; bugüne de seslenen hikâyelerle örülü, düş gücümüzü ateşleyen bir evrendi. Tarihin tortusu o mekânlarda olduğu kadar yanı başlarındaki evlerde hâlen kullanılan kalıntılarla yeniden ve yeniden

anlam kazanıyordu. Geçmişle ilişkinin ancak yeniden okunarak bugüne sızmasıyla kurulduğunu görmüştüm. İşte bu nedenle bellek yoksunluğu, geleceğe dair fikir zafiyeti de oluşturuyor. İstanbul, şehir plancılara, kabaran iştahlarıyla dev müteahhit firmalarına, ihale avcılara, çimento fabrikası sahiplerine, kent ve topluluk adına karar verme ehliyetini şeffaflıktan uzakta hoyratlıkla kullanan mega[loman] belediye başkanlarına ve maketlerden, planlardan, uydu görüntülerinden kenti tarif eden, burada yaşayan insanların gereksinimlerine özen göstermeyen mimarlara bırakılabilir mi? Gelecek, teknokratlara, hamasetle öznesini oyalarken iş bitiren hükûmetlere, belediye başkanlarına ve mimarlara -evet, özellikle de mimarlara- bırakılmayacak kadar ciddi bir konu...

Mesela Galataport; Taksim-Tünel hattını tutan, tarihî yarımadağa bağlı olağanüstü canlı bir merkezin kıyısına sürdürülemez bir mezar proje düşünmekte. Projenin öngöremediği basit gerçekse, İstanbul’a turist gelmesinin esas nedeni kentin iç içeliği, kaynaşıklığıdır. Burayı heyecan verici kılan büyük zincir marketler ve alışveriş merkezleri değil; küçük dükkânlar, sokak satıcıları, keşif hissi, kentin parçası olmak ve Boğaz’da bir şeyler içip kıyıda dolanmak, labirentvari sokaklara sapmaktır.





İstiklal Caddesi'ndeki Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi yapısı, 2004



Gereken, mevcut doku üzerinden bir gelecek kurarak bu dokuyu daha kullanılır hâle getirmektir. Topkapı Sarayı gibi bir yeri yüksek giriş ücretleriyle değil, ziyaretçinin kendi bütçesine göre müze içinde harcama yapabildiği bir mikrokozmos olarak yaşatmaktır. Sabah girip akşam çıkmak istemediğiniz, dört köşesinde yaşanmışlığı hissettiren, mutfaklarında eski Osmanlı yemeklerinin gerektiğinde konuklarla yapıldığı, birbirinin aynısı yüzlerce seramik tabak yerine az sayıda materyalin anlamı ve yapım süreçlerine ilişkin bilgiler eşliğinde sergilendiği, tabakla içinde sunulanın ilişkisinin konuşulduğu, içerdiği her bir mekânın önemi ve çevresiyle ilişkisinin tartışmaya açıldığı bir yer olarak yani... Asıl önemli olan, kama, kılıç, elmas sergileyerek Osmanlı tarihini yalnızca şiddet ve ihtişam üzerine kurmaktan öte her yönüyle var oluşunu soruşturmaktır. Bir askerî müze, dört duvar içinde top, tüfek ve düşmandan ele geçirilmiş üniforma sergilemekle yetinmeyip savaşın yıkımlarını anlatabilmelidir. Aslen eğitim ve hafıza mekânları olan müzeleri, eski eserlerin duvarlara asılıp vitrinlere saklandığı, ortalıkta bezgin bekçilerin gezindiği tozlu yerler gibi algılıyoruz. Yapı ve nesne -ne denli değerli olursa olsun- bir anlama gelmez; aslozan, bunlarla kişi arasındaki ara yerdur. Adını koyamadığımız,

nesneleştiremediğimiz, hayatımızı kimi zaman daha anlamlı kılan, daha çok soru sorduran, düşündürten, özene teşvik eden, kıskırtan durumlar... Kabul ettiğimiz doğruları sorgulatan o alışveriştir. Bu anlamda, müzelerimiz *talan mekânları* olmanın ötesine geçememiştir; turistlerden önce bizler, bizzat buralılar için de pek bir şey ifade etmezler...



Yayalaştırma sonrası İstiklal Caddesi, tarihi bilinmiyor  
Fotoğraf: M. Erem Çalikoğlu  
SALT Araştırma, M. Erem Çalikoğlu Arşivi



İstanbul'un geleceğini turizme bağlayanlar aslında bu kenti düşünmüyorlar. En iyi turizm, ancak siz kentinizden, işleyişlerinden memnun olduğunuz zaman, yani aidiyetiniz varsa gerçekleşir. Turist, bir para makinesi değil, geleceğinizin garantisi; yaşadığınız yer hakkında bir övgü, bir anı, bir tattır. İstanbul'a gelen bir yabancıнын ülkesine döndüğünde, "Akmerkez harikaydı" ya da "Galataport'taki akvaryuma bayıldım" dediğini düşünebiliyor musunuz? İstanbul'un yeniden düşünülmesinde ana cadde çözümlerinden ziyade yerel mitler, ara sokaklar, farklılıklar, skala değerlendirilmeli. Müzelerin yaşayan yerler hâline geldiği, insanın oryantasyonunu karıştıran, kendini egzotikleştirmeyen, aksine köşe başındaki sebilin Reşat Ekrem Koçu'dan Orhan Pamuk'a bilgi, edebiyat ve tarihle katmanlandığı çok hücreli bir organizma olarak düşünülmesi. Turist tecrit edilmemeli, şehre katılmalı; ona İstanbul'un Disneyland sürümünü dayatılmadan önce de mutlaka hatırlanmalı: *Aslında geçmiş yoktur ve her şey ona katılan değer bağlamında günceldir.*

— [resmigorus.blogspot.com.tr](http://resmigorus.blogspot.com.tr) blogundaki 2004 yazılarından derlendi.

#### DİPNOTLAR

1. Borusan Sanat Galerisi 1997-2006, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi de 2001-2008 yıllarında uluslararası programlarla faaliyet gösterdi.

2. *Call me Istanbul*, ZKM | Karlsruhe, Almanya, 2004



# BLOCKBUSTER ON THE BOSPHORUS

Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) yöneticisi, çok saydığım Nazan Ölçer, *Financial Times*'a “Dünyanın en iyi müzelerinden biri olacağız” demiş. Hangi koleksiyona, nasıl bir bilgi üretimine katkı sağlayabilecek bir programa dayanarak bu savda bulunduğunu anlamadım. Bu tarz müzelerin asal görevi, koleksiyonlarını korumak, yeniden yorumlamak, yorumlarken daha anlamlı bir hâle getirmek üzere özenle genişletmek ve araştırma yapmak değil midir?

Daha doğrusu, henüz tarifi olmayan bir müzeyi nasıl tarif etmeliyiz? SSM, İstanbul'un en teşekküllü müzesi oldu. Gayet profesyonel olsa da, salt montaj endüstrisiyle, taşıma suyla ve ıskalanmış bir geçmişin ithalatıyla mı biçimlenecek? Devasa masraflı marka sergilerinden, benim anlamadığım bir beklentileri olmalı. Çünkü, Picasso tablolarını gerçekten görmek isteyenlere bir Avrupa bileti vermenin, o tabloları İstanbul'a getirtmekten ucuz olacağı aşikâr.

“Onaylanmış liste” endüstrisine yatırım yapan bir müze, dünyanın en iyilerinden biri olmayı iddia edebilir mi gerçekten? Tarih yazmakla yazılmış tarihin takipçisi olmak arasında bir fark olmalı. SSM, ardındaki üniversite ve kumandayı elinde tutan yönetmeniyle yatırımlarını bu yöne çekebilecek imkâna sahip. Asıl korkum, hem SSM'nin bu sergiyle şüphesiz bir biçimde edineceği popülerliğin albenisine kapılması hem de kentteki diğer müzelerin markalaşmış kültürü parayla satın almaya çalışarak anlamsız bir yarışa girmesi...

*Monet Giverny'de* bir sergi adı olabilir kuşkusuz; Monet, Giverny'de yaşadı çünkü. Ya da “Picasso Plajda”, yıllar önce Haldun Dostoglu ve Şule Malhan'ın katkılarıyla 1991 yılında düzenlediğimiz Robert Rosenblum konferansının adıydı. Picasso'nun plaj resimleri önemlidir, değişim sürecine de işaret eder. Ama *Picasso İstanbul'da* demek, *Atatürk 104 yaşında* demekten farksız.



Belki de Serkan Özkaya haklı çıkacak ve “orijinal” görmemiş bir izleyicinin “orijinalle karşılaşmasının vazgeçilmez düş kırıklığı”na tanık olacağız. Meseleye şuradan da bakabiliriz: *Duchamp İstanbul’da* dese ydik ne olurdu?

Boğaz kıyısında Picasso sergisiyle kendisine talihsiz bir rota çizen SSM en azından, yaptığını hakkıyla yapıyor. Dolayısıyla SSM üzerinde bambaşka taleplerimiz olabilir ama bunları diğer müzelerden bekleyemeyiz. Örneğin, yapay kulesi ve cismiyle olmasa da, kendini küçük düşüren adıyla Tate Modern’i çağrıştıran İstanbul Modern<sup>1</sup>, Avrupa Birliği sürecinde isabetli bir kaza olmanın; bazılarının deyişiyile “müzesi olan lokanta” durumunun ya da havalimanı benzetmesinin ötesine ne zaman geçecek? Birbiriyle çarpışan özel müzeler arasında Pera Müzesi apayrı bir kategoride; mimarisinden programlarına kadar durumu o denli şeffaf ki mürekkep harcamak bile içimden gelmiyor.

— [resmigorus.blogspot.com.tr](http://resmigorus.blogspot.com.tr)

24 Kasım 2005

DİPNOT

1. İstanbul Modern’in açılışı 2004’te, dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından yapıldı. Bk.: Emine Merdim Yılmaz, “Oya Eczacıbaşı anlattı: İstanbul Modern’in ilginç hikâyesi”, 15 Ocak 2015 [arkitera.com/haber/7760](http://arkitera.com/haber/7760)





# İSTİKLAL CADDESİ'NİN ÖTESİ

İstiklal Caddesi ve dâhilindeki kamu mekânlarına yaklaşımımız, örtük bir Pera nostaljisinden besleniyor.

Aksanat'ın giriş kat galerisi Teknosa mağazasına dönüştürüldüğünde, kamusal mekândan ricat edildiği sanılıyor. Hem Aksanat'ın geçici olarak küçültülmesi hem de dört ay önce Borusan Sanat Galerisi'nin kapanması<sup>1</sup> çok kısıtlı bir tepki uyandırdı. Asıl mesele, Aksanat ve Borusan Sanat Galerisi örneklerinin, caddenin yakın geçmişteki dönüşümüne dair ne anlattığı...

İstiklal Caddesi'ndeki kimi yapıların cephesinin 1980'lerin sonundan itibaren cam ve alüminyumla giydirilmesi, daha sonraları bunlardan arındırılarak bu kez de ne idüğü belirsiz bir tarihî üslupla kaplanması (caddenin girişinde Aksanat ve Galatasaray'daki Beyoğlu İş Merkezi yapıları gibi), açılışından kısa bir süre sonra içindeki tüm

dükkânların kapandığı Markiz kurmacası<sup>2</sup> ve “vitrin Peralıştırması”, caddeye bir tema parkı biçiminde sınıf atlatılmasının sadece ön adımlarıydı. Tarihî yarımada'nın, özelde Süleymaniye civarının “yüksek Osmanlı” mimari tarzına indirgenerek tema parklaştırılması da benzer bir durum. Rant, kadife eldivenlerini kuşanmış, düpedüz ayrımcılık yapıyor. Yerel yönetimin kolaylaştırmasıyla, yıpranan yapı grupları koruma kisvesi altında özel çıkar kabilelerine devrediliyor. Kentin master planı, tümüyle özel sektör çıkarlarının hizmetinde.

Tarlabaşı Bulvarı'nın tam ortasında, aşılmaz bir barikat gibi yolu kesen korkulukların çizdiği sınır, mahallenin Tarlabaşı tarafını ekonomik olarak sürdürülemez hâle getirmişti. Yaklaşık 15 yıllık ekonomik çökertme uygulaması sonunda, şimdi şiddete dayalı bir rehabilitasyona giriliyor, ki istenmeyenler iyiden iyiye görünmezleşsin ve yerlerine gelenler bölgeyi mutenalaştırsın.





Akbank Sanat yapısı, İstiklal Caddesi, tarihi bilinmiyor

Fotoğraf: Kayıhan Türkoz

SALT Araştırma, Kayıhan Türkoz Arşivi

Bundan iki yıl önce, “kamusallıkları onanmış sanat merkezleri bölgeden dışarıya itelenecek, bunların yerine şaşaalı ticari galeriler ya da *showroom*’a benzer kültür merkezleri gelecek” demiştim. Ancak, rant o kadar yükseldi ki, rota bugün toptan sıhhiyeleştirmeye döndü. Beyoğlu’nun tarihsel sabitlerinden bar/pavyon/seks endüstrisi artan bir hızla, diğer gayrimüslim semtler olan Pangaltı ve Kurtuluş’a itiliyor. Bunların yerine, Etiler ve Levent’ten yüksek eğlence endüstrisi nakledilip monte edilmekte. Beyoğlu, büyük bir alışveriş merkezi gibi tümüyle kontrollü, tırma-lamayan bir mekâna dönüştürülüyor.

İstiklal Caddesi’nin rant değeri hızla yükseltilirken basıncın yan sokaklara da sirayet edeceğini ve caddenin toptan müşteri değiştireceğini varsayabiliriz. Artık, caddeye girerken eteğini iki santim yukarı çeken genç kızlar, punk’lar, metalciler, keşler; yaşadıkları mahallelerde yapamadıklarını yapacak, giyemediklerini gösterecek olan çocuklar buraya gelemeyecek. Caddenin, travestilerden İstanbul Barosu’na, Aydınlıkçılar’dan PKK’ye, kısaca her kesime tanıdığı kendini ifade etme hürriyeti büyük ve çok uluslu markalarla yer değiştiriyor. Gösteriler azalacak. Cumartesi Anneleri gideli üç yıl oluyor...





Şark Pasajı, İstiklal Caddesi, İstanbul, tarihi bilinmiyor

Fotoğraf: Kayıhan Türkoz

SALT Araştırma, Kayıhan Türkoz Arşivi



Sanat kurumlarının İstiklal Caddesi'ni sıhhi-  
leştirmesi söz konusu değil. Bakırköy, Kadıköy ve  
Beşiktaş'tan da ekstrem bir kamusal mekân olan  
İstiklal Caddesi, aslen arzu edilmeyenlerin yeri...  
Dünyanın hiçbir yerinde, trafikten arındırılmış  
bir mekânda bu kadar yoğun bir kültür kurumu  
çeşitliliğine ve ekonomik farklılaşmaya rastlan-  
mazdı. Beyoğlu, yerel ölçekte markanın belli bir  
dengede durduğu bir yerdi. Ancak, her geçen gün  
bir terzi, bir manifaturacı, bir cenaze levazımatçı-  
sı, bir fotoğrafçı, bir yamacı, bir küçük gazete, bir  
küçük matbaa daha ayrılırken uluslararası marka-  
ların merkez mağazaları ana caddeye yerleşiyor.  
Caddenin profili mağaza profiline göre deği-  
şirken dışa dönük, izleyicisinin “profesyonel”  
olmadığı sanat kurumlarının işlevinde kökten  
bir dönüşüm yaşanacak. Dünyada çok az  
kurum, arındırılmamış, karışık profilde bir izle-  
yici kitlesiyle çalışma imkânına sahiptir. Cad-  
denin potansiyeli, profesyonel izleyicisi olma-  
masındaydı; “yürü ve gir” türü, kendine özgü bir  
model teşvik edilmekteydi. Mesela Platform Ga-  
ranti olarak biz, kalabalıkların dedektörlerden,  
üniformalı güvenlik görevlilerinin zanlı muame-  
sinden, gözetleme kameralarından geçmeden;  
“Burada SANAT var, ona göre; sesinizi kısıp terbi-  
yenizi takının” ve “Zaten anlamazsınız” hissine ka-  
pılmadan rahatlıkla içeri girmesini önemsiyorduk.



# PERSONAL JOURNAL.

[ THE WALL STREET JOURNAL EUROPE. ]

FRIDAY/SATURDAY/SUNDAY, SEPTEMBER 16 - 18, 2005 P1

## Inside

### ART TALK

A chat with Biennial  
co-curator Charles Esche.  
P2

### OFFSHOOT

Istanbul art comes to  
Eindhoven, Netherlands.  
P2

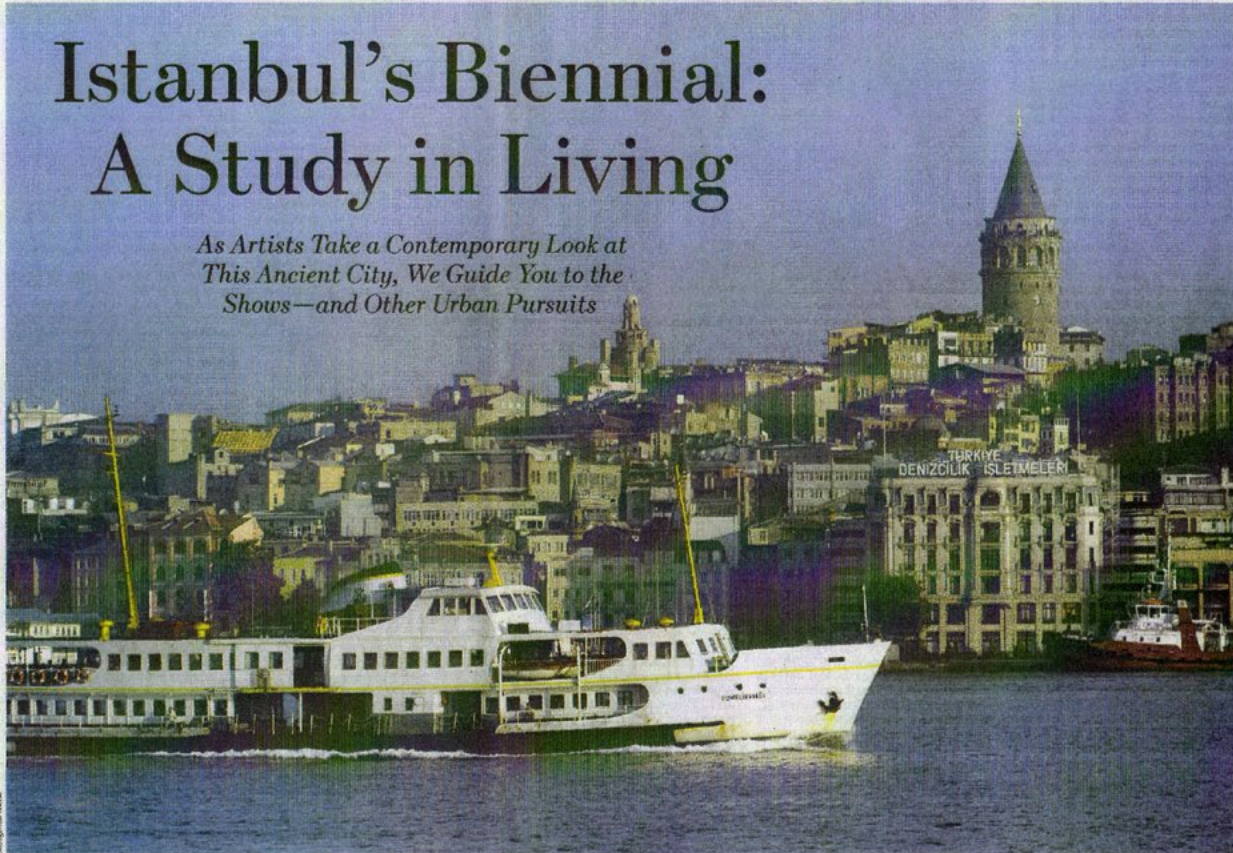
### SHOWTIME

Happenings to note on the  
fringe of Istanbul's big event.  
P2



## Istanbul's Biennial: A Study in Living

*As Artists Take a Contemporary Look at  
This Ancient City, We Guide You to the  
Shows—and Other Urban Pursuits*



By SUSANNE FOWLER  
Special to THE WALL STREET JOURNAL  
FORMER TOBACCO WARE-

Above, a view of Istanbul from the Bosphorus; left, an Ernest Hemingway-inspired perfume by Bulgarian artist Daniel Bozhkov; and a broom made of a twig by Servet Kocyiğit, a Turkish artist based in Amsterdam

9. Uluslararası İstanbul Bienali haberi, *The Wall Street Journal Europe*, 16-18 Eylül 2005



Yakın zamanda İstiklal Caddesi'nde, Platform Garanti gibi yılda 125 binden fazla izleyicinin ziyaret ettiği kurumlara gerek kalmayacak ve bizler de, gittiğimiz yerlerde parçalanmış, seçici/seçen “kültür müşterisi”yle baş başa kalacağız.

Başka bir yönden bakarsak; toplum mühendislerimiz, belki de yegâne ulusal ortak çarpanımız olan “goygoy”culuğu hiç bu kadar etkili bir biçimde kullanmamıştı. Vapurumuzu seçebiliyoruz; kentten bir gün Picasso'ya, bir diğer gün bir başka marka isme boyanmasından zevk alıyoruz. Sanat ve kültür tüm *billboard*'larda. Bu fikri satın alanların ciddi bir yüzdesi de kurumsal çalışanlar... Kamu ile temsilileri ekranlarla, açık hava panolarıyla yer değiştirdi. Tema parklaştırılan tarihî yarımada Pera'ya bağlandı. Kent, bu bölgelerde alışveriş merkezine çevrildi. 1980'lerin galerilerinden 1990'ların kültür merkezlerine, 2000'lerin başında da müzeleriyle boyut katlayarak gittikçe medyatikleşen kültür kurumları içine kapanık modellere evrilecek.

— *BirGün*, 17 Temmuz 2006

#### DİPNOTLAR

1. Borusan Sanat Galerisi 1997'de açıldığında, İstanbul'da uluslararası ve bölgesel pratikleri gösteren yegâne kurumdu. Güncel mimari projeler ile genç sanatçılara açık olan kurumda, faaliyetlerinin sonlandırıldığı Nisan 2006'ya dek 56 sergi gerçekleştirildi.

2. Bk.: “Markiz nihayet açılıyor”, 19 Aralık 2003

<http://hurriyet.com.tr/markiz-nihayet-aciliyor-190713>



**İSTANBUL:**  
**SANAT İÇİN BİR YER**



Orhan Pamuk'un iki kitabı, *Kara Kitap* ile *İstanbul-Hatıralar ve Şehir*, iki projemin esin kaynağı oldu. *Kara Kitap*, 1992'deki 3. İstanbul Bienali'nin kavram ve tasarımının ana kaynağı sayılabilir; *Hatıralar ve Şehir* ise, 2005'teki bienale zemin oluşturdu. Bu ikisini kronolojik bir sıraya koyarsak ikinci kitap başta yer almalı. *Hatıralar ve Şehir*'in zamanı, diğer kitaptakinden önceki bir zamana tekabül etmese de, Pamuk'un henüz yazarlığa soyunmadığı bir zamana aittir. *Hatıralar ve Şehir*, ileride yazar olacak birinin otobiyografisidir. Diğer yazarların, seyahat yazarlarının üzerinden ve Ara Güler'in fotoğraflarından geçmişe uzanır. Pamuk, bu şehrin mekân ruhuna iki dönemin kışkacından bakar: Art arda imparatorlukların başkenti ve yoğun bir ticaret merkezi olduğu dönemlerle hızlandırılmış küreselleşme ve kent mühendisleri elinde pazarlandığı ve deneyim ekonomisinin kurulduğu dönem arasındaki İstanbul'a. Pamuk, 20. yüzyıl İstanbul'undan bahseder; başkent olma hakkından ve dinamik nüfusu ile

Ermeni, Rum ve levantenlerinden feragat etmiş bir şehirden. 1930'larda tüm dünyayı etkileyen ekonomik krizle birlikte şehirden kaçışların yaşanmasının ardından ikinci savaşla gittikçe zayıflayan İstanbul, bölgesel bir ticari merkez olma niteliğini de yitirir.

Bir sefer Tiran'da, ulusal müzedeki Arnavut koruma görevlisinin Türkçe konuştuğumu duyup İstanbul'a istinaden "Bizler gül, sizlerse toprak-sınız" dediğinde nasıl da gözlerimin dolduğunu hatırlıyorum. Ya da Elia Suleiman'ın *Kaybolmanın vakayinamesi*'ndeki Filistinli yaşlı adamın büyükbabasının savaş anılarından birini; Gülhane Parkı'nda yediği nefis kuzu kellesi ve pilav hikâyesini her anlattığında içimin acıdığını... Bu ihtişamlı benzetmeler, bildiğim şehre pek uymuyordu doğrusu. Pamuk ile benzer zamanlarda içinde büyüdüğüm bu şehir dingin ve sakindi ama Batı'da daha iyi bir yerin özlemini çekiyorduk. İstanbul'a ulaşmada ya çok geç kalmıştım ya da çok erken gelmiştim.





Yayalaştırma sonrası İstiklal Caddesi, İstanbul, tarihi bilinmiyor  
Fotoğraf: M. Erem Çalıköğlü  
SALT Araştırma, M. Erem Çalıköğlü Arşivi

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından İstanbul'u yönetenlerin ana fikri, uyuklayan şehri bir endüstri merkezine dönüştürmektir. Yeniden nüfuslandırılmaya, imalathanelere ve tam da şehrin göbeğinde montaj endüstrilerine ihtiyaç vardı. Fabrika ve depolar, Haliç ve hatta Boğaz kıyılarına dikildi. Bu tekinsiz ekonominin etkisi, gayriresmî barınma biçimlerine karşı hoşgörüyü yumuşatıldı; sınıf atlama, şehirlileşme ve şehri kendine benzetme imkânı doğdu. Gecekondulaşma ve paralel ekonomiler, şehrin damarlarına işleyen esas yasa hâline geldi. Söylendiği gibi, "şehrin taşı toprağı altın"dı.

Pamuk'un şehrin, evler, fabrikalar ve gemilerden tüten koyu kömür dumanına bulandığı o zamanları anlatmasına doyum olmuyor. İstanbul, tıpkı siyah-beyaz fotoğraflar gibi, gri ve siyah tonlarındaydı. Sakinleri, kendilerini her gün şehrin maddi kalıntıları önünde sürüklüyordu. Farkında olmasalar da, imparatorluğun çöküşü, şehrin üzerine serilmiş bir kefen gibi varlığını sürdürüyordu. Geçmiş ne unutulabilirdi ne de hatırlanması olanaklıydı. O koyu renkli mazbut giysiler, hem dinî edebinin hem de Cumhuriyet ideolojisinin beden üzerindeki tahakkümüne işaret eden mütevazılığın nesneleşmiş hâlleridir. Pamuk, bu genel durumu, bir başka dile çevrilmesi güç olan "hüzün" sözcüğü

üzerinden tasvir eder. 1960'lardan önce de sanat sokağına düşmemiş, özne bireyselleşmemiştir. Sıradanlığı ve gündelik olmasından başka bir iddiası olmayan bir özneye göz göze gelemezsiniz.

Pamuk, kitabın sonunda yazar olmaya karar vererek okuyucusuna veda eder. Desen ve resim yapma aşkı onu tatmin eden araçlar değildir. Resim yapmaktan onu esas vazgeçiren, aklını başından alan genç kıza karşı bastırılmayan arzudur. Annesine yazar olacağını bu yüzden mi beyan etmiştir? Durmadan genç kızın ve pence-resinden gördüğü Boğaz'ın girişine açılan manzaranın resmini yapmasının, karşılıklı bir çıkmaz sokağına düşmek olduğu anlaşılıyor.

Pamuk, ne âşık olduğu kızıdan karşılık bulur ne de desen ve resimleri istisnai olanı -aşkı ve şehri- tasvir etmek için yeterlidir. Her ne kadar genç, gözünü uyku tutmayan erkek sanatçı ile kanepeye yayılmış, huzur içerisinde uyuyan kadının imgesi bir klişe olsa da, sanatçı için arzu ve başarısızlığını yansıttığı bir yüzeydir. Ancak, şehir görüntülerle tasvir edilemez ya da kadrablara oturamaz. Pamuk'un yazar olmaya karar vermesi, Cumhuriyet ideolojisinin şehrin imparatorluğun tortusu üzerine oturmasının silinmesinin;



bu çatışma ve durumun üçüncü bir etken tarafından aşıldığı zamana rastlar. Bu üçüncü etkenin, neoliberalizm ve 12 Eylül askerî darbesine denk geldiğini düşünebiliriz.

Günümüz İstanbul'u ile Pamuk'un kitabında ustalıklı tasvir ettiği şehir arasında kökten bir fark var. Taksim Sular İdaresi'nin önünde ve Boğaz'ın tepelerinde çekilmiş fotoğraflar, arabaların boş caddelerden geçtiği 1960'ların Türk filmleri ya da Sean Connery'nin *Rusya'dan Sevgilerle* filminde Yerebatan Sarnıcı'ndan Osmanbey'deki Bulgar konsoloslughuna ulaşabilmesi, aslında fazla bir olayın vuku bulmadığı küçük ve seyrek nüfuslu bir şehre duyulan nostaljidir. Şimdiki İstanbul, etrafında ne varsa ayırt etmeden yutan, çok hücreli, acımasız bir yaratık. Artık, Türkiye'nin çok az şehrinde bir şirketin yönetim binası kaldı. Eskiden Boğaz kıyısında dizilen şehir, suyu bilmeyen ve topraktan gelen insanlarıyla toprağa doğru yayıldı. Bir zamanlar gündelik yaşamın bir parçası olan kıyıları, ziyarete gidilen mesire yerlerine dönüşmekte.

Kimi zaman, 1989'da Berlin Duvarı inmeseydi ne olurdu, diye kendime soruyorum. Zihinsel sınırlarımız Edirne'de sonlanıp Viyana'yla başlasaydı,

kuzey söz konusu bile olmasaydı ve doğu, İran ve Arap âlemi zihinlerde “geri” yerler olarak kalsaydı... İstanbul, hem 1978 Devrimi ve İran-İrak Savaşı'ndan firar eden İranlılara hem Güneydoğu Anadolu'daki savaştan kaçan Kürtlere ev sahipliği yapmaya çalışarak da büyüdü. Ama dengeleri asıl değiştiren, Balkanlar'dan, Karadeniz'in kuzeyinden ve bürokratik sosyalizmin sona ermesiyle eski Sovyetler Birliği'nden alınan göç dalgaları oldu. Bu göçler, gemi, otobüs ve diğer araçlarla ufak tefek eşyanın, “tuhaf nesnelere evreni”nin gündelik hayatımıza ilişmesi anlamına da geliyordu. Şehir, 1980'lerin sonunda bir Şark pazarı; ani, organik ve kültürler arası bir kütüphaneye dönüşmüştü. Salı günleri, gemilerin yanaştığı zamanlarda Salıpazarı ve Karaköy'e gidişlerimi hatırlıyorum. O harika günlerde Ukraynalı'dan votka, Gürcistanlı'dan şarap alabilirdiniz; havyar namütenahi ve ucuzdu. Kimsenin inanmadığı ama çoğunluğun katılmak zorunda olduğu bürokratik sosyalizm uydurmasından, kimsenin inanmadığı ama bir o kadar da desteklenen kapitalizm yalanına geçildiği o dönem, küreselleşmenin çaresiz arka yüzü bizim kozmopolitliğimizdi. Şark pazarına, ilaçtan rulmana bir dizi inanılmaz anonim, acayip nesne girdi. Pamuk'un *Hatıralar ve Şehir*'inde, şehir sakinleri hayatlarını tahrip edilmiş imparatorluk



manzarası karşısında, Cumhuriyet ideolojisiyle silinmeye yüz tutmuş anılarıyla sürdürürken yeni sakinler Nijeryalılar, Moldovalılar gibi birçok tabiiyetin gökkuşağından oluşan bambaşka bir şehir geldi. Bu öteki şehir, eskiden olduğu ve gelecekte olacağı gibi İstanbul'dur. Yeni sakinler, bu kontrol edilemeyen, vahşi, sefil ama çekici megalopolün belirsiz geleceğinde hem kümelenir hem de uzaklardaki başka bir "ev"e sonsuza dek sadık kalır. "Ev", geri dönmek için pek de iyi bir yer olmayabilir; daha iyi bir yer hayali daha da yıldırııcıdır belki. Dolayısıyla İstanbul geçici bir evdir, cesareti



Taksim Meydanı, İstanbul, 1960' lar  
SALT Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Kartpostal Arşivi

kırılmış umutların bir çeşit "Casablanca"sıdır, korsan geçiş belgelerinin üretildiği bir bekleme odası ve daha ayrıntılı çıkışların istişare edildiği bir şehirdir. Uçuş millerinin hesabını yapan iş adamının karşısında, illegal otobüs seferlerinin yapıldığı bir yerde eve dönüşünü ayarlamaya çalışan bir öteki İstanbullu durmaktadır.

İstanbul, ani bir taşma, kopma sonucu 1980'lerin sonunda bir megalopole dönüştü. Bir anlamda, 19. yüzyıl sonundaki İstanbul modeline kütleli ricat, yani bir geriye uyarlama erken 20. yüzyılın modern iradesini çökertti. Şehrin "Şarklı unsurları"nın arındırılarak disipline edilmesi, mahallelerin tam ortasından geniş bulvarların geçirilmesi, idealleştirilmiş Cumhuriyet öznesinin üretilmesi ve benimsenmesi gibi yeni eşikler ile Taksim Gezi'si gibi parkların oluşturulması gittikçe azalarak yok oldu. Ekonominin taleplerine cevap veren göç dalgaları, gelişigüzel bir biçimde kendi kendini inşa eden bir şehre yol açtığı kadar şehir idaresi de gelişigüzelleşti. Temiz ve iyi aydınlatılmış mekânlar, düz ve geniş yollar şehre damgasını vuramadı. 1980'lerin ortalarında başlayan değişimin amacı, yalnızca şehri daha yaşanılır hâle getirmek değil, hizmet ve turizm sektörleri için yeni ve pürüzsüz bir mekânlar

toplamına dönüştürmekti. Birçok şehirde gördüğümüz kamu/özel iştirakları, dikkatimizi devasa kamusal endüstri alanlarının müthiş kârlı potansiyeline çekmeli. Bu, büyükşehir yarışlarına katılmak üzere hazırlanan şehirlerin bildik hikâyesi...

1990'ların ikinci yarısından itibaren, özellikle güncel sanat güçlü ama gizliden gizliye ve yeraltında patladı. Bu enerji birikimi, tecimsel bir biçimde yer üstüne doğru süzüldü. Bugün yaya geçitlerine ve yol kenarındaki aydınlatmalara asılmış flamalarda sürdürülmekte... İstanbul, şimdiden müzeler, festivaller ve Formula 1 yarışlarının kıvançla birbiriyle yarışmasına; 2010 yılına hazırlık yapıyor. Şehri Batı Avrupa dergilerindeki reklamlardan izleyerek buranın ne kadar harika olduğuna inanabiliyor, ancak baston yardımıyla yürüeyebilen beş yıldızlı mimarları getirmekten gurur duyabiliyoruz. Sanırım, her şeyin önce ters gittiği gibi sonra düzeldiği zamanlar var. Asıl konu, şehrin her şeyden önce adil, herkes tarafından ulaşılabilir ve görünür olması; şimdilik tüm umduğum bu.

İstanbul'un, insanın burnunu sürten ve gururunu kıran bir şehir olduğunu düşünürdüm! Yanılmışım, en azından şu an için... Bu şehrin

sanatı henüz müze, galeri ve koleksiyonlarda işlerini göremeyeceğiniz sanatçılar tarafından yapıldı. Diyojen'e nasıl gömülmek istediğini sorduklarında "baş aşağı" diyerek eklemiş: "Çünkü yakında her şey altüst olacak." Ama o zaman da çok geç olacak.

— *İstanbul'un Ruhu*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını, 2007



# SON

Havaalanından taksiyle eve dönüş...  
 Şoföre "sahilden gidelim" diyorum;  
 yarım kalmış yapıları,  
 gecekonduardan evrilen mahalleleri,  
 alışveriş merkezlerini ve E5'teki minibüsleri  
 ve yaygın gri yığınları görmemeyim diye.  
 Elektrik direklerine asılmış,  
 rüzgârda dalgalanan rengârenk reklamlar.  
 Şoföre bakıyorum; pek bir mağrur.  
 Bir müzede Leonardo da Vinci,  
 bir diğerinde Venedik Bienali'nden türeme  
 bir Venedik-İstanbul sergisi;  
 Rembrandt'lar yeni indirilmiş besbelli.  
 "Yeni İstanbul"a hoş geldiniz.  
 Picasso ile başlayan bu şovu  
 daha önce başka yerlerde de görmüştüm,  
 oralarda da hoşuma gitmemişti.  
 Picasso'nun İstanbul'a hiç uğramaması ve  
 Venedik Bienali'nde İstanbul'dan hiçbir şey olmaması  
 önemli mi sanki?  
 Dört özel müze tam gaz yer kapma hevesinde.  
 Rekabet harika, rekabet anlayışları da...  
 Ismarlama yazıları ve pano ilanları,  
 halkla ilişkiler şirketleri ve vinil çıktı makineleriyle  
 32 diş sırttan bir endüstri.  
 O dişleri kültüre geçirip,  
 kazanç hanesine sembolik sermayeyi yazıp,  
 daha da çok sermayeye çeviren  
 ve durmaksızın yükselen *bir kültür şeyi*.  
 Başarı önceden belli.  
 Bir şey bildiklerini sanan tipler  
 kendilerinden geçmiş hâldeler!  
 İşte nihayet onlarda da var herkeste olandan;  
 dünya standartlarında bir sanat  
 ve dünya çapında bir kent!

Şen kahkahalar işitiyorum;  
ellerini havaya kaldırıp  
avuç şaplatmaları geliyor gözümün önüne.  
Basın dosyalarının kenarlarına not karalayan yazarlar  
ve uzun kuyruklar bir de;  
arda kalmışın muzaffer dönüşü.  
Çok bekledik bu anı.  
Gidiş dönüş uçurdukları,  
pahalı otellerde yatırıp kaldırdıkları  
yabancı seyahat yazarlarının  
kiralık kalemlerinden dökülen tezahüratlar...  
Sanki tüm kent devasa bir halkla ilişkiler aracı,  
bir kitle iletişim kurumu.  
Ve dahası var.  
Lüks alışveriş merkezleri,  
derken bir o kadar lüks konutlar art arda yükselirken  
altı sıfırlı fiyatlar kimseyi irkiltmez oldu.  
Duvarlarla çevrili evlerinden  
kentin kaymağındaki dikey sitelerine geçiyorlar.  
Türk "koleksiyoner"leri Basel'e davet ediyor  
bir yatırım bankası.  
Güncel sanat toplayıcıları.  
Kent Dubaileşiyor turbo jet süratiyle;  
inşa ettikçe yakışıklıyız,  
daha da edeceğiz elbet.  
Mâkus haberler de var tek tük de olsa;  
Frank Gehry bir kabuk yapmayacak olsa da,  
Zaha Hadid topun başında.  
Nezih iş adamlarımız  
ve hevesli müşteriler var artık.  
Bir yerlerde gördüler;  
ne eksikleri vardı, burada da olacaktı!  
"İşe yarayan" örnekleri taklit etmede ustalar;  
sonuçta parasıyla değil mi?  
Bu iş ne kadar?  
Bu sergiye ne kadar?  
Seyahat sayfasındaki yazı ne kadar?



Tasarımına ne kadar?  
İşler zaten hep böyle başlamaz mı?  
Kim cüret edebilir hem İstanbul'u reddetmeye?  
Tamirata sonra bakarız ama önce evet,  
ona da evet, şuna da evet.  
İstanbul'un bilinmeyen  
ve yine de ihtiyaç duyulan  
bir yer olduğunu sanırdım;  
tevazu isteyen bir kent...  
Yanılmışım, en azından şimdilik.  
Bir zamanlar küçümsediğim o kente dönesim var nicedir;  
hani o puslu Boğaz kentine,  
ve sakil bir düğünden yükselen havai fişekler yerine  
ezan ve çan seslerine,  
meymenetsiz yazlık kulüplerden yankılanan  
kötü pop şarkılarına değil,  
başıboş köpeklerin sokakları çınlatan ulumalarına,  
liseden zengin bir arkadaşımın çıktığımız vapur yolculuğuna,  
ışıklı ilanlarla aydınlanan Avrupa yakasıyla  
Asya'nın belli belirsiz silüetine bakıp  
denizin orta yerinde kayıtsızca "işte komünizm" dediği o ana.  
Gözüm dönseydi, onu oracıkta suya atsaydım  
hangi yakaya doğru yüzecekti acaba?  
Ama bunlar artık hep afaki,  
değil mi ki ben bir hadise kültürüyüm,  
fethedici bir imparatorluğun tam merkezinde.  
Satıyor ve inşa ediyorum.  
En küresel kaymak tabakayla eğlencem.  
Kiminle istersem, istediğim an onunlayım.  
Yine şahane görünüyorum.  
Hiçbir şey umurumda değil.

2006

# DÜNYA SENİN

9. İstanbul Bienali, sanat ortamına genel bir bakış değil. Sanatın bugünkü durumunu özetlemeye ya da güncel pratiklerin belli temayüllerini temsil etmeye kalkışmıyor. İstanbul için, İstanbul düşünülerek üretilmiş ve bu yaklaşım gözetilerek seçilmiş bir dizi işten oluşuyor. 1987'den beri her İstanbul bienalinin arka planı olan şehir, bu sefer bienalin içinde kurgulandığı, izleyicilerin ziyaret esnası ve sonrasında döneceği ortamın ta kendisi hâline geliyor.

En iyi sanat, yokluğunda aklımıza geleme-yecek olanı bize düşündürendir. Modernist ve avangart pratiklerin geleneğinde sanat, var olan modellere meydan okuyarak alternatifleri sürmeye yarayan bir araçtır. Modernizmin bir veçhesinin estetikle daha fazla ilgilendiğini iddia etmek mümkün ama bu bienaldeki işlerin çoğu daha doğrudan, anlamı sorgulayan yorum-bilimci yönüyle avangart gelenekten kaynaklanıyor. 9. bienal, belirli bir mekân ve zamanın

işaretlerinden hareketle anlam öneren bir forum olarak tasarlandı. Bu önermeler, her bir sanatçı ile şehir arasındaki ilişki kadar, işler ve izleyiciler arasında öngörülen ilişkiyi de tarifleyen kişisel ve samimi koşullar içerisinde geliştiriliyor.

Projelerde zaruri bir şekilde mevzu ve yaklaşım çeşitliliği var. Sanatçıların neredeyse yarısı ya İstanbul'da yaşıyor ya da araştırma ve üretim yapmak üzere uzun süreliğine İstanbul'a davet edildi. Kimisi mevcut fikir ve önerilerle gelirken kimisi de işlerinin yönünü belirlemeden önce şehrin kendisine çarpmasına izin verdi. Genellikle tanıdığımız, pratiklerine aşina olduğumuz ve iş yapma biçimlerine güvendiğimiz sanatçılarla çalışmayı seçtik. Nasıl bir sonuç çıkacağına dair hiçbir fikrimiz yoktu; açılış gününden önce de tam olarak bilemeyeceğiz.<sup>1</sup> Yeni sipariş edilen işlerin yanı sıra, dünyanın diğer yerlerinde bu bienalle bağlantılı yöntemlerle çalışan sanatçıların çoklukla mevcut işlerinden seçim yapmayı önemsedik.





Dan Perjovschi, *The Istanbul Drawing* [İstanbul Çizimi], 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Bilsar Binası, 2005



Bunu da, izleyicilerin bienali okuyuş biçimlerinin çeşitliliğini genişletmek ve bir tür İstanbulculuk budalılığından [*İstanbul özcülüğünden*] uzak durmak için yaptık. Yine de, işlerin İstanbul'un ne olmadığını görselleştirerek ya da farklı coğrafi, kültürel ve toplumsal özelliklere sahip yerlerle arasındaki benzerliklere dikkati çekerek şehirle bir etkileşim kurmasını umuyoruz.

