ALISTAIR HICKS

KÜRESEL SANAT PUSULASI

21. YÜZYIL SANATINDA YENİ YÖNELİMLER

ALISTAIR HICKS



YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI

KÜRESEL SANAT PUSULASI

21. YÜZYIL SANATINDA YENİ YÖNELİMLER

YKY

ALISTAIR HICKS

KÜRESEL SANAT PUSULASI

21. YÜZYIL SANATINDA YENİ YÖNELİMLER

ALISTAIR HICKS

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

KÜRESEL SANAT PUSULASI
21. YÜZYIL SANATINDA YENİ YÖNELİMLER
YKY

KÜRESEL SANAT PUSULASI

21. YÜZYIL SANATINDA YENİ YÖNELİMLER

ALISTAIR HICKS

Geçmişte, Goethe, Ruskin ve Clement Greenberg gibi yazar ve eleştirmenler sanat hakkında belirli fikirleri yaydılar, hatta bu fikirleri sanatçılara dikte ettiler. Ancak o dönemden itibaren sanatçılar isyan etmekteler. Artık sanatçılar ne mevcut bir teoriyi izlemek ne de belli bir kente gitmek zorunda hissediyorlar kendilerini. New York, Londra, Paris, Berlin ve Pekin, hepsi, sanat yapmak için harikulade yerler, ama hiçbiri dizginleri elinde tutmuyor.

Küresel Sanat Pusulası'nda Alistair Hicks günümüz sanat dünyasında olan biteni tek başına hiçbir küratörün, eleştirmenin ya da sanat simsarının belirlemediğini ve belirleyemeyeceğini kanıtlıyor. Tam tersine; sanatçıların kendilerini dinleyerek sanat dünyasında yolumuzu çizmenin ne kadar heyecan verici ve faydalı olduğunu gösteriyor. Kıtalara göre düzenlenen ve Laure Prouvost (Fransa), Anri Sala (Arnavutluk), Gabriel Orozco (Meksika), Sandra Gamarra (Peru), Cai Guo-Qiang (Çin) ve Nandan Ghiya (Hindistan) gibi birbirinden çok farklı sanatçılarla söyleşilerden alıntılar içeren *Küresel Sanat Pusulası*, bir yazarın çağdaş sanat dünyasındaki keşiflerinin kaydı ve bize en anlamlı, en çekici gelen sanata kendimizi bırakarak içimizdeki sanat pusulasını bulmamıza yardımcı bir manifestodur.

Kitabının bu baskısı için yazdığı "Türkiye'deki Pusula" bölümü de dahil olmak üzere, Hicks'in çalışmasının sonuçları bize yirmi birinci yüzyıl sanatçılarının ilgilendikleri meselelerin çoğunlukla evrensel olduğunu gösteriyor: Sürekli hızlanan iletişim ağları küreselleşmeye direnişle dengeleniyor; pek çoklarına göre sadece bir meta olsa da sanat, yeniden canlandırma kabiliyeti olan bir araç aynı zamanda; ve medyanın sürekli genişleyen yelpazesine karşın sanatçılar genellikle daha geniş kitlelerle temas edebilecek ve hayatları daha iyiye doğru değiştirebilecek basit hikâyeleri arayıp buluyorlar.

KÜRESEL SANAT PUSULASI

KÜRESEL SANAT PUSULASI

21. YÜZYIL SANATINDA YENİ YÖNELİMLER

ALISTAIR
HICKS

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

"SANS"

Yapı Kredi Yayınları - 4501
Sanat - 215

Küresel Sanat Pusulası - 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler
Alistair Hicks

Özgün adı: The Global Art Compass - New Directions in 21st-Century Art

Çevirenler: Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyyya Evren
Kitap editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Filiz Özkan
Grafik uygulama: Arzu Yaraş

Çeviriye temel alınan baskı ve yeni Türkiye bölümü eki:
Thames & Hudson, 2014-2015
1. baskı: İstanbul, Ekim 2015
ISBN 978-975-08-3451-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2015
Sertifika No: 12334

Türkiye bölümü ekli bu yeni baskı Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
Ticaret ve Sanayi A.Ş. tarafından
Thames & Hudson Ltd, London izni ile yayımlanmıştır.
The Global Art Compass © 2014, 2015 Alistair Hicks

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3
Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Baskı: Umur Basım Sanayi ve Ticaret A.Ş.
Dudullu OSB Mahallesi 2. Cadde No: 5
34776 Ümraniye / İstanbul
Telefon: (0 216) 645 62 00
Faks: (0 216) 216 420 04 35
http://www.umur.com.tr
Sertifika No: 18424

ÖNSÖZ 6

BATI • AMERİKA KITALARI 14

GÜNEY • AFRİKA VE ORTADOĞU 54

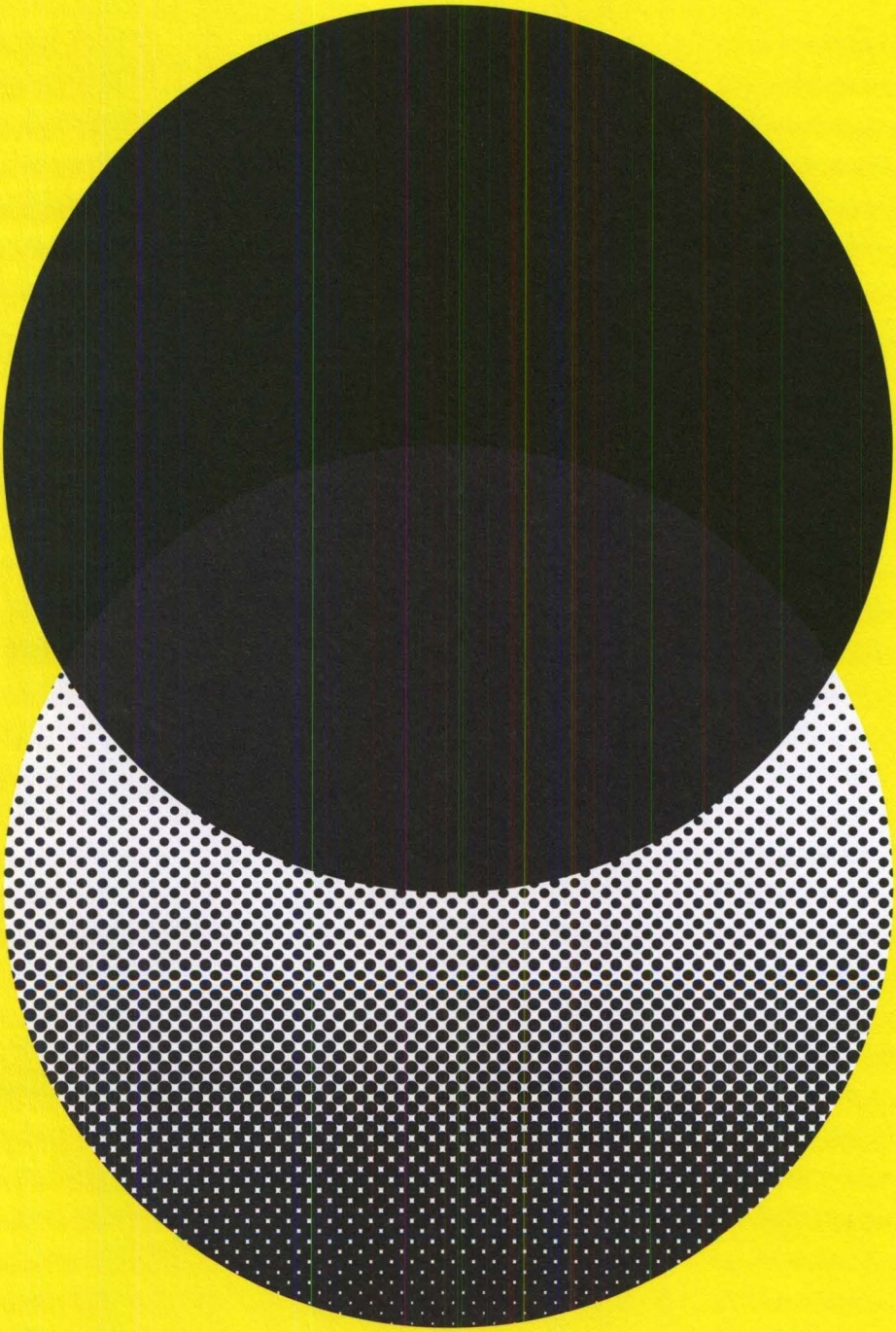
DOĞU • ASYA 94

KUZEY • AVRUPA 150

TÜRKİYE'DEKİ PUSULA 202

SONSÖZ • BENİM SANAT PUSULAM 240

NOTLAR 250
BİBLİYOGRAFYA 257
GÖRSEL MALZEME KAYNAKLARI 259
TEŞEKKÜRLER 261
DİZİN 262



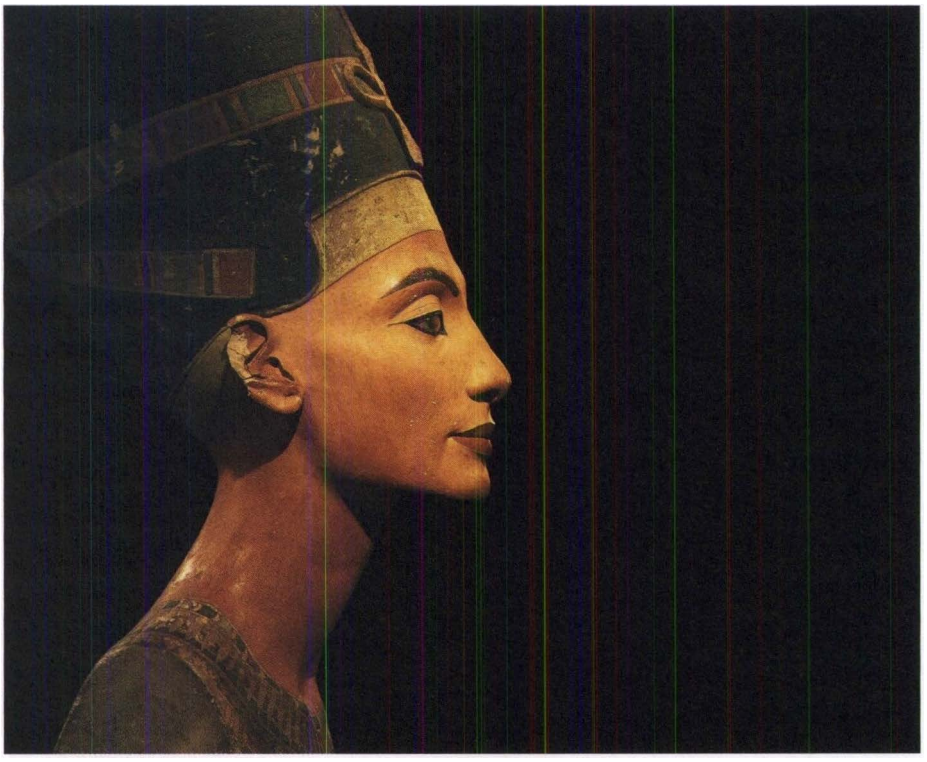
ÖNSÖZ

Gözümü ondan alamıyordum, oysa o bana bakmadı bile; ama bunun bir önemi yok. Çünkü ben görür görmez anlamıştım; hayatım boyunca aradığım işte karşımdaydı. Sokakta olsaydık fark edemeyebilirdim, yanımdan geçip gitmiş olabilirdi. "Tipim" diyebileceğim biri değildi. Sarışın değildi. Mavi gözlü değildi; hatta gözlerinin rengini çıkaramadım bile. Göz rengini hatırlamıyorsan âşık olmuşsun demektir gibi eski bir söz aklıma geldi. Bir kulağı küçük, diğeri aşırı büyüktü. Bacaklarını göremiyordum. Hiç göğsü yoktu. Bu tür oranları hayatımda görmemiştim. Boynunu zürafa gibi öne çıkarmıştı. Burnu uzundu ama büyük görünmüyordu; gür kaşlıydı; dudaklarıysa, her geçene, ister tanrı ister hormonları coşmuş şaşkın bir yeniyetme olsun, bir öpücük vaat eder gibiydi.

17 yaşındayken Berlin'de Nefertiti'yi ilk kez gördüğümde, onun başka bir dünyadan geldiğini hemen anladım, cam vitrinin etrafında yürüyürek ona bakarken, hayatımda eksik bazı şeyleri onda bulmaya başladım.[1] İkili oynuyordum; ilk gerçek kız arkadaşıma daha yeni âşık olmuştum ama bu Mısırlı kraliçeye direnemedim. Ona âşık oldum ve yavaş yavaş sanatı sevdiğimi anladım.

Bu kişisel itiraflarım iyileşmeden önce giderek kötüleşecek! Rehberinizin önyargılarını ve bağnazlıklarını anlamanızı istiyorum ki dünyaya yepyeni gözlerle bakmamızı sağlayan sanatçıların başarısını birlikte görelim. Nerede olurlarsa olsunlar, "pazar"da kendilerini nasıl konumlamış olurlarsa olsunlar, sanatçıların özgürlüğünden, bize dünyaya başka gözlerle baktırmalarından bahsedelim. Bu kitabın amacı insanları içlerindeki doğal birikimleri ortaya çıkararak sanat dünyasındaki heyecan verici gelişmelerde etkin olmaya teşvik etmektir.

Postkolonyalizm sanatçılar arasında ana bir tema. Bu da benim Britanyalı emperyalistlerin torunu olmamı konuya bağlıyor. Atalarımın görüşlerini paylaşmıyorum, ama ben onların Londra'daki evinde doğdum. Sanatçıların, kolonyalizmin mirasını



Thutmose
Nefertiti
Yeni Krallık, 18. Hanedan
yaklaşık MÖ 1340,
kireç taşı, alçı taşı,
kristal ve balmumu,
50 x 17 x 40 cm

Mısırlı kraliçe Nefertiti'nin alçı heykeli kraliyet heykeltıraşı Thutmose tarafından günümüzden üç bin yıl önce yapılmıştı. Güzelliği beni sanata bağladı.

—İngiliz, Rus, İspanyol veya Amerikan— nasıl işlediklerine dair yorumlarımın en azından bir bölümü, bu perspektiften edinmiş olduğum tarihsel bilgi üzerine yapılandı. Bazıları, durumu fazlasıyla telafi ettiğimi söyleyebilir; mesela büyükannem eminim böyle derdi. Başkalarıysa benim günümüzü anlamamın hiçbir zaman mümkün olamayacağını, çünkü atalarımın nesiller boyu Britanya İmparatorluğu'na hizmet ettiğini söyleyeceklerdir. Özellikle bir tartışmayı çok net hatırlıyorum; on yaşlarındaydım, Hindistan'da ve Mısır'da İngiliz ordusunda görev almış ve modern bir asker olan dedemle babam arasında geçen bir tartışmada dedem babama suçlayıcı bir ifadeyle "Senin sorunun ne biliyor musun? Sen İmparatorluk'a inanmıyorsun" dediydi.

Oryantalizm tanımıyla sanat üzerinde çok etkisi olan Edward Said ne derdi acaba benim yeniyetmeyken egzotik kraliçeyle bu karşılaşmama? Muhakkak ki ben kraliçenin "farklılığına" tutulmuştum; çünkü onunki gibi bir güzellikle o zamana kadar hiç karşılaşmamıştım. O beni başka bir dünyaya götürdü. Ona âşık olmaya koşullanmıştım: "Standart prestijli" klasik bir eğitim almıştım: Sekiz yaşındayken yatılı bir erkekler okuluna gönderilmiştim. Kadınlardan dokuz yıl ayrı tutulmuştum; kaçış rüyama loş bir odada rastladım, bir kaide üstünde gördüm onu. Yüzü sahne ışıklarıyla aydınlanmıştı. Hafızam beni yanıltıyor; onun Tutankhamun gibi altından olduğunu söylüyor. On dört yaşındayken sınıfça sıraya girip hep birlikte Tut'un British Museum'daki bü-

yük sergisini gezmeye gittiydik. İlk kez o zaman görmüştüm ama topu topu 15 saniyelik hayret verici bir karşılaşmaydı.

Nefertiti beni hâlâ heyecanlandırır, ama o dönemde Berlin'de yaşadığım iki olayı daha fazla önemsemiştim. Bir ay önce okuldan mezun olmuştum. Dünyaya adım atışımızı kutlamak için bir arkadaşımla Almanya'da buluştuyduk ve çılgınlıklar şehri Berlin'de iyi vakit geçirmeye kararlıydık. Artık kendimi büyümüş sayıyordum, ama bir striptiz kulübünde kısa saçlı bir kadına gözüm takıldığında kendimi araba farlarına yakalanmış bir tavşan gibi hissettim. O da şoke olduğumu ve tamamen büyülendiğimi anlamıştı. O kulübe geldiğim için kendimden nefret ediyordum. Duyduğum suçluluk hissi Søren Kierkegaard'ın öğrenciyken bir geneleve gidişinden sonra kendine duyduğu nefretin yanında aslında küçük bir yankıdan fazlası sayılmaz ama o kulüpte olmayı hiç istemiyordum.

Bu kitap keşifler kadar reddediş ve iğreniş hakkında. Aslında striptizci kadına hayır demek zorunda kalmadım ama biz olumlu tecrübelerimiz kadar olumsuz tecrübelerimizden de öğrenir, besleniriz. Kulüpteki kadından ziyade *Nefertiti*'yi tercih etmem bana tam tamına uydu, ama daha yakışıklı veya daha zengin olsaydım hayatım başka bir yönde ilerleyebilirdi.

Yeni fikirlere ve duyumlara açık olmadan iyi bir koleksiyoner olmak mümkün değil, ama öğrenmesi en zor derslerden biri nasıl hayır diyeceğini bilmek.

Nefertiti hayatımı hemen değiştirmedi, ama bir yıl sonra kız arkadaşımın annesi uzun boyunlu tanrıçaya olan tutkumu hatırlayıp bana St. Andrews Üniversitesi'nde bir sanat tarihi dersi almamı önerdi. Ders sabah 10'da başlıyordu; bu da benim uykulu kafamla salona son anda girmem, yeni bir slayt gösterisini rüyadaymış gibi izlemem anlamına geliyordu. Hocam John Steer bir matadorun tavırlarına sahipti; dolayısıyla sınıfta uyumam zordu, bizi sürekli dürtüyordu hayata doğru. Yaz için de İtalya'ya bir gezi programı yaptırdı. Sanata bağımlılığım Floransa'daki o yağmurlu birkaç gün içinde daha da depreşti. Piazzale Michelangelo'nun arkasındaki kamp bölgesinde geceleri çadırımızı sular basıyordu, ama gündüzleri arnavutkaldırımlı taşların oluşturduğu yollarda heyecanla dolaşıp peş peşe başyapıtlar izliyorduk.

Sanat pusulam çalışmaya başlamıştı.

Dar sokaklarda hızla yürürken bazı içsel uydu yönergelerimle hız

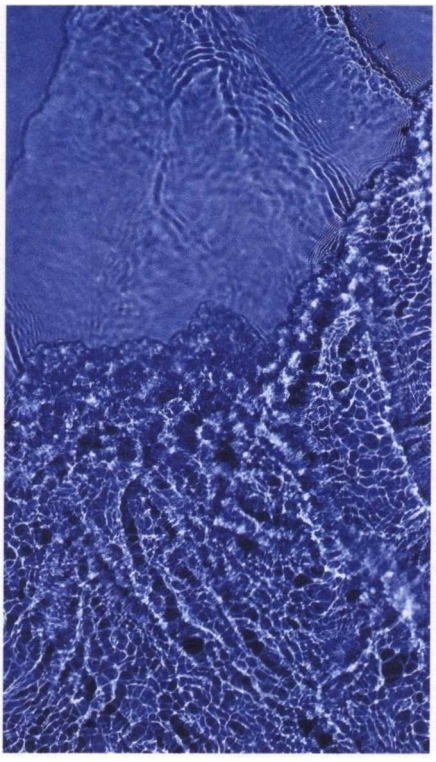
alıyordum. Yeni bir kuzeyim ve güneyim vardı, bunun ardında hem uyum hem de uyumsuzluğu arayan iştahım yatıyordu: İçimdeki kaotik dengesizliği karıştırma ihtiyacı duyuyordum. Zavallı arkadaşlarım bir sonraki sanat ilacımı almaya koşarken yoluma çıkmamayı öğrenmek zorunda kaldılar.

Çağdaş sanata devşirilmem üç yıl sonra iki sanatçının elinden oldu: Ann Bergson (d. 1928, İsveç) ve kocası Conrad 'Dick' Romyn (1915–2007). Ann, Fransız filozof Henri Bergson'un kuzenidir; filozofun çokluğa dair teorileri Gilles Deleuze aracılığıyla günümüz sanatçılarının pek çoğunu etkilemiştir; o sanatçılar da felsefeyi daha akıcılaştırdılar ve farklılıklarımıza daha açıklıkla yakınlaştırdılar. Ann ve Dick'in Londra'nın sınırında Hampton Court'taki ev ve atölyelerine kızları aracılığıyla gittiğimde farklı bir dünyaya girmiş oldum. Onlarla pek çok kez yemek masasında mum ışığında birlikte oturduk, bana sanatçı olarak neler kazanıp nelerden vazgeçtiklerini anlattılar ve kendi keskin perspektiflerinden dünyayı tanımladılar. Resimlerle dolu tavanarası atölyelerine doğru merdivenlerden çıkarken ne kadar dikkatli olursam olayım sanki işgal ediyormuşum gibi hissettim. Onların dünyasında hatalar yapmaya mahkûmdum ama bu beni çok canlandırıyordu.

Hayatımı en çok etkileyenler hep sanatçılar ve yazarlar oldu ama bir istisna dışında: Karım Rebecca. Evlendiğimizde Marlborough Fine Art'ta çalışıyordu, beni kahramanlarımla tanıştırdı: Francis Bacon, Frank Auerbach ve R. B. Kitaj. Böylece ilk kitabımı yazdım:

The School of London.[2] Karımla birlikte sanat eserleri satın almaya başladık, bunun kendi başıma satın almaktan çok farklı yürüyeceğini düşünmüştüm. Ama aramızdaki tek büyük anlaşmazlığı ilk satın aldığımız eserde yaşadık. Sanatçı Andrzej Jackowski'de (d. 1947, İngiltere) karar kıldık ama hangi eserini alacağımız konusunda ben kazandım. Bunda eserin başlığı *Aşkın Seyahatleri* (*Love's Journeys*, 1983) etkili olmuş olabilir. O günden itibaren anlaştığımız zamanların sayısı anlaşmadığımız zamanlardan çok daha fazla oldu.

Başka biriyle eser satın almak, insana sanat beğenisinin tek taraflı bir ilişki olmadığını hemen öğretiyor. Günümüzde sanat en çok turistik amaçlarla kullanıldığına göre, listelerdeki sergi, resim ve enstalasyonları işaretleyince dünyayı dolaşmışız hayaline kapılma tehlikesi var. Ama sanat ömür boyu bir ilişki sunuyor, benim *Nefertiti* (ve Rebecca) ile yaşadığım aşkların gösterdiği gibi.

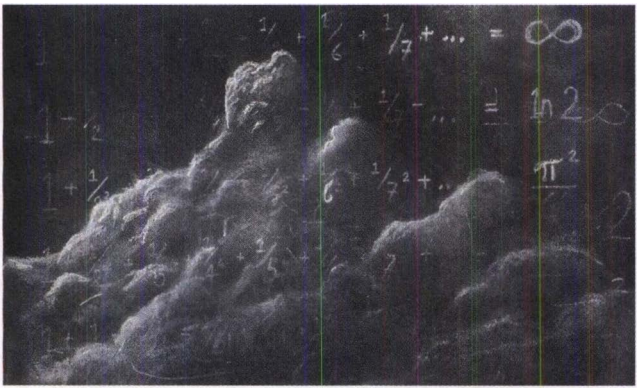


Susan Derges
***Lucifer'in Düşüşünü Yeniden Kullanmak 6* (detay)**
2008, dye destruction kompozit baskı,
170 x 61 cm

Derges suda görülen örüntüleri, düşünme ve hissetme biçimlerimiz için bir metafor olarak kullanır.

Kazanılmış bir hakkımı ifade etmeliyim; karımın bir sanat galerisi var ve birkaç sanatçıyı temsil ediyor. Yakın arkadaşlarım olan bu sanatçıların birinden bahsetmek istiyorum çünkü onun çalışmaları yönümü yeniden bulmada bana çok yardımcı oldu. Susan Derges'in (d. 1956, İngiltere) fotogramlarıyla karşılaşana kadar fotoğrafı resme ve heykele nazaran daha az önemli bir sanat formu olarak gözardı etme eğilimindeydim. Başlangıçta suyla ilgili çalışmalarını beğendim. Daha sonra nasıl çalıştığını öğrendim; etrafına bir mercekten bakmaktan nasıl sıkıldığını ve fotoğrafın temel unsurlarına nasıl geri dönüp suyun akışının doğrudan baskısını alabilmek için geceleyin nehrin içinden ışık geçirdiğini dinledim. Bu kitabı yazarken aynı çalışmalara farklı bir taraftan baktım, onları toplumla ilişkide benliğin yeniden tanımı ve yönelmesi olarak görmeye başladım. Derges'in çalışma süreci bilimsel, doğayı belgeleme amaçlı bir yöntem; ama her ne kadar benliğe bakışı alçakgönüllü olsa da, esas konusu insan düşüncesi. Suyun akış şekli bizim düşünce ve duygularımızın akış biçiminin bir metaforu. Derges'in yakın dönem çalışmaları sürece daha fazla müdahale içeriyor: Sürekli olarak içsel ve dışsal, beden ve zihin arasındaki dengeleri ayarlıyor. Sanatçı, bu sürtüşme aracılığıyla bizim evrene nasıl uyduğumuzu/sığdığımızı sorgulamamızı sağlıyor.

Son on beş yıldır Deutsche Bank'ta küratör ve danışman olarak çalışıyorum. Görevim beni etkili bir şekilde bir sanat pusulasına dönüştürdü. İşim sanatı tespit etmek ama aynı zamanda başkala-



Keith Tyson
***12 Armoni İçin Eskizler (12 kısımda)* (detay)**
2008-10, suluboya kâğıdı üzerine karışık teknik, 12 parça, 95.1 x 85.1 cm

Tyson'a göre matematik, dünyadaki örüntüleri görmenin bir yolu sadece.

rının da bu sanatla bağ kurmalarını sağlamak. Bu görevim için ilk ciddi hazırlığım belki de 1974'te Berlin'e yaptığım o seyahattir. Çünkü *Nefertiti* beni sadece sanata bağlamakla kalmadı. Babam beni ve kız arkadaşımı Berlin Duvarı'na götürmesi için bir Amerikalı yarbayla anlaşmıştı. Gerçekten insanı şaşkına döndüren bir tecrübeydi; kilometreler boyunca tahkimat, dikenli tel ve hiç kimsesiz ıssız araziden geçerken yarbay bize 20. yüzyılın başındaki Berlin'den fotoğraflar gösterdi. Fotoğraflardaki kalabalık ve capcanlı kent merkezi ile Duvar boyunca uzanan ve bir zamanlar üstünde çok yürünmüş kaldırım taşlarının arasından çıkan otlar arasında çok sert bir karşıtlık vardı. Savaş ve bölünmenin bedelini, sınırların dehşetini gösteren acımasız bir dersti gördüğümüz.

Deutsche Bank Sanat Departmanı'nın Küresel Müdürü Friedhelm Hütte beni ilk kez işe Berlin'i ilk ziyaretimden 20 yıl sonra aldı (banka koleksiyonunun kataloğunu hazırlarken yardımcı olarak), ama önceki anılarım Alman sanatını daha erkenden kavramaya başlamamı sağladı.[3] Çoğu koleksiyoner alımlarının hesabını ailelerinden başka kimseye vermek zorunda değildir; onların gözünü en çok korkutan aileleridir —bu sıkıntıyı küçümsediğimi sanmayın— ama Deutsche Bank'taki sanat ekibi attıkları her adımın hesabını küresel ve yerel komitelere, müdürlerine vermek ve en önemlisi de bunu Banka'nın felsefesine, çalışanlarına uygun bir şekilde yapmak zorundadırlar. Bu kitap, büyük ölçüde, benim sürekli değişen "benliğim" ve diğerleri arasındaki ilişki hakkındadır; Deutsche Bank'ta çalışan bir arkadaşım olan Preeti Udas'la yakınlarda yaptığımız bir konuşma bunun tanığıdır.

Birlikte, Keith Tyson'ın *12 Armoni* (*12 Harmonics*, 2011) başlıklı eserinin önündeydik.

Preeti "Anlat bana" dedi, "Bunu neden beğenmeliyim?" Aramızda süregelen bir sohbetin devamıydı bu. Preeti bana sanatın zihnini bir yere kadar meşgul ettiğini, sonra ilgisini yitirdiğini söylemişti. Bu şikâyetçi olduğu duruma çözüm olarak, ona gösterebileceğim en mükemmel resmin *12 Armoni* olacağını düşünmüştüm, çünkü armoni dizileriyle ve hayatımızı yöneten başka pek çok sistemle alakalı olan bu eser için pek çok olası açıklama

var. Ama hiçbiri onu ikna etmedi. Ve elbette, Tyson da onun tek bir açıklamayla yetinmesini istemezdi. "Şeylerin özlerine varmak için kelimelerin reddedilmesi konusunda Heidegger'in yazdıklarını okuyorum bir süredir" diye devam etti Preeti. "Görünen o ki, şeylerin gerçek doğası/şeyliği sadece ve sadece sözel/entelektüel analizinden uzaklaşınca deneyimlenebilirmiş. Korkarım beni yok sayıyorlar!" Umuyorum ki bu kitap onu rahatlatır; çünkü burada yer alanlar arasında hatırı sayılır miktarda sanatçı Deleuze, Heidegger ve Henri Bergson'dan etkilenmiş sanatçılar. Sanatçılar daha açık ve daha çeşitli bir toplumu yansıtan, yan yana duran çoklu açıklamaları destekleyen sanat ürünleri vermek için uğraştıkça, bu gibi isimlerin felsefi miraslarına da tekrar tekrar şahit oluyoruz. Salt bilgi almaktan ziyade düşünmek için zamana çok ihtiyaç var. Bununla birlikte, karşıt bir durum, yani tek bir "gerçeğin" yeterli olmadığının kabulü de gerekiyor.

Beklenti öldürücü bir şey. "Bunu neden beğeneyim?" *Küresel Sanat Pusulası*'nın amacı bu soruya cevap vermeye çalışmaktan ziyade; kendinizi ve çevrenizdekileri anlamaya yardımcı olmaları için sizi sanatçıları kullanmaya teşvik etmek. Bir sanatçının işi beni yöneltmediği sürece felsefe yazılarını artık pek okumuyorum. Eskiden yolumuzu yıldızlara bakarak bulurduk. Ben sanatçıları yıldızlarım olarak kullanıyorum: Henri Bergsoncu olmaktan ziyade Ann Bergsoncuyum.

Geçmişte kimsenin sanat pusulasına ihtiyacı yoktu. Onun yerine Goethe, Ruskin ve Greenberg vardı; onlar herkese ne düşünmeleri gerektiğini anlatmakla kalmadılar, sanatçıları yönetecek güce ve cürete de sahiptiler.[4] Ve sanatçılar isyan ettiler. Artık mevcut hiçbir teoriyi ya da herhangi bir şehirdeki birini izlemek, ona uymak zorunda değiller. Tarihte ilk kez, büyük bir sanat merkezine taşınmadan kariyerlerini geliştirebilirler. New York, Londra, Paris, Berlin ve Pekin sanat yapmak için harika yerler ama hiçbiri yaratıcılığın kontrolünü elinde tutmuyor. Biz hepimiz sanatçıların örneklerini izlemeliyiz: Hiçbir küratör, eleştirmen ya da simsar neler olduğuna dair bakışımızı tekelinde tutmamalı. Bu kitap okurlarının; sanat dünyasının yıldızlarının, yani sanatçıların yanıp sönen ışığı altında, kendi yollarını çizmelerini amaçlıyor. Sonuçta hiçbirimiz Ernst Gombrich'in 60 yıllık tavsiyesine uymaktan daha iyisini yapamayız: Beklediğinizi görmekten korkun. Onun 1950 tarihli klasiği, *Sanatın Öyküsü* (*The Story of Art*) döneminden koparılırsa, dizgisel düşünceyi ima ettiğinden dolayı kısıtlayıcı görünebilir. *Küresel Sanat Pusulası* birbiriyle yarışan hikâyelerle doğrulukları arıyor; ama ben memnuniyetle Gombrich'in açılış çalımını tekrarlamak istiyorum: "Gerçekte sanat diye bir şey yoktur. Sanatçılar vardır."[5]



BATI
● AMERİKA KITALARI

Sanatçıların ve sanat dünyasının kolektif imgeleminde New York bu denli güçlü olmasaydı, Amerika kıtalarında yükselen sanatın merkezi Mexico City olurdu. Coğrafi açıdan daha merkezi konumda, entelektüel açıdan daha akıcı dilli ve olumlu bakışlı, ayrıca ritmi ve zaman anlayışı sanat üretimine çok daha elverişli bir kent. Oysa, sanatın bir merkeze ihtiyacı olmadığı fikrini en önde savunan, hatta Kuzey Amerika sanatını toy bularak alay eden sanatçı Gabriel Orozco (d. 1962, Meksika) artık çoğunlukla New York'ta yaşıyor. Meksika'da direnişçilerin davasını toparlamak Orozco'nun bir zamanlar arkadaşı ve rakibi olan Francis Alÿs'e (d. 1959, Belçika) kaldı.

Amerika'nın cazibesini anlıyorum. Televizyon seyredebildiğim yaşa geldiğimden itibaren ABD'ye tutuldum. Amerikan Rüyası'na kapılmamın nedeni *Lassie* ya da *Top Cat* programı mıydı bilmiyorum, ama el bebek gül bebek yetiştirilmiş olmam nedeniyle, benim tutkum bazı Meksikalı çocukların iştahıyla karşılaştırıldığında epey sulandırılmış sayılır. Onlar, sınırın ötesinde, gösterilip de verilmeyen "daha iyi bir hayat" olasılığını görebiliyorlardı.

Orozco Meksika'da, "merkezdışında" doğmuş ve büyümüştü ve bu onu tarihin anlatılış yollarını sorgulamaya itti. "Başlangıç neresiyse orası merkezdir" diyor. "Başlangıç deyince aklımıza öncelikle bir düz çizgi gelir – bir noktadan başlarsınız ve bir yere doğru gidersiniz. Ama bir merkez deyince, o merkezden başlayıp çok çeşitli yönlere gidilip büyünebilir."[1] Ben dünyada neler olduğunu ilişkilendirmek için bu tekniği ödünç alıyorum, ancak yine sanatçının dediği gibi, merkezi bulmak sonu olmayan bir iştir; dolayısıyla ben bir merkezden diğerine atlıyorum. Benim merkezlerim sanatçılar, benim yıldızlarım onlar.

Orozco *La DS*'i (1993) yapmak için bir Citroën arabayı üçe böldü ve orta kısmı olmadan yeniden bir araya getirdi. "Konstrüksiyon





üstte
Gabriel Orozco
La DS
1993, modifiye edilmiş
Citroen DS,
140.1 x 482.5 x 115.1 cm

Orozco bir otomobili soğan gibi dilim dilim kesti ve içi boş bir dünya modeli üretti.

altta
Gabriel Orozco
Dört Bisiklet, Her zaman Tek Bir Yön Vardır
1994, bisikletler,
198 x 223.5 cm

Bir araya kaynaklanıp hiçbir yöne hareket edemeyen bu bisikletler hiçbir yere gitmiyor.

çok önemli bir fikir" diyor. "Bir arabayı ikiye bölmek yeterli değil, onu yeniden inşa etmeniz gerekir."[2] Sanatçı çalışmalarında şu soruları sık sık tekrarlıyor: Merkez neresi? Böyle bir yer var mı?

Bu bölümdeki sanatçıların çoğu ABD etrafında dönen bir dünyayla ilgililer: Amerikalı olarak büyümediyseniz, Amerikan popüler kültürü size televizyon, film ve müzik aracılığıyla gelmiştir. Sanatçıların bir kısmı bu medya araçlarının etkilerini konu olarak ele alırken diğerleri Amerika'nın dünyanın geri kalanıyla ilişkilerini ameliyat masasına yatırırlar. Böyle kendine dönük-merkezli kültürün sonuçlarını sanatçılar Cindy Sherman, Nan Goldin ve Elizabeth Peyton çok yakından izlemişlerdir.

Orozco kendine-bağımlılık meselesi üzerine gider ve "ergen üzerine kurulu, yoz, rahatına düşkün"[3] bulduğu Amerikan kültürüne saldırır. Eğer şu anda Amerika kıtalarında en fazla satış yapan sanatçılar üzerinde dursaydım, Orozco'nun tezini tekrar tekrar örneklemiş olurdum. Bu kitap bir sanat pusulası olduğu için size bazı örnekler vermem gerekiyor; olumlu erkler kadar olumsuz erkler de bizi kuvvetle yönlendiriyor. Sanatı kötü bir etki olarak kabul etmek, onu iyi bir etki olarak kabul etmek kadar önemli. Gücendireceğimi bile bile, New York'ta, pazarın merkezüssü kabul edilen yerde işlerini gören üç isim sayacağım: George Condo (d. 1957, ABD), John Currin (d. 1962, ABD) ve Cecily Brown (d. 1969, İngiltere); çünkü bunlar pazarın yönlendirdiği sanat dünyasının neredeyse bütün hatalarını özetliyorlar. Bu pazarın eski modellerin üstüne ikinciel giysileri geçirmekten daha çok sevdiği bir şey yok.

Condo'nun sanatı ergenden ziyade ergen öncesinde kalmış. Eski kompozisyonları çalıp kaba, şişmesi engellenemez sivriliklerle dolu çizgi film karakterlerine dönüştürüyor. Hayranlarına kalsa, eski ustaların yeteneğine sahip, onlar gibi çizebiliyor, ama hayatta karikatürlerden daha fazlası var. Currin'in figüratif resimleri ise daha da ikincil çalışmalar. Lucas Cranach'tan yaptığı zavallı taklitleri gizlemeye bile çalışmıyor. Brown daha kurnaz: Onun resimleri büyük Amerikan akımının ve pazarın zirvesi olan Soyut Dışavurumculuk'un maço devlerinin yaptıklarının taklitleri ama bunlara sahte-feminist bir açı getiriyor. Ne yazık ki sonuç Willem de Kooning kadar boş.

Büyük eserlerin zayıf taklitlerini üretmenin anlamı nedir? Şu: Sanat simsarları bunları satabileceklerini biliyorlar! Sanatsal göndermeyle cilalamak, sahte-uzmanların bu teknik ressamları

sanki büyük ustaların reenkarnasyonlarıymış gibi övmelerini sağlıyor. Bu sanatçıların bizim dünya hakkında bilgimize zerre katkıları yok. Aydınlatmıyorlar; sadece bizim yüzeyselliğimizi ve büyük olan şeylere duyduğumuz özlemle kandırılmaya hazır olduğumuzu gösteriyorlar.

Cindy Sherman'ın (d. 1954, ABD) ve Nan Goldin'in (d. 1953, ABD) fotografik çalışmaları bize ben-merkezli hayatlarımızın sonuçlarını acımasızca gösteriyor. Goldin'in kâbusu uyuşturucu etkilerini taşır; ama 2012'de New York'ta sezonun en büyük sergisine, Cindy Sherman'ın Museum of Modern Art'taki (MoMA) retrospektifine gidip, hayattakinden çok daha büyük boyutlarda *Zengin Kadınlar*'ın (*Rich Women*, 2008) bize küçümseyerek baktıklarını gördüğümde, hayatlarımıza ayna tutulduğunu gördüm. Sherman en çok, modeli olarak kendisini kullanmasıyla tanınır, istediği rolü oynamak için o karakter gibi giyinir. Akıllı bir yaklaşımla, *Zengin Kadınlar*'ın hiçbiri MoMA'da birbirlerine bağlantılı asılmamış, duvarlara belli bir düzen olmadan yerleştirilmişlerdi; dolayısıyla bir kokteylde ara sıra karşınıza çıkan "ejderha" ev sahipleri gibi üstünüze üstünüze geliyorlardı. Sergi açılışında hangisi hakiki hangisi kurgu anlaması zor olmuş olmalı. Bu kadınlar halkın karşısına kozmetik ameliyatlı yüzleriyle çıkıyorlar ve nerede duracaklarını hiçbir zaman bilmiyorlar; bundan dolayı da portrelerinde canlı tek şey gelinciğe benzer gözleri, daha ziyade de sanatçının gözleri. Kapitalizmin ön cephelerinin ardına gizlenmiş dikizliyor.

İnsanın kendini dünyanın merkezine yerleştirmesinin bedeli neymiş, Sherman'ın *Zengin Kadınlar*'ının suratlarında bunu okuyabilirsiniz. Sherman feminist sanat geleneğinin devamı sürecinde, ana malzemesi olarak kendi bedenini kullanıyor ama onun esas büyüleyici yeteneği kendi kişiliğini tasfiye edip başka birisi olarak ortaya çıkması. Bu tabii, her sabah dünyada milyonlarca insanın sabah aynaya bakıp yapmaya çalıştıklarının aşırı uç bir versiyonu. Sherman'ın daha bariz bir biçimde feminist çalışmalarını, cinsel istismarın daha temel örneklerini kullandığı işlerini, daha önce *Ortasayfa Güzelleri* (*Centerfolds*, 1981) ve *Seks Resimleri* (*Sex Pictures*, 1993) serilerinde görmüştük, ama *Zengin Kadınlar*'ı çağdaş toplumda anaerkil figürlerin üzerindeki baskıları gerçekten ortaya çıkarıyor. Gabriel Orozco'nun sorusunu yankılıyor sanki: Bu karmaşık dünyanın merkezi nerede? Neresi? Bu zengin "başarılı" kadınlar, toplumumuzda "merkezi" rol oynuyorlar, ama evlerinde nasıllar, ellerinde ne var?

Bill Clinton, Nan Goldin'in Amerikan toplumuna bakış açısına,



Cindy Sherman
Zengin Kadınlar serisinden
İsimsiz #465
2008, kromojenik renkli baskı,
çerçevesiyle 163.8 x 147.3 cm,
6 edisyon

Sherman onu besleyen eli ısırıyor ancak insanların korkutucu hallerini de anlayabiliyor.



Nan Goldin
***Cinsel Bağımlılığın Baladı*'ndan**
Nan ve Brian Yatakta, NYC
1983, ağartıcı boyalı gümüş baskı,
50.8 x 61 cm

Goldin, cinsel birleşme sonrasında neler düşündü, sonuç ne oldu, bizim çıkarsamamızı bekliyor.

bunun yanı sıra "eroin şıklığı" tanımıyla yüceltilen diğer girişimlere lanet okudu. Goldin'in *demi-monde*'unun, yanakları çökük, solgun yüzlü, ölüme yakın, "genişletilmiş aile"si uygarlığın merkezindeki baskılardan kaçmanın yollarını ararken fotoğraflanmışlardır. Goldin'in en olumlu eleştiriler alan çalışmaları *Cinsel Bağımlılığın Baladı* (*The Ballad of Sexual Dependency*, 1979-2001) ve diğer slayt sergileridir; bunlarda Goldin, AIDS'in nefesini ensesinde hissedenlerin kendi yıkımını hazırlayan dünyasını çoktan eskimiş bir teknolojiyle kaydedip dizginler. Bir fotoğrafında Goldin cinsel ilişki sonrasında yatakta çaresizce, sırtı yana dönük, sigara içen erkek arkadaşına bakar. Bu görüntü pek çok şekilde yorumlanabilir. Bazıları iletişimin en uç noktası, bazılarıysa yoz bir dünya ve bu dünyanın ölümü diye yorumluyor. Sanatçının erkek arkadaşı Brian'la ilişkileri Brian onu çok kötü dövünce sona erdi. Artık ona katlanmayacaktı; şöyle dedi: "Birini yeterince fotoğraflarsam onu kaybetmem mümkün olmaz sanıyordum. Ama fotoğraflarım gerçekte ne kadar çok kaybettiğimi gösteriyor".[4]

Bir keresinde boncuk gözlerini bana dikmişti Nan Goldin. Sanki o bir cenaze levazımatçısı ben de müşterisiymişim gibi beni bir aşağı bir yukarı süzdü. 2007 yılında Frieze Haftası sırasında yeğenim Harry tarafından düzenlenen günlük sergide *Cinsel Bağımlılığın Baladı*'nı gösteriyordu.[5] Bizi Harry tanıştırdı, Goldin beni inceledi, sonra yeğenime bir şeyler fısıldadı, ardından yüksek sesle, "Dayını tanıyorum" dedi. Harry'nin kolunda, başka biriyle konuşmaya başladı, ama arada bir yüksekten bir ifadeyle bana doğru dönüp tabutum için beni ölçmeye devam etti. "Dayını tanıyorum! Dayını tanıyorum!" diye tek-



Amy Cutler
Ütüleme
2003, kâğıt üzerine guvaş,
41.6 x 56 cm

Cutler kadınların tek boyutlu tasvir edilmelerinden hoşlanmıyor, bu nedenle hikâyelerde oynadıkları başrolleri yeniden canlandırıyor.

rarladı, nereden tanıdığını çıkaramadığı için kızgındı, derken yüzü aydınlandı ve dudaklarını Harry'nin kulağına yaklaştırdı. Harry bir kahkaha patlattı. Yeğenimin sonra bana anlattığına göre, Goldin onunla nerede tanıştığımızı bulduğunu sanmış. "Dayın hiç bağımlılık tedavisi için The Priory'ye yattı mı?" diye sormuş.

İş gören sanat pazarında, Sherman ve Goldin bana tepside sunuldular ama ben anaakımın dışına çıkıp başka bir Amerikalı feministi seçtim. Central Park'ın köşesindeki MoMA ile Amerikan Folk Art Museum'un (Amerikan Halk Sanatı Müzesi) arası kısa bir yürüyüş mesafesidir, ancak insanlar ikisinin arasında uçurum var sanıyor. Amerikan halk sanatının, çağdaş sanattan çok daha fazla Amerikan ruhunun ve zihninin parçası olduğunu söylemek mümkün, ama gelin de bunu New York'un "zengin kadınlarına", galericilere ve diğer mukim sanat diktatörlerine söyleyin. 2008 yılında, MoMA'dan çıkıp Amerikan Halk Sanatı Müzesi'ne yürüdüm; çünkü arkadaşım Paula Rego (d. 1935, Portekiz) müzede "Dargercılık: Çağdaş Sanatçılar ve Henry Darger"[6] sergisine katılmıştı.

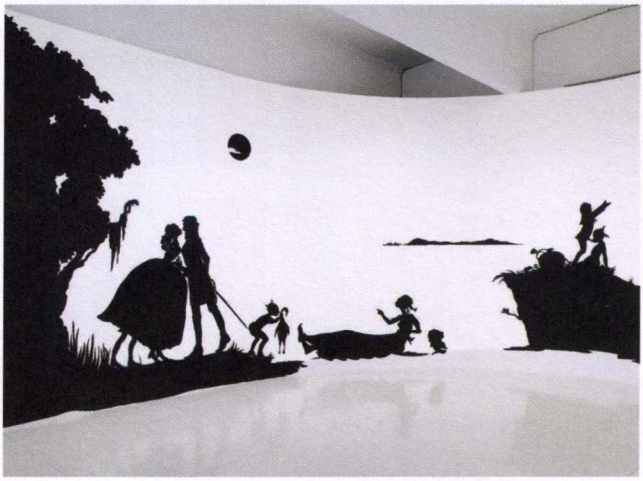
Rego sergide onun için dönüm noktası olmuş *Vivian Kızları* (*The Vivian Girls*, 1984) serisi ile temsil ediliyordu. Bu seri, yazar ve sanatçı Henry Darger'ın ergenlik çağı başındaki kızlarını sadece masum çocukların yapabileceği gibi etrafı darmaduman ederken gösterir. Hemen aklıma, Rego'nun bana Londra'daki hentbol sahası büyüklüğündeki stüdyosunda anlattıkları geldi. 1952 yılında Paris'ten Londra'ya Slade Sanat Okulu'na geldiğinde oradaki en genç öğrenciymiş. L.S. Lowry hariç tüm hocalarının onu "aptal küçük kız" diye gözardı etmeleri sayesinde, okulun resme ve çizime karşı tabusunu delebilmiş. Erkeklerin soyut ve kavramsal düşüncedeki büyük açık alanlarına saldırısının ne kadar derinden olduğunu hiçbiri anlayamamış. Rego mesajlarını her zaman ima ederek, dolaylı vermeyi seviyor, tıpkı stüdyosunu dolaylı aydınlatan ışık gibi.



Raymond Pettibon
***Başlıksız (İnsan Özgürdür)* (detay)**
1999, kâğıt üzerine dolmakalem ve mürekkep, 56.5 x 76.2 cm

Pettibon'un "özgür insanı" heyecanlar yaşıyor, ama aynı zamanda kendi varlığının nedeninden de kuşkulanıyor.

New York, sanatta hikâye anlatımına yasak koyanların merkezi olduğu için, Darger ve Rego'nun çalışmalarının yanında genç bir Amerikalı resimli-hikâye anlatıcısını, Amy Cutler'ı (d. 1974 ABD) görmek şaşırtıcıydı. Cutler'ın çoğunlukla kadın figürleri garip görevler yerine getirirken gösteren resimleri ve çizimleri, hikâyelerin merkezine tekrar kadınları koyar. Geçmişte hikâyelerin merkezinde kadınlar olur ve gündelik olanla büyüleyiciyi bir araya getirirlerdi. Cutler'ın çalışmalarındaki kadınlardan bazıları, ülkeyi kuran büyükbabaların hedeflerini tüm ağırlığıyla üstlenmiş ve bu hedeflerin de eksik olduğunu görmüşlerdir. Çok mutsuz figürlerdir, yine de Cutler oldukça yüreklendirici bir detay aktararak onları ıstıraplarından kurtarır. "*New York Times*'ı okurken rastgele karşıma çıkan hikâyelere ve görüntülere dikkat ederim," diyor. "Yakın zamanda yapılan bilimsel araştırmalar, örneğin bir domuzun sırtından bir insan kulağı büyütmeleri ya da genetik olarak becerikli melez fareler geliştirmeleri bana gerçekten ilham veriyor. Bu tür hikâyelerle dopdoluyum ben. Resim yapmasaydım, kasabanın bir sürü ürkütücü hikâye anlatan delisi olabilirdim."[7] Geçmişte yaşasaydı hiç dikkate alınmayabilir ya da aşırı ciddiye alınıp büyücü diye cezalandırılabilirdi. Hikâyelerin bunaltıcılığı ve erkek eleştirmenlerin ilgisi anti-feminist bir eylem olarak yorumlanabilir. Ama Cutler'ın feminizmi kendi cinsine de yöneltir: *Ütü Yapma* (*Ironing*, 2003) resminde iki kadın bir üçüncü kadını ütülemektedir, ta ki kadın dümdüz bir çizgi pancake'e dönüşene kadar. Sanatçının açıkladığı gibi bu çalışma "kadınların birbirlerine yönelik eleştirilere ve süper-zayıf, tek boyutlu imajlarına takıntılarına"[8] gönderme yapar.



Kara Walker
***Geçti Bitti; Genç Bir Zenci Kadının Esmer Kalçası ile Yüreği Arasındaki Haliyle İç Savaşın Tarihi Romansı* (detay)**
1994, duvar üzerinde kesili kâğıtlar, 396.2 x 1524 cm

Pek çok sanatçı gibi Walker da tarihi yeniden yazıyor. Onun siluetlerle anlattığı hikâyeler, çocukluk düşlerimizin kötücül uzantıları gibi odanın içinde dağılıyor.

Cutler Amerikan Rüyası'nın dengesini bu rüyayı yapan kadınları dahil edecek şekilde değiştirirken, Raymond Pettibon (d. 1957, ABD) dengeyi tersine çevirir. Pettibon, 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl ortasına kadar ABD'de ve İngiltere'de ergen ve ergenlik öncesi oğlan çocuklar için yayımlanan *Boy's Own* [Oğlan Çocuğa Ait] başlıklı dergilerde yansıdığı şekliyle Amerika'nın kendine yönelik bakışını alıp, uygun ve komik bir formatta portresini çıkarıyor. Tek cümleli yazılar kullanan Roy Lichtenstein'ın aksine, Pettibon'un resimlerindeki yazı baloncukları bazen Amerikan hayat tarzı üzerine kısa metinlerdir. Kahramanları beysbol oynarlar ve sörf yaparlar. Pettibon California'da yaşıyor; Amerikan Rüyası peşinde ülkenin ilk öncülerinin gittiği en uzak bölge, Altına Hücum'un yaşandığı arazi ve Silikon Vadi'nin yuvası. "Sörf gibi bir şey toplumu anlatır" diyor. *İnsan Özgürdür* (*Man is Free*, 1999) gibi çizimlerinde masmavi dalgalarda sörf yapan küçük boy figürlerini görünce insanın ona inanası geliyor, ama resimlerindeki yazılar onun sınırsız gibi görünen iyimserliğine genelde bir denge unsuru katıyor. En ünlü karakteri biçimsiz, amorf bir şekil olan Vavoom; Edvard Munch'un *Çığlık*'ındaki (*Scream*, 1893) figürün bir versiyonu. Pettibon'un tam-Amerikan ruhunun derinliklerinde öfke yatıyor.

"Amerikan hikâyesi" dışarıdan gelip Amerikan kalıbını kıran ve yeniden yapanlardan başka bir şey değil aslında. Çizimlerine bakıp eşliklerindeki yazıları okuduğumda, Pettibon'u elmalı turta ve Coca-Cola'dan ibaret sanmıştım, ama 2012'de New York'taki Frieze fuarında Estonya Kültür Ataşesi'yle birlikte gezerken Californialı sörfçünün aslında yarı Estonyalı olduğunu öğrendim.

Yolculuk tutkusu kültürümüzün tanımlayıcı parçalarından biri haline geldi. Dünya giderek daha fazla küreselleştikçe, ulusal kimlikler zayıflamasa da daha kafa karıştırıcı oluyor. Bu ki-

taptaki sanatçıların pek çoğu ABD'de yaşıyor, bu nedenle bu bölümde yer alıyorlar ama başka bölümlerde de yer alabilirler, hatta şu isimlere ileriki sayfalarda tekrar işaret edilecek: Wangechi Mutu, Marcia Kure, Julie Mehretu, Aleksandra Mir, Eduardo Sarabia, Allan deSouza ve Kamrooz Aram. Bu sanatçıların pek çoğu hızla değişen kimliklerimizi dolaysız ele alıyorlar, geçmişteki dengelerini sanatlarıyla yeniden yorumlamaya çalışıyorlar. Bazen kökler çok derine iniyor ama kimlik soruları hâlâ ham, Kara Walker (d. 1969, ABD) örneğindeki gibi. "Ben tarihi yeniden yazıyorum, bana, Kara'ya (ve bana, Zenci kadına) benzetmeye çalışıyorum... ancak düzeltilmesi gereken (beyaz, ataerkil) çok hasar var" diyor Walker.[9] Onun siyah-beyaz animasyon filmleri ve çizimleri esir ticaretini bir fiziksel tecavüz eylemi olarak gösteriyor. Ama sanatının temel materyalleri için esir ticaretinin yapıldığı döneme dönüyor, 18. ve 19. yüzyıl gölge oyunlarında kullanılan kesme figürlerinden ilham alıyor. Genellikle kadınlara atfedilen bu "ikinci sınıf" sanat formundan çok yararlanıyor. Amy Cutler gibi, Kara da dünyanın ne kadar tek boyutlu algılandığını gösteriyor ve bu bakış açısını düzeltmek için yola koyuluyor.

Julie Mehretu'nun (d. 1970, Etiyopya) çalışmalarında güçlü bir ahlaki başkaldırış var ancak bu Walker'ın kesme figürlerindeki kadar net ve keskin köşeli değil. Mehretu'nun çalışmaları grinin tonlarında dolaşıyor. Yıkım ve kentlerin içindeki yıkıntı potansiyeli onu harekete geçiren unsurlar. Mehretu izleyenleri birer arkeolog gibi davranmaya davet eden çok büyük boy resimler yapıyor. Onun örümcek ağı gibi çizimlerindeki belirsizliklerin içinden geçerek bugünkü yaşam koşullarımıza dair pek çok şey bulabiliriz. Sinema perdesi büyüklüğündeki resimleri bir an mimari planlar, bir sonraki an çürümekte olan yıkıntıların kaydı gibi görülebilir. Sanki hem olumlu hem olumsuz şeyleri hem aynı anda hem farklı zamanlarda görebiliriz. Dünya halen inşa edilmekte mi ya da çürüyor mu? Adını Saddam Hüseyin'in yeraltı kalesinden alan *İnançlı'nın Sarayı* (*Believer's Palace*, 2008-9) başlıklı çalışması inanca dayalı gerçekliğe bağımlılığı vurgular. Bu çalşmada Dünya Ticaret Merkezi'nın yıkılması ve Batı'nın yeminli düşmanlarından birinin mimari arzusu birbirinin içine girer.

Allan deSouza'nın (d. 1958, Kenya) yolu Walker ve Mehretu'nunkinden daha da dolambaçlı ve karmaşık. Amerika'da görece emniyete kavuşmadan önce ailesi dünyanın dört bir tarafında kovalanmıştı; oradan oraya yolculuklarının hepsi sürgüne zorlanmasının sonuçlarıdır. Londra'da bir ırkçı saldırı, Brook-



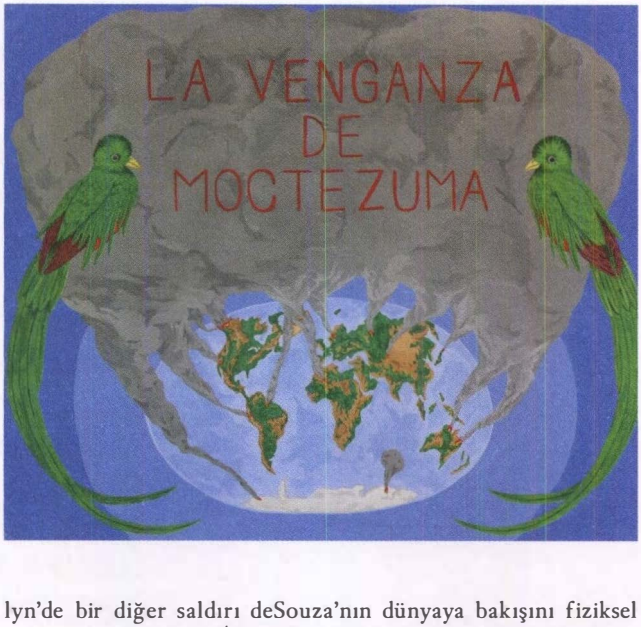


üstte
Julie Mehretu
İnançlı'nın Sarayı
2008-9, tuval üzerine
mürekkep ve akrilik,
305.4 x 419.1 x 5.1 cm

Mehretu'nun panoramik
tuvallerinde dünya yok edilir,
sonra yeniden yapılır.

altta
Allan deSouza
Liman
2004, C-Print,
101.6 x 152.4 cm

DeSouza'nın dünyası, çoğu kez
şiddet görmüş, yıpranmıştır.



Eduardo Sarabia
Moctezuma'nın İntikamı
2011, kâğıt üzerine akrilik, 43 x 36 cm

Sarabia, Kolonyalizm öncesi cenneti yeniden kazanmak için bahse giren Aztek İmparatoru'nun lanetini hatırlatır.

lyn'de bir diğer saldırı deSouza'nın dünyaya bakışını fiziksel anlamda değiştirmiş. İlk saldırı gözlerine zarar vermiş. DeSouza'nın ürettiği pürüzlü fotoğraflar, izleyenlere anıların belli belirsiz hatırlandığını anımsatır. Her şeyi net göremiyoruz, bu nedenle tam göremediğimiz, anlamadığımız ayrıntıları kendimiz dolduruyoruz. Sanatçı da şöyle hatırlıyor: "Çok kez yanlış yerdeydim. Ama aile tarihçeniz ve çocukluk deneyimleriniz üç farklı sömürgede ve onların kolonyal iktidarlarında, Portekizlilerin yönetiminde Goa'da, İngilizlerin altında Hindistan'da ve yine İngilizlerin altında Kenya'da, bunlar arasında turlayarak geçmişse, yanlış zamanda yanlış yerde bulunmak kolayca bir alışkanlığa dönüşür."[10]

Bense Eduardo Sarabia (d. 1976, ABD) ile karşılaştığımda deyim yerindeyse doğru zamanda doğru yerdeydim. Miami'de Regency Otel'de onuruna verilen bir yemekte tanıştık. Yolun hemen karşısında Art Basel Miami Beach heykel parkında sanatçının kireçtaşından yaptığı heykel görülüyordu: Bir uyuşturucu satıcısının giyim tarzını andıran bir çift büyük boy bot. Boğucu bir kasım akşamıydı; palmiye ağaçları, şarap, Latin havası, tekiladan oluşan renkliliğin altında, Art Deco tarzı terasta, Eduardo'nun bir sanatçıdan çok bir kâşifinkini andıran kaçamaklarını bölük pörçük duyarken üzerimdeki İngiltere kışından kalma havanın yavaş yavaş yittiğini hissediyordum. Sanatçıdan iki koltuk ötede oturduğum için kendisine sorularımı istediğim gibi soramadım, bu nedenle partinin ev sahibesi aracılığıyla aynı hafta daha ileriki bir günde aynı terasta bir öğle yemeği öncesi içkisinde tekrar bir araya gelmeyi kararlaştırdık." Kısa bir süre sonra buluştuğumuzda Sarabia bana Viyana'da Etnoloji Müzesi'ndeki Aztek tacını çalma planını anlattı. *Moctezuma'nın İntikamı* (*Moctezuma's Revenge*, 2011), sanatçının, İspanyol fatih Hernán Cortés'in, tacını çalıp İspanya Kralı'na



Aleksandra Mir
***Venedik (bütün yerler başka her yeri de kapsar)* (detay)**
2009, kartpostallardan enstalasyon,
10.8 x 152.2 cm

Mir, Venedik etiketli kartpostallar üzerine başka yerlerin görüntülerini koyarak gerçekten neredeyiz diye sorar.

göndermesinden sonra Aztek Kralı Moctezuma'nın başlığını geri almak ve bütün yabancılar üzerine koyduğu laneti kırmak projesidir. Sarabia parlak mavi suluboyayla yaşlı Aztek İmparatoru'nun dünyanın üzerinde bir bulut gibi duran kinini tasvir etmiştir. Sarabia, tacın yapıldığı ve Orta Amerika'ya mahsus, nesli tükenmekte olan Quetzal kuşunun tüyünü elde edebilmek için nasıl Meksika cangıllarına girdiğini anlattı. Efsaneye göre İspanyol istilasından itibaren ötmemeye başlayan Quetzal kuşu, dünya tekrar düzene girdiğinde yeniden ötmeye başlayacaktır. Sarabia'nın çalışmasında gerçek ile kurgu birbirine karışır, çalışmanın büyük bölümü anne babasının ülkesine ait görünür. Kendisini en çok nerede rahat hissettiğini sordum. Sanki Delfi Kâhini'ne danışmış gibi, ciddi bir tonla cevap verdi: "Kendimi Meksika'dayken Amerikalı, Amerika'dayken Meksikalı ama Berlin'deyken de evimde hissediyorum."[2]

Aleksandra Mir (d. 1967, Polonya) bir dünya vatandaşı. 2009 Venedik Bienali için yaptığı *Venedik (bütün yerler başka her yeri de kapsar)* [*Venice (all places contain all others)* 2009] yer ve lokasyonla ne kadar bağlantısız olduğumuzla dalga geçen bir çalışmasıdır. Bu enstalasyon kartpostal yığınlarından oluşuyordu; ki kartpostallar ziyaret ettiğimiz yerlere dair yüzeysel iddialardır, bir kaşifin geçmişin sözde bakir topraklarında bayrağını dikmesinin bir yankısıdır. O yıl Arsenale'yi gezenlerin çoğu San Marco'dan yürüyerek ya da vaporettoyla geliyorlardı ama ben adanın diğer tarafından yürüyerek, anacadde boyunca, avlulardan, piazzalardaki kiliselerin ve aralarda Tiziano, Bellini ve Carpaccio'ların bulunduğu *scuole*'lerin yanından geçerek geldim. Bienal süre-





üstte
Teresa Margolles
Başka Hangi Mesele Hakkında Konuşabilirdik?
2009, performans.