Fetihçi bir imparatorluğun merkezi olarak tarihinin yanı sıra, dinamik dönüşümü kutlanırken gözden uzak yeni eşitsizlikler ürettiği düşünülürken, alçak gönüllükten yoksun bir İstanbulculuğun bu süreçte son derece sorunlu bir hâl aldığı anlamak önem taşıyor. 9. bienal, bu eğilime karşı olarak İstanbul'u, birbiriyle rekabet içerisinde pazarlanan marka kentlerden birinden ziyade, yaşanan gerçek bir yer olarak konumlandırıyor. Bu bienal, İstanbul'u küresel kapitalizme pazarlama araçlarından biri değil; şehri, sakinleri ve diğer kimselere yamuk bir bakışla sunmaya aracılık ediyor.

Anlık yorumlamalarla rastlantısal buluşmalardan bireylerin içten portrelerine, bienal hakiki ve hayalî şehirle bir dizi karşılaşma olarak tezahür ediyor. Avrupa'nın en kalabalık şehri ve tarihin

merkezî önemdeki yerleşimlerinden biri olarak, İstanbul'da bienalin dokunabileceğinden çok daha fazlası var. Bu şehirde üretim yapan sanatçılar, belirli mevzulara özgül ve titiz yaklaşımlarıyla buraya ve burada yaşayanlara dair söz söyleme hakkını kullanıyor. Bu işler şehre aşına olanlara İstanbul'un ne olduğu veya olabileceğini yeni fikir ve görüş açılarıyla değerlendirme imkânı verdiği ölçüde bienal başarıya ulaşmış olacak.

## BİR ARAÇ OLARAK BİENAL

Tüm büyük bienaller, sanat ve halk arasında önemli birer arayüzdür. Sanatın gezegen çapında dağıtımında ayrıcalıklı araçlar hâline geldiklerinin ve aynı zamanda, 1990'ların yeni ekonomisine hazırlanırken şehirleri aklamaya yaramış olduklarının bilincindeyiz. Büyük oranda, bilgi endüstrisinin uluslararası serbest girişimcileri tarafından gerçekleştiriliyorlar; bu örnekteyse bağımsız küratörler tarafından... Bu ikincisi gibi olanlar, benzer fon kaynakları, sanatçı ve eleştiri alanları arayışında “serbest piyasa rekabeti” denen bir çekişmeye sürükleniyor. Dolayısıyla bienaller, her şeyden önce tanımları gereği, diktatörlük sonrası zamanların “yap ya da yok ol” düzenine bağımlı etkinlikler; çoğu zaman da, acil



olarak ilgilenilmesi gereken bir şimdiki zaman yerine hassas bir geçmişe bakıyorlar. Hem orta-ya çıkarıyor hem gizliyor ama neredeyse hiçbir zaman kendi işleyişlerini göz önüne sermiyorlar.

Şehirlerin güncel kültürün bir parçası olma ve kazanımlarını sakinleri ve turistlerle paylaşma talebi de bienallerin varlığında etkili oluyor. Bu yönü bilhassa vurgulamak lazım, zira bienallerin eğitici ve bilgilendirici imkânlarını barındırıyor. Bienaller, sırf adlarına atfedilen değerden ötürü daha çok merak uyandırıp basında daha geniş yer buluyor. Bu bakımdan, misal kalabalık izleyici gruplarına ilk kez eleştirel sanat pratiklerini sunmak üzere, geniş çeşitlilikte bir arayüz olarak değerlendirilmeleri de mümkün tabii.

Ne var ki arayüz rolü, 9. bienalin en kayda değer yönlerinden biri değil. Bu projeyi yapılandırırken bienallerin sanatın dünyayı biçimlendirebilmesi, izleyiciler üzerinde etkili olabilmesine aracılık durumunu temel aldık. Yıl boyu hizmet veren kurumlar konumlandıkları yerle bağlantılı çok daha kritik bir role sahipken bienaller, kamu bilincinde sanata dair bir konum tanımlayarak oluşturdukları koşullar aracılığıyla yeni merak ve araştırmalara vesile olabiliyor.



Gardar Eide Einarsson, *The World Is Yours* [Dünya Senin]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Deniz Palas Apartmanı, 2005

Küratöryel yaklaşımı biçimlerken işte bu araçsal benzeşme üzerinden yararlı bir karşılaştırma yaptık; imgeleme güç veren ya da onu disipline eden bir araç... Bu bağlamda, İstanbul bu bienalin yalnızca konusu değil, aynı zamanda faaliyet alanı hâline geldi. Şu bir gerçek ki, radikal bir dönüşümden geçen şehir, allanıp pullandırılıp özelleştirmeye yapacağı acımasız ve zoraki bir izdivaca hazırlanıyor. Bu süreçte, geniş çaplı sergiler, yeni müzeler ve Formula 1 gibi medyatik spor organizasyonlarını kendine çekiyor.



Dolayısıyla bienalin vaadini “olay kültürü” dışında konumlayabilmek çok zorlu bir görev. Buna kısmen de olsa direnmek için hem bienal hem de bienal aracılığıyla şehrin, sanatçılara kişisel tepkilerini ortaya koyabilecekleri birtakım koşulları sağlaması gerekiyor. Bu da, genelde kozmopolit kutlamalara uygun görülmeyen, uçlara itilmiş veya saklı kalmış bileşenler için sanatçının yeni bir görünürlük yaratması; bunların çıktısı olan işlerin de daha güçlü bir tepki yaratmak için şehre yerleştirilmesi fikrinin önünü açıyor.

İstanbul’daki bienal alışkanlıklarının yönünü de biraz olsun değiştirmek istedik. Önceki sergilerde ya deneyim ekonomisine açılmayı bekleyen eski endüstri yapıları değerlendirildi ya da tarihî yarımadaadaki Bizans geçmişi kullanıldı. İlki, küresel ekonomiyi kerteriz alıp somut üretimden hizmet ve turizm gibi yumuşak sektörlerle geçişe işaret etti; ikincisi, sanatçının üretiminin, işin sergi üstüne sergiyle yerellekle kurduğu bağlantıyı güçlendirmek için maddi tarihle çerçevesine bel bağladı. Şehrin yeni nazım planında, Çağaloğlu ve çevresinin basın yayın merkezi olmaktan çıkarılıp sadece turistlere ayrılmış bir bölgeye dönüştürüldüğü son derece açıktı. Dolayısıyla bu bölgeyi bir kez daha önermek, her bienal takipçisini



Pavel Büchler, *The Castle (Plain English)* [Şato (Sade İngilizce)]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Tütün Deposu, 2005



potansiyel bir turist olarak görmekle aynı anlama gelecek ve beklentilere uygun şekilde, güncel kültürün pasif gözlemine dayalı bir izleyici-sanat eseri ilişkisi kurulacaktı. Bu yaklaşımın belki de en önemli sonucu, sanatçıların yabancı bir zemine sıkıştırılmasından ötürü, projenin şehrin günlük aciliyetlerinden uzaklaşmasına yol açmasıydı.

İstanbul'un 1950'lerde hız kazanmış olan gelişiminin izlerini taşıyan ve artık kullanılmayan eski fabrika yapısı arayışımız neyse ki sonuç vermedi. Mekânları bulduğumuzdan hızlı şekilde kaybetmekteydik.<sup>2</sup> Araştırmanın bir noktasında, şehrin bienal sürecinden daha hızlı özelleştiğini anladık. Bu, bizim arka çıkmak istediğimiz bir değişim değildi. Sanatçılara işleri için tantanasız zeminler sağlayacak, görece anonim ve şatafatsız yapılar kullanarak sergiyi şehre saklamaya karar verdik.

Küratör olarak en kritik görevlerimizden biri sanatçı, şehir, mimari ve izleyiciyi içeren her karşılaşmayı biçimlendirmek ama olası sonuçların ucunu da mümkün olduğunca açık bırakmak. Dolayısıyla "İstanbul", bir temadan ziyade, bütün tarafların sergiye müdahillğine ve kendilerini çevreleyen şehirle ilişkisine aracılık edecek bir

platform olarak anlaşılmalı. Bilhassa, hassas bir süreç olan yeni iş siparişi ve sunumu söz konusu olduğunda, sanatçıların kendi konumlarını tartışabilecekleri serbest bir müzakere alanına sahip olması önem taşır. Ne de olsa, sanatın yeni fikirleri mümkün kılan temel özelliklerinden biri de anlam belirsizliğidir; yeni imkânlarla daima, bilinmeyen veya belirsiz olan aracılık eder. Bu, sanatçı, küratör ve izleyici için aynı şekilde geçerli bir önermedir. Böylesi bir belirsizliğe alışık olmayan izleyicilere gelince; sanatçıların şehirlerinden ne anladığını görme isteği duymaları umuduyla kendilerini bu deneyime açmaları asıl mesele. Yerleşik değer ve kabul görmüş niteliklerin getirdiği güvenin ancak zaman içerisinde oluştuğunun ama güncel sanatın doğası gereği bunlara riayet etmeyeceğinin farkında olmamız şart.

Burada başrolde olan sanatçılar için bir platform oluşturmanın yanı sıra, küresel bir sergi modeli olarak bienalin bağlamıyla ilgili başka bir konum belirlemeyi de görev bildik. Bu proje, iki yılda bir düzenlenen sergilerin yapısıyla uğraşmak üzere daha geniş bir yöntem çeşitliliği önermeyi amaçlıyor. 1989'dan beri filizlenen bienal olgusu, sanat dünyasının küresel genişlemesini büyük oranda yönlendirdi.





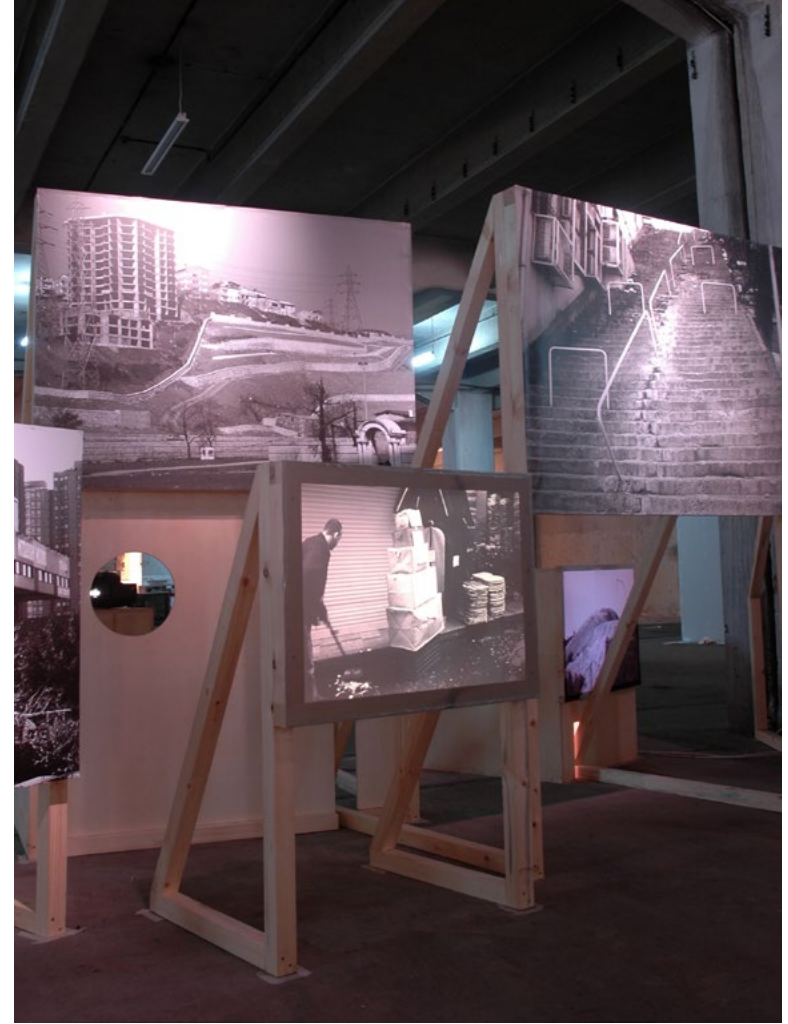


Ola Peñison, *Hunt for the Unabomber* [Unabomber'ın Peşinde], 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Bilsar Binası, 2005



Sosyalizmin çöküşü ve küresel ekonomik büyümeyle beraber sanatçılar, hayatları ve pratiklerini idame ettirmek üzere serbest piyasaya erişebilir oldu. Bienaller, bu tür işlerin sanat çevrelerinde olumlanarak değer kazanmaya başladığı temel taşıyıcılar hâline geldi. Bu durumun kendi içerisinde ille de yanlış bir tarafı yok. Sanatın dolaşımı her zaman hayli pragmatik bir iş olmuş; fırsatlar sunulmuş ve sanatçılarca da değerlendirilmiştir.

Tehlike daha uzun vadeli. Her şeyden önce, bienal gibi projelerin üzerinde, sürekli yeniden üretilmelerinden kaynaklı homojenleştirici bir etki söz konusu. Bu da bienalleri, küresel benzer ürün tanıtımlarının kültürdeki sürümleri olmaya sevk ediyor; bazıları, pazar sınavını geçeceği umuduyla sanat alanına yeni fikirler gönderiyor. Venedik'ten Şarika'ya, São Paulo'dan Gwangju'ya bienallerin benzer organizasyonlara dönüştüğünü görmenin, ilginç bir şekilde, klasik sanatı diğer beşerî etkinliklerden ayırt eden asırlık farklılık fikrini baltalayarak belirli avangart hevesleri tatmin ettiği öne sürülebilir. Ama bunu avangardın sanatla hayatı kaynaştırması arzusu uğruna değil, sanatın küresel serbest piyasa tarafından topyekûn tüketimi adına yapmaktadır.



Erik Göngrich, *New Istanbul* [Yeni İstanbul]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 5, 2005

Ürün olarak sanat, tamamen entelektüel nitelikte olsa dahi, modernist ve avangart geleneklerden çıkardığımız herhangi bir anlamda sanat olarak varlığını sürdürmez. Aksine, siyasi hedeflere ve biraz da propagandaya alet olan konformist bir süs hâline gelir. Doğrusu bu tür sanat, Avrupa'daki reel sosyalizm döneminin kabul görmüş toplumsal gerçekçi biçimleriyle benzerlik gösterir. Bir dipnot olarak; diktatörlükle yönetilen çoğu ülkede, küçük çaplı muhalif fikirlerin toplumun geneline "bulaşması" korkusuyla sanat üreticilerinin katı bir şekilde denetlenmeye



Khalil Rabah, *The Palestinian Museum of Natural History and Humankind* [Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Deniz Palas Apartmanı, 2005

çalışıldığı gerçeğini hatırlayarak sanatın alternatif düşünme biçimleri için önemini dikkate almak yararlı olabilir. Demek ki, yalnızca oluşturulma ve alımlanma biçimlerinde çoğulcu ve heterojen olan bir sanatın dünyayla özgürleştirici bir diyaloga katkıda bulunduğu fikri haksız değil. İşte bu nedenle farklılığı daha genel manada geliştirmek için görsel kültürü kutsama biçimlerimizde farklılığa ihtiyaç duyuyoruz. Mevcut ekonomik ve siyasi algımıza hâkim serbest piyasa muhafazakârlığına nasıl bir yaratıcılığın meydan okuyabileceğini düşünmeye de...



Y.Z. Kami, *Konya*, 9. Uluslararası İstanbul Bienali  
Garibaldi Binası, 2005





Halil Altındere, *Miss Turkey* videosundan bir kare  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Garanti Binası, 2005

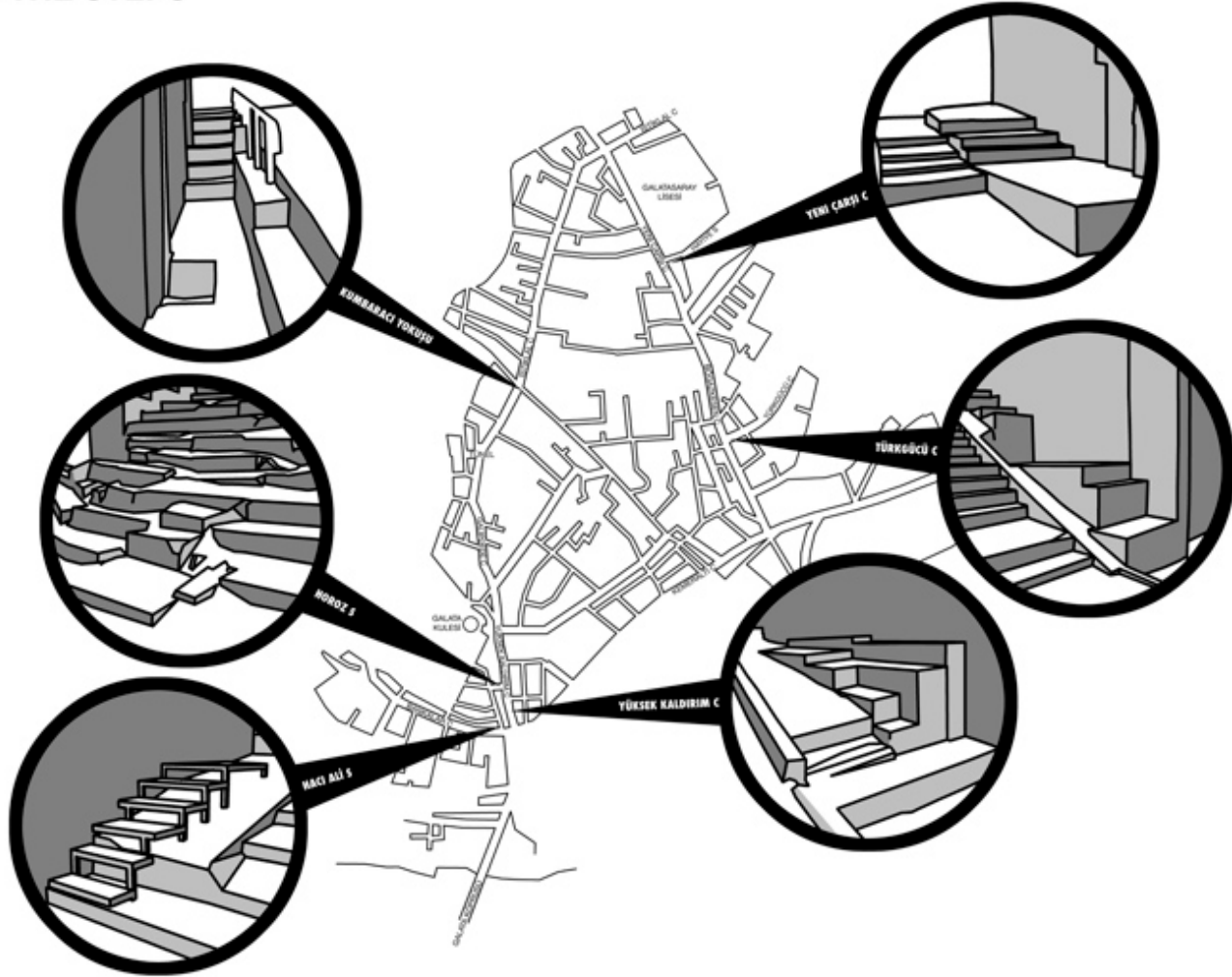
Bienallerin alternatif bir düşünce forumu olarak sanat fikri için teşkil ettiği ikinci bir tehlike daha var. Pazarın hâkim ideolojisiyle görünür ortaklıkları nedeniyle halkın güvenini yitirebilirler. Bienaller, diğer birçok sanat kurumu gibi, bugünün dağılan kamu alanından geriye kalanın bir parçasıdır. Özelleştirme ekonomik açılardan görünürde başarılı olurken kent mekânları ve kültür etkinliklerine uygulanışı, sermayenin gücüne karşı denge sağlayan bir güç olarak hayati bir kavram niteliğindeki kamu yararını tehdit ediyor. Bir alan olarak sanat, kamu algısında özel

mülkiyet ve piyasa değeri meseleleriyle fazlaca bağlantılı hâle gelir ya da varlıklı kimselerle fazlaca ilişkilendirilirse, kamu nezdinde söylemi etkileme imkânını yitirir ve potansiyel izleyicisinin gözünde kendisine duyulan güveni zayıflatır. Bu nihayetinde, sanatın ürettiğini iddia edebildiği, denetimle sınırlandırılmayan bilgi birikimi için de bir tehdit oluşturabilir veya en azından belli çıkar gruplarıyla kurduğu bağ yüzünden güvenilirliği şiddetle sınanabilir.

## BİENALİ YENİDEN KONUMLANDIRMAK

9. İstanbul Bienali, yapısı ve sunumu itibarıyla bu meseleleri irdelemeye girişiyor. İstanbul için, İstanbul hakkında bir bienal yapma kararı almak, projeleri kamu söyleminde konumlandırma ya da sırf şehirdeki kamu söyleminin etkileşime girebileceği, mevcut durumlara tekabül eden birtakım temsilî olasılıklara işaret etme açısından bile önemliydi. Sanatçıları mümkün olduğunca erkenden davet etmek, onlara şehirde yaşama imkânı vermek ve açılıştan önce yıl boyunca konuşmalar düzenlemek, nihai sergiyi şehirle -sakinlerine anlamlı gelecek ölçüde- ilişkilendireceğine inandığımız diğer yöntemlerdi. Mekânlar, Galata'yı da kapsayacak şekilde Beyoğlu'na dağılıyor.

## MIND THE STEPS



© 2005, Karl-Heinz Klopff

Karl-Heinz Klopff, *Mind the Steps* [Basamağa Dikkat], 2005

Sanatçı, Beyoğlu'ndan Haliç'e inen yollardaki ölçsüz merdiven basamaklarına işaret eden müdahaleler üretti.



19. yüzyıl sonunda büyük çapta genişleyen bu bölgeler, şehrin en önemli alışveriş ve ticaret odağı hâline geldi; aynı zamanda, azınlık nüfusları, konsolosluklar ve çeşitli ibadet mekânlarıyla kamu alanının şehirde ilk görünürlük kazandığı yerler oldular. 1950'lerden başlayarak Beyoğlu'ndaki ticaret hayatı şiddetli bir biçimde Türkleştirildi; Galata, küçük imalat atölyeleriyle yeni göçmen nüfusa ev sahipliği yapmaya başladı. Beyoğlu, bugün neticeleri her yerde görülebilecek şekilde, 1980'lerden itibaren şehrin kültür ve eğlence merkezi olarak belirlendi. Belediye, ilçede bir zamanlar "Pera" adıyla bilinen semti pazarlama aracı olarak kullanarak şehrin 19. yüzyıl sonu havasını yeniden pazarlamaya yönelik bir politika izliyor. Biz bu bölgeye tabiri caizse "sol"dan yaklaşıyor; gerçek dokusunun sergiyi gerçek anlamda yutmasını sağlayacak şekilde daha küçük mekânları seçerek bu yarı sömürge dönemine dair tüm referansları ortadan kaldırıyoruz. "Yetecek kadar" ilkesiyle "beyaz kutu" galeri çözümlerine riayet etmeden, münferit projeler için mekânlar arasındaki tarihi kullanarak mütevazı bir boyutta çalışmayı umuyoruz.

Tarihî şehir merkezinden Beyoğlu ve Galata'ya gelmek, projenin hitap biçiminde de bir yön değişikliğini belirliyor. Tarih turizminin çıkarlarına

hizmet etmek yerine, şehrin güncel gerçekliğine işaret ediyor. Bienali "olay kültürü"nü dışında konumlandırmamız gerekti. Bu, sadece İstanbul'un sorunu değil; turizmin ekonomideki rolüyle ve şehrin nasıl normalleştirildiği, yönetildiği, sınırlandırıldığı ve istenmeyen unsurlarının nasıl görünmez kılındığıyla da ilgili bir sorun. Kültür sektörünün her daim turizmle yakın temasta olmasından ötürü, güncel sanat pratiği ve dağıtımında turizmi onaylayan bir öge olarak araçsallaşma tehlikesi mevcuttu. Bunu bir noktaya kadar engellemek amacıyla -serginin konumu meselesinin oldukça farkında olarak- turizm bölgelerinden uzak durmaya ve ziyaretçilerin bu çevreyle ilişkisini dönüştürmeye gayret ettik.



Otto Berchem, *Temporary Person Passing Through* [Geçici Geçen Kişi]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Garanti Binası, 2005





Otto Berchem, *Temporary Person Passing Through* [Geçici Geçen Kişi]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali  
Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2005

Serbest piyasadan kaçınmak, sanatçıların işlerini ürettiği ve sergilediği koşulları yeniden oluşturmaktan daha zorlu bir manevra gerektiriyor. Ayrıca, sanat üretimi ve dağıtımını ekolojisinde önemli bir yeri olan sanat ticaretinden kaçınma gibi bir niyetimiz de yok. Her ne kadar önüne geçilmez olsa da, serbest piyasa ile ileri derecede bir suç ortaklığı asıl daha sıkıntı verici bir durum. Madem bu ilişkinin önüne geçilemiyor, sanatın bundan daha fazlası olduğu

fikrini vurgulayabiliriz. Ortaya her anlamda, her iş için, pazar değerinin ötesinde bir artı değer çıkabilir. Bu artı değer de, bienal ziyaret edildikçe belirecek diğer olasılıkların yanı sıra, kamu deneyimi, tartışma ve hafıza biçimini alır. Belki de şansımıza, böylesi koşulları uluslararası çapta yayacak kolay dağıtım düzeneklerimiz yok, dolayısıyla bunlar tüketici uyarlamasına karşı duruyor. Bu tür bir artı değeri en üst düzeye çıkarmak üzere bienalin yer aldığı şehre odaklanmayı seçtik. Umarız bu, sanatın kamu nezdindeki değerinin ve işlere dair -her şeyden önce bir İstanbullu olarak görüş bildirebileceğini düşünen bir izleyici kitlesine sahip olmanın önemini anlaşılmasını sağlar.

## BİR HEDEF VAR MI?

Bugünün kapitalizm koşulları altında sanatın çeşitli rolleri var. Ancak, bir alternatif düşünce zemini oluştururken düzenin muhalefet ihtiyacını karşılayarak muhalif sesler için zararsız bir dışa vuruma dönüşmesi gibi yadsınamaz bir tehlike de söz konusu. Sonuçta mevcut ekonomik düzen, küreselleşmenin temelde zengin azınlığın çıkarlarını gözetken sürümünü dayatma çabalarını tehlikeye atmaksızın ifade özgürlüğü kurgusunu nispeten başarıyla devam ettiriyor.





flyingCity, *All Things Park* [Herşey Parkı], 2003-2005  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Tütün Deposu, 2005





Hiçbir sanat etkinliği bunun sonuçlarından azat değil ama bu bienalde, zararsız eleştiriyi zararlıya veya en azından bariz bir eleştiriyeye dönüştürmek için iyimserlikle birtakım yöntemler öneren belirli stratejiler bulunuyor. Her şeyden önce, İstanbul'un konumu bu tür stratejilere muazzam bir katkı sağlıyor. Birçok anlamda bir sınırdaki konumlanmış olarak görülmek (ya da dışarıdan öyle algılanmak), şehre belirli bir mahiyet ve sorumluluk atadığı gibi, bienaldeki işlere de başka bir yerdekinden daha kuvvetli bir anlam yüklüyor. Kapitalizmin denetleme düzenekleri burada daha az güvencede, marka ürünlerin kopyası daha kolaylıkla üretiliyor, serbest piyasanın mikro ve makro ölçekleri sorunlu bir şekilde yan yana var



RUANGRUPA, *Kaos Project* [Kaos Projesi], 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Garanti Binası, 2005

oluyor, şehirde yaşayanlarla sermayenin çıkarları Batı Avrupa'da olduğundan daha belirgin şekilde çatışıyor. İstanbul'da sipariş ettiğimiz sanatçı projelerinin tamamı, kendi sınırları dâhilinde, bazen neredeyse görünmez bir biçimde de olsa kısmen söz konusu hakikati barındırıyor. Bu yolla birer tanığa dönüşüyor; eleştiri kaynaklarımıza dair daha geniş manada bir talepte bulunarak bizi, serginin içinde yer alanlarla kapının dışındaki koşulları ilişkilendirmeye zorluyorlar.

Her yönden tek bir ekonomik uzlaşma söz konusu olsa da, muhalefet edilecek bir hedefin veya katılınacak örgütlü bir direniş ağının yokluğundan ötürü, bu eleştiri kaynaklarının harekete geçirilmesi gerekiyor. Sorunu büyük oranda kendimiz anlayıp çözmek zorundayız. Küresel kapitalizm, hissedar değeri ile kâra dayanan ve birey sömürsünü yalnızca pazarın kaçınılmaz şekilde “en iyi” dağıtım sistemi olduğuna duyulan kör bir sahte inanç için dışarıda tutan korkunç bir iç mantık geliştirmiş durumda. Pazar düzeninde çark konumundaki birçok kişi, en yüksek düzey kapitalistler dahi şeytan ya da kör değil, aslen birer çark. Düzenlerinin ekonomik büyüme, zenginlik yaratma ve kapitalizmin kendi yararına göre kurgulayıp başarıyla yerine getirdiği diğer hedefler açısından

herhangi bir sistemden “daha iyi” olduğuna inanan basit birer faydacıdan ibaretler. Başarısızlıkları ve dolayısıyla yetersizliklerini çözenin yolları, çoğumuzun hissettiği düzeyde yabancılaşma ve hayattan kopukluk ile toplumsal dayanışma ve ortak değerler eksikliğinde yatıyor. Bunu değiştirmek veya toplumsal ve bireysel doygunluk için alternatif “hedefler” önermeye başlamak için girişilecek herhangi bir denemenin, sanatın seslendiği ve konu ettiği -bienal seçkimizde de vurgulanan- mahremiyet, arzu, estetik tatmin ve idealist bir kişisel memnuniyete hitap etmesi gerekiyor.



Daniel Bozhkov, *eau d'Ernest*, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 5, 2005

Sanat ve siyasal değişim arasındaki ilişkinin koşullarını bir nedenselliğe dayandırmak muhtemelen asla mümkün olmayacak. Tamamen farklı düşünmeye yönelenler dahi, düşüncelerini neletin tetiklediğini ayırt edemeyebilir. Ancak, tarihin bu kesiti insani gelişim adına son derece karanlık gözüküyor ve bunun karşısında, olasılıklara dair içten bir imgeleme her zamankinden daha fazla ihtiyaç var. Genelde sanat, özel olarak da bu bienal, muhalefetten ziyade başka türlü olasılıklara dair önermelerle söz konusu hedefe kilitlenebilir. Zira siyasi sorumluluk ya da mevcut iktidardan -olması gerektiği gibi- bağımsız önerme gücü, sanatın en önemli niteliklerindendir. 9. İstanbul Bienali, kendisini çevreleyen şehir ve ilişkili olduğu diğer birçok şehre dair çeşitli önermelerden oluşuyor. Bu önermeler, imgelerle iletişim kurmanın yanı sıra, kitle iletişim araçlarından ziyade sanatçıların üretimleri esnasında karşılaştığı belli kişi ve durumlarla ilişkilenen mütevazı bir ortamı paylaşıyor.

## BİR DIŞARIYI ARAMAK

Bu kitap\* boyunca sanat, söz konusu türde olasılıkların geliştirilip aktarılabilceği aksak mekanizmalardan biri olarak niteleniyor.



Mario Rizzi, *Murat ve İsmail*

9. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 5, 2005



Kitaptaki yazılar, kozmopolit kent ortamlarında karşımıza çıkan siyasi olasılıkların bir kısmını ana hatlarıyla sunuyor. Son derece kişisel bakış açılarına sahip olmalarına rağmen, hem onları birbirine hem de buradaki kelimeleri bienaldeki işlerin bileşenlerine bağlayan ince bir hat öneriyorlar.

Bu hat, var olan ekonomik ve siyasi uzlaşmanın dışında kolektif olarak etkin bir alan arayışını da bünyesinde barındırıyor. Küresel kapitalizmin anlaşılıp analiz edilebileceği bir dışarı konumun olmadığı yer yer iddia edilmiş olsa da, öyle bir durumda sanat ve tüm diğer eleştirel alanlar basit birer vitrin tasarımına dönüşürdü. Mevcut ortak söylemin ötesi kesinlikle yerleşik bir zeminde değil, belirsiz ve bir o kadar da geçici ama varlığı, insan yaşamının devinimli sürekliliğini sağlamada belirleyici bir önem taşıyor. Bu kaygan dışarıyı görünür kılmak, tabii ki zahmetli ve çoğunlukla imkânsız bir görev; yine de, 9. bienalin belirli anlarında bu dışarının görünür olacağına inanıyoruz. Sanatçılar, işleri çevresinde geçici bir topluluk oluşturmayı ya da o tür topluluklara etkin olarak katılarak üretimleriyle onların varlığını yansıtmayı başarabildiğinde bunun olmaması imkânsız zaten.

Michael Blum, *A Tribute to Safiye Behar* [Safiye Behar'ın Anısına]  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Deniz Palas Apartmanı, 2005



Kitapta, Giorgio Agamben'in *The Coming Community*<sup>3</sup> kitabından beş seçili makaleyi içeren yazı kilit bir öneme sahip. Her ne kadar gelecekteki bir topluluğa ilişkin önermesini tam manasıyla anlayıp yorumlamak çok güç olsa da, detaylı bir incelemesi insan yaşamı ve arzularını düşünme yolunda rehberlik ediyor. Bu önermenin dış hatları, İstanbul içi ve dışında üreten sanatçıların işleri aracılığıyla 9. bienalde; tüm çelişkili ve insani potansiyelinde de görünür olabilir. Eğer “gelmekte olan topluluk” kurulacaksa, her bir yurttaşın kendi tekilliğinde diğer kişilerle yalnızca bir insan olarak karşılaşmasından kurulacaktır.



Phil Collins, *dünya dinlemiyor*

9. Uluslararası İstanbul Bienali, Deniz Palas Apartmanı, 2005

Bu karşılaşma, en iyi bienallerden bazısının sunduğu ani görü olarak da nitelendirilebilir. Böylesi projeler, geleceğin şehirlerinin nasıl kurulabileceğine dair önermeleriyle değer kazanır. Bienal denen aracın sorunsuz işlemesi, ötemizdeki dünyanın farkına varmamıza, onunla ilişkimizi yeniden müzakere etmemize, bir gün hakiki ve geçerli bir seçeneğin doğuşuna vesile olacak düzen dışı bir yer potansiyeline yoğunlaşmamıza imkân tanır hiç kuşkusuz.

— \**Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005. Eş küratörler Charles Esche ve Vasıf Kortun'un birlikte kaleme aldığı, orijinali İngilizce olan bu yazının başlığı, Gardar Eide Einarsson'un bienal kapsamında sunulan *The World is Yours* adlı işinden gelmektedir.

## DİPNOTLAR

1. 16 Eylül-30 Ekim 2005 tarihlerinde gerçekleştirilen 9. Uluslararası İstanbul Bienali için İstanbul bağlamında iş üreten sanatçılar arasında Hüseyin Bahri Alptekin, Pawel Althamer, Halil Altındere, Otto Berchem, Michael Blum, Daniel Bozhkov, Pavel Büchler, Phil Collins, Gardar Eide Einarsson, Luca Frei, Erik Göngrich, GRUPPO A12, Hatice Güleriyüz, Karl-Heinz Klopff, Oda Projesi, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Dan Perjovschi, Mario Rizzi, RUANGRUPA, Nedko Solakov, SUPERFLEX ve Jens Haaning ile Pilvi Takala da vardı.

2. Bienal için şifahi anlaşılan ve sonrasında kaybettiğimiz mekânların başında TÜYAP yer aldı. Tepebaşı'nda bulunan TÜYAP, İstanbul Metropolitan Planlama ve Kentsel Tasarım Merkezi'ne dönüştürüldü. Önündeki açık alan da asfaltlanarak park olarak kullanılmaya başlandı. Ardından, 1999'dan beri atıl hâlde duran Şişhane Metrosu'nu kullanmak üzere anlaştık. Ancak, sergiye altı ay kala, metroda elektrik çalışmaları yapılacağı gerekçesiyle burayı da kaybettik. Kablolama çalışması gerçekleşmediği gibi, metro da ancak dört yıl sonra kullanıma açıldı. Camialtı Tersanesi'ni kullanmaya niyetlendik ama onun da iznini alamadık.

3. Giorgio Agamben, *The Coming Community*, Cilt I: "Theory Out of Bounds", İtalyancadan çeviren: Michael Hardt, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993



# 9. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

## EKİP

9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü seçilen Charles Esche projeyi birlikte gerçekleştirmemizi önerdi. İşe bir ekip kurmakla başladık. Buralı olup uluslararası ortama dair yeterli bilgiye sahip biri ve dışarıdan gelmiş olmakla birlikte yerel ortama dair geçmişe sahip birinin ekipte olması önemliydi. Bizim için bienal, aynı zamanda bir eğitim süreciydi. Sırasıyla İstanbul Güncel Sanat Projesi ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ile Charles'ın direktörlüğünü yaptığı, Malmö'de yer alan Rooseum'da çalışan Esra Sarıgedik'in yanı sıra, Platform'un ikinci yılından itibaren kurumda program üreten November Paynter aramıza katıldı.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafında, bütçesi hatırı sayılır açık vermiş olan son bienal nedeniyle birtakım sıkıntılar vardı ve kabak, bienalde çalışanların başına patlamıştı. İstanbul festivallerinden biri olarak başlayan ve çoğu zaman yeterli destek bulunamamasından dolayı

vakfı mali açıdan zorlayan bienal, art arda müzik, tiyatro ve film festivalleri düzenleyen bir ekibin tam da benimsemediği, en yorucu çalışma dönemini takiben gerçekleştirilen ve herkesin tatil zamanına denk gelen bir projeydi. Öte yandan, İKSV'nin dünyaca tanınan yegâne etkinliğiydi.



Charles Esche ile 9. Uluslararası İstanbul Bienali için *dünya dinlemiyor* video enstalasyonunu hazırlayan Phil Collins, 2005





Ancak, küratörün yurt dışından seçilmesinin oluşturduğu konuk-işveren ilişkisi çok sağlıklı değildi. Konuk küratöre yakın çalışan ekipler, çoklukla vakfın çıkarlarını korumuyormuş gibi algılanıyordu. 9. bienale hazırlanırken Platform'da paralel ofis oluşturarak projenin bir kısmını oradan yönettik. Vakıf tarafında da Çelenk Bafra, Ceren Erdem ve Bozkurt Karasu gibi bir ekibin olması işimizi kolaylaştırdı.



November Paynter, Emre Baykal ve Esra Sarıgedik  
9. Uluslararası İstanbul Bienali için mekân keşfi  
Park Otel inşaatı, Elmadağ, 2005

## KENT

İstanbul yaşayan, dinamik bir kent. Örneğin, 65 bin kişilik nüfusu her geçen yıl azalan ve yerleşik izleyicisi olmayan bienal kenti Venedik ile karşılaştırıldığında projenin nerede olduğu apayrı bir önem kazanıyor. Bu bienal ile 1992'deki 3. bienal arasında İstanbul'a dair bağlantılar var. Kent, 2001'de Proje4L'de gerçekleştirilen *Yerleşmek* sergisinin yanı sıra, başlangıç noktası İstanbul olan bir dizi sergi<sup>1</sup>, söyleşi<sup>2</sup>, atölye<sup>3</sup> ve metinle birçok projenin odağındaydı. Charles'la daha geniş bir tarihî yörüngeye bakarak kentin siyasi, sosyal ve bölgesel potansiyelini anlamaya çalışıyorduk. Bu anlamda, Orta Doğu ve Balkanlar ya da Güneydoğu Akdeniz ve Güneydoğu Avrupa'yı birbirine yakınlaştıran ögelere yoğunlaştık. Bu coğrafyaya karşı İstanbul'un bir sorumluluğu bulunduğuna ikna olmuştuk. Tarihi boyunca bu bölgelerden beslenen kentin, içinde var olduğu coğrafyaya değer vermesi gerekiyordu.<sup>4</sup> Bienal kente temellenirken bir yandan da dünya için manalı ve önemli olanlara bakma suretiyle giderek artan uluslararası bienal furçasına farklı bir yaklaşım vadetmeliydi.

# Bienal'in ana mekânı yok

## Hangi sanatçılar katılacak?

9. İstanbul Bienal'i'nde eserleri yer alacak sanatçılar açıklandı. Küratörlerin sanatçı seçimiyle ilgili araştırmaları devam ettirildiğinden listede değişiklik olabilir. İşte 9. Bienal sanatçıları:

Hüseyin Alptekin, **Pawel Althamer**, Halli Altindere, **Yochai Avrahami**, Yael Bartana, **Otto Berchem**, Johanna Billing, **Michael Blum**, Daniel Bozhkov, **Pavel Büchler**, Phil Collins, **Smadar Dreyfus**, Maria Eichhorn, **Gardar Eide Einarsson**, Halâ Elkoussy, **Jon Mikel Euba**, Cerith Wyn Evans, **Jakup Ferri**, Flying City, **Günther Förg**, Luca Frej, **Erik Göngrich**, Gruppo A12, **Daniel Guzman**, IRWIN, **Chris Johanson**, Y. Z. Kami, **Karl-Heinz Klopff**, Servet Kocgigit, **Yaron Leshem**, David Maljkovic, **Oda Projesi**, Paulina Olowska, **Silke Otto-Knapp**, Serkan Özkaya, **Şener Özmen**, Dan Perjovschi, **Ola Pehrson**, Khalil Rabah, **RUANGRUPA**, Mario Rizzi, **Solmaz Shahbazi**, Ahlam Shibli, **Sean Snyder**, Nedo Solakov, **SUPERFLEX**, Pili Takała, **TINTIN Wulfa**, Alexander Uqay/Roman Maskalev, **Axel John Wieder/Jesko Fezer**.

İstanbul Bienali için ana mekân olarak düşünülen Tepebaşı'ndaki sergi sarayı ve Şişhane metro istasyonu elden gitti. 'Ramazan çadırı' fikrinin bile ciddi ciddi tartışıldığı panelde, yapıtların kente dağılacağı açıklandı

ERKAN AKTUĞ

İSTANBUL - 9. İstanbul Bienal'i'nin küratörleri Vasif Kortun ve Charles Esche, bienalin zor durumda olduğunu anlatan bir metin kaleme alıp ilgili herkesi tartışmaya davet etmişti. 'Bienal zor durumda' paneli önceki akşam Garanti Platform'da gerçekleştirildi. Korhan Gümüş, Ali Akay, Orhan Esen ve Mustafa Pancar'ın da katıldığı panelde konuşan Esche, "Çağımızın provokatif olması bilinçli tercihtir" dedi. Esche, provokatif sözlerini şöyle sürdürdü: "Sorunları hiç dışarıya yansıtmadan da çözebiliriz ama paylaşarak. 'Sanat bir direniş yaratır mı?', bunu görmek istedik".

Evet, bienal zor durumda. Dünyanın her yerindeki bu tarz etkinlikler için devlet/kamu elini cebine sokuyor. Ama İstanbul Bienali için böyle bir durum söz konusu değil. Oysa İstanbul Bienali, Türkiye'de gerçekleşip dünyada en çok ses getiren sanat etkinliği. Mesela Hollandalı küratör Esche, kamunun böyle bir etkinliği desteklememesini anlıyor. Öte yandan sponsorluğu teşvik eden yasa geçen yıl çıktı ama bienalin hâlâ bir ana sponsoru yok.

Bienalin gerçekleşmesi bakımından en önemli sorun ise baş-



Bienal sorumlularının tartıştığı panelde Orhan Esen, Ali Akay, Mustafa Pancar, Vasif Kortun ve Korhan Gümüş (soldan sağa) katıldı.

langıçta ana mekânlar olarak belirlenen Tepebaşı'ndaki eski TÜ-YAP sergi sarayı ve Şişhane'deki metro istasyonunun bir bir elden kayıp gitmesi. Sergi sarayı çok karmaşık bir mesele. Uç yıldır çivi çakılmayan metroda ise koruma kurulunun yeni kararından sonra inşaat yeniden başladı. Oysa birçok sanatçı İstanbul'a gelip bu mekânları dikkate alarak iş üretmiş.

Panelde konuşan küratör Vasif Kortun, bienali 'yaşayan kente' taşımakta kesin kararlı olduklarının, tarihi yapımadaki geleneksel bienal mekânlarına geri dönmeyecek-

lerinin altını çizdi. Kortun, bienalin yeni mekânlarının Garanti Bankası'na ait Bankalar Caddesi'deki beş katlı bina, İletişim Yayınları'nın depo olarak kullandığı Tophane'deki eski tütün deposu, Garanti Platform, İKSV'nin yakında taşınacağı Şişhane'deki Deniz Palas ve yine Şişhane'deki Bilsar binası olduğunu açıkladı; 'şimdilik' kaydıyla.

Panelde ortaya atılan, ciddi ciddi tartışılan en ilginç fikir ise 'bienali ramazan çadırında yapmak' fikriydi. Kortun, çadır işinin güzel bir fikir olduğunu kabul etmekle birlikte "Hayata geçmesi zor" dedi.

Kortun'a göre bienal mekânlarının küçülmesi bir anlamda iyi oldu: "Biz bu durumdan memnunuz. Çünkü insanlar 300 tane işi bir arada görüp bayılmayacak. Şimdi insanlar bir mekânı gezdikten sonra sokağa çıkacak, yürüyecek, sokakta başka bir şey görecektir, diğer bienal mekânına girecek. Ya da yanlış yola sapıp daha önce görmediği bir bina görecektir veya hiç gitmediği bir kahveye girip oturacak. Kaybolmak belki de daha iyi sonuç verecek bizim için. Bir de insanlar sıkılmayacak. Mesela yedi dakikadan uzun video yok bu bienalde."

## MODEL

9. bienal, yalnızca bir sergi değil, bir model oluşturma çabasıydı. Açılış günlerine odaklanmak yerine, iki yıla yayılan bir program biçimlemeye çalıştık. Bir olgu ve etkinlik olarak sergi, bienalin önemli parçasıydı ama başlangıç tarihinin öncesi ve sonrasına doğru birer yıl esnettiğimiz bienal, İstanbul'un yanı sıra yerlere de sirayet etti.<sup>5</sup>

## MEKÂN

Bir diğer yaklaşım, sergiyi bu sefer gerçek, yaşayan İstanbul'a yerleştirmektir. Her İstanbul Bienali küratörü gibi, biz de öncelikle mekân aramaya giriştik. İşler mekân(lar)la eşleştirileceğinden belli bir güvence gerekiyordu. İlk olarak Feshane'ye baktık. Yeniden işlevlendirilmenin özgün bir endüstri yapısından mermer yer kaplamaları ve Osmanlı mimarisi taklidi kemerlerle acayip bir yere dönüştürdüğü Feshane'yi kullanmak mümkün değildi. Bir diğer mekân, Camialtı Tersanesi'ydi. Tüm sergiyi içerebilecek kadar büyüktü. Kentin kamu erişimine açık olmayan kıyılarında ya ordu ya da diğer devlet yapılarının konumlandığı düşünülürken, bienal döneminde tersanenin kapılarının halka açılması uyarıcı olabilirdi. Öte

yandan bienal, özelleştirilmenin eşliğindeki bu tip tarihî yapıların yeniden işlevlendirilmesinden yarar sağlayacak kesimlerin işine gelmiyordu; yapılar kamu bilincinde yer edinebilir ve özelleştirme tartışmaya açılabilirdi çünkü. Sonuçta tersaneyi alamadık. Belediye, Tepebaşı'nda TRT'nin binasının eskiden TÜYAP fuar alanı olarak kullanılan zemin katlarını kullanabileceğimize dair sözlü teminata bulundu; caydılar bir süre sonra. İstiklal Caddesi'nde yer alan ve uzun yıllardır kapalı duran Saray Sineması'na baktık.



TRT yapısı, Tepebaşı, İstanbul, 2005



Sonraları Demirören İstiklal adlı bir alışveriş merkezine dönüştürülecek olan yapının sahipleri yakında inşaat sürecine geçileceğini söyleyip fikre yanaşmadı; o inşaat beş yıl sonra başlatıldı. Sonra bir gün hayalimizdeki yeri bulduk! Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ına dönecek; tüm sergiyi yeraltında, hâlen Şişhane Metro İstasyonu olan yerde gerçekleştirecektik. Belediyeye anlaştık; açılışa beş ay kala anlaşmayı bozdular. Her şeye sıfırdan başlamak zorundaydık...



Saray Sineması, İstiklal Caddesi, İstanbul, 2005

Esra, mekân keşfinde film çekimleri için lokasyon arayan ekiplerle çalışmayı önerdi. Mekânların benzer işlevlere sahip olmasına gerek yoktu; yöntem değiştirip bambaşka bir ekolojiye açıldık. Sonunda birbirine yürüme mesafesinde küçük birer opera binası ve ardiye ile büyük bir deponun yanı sıra, birer konut yapısı, sanat galerisi ve mağaza kullandık.<sup>6</sup> Tarihî merkezler yerine, Beyoğlu ve Galata'nın gündelik hayata bağlı mahallelerine yoğunlaştık. Her yapı, işlerin ihtiyacına göre çok farklı mekânlar sundu.



Vasıf Kortun ve Esra Sarıgedik ile Superflex ekibi  
9. Uluslararası İstanbul Bienali için mekân keşfi  
Şişhane Metro İstasyonu inşaatı, 2005

Bir diğerk mesele de, tüm mekânları ayırt edici bir tasarımla “işaretlemek”ti. İtalyan mimarlık grubu GRUPPO A12, İstanbul’da dahi bir anda ayırt edilebilecek bir renk (macenta) ile kısmî boyama yaparak çözümünü buldu.<sup>7</sup> Öte yandan, söz konusu bölge aşırı kamusalılık barındırdığı ve dolayısıyla zaman zaman siyasi bir araca dönebildiği için tüm bu yerleri küreselleşmeden ayrı okumadan, farklılık kazandıran nüanslarıyla ele almaya gayret ettik.

## YÖNTEM

Mekânların saptanmasından sonraki konular, sanatçıların mekânlarla eşleştirilmesi ve mekânlar arası geçişlerin bienal ile kent arasında okunması oldu. Çok sayıda küçük mekân, büyük sergileri gezen izleyicilerde kaçınılmaz olarak gelişen algı yorgunluğuyla başa çıkmamızı sağladı. Bir yaya programı olarak kurguladığımız serginin güzergâhına işler ve olaylar yerleştirdik. Mekânlar arasındaki yürüyüş, bienal deneyiminin bir parçası olarak değerlendirildi. İzleyicinin sokakta yer alan işlerle bir anlığına olsun İstanbul’a ayrı bir gözle bakmasını, daha da önemlisi bölgenin dokusundan esinlenmesini arzu ettik.



Otto Berchem, *Temporary Person Passing Through* [Geçici Geçen Kişi] ve GRUPPO A12, *Istanbul/magenta* [İstanbul/macenta] 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2005

Özel davetleri yasakladığımız gibi bienale özel bir kafe veya dükkân açmadık; alışılmış ekonomik faaliyetlerden uzak durarak bez çanta, bardak ve tişört gibi promosyon ürün yaptırmadık. Mahallelerde mevcut bir ekonomi vardı ve buna müdahale etmek doğru değildi. Tütün Deposu’nun önündeki kaldırıma ek masa koyan mahalleli kiraathaneyi genişletti; istediğimiz tam olarak böyleleri yerinde girişimlerdi.



Tophane'deki Tütün Deposu önüne doğru genişleyen kıraathane  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, 2005

## SANATÇILAR

53 sanatçı ve sanatçı grubuyla çalıştık. Yaklaşık yarısı, bir ila altı ay arasında değişen sürelerde yaşayıp çalışmak üzere İstanbul'a davet edildi. Platform'un misafir sanatçı programının bir bölümünü bienal sanatçılarına ayırdık. Kısa süreli araştırma gezileri yapmalarını istemedik; uzunca bir zaman burayı deneyimlemeleri gerekiyordu. Ani refleksler oluşturulmadı böylece; İstanbul gibi "Doğu-Batı" klişelerinin merkezi olan bir kentte sık rastlanan egzotizmden uzak durmak

belirleyiciydi. Sanatçılar projeleri üzerinde bizimle olduğu kadar, projelerini yürüttükleri yerlerde yaşayanlarla da konuşup tartışıyordu. Hep beraber sürecin içerisindeydik.

Belirli bir kariyeri olan bir sanatçının, yaşadığı yerden farklı bir kentte gerçekleştirilen bir sergiye aylarını adamasının ne denli zor olduğu takdir edilebilir. Bu yüzden, yaş, uluslararası prestij veya fon desteği gibi konuların katılımına engel teşkil etmediği sanatçılarla çalışmaya karar verdik. Sanatçı listesinde tanınmış çok az kişi vardı; bildik isimlerin dolaşımında olduğu bir sergi yapmak istemiyorduk. Bienalin diğer yarısınıysa, çeşitli ülkelerden gelen işlerle oluşturduk. Bu anlatılar, İstanbul'la güçlü tarihsel bağları olan Kahire, Priştine, Almatı ve Berlin gibi gibi kentlerle karşıtlık ve karşılaştırmalar sağladı.

## KONUMLAMALAR

İstanbul'daki diğer kurumlara nasıl atıfta bulunacaktık peki? Bienal rehberlerine konan, rastgele seçilmiş sergi listelerinden vazgeçtik. İşaret ettiklerimizi tanıtmak üzere kentle farklı bir bağ kurmaya karar verdik. Bunları "Kentte Diğer: Eş Zamanlı Projeler"<sup>8</sup> olarak adlandırdık.





*Serbest Vuruş*, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 5, 2005  
Burak Delier, *İsimsiz*; Murat Tosyalı, *Yılmaz*; Cengiz Tekin, *Serbest Vuruş* (soldan sağa)





Sakine Çil, *O bir İstanbullu*, 2005  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Konumlandırılmalar Programı  
Tünel, İstanbul

Sergiyle ilişkisi olabilecek diğer projeleri bienale eklemleyebilmenin zeki ve savunulabilir bir yöntemi olmalıydı. Burada da bir “meta küratörlük” üstlenebiliriz diye düşündük. “Konumlamalar” fikri ve bienalin fiziki mekânına dâhil ederek Antrepo No:5 yapısının ikinci katını ayırdığımız “Misafirperverlik Alanı” böyle oluştu. Bu, bienalin kent ve ötesindeki kültürel ortamla ilişkiye geçme girişiminin en önemli yollarındandı. Halil Altındere’nin *Serbest Vuruş*’u ile Hafriyat grubunun *Proje: imalat hatası* burada gerçekleşti. Dünyanın çeşitli yerlerinden sanat akademilerinin katılımıyla düzenlenen 15 günlük bir atölye çalışmasının ürünü olan *Çeviride Kaybolanlar* gene burada paylaşıldı. Revolver yayınevi ve dağıtımcısının derlediği *KIOSK* kütüphanesi ile *Roll* dergisinin bienal süresince devam eden konser, yayın ve konuşma programları da buradaydı.



Sakine Çil, *O bir İstanbullu*, 2005  
9. Uluslararası İstanbul Bienali, Konumlandırılmalar Programı



## YAYINLAR

Yayın anlayışını toptan değiştirmeye karar verdik. Önceki bienallerde, açılış öncesi ve sonrasında birer katalog yayımlanmıştı. İlki, sergi daha açılmadan yazıldığı için anlamlı değildi. İkincisi, projenin görsel tanıklığını yapıyordu ama buna da erişim imkânı çok kısıtlıydı.

“Ciddi ilgililer”, “izleyiciler” ve “belki sergiye bile gelmeyecekler” olmak üzere üç ayrı okuyucu grubu düşledik:



9. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 2005

İzleyiciler için getirdiğimiz değişiklik son derece basitti. Dönemin baskı teknolojileriyle bir sergi katalogunu artık üç günde basmak mümkündü. Serginin tüm fotoğrafları kurulum sırasında çekildi; işler hakkında ayrıntılı metinler, son üç haftada üretim yapılırken değişimleri izlenerek yeniden ve yeniden yazıldı. Açılıştan üç gün önce tamamlayıp baskıya gönderdiğimiz, 160 sayfalık bir cep kitabı biçimindeki bu rehber bilet alanlara ücretsiz olarak verildi. İçerikte, küratörler olarak sunum yazılarımız ve sergilenen işler üzerine kısa tanıtımlar ile bienal mekânları ve eş zamanlı etkinliklere dair bilgilendirmeler yer aldı. Açık ve anlaşılır bir dile sahipti; niteliğinden taviz vermeksizin her kesimden izleyiciye hitap ediyordu.

Bienalin sürdüğü altı hafta boyunca her Cuma günü, altı-sekiz sayfalık bir bienal gazetesi hazırlanarak *Radikal* gazetesinin eki olarak sunuldu.<sup>9</sup> Sırf karşısına çıktığı, bir şekilde eline geçtiği için bu eki okuyabilecek kişilere erişimle bienalin kendi haberi ve eleştireliliğini üreten, dışarıdan yorumları da çağırın, devam eden bir süreç olması sağlandı.

Bir derleme olan üçüncü yayınsa<sup>10</sup> bienal ve benzeri projelerle daha ilgili, akademik bir okuyucu



Bienal İstanbul'da bitmedi. Önemli bir uluslararası yansıması, İstanbul Bienali'nin 18 yıllık tarihinin bir müze koleksiyonu ile diyalog içerisinde konumlandırıldığı *EindhovenIstanbul* oldu. Eindhoven'daki Van Abbemuseum'da açılan bu sergi sürerken Birmingham'daki Ikon Gallery'de bir başka proje düzenlendi.<sup>11</sup>

— 2011 tarihli konuşma metni; ilk kez yayımlandı.



Hüseyin Bahri Alptekin ve M.D. Morris, *Turk Truck* (1995/2005)  
*EindhovenIstanbul*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 2005



## DİPNOTLAR

1. *İskorpit: Aktuelle Kunst aus Istanbul / İstanbul'dan Güncel Sanat / Recent Art from Istanbul*, Küratörler: René Block ve Fulya Erdemci, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 1998 ve Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 1999. *Between the Waterfronts*, Rotterdam: Las Palmas, 2002. *Stadtansichten Istanbul*, Berlin ve Stuttgart: ifa-Galerie, 2004. *Along the Gates of Urban*, Berlin: Galerie K&S, 2004. *Urban Realities: Focus Istanbul*, Berlin: Künstlerhaus Bethanien ve Martin-Gropius-Bau, 2005.

2. Bk.: Bu kitapta da yer verilmiş olan *İstanbul Dergisi* söyleşileri.

3. Uluslararası proje grubu Urban Flashes'ın "Kamusal Alanda Kültürel Yamalar" atölyesi, 7-11 Eylül 2003'te Platform'da gerçekleştirildi. İstanbul ve Ankara'dan mimarlık, sosyoloji ve sanat tarihi öğrencilerinin yanı sıra, yurt dışından 40'tan fazla öğrencinin katıldığı; paralelinde uluslararası bir konferans da düzenlenen atölyede şu isimler yer aldı: Ti-Nan Chi, Orhan Esen, Gülsün Karamustafa, Oda Projesi, Heterotopia, Nicholas Boyarsky, Peter Lang, Karl-Heinz Klopff, Sohn-Joo Minn, Asa Drougge & Manray Hsu, Namık Erkal, Esra Akcan, Çağlar Keyder, Suha Bekki, Peter Riepl, Laurent Gutierrez & Valerie Portefaix / Trajectories, Anna Ferrer & H.H. Lim, Marco Casagrande, Robert Mull, Svein Hatloy &

Jochen Becker, Vein Hatloy, Can Çinici, Mehmet Kütükçüoğlu, Tansel Korkmaz, İhsan Bilgin, Nevzat Sayın, Han Tümertekin, İpek Akpınar, Osman Vlora ve Vasıf Kortun. Atölyede geliştirilmiş çeşitli işleri içeren *Mikro-Kent İstanbul* sergisiyse, 29 Mayıs-31 Temmuz 2004'te Garanti Galerisi'de sunuldu.

4. 14-16 Aralık 2003 tarihlerinde düzenlenen "güney...doğu...akdeniz...avrupa..." konferans serisinde, Orta Doğu ve Balkanlar ilk kez bir araya getirilerek benzerlik ve farklılıkları müzakere edildi. Kunsthalle Fridericianum Kassel'de René Block'un küratörlüğünde yapılan *In the Gorges of the Balkans* sergisinin bir parçası olan program, Vasıf Kortun'un direktörü olduğu Platform'da gerçekleştirildi. Katılanlar arasında Nataša Ilic, Suzana Milevska, Jack Persekian, Shkelzen Maliqi, Luchezar Boyadjev, Eleni Laperi Koci, Migjen Kelmendi, Lejla Hodžic, Christine Tohmé, Mai Abdu ElDahab, Katerina Gregos ve Boris Buden vardı.

5. Bk.: Ekim 2004'te başlatılan 9B Konuşmaları.

<http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Positionings&Sub=9bt>

6. Deniz Palas Apartmanı (bugünkü İKSV), Garanti Binası (bugünkü Garanti Bankası Galata Şubesi), Antrepo No: 5 (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmesi beklenen yapı), Tütün Deposu (bugünkü Depo),



Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi (şimdiki SALT Beyoğlu) ve Garibaldi Binası (Casa Garibaldi Istanbul / Società Operaia Italiana).

7. A12 projesi, bienalin tetiklediği kırılğan ve kısa ömürlü ilişkiler ağını, mekânların analiz ve tanımlanması için oluşturulan bir mekanizmayla görünür kıldı.

[http://www.gruppoa12.org/istambul/istambul\\_01.htm](http://www.gruppoa12.org/istambul/istambul_01.htm)

8. Ayrıntılı bilgi için:

<http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Positionings&Sub=Simultane>

9. Bienal gazetesinin tüm sayılarına erişim için:

<http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Publications&Sub=Newspaper>

10. *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005. Yazarlar: Giorgio Agamben, Asu Aksoy ve Kevin Robins, Marius Babias, Galit Eliat, Charles Esche ve Vasıf Kortun, Orhan Esen, Mika Hannula, Nikos Papastergiadis, Saskia Sassen, Nermin Saybaşıllı, Shepherd Steiner, Uğur Tanyeli, xurban\_collective, Mary Zournazi (Chantal Mouffe ve Ernesto Laclau ile söyleşi). Yayında ayrıca, Gabriele Basilico'nun 29 fotoğrafı yer alıyor.

11. Ayrıntılı bilgi için:

<http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Positionings&Sub=Intpp>



# İSTANBUL VE SANAT

İstanbul ve sanat, dosya\* boyutlarını aşan bir konu. Bu, salt konunun derinliği, yaygınlığı ya da başka yaşam faaliyetleriyle örtüşmesinden değil, gerektirdiği entelektüel haritalandırmanın, İstanbul'un birebir haritası kadar devasa ve çetrefilli olmasından kaynaklanıyor. Tavandan tabana işleyen bir kültür talebi eksikliğinin yarattığı zafiyetin yanı sıra, çoğu kültür sözcüsünün birer misyoner ve eğitmen edasıyla sürekli olarak kente sürdürülemez ve hatta gerçekleştirilemez, çok büyük boyutlu projeler montajlama çabası yüzünden yıllardır patinaj yapmaktayız. Bu dosya, bir yönüyle minör pozisyonlardan sorular sormayla ilgileniyor.

Hoş, daha çok kısa bir zaman önce, İstanbul'un ilk güncel sanat müzesi Proje4L'yi mali nedenlerle kapatmak zorunda kaldığımızı düşündüğümde, sorunun tek boyutlu olmadığı ortaya çıkıyor.<sup>1</sup> Mega tahayyülün özünde aslen bir geciktirmeden ibaret olduğu uzun yıllar yaşadık. Bu yılların sonunda bir konuda ikna olduk: Devlet ve idareden

bir şey beklenmiyor. Devletin bu alana eğilmemesi, öz çıkarlarını bir korku ve çekingenlik üzerine inşa etmesinden olduğu kadar, politik sürece göre değiş[k]en çıkarları doğrultusunda kültür üretmeye teşne olmasından... Beklentisizlik hâli ise, yeni ekonominin mecbur bıraktığı özel sektör sponsorluğu ve çıkar doğrultusunun bir anlayış ve tutum birlikteliğine dönüştüğü İstanbul'da kendine özgü bir sanat ortamı oluşturdu. Bu bağlamda, Ankara'nın kültürel ağırlığının gittikçe azalması, merkezî devletin kan kaybından öte, finansal erkin başkentte yoğunlaşmamasıyla ilgili.

Bu dosyanın irdelediği bir öge de, özel sektörden beklentiler üzerine... Malum, şu anda İstanbul'da kültür sektörü tek ayak üstünde; tümüyle özel sektörün desteğiyle var oluyor. Böyle bir model, bu oranda dünyanın hiçbir kentinde mevcut değil. Üstelik, Orhan Pamuk'un *İstanbul - Hatıralar ve Şehir* kitabında yazdığı üzere; Nejat Eczacıbaşı gibi nadir ve belirleyici örnekler dışında, İstanbul'un ürkek ve solgun burjuvazisinden



ziyade, kente sonradan gelmiş atak ve fütursuz iş insanlarının kültür ve sanata verdiği destek ağırlıklıdır. 1980 öncesinde kapital sağa yatıktır. 12 Eylül'ün travma yıllarında ise, hem kapital hem de kültür sektörünün sesi -tahmin edileceği gibi- cılızdır. Hatta, özel sektörle kültür sektörü arasındaki izdivaç, danışıklı bir sessizlik, afazilik, idamecilik ve en iyi durumda da yara sarıcı bir dürtüyle gerçekleşir. Yakın dönemde devlet politikalarının daha tahammül edilebilir ve tartışmaya daha açık olmasıyla birlikte, dünyadaki değişime koşut giden ılıman kültür sektörü arasında bir detant gözlenebilir.

Bu satırları bambaşka bir yerde okuduğunuzu varsayın. Örneğin, tarihî yarımada ya da Taksim-Tünel aksına uzak bir bölgede; kent içinde serbest dolaşımın gerektirdiği koşullara sahip olmadığınız, kentin çok farklı bir coğrafyasını deneyimlediğiniz, apayrı bir cemaatin kodlarıyla tariflediğiniz bir yerde... Dükkândan almadığınız, abone olmadığınız bu derginin\*, mesela dağıtıcının panelvanından düşerek hasbelkader elinize geçtiğini düşünün... Meselenin özü şu ki, kültür üretimi çok küçük bir topluluğu adres olarak tanıyor. Kültür üreticilerinin mekânları, kentten ziyade, kader birliği ve vizyon tartışması yaptıkları

başka kentlerin benzer, korunaklı alanları. Bu, İstanbul'a özgü bir sorun olmasa da, tartışılmak zorunda. Dikeylemesine parçalanmış ve coğrafyası kopuk; küreselleşme doğrultusunda finans, keyif, turizm sektörleri ve ayrıcalıklı duvarlarla çevrilmiş yeni yaşam siteleri gibi alanlarla yeniden tarif edilmiş bu kenti tekrar kenetleyecek sembolik öğelerden biri sanat olabilir mi? Sanat, bu öğelerden biri olacaksa ya da olabilirse bunun, bakımsız eserlerin yığıldığı, en küçük bir ortak kültür tarihinin bile serbestçe -hatta samimi bir biçimde- aktarılmadığı, katılımcılıktan yoksun müzelerimizde gerçekleşmesini bekleyemeyiz. Özellikle de izleyicinin, turist (*yerli ya da yabancı bir müşteri*) alımlamasına indirgendiği bir ortamda... "İstanbul ve Sanat" dosyasındaki\* tartışmaların bir bölümü, kentte yaygın, tabandan tavana ağ örgütlenmelerine duyulan gereksinime odaklanıyor. İstanbullu olmanın paylaşılan değerlerine sahip değiliz; mega iddialar üzerine modellenmiş kurumların da, bu kentin birleştirici simgeleri olabileceğini düşünmüyorum.

Sanatçılar ise, kentsel boyuttaki parçalanmanın tarafları. Sanat, bir yandan belli sınıf ve kültür katmanlarının kent coğrafyasındaki ayrıcalıklı konumundan ötürü sınırlı izleyici ve katılımcı





kitlesiyle yetinir durumda. Bu anlamda, ürettiği bilinç ve bilgi biçimleri ile deneyimlerinin kısıtlılığı söz konusu. Sanatçılar, mevcut parçalanmanın ayrıcalıklı ve bir o kadar da tedirgin öznesi. Nefes alma alanları olsa da, bu bir tıknefeslikten ibaret ve özgün üretim biçimlerinin tahayyülünü dahi tırpanlıyor. Dolayısıyla sanat üretimi ve kültür sektörü, bu durumun kurbanları, zanlıları ve bir nebze de karşı bilinci. 20 yılı aşkın süredir “yeni” ekonominin yarattığı tahribat, sanatçılara bile bir başka dünyanın olası olduğunu unutturdu. Alain Badiou’nun Slavoj Žižek’ten alıntılıdığı gibi, dünyanın sonunun yakın zamanda gelebileceğini rahatça konuşabiliyorken var olan düzenin mutlakiyet ve ebediyetini sorgulamayı düşünemiyor bile oluşumuz da bunun bir parçası. Düşsel ve ütöpik olanın bastırılmadığı, başlı başına derin bir ayrılmayı simgelemesini beklediğimiz şey olan sanat, düzenin içerisinden düzeni baltalamak türü ipe sapa gelmez bir anlayışla kendisi ve çevresiyle, kendi kendini inandırdığı beceriksiz bir ateşkesi idame ettiriyor. Sanat, her kurulu düzenden, akılcılıktan, kabul edilen değerlerden ayrılmanın ötesinde, çok daha derin bir transgresyonu tetikler. Bir anlamda, duyumun başkaldırısı, mantıki söylemin dışına çıkmanın ve son tahlilde de kültürün yadsınmasıdır bu.

İstanbul’un son 15 yılda şişmesiyle birlikte farklı yayılım ve kurumlara olan gereksinim belirginleşiyor. Bu kurumlarınsa kent içindeki mikrokentler, mikro-cemaatlerden çıkması gerekiyor. Bu kente bir Guggenheim yamamak, başka kentlerin müze ve kurum modellerini montajlamak, burayı bir alımlama duvarına çevirmek ve kültür sektörünü kendine sömürge bir turizm sektörünün hizmetine sokmakla parçalar birleşmeyecek. Kuşkusuz, devasa ekonomik ve siyasi gücüyle küreselleşen, bugün tüm dünyanın gözünün üzerinde olduğuna tanıklık ettiğimiz, bunun onur ve küstahlığını da yaşadığımız İstanbul, sadece Türkiye’nin değil, bölgenin de merkezi olmaya soyunması sonucu her an bambaşka enerji vektörleriyle çalkalanıyor. Beklentilerimizle hazırlıklarımız örtüşmüyor. Sanat, yeni İstanbul’un öncelikli uç beyliklerinden biri. Ancak, bunların yanı sıra, tabandan tavana kurumlar ile kamusal-özel ikiliğinin mecbur kıldığı izleyici üretimi yerine, yerinden üretilen ve izleyicisi/katılımcısıyla üreten sanat duruşlarına, beklenilmeyenle karşılaşmalara önem vermemiz gerekiyor. Bilinenin ısrarla yeniden sunulduğu, devralınmış sanat yasalarının süregeldiği, kendilerine verilen hazır kültürün dışına çıkmayan üreticileri, kurumları ve izleyicileriyle bir ortam var. Buna cepheden saldırmaya gerek yok;



bu koca engel, ancak kendi hayallerini kuran ve sadece kendisi olmaya çalışan kurumlarla aşılr.

Sanatçılar -özellikle de müstakil ve dünyaya söyleyecek sözü olanlar- asal üretimleri ve kritik işlerini, onlara üretim fırsatı sunan Avrupa fonlarına yaslanarak başka yerlerde gerçekleştiriyor. Dünyanın sayılı müzelerinin koleksiyonlarında yer almaları ve ciddiyetle takip ediliyor olmaları bir gurur olmakla birlikte, bu duruşlar İstanbul'a yansımıyor. Bunun faturasını, kültür belleği olmayan bir mimari modernizme çıkarıramayız. Mandolin ve melodika çocuklarından, "temiz aile makineleri"nden, şeker fabrikası lojmanlarından söz etmiyoruz. Aksine, her yönüyle zararsızlaştırılmış, medyatik bir vitrin kültürünün dayattığı cazibenin baskısı altındayız. Zararsızlığıyla doğru orantılı bir görünürlüğü ve "-miş gibi"liği var. Laik sızlanış ile makul zihniyet tam da ortada buluşup örtüşüyor. Bunlara, enternasyonalist ve Avrupalı bir söylemle sanat üretimini STK'cılık olarak algılayanları eklersek, sanatın hangisini, ne boyutta ve ne biçimde uyardığı üzerine düşünmeye başlayabiliriz. Tüm bunların dışındakilerin devreye girdiği yer bu. Kent, aslında tüm bunların dışında, sanatçının olması gereken yerde.

— \**İstanbul Dergisi*, Dosya: "İstanbul ve Sanat", Sayı: 50, Temmuz 2004

#### DİPNOT

1. Proje4L, 2004'te kapanmasının ardından temelde bir koleksiyon mekânı olarak, bu kez Elgiz Müzesi adıyla Maslak'ta açıldı. 2001'de Hans Ulrich Obrist, Chris Dercon, Charles Esche'nin konuşmalarıyla yola çıkan ve birçok dinamik genç sanatçıya açık olan kurum yeni sürümüyle kendini tarih dışına itti.



CAN ALTAY İLE GÖYLEŞİ  
SANATÇIDAKİ  
'AÇIK UFUK KORKUSU' ÜZERİNE

Vasıf Kortun: Sevgili Can; An[a]kara'nın İstanbul'u beslemesi konusu üzerinden şunu sormak istiyorum. Bunu tam olarak nasıl soracağımı bilmiyorum ama örneğin, ZKM sergisindeki (*Call me Istanbul*<sup>1</sup>) sanatçıların bir kısmı Ankaralı. Çeşitli korkular söz konusu; bir açık ufuk korkusu var, bir de sanatçının kentten korkusu... Bu konuda neler söyleyeceksin?

Can Altay: Ankara-İstanbul diye tartışmaya başladığımız anda, aslında bu ayrımı ve farklılaşmayı destekler bir ton alıyor olabiliriz diye korkuyorum (*yine korku!*). Bunun belki de çok daha basit sebepleri var... İstanbul, özellikle 1990'larda bir atılımla (yanılıyor olabilirim ama her kuşaktan tanıdığım birçok insan, özellikle 1990'ların ikinci yarısında İstanbul'a göç etti) pek çok konuda Türkiye'nin merkezi olma rolünü üstlendi, geçmiştekiler kadar gelecekteki olası merkezlere de büyük fark atarak. Bu, siyasi ve ekonomik temelleri olan bir durum. Kültür, sanat vs. evrenine baktığımızda ise, sanırım şu bilinç

beslenmenin temeli, üretime cevap verecek bir alımlama potansiyeli... Bana sorarsan, İstanbul gibi bir kentin bile "alımlama" (*reception* demek istiyorum) mevcudiyeti son derece kısır, ki aslında iki uçlu korkuya buradan bağlanabiliriz; bir açık ufuk korkusu, bir de sanatçının kentten (ve daha çok da insanından) korkusu...

Öncelikle, beslenme ve beslemesi olma hâllerini biraz daha tartışalım. Bireyler ve kentleri üzerinden baktığımızda, Ankara'dan gelenler alımlanmaya aç, yaptıklarının bir yerlere ulaşabileceği inancıyla üretim hâlinde, hele de modern cumhuriyetin üretim etiği ve bilinciyle bezenmiş olanlar... Yine Ankara üzerinden konuşursak üniversite kültürü ve bunun getirdiği yaklaşımlar hâkim. Daha özel anlara değinmek ve güncel sanat temelinde Ankara-İstanbul kurgularına yönelmek gerekirse 1990'larda bir dönem Bilkent Üniversitesi'nde olanlara da bakabiliriz. O yıllar ve kuşaktan insanların büyük kısmını şahsen kaçırmış (ve sonraları



ucundan yakalamaya çalışmış) olsam da, havada soluyabildiğiniz bir şeyler vardı. Bilkent, Vasıf Kortun'dan Hüseyin Alptekin'e ve daha genç kuşaklara, güncel sanatla bir bağı olan ve bu alanda adı geçen birçok insanın kesişme noktası olmuştu, kısa bir dönem için bile olsa. Belki de pek çok şeyin akışına yön vermiş bir "an"ın Ankara'da gerçekleşmiş olmasını, İstanbul'u kökten besleme hâliyle ilişkilendiriyorum doğrusu. (*Öte yandan, abartarak mit yazmaktan da korkuyorum. Yok, korkmuyorum; biz mit yazmazsak kim yazsın?*) Aslında, benim üretimimin temelinde yatan hususlardan biri de bu "an"; zira Selim Birselle tanışıp bu işlere kalkışmam, bahsettiğim "an"ın uzatma devrelerinin sonlarına denk geliyor.

"Özel an"ları şimdilik bir kenara koyup İstanbul'a tekrar bakarsak kitle iletişiminin tamamen İstanbul'dan yönlendirilmesinin, yani Türkiye'nin İstanbul olmasının ve hâliyle "Yaptığının bir kıymeti ve kaydı olacaksa İstanbul'da yapacaksın" komutunun verilmesi anlamına geldiğini göz ardı edemeyiz. Ancak, bu daha genel bir kayma/kopma süreciyle ilişkili... Açıkçası, Ankara'dan ümidi kesmeye başladım; belki İzmir olur... Bir merkez olarak kalsa bile, İstanbul'un da kendini besleyebileceğine inanmıyorum. Bazı kentler,

kendilerine özgü oluşumlarını daha uzunca bir süre İstanbul'u beslemeye kanalize edecek kanımca. Güncel sanat alanında, Ankara'nın yanı sıra İzmir, Diyarbakır ve tabii Avrupa kentlerinden kaçınıcı kuşak sanatçılar hâlihazırda bu besleme hâlini sürdürmekte... Korkuları biraz daha erteleyebilir miyiz? Vakit yoksa yazarım ama...

V.K.: İstanbul'a akan entelektüel göçe karşın, kent'in alımlama potansiyelinin kısırlığından söz ediyor ve bunu üreticilere de taşıyorsun. Bu arada, sanatçının sınıfsal, kültürel, politik tercihlerinin birbirine girdiği, çözmesi güç bir yumak oluşuyor. Kentten korku, kente bulaşmama, onu uzaktan seyretme ve seyrettiğini seyrettiğine geri vermememe durumu da var. Bunun -kurum, üretici, acente olarak- hepimiz farkındayız. 1980'lerden beri bu ülkeye, 1990'lardan beri de neredeyse tüm dünyaya sinen siyaset sonracılık, bandajcılık, uslu ötekicilik vesaireye sanat dünyasının acente vazifesi gördüğünü de unutmayalım. Bu ağdan kendimi muaf tutmuyorum.

İstanbul için gerçekleşmesi gerekli modeller var; örneğin, doğrudan sanatçı inisiyatifleri, mahallelere mal edilebilmiş ve bir o kadar da kamusal alımlamayı cezbeden, küçük ebatlı, işlevleri



çok katmanlı kurumlar ile politikasını yalıtılmış ve depolitize edilmiş konumlarda sunmayan üretken çıkış noktaları ve sonuçta yaygın operasyonlar... Bunlar aslında demokratik, tabandan yükselen, mahallî, sürdürülebilir ekonomilere sahip modeller ağı. Aramızda kimse büyük kurumlardan, merkezî modellerden söz etmiyor. Üstelik, senin söylediğin gibi, kendini 1990'larda merkez kılmış -ki bu aslen yerel ve ülke idaresinin master planı- İstanbul'un merkez kurumları tahayyülünden uzaktayız. Böylesi bir kentin, başka kentlerin maskarası olmayan sembolik kurumları olması gerektiğine inanmakla beraber, sürdürülebilir modeller ağının asıl gereksinim olduğunda hem-fikirim; birbirine endekslenmeyi düstur edinmiş kent, izleyici, sanatçı, sergileme modellerinin değil. Bu aşkın kentin, parçalanmasına karşı duracak şekilde, kendi hayallerini kurmasına önem vereceğiz. Bunlar, kentin merkezî kurumlarının Ar-Ge'lerine dönüşmeden var olmalı; yoksa başka yerlerde gördüğümüz şekilde ya kadrolarıyla ya da cismen ilhak veya temellük edilebilir, daha da kötüsü onların beslemesi hâline gelebilirler.

Ankara-İstanbul aksında Ankaralı'nın, hele de modern cumhuriyetin üretim etiği ve bilinciyle bezenmiş bireylerin alımlama merkezine kayma

hayallerinde, öte yandan da bunun hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğinin kinizmini taşımalarında haklısın. Ne de olsa güçlü söylemler, zamana sahip olan bölgelerde yeşerebiliyor. İstanbul'daki belli bir grup sanatçı, uluslararası sanat ortamının bitip tükenmeyen taleplerine, sergilerine, misafir programlarına, konferanslarına, *workshop*'larına karşılık vermek zorunda kalmadıkları dönemde zamana sahipti. Erden Kosova'nın çok haklı olarak belirttiği o dönem<sup>2</sup> kapandı. Senin bir nevi "mini-efsane" olarak gönderme yaptığın Bilkent dönemi, (burada Erdağ Aksel'in hakkını yememek lazım) bilinçli ya da içgüdüsel biçimde o toparlanmayı ateşlemişti. Bu süreç, pek çok insan için bir kader kesişmesiydi. O kesişme, İstanbul-Ankara-İzmir toplamındaydı ve Bilkent, hatta Ankara bir "var olmayan yer" olarak buna yataklık etti. Diyarbakır ve şimdi de İzmir'in Ankara'nın önüne geçmesindeki nedenler, aynı zamanda merkezî devletin başkentinin gerçekçi sonu. İzmir ve Diyarbakır'ın kendinden hareketlenmesi de, bu kez İstanbul'un müteakıl olarak oralardaki dinamizmi beslemesiyle çakışıyor. Dediğin gibi, buna Avrupa kentlerinden de destek var. İstanbul'un vazgeçilmez merkezliği, önümüzdeki dönemde bölgesel -yakın Balkanlar ve Orta Doğu- bir boyut da kazanacak. Bundan gocunmamak lazım; eski bir



imparatorluğun başkenti, bu kez sembolik anlamda tarihsel konumuna rücu ediyor, dolayısıyla bir araya getiriciliğini kullanmalı.

C.A.: Kentten korkuya dönüyorum. Bence bu, tamamen sınıfsal bir korku. “Sınıfsal ayrımlar eğridir, bu topraklarda yoktur” diskurlarının karşısında durma ihtiyacı duyuyorum. Evet, sınıfsal bir bilinç vardır ve bu her nasılsa kemiklerimize işlemiştir. Hiyerarşi bilinci, belki de en baskın bilinç; her ebatta sosyal kurumda hâkim, hem de inanılmaz düzeylerde. Sanatın bir işlevi olacaksa hiyerarşiyi piç etmek olmalıdır. Nitekim, hiyerarşi görmezden gelindikçe yok olma eğilimindedir, ama başka türlü bir taktikle derinlerdeki izlerini de ortadan kaldırmalıyız.

Sınıf hainliği durumu da var (yapamamak da).  
8. İstanbul Bienali’nde sergilenen işimin<sup>3</sup> çok tereddüt edip sonunda koymaktan vazgeçtiğim bir parçasını içeren video kayıtlarının seslerinden bir alıntı yapmalıyım: Uzaktan kayıt yaparken tanıdığım biri gelip bir süre yanımda duruyor, bana sorular soruyor (bir yandan da çalışan kâğıtçıyı görüyoruz); bir ara niye yanına gidip çekmediğimi, kendisini durumdan haberdar etmediğimi filan sorduğunda yanıtlım (tek sebebi bu olmamakla beraber) “Korkuyorum” oluyor.



Can Altay, “Kağıtçıyız”, dedi işinden bir görsel, 2003  
Sanatçının izniyle

Yaşadığımız kentlerin ne kadarıyla ilişkiye girdiğimize de bakmak lazım; Ankara ya da İstanbul’da hayatımız boyunca hiç uğramadığımız yerler var. Yani, belki böyle bir zorunluluğumuz yok ama yine de İstanbul’dan bahsederken bahsettiğimiz yerler kentin yarısını kapsamıyorsa... Aklıma Ankaralı genç sanatçı Pelin Kırca’nın yeni projesi geldi. Ötekicilik değil, kentle barışma gösterisi niteliğinde... Pelin, 1990 yılından kalma bir telefon rehberinde sürekli rastgele sayfalar seçip üstüne parmağını koyduğu herhangi bir

adresini bulmak üzere yola çıkıyor. Haritalara filan bakmadan, o adrese yakın olacağını tahmin ettiği bir yere dolmuş ya da otobüsle ulaşım yolunu bulmaya çalışıyor. Hâliyle adreslerin hiçbiri tanıdık değil, ama bu bir keşif gezisi de değil; Pelin’in yeni diyarları fethetme iddiası ya da oralara kendini sunma gibi bir niyeti yok. Yaşamadığı kente yaptığı bir gezi gibi, bolca rastlantıya mahal vererek ve 22 yıldır onu yerinde tutan sınırları anlık da olsa delmeye niyetlenerek. Sonuçta döndüğü yer evi; buna ne bir *flâneur*’lük hâkim ne de *situationist*’lerin psiko-coğrafyacılığı (onlar da eve döner günün sonunda). Pelin, çeşitli metotlarla gözlem ve tecrübelerini kaydedip bize sunuyor olsa da, işin temel unsuru yapılan eylemin kendisi... Kenti ortasından bilmem kaç bölme sosyal sınırlara daha fazla kafa yormalıyız. Onları bir anda yıkmaktan bahsetmiyorum ama bence kafa yorup kurcalamak mühim, sonunda yine bu kaskatı hiyerarşilere geri dönüyoruz çünkü.

Buradan güncel sanat ve kentle ilgili söylediklerine bağlanmak istiyorum. İstanbul için gerçekleşmesi gereken modellerden bahsediyordun. Bunun temel sebebi de, pek çok kişinin “enayi”ce hiyerarşinin üst katmanlarında yer alma hayali (*bu benim yanılısamam olabilir*) ve âdeta

sırasını bekliyormuşçasına eylemsiz kalması. Kimseye haksızlık etmek istemem, bunlar sadece izlenimler. Hâlbuki, yine senin yıllardır söylediğin “ev ödevini yapma” durumunu pek takan yok. Yani muhakkak vardır ama ev ödevinin bir kısmı da, inisiyatifi ele alıp sadece yapmak uğruna bir şey yapmak.



Can Altay, “Kağıtçıyız”, dedi,  
8. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 4, 2003  
Sanatçının izniyle







Can Altay, "Kağıtçıyız", dedi işinden bir görsel, 2003  
Sanatçının izniyle



Burada yine ilk başta söylediğim onaylanma beklentisi, bir yer edinebilme kaygısı hâkim; bu da içselleştirdiğimiz hiyerarşileri resmediyor. “Ben bir yer açayım” diyen yok. “Ben yaptım, oldu” ifadesi genelde kötü çağrışımlarla anılır, ne yazık; aslında sanatçı inisiyatifi, “Ben yaptım, oldu” demezen olamayacak bir şey. Bu noktayı da sorundaki açık ufuk korkusuna bağlayabiliriz. Memlekette bir Evrim Altuğ varsa, en azından bizim (*biz kim?*) arada bir sergi haberi, eleştirisi yazmamız lazım. Gönüllü olsun olmasın, tekleşmenin büyük tehlikeleri var. Mahalle ölçeği ve İstanbul üzerinden Oda Projesi bence çok önemli bir hareketti; tabii onların arkasında sen vardın, arka çıkmakta haklıydın ve çok da iyi yaptın, fakat onlar da dünyada gelişen sanatçı inisiyatifleri akımıyla diyardan diyara savrulup işlerindeki “mahalle ölçeği”ne ara verdi. Bunda hiçbir sakınca görmüyorum, bilakis iyi ettiler, ama umarım mahalle işlerine de devam ederler (doğal olarak değişerek). Benim tek beklentim, örnek olup çoğalmaya yer vermeleri; bunu da zaman gösterecek. Ankara’da da geçen yıl Ahmet Öğüt, Osman Doğu Bingöl ve Seyhun Babaç birkaç umut vadeden manevra yaptı, fakat bu da Ahmet ve Osman’ın “büyükşehir”e gitmesiyle sonlandı; umarım orada bir şeyler yapma fırsatları olur.