Mexico sokaklarında uyuşturucu kurbanlarından birinin akrabası Meksika Pavyonu'nun yerlerini kurbanın sulandırılmış kanıyla süpürür, "temiz"ler.

altta
Francis Alÿs
Turista
Mexico, 1994,
bir aksiyonun fotografik dokümantasyonu

Her uğraş gibi sanatçı olmanın da doğal ama garip yanları olduğunu tartışır gibidir Alÿs.

since Arsenale'deki eski depo binasında sıra sıra dünyanın en heyecan verici sanatçılarından bazılarının mini sergileri yer alır. Sanatçılar görünmek için birbirleriyle yarışırlar, ama Mir sessiz sakin, görünüşte Venedik'le ilgili kartpostallar toplamıştı. Ama bunların *Venedik haricinde* her yerde çekilmiş resimler olduğu anlaşıldı. Kar, ceylan ve şelale sahnelerinin üzerinde yaldızla yazılmış bir antet ve yalan vardı: "Venedik". Aynı yıl Venedik Bienali'nde, Teresa Margolles (d. 1963, Mexico) Meksika Pavyonu'nu "işgal ettiğinde" Amerikan tarzı yaşama en sert eleştirilerinden birini de sundu. Yanlış yere geldim sandım, buna epey canım sıkıldı, çünkü yakındaki Santa Maria Formosa'nın yanından gelmesi için *calli*'yi ikna etmem epey zamanımı almıştı.

İçerdeki yüksek tavanlı koridorlar kilometrelerce uzanan şık, geniş Venedik kaldırımlarının uzantısından pek fazla bir şey değilmiş gibi göründü. Pek çok İtalyan temizlik konusunda takıntılıdır; dolayısıyla birini yerleri süpürürken görünce şaşırmadım. Şimdi geriye baktığımda, bu etkinliği büyük şans eseri yakalamış olduğumu anlıyorum çünkü daha sonradan öğrendiğim gibi bu olay günde sadece bir kez yapılmış. İlk başta bu alışıldık sahneye kalabalık bir grubun neden baktığını anlayamamıştım. Adam süpüre süpüre uzaklaşırken bir arkadaşıma rastladım ve o bana ne olduğunu anlattı. Temizleme ritüeli Meksika'da uyuşturucu çeteleri cinayetlerinin kurbanlarının kanıyla yapılıyordu. Süpüren adam bir kurbanın akrabasıydı. Aynı zamanda, ABD Pavyonu'nun tuğlalarla kapatılmış pencereleri Meksika-ABD sınırındaki cesetlerin kanlı giysileriyle bir kez daha kapatılmıştı.

Margolles, Gabriel Orozco'dan daha ileriye gitmişti, Amerika'nın Meksika'ya en büyük iki ihracatının (silahlar ve ölüm) kurbanlarının kanıyla sanat yapmak için stüdyosunu bir morga taşımıştı. Ancak bir süre sonra morgu kısıtlayıcı buldu. "Meksika o kadar çok şiddetli bir şekilde değişti ki artık olanları bir morgun içinden anlatmak mümkün değil" diye dert yandı. "Acılar, kayıplar ve boşluk hissi artık sokaklarda, her yerde hissediliyor"[13] dedi ve stüdyosunu sokaklara taşıdı. Orozco ondan daha uzun bir süredir stüdyosunun sokaklarda olduğunu iddia etmiştir. Orozco'nun merkez/merkez dışı tartışmasının daha kişisel yanı sanatçının nerede çalıştığıyla ilgilidir– stüdyoda mı yoksa dışarlarda mı.

Francis Alÿs (d. 1959, Belçika) sanatı stüdyodan sokaklara çıkarmak için en çok çalışan sanatçı sayılabilir. Müzmin bir dünya gezgini olarak, bizleri daha yeşil toprakları bulmaya iteleyen

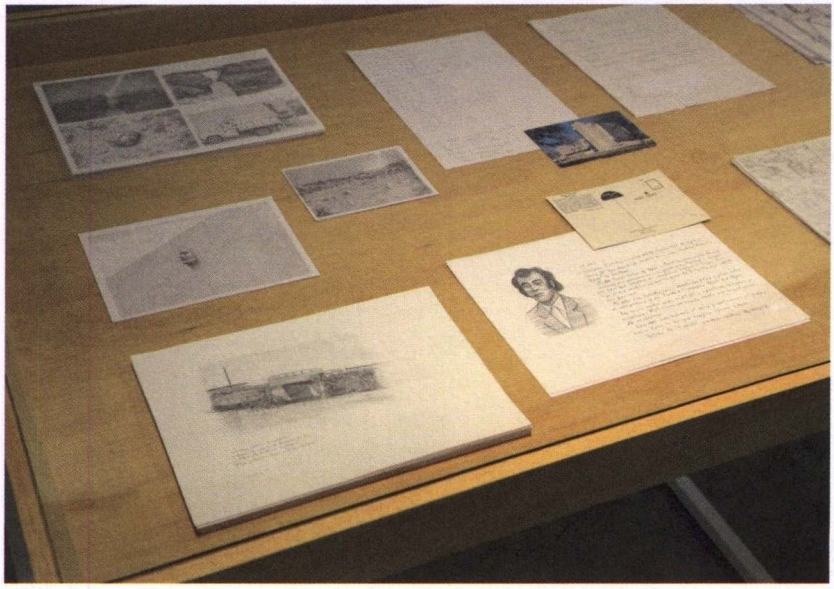
yanılsamalar etrafında çalışır. Modernizasyonun parlak cazibesi *Bir Aldatma Hikâyesi, Patagonya* [*(A Story of Deception, Patagonia)* (2003–6)] başlıklı filminin konusudur. "Dediklerine göre, Patagonya'nın yerli halkı Tehuelche'ler ñandú kuşunu fiziksel olarak yorarak avlarmış" diye hatırlıyor. "Bizler, bugünün insanları serapların peşinden koşmak zorundayız."[14] Filmde bir adam çorak ve ıssız bir arazide yürürken kamera ileride yükselen ısıya sürekli odaklanır. Bizler bu ilerleme yanılsamasının sonsuza dek peşinden gitmeye mahkûmuz.

Alÿs'in 1994 tarihli performans çalışması *Turista*'da gösterdiği gibi, sanatçılar da herkes kadar toplumdaki rolleri hakkında hayallere kapılabilirler. Mexico kentinde Zócalo pazar yerinde günlük iş bulmak için elektrikçi, tesisatçı, boyacı ve sıvacılar toplanmıştır. Hepsi parmaklıkların yanında ayakta sıralanmış iş beklemektedirler, ayaklarının önüne yerleştirdikleri küçük kartonlarda yazdıklarıyla dikkat çekmeye çalışırlar. Krem renkli pantolonlu uzun boylu beyaz adam ufak tefek komşularının arasındaki yere zar zor sıkışmıştır. Başkasının işine karışmaktadır. Diğer zanaatkârların küçük alet kutularıyla yarışacak hiçbir şey getirmemiştir yanında; garipliği ve duyuları dışında. Sanatçı konumuyla dalga geçer, zavallı birinin yuvasında irikıyım piliç gibi göstermektedir kendini.

Turista post-kolonyal bir okuma gerektiriyor: Bu soytarı gringo zaten sıkışmış yerel ekonominin içine sıkışmaya çalışmaktadır. Oysa sıradaki diğerleri Belçikalı'dan çok daha fazla fatih kanına sahiptir.[15] Amerika'daki kültürel karışım sanatçılar için verimli topraklar sunuyor olsa da, Alÿs'in yapıtındaki öfkenin hedefinde çoktan geçmişte kalmış ve asimile olmuş İspanyol istilası değil, burası ve şu an vardır: Mexico kentinin sokaklarında çok net göze çarpan kapitalist sistem.

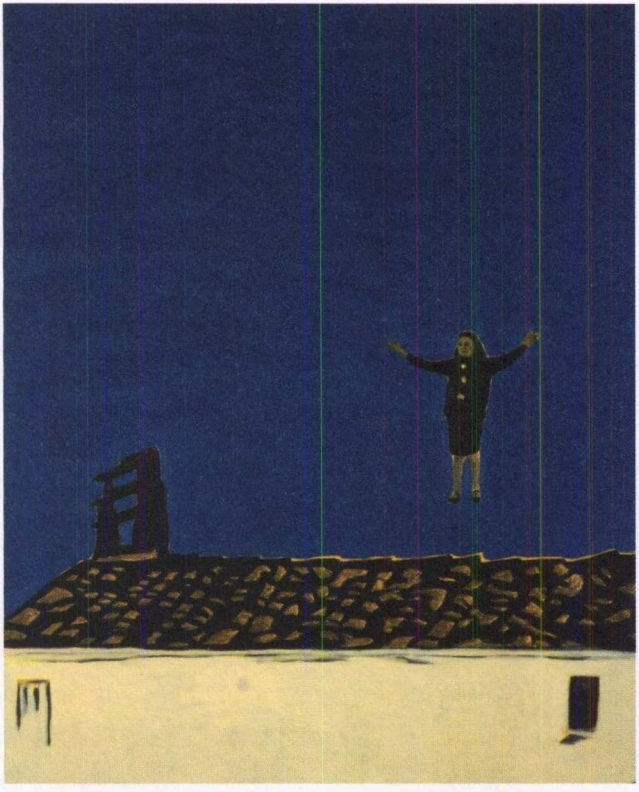
Pek çok insan merkez olarak algılanan bir yere ve daha iyi bir dünya olarak algılanan yere gitmeyi arzular. Jorge Satorre (d. 1979, Meksika) Meksikalıların kitleler halinde ABD'ye göçünden bir yapıt çıkardı. Satorre mikro-tarihlere inanıyor, bunları çizim ve yorumlardan oluşturduğu çok katmanlı senaryo çizimleriyle kayıt altına alıyor. *İlahi Gerçek (kanıtlanmış Piaxtla)*'da [*The Divine Tryth (evidentiary Piaxtla)*, 2008-10] odak noktası 1952'de Maurilia Arriaga'nın bölgeden ayrılan ilk sakin olarak Piaxtla'dan yola çıkışıdır. Küçük Meksika yerleşimi olan Piaxtla şimdi New York'ta çalışan eski Piaxtla'lıların oluşturduğu kapsamlı bir ağa dönüşmüştür. Satorre bu ağdan efsaneler ve gerçek bilgiler topladı, bunun yanı sıra kendi de şehirde bir dizi söyleşi yaptı. Bir





Jorge Satorre
Kutsal Gerçek (kanıtsal Plaxtla)
2008-10, karışık teknik
enstalasyon, değişken boyutlar

Satorre karışık teknik enstalasyon yaparak panoramik belgesel fikrini inceliyor.

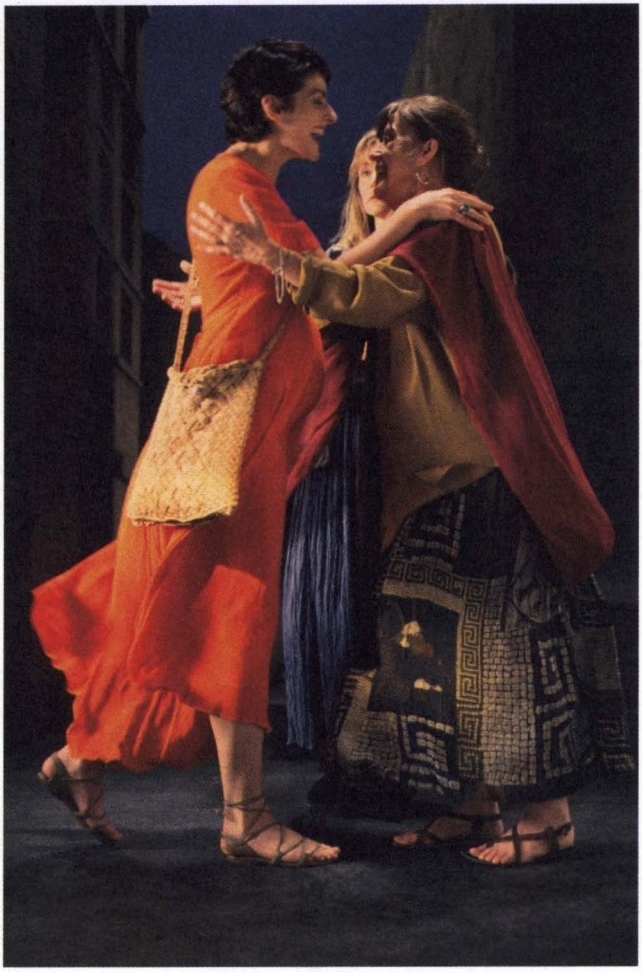


Daniel Guzman
Dünya Artık Beni İstemiyor Ama Bunu Bilmiyor serisinden
P.P.P. Leviathan
2006, tahta üzerine akrilik,
50 x 40 x 2.5 cm

Arkaplanda televizyonun sesini ve sesi çok açık radyoyu neredeyse duyabiliriz.

film senaryosu için 350 çizim ve 137 sahne içeren bir senaryo çizelgesi hazırladı. Sonra bu malzemeyi yanına alarak yola çıktı ve Piaxtla'dan New York'a varan yolu katetti. Araştırması çoklu açılardan aynı bilgileri kontrol etmeyi içeriyordu, böylece bir araya topladığı "kanıtları" romancı Elmer Mendoza'ya sundu, aynı zamanda aklında kaldığı şekilde gördüklerini bir grup illüstratöre anlattı. Bütünü kapsayan bir senaryo yazmaya girişen Satorre ve Mendoza *Two-Lane Blacktop* (1971) başlıklı araba-yarışı filminden etkilenmişlerdi, ama hikâyenin çok didaktik olmaya başladığını fark ettiklerinde Satorre illüstratörler tarafında derlenen imgeleri kalın *sfumato* tekniğiyle karartti; böylece sadece gözün algılayabildiği kadarı görünür, ama beyin de alması gereken her bilgiyi alamadığının farkına varır. İzleyiciler insan ile onun sınırları arasındaki sonsuz mücadelenin son bilgi tabakalarını bulmak için uğraşmak zorunda bırakılırlar.

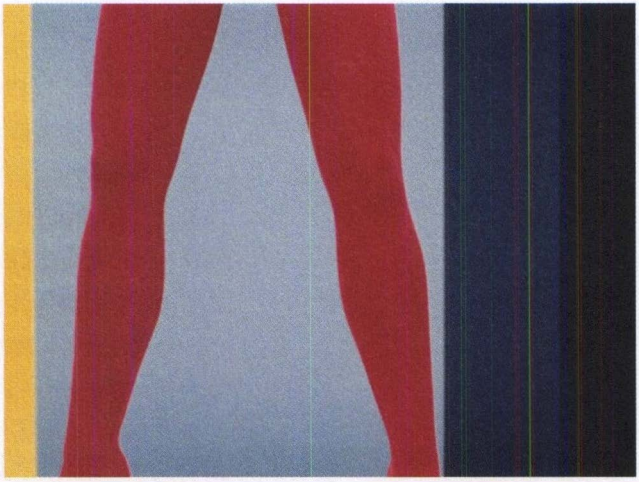
Piaxtla'lıları New York'a gitmeye yönlendiren Amerikan yayılmacı kültürü Daniel Guzman'ın (d. 1964, Meksika) sanatının da temelinde yatar. Sanatçı Mexico City'de televizyonun hep açık olduğu bir evde büyüdü; Gabriel Orozco'nun Kuzey Amerikan ergen kültürünün ve Hollywood'un ünlü kişi hayatlarının pompalandığı ortamı yaşadı. Guzman bu dünyayı rockçu bir davulcunun vahşi kendini bırakmışlığıyla resmeder.



Bill Viola
***Karşılama* (prodüksiyon karesi)**
1995, video/ses enstalasyonu, loş bir mekânda duvara monte büyük dikey perde üzerine renkli video projeksiyonu.

Dünyanın en önde gelen video ustası, videoyu resmin uzantısı olarak kullanıyor.

Sinema, müzik ve televizyon Amerikan kültürünün büyükelçileri olmuştu, dolayısıyla 1970'lerde video sanatının ortaya çıkışı resmin öldüğüne dair iddiaları da beraberinde getirdi. Elimizdeki bu yeni araç, yani video, film ile sanatın birbirinin yerine geçebileceği anlamına gelebilirdi. Hepimiz film yönetmenleri olabilirdik. YouTube, sosyal ağ ve film yapımının kolaylaşması sanatçıların cephaneliklerine kesinlikle takviyeler getirdi, ama öncelikle video çalışmalarıyla kendilerine bir isim edinen sanatçıların sayılarında azlık şaşırtıcıdır. Bill Viola (d. 1950, ABD) bir istisna, ama ironik olarak, onun başarısı videoyu resmin bir uzantısı olarak kullanmasından kaynaklanır. O bir ressam gibi düşünür ve hisseder, ve eski ressamlar gibi yaşar ve nefes alır. "Ben resmi bir zaman sanatı olarak görüyorum" diyerek devam ediyor: "Mesele tek bir yerde, o ana odaklanmakla ilgili. Elde edilen sonuç doğrudan kişinin bilincindeki nesneyle birlikte geçirdiği süreye bağlıdır. Cézanne'ın en sevdiğim sözü 'Şu anda zaman geçip gidiyor, ama biz o an olmalıyız' sözüdür."[16] Dikkat edin, biz anı yakalamalıyız demiyor, biz o an olmalıyız diyor.



Elad Lassry
***İsimsiz* (film karesi)**
2009, 16 mm film, sessiz, 11:40 dakika

Lassry'nin renkli bildirimleri izleyicilerinin sanat hakkındaki önyargılarını sorgulatıyor.

Viola ruhani bir insan. Bir ressam olarak insanlardan uzak durmuş, gündelik hayattan uzaklaşmış olabilir, ama kullandığı araç onu günlük teknolojiye bağlanmaya zorladı. Önemli duyguları ve fikirleri aktarmak adına yapaylık riskini göze alır ama bir teknisyenin ayakları yere basan yaklaşımını gösterir. "Kitle kültürü hakkında fikirleriniz Amerika'ya geldikten sonra çok daha artıyor" diye açıklıyor.

> "Dünyanın her bir yanından insanlar Amerika'ya gelmiş. Bir fırsatlar ülkesi. Kulağa yavan geliyor ama bir şekilde gerçek bu. Bütün kültürlerden insanları Amerika'ya çeken bu; çok ilginç. Öte yandan, bu çokuluslu ülkede yaşarken kültür adına fikir birliğine varmak biraz daha zorlaşıyor."[17]

Sanatçı elementlerin gücünü bizim duygularımıza kapılıp gitmemiz için kullanıyor.

Viola büyük, kapsayıcı bildirimlerde bulunan sanatı yapabilen az sayıda güncel sanatçıdan biri. Biz genelde çok meşgul, hareketli hayatlarımızın çatlakları arasındaki özel yerlerde bizi bulan sanatçıları tercih etmeye eğilimliyiz. İzleyicilerin hızını ve ritmini değiştirmelerine yardımcı olmakta en yetenekli sanatçılardan ikisi Elad Lassry (d. 1977, İsrail, ama ABD'de büyümüş) ve Marcel Dzama (d. 1974, Kanada). Her iki sanatçı da balerinler ve baletler kullanarak filmler yaptılar. Sanatları yere sağlam basıyor, keskin ama konumlaması güç. "Post-hasteist" (acelecilerden sonra gelenler) olarak tanımlanabilirler.[18]

Lassry'nin fotoğrafları neredeyse sanatın bir pastişi gibi görünür: Beklentilerimizle oynar ve sonra bir yeniden tanımlama süreci gerektirirler. Modernist bir duruş gösterirler, sonra tersini yaparlar. Canlı renkleri ve eğimli bükümlü hatlarına rağmen, natürmortları bir Morandi sükûnetiyle ya da

Maleviç'in sistematik görsel yıkımıyla kıyaslanabilir. Lassry'yi bir kategoriye koyamayız, çünkü şunu ifade ederek kaçar kategorilerden: "Yıkılmak beni tatmin etmedi ama uyardı. Postmodernizm'in yanlış anlaşılması gibi: Modern nosyonunu yıkmak için ortaya çıkmadı asla. Postmodernizm Modernizm'in içinde bir bölümdür."[19]

Viola kültürde uzlaşma eksikliğine işaret eder, nesneleri yalıtması bir anlamda bu duruma verdiği tepkidir. Sanatçının parlak renkli fotoğraflarını birçok kişiye gösterip "Bu sanat mı?" diye sorsanız, "Evet" cevabını verirler, ama bu imgelerin neden sadece fotoğraf olmadığını açıklamakta zorlanırlar. Sanatçı bu durum üzerinde çalışıyor:

> "Ceviz ahşap çerçeveli siyah-beyaz fotoğraflarımda yaptığım gibi çalışmalarımda bazen fotoğrafın tekliği öne çıkar; 'Ah, evet, bu bir fotoğraf' dersiniz. Ama bu fotoğraf aslında daha büyük bir grup fotoğrafın parçasıdır. Tek başına bir fotoğraf, oluşturduğum daha büyük sistemin içinde bir kırılma yaratır. Uyguladığım her bir stratejiyle seride bir yenilgi görünür hale gelir.[20]

Tıpkı bu kitabın dördüncü bölümünde karşılaşacağınız Avrupalı ressamlar Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal ve Ivan Grubanov gibi Lassry de yenilme fobimizle ve başarıya abartılı bakışımızla oynar.

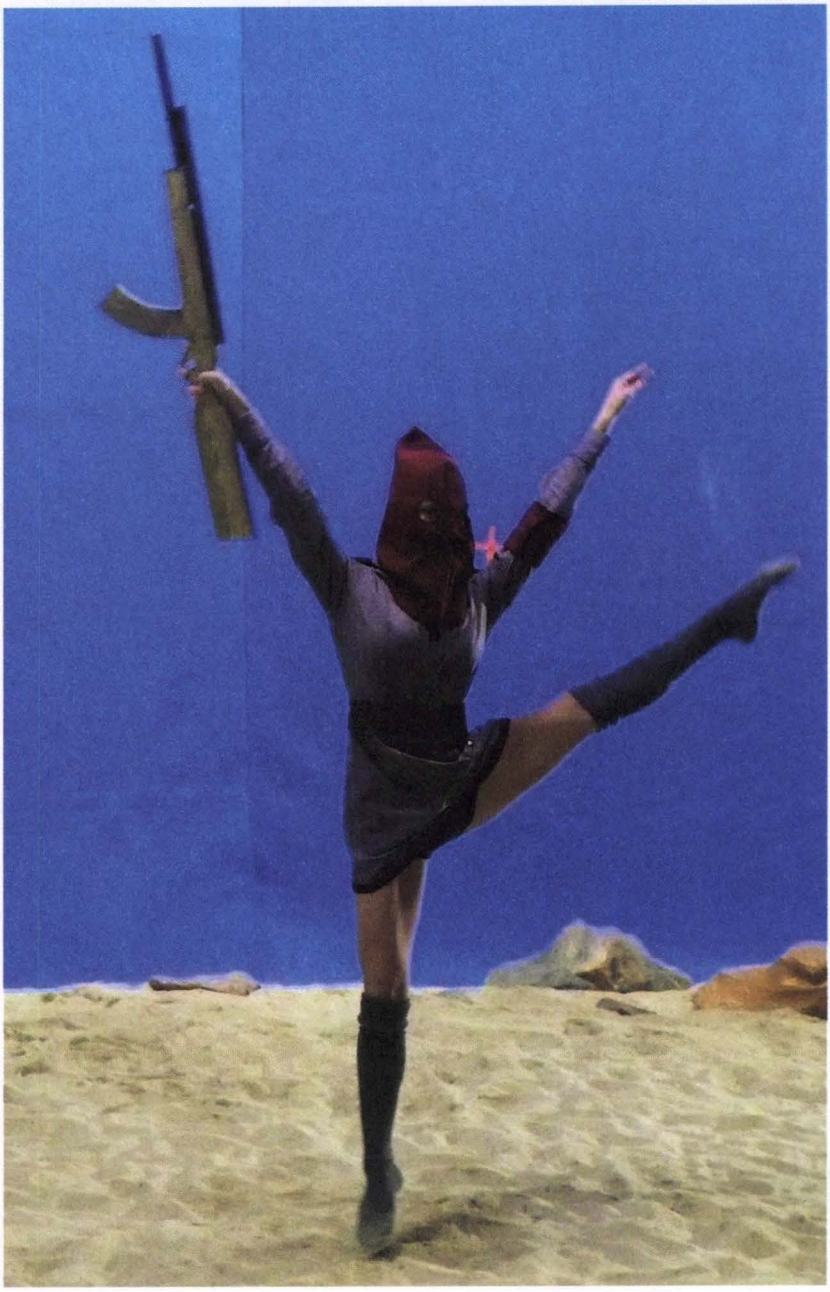
Dzama ile New York'a taşınmadan önce Winnipeg'de yaşarken tanışmış olmayı isterdim. Açık geniş alanlardan hâlâ kopmuş değildir. Filmlerdeki bir tipe benzer: Öfkesini boşaltmak için arka bahçeye çıkıp odun kıran, güçlü omurgalı, sessiz tip. Ama o Hitchcock filmi stereotipinden çok daha nazik biri. Yanında insanların bulunmasından hoşlandığı sanatından da belli oluyor. Filmlerinden anlaşıldığı gibi, bir takım oyuncusu, insanların en iyi yanlarını ortaya çıkarmayı biliyor. Kanada'daki Royal Art Lodge sanat inisiyatifinin önde gelen üyelerinden biriydi, ün kazanıp ülkesinden ayrıldıktan sonra bile ara sıra gruptaki diğer sanatçılarla birlikte yapıt üretiyor. "Birlikte çalışmayı gerçekten seviyorum. Desenler yapıp fikir alışverişinde bulunuyoruz, egolarımızdan kurtuluyoruz."[21] Çok akıcı konuşan, lirik bir insan; "tek bir misyonun olması oldukça kısıtlayıcı; ben yıldan yıla çok değişiyorum" diyor.[22] Bu değişikler sürprizler getiriyor. Berlin'de Art Forum'da kendisiyle savaş karşıtı filmleri hakkında yaklaşık 20 dakika konuştuk; konuyu rahatça James Joyce'a getirdi ve *Ulysses* ile ilgili bir çalışma yapmayı planladığını söyledi.

Önce söyledikleri daha fazla anlam kazandı: "Gündüzleri çiziyorum ama fikirler aklıma geceleri geliyor."[23]

Dzama'nın savaş karşıtı birkaç filmi var. Bunlar çok sert protestolar değil; acı gerçeklerle fantaziler arasında uçuşan bale dansçıları giyinmiş askerler içeriyor bu filmler. Babam *Kâfirler*'deki (*Infidels*, 2009) askerleri canlı görse karakola götürürdü.[24] Bu filmde elleri tabancalı iki bölük, hayatlarına mal olacak çorak topraklara çocuklar gibi coşkuyla girerler. Müzikle uyumlu olarak birer birer ölürler. Her şey gerçekdışı gibidir bu büyük güzel rüyada. Kurşunlar sanki saman yığınlarını deler, bir baş kopar ama sanki bir bostankorkuluğunun kafasıdır, ancak dehşet vericidir, hakikidir: Savaş alanında kimse hayatta kalmaz, etraf dağılmış cesetlerle kaplanır. Bu beyhude şiddet bir diğer dans filminde, *Satranç Oyunu*'nda (*A Game of Chess*, 2011) tekrarlanır. Film dansçıları temel bir hareketi tekrarlarken gösterir. Hayat tek bir harekete, tek bir vuruşa indirgenmiştir: İnsan kalbinin atışına.

Film mecrasının yükselişinden en çok etkilenen sanat formu, kuşkusuz onun doğumunu hazırlayan fotoğraftır. Özellikle iki fotoğrafçı film yapım tekniklerini benimsediler; ilki Dzama'nın kendi gibi Kanadalı arkadaşı Jeff Wall (d. 1946, Kanada). Wall sanatta ilk başarısını 1970'lerin ortalarında reklamlardan yola çıkarak yaptığı çalışmalarla kazandı. Büyük ışıklı reklamlara bakıp "reklamlarda kullanılan mecra aslında temelde hiçbir şekilde reklama ait değil. Fotoğrafın ve filmin içinde olan, serbest bir mecra"[25] diye düşünmüş. Wall 1977 yılında ilk arkadan aydınlatmalı Cibachrome baskısını yaptı. Eski ünlü tabloları çağdaş sahnelere uyarlamak için fotoğrafı kullandı ama 1990'lara gelindiğinde üretimleri filmlere benzemişti. Wall'un bu stratejisini Gregory Crewdson (d. 1962, ABD) devam ettirdi. Crewdson da fotoğraflarını yaklaşık kırk kişilik bir ekiple tıpkı film çeker gibi çeker.

Crewdson fotoğraf bir resim penceresi gibidir diyerek, Clement Greenberg'ün modernist resimdeki resimsel düzlük görüşüne neredeyse doğrudan bir cevap vermiştir.[26] Edward Hopper'ın bıraktığı yerden Amerikan banliyölerini kaydetmeye başlamıştır. Onun resimlerinde alacakaranlıktaki dünyadışılık vardır. Gündüz ile gece arasındaki zamanı sever ve bizi kendi dünyamızdan kendi dünyasına taşır. Yapay aydınlatmayı ve film yapımcılığının tüm hilelerini kullanarak kurgu sürecini vurgular. Sonuçta ortaya çıkan fotoğraflar eski filmlerin görsel dağarcığıyla Amerikan banliyölerini tasvir eder. Crewdson bazıları nasıl tarihten konuşursa onun gibi film hakkında konuşur: Sinema



Marcel Dzama
***Kâfirler* (film karesi)**
2009, DVD'ye transfer edilmiş
35 mm film, siyah beyaz, 2:01 dakika,
ses videosu eşliğinde kutu, değişken
boyutlar, 15 edisyon

Dzama savaşın trajik beyhudeliğini
incelikle, ürperterek ve şiirsellikle
gösterir.





üstte
Jeff Wall
Ağaçtan Düşen Erkek Çocuk
2010, renkli fotoğraf,
305.3 x 226 cm

Wall, fotoğrafın reklamlardan öğrendiği dersleri ilk uygulayan kişi oldu.

altta
Gregory Crewdson
İsimsiz (Güller Altında)
2003, dijital kromojenik baskı,
144.8 x 223.6 cm, 6 edisyon

Crewdson, banliyö sahnelerini gösteren fotoğraflarını oluştururken film prodüksiyon ekiplerinin tekniklerini kullanır.

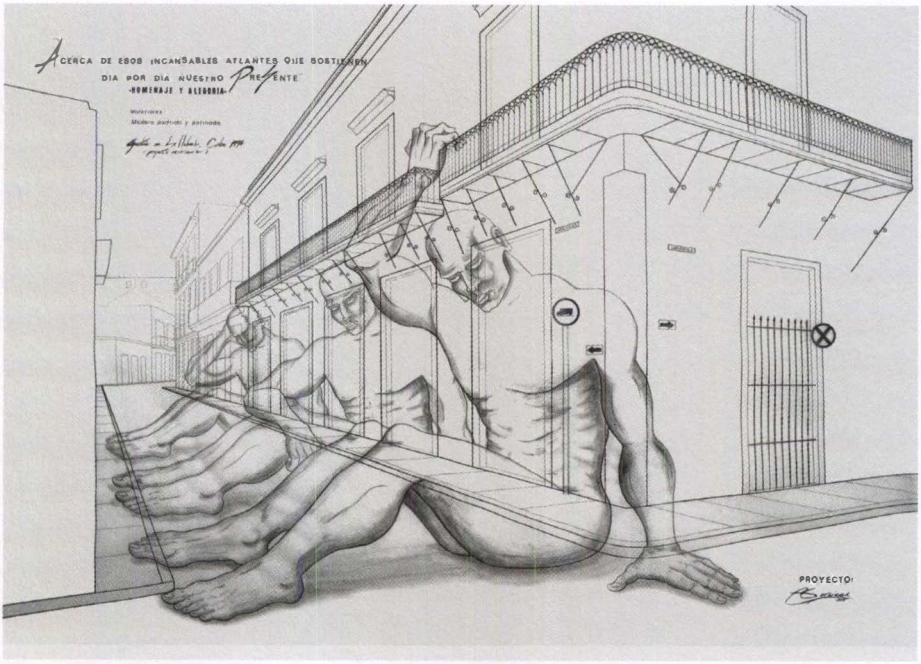
tarihin bir parçasıdır. "Geriye dönüp bakınca, *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) çalışmalarımı son derece etkilemiş bir filmdi..."[27] diyor.

Bu bölümde şimdiye kadar sadece ABD ve iki komşusu Kanada ve Meksika'dan sanatçılardan bahsettim. New York'un dünyanın merkezinde olmayı hak ediş meselesi küresel bir mesele olsa da, en çok Amerikalarda hissedilir. Amerika kıtalarındaki ülkeler politik açılardan ne kadar yan yana gelseler de kültürlerinin kaçınılmaz olarak ABD'ye bağlandığını görüyorlar. Brezilya'daki ekonomik ve kültürel dalga Brezilyalı sanatçılara olan ilgiyi doğurdu ama henüz New York'a rakip olabilecek bir sanat merkezi üretmedi. Bölgede Mexico kenti dışında New York'un karşısında bir merkez olma iddiasında bulunabilecek tek kent Havana.

Havana kapitalizme ideolojik direnişin bir yuvası. Aynı zamanda, fiziksel olarak yıkılıyor. Yıkık dökük bir Havana binasıyla, etrafındaki arazinin Carlos Garaicoa (d. 1967, Küba) tarafından yapılmış çizimini yan yana getiren diptik *Şimdiki Zamanı Günbegün Koruyan Şu Yorulmak Bilmeyen Atlanteler Hakkında* (*About These Untiring Atlantes That Sustain Our Present Day by Day*, 1994-95) ütopik rüyalarla bozgunlar arasındaki bir çarpışma. Dünyanın ağırlığı omuzlarımızda, ama bu konuda ne yapıyoruz? Garaicoa bu yapıtının kaynağını şöyle açıklıyor:

> "1980'li ve 90'lı yıllarda Küba'da birçok sanatçı... bu mekânlara yaklaştı. Bunlara kesin 'sanatsal' yapılar denemez ama elbette ki ben onlara bazı konularda borçluyum. Nihayetinde, çok geniş kuramsal bir gelenek var, Fransız yapısalcılığıyla başlayan, o yönde giden. Küba, politik ve kültürel bir proje olarak 1960'ların Avrupalı entelektüellerine çok yakın; aynı zamanda 1920'lerin ve 30'ların Rus düşüncesiyle bağlantısı da bariz: Sanatın hayata; sanatın 'burjuva' geleneklerini ille de temsil etmeyen yaşam alanlarına bağlı olduğu fikri."[28]

Garaicoa, dünya halinin bir mikrokozmosu, Havana'nın temiz net düşler ve yıkılan yapılar bileşiminden beslendi, ancak sonuçta bu şehir bir merkez olarak sanatçıyı tutamadı. Peki kim sadece evinde varolup ününü ve konumunu sürdürebilir? Cindy Sherman'ın *Zengin Kadınlar*'ı değil, Nan Goldin'in "genişletilmiş ailesi" hiç değil ve elbette Gabriel Orozco da değil. Orozco nasıl ki zamanını Mexico ve New York arasında bölüyorsa, Garaicoa'nın da Madrid'de atölyesi var. Anavatanından resmen



sürülmüş değil ama kendi kontrolü dışındaki bazı koşullar nedeniyle yurtdışında yaşıyor. Çoğumuz kendimizi bir anlamda sürgüne gönderir, sonra aramızı düzeltmeye uğraşır, yeniden denge bulmaya çalışırız. Garaicoa, İspanya'nın başkentinde anacaddelerden birinin yakınındaki harap bir bölgede ufak bir entelektüel merkez olarak Havana'yı yeniden inşa etti.

Garaicoa'yı ziyarete giderken sokak numaralarını karıştırıp yolumu şaşırdım, o arada atölyesinin önünden geçip gitmişim. Şehrin bu bölgesinde durup yol sormaya da çekindim, dolayısıyla epey gecikerek vardım. Garaicoa arkadaşlarının çalışmalarından ufak bir sergi hazırlamıştı. Normalde çok hızlı biri değil ama o gün atölyesini oluşturan küçük odaların içinde fişek gibi koşturuyordu, duvardan duvara zıplıyordu. Bir yandan bir sanatçının video çalışmasını yerleştirmeye yardım ederken bana inanılmaz geniş yelpazedeki çalışmalarını gösterdi, sonra da Cai Fei'nin *RMB City*'sine (2007-11; bkz. s. 118) bağlı bir ekranın önüne oturttu. Çinli sanatçının İkinci Hayat kentinde kendime hiçbir zaman avatar oluşturmadığımı itiraf ettim, bunun üzerine kendi avatarını kullanmama izin verdi.

Garaicoa bana sanki bir yıldırımın açtığı delikten girip dünyamı değiştirmeyi teklif ediyordu. Onun sanatı böyle işliyor; yapılardaki boşluklara saldırıyor, özellikle de Havana'nın yıkık alanlarına ve dünyadaki politik sistemlere dalıp geçiyor. Öte yandan, düşünceyle ve sanatla yeniden canlanılabileceğine inanıyor. Şüpheci olmanın sonuçlarından çok çekmiş ve şüpheciliğe karşı çıkıyor:

üstte ve karşı sayfada
Carlos Garaicoa
Şimdiki Zamanı Günbegün Koruyan Şu Yorulmak Bilmeyen Atlanteler Hakkında
1994-95, diptik, sebze liflerinden kâğıt üzerine mürekkeple çizim ve renkli fotoğraf, çizim, 150 x 215 cm

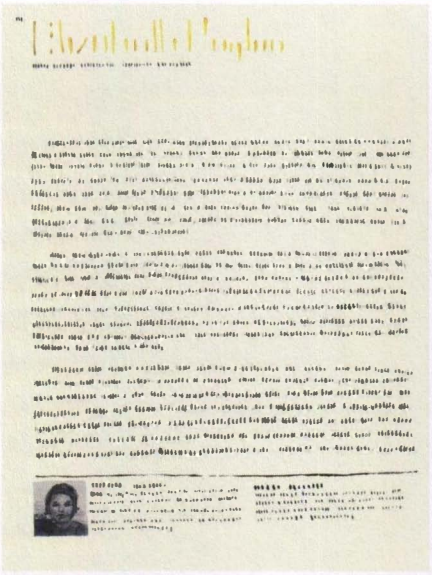
Garaicoa hayallerimizin ve binalarımızın yıkılıp gitmesini önlemenin bedelini inceler.

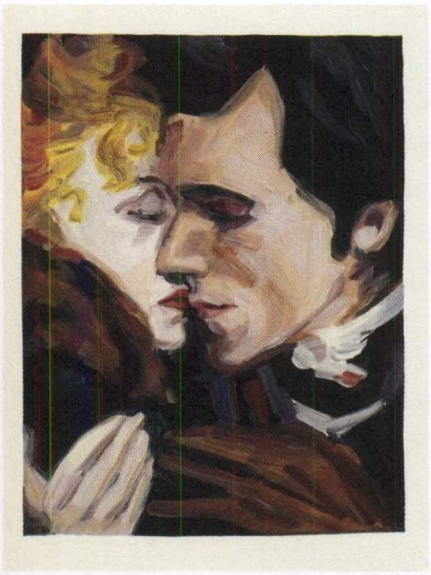


> "Sanat her zaman kurgudur, icattır, kökeni ya da niyeti ne olursa olsun açıktan açığa ya da gizlice takiptedir. Bu noktada kimse büyük tartışmalara girmiyor. İster ejderha, melek, yıkık binalar, ister savaşta ölen insanlar olsun, kimse bir sanatçıdan o konuda dürüstlük ya da gerçeklik sertifikası talep etmiyor. Sanatçının gerçeklerine inanmak yeterli oluyor."[29]

Bu durumda, her bir sanat merkezi, gerçeklerin çeliştiği yerdir denebilir.

Artık sanatçıların, ana merkezlerden uzakta, dünyanın herhangi bir yerinde, kazıyarak da olsa kendilerine uluslararası bir kariyer yapmaları mümkün. İnternetin ortaya çıkışı bunu mümkün kılan en önemli unsurlardan biri oldu. Sandra Gamarra (d. 1972, Peru) İnternet ağını çok etkili bir biçimde kullandı. Bazı sanatçılar muhteşem bir yalnızlıkta çalışırlar, bazılarının ise sürekli uyarılmaya ihtiyacı vardır Gamarra Peru'da çağdaş bir müze olmamasından o kadar sıkılmış ki kendininkini yaratmış: *LiMac – Hayali Bir Lima Çağdaş Sanat Müzesi* (*LiMac – An Imaginary Lima Museum of Contemporary Art*, 2002). İnternetten önce, müze ve galeriler dışında sanatı deneyimlemenin başlıca yollarından biri yayınlardı. *Doğal Seçilim* (*Natural Selection*, 2009) serisi için Gamarra *Art Now* dergisinin bütün sayfalarını kopyaladı ama sadece kendi seçtiği kadın sanatçıları kullandı. İllüstrasyonlara ve metinlere eşdeğer önem verdi ve bu şekilde Boris Groys'un Kavramsal Sanat (bkz. s. 163) için belirlediği amaçlara, görsel ile yazı arasında mükemmel dengeye ulaşmış oldu. Öte yandan, yazılar okunamıyordu. Gamarra bütün o yalnızlık içinde dünyanın dört bir tarafından sanatçıları tanıya-





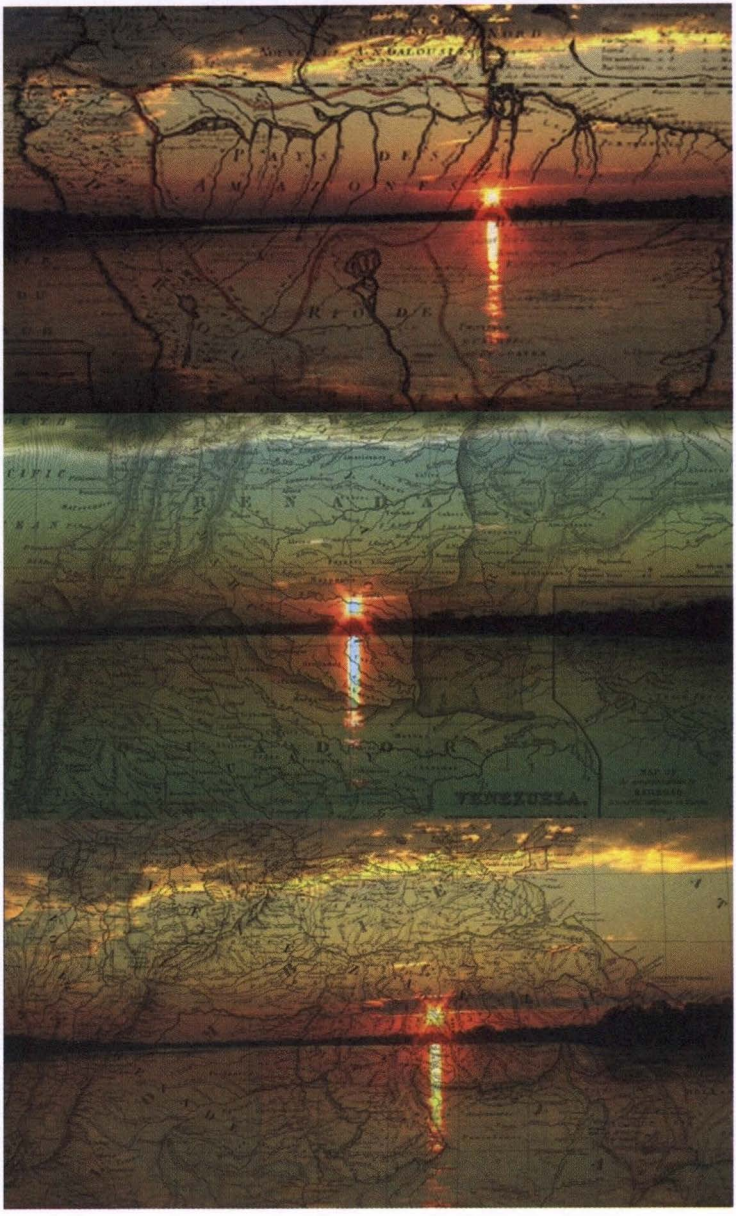
Sandra Gamarra sanatçının ***Doğal Seçim*** kitabından 2009, kâğıt üzerine yağlıboya, her biri 25.5 x 19.8 cm

Gamarra'nın sanat dünyasının merkezindeki kadın sanatçılara kahramanlar olarak hayranlığı metinde bilerek okunamaz biçimde yazılı.

bilmek için çok çalışmak zorunda, ve bu da onun çalışmalarını zenginleştiriyor, ama nihayetinde sanal bir sanat müzesi yeterli midir? Gamarra kendi çalışmalarında büyük sanat merkezlerine hayranlıkla bakmaya eğilimli. *Doğal Seçilim* için New York'u fethetmiş kadın sanatçıların resimlerini kopyaladı. Bir Orozco gbi yapmış ya da New York'a yaşamaya gitmiş değil ama tıpkı Garaicoa gibi o da vaktinin çoğunu New York'tan bile daha eski bir emperyalist kentte, Madrid'de geçiriyor. "Ben gerçeği oynuyorum" diyor. "Oldukça zor bir oyun bu."[30] Geçmişteki otoriter merkezi ses olmadan gerçeği yakalamak daha zor.

Maria Rosa Jijon (d. 1968, Ekvador) Peru ile anavatanı Ekvador arasındaki sınırla ilgili çalışmalar yaptı, ama *Paradoja Manta Manaos* (2009) başlıklı filminde kıtada hâlâ kendini hissettiren, ürküten İspanyol kolonyal kodlamalarına saldırıyor. Filminde kamera Amazon nehrinden aşağı süzülür.

Büyük nehrin ve capcanlı, ehlileştirilemez cangılın görüntüleri üzerine sürperempoze yerleştirilmiş harita, İspanyol istilacıların dünyanın merkezindeki ülkeyi yağmalamak ve çalmak için kullandıkları haritadır. Jijon'un ülkesi adını bulunduğu coğrafi lokasyondan, tüm çizgilerin en merkezi çizgisinden, ekvatordan alır; ama sanatçının dediği gibi: "Artık kuzey ve güneyde olmakla ilgili bir şey değil bu. Nerde olurlarsa olsunlar bazı insanlar Kuzey koşullarında yaşıyor, bir kısmıysa Güney koşullarında."[31] Jijon genç çete üyeleriyle Ekvador'un sınırlarında da dolaştı, birlikte önce Peru sonra Kolombiya sınırına gittiler, "öbür tarafın görüntüleri"ni yaratmaya çalıştılar. Ancak buradaki ironi yine, bütün çalışmalarını merkezi düşüncenin ve kontrolün sonuçlarına saldırmaya adamış bir sanatçının büyük şehirde yaşamasıdır: Bütün yolların çıktığı Roma'da.

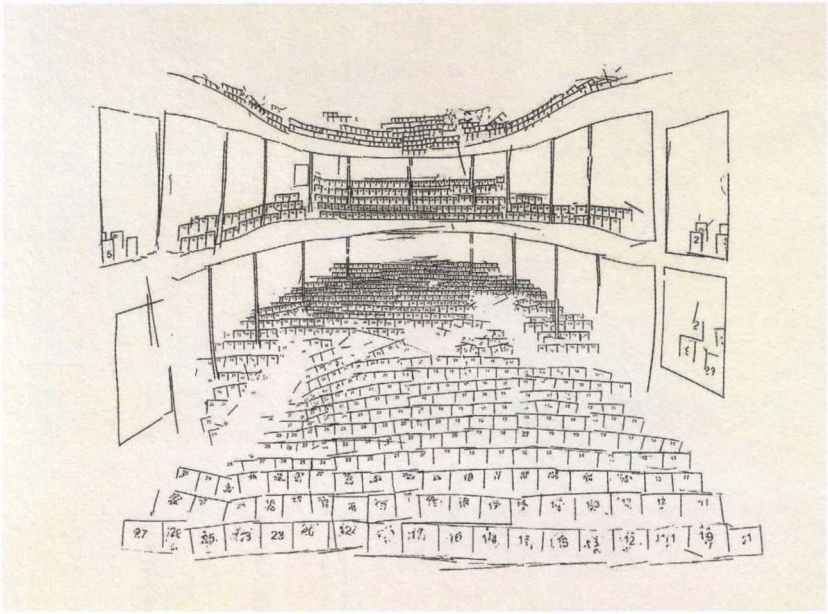


Maria Rosa Jijon
Paradoja Manta Manaos
(film karesi)
2009

Jijon'un kamerası Amazon nehrinden aşağı süzülürken İspanyol istilacıların kullandığı eski harita ile filtrelenir.

Jijon sanatında harita kullanan tek Güney Amerikalı sanatçı değil. Erken yaştan itibaren Guillermo Kuitca (d. 1961, Arjantin) dükkân vitrinlerindeki haritalara bakmaya başlamış, ta ki "haritaya yönünü bulmak için değil kaybolmak için"[32] baktığını fark edene kadar. Haritalar içsel bir denge ile, dışarıdaki dünyayla kurduğu ilişkiyle alakalıymış. Bu ilişki 1980'de Buenos Aires'te bir tiyatroda koreografisini Pina Bausch'un yaptığı dans performanslarını gördüğünde bir eşik daha atlamış. Sanatta performansın, sanatın teatralliğinin ne kadar güçlü olduğunu fark etmiş aniden. Jijon ve Kuitca, her ikisi de, haritaların durağan unsurlarını aşmayı, üzerimizde eski bir düzeni zorlamalarını engellemeyi hedefliyorlar. Bausch'un koreografisindeki canlılığı ve enerjiyi gördükten sonra Kuitca tiyatroları sürekli evrilen, hareket halinde sanat mekânları olarak tanımlamış; ona göre kendi yaptığı tiyatro koltuk şeması "haritaları" bile sürekli değişen sanatın heyecanını yaşatıyor.

Dans ile mimari arasındaki ilişki bir Arjantin teması olarak görülebilir; Pablo Bronstein'ın (d. 1977, Arjantin) çalışmalarında da hâkim bir tema, ama Bronstein'ın sanatı Kuitca'nınkinden o kadar farklı ki benzerlik şans eserinden başka bir şey olamaz. Çağdaş bir sanatçı olarak Bronstein geçmiş ile şimdi arasında çok doğallıkla dolaşabiliyor. 18. yüzyıl sanatçısı Piranesi'nin kendinden emin yeteneği ile çiziyor ve bu yeteneğinden dolayı sıkılmıyor. Latinlerin gençlerle ve yaşlılarla birlikte hareket edebilme yeteneğine sahip, bu sayede çalışmaları bizi çok karmaşık, inişli çıkışlı bir mimari yolculuğa çıkarıyor – postmodernist bir binaya mı yoksa klasik bir başyapıta mı bakıyoruz emin olamıyoruz bir türlü, ama büyük olasılıkla sanatçının yaratısındaki baştan çıkarıcı melez bir canavardır. Dansı çalışmalarında kullanırken dünyadaki farklı zaman dilimleri arasında da gidip gelme konusunda ürpertici bir yetenek sergiliyor. *Trajik Sahne* (*Tragic Stage*, 2011) 16. yüzyıldan kalma *sprezzatura* özelliği taşıyor, yani yapılan önemsizmiş gibi gösterme bir rahatlık içinde hareketler, ironik bir tepki sözkonusu. Bronstein bale dansçılarını çok büyük boy boyalı bir neoklasik cephe önünde dans ettiriyor. Ama, Woody Allen'in *Paris'te Geceyarısı* (*Midnight in Paris*, 2011) filmindeki karakterleri gibi sadece gelip, altın çağa geri dönmüyor. Geçmişte de sorunların olduğunun farkında. 2011 tarihli "Saltanatlı Yaşam Eskizleri" ("Sketches for Regency Living") sergisinde *Architectural Magazine*'in 1834 yılındaki saldırısına gönderme yapmıştı – "sürekli olarak tuhaf yeniliklerin peşinde... tasarımcı... neredeyse sonsuz miktarda fikrini... sunarken sonuçta saçmalamaktan kaçamaz..."[33] Etrafımızda o kadar çok saçmalık var ki bazen en hoşuma giden şey;



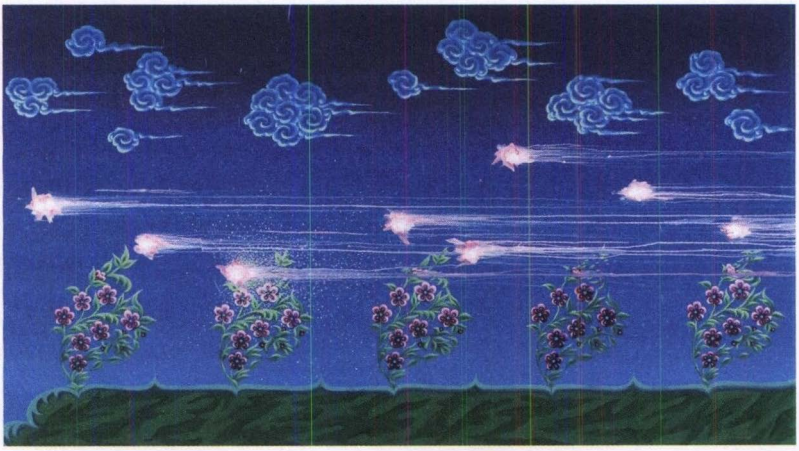


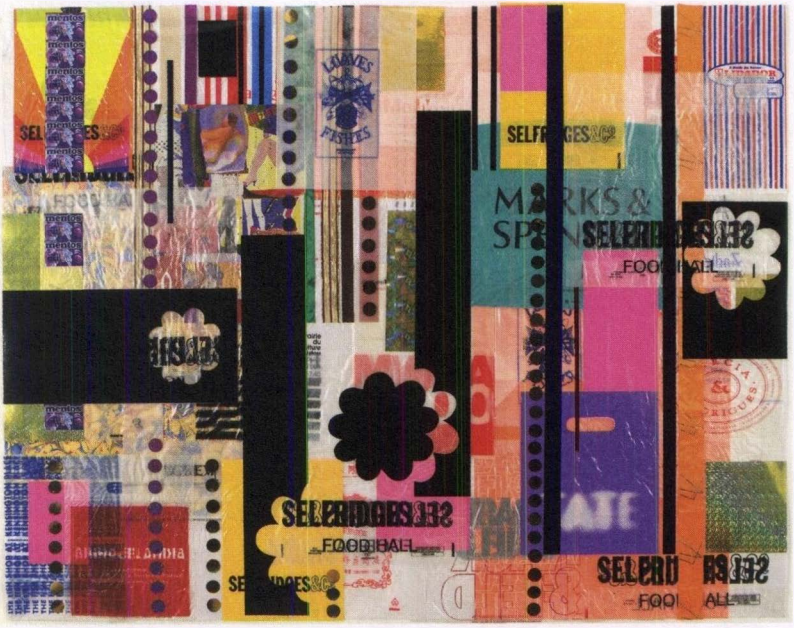
üstte
Guillermo Kuitca
Eski Vic
2004, kâğıt üzerine kolaj,
149.2 x 148.9 cm

Kuitca çocukluğundan beri haritalarda kendini kaybediyor.

altta
Pablo Bronstein
Trajik Sahne
(performans dokümantasyonu)
2011, tuval üzerine akrilik boya,
3.5 x 16 m

Bronstein, Piranesi'nin yeteneğinden yola çıkıyor ve dansçıları 16. yüzyıl saray konseptlerini kullanarak insan ile çevresi arasında yeni bir ilişki oluşturuyorlar.





üstte
Kamrooz Aram
Fosforlu Görüntüler
2007, tuval üzerine yağlıboya,
152.4 x 274.3 cm

Aram'ın resimleri örüntü desenleri ile modern vizyonun, İran halıları ile bilgisayar oyunlarının bir çatışması.

altta
Beatriz Milhazes
Brinquelandia
2008, kâğıt üzerine karışık teknik kolaj,
115 x 143 cm

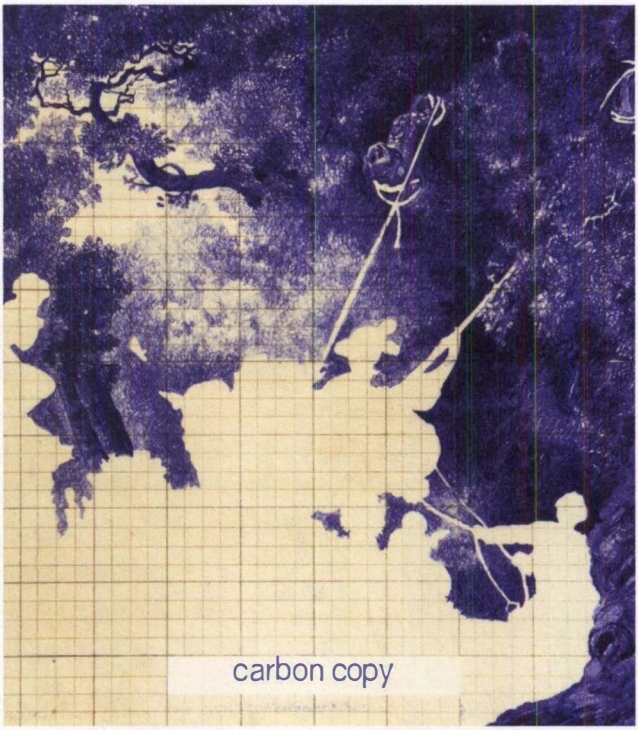
Richter renklerini matematiksel bir sistemle seçerken, Milhazes kendininkilere doğalca ulaşıyor fakat benzer sonuçlar alıyor.

iyice abartılı çalışmalar; ama, geçmiş ile şimdi arasına güvensiz bir şekilde konumlanmış olan Bronstein alternatif bir yol gösteriyor: Zihnimizde yerleşmiş kalıpların arasında zarif ama eğilip bükülmeli bir dans öneriyor.

"Süsleme suçtur" diyen Avusturyalı mimar Adolf Loos'a karşı çıkan Bronstein ile vaktinin çoğunu erken yirminci yüzyıl estetik diktasına karşı savaş vermekle geçiren Kamrooz Aram (d. 1978, İran) benzer bir mücadele içindeler. Aram'ı, New York'ta dersler verdiği Parsons School of Design'ın kalabalık koridorlarında ziyaret ettim. Zarif, kırılgan bir figür ve Bronstein gibi o da farklı zaman dilimleri ve coğrafi bölgeler arasında gidip geliyor. Siyah kıvırcık saçlarını daha çok ortaya çıkaran kahverengi takım elbisesi ve kırmızı kravatı içinde rahat görünüyordu. Labirent gibi koridorlarda yürürken iki kez yanına öğrenciler gelip uzun süredir devam eden bir konuşmanın parçasıymış gibi görünen sorular sordular ona. Bu sorulara cevap verirken tereddütsüzdü ama karşıt fikirlere duyarlıydı, tıpkı süslemeyi reddeden modernist yaklaşımı tartışmamız sırasında olduğu gibi. "Adolf Loos gibi modernistlerin 'dekoratif'e karşı bir antidot olan geometriyi" çekici bulduğunu itiraf etti ama ardından tam karşıtını yapmakta kararlı olduğu çalışmasını gösterdi: "Benim hedefim dekoratif nosyonunun Loos'un iddia ettiğinden çok daha karmaşık olduğunu göstermek. Varsayılan ikiliklerin hatalı olduğunu göstermek: Doğu ve Batı'nın karşı karşıya olduğu fikri, Loos'un sofistike modern Batılı Adam karşısında 'daha az gelişmiş' Doğulu kültürler olduğu fikri kadar sorunlu. Doğulu kültürlerin sanatının özelliği desen ve örüntü temelli olmasıdır."[34] Aram'ın resimleri İran minyatürleri, halılar ve video oyunlarının bir çarpışmasıdır, ama ben onlarda tamamen yeni bir şey içerme potansiyelini de görüyorum.

Brezilya'da yeniye yönelik geleneksel bir eğilim var, ancak itibarı sürekli yükselen Brezilyalı Kavramsalcıların mirasını tanımlamak kolay değil. Beatriz Milhazes (d. 1960, Brezilya) "Brezilya Modernizmi 'kültürlerin birbirlerini yemesi' kavramı üzerine temelli" diyor ama Dzama ve Lassry gibi o da ödün vermeyen bir vizyona sahip.[35] Parlak renkli resimleri ve mimari rölyefleri neredeyse Gerhard Richter'in yapıtının öteki yüzü: Richter renkli, tablo resimlerinde renkleri sistematik bir şekilde yalıtırken Milhazes onlara doğallıkla yaklaşıyor.

Art Basel Miami Beach'in gençler bölümünde Marcelo Moscheta'nın (d. 1976, Brezilya) çizimleri/fotoğrafları ile ilk karşılaştı-



Marcelo Moscheta
Karbon Kopya-Fragonard
2010, kâğıt üzerine tek tip karbon kâğıt ve gravür, 40 x 35 cm

Moscheta'nın çalışması Orozco'nun ağaç tanımını resmediyor gibi, merkezde gelişiyor, ancak ağaç kesilmişse yapacak bir şey yok.

ğımda heyecanlandım. Deutsche Bank'ın Amerika Kıtaları komitesinin işlerinden satın aldığını öğrenince daha da memnun oldum. "Sanat dünyanın kendisi değildir, dünyaya bakışımızdır" diyor Moscheta. "Bana göre bir manzara, bir aynanın karşısında yalnız başımıza kalışımız gibidir."[36] Tanınmış tabloların ve manzara resimlerinin kopyalarını yapıyor; Gabriel Orozco'nun bir ağacın gelişiminden anladığını örnekler gibi ağaçların dallarını, köklerini ve yaşamlarını vurguluyor. Orozco şöyle anlatmıştı: "Ağaçların merkezden büyümesine bayılıyorum, aynı zamanda yeraltında da büyüyorlar topraktaki bir merkezden ve ufuktan, sonra da dallarını büyütmeye başlıyorlar. Ağaç bir metafordur benim için."[37]

Rivane Neuenschwander (d. 1967, Brezilya) küresel *zeitgeist*'ı (zamanın ruhunu) en açık ve net anlatan Brezilyalı bir sanatçı. Yapıtlarının çoğunda birlikte çalışmak için başkaları gerekiyor: Sanatçı insanların yapıtlarına katılmasını istiyor. Sanatçı 2005 yılında, Samuel Beckett'in itirafkâr kısa hikâyesi *İlk Aşk*'la (*First Love*, 1946) aynı adı taşıyan projesinde gönüllü katılımcılardan ilk aşklarını yeniden kurgulamalarını istedi, hatıralarını yeniden oluşturmak için yanlarına bir adli tıp ressamı verdi. Bir âşığın resmini yeniden çizmek için neden normalde cinayetlerle uğraşan bir teknik ressam gerekir? Beckett'in hikâyesindeki gibi hatıralara dalındığında, bu yolculukta oldukça kötücül bir yan vardır. "Beni temelde yapıtların sürekli değişebilir durumda oluşları ilgilendiriyor" diye açıklıyor Neuenschwander.





Rivane Neuenschwander
İlk Aşk
2005, kâğıt üzerine kurşunkalem,
eskiz sanatçısı polis,
masa ve sandalyeler, çizimler:
her biri 29 x 21 cm

Bu portreler Neuenschwander tarafından çizilmedi, projeye ilk gönüllü olan âşıkları yeniden canlandırmak için işe alınan adli tıp ressamı tarafından çizildi.

Ama bunun ötesinde aslında dönüşümü destekliyor. *Açlık Çeken Mektuplar*'da [*Carta Faminta* (*Starving Letters*), 2000], Portekizce hem 'harita' hem 'mektup' anlamına gelen *carta* üzerinde sümüklüböcekleri besledi ve küçük yaratıkları kendi yarattıkları yapışkanlık haritaları üzerinde yürümeye bıraktı.