“Gören az olursa duyan çok olur” sözüne binaen sadece yapmak değil, efsanesini yaymak da önemli tabii. Sonuçta, sanat tarihi de bir efsaneler yumağıdır; olağanüstü okunabilecek pek çok şey, sırf hakkında yazan olmadı diye arada kaynamamalı.

Benim şu an için son sözüm: Gerek kent gerek sanatta kemikleşmiş hiyerarşiler hiçe sayılmadığı sürece işler zor. Her saygısızlığın saygısızlık olmadığı fikrini saygı bekleyenlere de alıştırabilirsek ne âlâ. Geçenlerde, genç ve meşhur bir güncel sanatçı bana “babaya isyan” kavramından bahsediyordu; anlıyorum ama isyan edilecek bir baba-oğul modelini benimsemek ne kadar faydalı, onu bilemiyorum.

— *İstanbul Dergisi*, Dosya: “İstanbul ve Sanat”, Sayı: 50, Temmuz 2004



## DİPNOTLAR

1. *Call me Istanbul*, ZKM | Karlsruhe, Almanya, 2004
2. Vasıf Kortun, "Minör Olanı Yeniden Kurmak: Erden Kosova ile Söyleşi", *İstanbul Dergisi*, Dosya: "İstanbul ve Sanat", sayı: 50, Temmuz 2004
3. Can Altay, "Kağıtçıyız", *dedi*, 2003



ERDEN KOŞOVA İLE GÖYLEŞİ  
MİNÖR OLANI  
YENİDEN KURMAK

Vasıf Kortun: Erden; *Yerleşmek*<sup>1</sup> sergi kataloğunda, Anadolu yakasında yaşayan bir dizi sanatçı üzerinden bir okuma yapmış ve bu okumayı bir yürüyüş olarak biçimlemiştin. Bu yürüyüş, bölgedeki sosyal ve ekonomik dönüşüm ile bunu imleyen fiziki yapılanmayı açıklıyordu. Ancak, söz ettiğin sanatçıların çoğu artık orada yaşamadığı gibi, belirgin bir söylem dağılması, dahası bireysel pozisyonlar ve genel bir afoni söz konusu. Güncel sanat ve öteki alanlar birbirinden yalıtılmış durumda.

Erden Kosova: Evet, *Yerleşmek* kataloğundaki metinde andığım sanatçı konstelasyonu dağıldı; hem coğrafi olarak başka semtlere kaydılar hem de bir dönem için ciddi, neredeyse devrimci bir sinerji yaratmış olan kolektif düşünme inisiyatiflerini, bireysellik üzerinden tanımlanmış benlik alanları lehine terk ettiler. Siyasal eleştireliliği belirgin, anlatım ögesine yaslanan işler üretilmekteydi o zamanlar; bugün de benzer alışkanlıklar sürdürülüyor, Diyarbakır'dan gelen taze enerjinin de desteğiyle. Ne var ki bireycileşmeye eşlik eden

kurumsallaşma dinamiği, bu iki konstelasyonu sert bir paradoks ile karşı karşıya bırakmış durumda. Diğer kültürel ifade biçimlerinden daha sert, kışkırtıcı, spekülative ve deneyci işler üretmeyi başarabilmiş bir ortamdan bahsediyoruz. Ama bu hoş keskinlik, biraz da kamusal olanla iletişimsizlik pahasına temsiliyetin çerçevesi içerisinde kalıyordu. Örneğin, Halil Altındere'nin *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* sergisi<sup>2</sup>, siyasi yaramazlık dozunu başarıyla yakalayabilmiş işlerden kuruluydu. Ama aynı işlerin sunumları ve mekâna yayılımları oldukça uslu, evcil kalıyordu içerikteki doğrudanlığın yanında; izleyiciyle diğışecek, onu zorlayacak sunum teknikleri yoktu ortada. Sergi mekânı ve binasının problematik sosyolojisine değinen de olmamıştı. Ötesinde, temsiliyet düzleminde, içerikte de sosyal mekâna değinen fazla iş bulunmamaktaydı. Bence ciddi ve daha geniş bir duruma ışık tutan şöyle bir semptomla işaret ediyor bu: Siyasallığı öne çıkaran anlatımsal işler üretmek ama aynı zamanda, paradoksal olarak sosyal alan üzerinde hak talep



edememek. Kurumsallaşılan bir ortamda daha da çapraşık hâle geliyor bu durum. Kapısında güvenlik görevlisi bulundurulmuş, manyetik aygıtlarla yapılan denetimden sonra içeri girilebilen bir sanat mekânına yerleştirilmiş avangart eğilimli ya da siyasal dozu yüksek bir işin kışkırtıcılığı ne kadar inandırıcı olabilir?

İstiklal Caddesi'nin kültür üretimine dair tekelinin sıkıntı yarattığı doğru. Kentin heterojenliğindeki bir çarpıklığın tezahürü bu. Ama coğrafi dağılımın sağlanması kadar sanat ortamının demokratikleşmesi de gerekiyor. Sterillikten uzak duran ve salaş bir sunumu, yanılma olasılığını, riski ve “fon”suzluğu göze alabilen bağımsız kolektif inisiyatiflere, sanat dilini kullananlarla kendilerini doğrudan siyasallıkla tanımlayanların yan yana gelebileceği mekânlara, sanatçıların kendileri tarafından yürütülen projelere gereksinim var. Bir zamanlar böyle bir enerji belirmişti; ileride de yeni konstelasyonlarla birlikte belirebilir.

Pendik'e uzanmak hoş ama daha da önemli olan, çalışılan mekânın yapısı ve tavrı. Anarşizantlığı kimse yukarıdan bahsetmeyecek. “Babamız bizimle ilgilenmiyor” kompleksinden çıkılmalı ve “*The Hacienda must be built*”.

“Yerel içeriklendirme” olarak ortaya koyduğunuz olgunun pek çok bağlamda bir aşağılık duygusu, kendine güvensizlik ve narsistik travma olarak işlediği doğrudur. Diğer yandan, anlatımı öne çıkaran, toplumsal travmalara eğilen işlerin, malzemenin epistemolojisine temellenen işlerden, yeni medya uygulamalarından daha değersiz bir konumda olduğunu düşünmüyorum. Bence, siyasallık geride kalmışlık belirtisi değil; küresel ölçekte sosyalliğe, siyasala, saha araştırmasına, ilişki estetiğe yönelik tercihlerin de böyle bir görüşü desteklediğini düşünüyorum.

İstanbul özelinde başka bir unsurun da devreye girdiği kanısındayım: Sanatçılarda, sayısız siyasal ve kültürel çelişkiyle şekillenen bir toplumsal dokunun içerisinde yaşamaktan ve bunun sunduğu malzeme zenginliğinden memnun olma hâli. Yereli merkeze alma hâli, belki de İstanbul'da “tarihsel bir narsizmi” de içeriyor. İstanbul'un cüssesinin şişmesi, iktisadi anlamda etrafındaki coğrafyalarda bir çekim ve güç odağı kurmuş olması da güncelleştiriyor bu narsizmi. Ürkeklik kadar, açığa fazla vurulmamış -kimi zaman tatlı bir küstahlıktan da bahsedilebileceğini düşünüyorum. Nüfusun aşırılığı, trafiğin keşmekeşi, Avrupa Birliği'nin aşırı düzenlemelerinin tersine



self-servis kültürü ve deregülasyon, belirli bir noktadan sonra övünç kaynağı da olabiliyor. “Kentlinin kendisi olamaması” saptaması, haklı olabilecek bir biçimde belirli bir eksikliğe gönderme yapıyor; ama dışarıda bir kent, kendini yeniden üretmeye çalışıyor bütün özgüllüğü içerisinde, tüm çarpıklığı ve baş ağrılarıyla.

V.K.: Sözü ettiğin paradokslar yumağında hem-fikiriz. Ancak, siyasal eleştirelilik ve keskinliğin kamusal olanla iletişimsizlik içerisinde pratik edilmesiyle İstanbul’daki kurumsallaşma sürecinin nasıl örtüştüğüne henüz ikna olamadım. Kurumsallaşma onları yok saymadı. Kentin kültür organizması fonlarının ağırlıkla özel kaynaklardan giderek boyutlanan aktarımının tarihsel bir bedeli var kuşkusuz. Orta hâlli, orta sınıf, yalıtılmış, edepi, kabul edilebilen, filtrelenmiş bir kültür sektörü söz konusu. İstiklal Caddesi’nde bunun şipşak bir fotoğrafını çekebiliriz. Yerel yönetimin politik gündemden sıyrılmış, bağımsız ve özerk nitelikte fonlama ve danışmanlık mekânizmaları yok. Tabandan tavana örgütlenen bağımsız sanatçı inisiyatifleri, kentin kendini organize etme biçimlerine çok uygun olsa da, o kadar nadir ki. Siyasal eleştirelilik ve keskinliğin sonucu olarak beklediğini, sosyal alan üzerinde

hak talep etmekten çekinilmesini analiz etmek istemiyorum ama alınan her beklemedik, uyarıcı, kışkırtıcı pozisyon, sonuçlarına katlanmak zorunda mıdır sahiden?

Öte yandan, gerçekleştirmede bir zafiyete işaret ediyorsan evet, o işi alımlayacak izleyicinin de hayal edilmesi gerekiyor. Belki de bu konudaki temel zafiyet, görüntü üretilmesinden ziyade yepyeni ve beklemedik bir sanat biçiminin üretilmesi. Eklemem gerekirse, siyasallığı “geri kalmış” olarak görmedim. Tam tersine, siyasal olabilecek bir iş -çok geniş anlamda- kentle ilişkisinde mesele, kendi mecrası, izleyicisi, katılımcısını aramak durumundadır. Düz bir sunumdan klişeleşmiş yapılar üzerinde kurulan, herkesin bir sonraki adımını bildiği ve daha görmeden onayladığı bir maskaralığın sanatla hiçbir ilgisi var mı?

İstanbul için gözlemlediğin, sayısız siyasal ve kültürel çelişkiyle şekillenen bir toplumsal dokunun içerisinde yaşıyor olmanın, ona kırık bir ayna tutmanın getirdiği kolaylık ve self-servis kültürünü överek yüceltme konusunda haklısın. Ama burada asıl sorun, ayna tutmanın kolaylığı ile bu yapıları bir işleme malzemesi olarak kullanılarak ondan başka bir yapı kurma arasındaki



kritik uzamda... “Kentin kendisi olması” derken başka kent modellerine öykünmemesinden söz ediyorum; yani kentin mega düzenleyicileri, kentin kendisi olabilme olasılığını es geçerek aşırı regule bir giysi giydirmeye çalışıyor. Sözünü ettiğin, “dışarıda” olan kentin üzerine gidebilir miyiz bir nebze? Çünkü yoğunlaşma ile aynı anda gelişen dikey polarizasyon kenti paramparça etti. Bunun olduğu yerde, kentin tümüne mal edilebilecek bir aidiyet duygusu nasıl geliştirilebilir ki?

E.K.: 1990’lı yılların ortalarında güncel sanat bağlamında beden bulmuş sanatçı konstelasyonunun, son birkaç yılda beliren kurumsallaşma dinamiği tarafından yok sayıldığını söylemedim. Kurumsallaşma tercihinin, hem bahsettiğimiz ortamın kendi içerisinde yaşadığı değişimler hem de dışarıdan gelen ilginin dayattığı yeni koşullara bağlı olduğu bile söylenebilir. Benim altını çizmek istediğim, işlerin sunumuna ilişkin bazı zaafiyetlerin, söz konusu kurumsallaşmayla birlikte iyice belirginlik kazanmış olması. Kurumsallaşmaya giden yolun, sanatçılar tarafından sorunsallaştırmasız bir ön kabul ile karşılandığını söylemek istiyorum. Direnen bir şeyler olmalıydı. Orta kararcı kültürün radikal olana kırılmasını sağlayacak olan kurumsallaşma değil, minör olanı yeniden

kurmaktır. Bunun için gerekli inisiyatifin yeterli insan malzemesine sahip olup olmadığını kestiremiyorum. İzleyicisi açısından ise kafam daha rahat; kendini muhalif bir çizgide tanımlayan genç bir kitlenin var olduğunu ve dünya üzerindeki alter-küreselleşme hareketlerini takip ettiğini düşünüyorum. Güncel sanatla bağları ise pek güçlü değil. Tuvale hapsedilen bir romantizmden, bohemyanın ve *rock ‘n’ roll*’un metafiziğinden, kuru içeriklendirmeden sıyrılarak güncel sanat pratiği tarafından önerilen yeni bilme ve görme biçimleriyle tanışması ise hiç zor değil. Son yıllarda toplumsal dokuya ilgisi artmış, siyasal eleştiriye geri dönmüş küresel güncel sanat dilinin bu bağlanma için uygun bir zemin sunduğunu düşünüyorum. Gerekli olan ifade, sunum ve sanat içi örgütlenmelerinin deneyci bir anlayışla, sanata ayrılmış ve önceden tanımlanmış steril alanlardan çıkıp kaynaşan dokuya yaklaşması. Ama bunun Pendik’ten önce Kadıköy ve Beşiktaş gibi kentsel bir geleneğe sahip, yerel seçimlerde öyle ya da böyle sola meyleden, öğrenci nüfusunu barındıran ama kente dışarıdan gelmişlerin de yaşadığı, çalıştığı, uğradığı ve kentsel ritmin yüksek olduğu ilçelerde deneyimlenebileceğini düşünüyorum. Berlin’i düşünürsek Friedrichshain-Kreuzberg gibi hem sol kültürü hem alt kültürleri hem de





göçmenlerle oluşmuş coğrafi-kültürel çeşitliliği barındıran ilçelerin alternatif sanat duruşları üretebildiğini görüyoruz. Aynı siyasal düzeyi paylaşmasa da, Londra sanatının odağının işçi sınıfına, anarşist harekete, fuhuşa, Yahudi ve Asya kökenli göçmenlere ev sahipliği yapmış East End bölgesine kayması ve Tate Modern gibi majör bir merkezîleşme hareketına karşı direnç oluşturmalarını da anabilirim burada. Diğer sorunuza da bir yanıt olabilir belki bu. Ulus kimliğine direnç gösteren, temsiliyet araçlarından kaçan ve metropoliten bir yaşamı sunan kent aidiyeti üzerine çalışıyorum bir zamandır. Ama dediğiniz gibi bu kentsel ortam, İstanbul'un dâhil olduğu bir dizi yükselen megapol bağlamında, kapital tarafından üretilen dikey sıradüzenlere tabi tutuluyor; sterilleştirilmiş merkezler ve adacıklar üretiliyor. Biraz önceki örneğe geri dönersek belki Berlin'den bir kavram olarak vazgeçmek, onun yerine "Kreuzberglilik"ten bahsetmek gerekiyor. İstanbul'da da yeni minör kimlikler üretilebilir. *Yerleşmek* kataloğuna yazdığım yazı, belki de böyle bir arayışın yansımasıydı.

Öte yandan, Avrupa'nın kültür değerlerinin peşinden giden İstanbullu ya da kentlinin yاپaylığı ile dışarıdan büyük kent ortamına

gelenin sahiciliği arasında kurulan ikilik artık çok işlevsiz kalıyor. İnsanlar on yıllardır gecekonuda yaşıyor, pop ile arabesk birbirine eklemeleneli çok oldu, muhafazakâr tepkici argümanlar çoktan iktidara taşındı, 1990'ların ortasındaki sert çelişkiler felç edici bir uzlaşma lehine törpüledi. Ekonomik alanda dikey sıradüzenin artmasını olası kılan, bu kültürel homojenleşme olabilir. Kendine ait bir modelin kendisidir bu belki de ya da gelecek açılımlar kuracaktır bu modeli. Farklılıkların nötralize edilmeye, sıfırlanmaya çalışıldığı bu ortamda yeni farklar üretmek gerekiyor.

Yerel içeriklendirme konusundaki argümanınız anladığım kadarıyla şu: İçinde nefes aldığımız coğrafyaya özgün sorunsallar, sunum açısından hazır olarak alınmış biçimsel modeller üzerine fazla düşünmeksizin monte ediliyor. Öncelikle bunun İstanbul ya da Türkiye'ye özgü bir durum olduğunu düşünmüyorum. Toplumsal veya coğrafi-kültürel yaklaşımlara ağırlık veren ve sunuma dair düşünümü ikinci plana atan ya da hazır formlere sığınan pratiklere pek çok yerde rastlanabilir. Sadece coğrafi-kültürel tematiklerin işlenmesinden de ibaret değil bu. Makro düzlemdeki toplumsal dinamiklere dair söz söyleyen, yorumunu cinsel kimlikler üzerine kuran işlerde de



benzer bir eksikliğe rastlanabilir. Hem sunum hem de içerik üzerinden spekülasyona girişen sanat pratiklerinin zamanla değer kazandığı açık bir olgu. Ayrıca, “içeriklendirmemek”, içeriği nar-sistçe tanımlanmış dar bir çerçeveye sıkıştırmak ya da Duchamp sendromu içerisinde sanatın iç sorunsallarının dışına çıkamamak gibi kısır tercihlerle yeğdir bence bu durum.

— *İstanbul Dergisi*, Dosya: “İstanbul ve Sanat”, Sayı: 50, Temmuz 2004

#### DİPNOTLAR

1. Erden Kosova, “E: ‘Cadde.’ V: ‘Hangisi?’”, *Yerleşmek* Sergi Kataloğu, Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001
2. *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!*, Küratör: Halil Altındere, Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003



GEÇİL YERSEL İLE GÖYLEŞİ  
NE ZAMAN PENDİK'E GİDİP  
BİR SERGİ GÖRECEĞİZ?

Vasıf Kortun: Seçil; Stuttgart'taki sergi<sup>1</sup> sırasında, İstanbul'daki kurumlar ve İstiklal Caddesi üzerine serpişmemek üzerine çok önemli yorumların vardı. Kurumların tarifi temelinde bir tartışma başlatabilir miyiz?

Seçil Yersel: Bu bir tür güvende olma ve kendini garantiye alma şeklinde işleyen bir mekanizma hâline gelmiş sanat ortamı ya da kurum anlayışı; peki risk nerede? İstanbul gibi bir kentte, nasıl olur da korunaklı olmak ve iletişim ortamının sınırlanması istenebilir? Aklıma Ankara geldi; bu tür bir anlayış, sanki daha çok öylesi bir kente uygun. Risk alıp kendini konumlandırmış Proje4L, mücadele döneminden sonra, çok da alternatif üretmeden evine dönüyor. Beyoğlu domestik bir alan olarak tarif edilmese de “başımıza ne geleceğini biliyoruz”: İstiklal Caddesi'nin domestikleşmesi... Cadde, korkutucu şekilde bir mecburiyete dönüşüyor, alternatif olma özelliğini yitiriyor; hem nereye alternatif olacak ki? Bir fanusa dönüştü ve bu fanusun içinde farklı farklı

olduğu söylenen, ki gittikçe birbiriyle benzeşenlerle birlikteyiz. Kent içindeki alanımızı daraltan bir durum bu. Her şey var, neden dışarı çıkalım ki? İstanbul gibi bir kentteyiz ama kentin dinamikleri “ulaşabiliyorsam yeterlidir” anlayışına indirgenmekte...

Bir sanat kurumunun ne tür kaygıları olmalı? Belki en temel kaygısı, kendine kapanmadan etrafıyla ilişkiye geçmek ve yeni dinamiklerin oluşmasına yardımcı olmaktır. Öncelikle de bulunduğu yerin neresi olduğunu anlamak, komşularını tanımak ya da onları birlikte olmaya teşvik etmektir. Sanat ya da sanat kurumlarının kent içindeki dağılıbilirlik/yayılabilirlik oranı nedir? Bir sanat haritası İstanbul'un ne kadarını kaplar? Sanki hep küçük gözler ve dar alanlarla bakılıyor. Ortamın dışına çıkmak, oluşmuş olanın yapaylığı ve sahteliğine dair ipuçları verebilir. Bir tür sanat politikası, öngörüsü ya da düşüncesinin gidebileceği yer ve durumlar üzerine üretkenliği artıran bir dinamik yaratmak ve bunu bilinebilir,



anlaşılabilir, paylaşılabilir ve en önemlisi de heyecandırabilir kılmak. Gültepe’de var olan kurumun [Proje4L] orada olmak ve gelecekte olacakları beklemekten çok “Bakın, ben buradayım” diye bağırarak sesini duyurması ve tartışılabilirliğini artırması; ekibini binasının içinde değil, dışında çalıştırması, yani ulaşmaya çalışması. (*Yanında bir ilkokul ve arkanda Gültepe gibi bir yer varken nasıl olur da kendi içine kapanırsın...*) Komşum kim benim, sanatın komşusu kim; izleyicisi, tüketicisi ya da alıcısı değil, komşusu... Yani tesadüfen yanında bulunan, ondan farklı olan ve fakat onunla birlikte yaşaması gereken kim? Üçüncü bir dil oluştursak bunu nerede kurup yayabiliriz?

İstiklal Caddesi yasak bölge olmalı ya da buraya gelen, baştan yenilgiyi kabul etmiş, varoluş alanını kendi dilinden anlayanlarla sınırlandırmış, arada bir uğrayan “farklı ve ilginç” kişi ve durumların heyecanı ile yetinmeli. Diyelim ki buraya geldi, sadece mekânına odaklanmadan kente nasıl dağılabileceğini nasıl düşünebilir? Üstü görünmez bir çadır ile kapalı olan bu bölge, kendine bir sürü kapı açmış olsa bile kendini merkez sanmaya başlar ve bununla mutlu olur, yetinir. Sanat kurumlarının İstanbul’da mekân seçme ve yerleşme anlayışı bir tür yetinme alışkanlığının devamı. Ne zaman Pendik’e gidip bir

sergi göreceğiz? Belki de sanat kurumları, merkezde -ki nasıl bir merkezse küçük, dar ve boğucu- alternatif mekânların üremesine ya da var olanların yaşamasına destek olma politikası geliştirmeli...

İstiklal Caddesi’nde sanat, genel görüntü ve ortam içinde bir vitrinden ibaret oluyor. Renkli ve çokça kalabalık vitrinlerin yanında bir de sanat vitrini; yani sadece yüzeyde bir durum. Dışına çıkıyorum, en dışına ve bir sanat kurumu, galeri, müze, mekân görüyorum; ona baktığım zaman, ilk önce etrafıyla ilişkisini görmeye çalışıyorum. Nasıl bir alan yaratıyor etrafında; ki bu çelişik bir durum olduğunda cazibe alanı artıyor, merak da. Komşular merak ediyor: “Neler oluyor orada?” Merak etmeseler dahi sanatın konumu sıradanlaşıyor ve belki de kolay tüketilebilirliği azalıyor. Orada var olan da rahat rahat yerinde oturamıyor, sanki hep bir huzursuzluk, kendini anlatma, var etme kaygısı oluyor. Bu durumda sanat, “sızma”, “sızabilme gücü”nü yitiriyor; sistemle bozuşmuyor, sisteme yamanıyor ve sızamadığı için de kendini genişletemiyor. Kendine bir bakma alanı belirliyor.

V.K.: İstiklal Caddesi’ne bakıyorsun. Bir de İstiklal Caddesi’nden bakalım. Burası homojen ve değişmez bir alan mı?





Seçil Yersel, *İsimsiz*, 2003  
Sanatçının izniyle



S.Y.: Homojen ve değişmez bir alan olduğunu söylemedim ama farklı ve değişken bir yapı, nasıl olur da diye düşünüyorum -ki herhâlde kitlesel yoğunluktan kaynaklanıyor- homojen bir yapı ortaya çıkarır... Alan yok, boşluk yok, mekânlar arası geçiş ve bireysel alan yok. Bu amalgam içerisinde değişken ve hareketli bir yapı göremeyebilirsin. Bir süre sonra, bu kadar “farklı” dediğimiz ses tek bir yığına dönüşüyor; bu da, kişi ya da mekânları birbirinden ayıracak alanın olmamasından kaynaklanıyor. Eleştirel alan nerede? Sadece farklı yan yanlıkların renkli yüzü...

V.K.: Bence tek yapman gereken, uzak değil, iki sokak arkaya geçerek Tarlaabaşı’na ya da Galatasaray’dan Taksim’e yürürken yolun soluna yönelmen. Bahsettiğin fanusun sınırları çok sert ancak, hemen yanı başında başka bir evren var. Belki de dünyanın hiçbir yerinde, benzer kaderleri kesişmeyenlerin bu mecburi yan yanlığı, İstiklal ile Tarlaabaşı arasındaki kadar yoğun hissedilmez.

S.Y.: Bu yan yanlılık ne getiriyor? Arada dolaşan polisler, birbirine değmeden geçen insanlar... Bizim ve ötekinin hissettiği bir mecburi yan yanlılık yorumu ve dinamiği var. Tabii ki bu birliktelikten bir sürü farklı melez yapı ortaya çıkıyor ama burası

can acıtan bir yer olmaya başladı ve galeriler bunun neresinde duruyor, tam şekillendiremiyorum.

V.K.: Yan yana ve birlikte olmaları, temas hâlinde olmaları anlamına gelmiyor bence. Aksine, aynı ekonominin birbirine bağladığı ama fiziken bu denli ciddi sınırların yan yana olduğu bir yer görmek olası mıdır, diyordum. Caddenin oluşturulmasından 1909’a kadar yaşanan yarı sömürge dönemi -ki bu dönemde caddede, mağaza vitrinleri de



Oda Projesi mekânı, Galata, İstanbul, 2001  
Sanatçıların izniyle

dâhil olmak üzere seksenin üzerinde sergi gerçekleştiriliyor- yeniden görülmeye başladı. Son altı yılda, gittikçe artan bir hızla mağaza ve lokantaların ne yönde el değiştirdiğini gördüm: Son akım, uluslararası şirketlerin bayrağını taşıyan büyük mağazaların caddeye girişi. Bu süreçte, kamusal alanları onanmış sanat merkezleri dışarıya itelenecek ve bunların yerine şaşaalı ticari galeriler ya da *showroom*'a benzer kültür merkezleri gelecek... Bence caddeyi bir kenara bırakalım. Burası, Türkiye'de deneyim ekonomisinin bir alışveriş merkezinden daha renkli yaşandığı bir yer ve böylesi bir bölgede sanat merkezlerinin olması önemli.

S.Y.: Böylesi bir bölgede sanat merkezlerinin olması bence de önemli ama başlıca sanat merkezleri kente sızacağına yine buraya geliyorsa artık senin baktığın yerden bakamaz hâle gelirim. Çünkü dengesiz bir dağılım var.

V.K.: Trafikten arındırılmış bölgelere sahip kentlerde, sadece mağaza görmekten bıkmıyor musun? En azından bu cadde, deneyim ekonomisi adına henüz toptan arıtılmış değil. Yönettiğim Platform mekânı, yılda 100 bine yakın kişiye deneyim sağlıyor. Bunu aynı zamanda, kentin sembolik değeri



Oda Projesi, 8. Galata Şenliği, 1997  
Sanatçıların izniyle

olarak görüyorum. Caddede gezenler de, anonimlik ve temaşanın keyfine bakıyor. Bu özgürlük alanı, aslında tüketim kültürü ve deneyim ekonomisinin hizmetinde diyebilirsin, ki öyle, haklısın.

S.Y.: Garip gelecek ama galeri, mağaza ve restoranların bu kadar dip dibe olduğu bir yerde şöyle de düşünebilirim: Bir ayakkabı mağazası ya da bir kitapçıya girildiği gibi giriliyordur Platform'a da. Sanat tüketicisi olmayan kitleden bahsediyorum. Bu kadar yan yana ve boğucu bir alanda, düşünmeye, yeniden yorumlamaya ve hatta eleştirmeye vakit ve



hâl yok. Alan da yok. Nerede düşünüp nerede şaşıracağım; kahve ya da *fast food* dükkânı, galeri, cep telefoncu, kitapçı, simitçi, galeri, çiçekçi... Hepsi yan yana; aralarında hiçbir boşluk yok.

V.K.: Kalabalıkların metal kapılardan, üniformalı güvenlik görevlilerin zanlı muamelesinden, gözetleme kameralarından geçmeden; “Burada SANAT var, ona göre; sesinizi kısıp terbiyenizi takının” ve “Zaten anlamazsınız” hissine kapılmadan, rahatlıkla Platform’a girmesi benim için çok önemli. Ancak, bu sadece belli bir yerde, belli bir kurum; nerede olduğunun çoklukla farkında ve yalnızca kendisine örnek olabilir. Sanat kurumlarının mekân seçme, kent ve mekâna yerleşme konusundaki tutukluklarının belirgin nedenleri var. Öncelikle kamusal fonların olmaması; dahası, kamusal fon kültürü olmayan sanatçı kuşaklarının farklı seçenekleri tahayyül yetilerinin olmaması. Dolayısıyla akla gelen örnekler de, çeşitli yerlerde gördüğümüz modellerin uyarlanması yönünde gerçekleşiyor. Burada, aslen ilgimi çok çeken “yerel içerikleme” meselesi söz konusu; montajdan bir adım ilerisi. Bahsettiğin meselede ise çok farklı bir nokta seziniyorum. İstanbul denen kentin kendi kendini organize etme modelleri çok farklı. Bunların arasında, bir ayağı uluslararası

sanat söylemleri ortamında, diğeri de bizzat bulunduğu yerde -örneğin Gültepe, Armutlu ya da Pendik’te- olan bir kurumun oradan kurabileceği üçüncü dil, o kurumu besleyen bir sanatçı ortamı olmadan nasıl gerçekleşecek? Böyle modeller nasıl fonlanacak? Onları merkezîleştirmeden birbirleriyle ilişkiye geçer hâle nasıl getireceğiz? Bunun üzerine düşünelim; artık asıl ilgimi çeken bu.

S.Y.: Mekân seçmedeki kabızlığın, sadece kamusal fon olmamasından kaynaklandığını düşünmüyorum. “Yerel içerikleme” konusunda haklısın ancak, bu hiçbir zaman düşünülmemiş bir durum; montaj ya da ekleme her zaman tercih edilmiş ve bu anlamda bir yapı ve anlayış ortaya çıkmış. Oysaki pratik olarak bu modeller nasıl gerçekleşebilir demeden ya da buna kafa yormadan önce bu enerjiyi, yani bu tartışmayı güncellemek ve bu güncelleme ile yeni dinamikler yaratmak gerekiyor. Öncelikle çeşitli deneyimlerin katılımının olduğu, uzun süreli bir dizi tartışma düzenlemek, yani altlığı oluşturmak lazım. Bir tür yüksek sesli düşünme alanı; bu alanda üniversiteler, galeriler, küratörler, eleştirmenler, sanatçılar, sosyologlar olabilir. Çok iyi formüle edilmeli ki bu platform yeni aktörler yaratabilsin. Yeni modellerin oluşumu için küçük ölçekteki kurumların desteklenmesi



ya da teşvik edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bunun ötesinde, kurumu besleyen bir sanatçı ortamının yokluğu düşüncesinden hareketle tekrar bulunduğumuz yere dönebiliriz. Kurumun varlığı, bu dinamiği harekete geçirici bir yapıda düzenlenebilir. Proje4L, Gültepe'deki varlığı süresince yeni grupların oluşmasını sağlayabilirdi; ilişki ağının yaygınlığı ve geliştirilebilirliği önemli. Ara mekanizmalar yaratmak ve bunu bir sürece yaymak lazım. Oda Projesi<sup>2</sup> tarzında; kişi, kurum, durum ve ilişkiler arasında çalışmalar yapan ve yeni yollar



Oda Projesi'nin Gültepe mekânında sanatçı buluşmaları, 2003  
Güneş Savaş, Halil Altındere, Gülsün Karamustafa ve  
Hüseyin Bahri Alptekin (soldan sağa)

geliştiren grupların varlığı çok önemli. Gültepe'de Proje4L'nin ilk dönemlerinde deneyimlediğimiz ve Gültepe ile müze arasında ilişki kurma temelli olan projemiz, müzenin varlığı boyunca devam edebilir nitelikteydi. Hemen yanı başındaki ilkokula giden çocuklar ve anneleri ile müze arasında başka bir alan oluşmuştu ama birçok sebepten dolayı devam edemedi. Bu tür yapıların korunması ve desteklenmesi, bunların kendi içerisinde örnek olması açısından da önemli. Üçüncü dili yaratan, kurumun kendisi olmayabilir ama ona bu konuda alan açan ve zaten bu anlamda çalışan gruplar, ilgili dinamikler enerjinin doğru harcanmasına vesile olur. İstanbul'un kendi içerisinde organik olarak örgütlenebilen dinamik yapısı bir kurum için model olabilir; bu bakımdan strateji ve taktiklerin çok iyi çözümlenmesi gerekir. Ödünç alınmış galeri, müze, sanat mekânı anlayışları bu kentte varlığını yaşatamıyor ya da aksini zannedip kısır yapılar içerisinde kalıyor, yeni dar alan ve tartışmalara yol açıyor. Belki bu anlamda tehlikeliler de... İstanbul'un aslen ilişkiye geçilmesi ve içeriğe dâhil edilmesi gereken dinamik yapısı ve ürettiği durumlar, kendi içine kapalı kalmış bu tür kurumlar tarafından reddedilen ya da sadece bireysel sanat üretiminde kullanılabilen diller hâline geliyor. Enformel ilişki ağı çözümlerinin,

sanatın bireysel üretim ve paylaşım ortamından çıkabilmesine vesile olabileceğini düşünüyorum. Bu ilişkiyi kullanabilecek olan bir kurum, İstanbul içinde, bu kentin dinamiğine uygun bir yapı üzerine düşünerek kendini var eder.

— *İstanbul Dergisi*, Dosya: “İstanbul ve Sanat”, Sayı: 50, Temmuz 2004

#### DİPNOTLAR

1. *Istanbul*, Institut für Auslandsbeziehungen (Stuttgart/Berlin), 2004

2. Gültepe’deki Proje4L’nin arka sokağında, 2001 ile 2002 yılları arasında bir ev tutan Oda Projesi, mahalle sakinleri ve müzenin komşusu olan ilkokula yönelik çalışmalar yaptı. Amaç, müzelerdeki bildik eğitim modelleri yerine nitelikli bir özgün örnek araştırmaktı. Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel’den oluşan Oda Projesi hakkında ayrıntılı bilgi için: <http://odaprojesi.blogspot.com.tr>



CEVDEYER EK İLE GÖYLEŞİ  
YEREL İÇERİKLEME  
KADER MİDİR?

Vasıf Kortun: Emre Erkal ile ZKM'deki *Call me Istanbul* sergisinin düzenlemesini yaptıktan sonra İstanbul'a döndüğünde seninle konuşurken bir "korku" meselesi çıktı. Korku ya da ürkeklik... Bu tecrübe üzerinden konuyu açabilir misin?

Cevdet Ereğ: Evet, galiba korku yerine ürkeklik kelimesini kullanmak daha makul. Şunu hemen söylemeli ki üçüncü kişi yanlış anlamasın: İçerik veya tavır olarak ürkeklik veya ürkmek değil bahsettiğim. Konuyu açarken sana birkaç tecrübe aktarmıştım. Tecrübe de, sanatçımızla sanatının gösterilmesi/uygulanması süreci üzerine (genelde gayet pratik hususlara dair) konuşurken edinildi. Biz de, kendi içeriğiyle ayakta dursa da, nihayetinde var olma nedeni servis/hizmet olan bir iş yapan kişi rolündeydik.

Benim nedenini anlamakta zorlandığım bir ürkeklik varmış; evde bitirilen sanatın görücüye çıkması aşamasına dair: "Servise hazırdır, elinize sağlık!" Neredeyse herkes beyaz ve kapalı galeri

odalarına âşık veya mecbur hissediyor gibi gözüktü bana. Sadece bir işe odaklananan, konsantre sanat mekânı. Bahsedilen konsantrasyon için yalnızca dört saf duvar, mümkün olduğunca yalıtılmış ışık ve ses şartları gerekiyor; modern bir kutsal sanat ibadeti için hâlâ. Bu bana özünde çok doğal bir istek gibi geliyor (*genelde ben de böyle davrandığımı biliyorum*) fakat değiştirilemezliği konusunda



*Call me Istanbul*, Karlsruhe: ZKM, 2004

aynı şekilde düşünemiyorum. Bir işin (eser-işin) biricik gösterilme şeklinin değiştirilemezliği... Aklımda böyle bir yargı yoktu; kısa sürede çok sanatçıyla (*evet, büyük bölümü de arkadaşlar*) eserlerinin gösterilmesi konusunda konuşurken/pazarlık ederken bu izlenim oluştu: “Eserimin böyle gösterilmesini planladım, daha önce de böyle gösterildi, bana şu metrekarede mümkünse kapalı bir yer veriniz lütfen.” Bu tutumun, işin son aşamasında, yani sergileme aşamasındaki “sergi mimarisi işi” kapsamında değil, “biten yapıtın kutsal değişmezliği” başlığı altında incelenmesi gerektiğini düşünüyorum.

V.K.: Bu sergiye özel bir durum muydu; hani herkesin birbirinden saklanma durumu ya da bildik, edinilmiş “sanatçı kaprisi” dışında bir durum?

C.E.: Evet, ZKM sergisinin özel bir durumu vardı. (*Her serginin özel bir durumu mevcuttur herhâlde*). Bu özel durum[cuk]lar çok sayıda ve bazılarımız için çok şiddetliydi galiba. Biz (Cevdet Erek ve Emre Erkal) küratör/organize edici ile sanatçı arasında bir yerde duruyorduk, dolayısıyla bazı özel durumları çok şiddetli biçimde yaşadık, diğerlerini nispeten hafif ve zamana yayılmış bir şekilde atlattık. “Sanatçı kaprisi”, ender de olsa yaşanan

bir durumdu, her zaman da var olacaktır. Ama “herkesin birbirinden saklanma durumu” gayet aşikârdı. Gördüğüm kadarıyla bu durum, sanatçıların birbirinden saklanması değildi. Aklımda kalan iki “saklanma” var. Birincisi, sergi mekânına ait ilk izlenimden saklanma: “Benimki bu şamata-nın içinde olmasın; hah, orası daha kamufle.” Çok anlaşılır bir durum; sanatçıların büyük bir bölümü bu sergiyi endişeyle bekliyordu. Düzenleme ise işleri kesişmek zorunda bırakıyordu fazlasıyla. İsteyen herkesin saklanması mümkün değildi yani. İkincisi, söz konusu genel duruma ek olarak, sanatçının diğer sanatçının kendisinden değil, işinden uzak durmak istemesiydi. Bu aşamada aslında “saklanmak” yerine “uzak durmak” ifadesi tercih edilmeli, çünkü korku/ürkmeden ziyade başka tetikleyiciler var. Serginin genel durumunu olduğu gibi, sergideki komşunun işini “berbat” bulmak ya da biraz daha hafifi... Yine anlaşılabilir bir durum; çoğumuz, komşumuzu salt komşumuz olduğu için düşünmeden kabullendiğimiz bir düzende yaşamıyoruz.

V.K.: O devasa bütçeli, prestijli ZKM sergisine girilecek; sonra oryantalist bir alımlamaya boyun eğilecek; öte yandan, şikâyet edilecek ve sergiden uzak durulacak! Bu yaklaşım bana, bugünlerde



dilime doladığım “evetçilik zamanları”nın doğal karşılığı gibi geliyor. Burada, dışarıda kalmanın verdiği, biyografiye atılacak o önemli çentiğin eksikliğinden doğan markalaşamama ürkekliği de var. Buna merkezde olmama hissiyatının getirdiği, son hızla varmaya çalışma arzusunu da eklemeli. Merkezde olmama hissi derken aslen işaret etmeye çalıştığım, yaygın ve güçlü güncel sanat kurumlarının olmadığı bir kentteki sanatçıların bireysel iradelerinin yansımalarının yetersiz kalması.

C.E.: Evet, “evetçilik” var; şikâyet de bol. Biyografiye atılacak çentiğe verilen önem de tartışmasız, markalaşma ve onaylanma isteği de... Ancak, şu “fiziksel” şartları eklemekte fayda görüyorum: Sergi yapılacak. Küratörlük, sanatçıya genel bir çerçeve sunuyor; köşesiz ve kaygan bir çerçeve gelişecek gibi gözüküyor. Hassas, tecrübeli ve kâhin sanatçı başına gelecekleri derhâl anlıyor, geri adım atıyor. Diğerleri sergiye katılmayı kabul ediyor, senin deyişinle “evetçi” oluyor. “Evet” diyen sanatçıların büyük bölümünün diğer “evetçi”lerden haberi yok, seçilen işlerden de... Dolayısıyla küratörle konuşma ile sergi açılışından hemen öncesi arasındaki süreçte serginin ne kadar “...ist” olduğuna dair herhangi bir bilgi edinmek mümkün değil. Sergi yerine varıldığı anda ediniliyor bu bilgi.

Yeri gelmişken; sergiyi yaratan “oryantalist” bir anlayış varsa, oryantalist (*bu cümlede açıkça söyleyebiliriz*) sanat eserine dayanarak var oldu bu sergide. Dolayısıyla, serginin oryantalist olmasından dolayı hayal kırıklığına uğramayan, ayılıp bayılmayan sanatçı çok olmalı. Dükkânımızdaki eşyayı seçip bir araya getiren de tek sorumlu değil.

Son olarak sözü mimari ve “var” olan sergiye getirmeye mecburum. Uyguladığımız planı, anlattığım durumun dışına çıkarıyorum. Sergi kavramı, eser, sergi yeri ve mimarisi arasındaki ilişki için riskli yeni kombinasyonlar planlandı ve uygulandı. Yeri bu konuşma değil galiba; yeri geldiğinde gündeme geleceğini umuyorum.

V.K.: Bir sorum da, İstanbul meselesini tasvir, temsil, sembolik olanı temsil alanına çıkarma ve düz sunumla ilgili... Türkiye sanatçılarında oldukça yoğun biçimde gözlemlenen dokümanter dürtüsü konusunu biraz kaşıyabilir miyiz? Bunu, bir nevi yerel içeriklemeyle mi bağlantılandıracağız? Yerel içeriklemeden anladığım, ki bunu zamanında Türkiye sanat geçmişindeki montajlama kültürüyle ilişkilendirmiştim, bir hazır yapıya (güncel sanatta bilinen bir yapıya) yerel bir içerik giydirerek yapılan sanat pratiği.



Montaj kültürü ilerlemecilikle bağlantılıydı, yerel içerikleme ise kendini muğlaklaştırabilecek araç ve özürlerle kuşatılmış durumda. Örneğin, kent üzerinden tespitler yapan bir sanatçının pratiğini değerlendirirken o pratiğin dışsallık ve bireyselliklerle inşa edildiğini saptarsanız ne olacak? Yoksa bazı örnekler ele alındığında, yerel içerikleme aşmış bir başka şey mi oluyor; yani benim örnek kıyaslaması içerisinde gözden kaçırdığım apayrı bir durum mu var?

C.E.: Tasvir, temsil, dokümanter... Dürtü diyorsun; sanat üreten kişide böyle bir dürtü hep var olacak galiba. Neden olmasın? Bence tartışılacak iki nokta var; soruya dönüştüreyim: Bahsettiğin gibi “giydirilen” ve “yerel” olan içerik, güncel sanatta bilindik bir yapıyı niye tercih eder? “Yerel” (ya da “kültürel”, “geleneksel”) içerikleme, temsil/tasvir edileni uygulamanın tek yolu mudur? Yurtta ve cihanda, misal İran ve İsrail’de kader midir?

V.K.: Ben derin bir tutuculuk, daha doğrusu cesaretsizlik olduğunu düşünüyorum; politik anlamda cesaretsizlik, kendi kurumlarını oluşturma adına cesaretsizlik, ki bu durum erkek sanatçılarda çok daha fazla. Hatta, tartışmamızın başına dönersek kendi işinden ürkmek demek bu. İcazet

bekleniyor. Sorduğun ikinci soru tartışmamızın başlığı olmalı...

C.E.: Tutucu için oluşmuş, kendi içerisinde sıkı örülmüş bir üretme geleneği olmalı herhâlde. Genç yaşta, tutulacak bir gelenek oluşturduğumuz için (bu coğrafyanın güncel sanatı olarak) sevinmeliyiz bu durumda. Gelenek ve yerelle (içerik olarak) bu kadar “uzaktan” ilgilenmek ise, ancak geçen yüzyılın Batılı “...olog”larına nasip olmuştu herhâlde. Şüphesiz, bizim “...olog”luğumuzun nedenleri farklı; bu tutumu toplumumuzun yapısı yaratıyor. Buradaki “orasi” ve “onlar” ya da zorla “biz”. Sonsuz bir ilham ve araştırma kaynağı...

“Erkeklerde daha fazla” diyorsun cesaretsizlik hususunda. Bu açıdan bakmamıştım doğrusu. Böyle bakacaksak bir istatistik yapmayı deneyelim istersen: Son 20 yılda iş üreten ve takdir gören sergilere katılmış/katılmamış kadın/erkek/diğer cinslerden sanatçılarımızın sayısı; tarafsız bir jürinin değerlendirdiği tutuculuk, cesaretsizlik, oryantalistlik yüzdeleri... Öğretici olabilir. Kısacası, böyle bir yargıya varacak gözle bakamadım henüz.

— *İstanbul Dergisi*, Dosya: “İstanbul ve Sanat”, Sayı: 50, Temmuz 2004





# ARTZAMANLILIK

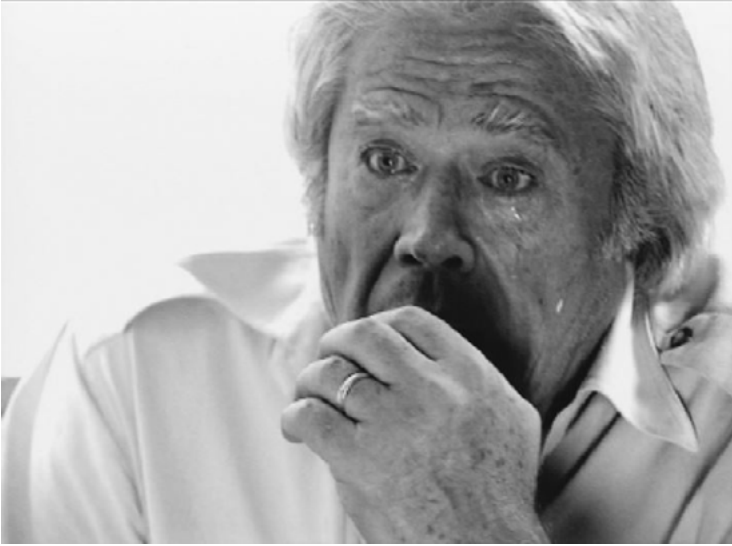
Sanatçının her zaman bir artzamanlılık endişesi duyması; geçmişle, kendisinden önce gelmiş olanla ve gecikmişlikle uğraşarak bunlar karşısında tereddütte kalması normal. İşin bu yönü, buraya özgü bir durum değil ve bildiğimiz bir bocalama. Ancak, Türkiye'nin tarihî doğrultusu gecikmişlik hissini kızıştırır. Bu his ile biricik olmak arasında bir yarık açılır ve sanatçı, artzamanlılıkla biricik olunamayacağı fikrinin bunalımını yaşar.

1990'larda, Peter Sloterdijk'in yürüyen merdiven metaforunu kullanırdık.<sup>1</sup> Yürüyen merdivende önünüzdeki kişiyi takip ettiğinizi düşünün. Adımlarınızı sıklaştırabilirsiniz ancak, hem merdiven sürekli hareket eder, yönü bellidir hem de o kişi sizin gibi aynı zamanda yürüyorsa -ki genellikle öyle olur- atacağınız her adım aslen daha önceden atılmış bir adımdır. Gelecek daima önce önünüzdükine gelir ve sizin payınıza düşen kendi adımlarınızın dar estetiğiyle uğraşmaktır. Bu da "yerel içerikleme" dediğim olguya tekabül eder ki, yürüyen merdiveni ciddiye alıyorsanız,

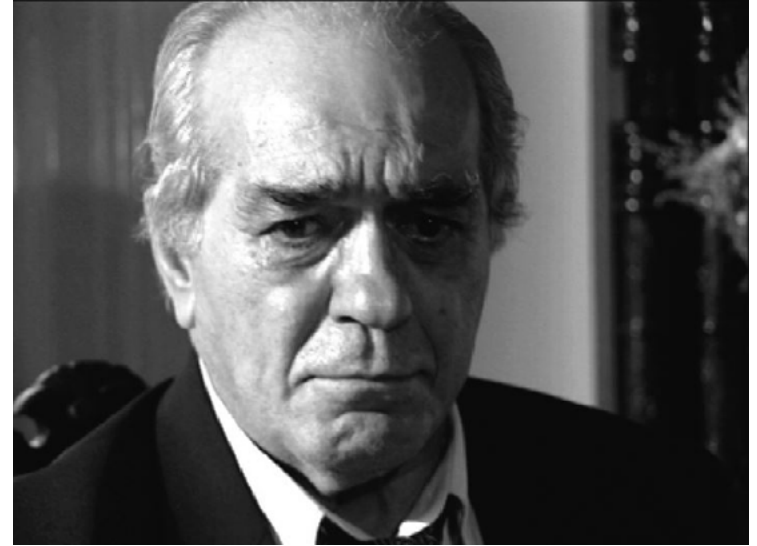
aynı hedefe odaklanıp ulaşma peşindeyseniz, yürüyen merdiveni kullanmaktan başka bir ihtimal göremiyorsanız ya da mesela aile baskısı çok kuvvetliyse ciddi bir soruna dönüşür. Jacques Derrida'ya göre, gecikmişliğin trajik özelliği, gereken olguların gereğinden sonra gelmesiyle alakalıdır; şeylerin kaçırılmışlığı ve eksikliğinden ötürü artzamanlılığı yaşamak gayet travmatiktir. Bazı civar coğrafya sanatçılarındaki mütecaviz öncüllük takıntısı bu travmaya işaret eder.

Sam Taylor-Wood'un işiyle Gülsün Karamustafa'nın işi birbirine benzemiyor bile.<sup>2</sup> Karamustafa, Türkiye'de erkeklerin ağlayıp ağlamaması, nerede ve nasıl ağladığı üzerine düşünür. Belirli bir zamana Atıf Yılmaz'ın sinema gözünden bakar, bile isteye renkleri siyah-beyaza çeker, dönemselleştirir, kenti eskitir, masaya bir VAT 69 yerleştirir. Her şey eski zamanlardaki gibidir, ama o dönemin burnundan kıl aldırmayan yakışıklı Yeşilçam kahramanları, bir başına kalmış, hırpalanmış, yaşlı adamlara dönüşmüştür.





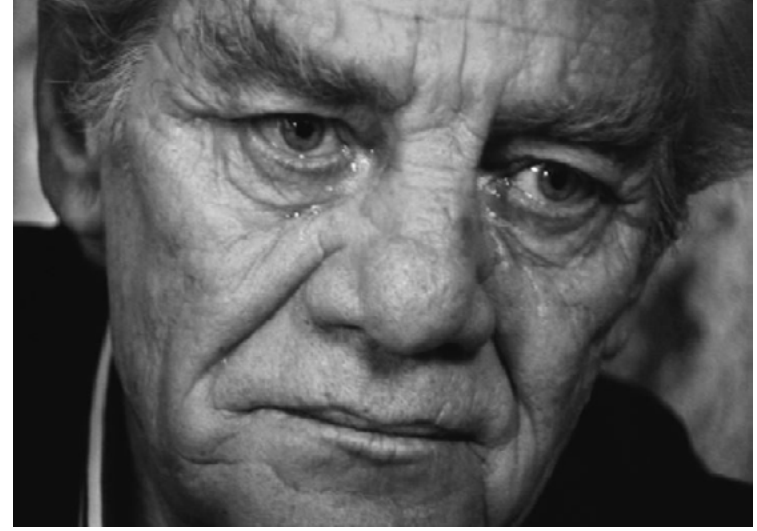
Gülsün Karamustafa, *Erkek Ağlamaları* videosundan bir kare, 2001  
Cüneyt Arkın  
SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi



Gülsün Karamustafa, *Erkek Ağlamaları* videosundan bir kare, 2001  
Fikret Hakan  
SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi

*Erkek Ağlamaları*'nda (2001) Ekrem Bora edeple, Fikret Hakan dokunaklı ve acınası bir biçimde, Cüneyt Arkın böğüre böğüre, dolu dolu gözyaşı döker. Taylor-Wood'un işindeyse, ağlayanlar doğrudan starlardır; star olarak gözyaşı dökerler, dolayısıyla dönüştürücü bir durum yoktur. Bahsi geçen benzerlik bu açıdan o denli yüzeysel ki, öncüllük tartışmasına dahi müsaade etmiyor. Taylor-Wood bu videosunu Karamustafa'nın videosundan önce yapmış olsaydı, "Hale Tenger, Ilya ve Emilia Kabakov'un işini kopyalamış" türünden intihal serzenişlerine maruz kalacaktık şüphesiz.<sup>3</sup>

20. yüzyıl sanat ortamı içerisinde "Türkiye'de sanat" az sayıda araştırmacının çalıştığı bir konu; karşılıklı okumalar bakımından oldukça yetersiz kalındı. Uluslararası sanat tarihinde yerini alamamış tekil örnekler var ama inandırıcı ve/veya heyecan verici anlatılara sık rastlanmıyor. Bu da üretim eksikliğinden ziyade, mevcut üretimler üzerine düşünülmemiş olmasından kaynaklı. Mesele, kendini bir başkasının hikâyesine işlemeye, iliştiirmeye çabalamak değil. Modern sanat tarihinin bilindik hikâyesinin sallandığı bir zamandayız. Anlatıların merkezden yerele olduğu kadar çevreden çevreye okunabilmesi de gerekiyor. Yeni iletişim kanalları ve enternasyonal sanat ortamında, artzamanlılık



Gülsün Karamustafa, *Erkek Ağlamaları* videosundan bir kare, 2001 Ekrem Bora  
SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi

üretilen işler için değil, haklarında edebiyat oluşmamasından ötürü bir sorun teşkil ediyor. Üretmiş ve sergilemiş olmanız yetmiyor; hakkında yazılması, kayıt tutulması, konuşulması da lazım.

Güç ilişkileri sürmeye devam ediyor... Bir zamanlar artzamanlılığı, herkesin davetli olduğu; istediği yerde, istediği kişilerle zaman geçirebildiği bir partiye uğramaya benzetmiştim. Oraya vardığınızda müzik devam etmektedir, masada yemek ve içki de vardır ama bir eksiklik hissedersiniz. Her şey evinizdekinden daha ihtişamlıdır ama ne garsonlar nazik davranır ne de görmeyi umduğunuz insanlar oradadır.



Gülsün Karamustafa, *Erkek Ağlamaları*, 2001

*Vadedilmiş Bir Sergi*, SALT Beyoğlu ve SALT Galata, 2013-2014

Fotoğraf: Cem Berk Ekinil



Bir süre sonra fark edersiniz ki, asıl parti -duyurulmamış olan- çoktan sona ermiştir ve merak ettikleriniz ayrılmış, ev sahibi odasına çekilmiştir. Buna bağlı olarak bir “çift endişe” belirir. Merkezin hikâyesinin bir parçası olmadığınızı anlarsınız. Daha da kötüsü, aslen hikâyenin bir parçası olduğunuz hâlde olmadığınızı düşünürsünüz. Bu da berbat bir durumdur, zira sanat bir birlik-telik sanrısı üretse bile önünde sonunda bu bir sanrıdan öte değildir. Sembolik kudret ile saray soytarılığı arasındaki fark da budur; soytarı, olduğundan başka bir şey olmadığının farkındadır. Sembolik güç, müsamaha gösterilmiş olmanın müsameresinden ibarettir.

2005’te, Avrupa Birliği süreciyle ilişkili olarak Türkiye’deki gelişmeleri takip eden bir yabancı gazeteci, Türkiye için “Avrupa’nın bedenine yapışmış bir yabancı madde” tabirini kullanmıştı. Mesele gayet girift ancak, bu “yabancı madde”nin tarihî bir benze[ş]me, uzağına itildiğiyle aidiyet kurma çabasında olduğunu düşünmek de pekâlâ mümkün.

Güncel artzamanlılık ise, aşırı süratle finişe ulaşma çabasına; beklenildiğinden çok daha hızla, talepkâr ve sırnaşık bir varışa işaret ediyor.

— Ahu Antmen’in “artzamanlılık” konulu yazısının ardından alınan kısa notlar ve sanatçı görüşleri temelinde hazırlanıp güncellendi.

#### DİPNOTLAR

1. Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989. Yazarın notu: Referansı Serkan Özkaya’ya borçluyum.

2. Ahu Antmen, “ ‘Men Crying’ ve ‘Crying Men’...”, 9 Şubat 2005  
<http://www.radikal.com.tr/kultur/men-crying-ve-crying-men-737295/>

3. Yasemin Bay, “Tartışılan bacaklar”, 22 Mayıs 2007  
<http://www.milliyet.com.tr/tartisilan-bacaklar-diger-533914/>



HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN İLE GÖYLEŞİ  
52. VENEDİK BİENALI  
TÜRKİYE PAVYONU

“GÜNÜMÜZÜN EN ŞAŞIRTICI PARADOKSLARINDAN BİRİ DE, HIZLA KÜRESELLEŞEN DÜNYADA POLİTİKANIN ŞİDDETLE VE GÖZ GÖRE GÖRE YERELLEŞMESİDİR.” ZYGMUNT BAUMAN<sup>1</sup>

Vasıf Kortun: *Don't Complain* [Şikâyet Etme] (2007) işinin ışıklı reklam tabelalarına benzememesini istedin, LED kullanmayı tercih ettin. Peki, bu malzemenin Çin'den, Uzak Doğu'dan gelmesinin işin kendisiyle nasıl bir ilgisi var? Kentin kendini işaretleme sistemi, özellikle İstanbul gibi bir kentte kaotik ve bireysel. Yönetmeliklere tabi olmadığı için de çok acayip bir görsel bolluk yaratıyor.

Hüseyin Bahri Alptekin: Özellikle İstanbul'da, kentin geçici işaret, tabela, pano ve tasarım dokusu içerisinde teknolojik olarak sürekli değişen bir pratik var. 1990'ların başından beri ilgimi çeken bir durum bu. Bu dokudan, kentten, hayattan borç alarak ürettiğim enstalasyonlarda söz konusu değişkenliği birebir kullanıyorum. Pleksiglastan vinil folyoya tabela tekniklerinin ve benzer şekilde ışık kullanımı ile süsleme-bezemenin değişimine

koşut olarak ben de bu ani değişimleri işlerime aktarıyorum. Önceleri sofit (bir tür ışıklı hortum) kullanımı neonun yerini almaya başlamıştı; ucuz, uzun, yanıp sönen ve kent *kitsch*'ini besleyen bir tür düşük teknolojili malzeme. Sonrasında küresel dolaşım ile birlikte İstanbul dokusu içerisinde başka ışık türleri devreye girdi. Neonla başlayarak çeşitli ışık türlerini kullandım.



*Don't Complain* [Şikâyet Etme] işinden detay, 2007





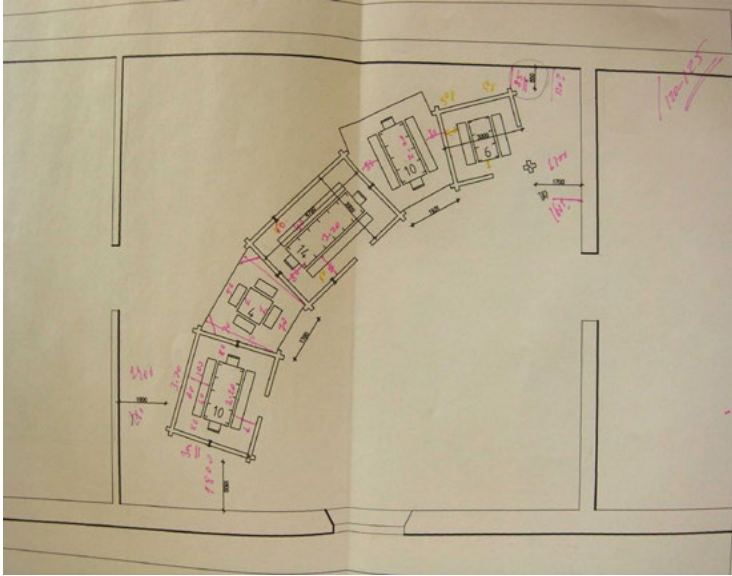


Hüseyin Bahri Alptekin, *Don't Complain* [Şikâyet Etme], 52. Venedik Bienali, 2007



Işık dışında da, mesela 2000 yılı başında payetle işlenmiş *billboard*'ları epey kullandım. Şu anda küreselleşmenin korkunç bir sonucu olarak en küçük esnaf bile Çin'le, Hong Kong'la, Tayvan'la iş ilişkileri kuruyor. Bütün Karaköy esnafı son gelişmeleri takip eder durumda. Bu bağlamda LED'in gönderisi önemli. Bir şekilde pratik olarak şehir trafiğine girmiş, ama LED'in hayatının ne olduğu ne burada ne de başka bir yerde biliniyor.

V.K.: Işık iplikleri de yaptın. Bunlar zarifti, ötekilerden farklı, küçük ve el işiydi.



Don't Complain [Şikâyet Etme] yerleştirme planı, 2007

H.B.A.: Çok kısa ömürlü oldu... Bir tür iplik neon; ortalıkta türlü adlarla yayıldı, örneğin *light emitting cable* dendi. Bu uygulama ortaya çıktığı gibi kayboldu. "İsrail'de bulunmuş, Ruslar ve Amerikalılar geliştirmiş" gibi söylenceler dolaşıyordu; tutmadı ama... Neondan buraya uzanan malzeme serüvenimde, bu sıralar birdenbire patlayan bir LED gerçekliği var. Büyük ölçüde Uzak Doğu'dan yayılan yeni ve pratik bir çözüm bu; sonunun hiçbir zaman gelmeyeceğini sandığımız neonu zorlayacağı benziyor. LED'lerin de ömürleri daha bilinmiyor; 55 bin saat gibi bir söylenece var, zaten eskiyen parçanın yenisiyle değiştirilmesi mümkün. Yakında muhakkak başka malzemeler de çıkacaktır. Kent, kendi popüler dokusunu değiştirerek korumaya yatkın bir organizma gibi...

V.K.: Küreselleşmeyle uğraşma, kentin kendiliğindenliğiyle didişme biçimlerin dışında, tüm bu anlattıklarınla "Don't Complain" ibaresinin bir ilgisi yok gibi görünüyor. Başka bir şey de yazamaz mıydın?

H.B.A.: Haklısın; önceden bu tür başka malzemeleri kullanmam, malzemeyle yazı, ibare, işaret arasında kurulan anlam dokusunun küreselleşme ve küreselin yerelle ilişkisiyle kavramsal ve pratik

olarak doğrudan ilgiliydi. “Don’t Complain” ibaresinin küreselleşmeyle ilişkisi, ancak dolaylı ve rastlantısal olarak kurulabilir. İnsan bakımından evrensel, madde bakımından dünyevi bir ilişkiyle alakalı gibi geliyor bana.

V.K.: Bunu biraz daha açar mısınız?

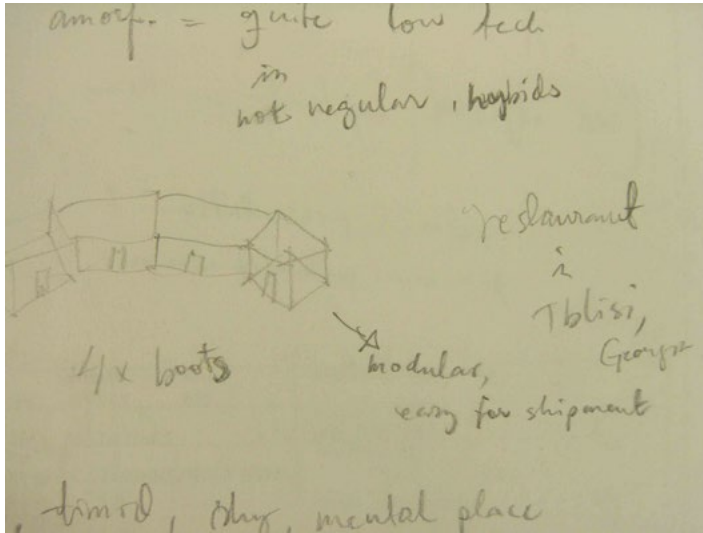
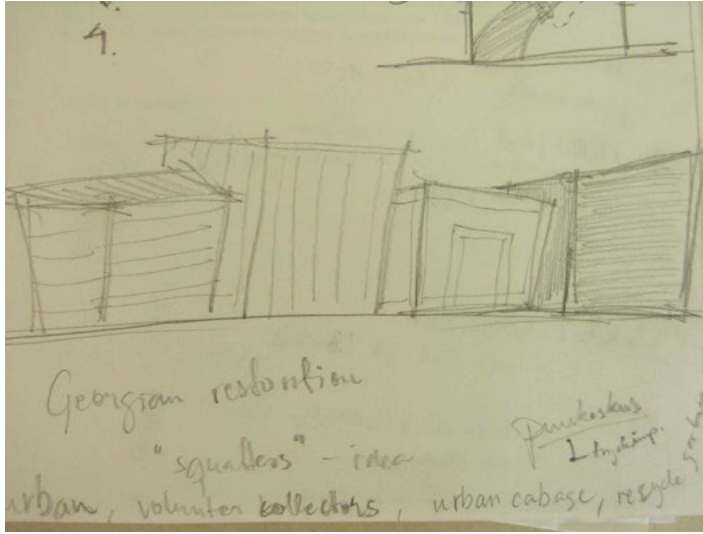
H.B.A.: “Don’t Complain”e bir motto ve retorik olarak ilginç, ortalıkta birdenbire patlayan LED’lerle tesadüfen rastlaştı. Nedense başka türlü yazmak istemedim. Tabii LED’leri saklayarak ışığı kullanmak son derece pratik ve ekonomik; ancak, *high-LED* denen şeyleri göstererek işlemeye kalkınca bu malzemenin aynı zamanda ne kadar masraflı olabileceği de ortaya çıktı. *Don’t Complain*’deki ikili anlam için uygun bir malzeme bu, LED’ler saklanarak sadece ışık kaynağı ya da görünümüne açık olarak nokta nokta kullanılsa da. LED’lerin ani uygulamaları, “Don’t Complain” seslenişini kavramsallaştırmak, günlük anlamından sıyrıp paranteze almak için -kent (İstanbul’un) değişen derisiyle, benim kentle olan ilişkiye ve bu ilişkiyi işlerime taşıma tarzıma uygun bir malzeme olarak- birdenbire karşıma çıktı. Uygulama, sokakta ve hayatta, yerelin küresel duyarlılığının zariflik özenti ve pragmatik açılımı

olarak beliriyor; zarif olanla *kitsch* arası çok kaygan bir zemin. Bu noktada, malzemenin içine ve dolaşıma girdiği şekil ve mekânın çerçevesi tamamen küreselin tecim ve tüketim ağını yansıtan, yerelden kaynaklanan yaratıcı bir tasarım refleksinden ve aniden ortaya çıkan kentsel süsleme-bezemedenden bahsediyoruz. Mesela payet, kullanımı zarif, egzotik ve dar alanlı (kabare) bir malzemeyken neredeyse bir yüzyıl sonra sokağa düşmüştü; sokaktan da -tuhaf bir şekilde- hemen moda, *trendy* bir konuma geri dönüş yaptı. Bir anlamda, sokakta ansızın beliren parıltıya bu kez moda temellük etti; sokak da akabinde “sahte”lerle onu tekrar kendine mal etti. Bu işleyişteki paradoks, güç mekanizması olan küreselleşmenin neredeyse varlık nedeni itibarıyla yerel olmasıdır.

V.K.: “Don’t Complain”in anlamlarına dönersek...

H.B.A.: “Şikâyet etme” diyen esasen şikâyet ediyor, yapılmasını istemediğini yapıyor. Totolojik bir durum bu ve sadece mantıkla da ilgili değil. Bu bir “şikâyet”; hiyerarşik bir sisteme dayalı bir istek ve emir: “Şikâyet etme!”, “Durumuna şükret”, “Hâlinden memnun ol; ne berbat durumda olanlar var...” Hiyerarşik bir tavır var bu seslenişte, söyleyen üstün bir konumdan bakıyor.





Don't Complain [Şikâyet Etme] için taslaklar, 2007

“Kurtla Kuzu” masalı gibi: Kurt kuzuya “Suyu mu bulandırıyor?” der, oysa konumu derenin akış yönünün tersindedir. (La Fontaine’in bu masalını 1980’lerde Michel Serres’in bu anlamda ele aldığı- nı hatırlar gibiyim.) Küresel çerçeveden bakarsak bu söylem kabaca iktidarın güç kullanma bahanesi gibi ama iki yönlü. Her şeyin sonunun geldiği, gidişatı berbat bir dünyada her şeye rağmen yine de bir şeyler yapmak mümkün, oysa şikâyet etmek zaten baştan bu imkânın önünü tıkiyor, kapatıyor. Terslik ve kötülöklere karşın şikâyet ederek tikanıp körlenmek, başka imkân ve mücadele olasılıklarını ortadan kaldırıyor. Hâliinden şikâyet etmeksizin devam etmenin getireceği, getirebileceği şeyler var. Camus’nün *Veba*’sındaki Dr. Rieux geliyor aklıma, olacakları bilmesine rağmen mücadeleden vazgeçmeyen... Gandhi’nin, Naipaul’un Hindistan için gelecek umutları, kurdukları optimizm de öyle bir şey. Mütevazı bir iyimserliğin önemi ve hatta gerçek/çi/liği. Şikâyet etmeyi kavramsallaştırmak üzere, plastik konumu birazcık da olsa tasarım boyutundan kaçırıp popüler kılabilecek ambiyansı LED’leri uygulayarak kurmak istedim. Bu, kendi bakış açım ve çalışma sürecime de uygun düşünüyordu. Amacım, ortaya bir motto çıkarmak değil, alçak gönüllü önerme ve imkânlar üzerine düşünmeyi teklif etmek.



Don't Complain [Şikâyet Etme] için notlar, 2007



V.K.: Demek ki bu şikâyet Türkiye'ye ya da belirgin bir yere yönelik değil.

H.B.A.: Hayır, orası burası için değil bu, herkes ve her yer için geçerli. Küresel işleyiş içerisindeki bu dünyada sendrom ve hastalıklar birbirine benzer. Boyuna şikâyet etmek yerine bireysel, toplumsal, kültürel duruş ve işleyişlerde iyimserlikler geliştirip bir şeyleri korumalıyız. Yoksa yapılabilecek olanlar da yapılamıyor. Doktorun derdi sadece vebayı tedavi etmek değil, vebaya kavram olarak karşı durmak ve insanlık için bir “duruş” ve “ilke” benimsemek. İnsanın iyileşmesi sadece fiziksel, maddi ve ahlaki olmamalı; durumlar ve olaylar karşısında kendini yeniden konumlandırabilen, eleştirebilen bir biçimde olmalı, sonunda iyileşemese bile. Türkiye ya da başka coğrafyalarda veba, zaten farklı kılık kıyafetlere bürünerek doğmakta. Bu küresel ve salgın benzeri durum, yerelde uyuyan mikrobu, potansiyel kötülüğü uyandırıp hortlak gibi ortaya çıkmasını sağlıyor.

V.K.: İzleyici açısından bunun ne şekilde algılanabileceğine dair bir ipucu yok gibi. Kendi işin üzerine yaptığın, geliştirdiğin felsefi okuma ile enstalasyonunun arkasından, barakaların üzerinden okunan iş arasında bir mesafe var.

İzleyici, neden ve neyi şikâyet ettiği hakkında düşünmek zorunda. Çünkü fiil var, özne yok.

H.B.A.: Bunu çok bilemiyorum; bu, ucu açık ama aynı zamanda ışıklı çerçevelerle tırnak içine alınmış basit bir önerme. Senin de bir paranteze ben-zettiğin, aslında enstalasyonla da bağıntılı. Enstalasyonun içine yerleşen iş içindeki her bir filmin birine, birilerine adandığı durum ve olaylar zinciri söz konusu. *Don't Complain*'in öznel planda öncelikle sana, sonra Camila'ya [Rocha] adandığını artık ben de gizlemiyorum. Ama buradaki bağıntıda pejoratif anlamda ve “şikâyet etme” şikâyetinden şikâyet etme değil mesele.

V.K.: Barakalar ve içindeki filmlerde bir müte-vazılık var. Orada sırf kendi derdine, coğrafyasına ve ilişkilerine odaklanmamış bir meta-etigi algılayabildiğim zaman “şikâyet etme” farklılaşıyor.

H.B.A.: Enstalasyon ve filmlerle ilgili ikinci bir durum da, bunların yapılma tarzları ve stratejisiyle ilgili. Bir tür minör sanat; teknolojik gelişim ve imkânlar umursanmadan, elde ne varsa onunla iş görmek, durum ne olursa olsun, şikâyet etmeden üretmek, kendi başına duran bir ontoloji içerisinde... *Incident-s* diye adlandırdığım,



belirli zaman aralıklarında cereyan eden ya da cereyan ettirdiğim filmler, esasen hayatta kendi kendilerine olan, kayıt dışı kalan, tarihsel ve medyatik bağlamda yer tutmayan tespit ve biriktirmelerden oluşmakta. Bir sokağın köşesinde bir yıl boyunca ya da bir kent plajında üç beş saatte cereyan eden olaylar, mitler, mitolojiler... Çizgisel olanı kırıp kırık olanı birleştirerek tarihin tümüyle paranteze alınıp yeniden kurulması. Bir anlamda, şimdiki zamanın kahramansız, görünmez ve önemsiz olan tarihini eşelemek. *Incident-s* videolarına mekân oluşturan zihinsel alan ise, birlikte Gürcistan'a yaptığımız 24 saatlik ziyaretten itibaren aklıma musallat olan bir restoran yapısından kaynaklandı. Hatırlarsan ortak bir alana açılan, birbirinden bağımsız kompartımanlarda, restorana beraber geldiğimiz insan grubuyla özel bir locaya dönüşen bu mekânda birlikte yemek yiyip konuşarak sonunda özel bir coşku ve katarsisin olduğu tuhaf bir deneyimimiz olmuştu. Biraz da hayali olan bu mekân içindeki göz göz mekânlarda farklı insan grupları kendi aralarında özel olarak aslında aynı deneyimi yaşıyordu. Bu dizge özellik, öznellik kadar paranoyak bir nedenden de kaynaklanmış, belirli bir “sosyal ürkeklik hâli”nden ötürü de tasarlanmış olabilir.



*Don't Complain* [Şikâyet Etme] enstalasyonunda kullanılan ve Cheap Finnish Labour [Finlandiyalı Ucuz İşgücü] ekibince sökülün tahıl ambarları, Laihia, Finlandiya, 2007



Enstalasyonun kurulumu, 52. Venedik Bienali, 2007





Hüseyin Bahri Alptekin, Camila Rocha Alptekin ve omzunda Marino Alptekin (arka sağda) ile Cheap Finnish Labour [Finlandiyalı Ucuz İşgücü] ekibi, Laihia, Finlandiya, 2007





Moğolistan'da benzer yapılara rastlamış, eski Sosyalist Asya toplumlarında eş yapıda yerler olduğunu duymuştum. Bristol'da gördüğüm Jamaica Bar da, tek göz içinde çeşitli gözler ve duvarlarla fiziksel illüzyon yaratarak içerideki özel ya da illegal partideki sakinlere, aniden gelebilecek yabancı bir tehditten kaçmak için zaman kazandıran bir başka amorf çatkıydı.

Barakalardaki filmler, değişik kültür ve yörelerde yerele ve yerelliğe nüfuz eden bir kaçağın, gönüllü bir sürgünün “aynılık”lar arayışıyla ilgili... Epey zamandır farklılıklardan ziyade, insanda ortak olan şeyler ve aynılıklarla ilgileniyorum. Şu meşhur “öteki”den sıkıldık ve bıktık. Kendimizi ötekileştirdik mi, öteki açısından ötekilik durumunun ortadan kalkacağını varsayıyoruz. Bu strateji kavramsal olarak doğru olsa bile, temelde “hoşgörü” ve “empati” gibi ast-üst ilişkisi taşıyan entelektüel bir konum ve algılamayla sınırlı; maddi ve hiyerarşik bir tavır ve dizgeye dayanmakta. Ötekini anlamak, gitgide kendimizi anlamaya hizmet eden pragmatik bir kavrayış biçimi olmaya başladı, ki bu iyi bir şey. Ancak, insana has aynılık ve ortaklıklardan hareket edecek olursak farklılık ve ötekilik durumlarını sadece kabul etme değil, anlamak zorunluluğunda olduğumuzu da fark etmemiz lazım.

V.K.: Neden beş gözlü bir enstalasyon yaptın? Aklımda bir mevsim meselesi vardı.

H.B.A.: Dört olamazdı, çift olamazdı, simetrik olamazdı. Artık dört mevsim yok, mevsim ayrılıkları ortadan kalkıyor. İnsana has simetrik durumlar azaldı. Küresel ısınmayla birlikte hızla değişen hava durumları kadar insanlık durumları da değişmekte. Tabiatla aramızdaki ilişkilerde de simetri ve karşılıklılık yok oldu. Bu beş göz, beş kompartıman, zaman içerisinde ağaç konstrüksiyonun inşasıyla kendi kendini oluşturacak; dağılımını henüz benim de kavrayamadığım tematik, kategorik yerleşimlere de sahne olabilir. İki şeyden dört bölüm yapmak bölünme ve eksilmeyle mümkün, üç şeyden beş bölüm yapmak ise çoğalma ve yayılmayla ilgili. Küçük ve simetrik bir mekân ortasında kamusal bir alan, bir avlu oluşturabilecek ekonomik yapı, üç ünitenin arasının açılmasıyla beş göz olan bir yapıydı. Ayrıca, zihinsel yerleşmenin fiziksel gerçekliğe oturmasıyla böyle bir beşli yapı ortaya çıktı. Bu yerleşim, tarih (*kırık tarih*); coğrafya (*yerinden olma*); ekonomi/ekoloji (*çöp, yeniden kullanım/dolaşım, yenilenme, çöpçü mitolojisi, ekonomi ve çevreye katkı*); politika/ideoloji (*kaybolan insanlar*); felsefe (*plajlar ve silüetler/aynılık ve başkalık*) gibi disiplin ve



pratikleri kendi mahrem yapısı içerisinde örnekleyip açımlayan beş gözden oluşacağına benzer. Ya da her şeyin birbirine karıştığı, tümüyle dep-lase gerçekliklerle de kurulabilir; göreceğiz. Söz gelimi, Çeçenistan ve Kosova'daki kayıp insanlarla ilgili filmin yanında, tamamen kişisel ve melankolik bir kesit var aklımda. Filmlerin oluşum yapısı da böyleydi. Mesela, Priştina'da başka bir projenin peşinde dolaşırken parlamento binası önündeki korkuluklara tutturulmuş kayıp insan portrelerinin karla kaplı olduğunu hatırlıyorum. Herhangi bir nedene dayanmadan, zihinsel olarak kaydettiğim bu acıklı manzaradan hemen sonra Jay-Jay Johanson'un kaybolan, uzak düşen bir aşk üzerine yazıp söylediği bir parçası bir plakçıda kulağıma çalındı. Yoldan sürekli zırlı araçların geçtiği, sokaklarda masaj salonlarının dizildiği, tavşan kuyruğundan boyunbağı satanların tezgâhlar kurduğu, binbir çeşit yan yana gelmez heterotopyalar içerisindeki bu durum, sonradan bakınca bir anlam kazanıp bir araya geldi. Kosova'da kaybolan insanların, Çeçenistan'da kaybolanlarla yan yana durmasının nedeni, bu gerçekliğin, acının, umudun sunumuyla ilgili benzerlikler olmasında... Sonuncusu, gazeteci-yazar Anna Politkovskaya anısına tamamen öznel bir planda yaptığım bir kayıt oldu.

V.K.: Anna Politkovskaya ile birlikte ne koymaya karar verdin?

H.B.A.: Öldürüldükten sonra *The Guardian* gazetesinde yayımlanan büyük ve etkileyici fotoğrafını ofisimde bir köşeye astım. Uzaktan takip edebildiğim mücadelesinin sonunun göz göre göre hazırlanması karşısında hem ürperdim hem de onunla "gurur duymaya" yakın tuhaf bir hisse kapıldım. Bu bir bakıma, Dr. Rieux'nün vebayla mücadelesine benziyordu; umursamadan ve riske açık, herkese cesaret veren... O sıralar bir



Hüseyin Bahri Alptekin, *Incident-s / Disappeared People - Kosovo* [Olay-lar / Kaybolmuş İnsanlar - Kosova] videosundan kare, 2004-2007

arkadaşımın yolladığı ve sonradan izini bulduğum, Komi Cumhuriyeti'nden bir sokak müzisyeninin akordeonla çalıp söylediği, Çeçenistan'daki savaş üzerine Rusça bir şarkıyı dinliyordum boyuna. Ağıt tarzında *blues*'a benzeyen şarkıdan pek bir şey anlamamama rağmen, Çeçenistan'da kaybolan insanlara dair internette bulduğum fotoğraflarla bu şarkıyı birleştirdim. Şunun farkına vardım: Medyatik dolaşımda kayıplara birer birey olarak değil, imaj olarak bakıyoruz, dolayısıyla o hayatların gerçekliği akılda kalmıyor. Bu ağıt, sitem, şikâyet şarkısının etkili tonlamasına koşut olarak bulduğum fotoğrafları ardı ardına yerleştirdim. Bu yolla sadece tekdüze birer imaja dönüşen kayıpları anonimliklerinden çıkarmaya çalıştım; bu müzikle işaretlenen, anılan bir tür saygıydı onlara... Tek tek kişilere; yok olsalar da, kaybolsalar da, ölseler de. Onların nezdinde, Anna Politkovskaya'ya ithafen bir saygı ifadesi ve anma oldu bu küçük film. Aslında o da kaybolan insanlar arasında yerini almıştı. Cenazesinde, Çeçenistan'da kaybolan yakınlarını arayan anneler, aynı şekilde onun portresini ellerinde tutarak aslen onu da arıyorlardı.

V.K.: Anna Politkovskaya ile çok benzerliği olan Hrant Dink de, onun gibi göz göre göre katledildi.

Türkiye'nin Venedik'e katılımında Dink'in silüeti duruyor bu anlamda...

H.B.A.: Çeçenistan ya da Kosova'yla ilgili uğraştığım veya anarak kurguladığım, kurgulayarak andığım durum iki yönlü aslında. Kaybolanlar sadece Çeçenler değil, gencecik Rus askerleri de. Bu yüzden, akordeonla çalınıp söylenen o şarkı önem kazanıyor. Fotoğraflardaki kayıpların Çeçen mi, Rus mu olduğunu bilmiyorum. İnternette bu fotoğrafları ödünç aldığım "Human Rights Watch" sitesine, fotoğrafçıyla irtibat kurarak fotoğraflar hakkında bilgi edinmek ve kullanım izni almak üzere mektup yazdım ama bir yanıt gelmedi... Kayıplar ve yakınlarının ne taraftan olduğu önemli değil, o insanların kaybolmuş olması asıl mesele. Kosova'daki kayıplarda da aynı iki uçlu durum söz konusu; sırları dışarıda bırakmak çözümü kolaylaştırmıyor ki... İlgilendiğim, baktığım yer tek bir tarafa ait değil; haklılık veya haksızlık durumu da değil. Söz konusu yer ve zaman aralığında kişinin insan bakımından duruşu önemli. Birilerinin boğazının kesilerek öldürülmesi vahşet ve insanlık ayıbı; o insanlara öldürmeden önce işkence yapılması ise, bambaşka bir felaketin sosyo-patolojik gölgesi.



V.K.: Benzerlik ve aynılık arasındaki vicdani durumları ortaya çıkardığın için sormuştum... Medya, felaket temsillerine gittikçe daha aç hâle geliyor; neyin ve nerenin gösterildiğinden ziyade, bu görüntülerin dozaj yükseltilerek akması önemli. İzleyici de işin içinde... Boris Groys, “Asıl felaket, bu görüntüler durduğu zaman başlar” diyor.

H.B.A.: Beni burada ilgilendiren, istersen politika diyelim, ne taraftan olursa olsun kaybolan insanlar. Bu insanları anonim birer medyatik imaj olmaktan çıkarmak, bakma ve algılama biçimizdeki uyuşuk vurdumduymazlığı sorgulamak istiyorum. Onları aslında biz yok ediyoruz. İmaj içinde imaj ve bu poz verme, poz verme tarzı oldukça pornografik bir kurgu. İnsanlar, ellerinde kayıp yakınlarının fotoğraflarıyla görünüyor; aklımızda kalan genel tablo bu, onların biricikliği, kişisellikleri, bireysellikleri değil. Benim politik ilgim, özellikle Çeçenistan ya da Kosova’ya değil, ki olabilir de, kaybolan insanların algılanış ve medyatik mizansenlerine dair; bu işleyişteki benzerlik ve bu olgu karşısındaki durumumuz, duruşumuz. Ateş düştüğü yeri yakar ama aynı ateş bir gün bize de düşebilir. Anna Politkovskaya’nın anısına ithafen bir iş yaptıysam, bu aynı uğurda ve benzer

davalarda göz göre göre ölen, öldürülen gazetecilere de bir ithaftır; birinin nezdinde tümüne bir gönderi ve saygı duruşudur. Öte yandan, bu naklen cinayetler ve izdüşümleriyle ilgili küresel araçlardaki işleyiş, internet ağları ve bu durumların sunumlarındaki benzerlik, cinayetler kadar şiddetli bir aynılık üzerine oturmakta. Kötü ve vebaya benzeyen epidemik bir aynılık. Tüylerimi diken diken eden bir durum da, yine bir sitede gördüğüm, ellerinde kaybolan yakınlarının fotoğraflarını tutan insanlara kurşun delikleriyle -süslenmiş diyeceğim neredeyse- kaplı bir duvar önünde poz verdirilmiş fotoğraftı. Evet, görüntü olmazsa felaket olur her şey ama görüntüyü gerçeklikten sıyrıp ona salt bir imaj olarak bakmak da, felaketin artık dönüşü olmayan bir onayından başka nedir ki?

V.K.: Peki, sen niye son zamanlarda romantikleştin? Çöpçü ve plajlarla ilgili işlerinde bir hüznün var. Üstelik, arka plana müzik ekleyince his daha da ağırlaşıyor.

H.B.A.: Doğru, ben de farkındayım bu ruh hâlinin. Bir bakıma kaçmayla, kaçışla bağlantılı bir durum gibime geliyor. Kendimden kaçmak; kültürümden, yerimden kaçmak; iletişim ağlarından kaçmak;





Hüseyin Bahri Alptekin, *Incident-s: Bombay* [Olay-lar: Bombay] videosundan bir kare, 2004-2007



arkadaşlarımdan kaçmak ve kendi değerlerimden, mahallemden, karşımdaki ilkokulun teneffüs zillerinden, cızırdayan ezan sesinden, trafikten, etraftaki işaret kirliliğinden... Bu, eskilerin “romantik sanatçı” tiplemesine benziyor biraz. Kaçarken iş yapmak; gittiğin, ziyaret ettiğin başka bir kültürdeki yerele karışmak, hatta belki de parazit olmak; yerinden olmak ve gönüllü sürgün hâlinde üretmek gibi durumlar işin romantik kısmı olabilir. İşlere nüfuz eden duygusallıksa, romantizmle ilgili değil bence; bir tür melankoli hâli. Baktığım yer, baktığım şey ve hayattan borç alarak kurgulayıp olaylaştırdıklarımın yapısında zaten var olan bir şey bu. Çöpçünün kırık çiçekleri kadar, çöpten yola çıkarak etrafında tertemiz ve yararlı ekolojik döngü ile sosyal mitolojiler kurmasındaki işleyiş ne kadar gerçekçi olursa olsun, gıpta edilecek bir hüznün taşıyor. Evet, çöp “veba” ama buna rağmen şikâyet etmeden ekonomik ve ekolojik bir sistem kurulması, buradan bir gardırop oluşturulması, bir habitat yaratılması, pencereden baktığımda memnuniyet kadar hüznün de veriyor bana... Bombay’daki plajda, çoğunluğu fakir insanların, kâh tefekkür kâh eğlence havasında sadece yürüyerek sakin bir romans yaratması oldukça melankolik. Bu salınımda para, pul, kimlik ve neredeyse hiçbir şey yok.