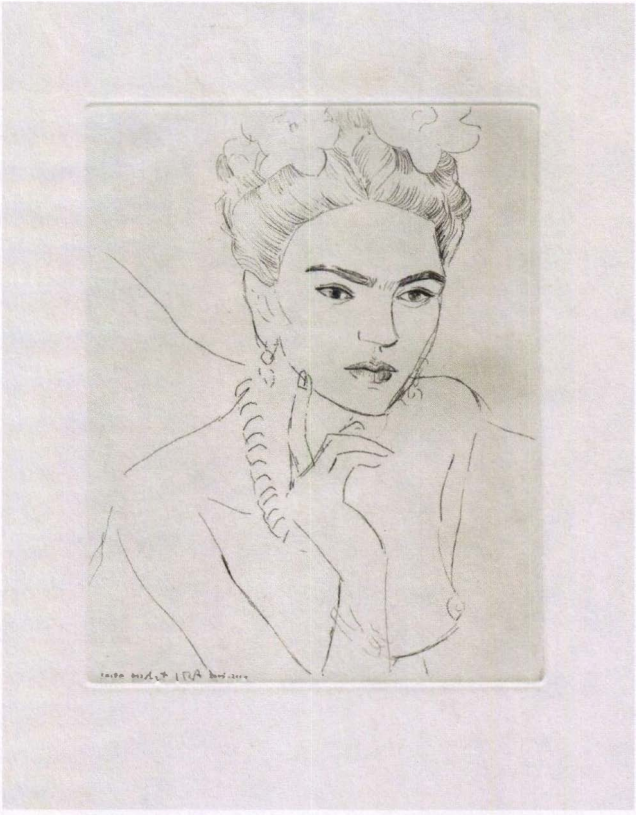
Sanatın küresel bir araştırmasını yapmaya kalkmanın nasıl bir delilik olduğunu bazen fark ediyorum. Gombrich'in uyardığı gibi, sanatçıların yıldız kümesinde birbirleriyle binbir çeşit bağlantılarını anlamak bir yana, tek bir sanatçıyı bile anlamak bazen yeterince zor. Francis Alÿs'in kısa filmi *Son Palyaço* (*The Last Clown*, 1995-2000) bana çok dokundu. Ben hayal kurmayı seven biriyim. Beni 1999-2011 yılları arasında sık sık kendi küçük dünyamda West Highland terrier cinsi köpeğimle mutlu mesut Londra'da Kensington ve Hyde Park'ta yürüyüşte görebilirdiniz. Bu yüzden Alÿs'in hicvi bana kişisel bir saldırı gibi geldi. Alÿs'in rengi soldurulmuş ve sade çizimlerinden yapılan canlandırma filmi, parka benzer bir yerde dolaşmaya çıkan bir adamı ve köpeğini gösterir. Gerçek bir olaya dayalıdır. Filmdeki adam, Alÿs'in yakın arkadaşı ve birlikte çalıştığı Cuauhtémoc Medina, 2002 yılında Tate'teki Güney Amerika Koleksiyonları'nın ilk küratörü olarak göreve atanmıştı. Küratör ve eleştirmen olarak Medina başarılı biridir. Venedik Bienali'nde Teresa Margolles'in enstalasyonunun küratörüydü, Meksika kanının ithalatı o kadar kolay organize edilmemiş olmalı! Media ayrıca Alÿs'in en anıtsal işlerinden biri olan *İnanç Dağları Oynattığında* (*When Faith Moves Mountains*, 2002) filminin de koordinatörüydü. Bu film için Alÿs'in 500 öğrenciyi toplamasına yardım etti, hepsi beyaz gömlekli olan bu öğrenciler ellerinde tırpanlarıyla Lima'nın varoşlarında kumları süpürerek bir kum tepesini hareket ettirdiler. "Dağlarını" sadece birkaç santim yürüttüler ancak burada önemli nokta manzaradaki ufak fiziksel değişiklik değildi. Bu eylem, çoğu insanın sonucunun önceden ayarlanmış olmasından korktuğu bir seçim sırasında yapıldı. "Güç hariç her şey bir yanılsamadır" diyen Peru hükümetine karşı bir protestoydu. Bir dağı hareket ettirmek için 500 kişiyi görevlendirmesi, bunun tersinin de aynı derece gerçek olduğunu gösteriyordu: "Yanılsama güçtür". Dolayısıyla Medina tembel bir hayalci sayılmaz, benim de değilim, ama *Son Palyaço*'da (*The Last Clown*) Alÿs arkadaşını teorilere o kadar dalmış, kafası o kadar bulutların üstünde gösterir ki adam önündeki köpeği görmez ve kuyruğuna takılıp düşer.

Ben de birkaç kez köpeğimin kuyruğuna takıldığım için düştüm, üstelik aynı nedenle: Ütopyalar peşine düşmüşken köpe-



Francis Alÿs
Son Palyaço
1995-2000, animasyon film için çizimler, kopya kâğıdı üzerine yağlıboya ve kurşunkalem, her biri 29 x 38 cm

Alÿs'in sanat eleştirmeni arkadaşı bastığı yere dikkat etmez ve bu nedenle köpeğinin kuyruğuna takılıp yere kapaklanır.



Elizabeth Peyton
Frida Kahlo
2007, Japon Gampi yüzey kâğıdı üzerine gravür, 25.4 x 20.3 cm. 20 edisyon.

Yaşadığımız bu çağda Peyton'ın geçmişin ve bugünün ünlüler dünyasına bakışımızı indirgediği nokta neredeyse inanılır gibi değil, ama sonucu bir o kadar da kayda değer.

ğim beni yere yatırdı, çimen, çakıl taşı ve çamur üstüne... Komik bir görüntü yaratmış olmalıyım ki dünyanın neresinde olursam olayım insanlar sürekli yanıma gelip "O Londralı, İskoç desenli pantolonlu ve küçük köpekli uzun boylu adam sensin!" diyorlar. İnkâr etmiyorum, ben aklıma gelenlerin dünyayı değiştirmek için harika fikirler olduğunu düşünüyordum.

Bu bölümü çok kişiyi yönlendiren ama çok azını ödüllendiren bir bakış açısıyla kapatacağım: Amerikan Rüyası: Elizabeth Peyton'ın (d. 1965, ABD) sunduğu şekliyle. Peyton'ın resim ve çizim üslubu dümdüz sıradan bir figürasyon; bazı yerlerde ufak vuruşlarla mücevher benzeri bir görkem yaratıyor ve sanatçı bu üslubu küresel toplumda parçalanan ünlü kişileri göstermek için kullanıyor. Arzulanan, gerçek ve ölü olanı bir arada yoğuruyor. Napoleon'un resimleri Jarvis Cocker, Kurt Cobain ve Liam Gallagher gibi müzisyenlerinkiyle yan yana duruyor, dirsek temasında. Frida Kahlo'nun tekrarlanan portreleri Peyton'ın çağdaşlarının yanı sıra üretiliyor: Maurizio Cattelan (d. 1960, İtalya), Jake Chapman (d. 1966, İngiltere) ve sanatçının eski eşi Rikrit Tiravanija (d. 1961, Arjantin). Tek bir eylemde on bir bin insanın bir araya gelip hep birlikte çorba içmesini sağlayan Tiravanija kuşkusuz eski karısından daha radikal, toplumsal açı-

dan daha kapsayıcı işler üretti, ama sanat pazarı Peyton'ı tercih etmeye devam ediyor.[38]

Eğer Peyton Londra'daki ilk sergisini akıllıca bir hamleyle, kentin Doğu Bölgesindeki bir pub'da açmış olmasaydı Londra sanat dünyası onun ensestvari ilişkilere dayalı, şaşaalı dünyasına daha kibirli yaklaşabilirdi. Bağlamından koparılmış yapıtlara insanlar baktılar ve sorular sormaya başladılar. Genç Britanyalı Sanatçılar'ın (YBA) tarihçesini tutan Gregor Muir'in tepkisi tipikti. "Gerçek mi bu resimler?"[39] diye sordu. Yakın bir zamanda açılışlarından birinde Peyton'la karşılaştım ve aynı bu çizgide sorular sormaya çalıştım. Onun yapıtları korkutucu derecede hafif ve önemsiz; ama tasvir ettiği dünya da, ünlü olmanın başarısının parlak yanılsaması da o kadar sudan ve zayıf. Peyton resim ve çizim yaparken ne zaman duracağına nasıl karar veriyor bilmek istiyorum. Bizim cesur yeni çok-yüzlü dünyamızda bir sanat eserinin ne zaman bitmiş olduğunu bilmenin imkânsızlığı üzerine bir yorum mu yapıyor bilinçli olarak, yoksa Andy Warhol'un ve David Hockney'nin indirgemeci geleneğini mi sürdürüyor tasasızca? Günün sonuna yaklaştığımız bir saate göre oldukça odaklanmış ve ciddi görünüyordu. Zeki ve şaşırtıcı biçimde sert hatlı yüzünden bir an bir cevabın hayaleti gelip geçti ama anında kapandı. Biri onunla vedalaşmak için yaklaştı. Pek çok sefer, sorularıma cevap alamayacağımı kabul etmem gerekiyor. Ünlü Elizabeth Peyton ile görüşmem de işte bu kadardı.



GÜNEY
● AFRİKA VE ORTADOĞU

"Görsel sanatları düşünmek bile genelde beni panikletmeye yetiyor."[1] Bu sözler, çağdaş görsel sanatların Afrika ve Ortadoğu'da yorumlanmasında herkesten çok etkili olmuş Filistinli-Amerikalı akademisyen ve politik eylemci Edward Said'e ait. Ben bu bölümde bu iki bölgeyi bir araya getirdim çünkü buralardan çıkan sanatçılardan bahsederken Edward Said'e gönderme yapmamak mümkün değil. Said'in yazılarının çoğu bende Orwell'in anlattığı türden bir his bırakıyor, sanki bir tuzağa yakalanmışım ve bu konuda hiçbir şey yapamıyorum. *Küresel Sanat Pusulası*'nın altında yatan kavram –"öteki" ile ilişki kurabilmek için kendi birikimlerimizi, yüklerimizi harekete geçiririz düşüncesi– benim "gizli bir Oryantalist" olmakla suçlanmama açık kapı bırakıyor. Said'in yazdıklarına bakılırsa, emperyalistlerin torunu olarak benim Afrika ve Ortadoğu'yu şehvetli, ruhani ve "öteki" olarak görmemem olanaksız. Orwell'in *1984* başlıklı romanında, yaşam biçimimizle ilgili yaptığı eleştirilere hâlâ tatminkâr bir cevap verilemediğini düşündüğüm gibi, Said'in *Şarkiyatçılık* (*Orientalism*, 1978)[2] kitabında açık ve net ifade ettiği eleştiride ilerleme kaydedilmediğine, bu konunun yeterli bir şekilde geliştirilmediğine inanıyorum.

Bu kitabı en baştan itibaren bir dörtlü olarak düşündüm. Doğu, batı, kuzey ve güneyden dört farklı anlatıyla, Çağdaş Sanata dört perspektiften bakış sağlamak istedim. Edebiyattan aldığım örnekler Lawrence Durrell ve Paul Scott'un İskenderiye ve Raj dörtlüleriydi, ancak her ikisi de dört değil çok sayıda sese dayanan "Oryantalist" bir öykü anlatma geleneğini yeniden canlandırmaya çalışıyorlardı.[3] İdealimde her sanatçının kendi hikâyesini anlatması ve bu arada benimle bağlantılı bazı kısımlarda da düşündüklerini aktarmaları vardı. Bu bölümdeki zorluk benim Afrika, İran ve Ortadoğu'dan çok az sayıda sanatçıyı evlerinde veya atölye

ortamlarında ziyaret edebilmiş, çoğunlukla da onlarla sürgünde görüşmüş olmamdan kaynaklanıyor.

Deutsche Bank'ın Nijeryalı sanat danışmanı Okwui Enwezor'la dünyanın dört bir yanında ama sadece sanatın göz alıcı buluşma noktalarında buluşup konuştuk; hatırımda en çok kalan, Venedik'te Büyük Kanal üzerinde bir sabah sohbetimiz. Benim İngiltere Ulusal Sanat Kütüphanesi'ni barındıran Victoria ve Albert Müzesi'nin uzun salonuna kapanıp uzaktan ikinci el bilgiyle Afrika sanatı çalışmam Said'in korkulu rüyasına kanıt olabilirdi. Umarım sanatçılar ve Okwui içimde "pusuda yatan Oryantalizm"den kurtulmamı sağlamıştır.

Said'in ilham verici Batı-Doğu Divanı Orkestrası, bizim asla görünüşteki gibi kibirli olmadığımızı gösteriyor. 1999'da Said ile İsrailli orkestra şefi ve piyanist Daniel Barenboim Filistin, İsrail ve Ortadoğu'nun diğer bölgelerinden ve İran'dan müzisyenlerle bir gençlik orkestrası kurdu. Afallatıcı bir şekilde, orkestraya Goethe'nin son önemli şiir döngülerinden *Batı-Doğu Divanı* (*West-östlicher Divan*, 1819) adını verdiler. Büyük Alman Romantiği'nin adını herhangi bir şeye vermeleri İsrailliler için ne kadar zor olduysa, kültürel emperyalist Goethe de Said'in gözünde şeytanın kendisi olabilirdi diye düşünüyorum.

Cehaletimi biraz giderebilmek için Okwui'ye güvendim. Yaratıcı pek çok insan çıkaran Nijerya'da doğan Enwezor şu anda Münih'teki Haus der Kunst'un direktörü, ama onunla dünyanın, çağdaş sanatın konuşulduğu herhangi bir yerinde karşılaşmanız mümkün. Genel halkın gözünde küresel sanat konuşmalarında Hans Ulrich Obrist (sanat dünyasının 'Maratoncu Adam'ı) en çok tanınan kişi olabilir, ama Okwui, diğer konuşmacılar tarafından hakkında en çok dedikodusu yapılan kişidir.[4] Bir keresinde Dubai'de katıldığım bir panelde diğer panelistler kendi aralarında konuşurken, "Enwezor bir daveti kabul etmeden önce uzun bir talepler listesi verir" dediklerini duydum. En çok Süper Kral Boyu yatak ve büyük otel odası taleplerine imrenmişler. Okwui'yi Venedik'te Bauer Otel'in terasında görseydim ve kim olduğunu bilmeseydim, mesleğini tahmin edebilir miydim emin değilim. O iri bir adam, ama bir sporcudan ziyade bir devlet adamı gibi yürüyor. 2005-2009 yılları arasında San Francisco Sanat Enstitüsü'nde Akademik Faaliyetler Dekanı olmasına rağmen bir akademisyene göre de fazla iyi giyimli. Cappucino'larımızı içerken ona Batı şövale resminin çağdaş sanatla ilgisini sordum, gözleri ışıldadı, oysa bu noktaya kadar onu bir siyasetçi sanabilirdim. Okwui profesör haliyle ve akademik dili kullanarak saatlerce konuşabilir,

sesindeki müzikal tını hafifleticidir, ama eğitimde Sokrates ilkesine bağlıdır: Konuşulan kişilerin kendi başlarına düşünmelerini sağlamaya çalışır. Afrikalı, Polinezyalı ve Kolomb öncesi heykel gelenekleri nasıl ki erken modernistleri tetiklediyse, yeni modernityi tetikleyen ve artık "ilkel", "öteki" kaynak olan Picasso ve Matisse'in resimlerinin de Afrika'dan genç sanatçılar için aynı işlevi görüp görmediğini sorduğumda bana alaycı bir ifadeyle baktı. Kısa süre sonra göç konusunu tartışmaya başladık, özellikle de Yto Barrada'nın Afrika ve Avrupa arasındaki tek yönlü sınırlar hakkındaki çalışmasını. Konuşmalarımızda dikkatli bir uzak duruş hissi hâkimdi. Okwui bana sanatçı isimleri sıralamaktan çok memnun, ama konu fikirlere geldiğinde seçkin bir konuma sahip olduğu alanda kışkırtıcı bir ders unsurunun ortaya çıkışı anlaşılır olabilir. Merkez ve periferi ilişkisi hakkında pek çok yazısı var. Ben ona Afrika'daki sürekli hareketliliği, iklim, ekonomi ve bölge coğrafyasından kaynaklanan göçebe gezilerini sormak istedim ama bunu yapamadım, çünkü hareket aşkının, dans aşkının öteki tarafını dile getirmenin bir yolunu bulamadım. Önemsiz göründü bana. Kütüphanede okuduğum yazıların bazılarından kelimeler kulaklarımda çınladı: "Turizm ve seyahat; yakın ve uzak, tanıdık ve tanımadık, yerli ve turist arasındaki sorunlu ilişkinin ilk belirleyici ataklarıdır." Aynı pasaj şöyle devam eder:

> "18. yüzyılda Grand Tur (ki *turizm* bize bu kelimeden miras kalmıştır) gezginin ufkunu açması için bir fırsattı. Sonuçta, bir tüketim alışkanlığını da destekledi: Dünyanın bir parçasını yakalamak ve ona sahip olmak. Turizm gezgine bir dünyevilik illüzyonu bahşeder, kozmopolitizmin geçici güvenliğini hissettirir, ancak turistik imgelem saldırgan ve açtır, bir alışkanlığı besler ve sahte muamelelerin imalatına sebep olur."[5]

Said'in çıkmaz sokağına geri döndük. Güneyde apartheid'in görkemli fethine karşın, Afrika, periferilerindeki sorunlar nedeniyle çok kolay etiketleniyor: Sadece Filistinliler ile İsrailliler veya İran ile ABD arasındaki, görünüşe göre çözümsüz anlaşmazlıklar değil, Cebelitarık Boğazı'nın öbür yakasında Kuzey Afrika ile eski Avrupalı kolonyalistler arasındaki sorunlar söz konusu. Kitabın bu bölümündeki sanatçıların üçte birinden fazlası zamanlarının çoğunu doğdukları ülkeden uzakta geçiriyorlar. Yersiz yurtsuzlaşma, kendi kimlik anlayışlarıyla taşındıkları ülkelerde çok farklı olan kimlik anlayışlarının bileşimi, sanatlarındaki tansiyonu ve çatışmayı artırmıştır.

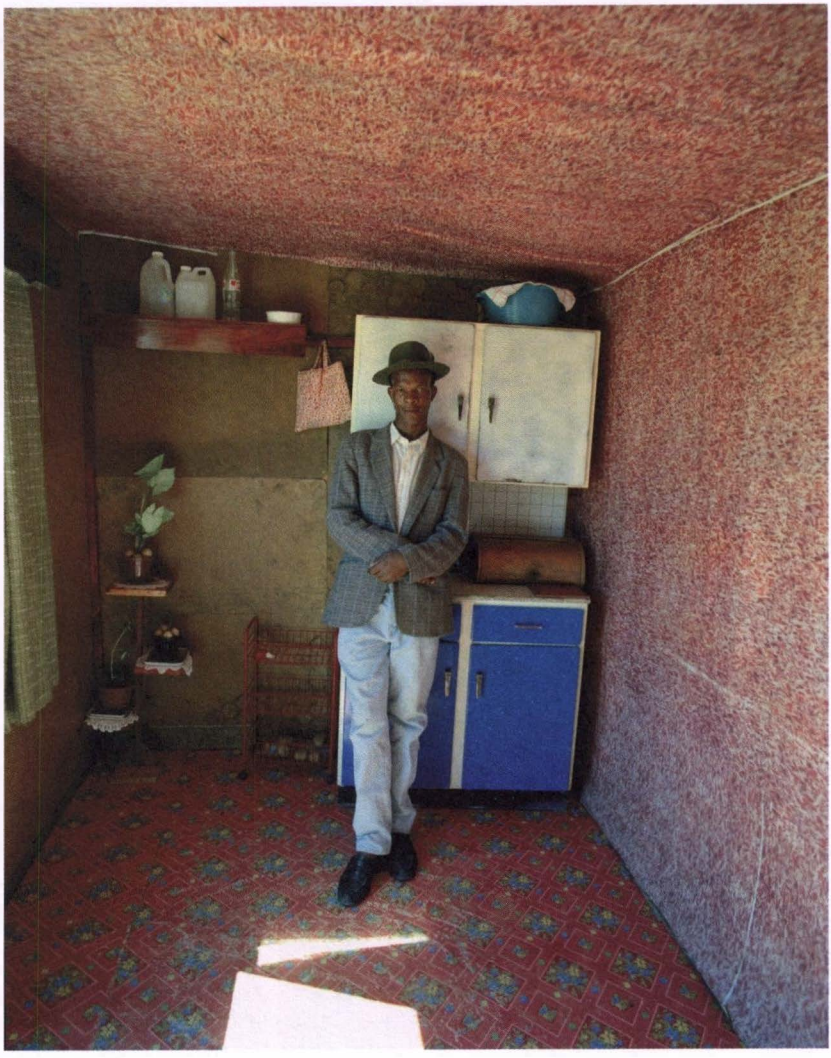
"Africa Remix: Contemporary Art of a Continent" [Afrika Yeniden: Bir Kıtanın Çağdaş Sanatı] gördüğüm ilk büyük Afrika

sanatı sergisiydi (2005'te, Londra'da Hayward Gallery'de).[6] Sergide beni en çok etkileyen; sergideki üç sanatçının da kendilerini anaakım Batı düşüncesinin şişirilmiş egosundan çok uzakta bir anlayışla göstermeleri olmuştu. Bu, ilk başta net anlaşılmayabilir. Hatta ben ilk gördüğümde, Afrika toplumunda "ben"in farklı bir rolü olduğunu bilmediğimden, Wangechi Mutu (d. 1972, Kenya), Samuel Fosso (d. yak. 1962, Kamerun) ve Zwelethu Mthethwa'nın (d. 1960, Güney Afrika) muhteşem bir şekilde narsist olduklarını sanmıştım.

Mthethwa'nın fotoğraflarını düz portreler olarak okudum. Çoğunlukla tek başına figürler ve şaşmaz biçimde isimsizler. Bunun nedenini şöyle anlatıyor sanatçı: "Ben kolektifin bireyselden çok daha önemsendiği bir kültürden geliyorum. İnsanların kimlere bağlı olduğu, nereden geldiği, ne iş yaptıkları ile ilgili aslında."[7] *İçeriler* (*Interiors*, 1995-2005) ve *Şekerkamışı* (*Sugar Cane*, 2003) gibi serilere *Ubuntu*, yani kişinin kendisini yalnızca başkaları aracılığıyla anlayabileceği düşüncesiyle bakıldığında, çok farklı görünmeye başlıyorlar.[8] Bu imgelerden birinde, şekerkamışı işçisinin giysisinden sarkan kumaş şeritleri bir samuray askerinin zırhını hatırlatır. Adam, muzaffer bir savaşçının kendinden emin havasıyla, bir ayağı öbürünün önünde, arkadaki ekili geniş toprakların sahipliğini üstlenmiş bir edayla ayakta durmaktadır; ancak bu duruşuyla kendini halkının temsilcisi olarak görmekte; daha da önemlisi, kendini halkından ve ülkesinden yalıtılmış biri olarak görülemeyecek bir kişi olarak göstermektedir. Okwui'nin gözlemi şöyle:

> "Mthethwa'nın manzara, portre ve sosyal sınıfı ele alışı Thomas Gainsborough'nun ünlü 18. yüzyıl resmi *Bay ve Bayan Andrews*'u (*Mr and Mrs Andrews*, 1750) hatırlatır... Bu özelliği görmek önemlidir çünkü Mthethwa'nın şekerkamışı işçileri Hollanda ve İngiliz tarzı resimlerle ilişkilendirilen ahlak kodlarını (iş ahlakı) ve özdeşleşme sürecini (sosyal statü) tersyüz eder. Aksine, onunki siyasi manzaranın ve bunu destekleyen ekonomik sistemin sorgulamasıdır: Yani, Apartheid sonrası manzarada küresel kapitalizmle ekonominin birbirine bindirmesini sorgular."[9]

Burada işleme konmuş bir formül yok ama Mthethwa *İçeriler* serisinde modellerinden, kolonyalizmin bütün dehşetine karşın kolektif ruhlarını kaybetmemiş olduklarını göstermelerini istemiş sanki. Giysilerini, mekânı kendilerinin seçmesini, nasıl poz vereceklerine kendilerinin karar vermesini istemiş. Tarladaki şekerkamışı işçisi o geniş toprakları gösteriyor. *İsimsiz*'deki (1999)



Zwelethu Mthethwa
İçeriler serisinden ***İsimsiz***
1999, Pleksi üzerine monte C-Print,
129.5 x 96.5 cm

Mthethwa'nın modelleri ve bulundukları ortamlar birbirlerini etkiler: Aralarında bir ilişki var.



Samuel Fasso
Tati serisinden ***(Afrika'yı Kolonistlere satan) Reis***
1997, C-Print, 155 x 124.5 cm.
3 edisyon.

Fosso'nun modeli kendisidir ve kendine dair her şeyi kapsayan bir vizyonu vardır.

adam ise sürekli itilip kakılmaya karşı kendine bir sığınak inşa etmiş. Kırmızı duvarlar ve zemin sanki kapanıyor, onu sıkıştırıyor. O da bir ayağını öne atmış harekete geçecek gibi ama şimdilik kollarını kavuşturmuş. Beden dili ana rahmine dönme isteğini anımsatıyor, ancak dikkat çeken bir ifadeyle gülümsemesi ve gözleri onun dünyanın hallerini, kaçmayı, sıyırmayı bildiğini ima ediyor. Mthethwa, bir belgesel fotoğrafçı gibi tipleri yakalamaktan ziyade, modellerini çalışmasına dahil etmeye, varlıklarını fotoğraf yoluyla doğrulamalarına çalışıyor. "Modellerime ellerinden alınan itibarı, kaybettikleri haysiyetlerini geri vermek istedim"[10] diyor.

Mthethewa başka insanları fotoğraflarken Samuel Fosso kamerasını kendine doğru çeviriyor. *Afrikalı Ruhlar*'ı (*African Spirits*, 2009) çağırdığı serisinde kendisi Nelson Mandela, Martin Luther King ve Muhammed Ali rolüne giriyor, ama benliğin kolektif olduğuna inandığı için rol yapmanın ötesine geçiyor. Fosso, kolektif "Afrikalı ruhu"na bağı sayesinde anlamış ki, model olarak sadece kendine ihtiyacı var. (Bir Amerikalı ya da Avrupalı sanatçı bu şekilde düşünmez.) Serisini "Bizi özgürleştirmeye, itibarımızı

geri kazandırmaya çalışan liderlerimize adanmış bir saygı ifadesi"[11] olarak tanımlıyor.

Fosso'yu ilk kez 1973'te kendi portresini çekmeye yönelten ekonomik, politik nedenler ve kanlı bir savaş olmuş, doğum yılını hâlâ tam olarak bilmiyor. 13-14 yaşındayken kendisinin fotoğraflarını çekerek Nijerya'daki büyükannesine göndermeye başlamış. Nijerya-Biafra savaşında annesi öldürülen Fosso on yaşında Orta Afrika Cumhuriyeti'nin başkenti Bangui'ye taşınmış ve orada bir fotoğraf stüdyosunda iş bulmuş. Film rulolarından arta kalanlarla kendi portrelerini çekmeye başlamış. Başka bir model kullanmayı hiç düşünmemiş, bunun bir nedeni kendisine ücret ödemek zorunda olmaması, daha önemlisi ise onca kaybından sonra bu yolla kendi kişiliğini yeniden tanımlamaya başlaması. "O sıralarda, yakışıklı, genç, iyi yetişmiş ve lekesiz buluyordum kendimi ve gelecekte çocuklarımın beni böyle görmelerini istedim"[12] diyor.

Fosso kendisinin fotoğraflarını çekmeye Cindy Sherman *İsimsiz Film Kareleri*'ne (*Untitled Film Series*, 1977-80) başlamadan çok önce başlamış. Ancak onu üne kavuşturan, yirmi yılı aşkın bir süre sonra *(Afrika'yı Kolonistlere Satan) Reis* (*The Chief (who sold Africa to the Colonists)*, 1997) oldu; ki o dönemde Cindy Sherman uluslararası fotoğraflar birikiminin tepesindeydi. "Reis" Fosso, dünyaya dar, beyaz güneş gözlüklerinin arkasından bakar. Bu fotoğraf bir galeri duvarından ziyade yükselme heveslisi erkeklere yönelik bir dergiye daha uygun görünür. Başlığı kendini eleştiren, ama Afrika algılarına atılmış bir tokattır. Sherman gibi Fosso da verdiği pozdaki egosantrikliği reddediyor. "Bir kimliği ödünç alıyorum" diyor. "Başarmak için kendimi gerekli fiziksel ve zihinsel duruma sokmalıyım. Bu beni kendimden kurtarmanın bir yolu."[13]

İronik bir biçimde, benliğin ve toplumun etle tırnak gibi nasıl birbirine bağlı olduğunu en iyi gösteren, Afrikalı bir sanatçı değil, İranlı Shirin Neshat (d. 1957, İran) oldu. New York'ta yaşayan bir İranlı olarak Neshat'ın çalışmaları İran ile Batı arasındaki çatışmayı tasvir etmek için sık sık kullanılmıştır; tartışma genelde İslam dini ve kadınların özgürlüğü etrafında gelişir, ancak sanatçının pek çok filmindeki konu bireyin grup içine entegre edilmesi üzerinedir. Tek başına ve güçlü sesleri, aşk duygularını kolektif benliğin zincirlerine karşı verilen savaş olarak yorumlasanız bile, hiçbir kaçış yoktur, hiçbir rahatlama olmaz. Batılı perspektiften bakıldığında *Çalkantılı* (*Turbulent*, 1998), *Kopuş* (*Rapture*, 1999) ve *Şiddetli Coşku* (*Fervor*, 2000) kendi'ni yeniden tanımlama talebi olarak görülebilir, ama bu üçlemeyi Orwellvari, *1984* tarzında,

bir bireyin savunusunun güncellemesi olarak görmek çok basite kaçmak olur.

Ben *Çalkantılı*'yı (*Turbulent*) ilk kez Londra'da Thames nehrinin Tate Modern'in karşısına düşen yakasındaki küçük bir Wren kilisesinde izlediğimde yapıtta şarkı söyleyen seslerin gücü ve güçlü karşı koyuşu karşısında çok etkilenmiştim. Erkeklerin gösterildiği perdeden kadınların gösterildiği perdeye baktım. Aralarında bir tür yarışma gördüm. Benim ruhumda erkek ve kadın şarkıcılar vokal bir düette birbirlerine kilitlenmişlerdi. Kazanan kadın oldu ama bundan memnun olmadı kadın. Şarkısı bir savaş haykırışıydı, kendini arıyordu, hayattaki yerini arıyordu.

"Gençliğimde her zaman dine yakın hissettim kendimi –'İslam dinini' ve 'inançlı olma'yı benimsedim" dedi Neshat ve devam etti:

> "Arapça kelimelerin ne anlama geldiğini bilmesem de her gün dua ettim. Din bizim için duygusal ve psikolojik açıdan güven ve rahatlama sağlayan kolektif bir faaliyetti. ABD'ye geldiğimde, zaten yoğun olmayan dini faaliyetlerim giderek azaldıkça büyük bir 'kayıp' ve 'yersizyurtsuzlaşma' hissettim ve hiçbir zaman tam iyileşemedim."[14]

Neshat'ın filmleri bireysel arzulara ve duygulara sıfır tolerans gösteren, bir sürü olarak hareket eden insanları gösterir. Gruplar halinde kadınlar birbirine yapışık ve birbiriyle uyumlu hareket ederken, diğer yanda erkek grupları da birbirleriyle uyumlu ve yapışık hareket ederler. Erkeğin göçebe doğası *Geçiş*'te (*Passage*, 2001) vurgulanır, bu filmde insan grupları karınca kolonileri gibi birlikte çalışırlar. Bir grup kadın figürü, ayarı bozulmuş bir pusula gibi hareket eder. Hem hareketsiz hem de bir hayvan gibi görünür, toprağı tırmıklarlar. Film bir Müslüman cenaze töreni hakkındadır: Kamera ölüm ritüelini sert ve acımasız toprak üzerinde takip eder. Tek bir vücut gibi bir arada, doğaya karşı birleşmiş bu kadınlar elleriyle mezar kazmaktadır.

Yapıtlarının, dünyadaki en büyük çatışmalardan biri olan İran köktendinciliği ve Amerikan kapitalizmi arasındaki çatışmayla tanımlanmasından şikâyet eden Shirin Neshat ön plana çıkarılan bir sanatçı oldu. Düşünceler arası önemli bir geçişi sağlayan Wangechi Mutu (d. 1972, Kenya) ve Marcia Kure (d. 1970, Nijerya) ise marjinalleştirildi. Onların çalışmaları, kavram'ın anlık bir deha ürünü olmadığını, düşünme'nin açık uçlu, devam eden bir süreç olduğunu gösterir. Bu yaklaşım, kimliğini saklayan, böyle-



Shirin Neshat
Pasaj (prodüksiyon karesi)
2001, renkli ve ses
enstalasyonu, 11:30 dakika,
değişken boyutlar.

Erkek ve kadın grupları ölümle yüz yüze kalınca birleşirler.

ce kadın mı erkek mi, siyahi mi beyaz mı olduğunu bilmediğimiz Fransız şiirsel felsefeci Jeanne Hyvrard'ın fikirleriyle uyumludur. Hyvrard kimliğinin ilk akla gelecek öğelerini saklayarak daha derindeki benliğinin yüzeye çıkmasını destekler. Romanlarının ve şiirlerinin özünde varolan feminizme rağmen, kendisini konumladığı nokta Afrika felsefesinin yeniden tanımından başka bir şey değildir: "'Ben' tek bir benle ilişkili değildir, sayısızlıkla ilişkilendirilir: 'Ben'in bir kabilesi ve tapınağı vardır."[15] Kendi içinde kapalı "maskülen" kavramlar (*concept*'ler) yerine Hyvrard daha açık uçlu "*encept*'ler" (*encepts*) önerir.

Mutu'nun kolajları Hyvrard'ın kimlik üzerine fikirlerini içerirken göreneksel dişi güzellik standartlarına da karşı çıkar. Örneğin, *Ben, Kendim ve Utangaç* (*Me, Myelf and Shy*, 2010) sanatçının bir "kabile ve tapınak" olarak pek çok yanını gösterir. İmge Picasso'nun bozulmuş, çiftyüzlü portrelerini anımsatır, ama hem daha tatlı, hem daha fenadır. Mutu Picasso'yu başlangıç noktası olarak kullanır, ama nasıl ki Afrika Sanatı Picasso için sadece bir yola çıkış noktası, Picasso da Mutu için bir yola çıkış noktasıdır. Hakikaten de Mutu'nun *encept*'i Picasso'nun sınırsız şovenizmine sürekli bir sert cevaptır. İki sanatçı arasındaki en büyük benzerlik zamana karşı dayanan bir sanatı bulma çabalarıdır. 1923'te Picasso'nun dediği gibi: "Sanatta geçmiş veya gelecek yoktur. Eğer bir sanat eseri şimdiki zaman içinde yaşayamıyorsa hiç dikkate alınmamalıdır."[16] Mutu pek çok yapıtı gibi otoportresini de mü-



Wangechi Mutu
Ben, Kendim ve Utangaç
2010, karışık teknik: Mylar üzerine mürekkep, boya, sim, sahte inciler ve kolaj, 128.9 x 131.4 x 2.2 cm

Bildiğiniz utangaçlardan değil.

rekkeple çizim üzerinde kolaj olarak yapmayı tercih etmiştir. Güney Afrikalı sanatçı Marlene Dumas'nın tavsiyesini, yani çizimin resme nazaran sokakta, günlük hayatta çok daha fazla karşılık bulduğu ve güvenildiği fikrini (bkz. s. 178) bir sonraki aşamasına taşımıştır; çünkü çizimini önce uzun çoraba benzeyen materyallerle birleştirmiş, sonra polyester film üzerine yerleştirmiştir. Boyalı gözlerden biri utangaç bir ifadeyle aşağı doğru bakarken, maskenin arkasından bakan diğer göz bir korku filminden çıkmış gibidir, ama sahibi kimdir bilmek isterim. Bu, her şeyi gören gözdür: Toptan yıkıma şahit olmuştur. Arkasındaki "Ben" asla unutamayacağı bir dünyaya tanık olmuştur. Başlığın ima ettiği gibi imgenin öznesi utangaç biri olabilir ama sürekli gelişen bir benliği de benimsemeye hazırdır. Mutu'nun dediği gibi:

> "Öyle ya da böyle yok edilmekten hiçbir zaman korkmadım: Sanırım bunun, çoğunluğu siyahi olan bir ülkede büyümüş olmamla çok alakası var. Ancak itiraf etmeliyim ki bir yerden bir yere taşınmanız benlik ve hayatta kalma nosyonlarınızı tamamen değiştiriyor. Eminim ki göç tecrübeniz ne kadar uçtaysa kişisel kültürel hayatta kalışınızla alakalı meseleleriniz de o kadar karmaşık olur. Çizimlerimde yerinden yurdundan edilmenin yarattığı kaygı ve parçalanmış kimlik imaları var; kolaj çalışmasında bedenin parçalanması ve beceriksiz eklemeler var."[17]

Ben, Kendim ve Utangaç çok başlı bir Medusa'yı gösterir, ama bu otoportrede yine de bir incelik, yumuşaklık vardır. Benlik ile sanatçının yaşadığı ve yaşamış olduğu toplumlar arasındaki denge hakkında bir resimdir. Okwui Enzewor, Mutu'yu Afrika'nın "dinamik değişken varlığını" gösteren sanatçılardan biri olarak görüyor.[18] Ben kendisiyle bir kez karşılaştım: 2012'de Frieze New



Marcia Kure
Süslenmiş #8
2010, arşivsel dijital baskı,
213.4 x 152.4 cm.
3 edisyon.

Başlığındaki özentili anlamlara karşın Kure'un parçalı vizyonu sağlam duruşludur.

York'un açılış yemeğinden önce Whitney Müzesi'ndeki kokteylde. O sırada utangaç davranan bendim. Onunla erken modernistlerle olan ilişkisini konuşmak isterdim, ama bir kokteyl esnasında, yaşayan ve ciddi bir sanatçıya Picasso'nun ismini ortaya atacak denli sosyal beceriye sahip değilim. Picasso herhangi bir sanatçıdan çok daha fazla sayıda sanatçıyı baştan çıkarmış bir isim — Bacon, Dumas ve Mutu gibi; bu sanatçılar yeni bir şeyler yaratmak için ilhamı Picasso'da bulmuşlar. Bunu kendisine söyleyecek fırsatım olmadı. Bunun yerine, Mutu'nun sevimli İtalyan erkek arkadaşıyla konuştum.

Eğer Mutu ile Michel Foucault hakkında konuşabilseydim daha güvenli bir zeminde olabilirdim, çünkü Mutu çalışmalarında kendi bedenini bizleri kontrol altında tutma yollarına isyan etmek için kullanıyor, Fransız filozofun zihinlerimizin ve bedenlerimizin toplum tarafından manipüle edildiği düşüncesinin bir varyasyonu olarak. "Bedeni bir metafor ve odak noktası olarak kullanıyorum" diyor. "Bütün bu psikolojik meseleleri ve kendi kişisel deneyimlerimi ve başka kadınların yaşadıklarını ele aldım ve onları bedende yaralar ve parçalanmalar ve bozulmalar olarak görünür kıldım... Toplum dediğimiz bu beden etrafında hareket etmeye devam edebilmenin tek yolu parçalama... Bütün bu mitolojik canavarlar, yaratıklar, bu savaşçı kadınlar buradan geliyor... Bunlar ben değilim, insanın içinde bulunduğu koşullar."[19] Aynı temayı Marcia Kure devam ettiriyor: "Kolonizasyon Çağı sırasında ya da sonrasında modernite tecrübesinde hiçbir uyum ya da birlik yoktur. Organik seviyede, bizler; anılar, parça parça tecrübeler, doku parçaları ve beden parçalarından oluşan bir ağdan başka bir şey değiliz... Benim çalışmalarım bazen ütopik bir proje gibi görünebilir, post-kolonyal ve post-kapitalist durumların yarattığı kederden doğan bir proje."[20]

Fikrin doğasında kutsallık olduğu mitosunu yaymakta herkes kadar sanatçılar da suçlu. Kavramsalcılık, arınmış fikirlere tapınış, son yarım yüzyıldır en baskın sanat formu oldu. Kure, hepimizin çelişkilere yaslanan doğal kavramsalcılar olduğumuzu belirtir: "Çelişki, bir esere eleştirel ve duyusal güç sağlar/tansiyonu artırır. Bizi düşünmeye ya da ara vermeye sevk eder, bir şeyler neden böyle de şöyle değil diye sorgulatır. Bizi rahatsız eder ve bizler en büyük krizlerde hayatımızla ve dünyayla ilgili en önemli soruları sormaya mecbur hissederiz kendimizi!"[21] Mutu'nun kendisinden ve ailesinin çevresinden yaptığı hibrit beden çizimleri ve kolajları onun kendi yaşamının akışı ve girdaplarından ortaya çıkar. Amacı şoke etmek değildir: Çoğunluğunu en basit domestik malzemelerle oluşturduğu imgeler bize sadece hayatlarımızı nasıl yaşadığımızı hatırlatır. Mutu bize modern hayat tarzını gösterir.

Modern ve geleneksel arasındaki çatışmadan kalan enkaz Afrika ve Ortadoğu'da çöp oluşturur. Çağdaş Afrika sanatının babalarından sayılan El Anatsui (d. 1944, Gana), ana malzeme olarak şişe kapaklarını kullanır. Yaygın uluslararası şirketler tarafından imal edilen ve gündelik yaşamlarımızın tozu dumanı arasında yatan bu ufak, keskin kenarlı, irite edici şeyler bize eski ve yeninin mutlu bir şekilde bir araya gelmediğini, dünyada tarımda toprakla ilişkimizde başarılı olmadığımızı, insanlarla ve çevremizle ilişkilerimizi yeniden düşünmemiz gerektiğini hatırlatıyor. El Anatsui şişe kapaklarını dümdüz ederek onları askeriyenin köpeklerinin rozetlerine benzetir, sonra hepsini dikerek birleştirir ve bir kilim ile zincir mektuplardan oluşmuş yıkık bir gökkuşağı arası bir melez yaratır. "Bence insan yaşamı kesilip kurutulan bir şey değildir" diyor. "Sürekli değişim halinde olan bir şeydir... İnsan ilişkileri sabit değildir."[22]

El Anatsui'nin çalışmaları Richard Serra'nınkiler kadar görkemli, ama onunki çok Afrikalı bir yaklaşım. Ben bu "kumaş parçalarını" zanaattan başka bir şey olarak kabul etmekte zorlanıyorum, ancak zanaat, onların çok temel bir özelliği. Tek başına bir deha fikrine hiçbir zaman özenmemiş bir sanatçı olan Anatsui için topluluğu dahil etmek ve topluluk ruhunu temsil etmek çok daha önemli bir hedef. "Hepimizin içinde bir sanatçı var" diyor, Warhol ve Joseph Beuys'u akla getirerek. "Sanatın suyu, yaşam kaynağı, sadece 'sanatçı' denen bizlere ait bir şey değil. Herkeste var."[23] El Anatsui Warhol'dan çok farklı birikimler taşıyor. Bu, kendini güçlendirme meselesi değil. Diğerleriyle ilişkilerde daha çok Beuysvari, ancak daha az kuralcı. Antika simsarı, galerici ve dekoratör (ve süper zenginlere uzman danışman) Alex Vervoordt, *Taze ve Yitip Giden Hatıralar*'ı (*Fresh and Fading Memories*, 2004),



El Anatsui
Taze ve Yitip Giden Hatıralar
2004, alüminyum şişe likör kapakları ve bronz tel, 91 x 6 m

Şişe kapaklarından yapılan bu kumaş 2007'de Bienal sırasında Venedik'te Palazzo Fortuny'nin balkonundan sarkıtıldı.

2007 Venedik Bienali'nde Palazzo Fortuny'nin balkonundan astığında mutlu olmuş; çünkü bu çalışmanın ana amacı eşitlikçi olmak. Sanatçının giysileri sıradandır; şişe kapaklarını dünyanın derisinden şeritler olarak tanımlamıştır. Giysilerin esnekliği, hareketliliği ve kompozisyonu, gözardı edilmiş çok sayıda tekil unsurla sağlanır; bu açılardan William Kentdridge'in ve Shirin Neshat'ın çalışmalarını çağrıştırır.

Boş rüyalar da sanata ve sahte motivasyon yaratanlara eşit derecede konu olurlar. Cezayir kökenli Fransız Kader Attia (d. 1970, Fransa) hayatın ufukta daha güzel olacağı fikrine karşı uyarır. "Bu mitos," der, "bu şehir silueti, başarılı bir hayat düşü, daha iyi bir yaşam, içi boş bir mitostur."[24] Attia'nın çalışmaları; bütün dünyada insanların yaşamlarını nasıl sürdürmesi grektikleri konusunda inandırıcı bir ideoloji veya herhangi bir formül geliştirememesi hakkında sürekli bir saldırı olarak görülebilir. Komünizm'in ve Kapitalizm'in bozuklukları arasında çok az fark vardır ona göre:

> "Kapitalizm de Komünizm de yanlış. Bugün Kapitalizm'i düşündüğümüzde tıpkı 1980'lerin sonunda Komünizm'i düşündüğümüzde hissettiklerimizin aynısını hissediyoruz. 1980'le-

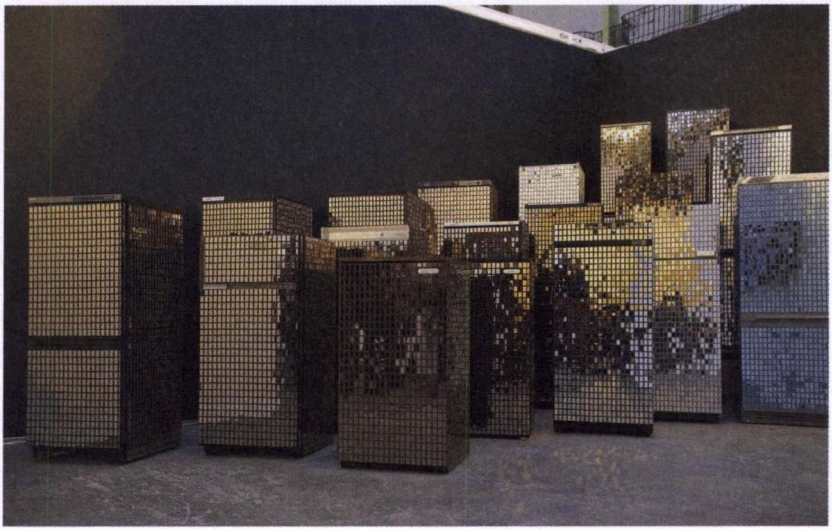
rin sonunda herkes Komünizm'in bittiğini biliyordu. 1987'de yaptığım bir projeyi hatırlıyorum. Paris'te sanat okulundaydım. Proje bir kitap kapağıydı: 'Komünizm'in çöküşü'."[25]

25 yıl sonra Attia, Kapitalizm'e de benzer bir şekilde bakıyor:

"Herkes kendisinin başarılı olmasını istiyor. 'Ben bunu kendimden istiyorum. Senin kim olduğun umrumda değil. Ben bunu kendim için istiyorum. Her şey benimle, benim hakkımda, benim için.' Kapitalizm'in sonuçlarından biri bu – sadece kendini tatmin ve bencillik. 'Tüketiyorum, demek ki varım.' Bir sanatçı olarak bundan bahsetmek için iki seçeneğiniz var: Ya boşluğun içinden, ya da tam tersi doluluğun içinden konuşacaksınız."[26]

Attia bu seçeneği, şehir silueti miti üzerine yorumunu kattığı *İsimsiz (Şehir Silueti) [Untitled (Skyline)*, 2008] başlıklı çalışmasında bir araya getirir. Buzdolaplarından bir heykel yapmıştır. Biraz yıpranmış olsalar da bu güzel buzdolapları aynalı küçük duvar karolarıyla kaplanmıştır. Bir arada yerleştirildiklerinde büyük kentlerimizden birine benzerler. Bu çalışma Francis Alÿs'in *Aldatmaca Patagonya Hikâyesi*'ne (*A Story of Deception Patagonia*, 2003-6; bkz. s. 29) iyi eşlik edebilirdi. Bu rüya mekân nerededir? Hangi malzemeden yapılmıştır? Pek çoğumuz rüyalarımızı dondurur, sadece arada bir hırsızlar gibi saldırırız onlara. Attia sadece yaşam tarzımızın karşılığında ödediğimiz bedellerden bahsetmiyor, aynı zamanda buzlukta hiçbir şeyimizin kalmadığına işaret ediyor. Boş rezervlerle koşturuyoruz. Le Corbusier'nin ütopik 20. yüzyıl vizyonu 21. yüzyıl için evler sağlayamadı.

Attia başka diyarlara göç etme hayallerimizin bizi yönlendirdiği sert, zalim banliyölere odaklanırken Zineb Sedira (d. 1963, Fransa) farklı bünyeye sahip bir duvarı gösterir: En çok sevdiklerimizle iletişim kurmakta yetersizlik. *Anadil* (*Mother Tongue*, 2003) başlıklı filminde sanatçı kendini mutlu mesut, kızıyla İngilizce, annesiyle Arapça ve Fransızca konuşurken gösterir. Ama filmin sonu serttir. Arapça konuşan büyükanne İngilizce konuşan torunuyla iletişim kuramamaktadır, iki kez göç edilmiştir arada: Büyükannenin Cezayir'den Fransa'ya göçü ve sanatçının Fransa'dan İngiltere'ye göçü. "Ben kültürü böyle görüyorum, sabitlenemez bir şey"[27] diye açıklıyor Sedira. Ama kendisi anne olduğunda, kültürünü devam ettirebilmek için bunu aşmayı istemiş. "Kendi 'tarihimi' oluşturmak zorundaydım, Fransa ya da Cezayir'deki resmi tarihten ayrı bir tarih! O dönemde çalışmalarımın çoğu sözlü tarihti, bir kişiden diğerine aktarılan hikâyeler hakkındaydı. Benim





üstte
Kader Attia
İsimsiz (Şehir Siluetİ)
2008, karışık teknik: 32 buzdolabı, değişken boyutlar, 3 edisyon + sanatçı kopyası.

Attia bizi boş hedefler konusunda uyarıyor.

altta
Zineb Sedira
Âşıklar
2008, C-Print, 120 x 100 cm

Moritanya yakınında denizde terk edilmiş çöplük yeri; soldaki geminin, "âşığından" saklanan kocaman bir deliği vardır.

dinleme ve anlatmaya dayalı tarihlere duyduğum ilgi, anne olduktan sonra daha da arttı."[28] En kasvetli mesajlarda bile insanlıkla, insan olmayla ilgili bir şeyler bulur; uygarlığımızın çöpe atılmış parçalarını *Âşıklar*'a (*The Lovers*, 2008) dönüştürür.

Yto Barrada (d. 1971, Fransa) kendisi hakkındaki fikrimi; bana tüm zamanların en sevdiğim fotoğraflarından birini hatırlatmasıyla değiştirdi: Thomas Struth'un *Louvre 2*, *Paris* (1989) adlı yapıtında sınıfça müze gezisi sırasında etrafındaki sanatı görmesi için Fransız öğretmen öğrencisinin gözlerini açarken görülür. Sanatın potansiyelini gösteren bir görüntü. Sanatın gücünü gösteriyor; aynı zamanda dizginlendiğimizde merakımızın yaratabileceği saf enerjiyi de yansıtıyor. Bu imgenin Barrada tarafından yapılmış, gerçek boyutta versiyonunu şans eseri gördüm. Art Dubai'nin giriş kapısının dışında ayakta duruyordum, 40-45 metre ileride, bir su dekorunun ötesinde, bir grup çocuk gördüm. Tam ortalarında Barrada duruyordu, bütün çocukların gözleri onun üzerindeydi. Bulunduğumuz ortam dünyanın en büyük müze enteryörlerinin biri olan Louvre'dan çok farklıydı. Güneş yükselmişti, Barrada ile benim aramdaki su sahte çekici bir mavi renkteydi. Sanatçı renkli puf ve yastıklar kullanarak basit bir pagoda yapı altında çocuklar için geçici bir sanat merkezi oluşturmuştu. Projesinin teması ve benim rüyam, büyülü bir seyahatti: "Fas'tan Ay'a". Yanımda arkadaşım Omar Abu-Sharif'le konuşuyordum, ona sahneyi işaret ettim. Hemen oğlu Bassam'ı da programa yazdırmak istedi. O mutlu sahneyi iki yetişkin adamın bölmesi imkânsızdı ama şans eseri bir iki saat sonra fuara giderken Barrada'yla karşılaştık.

Arkadaşımın oğluna da giriş bileti almak için kendisine yalvardım. Hemen evet demedi; bir giriş sınavı yaptı: Oğlunu programa yazdırmak için Omar bir yıl önce Fas'a düşen ve şimdi ülkenin Ulusal Tarih Müzesi'nde bulunan meteorun adını bilmeliydi. Neyse ki Omar cevabı bildi, böylece küçük Buzz bir sanat astronotu olmak üzere eğitim gören hayranlar grubuna katılabildi.

Bu hikâyenin konumuzla yakından uzaktan alakası ne, diye sorarsanız, şu: Yto Barrada'nın bir sanatçı olarak rolünü gösteriyor. Sedira ve Attia gibi Yto da Fransa'da doğdu ama ailesi Kuzey Afrika'dan, Fas'tan gelmişti. Şu anda uluslararası üne sahip bir sanatçı ama çalışmalarının çoğu Afrika ve Avrupa arasındaki ilişkiler ve sınırlar hakkında. Tunus'ta yaşıyor ve çalışıyor. Sanatçı olarak en çok fotoğraf, film ve heykeller üretiyor. Ama bunların ötesinde ve ilerisinde hayatının çalışmasının bir parçası Tanca'da bir sanat merkezi oluşturmak. Tanca Sinemateki'nin kurucula-



Yto Barrada
Elden Ele Kalanlar (film karesi)
2011, 8 mm ve 16 mm filmlerden video, renkli, sesli, 30 dakika

Barrada bulunmuş film parçalarından 16 kısımlık bir video üretti. Başkalarının aile videolarından yapılma bu film kendi ailesinin hikâyesidir.

rından biri ve direktörü. Bu göreviyle de besleniyor. "Benim gibi Arap dünyasından gelen ve benim neslimden olan bir sanatçı için 'evde ve uzaklarda' olmak büyük önem taşır – heyecan verici bir laboratuvardır" diyor. Bunu belki en iyi dışavuran çalışması on altı parçalı video çalışması *Elden Ele Kalanlar* (*Hand-Me-Downs*, 2011): Ailesiyle ilgili on altı mitos hakkında; kendi büyürken bu hikâyeler de büyümüş. Barrada kendimizi inşa ediş yollarımızı öne çıkarıyor, en küçük aile biriminden bütün bir topluma kadar kendi oluşumuzu araştırıyor. Bu çalışmasını bitpazarlarında topladığı, başkalarının aile videolarını kullanarak üretti. Yabancıların hayatlarından parçalardan kendi geçmişini yeniden yarattı.

Burada sanatçı birey olarak rolünü her şeyi kucaklamak olarak tarif etmektedir: Eğer o başka onlarca insanın deneyimlerinden oluşmuşsa tek bir bireyden daha fazlası olmalıdır. "Ben" "Biz"e dönüşür. Konu "Ben"in topluluğa nasıl uyduğuyla ilgilidir: Topluluğun bir parçası olarak "ben" mi, yoksa topluluğa karşı duran "ben" mi. Yunan felsefesi ve bu felsefenin sonraki yorumları, örneğin Kartezyen cogito teorileri varlığı tanımlama yollarını ararken mümkün olduğunca sınırlı kalmaya eğilim gösterdiler, ama Afrika'da "ben"liği çok daha akıcı bir şekilde algılayan bir tarih var.[29] Barrada'nın Tunus'ta köklerine döndükten sonra yaptığı iki çalışma bu yorum çatışmalarını, kişi bir ada mıdır yoksa bir topluluğun parçası mıdır yorumlarını vurguluyor.

Barrada Paris doğumlu olduğu için Fas'a istediği gibi girip çıkabiliyor, ancak bazen ülkede bulunma durumunun sınırlarla tanımlandığını, pek çok kişi için Fas'taki yaşam tarzının Avrupa'ya

seyahat edememe ile yönlendirildiğini görmüş. Göç konusuyla ilgili *Deliklerle Dolu Bir Yaşam: Boğaz Projesi* (*A Life Full of Holes: The Straight Project*, 1998-2004) adlı fotografik dizisini anlatırken şöyle diyor:

> "Avrupa'nın ortak sınırlarını Fas'a kapatması Tunus'a uydu antenlerin ve DVD'lerin gelmesiyle eşzamanlı oldu. Dolayısıyla herkes onlara yasaklanmış Avrupa'nın bu gül gibi cennet görüntüsünü görüyordu. Bir süreliğine Tunus büyük bir varoluşçu bekleme odasıydı. Boğaz'ı geçmeye çalışırken binlerce insan öldü. Şimdi kent, insanların göç edebilmek için denize atlamalarının yanı sıra başka meselelerle de uğraşıyor. Kuzey'deki bölgeyi geliştirmek için büyük bir itici güç var ve gerçek gayrimenkul ekonomisi kentin dönüşümünde bir tür hızlı ileri sarmayla her şeyi itekliyor."[30]

Küreselleşmenin en kötü örneği bu; bütün dünyayı tek bir vizyona zorlamak. Tanca'da yasal olarak tek yönlü trafik bir darboğaz yaratıyor, hem fiziksel, hem zihinsel. Uydudan gelen imgeler bir 'oyunalanı cennet'te meşgul "özgür birey" fikrini vurguluyor. Batılı "benlik" fikri pompalanıyor: Ta ki dünya tek bir şişirilmiş egoya dönüşene kadar.

Barrada'nın *Tektonik Levha*'sı (*Tectonic Plate*, 2010) Tanca'nın konumuna farklı bir bakış açısı getiriyor. Sanatçı dünyanın tahtadan bir haritasını yapmış. Yerinden oynatılabilir yapboz parçaları var ama kıtalar sadece belirlenmiş çizgiler, tektonik levhalar üzerinde hareket ettirilebiliyor. Bu yapıt gösteriyor ki; insanlara hangi sınırlarla hangi kısıtlamalar getirilirse getirilsin, altlarındaki zemin yavaş yavaş hareket etmeye devam edecek ve Cebelitarık Boğazı bir buçuk milyon yıl sonra ortadan kalkacak. Afrika ve Avrupa tekrar birleşecek.

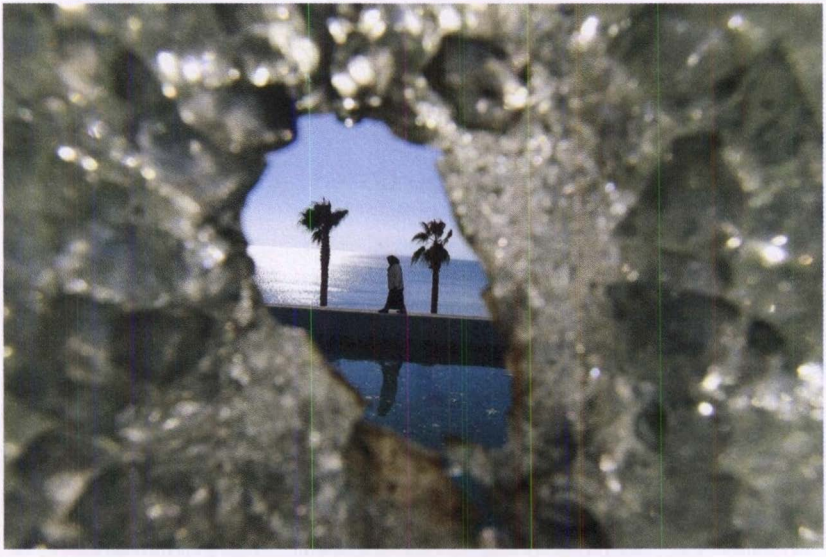
Barrada'yı etrafı çocuklarla sarılı gördüğümde özellikle sevindim, çünkü Tanca Sinemateki'nde neler yaptığının somut bir örneğiydi, hem de işini daha geniş anlamda gösteriyordu. Barrada bir sanat elçisi. Bir sanat merkezinin vücut bulmuş hali, ama Afrika'da, sanat pazarının neredeyse hiç hizmet etmediği geniş arazilerde, tek bir örnek değil. Okwui Enwezor aracılığıyla tanıştığım Maha Maamoun da (d. 1972, Mısır) benzer bir rol oynuyor. Bütün dünyada genç sanatçıların bir şeyden fazla olmaya doğal bir eğilimi var; Maamoun örneğindeki gibi; Maamoun hem film yapıyor hem fotoğraf çekiyor. Maamoun aynı zamanda Kahire'deki Çağdaş İmge Kolektifi'nin [Contemporary Image Collective (CiC)] kurucusu ve küratörü. Dünyanın en büyük kentlerinden biri olan

Mısır'ın başkentinde ana çağdaş sanat merkezleri sanatçılar tarafından yönetilen inisiyatifler; CiC ve en meşhurları Townhouse Gallery gibi. Afrika'da sanat pazarının yapılanmamış olmasının dezavantajı sanatçıların hayatlarını kazanmalarını daha da zorlaştırması, ama bunu telafi eden bir yanı da var: Yto Barrada ve Maha Maamoun gibi, izleyicilerine farklı yollar yaratarak ulaşabilen sanatçılar ortaya çıkıyor.

Mısır başkanı Hüsnü Mübarek'in 2011'de indirilmesinden sonra ailem ve ben Kahire'de Sheraton Oteli'nde çay vakti Maamoun'la buluştuk. Yanında kameraları vardı ve tam karşıdaki Tahrir Meydanı'nda patlayan bombanın enkazında biraz önce fotoğraflar çekmiş olmasına karşın çok sakindi. Maamoun'u Barrada ile karşılaştırmak haksızlık olur çünkü Kahire ve Tanca arasında büyük farklar var ancak her iki sanatçı da geri durup duyarlı olma sorumluluğuna sahipler; yanlış bir adım atmamaları gerektiğini yoksa kültürün kendisinin bedel ödeyeceğini biliyorlar. Bu, çalışmaları üzerinde daha fazla baskıya yol açıyor.

Bu görünen cephenin arkasındaki birikmiş enerjiyi Maamoun'un iki film ve bir seri fotoğraftan oluşan çalışması *Yurtiçi Turizm* (*Domestic Tourism*, 2005-6) ifade ediyor. İlk bakışta Mısır'dan postalanan binlerce kartpostaldan biriymiş gibi duran bir fotoğrafı var. Bir fellah Nil nehrinin üzerinde beyaz bir kotrada Afrika'nın yüreğine doğru yol almaktadır. Ancak nehrin uzaktaki yakası ince, renkli duvarlar ve reklam panolarından oluşan, havada süzülen bir şehirle engellenir: Sanki Afrika'nın tümü büyük bir eğlence parkına dönüştürülmüştür ve Nil'den aşağı akmaktadır. Bir diğer imgede, klişe bir *Geceleyin Kahire* (*Cairo at Night*, 2005) imajında Maamoun "silueti aydınlatan reklam panolarındaki resimlere müdahale eder ve panoların tümü artık tek bir imge gösterir: Yumuşak babacan bir gülümseme. Sanatçı bu fotoğrafı otoritarizme "görsel temsilin farklı biçimleri içine yedirilmiş, ne sadece ne de açıkça politik olan bir cevap" olarak tanımlıyor."[31] Çalışma o kadar ince hesapla, ölçülerek yapılmış ki Maamoun'un aklında sadece topluluğun olmadığını anladım: Topluluk tarafından bir araya getirilmiş gibi duran fotoğraflar da çekiyor sanatçı. Bu fotoğraflar bize kartpostalları hatırlatıyor çünkü sanatçı bize sadece evrensel resimler gösteriyor. *Geceleyin Kahire*'deki bütün reklam panoları sanki, Orwell'in *1984* romanındaki Big Brother-vari bakışla doldurulmuş; sanki bütün bu fotoğrafları bizler çekmişiz, o sadece bizden ödünç almış gibi görünüyor. Kendimizi evimizdeymiş gibi hissediyoruz ama sonra rahatsız edici bir unsuru ortaya çıkarıyor sanatçı.