Deniz, güneş ve silüetler ile kent ve o kültüre has olanları silüetlerden okuyabildiğimiz hüzünlü bir perspektif bu.



Hüseyin Bahri Alptekin, *Incident-s: İpanema* [Olay-lar: İpanema] videosundan bir kare, 2004-2007

V.K.: Zamanla Türkiye’yle olan ilişkini neden daralttığını daha iyi anlamaya başladım. Uzak durarak akıl sağlığını koruyorsun. Bense benzer bir ruh hâlinde burada bir mücadele veriyorum.

H.B.A.: Belirli bir ruh hâliyle çalışmadan da ortaya benzer ruh hâli taşıyan işler çıkabiliyor. Bu ve sonuçlarına, “başka bir bilgi türü arayışı” diyelim.



Birkaç sene ortadan kaybolup son İstanbul Bienali'nde mahalleye romantik denebilecek bir "tarih" çalışmasıyla döndüm. Sürgün hâlindeyken insanın bir politikası ve stratejisi oluşuyor ister istemez. Bienalle mahalleye dönüp işimi yaptıktan sonra kendi yerimle ilgili korkularım geri geldi. Sokağın köşesindeki çöp alanında yaşayan dilsiz siyah adam ve etrafında dönen mitler, kentle ilgili bir mikrokozmos sundu bana; katman katman önümde duran müthiş küresel kent İstanbul'un kronoskopik bir kesiti, yani bir tür *Google Earth*. Eve gelip gittikçe bu yabancı, illegal, anormal, kayıt dışı insanın o köşedeki mütevazı mücadelesiyle aslında kente orantısız olarak herkesten daha çok fayda sağlayıp çözüm getirdiğinin farkına vardım. Önce kendine mekân ettiği terk edilmiş arabayı çektiler, sonra kendisini alıp götürdüler bir gün, çevreden gelen şikâyetler ve güvenlik nedenlerinden ötürü. Artık arada bir seyyar arabasıyla köşeye gelip etrafa çekidüzen verip gidiyor. Bu noktada, kaçış ve gönüllü sürgünlük durumunun nedenlerini araştırmak gerekecek. Etrafı kuşatan, kendi içerisinde "ensest" hâle gelmiş entelektüel ve mutlu azınlık paradigmalarından; toplumun her sınıfına işleyen feodal gölge ve konturlardan; ruhun ve maddenin derinliklerine işleyen *à la Turca*'lıktan kaçmaktan başka neler var,

bilemiyorum. Seyyar ve seyyah olmanın verdiği üretkenlik, kaçtığın yere uzaktan bakmak, özlemek gibi durumlar da söz konusu... İstanbul Bienali'nde gerçekleştirdiğim iş, İstanbul'a tamamen İstanbul dışından bakarken hayatım boyunca sevmediğim "tarih" ve Hegel'le uzun uzadıya uğraşmak zorunda kalmamla da ilintili. Aynı şekilde, hayatım boyunca siyasetten nefret ettikçe, siyasete istemediğim kadar yakınlaştığımı da biliyorum. Vebayla insan arasındaki mücadele için ille de ortada bir fare aramak gerekmiyor.

V.K.: Sen yerelden kaçmadın, mahalleden uzak durdun sadece...

H.B.A.: Benim sıkıntım, daha ziyade kendi muhitimdeki feodalizm ve Türklük durumundan kaynaklandı; doğrusu, bu bir kimlik sorunu değil, başka bir şeydi. Toplumun her tabaka ve sınıfına nüfuz etmiş, en fakirinden en varsılına, en cahilinden en entelektüeline, hatta en elit kesimlere ve -biraz daha ileri gidecek olursam- Türkiye'de yaşayan yabancılara kadar herkesin üzerine sinmiş bir *à la Turca*'lık durumu. Seni de beni de sarıp sarmalayan bir durum bu. Mahalleyi anlamak ve özlemek için mahalleden biraz uzak kalmak gerekiyor, kavramak istediğimiz şeyi netleştirip



bakabileceğimiz kadar uzak. Nazım Hikmet'in İstanbul'daki sürgün hayatında bir evde oturmak için tek şartının, evin herhangi bir yerinden Süleymaniye Camii'ni görmek olduğunu biliyor muydun? Ben de evimin Süleymaniye'yi gördüğünü unutmuş, masamdaki Süleymaniye fotoğrafına bakar olmuştum.

— 52. Uluslararası Venedik Bienali Türkiye Pavyonu Yayını, Haziran 2007

DİPNOT

1. Zygmunt Bauman, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press, 2007





# HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN'İN ARDINDAN



Hüseyin Bahri Alptekin ve *Translation* [Çeviri] işi, İstanbul: Babylon Lounge, 2007  
Fotoğraf: Sıtkı Kösemen



Hüseyin Bahri Alptekin kimseye benzemezdi. Müşfik, hisli, empatisi olağanüstü yüksek, özenli, dikkatli, utangaç ve çekingen bir adamdı. Sınıfların ve bildik burjuva yargılarının ötesinde yaşadı. Yaşamıyla işi birdi, olmasaydı işleri böylesine tutkulu ve sonsuz olmazdı. Hayatını da, işini de kendine zorlaştırmak için ne gerekiyorsa yaptı. Sovyetler'in çöküşünün ardından evinden, yârinden, ana babasından, çocuklarından ayrılıp ekmeğini yollarda arayanların kaderlerini özenle takip etti. Odessa'dan Köstence'ye, limanlardan sokak pazarlarına kadar kentleri işledi; erik rakı-larını içti ama peşine düştüğü insanları ve görün-tüleri taciz etmedi, kimsenin adına ahkâm kesme gafletinde bulunmadı, kimsenin onurunu kırmadı, kimseyi kimseye acındırmadı, ahlaki yargılara bulaşmadı. Bir hikâyeyi ötekine uladı, şeylerle sözler arasında tuhaf ve beklemedik bağlantılar kurdu, bildiğimiz türden sınıflandırmalara hiç girmede, hep çok katmanlı hikâyeler çıkardı.

Tutkulu bir nesne ve kitap toplayıcısıydı; nesneler gözünden kaçmazdı, milyonlarca şeyin arasından çekip çıkarıverirdi. Tuhaf kitapları önce



Hüseyin Bahri Alptekin'in evindeki kütüphanesi, Cihangir, İstanbul



o okurdu, bilinen kitapları da herkesten sonra... Hayat bir enstalasyondur. Evi, çevresi, masası, çantasının içi, her cins ve sınıftan arkadaşını yan yana getirmesi bile bir enstalasyondur. Bile isteye değil; gündemi tarif eden, feodal paslaşmalara olanak veren birlikteliklere tahammülü yoktu.

Birlikte çok seyahat ettik; aylarca süren küs-künlüklerden sonra uçaklarda karşılaşmış *duty-free*'den eve götürmek üzere aldığımız *single-malt* viskileri yolculuk sırasında devirdiğimiz oldu. O seyahatlerde, nasıl olduğunu hiçbir zaman anlamadığım şekilde, en bulunmadık mağazaları, eciş bücüş dükkânları, sokak pazarlarını, peynircileri,



Hüseyin Bahri Alptekin, *H-Fact: Horses and Heroes* [H-Faktörü: Atlar ve Kahramanlar], 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2005

istiridye barlarını ve sabaha karşı domuz işkembe-  
si çorbasının en iyi nerede içileceğini keşfederdi. Saatlerce küçük hikâyelerin peşinde uçağını, top-  
lantılarını kaçırmak uğruna koşardı; kaçırırdı da. Projesinden herkesin vazgeçtiği, umudunu yi-  
tirdiği anda Hüseyin çalışmaya, kazımaya, bir  
daha denemeye ve uğraşmaya devam ederdi. 9. İstanbul Bienali'nde, Venedik'ten İstanbul'a dört  
atlıının kopyalarını getirmek için *Monsignor*'a,  
üstünde dansöz resmi olan lokumlardan götür-  
müş ve atları neredeyse bedavaya naklettirmişti. Venedik Bienali'ne getirilen 30 ton ahşap da,  
gene onun tutkusunun eseri idi; kulübeler sö-  
küldü, taşındı ve Venedik'te yeniden inşa edildi. Emektar Saab'ı için İsveç'in araba mezarlıklıkların-  
da, -10 derecede tipi altında motor parçalarını da aynı tutkuyla sökerdi.

Evimize hediyeşiz geldiğini görmedim. Çok özenli ve asildi; asaletini bilgeliğiyle hak etmişti; özündeydi, şeklinde değil. Para denen şeyden hiç anlamazdı, parası olduğu anda en müsrif aristok-  
rattan beter, gönlü bol biçimde harcardı.

Önce İstanbul'da, sonra da dünyanın dört bir ya-  
nında, yüzlerce anonim otel tabelasının fotoğrafını çekti. O otellerin içlerini de, ruhlarını da bilirdi ama

onlara hürmet eder, vitrinleştirmezdi. Onun için önemli olan, öteki küreselleşmenin tarihinde, birbirinden uzak coğrafyalardan görüntülerin, hayatların birlikte nasıl tınıdığıydı. Derdi farklılık değil, aynılıktı. Rotası farklıydı; Zanzibar, Ulan Batur, Kosova, Mumbai... Camila'yla New Canberra'da evlendiler; oğulları Marino Cemali, Rio de Janeiro'da bir favelada doğdu. Her şeyiyle tarz sahibiydi.

Gayet politikti ama politikadan anladığı, insanlık onuru, kadirşinaslık, vefakârlıktı; bambaşka



Anna Politkovskaya, Hüseyin Bahri Alptekin'in *Incident-s / Disappeared People - Kosovo* [Olay-lar / Kaybolmuş İnsanlar - Kosova] videosundan kare, 2004-2007

bir politikaydı. 1970'lerde işkenceden o da nasibini almıştı ama uzun saç ve küpesiyle yakalandığından. Hrant Dink öldürüldüğünde, ısrarla Anna Politkovskaya'yı konuştu; Venedik'teki videolarından birini ona adadı. Dink'le hiçbir derdi olduğundan değil, empatisinin seviyesinden, Politkovskaya'nın ölümünün Türkiye'de geçiştirilmesinden dolayı. Ruhu ve bedeniyle Türk feodalizmine, koltuklarına yapışanlara, eş dost kollayanlara çok öfkeliydi. Cihangir'de otururdu ama aynı nedenle nefret ederdi Cihangir ahalisinden. Eskiden aşındırdığımız sokaklardan ürküyor; İstanbul'u, Türkiye'yi toptan terk etmeye hazırlanıyordu. Venedik Bienali'nde Finler ve İtalyanlar özen ve hünerle işlerini bitirdiğinde, iki ayrı ağacın altında mahcubiyetimizden hüngür hüngür ağlamıştık. Türk olmanın dayanılmaz ağırlığıydı. Türkiye defterini kapamak üzereydi; anons etmeden, büyük nedenler ortaya sürmeden, yeniden gönüllü sürgünlüğe çıkacaktı. Çok yorgundu, vücudu ve ruhu bitikti; o yıl aynı odayı paylaştığımız çok oldu, gece uykusunda bile münakaşa ediyordu. "2007'yi çıkaramayacağım" diyordu. Tunç'a da "Öteki tarafta görüşürüz" demiş. İsteddiği gibi öldü.

— *Milliyet*, 4 Ocak 2008



DONMAK

Batı Avrupa kentlerinin yayalara açık sokak ve meydanlarında, çoğunlukla Orta Çağ kostümlerine bürünmüş, heykel gibi duran insanlara rastlanırdı; şimdilerde her yerdeler. Tarihî bir yapının nişinden ya da yüksek kaidelerden indirilmiş gibi duran bu figürler, zapturapt altına alınmış bedenler aslında pek bayağıdır ama insan üstü mukavemetlerine hayran kalanlar, önlerinde duran kutulara bozuk para bırakır.

Bu heykelsi figürler ile Nevin Aladağ'ın fotoğraflarında güncel dans ve breakdans kültüründeki *freeze* [donma] eylemini sahneleyenler arasındaki fark ve benzerlikler üzerine düşündüm. İki taraf da kamu mekânlarını kullanıyor; performanslarını, anıtlara nispet yaparcasına kent merkezindeki kaldırımlarda gerçekleştiriyor. Aladağ'ın fotoğraflarındaki *freeze*, kentin kesişen yollarının ortasında, trafik adacıkları gibi birer geçiş mekânından fazlası olmayan, tarifi zor yerleri işgal ediyor. Kırmızı ışıkta arabaların ön camlarını silip para kazanmaya çalışan müteşebbisler, ekipmanlarını

böyle değersiz yerlere zula eder mesela. Eski taş heykel anlayışını sabırla tekrar ediyor olmaksızın *kitsch* bir hadise. Oysa *freeze*, düşünülmüş, kendini bilen ve göndermeleri katmanlanan bir eylem.



Nevin Aladağ, *Freeze* [Donmak], 2003  
Sanatçının izniyle





Nevin Aladağ, *Freeze [Donmak]*, 2003  
Sanatçının izniyle





Breakdancers kültürü ve hip hop patlamasının uzantılarından biri olarak temellük, tercüme, melezlik ve üslup açısından katıksız bir kentsellik içerisinde bireyselleşme gibi araçlara dayanıyor. New York'ta, sosyal konutların sıra sıra dizildiği, yıpranmış Güney Bronx mahallelerinde 1970'lerde ortaya çıkan bu eylem zamanla, yerinden edilmiş pek çok ötekinin ifade biçimlerini besleyerek dünyayı sardı.



Maliyetsiz bir performans olan *freeze*, yoga'dan jimnastiğe kadar her şeyi içine çeken dinamik bir öteki kültür repertuvarını devreye sokuyor. Performansçının bedeninin baştan ayağa yeniden düzenlenmesiyle batıda yerleşik vücut tertip ve anlayışını bozuyor. Batı geleneğinin ötekiliğe işaret etmek üzere mimaride kullandığı, bina saçaklarına heykelcikleri eklenen gargoylleri, Quasimodo'yu ve mezarlıkta, sirkte, ucube panayırılarında, yer altında, kuytuda yaşayanları ya da kaçkınları düşünün... İşte *freeze* öyle bir yerden dönüştü, ama varlığını tam da ortaya koydu.



Nevin Aladağ, *Freeze* [Donmak], 2003  
Sanatçının izniyle



Aladağ, fotoğraflarında *freeze*'leri tatlı tatlı sabitliyor: Genç adamlar, genç bir kadının tenkit içermeyen tutumu karşısında, ısmarlama olsun olmasın oyuna katılıyor, aralarında mesafe olmaksızın beraber duruyor. Her türlü geçici eylem ya da performanstan geriye kalan belgenin, olaya dair bir kanıt ve kendi başına bir anıt olarak farklı özelliği olduğu malum. Fotoğrafların çekildiği yerler, kent trafiğinin kesintiye uğradığı mekân ve mahallelerin



Nevin Aladağ, *Freeze* [Donmak], 2003  
Sanatçının izniyle

birbirinden ayrıldığı bölgeler, ki bunları Aladağ tercih etmiş olabilir. Enerjilerin kesiştiği noktalar eşliğinde yoğunluğu artan *freeze*'ler, tıpkı poz verenlerin aidiyet meselesi gibi, aslen hiçbir yere ait olmayan yerler üzerine düşünmeye itiyor. Aladağ, fotoğrafları uzun uzun pozlayıp eylemin çevresindeki trafiğin devinimini yakalıyor; sabitlenen figürler esas anıta, anıtlastırılmayanların anıtlarına dönüşüyor. Oradalar ama tarif edilmemiş adacıklarda; sadece trafiğin dolaşımı için oluşturulmuş, kendine dair bir hikâyesi olmayan mekânlarda.

Sanatçı, aralarında 2001 tarihli *Tezcan Ailesi* videosunun da bulunduğu erken dönem işlerinde, melez bir mizahla melez olduğu kadar çoklu bir kimlik inşaatındaydı. *Tezcan Ailesi*'nde, kimi ödünç alınmış, kimi icat edilmiş çok sayıda kültürel ifadeyi yan yana getiren *post-gastarbeiter* [Almanya'da misafir işçi kuşağından] ailenin hikâyesi kaygısız, hilesiz ve samimiydi. Profesyonel breakdansçı ve dans öğretmeni bir baba, şarkı söyleyip dans etmekten kendini alamayan anne ve çocuklar... Her saniyesinden şefkat ve saadet sızan birkaç dakikalık videoda, izleyici en azından dört ayrı lisana -Türkçe, Arapça, Almanca, İngilizce- maruz kalıyor; her lisan kendi müzikal çerçevesi içerisinde seslendiriliyor.



Nevin Aladağ, *Familie Tezcan* [Tezcan Ailesi] videosundan kareler, 2001  
Sanatçının izniyle

Afro-Amerikan alt kültür ifadeleri, Türkiye'den Almanya'ya göçen ailelerin sömürge sonrası çocukları için Berlin sahnesi üzerinden dönüştürebilecekleri referanslara altlık olmuştur. Bir zamanlar Berlin rap ortamı Türkiye'den daha güçlü, hatta Türkiye'yi besler durumdaydı. Kendine mal etme sırasında yer yer özcü siyasal tutumlar, cinsiyetçilik veya popülizm zemin kazansa bile, bunlar formlara içkin duruşlar olmaktan ziyade formlar üzerinden var olanın sesini duyurduğu bir kanaldı. Aladağ'ın *freeze*'leri, aşağı itilen kesimlere açık, coğrafya ötesi bir gençlik kültürünü zahmetsiz bir araçla, fotoğrafla hatırlıyor. Müzikten moda, oradan da yaşam tarzı ürünlerine uzanan, keyif endüstrisi tarafından defalarca temellük edilen devridaimdeki bu repertuvardan süzülen an... Gerisi zaten tek kelimeyle lümpen.

— Nevin Aladağ'ın Berlin'deki Künstlerhaus Bethanien'da gerçekleştirilen *Freeze-spin* sergisinin kataloğu, Berlin: Herausgeber, 2003



# LISTE

“Liste” üzerine iki satır yazmaya koyulurken başlığı “Banu Cennetoğlu’nun ‘Liste’si Üzerine” diye attım ama bu doğru değildi. Kaynağı UNITED for Intercultural Action, güncelleyen de onlar. Tabii Banu’dan bağımsızlaştırmak da istemiyorum. “Liste”nin ilk çıktıklarından biri, on yıl önce 1. Atina Bienali’nde idi; projelendirmedeki dikkatsizlikten ötürü sanat ortamı içinde öksüz bir şekilde sıkışıp kalmıştı. Günün sonunda, bir sanat tarihçisi, bir kritik olarak bakıyorum, gene de metroda “Liste”den bir sayfayla karşılaştığımda aklıma Banu gelmiyor. Nitekim, 1993 ile 2017 arasında baskı, savaş ve sefalet gibi nedenlerden dolayı ülkelerinden kaçıp Avrupa’ya ulaşmaya çalışırken yaşamını yitiren 33.293 kişinin bilgilerini içeren 48 sayfalık “Liste”nin *Der Tagesspiegel* tarafından 100.000 adet basılarak dağıtılmasına dair 13 Kasım 2017 tarihli *New York Times*<sup>1</sup> haberinde de Banu’dan söz edilmiyor. 2007’de 8.855 kişi olduğunu hatırlıyorum.

Metroda okumaya mecbur kalıyorum; beklenmedik bir karşılaşma. İlk olarak merak uyandırıyor: *Ne ki bu, hangi nedenle karşımızda?* Araştırmayı yapan kurumun adı, web sitesi adresi<sup>2</sup> ve birtakım bilgiler mevcut olsa da bir muğlaklık var. Aktarıcıyı bilemiyorum. *Sahi kim koymuş onu oraya?*



Haziran 2012 kayıtlarına göre 16.264 kişilik “Liste” Türkçe hazırlanan 150 poster, 15-23 Ekim 2012, İstanbul Measure-Europe’ n ve SALT iş birliğiyle



Kızgın ya da fesat bir soru değil bu. Twitter’da dönen paylaşımlar da buna delalet. Belki de en çok sanat profesyonelleri arasında konuşulduğunda konu ve sorun oluyor. Ancak, sembolik kazanım, etik duruş, müelliflik üzerine dönmekten meselenin hangi dışsal ağlar içerisinde işlediği izlenmiyor. Hele hele odak “öteki”ler olduğu zaman onların namına konuşmaya meraklı etik zabıtalı var, malumun ilamı puan kazandırıyor.

Aşırı yorumlamaya girmeksizin “Liste”ye estetik üzerinden bakınca, bu “iş” erken dönem kavramsal sanatın belli özellikleriyle örtüşüyor, ki bu gelişigüzel bir soyağacı değil. Sayfa sayfa, her bir pano aynı statüde ama içerdikleri apayrı. Her türlü kişisellikten özenle uzaklaştırılmış bir lisanla isimleme ve sıralama yapılmış. Bilgiler beyaz zemin üzerine, gösterişsiz bir yazı karakteriyle eklenmiş. Kişinin nerede ölü bulunduğu, çevresinde kaç kişi olduğu, hangi ülkeden geldiği, ölüm nedeni ve bilgi referansı. Bu zaten “Liste”nin orijinal hâli, müdahale edilmemiş.

Metro panosundaki bir sayfayı okudum; ölümler benzeşiyor. Günlük görsel silsilede kanıksanan bir lekeyle, bir trajediden ziyade bir listeyle mi yüzleşiyorum? Okumam bittiğinde

“Hayat devam ediyor” mu diyeceğim? İstasyondan çıkar çıkmaz unutacak mıyım tüm bunları? Yarını mı etkileyecek mi ya da? Neler yapabiliyim? Bu muazzam çatlak “Liste”ye de yansıyor. “Bunu ancak bir sanatçı yapabilirdi” veya “Ancak bir sanatçı tarafından yapılabilirdi” deyip seyirlik atfıyla huzura erebilir miyim? Banu temellük ettiğini mi düşünüyor, tereddütte mi yoksa? Bilemiyorum ama bunun hiçbir önemi yok aslında, mülk edinmiyor zira, edinmeyeceği aşikâr. “Liste” üzerinden sembolik kazanç sağlamayı reddetmekten öte bir durum var...



Haziran 2012 kayıtlarına göre 16.264 kişilik “Liste” Türkçe hazırlanan 150 poster, 15-23 Ekim 2012, İstanbul Measure-Europe’n ve SALT iş birliğiyle



Metrodaki pano gibi müsaadeli mecrayla ilgili bir soru veya sorun olmalı mı peki? Bence hayır, çünkü bu da baş aşağı çevirilmiş bir mesele. Müsaadeli mecra, korsan yazı ya da afişleme gibi değil, gayriresmî değil, sokakta dağıtılan el ilanlarının örülenmiş algılamasından muaf. Müsaadeli olması kamu adına -inandırıcı olmasa da- öncelikle sıhhileştirilmesi demek. Güven inandırıcılıktan önce geliyor, hukuka mugayirlik yok. “Liste” ile bu mecra tümüyle tersine çevriliyor, kayıp anaları ya da Yugoslav savaşları sonrası kayıplarının fotoğrafları gibi iç dağlayıcı yüzlerle karşılaşmıyorum. Bu yıl metro istasyonlarına asılan Hocalı katliamı afişleri farklı bir durumdu ama, mecranın sahipleriyle ilgili bir şey söylüyordu.

“Liste”, ABD’de bir hafta içerisinde silahla öldürülen 460 kişiyi gösteren, 1990 tarihli Félix González-Torres işi “*Untitled*” *Death by Gun*<sup>3</sup>’ün aksine bir sanat mekânında sunuma da dönmüyor. Kişilerin isimleri, ölüm tarih ve nedenlerini içeren o işte yüzler de görünür. Vurulanların çoğu, hümanist solun sarmaladığı “öteki”lerdir. Kendime benzer kültür üreticileri ve tüketicileriyle beraber hüzünlenmemiz bir yana, akşam yorgun argın metroyla eve dönerken bu hakikatle karşılaşmak nasıl bir şeydir? Boğulan, donan, intihar

eden, nasıl öldüğü bilinemeyen on binlerce insan... *Kim izin vermiş, kim koymuş bunu buraya? Yahu şimdi akşam akşam...* Bir şehitler anıtı da değil ki aileler, sevgililer, dostlar gelip kayıplarının hatırasını yâd etsin... “Liste”de isimleri insanlara, insanları simalara bağlamaya imkân yok.

İşin neden tepki almadığı üzerine ancak spekülasyon yapabiliyorum.

— 2012’de yazıldı, 2017’de yeniden bakıldı.

#### DİPNOTLAR

1. <https://www.nytimes.com/2017/11/13/world/europe/germany-migrants-died.html>

2. <http://www.unitedagainstracism.org/>

3. <https://www.moma.org/collection/works/61825>



MAÇKA SİLAHHA NESİ KAYDEDİLDİ:  
AVLUDA

Cevdet Erek, 2002 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Maçka Kampüsü'nde yer alan, eski adıyla Maçka Silahhanesi'nde, bu mekâna dair bir video enstalasyonu gerçekleştirmişti. Erek, projesinde, cephelerden bütünüyle farklı bir kimliğe sahip olan avlulara odaklanarak yapının o zamanki hâlini de değerlendirmişti.

Vasıf Kortun: Simon ve Sarkis Balyan kardeşlerin mimarı olduğu bu yapı birçok dönemden geçti. Silah deposu olarak kullanıldıktan sonra ordunun hizmetine verildi.

Cevdet Erek: Sonra da üniversiteye geçiyor. Maden Fakültesi burada kuruluyor. Dışı taş, içi demir konstrüksiyon, ortasında avlu olan bir yapı.

V.K.: Neden demir konstrüksiyon yapılmış?

C.E.: Silahhanede patlama riski var, bu nedenle hem taşıyıcılar hem de döşemelerin bir bölümünü hafif bir malzemedan yapma ihtiyacı doğmuş

herhâlde. Bununla ilgili elimde bir fotoğraf yok ama mimar Nezih Eldem anlatmıştı. Sonrasında da, galiba 60'lı yıllarda -mimarının kim olduğunu bilmiyorum- ortasına iki avlu yapılmış.

V.K.: Simetrik iki avlu... Yapının cephesiyle içi arasında hiçbir alaka veya süreklilik yok.

C.E.: 1870'te inşa edilmiş bir cephe; içeride de iki avlu var. Avluların zemini, Eldem'in tuğla kullanarak yaptığı geometrik yer kaplamalarıyla birbirinden farklılaştırılmış. Bunların varlığı, videoda hareketi güçlendiriyor.

V.K.: İç avlu kamuya açık mı?

C.E.: Okul kamusal bir yer tabii ki ama yapı, yalnızca İTÜ'ye başlayan öğrencilerin hazırlık dersleri için kullanılıyor. Dolayısıyla derslik ve yemekhane başka bir ortak alanı bulunmuyor. Beş sene önce [1998], İTÜ'ye bağlı Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM), bu yapıda kendine bir yer açmış.



Eskiden G amfisinin olduğu yerde konser ve kutlama gibi etkinlikler yapılıyor ancak, sadece zemin kata girip çıkılabiliyor; ziyaretçilerin yapının içi veya avlularla bir ilişkisi olmuyor. Bu anlamda Taşkılla'dan, oradaki avluların kullanımından çok farklı bir durum söz konusu. Hatta yakın çevrede, Maçka'da yaşayanların çoğunun bu avlulara dair hiçbir fikri yok. Kentin merkezî bir yerinde, gizli kalmış bir mekân yani. Buraya giriş yasak değil,



Cevdet Erek, *İstanbul Yaya Sergileri 1: Nişantaşı / Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar* kapsamında *Avluda* İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü, 2002 Sanatçının izniyle

kapısı var ama insanlar avluya koridorlardan bakıyor, hava almak için pencereleri açıyor ya da göğü seyrediyorlar; böyle garip bir yapı...

V.K.: Türkiye'de, kent içinde yer alan üniversite yapıları kamu erişimine fırsat vermiyor, zira kartlı giriş söz konusu... Peki, içeride ses durumu nasıl? Dışarıdaki yüksek ses içeri pek sızamıyor sanki... Ses kayıtlarını içeride mi yaptın?

C.E.: Dışarıdan gelen sesi filtreleyen bir yer burası. Yapının önünde akan trafiğin sesi gelmiyor mesela. Genel olarak avluya gelen sesler duyuluyor yalnızca. Kayıt yaparken "Arif! Şık şık şık Arif! Şık şık şık!" gibi sesler duymuştum; Ali Sami Yen Stadyumu'ndan yükselen tezahürat sesleriydi bunlar. Ezan sesi, Boğaz'da seyreden vapur ve motorların sesi, yapının üstünden geçen uçakların sesi birbirine karışarak buraya ulaşıyor.

V.K.: Bir de avlunun iç sesleri var...

C.E.: Yapıya her gün iki bin civarı kişi geliyor; bunun ve bazı eski metal doğramaların yarattığı bir ses durumu var tabii ki. Büyük bir yapı ve her tarafından rüzgâr alıyor. Özellikle kışın ya da lodoslu havalarda pencereler çarptığında avlunun yanı

sıra, büyük hol ve koridorlar başta olmak üzere, yapının içinde yüksek bir ses çıkıyor.

V.K.: Bu durum görüntülerinde de var.

C.E.: Evet.

V.K.: Peki, bu avluyu yeniden tahayyül ederek diğer bir mekâna taşımanın nedeni neydi?

C.E.: Bir süredir mekânları kaydediyor, bu tür yerlerde çekim yapıyorum. Bu avluda, yaz kış, gündüz gece çok yoğun vakit geçirmişliğim var. Neye varacağını bilmeden bir arşiv çalışması gerçekleştireyordum. Çünkü avluda, sana daha önce de bahsettiğim bir durum söz konusu. Video enstalasyonunda kullandığım arşivin neredeyse yarısı önceden mevcuttu. İnsanlara depremi anımsatan bir birleştirme var hani; çalışmalara onunla başlamıştım. Birtakım tespitler yapıyor ve bunları birtakım formlarda bir araya getirmeye çalışıyordum. O dönemde, Fulya Erdemci'nin davetiyle *İstanbul Yaya Sergileri: Nişantaşı*<sup>1</sup> projesine dâhil oldum. Sergiye hazırlanırken yapıda yıllardır kullanılmamış, kapısı kilitli bir mekânın varlığını keşfettim. Moloz vesaire koymak için kullanılan

bu mekân eskiden bir kimya laboratuvarıymış. Mekânın temizlenmesinin ardından çekimlerle arşivlemeye devam ettim.

V.K.: O zaman da ses meselesi var mıydı?

C.E.: Evet, hatta motivasyonun büyük bir kısmı buna dayanıyordu. Malzemelerin, ayrı çerçeve görüntülerin, bir veya üç çerçevenin bir mekânda nasıl üst üste gelerek katmanlaşabileceği üzerine denemeler yapmaya başladık.

V.K.: Sen bir nevi “kazaen sanatçı” mı olmuş oluyorsun? Böyle bir soru var mı aklında? Çünkü şöyle bir durum söz konusu: Öncelikle bütün bu unsurları birbirinden koparabilirsin; ses meselesi var, mimari mesele var, mekân meselesi var, ki ses ile mekân ayrı mı tartışmasını da açabilirsin, mekânın sesinden çok sesin mekânı yani. Ayrıca, aynı anda kamusal, yarı kamusal ve kamusal olmayan bir işi, yine kamusal olmayan bir yerde sergiledin. Sahiden, bu “kazaen sanatçı” konusu ilgimi çekiyor, çünkü ondan sonra başka projeler de yaptın. Bu proje, o mekândan koparılıp üç projeksiyon hâlinde Michigan'da sergilendi.<sup>2</sup> Peki orada nasıl oldu; sence bu iş, mekânda koparılmaya uygun bir nitelikte mi?



C.E.: Bence öyle, çünkü bilgisayarda ya da büyük projeksiyonda izlenebiliyor. İlgisiz bir mekânda okuma başkalaşıyor, anlamlandırma değişiyor tabii ki.

V.K.: Sanatın tanıdığı bir özgürlük alanı var. Her ne kadar kendi iç dinamikleri olsa da, bunlar açılabilir ve kırılabilir dinamikler. Bunu mesela mimari ya da müzikalde göremiyoruz. Hatta bunlardan çıkması olasılık dışı gibi.



Cevdet Erek, *İstanbul Yaya Sergileri 1: Nişantaşı / Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar* kapsamında Avluda  
İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü, 2002  
Fotoğraf: Muhittin Bilginer  
Sanatçının izniyle

C.E.: O alanların kendi içerisinde gelişim alanı bulması pek olası değil. Müzik çerçevesinde düşünen çoğunluğa göre, müzikal malzeme olarak kullanılması tasarlanmayan şeyler bunlar. Mekânın içinden gelen sesler, çoğu kişi için bir müzik parçasının introsu ya da bir film için mekânsal ses çalışması olabilir ancak.

V.K.: Bu işin entelektüel strüktürünü anlatır mısın? Senin bir bakma biçimin var, onun entelektüel strüktürünü merak ediyorum. Teker teker bir sürü kare çekildi; pencereler, pencereler, pencereler... Sonra da tekrar bir ele alış durumu var, ki ardından bir daha kurgulanıyor.

C.E.: İşin esasını, malzeme ve malzemenin nasıl kullanıldığı ortaya çıkarıyor. Bu malzemelerden biri arşiv. Elinizde, kayıt yapmak üzere birtakım aygıtlar var; mikrofon ve kamera diyelim, ki bunların da belli sınırları mevcut. İnsan kulağını, gözünü bir şekilde tekrar canlandırdıklarını ve var olanı belgelemeye yaradıklarını düşünüyoruz. Sonra, bir kişinin orada geçirdiği zamanın bir modelini üretmek ayrı zamanlardan tespitleri bir iki anın içerisine sıkıştırmayı tasarlıyoruz. Çok belirlenmiş bir bakma biçimimiz var yani. Duyma biçimi demiyorum, çünkü belki de duyma biçimi yok bile.

Mesela mekânla ilgili bir dergi, bize kabaca iki tür bilgi sunar: Bir kişinin o mekâna dair yazdıkları ve mekânın fotoğrafları. Dolayısıyla ben mekâna “işitsel açıdan bakmak” durumunda kaldım.

V.K.: Aslında bunu tercih ettin.

C.E.: Evet. Mekânsal okuma yaparken elimizde ses meselesiyle ilgili çok az bilgi var. Benzer bir belgeleme ve sunuş biçimi de pek olağan değil. Neler mevcut peki? Bir mekâna dair belgesel film olabilir misal. Bence bir mekânı, bir diğerinin malzemesiyle dönüştürmeyi tercih ettim. Sesleri çıplak bir şekilde, bazen güçlendirerek ve birtakım temel yapılarını ortaya atarak sunma şeklinde bir amacım vardı. Bu, temel motivasyonlardan biri oldu.

V.K.: Çok stratejik ve niyetli bir birleştirme... Orada bazı referansların var mı ya da referans aldığın unsurlar oldu mu?

C.E.: Referans aldığım tek unsur elimdeki arşiv oldu.

V.K.: Peki, belli mimari sunum tarzları veya kimi sanatçıların fotoğraf temelinde birleştirme biçimleri gibi örnekler var mıydı aklında?

C.E.: Davetlisi olduğum serginin adında *Kişisel Coğrafyalar* ifadesi olmasaydı bambaşka bir sonuç çıkabilirdi. Fakat, kişisel bir durum isteniyor ve buradaki kişi de benim. Kolayca adlandırılmayan, çok sayıda girdiyle oluşan bir kişisellik... Birçok referans verilebilir tabii ama şu zaman yapılmış şu işi referans alma, ona karşı çıkma ya da şunu eklemekten ziyade, bildiğimiz referanslardan mümkün olduğunca uzağa gitme çabası söz konusu.

V.K.: Yani “tarihsiz bir üretim” diyorsun.

C.E.: Bence evet, elimden geldiği kadarıyla... O mekâna girdiğiniz zaman yaratılan bir durum, hissiyat, algılama var. Oradan yeni bir mekân elde edilmeye çalışılıyor. Dolayısıyla bu ne bir video ne de bir ses sanatı projesi.

V.K.: Bir mekân kolajı mı yani? Bu bir kolaj mı?

C.E.: Tekniğin bir bölümü kesinlikle kolaj. On ayrı yer ve zamandan kayıtlar var. Bunların hepsini bir anda izleyicinin üzerine yıkmak istiyor ve bunun için elindeki imkânları zorluyorsun.

V.K.: Hep belirli saatlerde çekim yaptın, değil mi?



C.E.: Yapının kullanıma açık yer ve saatlerinde çekimler yapıldı. Son plandaysa çatıya çıktım, çünkü çevreyi görmek istedim. Yapının sınırları içinde çevrenin kesintisiz olarak görülebildiği tek yer çatı.

V.K.: Her şeyi farklı yer ve zamandan gören bir göz var, ki bu birleştirici bir göz aynı zamanda. Dolayısıyla kişisel bir işten bahsediyoruz, bir hafızadan değil; bu yolla bireyden koparmaya çalışıyorum... Öte yandan, Taşkışla'nın avlusuna gelecek olursak orası yaşayan bir avlu, içerisi dışarısına bağlı.



Cevdet Erek, *Avluda* orta projeksiyondan bir kare, 2002  
Sanatçının izniyle

C.E.: Evet, Taşkışla'ya içeriden baktığımda avlunun kendisini görüyorsun. Buradaysa yalıtılmış, başka bir durum var. Bir anket falan yapmadım ama çoğu kişi, “çirkin”, “tatsız”, “garip” bir yer olarak tanımlıyor bu avluyu; burası, yapının dışıyla ilişkisini yansıtmıyor.

V.K.: Bu, tabii ki bir sanat projesi. Bu mekânı yeniden kurguladığın zaman ona ve onu çevreleyen alüminyum doğrama pencerelere bir değer atfetmiş oldun. Hazırda var olan, herkesin bildiği bir şey değildi, atfedilen değerle var oldu birdenbire.

C.E.: Avlunun cephesini bir yapının cephesi olarak düşününce, burası dışarıda gördüğümüz modern yapılardan herhangi birine dönüşüyor. Yapıya tekrar bakıp o kapalı mekânda oluşturulana gelince; ayrı disiplinlerdeki malzeme kullanma şekilleriyle bazen çok örtüşüyor. Bir tarafı film, video sanatı; ikincisi müzik veya ses sanatı. Ses sanatında *concrete* diye bir terim var, Türkçesi herhâlde “somut müzik”. Bu, ilk kayıt cihazlarından bugüne dek yapılmakta. Sonra tabii ki mekân organizasyonu geliyor. “Mekâna mimari olarak hiçbir müdahale yapılmayacak” gibi bir karar alındıysa dahi, yine de bir organizasyon biçimi söz konusu. Birtakım disiplinlerle paslaşan bir tarafı var.



Fakat amaçlanan, işin tümünün bunların dışında olabilmesi. Sergilendiği yer, güncel sanatın “müze” veya “galeri” gibi belirlenen mekânlarından uzakta ve sergileme için hiç kullanılmamış. İlk on günde, burada bir işin varlığı genel broşür dışında duyurulmadı ve izleyicisi genelde yapıyı gündelik olarak kullanan kişiler oldu. O zamana dek kilitli bir kapının bulunduğu yere siyah bir perde takıldı, içeriden birtakım sesler gelmeye başladı. Yapıya giriyor, sesler duyuyor, içeri giriyorsun; kapkaranlık bir yer... Oradaki görüntülerin hepsini bir yerden tanıyorsun, sesler de hep duyduğun sesler aslında. Dışarıdan geldiysen, girişteki güvenlik turnikelerinin ses kayıtlarını seçebilirsin. Fakat mekânın hiçbir yerinde böyle bir bilgi yazmıyor, sana bir kâğıt parçası verilmiyor, bu seslerin neye ait olduğu tanımlanmıyor.

V.K.: Neden böyle yaptın?

C.E.: Çünkü metin yazmamak büyük bir imkân sağlıyor. Oraya gelenlerin bu sesleri önceden duymuş olduğunu, hafızalarının bir yerinde bunların bulunduğunu varsayıyor, böylece geçmişle böyle bir bağ kurmaya çalışıyorsun.

V.K.: Hafif fütürist bir durum var mı burada?

C.E.: Bence var.

V.K.: Nereden kuruyorsun bu ilişkiyi?

C.E.: Somut dedik. Hem sonra Russolo’lar falan var. Fütürist olarak adlandırılan ve kentin, makinenin, fabrikanın sesine tapan insanlar... Onları kendilerine bir veri olarak kabul edip tüm müziği, şarkıyı, orkestrayı, senfoniye, hatta kuşların ötmesini bir tarafa atıp “Artık elimizde çok başka enstrümanlar var, kent var, arabalar var” diyenler... Sadece o zamana ve ondan sonra gelecek zamana sahip çıktılar. Bu nedenle işin fütürist bir tarafı var galiba.

V.K.: Tabii orada şu da söz konusu; fütürizme dair hikâyelerden biri de, herhâlde geçmiş ve şimdiki zamanı ıskalamış bir kültürün ürünü olması.

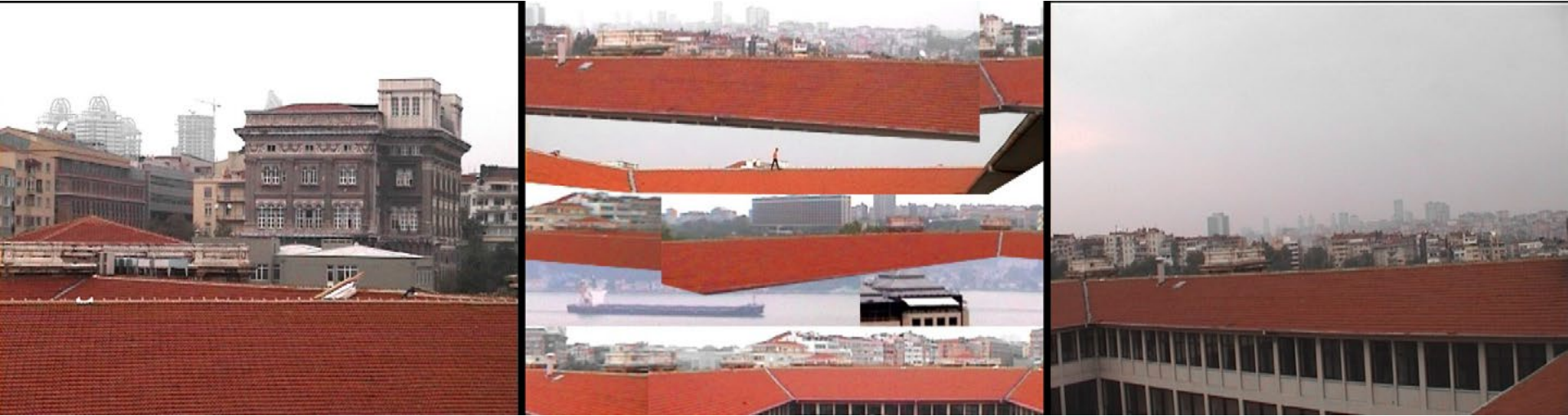
C.E.: Şimdiki zamanı “gelecekleşmiş” olarak var saymak. “Biz gelecekteyiz” demek yani.

V.K.: Ciddi bir geç ve geride kalmışlık hissi olmasa geleceğe bu kadar tapınılır mı? Farklı an ve zamanları tek plana sıkıştırma dürtüsü var, oradan geldi aklıma fütürizm. Hatta, Zaha Hadid’in görselleri kullanma biçimi de bir an kafamda canlandı ama sanırım uzak bir referans.





Cevdet Erek, *Avluda* orta projeksiyondan kareler, 2002  
Sanatçının izniyle



C.E.: Aslında çok uzak değil. Bu işte temel olarak adı konmamış olsa da altı bölüm bulunuyor. Üç görüntünün bir araya gelişinde, üç görüntünün içinde hep bu zorlama var. Dedik ya hani, başka zamanları sıkıştırarak diye. Bir plana on ayrı plan koyuyorsun çok net çizgilerle ya da gerekli yerden kesiyorsun. Bütün pencerelerden birer fotoğraf çekiyorsun; yaklaşık 20 saniyede her pencereden bakan bir bakış ve sonunda bir ritim oluşuyor. Onu müzik olarak da kabul edebilirsin, başka bir şey olarak da.

V.K.: Teknik olarak nasıl yaptın?

C.E.: Aynı anda sesli çekimler de var.

V.K.: Yani, sesin işlenme biçimiyle görüntünün işlenme biçimi ayrı.

C.E.: Ayrı ve aynı. Bazen bir planı sesiyle beraber koyuyor, görüntüleri üst üste, alt alta yerleştiriyorsun, sesleri de. Baştan alınan bir karar var: Dijital efekt kullanmayacağız. Yani görüntü ve sesi işleyerek çok daha başka çılgınlıklara gidebilirdik ama kesme biçme hariç, hiçbir şekilde görüntüyü bozan bir efekt yok; seste de öyle.

V.K.: Bu sana nasıl bir kapı açtı?

C.E.: Senin sesini kaydettim, “Cevdet” dedin; sesi öyle bir işlemde geçirebilirim ki sonunda yalnızca bir “tık” [*masaya vuruyor*] sesi duyulur. Ama ben senin Cevdet demenden Cevdet’i veya sadece Cev’i alıyorum. Yani kişinin duyduğu, gördüğü şeyleri -ki bunun sınırları da ses ve görüntü teknolojisinin sınırları diyelim- olduğu gibi kullanmaya çalışıyoruz. Somut müzik günümüzde malzemeyi bozabilirdiği kadar bozmaya çalışıyor, buradaysa öyle bir durum yok. Hiçbiri senin tanımayacağını, sende adres bırakmayacak bir konuma getirilmiş değil.

V.K.: Ses meselesi ancak sanat alanında yapabileceğin bir şey mi? Yoksa mimariye de ses giydirebilir mi?

C.E.: Bunun mümkün olduğunu biliyorum. Biennialdeki proje bir denemeydi. Açık mekân var, bir kutu var, bir bina var ve insanları 11 saniyede bir tekrar eden bir sesle karşı karşıya bırakıyorsun. Birçok mekâna sesin giydirilmiş olduğunu fark ediyoruz. Bunu ne ben ilk olarak yapıyorum ne de ilk kez bizim zamanımızda yapılıyor. Her zaman var olmuş aslında.



V.K.: Kontrollü bir biçimde yapılmasını kastediyorum...

C.E.: Başka yöntem ve formları tabii ki aranacaktır. Olan yerler var, tarihte de, geleneksel kültürde de. Ezan gibi, kent için yapılmış bir plan mesela, çanda da mesaj aynı: “Ben insanları şöyle bir yapının tepesinden ibadete çağıracağım, çünkü herkesin duymasını istiyorum.”

V.K.: Haber vermek için yapılanlar yani, anons gibi.

C.E.: Mimarinin doğrudan konusu olan bir işlev de var. Çünkü işitsel ya da görsel bir uyarı yapacaksın. Dolayısıyla mimariye eklenmesi söz konusu değil, modern ya da modern öncesi sayısız durumda olduğu gibi doğrudan içerisinde zaten.

— XXI, Sayı: 17, Kasım 2003

## DİPNOTLAR

### 1. *İstanbul Yaya Sergileri 1: Nişantaşı / Kişisel*

*Coğrafyalar, Küresel Haritalar*, 29 Eylül-28 Ekim 2002 tarihlerinde Fulya Erdemci'nin küratörlüğünde ve Şişli Belediyesi'nin iş birliğiyle düzenlendi. Sanatçılar: Erdağ Aksel, Gülçin Aksoy, Nevin Aladağ, Hüseyin Bahri Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Recai Aynan, Gökhan Avcıoğlu, Selim Birsal, Önder Büyükerman, Hasan Çalışlar, Ergin Çavuşoğlu, Yüksel Demir, Kerem Erginoğlu, Cevdet Erek, Köken Ergun, Ayşe Erkmen, Leyla Gediz, Ali Gürevin, Şirin İskit, Arhan Kayar, Serhat Kiraz, Merve Kitapçı, Mehmet Konuralp, Enis Özbek, Ebru Özseçen, Aziz Sarıyer, Derin Sarıyer, Nevzat Sayın, Ahmet Soysal, Özlem Sulak, Fuat Şahinler, Hale Tenger, Ahmet Tercan, Canan Tolon, Mürüvvet Türkyılmaz, Emir Uras, Demet Yoruç ile Bağımsız Fason Hareketi (Murat Bayındır, Enis Özbek, Ertuğ Sönmez, Murat Şahinler).

### 2. *IMMEDIA*, Michigan: Ann Arbor Computer Artist Coalition, 2003



# HİÇ VAR OLMAMIŞ GİBİ

Bir ağaç, kökü ve gövdesinin irilik ufaklı parçaları galerinin zemininde sergileniyor.<sup>1</sup> Ağacın organik yapısının birbirine dolanmış kıvrımları, kendine has güzelliğini yansıtan sade ve rastlantısal bir yığın gibi görünüyor. Bazı parçalar başka türlü yerleştirilmiş olsaydı bile bir şey değişmezdi sanki. Ağaçtan arda kalanlara yakından bakınca çok daha fazlası fark ediliyor. Yarık, kopma ve liflerdeki bükülmelerin kötü muamele sonucunda olduğu aşikâr. Ağaç topraktan zorla sökülmiş; kökü ve gövdesine testere, çekiç ve baltayla gelişigüzel girişilmiş. Enstalasyon gitgide bir suç mahali, bir katliam alanı gibi görünmeye başladıkça olayın dibine inme, izini sürme ihtiyacı ortaya çıkıyor.

Sibel Horada'nın bu işi, sanat kurumunun ufkunu genişletmek için insani bir boyut katma çabasıyla galeri mantığını sorunsallaştıran enstalasyon tarihine dâhil değil. Kendinden daha fazla ya da daha az derinlikli bir başka şeyin ikamesi değil. Gizli bir metaforik anlam da barındırmıyor. Bu bir hakikat, nesnenin ta kendisi. Bu nedenle

işe verilen *Hiç Var Olmamış Gibi* adı, nesnenin yok edilişi kadar onu besleyen ve karşılığında onun bir zamanlar hayat verdiği yerden sökülüp atılmasına da gönderme yapıyor.

Sanatçı bu ağaca, eğitim aldığı Yıldız Teknik Üniversitesi'nin (YTÜ) kampüs bahçesinde rastlamış. Bir zamanlar oldukça azametli olduğu anlaşılan ulu bir ağaçtan artakalmış bir kütük hâlindeyken gözüne ilişmiş. Görüntüsünü kaydettiği kütüğü, çok kısa bir süre sonra tamamen dibinden sökülmiş olarak bulmuş. Meğerse bu, yaşlı bir Pavlonya imiş; ekolojik olarak yorgun ve aşınmış toprakların hasarını giderme yetisine sahip, çok hızlı büyüyen bir tür. Kökleri toprağın derinlerine uzanan Pavlonya ağaçları, yüksek oksijenasyon kapasitesiyle zararlı maddeleri işleyip süzerek topraktaki organik elementlerin artmasını sağlıyor ve ormansızlaşmayla mücadele için en uygun ağaç türlerinden biri olduğuna inanılıyor. Kısacası bu ağaçlar, kapitalist açgözlülüğün ürettiği pisliği telafi ediyor.





Fotoğraf: Sibel Horada  
Sanatçının izniyle



Horada'nın işinin hikâyesi, YTÜ'nün Barbaros Bulvarı'ndaki ana kampüsünde son dönemde yaşanan bir dizi olayla paralellik taşıyor. Eski bir saray bahçesi olan bu kampüs İstanbul'un göbeğinde; güzel, yeşil ve çevreye hâkim bir konumda bulunuyor. Kentteki en eski eğitim kurumlarından biri olan YTÜ, amansız bir özelleştirme kapsamında, son aylarda büyük bir baskıyla karşı karşıya kaldı. Eski devlet tekelleri, endüstriler, fabrikalar, rıhtımlar, tersaneler ve gümrük depoları, kuşku uyandıran birtakım kamu-özel sektör girişimleriyle pazara çıkarıldı ve/veya satıldı. Bu gidişle aslen arazileri halk arzına kapalı olan kent üniversiteleri, merkezden uzak bölgelere taşınmak durumunda kalabilir. Kentin merkezî yerlerinin üniversite öğrencilerine bırakılamayacak kadar değerli olduğu tartışılıyor. Yaşlı Pavlonya'nın



yerinden sökülmesi, bu yaşananlar ve tartışmalarla göz ardı edilemez benzerlikler taşıyor. Sanat tarihinde, özellikle de 19. yüzyıl romantizminde en saygın metaforlardan biri tek başına duran ağaç imgesidir. Ağaç, insanın maneviyata dönüşünü, hayatın görünür döngülerini, büyüme ve çürümeyi çağırıştır; animizmden Şamanizm'e, Musevilik ve Hristiyanlık'a kadar tüm inanç sistemlerinde bir yeri vardır. Ne yazık ki, kapitalizmin zamana ayıracak hiç zamanı yok.

Bologna süreci, Avrupa üniversitelerini ortak bir seviyeye getirme çabası olarak görülebilir. Hâlbuki ürün ve hizmetlerin taşınabilirliğine yakın bir takas durumu yaratarak üniversitelerde bugüne kadar yaşanmamış bir delokalizasyona yol açıyor. Üstüne üstlük, Türkiye'deki devlet üniversitelerinin paydaşlarının istisnasız kırılğan yapısı, atanmış ve seçilmişlerin üniversiteleri sahiplenmesine neden oluyor ve neticesinde, şeffaflık içermeyen şartlarda tepeden inme kararlar alınıyor. Böyle bir ortamda, kentnin orta yerindeki bir üniversite arazisi iştahı kabartıyor tabii ki. Sanat fakültesinin, "Bu boş faaliyetler, gerekli fonların talebi sırasında üniversitenin ortak çıkarının önüne geçer mi?" gibi "sağlam" gerekçelerle başka bir yere taşınması ihtimali olarak



başlayan süreç, kuşkusuz daha fena durumların önünü açacak. Yeni kapitalizm bu şekilde işliyor işte. Dönüşü ve telafisi olmayan bir yönelişe izin veriyor. İstenmeyen kökünü kurutmakla kalmayıp onun türlü izini yok ederek görünmez kılıyor. Yaşamak için öldürmekten daha fazlasını yapıyor. Felsefeci Marina Gržinić'in belirttiği gibi, bu durum biyopolitikadan nekropolitikaya kesin bir geçişi ifade ediyor. Ağacın kesilmesi kâfi değil. Kesildikten sonra kökünden sökülerek ıskartaya çıkarılması da lazım. Üstü tamamen örtülerek



Sibel Horada, *29. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi* kapsamında *Hiç Var Olmamış Gibi*, İstanbul: Akbank Sanat, 2010  
Fotoğraf: Sibel Horada  
Sanatçının izniyle

yerini şık bir çiçek tarhı almalı. Hayatın yerine “stil” getirilmeli.

Sanatçı, bu Pavlonya ağacını, hatırlamayı unutanlar kadar ağaca dair hiçbir hatırası olmayanların da zihnine kazıyor. Ne de olsa Pavlonya öldürmüyor ama yaşatıyor.

— *29. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*  
Katalogu, İstanbul: Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 2010

DİPNOT

1. *29. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Akbank Sanat, 22 Temmuz-28 Ağustos 2010. Marc Gloede ve November Paynter' in küratörlüğünde gerçekleştirilen serginin sanatçıları: Nermin Adanır, Tansu Akmansoy, Hasan Salih Ay, Müge Bilgin, Gülderen Depas, Ferit Furuncu, Sibel Horada, Aslıhan Özdemir, Emrah Şengün, Ayşe Topçuoğulları, Deniz Üster.

RUMEYGA KİGER İLE YAZIŞMALAR  
AK PARTİ'NİN KÜLTÜR  
POLİTİKALARI ÜZERİNE

## I. BÖLÜM

### Aralık 2012

Rumeysa Kiger: AK Parti'nin 10 yıllık iktidarı süresince kendi kültür politikalarını uygulamaya koyduğunu düşünüyor musunuz? Ya da bu alanda belirli bir politikaları var mı sizce?

Vasıf Kortun: Kurumsal anlamda kültürde çeşitlilik ve katılım iyi olurdu. Ama belirgin bir politika yok, son 10 yılda yeni aracı ve özneler oluşmadı. Eskiden beri tanıdığımız mazlum kültür aktörleri, yaşlandıkça toplum mühendisliğini teşvik eder oldu ama şükür ki bunlar sözde kalıyor sadece. Aslında devletin çok yıllardır değişmemiş bir "kültür-sanat" politikası mevcut; uzlaşmacı olmayan, farklılığından ürkmeyen, ayrımcılığı ve haksızlığı dillendiren, hakiki anlamda eleştirel nitelikteki her türlü güncel kültür üretimine kuşkuyla bakar... Elindeki araçlarla sürekliliğine ket vurur, desteklemez, küçümser, sosyal bünyenin dışına iter, hatta düpedüz tehdit eder.

R.K.: 2004'te dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın İstanbul Modern'de yaptığı konuşmadan 2011'de Kars'ta *İnsanlık Anıtı*'nın yıkılmasına uzanan süreci nasıl değerlendiriyorsunuz?

V.K.: 2004 konuşması tabii ki Avrupa Birliği (AB) sürecine bağlıydı. Değişmek insana özgü ama binçli bir iki eksenliliğin çok zamandır devam ettiğini düşünüyorum. Bu şizofrenik bir durum değil, olmazsa olmaz iki topluluğu ayrı tutmanın bir yolu. Mümkün olduğunca birbirine "değmeyen" bu topluluklara farklı lisanda mesajlar aktarılıyor. Zıt kutuplar kendi sınırlarında yaşarken olan arada ve azınlıktakilere oluyor. Aidiyetinden kuşku lanmaya başlayan Müslüman genç kadın da, Türk veya yedi kuşaktan şehirli olmayan sanatçı da ayıplanabiliyor. Ama size kötü bir haberim var; kültürün en hası aralarda yeşeriyor...

Kars anıtı dışarıda, arazideydi. Bu tip yerlere daha çok müdahale edilir. Beğeni ayrı bir mesele; yerinde kalması gerekiyordu. Kültür konusunda



seçilmişlerin yurttaşlara göre daha az söz hakkı olması gerektiğine, bunlar üzerine sürekli konuşmaktan imtina etmenin aslen hayırlı olacağına inanıyorum. Yaşam örgümüzün en narin halkası olarak popülizme dirençsiz olan kültür bir müzakere alanıdır, yerinde durmaz, sabitleştirilmez. Bu bir hizmet değildir; memnun kalmanız için yapılmaz, makullüğün esas ve mevzuatlarına göre biçimlendirilmez. 1930'lara hiddet duymanın neticesi 2011'de anıt indirmek olamaz. Asıl üzüldüğüm, erkin bu durumlar üzerinden tecimselleşmesi hiç iyi bir misal teşkil etmiyor. Başbakan yıktırırsa sokaktaki insan neler yapar sonra; liseli genç neyi kıstas alır ya da?

R.K.: Şimdilerde pek gündeme gelmese de, bir ara kültür ortamında muhafazakâr sanat üzerine ateşli tartışmalar yürütüldü. Siz Türkiye'de sanatın zaten yeterince mazbut olduğunu söylemişsiniz. Öyleyse problem nedir tam olarak?

V.K.: Problem, kamu hizmetinde imkân ve katılım sağlayan kurumlar, kültür farklılıkları ve beraberliklerini müzakere eden araçlar oluşturmak yerine tarihte her daim başarısızlığa uğramış, tepeden inme modelleri dayatmaya çabalayarak boşa vakit geçiriyor olmamız. Gençler cahilleşiyor, erkek

şiddeti korkunç seviyelerde ve elimizdeki yegâne merhemi kullanmıyoruz. Bunun müsebbibi iktidar değil ama bu yönde sarf edilen bir emek de yok. Kültürden korkmayın, o kendi yolunu bulur...

R.K.: Bu on yıl içerisinde kültür alanının ekonomik olarak kısmen ilgili bakanlık tarafından desteklenirken diğer kısmının tamamen özel sermayenin kanatları altına itildiğine şahit olduk. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

V.K.: Hangisinin daha iyi işlediğini biliyoruz. Ama çok daha iyisini de hak ediyoruz. Ciddi bir üçlü yapılanma lazım; yani devlet ve özel sermaye sinerjisi ve bunun kamu çıkarını gözeten aktörlerle izlenmesi.

R.K.: Sizce iktidar partisi bu alanda ne tür bir program çizerek bir sonraki seçimlere girmeli? Bu alanın siyasetin gölgesinden çıkarak kendi özerkliğini kurması nasıl gerçekleşebilir?

V.K.: Parti politikasına değil, devlet politikasına ihtiyaç var. Yoksa, çok samimi söylüyorum, Türkiye'nin geleceği yok. Önce buna ikna olalım, model oluşturmak kolay.



## II. BÖLÜM

### Aralık 2017

R.K.: AK Parti'nin kültür politikalarını ilk olarak beş yıl önce konuşmuştuk. Geçen süreci nasıl değerlendiriyorsunuz? Kültür alanında “lafta kalan” toplum mühendisliğinden öte belirgin bir politika ortaya çıktı mı sizce?

V.K.: Hâlen net bir politika göremiyorum ama politika üretme girişimleri oldu tabii ki. Özellikle 2012 ile 2014 arasında, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Mustafa İsen'in “muhafazakâr estetik ve sanat normlarının oluşturulması gerektiğini” dillendirmesiyle başlayan ve hiç yüzeysel olmayan tartışma mesela... *Muhafazakâr Düşünce* dergisinin “Sanat” sayısı ile *Dil ve Edebiyat* dergisinin “Metafizik Sanat” konulu sayısı gibi çeşitli mecralarda değerlendirildi ve *T24*'ün “Türkiye’de Kültür Çatışması ve Son 10 Yılda Kültür-Sanat Politikası” başlıklı yazı dizisine kadar sürdü. Meselenin diğer veçhesi, dönemin İçişleri Bakanı İdris Naim Şahin'in daha Aralık 2011’de “Neyiyle [destek] veriyor, belki resim yaparak tuvale yansıtıyor. Şiir yazarak şiirine yansıtıyor, günlük makale, fıkra yazarak oralarda bir şeyler yazıp çiziyor” açıklamasıyla olmadık bir terör tarifi yapmasıydı. Bu çizgi, Cumhurbaşkanı

Recep Tayyip Erdoğan'ın “İlmini ve fennini tahsil için Batı'ya gönderilenler çoğu zaman Batı'nın sadece kültürünü alarak, benliklerini de kaybederek ülkelerine geri dönmüşlerdir. Kendilerinden ülkeleri için kurtuluş reçetesi hazırlaması beklenenler maalesef Batı'nın gönüllü ajanları, adanmış havarileri hâline gelmiştir” diyerek “kendi milletine tepeden bakan, kendi değerlerinden tiksinen bu sözde aydınların verdikleri zararı düşmanın dâhi vermediğini” söylemesine de bağlanabilir.

Kenetlenmiş, “yerli ve millî” bir beden tahayyül edilirken -muhalif ya da değil- bu yapının dışında kalan her türlü ifade düşman kampa yerleştiriliyor. Bu ötekileştirme, itibarsızlaştırma ve hedef gösterme ile Cihan Aktaş'tan Cemal Kafadar'a, Ömer Lekesiz'den Murat Belge'ye uzanan değerli tartışmalar aynı kefedede değil. 2011 Genel Seçimleri, yeni bir kültür siyaseti ve TÜSAK kanun tasarısı taslağını gündeme getirdi ama iktidarı derinden sarsan, Gezi direnişinin kültür aktörleriyle kavuşmasıydı. Son liberal Kültür Bakanı Ertuğrul Günay istifa etti ve o anlamda müzakere en tepeden sonlandırıldı. Bugün politikasız bir politika söz konusu; bunu toplum mühendisliğiyle açıklayabilecek olsak bile her köşesi Cumhuriyet tarihiyle işaretlenmiş bir meydanın



baş köşesine *upgrade* bir Atatürk Kültür Merkezi (AKM) dikilmesini hiçbir şekilde açıklayamayız.

R.K.: 16 yıl önce iktidara gelen AK Parti ile şimdiki arasında siyaseten bariz bir fark olduğu görüşü son derece yaygın. Bunun kültür alanına yansımaları nasıl oldu? Daha önce bunu, Erdoğan'ın 2004'teki İstanbul Modern konuşmasından 2011'de Kars'taki anıtın yıkılmasına uzanan süreç üzerinden sormuştum. Bu noktada, yakınlarda duyurulan AKM yenileme projesini de ekleyebiliriz. Önceden bahsettiğiniz ikili hâlin daha tekil bir tavra dönüştüğü söylenebilir mi?

V.K.: 2011 seçimlerinin ardından oluşan mutlak iktidarla iki ayrı topluluğa hizmet anlayışı terk edildi. Makul çoğunluk sessizleşti. Kültür üzerinde baskı kurup zor kullanarak aykırılığı sindirme çabası Türkiye'de yeni bir durum olmadığı gibi, benzer nedenlerle Polonya, Brezilya, Çin, Rusya, Macaristan, Hindistan, Mısır ve İspanya'da, velhasıl dünyanın dört bir yanında yaşanıyor. Nedenlerini ayrıca tartışabiliriz.

R.K.: Zaman zaman alevlenen “muhafazakâr sanat” tartışmasını nasıl değerlendirmek lazım peki? Kültür alanının kasıtlı bir şekilde dışına

itildiğini hisseden muhafazakâr kitlenin desteğini perçinlemeye dönük olarak arada bir basılan bir düğme gibi mi görmeli, yoksa büyük bütçeler ayrılarak hazırlanan filmler, bienaller ve kitaplara bakıp apayrı bir yorumda mı bulunmak gerek?

V.K.: Bilemiyorum. Tartışmanın agonistik bir zeminden düpedüz cepheleşmeye kayması -ki kültürün en önemli yönü müzakerenin devam ettiği bir alan olmasıdır- ve bu cepheleşmenin tavandan tabana yönlendirilmesi işi çok daha zorlaştırıyor. Kültür alanının kasıtlı bir şekilde dışına itilen, bu alanın dışına itildiği telkin edilen ve sonuçta öyle olduğunu sanan kesim değil aslında. Çok uzun yılların birikimi, son 15 yılın devlet takviyesiyle var olandan öte bir değer üretilmediyse nerede, ne gibi yanlışlar yapıldığı tartışılmalıdır.

R.K.: AB'nin bir parçası olmak için çabalanan dönemde kültür ortamı da bu rüzgârdan epeyce faydalanmış; birçok kurum, fon ve etkinliğin önü açılmıştı. Devlet ve yerel yönetimlerin yanı sıra özel sektörün de muazzam yatırımlarına şahit olduk. Peki, o günlerden bugünlere ne kaldı? Fırsatlar mı iyi değerlendirilemedi, yahut tüm bunlar sürdürülebilir ve sağlıklı bir kültür ortamı için yeterli değil miydi? Bundan dört-beş yıl önce



dünyanın en popüler kültür destinasyonlarından biri sayılan İstanbul, ne oldu da bugün sanatçıların gelmekten imtina ettiği bir yere dönüştü?

V.K.: Bunun çok yönlü hesabını yapmak için henüz çok erken. AB fonlarını abartmamak gerekiyor. Bunlar büyük paralar değildi, almayı başarmak ve kullanmak için yeterli görgümüz de yoktu. İstanbul Brüksel'e çok uzak. AB uyum sürecinin getirdiği "normalleşme"yle güzel günler yaşadık. 1915'teki Büyük Felaket'in tartışılması, barışa doğru evrilen ortam, yabancı sanatçı dolaşımı, hatta sayıları artan Erasmus öğrencileri bile bir faktördü. Özel sektörün büyük yatırımları da tabii... Meseleye temaşa kültürü yerine detaylardan bakarsak ne kadar değerli bir dönem olduğunu görürüz. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı programları; BAS, PİST, Oda Projesi gibi girişim ve kolektifler; Depo ve Platform gibi orta ölçekli kurumlar; 2005 ile 2009 arasında gerçekleştirilen üç bienal; Güneydoğu Akdeniz havzasıyla ilişkiler... Bugüne ne kaldıysa o dönemin bilgi, görgü ve ümitlerindedir.

R.K.: TÜSAK kanun tasarısına dönecek olursak... Kültür alanına ilişkin kanuni düzenlemelerle

özlemi duyulan türden bir ortama kavuşmak mümkün mü dersiniz? Öyleyse bu kanunun temeli hangi ilkelere dayandırılmalı?

V.K.: Çok uzun yıllardır işlemeyen, arkaik politikaları yenilemek iyi olur fakat TÜSAK, kültür aktörlerinin katılımıyla hazırlanmış bir tasarı değildi. Bir kesim o kadar tepkiliydi ki 2013'te İstanbul Bilgi Üniversitesi'ndeki toplantıda masayı en baştan devirip vakitlerini müsteşara sövmekle geçirmişlerdi. Onlar da devletçi ve müzakere görgüleri yok. TÜSAK konusu önemli olmakla birlikte köhneleşmiş bir tartışma olan "özerk kültür-sanat" meselesi ya da kamu çıkar ve öncelikleri ya da bir Batı ülkesinin sanat konseyi modelleri üzerinden değil, müşterekler üzerinden ve sıfırdan, pilot modellerle biçimlendirilmesi gerektiğine inanıyorum. Hayal tabii...

RK: Peki, yakın gelecekte Türkiye'de nasıl bir kültür ortamı olacak sizce?

V.K.: Filler geri çekilirse bazı şeyler yoluna girmeye başlar. Çeşitlilik, farklılık güzel ama bir yandan da 1990'ların erken neoliberal söylemine katkı oldular. Bugüne aktarabilecek tavsiyeleri yok. Katılımdan ne anlaşıldığı da muğlak.



Tüm dünyada “kültür savaşları”ndan söz ediliyor. Savaşın kendisi zaten var ve kültür bunun cephelelerinden yalnızca biri.

R.K.: Tophane galerilerine saldırılardan Anadolu Kültür Yönetim Kurulu Başkanı Osman Kavala'nın tutuklanışına, belirli bir baskı altında tutulan ve çoğunluğun öncelikli ilgi alanında olmayan bir alanı korumaktan bahsedilebilir mi?

V.K.: Çoğunluktan koru[n]ma adına ricat bir opsiyondur. Oturup nerede yanlış yaptığımızı konuşmak ve geleceği düşünmek üzere daha kapalı ve samimi bir toplulukla yetinmek stratejilerden biri olabilir. Yinelemek zorundayım, bu salt Türkiye'ye özgü bir durum değil; bununla mücadele etmek için karşılıklı olarak kendi coğrafyalarımıza özgü tecrübelerimizden ders almak, bilgi paylaşmak ve yeni bir enternasyonalizm ile dayanışmak şart.

R.K.: Son derece ağır ve çalkantılı bir siyasi dönemden geçiyoruz ve kolay kolay da buradan çıkabilecek gibi görünmüyoruz. 2011'de SALT'ın açılma sürecinde, toplumun çeşitli kesimlerinin alışveriş merkezleri dışında bir araya gelebileceği kamu mekânlarının yokluğundan bahsediyor ve kurumu toplumsal müzakereye katkıda

bulunabilecek bir yer olarak tasarlamaya çalışıyordunuz. “Gençler cahilleşiyor, erkek şiddeti korkunç seviyelerde ve elimizdeki yegâne merhem kullanmıyoruz” demiştiniz. Bu umudunuzu hâlâ koruyor musunuz? Genel hatlarıyla dindar/geleneksel ve seküler olarak ikiye ayrılacak kitlenin kültür aracılığıyla uzlaşması ya da bir süreliğine yan yana gelebilmesi mümkün mü?

V.K.: SALT kullanıcılarının böyle bir sorunu yok. Kitlelerin de tabanda böyle ayrılmadığına eminim. Endişe ve çekinceler olabilir, normal buluyorum bunları. Kendilerine bir şeyler dikte edilmediğinde, parmak sallanmadığında gayet iyi yan yana duruyorlar aslında... Kurumun programları tam da bu istikamette olduğu için sözünü ettiğin “iki ayrı kitle” kimliği SALT'ta işlemez, konusu dahi olamaz. Böyle de olumlu bir notla bitirmiş olalım.





# KÜLTÜR YAPILARI

İstanbul'da Haliç, Bilbao'da Nervión ve Londra'da Thames nehirleri çevresindeki benzer süreçler yeni kültür yapılarının önünü açtı. Sanayi kentlerinin ürünlerinin taşındığı, atık ve pis suyunun boşaltıldığı su yolları temizlenerek deneyim ekonomisi hizmetine aktarılırken yeniden işlevlendirmeler devreye girdi. Guggenheim Museum Bilbao ve Tate Modern gibi projelere paralel olarak İstanbul'da 1980'lerin sonunda "Sütlüce neye dönüştürülecek? Silahtarağa'yla ne yapmalı? Feshane'ye ne olacak?" soruları gündeme geldi. O zamanlar İstanbul'a bir modern sanat müzesi ilişirme meselesi, yeni bir yapı arzusu ile endüstriyel mirasın yeniden işlevlenmesi fikri arasında değerlendirilmekteydi. 10 yıl sonra, tantanalı bir mimari iddiası olmayan eklerle tarihî yapıların dönüştürülmesi yoluna gidildi; Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Arter, SALT ve Borusan Contemporary gibi...

Eczacıbaşı desteğiyle 1992'de açılıp iki yıl sonra kapatılan Feshane ve 1994'te açılan Rahmi M. Koç Müzesi ile Haliç kıyısında başlatılan girişimler, bir antreponun 2004'te İstanbul Modern'e dönüştürülmesiyle Boğaz kıyısına taşındı; MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi gibi projeleri de beklemekteyiz. Kurumsal kültür hizmetlerinin kent merkezinde üç temel izleği var. Galata Köprüsü'nden Beşiktaş'a, Karaköy'den İstiklal Caddesi istikametinde Taksim'e, Unkapanı Köprüsü'nden Haliç kıyısına uzanan ve tarihî yarımada'ya kamu erişimi bulunan arterlerde kurumlar yoğunlaşıyor. Çoğunlukla silo, depo ve fabrika gibi eski sanayi yapılarının işlev kazandığı bu "gerdanlık modeli"nde, konut yapılarının ağırlıklı olmasından ötürü İstiklal Caddesi bir istisna teşkil ediyor. Nihayetinde, gelecek yıllarda sıfırdan tasarlanmış yapıları daha çok göreceğiz kuşkusuz.



Kurumların şaşaalı mimari yapıları bir yana, asıl bu yapılarda ne gibi programlar yürütüldüğünü konuşmak gerekiyor. Misal, Bakü'nün Zaha Hadid tasarımı Heydar Aliyev Merkezi'nde in cin top oynuyor; ne düzenli programı ne izleyicisi var. İstanbul'da bir Gehry yapısına ihtiyaç duyduğumuza ikna değilim. Marka garantisinden ziyade geleceğe bakan bir mimari arzuluyorum. Gelişkin bir fikriniz yoksa başka bir zaman ve diyarda geliştirilmiş fikirleri ithal etmeye çalışır, dolayısıyla daima birilerinin benzeri olur ve geriden gelirsiniz. Bu nedenle Feshane'nin 1992'deki restorasyonu için beraber çalışarak öğrenebileceğimiz zihniyet ve insaniyette, yerel teknoloji ve çözümler üretebilecek genç bir grup oluşturmak istedim; olmadı. Mimar ile müşteri arasındaki ilişki yapının kullanıma girmesiyle biter; fikrî mülkiyet olarak tescillen bir yapı, zamanla ortaya çıkan gereksinimleri karşılayamazsa kullanıcısının hayatını zorlaştırır. Burada temel mesele mimarın kifayetsizliği değil, işverenin fikirsizliğidir. Mimarla müzakereye imkân tanıyan bir ortam oluşturmak; zaman ayırıp hazırlık yaparak merak, istek ve görüşleri paylaşmak şart. SALT olarak Galata ve Beyoğlu yapılarının yeniden işlevlendirme çalışmaları için öncelikle uluslararası bir yarışma ve kamunun sürece katılımı gibi tartışma açmaya yönelik bir

yöntem arzu ettik ama uygun bulunmadı. Han Tümertekin'le çalışmaya karar verilmişti. Bencil bir mimar olmaması, yeni fikirleri müzakereye açıklığı ve bunları mekâna dair ifadelere çevirme becerisi işimizi çok kolaylaştırdı.

Han, projedeki esas unsurları çok doğru çözümlendi: SALT Galata için Doğu-Batı aksını yeniden işaretlemesi, yapının tarihî okuması açısından da çok önemliydi. Bu aks boyunca karşılıklı konumlanan Osmanlıca ve Latince deyişler ile ters istikametlere yol alan atlı frizlerinde olduğu gibi yapının birbirine tezat çehrelerinin; Şarklı ve Batılı olmaya dayalı kadim ve bir o kadar da şizofren pazarlamanın altını çizdi. Madrid'deki Museo Reina Sofía önündeki şeffaf asansörlere benzer şekilde, asansörü dışarı alarak yapı içi tabii dolaşımı bozmamayı amaçladı. Ancak, Koruma Kurulu bu kararın uygulanmasına izin vermeyince, yapı içinde olmaması gereken bir noktadan asansör boşluğu açmak suretiyle özgün dolaşım kesintiye uğratıldı mecburen.

Han'la çalışmaya başladıktan birkaç ay sonra, yine Madrid'de bulunan ve 19 katının her biri ayrı bir "yıldız" mimar tarafından tasarlanan Hotel Silken Puerta'da konaklama fırsatım oldu. Tek bir mimar



ile çalışıp tek bir lisana bağlı kalmaktansa yapıyı işlevlerine ayırarak çeşitli mimarlarla müzakere içerisinde, gereksinimlere özel şekilde ilerleme fikri işte orada oluştu. Ardından Pelin Derviş ve Meriç Öner’le Türkiye’nin genç mimari gruplarını taradık, çok sayıda mülakat yaptık. Aralarından sekiziyle çalışmaya karar verip Han ile görüştük. Fikri o da sevdi, onayını aldık ve yönetim kuruluna sunduk. Olası bütçe artışı ve proje yönetiminin zorluklarından dolayı ilk başta endişelendiler ama neticede çılgınca görünen ve hızla kabusa dönüşebilecek bu projeye ikna oldular! Proje onaylandıktan sonra, seçilen mimari gruplarla hem toplu hem de bağımsız toplantılar yaparak detaylara odaklandık. Bazılarıyla daha hafif, bazılarıyla ciddi bir yoğunlukta çalıştık. Yapıyı bir kabuk olarak değerlendirdik; zira bir kültür kurumunda program her şeydir. Bu iki yapının, yani SALT Galata ve SALT Beyoğlu’nun başlı başına ve birlikte nasıl işleyeceğiyle ilgili sorgulamalarımız ve en iyiyi isteyen inadımızdan hiç vazgeçmedik. Kültüre dair kimi hatalı okumalarımız da olmadı değil ama denemeden bilinmiyor bazen; merak ve deneysellik olmadansa hiç olmuyor.

SALT Beyoğlu’nun girişinde, İstiklal Cadesi’nin bir uzantısı gibi algılanan, davetkâr bir mekân olmasını istedik. Karşılama sorununu,

alışveriş merkezi tarzı kapı dedektörleri ve güvenlik parametrelerini zayıflatarak çözebilmeyi umduk; yapıya uğrayan herkes girişte oturabilecek, dinlenebilecek, zaman geçirebilecek, birilerini bekleyebilecekti. Fakat ilk açıldığımızda bekleyen yalnızca biz olduk! İçerinin aydınlatmasıyla dışarının aydınlığı arasında belirgin bir fark vardı. Birçok deneme yaptık ve sonunda, 2014 ilkbaharında ev sahibi olduğumuz bir afiş sergisinde mekânın ne kadar yoğun işlediğini gördük. Mimari bir sorun kullanımla çözülmüş oldu. SALT Beyoğlu, caddeden pasaja, pasajdan Açık Sinema gibi muhtelif programın düzenlendiği, yapı açık oldukça herkesin kullanımına açık, kapsız mekânlara geçişle katmanlaştı.

Kültür yapılarından belli bir esneklik beklenbilir tabii ama belki bir gün 30 metre yüksekliğinde bir heykel sergilenir diye tavan yüksekliği 30 metre olan bir mekân yapılmaz. Sanat üretimi ve sunulduğu mekân ilişkisinden biraz da tarihî yönüyle söz etmek gerekirse, neredeyse 1950’lere kadar sergi mekânları -zamanın atfıyla- “dişil” olarak nitelenir. 19. yüzyıl zengin evlerinin gösterişli kumaşlar ve kırmızı, yeşil renklerde duvarlarla çevrili geniş salonlarından nispeten daha sade ve açık renkli duvarları olan mekânlara



doğru bir geçiş yaşanır ama boyut itibariyle bir sıçrama olmaz. 20. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Kuzey Amerika’da kavramsal ve minimalist pratiğin devreye girmesi, sanatçıların “eser”den “işe” meyletmesi ve izleyiciden de “beğenme” yerine bir “okuma” yapma beklentisinin oluşması sanatla mevcut ilişkiyi sembolik anlamda bir emek ilişkisine çevirir. Bu durum tam da üretim atölyelerinin bir bir boşaldığı bölgelerde şekillenir ve üretilen işler için görünürde “eril” yerler talep edilir. 1980’lerde birçok sergi mekânı *loft* taklidi olarak kurgulanmıştır: cilalı beton döşemeler, beyaz duvarlar, çatı aydınlatması ve çıplak floresanların nezih sürümleri, yani külliye *upgrade* görmüş bir fabrika taklidi!

Sanat, uzunca bir zamandır mekânlar için ya da mekânlara doğru yapılan bir pratik değil; daha ziyade ilişkiler üzerine kurulu. Sanatın neredeyse görsel olmadığı bir dönemden geçtiğimiz için “ne tür bir mekân” meselesi gerçekten de ikincil.

SALT’ın iki yapısı arasındaki fark çok belirgin: Biri dışa dönük, diğeri içine kapalı; biri dükkân, öteki banka. Programlarında da belirleyici unsur bu oldu. SALT Beyoğlu kamuya aşırı açık. SALT Galata ise bir kasa barındırdığının farkında;

biriktiriyor ve muhafaza ediyor. Bu bilinçle saydam ve opak olmak şart. Araştırmaya değer veren, merak üzerine inşa edilmiş bir kurumuz. Bir sergi açıldığında sunulanlar, o konuyla ilgili düşünme sürecimizin son adımını değil. Ardından, yaptığımız iş ve araştırmayı detaylandırmak geliyor. Son kullanma tarihi kısa üretimler yapan mekanizmalar gibi çalışmak zorunda kalmak, bir sergileme makinesine dönüşmek son derece tehlikeli. Asli olarak üretimi yavaşlatmak değil, katmanlandırmak gerekiyor. Paris’teki Centre Pompidou örneğin, hem 1968 tecrübesinden sonra kendini bir kurum olarak konumlandırma anlamında en önemli mimari örnek hem de bünyesinde yer alan programlarla biricikti... Nihayetinde dünyada çok güzel müze yapıları var ancak programla yapının bir araya geldiği anlar her şeyden daha önemli.

— “VitrA Çağdaş Mimarlık Dizisi” kapsamındaki *Kültür Yapıları* kitabı (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2015) için Neslihan Şık’la yaptığımız söyleşinin metni gözden geçirildi.



# KURUM SORULARI

Sergiler, doğaları gereği kırılğan, kusurlu ve elden kayıveren araçlardır. Hikâye anlatmada pek de verimli değildirler. Raftan alıp roman gibi bir bölümünü okuyarak kenara koyamaz; video gibi yarısından başlayıp oynatamaz veya geri saramaz; dans figürü gibi ardı ardına tekrarlayamazsınız. Bir tiyatro oyunundaymışçasına göz önüne serilmeleri de o kadar önemli değildir, zira -siz orada olmasanız dahi- hep oradadırlar.

Sergiler kapandıklarında da, ancak olmadıkları bir şey olarak hatırlanabilirler. Sorun değil tabii ki. Zamanın kendisine dair olmayan, zaman aralıklarıyla art arda gelen bir pratik olarak biteviye bir biçimde yer değiştirirler. Biri kapanır, diğeri açılır; mağazalarda satılan sıradan nesnelere gibi, “yeni sezon” ve “haftaya son” duyurularıyla kesintisiz bir programlamanın raf ömrü sınırlı öğeleridir. Çoklukla fikir ve olasılıkları paketleyip tam da işlemeden, tüketmeden eskitirler. Oldukları

kadardırlar. Daimî de olabilirler, yani koleksiyon sergileri gibi uzun süreye yayılabilirler ama bu tür sergiler daha başlamadan bayattır zaten.

Bu fikre bir başka katman ekleyelim: Geç kapitalizm zamanında, zamanımızda, geç kapitalist sergi model ve pratikleri var oldukları zamana dair ve o zamana ait olmak üzereyse, içerisinde bulunduğu zamana bakan kurumlar güncel olabilir mi? Tabii ki hayır. Güncellik, yaşadığı zamanla derdi olanlara mahsustur; arızası olmayan güncel değildir, muhakkak ki her arızası olan da ama zamana uyumlanan asla güncel olamaz, yalnızca zamanının içerisinde mevcudiyet gösterir. Yeni olan ise bambaşka bir konu; yeni sevicilik [neofili] az çok tahmin edip öngörebileceğimiz bir farklılıktır. O anda öngöremesiniz bile geriye dönüp baktığınızda aslında gayet tahmin edilebilir olduğunu ayırt edersiniz. Çünkü neofili, çıpasını bildik ortamından çok uzağa bırakmaz, semantiği bozamaz.



Mevcudiyet [zamanının öznesi olmak, orada mevcut bulunmak, varlığını sunmak], kapsamlı bir analiz olasılığını üstünkörü muameleler lehine ezer ve kurumsallaşmış bir durumu yansıtır. Söz konusu olan, kurumun kendisi değil, programıdır. Yani kurum, taahhüt ettiği eylemler aracılığıyla, taahhüt ettiği pratikler üzerinden yapısının değişmesine izin vermez; değişen, yalnızca değişmesi beklenendir, programdır.

Çoğu kurum, yerel ve uluslararası şöhret yarışı içerisinde geçmiş ve geleceğini tüketiyor. Oysa bir geçmiş ve mirası sürdürmek, bir gelecek yönelimi ve tahayyülüne sahip olmak çok daha değerlidir. Çünkü içerisinde var olduğumuz, düşündüğümüz, ürettiğimiz zaman, geçmiş ve geleceğin yörüngesindedir. Walter Benjamin'in ifade ettiği üzere; "Geçmişin dayatması, yaşamın gömülü geleceklerinin tohumlarını şimdiki zamanda yeşertmeye dair kaçınılmaz talebinden ötürüdür". Bu da, üç farklı kamuya karşı sorumluluğu gerektirir: Şu anda mevcut olan kamu, tüm sıkıntı ve arızalarıyla geçmişten gelen kamu, gelecekteki kamu. Kurum, bunlardan birine ayrıcalık göstermeden çoğulluğu görmek durumundadır. Miras devralan ve devreden kurumların birincil vazifesi, insanlara görüşlerini oluştururken daha

iyi karar vermelerine yardımcı olacak araçlar sağlayabilmek ve devraldığımızdan daha mükemmel bir dünyayı geleceğe teslim etmektir.

### ŞİMDİ BİRAZ GERİ SARALIM...

Müzeler, 1970'lerin sonundan itibaren, sürekli artan ekonomik yoksunluk koşullarına maruz kaldı. Sağlık ve eğitim alanlarında olduğu gibi, ufukta beliren turbo kapitalizmin volelerine karşı bağışıklıkları yoktu. Birçoğu, dalga dalga gelen tehditleri savuşturmak üzere, yeni oluşan durumdan yararlandı ve zamanın temsilî kurumlarına benzedi. İş geliştirme ekipleri oluşturular; deneyim yönetimini, içerik yönetiminin önüne aldılar ve "varlık yönetimi" gibi olmadık işler uydurdular. İçkin yetenek ve kapasitelerini pazar yerine sunan servis sağlayıcılarına dönüştüler; kendilerini sağlama almak üzere, tarihten edindikleri kimlikleri markalara çevirdiler; markalaşıp markalarını pazarladılar. Nihayetinde, kurumları marka yönetiminden ibaret oldu. Geleneksel olarak geniş tabanlı, sivil ve yerleşik olan orta sınıfın desteğine sırt çevirip seçkinlere el açtılar ve değiştiler, çok değiştiler. Görünürde becerikli, esasen beceri kaybına uğrayan neoliberal operasyonlar hâline geldiler.