üstte
Maha Maamoun
Yurtiçi Turizm serisinden
Felucca
2005-6, C-Print, 24.6 x 74.9 cm

Bazılarına göre Afrika tam kartpostallık bir yer. Maamoun Afrika'yı Nil nehrinden aşağı süzülürken gösterir.

altta
Zohra Bensemra
Tunuslu Kadınlar, Hammamet
16 Ocak 2011, karton kâğıt üzerine dijigrafi, 60.9 x 83.8 cm

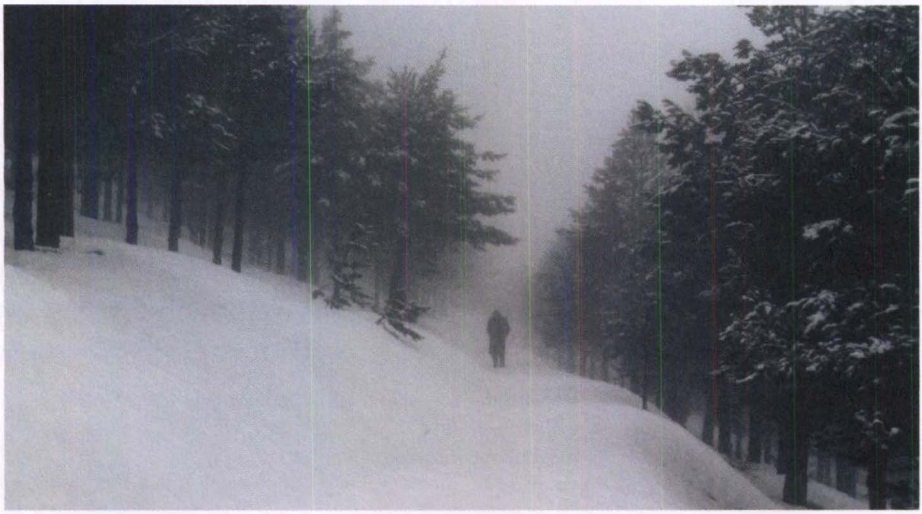
Tunus'un başkanı Zeynel Abidin'in indirilmesinden iki gün sonra yüzlerce kişi yeğeninin yağmalanmış evine girip nefretlerini gösterdiler.

Fotoğrafçı Zohra Bensemra'ya (d. 1968, Cezayir) giderken yolum her zamankinden daha dolambaçlı çıktı. Onun çalışmaları hakkında yazıları Okwui'nin New York'taki 2006 tarihli "Snap Judgements" [Şipşak Yargılar] sergisi sırasında okumuştum. Okwui bana sanatçının e-posta adresini verdi, ama Deutsche Bank işlerini satın almakla ilgileniyor olmasına rağmen kendisinden bir cevap alamadım, yaklaşık bir hafta sonra tekrar bir e-posta yazdım, o zaman cevap verdi, seyahatte olduğunu ve Reuters'teki patronlarından biri olan Ayperi Ecer'le görüşmemi istedi. Bensemra ile olan tüm irtibatım hep Ayperi ve ekibi aracılığıyla devam etti.

Dünyanın neresinde olursa olsun bir sanatçının hayatını kazanması kolay değildir, ama Cezayir özellikle zor bir yer. Bensemra örneğinde, fotomuhabirliğin ne kadar riskli olduğu kanıtlandı. Libya ve Lübnan gibi savaş bölgelerinde fotoğraflar çekti. Bombalanmış bir binanın içindeki bir kadını gösteren fotoğrafına bakarken bu imgenin sanat mı yoksa haber mi olduğunu söylemek zor; çünkü bombalanmış bir binada neyin pencere neyin yıkıntı olduğunu anlamak zor. Bensemra Kuzey Afrika'da ve Ortadoğu'da pek çok yeri gezmiş görmüş, ama hepsinin özünde kendi durumu yatıyor:

> "Ülkemle olan ilişkimi anlattım, Cezayir'im hakkında konuştum çünkü kendi canınız bedeniniz saldırıya uğradığında nötr kalmak nasıl zor bir şey bunu göstermek istedim. Amacım aynı zamanda Cezayir'in marjinalleştirildiğini göstermekti. Tıpkı bir kadının sırf diğerlerinden farklı olduğu için marjinalleştirilmesi gibi. O zaman kendi başına çözüm aramaya başlar."[32]

Said ve Barenboim'un Batı-Doğu Divanı Orkestrası'nı öğrendiğimden beri benzer çizgide bir sergi yapmayı hayal etmekteyim. İsrailli ve Arap sanatçılar aralarındaki çok sert düşmanlığa rağmen birkaç ortak noktada aslında buluşuyorlar: Bunlardan biri onları ayıran şey de aynı zamanda – net, akıcı bir entelektüel ve politik gayret. Polonyalı Musevilerin Leh milli duygularını yeniden kazanması hakkında (bkz. S. 153) Mona Hatoum'un (d. 1954, Lübnan) dokunaklı, edebi işleriyle Yael Bartana'nın (d. 1970, İsrail) filmlerini bir arada izlemek iyi olurdu. Eğer hayatıma değer vermeseydim böyle bir sergi yapmak için gönüllü olabilirdim; bu sergide Hatoum'un sakar yapılarıyla Yehudit Sasportas'ın (d. 1969, İsrail) cezbedici çizimlerini de karşı karşıya getirirdim ve bir sığınma odası niyetine Ori Gersht'in (d. 1969, İsrail) videosu *Kaçınanlar*'ı (*Evaders*, 2009) kurardım.



Ori Gersht
Kaçınanlar
2009, alüminyum üzerine pigment püskürtme mürekkep baskı, aynı adlı filmle bağlantılı, 20.5 x 29.5 cm

Bir adam, Yahudi yazar Walter Benjamin'in Nazi işgalindeki Fransa'dan kaçarken izlediği yolu yeniden kateder.

Görsel sanatların onda yarattığı paniği düşününce, Said, Barenboim'la birlikte oluşturduğu orkestrasının görsel bir versiyonu olmaya aday bu serginin küratörlüğünü yapmayı hiç istemezdi, biliyorum. Ama Said, kanlı bir sahneye dönüşebilecek böyle bir sergi gerçekleşseydi, merkezinde yer alacağı kesin olan Filistinli sanatçı Mona Hatoum'un bir sergi kataloğuna önsöz yazdı.

Londra ve Berlin'de yaşayan Filistinli Hatoum'a beni ilk yakınlaştıran *Şimdiki Zaman* (*Present Time*, 1996) başlıklı enstalasyonuydu. Bu çalışmanın zemini sabunlardan oluşur, bu blok sabunların içine boncuklar itilerek yeni bir dünyanın ana hatları çıkarılmıştır. Sabunlardan yapılma bir haritadır. Malzeme seçimi bile tek başına bir karşı koyuştur. Hatoum'un sabunu Kudüs zeytininden yapılma geleneksel bir Filistin ürünüdür. Tarafsız bir izleyici bunu bir zeytin dalı olarak yorumlamak isteyebilir ama Said'in söyledikleri kulağa daha doğru geliyor.

> "Hatoum'un sanatını kaldırmak kolay değil (bir mültecinin yaşamı gibi, kıtlık kadar aşırılığı da anlatan acayip yapılarla dolu), ama bu sanatı tek bir anavatan fikrini hicveden bir sanat olarak görmek gerekli. Özne ve nesnenin baskısı altında uzlaşma yerine uyumsuzluk ve yerinden oynatma daha iyidir: Dikkatsiz, duygusal eve dönüşler yerine apaçık mültecilik daha iyidir: Uysal ahmaklar topluluğu yerine kopuş mantığı daha iyidir. Kavgacı zekâ, uyumun getirecekleri yerine, her zaman tercih edilmelidir, koşullar ne denli zorlayıcı ve sonuç ne denli olumsuz olursa olsun."[33]

Said burada uyum aramıyor, barış önermiyor.

Sondaki Işık (*The Light at the End*, 1989) Hatoum'un tehlikeli, ödün vermez duruşunu gösteriyor. İzleyiciyi loş bir koridorun ucunda bir ışık ızgarası karşılar. Ben bu yapıtı ilk kez gördü-

ğümde, hapishane hücresine benzettim, bence içinde siyasi tutuklular vardı o yüzden daha yakından bakmadım. Yaklaşanlar fiziksel bir şoka uğrayabilirlerdi, çünkü ızgaranın elektrikli ısıtıcı boruları tamamen güvenliksizdi. Hatoum benim gibileri tedirgin etmişti çünkü şunları söylemişti: "Benim geldiğim kültürde beden ile zihin arasında çok büyük bir ayrım yoktur. İngiltere'ye ilk gidişimde hemen insanların bedenlerinden oldukça ayrılıp daha çok kafalarıyla meşgul olduklarını anladım, bedensiz entelektüeller gibiydiler."[34] Söyledikleri bana ders oldu: Hayatımın büyük bölümünde kendi sanat pusulamı ne kadar gözardı etmiş olduğumu gösterdi.

Yabancı Beden (*Corps etranger*, 1994) ve *Derin Boğaz* (*Deep Throat*, 1996) gibi çalışmaları Hatoum'un kendi bedenini harita gibi kullanışına bağlılığını gösterir: En çok dünyanın haritasını yeniden çıkarma arzusuyla tanınmıştır. Sınırları olmayan haritalar yapmıştır, tabii ki kendi içinde lezzetli bir çelişki! Heykellerinden bazıları sürekli yer değiştiren kumdandır. Hatoum zeminimizi, yapılarımızın temelini sorgular. Neredeyse 1500 kiloluk cam bilyelerden oluşan *Harita*'yı (*Map*, 1999) şöyle tanımlar: "O kadar dengesiz ki kıtaların coğrafi hatları bile sabitlenemiyor, çünkü yerde yürüyenlerin en ufak hareketi bile bunun parçalarını ayırıyor ve yok etmekle tehdit ediyor."[35]

Dünyayı yeniden haritalandırmak Hatoum ve başka bazı sanatçılar için verimli bir zemin sunarken, Filistinli meslektaşı/arkadaşı Oraib Toukan ve Arap Emirlikleri'nden Ebtisam Abdulaziz ve elbette ki İsrailli sanatçılar —çünkü ülkelerinin varlığı tamamen sınırlarının korunmasına dayalı— böyle yeni haritalar yapma eğiliminde hiç değiller. Ama kendilerini dünyada konumlandırmayla yoğunlukla ilgililer. Yehudit Sasportas'ın büyük boy örümcek ağı benzeri manzara ve mimari çizimleri manyetik güçler kullanılarak yapılmıştır, sanki sanatçı kendisini konumlandırmak için bir pusula kullanmaya çalışmaktadır. 2009 Venedik Bienali'nde İsrail Pavyonu'ndaki sergisinde her şey siyah beyaz ve heykelsi, mimari öğelerse göze çarpar ve hacimli olmasına rağmen nerede olduğumu hâlâ bilememiştim. Sasportas, "Ben hep iki dünyada birden yaşıyorum" diyor. "Batı dünyasının modern, araçsallaştırılmış hayatı ile" ülkesinde "dünya deneyiminin yakınlığı"nı hatırlıyor:

> "Annemle babam 1967 yılında Fas'tan İsrail'e geldiler. 1960'lı yıllarda inşa edilen modern bir yerleşim merkezinde yaşadık. Dışarıdan anonim görünüyordu; o dönemde İsrail mimarisi tek bir toplumu ifade etmeye çalışıyordu. Komşu-





Mona Hatoum
Harita
1999, 14 mm çapında cam bilyeler, değişken boyutlar

Hatoum'un bilyelerden yapılma haritası üstünde yürüyünce temellerimizin ne kadar çalkantılı olduğunu fark ederiz.

larımız dünyanın dört bir yanından gelmişti, dışarısı çöldü. Okuldan eve bu anonim toplu konutlara gelişimi hatırlıyorum, içerisi çılgın bir tiyatro gibiydi: Birinci katta Hindistan'dan, ikinci katta Fas'tan gelenler oturuyordu. Sonraki katta Rusya'dan, Gürcistan'dan gelen insanlar yaşıyordu. Onları birbirine bağlayan tek şey Yahudi olmalarıydı. Sanki postmodernist bir yapının üç boyutlu bir simülasyonu gibiydi. İnsanlar birbirinden ayrıldıkça, daha fazla telafi etme ihtiyacı duyuyorlar, geldikleri kültürü daha çok vurguluyorlar. Duvara asılan kilimler, ama çok fazla sayıda. Hep biraz abartı vardı, ama birbirlerinden ayrı düşündükçe, bağları koptukça daha çok halı çıktı ortaya."[36]

Sasportas harita yapmıyor olabilir ama kodlamalarla ve sistemlerle olan belli belirsiz ilişkisi Hatoum'a yakın. "Benim çalışmalarımda yapı çok önemli, aynı zamanda da bir yanılsama. Biri bir yapıyı zorla kabul ettirmeye kalktığında o yapı kendiliğinden yıkılır."[37] Sasportas bizi doğrudan bilyeler üzerinde yürütmeyebilir ama onun da dünyası sürekli değişiyor, kendisinin de şöyle açıkladığı gibi: "Sanatçı olan kişi yaptığı işten hiçbir zaman tatmin olmaz, bu yüzden sürekli onarmaya, yeniden biçim vermeye çalışır, ancak tabii ki bir şeyi onardığınız anda o elinizden çıkar ve siz bir başkasına geçer yeniden başlarsınız."[38]

Benim şu hayalimdeki İsrail/Arap sanatı sergisinde ironik olarak bana verileceğini düşündüğüm ebedi istirahatgâh yerini parça ve pasaj ustası Walter Benjamin'e devrediyorum. Yahudi yazarın Nazilerden kaçma girişimi Ori Gersht'in iki ekranlı videosu *Kaçınanlar*'ın (*Evaders*, 2009) ilham kaynağı. Video, sınırı geçmeye çalışan bir adamın hikâyesini anlatır. Sanatçı "Pireneler'de çekilse de Alman Romantizmi'ne bir gönderme yapmak istedim." diye açıklıyor. (Videodaki manzara Caspar David Friedrich'in manzaralarını, o manzaraların aklınıza getireceği şarkıları hatırlatıyor). Bunu yaparken bir yersizyurtsuzlaştırma söz konusu ve filmdeki figürün karşı durmaya çalıştığı kültürel gücü ima ediyor ve bu gücün onu içine çekmeye devam ettiğini anlatıyor."[39] Öte yandan sanatçı bu filminin tarihi bir olayın yeniden canlandırılması olmadığını vurguluyor:

"Benjamin'le olan bağlantı aynı onun gittiği yolu haritalandırmamız ve filmini çekmemiz. Ama filmimdeki figür Benjamin rolü yapan biri değil. Sadece bu aşırı koşullardaki yolculuğunda hayatta kalmaya ve yolculuğunu tamamlamaya çalışıyor. Bence aradaki çok büyük bir fark filmi apayrı kılıyor: Benjamin bu yolculuğu yaptığında sınıra vardı ve

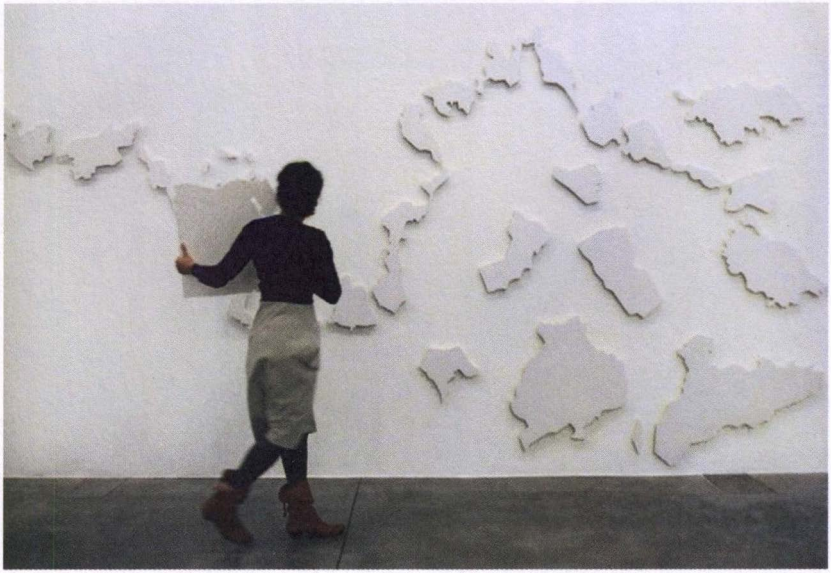
geçemedi; bu sınır ölüm kalım sınırıydı. 2009'da ise böyle bir sınır yoktu. Bütün kontrol noktaları terk edilmişti. Dolayısıyla yolculuğumuz tam bir saçmalıktı çünkü ötesine geçilecek bir sınır yoktu."[40]

Benjamin için kaçış yolu yoktu çünkü Naziler sınırı kontrol ediyorlardı. Bugün böyle bir engel kalmadı. O yapı eridi gitti. Aynısı İsrail'de de olacak mı? Naziler tarafından ülkesine geri gönderileceğini bilen Benjamin intihar etti. Gersht'in filminde ekranlardan birinde figür sis ve kar içinde sürekli görünüp kaybolur. Büyük bir beyin ortadan kaldırılmaktadır. Diğer ekranda adamın ağır nefes alışı peş peşe krizleri anlatır. Benjamin kendi ölümünü nasıl not düşerdi acaba?

Belki de genç sanatçıların yaptıkları haritalar arasında politik açıdan en afallatıcı doğruluğa sahip olanı, Oraib Toukan (d. 1977, ABD) tarafından yapılan *(Daha) Yeni Ortadoğu*'dur [*The New(er) Middle East*, 2007]. Oraib ABD doğumlu ama ailesi Filistin'den gelme; ve o hayatının çoğunu Ürdün'de geçiriyor. Onun haritasını ilk kez Londra'da, dünyanın dört bir yanından sanatçıların işlerini sergileyen bir vakıfta, International Visual Arts'ta (INIVA) Londra'daki Deutsche Bank çalışanları için yapılan bir etkinlikte gördüm.[41] Harita, Ortadoğu'da on yedi ülke şeklindeki beyaz köpük mıknatıslardan oluşuyor.

Vakfa gelen ziyaretçiler, parçaları bir araya getirip tek bir bütün oluşturmaya davet ediliyordu. Kapıdan içeri girdiğimde bankadan iki arkadaşım yapbozu çözmek için uğraşıyorlardı. Yarım saat sonra serginin küratörüne dert yandım, "oynamak" için bana sıra gelememişti, o da benim moralimi düzeltmek için yapbozun çözülemez olduğunu açıkladı.

Ebtisam Abdulaziz'in (d. 1975, Sharjah) haritaları daha pozitif. Birleşik Arap Emirlikleri'nde uygun sanat okulu olmadığı için matematik okuyup diplomasını almış. Dubai'deki galerisi Third Line'da buluşup kahve içtik. Popüler algının tersine, hayatta olduğu kadar sanatta da dürüst olmak zor; ama Abdulaziz çok doğrucu bir sanatçı. "Yalandan nefret ederim" diyor.[42] Soyut sanat yapmak için çok düzenli bir yol tanımlayan Lawrence Alloway'in sistematik teorisine çok şey borçlu olduğunu söylüyor, öte yandan Abdulaziz, Alloway'in ve 1950'li, 1960'lı yıllarda yaşamış diğer teorisyenlerin hiç sahip olamadıkları özgürlüğe sahip. İngiliz sanatçı Keith Tyson (bkz. s. 188) gibi, Abdulaziz de hayatımızda bize önerilen şemalar arasında sanat yapıyor. Geleneksel düşünme yollarımız arasındaki boşluklarda yeni





Oraib Toukan
(Daha) Yeni Ortadoğu

2007, mıknatıslı yapboz,
mıknatıs ve plastik, toplam
alan: 5 x 4 m

Toukan izleyicileri Ortadoğu
haritasını yeniden yerleştirme
mücadelesine sokar.



Ebtisam Abdulaziz
Otobiyografi, 2. Bölüm
(prodüksiyon karesi)
2003-7, video, 5:54 dakika

Abdulaziz geleneksel siyah çarşafı yerine üzeri banka hesap bilgileriyle kaplı bir body giyer.

düşünceler öneriyor. Tyson'a göre matematik, dünyadaki şemaları görebilmemiz için bir araçtır, ancak bu iddia ne Tyson'ın ne de Abdulaziz'in bir teori ya da formüle kitlendiği anlamına gelmiyor. Abdulaziz *Otobiyografi* (*Autobiography*, 2003-7) başlıklı performansında normaldeki giysisi olan geleneksel Müslüman siyah çarşaftan mümkün olabildiğince uzaklaşarak tüm vücudunu kaplayan siyah bir body giymiş. Tamamen kapalı, ama elinizde uygun anahtar, yani barkod okuyucu olsa kimliği anlaşılır; çünkü body'sinin üstüne banka hesabındaki dekontlardan alınan yüzlerce sayı basılı. Timo Toots'un *Memopol*'ündeki (bkz. s. 164) Orwellvari ürkütücülük burada da var. Modern toplum tarafından ne derece tanımlanıyoruz? Sadece veri alaşımı, malzeme tüketen makineler olarak mı görülüyoruz? Bunlara direnme özgürlüğümüz var mı? Abdulaziz bu giysisiyle çarşıda ve dükkânlarda dolaştı, park ve bahçelerde uzanıp dinlendi. Ne kadar para kazandığına ve harcadığına göre yargılanmaktan hoşlanmıyor. Hiçbir şeye tek bir açıdan bakmak yeterli değil. İşte bu bakış açısını Abdulaziz en duyarlı şekilde dünyayı yeniden haritalayan çalışmalarında ele alıyor.

Abdulaziz Ortadoğu ülkelerinin isimlerindeki harfleri numaralara ve barkodlara çevirdi, coğrafi varlıkları geometrik şekillere dönüştürdü. Geçmişten gelen yükleriyle ülkelerin milimetrik kâğıda aktarımı, onlara arı matematik dünyasında yeni bir hayat veriyor, kolonyal geçmiş ve mirasından lekelenmeden. Bu 1960'ların Kavramsalcığı'ndan çok büyük sıçrama sağlıyor. Sanatçı "Coğrafyadan hep nefret ettim" diyor. "Ama şimdi sayı-

lara ve matematiksel şekillere indirgedim onu. Yeterince savaş ve ekonomik kriz görüyorum ve haklarında yazılanları okuyorum, bu yüzden dünyayı farklı bir şekilde yeniden haritalamak istiyorum."[43] Abdulaziz kariyerine Sharjah Ladies Club'ın Sanat Merkezi'nin müdürü olarak başladı. Yto Barrada gibi, onun da pratiğinde bir sanat merkezi olmak var.

Abdulaziz'i ziyaretimden iki yıl sonra Dubai'daki Al Quoz galeriler bölgesini oluşturan sıra sıra büyük depolara tekrar gittim; Ramin (d. 1975, İran) ve Rokni (d. 1978, İran) Haerizadeh Kardeşler'le görüşmek üzere. Bu durumun çok dokunaklı bir yanı vardı, aynı zamanda dikizcilik (voyeurism) de içeriyordu. Gallery Isabelle van den Eynde'de sanatçılar ile benim aramda yapılacak söyleşiyi izlemek üzere bir grup arkadaş davet edilmişti. Ben sanatta dikizlemeye alışık olmama rağmen bu sefer kendimi çok fazla araya girmiş hissettim, kim bilir diğer misafirler nasıl hissetmişlerdir? Haerizadeh Kardeşler Dubai'daki galeride ev/atölyelerini yeniden kurmuşlardı; bunlar Tahran'daki ilk evleri/atölyelerinin ruhunu taşıyordu. Burası gerçekten onların uzaktaki evleriydi, İran'dan Dubai'ye zihinlerinde sevgiyle taşıdıkları ev/atölyeleri. Galeride kullanabilecekleri her bir santimetre kare, duvar resimleri, çerçeveli resimler, heykeller ve *object d'art* ve çok *d'art* olmayan nesnelerle kaplanmıştı. Her bir şeyi yanlarında getirmişlerdi. Galeri onların ikinci, belki de üçüncü ya da dördüncü evleriydi. Evleri sürgündeydi.

Tahran'dayken Haerizadeh'ler duvarlar arkasında yaşamaya zorlanmışlar. "İnsanlar dışarı çıkıp işlerini yaparken kendi esas karakterlerini gizlemek zorundalar, dolayısıyla her şey kapalı kapılar ardında, mahremde yapılır" diye açıkladı kardeşlerin büyüğü Ramin.[44] Kardeşler Irak-İran Savaşı sırasında, henüz çocukken, arkadaşları Hesam Rahmanian (d. 1980, ABD) ile birlikte sanat yaparlarmış. "Televizyon yoktu, başka da hiçbir eğlence yoktu, o yüzden resim yapıyorduk" dedi Ramin.[45] Rokni sanat okuluna gitmiş ve atölyesini kurmuş. Kardeşi gelip atölyede Hesam ile birlikte çalışmaya başlamış, başkaları da onlara katılmış. Hesam "Bir fabrika gibiydi" diye açıklıyor. "Ama Andy Warhol'un Fabrika'sındaki kadar diktatöryal değildi."[46] Uluslararası ilgi görmeye başladıktan sonra Dubai'ye taşınmışlar ve yeni evlerini bir büyük kolaja dönüştürmeye başlamışlar: Sadece duvarları ve zemini resimler ve fotoğraflarla kaplayarak değil, kendilerini ve başka sanatçıları katarak, bulunmuş nesnelerin yanına konacak heykeller yaparak ve bu etkileşimin videosunu da çekerek. "Geleneksel açıdan iki hayatımız var – Kuran ruhani ve ahlaki vaziyetlerden bahseder, 'Binbir Gece'



Ramin ve Rokni Haerizadeh ve Hesam Rahmanian
İsimsiz Banner (13)
2012, karışık teknik, plastik çarşaflar ve buluntu nesneler, yak. 185 x 135 cm

Haerizadeh Kardeşler'in ve arkadaşlarının ev/atölyelerinin her bir santimini kullanarak yarattıkları dünyada sanat gündelik yaşamla eşanlamlı hale gelir.

gündelik yaşamdan. Konu sanat olunca bu ikisi birleşti."[47] Ramin'e göre sanat, benzer şekilde, gündelik hayatta yapılan her şeyi kaplayan "kutsallık tabakası"nı delip geçmenin bir yolu. O da Ming Wong (bkz. s. 126) ya da *Elden Ele Kalanlar*'da (*Hand-Me-Downs*) Yto Barrada gibi, kendinden üçüncü şahıs gibi söz ediyor.

Haerizadeh Kardeşler'in kolajlarının çıkış noktası Shirin Neshat'ın çalışmaları, Qajar Tiyatrosu ve kadınların rol almasının yasaklandığı Taaziyeh yani dini tutku konulu oyunların bir karışımı. Ramin "Kim olduğumu gösterebilmek için toplumun bize gizlememiz gerektiğini söylediği bütün karakterleri oynamak zorundayım"[48] diye itiraf ediyor.

Haerizadeh'ler ve Rahmanian diğer mecralar kadar filmden de etkileniyorlar. Sinemadan çalınmış imgeler bakıyor bize duvarlardan. Hesam günlük rutinlerinin gün sonunda yemekten sonra birlikte oturup film seyretmek olduğunu anlatıyor. Çalışmalarında, David Lynch, Lars von Trier ve Krzystof gibi tanınmış yönetmenlerin dillerini yağmalıyorlar, ama İranlı filmcilerin Hollywood'dan milyonlarca kilometre uzakta bir zaman duygusundan ve zengin içeriklerinden de yararlanıyorlar. "İran geleneksel olarak zanaatkârlığa değer veren bir ülkedir" diye açıklıyor Ramin. "Abbas Kiarostami gibi yönetmenler bu mecranın zanaatını sergilemeye başlayınca sinema İran için evrensel bir dil oldu. Biz de zamanı donduruyoruz. Mümkün olsaydı geleceği dondururdum"[49] diyerek devam ediyor.

Shirin Neshat'ın ailesini kaçmaya zorlayan 1979 İran Devrimi'ydi ama Haerizadeh Kardeşler sanatları nedeniyle İran'dan ayrılmak zorunda kalmışlar. Tahran bölgedeki en önemli kül-

türel merkez olmasına rağmen, Ramin'in, Neshat'ın işlerini taklit eden çalışmaları İran rejiminde homofobik bir sinire dokunmuş. Onun zorlayıcı *Allah'ın Adamları* (*Men of Allah*, 2008) serisi Neshat'ın *Allah'ın Kadınları*'nı (*Women of Allah*, 1993-97) yankılar, ancak onun kolajları kadın elbisesi giymiş erkekleri gösterir. Ramin'in *Tatlı Shirin*'i (*Sweet Shirin*, 2009), Neshat'ın kaligrafi duvarlarının önünde silahlarla oynayan kadınları gösteren fotoğraflarından hiç uzağa gitmemiştir, aradaki tek fark onun bize bakan saçlı sakallı yüzüdür.

Neshat ve Haerizadeh'lerin işlerinde bir zamandan bağımsızlık var ki bu İran sanatında ortak bir çizgi gibi görünüyor. Benzer şekilde, zaman ve değişen değerler Shadi Ghadirian'ın (d. 1974, İran) da ilgilendiği konular. İran'dan ayrılmak yerine Ghadirian esin kaynağını Tahran'ın Gülistan Sarayı'ndaki kemerlerin derinliklerinde, müzenin fotoğraf koleksiyonunda çalışırken bulmuş. (Bu koleksiyon dünyadaki en iyi koleksiyonlardan biri, çünkü fotoğraf 19. yüzyılın ortalarında keşfedildiğinde İran'ı yönetenler fotoğrafa kucak açmışlar. 1848-1896 arasında Qajar Kralı olan Nasser el-din Shah'ın yirmi bin fotoğraf albümü varmış.) Ghadirian bu koleksiyonu *Qajar* (1998-2001) portre serisinin başlangıç noktası olarak kullanmış. Arkadaşlarını 19. yüzyıl Qajar Krallığı dönemindeki hanımlar gibi giydirmiş ve eski fotoğraflardaki pozları yeniden canlandırmalarını istemiş, ancak her bir sahneye modern dünyadan bir unsur da eklemiş, bir kasetçalar, elektrikli süpürge veya bir gitar gibi. Londra'daki Saatchi Gallery'de bu fotoğraf serisini ilk kez gördüğümde serinin kadın hakları konusunda çok geride kaldığını düşünmüştüm. Hâlâ bu fotoğraflar biraz patinaj yapıyorlar, ama geçen zaman içerisinde bu imgelerde daha fazlasının olduğunu anladım. "Resimlerim hislerimin aynası oldu: Bence biz gelenekler ile modernite arasında sıkışıp kaldık" diyor Ghadirian.[50] Dünyayı değiştirmek için azimli:

> "Demek istediğim şu ki bizlere modern teknolojinin faydaları sunuldu, biz şimdi modern değerlerden de yararlanmak istiyoruz... Bir kadın ve bir İranlı olarak, değiştiğimizi hissediyorum – biz zamandan bağımsız değiliz. Biz de tüketim kültürünün bir parçasıyız – Pepsi içiyoruz ve elektrikli süpürge kullanıyoruz... Ben moderniteyi İran filtresinden geçirmek istiyorum. Değişim kaçınılmaz bir süreç."[51]

Qajar serisinde her fotoğrafın büyük bölümü kadınlığa dair geleneksel bir bakışa ayrılmış. Modelin kararlı ifadesinin yanında imgeyi rahatsız eden sadece tek bir modern öğe var her birinde.



Ramin Haerizadeh
Tatlı Shirin
2009, tuval üzerine karışık teknik, 200 x 220 cm

Haerizadeh'nin Shirin Neshat'ın ünlü fotoğraflarına göndermeli yapıtında cinsel roller tersine dönüşmüş ve karışmıştır.

Ghadirian'ın, "ahlaksız" Batılı kadının "rencide eden" kısımlarını gizlemek için siyah marker kalem kullanarak sansürcü rolünü üstlendiği *Doğu tarafından Batı* (*West by East*, 2005) serisi; geleneklere değil, ama gelenekleri savunmak için sadece sansürcüler tarafından değil çoğumuz tarafından konan engellere yönelik bir saldırıdır.

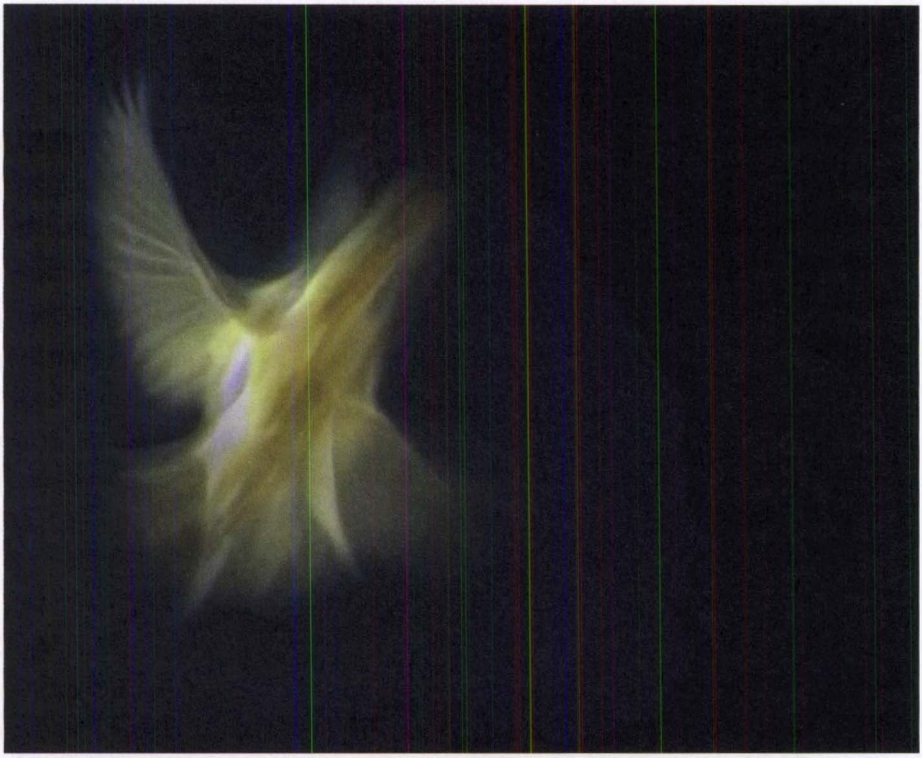
2012 yılında Art Dubai fuarında cam kafesinde boğulmaktan kaçmaya çalışan bir kanaryayı gösteren filmi gördüğümde donakalmıştım. Morteza Ahmadvand'ın (d. 1981, İran) *Kaçış/Uçuş* (*Flight*, 2008) başlıklı filmi yeni bir dünya yaratma arzusundan vazgeçmenin ne kadar kolay olduğunu gösterir. Birkaç açıdan alınması gereken bir uyarıdır. Sanatçı bize "kanarya (bülbül) gibi öten" muhbirlere neler olabileceğini mi gösteriyor, yoksa bu film madenlerde zehirli gazların tespit edilmesinde kullanılan kanaryalara mı gönderme yapıyor? Kanarya öttüğü sürece madenciler güvendelermiş. Kanarya her seferinde ölüyor.

Ebtisam Abdulaziz bu kitaba çok sayıda İranlı sanatçıyı almakta haklı olduğumu kanıtlamama yardım ediyor. 2010 Art Dubai fuarının girişinde dış mekâna konan *Yeniden Haritalama* (*Re-Mapping*, 2010) heykeli İran'ın kültürel önemini anahatlarıyla belirtiyor. Sanatçı Ortadoğu'daki on yedi ülkeyi, isimlerindeki harfleri bozup ızgara göndermelere dönüştürerek geometrik şekillere indirgedikten sonra ülkeleri üç boyutlu temsil etti. Bu üç boyutlu temsilde ülkelerin yüksekliği, sınırları dahilindeki sanatın varlık değerine oranla belirlenmişti. Bu finansal değerlendirmede İran diğerlerine tepeden bakıyordu. Bu temsil, bir zamanlar her şeye bulaşan Batılı, özellikle de Amerikan kültürünün istilasına karşı savaşan bu bölgede İran'ın bayrak taşıyıcı olarak görüldüğünü anlatır. Nihayetinde birbirlerine karşıt



Shadi Ghadirian
Qajar serisinden **İsimsiz**
1998, C-Print, 213 x 152 cm

Ghadirian'ın çalışmalarının temelinde Tahran'daki Gülistan Sarayı'nda çekilmiş eski fotoğraflar vardır ve sanatçı geleneksel ve modern arasındaki karmaşık ilişkiyi yorumlar.



Morteza Ahmadvand
Uçuş (video karesi)
2008, video, 2:48 dakika, 5 edisyon.

Ahmanvand'ın kanaryası uçmaya çalışırken ortadan kaldırılır.

duruşları bu kadar açık ve net bir şekilde görülen çok az sayıda kültür vardır.

Her ne kadar kendisi böyle eski tarz bir tanımlamadan rahatsızlık duysa da, Shirin Neshat'ı güçlü bir sanatçı kılan, doğduğu ve sonra göç ettiği iki ülke arasındaki bu tansiyondur. Benzer şekilde, aynı durum, İranlı-Amerikalı ressam Kamrooz Aram'ın (d. 1978, İran; bkz. s. 47) resimde başkalarının ilgi göstermediği fikirlere yönelmesinin nedenidir. Aram'ın çalışmalarında belirgin iki hat vardır: Süslemelerden duyulan keyif ve bireysel direniş/başkaldırı ile yarışan daha büyük bir örüntü. Şimdilerde bu iki hat her resimde veya çizimde çok nadir karşımıza çıkıyor. Aram yeni resimlerini ürettikçe, acaba bu ikisini birbirine kaynaştırdı mı diye düşünüyorum. Hatta tek bir çalışma bu birbiriyle çatışan ruhları kaldırabilir mi diye sorgulamaya başladım: Acaba Aram'ın çalışmaları tek bir bütün olarak mı algılanmalı, öte yandan biliyorum ki bir gün hepsini içeren bir eser yapabilir. "Tek bir tuvalde her şeyi başarmayı hiç aklıma getirmedim"[82] diyor. Ben hâlâ onun çalışmalarından bir seri düşünüyorum. Bana ilk kez, Art Dubai'deyken cep telefonundan gösterdiği bu resimlere hayran kalmıştım, ama henüz seri oluşturacak sayıda değillerdi. Bunlar çok büyük resimler; iki metrenin üzerindeler. Aklımda kalan ilk resim *Uluslararası Sistem II*'nin (*International System II*, 2012) arkaplanı mor renkte. Yeşilden sarıya geçen kocaman bir çiçek tuvalin çoğunu kaplıyor, arkaplana pek yer kal-

mamış. Öte yandan bu gerçek bir çiçek değil. Resmi ilk gördüğümde origami olabilir dedim ama çok daha somut, istalagmit şeritlerden oluşuyor. Rengi yeşim taşı ya da bir sabuntaşını işaret ediyor ancak daha sentetik. Bu baştan çıkarıcı desene bakarken nasıl oldu da Aram gibi ciddi bir adam saatler boyu tek tek yaprak yaprak bunu yaptı diye düşündüm (hangi tarafları yüz, hangisi ters anlamak mümkün değil). Baştan çıkmayla gelen o ilk yükseliş hissi yerini can sıkıntısına bıraktı. Bizi her yerde düzen aramaya yönelten bu hastalıktan sıkıldım; çiftli sistemler aşkından, her şeyin bir evet ya da hayır'a indirgenmesinden sıkıldım. Varoşlardan gelen yüksek seslere evet, Qajar'ın yıllarla saygınlık kazanmış estetiğine hayır, uçuşa evet, öten kanaryaya hayır. Hep görüldü, tamam vb. diye işaret attığımız hayat tarzı, temel bilgisayar beyniyle güç verilen yaklaşımlar, benim garip bünyemi zorluyor. Hiçbir sistem tatmin etmiyor. Neden sorgulamaktan vazgeçip kabullenmiyorum ve çiçeğin ortasındaki kırmızı deliğe teslim olmuyorum? Konu Freud'a indirgenebilir; ama çok daha fazlası söz konusu. Aram'ın resmi beni hayatı yansıtan bir yolculuğa çıkarıyor.

Bu bölümün son kısmını Güney Afrikalı sanatçılara ayırıyorum. Tematik olarak bir araya geldikleri pek söylenemez, sadece benim sanat pusulamı düzensizce hareket ettiriyorlar, William Kentridge'in canlandırma filmlerinde zeminin oynayışındaki gibi. Kentridge (d. 1955, Güney Afrika) dünyanın en güçlü sanatçılarından biri, ama o sadece aile geleneğini sürdürüyor. Babası apartheid karşıtı bir avukattı. Filmleri bana Anselm Kiefer'in (d. 1945, Almanya) resimlerini hatırlatıyor; yakılmış toprak, çevreye sinmiş kuvvet, büyük, dökülen mimari. Her iki sanatçı da arkeologlar; çamur tepelerini karıştırıp elekten geçirip anlam bulmaya çalışıyorlar. Asla hızlı cevaplar aramıyorlar; toprak her zaman kazanıyor, korkunç tarihin içinden kendi zamandan bağımsız saygınlığını geri kazanıyor. Kentridge önce çiziyor sonra siliyor, çiziyor sonra siliyor. O, sürekli yanıp sönen bir dünya. Alttan altta büyüdüğünü görebiliyorsunuz. Yeryüzü geçirdiği rahatsızlıklardan dolayı nefessiz kalıyor; bir fotomuhabirin editörü gibi, savaşta ölenlerin olmayan mezarlarını kırmızıyla işaret eden. İnsanlara yürüdükleri zemine duyduğu saygıdan ne azını ne fazlasını gösteriyor. *Captain Pugwash* ve benzeri eski çizgi filmleri hatırlatan figürleri kaya gibi karakterler; ama onları bir kumaş parçasıyla karşılıyor; sadece kömürkalem imgelerini değil, kimliğe dair önyargılarımızı da siliyor.[53]

Kentridge bize çok belirgin mesajlar vermeye başarıyla devam ediyor (erken çalışmaları özellikle, büyüdüğü yıllardaki apart-



Kamrooz Aram
Endişeli Bir İç Mekân İçin Arkaplan
2012, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 137 cm

Aram'ın tablosundaki incelik onun bastırılmış, dekorasyonu anaakım resmin içine alma arzusunu gizler.

heid rejimine karşı işlerdi), ancak o sürekli değişim ve belirsizliğin ustasıdır. Animasyon filmi *Diğer Yüzler* (*Other Faces*, 2011) filminde "çizilmeyen" (*that which is not drawn*) kelimelerinin yanıp sönmesi bunu özetler. Silme tekniği; olanları ve ortadan kaldırılanları daha çok fark etmemizi, orada olan ama açıkça bildirilemeyeni fark etmemizi sağlar. Filmin adı tasvir edilen insanların akıcılığını yansıtır. Kum gibi akar, bir görünür bir kaybolurlar.

Kentridge çelişkiler içinde yuvarlanır, örneğin *Felix Sürgünde*'de (*Felix in Exile*, 1994) Paris'te hücre benzeri yatak odasında beyaz adam silinir ve yerine onun siyahi kadın alter egosu gelir, elinde güneş ve göktaşlarının yüksekliğini ölçer aletle Afrika'nın yönlerini yeniden belirlemektedir.

Kentridge'in çalışmalarında temalar aynı işlerin içinde tekrar ortaya çıkmadan önce iç içe geçip kaybolur, sonra aynı şekilde başka bir filminde veya deseninde tekrarlanır. Erkekler ve kadınlar birbirlerine teleskopun karşı uçlarından bakarlar. Siyah ve beyaz birbirini inceler, ardından bozar. Sanatçı, kafataslarını inceleyip çizen sonra onları birer küreye dönüşene kadar tekrar tekrar çizen adamları resmederken 19. yüzyılda Alman kolonistlerin "Avrupa üstünlüğü"nü anlama girişimi olarak yaptıkları çok geniş araştırmaya gönderme yapar.

Kentridge hâlâ hak ettiği kadar ünlü değil; bunun nedenlerinden biri sanat pazarının aşırılıkları, iniş çıkışları. Jo Ractliffe (d. 1961, Güney Afrika) iyi eleştiriler alsa da hâlâ dünya için bir sır. Bunun nedenlerinden biri yine seçmiş olduğu mecra. Siyah beyaz Angola fotoğraflarından oluşan serisi *İstila Edilmiş Topraklar* (*Terreno Ocupado*, 2007) içerdiklerinden ziyade göstermedikle-



William Kentridge
İç Çekişler ve İzler
2012, Velin d'Arches'a iğnelenmiş Atölye ücret fişlerinden oluşturulmuş kitap sayfaları üzerine kömürkalem, tebeşir, renkli kalemler ve Hint mürekkebi, 400 gsm, 122.5 x 102 cm

Hem Afrika'nın hem Kentridge'in karakterlerinin kimlikleri gözümüzün önünde değişir.

riyle daha fazla şeyi açığa çıkarıyor. Okwui Enwezor yazısında şöyle diyor: "Jo Ractliffe'in bu çalışmasının müthiş bir özelliği, sertlikle devam ettirdiği bir görme yoludur; tasvir ettiğinden çok daha fazlasını gösterir."[54] Ractliffe bu seride terk edilmiş bir dünyayı anlatıyor. Sanki, kolonyal geçmişle kendisi arasındaki dolambaçlı ve zorlayıcı çizginin bozulması durumuna karşı kendini yeniden konuşlandırmış. "Ben, emin olmadığım bir deneyim ya da tarih hakkında konuşmamaya çalışıyorum, bunun yerine, o tarih içinde, ne kadar basit, önemsiz ve küçük görünürse görünsün kendi tecrübelerimi ve mekânımı/yerimi yeniden kazanmak için duyduğum arzuyu anlatıyorum."[55] Ractliffe, Angola'da geçmişinden kalanları fotoğrafladı: Örneğin, terk edilmiş bir okulda eskimiş bir Afrika haritasını; yıkık bir şatoda Portekiz keşiflerini anlatan karoları. Kolonyal yağmalamaları gösteren seramikler bozulmuş; ama ağaç altında çalılıklarda göğsü çıplak kadını gösteren duvar resmi hâlâ bozulmamış ve yerinde.[56] Sanatçı bizim düşüncelerimiz arasında vuruşlarını yapıyor, örgüsünü örüyor. Fotoğrafları geçmişten kalan duvar karoları gibi işliyor: Uygun bulup hatırladığımız anılarımızda unutulan yerleri işaretliyor.

Daha önce Güney Afrikalı sanatçı Zwelethu Mthethwa'dan söz ederken Ubuntu'dan, yani Afrika kültürlerinde az biraz farklı biçimlerde tekrarlayan bir kavramdan bahsetmiştim. İkiz kardeşler Hasan ve Husain Essop'ın (d. 1985, Güney Afrika) kendilerini araştıran çalışmalarının başlangıç noktası Müslüman inanca ve bunun Batılı özelliklerle yan yana duruşuna bağlı, ama ikizler şunu söylediklerinde neredeyse Ubuntu'yu tarif ediyorlar: "İkiz kardeşler olarak bizi kendimizi birbirimizde bulmak üzere yola çıktık."[57] Essop'ların çalışmalarını ilk kez 2011 ilkbaharında Kahire'nin merkezinde apartmandan dönüşme galeri mekânı CiC'teki merdivenlerin yanlarında gördüm, o zamandan beri de neredeyse her fuarda gözüme çarptılar.[58] Cape Town Üniversitesi'nde öğrenciyken yaptıkları ilk seri çalışmalarından itibaren kendilerinin çoklu-imgeleriyle oynadılar.[59] "Çalışmalarımız oldukça sürreal" diyorlar. "Şöyle ki; bazı fotoğrafların gerçek olması mümkün değil. Sahte-Biz'den beş adet var."[60] Onlardan daha da fazlası var görünürde –*Sükûnet*, *Allah'a En Yakın*'da (*Suguud*, *Closest to God*, 2007) sıralanmış benzer bedenlerden bir lejyon var– ama biz seyirciler, onların kendilerini birbirlerinde bulma arzusu sayesinde kazançlı çıkıyoruz.

Cape Town, *Yeni Africa* (*Cape Town*, *New Africa*, 2009, bkz. s: 204) başlıklı fotoğrafta ikizler Afrika'nın en güneyindeki duvarların



Hasan ve Husain Essop
Sükûnet, Allah'a En Yakın Olan
2007, Fuji kristal arşiv kâğıdı üzerine lightjet C-Print, 84 x 118 cm

Bazıları bunu ironi olarak, bazıları kendini görünmez kılan toplum vizyonu olarak görecek.

üstünde durmuş güneye doğru bakmaktadırlar. Sağ taraftaki ikizin pozunda Caspar David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerinde Gezgin* (*The Wanderer Above the Sea of Fog*, 1818) adlı tablosundaki doğayla dirençli karşılaşmanın yansıması vardır. Sol taraftaki kardeş aşağı doğru sinirli sinirli bakmaktadır, eli hurcuna yapışmış, sanki angaryalarla dolu bir hayatla lanetlenmiştir, etrafındakileri tecrübe edememektedir, atlamadığı ya da sona erdirmediği takdirde monoton hayatı devam edecektir. Ama ikizler bireyselliğimizin düz karşıtlıkta yatmadığını savunuyorlar: Her zaman iki seçenekten fazlası vardır.

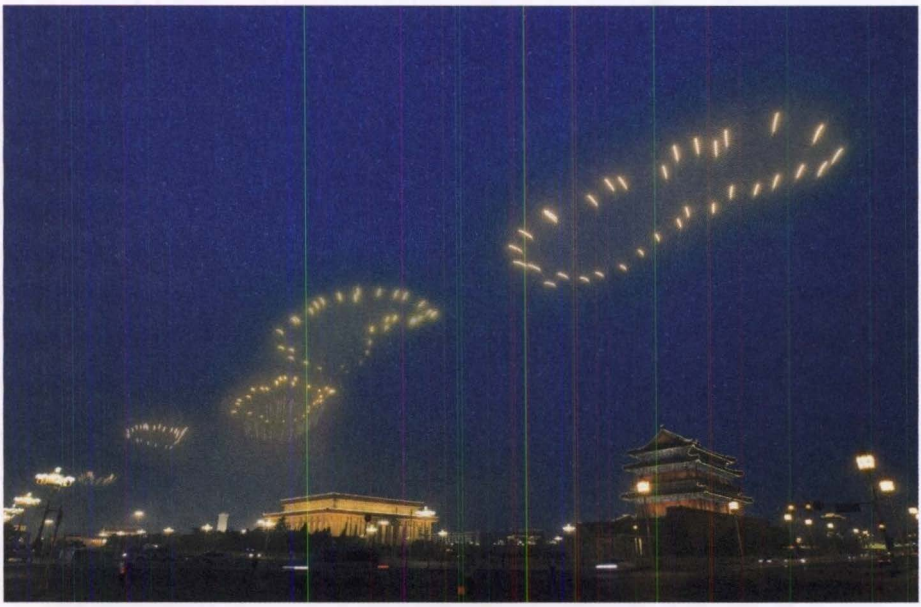

D

DOĞU
● ASYA

Çin, modern çağa hâkimiyetini ilan etmek için rakamlara duyduğu eski inancı yeniden canlandırdı. İçinde bulunduğumuz binyılın sekizinci yılının sekizinci ayının sekizinci gününde saat sekizde, Cai Guo-Qiang (d. 1957, Çin) Pekin Olimpiyatları'nın açılış seremonisi için havai fişekler patlatıyordu. Cai kariyerini fişekçilik üzerine kurdu, onun için barut ve havai fişekler Picasso için Afrika masklarının ve heykellerinin oynadığı benzer açığa çıkartıcı rolü oynuyorlar. Her iki sanatçı da daha eski bir "primitif" sanatı kendi yapıtlarını canlandırmak için kullanıyor.

Karabarut kendi ışık dokusunu el değmemiş karanlık gökyüzüne yansıtırken, küreselleşme ve post-kolonyalizm tartışmaları muhtemelen televizyonları başındaki bir milyarı aşkın izleyicinin aklından bile geçmemiştir. Gösterinin adı *Tarihin Ayak İzleri* (*Footprints of History*, 2008) idi: Daha önce olimpiyatlara evsahipliği yapmış ülkeleri temsilen olimpiyat parkurunun çevresindeki, yirmi dokuz noktadan havai fişekler fırlatılmıştı. Bu, temel çizgisel tarih diye de okunabilir, ancak aslında kökenlerini Cai'nin barut resmi *Kocaayak'ın Ayak İzleri: Uzaylılar için Projeler No: 6*'da (*Bigfoot's Footprints: Projects for Extraterrestrials No. 6*, 1991) bulmaktadır. Kocaayak Yeti ve insanoğlu uzaydan bakılınca son derece benzer görünürler!

Cai'nin havai fişeklerini Olimpiyatlarda ateşlemek için seçilen zamanlama kararı sayısız kişiye danışılarak alınmış olsa gerektir. 2008'in sekizinci ayının sekizinci gününün sekizinci saati bana Asya üzerine bölüme başlamak için de elverişli gözüktü, tabii buradan kronolojik olarak kafa karıştırıcı bir hikâye çıkmıyor değil, hele ki Cai ile daha yeni, 2012'de tanıştığım düşünülecek olursa. Sonunda konuşma şansı bulduğumuzda, beklenti ve heyecan duygusuna karşın, onu çoktan beridir tanıyormuş gibi hissetmiştim. Son on yıl boyunca Deutsche Bank ve mes-



Cai Guo-Qiang
Tarihin Ayak İzleri: 2008 Pekin Olimpiyat Oyunları Açılış Seremonisi için Havai Fişek Projesi
Pekin, 8 Ağustos 2008

Cai, Çin'de en eski sanat formlarında biri olan havai fişekleri kullanarak sanat yapıyor.

lektaşım Friedhelm Hütte ile yakından çalışmıştı. Bir anlamda tersten gelişmiş bir ilişkiydi. Başka bir açıdan bakınca, pek çok sanatçının kendini açığa vurma biçimi zaten yapıtları üzerinden olduğundan son derece doğaldı.

Daha Art Hong Kong'da Deutsche Bank Lounge'da Cai'nin küçük bir sergisi kurulurken en erken barut resimlerinden biri olan *Otoportre: Zaptedilmiş Bir Ruh* (*Self-Portrait: A Subjugated Soul*, 1989) hakkında sanatçıya sormak istediğim hararetli bir soru vardı, gelgelelim bu soruyu sorma süreci bir haftadan uzun süren yazışmalar ve buluşmaları gerektirdi.[1] Müze sergilerinin kurulması günler, hatta haftalar alabilir, ancak, pek çok diğer sanat fuarı gibi, Art Hong Kong amaca göre tasarlanmış bir ticaret fuarı salonunda düzenleniyor, dolayısıyla özel bir şeyler yapacak pek zaman yok. Dış koridorlarının geniş pencerelerinden limanının iyi manzaraları yakalanabilen Hong Kong Kongre ve Sergi Merkezi bu tür binaların çoğundan daha iyi konumlandırılmış. Bir pazar günü vardığımda, mekân içinde yüzlerce görevlinin birkaç bin duvarı inşa etmek üzere koşuşturduğu bir kabuktan ibaretti. Japonya'dan yakışıklı bir adam serginin kurulumunu denetlemek üzere uçup gelmişti.[2] Cai'nin 9 x 4 metrelik kâğıt üzerine barut resmi *Vortex* (2006), dürülmüş halde değildi ve geceden açık halde düz yere bırakılmıştı. Eseri korumak için bir bariyerler sistemi kurulmuştu ve gece için ilave güvenlik görevlisi gelmişti. Japon denetçi sergiyi otuz altı saat içinde kurmalı ve açılışa hazır hale getirmeliydi.

Akşam saat 20:30'da, Hauser & Wirth'ün yıldız sanatçıları Zhang Enli, Subodh Gupta ve Bharti Kher'den oluşan bir konuk grubu için verilen büyük teras yemeğine katılmak amacıyla

kalkmak üzereydim ki sanatçımızın bizzat kendisinin standımıza vardığı haberi geldi bana.[3] Konuklarımıza fuarın geri kalanındaki süper parlak atmosferden biraz olsun sakınabilecekleri bir alan yaratmak amacıyla aydınlatmayı hafif melodramatik yapmıştık, dolayısıyla ben vardığımda Ca'nin kel kafası ışığı toplamıştı: Küçük bir grubun tam ortasında yer alıyordu.

Her ne kadar Cai 1986'dan beri zamanının büyük kısmını Çin dışında, önce Japonya'da ve sonra ABD'de geçirmiş olsa da, bir çevirmen sürekli ona eşlik ediyor. Mesaj açık: O bir Çinli sanatçı. Sahip olduğu devlet adamı havasını pekiştiriyor bu hal. Loş mekânda ona doğru ilerlerken gördüğüm gülümsemesi bana halktan bir adamla karşı karşıya olduğumun ilk işaretlerini veriyor. İngilizce birbirimize merhaba diyoruz. Cai dostane davranıyor, ve çevirmeni, Chinyan Wong, beni kenara çekiyor ve bana Cai'nin yerleştirmeden nasıl memnun olduğunu, son düzenlemeleri yapmak üzere ertesi sabah gelmeyi planlamış olduğunu, ama buna hiç gerek olmadığını görmekten çok mutlu olduğunu belirtiyor. Chinyan'ın sergiye katılımı imzasını "Proje Yöneticisi" olarak attığı daha ilk e-postasından kendini belli ediyordu, ancak tam önemi ancak buluşmalar birbirini izledikçe ortaya çıktı. Çok sayıda üçlü sohbet gerçekleştirdik ve Cai ile ikisi benim Cai'nin yeni bir Çin modernizmine öncülük ettiğine dair teorimi ilgiyle dinler gözüktülerse de teorimin peşinden gitmeyi reddettiler. Göle taş atan küçük bir oğlan çocuğu gibi hissettim kendimi. Sözlerimin sıçrattıkları fazla yüksek perdedendi, fazla tek yönlüydü; doğuracağım dalgaları beklemem gerektiğini öncelikle hissettim. Sınırlarını savunan bir sanatçının anında devreye sokacağı tipik direniş ile karşılaşmadım, ta ki Deutsche Bank'ın kurmaylarından elli kişiye yaptığı sunumun sonunda konuyu formel olarak gündeme getirene dek. İşlerine dair videolar gösterip Mandarin dilinde yaptığı açıklamaları Chinyan İngilizceye çeviriyordu. Her iki dilde de bir dizi kahkaha elde etmeyi başardılar. Benim de hakkında konuşmak istediğim erken döneme ait otoportreye geldi konu. "Genç bir adam olarak isyankârdım" dedi Cai. "Aşırı temkinli ve muhafazakâr benliğime karşı isyandaydım, dolayısıyla kendi kendimi havaya uçurdum."[4] Bütün bunlar geçen bütün hafta boyunca formüle etmeye çalıştığım soruyu akla getiriyordu: Sözkonusu Batının benlik fikri miydi, yoksa Cai'nin *Otoportre: Zaptedilmiş bir Ruh* işinde havaya uçurmak istediği Doğu'nun benlik fikri miydi?

1980'lerde Cai illaki Çinli bir sanatçı gibi görünmüyordu, fakat geriye bakınca *Otoportre* işiyle yavaş yavaş kendini yeniden ya-

ratma sürecinde olduğu anlaşılıyor. "Kendi otoportremi havaya uçurmak delikanlılık çağındaki isyan çıkışımdı ve ayrıca dönemin baskıcı toplumsal iklimine karşı da bir direniş edimiydi" diye itiraf etti sunum sırasında. "Ancak kavramsal yaklaşımımın kökeni yıkım aracılığıyla inşaya ve yeni hayatı böylece yaratmaya dayanıyordu."[5] 1998'de, Tayvan Sanat Müzesi'nin renovasyonunu başlatmak üzere, toplam bir dakika süren bir dizi minyatür bomba patlaması üretti. İşin adını *Yıkım Yoksa İnşa da Yok (No Destruction, No Construction)* koyarak denklemi açıktan ifade etmişti: Geçmişi temizlemeden yeni inşa edilemezdi. Geleceğe giden yoldaki engelleri havaya uçuruyordu. Bununla birlikte etkinlik beraberinde bir yükle geliyordu çünkü Cai işinin başlığıyla Mao Zedong'u yorumlamaktaydı. On yıl arayla yapılmış *Otoportre*'den *Yıkım Yoksa İnşa da Yok*'a geçişte çarpıcı bir vurgu değişimi var. Cai sadece kendi ülkesindeki değişimlerle yüzleşmekle kalmıyor; ayrıca kendisini bu değişimle sıkıca özdeşleştiriyor da. Çinli olmak demek değişimin kalbinde yer almak demek.

Otoportre'yi bireyin ve haklarının baskı altında tutulmasına karşı dolaysız bir protesto olarak yorumlamak mümkündür. Gene de ben daha karmaşık olduğuna inanıyorum. Cai'nin yapıtındaki kendiliği havaya uçurma Lee Yongbaek'in (d. 1966, Kore; bkz. s. 123) aynalardaki yansımalarına saldırılarına benziyor. Geleneksel olarak Doğu'da kendini sürekli yenileme fikrine saygı duyulur. 1980'lerde Cai hakiki bir modernist gibi tarihöncesine bakarak yapıyordu bunu. Bu geçmişe bakma gereksinimi ülkesinin tarihinden bir kısmın Kültür Devrimi (1966-76) adı altında atılması dolayısıyla daha da belirginleşmişti. Bununla birlikte Cai, her zamanki gibi, durumu çok daha diplomatik bir şekilde dile getirecekti: "Erken dönem resimlerimdeki formların söz konusu tarihöncesi çizimlerle yakından bağlantılı olduğunu söylerken kesinlikle haklısın. 1980'lerde, karalamalar yapmak için mağara resimlerinin yapıldığı bölgeleri sıklıkla ziyaret ediyordum. Çizimlerimde kökensel bir ruh ve tin bulmaya çalışıyordum, o yüzden benim erken dönem çalışmalarımla tarih öncesi çizimler arasındaki benzerlik salt bir rastlantıdan ibaret değil."[6] Cai ile Chinyan üzerinden sürdürdüğümüz sohbetlerimiz ve yazışmalarımızın sonucunda birden fazla kişiyle konuştuğumu hayli güçlü biçimde hissettim. Çok sayıda büyük organizasyonun basın bürosu Cai stüdyosunun talepleri karşılama biçiminden yol yordam öğrenebilir: Didaktik bildiriler sunmak yerine sorulara tek tek düşünülmüş yanıtlar veriyorlar. Cai stüdyosuna kapanmış yalnız bir sanatçı değil. Sadece işlerini hazırlamak için sayısız insanla



Yan Pei-Ming
Goya'dan Sonra İdam
2008, tuval üzerine yağlıboya, 280 x 400.7 cm

Yan'ın şövale resmine son derece doğrudan bir yaklaşımı vardır.

işbirliği yapmakla kalmıyor, ayrıca her birimizin çalışmaları için hayati olduğunu da hissettiriyor.

Cai'nin tarihöncesi çizimler tercihi modernist bir eğilimin ötesine geçiyor. Çin Kültür Devrimi tarihi ölü ele geçirmişti. Bugün dışındaki her şey tarihöncesi hale gelmişti. Cai herhangi bir Batılı asi genç gibi hissediyordu, ancak kendi kişisel tarihindeki boşluk da onu belirlemeyi sürdürüyordu "[yurtdışından] Çin'e döndüm ve kendi tarihimin benim için yabancı bir kültür haline geldiğini gördüm."[7]

Bu yerinden etme duygusu çok sayıda başka Çinli sanatçı tarafından da kullanılmıştır. Yan Pei-Ming (d. 1960, Çin) Çin'i Cai'den bile gençken, on dokuz yaşındayken terk etmiş ve Fransa'ya taşınmıştı. Modernizm anlayışı Batı sanat tarihinden besleniyordu, dolayısıyla anavatanına yaptığı ziyaretler dışında Dijon'daki stüdyosunda kaldı. Bir tersine modernizm öğesi söz konusuydu: Nasıl bir zamanlar Manet Japon gravürlerini sömürdüyse şimdi de Doğulu sanatçılar Batı şövale resmini benzer bir şekilde kullanıyorlardı. Yan 2009'da Paris'te Louvre'da bir sergi imkânı verildiğinde kendi babasının bir portresini yaptı ve Mona Lisa'nın yanında, sanki resimdeki atalarını belirtircesine sergiledi. Çoğunluğu siyah beyaz olan kalın boya katmanlardan oluşan resimleri iki renklidir, *Goya'dan Sonra İdam*'da (2008) olduğu gibi "tehlikeli" sömürge çarpışmalarını ele aldığı durumlarda da kırmızıya dalar.



Wang Qingsong
Anıtların Tarihi (detay)
2009-10, C-print, 1.25 x 42 cm

Wang'ın devasa fotoğrafı, klasik bir frizmişçesine kadim geçmişten söz etmektedir sanki – tabii ta ki çamurdan-kilden figürleri daha yakından inceleyene dek.

Her ne kadar Fransa'da üretilmiş olsalar da Yan'ın büyük boy tuvalleri eğer tamamen Avrupa bağlamında alımlanırlarsa içinde bulundukları zamana biraz uyumsuz kaçarlar. Manzaralarından söz ederken bu belirli bir yere bağlı olmama halini vurgular: "Bu uluslararası bir manzaradır ve bu nedenle nerede bulunduğumuzu bilemeyiz."[8] Dolaysız figüratif üslubunu 1980'lerin ruhuyla kolaylıkla ilişkilendirebiliriz, ama bu eksik bir temsil olur. En sıkı kavramsal sanatçılardan Daniel Buren (d. 1938, Fransa) hocası ve hâlâ yakın arkadaşıdır. Yan'ın yapıtı genel hatlarıyla Buren'in yapıtından bir hayli uzaktır, sadece tek bir noktada yakınlaşırlar: Basitlik. Rengin indirgenmesi amaçlarına açılan kapının anahtarıdır ve resimlerine habervari bir tat katar, sanki kısa, keskin mesajlar iletmektedir bu resimler. "Evde her zaman siyah beyaz televizyonlarım oldu" diyor Yan. "Günümüzdeyse, renk her yerde. Kendi dünyama geri dönebilmeme izin veren tek şey siyah beyaz. Beni resmetmek, yazı ve ifade ilgilendiriyor, konunun kendisi, resim ilgilendiriyor. Renk benim için gelip geçici bir çatapat."[9] İyi de onun dünyası nedir? En meşhur resim serisinin de açığa çıkardığı gibi, sıfırdan kazına kazına var edilmiş bir dünyadır bu. Yan, Mao'nun büyük boy portrelerini yapmaya 1987'de başladı ve resimler "Benim Hikâyem Senin Hikâyenle Başladı" başlığıyla sergilendi.

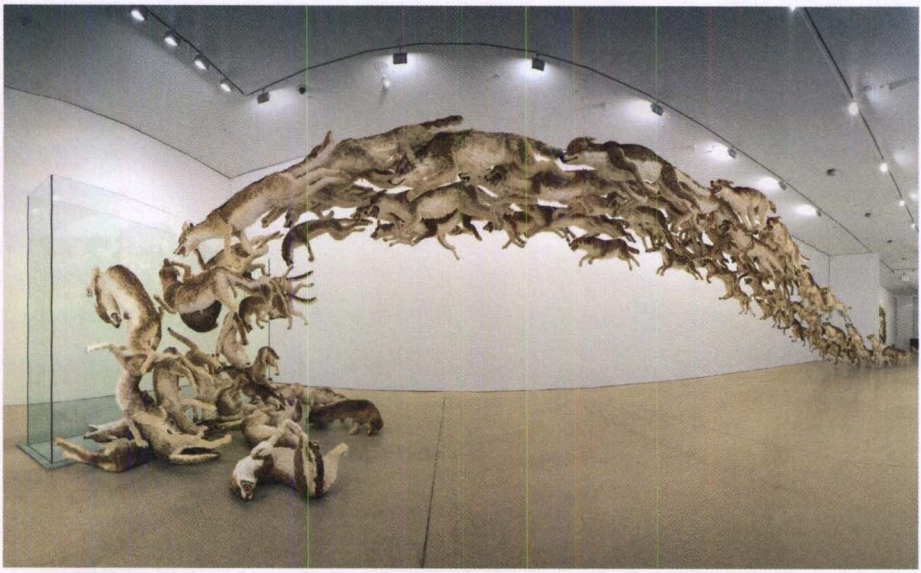
"Tarih'" sözcüğünün günümüz Çin sanatında karşımıza çıkma sıklığı yeni olanı takıntı haline getirmiş bir ülke için biraz fazla gibi: Yan'ın sergisinin başlığında, Cai'nin *Tarihin Ayakizleri*'nde ve Wang Qingsong'un (d. 1966, Çin) *Anıtlar Tarihi*'nde (2009-2010) hep "tarih" sözcüğü ile karşılaştık. Wang, diğer Çinli sanatçıların yanındaki yerini tarihin bir zamanlar görünmez olan duvarı ile aldı. İşin formatı daha geleneksel olamazdı: 42 metre uzunluğundaki bu friz rahatlıkla klasik bir tapınağın etrafını da sarabilirdi hani. Bununla birlikte, tarihe dönük bütün bu göndermeler Cai'nin bir batıl inanç suçlaması veya tam tersine bir modernite kazası olarak yorumlanabilecek *Kafadan* (*Head On*, 2006) işindeki gibi yüzleşmeye dönük değil eşlik etmeye dönük-

tür. Cai doksan dokuz kopya güzelce üretilmiş kürklü kurt yaptı ve onları havada asılı bıraktı. Muhteşem, büyülü bir manzara olduğunu düşünüyordunuz, ta ki ön tarafa gelip de sürünün daha iri ve diğerlerinden daha muhteşem liderinin üzerinde bir düzine takipçisi olduğu halde yerde yattığını görene dek. Kurtların tümü liderlerinin görmeyip çarptığı camdan duvara çarpmayı sürdürüyorlardı. "Fırtına gibi ileriye atılmaktan doğan evrensel insani trajediyi, amaçlarımıza ulaşmak için başvurduğumuz taviz vermez yolu betimlemek istedim" diyor Cai. "Zen'de, bu tip eylemlerin çoğunun tümüyle manasız olmasından hareketle kullanılan, 'trajik güzellik' diye bir nosyon vardır." *Kafadan*'daki duvar camdandır; Cai çalışmalarında hepimiz için aşması en zor sınırların zihinlerimizde yarattığımız görünmeyen sınırlar olduğunu vurgular.

Kültür çatışmalarının ufak tefek anlaşmazlıklardan sonu felaketlere varan savaşlara uzanan pek çok sonucu görülmüştür. *Art Review* dergisi Ai Weiwei'yi (d. 1957, Çin) 2011 yılındaki "En Güçlü 100 Kişi" listesinin tepesine oturtunca Çin hükümetine bir miktar sempati duymuştum. Hükümetin açıklaması, "Çin yetenekli çok sayıda sanatçıya sahiptir. Tümüyle siyasi önyargıya ve bakış açısına dayanan bir seçimin derginin amaçlarına da ters düştüğünü hissediyoruz" demekteydi.[10] Devlet, Herzog & de Meuron ile birlikte Ai'ye son derece prestijli bir iş olan 2008 Olimpiyatları için Kuş Yuvası stadyumunu tasarlama işini vermişti, ancak Ai'ye başarıyı getirenin sanat değil siyaset olduğu da bir gerçek.

İroni, hayatlarımızı yaşama biçimlerimize ciddi biçimlerde meydan okuyan çok daha radikal sanatçıların varlığında yatmaktadır. Eğer mesele sadece sanat olsaydı Ai bu kitabın sayfalarında kendine yer bulamazdı.

Buraya kadarıyla bu bölüm Çin'e odaklandı, halbuki Asya tüm dünyada en fazla çeşitlilik gösteren ve en hızlı değişen kıta. Şimdi sizin de benimle birlikte Delhi'nin arka sokaklarında ve tali yollarında üç sanatçıdan, Monica Narula (d. 1969, Hindistan), Jeebesh Bagchi (d. 1965, Hindistan) ile Shuddhabrata Sengupta'dan (d. 1968, Hindistan) oluşan Raqs Medya Kolektifi'nin stüdyosunu ararken kaybolmanıza izin vereceğim. İmparatorluğun Lutyens tasarımı sömürge merkezi geniş yirminci yüzyıl bulvarlarından Hindistan'ın daha eski bir görünümüne doğru yarım saatlik bir taksi yolculuğu yaptım. Ben, kısmen kentin bölge düzenlemelerinin dışında kalan ve bunun sonucunda da sanatçılar için popü-



Cai Guo-Qiang
Kafadan
2006, C-print, 1.25 x 42 cm

Gerçek boyutta bir kurdun 99 adet kopyası, cam duvar, kurtlar: gazlı bez, reçine ve boyanmış hayvan derisi, değişken boyutlar.

En zararlı sınırlar gizli olanlardır.

ler bir semte dönüşen Shahpur Jat adlı varoş köyüne yaklaşırken sokaklar daha da daraldı. Taksi sürücüsü ulaşmam gereken Peacock Lane'i bulamadı. Bir polisiye film sahnesindeymişiz gibi hissetmeye başlamıştım – hayat etrafımızı sarmıştı. Evler belki daha küçüktü, ama bölgenin tarihinin de etkisiyle olduklarından yüksek görünen duvarlar üzerimize doğru eğilmeye başlamıştı. Türk-Afgan kral Alâeddin Halacî'nin yaptırdığı, on dördüncü yüzyıldan kalma Siri Kalesi'nin bulunduğu bölgedeydik. Taksi sürücüsü, duvarlar arabasının boyasını çizecek gibi oldukça daha da geriliyordu. Halacî ile ilgili katliam, aşk ve feda hikâyelerini unuttuğum için kendime kızgındım. Her ne kadar dört bir yandan bisikletler, scooterlar ve yayalar üzerimize üzerimize gelmekteyse de sanki ufak kırmızı arabamızla hiçbir yere çıkmayan tek yönlü bir akıntıya kapılıp gitmekte gibiydik. Sokak genişleyip verevine geriye doğru giden bir başka yolla kesişince taksici frene bastı. Stüdyoyu aradım ve telefonu açan Monica, Jeebesh'in çıkıp beni bulacağını söyledi, ama bir kez arabadan dışarı adımımı atınca, biraz da boyum uzun olduğundan mıdır, kalabalığın içinde dikkat çekici biçimde durgun ve yalnız hissettim kendimi, fokurdayan bir yaşam havuzundaki cansız taştan heykeldim sanki. Eski Hindistan'da mıyım yenisinde mi bilemedim. Bir sokak tabelasını arayarak birkaç kendinden emin adım attım. Ne on dördüncü yüzyıldaydım ne de yirmi birinci yüzyılda. Şu alelade mavi kapıdan seğirten Jeebesh miydi? Raqs Medya Kolektifi ile iki yıl önce Art Dubai'de bir panelde[11] ayaküstü tanışmıştım, ama o zaman sadece Shudda ve Monica ile konuştuydum, dolayısıyla Jeebesh'i bu insan yüzleri denizinde tanıyıp tanıyamayacağımdan emin değildim.[12] Dikkat çekici biriydi gördüğüm, ancak kuşkularım da beni yanıltmamıştı: Kapı aralığında dikkatimi çeken figür Jeebesh değildi. Adımlarımı açıp başka bir sokağa yollandım, kendi kendime etrafımdaki herkes gibi ben de henüz hayattayım

diye hatırlatmak zorunda kalıyordum. Başımı kaldırmış kayıp sokak tabelasını umutsuzca arıyordum ki birine çarptım. Gülümseyen bir yüzle karşılaştım, tam Shuddha'ya merhaba demeye hazırlanıyordum ki karşımdakinin Shuddha da olmadığını fark ettim.

Ben normalde söyleşilerde sakinimdir, söyleşi yaptığım kişinin gerçekten kendisini açıklamasını istediğimi çok geçmeden kavrayacağını umarım, ama bir grup insanla söyleşi yapmaya çok alışık değilim, özellikle de böyle zeki üç kişiyle. Benim söyleşilerim genelde gündelik teke tek sohbetlerdir. Raqs'ın Dubai'deki paneli hafiften içine girilemez bir yan taşıyordu, daha çok gece geç saatte biraz hızlandırılmış olarak banttan yayımlanan bir televizyon kültür programı gibiydi, kahramanlarımız birbirlerinin pozisyonlarını gayet iyi bildikleri için keşfedilmemiş ufacık bir toprak parçası bulmak umuduyla argümanlarındaki en küçük boşluğun peşine umutsuzca düşüyorlardı. Ben buna ayak uydurabilecek miydim? Her zamanki gibi bir yandan defterime notlarımı karalayıp bir yandan da dört tarafa laf yetiştiremezdim. Bu asabilikle acele sonuçlara varıyor, baktığım her renkli köşede Jeebesh ile Shuddha'yı görüyordum. Monica'yı beklemiyordum, o yüzden öğütücü kalabalığın içinde onu da hayal etmemekteydim.

Derken ansızın Jeebesh elimi sıkmaya başladı – hayalimdeki değil gerçek Jeebesh. Sokak boyunca onu izledim, sonra ahşap bir merdivenin basamaklarını tırmandık ve kendimizi grafik tasarım stüdyosuna benzeyen bir odada bulduk. Monica beni karşıladı ve kahve ikram etmeyi önerdi. Burası bir stüdyo değildi, ama bir ev veya ofis de değildi. Mekânlar net bir şekilde tanımlanmamıştı ve yaşama mekânında mıyım yoksa bir işyerinde miyim bilmiyordum. Su ısıtıcı kaynıyordu. Jeebesh duvarlardan birine yaslı divana oturdu, Shuddha ise daha yakına ilişti, diğer tarafımda yer alan dik bir sandalyeye geçti. Her ne kadar ben Monica'nın karşısında oturuyorduysam da Monica aramızdaki masanın başına sanki bir çalışma masasının başındaymış gibi, bir iş arkadaşının büyük masasındaymışçasına geçmişti.

Raqs ile konuşurken havadan sudan sohbet uzun süre havadan sudan kalamıyor: Birden farklı patikalar beliriyor. Ben pek de bir şey kastetmeden Delhi merkezinin üzerine kurulduğu tuhaf altıgenden bahsediyordum ki Shuddha altıgen yıldızın masonik bir simge olduğunu söyledi. Bunu duyunca bir ürperdim. Çocukluğumdan bir sohbeti yarım yamalak anımsamıştım: Oturmuş sömürge Delhi'sinden bahseden emperyalist büyükannemi

dinliyordum. Büyükannemin hür masonlara hiç tahammülü yoktu, dolayısıyla Shuddha'nın teorisini duysa öfkesini kusardı, gelgelelim Delhi'de üç özgür zihinle otururken, bu geçmişte kalmış, neredeyse yüz yıl önce Hindistan'a dayatılmış kabız düşünüşleri hatırlamak beni korkutuyordu.[13]

Neyse ki, günün baskıcı sisteminden kaçmak Raqs'ın ana temalarından biri, ve biz kısa zamanda yirmi yedi duvar saatinin enstalasyonunu da içeren *Saat Maşası* (*Escapement*, 2009) adlı yapıtlar dizisi hakkında konuşmaya koyulmuştuk.[14] Havalimanı duvarlarında gördüğümüz uluslararası zamanı gösteren saat dizileri bir öğe olarak karşımızdaydı. Gerçekten de Raqs'ın saatleri farklı zaman dilimlerine gönderme yapar, ama kadranlarında hiç rakam yoktur. "Saat"i göstermesi gereken rakamların yerini "suçluluk", "panik", "ödev" ve "esriklik" gibi sözcükler almıştır. Sanatçıların birlikte dile getirdikleri gibi "her sözcük sizi başka bir yere, başka duygu durumlarına taşır".[15] *Saat Maşası*'nın yerleştirilmiş farklı versiyonları mevcut, ama her seferinde diğerlerinin aksine çalışmayan bir saat bulunuyor. Bir varyasyonda, bu farklı saat Dünyanın Sonu'na gelmiş gibi hızla geriye doğru gidiyor zamanda.[16] Dayandığımız yapılar her zaman güvenilir çıkmıyor. Raqs, her zaman olumsuz eleştirel anlamlarda değil ama sınırlarımıza işaret edebilmek adına, yaşamlarımızı yöneten sistemlerde delikler buluyor. Dedikleri gibi, "Saat Maşası" özel bir sözcük. ... Kaçmak çağrışımını seviyoruz [ç.n. İngilizcede kaçmak anlamındaki *escape*'e göndermeyle]. "Saat Maşası" ('Escapement') hem zamanda asılı kalmak hem de kaçmak hakkında."[17]

Peacock Lane [Tavuskuşu Sokak] isminin kendisi, Edward Said'in *Şarkiyatçılık* kitabında açıkladığı, emperyalist koşullanmaları yüzünden Batılıların Doğu'yu sadece küçümseyen bir bakışla görebildiklerine dair fikriyle uyumlu görünüyor. Sürekli bir denge ve denge yitimi, yakınlık ve uzaklık duygusu arasında salınan *Küresel Sanat Pusulası* adlı bir kitap üzerinde çalışırken apaçık biçimde egzotik Doğu mitini sürdürme riskiyle karşı karşıyayım, hal böyleyken ben tam hiçliğin ortasındaki rahat mekânlarına kurulmuş bir halde post-kolonyalizm konusundan dem vurmuştum ki Raqs bekletmeden söze girişti. "Edward Said Batılıların kendi varsayımlarını gözden geçirmelerine el veren bir dizi soru üretti, ama biz bu akışların hiçbir zaman tek yönlü olmadığını düşünüyoruz. Batılıların egzotik barbarlar olarak görüldüğü pek çok zaman olmuştur geçmişte."[18]

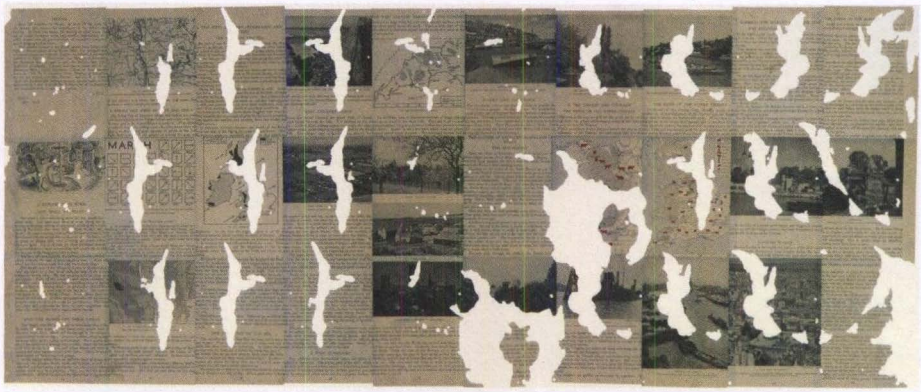


Wong Hoy Cheong
Malezya'da Hizmetçi
serisinden ***Jeannie***
2008, Duratran ışıklı kutu,
150 x 300 cm

6. Taipei Bienali'nde Wong'un Jeannie'si Zhongxiao Xinsheng MRT İstasyonu'nu aydınlattı. Düşük maaşlı binlerce hizmetçi zor kazandıkları paraları evlerine gönderiyor, ama farklı bir dünya düşlüyorlar.

Raqs kuşkusuz sömürgeciliğin mirasına saldırı halinde, ama sanatçılar felsefelerin kutsallığına ve bizi kapsamaya çalışan düşünce yapılarının çokluğuna saldırılarında hakkaniyetli görünüyorlar. Sanatçıların düşünce biçimlerini açıklamaya hiç kalkışmadan, söyleşimizin, içinden Raqs'ın da çıktığı postkolonyal tartışmalar dahilinde çalışan kimi sanatçıları anlama çabasına adanmış gergin ilk dakikalarını Peacock Lane'deki ikinci katta bırakıyorum.

En zekice ve sivri sömürgecilik karşıtı yapıt ödülü ise Wong Hoy Cheung'a gidiyor (d. 1960, Malezya). Sömürgeci geçmişe ve ekonomik, kültürel ve fiili kölelik uzantılarına saldırırken Wong kesinlikle Batı barbarlığının üzerinde duruyor. Sömürülen Endonezyalı ve Filipinli hizmetçileri Bakire Meryem'den Florence Nightingale'e, Mary Poppins'ten Lara Croft'a farklı dişi kültürel ikonlar olarak betimlediği *Malezya'da Hizmetçi* (*Maid in Malaysia* 2008) adlı bir dizi fotoğraf üretti. Her ne kadar hizmetçiler memleketlerine yılda 10 milyar ABD doları gönderseler de Wong onları "köleleştirilmiş ve suiistimal edilmiş kişiler" olarak görüyor. Klasik lineer sanat tarihi kavrayışından kopulmasından tümüyle yararlanan sanatçılara bir örnek. Nihayetinde elimizde Baudelaire'in özgürlük duygusunun cisimleşmesi, geçmişe ve geleceğe dair hâkim görüşlerden kopmanın neşesi kalıyor. Her ne kadar Wong "tekilliğe dair modernist nosyona ... ilerlemeci lineer gelişime" inanmasa da bir postmodernist de değil; tek bir teoriye bağlı kalmayı reddetmekle yetiniyor.[19] Modern yaşamı domine eden yapılar karmaşasına dahil oluyor ve aralarındaki çatlaklara atlıyor. Clement Greenberg'in modernizminin dar sınırlarını reddediyor ama Soyut Dışavurumcu



Wong Hoy Cheong
Isırma Sırası Sömürgelerde
2001, (kısmen termitlerce yenmiş) kitaplar, her biri 18.3 x 26.2 cm

Doğu hakkındaki eski temel okul kitaplarıyla termitleri besledi. Artıklardan da *Isırma Sırası Sömürgelerde ve Sömürgeler Kendine Dönüyor* gibi büyük isimler verdiği kolajlar üretti.

ressam Hans Hofmann'ın aynı dönemdeki "it-çek" fikirlerine hayranlığını da saklamıyor – özellikle farklı renklerin biraz itme, biraz çekmeyle uzamda farklı etkiler yapmalarına değil, görünüşte ilişkisiz kuvvetlerin arasındaki etkileşimlere hayran.

Wong ayrıca yüzyılın en komik ve en sert işlerinden birine de imza atmıştı. *Isırma Sırası Sömürgelerde* (*The Colonies Bite Back*, 2001) işini gerçekleştirmek için *Great Men of the East* [Doğu'nun Büyük Adamları] gibisinden eski emperyalist küçük görücü başlıklara sahip bir deste Britanya ders kitabını aldı ve onlarla termitleri besledi. Sonra da lapaya dönmüş ve paramparça kitapları bir dizi girift kolaj yapımında kullandı. Her ne kadar sömürgeci fikirler öncelikli hedefi halindeyse de "post-kolonyal ve kolonyal mirasa dair geleneksel nosyonların hızla dağılmakta olduğunu" da ilk itiraf edeceklerdendi.[20]

Wong'un sert humoru için için yanan koru besler ve bu humora sözgelimi Huang Yong Ping'in (d. 1954, Çin) yaptığı *Çin Resminin Tarihi ve Modern Batı Sanatı Tarihi İki Dakikalığına Çamaşır Makinesinde* (*The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes*, 1987/93) başlıklı ve daha erken tarihli bir diğer lapaya dönmüş işte rastlanmaz. Huang'ın yapıtı kişinin entelektüel çamaşırlarını yıkamasının imkânsızlığının altını dikkatle çizer, fakat ayrıca bundan vazgeçemeyişimizi de vurgular. Huang, geçmişe sünger çekmek amacıyla 1986 tarihli bir serginin ardından bütün resimlerini yakan bir grup sanatçıdan oluşan Xiamen Dada grubunun kurucu üyelerinden biriydi. Hayatının büyük kısmını Fransa'da sürgünde geçirdi. "Asyalı olsam da Batı'da yaşıyorum," diyor, "ve kültürümü yaratımımın kaynağı olarak kullandım. Ama ben günümüz bağlamı içinde yaşamıyorum."[21] Kültür Devrimi yüzünden hâlâ yaralı çok kişi var.

Edebiyat ve doğrusu bütün olarak eğitim, Asya'da görsel sanatlarda dünyanın geri kalanına kıyasla daha büyük bir rol oynama eğiliminde, en çok da Hindistan'da böyle bu. Ne zaman sanatçıları ziyaret etsem, görece yoksul dahi olsalar, kitaplıklarının



Huang Yong Ping
Çin Resminin Tarihi ve Modern Batı Sanatı Tarihi İki Dakikalığına Çamaşır Makinesinde
1987/93, enstalasyon: Çin çay kutusu, lapa halinde kâğıtlar ve cam,
76.8 x 48.3 x 69.9 cm

Sanat tarihi lapaya dönmüş. Taze bir başlangıç mı yapsak?

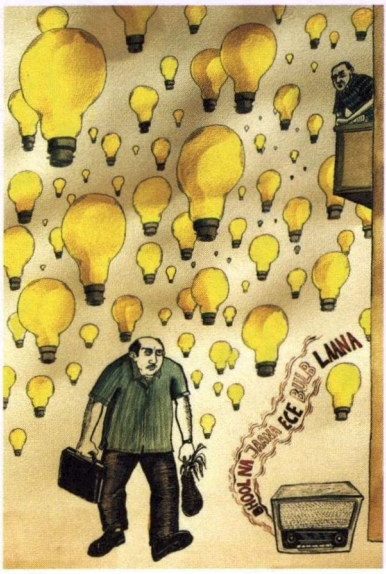


Dayanita Singh
Dosya Müzesi
2012, enstalasyon: 1 büyük ve 3 küçük yapı, 140 arşivden pigment baskı, büyük yapı: 188 x 110 x 47.5 cm, küçük yapılar: Her biri 33.5 x 33.5 x 10.5 cm, baskılar: her biri çerçevesiyle 31 x 31 cm, üçüncü edisyon

Singh mini fotoğraf kütüphaneleri oluşturarak her an ne çok bilginin saklı tutulduğunu gösteriyor.

büyüklüğüne her seferinde hayret ediyorum, ki ayrıca okumalarının genişliği de son derece etkileyici. Sanatlar arasında ve hatta her bir hayat formu arasında çok daha fazla birbirini dölleme var. Raqs'ta bu, hayatın her bir köşesine ve gediğine dek uzanıyor –nöroşirurjiden sinemaya ve her tür yeni iletişim teknolojisine, siyasetten felsefeye– öyle ki Peacock Lane'deki ikinci katta otururken Shuddha, Jeebesh ve Monica bana Alman yazar W. G. Sebald'dan söz açıyorlar. Hindistan'da tanıdığım başka sanatçılar da, sözgelimi Dayanita Singh ve Sarnath Banerjee de bana Sebald'dan söz etmişlerdi. *Satürn'ün Halkaları*'nda (1995 [2006]) East Anglia Üniversitesi'nin eski Alman dili profesörünün İngiliz kırsalının patikalarında ve kestirmelerinde yapılan bir yürüyüşten bahsediş şeklini andılar, ama süreç içinde biz de anaakım entelektüel düşünceden ve türlü ırmak kollarından yürüyerek geçip gidiyorduk ve bu hareket biçimi pek çok günümüz sanatçısı için bir model konumunda. Sebald'ın romanı kurmaca ile gündelik hayat arasındaki çizgiyi arşınlıyor; insanın kendi kendini anlama çabasında atılmış her bir adımdan özenle haz alıyor ve tam da kendi doğasıyla –Suffolk'ta "sıradan" bir yürüyüşü betimleyerek– hayatta çok sayıda seçenek ve patika olduğunun altını çiziyor.

Dayanita Singh'i (d. 1961, Hindistan) söz verdiği söyleşiyi elde edebilmek için Delhi'nin bol yapraklı varoşlarından birinde yer alan kendi evindeki bir partide yakalamam gerekti. Ev sahibi olarak bir prenses gibiydi ve herkes onun ilgisini çekebilmek istiyordu. "Fotoğraf sadece yerle tatmin olamaz" dedi, onu bir mutfak köşesine görgüsüzce sıkıştırdığımda. "Daha çok zihnimizdeki yerlerle ilgilidir. Bu olmaksızın, fotoğraf çıkışsızdır. Genç sanatçılara en iyi tavsiyem ellerine Sebald'ın *Austerlitz*'inin (2001 [2009]) bir kopyasını tutuşturmak ve 'Oku, oku, oku' demek-



Sarnath Banerjee
'A Loss of Fantasy' (Bir Fantezi Yitimi), ***The Harappa Files*** (Harappa Dosyaları) adlı çizgi romandan, 2011, Harper Collins

Banerjee kurmaca fantezinin ustasıdır.

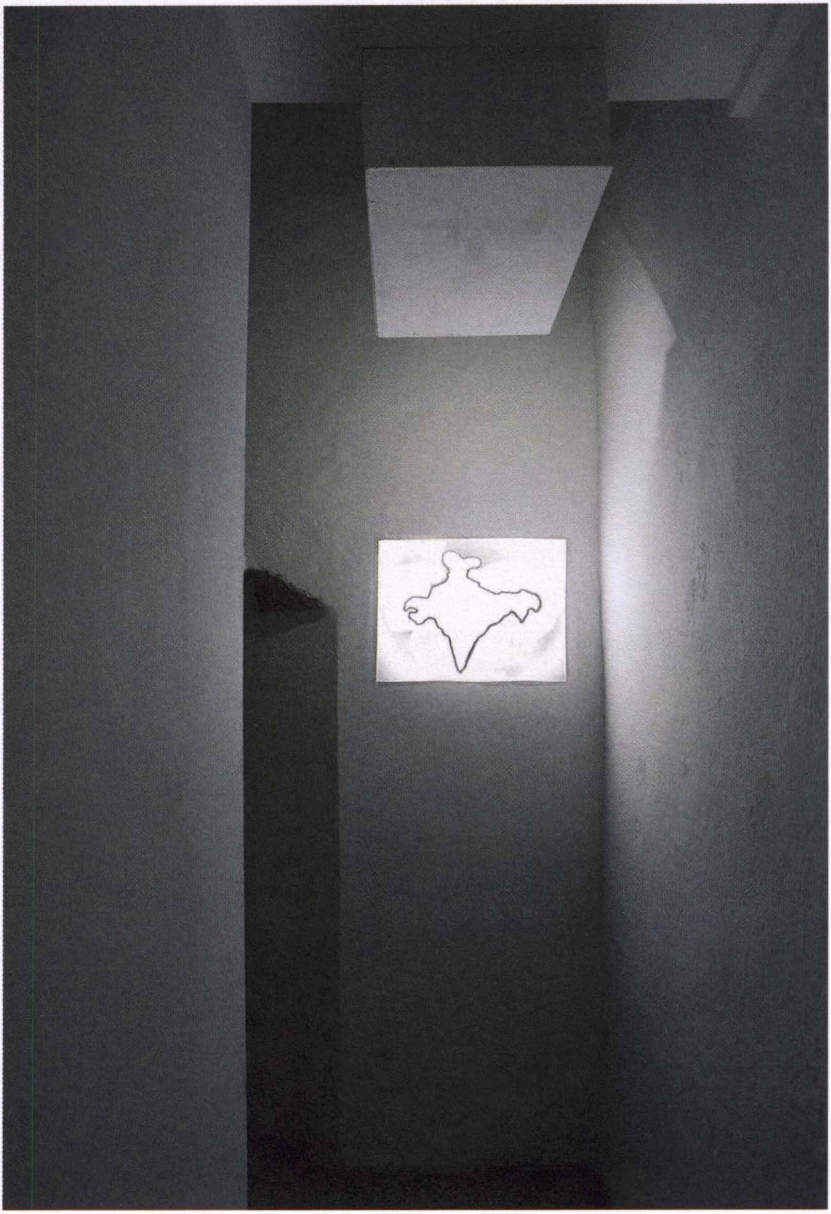
tir!"[22] Tıpkı Sebald'ın romanlarında fotoğraflar kullanması gibi Singh'in tipik bir roman formunda sunulan ve Alman romancının *Austerlitz*'te ince eleyip sık dokuduğu anlatımını öylesine çekilmiş, eski sıradan fotoğraflarla dokuyarak okura bütün elde ettiğinin tek bir perspektif olduğunu göstermek istemesini başlangıç noktası olarak alan *Aşk Evi* (*House of Love*, 2011) işinde de fotoğraf ile metin iç içeler. "Bir romana baktığınızı hissetmenizi istiyorum ve sonra şaşırmanızı, sayfalar ilerledikçe, hikâyeler birbirini takip ettikçe hayrete düşmenizi istiyorum" demişti Singh.[23] Sanat formları arasındaki akışkanlığı vurgulamak amacıyla sonra da *Aşk Evi*'ni bir heykele dönüştürdü, her biri başka bir kapağa sahip yirmi dört kitaplık bir kabine yaptı.

Sarnath Banerjee (d. 1972, Hindistan) çizgi romanlarında her iki dünyayı birbirlerine karıştırarak hem sanat dünyasını hem de edebiyat dünyasını rahatsız etmeyi başarmıştı. Eskiden bunlara resimli roman denirdi ama meslektaşı resimli roman yazarları Banerjee'ye güvenmiyorlar çünkü o süper kahramanlara inanmıyor. Çizgi roman formatı Banerjee'nin hayata kıpır kıpır, alaycı ve neşeli yaklaşımına tam oturdu. *Harappa Dosyaları*'nda (*The Harappa Files*, 2011) üzerinde "Ekip Çalışması İletişim" lejantı yazılı bir kaidenin üstünde duran korkutucu bir "sıradan" insanlar grubu görürüz. Konuşma balonlarından nihai komitenin sanat konuşmaları yükselir: "Yeni hikâyeler anlatmak için yeni dillere gereksinim duyulur" derler.[24] Komiteler işte bu tip saçma şeyler söylemektedirler. Kitap bir akışkanlık hissine, zamanın bir anından kaçış öğesine sahip olsa da, müdavimi olduğum Londra'daki Gloucester Road'daki kafemden beni aradığında Banerjee ile konuşurken, –ziyadesiyle formüle dayanan– çizgi roman formatının onu fazla kesmediğini hissettim. "Sebald'ın romanları gibi, uygunsuz davranışlar sergi-

leyen romanlara" her zaman ilgi duyduğunu itiraf ediyor, ama özellikle bir sanatçıyı veya yazarı öne çıkarmamaya da dikkat ediyor.[25] Bu, Berlin'de gerçekleşen, ünlü yazarların gerçek veya hayali mekânlarıyla ilişkilerinden bir şeyler öğrendiği *Efsunlu Coğrafya* (*Enchanted Geography*, 2013) adlı başka bir projede yansımasını buluyor: Fernando Pessoa Lizbon'da, Charles Baudelaire Paris'te, Halife Harun al-Rashid kadim Bağdat'ta ve Raymond Roussel kendi kafasının içinde. Berlin bağlantısı *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'ta (1950), "İnsanın bir şehirde yol iz bilmemesi pek bir şey ifade etmez. Ama insanın ormanda yolunu kaybeder gibi şehirde yolunu kaybetmesi biraz ders gerektirir"[26] diye yazan Walter Benjamin'den geliyor. Bana göre, bu biz izleyicilere yolunu kaybedip bundan yeni bir yol bularak fayda çıkartanın sadece bizden ibaret olmadığına dair bir hatırlatma; sanatçıların kendileri de sürekli bir tür yerinden edilme duygusuyla mücadele ediyorlar. Hindistan ve Çin gibi büyük ülkelerde uluslararası bir sanatçı olup da kendi ülkende tanınmamak olanaksız, aynı zamanda bu ülkelerde meşhur olup da yurtdışında tanınmamak da olanaksız. Bunlar sanatçıları uluslararası veya yerel normlara uymak arasında seçim yapmaya iten baskılar. Elbette, Singh, Raqs ve Banerjee gibi sanatçılar bu tür sınırlayıcı bir karar almayı reddediyorlar.

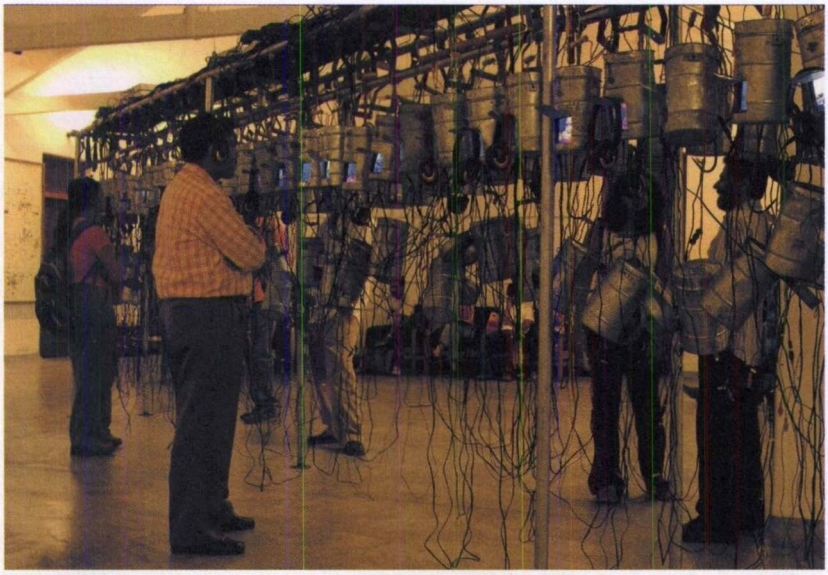
"Yapıtlarımızı tanımlamak için 'Hintli' terimini kullanmakta tereddüt edebiliriz," itirafını yapmadan önce, "bulunulan yer eskisi gibi önemli değil ama bir yere ait olmak hâlâ önemli" dedi Raqs.[27] Delhi'den söz ediyorlar ve Hint başkentinin niteliklerini sayıyorlar; küresellik ile yerellik arasında kalan ilginç patikalarda dolaşmayı Asyalı sanatçılar bir artıya dönüştürmekte. Anaakım sanat dünyasında merkezi bir otorite fikrinin çökmesi bölgedeki pek çok sanatçı için daha uygun bir zamanda gerçekleşemezdi. Artık ekonomik ve kültürel nüfuzlarıyla, yeni özgürlüğün avantajlarından faydalanmak için herkes kadar iyi bir konuma sahipler. Önceki yüzyıllarda sanatçılar ya görece küçük, küresel bir avangardın kurallarına göre oynamak zorundalardı ya da kendileri için rol çalmaları gerekiyordu. Hâlâ büyük baskılar mevcut, bununla birlikte, bunların çoğu sömürgeci mirasın yarattığı sorunlu hatlardan kaynaklanıyor.

Hindistan'ın 1947'deki bölünmesi sırasında milyonlarca insan yurdundan oldu ve korkunç kan döküldü. Shilpa Gupta'nın (d. 1976, Hindistan) *Zamanımızda* (*In Our Times*, 2008) heykelinde iki başlı bir mikrofon kendi bağımsızlık yanlısı konuşmalarını yapan Muhammed Ali Cinnah ile Cevahirlal Nehru'yu sırayla



Shilpa Gupta
Hindistan'ın Elle Çizilmiş 100 Haritası
2007-8, video, 3:40 dakika
40 x 52 cm

Herkesin farklı bir dünya vizyonu varken haritalar bize neler anlatabilir?





Bose Krishnamachari
Hayalet/Belleköteci
2006-8, enstalasyon, 108 eski sefertası, LCD monitörler, amplifikatörler, DVD oynatıcı, kulaklıklar, kablolar, iskele ve ahşap, değişken boyutlar.

Krishnamachari'nin teneke sefertaslarından Bombay'ın post-kolonyal hikâyesi patlayarak çıkıyor.

duyabileceğimiz şekilde gidip geliyor.[28] Bu işin mesajı fazlasıyla bariz ve didaktik bulunabilir, ama Londra'daki Serpentine'da "Hint Otobanı" sergisi sırasında yarı boş galeride salınan mikrofonla karşılaştığımda ilk düşündüğüm şey bunun serginin açılış gecesinden kalma unutulmuş bir mikrofon olduğuydu.[29] Iskartaya çıkartılmış propaganda araçları görmeye öylesine alışkınım ki başlangıçta pek ciddiye almadım. Hazin inip kalkışları bana bir tahterevalliyi anımsattı. Ancak kısa sürede bunun bir sanat eseri olması gerektiğini anladım, ama muhteşem eserlerle dolu bir sergide fazla ilgiyi hak eden bir işe benzemiyordu. Bir heykel olarak, görsel anlamda o kadar çarpıcı değildi. Sonra çoktan hayatını kaybetmiş politikacıların seslerini duydum ve kan ve tarih nehirleri anında üzerime boca oldu. 1947'deki bölünmenin etkileri hâlâ hissediliyor. Ve evet, büyükannem Hindistan'ın son Britanyalı Genel Valisi "Mountbatten" denen o aptal adamdan ve olayları ele alış biçiminden utançla söz ediyordu. Gupta'nın eserlerinin çoğu da bir aidiyet hissi bulmanın veya yeniden bulmanın güçlükleri üzerinde duruyor. "Kendi etrafımızda nasıl yapılar kurduğumuzla ve bu yapıları korumak için nasıl canla başla mücadele ettiğimizle ilgileniyorum" diyor. "Kaynaklar tükenince bir yarıküreden diğerine uçan kuşlar gibi bireylerin de eninde sonunda yaş, cinsiyet ve din dahil tüm sınırlamaları aşıp uçacağını gayet iyi bilmemize karşın sınırlar yaratıyoruz."[30] *Hindistan'ın Elle Çizilmiş 100 Haritası* (*Hand drawn Maps of India*, 2008) adlı işinde yüz kişiye Hindistan'ı akıldan çizmelerini söylüyor. Her bir harita birbirinden farklı. Video ülkeye dair bir vizyondan diğerine sıçrarken insan herhangi bir tutarlılığın oluşmasının imkânsızlığını kavrıyor.

Aynı dünyada yaşayan iki insan yok. Eğer yüz Hintli ülkelerini birbirlerinden farklı çiziyorlarsa, birbirimizi ne kadar anlıyor olabiliriz? Neyi paylaşıyoruz? Modern iletişim araçlarının ve enformasyonun altında kalmış halimizle giderek daha fazla yabancılaşmak ve yalıtılmak mümkün. Bu nedenle sanatçılar iri yarı laflar eden teorilerden ve kof çözümlerden kaçınmaya çalışıyorlar. Tam da bu sebeple, apartheid'a karşı mücadele kazanılmış olmasına karşın Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge'in sanatı hâlâ bende güçlü bir etki bırakıyor. Kentridge'in kaba animasyonları Gupta'nın işindeki ilkeyi de açıklıyor: Kaba taslak vizyonu sayesinde, ne gördüğümüzden asla tam olarak emin olamıyoruz. Tam da çizdiği zemin istikrarsız. Bose Krishnamachari (d. 1963, Hindistan) aynı kaba sabalığı bir başyapıt olan ve gene ilk kez "Hint Otobanı" sergisinde gördüğüm *Hayalet/Belleköte*si (*Ghost/Transmemoir*, 2006-8) adlı enstalasyo-

nuyla bizi ilişkiye sokmak için kullanıyor. Krishnamachari 108 eski sefertasını sanki bir konserve açacağı ile açmış ve içlerine birer LCD monitör yerleştirmiş. Bombay halkının 108 konuşan-kelle videosundan bahsederken kendisinin kullanmaktan hoşlandığı ifadeyle söylersek monitörler hep birlikte bir "seçilmiş kakofoni" doğuruyorlar.[31] Sefertası yığınları, aşağı sarkan çirkin kablo yumaklarıyla birleşince, sefil bir süt sağma makinesini andırıyorlar, ancak aslında eski ve yaygın bir erzak sistemi bu. Bombay'ın uzun caddeleri boyunca uzaklardan gelen öğle yemeği dolu sefertaslarının taşınması kentin karmaşık karakterinin bir kısmını açık ediyor. Kulaklıklardan duyduğumuz sanatçının açıkladığına göre, kentin kaleydoskopik bir manzarasını çıkarmak amacıyla "sokak satıcılarından sosyete mensuplarına, sanayicilerden entelektüellere çeşitli Bombay sakinlerinden gelen" seslerle ve video görüntülerle daha da besleniyor bu.[32]

Kensington Gardens'ta köpeğimi gezdirirken Nikhil Chopra'ya (d. 1974, Çin) rastladım, Raj döneminin son dönemindeki centilmenler gibi giyinmişti. "Hint Otobanı" sırasında yaptığı *Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim V (Yog Raj Chitrakar: Memory Drawing V,* 2008) performansının son bölümü için açık havada gezmeye çıkmıştı. Daha sonraki bir varyasyonunda Kraliçe Victoria gibi giyindi ve Bombay'daki, eski adıyla Victoria and Albert Museum'ın (şimdiki adıyla Bhau Daji Lad Museum) ortasında Prens Albert'in mermer heykeli karşısında durdu. Kanlı canlı, kadın elbiseli Chopra ölmüş kocasının anısıyla ilişkisini gözden geçiriyordu. Chopra'nın performansları "yavaşlık sineması" diye tanımlanmıştır.[33] Raj döneminin iki şöhretli züppe figürü Sir Raja ya da Yog Raj Chitrakar'ın yerine geçip rol yapar. Performanslarının önemli bir parçası çizimlerdir, sonunda sanatçının canı çıkar ve heykel gibi hareketsiz kalır. Performanslarındaki öykü anlatımı öyküyü öldürme arzusuyla eşdeğer gibi görünüyor.

Şimdi tekrar Peacock Lane'de masada Monica'nın karşısındaki yerime dönme zamanı geldi. Raqs ile konuşmalarımızın konusu postkolonyalizm etrafındaydı. Üç sanatçının film okulunda nasıl karşılaştıklarını konuştuk. Jeebesh "Biz radikal yetimleriz" dedi. "Biz radikal yetimleriz" diye tekrarladı Shuddha, ama devam etti: "Sanat eğitimi almadık ve Kavramsalcılık'la da bir bağımız yok ama kavramsal düşüncelerden yola çıkıyoruz."[34] Aralarında fikirlerin gidip gelişi son derece doğal görünüyordu. Shuddha, Jeebesh'in sanatsal ebeveynleri hakkında söy-



Nikhil Chopra
Yog Raj Chitrakar:
Hafızadan Desen X, 2. Kısım
2010, arşiv kâğıdı üzerine Bombay'da Bhau Daji Lad Müzesi'ndeki performansın dijital fotoğraf baskısı, 110.5 x 73.7 cm + 2 AP

Chopra'nın rol üstlenme oyununda modern ve canlı Hindistan ölü geçmişiyle yüzleşir.

lediklerini tekrarladı ama bir yanını özellikle vurguladı: Tamamen arınmış, saf, son derece kutsal'a olan inançtan kopuş. Konuşmalarımızın devamında bilgi alışverişi için zihinler arasında sürtüşmenin gerektiği tartışıldı. İletişim hiçbir zaman pürüzsüz olmaz, pürüz yoksa iletişim yok demektir. Birden önümde cereyan etmekte olan süreci görüp duyabildiğimi fark ettim. Sanki Raqs üyeleri, tek bir kişinin beyninden çok daha büyük bir beynin parçalarıydılar ve beni bu düşünüş sürecinin içine almışlardı. "Raqs adı sürekli devinimi ima eder" diye açıkladı bana beynin bir parçası. "Raqs, dervişlerin döne döne girdikleri haldir" diye anlattı bir diğer parça. "Biz buna düşüncenin kinetik bir formu diyebiliriz" dedi bir diğeri. Şu anda kimin dediği aklıma gelmiyor: "Dünyada hiçbir şey durağan değildir. Gerçekten de dünyanın hareket olduğunu görebilmek için hareket etmek gerekir."[39] An'a duyulan bu heyecan, an'ı sürekli yeniden tarif etme ihtiyacı, kendilerinin ve her şeyin sürekli kendi etrafında döndüğünün kabul edilmesiyle alakalı. Sanat pusulası onları ne birer yıldız ne de bir yıldız takımı olarak konumlandırıyor. Onlar için özel bir kelime var: Yıldız kümesi, üç yıldızdan oluşan bir formasyon.

Bir Raqs sanat çalışması ne zaman tamamlanır? Monica, Shuddha ve Jebeesh arasındaki diyalog süreklidir, hiç bitmez. Sadece kendi aralarında sürmekle kalmaz, ama çevrelerindeki herkesle de devam eder, hem fiziksel olarak yanlarındakilerle hem de geniş sosyal ağ sistemleri aracılığıyla. Sanat eserinin tek başına bir dehanın üretimi olması şart değildir savı kabul edilince, sanat zaman içinde giderek daha esnekleşir. Raqs'ın zamanla ilgili ana yapıtının gelişimi bunun bir örneğidir. *Saat Maşası*'nın (*Escapement*) ilk prototipi 2003'te gösterilmişti. On yıl sonra fikir hâlâ evrilmekte. *Yüreğin Ağzına Geldiği Her An* (*Whenever the Heart Skips a Beat*, 2012) başlıklı video çalışmasında saatleri gösteren rakamların yerini almış duygu sözcükleri statik bir kadrana bağlı değildir ve hareket etmektedirler. Yelkovan "Dur" kelimesine gelince yanıp söner, birkaç dakika sonra "Eşik" kelimesi ortaya çıkar. Kelime oyunu yapılmaktadır: Açık-Kablo! Baraj-Kapı! Pazar-Güç! Kelimeler birbirine uyar ama zamanın taleplerini, saat sistemini karşılamaz ve bellek yetisini giderek yitirir. Zamanın kendisinin de sanki duyguları vardır. Bir el "sıkı", diğeri "ip" derken birden ikisi birden sarkar ve yerçekimi gücüyle saat 6:30'a inerler. Bu üç sanatçı için bir alegori de olabilirdi, çünkü hiçbiri zamanın kurallarına uymuyor. Önce bir yönde, sonra başka yönde gidiyorlar. Bazen biri geçiyor, derken durağanlaşıyor, o sırada diğerleri birbirine

zıt yönde birlikte daire halinde dönüyorlar. Sanatçılar sık sık yön değiştirir ve tabii ki bu grubun üç üyesi de kalıptan çıkma değiller: İstedikleri parçalarını değiştirebilirler.

Raqs şöyle açıklıyor:

> "Son on yıldır çalışmalarımızda görülen değişiklikler sistemlere olan ilgimizin azalışını ve 'hayat' kelimesini daha fazla kullanışımızı yansıtıyor. Yeni 'saat' çalışmamızda –adı *Yüreğin Ağzına Geldiği Her An*– kelimeler sabitlenmemiştir. Sürekli olarak içeriklerini ve konularını yeniden ölçmektedirler. *Saat Maşası* ile *Yüreğin Ağzına Geldiği Her An* arasında bir yerde nöroloji bilimindeki gelişmelerle de ilgilenmeye başladık, bu bizi farklı zamansal kayıtları, farklı biyoritimleri, farklı zaman algılarını incelemeye yönlendirdi. Örneğin, beyin epifizi, beynin derinliklerinde bir zaman ve ışık kaydı tutar. Beyin epifizi zamanı algılayışımızı etkiler – zamanın içinde miyiz değil miyiz diye düşündürür."[36]

Açıklamaları için seçtikleri Raqs sözcükleri, biçim olarak ya da saatlerin yüz tarafından yanıp sönen kelimeler olarak hiçbir zaman yeterli olmuyor. Jeebesh beni kurtarmadan, yaklaşık yarım saat önce Hindistan sokaklarında kaybolmuş, insan kalabalığında bunalmıştım. *Yüreğin Ağzına Geldiği Her An*, ufak birey ile her yeni duygunun yarattığı heyecan, acımasız zamanın genişliği karşısında sıra sıra yeni düşünceler arasındaki denge üzerinde oynar. Raqs geleneksel anlamda sanatçılar değiller: Çalışmalarının çoğunluğu sanat ile günlük hayat arasındaki sınırları yıkmakla alakalı. Raqs, Sarai eğitim ve araştırma programının eşkurucuları. Sarai hem fiziksel hem sanal dünyada entelektüel yoğunluk alanları yaratmaya çalışan bir program. Sanatçıların gözünde internet doğal bir gelişim alanı gibi görünüyor, çünkü pek çoğumuz gerçek dünya ile siber dünya arasında uçuşup duruyoruz. İnternetin mümkün kıldığı ağlar, merkezi otorite fikrini doğal olarak zayıflattı, dışarılarda cevapların daha fazla olduğuna olan inancı artırdı. "Son yıllarda gücün işlevine yönelik yeni bir tavır ortaya çıktı" diye açıklıyor Raqs. "Gizli güçlere inanmıyor artık kimse. Toplumun tamamı tehlikeli bir yer oldu... Hayalgücünün yarattığı eylemlere daha büyük bir ihtiyaç doğdu." Bunun sorumluluğunu herkese yüklüyor Raqs, ama hayalgücü alanında liderliği sanatçıların üstlenmesini bekliyor.

Şimdiye kadar, internet kullanılarak çok az sayıda önemli iş yapıldı. Cao Fei (d. 1978, Çin) interneti en etkili biçimde kullanmayı başaran sanatçılardan biri, ama ironik olarak, internetin kısmen yasaklı olduğu birkaç yerden birinde, Çin'de yaşıyor ve çalışıyor. Nüfusu avatarlardan oluşan sanal dünya *RMB City*'yi (2007-11) yaptı. Cao bize gerçek sınırların coğrafi değil, zihinsel olduğunu gösteriyor. *RMB City*'ye katılımda bulunanların avatarlarını yaratırken sadece ruhani yanlarını geliştirmekle kalmayıp, içsel zihinsel engellerini de yıkmalarını öneriyor. Madrid'de Carlos Garaicoa'nın stüdyosunu ziyaret ettiğimde (bkz. 41) *RMB City*'de biraz vakit geçirmiştim ama Mayıs 2010'da Cao Fei ile konuşmak için Pekin'e uçtuğumda hakkında çok daha fazla şey öğrendim.

Çok kısa bir ziyaret oldu. Çin'in başkentinde bir gece bile kalmadım, çünkü Londra'dan Art Hong Kong'a gidiyordum. Gerçek Pekin'de görebildiklerimle, Cao'nun bilgisayar grafiğinin içinde kalmış sayılabilirim. Havaalanından alındım ve sokakların içinden geçtim. Eğer Cao'nun renk duygusundan ve olağandışı kavislere duyduğu aşktan yoksun olmasalar bu sokaklar onun elinden çıkmış gibi görünebilirdi. Yolum düz, trafik ağır aksaktı, kent çok donuk, solgun gri gökyüzünün sadece bir uzantısı gibiydi. Kırık beyaz renkteki pek çok sayıdaki yapı bloklarından biri olan Vitamin Creative Space'e getirildim ve galerinin sahibi Zhang Wei tarafından karşılandım. Yapının normalliği karşısında hayal kırıklığına uğramış olduğumu fark etmişti. Dünyanın herhangi bir yerinde bir otel lobisinde olabilirdim ve mekânda ne Wei'nin ne de galerinin diğer sanatçılarının dinamizminden eser yoktu. Hemen geçici bir "yaratıcı" mekânda olduğumuzu açıkladı. Cao geldi ve sarı ve kırmızılı giysisiyle mekâna renk kattı. Odalardaki ekranlarda videoları oynuyordu.

Cao Fei, Zhang Wei ve benim aramızdaki üçlü söyleşi Raqs'ın Delhi'de Peacock Lane'de hızlı kelime oyunlarından son derece uzaktı. Wei tercümanlık yapıyordu. Söyleşinin ana konusu Cao'nun gerçek ve sanal dünyalarla ilişkide birey algısıydı, bu eski bir felsefenin bir yeniden ifadesiydi ona göre. "Hepimiz performans sanatçılarıyız" dedi. "Ama bazen zihinlerimizin performansın dışına çıkması gerekiyor. Bu, içsel ve dışsal benliğimiz arasında, fikirler dünyasıyla pratik dünya arasında gidip gelmekle alakalı bir şey."[37] İçsel ve dışşal benliği dengeleme arzusunu düşünürken eski Kanton lehçesinden çok yararlanmış, ama daha yakın dönemden ve daha şiddetli bir



Raqs Medya Kolektifi
Yüreğin Ağzına Geldiği Her An
2012, tek kanallı video (loop), 5 edisyon

Raqs'ın saatlerindeki rakamların yerini kelimeler ve deyişler alır, duygular ve kelime oyunları sürekli olarak değişir.

kırılma olan Çin Kültür Devrimi'nin etkisi daha fazla olmuş. Yoluna çıkan tüm geleneksel düşünce yapılarını yıkmaya girişen Kültür Devrimi, modernizmin en vahşi formu sayılabilir.

RMB City'de Cao dünyayı yeniden inşa ediyor. "Biz yeni Büyük Sıçrama'nın içindeyiz" diyor. "Her şeyi yerle bir ettik ve yeniden yaratıyoruz. Her yerde yeni bir inşaat, bir kurgu var."[38] Onun dünyasında her şey mümkün: Kendine ait bir dünya yaratabilmek mümkün. Projenin evrensel bir çekiciliği var – klavye aracılığıyla dünyanın geri kalanına göre kadın veya erkek olunabiliyor. Cao'nun alter egosu, avatarı China Tracy şöyle açıklıyor: "Artık belki de sanal ile gerçek arasında bir çizgi çizmenin önemi kalmadı. Sanal gerçeklikte ilk özgün halimizde değiliz, ama değişmeden devam ediyoruz."[39]

Mandarin konuşamıyor olmam giderek bir sorun olmaktan çıktı. Wei, Caio ve ben konuşmamıza öğle yemeğinde devam ettik. Dünyanın her yanında otellerde taklitleri yapılan Çin tarzında dekore edilmiş bir restorandaydık. Yemeğe olan tutkumuz ortak dilimiz oldu ve yemeğimiz sırasında, sanatçı ile galerici arasındaki, insana canlılık katan eşit ilişkinin keyfini çıkardım. Çin'de genç neslin neler hissettiğini anlatırken hemfikirdiler. Cao, bilgisayar oyunlarındaki karakterler gibi giyinmiş bir grup genci takip ettiği *COPLAYERS* (2004) videosunda bunu anımsatıyor. "COPLAYERS'ın hepsi çok gençler" diyor.

> "Küçük yaştan itibaren, uykuda olmadıkları saatleri sanal gerçekliklerle, video oyunlarıyla geçirdikleri için kafaları hayallerle dolu. Böylece büyüdüklerinde de hayat tarzlarının toplum ve aileleri tarafından beğenilmediğini ve reddedildiğini fark ediyorlar. Duygularını ve arzularını ifade edebilecekleri kanallar olmadığı için kaçışı tercih ediyorlar ve yabancılaşmanın yolunu açıyorlar. İçinde bulundukları gerçeklik en ufak bir şekilde değişmese bile, kendileri cinlere, cesur şövalyelere, masal prenseslerine ya da bilgisayar ustası inek öğrencilere dönüştüklerinde, geçici bir süreliğine de olsa kaçışın keyfini ve acısını yaşayarak tatmin oluyorlar."[40]

Son teknolojileri kullanan bir diğer sanatçı Yang Yongliang'ın (d. 1980, Çin) çalışmalarında ise birey çok az rol oynar. Bunun yerine, hırslarının önüne geçemeyen ve böylece eski dünyayı mahveden insanoğlunun yarattığı sonuçlar önümüze konur. Yang geçmiş ve şimdiki hayallerle dalga geçmek için fotoğraf ve videoyu kullanır. Onun, geleneksel Çin tomar resimleri estetiğinden çıkma dijital manzaraları petrol kuleleri, fabrikalar ve lunapark trenleriyle doludur. Eski kır yaşamı dönüşüme uğramıştır, temsil biçimi de. Sanatçı sadece kalem ve mürekkep kullanmak yerine yeni tekniklerin ve yazıcıların avantajlarından yararlandığı için mutludur. Yeniden yorumladığı tomarlarındaki korkunç ekolojik uyarılara karşın bir belirsizlik de vardır bu resimlerde. Bir dinamizm vardır, mazide kalmış zamanlar üzerinde bir panayır hissi, ata binme hissi. "Çocukluğumda Jiading adlı bir kasabada yaşıyordum, kültürle doluydu, pek çok tarihi kalıntı ve çok insancıl bir ortam vardı" diye yazıyor Yang.

> "Şimdiyse kanallar ve eski sokaklar yerine yüksek binalar var, sahil ve çakıltaşlı yollar yerine beton otoyollar var... Küçük bir Çin kasabasının başına gelenler, Batılı gelişmiş ülkelerin hızına yetişmeye çalışan Çin'in kentleşme sürecinin bir parçası, ama ödenen bedeller çok ağır. Kültür ve sanat yeni baştan kutsanıyor."[41]

Cao Fei modern dünyada yabancılaşma hissimizi azaltmaya çalışır. 2006'da Çin'de İnci Nehir Delta bölgesindeki Siemens OSRAM aydınlatma fabrikasında misafir sanatçı olarak bulunurken *Kimin Ütopyası?* (*Whose Utopia?*, 2006) başlıklı videosunu yaptı. Bu işinde fabrikanın sloganını "üretim-merkezli'den (TPM [TÜY], Total Üretim Yönetimi) hümanist ve dayanış-



Yang Yongliang
Bir Taipei Kâsesi
2013, tomar fotoğraf,
100 x 100 cm

Yang'ın güncelleştirilmiş kırsal manzaralı çorba kâsesinin dinamizmi ilgimizi çeker ama karşılaştığımız ekolojik felaket görüntüsü ile dehşete kapılırız.

macı'ya (TPM [THM] Takım, Halk, Motivasyon)" dönüştürdü.[42] Cao çalışanlara sanki fabrikadaki bir görevleri de buymuş gibi tek tek rüyalarını anlatmalarını istedi. Örneğin, videoda bir hanımefendi tavuskuşu giysisi içinde fabrikanın koridorlarında dans eder.

Cao yapıtlarında insanların aktif katılımını sağlamaya çalışır. Tabaimo (d. 1975, Japonya) üzerimizi dünyayla sarar. Venedik Bienali'nde Japonya Pavyonu'nda yer alan ve ülkesinin bir ada devleti olarak kimliğini araştırdığı, izleyicileri suyun gücüyle yüzleştiren *teleskop/teleko-çorba* (*teleco-soup*, 2011) başlıklı enstalasyonu, bir ay önce, Mart 2011'de gerçekleşen deprem ve tsunaminin hüznünü, acısını da taşıdı. Tabaimo, sanatsal tasarımlarını filme gerçekten uyarlayabilen ender sayıda sanatçıdan biri: Filmden yapılma duvarlarla odalar oluşturduğu için film, mimarimize, çevremize dönüşüyor. 24 yaşında henüz üniversitedeyken Tabaimo *Japon Mutfağı* (*Japanese Kitchen*, 1999) başlıklı videosunu yaptı. "Japonya'da gündelik hayatı araştıran



Cao Fei
Kimin Ütopyası? Benim Geleceğim Bir Rüya
2006, fotoğraf, Kimin Ütopyası? videosuyla bağlantılı,
120 x 150 cm

Cao'nun filminin malzemesi ve internet çalışması bizim rüyalarımız, arzularımız ve dürtülerimiz.

ilk çalışmamdı" diye tanımlıyor bu videoyu. "Birçok Japon genç gibi ben de Japonya'da olan pek çok şeyi anlayamıyordum."[43] Tabaimo, videolarında mutfak, tren kompartıman içi gibi "sıradan" ortamlar inşa ediyor. Daha rahatsız edici, *public ConVENience* (2006) başlıklı çalışmasındaki kadınlar tuvaleti, erkeklerin kendilerini aniden içinde buldukları bu yasak alanda olmaması gereken şeyleri izlemeleriyle Marcel Duchamp'ın pisuarındaki şok öğesini tersine çevirir. Bir kadın aynadaki görüntüsünü çekiçle parçalar, bir kadının burnundan bir bebek doğar, ardından bir kaplumbağa ile birlikte klozetin içine atılıp suyu çekilir.

Tabaimo'nun dünyası Hiroshige ve Hokusai'ın eski ahşap oyma baskılarına benzer doygun bir tarzda elle çizilmiştir ama o çalışmaları ile kendisi arasında bir uçurum olduğuna inanıyor.

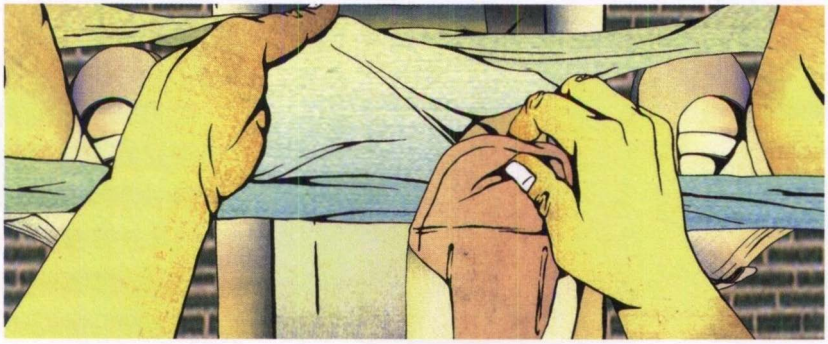
> "Benim neslimin geleneksel Japon kültürüne bakışı yabancıların bakışından çok farklı değil. Ne yazık ki, önceki nesiller gibi bizim geleneklerimize doğrudan bir bağımız yok. 2. Dünya Savaşı sanat dahil pek çok konuda Japonya'da nesiller arasına kalın bir çizgi çekmiştir. Savaş sonrası nesiller geleneklere ilgi duysalar da yabancılaşmış durumdalar."[44]

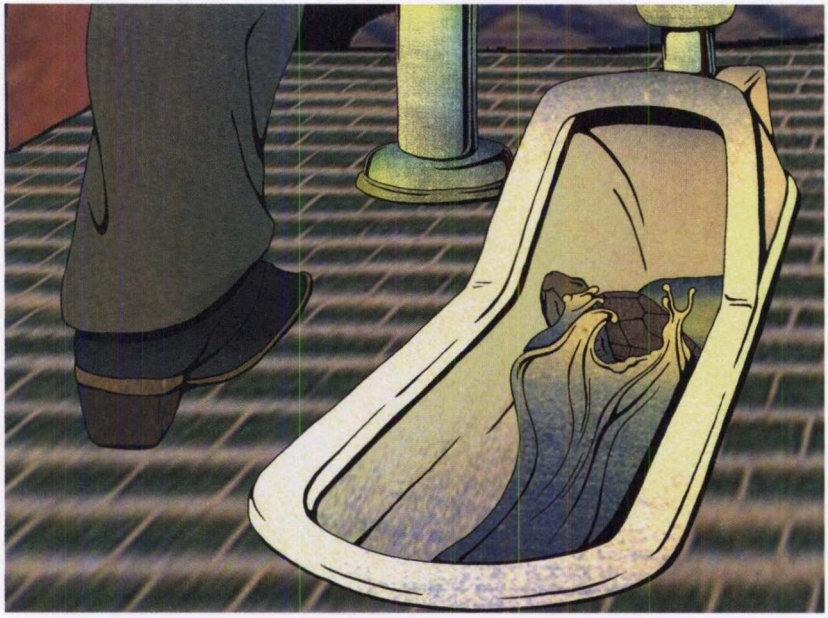
Tarihsel yaralar Çin'de ve Japonya'da birbirinden çok farklı ama bu iki ulus ve Güney Kore gibi başka Asya ülkeleri ge-

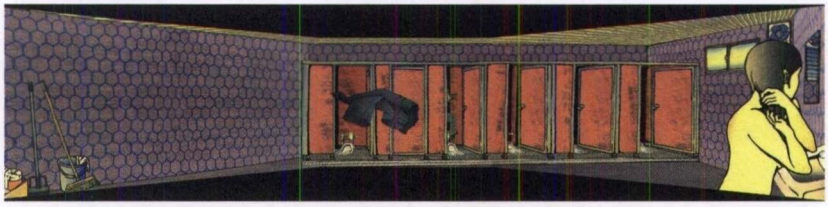
çirdikleri hızlı teknolojik değişimle birleşiyorlar, her ne kadar yabancılaşsalar da.