Kurumun zamanı nasıl yeniden biçimlenebilir? Üç farklı kamuya karşı sorumlu olmak gibi, üç farklı zaman içerisinde var olmaya dair farkındalık önemlidir. Sergiler “şimdiki zaman”da gerçekleştirilir ancak, kurum geçmişten, çözülememiş ve görmezden gelinmiş, devreden çıkarılarak gizlenmiş hikâyeleri de taşıyan bir “miras makinesi”dir. Yapabileceği, bunları müzakere etmek, denemek ve deneyimletmek, mayalamaktır. En iyi ihtimalle de olası gelecekleri sorgulamaktır. Zira üç zaman iç içe geçmiş, birbirine örülüdür; şimdiki zamanda yapılan bir müdahale geçmiş ve geleceği de değiştirir.

Geçtiğimiz günlerde, Ford Foundation [Vakfı] Başkanı Darren Walker'ın bir konuşma metnini<sup>1</sup> okudum. Şöyle demiş Walker: “Ben şanslıydım. Doğru bir büyükanneye sahip olduğum için şanslıydım. Şansıma, büyükannem doğru bir evde hizmetçi olarak çalıştı. Şansıma, o evde çeşitli sanat dallarına ilgili, doğru dergilere abone olan, doğru bir zengin aile yaşamaktaydı. Şansıma, aile üyeleri, elden çıkarmak istedikleri dergi ve program broşürlerini bana vererek sevgilerini gösterdi.”

Kurumun görevi, devraldığı dünyadan daha iyisini savunmak, ileriye daha iyi bir miras bırakacak insanların çoğalmasına katkı sağlamak

kadar basittir. Yani kurumlar dünyayı değiştirmez ama dünyayı değiştirebilecek insanların yaşamlarına dokunurlar. Bu en temel seviyede, bilgiye, müşterek kaynaklara, sağlık ve eğitim gibi zaruri hizmetlere herkesin engelsiz hak sahibi olduğu ve eriştiği; tür ve cinsiyetlerin eşit görüldüğü; ekolojisi tamir edilmiş ve lügatı geri kazanılmış bir dünya... Hedef büyük ama eşlikçisi soru da gayet net: “Şimdi değilse ne zaman, hepimiz değilsek kim?”

Peki, kurum ne şekilde güncel olabilir? Bir yöntem, aynı anda saydam ve opak olmayı bilmekten geçer. Kamu tefekkürüne değin en şaşırtıcı katkılar, buyurganlığın tehditkâr bakışlarından, cüheladan, paylaşılan yarı gerçeklerden ve popülistlerden uzakta mayalanmış, müzakere edilmiş ve denenmiştir. Büyük hareketler sokak ortasında değil, masanın çevresinde pişer. Dolayısıyla kurum, bir kilise kadar açık, bir manastır kadar kapalıdır. Ancak, sırf ehil kişilerin kabul gördüğü, kiliseye benzeyen bir manastır veya tam tersi olmamalıdır. Kurumlarda şeffaflık yanlış anlaşılabilir, bir sanrıya indirgenmiştir. Aynı anda saydam ve opak olmak, sadece ve sadece performatif veya revolüsyoner bir durumda çakışır ve bunlar çok iyi bildiğimiz gibi- kalıcı olmaz.



Bir kurum olarak müze, turbo kapitalizme gömülü olmakla birlikte kapitalist değildir. Ne var ki, var olduğumuz dünya hegemoniktir. Ticari şirketlerin ortalama ömrü bir yüzyıldan azken misal üç yüzyıldır ayakta duran ve çoğu devletten, ekonomik veya politik sistemden yaşlı müzeler bulunmaktadır. Yeni yönetim biçiminin özünde, giderlerin kısılması ve verimlilik araştırmaları yatar. Belirli varlıklar parasallaştırılırken diğerleri gereksiz yükümlülükler olarak değerlendirilir. Koleksiyondaki kimi eserlerin kiralama bedeli yükseltilir, kimileri de talep olmaması nedeniyle elden çıkarılır. Peki, giderler nereden kısılr? Araştırma ve küratörlük birimleri küçültülür, sözleşmeli hizmetlere ağırlık verilir, içeride geliştirilen bilginin yerini dış kaynak kullanımı alır. Ancak, verimliliği artırma yöntemleri sürekli artan kurumsal hatalara da yol açabilir. Gereğinden büyük iş geliştirme ve konuk hizmetleri ile halkla ilişkiler gibi asal olmayan birimler, içerik yönetimine müdahale etmeye başlar. Varlık yönetimi tam da budur, aslen neyin varlık olduğunu bilmeyenlerin yönetimidir. Bu paradigma dönüşümüyle kurum, mevcudiyet arzusuna teslim edilir, şimdiki zamana öncelik ve ayrıcalık verilir. Geç kapitalizm, geçmiş ve geleceğin dışına yerleştirilmiş, hayal ve endişenin törpülediği bir hazır zamanda

yaşamamızı talep ederken kurumlarda ufuksuz bir şimdiki zaman yönetimi ağırlık kazanır.

Hâlihazırda şen olmak için pek neden yok. Türümüzün en fazla yarım yüzyıllık ömrü kaldı. İnsan, yaşayan veya atıl duran her şeyi bir tür kaynak veya atık olarak algılıyor. Böylesi hızla akan bir zamanda, kurumların kurtuluşundan ziyade problemin bir parçası olduğunu anlamak o kadar da şaşırtıcı olmamalı. Zira artık geride bıraktıkları tarihî konum ve ağırlıkları bir yana, kurumlar dönüşüm yerine geçici şifa ve çarelere ilgili oldukça durum gitgide fenalaşacak.

#### KAMU İLE ÖZEL AYRIMI VE 'KABİLE ÇIKARLARI'

Kamu ve özel arasında yapılan, neredeyse anlamsızlaşmış ayrıma kuşkuyla bakılmalı. Ortada bir mesafe veya etik üstünlük olmadığı gibi, ikisinde de aslında “kabile çıkarları” hâkim. Bu nedenle kurumları, -kamu ya da özel fon desteği fark etmez- özelleştirilmiş çıkarlara hizmet edenler ve o çıkarlar adına hareket edenlerden ayırmak şart. Zaten bugünün kurumlarının, ne içerik üreticisinin yanında olduğu ne de kamu yararına hareket ettiği söylenebilir. Jargon ve ifadeleriyle eylemleri arasında keskin bir çelişki var.



Bir çaresizlik hâli söz konusu; mevcut durumdan ıstırap çekiyor ama onu dönüştürmeye veya bir ders çıkarmaya yanaşmıyoruz. Başımıza gelenleri tetkik edemiyor ve tarihî konumumuzu koruyamıyoruz. Kazanılmış menfaatlere tutunmaktan öte, kurumun illa da hayatta kalması gibi tuhaf bir gerekçeden ötürü yeterince net olamıyoruz. Oysa müstehzilik, olanı olduğu gibi kabulleniş, bildik çalışma usulleri ve en kötüsü de diğerlerine benzeyişin makbulleştirildiği bu ortamda hayatta kalmak bir marifet olmadığı gibi övülesi bir tutum ve davranış değildir; marifet, kayda değer olmaktır.

Sosyal hayat özelleştirilip bir tema parka, bir temaşaya dönüştürülürken kurumların rotasını demokratik bir yöne çevirmek gerekiyor. Chantal Mouffe'a göre daha büyük hedef, kurumları "hegemonyacı düzeni tartışan bir saha" hâline getirmektir. Ne var ki hegemonya görünen bir yerde değil, gömülüdür; hegemonyayı dekolonize etmeden ve kendi konumlarımızı sorgulamadan kalıcı bir değişim beklenemez.

Müze dünyası, gitgide kamu erişimini engelleyen bir ilişkiler ağına gömülmektedir. Yani *pleb* [halk] tüketimine sunulanlar, kamuya çıkmadan

önce ve kamu sonrası bir sahada belirlenir. Sergi ve programlar gibi çıktıları tanıdık görünse de, kararların alındığı süreçler, birbirine benzer özel ve kamu bağlamlarından oluşan ve kendi kendini doğrulayan küresel bir ağda zihnen özelleştirilmiştir. Bir açıdan bakıldığında, bu model değişikliğinin tam olarak fark edilmediği görülüyor. 18. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın sonu arasında kendini yenileyen müze hikâyesi artık yok. Miras bu olsa bile geri sarılabileceğimiz koşullar olup olmadığı da belirsiz. Aslında, yeniden biçimlenen model kendi tarihinden beslenmiyor. Büyük kentlerdeki büyük müzelerin çoğu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan orta sınıf tema parkları ile endüstriyel fuar kalıplarının tarihinden pek çok öğeyi barındırıyor. Birer tüketim cenneti ve keyif zamanı üreticisi olarak Hindistan, Çin ve Güneydoğu Asya'nın yanı sıra "yeni diyarlar"dan "yeni izleyiciler" in katılımıyla gittikçe genişleyen bir turizm sınıfını öngörüyorlar. Öte yandan, bu kurumlara göre turizm yalnızca uzaklardan gelenlere yönelik değil, "yeni kentli" nin ta kendisi de bir turist olarak konumlanıyor.

### 'KUVVETSİZ SOSYALLEŞME'

Kamusallığın her yönünü içeren "kuvvetsiz sosyalleşme"yi, yeni agoralarda kendi arzusuyla



bir araya gelen, tasarlanmış alanlarda önceden tayin edilmiş rollerini içkinleştiren bir topluluğun tüm yönleriyle deneyimi olarak tarifliyorum. Bu tür topluluklar, kapsayıcı bir yönetime tabidir ve aslen birer deneyimden ibarettir. Bir araya gelerek manalı bir mevcudiyete dönüşmezler. Yeni bir demokrasinin başlangıcına ya da potansiyel bir halk meydanı ya da hareketine işaret etmezler. Kendi kaderlerini tayin etmeye yönelik bir amaç veya araçları yoktur.

Yeni agoralar güzel mekânlardır. Mimarileri de çok meşhurdur. Bundan ötürü hemen markalaşır. Boş zaman, keyif ve turizm sektörleriyle örtüşürler. Markanın bilinirliği, tüketici istek ve ihtiyacıyla yüceltilir. Bu modelin hayatta kalmasını sürdürebilmesi, sürekli olarak gayrimenkul genişletilmesi ve inşaat gerektirir. Aksi takdirde sistem çökecektir. Geç kapitalist ekonominin birçok teşebbüsünde olduğu gibi sürekli tüketimden kaynaklanan tükeniş kesin bilgidir. Yani, ölüm önceden planlanmış ve kaçınılmazdır ve hatta amaçlanmıştır.

Bu modelde en ufak bir paradoks dahi yoktur. Aynı sanatçılar, aynı mimari ofisler, çoğu zaman birbirinden ayırt edilemeyen aynı türde eserler,

bir kurumdan ötekine aynı hiyerarşik anlatılar... Aşağı yukarı her şey birbiriyle uyumludur. Marka kentler dışındaki müzeler ise hızla çözülmeye devam etmekte; önlerinde karanlık bir senaryo durmaktadır. Onları destekleyen, tarihî nitelikte yerleşik destek sınıfları çözülmüş, sivil topluluklar güç kaybetmiştir. “Yeni destek sınıfı” sadece dikey düzenden anlar. Coğrafyaya aidiyeti yoktur, toprağa ayağı basmaz, zaman ve mekândan aridir. Londra, New York, Hong Kong, Dubai ve Bakü gibi enerji ve silah piyasalarının dış kabuğu oluşturduğu, finans piyasalarının yoğunlaştığı “güç koridorları”na odaklanır. Beceri ve envanterlerini istediği yere park eder. Geçmişin yatay ve artık dağıtılmış olan destek sınıflarından farklı şekilde sayıca az, güç bakımından sınırsızdır.

İkincil kentlerin daha 15 yıl öncesinde kriz yaşamaya başladığı düşünülürse, bu tarihî dönüşümü öngörmek için dâhi olmak gerekmiyordu. Yine de, refah devletlerine doğanların, kaçınılmaz olarak içerisinde bulunduğumuz sıkıntılı ortamın süreklileşeceği fikrine teslim olması imkânsızdı; yaşanan cehennem geçiciliğine kendilerini inandırdılar. İşte bu yüzden kurumlar, olası çözümlere yönelik çeşitli yöntemler geliştirip bunları denemek yerine, giderek daha anemik



koşullar ve hatta iflasla sonuçlanan bir sabitlikte kalmayı tercih ettiler.

Müze, üniversite ve hastanelerin tıpkı birer şirket gibi, idari bir mantıkla yönetilmeye başlaması da aynı döneme denk gelir. Küratör ve eski müze direktörü David Elliott, SALT'ın kuruluş aşamasındaki bir uzman tartışmasında çok güzel bir uyarıda bulunmuştu: “Yönetim, belirli bir disiplin veya bilgiyle hiçbir ilgisi olmadan, kendi içerisinde bir beceri olarak yükselmiştir.”

Her ne kadar kurumlar, şirket birleşmeleri, yönetimi devralma, imtiyaz devri, idari merkezleşme, uyumlama, belli varlıkları elden çıkararak sonlarını erteleme gibi stratejiler geliştirse de, maalesef bunların hiçbiri hakiki bir çözüm sunmuyor. Yönetimsel yenileme, kurumları hasta eden zehri artırmak anlamına geliyor; işe yaramadığı hâlde aynı ilaç tedavisi tekrarlanıyor. Hem bu konu, yalnızca bir kurumun hayatta kalmasından ibaret değil. Kurumun kendini yeniden düşünmesi ve değişen zamanlar boyunca anlamlı kılması gerekiyor. Temel bir gerekliliği olmadan hayatta kalma çabası, kurumları kabile çıkarlarına karşı daha da savunmasız bırakıyor, şirazedan çıkarıyor.

## ‘ZOMBİ KURUMLAR’

Kısa vadeli devalar müzeleri “zombi kurumlar” a çevirmekle eş değer sayılabilir. Yani, kamu hizmetinde olması gereken müzeler, geç kapitalist ekonomide kapitalist olmayan kurumlar olarak sahaya indiklerinde, kamu desteğine sahip olmadıkları bir alana girerler. Burada, belirli bir süre için tasarlanmış sürdürülebilirlik protokollerine uymak, verimliliklerini artırmak ve “hizmet verdikleri anın kulu olmak” la yükümlüdürler. Sorunun nüvesi, bu taban tabana zıt ekonomik modeller arasındaki gerilimin yanı sıra, tarihsel kamu kurumu ile geç kapitalizmin, kamu menfaati anlamında tümüyle farklı fikirlere sahip olmasına dayanır.

Muhteşem ve seyirlik olamayan yer ve kurumlar, baskın anlatılar ile radarın altında kalıyor ve giderek fark edilmez hâle geliyor. Küçük işletmeler, ahtapot gibi her yere ulaşamazlar. Markalanmış projeler veya karmaşık sponsorluk programlarına uygun biçimde tasarlanmamışlardır. Orta ölçekli kurumlar da kaybolmaya devam ediyor; “sanat merkezleri”, “ICA’lar”, “kunstverein’ler” daha önce hiç bu denli az çekici olmamıştı. Büyük ölçekli kurumlara pazar talebinin artmasından



dolayı "ortası" tükeniyor. Çünkü özelleştirme yoğunluğu ve rekabetçi kültür ortamı içerisinde ya ölçek büyütecek ya da kaybolup gidecektir. Ve nihayetinde sponsorluk, marka değeri olan kurumlara yönlendirildiğinden sonuç genellikle daha baştan bellidir.

Son 35 yılda ağır bir dönüşümden çok daha ötesini yaşadık. Müzeler artık kilise, kent meydanı, belediye binası ve muadilleri gibi ebedî müesseselerle aynı konumda değil. 250 yıldan uzun süredir bilinen anlamlarıyla kamu ve müze, epistemik bir değişimin parçası olarak tasfiye ediliyor. Böyle bir zamanda -normatif ölçüler uygulanamaz hâle geldiği için- bir kurum başlatmak hem çok zor hem de çok kolaydır. Genel ve açık sorular sormak, kullanıcılarla birlikte gelgitleri yönetmek ve bazı meselelerin kendi kendine yoluna girebileceği fikrine güvenmek gerekiyor. Yeni bir kurum için temel ilke, çelişkileri ve başarısızlıkları işleyişe dâhil etmek ve bu kabullenmede cam gibi şeffaf olmaktır. Ayrı bilgi kümelerinden temellenen bakışları, akademik söylemi ve kamuyu bağlayan bir kültür geliştirmektir. Kamunun hayal gücünün kurumları dönüştürmesini sağlayabilecek yeni araçları hayal ve icat etmek; hazırlığı olmayan ve takipçi olmayanlara da hitap etmektir. Kendilerine

dair hiçbir anlatı sunmayan müzelere haklı bir kuşku duyanlara yönelmektir. Kurumların doğal olarak varsaydığımız otoritesini askıya almak, en azından bu otoritenin yalnızca bir varsayım olduğunu kabul etmek, buna gerektiğince karşı çıkmaktır. Kurumsal şeffaflığın düzeylerini kontrol etmek ama bunda açık olmak ve "biz" dilini kullanmamaktır. Mesele, asıl meselemiz, dünyayı yorumlamak ve o dünyayı bir çeşit "emtia" olarak sunmak değil, dünyanın içinde bulunmak ve bir ortak sahipliğin her türlü sonuçlarını kabul etmektir.

Dünyada çoğu müze ve kültür kurumu varlık nedenlerini unutup araştırma ve tartışma yerine hazırdakini yeniden servise sokmayla, yüzde 1'in elindekini meşrulaştırmayla iştilal etmeye koyuldu. Günümüzde sergi deneyimi, yıldız mimarların yeni kutsal yapılarındaki sunumlara indirgendir. Kamu olasılığı denklemin dışında bırakılarak giriş sayısı, yerli-yabancı turist oranı, yaş aralığı gibi idari niceleme süreçleriyle kısıtlandı; "pazar sınavından geçen sergiler" in "hizmet sağlayıcıları" ile "müşterileri" arasında kesintisiz, sorgusuz bir düzenek kuruldu. Bu "mukaddes" deneyim, manalı bir sivil hayatın canlandırılmasıyla uzaktan yakından ilgili değildir. Gerçekte bu tür girişimler, bir topluluğu şekillendirmeye yardımcı kültür



kapasitesinin geliştirilmesine yönelik potansiyelleri engeller. Bir tarafta baskın bir sunu var, öte tarafta da pasif bir alıcı; bir izleyici ya da arzusunu ifade etme yetisi, araçları ve aracılığı olmayan bir ziyaretçiden söz ediyorsak umumi, hususi ayrımı fark etmez. Kurum ile dışı arasındaki bu güç temelli iletişimsizliğin yeniden düşünülmesi lazım; zira dışarıda kalanların [izleyici] arzularının ayırt edilebilmesi için bir mekân/mecra yok.

20. yüzyılda müzeler, kendilerini destekleyen düzeni tartışabiliyor, eleştirebiliyor ve hatta aşındırabiliyorlardı ve yine de o düzene bağlılardı. Bu sivil demokratik ilişkide kültür ve kültür kurumlarının yeri belliydi. Bugünse sorular farklı: Üretim, aracılık ve yayım nasıl demokratikleşir? Kurumlar bu süreci nasıl etkiler ve bundan nasıl etkilenir? Böyle bir tertibatın, toplumda kurum rolünü yeniden düşünmemize yararı olmaz mı?

### ‘İŞİN AMACI TARTIŞMANIN NESNESİ OLMAKTIR’

SALT’ta hep bizden daha akıllı kişiler için program yapmayı sevdiğimizi iddia ettik. İnsanların basit olduğuna inanmıyoruz. Kurumlar, izleyicilerine çoğunlukla vaaz verir, yukarıdan

bakar, egzotik ve aslen kendilerinin dahi anlamadığı cümleler kurar. Oysa topluluklar, ellerinde gerekli araçlar olduğunda toplu karar almada inanılmaz derecede beceriklidir. İşte bu nedenle SALT’ta bir projeye çalışırken “bilmeme hâli”ni baştan kabul ederiz. Şirin görünmek, herkesin sahiplik talep edebileceği bir 2.0 müze olmak adına ya da zafiyetten değil. Yaratıcı ekonomi, gereksiz samimiyetler ya da topluluk hâlleri ve uyum adına da değil. Bildik eğitim ve *outreach* [halka erişim] programlarıyla hiç değil. Kamu hizmetinde olmak, ihtiyaca servis vermek anlamına gelmez. Mesele, kimseyi suçlamadan, parmak sallamadan, düşmanlık etmeden, aşağılamadan ve provoke etmeden agoniyle yüklü bir sahaya girmektir. Amacımız çözüm önermek değil, tartışılabilecek çerçeveler oluşturmaktır.

SALT’ın kuruluşunda, özgül merak ve meraklılarına bağlı kurumları sıfırlayıp yeniden inşa ederken taşıdıkları bilgiye zarar vermemek gerekiyordu. Kurum 2011’de açıldı ama yeni kültür çok daha sonra içselleşti. Takipçilerin yeni konularına alışıarak kullanıcılara, hatta bileşenlere dönüşmeye başlaması daha da zaman aldı. SALT’a altyapı olan söz konusu üç kurumun, hafıza meselelerine belirgin bir ilgisi vardı ama



performanslarını zamanımıza ve geleceğe uyumlamak, bazen yeterince öznel olabilmek ve kurumu hantal bir mekanizma olarak algılamamak öncelikliydi. SALT da belli projelerinden ötürü bir “miras makinesi” olma özelliğini taşıyor ama asıl konusu bugünü anlamak için değişik araçlar kullanmak, ki geçmiş de bu araçlardan biri.

SALT, nesne koleksiyonları yapan bir kurum olmadığı için nesnelere rutin özür ve sıkıntısıyla bakmakla da yükümlü değil. Araştırmaya odaklanarak çalıştığı konuları potansiyel söylem nesnelere ele alıyor; bunların yetilerinin gerçekleştirilmesine müdahil oluyor. Dolayısıyla SALT için asli konu, mülkiyet veya muhafazadan ziyade araştırılacak, karşı çıkılacak, geliştirilecek tartışmalar ortaya koymak; bu yolla yeni anlatılar tasarlamak ve bir başat hikâyeye yerine birden çok sanat hikâyesinin olduğunu hatırlatmaktadır. Tarihin sabit olmadığına inanıyor, bir sanat kanunu/kanonu yaratma çabalarını otoriter ve aynı zamanda sanrısız olarak niteliyoruz. Bir sanatçının dediği gibi, “İşin amacı tartışmanın nesnesi olmaktır”.

Henüz kuruluş aşamasında küratöryel paradigmaya mesafe koyduk. Üretim biçimimizde

küratöryel figürü, ne yeni bir “müellif sınıfı” ne de klasik anlamda bir “koruyucu” olarak kabul ediyoruz. SALT’ın dispozitifi [kurumsal, fiziksel ve idari tertibatı], profesyonel, akademik veya tamamen merak duyan kişiler ve farklı öznellikleri bir proje çevresinde bir araya getirerek “post-küratöryel yaklaşım” olarak tanımladığımız araştırmaları görselleştirmektedir. Sonuçlar benzer görünmüyor ama daha önemlisi projeyi işlemedeki farktır.

Departmanlara ayrılmış, bölümlendirilmiş modelleri sorguladık. György Kepes, “Bildiklerimizi bir araya getirmekten bizi alıkoyan cehalet ve atalettir ama en çok da menfaatlerimizden feragat edebilecek olma endişesidir” der. Biz de işe, disipliner kibri sökmekle başladık. Sanatla ve diğer şeylerle -disipline sınırlı açılardan bakmadan- etkin olarak çalışıyor ve titizlikle, bağımsız ve açık araştırmaya dayalı, bilinçli kararlar vermeye özen gösteriyoruz. Çünkü araştırmalarınızda monografik, kronolojik, materyal/medyum kısıtlı ve benzer yaklaşımların ötesinde düşünme temayülünüz yoksa farklı çerçeveler geliştiremez, bu çerçeveler olmaksızın da sanat ve pratiklerini karşılayan modeller üretemezsiniz. Çelişkileri tartışmalarınıza dâhil etmeye açık olmalısınız. Unutulmamalı ki, “pürüzsüz yüzey”lerden daha





tehlikeli hiçbir şey yoktur. Çeşitlilik ve herhangi bir disiplinler arası uygulamada eksikliğinizi hakkında açıklık, olmazsa olmaz bir gerekliliktir.

### NASIL BAŞLADI?

Garanti'nin üç kurumu (Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ile Garanti Galeri), 2006 yılı sonunda stratejik bir projeye girdi. Bunlar, desteği aynı yerden gelen ama farklı bilgi kümeleri olan küçük ve orta ölçekli kurumlardı. Mirasları temelinde, aile veya şirket adlarıyla tanımlı kültür kurumu geleneğini kıran, yepyeni bir özerk kurum oluşturuldu.

SALT, kurulduğu andan itibaren menfaatleri ters düz etmeye çalıştı; üç kurumu bire indirgemek bir deprem gibiydi. Müzeleri bölmek berbat bir yaklaşım olsa da, yerleşik alışkanlıkları değiştirmek zaman alır. Onlarca yılın gölge- li, kibirli ve ezoterik profesyonel jargonundan kurtulmak hiç kolay olmadı. Bir yandan tasarım grupları, öte yandan farklı alanlardan çok değerli işler yaptığını düşündüğümüz kişilerle “uzman tartışmaları” ve çok ciddi ev ödevleri derken olabildiğince çeşitlendirilmiş bir süreç geçirildi.

Ne kimsenin kartvizitinde yazılana baktık, ne de “ortak akıl” kisvesi ardında birleşik çıkar gruplarının sıradanlığı dayatan tutumlarına kabul gösterdik. Bunun yerine, niyetli, istekli ve meraklılarla beraber bir eş yönetime doğru evrilme fikrini geliştirmeye çabaladık.

Medyuma özel olmayan departmanlara geçiş, çok uzun zamandır herkesin ortak kaygısı, çünkü bir işe yaramadığı aşikâr. Bu yüzden, bazı kurumlar küratörler arası “meta-küratör” gibi pozisyonlar oluştururken bazıları da bilgi setlerinin arasından geçmek gibi geçici program önlemleri alıyor. Bu keskin bölümlendirmenin er veya geç ortadan kalkacağı gerçeğinden hareketle SALT, farklı bilgi setlerinin çatıştığı ve kibirsiz bir biçimde birbirinden yararlandığı eşsiz bir iklim oluşturdu. 21. yüzyılda bir “müze” inşa etme arzusunun bir kabul görme kompleksinden kaynaklandığını; bir *arriviste*, gecikmecici varış ve kendine şarklı olarak özgünlükten uzak olduğunu hâlâ savunmaktayım.

Üç ayrı kurumun küçük kapasitelerinden müşterek bir kaynak havuzuna doğru genişlediğimizde, evrimsel bir stratejide büyümemeye karar verdik. Kimlerle kurumu büyütmek isteriz,



farklı bir hakikati nasıl biçimleriz? Dolayısıyla var olanı artırmayı [*incrementalism*] tercih etmedik. Ne mekânsal genişleme, ne de üç kurumun konuk profillerinin toplamı ve mali genişleme; endüstriyel bir modeli arzu etmedik. Bunun yerine, 21. yüzyıl için kurum kavramını düşünerek geçmişin hata ve alışkanlıklarını tekrardan öteye; bilinmeyen bir geleceğe doğru yeniden yapılanmaya yöneldik.

Uzman tartışmalarında başvurduğumuz kişilerden Marcos Novak, bu anlatmaya çalıştığımı, 2009'daki bir söyleşisinde mükemmel şekilde ifade etmişti: “Evrimi bir tür *fitness* olarak görebilirsiniz. Bu, onu anlamlandırmada endüstriyel bir yaklaşımdır... Veya ona çeşitlilik olarak bakabilirsiniz... Mutasyonları teşvik eden, çeşitlilik üreten bir mekanizma olarak düşünmek çok daha ilginçtir. Bu fikri kültür sahasına yönlendirirsek bir kurumun işleyişi veya gösterilenlerin içeriğine ve küratörlüğü yapılanlara dair kategorileri sabitlemek yerine, sürekli olarak yeni kategoriler üreten bir düzenek kurulabilir. Gerisini kültür halledecektir.” Disiplinler arası üzerine tartışmalar yürüttüğümüz Novak’ın evrimsel ve endüstriyel modellerle ilgili metaforu “sınırlı mükemmellik” şeklinde tariflenebilir. Yani beklenmedik hiçbir

durumla karşılaşmayacağınız, her türlü değişimin aşamalı olarak gerçekleştiği, fevkaladelikten uzak, eşikleri belli olan kurumlar... Tek kelimeyle sıkıcı.

Batı ötesi bağlamlarda çalışanların, özellikle küresel güneyin, Batı müze modellerini seçmesi oldukça talihsiz bir hadise değil mi? Tümüyle farklı bir ekolojiden gelenlerin bir başkasının sosyal ve kültür bağlamını koşulsuz tercüme etme çabası, yıllar önce apayrı bir durum için geliştirilmiş bir modelin dümdüz takibi, her şeyden önce çok zekice bir yaklaşım sayılmaz. Besbelli ki sömürge koşulları, sömürgecilikten uzun ömürlü... Müze pratiğine getirdiği yenilikler çokça tartışma konusu olan, keskin görüşlü müze direktörü Thomas Krens bir konuşmasında, “Müze, 19. yüzyıldan kalma bir kutuya sıkışmış bir 18. yüzyıl fikridir, 20. yüzyılın ortalarında da yapısal işlevini tamamlar... Ansiklopedi kavramına dayanan, definelerle dolu bir eve benzeyen müze fikri neredeyse sona ermiştir” demişti. SALT, bu tarz miras işletmelerinden ayrılarak Krens’in bu sorgulamasına katılır ama yanıtları taban tabana zıttır. Yeni milenyumda geçmişi geleceğe doğru etkinleştirirken bir kültür kurumunun kendinden o kadar da emin olmamayı bilerek çalışması gerektiği temelinde ilerler.



SALT'ta daha ilk günden itibaren, ilgili topluluklar, profesyonelleşen katılımcılar, kullanıcılar ve bileşenler kavramlarını, izleyiciler, müşteriler veya konuklara yeğledik. Bu terimlerde hiçbir sakınca yok ama biz onlar için değiliz. Şurası çok açık; herkes için farklı bir şey olamayız. Niş pazarlamada yokuz.

### 'YAYIN KURUMU/MEGAFON' MODELİ

Bu modelin iki yetersizliği var: Birincisi, iletişimin tek yönlü çalışması; ikincisi, aktarılanların önceden alınmış kararların sunumundan ibaret olması. Önce de altını çizmeye çalıştığım gibi, dışarıdakilerin [yayına maruz kalanlar] -bunu nasıl tanımlarsak tanıyalım- arzularını ayırt edilebileceği bir mecra bulunmuyor. Aslında koşullar öyle biçimlendirilmiş ki, dışarıdakiler arzu edebileceğini dahi bilmiyor. Öte yandan, kitleyi etkin kılacak hazır araçlar mevcut değil; her ekoloji için ayrı ayrı icat edilmeleri gerekiyor. Uzun amaç aslen bileşenlerin katılım ve desteğiyle kurumu yönlendirmek olduğu için SALT bir "yayın kurumu/megafon" olmak yerine, kullanıcılarıyla zekâ geliştiren bir duruma doğru kolektif bir zekâyla ilerliyor.

Peki, etik ve hegemonyacı olmayan kurumlar ne tür stratejilerle inşa edilir? *Konvivialite* [neşe ve hazla beraber yaşam] nasıl kurulur? Bu karşılıklı güçlenmeyi demokratik bir proje uğruna ve nasıl bir dünyada yaşama hevesiyle desteklemeliyiz?

Kurumlar ile izleyici ve takipçileri arasında pürüzsüz ve çatlaklarını saklayan bağlar kurulmakta. Yineliyorum; kamu kavramı, sadece içerisinde yaşadığımız zamanı gözeten bir veri yönetimine dönüştü. SALT'ın arayışıysa, kişilerin verimsiz sosyalleşmesi ve pazarlaştırılmasının dışına çıkmaktır. SALT, kamu arzularını göz önünde bulunduran ve aynı sonuçlara yönelenlerin ötesinde hikâyeler derleyen bir yer olmayı düşler. Ölçütleri, kitle iletişim araçlarındaki yerini analiz eden raporlar, ezoterik veri işlemleri veya kapıdan girenlerin sayısı değildir. Bu parametrelerle "kamusallığı" ölçemeyiz. Hakiki etkileri, yürütülen projelerin üniversitelerde müfredata dönüşmesi gibi bambaşka yerlerde arıyor ve bunu ukalalık etmeden yapmayı seviyoruz. SALT'ın, ayrıcalıkları olmayan her kişi veya gruba hitap etme gibi hegemonyacı bir merakı yok; "hedef izleyici" gibi askerî terminoloji kaynaklı kavramlardan da uzağız. Geleneksel destek gruplarının ötesinde,



tartışma ve programlara karşı çıkanlara da açık olmak önemli; ekoloji budur. Toplumun farklı kesimleriyle etkileşimle kimilerini bileşenlere, şebkelerle, mütercimlere dönüştürmek belki de bu yolla yani kurumun kendisi yerine asıl sahiplerinin konuşmasıyla mümkün olacaktır.

Bir programın gerçekleştiği zaman içerisinde, tüm karmaşıklığıyla değerlendirilebileceğini savunmak saçma olur. Ama bu, her özelliğin var olduğu için olumlanması, muğlaklık ve görecelik anlamına da gelmemeli. Bu özelliğine rağmen program ürettiği olmanız ve dolayısıyla geleceğe güvenmeniz, kuruma dair alınan kararlarda bütünselliğin korunmasıyla ilgilidir. Yönetim değerlendirmeleri bunları kaydedemez. Sabit dönem danışma kurullarının da çoğunlukla nepotizme yol açtığı malum. Benzer disiplinlerden gelenler kurumun kapasitesini daha da sınırlandıracağı ve “sorumluluk yüklenmeden tavsiye sunmak” sorumsuzluğun ta kendisi olduğu için SALT’ın danışmanları veya bir danışma kurulu bulunmaz. Gutenberg çağı ve içten dışa, bir yerden çoğunluğa akan iletişim modeli yatay işleyen ağ akına yerini bırakırken SALT, disiplinler ötesi, ortak sahipliğe dayalı çalışmanın önemini farkındadır ve en önemlisi de kendi değer sistemlerine kapanmış kültür dünyasına mesafelidir.

Bir eleştirmen, SALT için “Normalde bireysel sanatçılar, kolektifler ve kısa ömürlü sanat merkezlerinin becerebildiği çok disiplinli, araştırma temelli uygulama türlerini gerçekleştirmeye çalışıyor” yazmıştı. Devasa boyutlarına karşın SALT, manevra yapması zor, yavaşça seyreden bir transatlantikten ziyade, çeşitli boylardaki teknelerden oluşan bir filoya benzer. Teknelerden kimi batabilir ve bundan ders alınır. SALT, birçok deney ve düşünce ile göreceli başarılarıyla olduğu kadar başarısızlıklarıyla da şekillenir. Kurumun amorf ilgileri, malzemeye bağlı, kronolojik ya da departman çıkışlı endişelere hapsedilmeden, kendinden çok emin olmayan ve haddini bilen bir anlayışla bir araya getirilmiştir. SALT, her zaman sanatla uğraşmaz ama mekâna nüfuz eden sanatsal bir kültürü vardır ve bir güncel sanat kurumu değildir. Kimi zaman bir güncel sanat sergisi gerçekleştirmek için güncel sanat işlerine ihtiyaç duymayabilirsiniz. Kimi zaman bir güncel sanat sergisi hiç de güncel olmayabilir. Sergiyi güncel kılan, girdiği söylem uzamıdır. Son yıllarda ters bir dönüşüm yaşanmakta: Eskiden sanat, parazitik bir biçimde değişik bilgi alanlarına geçici bir süreligine nüfuz ederdi ve bu alışkın olduğumuz bir durumdu. Sanatsal bilgi zayıf olsa da, sorgulama biçimleri ufuk açıcı ve güçlüydü. Son yıllardaysa



farklı disiplinler, “yaratıcı” kültürü temsil eden kurumları, müzeleri zapt ediyor. Çünkü elimizdeki kamu araçları gittikçe azalıyor. Artık üniversite ve muadili kurumlarda yapılamayanlar için tek olası yön bir kültür kurumu olabiliyor.

### MÜZAKERENİN ORTASINDA KURUMLAR VE ‘ŞEYLERİN EKOLOJİSİ’

Ne tüm bunları tasarladığımız 2007’nin ne de açıldığımız 2011’in koşullarındayız. O yıllarda kültür savaşları henüz başlamamıştı; yurt içi ve dışındaki kurumlar bu denli baskı altında değildi. Kültürde yeni milliyetçiliğin, özcü tutumların, sansür ve mecburi otosansürün, çoğunluk tahakkümünün, yeni mühendislik çabalarının böyle ebatlanacağı bilinmiyordu; Creative Europe [Yaratıcı Avrupa] programı örneğindeki gibi kaynakların tırpanlanacağı da. Bir yandan da, taraf olmadan kritik olma çabasındaki kurumların aslen hiçbir tarafa yaranamadığı bir durum söz konusu. Bu ince ayrışma ortamında, çok ilginç bir deneyimden geçeceğimiz aşikâr. Hem var olan ekonomik düzenden nemalana nemalana yersiz denecek kadar kozmopolit ve evrenselleşen kültür ifadelerine, hem de arkeoloji aygıtlarıyla hortlatılmış geleneksel kültür yaklaşımlarına mesafeli

durmak ya da bunlara yeni bakışlar getirmek çok değerli. Aynı şekilde, muhafaza etmenin de muazzam bir önemi var.

Başımızdaki belanın bir nedeni de, kültür kurumlarının -neoliberal ve kozmopolit köksüzlük, sansasyonizm gibi meselelerde hiç payları yokmuş gibi- misal Donald Trump’ın ABD’ye başkan seçilmesinin ardından köy ve kasabalarda “sanatsız günler” gibi etkinlikler düzenleyip eleştirel olduklarını düşünmeleri. Hem de kurum içi programlarını aynı alakasızlıkla sürdürerek... Hâlbuki kurumun ta kendisi müzakerenin orta yerindedir.

En baştaki sorulara dönecek olursak... Gelecekteki kurum neye benzemelidir? Nam ve şan, gişe rekorları kıran sergiler filan olmadan nasıl hareket ederiz? Küçük bir kurumun çevikliğini muhafaza edebilir miyiz? SALT’ı merkezden işletmek istemedik. Yol gösterici fikirler, anlayışlar ve iş birliği birbirine yakın olmalı ama tek bir yerden yönetilmemelidir. Bir anlamda “şeylerin ekolojisi”ni düşündük. Hakiki bir disiplinler arası diyaloga başvurmamız, yapıları tertemiz, beyaz mekânlar yerine birlikte çalışmak için araçlar olarak anlamamıza izin verdi. Her şey merak uyandırmakla ilgilidir ve merakın disiplini yoktur.



SALT'ta, sanatçılar, sergi ve grafik tasarımcıları, kısaca projelerimize katılan herkesle nesnelere ziyade süreçler üzerine kurulan bağlam temelinde ilişkiler geliştiriyoruz. Bu, öngördüğümüz bir şey değildi, kuruluştan bu yana [üçüncü partilerle] girdiğimiz ilişkilerin bir yan etkisi olarak belirdi. Yapıların mimarisi, her bir işlev için doğru ekolojiyi bulmak, yeni tasarım kavramları geliştirmek ve kurumu dinamik bir yapıya kavuşturmak için birer vakaydı.

SALT'ta zaman çerçevelerini yayıyor, programlar sonrası programlar üretiyor, benzer konuları farklı açılardan tekrar tekrar ele alıyoruz; projelerin çıktısı niteliğindeki kitaplar, proje döneminden aylar, hatta yıllar sonra yayımlanabiliyor. Tüm bunları, büyük bir tarihsel düzeltmeden ziyade öznellik üreten prototipler adına ve başkalarının takip ettiği, kullandığı ve geliştireceği umuduyla yapıyoruz. SALT, tartışan, deneyen, farklı düşünen, müzakereyi bırakmayan, çalışkan ve birbirine güvenen bir ekiple yürüyor. Zor zamanlarda dahi kuruma beis getirmeden, kamusalıktan taviz vermeden hareket ettik. Daha ziyade “kurmak” ile ilgili ve var olduk. Kurum, bir konum ve durum içerisinde var olur; kendi başına bir değeri yoktur. Bayatlar ve hakikat

üretemez hâle gelirse gereksizleşir. Bu da dünyanın sonu olmayabilir; fetişleştirmeyelim. Önünde sonunda bu bir araç ve ortak derdimiz dirençli ve zinde olması. Kurumun geçmiş pratiğinden gelen artılar da, o pratik yeniden değerlendirildiği ve var edildiği sürece miras hanesine yazılmayı hak eder. Gerisi hikâye.

— 30 Mart 2017 tarihli, aynı başlıklı konuşmanın<sup>2</sup> yayıma hazırlanmış tam metni.

#### DİPNOTLAR

1. <http://www.fordfoundation.org/library/speeches/the-art-of-democracy-creative-expression-and-american-greatness/>
2. <http://saltonline.org/tr/1614/uzun-persembe-mart-2017>



# SON SÖZ

20, üçlü bir dizinin son kitabı. Diziye 1989 çevresinde biçimlenen ve 2003'e dek uzanan döneme tekabül eden 10<sup>1</sup> derlemesiyle başlamıştık. Onu, 2004'te Erden Kosova ile yazdığımız, ertesi yıl Almanya'da *Szene Türkei: Abseits, Aber Tor!* adıyla yayımlanan *Ofsayt Ama Gol!*<sup>2</sup> takip etti. Bu kitapsa 2003'ten bugüne sanat ve kent ile kurum pratikleri konulu yazı ve söyleşilerden oluşuyor.

Sanat pratikleri ve kurumlarına bakışimdaki değişimin izlerini taşıyan derleme, son 15 yılın çıkış ve inişlerini konumları eşliğinde, genelde İstanbul "sahnesi" önünde bir okumaya tabi tutuyor. Geçen zaman içerisinde doğrudan pratikler ve sergiler üzerine yazmak yerine, bunları çevreleyip konumlandıran, ifadelerine araçlar sağlayan yapılara yoğunlaştığım için kitabın yapısı da bu doğrultuda şekillendirildi.

20, bir sonraki kitabın altlığını da şimdiden kurgulamamı sağladı. Biat etmemiz talep edilen ufuksuz bir "hızlandırılmış şimdiki zamanı" alt etmek için kritik bir mücadele aracı olan kültür ve kurumları üzerine daha kapsamlı bir yayın geliştirmeyi umuyorum.

Özgün yazıları içeriklerine müdahale etmeden, yazıldıkları zamana hürmetle iyileştirmeye çalıştım. Sevgili editörüm Başak Çaka dilimi toparladı ve anlaşılır hâle getirdi. Beni daha iyi bir yazara dönüştürme çabası sürüyor, ben de daha iyi bir editör olmayı öğreniyorum.

— Vasıf Kortun, 2017  
Küratör, eğitmen, yazar

#### DİPNOTLAR

1. <http://http://saltonline.org/tr/828/10>

2. <http://saltonline.org/tr/862/ofsayt-ama-gol>





2018 SALT/Garanti Kùltür AŖ (İstanbul)

ISBN: 978-9944-731-56-0



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır. Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi, hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün korunması şartıyla kullanılabilir.

Yayıma hazırlayan: Başak Çaka (SALT Araştırma ve Programlar)

Tasarım: Project Projects

Uygulama: Özgür Şahin, Gamze Cebeci (SALT Araştırma ve Programlar)

Kapak fotoğrafı: Refika Kortun

Robinson Crusoe 389 “elden ele” SALT Beyoğlu’na taşınırken, 15.06.2014

Künyesinde arşiv bilgisi bulunmayan fotoğraflar Vasıf Kortun’un kişisel arşivindedir.

Öneri/düzeltili gönderimleri

ve iş birliğı teklifleri için:

[eyayin@saltonline.org](mailto:eyayin@saltonline.org)

SALT

Bankalar Caddesi 11

Karaköy 34420 İstanbul

[saltonline.org](http://saltonline.org)