Lee Yongbek (d. 1966, Kore) ile 2011'de, Seul'de şehir pazarı atmosferini taşıyan ama aynı zamanda ticari galerilerin çoğunun bulunduğu Samchong-dong bölgesinin sınırındaki Hakgojae Galeri'de tanıştım. Sofistike Kore galerileri ve onların müşterileri Asya sanat piyasasını değiştirmekte ve çağdaş Çin sanatına yeni izleyiciler kazandırmakta önemli rol oynadılar. Samcheong-dong ve çevresindeki galeriler genelde modernler ama geleneksel, bir iki katlı binalara sığmak üzere tasarlanmışlar. Hakgojae'nin bodrumunda alçak bir masanın etrafında, çevirmenlik yapan üç galeri çalışanı ve tam karşımda Lee Yongbaek ile otururken, dünyanın herhangi bir yerinde olabileceğimi düşündüm. Yalıtılmış bir balondan diğerine geçiyor gibiydim. Ama o yıl daha erken bir dönemde Venedik Bienali'nde Lee'nin enstalasyonu *Kırık Ayna*'yı (*Broken Mirror*, 2011) deneyimlemiş olmam duvarların daha az katı olabileceğini düşünmemi sağladı.

Sanatçının gördüğüm tek fotoğrafında yüzünün sadece bir bölümü görünüyordu. Kendisiyle karşılaştığım o gün, sadece gözlükleriyle bölünmüş yüzüne gözlerimi dikip kabalıkla bakmadığımı umuyordum. Enstalasyonunu düşünmek, sıcak bir Haziran günü Kore Pavyonu'ndaki sakin aynalar odasına girdiğimde hissettiklerimi anımsattı. Tabaimo'nun yer aldığı Japonya Pavyonu'na komşuydu. Ben pek narsist sayılmam, ama aynalarda kendimi izledim. Yakın dönemde aynalar kullanan çağdaş sanat örneklerini düşünmekten kendimi alıkoyamadım: Gerhard Richter'in ayna resimleri aralıklarla yapıtlarında ortaya çıkar; Gavin Turk'ün kendin-yap otoprotresi *Onaylanmış Yansıman* (*Your Authorised Reflection*, 2009); Michelangelo Pistoletti'nin kırık aynaları... sonra kraş! Odadaki bütün aynalar aynı anda kırıldı. Belli ki çok fazla film seyretmişim çünkü neredeyse bir nişancının saldırısına uğradık sanıp kendimi yere atmak üzereydim. Daha sonra Lee'nin aynalarının kataloğuna baktığımda, aynı tecrübeyi tekrar yaşadım ve sanatçının kendi figürünün, kırılmış cam illüzyonuyla parçalanmış görüntüsünden rahatsız oldum. Seul'de sanatçının karşısında oturup ona kendimi güvensiz hissetmeme neden olduğunu anlatırken sanki günah çıkardım. Kore'nin kendi imgesini parçalayıp her şeye taze bir başlangıç yapmasının, kendisini yeniden inşa etmesinin bir şans olduğunu açıkladı hemen.







Tabaimo
Kamu Yararı (video kareleri
2006, video enstalasyonu,
değişken boyutlar,
6:05 dk. (loop)

Tabaimo'nun video enstalasyonunda bir kadınlar tuvaleti bazı tuhaf ve yasak delen hareketlere sahne olur.

Kendisinin kırılmış portresinin olumlu çıkarımlarına karşın Lee'nin çalışmaları kuşkusuz toplumun birey üzerindeki ağırlığını incelemektedir. Bir diktatörlük döneminde büyümüştür. "Okuldayken –ilkokuldan liseye on altı yıl– askeri rejimle yönetiliyorduk. Pek çok insan savaşa gidip ölürken, anne ve babam bana hiçbir zaman ön sırada oturmamamı, dikkatleri üzerime çekmememi öğütlediler."[45] O zamandan beri de bu tür ikili düşüncelerden uzak bir yol arıyor. Kutuplaşmış dünyamıza kelimenin bire bir anlamıyla ayna tutmaktan hoşlanıyor. Biz izleyiciler *Buda ve Hz. İsa Arasında* (*Inbetween Buddha and Jesus Christ*, 2002) başlıklı video çalışmasındaki cama bakarken aniden bir tanrının başı yükselir, tuzağa düşmüş öfkeli bir böcek gibi vızlar, Buda mı Hz. İsa mı olacağına karar veremez. Bu gizemli imge gözümüzün önünde eriyip gider, insanoğlunun kendi varlığını haklı çıkarma gayreti karşısında aval aval bakakalırız.

Lee sadece en son teknolojileri kullanmakla kalmıyor, çalışmalarında bu teknolojiler ona konu da teşkil ediyor. "Kredi kartı, cep telefonu ve internet 2000 yılından itibaren ağırlığını koydu – benim ana ilgi alanım bu şeylerin hayatlarımızı nasıl değiştirdiği. Cep telefonlarına bağlılığımız giderek arttıkça, ironik bir biçimde kendimizi giderek daha yalnız, daha yabancılaşmış hissediyoruz."[46] Sanatçı çalışmalarını birkaç farklı formatta tekrar yaparak huzursuz ruhlarımızla oynuyor: Örneğin *Melek Asker* (*Angel Soldier*, 2005) bir performans enstalasyonu, fotoğraf ve video olarak karşımıza çıktı. Balık yemlerini resmettiği özenli tablolarıyla pratiğini daha da genişletti. Pazarlama dilinde, sanki sadece yatay entegrasyon avantajlarından yararlanıp mümkün olduğunca fazla seyirciyi oltaya takar gibi göründüğü söylenebilir. Amaçlarının değiştiğini itiraf ediyor: "*Melek Asker*'i yaptığımda yerel bir Koreli sanatçıydım, şimdi Asya'nın durumuyla daha fazla ilgileniyorum"[47] diyor. Bu yeni pan-Asya bakış açısı sanatçıyı bulunduğu kıtadaki hızlı değişimleri incelemeye yöneltmiş: "Bazen Asya'da seyahat ederken Avrupa'da yaşadığımdan çok daha büyük kültür şokları yaşıyorum."[48]

Sanatçılar artık tek bir tapınağa giden hacılar değiller. 18. yüzyılda Avrupalı sanatçılar ve koleksiyonerler Roma'ya giderek klasik kültürün kaynağından, tüm Batı sanatının kökeninden beslenirlerdi. Zaman içinde karşı konsa bile, Paris ve New York bu kültüre tek yönlü seyahat geleneğinden yararlanmayı sürdürdüler. Oysa şimdi, dünyanın büyük sanat merkezlerinde galericilerin alarm veren sesleri size aksini kabul ettirmeye çalışsa



Lee Yongbaek
Kırık Ayna
2011, video enstalasyonu, 42 inç ekranlar, ayna ve stereo hoparlörler, 250 x 183.5 x 8.5 cm

Lee'nin sergisini gezenler aynalar aniden kırıldığı için saldırıya uğradıklarını sandılar.

da, artık tek yönlü kültür diye bir şey yok. Lee Yongbaek'in çalışmaları şu mesajı tekrarlıyor: Merkezi bir otorite yoktur.

Ming Wong (d. 1971, Singapur) hayata tek bir perspektiften bakmanın tehlikeli sonuçlarını inceliyor. Kendisiyle 2011 yılında, Zhang Wei ile yazar ve küratör Hu Fang'ın Hong Kong sanat vakfındaki düğünlerinde karşılaştım. Düğün yemeği temel düğün formatında olsa da tamamen bildik düğünlerden değildi, sanat dünyasının bir alegorisi gibiydi. Art Hong Kong'dan aceleyle yola çıktım ama 300 misafir arasında düğüne son anda yetişenlerden biriydim. Teneke bir kutuya benzeyen asansörle alçak tavanlı dört katlı restoranın dördüncü katına çıktım. Çok sayıdaki yuvarlak masalardan birine yönlendirildim, sanat küratörü ve yazar Karen Smith'in yanına oturdum. Onun ressam Jia Aili (d. 1979, Çin) hakkındaki makalelerinden birini yeni okumuştum, dolayısıyla kendisiyle konuşmaktan keyif aldım.

Ming Wong dahil pek çok sanatçı yeni evli çifte kendi çalışmalarından hediye ettiler ve bazı videolar yemek sırasında gösterildi. Düğün hediyelerine verilen önem ruhani bir olayın ticarileştirilmesi ya da aileler arasında iş ortaklıklarının sağlamlaştırılması olarak okunabilir. Ancak Çin'de yeni evli çifte para verilmesinde hemen hiç ironi görülmez; ancak bu durum Ming'in katkısının ana temasıyla kurtarıldı: Kimlik.[49] Kavramsal bir düğündü ve Ming'in fotoğrafları önceden hazırlanmıştı. Restoranın kapısında bir albüm içinde sergileniyordu. İlk bakışta, tümü geleneksel kostümler içinde düğüne katılanların göreneklere uygun fotoğrafları gibi görünüyorlardı. Ama diğer binlerce düğün fotoğrafıyla aralarında bir fark vardı. Albüm sayfalarını çevirirken ekibin değiştiğini gördüm. Birinci

sayfada Ming'in o gece üstündeki muhteşem turkuaz geongsamıyla resmi vardı. Wei ve Fang'ın şahidiydi. Sonraki sayfada Ming gelin olmuştu ve Wei şahit konumuna indirgenmişti. Daha sonraki sayfada da Fang'ın yerine geçmişti ve damat rolündeydi. Ming Wong bütün rolleri üstlenmişti.

Değişen kimlik teması Ming tarafından Art Hong Kong'da daha da irdelendi, *Dört Malay Hikâyesi* (*Four Malay Stories*, 2005) eski moda televizyon ekranlarında gösteriliyordu, sanki filmin işlevsiz yanı, oynadığımız rollerdeki sürtüşmeyle abartılmak isteniyordu. Sanatçının video çalışmalarının çoğu Singapur'da 1950'li ve 60'lı yıllarda bağımsız sinemanın altın çağına dayanıyordu. O dönemde filmlerin pek çoğu Çin parası ve Hintli yönetmenlerle çekiliyordu ama filmde konuşulan dil Malaycaydı, Çince ve İngilizce altyazılar veriliyordu. *Dört Malay Hikâyesi*'nde Ming bu klasik filmlerden dördünü yeniden işlemiş ve ana karakterlerden on altısını, ona yabancı bir dil olan Malayca konuşarak kendisi oynamıştır. Bir diğer çalışması *Taklit Hayat*'ta (*Life of Imitation*, 2009) Douglas Sirk'ün yönettiği Hollywood filmi *Imitation of Life*'in başlığını tersine çevirir ve kendisi bu filmde rol almasa da Singapur'daki ana etnik gruplardan (Çinli, Malezyalı, Hintli) erkek aktörler seçerek siyahi anne ve onun melez kızı Sarah Jane rolünde dönüşümlü olarak oynatır. Sarah Jane annesinin ve aynanın önünde sinir krizi geçirir. Hiçbir şey onun mantrasını durduramaz: "Ben beyazım. Beyaz!"

Filmler milyonlarca izleyiciyi başka dünyalara ve rollere taşırlar; önceden reçetesi verilen deneyimdir filmler. Karanlıkta oturur büyük ekrana bakarız ve sonunda çıkar gideriz. Büyük film yönetmenlerinin filmlerinden değişmiş birer insan olarak çıkarsınız. Film kullanan sanatçılar bu süreç üzerine çalışır, bu deneyimi daha kişiselleştirir, yoğunlaştırırlar. Ming Wong cinselliğimiz ve ırkımız hakkında varsaydıklarımızı sorgulamamıza neden olur. Ben mutlu bir şekilde sorguladım. Wei ve Fang'ın düğününde onu dansa kaldırdım, bunu yaptığıma memnunum çünkü bir söyleşi yapmaya en fazla o sırada yaklaştım. Bizim kendi başımıza yaptığımız valsten sonraki yirmi dört saat içinde Ming, yaklaşık bin kişinin önünde aynı mavi Madam Butterfly elbisesini çıkarıyordu. Yıllık *Katlanarak Artmış Akılcılık* [*Intelligence Squared*] tartışmasında geçerli bir noktayı vurgulamaya ve "Sanat güzel olmalıdır"ı kanıtlamaya çalışıyordu.



Ming Wong
Takiit Hayat
2009, tuval üzerine akrilik emülsiyon, 4'lü set, değişken boyutlar.

Ming'in karakterlerinin çoğu varını yoğunu kaybetmiştir. Ortadaki afişte baş kadın karakter şöyle bağırır: "Ben başka biriyim... Beyazım. Beyaz! Beyaz!"

Entelektüellerin de duyguları vardır! Yang Fudong'un (d. 1971, Çin) fotoğrafındaki *İlk Entelektüel*'in (*The First Intellectual*, 1999-2000) kötü durumu Kültür Devrimi'nden sonra entelektüel yaşamın yeniden doğuşuna dair bir yorum olabilir. Yalnız figür bir çocuk gibidir: Sanki düşüncelerinin ve duygularının kaynağını bilememektedir, karşısına çıkan her şeyi, herkesi suçlamak ister. "İnsan büyük işler başarmak ister," diyor Yang, "ama sonuçta bunu başaramaz. Her eğitimli Çinli hırslıdır ama belli ki engeller vardır – toplumdan ya da bireyin içinden ortaya çıkan. İlk entelektüel yaralanmıştır: Yüzünden kan akmaktadır ve cevap vermek, tepki vermek ister ama elindeki tuğlayı kime atacağını bilememektedir. Sorunun kendisinden mi toplumdan mı kaynaklandığını bilmez."[50]

Babasının ölümünden sonraki Hamlet'tir.

"Birçok genç insan –en çok da kendi neslimden bahsediyorum– geçmişi aklına bile getirmez" diyor Yang. "Unutmalarına bile gerek yoktur, çünkü zaten geçmişi bilmezler."[51] Kültür Devrimi'nin hemen ertesinde çalışmaya başlayan sanatçılar için tarih bakir bir topraktır. Yang'ın beş bölümlük filmi *Bambu Ormanında Yedi Entelektüel* (*Seven Intellectuals in a Bamboo Forrest*, 2003-7), üçüncü yüzyılın ortalarından, Çin'de siyasi huzursuzluğun yaşandığı dönemden kalma eski bir hikâye olan "Bambu Korusunda Yedi Bilge"nin düz ve afallatıcı bir yeniden canlandırmasıdır. Siyah beyaz çekilen film tarz olarak 1950'li ve 60'lı yılların varoluşçu Fransız filmlerini ve aynı zamanda o yıllardan seçilmiş Çinli entellektüelleri hatırlatır. "Bambu Korusunda Yedi Bilge" sözlü tarihten bir mitostur. Yazıya geçirilmemiştir, bu sayede entelektüel araştırmacıların salt düşünce içinde kaybolmasını ve böylece tartışmaların daha da taze ve modern görünmesini sağlar.

Evli ikili Shao Yinong ve Mu Chen (d. 1961 ve 1970, Çin) de 2011'de Art Hong Kong'daydılar. VIP salonunda alçak iskemle ve masaların çevresinde sohbete dalmış başka grupların arasında oturan iki sanatçı, yakın dönem Çin tarihine bir bakış olan



Ming Wong
Taklit Hayat
2009, iki kanallı video projeksiyon enstalasyonu, HD, 16:9, sesli, 26 dk. (loop). 1958'de Douglas Sirk yönetiminde çekilen "*Taklit Hayat*" filminden esinlenmiştir.

Bir film insanları farklı dünyalara taşıyabilir, ama hayatı taklit ederken hiç rastgele davranmaz.

ve yirmi dört büyük boy fotoğraftan oluşan *Toplantı Salonu* (*Assembly Hall*, 2002-4) çalışmaları hakkında bir şey söylemeden önce epey düşündüler. Sorularıma inanmıyor gibiydiler, yine de bu denli sakin ama zalim bir araştırma hakkında ince bir konuşma oldu. Çift, Kültür Devrimi'nin feshinin duyurulduğu eski belediye binalarını fotoğraflamak üzere Çin'in yirmi dört bölgesinin tamamını gezmişlerdi. "İlk karşılaştığımız toplantı salonu pislikle kaplanmıştı" dediler. "Sanki kapı aralığından tarihte belirli bir döneme bakıyorduk."[82] Çinli ikilinin belediye binalarını kayıt altına alırken takındıkları nesnel, tek perspektifli yaklaşıma bakınca, fotoğraf tarihindeki önemli yerleri nedeniyle, bir diğer evli çiftin, Bernd ve Hilla Becher'in (d. 1931 ve 1934, Almanya) etkisini görmemek mümkün değil. Mekânlar uzaklarda bir dünyadan ürpertici örneklere indirgenmiştir. Kültür Devrimi bir aşırı vaka olarak okunabilir, ve ne şans ki, öznelliğin yitirilmesi pahasına nesnelliğe ulaşma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Nandan Ghiya (d. 1980, Hindistan) hem kendisinin hem ülkesinin tarihini neredeyse tüm hayatı boyunca düşünmüş, çünkü babası bir antikacı. Ghiya'yı 2012'de Delhi'de Hindistan Sanat Fuarı'nda enstalasyonunun yanında ayakta dururken gördüm. Bazı entelektüellerde çok doğalca var olan, bir yerinden edilmişlik havası taşıyordu: Zevkli renklerdeki giysileri önceki bir çağa aitti. Buluntu imgelerle nesnelerden yapılma ve temelindeki eskiden kalma tablolarla fotoğraflar gibi çerçevelenmiş resimleri de öyle. Ghiya'nın çerçeveleri mantarlar gibi birbirine bağlanırlar: Gerçekten de köşelerden kıvrılarak yayılırlar. İmgelerde ve onların yayılışında sinsi, neredeyse kanserli bir şey vardır. Yakından bakınca eski resimlerin günümüzün modern virüslerine maruz bırakıldığı görülüyor. Dijitalleştirme sürecinde bunların görsel bilgileri bir deprem yaşamış. İmgeler yanmış. Ghiya'nın tarih bilgisi onun sadece ilginç antika çerçeveleri değil, aynı zamanda İngilizlerin yönetimindeyken yapılmış resimleri de bulmasını sağlıyor. Sanatçı sonra bu resimleri modern iletişimin aşırılıklarına maruz bırakıyor ve resimler yenilenmiş ama pikselleri bozulmuş görünüyor. Belleğimizdeki

The First Intellectual



Yang Fudong
İlk Entelektüel
1999-2000, renkli fotoğraf,
193 x 127 cm

Yang'un entelektüelinin kızgın olmasına şaşırmamalı; hiç habersiz selamsız yabancı bir çevreye bırakılıvermiş.



Shao Yinong ve Mu Chen
Shanghang
2002-4, alüminyum üzerine monte C-print, 122 x 168 cm

Genç Çinli çift, tarihe nesnel bakışlarında bir diğer sanat ikilisi Bernd ve Hilla Becher'i örnek alırlar. Kameranın ne kadarını gösterdiğine seyirci karar verecektir.

imgelerin bozulmuş halleri birbirlerinin içine geçerek büyüdükçe kendilerine yeni hayatlar kuruyorlar. Sanatçı İngilizlerin Hindistan'ı işgalini vurgulamıyor. Çalışmalarında İngilizlerden kalma herhangi bir kanıt yok, ama *deFacebook v.1.2*- sergi kataloğunun sonunda görünüşe bakılırsa kişisel bilgisayarından ağıt yakıyor: "İnşallah bir gün sistem iyileşecek."[53] Günümüzde, geçmişte hiç olmadığı kadar şüpheci olsak da, her şeyi iyileştirecek bir sistemin olmadığını bilsek de, bilgisayar başında oturan kişi bir gün cevaplara sıra geleceğini, hayatlarında bir düzenin olduğunu umarak yaşıyor.

Cao Fei ile aynı yaşta olan Nandan Ghiya, nesiller arasındaki kalın çizgiden bahsediyor. "Benim neslimin insanları, 1970'lerin sonlarında doğanlar, internete 'göç ettiler'" diyor. "Bizden genç olanlarsa içine doğdular. Bu İkinci Hayat'ta [*RMB City*'nin yer aldığı sanal dünya] çok belli oluyor. Benim akranlarım genellikle gerçek dünyayla sanal dünyayı karşılaştırır, kıyaslar, sürtüşme noktaları arar. Ama bizden sonraki nesil internetin içine doğdu ve onlar dijital dünyanın tamamen içindeler."[54] Ancak, ister gerçek, ister sanal, bir kozanın içinde oturmanın risklerinden biri sürtüşme eksikliğidir, sürtüşme derin iletişim sağlar. Yalıtılma tehlikesi Miwa Yanagi'nin (d. 1967, Japonya) ilk performans çalışmasında ürkütücü bir şekilde ortaya konmuştu.

Üniformalı bir kadın cam bir kutu içinde oturur. Panam havayollarının en görkemli günlerindeki bir hostes gibi mükemmel hazırlanmıştır. Yanagi'nin *Asansörcü Kızlar* (*Elevator Girls*, 1994-99) serisindeki ilk çalışması, Cai Guo-Qiang'ın *Kafadan* (*Head-On*) çalışmasında cam duvara toslayan doksan dokuz kurt gibi, Batılı fikirlerin toptan kabulüne karşı zorlu bir uyarıdır. Lee Yongbaek'e çok benzer bir şekilde Yanagi daha geniş kitlelere ulaşmak istedi, bu nedenle performanstan büyük boy fotoğraflara geçti. Bir kadının "etiket insan"a indirgenmesinin



Nandan Ghiya
Bekâr ve Evliliğe Hazır
2011, üzerinde oynanmış eski orijinal fotoğraflar ve ahşap çerçeveler,
132.1 x 175.3 cm

Eski ile yeni arasındaki ilişki Ghiya'nın çalışmasında çoğaltımlı bir özelliğe sahip.

sebep olduğu kâbuslar, küresel tüketimciliğin sonuçlarıyla yerel sosyal baskıların çatışması, 18 metre uzunluğundaki *Geceyarısı Uyandıran Rüya* (*Midnight Awakening Dream*, 1999) başlıklı fotoğrafta akıveriyor. Merkezdeki panolardan birinde lüks mallar bir felaketin ardından kalan enkaz gibi suda süzülüyor, bir seri birbirinin tıpatıp aynı üniformalı kızlar su yansımasının karşısında siluetler oluşturuyor, Freudyen bütün imalarla birlikte. "*Asansörcü Kızlar* serisine öğretmenlik yaparken başladım. Genelde bir 'kutu'dan (tren) diğer bir 'kutu'ya (sınıf) gidiyordum ve her gün insanlar önünde bir performans yapıyordum. Akşamları da bir 'kutu'da (büyük mağaza) alışveriş yapıp eve dönüyordum" diye açıklıyor Yanagi. Ardından kızların kaderine dair bir yargıda bulunuyor: "Kızlar dışarı çıkamazlar. Onlar için bir çıkış kapısı yoktur."[55] Bu şeffaf küplerden yükselen çığlıklarda Francis Bacon'ın papalarını yansıtan bir şey var. Bacon'ın tabloları gibi, Yanagi'nin fotoğrafları da gündelik meselelere temas ediyor ve korkunç derecede yalıtılmışlar.

Bu kitabın kulağa garip veya kibirli gelebilecek kavramı şu: Uluslararası sanatçılar – yıldızlarımızla ilişkili olarak kendi içsel sanat pusulamızı kullanarak dünyanın dört bir yanında sanat bulabiliriz. Sistemin hataları var, diğer her sistemde olduğu gibi, ve en büyük engellerden biri Avustralya. Pusulanın dört kutup noktası var ama sanat beş kıtada üretiliyor, bu yüzden



Miwa Yanagi
Asansörcü Kız Evi 1F (detay)
1997, direktbaskı, 2 bölüm,
240 x 200 cm

Bu seri başlangıçta bir cam kutuda çalışan genç kız hakkında bir performanstı. Yanagi mesajını yaymak için sert fotoğraflara yöneldi.

Avustralya'yı Asya'ya bağlıyorum. Karmaşıklığı daha da artırmak üzere, Avustralya'da sanat her yerdeki gibi hızla değişiyor olsa da, genelde Avustralyalı sanatçılar şimdiye kadar konuştuğumuz akım ve eğilimlere uymuyorlar.

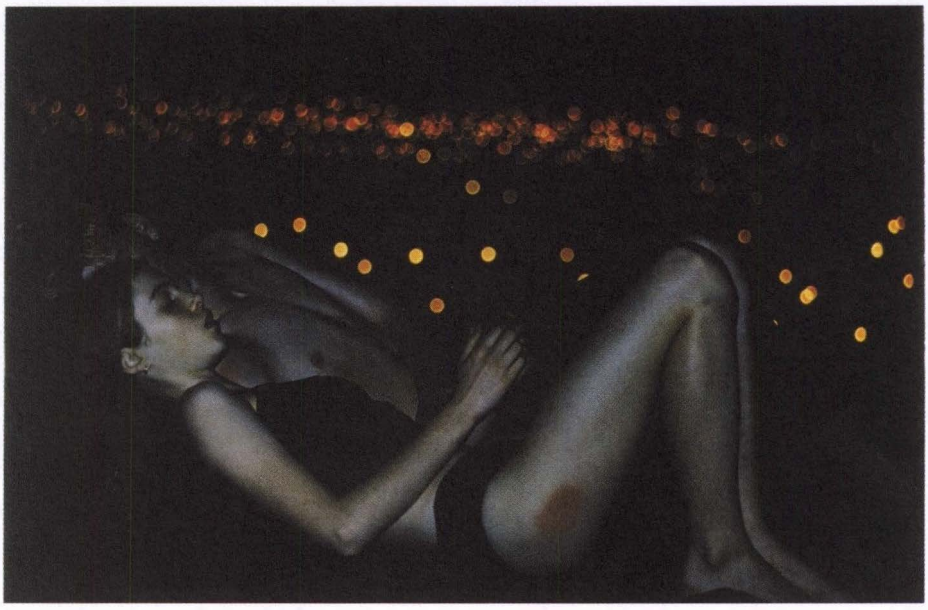
Bill Henson'ın (d. 1955, Avustralya) ergen foroğrafları 2008 yılında Sydney'de Roslyn Oxley9 Gallery'de gösterildiğinde tartışma yarattı. Bunlar rahatsız edici resimler, ama eski Lolita tartışmasının sulandırılıp yeniden ortaya sürülmesiyle alakalı değiller. Avustralya topraklarının ve Avustralya'nın ruhsal arayışlarını ortaya koyuyor gibiler. Erken on beşinci yüzyıl ressamı İtalyan Masaccio'nun kaybedilmiş masumiyet tasvirlerine göndermeleri var olsa da Henson ergen bedenleri karanlığın içinden çıkarıyor, onların geçmişle bağlarını koparıyor. Modelleri genellikle kameraya bakmıyorlar, ama baktıkları zamanlar kuşkusuz bir ilgi söz konusu. Sanki Gabriel Orozco, Amerikan kültürü ergen üzerine kuruludur derken bir hata yapmış ve Avustralya'yı katmış. Henson, Avustralya'nın yalıtılmışlığının ve gururlu bağımsızlığının çok farkında, bunların temelinde ise kırılganlık görüyor.

Şöyle açıklıyor:

> "Avustralya'da 'önemli' ya da 'uluslararası' olmakla ilgili ikincil derece endişelerin tümünde o kadar çok güzellik yatıyor ki... Bu güvensizlik fiziki manzaraya bir incelik katıyor, çünkü çaresiz bir 'gelişim' tutkusu adına sürekli birşeyler yıkılıyor ya da yok ediliyor. Çocukluğumuzun manzaraları gündelik yaşantılarımızdan o kadar hızla sökülüp atılıyor ki bunlarda inanılmaz bir şiddet görüyorum. Ve sonuçta, içinde büyüdüğümüz manzaradan çok az iz geriye kalıyor ve kentin kendisi bir tür 'kayıp alan'a dönüşüyor, hiç kimse orada kendini 'evinde' hissedemiyor artık."[56]

Henson'ın çalışmalarını ilk gördüğümde gözlerim fotoğrafların üzerinde çok kolay gezindi çünkü sanatçının nereden geldiğini bilmiyordum. Baştan çıkarıcı vizyondaki duygusal ve entelektüel mesajı yakalamam epey zaman aldı ama sanırım bu bir tür sanatsal *jet lag*, saat farkı sersemliği. Henson Melbourne'de yerleşimini açık ve net bir dille anlatıyor:

> "Çocukluğumda Melbourne'ün yakınlarındaki banliyöde köhnemiş ahırlarda ve çayırlık arazide dolaşırdım. Bunla-



Bill Henson
İsimsiz # 63
1999/2000, C tip fotoğraf,
127 x 180 cm
5 edisyon + 2 AP

Henson'ın çalışmasında alaycı bir masumiyet var.

rı hayalimde, Rembrandt'ın gravür kitaplarını çalışırken gördüğüm bataklık arazilerle birleştirdim, bu son derece doğaldı bana göre. 400 yıl önce fırtınalı bir manzaradaki küçük taş köprüye vuran güneş ışınları, 1960'lı yıllarda bir sonbahar akşamı Melbourne'e düşen ışık kadar gerçek görünür bana. Viyana'da Kunsthistorisches Museum'da Rembrandt'ın yaptığı son resim olan oğlu Titus'un portresinin önünde ilk kez durduğumda gördüğüm tanımlanamaz güzellikteki, nefes kadar yakınlık; lisede ilk kez bir kıza âşık olmak ve onun olağanüstü güzelliğini bir tür büyü altında seyrederken duyduğum yakınlığa benziyordu."[57]

Henson'ın "modası ve çıkarları" ne yazık ki Avustralya'yla sınırlı değil: Bunlar uluslararası sanat pazarının koşulları. Neyse ki arada bazı boşluklar var. Hâlâ bir küresel sanat *zeitgeist*'ı söz konusu değil; bazı direniş alanları var; ya da zamanlama uymuyor. Avrupalı gözlere göre, Tim McGuire (d. 1958, İngiltere, ama bir yaşından itibaren Avustralyalı), 1982'de Berlin'de Martin-Gropius-Bau'da yer alan kötü şöhretli "Zeitgeist" sergisinde gösterilen Neo-Ekspresyonist resimlerle ahenk içinde.[58] McGuire'ın, ondan yaşça biraz büyük "Zeitgeist" ressamlarının da eğitim aldığı Düsseldorf Akademisi'nde okuması bu bağlantıyı güçlendiriyor ama durum o kadar da basit değil. McGuire'ın gür çiçek resimleri Neo-Ekspresyonist boya patlamalarından ziyade, imgelerin şoke edici doğrudanlığı nedeniyle Yang Pei-Ming'in düz imge arayışları çizgisinde işler.

Avustralyalı sanatçılar çok seyahat ederler. McGuire ile Hong Kong'da barları gezdim. Gezip eğlenmek istiyorsanız, yanı-

nıza Avustralyalı bir arkadaş almanız her zaman garantili bir seçimdir. Her yere gidebilirsiniz. Londra'da evimdeyken Sally Smart (d. 1960, Avustralya) ile telefonda konuşuyordum, dünyanın öbür ucunda güvende olduğunu sanıyordum ki otuz altı saat sonra Manhattan'da kahvaltı ediyorduk, çünkü aniden bir partiye katılmak için uçağa atlamaya ve Frieze New York'a gelmeye karar vermişti. Smart'ın çalışmalarının çoğu Marlene Dumas'nın desenler hakkındaki sözlerini (bkz. s. 178) illüstre eder: Kolajları ve "femmage"ları elbette sokağın aklına sahiptir. "Femmage" sözcüğü 1976'da Amerikalı feminist Miriam Shapiro tarafından ortaya atılmıştır: Kadınlara atfedilen, kadınların göreviymiş gibi görülen bir tür zanaatı ifade eder. Smart'ın çalışmaları bu tür bastırılmış bir arkaplan ve oyundan yola çıkıyor. Sanatçı *Flaubert'in Kuklaları (femmage)* [*Flaubert's Puppets (femmage)*, 2011] ile bizi korkutur. Bu yapıtı, erkeklerin oluşturduğu kafesin içinde beyhude kaçmaya çalışan bir kadının bir erkek tarafından en uç tasviri olan, Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* (1856) romanına dayalıdır. Kadın korsanlar serisi *Şahane Korsan*'da (*The Exquisite Pirate*, 2004-7) bizi yuvaya geri götürür ama burada olaylar tersine dönmüştür. Yine makas ve kâğıt kullanır ama bu sefer dünyadaki en önemli rolleri kadınlar oynar. Smart'ın asamblajları, başka insanların hayallerinin parçalarının birikiminden oluşur ve kadınların kendileri hakkında ve erkeklerin kadınlar hakkında düşündüklerini sorgular. "Küçük kızlar nasıldır? Hem tatlı hem nazlı!" Bu yapıt çocukluğa sıcak bir dönüş değildir sadece. Rus Konstrüktivizmi'ni de güçlü bir şekilde yankılar. Ama Smart sonuçta ızgaralardan ve geometriden kopup açık denizlere açılır. Kadınların iki boyutlu imgeleriyle de kendini sınırlamaya hiç niyeti yoktur. *Die Dada Puppen*'indeki (1999) feminen dokunuşları maskülen kibir olan Kavramsal Sanat'ın kirlenmemiş arılığını sorgular.

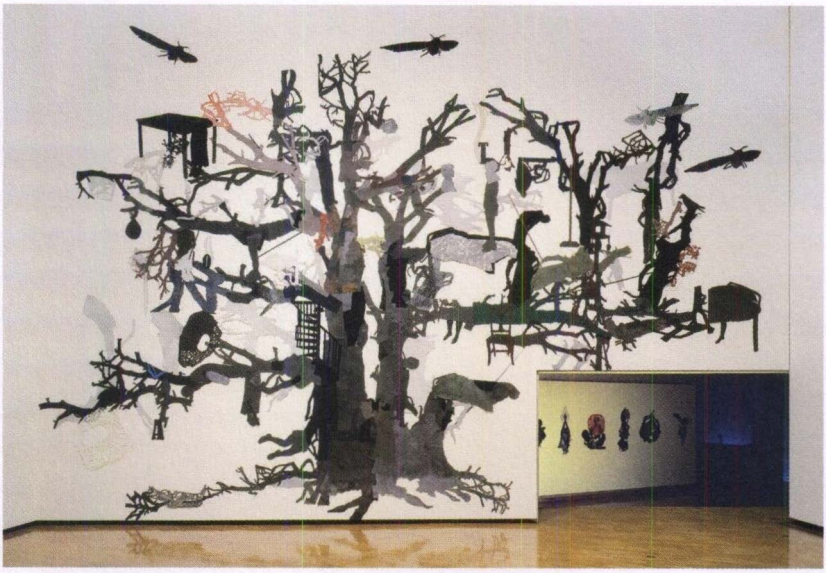
Öte yandan uzaklarda, Asya'nın Batı ucunda, Nilbar Güreş'in (d. 1977, Türkiye) Sally Smart'ınkine benzer hırsları var: O da kolaj ve desenlerle erkek egemenliğin zincirlerini kırıyor. Smart gibi o da tekstili –"kadınlara buyrulan" mecrayı– kâğıda ekliyor, ancak çalışmalarının çoğu performans sonuçları. Erkek korunaklığı üzerine uğraşları ya da güzelleştirme çabalarının parodisi olan çalışmalarından geri kalan filmleri, fotoğraflar ve kolajlar.

Her ikisi de küresel temaları araştıran uluslararası sanatçılar olan Smart ve Güreş yerel özelliklerden hoşlanıyorlar ve bunla-

rı kullanarak evrensel anlam taşıyan işlerini üretiyorlar. Smart kendilerini bir tür korsan olarak görmeyi seven Avustralyalı erkeklerin zihniyle oynarken Güreş performanslarını mağduriyet yaşamış Türk kadın gruplarıyla yapıyor. Ancak her ikisinin de yerellikleri kullanışı, Yangjiang Grubu'nunkiyle kıyaslanamaz. Grubun en önemli çalışmaları, adlarını aldıkları Çin kentine giderek artan bir yoğunlukta sıkı sıkıya bağlıdır.

2012'de Art Hong Kong'un ardından bir pazartesi günü bir minibüs-taksi beni Conrad Oteli'nden aldı. Minibüs çoktan dolmuştu, beş saat sonra kendimi hafif suçlu hissettim çünkü uzun bacaklarım nedeniyle en iyi koltuğu bana vermişlerdi. Benle birlikte seyahat eden diğer İngiliz gezgin, galerici David Juda'ya acıdım, çünkü önünde iki günlük seyahat daha vardı. Duan Jianyu'yu (d. 1970, Çin) görmek için seyahatinin ilk gününde bize katılmıştı, çünkü kısa bir yolculuk olacağını söylemişlerdi. Neyse ki, Yangjiang Grubu'nun galericisi Zhang Wei ve partneri Hu Fang, arka koltuktan bizle konuşmaya devam ederek zamanımızı boşa harcatmadılar.

Sanat eseri görmek üzere seyahate çıkmayı çok severim. Yangjiang Grubu'nun lideri Zheng Guogu'nun (d. 1970, Çin) evini ve stüdyosunu ziyaret etmek, bir de hakkında çok şey duyduğum ama gözümde canlandıramadığım *İmparatorluklar Çağı* (*Age of Empires*, 2000-) başlıklı mimari projeyi görmek üzere yola çıkmıştık. Merakımız giderek artıyordu, sınırdan geçip anakara Çin'e girdiğimizde Wei, Zheng'in kendisini görmeyeceğimizi haber verdi; çünkü birkaç günlüğüne Pekin'e gitmeye karar vermişti. Yolun kenarında bazı dağlar olsa da yokuşsuz, dümdüz bir otoyoldu. Yangjiang'a vardığımızda bir belirsizlik hâkimdi. Otoyolun bir uzantısı gibiydi ama yolun kenarında şimdi açık garajlara benzeyen küçük dükkânlar diziliydi. Bitmek bilmeyen bir tartışma sürdü gitti, ama sonunda otomobilden döküldük ve Zheng'in şu anda yaşadığı ve çalıştığı mekân olan gri-beyaz binaya girdik. Merdivenin köşeleri yuvarlak değildi ama bana deniz fenerini hatırlattı – döne döne yedinci kata kadar çıktık. Kapıyı iki kadın açtı, biri Zheng'in kız kardeşiydi. Doğrudan mutfakta ve yemek yenen alanda bulduk kendimizi, çok acıkmıştık. Pencereden dışarı baktım, Lucien Freud'un Holland Park'taki stüdyosundan görülen arkabahçenin Çin versiyonu karşımdaydı. Mekânın normalliği beni kuşkulandırdı. Yaklaşık ikişer metrekarelik iki resim dışında, bir ressamın evinde olduğumuza dair hiçbir işaret yoktu etrafta. Elbette, evsahibinin bu





üstte
Sally Smart
Aile Ağacı Evi
(Gölgeler ve Semptomlar)
1999-2002, keçe ve kumaş üzerine sentetik polymer boya ve kolaj, 10 x 12 m

Smart bağlantı ağını genişlettikçe aile ağacı unsurları ve ağaç ev imaları ortaya çıkıyor.

bottom
Nilbar Güreş
Kaza
2011, kâğıt üzerine karışık teknik, 152 x 230 cm

Güreş'in desenleri genellikle içinde bulundukları durumlara isyan eden kadınların performanslarının kaydıdır.

mekânla fazla pimpiriklenmeden ilgilendiği belliydi. İşlevsellik dekorasyonla, eski yeniyle çok kolayca, rahatça birleşmişti.

Yemekten sonra, Wei ile Fang bizi evde bir tura çıkardılar. Ev, evden ziyade bir yapboza benziyordu. Ortadaki binada herkesin kullandığı merdiven yanlış yönlendirmişti beni, çünkü içeride az sayıda da olsa keskin köşeler vardı. Duvarların bir kısmı renkli Tibet resimleriyle kaplıydı, bunlar hayatın döngüsü üzerine dini resimlerdi. Bir odadan diğerine geçiş gerçekten bir yolculuk gibiydi. Kapılar bile birbirinden farklı şekillerdeydi, bazıları tekerlek gibi yuvarlaktı. Dante'nin yeraltı dünyasının helezonvari haritasından yankılarla da karşılaştık, ama diğer yönde giderken yani yukarı çıkarken değil. Sadece duvarda 2 metrekarelik bitmemiş bir resim dışında Zheng'in resim yaptığı odada kendisinden hiçbir iz yoktu. Bu bitmemiş resmin içindeki örüntüler yandaki odada gördüğümüz Tibet resimlerine yakından bağlıydı. İki hafta sonra aynı resmi bitmiş halde Art Basel'de görecektim.

Korkarım ben, sanatçı orada olmadığı zaman bile bir atölyede parmak ucunda sessiz sedasız yürüyen şaşkınlardan biriyim. Hep sanki araya giriyormuşum hissine kapılırım. Zheng ile daha önce, onun yemek kaligrafisi performanslarından birinde tanışmıştım, ama o tek seferlik görüşmemiz beni evindeki ortama hazırlamamış olsa bile, evdeki varlığını bolca hissettim.[59] Gerçekten de kişiliğini her yerde okumaya başladım. Bütün odalar birbirinden farklıydı, eskiden yeniye giden çizgi üzerinde oynuyordu. Zheng hem ressam hem de heykeltıraş. Ming Hanedanlığı tarzında iskemleler yapıyor ve bunları "meteor fırtınasından etkilenmiş" diye tanımlıyor. Bir nebze Diego Giacometti'nin mobilyasını hatırlatıyorlar, ama ekstradan bin yıllık bir eskime yıpranmanın ardından fosilleşmiş gibi. Kendi yaptıkları yanında hakiki Ming iskemlelerini sergilediğinde bunlar Zheng'inkilere nazaran çok daha yeni görünüyorlar, burada zamanla oynanan kasti bir oyun var.[60]

Yanımdan bir gölge geçti, hafifçe eğildim – sanki ressam üzerimde bir yerdeydi. Bir kat daha yukarı çıktım ve gölgenin sanatçının değil bir sazan balığının gölgesi olduğunu anladım. Bu katta, teraslar ve dekoratif alanlar arasından uzanan, ırmağa benzetilmiş bir balık havuzu vardı, içinde de hayatımda gördüğüm en büyük sazan balığı. Wei sanatçının balıklarının bölgesel birçok yarışmada ödül kazandığını söyledi. Çok şiş-

man balıklardı. Yeterince hızlı davransam bile, koca ellerimle onların yaş yaş parlayan kırmızı ve beyaz pullu gövdelerini tutamazdım. Havuzun dibi altın varaklı olduğu için gölgeyi fark edebilmiştim, şimdi de yukarıdan baktığımda balıkların altından aşağıdaki katı görebiliyordum. Aşağı inerken de tekrar yukarı baktım ve balıkların bale yapar gibi dönüşlerini izledim. Nesiller boyunca fırça ve mürekkep ustaları bu tür balıkların becerisine, ellerinin hareketleriyle onları taklit edip saygılarını gösterdiler. Zheng Guogu çalışırken de bu balıklar ona özel bir gölge performansı yapıyorlar.

Bir sonraki durağımız Yangjiang Grubu'nun yeni atölyesiydi. Minibüs-taksi bizi şehrin, orta yükseklikte binaların arasına sokulu küçük bir bölgesine götürdü. Benim alışık olduğum türden bir banliyö değildi, evlere ayrılmış ızgara alanların çizgilerini görebiliyordum, ama her biri kendine has yapılardı, çoğu mekân açısından oldukça kısıtlanmış olsa bile. Bana New York'u, özellikle *Sopranos* dizisinde görüldüğü şekliyle New York'u anımsattı. Sanki Amerikan televizyon dizilerinin yönetmenleri Bronx, Brooklyn ve Long Island'da arabada giderken gördükleri bütün evleri almış, sallamış ve kocaman bir satranç tahtasının üzerine sıkıştırmışlardı. Yangjiang Grubu'nun parlak beyaz taştan yapılmış atölyesi sanki önceden belirlenmiş alanından dışarı fırlamak ister gibiydi. Hiçbir büyük, temiz yüzey yoktur burada: Piramitlerden oluşmuş bir akordeona benzer. İç kısımları daha da çılgındır, Barselonalı mimar Gaudi ve Hollandalı sanatçı M. C. Escher'in gerçekleşmesi imkânsız fantazi tasarımları ile iskambil kâğıtlarından yapılma ama bu sefer taşla yapılmış ev arasında bir şeydir. Binanın yapımı ben ziyaret ettiğimde henüz tamamlanmamıştı ama yine de duvarlarda 6 metre uzunluğunda tuvaller, parçalanmakta olan kaligrafi resimleri vardı. Siyah demir ve taştan bir merdiven duvarlara yaslanarak yukarı kıvrılıyordu. Zeminler henüz bitmemişti, merdivenlerin yarısını çıktığımda yaşlı bir kadını elindeki kovada yapı malzemeleri taşırken gördüm; iki kat daha yukarıda bir boru üstünde oturan ve altında havadan ve kıvılcımlar çıkan makinesinden başka bir şey olmayan bir kaynakçının yanından geçti.

O gece Hong Kong havalimanından kalkacak bir uçağa yetişmem gerektiği için hafiften gerilmeye başlamıştım. Ama Yangjian Grubu'nun alanı bana sanat ile gerçeklik arasında hiçbir ayrım çizgisi olmadığını kanıtlıyordu. Onların çalışmaları



Yangjiang Grubu
Ertesi Sabah: Sarhoşken Yazılmış Başyapıtlar, No: 1 "Bin Laden'i Öldürmek İçin Yeni Bir Böbreğe İhtiyacım Var"
(detay)
2010, kaligrafi (tuval üzerine boya) 498 x 210 cm

Bu Çinli kolektifin üyeleri birlikte içer ve resim yaparlar ve kaligrafileri bozulur, böylece eski geleneklerle yeni bir dünya inşa edilemeyeceğini gösterirler.

Çin'in kendisi kadar hızla evriliyor. Zheng ekonomi hakkında açık yüreklilikle konuşuyor:

> "Tüketimcilik Çin'in büyük şehirlerinde henüz yaygınlaşmamışken Yangjiang'da Hong Kong medyasının tüketim kültürünü kabullenmiştik. Çocukluğumdaki planlanmış, kontrollü ekonomi ile kıyaslanınca, süpermarketlerin bizim için kesinlikle büyük bir gelişme olduğu kolayca görülür. Daha önceleri, her sabah pirinci makarnayla takas etmek için bir torba pirinç taşımak zorundaydık. Mal takası çok zordu ve her zaman uzun sıralarda beklemek zorundaydık. Birdenbire tüketme özgürlüğümüz oldu ve süpermarketler cennet gibi karşımıza çıktı. İstediğiniz her şeyi alabilirsiniz. Dolayısıyla *MS 2000*, *Bir 2000 Yıl Daha Paslanın*, *1* (*AD2000*, *Rust Another 2000 Years*, *1*) başlıklı çalışmamda ben süpermarket raflarında bulduğumuz malların demirden dökümlerini yaptım. Bu benim çocukluğumdaki mal takasına dair ağır anılarıma bir tepkidir."[61]

Zheng'in heykelleri bir anlamda Andy Warhol'un çalışmaları üzerine bir çalışma. Örneğin, Zheng Coca-Cola şişelerinin kalıbını döküyor ama tek gördüğünüz paslanmış kahverengi bir teneke kutu, kaldırmaya kalksanız göreceksiniz ki çok da ağır. Bu eski mal takasına lanetleyici bir gönderme olabilir; ama aynı



Zheng Guogu
MS 2000, Bir 2000 Yıl Daha Paslanın, 1
2007, pirinç, değişken boyutlar.

Mükemmel bir ekonomi ve/veya siyasi sistem oluşturana kadar mallar paslanma tehlikesiyle karşı karşıya.

zamanda kapitalist pazar piyasasının yanlış işleyişinin de altını çiziyor. Sanki takas zamanlaması tamamen garip bir yöne gitmiş.

Nihayet şehir dışına çıkıp *İmparatorluklar Çağı*'nı (*Age of Empires*, 2000-) görmek için yola koyulduk. Bu aynı adlı video oyunundan esinle yapılmış ve sergi mekânları ve bahçelerden oluşan geniş bir yapı kompleksi. Bir binaya giden yolun kenarından döndük ve yapı alanını koruyan iki büyük havuzla karşılaştık. Bir gangster televizyon dizisinde olsaydık, ortaya atılmış cesetler bulabilirdik, ama bu lokasyonun yaratıcı yönetmenleri şaşırtıcı biçimde "üstün" akıllılar. Havuzlar dikkatle seçilmiş kocaman kayalardan oluşturulmuştu; Arp heykellerindeki ya da klasik bir Çin bahçesindeki hocalara ayrılmış güzel şekillere sahip kayalardan. Geleneksel olarak kayaların ruhani anlamlar taşıdığında inanılır. Bu kayalar tapınak koruyucuları gibidir. İngiltere'deki Stonehenge aklıma geldi, oradaki kayaları nasıl kilometrelerce çekip inşa etmişlerdi.

İmparatorluklar Çağı'nın çok görkemli bir başına buyrukluğu var. Bir tür kaslı anarşi diyebilirim. Zihin ve madde bir arada yoğrulmuş. Bazılarına göre Zheng Guogu'yu bir Yangjiang savaş lordu olarak gösteren bir hiciv, ama Çin'deki çok gerçek planlama krizini hatta dünyadaki krizi alaya alırken, sırf bir eğlenceden ibaret değil bu yapı projesi. Çalışmanın bitmemiş hali önemli. Biz oradayken, çatısı henüz yapılmamış, sekizgen bir odanın parke zeminini cilalıyordu.

Bu yapı kompleksi insanın düşlerindeki bir sanat pusulası. Bende yükseltilmiş bir kayboluş duygusu yarattı. Muhteşem bir

yalıtılmaydı. Salondan salona geçerken herhangi bir şeyde her an bir şey keşfedebilirim duygusu vardı üstümde ve gerçekten de ana salonda bir sürprizle karşılaştım. Bu çağdaş enkazda en yakınımdaki bir ziyaretçiden ya da çalışandan en az birkaç oda uzaktaydım, 18. yüzyılda kişisel imparatorluk yaratımına dair Britanya vizyonuyla bağlantısını düşünüyordum. İmparatorluk Çağı'nın temelinde eski bir Çin geleneği var ama klasik geçmişle doğa güçleri arasındaki çatışma açısından benzerlikler taşıyor. Yarı inşa edilmiş bir odada neye baktığımı düşünmeden duruyordum. İçimden bir kahkaha yükseldi, sanat fuarında olmadığımın daha tam farkına varmamıştım, çünkü bu görünürde terk edilmiş alanda önümde Zheng'in 3 metre uzunluğunda bir resmi duruyordu. Dünyadaki sanat fuarlarına dair dizi resimlerinden biri olan *Basel*'dendi (2007-8). Bu, küçük İsviçre şehrinde sadece üç kişiyi tasvir eden bir resim olmasına karşın globalleşmiş sanatın uç bir örneğiydi. Dünyanın en ünlü sanat fuarının basın tanıtımı için çekilmiş bir poza dayanıyordu: Art Basel'de Sam Keller'in yerine gelen yöneticilerin –Annette Schönholzer, Marc Spiegler ve Cay Sophie Rabinowitz– resmiydi. Üzerlerinde Art Basel logosu arma gibi yerleştirilmişti.[62] Pazar piyasasının gücünden kaçmak kolay değil.

Resim, Yangjiang Grubu'nun cephaneliğinin sadece bir parçası. Ama Çinli ve Koreli sanatçılardan oluşan oldukça dağınık bir grup var ki onlar tam anlamıyla ressamlar ve benliğin itiş kakışını ifade etmenin en iyi yolunun resim yapmak olduğuna inanıyorlar: Duan Jianyu, Jia Aili, Lee Eunsil ve Lee Youngbin. Aralarından en çok tanınanı Duan (d. 1970, Çin) olabilir. David Juda onu görmeye Guangzhou'ya gidiyordu, ama Jia'nın (d. 1979, Çin) yıldızı da hızla parladı. 2011 yılında Art Hong Kong'da henüz tanınmamış bir sanatçıydı ancak gördüğüm bir sonraki enstalasyonuna yüz binlerce dolar paha biçilmişti.

Jia'nın resimleri çoğunlukla çöl benzeri manzaralarda figürlerin yalnızlığını vurgular. Jia, "Değişim fırtınasıyla baş edebilmek için gereken yön becerilerini geliştiremeyecek kadar masum" olduğunu itiraf etti.[63] Art Hong Kong'dan bir saat uzaklıkta, kullanılmayan bir yerleşim bölgesinde gördüğüm *Hallelujah* (2012) başlıklı enstalasyonu gerçekten de ticarilikten olabildiğince uzaktı. Karl Marx'ın gerçek boyutlarda iki figüründen oluşuyordu, biri uzay giysisi içindeydi ve üst üste konmuş tablolarla çevrelenmişti. O kadar çok tuval üst üste konmuştu ki ne tasvir ediyorlar görünmüyordu ama resimler oldukları belliydi.

Bunlar sanatçının aylarca uğraşıp özenle tamamladığı resimlerdi. Eserin büyük bölümünü gizleyen bir resim geleneği vardır. Değerlerini artırmak için eski sunak arkası resimlere katmanlarca altın varak konmasından, Tiziano'nun karmaşık cila bileşimlerine, boyalara, Frank Auerbach'ın her bir günün sonunda ertesi gün yine yapmak üzere resmin bir kısmını sıyırmasına kadar, resim sanatının çoğunun gizlendiği uzun yıllardır biliniyor. Resimlere çoğu kez bir arkeoloğun eski gizemleri ortaya çıkaracak toprağa baktığı gibi bakıyorum. *Hallelujah*'da Jia bu tarihe gömülmüşlük fikriyle oynamaktadır. Komünizmin babasının ikili figürünün önündeki uzun masa neredeyse bir tabut gibidir. Marxlardan biri astronot gibi ileriye bakar, diğeri eski kitaplar satan bir sahafa benzer. Oynanan sessiz sinema oyunu bir toz bulutuna dalmış, çıkmaza girmiştir. "Hallelujah" ani bir keyif ifadesi olmalıdır ama bu çalışma bana bastırılmış duyguları, gömülmüş hayatları anlatıyor. Bu tozla kaplı yığına Hallelujah demek için Nietzsche'ci bir zihin yapısı gerekiyor – düzen yerine kaosu tercih eden bir zihin.

Lee Eunsil'in (d. 1983, Kore) resimlerindeki bariz cinsellik muhafazakâr Kore toplumunu zorluyor. Onun stüdyosunu ziyaretim uygun bir şekilde bereketli geçti. Galericisi Emma Son beni Seul trafiğinin içinden geçerek, anonim stüdyoların bulunduğu, New York veya Londra'daki benzerlerinden ayırması imkânsız bir sokağa götürdü. Lee'nin büyük boy tuvalleri dışarda koridorda duruyordu. Sadece birkaç gün önce doğum yapmıştı, ama randevumuzu kaçırmamakta nazikçe ısrar etmişti. Daha sonra öğrendim ki kocası bütün resimlerini taşımış sonra da bir yere gitmiş. Stüdyosunda sanki evindeki salonundaymış gibi otururken benimle, resimlerinde de gördüğüm belirsizlik ve açıksözlülük bileşimi hakkında konuştu.

"Kore'de iç mekânlar geniş ve açık gibi görünebilir," dedi Lee Eunsil, "ama aslında kapatılmışlardır."[64] O, Kore binalarını hem sahne hem sembol olarak kullanıyor. *Yüzleşme*'de (*Confrontation*, 2008) birbirlerine dik açıda duran iki kabarmış penise rağmen, cinsiyetlerde bir flulaştırma var. "Ben bedenimin iç haritasını çıkarmak istiyorum, bedenimin içine girmek istiyorum" diye açıkladı; boyaya tutkusunu da bir resmini tanımlayarak anlattı: "Bu başlık, yani *Uçuşa Geç* (*Take Off*) boya hakkında. Boyadan bir kaçış var, sorunlardan, bu darmadağınlıktan. Bedenindeki deriyi kaldırıyor ve tek geriye kalan oldukça zayıf bir ego, rüzgâra kapılıp uçup gidebilir. Resimde iki deri var,

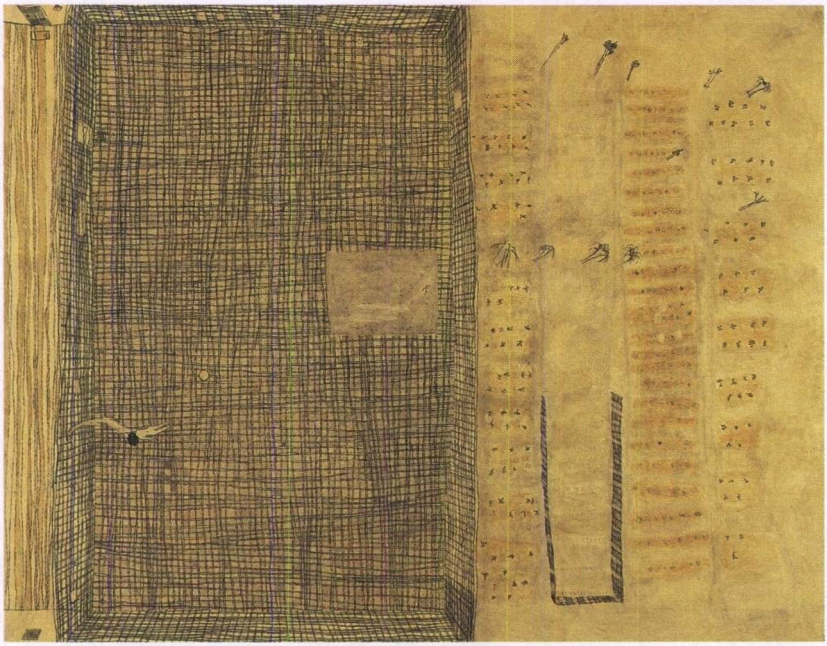




Jia Aili
Hallelujah
2012, resim ve heykel enstalasyonu, değişken boyutlar.

Jia'nın resimlerine verdiğimiz değer, böyle üst üste konduklarında değişmek zorunda.





üstte
Lee Eunsil
Yüzleşme
2008, tuvale gerilmiş
Kore kâğıdı üzerine mürekkep,
130 x 180 cm.

Cinsiyetler arasındaki karmaşa eski ile yeni arasındaki yüzleşmenin karmaşıklığını içinde barındırıyor.

altta
Lee Youngbin
Banyo
2011, kâğıt üzerine Kore mürekkebi ve suluboya,
127 x 159 cm.

Lee Youngbin benliğin anlaşılmasında yavaş bir düşünme tarzını deniyor.

erkek olan ve dişi olan. İkisi de dikkatle katlanıp sandalyenin altına konmuş." Eunsil tuval üzerine yerleştirilmiş kâğıt üzerine ince bir tabaka boyuyor, bu yüzeyleri çok dokunulur hale getiriyor. Resimlerindeki ince deriye dokunma arzusu uyandırıyor.

Lee Youngbin (d. 1980, Güney Kore) ile nötr ortamda, galerisinde buluştuğum için memnunum çünkü o içine kapanık biri. Galerideki ekip tarafından ona tercüme edilen sorularımı sanki birer el bombası gibi algıladı. Çalışmalarının ana konusu da olan kişisel alanına ilk karşılaşmamızda girmemi doğrudan bir saldırı olarak görecekti. Resimlerinden birindeki portatif merdivenin neyin sembolü olduğunu sordum. Dakikalar sonra "Değişim merdivenden düşmek gibidir" dedi.[65] Yere düşüşün yarattığı şişkinliği görebiliyordum. (Anlatılana göre, bu, çocukken başına gelmişti.) Onun hayatı "benim alanım" dediği evinin çevresinde ve eski tarz banyoların etrafında dönüyor. *Banyo* (*Bath*, 2011) serisinde çoğu kez bahçelerle banyoları yan yana yerleştiriyor, birinden diğerine geçiliyor, içerisi ve dışarısı, onun içini ve dışını sembolize ediyor. Kullandığı renkler ve tarzı Ambrogio Lorenzetti'nin Siena'daki *İyi ve Kötü Yönetim* (*Good and Bad Government*, 1338-39) fresklerini çağrıştırıyor. Aynı ciddiyeti, düşüncelerindeki katılığı onun çalışmalarında hissetmek mümkün, ama *Banyo*'daki karoların oluşturduğu ızgaralarda, imgelerin düzeninde, bir açıksözlülük girişimi de fark ediliyor. Resimlerinde, hayatındaki düzen zorlanıyor: "Kontrolün elimizde olmadığı gerçeğini paylaşmak istiyorum. Düzenlerin aynı anda varolması diye bir şey yok."[66] Lee Youngbin'de ruhani bir şeyler var; başka bir zamandan ve yerden, ama Cao Fei'yle çok benzer bir şekilde, çalışmalarında dünyalar arasında çok ayrım olduğunu göstermeyi amaçlıyor. Toplantımız hakkında uzun süre düşündü ve aylar sonra bana bir mesaj gönderdi: "Ruhani dünya birinin dünyası olamayacak denli çok uzakta bir yıldız değil."[67]

Art Hong Kong'dayken, Yangjian'dan sonra Duan Jianyu'nun Guangzhou'daki stüdyosunu ziyarete gidebilmek için bir gün daha fazla kalmadığıma hayıflandım ama iki hafta sonra İsviçre'de Rita ve Uli Sigg'in şatolarının üst katında özel bir retrospektifte Jianyu'nun çalışmalarını inceleme fırsatı buldum. İsviçre'nin eski Çin ve Kuzey Kore büyükelçisi olan Uli, Çin dışındaki en iyi çağdaş Çin sanatı koleksiyonuna sahip, bu koleksiyonunun büyük bir bölümünü de M+'a, 2017'de açılacak olan Kowloon müzesine bağışlıyor.[68] Bir grup sanatçı, küratör

ve arkadaşını Art Basel'den evine getirmek üzere bir otobüs ayarladı. Duan'ın çalışmalarını izlemek için nefis bir ortamdı. Çeşitli dönemlerinden işlerini görmeye sabırsızlanıyordum çünkü ilk gördüğüm resmini beğenmemiştim. *Sanatsal Tavuk* (*Artistic Chicken*, 2003-6) serisindekiler gibi bazı resimleri komikler ama, güçlü bir etki bırakmıyorlar.[69] Çoğunun içeriği havada kalıyor. Baştan çıkarıcılıklarına güveniyorlar. *İyiiyi Sabahlar*'ın (*Goodgood Morning No. 10*, 2007) temel kompozisyonu bir kartpostal ya da eski tarz kırsal bir manzara olarak işleyebilir ama pek çok insan yanından geçip gider. Hepimiz imgelere boğulmuş haldeyiz: İlanlarla ve her formatta fotoğraf makinesiyle üretilenlerle bombardıman altındayız. Aynı şekilde, biri bize "İyi Sabahlar" dediğinde sorgulamayız. "İyiiyi Sabahlar" daha fazla dikkatimizi çekebilir. Resimlerdeki yazılar da ağızda benzer tat bırakır. Baudelaire'in, çirkin bir deri lekesinin güzelliği tamamladığı fikrinin Duan'daki versiyonu bazen bana fazla geliyor: *Sanatsal Tavuk* serisinden, kızarmış tavuğun canlı tavuğun yerine geçtiği ve yine de ana konu olarak görüldüğü resminde olduğu gibi. Duan'ın resimlerine hayat vermekteki gerçek başarısının tek dezavantajı bu. Resimleri bir ilişki kurulmasını talep ediyor.

Zhang Wei'ye göre Duan "gerçek dünyada bir kapı açıp sosyal koşullanmamızın zincirlerinden kısa bir süre olsa da kurtulmamızı sağlıyor."[70] Bence kapıları en fazlası aralıyor ya da bazen benim ilk seferdeki deneyimim gibi kapıları tamamen kapatıyor. Bunu telafisi için Sigg Şatosu'nda iki şansım oldu. Birincisi resimleri görmek için şatonun geniş tavanarasına merdivenle yukarı tırmanışım oldu. Resimlerinin önünde durdum ve onlardan neden hoşlandığımı anlamaya çalıştım. Pek bir sonuç alamadım. Tavuklar konusunda hâlâ kuşkuluydum. Ama gözlerimi resimlerden pek ayıramadım. İki saat sonra, otuzun üzerinde misafirle birlikte bizi şatodan alıp Basel'e götürecek otobüsü beklerken Sigg'ler, Hu Fang ve beni 2007 yılında Frieze London'da Sigg'ler ile tanıştıran arkadaşımız Pirko Ackermann ile bir sohbete dalmıştım. Wei ile ilk kez orada karşılaştığım için, hayatın döngüleri üzerine bir şey söylemek üzereydimki Wei'nin orada olmadığını fark ettim. Otobüsün beklediği tek kişi oydu.

O sırada şatodan küçük bir figür çıktı. Wei, Duan'ın resimlerindeki karakterlerden biri olabilirdi. Bir peri masalından çıkmış gibiydi. Gölün üstündeki köprüye bakıyordum. Akşamüstü

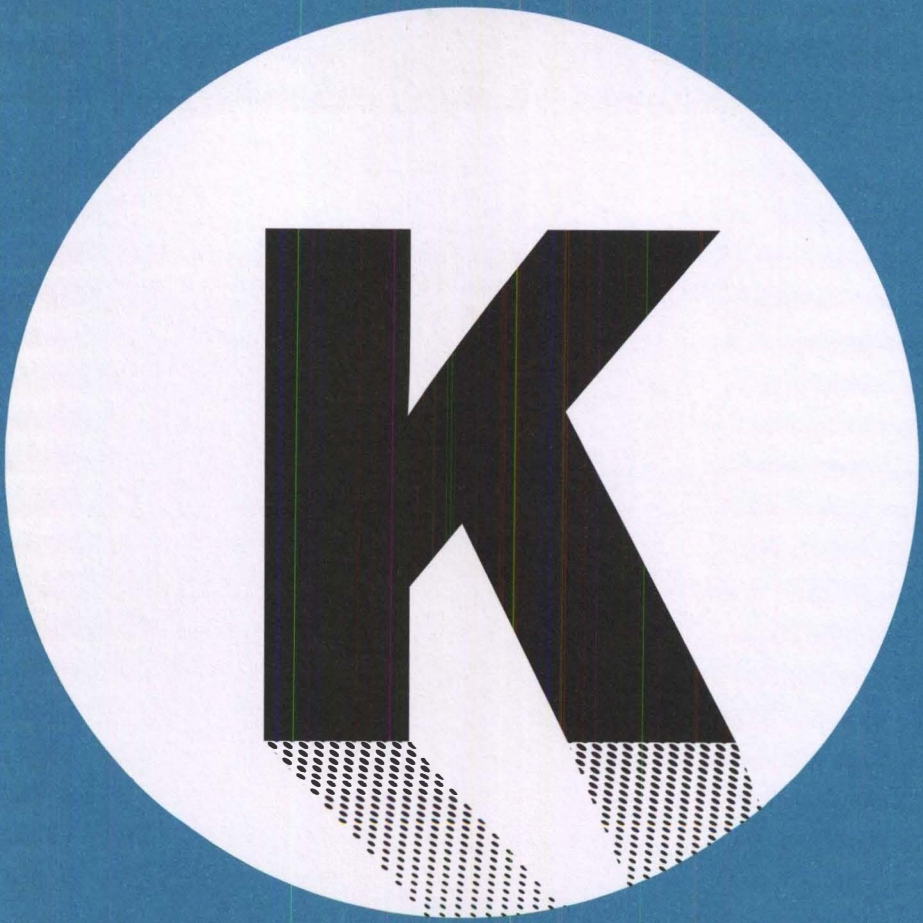


Duan Jianyu
Hoş Geldiniz No.2
2009, tuval üzerine yağlıboya,
181 x 434 cm.

Duan'ın hiçbir hikâyeyi tam anlatmayan resimlerinde masum bir yan var.

güneşi tepedeki şatonun boyalı ahşap işlerini aydınlatıyordu. Küçük figür yoldan aşağı indi. Ona selam vermek için köprüye yaklaştığımda elindeki torbalarda yemek taşıdığını gördüm. Hayattaki önemli her şeye merakıyla herkesi etkilediği gibi aşçıyı da etkilemişti besbelli. Wei, mükemmel bir Duan Jianyu kahramanı olabilirdi, çünkü günlük olaylarla peri masalı büyüsünü bir araya getirebiliyor. Herkes Duan'ın resimlerine bakmıyor, onlardan beslenmiyor. Wei bize dünyalar arasında hafifçe geçişler yapmayı öğretiyor.

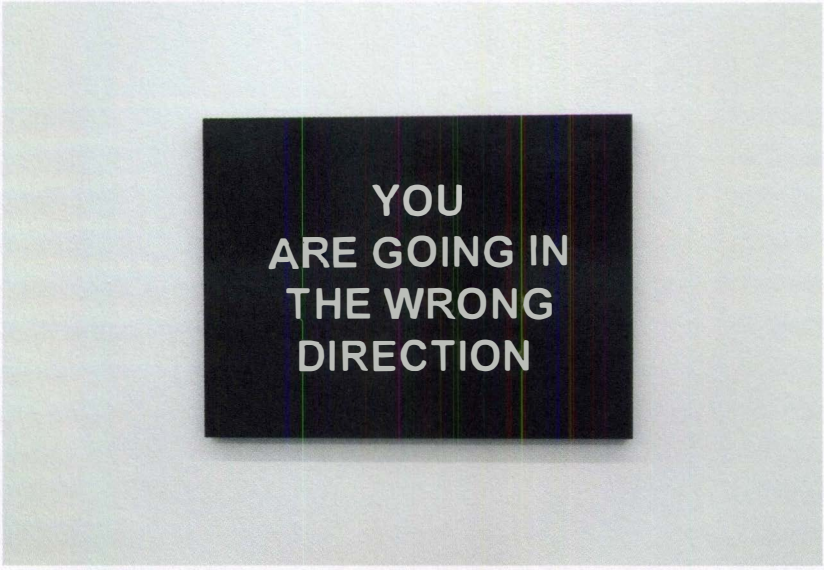
Yalıtılmış deha bir istisnadır. Çoğumuz gruplar içinde çalışırız, Yangjiang, Raqs, hatta Cai stüdyosu gibi. Sanat pazarı tabii ki hâlâ tek başına sanat dehası fikrini bırakmıyor ama zamanla bu değişecek. Raqs kolektifi, pasif fikir birlikleri yerine "fikir çatışmaları" aracılığıyla çalışmaktan bahsediyor. Onların dediği gibi, birlikte çalışmak "bazen üç kişinin çatışmalı bir anlaşmazlığa düşmesi demek, ama bazen de caz müziğinde olduğu gibi birinin diğerlerine saygısıyla ürettiği anlar yaşanıyor."[7] Sanatçının rolü en hızlı Asya'da evriliyor.



KUZEY
● AVRUPA

Kaybolmaktan korkuyoruz, oysa ben muazzam Moskova Metrosu'na yaptığım ilk ve ikinci gezilerimde umutsuzca akıntıya kapılmış olmaktan memnundum. Beni sistemden çekip çıkarmak üzere Moskova Sanat Evi'nden gelmiş çekici kadından özür dilerim.[1] Yanımda Metro haritasının tamamı vardı ama Kiril alfabesini okuyamadığımdan istasyonların adlarını sökemiyordum. İnecek miydim, inmeyecek miydim, işte bütün mesele buydu. İki hafta sonra Regents Park'taki çadırların arasına bir kapı yerleştirmeye çalışırken rastladığım Laure Prouvost (d. 1978, Fransa) kapının üzerine astığı "Yanlış yöne gidiyorsun" yazılı tabelayla düştüğüm durumu özetlemiş oluyordu. 2011 Frieze Londra fuarındaki Frieze Projesi'nin bir parçasıydı bu. Prouvost tıpkı benim Moskova Metrosu'nda yaşadığım güvensizlik duygusunu işleyerek bize temel bir gerçeği, kontrol hastalarını hatırlatıyordu: "Hatalar yaparsın, hatalarından ders alırsın."[2] Bizler yönümüzü bulmayı öyle öğreniriz.

Avrupalılar evrenin merkezinde yer almazlar. Milyonlarcamız yeniden yönlendirilmeye muhtaç; yalnızca geri kalan dünyayla ilişkilerimiz bakımından değil içsel olarak da öyle. 1989 yılında Berlin Duvarı yıkıldığından bu yana Avrupa büyük değişimlerden geçiyor. Moskova, Paris ve Londra metro hatları, sırasıyla, Altuf'evo, Clignancourt ve Cockfosters'ta biter, işte bu son istasyonlar bizim yön tabelalarımız olurlar. Merkez kadar varoş da öğreticidir. Aynı şekilde Avrupa çağdaş sanatını tanımlamaya çalışırken Moskova ve İstanbul gibi Avrupa ile Asya arasındaki sınır şehirlerine, ayrıca Afrika ile Avrupa arasındaki sürtünmeye bakmalıyız. 2011 Venedik Bienali'nde Polonyalılar sergi alanlarını İsrailli sanatçı Yael Bartana'ya (d. 1970, İsrail) ayırmakla bunun en çarpıcı örneğini vermişlerdi.





üstte
Laure Prouvost
Yanlış Yöne Gidiyorsun 2011,
ahşap pano üzerine yağlıboya,
vernik ve kolaj,
25 x 29 cm

Prouvost'un esprili el boyama imzası Londra'daki Frieze fuarına gelen ziyaretçilere yanlış yöne gittiklerini haber veriyordu.

altta
Yael Bartana
Mary Koszmary 2007,
videoya aktarılan tek-kanal formatında 16 mm'lik film

Bartana üç milyon İsrailli'nin anayurtları Polonya'ya geri dönüşlerini destekleyen Neo-Nazi tarzı bir kampanya başlatarak durumu tersine çeviriyor.

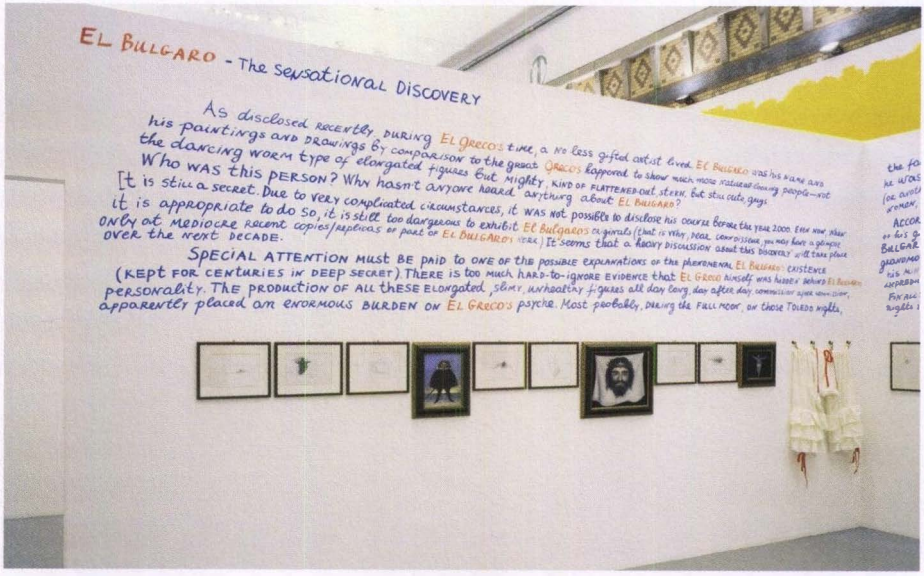
Enstalasyon çalışmasının bir parçası olan ve başlıca video üçlemesinden oluşan *...ve Avrupa serseme dönecek* (*...and Europe will be stunned*, 2008-11) ile Polonya Pavyonu tamamıyla Büyük Soykırımı kışkırtan Nazi kampanyalarını aynada olduğu gibi yansıtan bir görüntüyle kaplanmıştı. Ancak videoda konuşmacılar peş peşe kürsüye çıkıp üç milyon İsrail yurttaşının İsrail'den ülkeleri Polonya'ya dönmelerini destekleyen sözler söylüyorlardı. Polonyalı yetkilinin kararı cesurcaydı, Polonya'nın bir yandan bambaşka bir gelecek ortaya koyarken geçmişiyle yüzleşmesine ortam sunmuştu.

Polonya Avrupa'daki değişimin kalbinde yer alır. Sovyet imparatorluğunun dağılması dengelerin doğuya kaydığını yansıtan yirmi birinci yüzyıl sanatının en radikal örneklerinden bazılarının yaratılmasına yaradı. Londra, Berlin ve Paris'teki geleneksel sanat merkezlerinde açılan sergilerin çoğunun Avrupa'da neler olduğunu henüz gerçekten anlamış olmadıklarını görüyorum, eğer Çek Cumhuriyeti, Bulgaristan, Slovakya, Estonya, Sırbistan ve kuşkusuz Polonya'daki bir avuç sanat stüdyosu ziyaret edilse sonuç daha etkili olacaktır. Aslında bu stüdyoların sahipleri Londra'ya ve dünyanın dört bir tarafındaki fuarlara gelirler, bu nedenle oraları dilediğim gibi görme imkânı bulamam.

Sofya'ya gidip Nedko Solakov'u (d. 1957, Bulgaristan) görmediğim için suçluluk duyuyorum, kendisi uçağa binmekten korkuyor. Hatta akıllarda yer etmiş *Korku* (*Fear*, 1987) adlı tablosunda kendini bir uçağın lombozunda ufacık ödlek bir gövde olarak tasvir etmiştir. Solakov bir sanat barometresidir. Onun Kavramsal Sanatı anlaşılabilir. Öykü anlatıcılığa karşı tabuyu yıkmanın yolunu açan da odur. Sömürgeciliğin sadece Avrupa çıkışlı olmadığını açıkça gözler önüne serer.

Solakov'la ilk sohbetimizi 2009 Frieze Londra fuarının kapalı olduğu saatlerde Deutsche Bank Salonu'nun ıssız koltuklarında yapmıştık. Onun küçük ve eğlenceli çizimleriyle ilk kez bundan on yıl kadar önce başka bir sanat fuarında, Bologna'daki Arte Fiera'da karşılaşmıştım. Beni bu fuar kadar güldüren başka bir fuar olmadı sayılır. Öncelikle sadece gülünç olduklarını düşünmüştüm, fakat Frieze'deki uzun Pleksi çadır penceresinin yanındaki koltukta yan yana oturduğumuzda Solakov'un yalnızca bir gözlemci ve yorumcu olmadığını biliyordum. Ciddi bir biçimde, davranışlarımızı değiştirmemizi istiyor.

Alaycı bir üslupla yaptığı daha erken tarihli bir otoportresinde Solakov kendini Avustralyalı kanun kaçağı Ned Kelly'ye ben-



zetir. Bununla 2011 Frieze fuarında Deutsche Bank Salonu'nda bulunan kendi ressam-süper kahramanının hikâyesini aktardığı resim dizisi *El Bulgaro* (2000) birbirine karışırken kendisi bizzat yanı başınızda oturur. İlk başta El Bulgaro karakterinin El Greco'yu tiye alan bir espri olduğunu düşünmüştüm. Yunanlı üstadın elinden çıkma figürler gibi sıskacık olmayan Solakov'un El Bulgaro kılığındaki kendi tasviri sivri dili ve kalemiyle Falstaff'ı andıran şen şakrak bir figürdür. Görevi Bulgar sanatını belirsizlikten kurtarmaktır. Popülist asilerin çoğu gibi onun başarısı da belli bir çağrıyı evrensel kılmak olur. Büyüklere karşı küçüklerin, kokuşmuş, çürüyen merkezlere karşı varoşların şampiyonudur.

Nedko Solakov
El Bulgaro 2000,
karışık araç ve metinler,
boyutlar çeşitli.

El Greco'nun kurgusal öteki beni, süper kahraman El Bulgaro sanatı belirsizlikten kurtarmaya Bulgaristan'a gelir.

Gaddar rejimlerden sağ kurtulmuş Orta ve Doğu Avrupalı sanatçılar piyasanın yönettiği sanat dünyasına pes deyip buyruklarını kabul etmeye hazır değildirler. Nedko Solakov, Dominic Lang, Ivan Grubanov, Anri Sala, Adrian Paci, Roman Ondák ve Timo Toots hep birlikte komünizmden kapitalizme kolay geçiş varsayımlarına meydan okurlar. Yaptıkları sanat yeni toplumların temellerini sorgular. Bulgaristan bağımsızlığını kazanır kazanmaz, Solakov *Çok Gizli* (*Top Secret*, 1989-90) adlı eserini yapmıştı. Bir dosya dolabında Bulgar gizli polisinden kalma belgeleri çağrıştıran kartlar Solakov'un harika çocuk-muhbir kariyerini haber verir. Yalnızca çocuk Solakov'un dürüstlüğü sorgulanmakla kalmaz; insanın doğası da mercek altına yatırılır. Bunların olmasına izin veren bizler hâlâ aynı insanlarız. Eser geçmişimizi sorguya çekerken bir yandan da aynı olayların bir daha yaşanmamasını nasıl sağlayacağımızı sorar bize.

Kimse Solakov'un fikirlerinden asla sakınamaz. Frieze çadırında benimle birlikte oturduğu o sonbahar sabahından tam iki yıl



Nedko Solakov
Çok Gizli, 1989-90,
akrilik, çini mürekkebi, yağlıboya, fotoğraflar, karbon kalem, tunç, alüminyum, tahta ve utanç verici bir sır,
14 x 46 x 39 cm

Bulgar polisinin ülkedeki kontrolünü kaybetmesinden sadece haftalar sonra Solakov kendi işbirlikçiliğinin anısına bu çalışmayı yapmıştı.

sonra 2011 Frieze fuarındaki Deutsche Bank Salonu'nun 12 metre uzunluğundaki duvarında kocaman sarı bir leke beliriverdi. Bunu bir hatıra plaketi olarak görmek isterim, sohbetimizin virüs gibi yayılan bir sonucu olmalıydı, ne de olsa aynı yerde büyüyordu. Duvarın dörtte üçünü kaplayan cart limon sarısı bir boya lekesiydi. Robert Motherwell, Franz Kline ya da soyut resme yönelen başka birinin esintileri seziliyordu ancak kaygılandıracak ölçüde yarım kalmıştı. Bir tarafında zarif bir elyazısıyla sanatçının mesajı okunuyordu: "Bu sarı lekeyi sergi asistanlarına sipariş ettim ama daha sonra bunu neden yaptığımı tamamen unuttum."

Sarı Leke, Dalgın Adam Projesinden (The Yellow Blob, from the Absent-Minded Man Project, 1997-) birbirimizle soyut kavramlar aracılığıyla iletişim kurabileceğimiz yönündeki saf düşünceyle alay eder. Bir ay önce Birmingham'daki Ikon Galerisi'ndeki sergisinde Solakov'u Deutsche Bank personelinden bir grupla tanıştırmıştım.[3] Onu en iyi tanıtma yolu gruptakilerden personelin en titiz üyesini akıllarına getirmelerini istemekti. "Hani, size bir e-posta yollar, bunda bir sorun yoktur, ama beş dakika sonra yazdıklarını değiştirir, sonra bir değişiklik daha yapar, ardından bir tane daha." Solakov bize bir fikre ayak uydurmak için çabuk düşünme becerisinin gerekliliğini göstermektedir. Küratör Rosa Martínez'in "hareket halinde Maleviç" dediği yerleştirme çalışması olan *Bir Hayat (Siyah Beyaz)* [*A Life (Black and White)*, 1998-] bunu açıkça gözler önüne serer. Bir boyacının beyaza boyadığı bir odaya girdim, ama bembeyaz olduğunda başka bir boyacı gelip odayı simsiyah yaptı, sonra diğeri yine beyaza, sonra öbürü siyaha boyadı, böyle sürüp gitti. Hiçbir şey asla aynı kalmaz.

O sonbahar Kensington Bahçeleri'nde çıktığım yürüyüşlerden biri Serpentine Galerisi'nin duvarlarındaki deliklerden yayılan



Anri Sala
Derin Keder (film karesi)
2005, süper 16 mm
video görüntüsüne aktarılmış,
renkli, stereo, ekran boyutları
çeşitli.

Biz sanatın gücüne karşı
savunmasız kalırken müzik
çatlaklardan içeri süzülür.

acıklı notaları üfleyen iriyarı saksofoncu André Vida tarafından kesintiye uğratılmıştı.

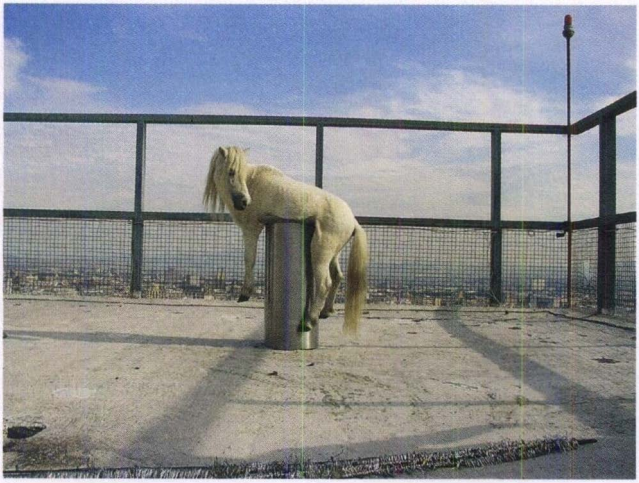
Anri Sala (d. 1974, Arnavutluk) bir sokak laternasından çıkma mukavva partisyonları büyüterek sahte duvarlar dikmişti. Galeride iç içe geçmiş üç film gördüm, bir köşede de sanki yerleştirmedeki işitsel klostrofobiden kaçmaya çalışırcasına saksofoncu duruyordu. Bu performans laternacının huzursuzluğunu, göçebe müziğinin vuruşlarda ısrar ederek kendi varlığını kanıtlamasını yansıtır gibiydi. Dönüp dolaşıp akla gelen soru sergideki filmlerden birinde duyulan The Clash grubunun bir şarkısından tek bir dizeydi: 'Kalsam mı, gitsem mi? [Should I stay or should I go?]'[4]

"Kalsam mı, gitsem mi?" Durmadan tekrarlanarak bıkkınlık veren bu seçeneklerle yakın tarihte Arnavutluk'tan kitlesel çıkışları aklıma getirmemek elimde değildi. Size Sala'nın eğitimi uzun uzadıya nasıl tarif ettiğini aktarıyorum, yalnızca Arnavutluk'u neden terk ettiğini açıklamakla kalmıyor, diğer yandan sanat dünyasının nasıl işlediğini ifşa ediyor:

> "Müzeler olayları hep doğrusal ve kesintisiz bir hikâye olarak anlatmayı başarırlar. Kanımca bu Batı'nın nesnel, doğrusal ve kesintisiz tarih istemesinden çok düzen ve meşruiyet isteğinden ileri gelir. Beni ele alalım, dünya ve sanat bilgim ta başından beri karman çorman ve düzensizdir. Tiran'da sanat okurken ideolojik baskılar ve dışlanmışlık nedeniyle sistemin anlatısına uymayan ne varsa –1920'lerden sonra sosyal gerçekçiliğin yanı sıra üretilen her türlü

sanat– yasaklanmış ve görmezlikten gelinmişti. Ara sıra ülkeye yasadışı yollardan giren kitapları okuyarak o boşluğu doldurmaya çalıştığımı hatırlarım. Bu kitaplar tarih sırasına göre değil, rastgele ve düzensiz getirilirlerdi. Bazen sayfalar eksik olur ya da metinle ilgili resimler yerinde olmazdı, belki kesilmişlerdi, belki de kitabı daha önce eline almış kimse tarafından koparılıp alınmışlardı. Dolayısıyla göremediğim bir şey hakkında yazanları okurdum. Şimdi bile bir şey gördüğümde, kendi zamanına göre bir atılım ve tuhaflık olduğu için mi yoksa benim zamanımda bir yıkıcılık olduğu için mi hoşuma gidip gitmediğini söyleyemem. Öykünün şöyle anlatıldığını bir düşünün: Bir zamanlar önce Magritte varmış, sonra Picasso, derken Duchamp, ardından Bruce Nauman gelmiş, sonra Kandinski, peşinden Andy Warhol ve daha sonra Joseph Albers ile Yves Klein. Zamanla o bilmecenin bir kısmını çözdüm, fakat Fransa'ya taşınınca hiç düzensiz, nice film ve sergi gördüm, böylece bilmece daha da büyüdü. Sonradan, henüz verdikleri eserlerin çoğunu bilmeden Philippe [Parreno], Lima [Gillick], Olafur [Eliasson], Rirkrit [Tiravanija], Gabriel [Orozco] ya da Carsten [Höller] ile tanıştıktan sonra bu denli yeni girdiyle önceki dağınıklığın nasıl cereyan yemiş gibi olduğunu siz tahmin edin. Bütün bunları bir sıraya sokmaya çalışmam, çünkü tarihsel sıra sadece olası anlatılardan bir tanesi. Kendi duygusal sıralamamı ve onun doğurduğu yaratıcı yanlış anlamayı yeğlerim."[5]

Avrupa'nın en despot rejimlerinden birinde Sala'nın eğitimi onu sanat dünyasına iyi hazırlamışa benziyor. Yalnızca ilk cümlesine itirazım var: "Müzeler olayları hep doğrusal ve kesintisiz bir hikâye olarak anlatmayı başarırlar." Şimdilerde bize bir öykü anlatan müzeler birkaç tanedir; bundan kaçınmak için ellerinden geleni yaparlar. Onların kafa karışıklığı, dağınıklığı ne yazık ki her zaman Sala'nınki kadar berrak ya da dürüst olmaz. Benim öykümü sanatçılar üzerinden anlatmayı seçmemin nedeni de bu zaten. Sanat hakkında bir şeyler öğrenirken muhtemelen biz de Sala'nın gelişigüzel yaşadığı deneyimi yaşarız, ancak o "ateşli" çağdaşlarıyla ilişkisinden söz ederken Nicolas Bourriaud'nun sanatı insan ilişkileri üzerinden açıklamaya çalışan *İlişkisel Estetik* (1998) çalışmasında ortaya attıklarına benzer kuramlara gönderme yapıyor.[6] Sanatçılar arasındaki yanal bağlantılar doğrusal olanlardan biraz daha az olabilir kuşkusuz. Tracey Emin (d. 1963, İngiltere) yatay olanların dikey bağlantılardan daha hoşa gittiğini tartışmıyor muydu? Bir çadırı, sevgililerinin büyük renkli harflerle yazılı adlarından yamalı bir ilan tahtasına çevirdiği *Yattığım Herkes 1963-1995* [*Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995)] çalışma-



Anri Sala
Yok Barragan, Ağlamak Yok
2002, renkli fotoğraf
63 x 78 x 3

Sala'nın fotoğrafının başlığı eskiden Meksikalı mimar Luis Barragán'ın bahçesinde duran bir heykelegönderme yapar, resim aynı zamanda kaybolmayı anlatır.

sında bizi güldürmüştü, ama Emin ile Damien Hirst'ün Genç Britanyalı Sanatçılar (YBA) ağındaki "dostlarının" 1980'li ve 90'lı yıllarda gördükleri dünyayı tutarlı bir şekilde değiştirmeye çalıştıklarına cidden inanır mıyız? Buna girişmemişlerdi bile. Hirst (d. 1965, İngiltere) Andy Warhol'un Fabrika kavramını alıp piyasanın işleyişini çalışmasına ekleyerek onu bir adım ileri götürmüştü, oysa Sala'nın kuşağındaki sanatçılar daha hırslıydı.

Bu kitabın tasarımcısı kapak için ilk başta Sala'nın *Yok Barragan, Ağlamak Yok* (*No Barragan, No Cry*, 2002) çalışmasını seçmişti, çünkü bu, kafası karışmış bir pusulaya benziyordu. Fotoğraf bir zamanlar Meksikalı mimar Luis Barragán'ın bahçesinde duran heykelden esinlenilmişti, ama biz konumuzdan sapmayalım. Burada kaybolmak anlatılır. Şehrin içinde çatı terasının nerede olduğu belirsizdir. Atın durduğu kaidenin aslında yol kapatan bir mantar bariyer olduğu anlaşılır, bizim girmememiz gereken bir yere girmemizi engeller. Zavallı hayvan tıpkı benim Moskova Metrosu'nda olduğum gibi tedirgindir ama istenen mesajı verir. Her sanatçıyı birey olarak anlayıp değerini bilmek için kaybolmaya, yanal ve doğrusal kerterizlerden kurtulmaya hazır olmalıyız. Öte yandan biçimsiz, belirsiz duruşuyla hem bu fotoğraf hem de Sala'nın diğer çalışmaları bize kendimizi kaybetmenin yetersiz olduğunu hatırlatır. Bourriaud *İlişkisel Estetik* adlı eserini takip eden tarihin-sonu tarzında *Postprodüksiyon* (2001) kitabında bir fikir üstünde durmuştu.[7] Sanatçılarla sanat dünyasını harekete geçirip sarsanları diskjokeylerin "kültürel nesneleri seçip onları yeni kavramlara iliştirmelerine" benzetiyordu.

Yine bir Arnavut olan Adrian Paci (d. 1969, Arnavutluk) *Geçici Kalış Merkezi* (*Centro di Permanenza temporanea*, 2007) videosunda gözlerimizin önüne küresel seyahatin tatsız bir görüntüsünü koyar. Uçaklar dünyanın nice havaalanlarından birine inip kalkarken, daha iyi bir yaşam arayışındaki göçmen işçiler pistte tek sıra olmuş kameraya doğru yürürlerken yakıcı güneşin al-



Adrian Paci
Geçici Kalış Merkezi
2007, Kromojenik baskı, aynı başlıklı videoyla bağlantılı, 120 x 140 cm

Paci'nin yerinden yurdundan edilmeyi konu eden videosunda oyuncuları, kimi kaçak olan göçmen gündelik işçilerdir. Videonun başlığı kaçak göçmenlerle sığınmacıları barındıran İtalya'daki tutukevlerine yapılan bir gönderme.

tında kısa, keskin gölgeleri piste düşer. Yanaşma merdiveninin basamaklarını çıkarlar. Kamera tıpkı güneş gibi suratlarını dikkatle inceler. Hepsinin yüzü kırışmış, giysileri yıpranmış. Sanat tarihi açısından bakıldığında bunlar Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (*Liberty Leading the People*, 1890) tablosunda barikatları aşan ideal devrimciler değil, Géricault imzalı *Medusa'nın Salı* (*Raft of the Medusa*, 1818-19) resminde gemi kazasından sağ kurtulmuş saldaki denizcilerdir. Onları diğer herhangi bir yolcudan ayıran sadece gözlerindeki bakış ya da üzerlerindeki kıyafet değil. Bavulları yok. Filmin en önemli yeri, işçileri asfaltta yürüyüp basamakları çıkarken görüntüleyen, sonra kameranın uzaklaşarak merdivenin yanaştığı bir uçak olmadığını gösteren çekimdir. Gidecek bir yer yoktur. Kerteriz noktamızı bulmak her zaman yeterli gelmez. İnsan ürünü sınırlar ve yasalar "Gitsem mi, kalsam mı?" seçeneğinden yoksun milyarlarca insanı kısıtlar.

Timo Toots (d. 1982, Estonya) aslında Estonya'nın Tartu kentinde yaşar, orada çalışıyor ama ben onunla 2011 yılında Moskova'da Café Mayak'ta tanıştım. İnteraktif elektronik *Medya Balonu* (*Media Bubble*, 2008) performansını önceki gün Moskova Bienali'nde görmüştüm. Dönen levhanın üstüne adım atar atmaz ben de bir medya balonuydum, dans ettikçe videoyla yansıtılan sözlere gömülüp dünya basınına daha çok alet oluyordum.

2011 Moskova Bienali başarıya ulaşırken (yazarlığının yanı sıra küratörlük de yapan) Bourriaud'nun bazı sergileri fiyaskoydu. Retoriğin sanatı gölgede bırakmak gibi bir çabası bulunmuyordu. Bienal Direktörü Peter Weibel'le tanışma fırsatı bulduğum için şanslıydım, kendisi aynı zamanda binyılın başından beri Karlsruhe'deki Sanat ve Medya Merkezi'nin Genel Müdürü'ydü.[8] TSUM alışveriş mağazasındaki şatafatla uzaktan yakından ilgisi olmayan ARTPLAY Tasarım Merkezi'nin neredeyse bomboş kafeteryasında birlikte kahve içip sandviç yemiştik. Weibel sergisinin kişilik bölünmesine yol açmasını doğal karşılıyordu. Aslında temel dayanağı Bourriaud'yu yönlendirenden pek de uzak sayılmazdı. Zaten düzenlediği bienalin başlığı olan "Dünyaları Yeniden Yazma" üstü kapalı da olsa *Postprodüksiyon* kitabının bir yankılanmasıydı. Kataloğun giriş bölümüne Weibel'in yazdığı üzere, "Çağdaş sanat ve çağdaş dünya küresel çapta yeniden-yazım programının parçasıdır."[9] Tarihsel revizyonizmin yankıları tüyler ürpertir, fakat sandviçlerimiz bitip de kâğıt bardaklarımıza tekrar tekrar kahverengi sıvı doldurduldukça, Weibel çalışmalarında modern teknolojiden yararlanan Timo Toots, Charles Sandison, Shilpa Gupta, Christa Sommerer ve Laurent Mignonneau gibi sanatçılar arasındaki birtakım bağlantıları açıklamaya koyuldu. Öte yandan Gerhard Richter ve Neo Rauch gibi ünlü ressamların yanı sıra bu sanatçıları da doğal bağlama oturtmaktan ve yeni sanatçıları tanıtmaktan da geri kalmadı: Bilhassa dikkatimi çeken Lada Nakonechna (d. 1981, SSCB) oldu.

Nakonechna sanat piyasasında Damien Hirst ve Jeff Koons'un ticari anlayışının egemen olduğu statükoya meydan okur. Dünyanın dört bir tarafındaki mekânların dümdüz, neredeyse mekanik çizimlerini sergiler. Çizim çalışmaları sırasında yapım masraflarını hesaplamak için, tasvir ettiği ülkenin sıradan bir çalışanı gibi davranır. Böylece, örneğin 2010 yılında İsviçre kırlarını basit, hoş çizgilere aktarırken altlarına şunu yazmıştır: "İsviçre Malı/tarih/9 saatlik iş/saat başı ortalama ücret – 35 frank/toplam maliyet – 315 frank." Kendi yurdu Ukrayna'nın manzaralarının altında şu sözcükleri okuruz: "Ukrayna Malı/tarih/8 saatlik iş/saat başı ortalama ücret – 13 grivna/toplam maliyet – 104 grivna (104 grivna = 13 frank)." Çizimler, Warhol'dan Hirst'e kadar sanatçıların kurduğu sanat eşittir para denklemini düpedüz çürütürler.

Rusya bize kendi kültürel ticaret anlayışının içyüzü hakkında ipuçları verir. Dünyanın en büyük koleksiyoncularından bazıları Rus'tur. Oligarklar küresel sanat piyasasının üst seviyesinde top



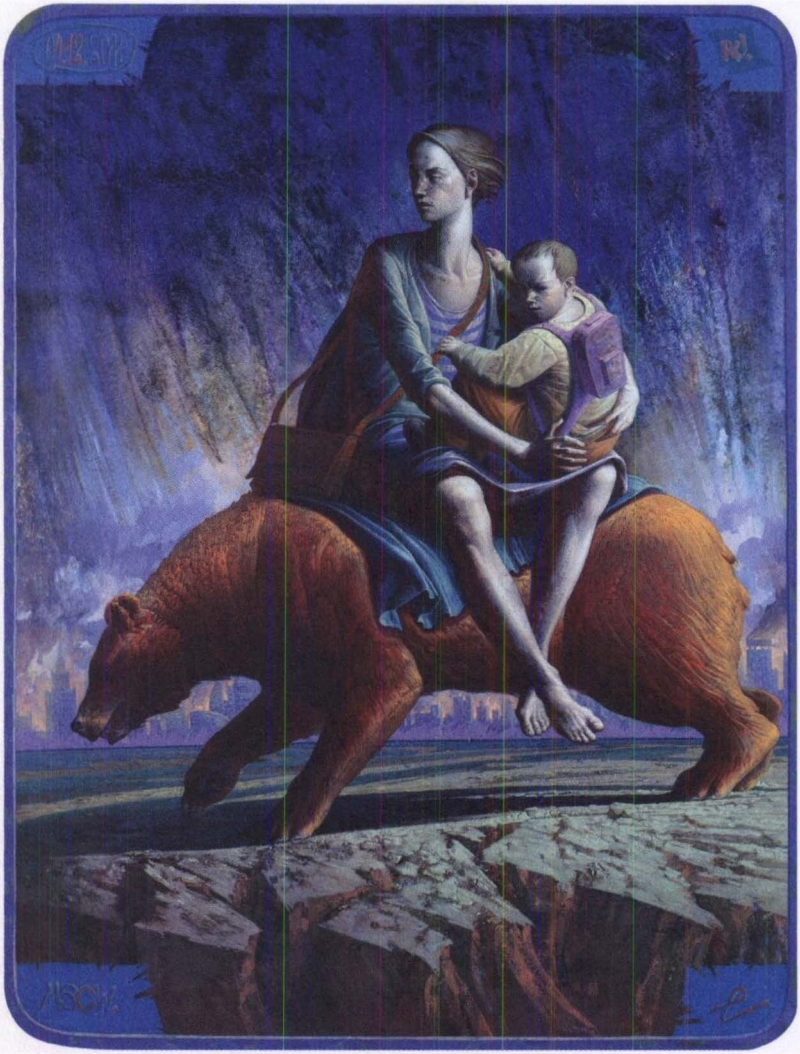
Lada Nakonechna
Kartlar
2010, kâğıt üzerine kurşunkalem, çalışma süresiyle birlikte.

Nakonechna'nın çizdiği Ukrayna manzarası İsviçre'deki çalışmasından daha ucuza mal olur, bu da iki ülkede ortalama ücretler arasındaki farkı yansıtır.

çevirmeye devam ederler. Ancak ben 2011 yılında aynı sıralarda Moskova Bienali'nin açıldığı Moskova Sanat Evi'ne gittiğim zaman galericilerin şikâyeti milyarderlerin kendi insanlarını desteklemedikleriydi. Bunun belli ölçüde haklı gerekçesi eski Sovyet Bloku genelinde koşulların değişmesine en yavaş cevap gösterenlerin Rus sanatçılar olmasıdır.

İmparatorluğun dağılmasına yönelik bu gecikmeli sanatsal tepkiyi ertesi akşam üst tabakaya hitap eden galerilerin bulunduğu Winzavod'da bir açılışa gittiğimde görecektim. Regina Galeri'de Egór Koshelev (d. 1980, SSCB) imzalı küçük bir çift yağlıboya tablo gördüm. Zaman tam yirmi yıllık bir dönüş yapmış diye düşünüyordum, karşımda 1990'ların başlarından Neo Rauch (d. 1960, Almanya) imzalı bir tablo vardı. Bir resimde Rauch'un tarzında kaslı bir emekçi görülüyordu, bir ayı ve bir kartal heykelini yontan bir işçiydi. Bunu sanatçının son yıllarda kutuplaşmış sanat dünyasına son verme girişimi olarak yorumladım. Heykel de Rus İmparatorluğu'nun yüzü doğuya ve batıya dönük çift başlı kartalına gönderme olabilirdi, fakat kartallardan birinin yerini ayı almıştı. Diğer resimde ayıya binmiş giden güvende görülen bir aile vardı. Koshelev kapitalizm/komünizmin siyah-beyaz dünyasını tepetaklak ediyordu.

Bu bölünme bir daha neredeyse birleştirilemeyecek cinstendir. 1970'lerde Moskova'da Kavramsal Sanat icra edenler, eserlerini hiçbir gerçekçi satış umutları olmaksızın üretirlerdi. İlya Kabakov (d. 1933, SSCB) ile Erik Bulatov (d. 1933, SSCB) yıllar boyu birbirlerinin stüdyolarıyla dairelerinde buluşan birbirine



Egór Koshelev
İsimsiz
2011, mukavva üzerine akrilik,
79 x 59 cm

Sovyet imparatorluğunun çöküşünün tam etkisi Rus sanatında daha yeni hissedilmeye başlıyor.



Erik Bulatov
Özgürlük II
1991, tuval üstü yağlıboya
155 x 295 cm

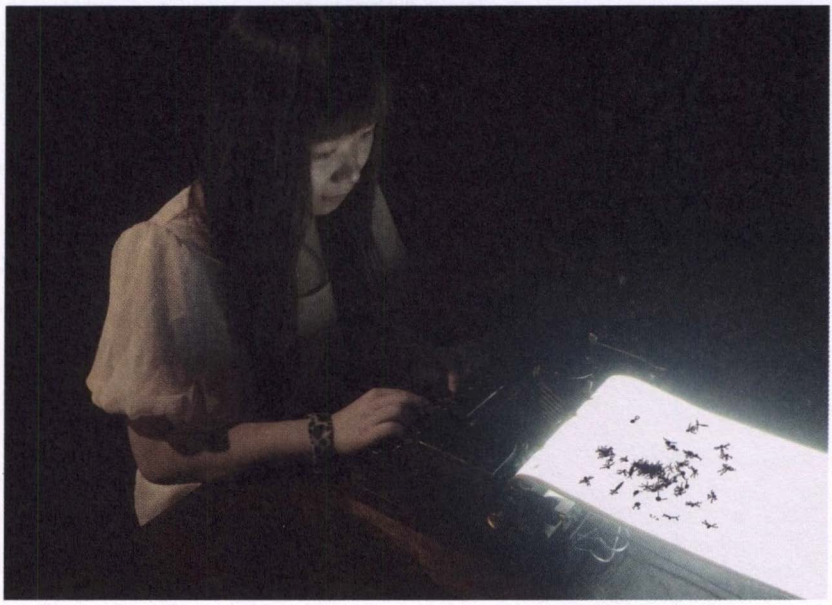
Bulatov'un resmindeki görüntünün metinle birleşme tarzında az görülmüş bir güç var, sanki eşit ağırlıkta olmak ikisine de yarıyor.

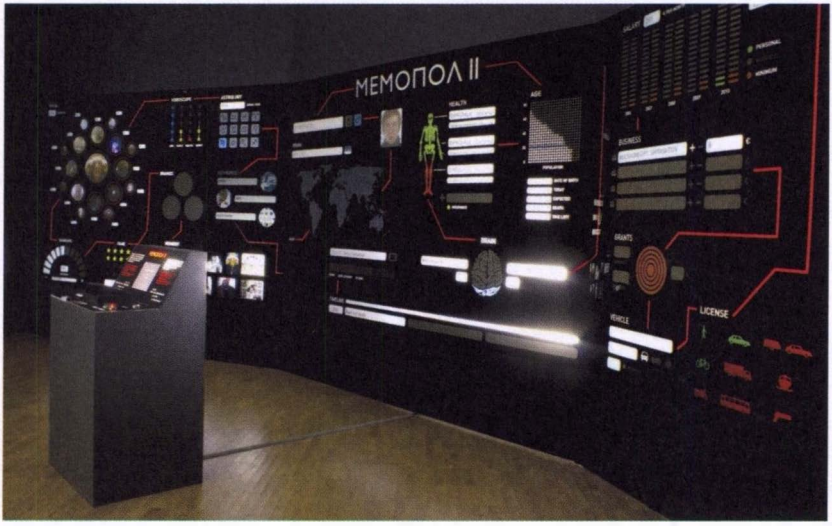
bağlı yakın arkadaş sanatçılarla aydınların tepkilerine güvenmişlerdi.[10] Bu da Kavramsal Sanat'ın en yalın halini, diğer bir deyişle her sözcük ve görüntünün başınıza geri dönüşü olmayan bir dert açabildiği bir durum için üretilmiş bir düşünce sistemini özendirmişti. Sanatçıların saklama ve günışığına çıkarma ihtiyacı aynı zamanda hareketin önde gelen eleştirmeni Boris Groys'un Moskova Kavramsal Sanatı'nı metin ve görüntü arasında özünde dengeleyici olarak yorumlamasına yol açmıştı: "Yaşadığımız çağda artık ne resimlerin ne de metinlerin yaratılması bireysel olarak insanın tekelindedir. Zaten görüntü ve metin arasındaki karşıtlığı gidermesine olanak tanıyan tam da bu koşuldur, çünkü artık kendine, ben hangisiyim, yazar mı, ressam mı diye sormaz."[11] Bulatov'un *Özgürlük II* (*Liberté II*, 1991) tablosunda sözle görüntü birleşir ve özgürlüğün yüce kavramından ayrı tutulamaz.

Weibel kendi bienaline Moskova Kavramsal Sanatı'nı icra edenlerden kimseyi dahil etmemiş, ama Lada Nakonechna'nın eserine yer vermişti. Görece tanınmamış olan Koshelev de yoktu bienalde, fakat artık bir süperstar olan Neo Rauch vardı. Onca modern kavramsal sanatçı arasında Rauch'u görmek beni şaşırtmıştı. Kendisi kurtuluşu figüratif resimde ararken, Christa Sommerer (d. 1964, Avusturya) ve Laurent Mignonneau (d. 1967, Fransa) sanatçı ikilisi de onu makinelerde arar. Sommerer ile Mignonneau tarafından Bienal'deki bir karanlık odada *Hayat Yazarı* (*Life Writer*, 2006) gösterilmişti. Heykel basit bir daktilodan ibarettir, tıpkı Toots'un *Medya Balonu* gibi seyircinin katılımını gerektirir. Ben tuşlara vurarak şu cümleyi yazmıştım, "Materyal ve medyanın eşitliği zamanımızın sanatsal denklemidir," ancak daktilo üzerinde değişiklik yapıldığı için sözcükler kâğıda öyle yansımadı.[12] "Kâğıt" minyatür bir ekrandı, daktilo benim kavramımı, daha doğrusu Peter Weibel'in formülünü yuttu, ne de olsa onun sözleriydi. Ekranı saran minik örümcekler sözcükleri yiyordu. Sanatçılar düşüncelerimizi boş sayfaya yazmamızı teşvik ediyor-

lardı ama makineden çıkan yapay şekiller onları yalayıp yutuyordu. Groys bunları nasıl yorumlardı bilemiyorum. Görüntü metni yok ediyor diyenler olabilir, fakat bu ancak bir Pirus zaferidir, çünkü sonunda kazanan boş sayfa olur. Bu da bizi yüreklendirir. Başka türlü bir yaşam tarzı amaçlamamız gerekir. Neo Rauch bıkıp usanmaksızın aynı tarzda resimler yapar. Kendi deyişiyle, "Bana göre resim yapmak başka yollardan düşler görmeye devam etmektir."[13]

Konudan saptığım için kusura bakmayın. Timo Toots'u bir zamanlar kapı komşusu tiyatronun aktörlerinin kulübü olup artık herkese açık olan Café Mayak'ın birinci katındaki barda tek başına bıraktım. Ama dert etmeyin; Timo sıkılmıyordu, yanında dizüstü bilgisayarı vardı. Café Mayak sıkı içki içilen bir yer değildir. Birinci kata çıkan merdivenler Daniel Buren tarzında, kırmızı-beyaz çizgili kalın duvar kâğıdıyla kaplıydı. Merdiven sahanlığını dönerken köşedeki oda sade ahşap döşenmişti – yerler parke kaplı, duvarlar boyunca sade büfeler dizili, renkli camdan birkaç avizeyle güzelliği ortaya çıkarılmış sade kahverengi masalar ve arkası kavisli basit iskemleler ortada. Aralarında Tallinn'den Olga Temnikova'nın da olduğu bir grup galericiyle birlikte Toots'un masasına oturduk. *Medya Balonu*'nun hoşuma gittiğini söyleyince Olga başka bir çalışmasını daha görmem için ısrar etti: *Memopol* (2010). Toots'un bilgisayarında bu eseri tanıtan bilgiler vardı, ben de dibinde cam göze benzeyen pis bir şey olduğunu sandığım bardaklarda içtiğim votkaları devirirken *Memopol* hakkında bilgi edindim; bu yerleştirme bende Orwell'in *1984* romanının kaçınılmaz son bölümlerini –yalnız, isyankâr bireyden direnişçi çıkarılan sonuç bölümünü– okur gibi bir his uyandırmıştı. Nihayet dokuz ay sonra Basel'de görme şansı bulduğum zaman tıpkı *1984* gibi *Memopol*'ün de derme çatma bir bitişle noktalandığını keşfedecektim.[14] Kapalı bir perdenin önünde ziyaretçilere yönelik sanki resmî bir uyarı levhasında burasının özel alan olduğu yazıyordu. İstemezsem bütün hayatımı yabancılarla paylaşmak zorunda değildim, ama içeriye arkadaşlarımla girdim. Karanlıktı ama parlak ışıklı panolarla doluydu. Bana bir hava kontrol kulesini hatırlatmıştı. Talimatları okuyup uyguladım, pasaportumu makinenin ağzına koydum, hemen arkasından bana hayatımı anlatmaya başladı, hem sözcükler hem istatistikler ekrana yansırken Estonyalı Büyük Birader havasında Toots'un kendi sesi duyuluyordu. Dijital bir aynaydı bu: Hayatım ortalığa dökülüvermişti. Geçirdiğim hastalıkları, trafik ihlallerinin uzun listesini ve herhangi bir sosyal iletişim ağında hiç kimseye aşkımı ilan etmediğimi görüp





Üstte
Christa Sommerer ve Laurent Mignonneau
Hayat Yazarı
2006, interaktif daktilo, boyutlar çeşitli.

Katılımcılar sözcükleri tuşlarken küçük örümcekler 'sayfa' üstüne hücum ederek onları anında yalayıp yutar.

altta
Timo Toots
Memopol 2
2011, multimedya yerleştirme, boyutlar çeşitli.

Toots makineleri kullananların Orwell tarzı sosyal portrelerini yapmak için uluslararası veri tabanlarından ve internetten yararlanır.

duydukça mahcup olurken keşke geçen gün tramvayda karşılaştığım Nedko Solakov'la birlikte gelseydim diye hayıflandım. Kim bilir, belki *Memopol* Solakov'un en derinlerdeki çok gizli sırlarına ulaşabilirdi; belki de bize Bulgar gizli servisiyle gerçekten işbirliği yapıp yapmadığını anlatabilirdi. Makine amansızdı, beni o kapkara plastik pençelerine almıştı. Sentetik yapısına ek olarak saygısızlığı da cabasıydı.

Estonya, göründüğü üzere, eski Sovyet cumhuriyetleri arasında kapitalizme geçiş sürecini en yumuşak yaşayan (kişi başı milli geliri en yüksek) ülkeydi ve en geniş veri tabanına sahip olarak dünyada en ileri teknolojiye sahip ülkelerden biri oldu. Basel'den altı hafta sonra Toots ile röportaj yapmaya Tallinn'e gittiğimde bunu daha açık görebildim. Tallinn'deki Fotoğrafçılık Ayı festivali kapsamında düzenlenen bir panele konuşmacı olarak Olga Temnikova tarafından davet edilmiştim. Kabul etmemin bir sebebi bana söz verdiği gibi röportaj için Tartu'dan Tallinn'e gelecek olan Toots'la *Memopol* hakkında konuşmaya devam edebilecek olmamdı. Bu Ortaçağ şehrini severdim. Her nedense Tallinn'in sağlam ve pitoresk kale siperleri bana *Hamlet* oyunundaki Elsinore Sarayı'nda olduğum hissini verdi. Şık tasarımlı Kumu Sanat Müzesi'nde yapılan paneldeki tartışma su gibi akmıştı. Toots'u daha sonra göreceğim söylendi. Paneldeki diğer konuşmacılarla birlikte akşam yemeğine gittim, bizi ağırlayan Halkla İlişkiler sorumlusu Ortaçağ kostümleri giymişti. Toots orada değildi.

Gitsem mi, kalsam mı?

Diğer panelistler gidip röportaj yapacağım kişiyi bulmam gerekmesini anlayışla karşıladılar, gelin görün ki daha sonra katıldığımız partide de görünmedi. Olga bana kendi sahibi olduğu galerinin eşbaşkanı Indrek Kasela'yla birlikte Toots'un bir doğum günü partisine gittiğini söylediği zaman beş dakika geçmişti.

Gitsem mi, kalsam mı?

Şarkının ritmi kafama güm güm vuruyordu. Sala yüzünden eski Doğu Bloku ülkelerinde sanatçılar arasındaki bağlantıları düşünüyordum. Kendisi gezginlerin azizidir; sanatı zihinsel yolculuk tutkusunu, gitgide üzerimize gelen duvarlarımızın sınırlarından kaçma isteğini fısıldardı. Dünya hakkında bu mesafeden, sabahın bu erken saatinde yaptığı açıklamalar etkileyici

tekrarlar olduğu kadar şiirsel gelirdi kulağıma. Yine de The Clash'in şarkı sözleri içebakış duygusuna karışmıştı. İşte ben, kızımla yaşıt insanlarla partiden partiye dolaşıp sizinle ilgili hakikati ortaya döken bir makine olan *Memopol*'ün yaratıcısı Timo Toots'u arıyordum. Her başarılı sanat çalışması gibi bu makine de bana kendimi sorgulatmış ve bilgisayara işlenmiş kolay yanıtlardan şüphe etmeme yol açmıştı.

Sanatçılara neden düşkün olduğumu, tam da o gece Moskova'da Kızıl Meydan'da Toots'la ilk tanıştığımda tepemizdeki gökyüzünü hatırlatan gökteki yıldızlar misali bana yol göstermelerine neden izin verdiğimi Tallinn'de bindiğim başka bir takside anladım. İnsanın bohem sanatçı mitinden kurtulmasının mümkün olmadığına beni ikna eden Francis Bacon'dı. Sanat hakkında sadece otuz dakika konuşmamız koşuluyla Bacon benimle röportajı kabul ettiğinde henüz yirmili yaşlardaydım. Krug markadan başkasını içmediği için şampanyayı ısrarla kendi ısmarladı. Tek bir şişenin fiyatı Britanya'nın siyasal dergisi *The Spectator*'dan aldığım ücretten daha fazlaydı. Sanata ayırdığımız yarım saat boyunca üç şişe devirmiştik. Daha sonra öğle yemeği yedik ve günün geri kalanıyla gecenin çoğunu Soho'da içkili bir kulüp olan Colony Room'a kapanarak geçirdik. Bacon tam bir Anglo-İrlandalı yeme içme düşkünlüğünün timsaliydi. Reece Mews'daki stüdyosunda haftalarca çalışır, sonra çıkıp yetmiş iki saat kesintisiz içerdi. O sözünü ettiğim 1985'teki geceden sabahın ilk saatlerine kadar dışarıda kalıp içmiştim, oysa Bacon devam ediyordu. Yaşam tarzı böyleydi: Tıpkı, bazen astımlı kendi nefesi kadar onun gerçeğiydi.

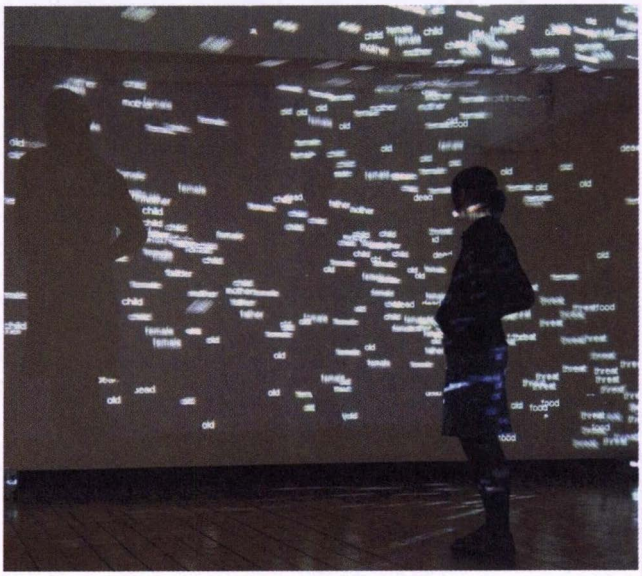
Tallinn'e dönersek, o akşamki dördüncü partiye girerken Toots'un orada olduğunu öğrenmiştim, ancak gözlerim başkalarına takılıp duruyordu. Sanki bir film setindeydim. Uzun bir masa vardı, *Babette'in Şöleni* (*Babettes gæstebud*, 1987) filmindeki önemli sahnelerden birine benziyordu, fakat Danimarkalıların masasındaki lezzetli yemekler Estonya sofrasında yoktu.[18] Dar sofra sadece lezzetlerle değil bezeklerle de dolu olduğundan Barones Blixen'in püriten konuklarından her birinin başını döndürürdü. Duyu yüklemesi yaşanıyordu. Indrek Kasela etrafında şarap şişeleri, uzun kırmızı bir elbise giymiş, boynunda pembe devekuşu tüylerinden bir fularla masanın ortasındaki birikintilerin çevresinde kibarca konuşan genç kızdan gözlerini alamadan adeta genç bir Bakkhus misali masanın bir ucuna kurulmuştu. Kız bunu nasıl

yapıyordu bilmem, çünkü masada topu topu birkaç santimetre karelik boş alan vardı. Parti tıpkı kuşaklar boyunca bir kilerde kapalı kalmış bir şampanya şişesine benziyordu. Mantarı bir kere ama uzun patlamıştı. Sala'nın saksofonu da çatlakların arasından süzülmek üzereydi.

Gece rahatça akıp gidiyordu. Doğum günü kızıyla dans ettim, sonunda Tallinn gezimin amacı olan kişiyle bir köşeye çekilmeyi başardığımda ikimizin de boynuna tüy fularlar dolanmıştı. Toots bana Orwell'e duyduğu hayranlığı itiraf ettikten sonra *1984*'ün son anlarını sahnelemeye koyuldu: "Burnunun iki yanından aşağı cin kokulu birer damla yuvarlandı. Oysa her şey yolundaydı, hepsi yolundaydı, mücadele bitmişti. Kendine karşı zafer kazanmıştı. Büyük Birader'i seviyordu."[16] Sanatçı biraz da Mary Shelley'nin eksantrik bilim adamı Victor Frankenstein'ı andırıyordu. Bir canavar yaratmış, sonra onu bir daha kutusuna geri koyamamıştı. *Memopol*'ün bize yansıttığı görüntüyle savaşmak mümkündür, ancak benim onu alt edebileceğim yanılgısına düşmek gibi bir niyetim yoktu. "Eğer hayatın parçası olursan, özel alanı unut" dedi Toots, işte bu sözlerden sonra tekrar partiye döndük.[17] Hamlet sergilenmişti. The Clash'in şarkı sözleri sadece dans etmek içindi.

Kalsam mı, gitsem mi?

Charles Sandison (d. 1969, İskoçya) da Finlandiyalı karısıyla birlikte Tampere'de yaşıyor, onunla Toots'u ayıran bir tek Finlandiya Körfezi var, ama ikisinin eserlerine baktığım zaman, zihnimde, Salon 101'den başlar, ta Salon 48a'ya kadar, bir Britanya kurumundan bir başkasına yolculuk ederiz. *1984*'te Salon 101 bizim en kötü korkularımızı içermektedir. 2008 yılında Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'ndeki Salon 48a ilgi odağı Sandison'ın yerleştirme eseri *Yaşayan Odalar* (*Living Rooms*, 2001) olan büyük bir ziyafete ev sahipliği yapmıştı. Elena ve Norman Foster'ın üç yüz konuğu sanatçıların kitaplarının sergisi "Blood on Paper" [Kâğıt Üstünde Kan] sergisini kutlamak üzere uzun masalara yerleştirilmişlerdi.[18] Sandison duvarları kaplayan Rafaello'nun eserlerinin üzerine *Ansiklopedi Britannica*'nın içindekileri yansıtmıştı. Işıktan oluşma sözcükler koskocaman salonu bir edebiyat gökevine çevirdi. Sözdizimleri kayan yıldızların asil edasıyla gözlerimizin önünde yavaş yavaş akıyordu, duvarlarla tavan yazılarla dolu gece göğüydü adeta. Sandison'ın sözcüklerinden çıkan pasaj rastgele oluşmuyordu. Sanatçı *Ansiklopedi* içindeki bilgi galaksisinden alınma metne



Charles Sandison
Yaşayan Odalar
2001, projeksiyon, boyutlar çeşitli.

Sandison'ın bilgisayarda üretilmiş sözleri sergi alanında tıpkı damarlardaki kan gibi akar durur.

komuta ederek bedenlerimizdeki kan gibi akmasını sağlar. Sözcükler her yerdedir. Başkalarının sözleri etraflarında dans edip dururken konuklar süslü püslü kıyafetleriyle gevezelik ediyordu. Kendi rekabetçi laflarını üretmekle meşguldüler. Niyetlenilen anlama ne olmuştu? Akan kanım gibi akan sözler de içimde güm güm atıyordu. O gece benim açımdan iletişim fiyaskosuydu. Yanında oturduğum kimseden özür diliyorum: Herhalde berbat bir sofra arkadaşıydım.

Yemekten sonra Sandison ve yeğenim Harry'yle bir araya geldik, South Kensington durağının köşesinde, Francis Bacon'ın eski stüdyosundan sadece birkaç yüz metre ötedeki Janet's bara gittik.[19] Sosyete partisinde bana dekordan ibaret gelen sözcükler anlamlarına karşı çoğu zaman fazlasıyla kuşandığımız koruyucu zırhı ansızın delmişti. Bodrum katındaki bara kapandığımızda Sandison beni ikna etti. "Çoktan yazılmış ya da söylenmiş sözlerin özgünlüğünü 'beyaz gürültüye' kaptırdığımızı ileri sürüyorlar; sözcükler artık yalnızca başka sözcüklerle ilgili. Aynı fikirde değilim, imgelerle simgelerin dönüp duran ruhunda örüntülerle yapıları aramak, ayrıca tarihe bakmak suretiyle kendimizi aşma, hakikatin ya da 'özgünlüğün' ortak anlamını bulma şansımız olur."[20] Bacon'ın evinin yakınlarında otururken sohbetimize düşen gölgesini hissediyordum. Bacon'ın örüntüleri kırmaya ilişkin kesin görüşleri vardı. Kaosa inandığı gibi bastırılmış duygularımıza ulaşmada imgelere güvenirdi. Sözcükler asla yeterli gelmezdi. Fakat o toplumdan, demin geldiğimiz yemekte konuşulanlar gibi boş ve yüzeysel laflardan değil, tablolarında şaşırtıcı biçimde gözler önüne serdiği gibi insanların çıplak temasından beslenirdi. Sandison'ın "özgünlük' anlayışı da buna pek de uzak sayılmaz, fakat 'dönüp duran ruh' içinde yaşama ve

onu bulup çıkarma kabiliyetimize daha çok inanır. Bacon'ın kendini benzersizce soyutlama ve insanın arkadaşlığına kendini tamamen kaptırma arasındaki gidiş gelişleri bugünün anlık dünyasında o kadar doyurucu olmaz. Sandison sürekli bilgi ve düşünce akışından beslenir. Hayatın inişi ve akışı değişmektedir. Bacon her gün ölümü düşündüğünü söylerdi. Cehenneme kafa yorarak günlük kerterizini bulduğu ileri sürülebilir.

"Dipsiz çukurun içine gözünüzü uzun uzun dikerseniz, dipsiz çukur da size gözünü diker" diye uyarmıştı Nietzsche.[21] Jorma Puranen (d. 1951, Finlandiya) *Buz Gibi Soğuk İhtimaller* (*Icy Prospects*, 2005-9; bkz: s. 246) adlı dizi eserlerinde romantizmin boşlukla aşk ilişkisini ele alırken bu uyarıyı işler. Puranen gösterişsiz, neşeli biridir. Kariyerine belgesel fotoğrafçısı olarak başlamıştı, altın çerçeveli gözlüklerinin ardında kocaman gözlerini görseniz Helsinki fotoğrafçılık okulunu yaratmaya kararlı olduğunu anlarsınız.[22] En kibar insanlardan biridir, fakat kamerasını Avrupa'nın en kuzey noktasından uçsuz bucaksız, ıssız kutup arazilerine çevirerek çektiği baştan çıkarıcı fotoğrafları insanın sonsuza dek ruhunun diğer yarısını aradığını söyleyen antik Yunan'dan kalma fikre aşırı bağlanmamızla alay eder. Post-koloniyalizm duru, ana akım, modernist düşünme tarzını sorgular, demek ki Platon'un *Şölen*'deki aşk tartışması belki de modern popüler kültürümüzün klasik çağlarla en büyük bağıdır. Ruh ikizi fikrini her ne kadar hurafe diye açıklamaya çalışsam da buna özlem duymaktan da kendimi alıkoyamam. Romantik aşka inanmak hâlâ dikkate değecek ölçülerde çağdaş yaşamın başlıca dayanaklarındandır. Birbirimizin üzerine yıktığımız her türlü iletişimi beslediği gibi bize herhangi bir şey satmaya çalışan herkes tarafından da kullanılır, dolayısıyla Sandison'ın *Yaşayan Odalar* çalışmasıyla Puranen'in *Buz Gibi Soğuk İhtimaller* fotoğrafları birbirlerinden pek de ayrı değildir, çünkü ikisi de zamanaşımına uğramış düşünme biçimlerine bağımlılığımızı vurgular. Sandison bilgi boşluğuna bakar: Bilgi çöplüğüyle derin bilgiyi ayrılmayacak kadar birbirine dolaştırır. *Yaşayan Odalar*'da tek başına kalan kimse Casper David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerinde Gezgin* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818) tablosunda soyut bir güç olarak doğayla yüz yüze gelen adamdan pek de farklı sayılmaz. Puranen'in başlangıç noktası kuzey sömürgeciliği ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında daha da kuzeye bakmak için Norveç'in ucuna yolculuk eden Friedrich'in yücelik anlayışının çeşitli takipçileridir.[23] Bunlardan biri olan Norveçli ressam Peder Balke'nin ilgi çekici bir pusulası vardı. İçinde



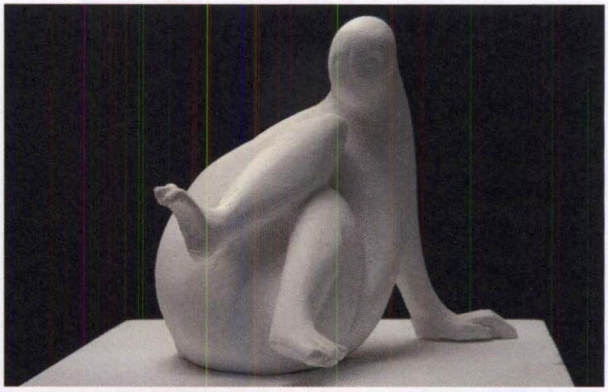
Jorma Puranen
Hayallerde Eve Dönüş
1991, jelatin gümüş baskı,
90 x 120 cm

Puranen adları haritalardan silinmiş Sámilerin (Laponlar) ruhlarını geri getirir.

bulunduğu boşluğu doldurmak için gözünü daha da kuzeye dikmekten hoşlanırdı. Puranen'in çektiği görüntüler düpedüz fotoğraf değildir: Balke'nin şövalesinin işaret ettiği yerlerde cilalı panolara yerleştirilmiş manzaranın yansımasını fotoğrafa aktarır. Dizinin *Buz Gibi Soğuk İhtimaller* başlığını taşıdığını okuyana dek romantik bir anlayışın tekrarı olduğu düşünülebilir.

Puranen eski şifreleri bozar. *Hayallerde Eve Dönüş* (1991) çalışmasında Finlandiya'nın nasıl Rusya ve İsveç'in sömürgeci hırslarının kurbanı olduğunu değil, aynı zamanda kendisinin de sömürgeci saldırganlığını gözler önüne sermektedir. Puranen'in babası balıkçılık yapardı. Binlerce yıl orada yaşamış Sámi (Lapon) halkının Peahcam adını verdiği Petsamo'da balık tutardı. Döndüğünde oğluna anlattığı hikâyeler bu toprakların on dokuzuncu yüzyıl sonları, yirminci yüzyılın başlarında Sámi (Lapon) halkının elinden alındıktan sonra yeniden adlandırılmasına yönelik Jorma'nın merakını çekmişti. Bölgede sömürgecilik karmaşık bir yapıdaydı: Topraklar 1944'te Sovyetler Birliği'ne bırakılmıştı. Puranen halkla arazi arasındaki ilişkide özgürlüğün tıpkı bölge semalarında dalgalanan aidiyet bayrakları misali sonlandırıldığını göstermektedir. Sámilere yabancı bir dilde yazılmış haritaların nasıl olur da onların kadim ruhlarının söz hakkına meydan okuyabildiğini sorgular. Sanatçı Sámilerin kayıplarının görsel kayıtlarını tutmaya başladı, fakat bir de baktı ki az kalsın kendilerine karşı işlenmişsuçların devamına yol açacak, çünkü "fotoğrafçılığın doğuşu hepsi sömürgeciliğin araçları olan bilimsel keşifler, haritalandırma, derleme, arşivlemenin yolunu açan günlere denk gelmişti."[24] Uzun zaman önce ölmüş





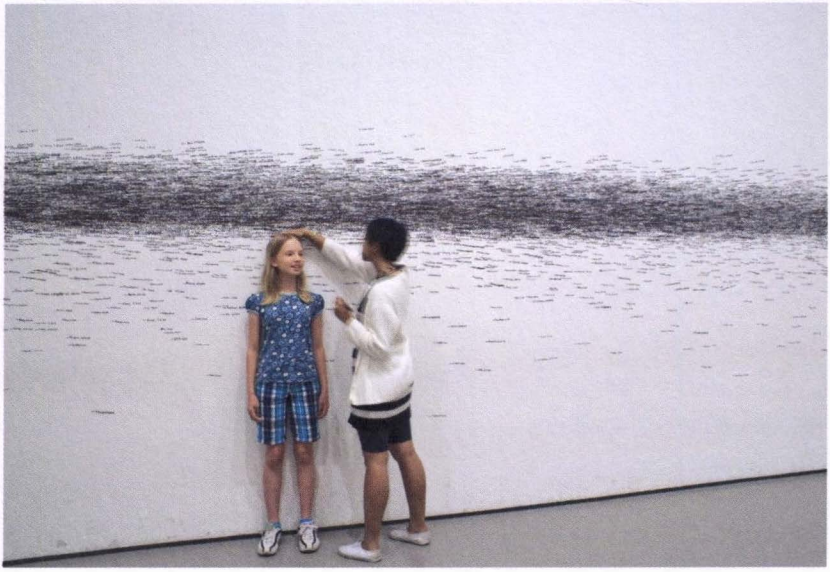
Dominik Lang
Çalışan Model dizisinden
2012, solda: Jiří Lang'in başlıksız çizimi, kâğıt üstü mürekkep, 21 x 15 cm

Oğul Lang heykeli yapar, baba Lang sadece tasarlar ve çizer.

Sámilerin fotoğraflarını arazinin üstüne basarak *Hayallerde Eve Dönüş* (1991) gibi imgeler yaratan Puranen yalnızca adaletsizliğin akıllarda yer etmesini sağlamaz, aynı zamanda insan ve yaşadığı çevre arasında bölgeye ilişkin haritalarla belgelerde dile getirildiğinden daha doğal bir bağlantı kurulmasını önerir.

Orta ve Doğu Avrupa'dan seçtiğim sanatçılar arasındaki ilişkinin haritasını çizme çabalarıma dönersem, aralarında tek bir bağ buldum: Direnme gücü. Bu sanatçıların çetin bir yanı var, sanatçı olmanın bütün eşitsizliklerle boy ölçüşmek anlamına geldiği anlayışına sahipler. Hatırlayın, eski Sovyet bloku ülkelerindeki rejimlerde devlet sanatçısı olmayan birinin sanat icra etmesi neredeyse olanak dışıydı. Dominik Lang (d. 1980, Çekoslovakya) artık böyle baskılara boyun eğmek zorunda olmayan yeni kuşağın bile en parlak örneği uluslararası sanat dünyası olan uygarlığın yumuşak karnına kafa tutacak dürüst ve bağımsız bir aklı nasıl miras aldıklarını gözler önüne serer. Babası Jirí Lang (1927-1996) komünist rejim altında zar zor ayakta kalmıştı.[25] Devlet onaylı bir felsefeci olan ve Prag'da Suç Bilim ve Suçu Önleme Enstitüsü'nde sosyolog olarak çalışan annesi Jana Válková ailenin geçimini sağlıyordu. 2011 Venedik Bienali ve 2011 Basel Sanat Fuarı için babasının stüdyosundan bazı parçaları yeniden kuran Dominik sonradan kendi yapacağı, babasının yontulmamış heykellerinin yerine çizimlerini duvarlara raptiyelemişti. Bu çözüm yoluysa Solakov'un *Çok Gizli* yarım kalmış işindeki madalyonun ters yüzüdür.

Roman Ondák'ın (d. 1966, Slovakya) çalışmasına daha önceden katıldığımın hemen farkına varmamıştım. 2004 yılında Regents Park'taki Frieze çadırındaydı: Sergilediği *Güzel Günlerde Güzel Duygular* (*Good Feelings in Good Times*, 2003) performansı bir Frieze Projesi'ydi.[26] Ondák'ın fuardaki ziyaretçileri hiç gereği yokken sırada bekliyorlardı. Kuyruğu kendi başlatmış, başkaları peşine takılmıştı, 'en yeni ürünü' göreceklerini sanıyorlardı. Hangi kuyrukları o, hangilerini düşünmeden hareket eden sanat piyasası oluşturmuştu?





üstte
Roman Ondák
Evreni Ölçmek
2007, enstalasyon, MoMA, New York, değişken boyutlar

Ondák ziyaretçilerden boylarını kaydetmelerini isterken bize deneyimlerimizi ölçmenin pek çok farklı yolu olduğunu hatırlatır.

altta
Mathilde ter Heijne
Götürülesi Kadınlar
2005- , Berlinische Galeri'de kartpostal sergisiyle enstalasyon (kartpostallar ücretsiz götürülebilir).

Her kartpostalda bilinmeyen bir kadının portresi, arka yüzünde de öncü bir kadının yaşamöyküsü yer alır. Ter Heijne bu tarihsel figürlerin nicesinin unutulduğunu vurgular.

Kuyruklar aynı zamanda komünist yaşam tarzının bir parçasıydı. İki kültürün kaynaşmasının korkutucu etkileri, zorunlu kuyruk efsanesi ve küresel sanat dünyası kandırmacası 2011 yılında Moskova'da beni kendime getirdi. Puşkin Müzesi'ni ziyaret etmek istedim ama içeride Dalí sergilendiği için dört saat beklediğiniz kuyruklar vardı. Dalí en az sevdiğim sanatçılardandır, dolayısıyla beklemeyi kendime hakaret saydım, neyse ki o tarihte Moskova Sanat Evi Sanat Yönetmeni olan Christina Steinbrecher şaşırtarak koruyucu meleğim olmaya soyundu.[27] Daha önce Moskova Metrosu'nun cazibelerinden beni istemeden kurtarmaya bir yardımcısını göndermişti, şimdi de ilk bir saat benim için beklesin diye kuyruğa bir arkadaşını soktu, sonraki saatlerdeyse nöbeti kendi devraldı. Sanat dünyası kendi içinde görülen kuyruklarla anlaşılabilir: Sırada beklenmesinden hoşlandığı gibi onları es geçmenin yollarını da bulur.

Mathilde ter Heijne (d. 1969, Almanya) erkeklerle kadınlar arasında var olan ilişkiyi sorgular. Bugün artık Berlin'deki kilit çağdaş sanat alanlarından olan, Hamburger Bahnhof'un köşesindeki depo tarzı galeride sohbet etmiştim onunla. Berlin ile Amsterdam arasında yaşayan ter Heijne kendi yerini bulmaya çabalarken kauçuk mankenlerden kendi portresini yapar, bazı performanslarda ve filmlerde bunlar cinsel tacize uğrayıp kelimenin tam anlamıyla havaya uçurulmuştur. Kendi 'kökünden sökülmüş' yanlarını irdelediği çalışmalarından en çarpıcı olanı *Götürülesi Kadınlar* (*Women to Go*, 2005-) olabilir. Yerleştirme ister galerinin içerisinde, ister dışında yer alsın, kartpostal raflarıyla sehpalarında etkileyici bir sanat çalışmasının sergilendiğini anlamak biraz zaman alabilir. Altı yüzü aşkın toplu üretilmiş siyah-beyaz kart 1839 ile 1920'ler arasında yaşamış öncü kadınları anmak üzere hazırlanmıştır, ancak kartların arka yüzünde görülen kısacık yaşamöyküleri ön yüzdeki bilinmeyen kadınların resimleriyle uyumsuzdur. Bu kadınların çoğu unutulmuştur. *Götürülesi Kadınlar* sergisine gelen ziyaretçiler giderken yanlarına kartpostal almaya teşvik edilirken, sanat çalışmasının gövdesinin tükenmesi kadınlardan gelişigüzel faydalanılarak bireyselliklerinin silinmesini simgeler.

Ter Heijne bugünün toplumunda erkeklerle kadınların oynadığı rolleri ve sinsi eşitsizliklerin baskılarını durup düşünmemi sağlar. Birgit Brenner'in (d. 1964, Almanya) de benzer bir



Birgit Brenner
Yeterince Basit
2010, pano, dijital baskı, akrilik ve bant, 200 x 280 cm

Brenner günah çıkaran yeni bir günlük dünya kurar.

etkisi olmuştur.[28] Onunla Berlin'de, Eigen+Art Galeri'nin kurucusu Gerd Harry Lybke aracılığıyla tanışmıştım. Lybke aynı zamanda Judy diye bilinir, ayrıca ona sirk müdürü demek hiç de yersiz olmaz. Bir kere uçaktan inerken karşılaşmıştık, bagajın nerede diye sormuştum. Cebinden bir diş fırçası çıkardı, öteki cebinde de külotu vardı. Judy galerisini Almanya'nın yeniden birleşmesinden önce Leipzig'de kurmuştu. Sanat eserleri satarak para kazanmak mümkün olmadığı için kendi sanatçılarına modellik edeceklere ödeme yapması için devleti ikna etti, oysa bu sanatçılardan hiçbiri çalışmalarında model kullanmazdı. Duvar yıkılınca ikinci galerisini Berlin'de açtı ve neredeyse göz açıp kapayıncaya kadar Neo Rauch ile Leipzig okulundaki her sanatçıya uluslararası ün kazandırdı. Berlin'deki mütevazı stüdyosunda görüştüğümüz o güneşli sabah baş başa kalabilelim diye Brenner'le bana ikram ettiği kahvenin bahçeye getirilmesini istemişti.

Brenner'den ne bekleyeceğimi bilmiyordum. Stuttgart Devlet Sanat Akademisi Fotoğrafçılık, Çizim ve Yeni Araçlar bölümünde profesör olmasına rağmen bu kadın günah çıkarma ve yüzleşmeyi işlediği resimleriyle tanınır. Onun sert çizimleriyle metinlerini Andy Warhol'un ölümünden sonra yayımlanan *Günlükler* (*Diaries*, 1989) kitabındaki indirgemeciliğe karşı kadınsı bir karşı koyma olarak görürüm.[29] Warhol kendini kapitalist ünlü kültürünün doğal önderi olmaya indirgerken Brenner'in "günlük şahsiyeti" belirtilen düzene uyum sağlamamaktan zevk alan biridir. 2008 yılında Alman tarihçi Uwe Walter onun şipşak fotoğrafını çekmişti, sonra ikisi birlikte buna *Siyah Peruklu Sarışın* (*Blonde with a Black Wig*) adını verdiler. Brenner siyah saçlı, ufak tefektir, bana öyle gelmişti ki nasıl Judy pekâlâ *Kabare* (*Cabaret*, 1972) filminde sunucu olabilirse, onda da Liza Minelli'nin havası vardı.[30] Çizimleri eşit ölçüde uçuktur, fakat 2007 yılında profesör olduğunda onları sergilemek gibi bir düşüncesi yoktu. "Stuttgart'taki öğrencilerime hepimizin hatalar yaptığı-



Marlene Dumas
Kara Çizimler
1991-92, kâğıt üzerine mürekkep,
111 çizim ve 1 levha
23,3 x 17,5 cm

Ünlü bir ressam olmasına rağmen Dumas çizimlerin resimlerden daha "sokak adamı" olduklarını savunur.

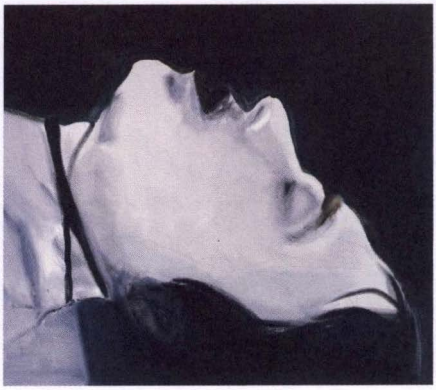
nı anlatmak amacıyla kendi öğrencilik yıllarımdaki çalışmaları gösteriyordum" diye açıkladı.

> "On beş yıldır görmemiştim bu çizimleri. O zaman doğum ve doğum sonrası döneme ilişkin eski kitaplar üstünde çalışıyordum. En kesin ama şiirsel deyişler ilgimi çekmişti. İşte çizmeye başlamam bu metinlerle birlikte oldu, derken 1998'de kendi metnimi kaleme almaya koyuldum, çünkü yazmak bana daha büyük bir tehlike duygusu veriyordu. Bunları ilk kez sergilediğimde kendimi çıplak hissettim."[31]

Bana bunları anlatırken kendini ele vermiş gibi duruyordu, ama aynı zamanda kendinden emindi. "Çizimlerim kişisel günlüklerim değildir" diye vurguladı. "Bir öykü anlatıyorlar fakat bu benim öyküm değil: O kadar evhamlı değilim. Öykülerdeki ana karakter ben değilim. Onuncu kez intihara kalkışmadım."[32]

Brenner'in kendi gerçekliğiyle evrensel öykü arasında dar ve oynak bir çizgi vardır. Öte yandan kendisi farklılık konusu üstünde titizlikle duruyordu. Hayatın büyük bölümü sanat olamayacak kadar sönüktür. "Günlük işler en korkuncu" demişti, oysa ben kendi yaşantısına ilişkin bazı bilgileri ortaya dökmesini bekliyordum. Çalışmalarında kadın kahramanların hayatını neredeyse sürdürülemez olarak yansıtmasının nedenini bilmek istiyordum.





solda
Gerhard Richter
Ölü
1988, tuval üzerine yağlıboya,
62 x 67 cm

Gazete röportajı kadar klinik bir tablo.

sağda
Marlene Dumas
Feci
tuval üzerine yağlıboya,
110 x 130

Bu cesedin içinde bile insan hayatı hisseder.

Erkekler ona ne yaptı da böyle bir hikâye kahramanı oldu diye sordum, fakat karşılığında sevecen bakışlarını yüzüme dikti. "Trajediler, aşk hikâyeleri, hayatın dramları çok az yer tutar. Hayatın yüzde doksanı sıkıcıdır." Tamamen ikna olmuştum. Bu kadın sıradanı sıradışı kılma yeteneğine sahip. "Çizimlerim senaryo taslaklarına benzer," diye itiraf etti, "ama ben film yapımcısı değilim. Araştırma yapmaya daha meraklıyım, insanların ne tür ayakkabılar giydiklerine ve gündelik bilgilere."[33] Bu kadın farklı dünyalar arasında bir köprü kuruyor.

Judy mükemmel bir ev sahibi olarak o akşam Spree Nehri kıyısında şık bir restoran olan Grill Royal'da bir parti veriyordu, böylece Brenner'le sohbetime terasta, Friedrichstrasse Köprüsü'nün gölgesinde devam edebildim.[34] Yıldızların altında ılık bir haziran akşamıydı. Sigmund Freud'dan ve onun ortaya attığı, utanmanın zekâ belirtisi olduğu fikrinden söz etti. Utanç kesinlikle Brenner'e özgü bir konuydu. "Bir piyesteki karakterlerden birinin yüzüne kırmızı bir kazak örmüştüm" dedi. "Kadındı ama kadın insan sayılmazdı. Ben bir yandan yazarken karakterler birden kendi hayatlarını sürerler. Kahramanlarım başlangıçta tek kişi olabilirler, fakat bir noktada çeşitli kimseler oluverirler."[35] Onda çok kişinin barındığını söyleyerek karşılık verdim. Koca bir orduydu o. Yanakları kızarmış mıydı, göremedim.

Yazık ki kendi kuşağının en usta ressamlarından olan Marlene Dumas'yla (d. 1953, Güney Afrika) hiçbir zaman anlamlı bir sohbet yapamadım. Kendisi suda yaşar, Amsterdam'ın iç içe geçmiş kanallarından birinde yer alan evinden çok uzak olmayan stüdyosu da kuşkusuz onun dünyasının önemli bir merkezidir. Bu kadar yol geldikten sonra seyahat etmesine gerek yoktur; stüdyosu onun pusulasının merkezidir. Çizimleri çevresindeki hayata çok bağlandığını gözler önüne serer. Çalışmalarının en az tabloları kadar önemli bir parçasını oluştururlar. "Çizimler sokak adamıdırlar" der. Oysa resmin "sokak adamı" olması neredeyse olanaksızdır. Resimden beklentilerimiz öyle yüksektir ki onu günlük açıdan erişilebilir kılmak zor olur. Güney Afrika'da doğmuş bir kadın olarak Dumas hem cinsiyet hem ırk sorunlarıyla yüzleşir, böylece

resmi modern kılmanın güçlükleri ikincil bir sorun olarak görünür, oysa başarısı açısından araç can alıcı öneme sahiptir. "Resim zamanı dondurmaz" der. "Dönen çark misali zamanı döndürür ve geri dönüştürür."[36] İşlediği konuların zamanı yoktur. Bir başın küçük taşbaskı çalışması olan *Süper Model* (*Supermodel*, 1995) onu her ne kadar Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*'ı (*Demoiselles d'Avignon*, 1907) olarak yorumlamak istesek de tıpkı *Nefertiti*'nin (bkz: s. 8) güzelliğinde ve zamanın ötesindedir. Dumas'nın her çizimi kendi başına hareket eder –tam cepheden bakışı "ilkel" insanların çoğunun rağbet ettiği kadar doğrudan olur– ama aynı zamanda öbek öbek imgeler yaratmak için onları duvarlara yapar. Çizimler betimledikleri kadınlar gibi işler, hem bireysel olarak hem de kümeler ve kalabalıklar halinde.

Dumas kültürel açıdan sınırlayıcı apartheid rejiminde yetişmişti, 1976'da Afrika'yı terk ettiğinden beri çok sayıda çizimiyle resmi sansüre uğradı. Kendi cinsiyet, ırk ve resim anlayışında öne çıkmayı talep eden radikal bir sanatçıdır, ancak bir bakıma buna Eski Ustaların görüşlerinin modern dünyasının kısa yoldan yeniden yorumlanması denebilir. Böyle doğrudan, yeniden bir değerlendirilmeyi Gerhard Richter imzalı, Kızıl Ordu Fraksiyonu'nun önde gelen üyelerinin hapse tıkılması ve öldürülmesini konu alan *18 Ekim 1977* serisinin bir parçası olan Ulrike Meinhof üçlemesi *Ölü* (*Dead*, 1988) kadar yakın tarihli bir çalışmaya uygulamıştı. Richter'in dizi resimleri kaçınılmaz olarak terörist grubun liderlerinin intiharlarına ya da olası katledilmelerine varıyordu. Meinhof'un ilk kez *Stern* dergisinde yayımlanan cesedinin fotoğrafına sadık kalmıştı. Dumas'nın *Feci* (2004) çalışması görünüş olarak Richter'in resmine çok benzer. Aralarında sadece incecik bir çizgi var gibi görünür, ama bir süre dikkatle bakınca Dumas'nın tasviri bana daha insanî gelir. Yine de uzun zaman önce ölmüş sanatın, Mantegna'nın *Ölü İsa*'sının (*Dead Christ, yak.* 1490) çürüme kokusu hâlâ buram buram duyulur, Richter bir gazete haberini daha geniş bağlama sarıp mumyalaştırmış gibi gelirken Dumas öykümüzün, hayatımızın parçası olan ölü bir kadını gözlerimizin önüne getirir.

Michaël Borremans'ı (d. 1963, Belçika) ilk gördüğümde Londra'nın batı yakasında West End'de bulunan küçücük Prince Charles Sineması'nın parlak mor perdesinin önünde durmuş, 1966 yapımı gerilim filmi *Quiller Memorandum* hakkında konuşma yapıyordu.[37] Kendi küçük tablosu *Hareketsiz* (*Still*, 2005) kısaca şöyle yorumlanabilir: Filmden alınma donuk bir kare. Bir adamın başını arkadan gösterir, filmin oyuncularından biri olan Max von

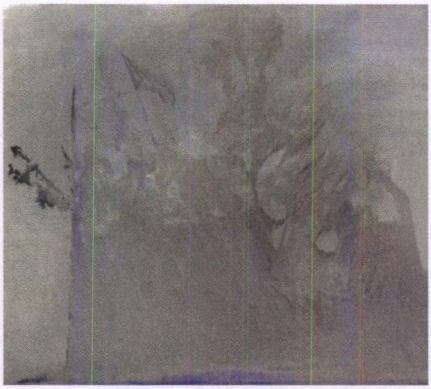


Michaël Borremans
Hareketsiz
2005, tuval üzerine yağlıboya
40 x 50 cm

Borremans resim sanatıyla film arasındaki sıkı ilişkiyi kullanarak iki aracın da sınırlarına meydan okur.

Sydow'un ensesiyle omuzlarını. Resim fotoğrafçılığın zamanı durdurmada kabiliyetsiz olmasına ilişkin bir yorumdur. Tam o anda bu tek bir kareye bakıyor olabiliriz, ama filmin içerisinde zamanın ilerlediğini biliriz. Oysa bu film karesi değildir; göz alıcı bir resim, üstelik bakışımız hareketsiz, karışmamış renklerin saatlere, günlere denk gelen fırça darbeleriyle pırıltılarını takip eder. Eğer dertliysek, resimde başarısızlığımızı, iletişim kurma beceriksizliğimizi görebiliriz. Von Sydow pes edip başını öne eğmiş. Eğer mutluysak, mor perdeye bakan adamın düşüncelerini tahmin edebiliriz. Düşünmenin zenginliği, hayatın ağırbaşlılığı aklımızı çeler. Bu resim bir aynadır.

Filmin sonunda rengârenk ışıklar yandığında Borremans eleştirmen Adrian Searle'ın karşısında röportajdadır. Filmden aşırma yapma sebebinin sinemanın görsel dağarcığımızı alabildiğine genişletmesi, tıpkı eski resim gibi bize o dağarcığın temelini vermesidir. Filmlerdeki görüntülerden ortak bir hazneye sahibiz. Borremans film de yapar, ama filmin mirasını resmettiği zaman resmin kendi doğasında var olan niteliklere, parçalı ve tamamlanmamış yapısına yoğunlaşır. Kendi de kabul eder, resimleri "beklediğimiz şekilde bir sona ulaşmazlar. İmgeler yarım kalır: Ucu açıktırlar. Bu da onları dayanıklı kılar."[38] Onun anladığına göre film ve resim tamamen kaynaşmışlardır. "Resim ve film arasında resim ve fotoğraf arasındaki benzerliklerden fazlası bulunur.



Ivan Grubanov
Son Kale
2008, tuval üzerine yağlıboya
150 x 170 cm

Grubanov siyasi ve sosyal yapılarımızın kırılganlığını kurgular.

Filmden önce hikâye anlatmayı resim üstlenirdi. Artık filmler hikâye anlatıyor, ama ilk icat edildiğinde böyle değildi. Bugün film her zamankinden daha çok resme benziyor."[39] Günümüzde salt resme bağlı kalan çok fazla sanatçı yoktur.

Berlin'de galerici Friedrich Loock'un üst kattaki ofisinde iki kişi daha vardı, ama sanki orada Ivan Grubanov'dan (d. 1976, Yugoslavya) başka kimse yok gibiydi.[40] Resim aracının neden kendisini yarı yolda bıraktığına dair düşüncelerini anlattı bana. Savaşın dehşetini tasvir etmede resmin yetersizliği onu hayal kırıklığına uğratmıştı, işte bu nedenle Loock'un galerisinde açtığı 2008 sergisine "Günahkâr Ressam" adını vermişti:

> "Başlık basit bir mantık çıkarımıydı. Bu dehşeti yorumlamaya yetecek kadar karmaşık bir dil geliştirmeye çalışarak bilincin sınırlarını aşmış kötülüğü işliyordum. Belalı tarihsel metinlerle onları saran duygularla boğuşmaya devam ettim. Bu kötülüğü resmetmeye herhalde yetersiz olmaktan duyduğum sorumluluğun anlamı kendime günahkâr ressam diyecek kadar ufak bir mantık sıçraması yaşamamdı."[41]

Grubanov'un çatışmalarla gelen yıkımı tasvir ettiği resimleri Anselm Kiefer'in savaş resimlerinin ham gücüyle rekabet etmeye pek az çaba gösterir. Kiefer'in (d. 1945, Almanya) savaştan sonra yanıp kavrulmuş toprağı tasvir ettiği resimleri yirminci yüzyıl sanatının en etkili görüntülerinden bazılarını içerir. Kiefer bütün Alman kültürünün alev alev yandığını gösterir. Aynı şekilde Grubanov da Sırbistan'ın tarihiyle kültürünü incelemektedir. Onun ardıl görüntüleri patlayan bir bombanın ardından retinada kalan eski mirasın kabataslak çizimlerini açığa çıkarır. Komünist dönemin kutuplaşmış görüşleri gitmiştir; savaş sona ermiş ama hasar bırakmıştır. Grubanov'un daralmış görüş açısı insana, geriye ne kaldı diye sordurur.

Grubanov'un akıl hocası bu aracın zaaflarını bilerek vurgulayan ilk modern ressamlardan biri olan Luc Tuymans'dı (d. 1958, Belçika). Tuymans resmi, hayata iğretileme olarak kullanır. Başarı



Luc Tuymans
Paskalya
2006, tuval üzerine yağlıboya
128 x 179 cm

Tuymans resmin zaaflarını bizim kapsamlı fiyaskolarımıza eşitleyen ilk sanatçılardandır.

ve fiyasko tanımlarımızı alaya almak için kırılma çizgilerini öne çıkarır. Bu çizgiler kendi anayurdunun geçirdiği dönüşümü yaşadığı için, yine Tuymans'ın hayranlarından, Wilhelm Sasnal (d. 1972, Polonya) açısından daha can alıcı öneme sahiptir. Sasnal bu hayatla ilgili ne varsa didik didik eder. Kraków'daki "Güzel Sanatlar Akademisi'yle bağlantılı her şeyi reddetmiştim, çünkü benim yaşantımla hiç ilgisi yoktu" diye hatırlar.[42] Andy Warhol'un Doğu Avrupa'daki hayatla ilgisi tartışılır olmakla birlikte onun fikirlerinin Sasnal'ın kendi indirgemeciliğinin başlangıç noktası olduğu su götürmez:

> "Tarih sadece gerçekler sorunu değildir. Benim hayatımı doğrudan etkiler. Tarihi değiştiremeyiz, hayatlarımızda söz sahibidir. Bu nedenle onu şimdiki zamandan ayırmam. Bana göre akışkandır, aynı şekilde kamusal ve özel arasında da bir ayrım yapamam."[43]

Warhol kuramsal açıdan kamusal ve özel arasında herhangi bir fark görmezdi: Günlükleri onu evrim geçiren tarihin merkezine yerleştirir. Sasnal'da da bu varoluşsal duruştan izler vardır, ancak onunki Warhol'un anlık yaşamaktan aldığı ergence zevkten biraz daha olgundur. Sasnal'ın dünyayla ilişkisi fazla ileri gitmeyebilir, ama sorumluluğu ciddiye alır.

Sasnal'ın *İsimsiz* (*Untitled*, 2004) çalışmasında tepelerde yürüyüşe çıkmış dört kişi görülür. Yaptığı renk tercihinin sebeplerinden biri Sasnal'ın bu resmi Polonya'da basılan *Fotoğrafı Çekilecek* 77

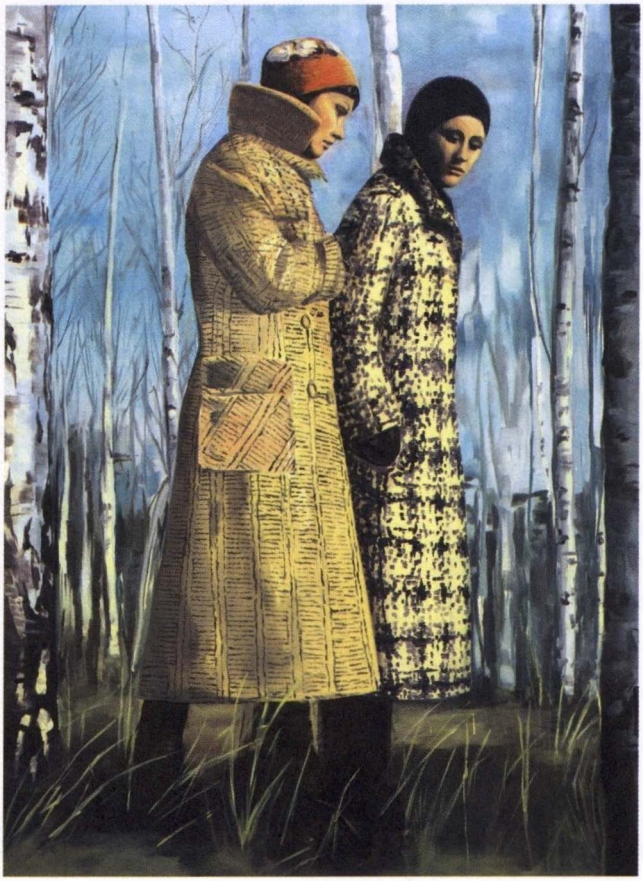


Wilhelm Sasnal
Tarnow
2003, tuval üzerine yağlıboya
155 x 1892 cm

Sasnal'ın kompozisyonları böylesi sıradan ve donuk dünyaya uzun uzadıya bakışlarının ağırlığı altında yıkılır gibi görünür.

Konu (77 *Subjects to be Photographed*) adlı bir fotoğrafçılık kılavuzundan kopyalamasıdır.[44] Orijinal görüntü manzara fotoğrafının nasıl çekileceğini göstermek için kullanılmıştı. Sasnal'ın çalışması neredeyse resmin eski kurallarından kurtuluşunu kutladığını akla getirir. Sırtları bize dönük durdukları için yürüyüşe çıkanların yüz ifadelerini göremeyiz, yine de karşılarında yükselen dağa panteist bir saygı duyduklarını hayal edebiliriz. Sasnal resmin fazla değerli olmasını istemez. "Film çekmek, resim yapmama yardım ediyor, çünkü 'usta' olmamı, resim uğruna resimle fazla meşgul olmamı önlüyor, ona belli bir mesafeden bakmamı sağlıyor" diye açıklıyor. Peter Weibel'in dediği gibi, "Sanatla film arasındaki sınır bulanmıştır. Film olarak sanat ve sanat olarak film yepyeni bir tarz yaratmıştır."[45] Pek çok yeni tarz bulunur.

Paulina Olowska'nın (d. 1976, Polonya) 2003 yılında Varşova'da İskoçyalı sanatçı Lucy McKenzie'yle birlikte işlettikleri, ansızın ortaya çıkan yasadışı bar Nova Popularna'ya hiç gitmedim. Geçici bir projeydi. Olowska'nın açıkladığı üzere başarısızlık Nova Popularna kavramının içine eklenmişti: "Daha en başından bu projenin başarısızlığı çok sahici bir gerçeklik olur demiştik, örneğin bir işletme olarak ticarî başarı yakalamamız olacak şey değildi. Kendi aramızda saatine yaklaşık 10 Euro aldığımızı hesapladık. Koyduğumuz hedef fiyaskoyla yazılmıştı." Bu sözlerde Lada Nakonechna'nın kavramıyla hesaplamalarının bir tınısı vardır.



Paulina Olowska
Wool mark
2010, tuval üzerine yağlıboya
195 x 140 cm

Komünist dergilerde yayımlanmış tanıtım ve propaganda görüntülerini büyütüp resmeden Olowska bugünün ve geleceğin kırılma çizgilerini irdeler.

Olowska'nın Soğuk Savaş çağrışımı bir bakıma Sovyet imparatorluğunun dağılmasına ilişkin Grubanov'un çizimlerine benzer ama onlardan daha yumuşaktır. Grubanov birkaç yıl süren iç savaşta Sırbistan'daki yıkımın ardıl görüntülerini yaratmış, harabeye dönmüş kiliselerini, yerle bir olmuş manastırlarını ve asırlardır var olan uygarlığın mahvını çizgilere aktarmıştı. Basit çizgileri tıpkı patlamadan sonra yaşanan şokun etkisiyle gözlerimizde oluşanlara benzer. Grubanov burnumuzun dibinde can veren şeylerin bir modelini yapmaya çalışır, ama nihayetinde yaptığı hem kendinin hem de bizim anılarımızı konuşturur.

Olowska ise SSCB ve ABD arasındaki propaganda savaşlarının doruğunda yaşandığı yıllara geri gider. 1950'lerle 60'larda Rus kadınlarına yönelik dergiler Amerikan karşıtı propaganda yapmaya çalışırlardı, bunların başında da Polonya'da yayımlanan *Ty i Ja* (Sen ve Ben) gelirdi. Şişirilmiş, resmedilmiş doğal ölçülerinde kadınlar ve teleskoptan görünen elli yıl, tıpkı komünist liderlerin fazla abartılmış heykelleri, örneğin Stalin'in devrilen anıtları gibi fantezilerle idealleştirilmiş gelecek tahminlerini hödük gösterir.

Kutuplaşmış inanç sistemine rağmen gerek komünist gerekse kapitalist dergiler insanların kendilerine çekidüzen verip "doğru" moda görüntüsünü yaratmaları için onların temel arzularına hitap eden resimlere yer verirlerdi. Olowska hem komünist hem kapitalist emellerle çelişse de başarı ve fiyasko konusunda onların sığ yargılarını birleştirir. Eleştirmen Monika Szewczyk'e sorarsak, Olowska bize bir çıkış yolu sunmaktadır: "'Fantezi' belki de tek gerçektir ve akılsız dönemlerimize hâlâ fazlasıyla uzanan boyutları vardır."[46]

Hayaller ve acı gerçeklik Kutluğ Ataman'ın (d. 1961, Türkiye) en unutulmaz çalışmasında çatışmaktadır. Çalışma, sanatçının İstanbul'un varoşlarında kaçak bir gecekondu semti olan Küba'nın çeşitli kesimlerden sakinleriyle yaptığı iki yıllık video röportajlarından oluşur. Yerleştirmeyle karşı karşıya gelince sanki Londra'yı çok uzaklarda bırakmışım hissine kapılmıştım, oysa New Oxford Caddesi'ndeki eski Posta Dağıtım Binası'nın terk edilmiş bir köşesindeki merdivenleri çıkıyordum.[47] Yoğun bir sanayi bölgesi olarak bina bir zamanlar Londra'nın haberleşme sisteminin göbeğinde yer almıştı besbelli, fakat şimdi üst katlar öyle ıssızdı ki hangar gibi bir alanda yürürken kendimi David Lean'in *Arabistanlı Lawrence* (*Lawrence of Arabia*, 1962) filminde sandım.[48] Odanın öbür ucunda gitgide yükselen gürültünün uğultusu vardı, yine de nereden geldiğini kestirmek zordu. Sanki bir kokteyl partinin en civcivli anları yaşanıyordu. Birilerini gördüm ama o kadar yaygara koparacak kadar kalabalık değillerdi. Hatta birbirleriyle pek konuşmuyorlardı bile, hurdaya dönmüş kanepelerle koltuklarda oturuyorlardı. Bir ikisi pamukla tıka basa doldurulmuş kolçaklara ilişmişti. Birden uğultunun çok sayıda televizyon ekranından geldiğini anladım. Odada kulak verilecek tek bir kaynak yoktu: Kırk odak noktasından, daha açıkçası kırk külüstür siyah-beyaz ekrandan kırk ses yükseliyordu. Küba kırk "konuşan kafaya" indirgenmişti, zaten daha çoğunu da alamazdı. Ekrandaki Kübalılar vaaz veriyor, lanet okuyor, yakınıyor, kahkahalar atıyor, tatlı dilli konuşuyorlardı. Kırk gün kırk gece boyunca bu kırk ses dinleyicilerine diller dökmüştü. Hayatlarındaki acıları ve sevinçleri aktarmışlardı.

Sağ kalım konusu çoğu zaman ölümcül bir doğrulukla tartışılsa da Ataman böyle bir sığınma yerine beceriden ve sanattan konuşmayı başarır:

> "Çocukluğumdan beri hayatla ilişkim hep birtakım oyunlar, kurgular, senaryolar üzerinden oldu. Başka insanlara da hep

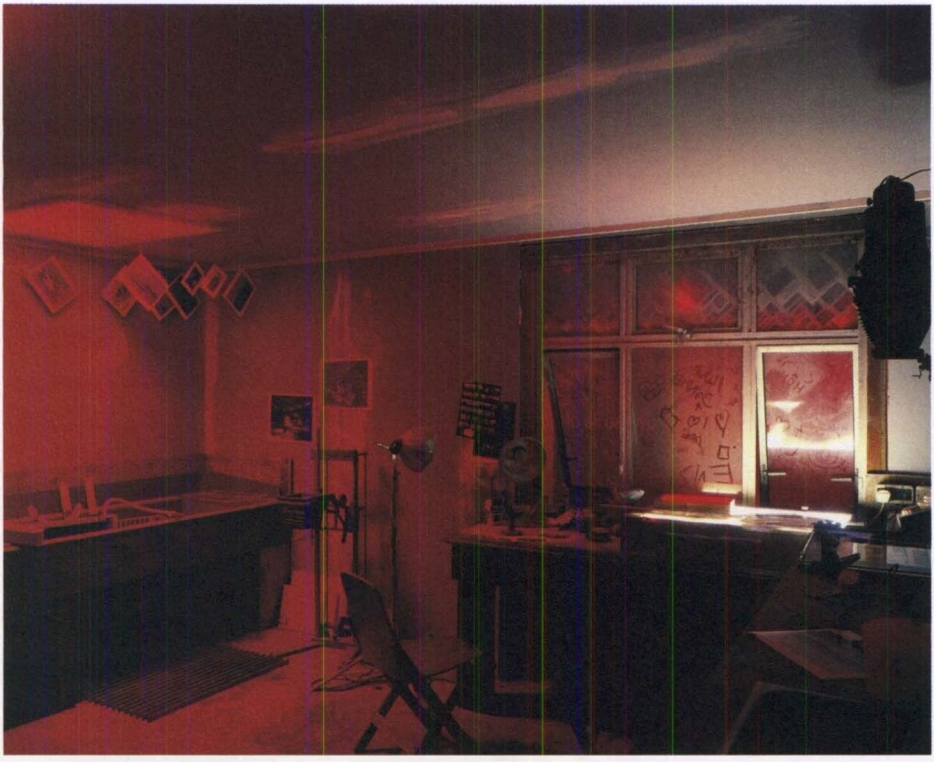


Kutluğ Ataman
Küba
2005, enstalasyon
değişken boyutlar.

Ataman seyirciyi İstanbul'un uyumsuz bir mahallesinin kırk üyesinin kırk DVD portresini seyretmek üzere kırk ocakta oturmaya davet eder.

bu açıdan baktığım için hayatı biraz oyun gibi görüyorum aslında. Sonuçta sen istediğin kadar gerçeklik içinde yaşadığını düşün, o gerçeklikle zihinsel ilişkinde birtakım şeyleri mutlaka kurguluyorsun. O gerçekliği algılayışın üzerinden kendine bir senaryo yazıyorsun, o senaryonun başoyuncusu da sensin. Aslında herkes sanatçı. Hayatta kendine dair yarattığın her şeyden çok ayrı bir şey değil sanat."[49]

Ataman kaçışa, hayatımızı değiştirmeye inanma ihtiyacımıza ışık tutar. Bunu bir başka dizisinde, Anadolu'nun ücra bir köyünde 1950'lerin hayalî bir uzay programını konu eden *Mezopotamya Dramaturjileri/Aya Seyahat* (*Mesopotamian Dramaturgies/Journey to the Moon*, 2009) çalışmasında daha açık görürüz. Tarih gelecekle buluşur. Fotoğraflarda on dokuzuncu yüzyılın arşiv öğelerinden izler vardır. İran'daki Kaçar Sarayı'nı (bkz: s. 86) yeniden yaratırken dışarıdan çağdaş aygıtları da içine ekleyen Shadi Ghadirian gibi Ataman da anılarla emelleri bir potaya toplar. İnsanlar bugünün sorunlarından kaçmak için geriye ve ileriye bakarlar. Tarafsız gözlemciler olarak bizler ayaklarımızı birkaç metreden fazla yerden kesmeye asla şansımız olmadığını görürüz, yine de bu nafile çaba beni büyüler. Hem ben kimim ki insanların sürdükleri yaşamdan daha başka bir şey istemelerini yargılayayım?



Mike Nelson
Ayna Dolgu
2006, multimedya yerleştirme, Frieze Projeleri kapsamında desteklendi, değişken boyutlar.

Nelson, Frieze'deki diğer stantlar arasına bir sergi gizlemişti.

Mike Nelson (d. 1967, İngiltere) ergenlik çağlarında İstanbul'a yaptığı yolculuğu bana anlatırken, "İnternet ötekilik duygusunu öldürdü. O ıssızlık duygusuyla seyahat etmiş olduğum için kendimi şanslı görüyorum"[50] demişti. Londra'da sanatçıyı temsil eden Matt's galerinin karartılmış odasında kendisiyle röportaj yapıyordum, o odadan başka konuşabileceğimiz sessiz bir yer yoktu.[51] Londra'daki (Borremans'la ilk karşılaştığım gösterimi düzenleyen) Parasol Unit ve (Ataman'ın *Küba* çalışmasını Londra'da sergileyen) Artangel gibi Matt's de ticarî galeriyle kamuya açık alan arasında bir yerdedir. Nelson'la karanlık odada röportaj yapmak pek uygun gelmişti, ne de olsa çalışmaları karanlık odaların yörüngesinde döner. 2011 Venedik Bienali'nden yeni dönmüştüm, Nelson da Britanya'yı temsilen oradaydı. Lafı dolandırmadan hemen Türkiye üzerine konuşmaya başladık, çünkü Britanya Pavyonu'nun içini on yedinci yüzyıldan harabe bir Türk evi haline getirmişti. *Ben, Sahtekâr* (*I, Imposter*, 2011) çalışmasının esin kaynağı olan bu kafa karıştırıcı "evden ev" yaratma çabası sanatçının internet-öncesinde Türkiye'ye yaptığı 1986 gezisine kadar uzanan izler taşır.[52] "On dokuz yaşında İstanbul'u ilk ziyaretim, Fransa'yı saymazsak Birleşik Krallık dışındaki dünyaya ilk adım atışımdı. Tamamen öngörülmedik bir deneyim, muazzam, tarifsiz bir duyusal yüklenmeydi."[53]

İnsanların isimleriyle hemencecik bağlantılar kuran talihsiz kimselerden biriyimdir, Venedik'te sergisinin açılışında sarayın çevresinde havalı havalı yürüyen Nelson'ı gördüğümde bana Trafalgar Savaşı'nda geminin güvertesine çıkmış Britanyalı kahraman deniz subayı Horatio Nelson'ı çağrıştırmıştı. Şimdi de Matts'in kuytu bir yerinde sakalıyla hâlâ bir denizciydi, içime kötü bir şeyler doğuyordu ama bunun nedeni gemi kazasıydı herhalde. Nelson açıkça ifade etti: "[İstanbul] gezimden yararlanmaya başlamam bir iki yılımı aldı."

> "İlk seyahatimin güzel geçtiğini söyleyemem. Kötü geçen bir gezi olması için çok fazla sebep vardı: Öyle bir sıcağı hiç yaşamamıştım, ne kokuları, ne ışığı, ne de ezanları. Temel düzeyde benimkinden bambaşka bir kültürün içine dalmıştım, adeta boğuluyordum, tek istediğim evime dönmekti."[54]

Kendini kaybedip bulmak artık eskisi gibi uç kavramlar değiller. Bu sadece günlük modern dilin bir örneği mi, yoksa kendi hakkımızda düşünme biçimimizin değiştiğini mi gösterir? Nelson'ın İstanbul anlayışı benliğin Doğu/Batı arasındaki bölünmenin bulanıklaşmasını gözler önüne seren Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985) romanıyla beslenir. Biri on yedinci yüzyılda Venedik'ten köle alınmış bir bilim adamı, efendisi de İstanbul'da bir astronom olan iki ana karakter sonradan gelenin Doğu'nun mu, Batı'nın mı etkisi altında olduğu kuşkusu uyanana dek birbirlerine karışırlar. Nelson gibi Pamuk'un eserinde de kerterizini bulma/kaybetmeye ilişkin her tartışmasının ortasında yer alan "ben niye benim" sorusuna cevap bulmak saplantı halindedir. Nelson "eşyalar arasındaki alanda çalışmaktan" söz eder, dolayısıyla kişinin kerterizini kaybetmesi en az onu bulmak kadar önem taşır. Eski haritalara olan inancımızı kaybettiğimiz için cevapları çatışan kuramlarda arayıp bulma eğilimi gösteririz, oysa düpedüz çelişkiler artık yeterli gelmez. Sanatçılar giderek paralel sistemler kurmaya ve sanatlarını onların arasında icra etmeye bakıyorlar. Keith Tyson (d. 1969, İngiltere) bunun tipik bir örneği.

"Sanat her günün parçasıdır" diye savunur Tyson. "Günlük yaşantıdan ayrılırsa sanat artık işlemez."[55] Hayata hiç kolay başlamamış. Evinde bir tek kitap dahi yoktu. Okulu erken yaşta terk etmiş, fabrikada çalışmıştı, sanat okuluna girmesinin tek sebebi bir kamyonete doldurduğu bütün tablolarıyla mülakata gitmeden önceki gece seyrettiği, sonradan Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin çektiğini öğrendiği filmdi.

Tyson eksantrik İngiliz mucitlerin timsalidir: Merkezden uzak düşer. Ne kadar uzak olsa da fikirlerle haşır neşir olmak başlıca itici gücüdür. Örüntüleri görme yolundan ibaret gördüğü matematiğe merakı vardır. "Olayların son durumuna bakmam" der. Onun istediği "bilgi toplumunun ilksel çorbasından türeyen... yeni ve öngörülmedik örüntülerin" peşine düşmektir.[56] Matematik denklemleri üretmeye olduğu kadar onları çürütmeye de tutkundur. Tyson'ın sayılara merakı doğuştan gelir: Her yerde sayılar görmemek elinde değildir. Buna karşılık geometri Charles Avery'nin (d. 1973, İskoçya) kendi kendine yeten dünyasında yaşadığı koşullardan sıkılmasına bir tepki olarak girmiş görünür. Avery ücra bir ada olan Isle of Mull'un yerlisidir, uluslararası kariyerinde ilerlese de çalışmalarında ona ilham veren seyrek nüfuslu bu İskoç adasında hâlâ bir stüdyosu bulunur. 1990'larda başka bir stüdyoda Avery'yi görmeye gitmiştim, Londra'nın East End mahallesinde yüksek bir apartman dairesindeydi. Daha o zaman eserlerinin başlıca itici gücünü kendi yarattığı kurgusal dünyaya oturtmuştu, ama aynı zamanda rengârenk elli bin renkte üçgenlerden oluşan bir çizime girişmişti. Bu basit şeklin tekrarı içinde yaşadığı basit mimariyi yansıtıyordu. *Adalılar* (*The Islanders*, 2005-) gibi 2005'ten bu yana verdiği eserlerin çoğu kafasındaki adanın çizimlerinden oluşmaktadır.

Tyson gibi Avery de zamanın kutsallığını sorgular. "Zamanın doğrusallığına gelince, Ada'da bu konuya dair bizimkiler gibi çeşitli görüşler var" diye anlatır: "Yeni gelenler ya da sömürgeciler bizim dünyamızda algılanan doğrusal, tek yönlü ve sonsuz ardışık zaman fikrini büyük ölçüde benimserler."[57] Avery heykeller de yapar ama onun asıl aracı, Marlene Dumas'nınkiyle benzer sebeplerden dolayı sevdiği çizimdir. Şöyle açıklar, "Başyapıt fikrine karşıyım. Çizim yaptığım zaman belli bir noktada dururum, ama süreklilik duygusu, daha farklı olabilirdi duygusu hep vardır."[58] Avery'nin adası ve adalıları Gotik tarzı tek bir kıvrımlı çizimle değil öykülerle kurguların düzenli akışıyla tanımlanır.

Bu kitabın başlangıç noktalarından biri de bu haritalama sürecidir, ayrıca aynısı özellikle iki eser için söz konusu: Simon Patterson'ın *Büyük Ayı*'sı (*The Great Bear*; 1992) ile Tracey Emin'in çadır heykeli *Yattığım Herkes 1963-1995* [*Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995)]. Kendi farkında olmasa da çalkantılı bir ilişkimin olduğu Emin 2007 yılında Britanya'yı temsil ettiği Venedik Bienali'nin görüp göreceği en kötü Britanya Pavyonu sergilerinden birini hazırlamıştı herhalde, hem de kıran kırana bir rekabet ortamında. Söylendiğine göre, British Council'ı kız-





üstte
Keith Tyson
12 Armoni (detay)
2011, alüminyum üzerine
karışık araçlar,
12 pano, her biri 346 x 194 cm

Rakamlara tutkun olan Tyson hayatımızı yöneten nice kurallarla denklemleri irdeler.

altta
Charles Avery
Başlıksız (Henderson'ın Yumurtalarından Otuz Altı Kavanozla Adadan Kaçış)
2007, kâğıt üzerine
kurşunkalem,
62 x 106 cm

Sanatçı kendi dünyasını geride bırakmak üzere nafile çabalarken yanına ne almayı tercih eder?



dırmak için son dakikaya kadar resimlerini tamamlamak yerine küratörlerin küratörlük yapamayacaklarını kanıtlayayım derken ressamın resim yapamadığını kanıtlamıştı.

Dünyayla ve içindeki insanlarla nasıl bağlantı kurarız? İnsanın birlikte yatağa girdiği onca insanın isimlerinden bir ev kurmak çok düz bir değerlendirme olur. Emin'i tanımlamanın bir yoludur bu. Çadırındaki isimlerin sadece sevgililerine değil ailesi ve arkadaşları dahil aynı yatağı paylaştığı kimselere ait olduğunu sık sık dile getirir. Bu sözler eski sevgilileri pahasına esprinin etkisini azaltır, ama bir sanat çalışması şaka olarak varlık gösterebilir mi?

Simon Patterson (d. 1967, İngiltere) imzalı *Büyük Ayı* (*The Great Bear*; 1992) beni hâlâ güldürür, öte yandan ortaya dökülmesine yardım ettiği onlarca sanat haritası benim için değişmiştir. Daha önce Londra Metro haritasının üstünde oynanmış bu halinin kesinlikle Genç Britanyalı Sanatçılar'ın (YBA) çalışması olduğunu sanırdım, ne de olsa dünyanın karmaşıklığına hoş bir şekilde dokunur fakat sonuçta bize dünyanın şifrelerini çözme sistemlerimizin saçma olduğundan başka hiçbir şey söylemez. Baskı çalışması adını gökyüzündeki takımyıldızından alır, ancak yıldız ünlülerin izlenmesi işini uçuk bir sonuca götürür. Doğrusal düşünmenin aptalca olduğunu; çarpışana dek düşüncenin görünür çizgilerini nasıl takip ettiğimizi bize kesin bir biçimde gösterir.

Simon Patterson
Büyük Ayı
1992, kâğıt üzerine taşbaskı
102,7 x 128 cm

Patterson metro istasyonlarının yerine çağlar boyunca yaşamış ünlü kimselerin isimlerini koyarak Londra Metro haritasını uzun uzun tiye alır.

Birbirine bağlanan iki çizgiye toslayana dek ardışıklık var sanırız, fakat sonra küt diye çarpışınca yok oluruz.

W. G. Sebald'ın *Satürn'ün Halkaları* (*The Rings of Saturn*, 1995; bkz: s. 108) ile Alman yazarın kurmaca ve özyaşamöyküsü karışımı eserlerinin Raqs Media Collective ve Dayanit Singh tarafından yapılan yorumlarını okumuş biri olarak Patterson'ın haritasının yalnızca çıkmaz sokakların art arda sıralanmasından ibaret olduğuna artık inanmıyorum. Bu pekâlâ olası yüzlerce çıkış noktasıyla zihinsel potansiyelin haritası, aklın tutkularını yitirip tökezlememesini sağlayacak bir harita olarak da okunabilir.

Emperyalist yönetimi ve düşünceyi dayatma aracı olarak haritalara yönelik sömürgecilik-sonrası saldırılar benim *Büyük Ayı*'ya bakışımı da değiştirir. 1992 yılında ünlüler kültürünün Genç Britanyalı Sanatçılar (YBA) tarafından bildik şekilde yüceltilmesi olduğuna ikna olmuştum. Andy Warhol'un "gelecekte herkes on beş dakikalığına dünya çapında ünlü olacak" sözünün geliştirilmiş haliydi. Hangi nedenle olursa olsun, ünlü olunca adınız haritaya yazılacaktı. Öte yandan Patterson'ın düşünce çizgisini takip etmenin en gülünç yanı Sokrates ve Tiziano gibi ulu adamlardan Arnavutluk'un devrik kralı Zog ve komedi filmleri oyuncusu Sid James gibilere atlanmasıdır. Patterson düşünceyi merkezden denetime almaya kalkışanlara, gerçek düşünce özgürlüğüne şöhret engeli koyanlara saldırıyor.

Emin'in Venedik fiyaskosundan iki yıl sonra, kendini "profesyonel yabancı" diye tanıtan Fiona Tan (d. 1966, Endonezya) Marco Polo'nun aklındakileri keşfetmek için Hollanda Pavyonu'nu ekranlarla döşeyerek Bienal tarihinin en başarılı sergilerinden birini gerçekleştirmişti.[59] Venedikli büyük gezgin Orta Asya ve Çin'e kadar ulaşan ilk Avrupalılardan biri olarak bilinir, ne var ki neredeyse yurduna döner dönmez Cenevizliler tarafından hapse atıldığında büyük bir şaşkınlık yaşamıştı. Tan'in *Şaşkın* (*Disoriented*, 2009) çalışmasında tıpkı yedi yüz yıl kadar önce yaptığı gibi hücre arkadaşına serüvenlerini anlatan gezgini "kendi" sesinden dinleriz. Sanatçının dediği gibi, "Muhtemelen, Marco Polo bu epik yolculuğa iki kere çıktı. İkincisini, hapishanede çürürken çeyrek asırlık seyahatten geriye aklında kalan her unutulmaz macerayı olabildiğince ayrıntısıyla ve titizlikle hayalinde canlandırıp hatırlayarak anılarında yaşamıştı."[60]

Dünya çevresinde modern ulaşım araçları sayesinde yaptığım sıradan yolculukları Marco Polo'nun seyahatleriyle karşılaştırmaya



Fiona Tan
Şaşkın (video karesi)
2009, HD video yerleştirme, boyutlar çeşitli.

İtalya'da hapse atıldığı dönemde Marco Polo meşhur seyahatini hafızasında ikinci kez yaşar.

çalışmıyorum, ama Tan'in vurguladığı nokta hepimiz için geçerlidir.[61] Önemli olan ne gördüğümüz değil, gördüklerimizi kafamızda tekrar tekrar canlandırırken nasıl yorumladığımızdır. Yerkürenin dört bir tarafındaki sanatçılar benim olayları algılamamı büyük ölçüde değiştirmiş bulunuyor. Kendi dünyama girmesine izin verdiğim her yeni sanat eseri benim bakış açımı değiştirir.

Gavin Turk (d. 1967, İngiltere) arkadaşımdır, fakat ikimiz de Londra'da yaşayıp çalışsak da onu düşündüğümde gözümün önüne, ne şehrin doğu yakasında East End'de bulunan koskocaman bir garajdan bozma stüdyosunda o ve ekibiyle birlikte yediğimiz öğle yemeği gelir, ne de Frieze'de onuruna verilen akşam yemeğinin ertesinde sabahın erken saatlerinde *Beyefendi Jim* (*Gentleman Jim*, 2005) heykelini Britanya Kraliyet Mimarlar Enstitüsü (Royal Institute of British Architects) binasının merdivenlerinden aşağı çekiştirdiği sahne – hoş 2007'de yaşanan bu sahnenin kinayeli bir yanı da vardı elbet.[62] *Beyefendi Jim* cam vitrinde ayakta duran sarhoş bir denizci kılığında Turk'ün gerçek boyutlarda kendi balmumu heykelidir. Vitrine fazla yaklaşırsanız, *Jim* size bir kahkaha patlatır. Bu figür üstünkörü de olsa James Joyce'un *Ulysses* romanındaki sarhoş denizciden yola çıkarak yaratılmıştır. Ayrıca toplumdan dışlanmış göçebe sanatçının ta kendisidir, Turk bu yönünü tekrar tekrar oynarken bir yandan da yüzüyle bedenini büyük modern sanatçıların kılığına sokar, Warhol ve Beuys bunların en etkileyicileridir. Ama Turk sonra yine, ya Sid Vicious olarak ya da Warhol'un Elvis portrelerini taklit ederek farklı bir seyirci kitlesinin dikkatini çekmek üzere kılık değiştirir.

Hayır; benim ufacık beynimde dönüp duran Turk imgesi Hazi-

ran 2010'da Basel Sanat Fuarı sırasında, hızla akan Ren Nehri'nde her yıl yaptığı gibi yüzerken suya dalıp çıkan kafasıdır. Kıyıdan bakıldığında başı şekil değiştirmiş gibi duruyordu. Bir bakıyordunuz, tam bir oval, Magritte tarzı dazlak bir kafa; ardından batan güneşten yansıyan ışık altında çarpılıp Picasso oluyor; sonra anlı şanlı Duchamp pisuarına dönüşüyordu. Derken serap misali bir ışıltıyla aynı kafa Carl Andre tuğlası oluveriyordu. Akıntıda sakin sakin ilerleyip arkadaşlarıyla konuşurken, yürüyen kaldırımda Türk hamamı sefası yapıyor gibiydi. Bütün senaryo bana sanatının çarpıştığı savaşta onun kafasını, bazen de bedenini nasıl kullandığını düşündürdü. 2009 Venedik Bienali için hazırladığı *Çarpıtma* (*Distortion*, 2009) sergisinde çok sayıda kendi portre büstünü nemli ve yumuşak kıvamda kullandığı kilden yapmıştı. O akşam konukları geldiğinde ellerine birer çekiç tutuşturup kendi yontma heykellerine savurmalarını istedi. Yine bir Britanyalı heykeltıraş Antony Gormley'nin (d. 1950, İngiltere) yontma kafalardan birine karate vuruşu yaparken görüldüğü anlatılır.[63] Her yıl açılış gecesinde Viyanalı galericisi tarafından verilen yemekli davete katıldığına göre Basel Sanat Fuarı'nda Ren'de yüzmek Turk'ün iddiasına göre yıllık sanat ritüelidir.[64]

Genç Britanyalı Sanatçıların (YBA) uluslararası çapta kabul gördüğü Charles Saatchi'nin "Sansasyon" ("Sensation", 1997) sergisine Turk de katılmıştı.[65] Hirst, Emin ve Patterson'la birlikte çalışmalarını sergileyen Turk, tam da Charles Avery'nin şikâyet ettiği türden bir sanatçı, çünkü sanat tarihine saplantı derecesinde tapar ve sadece daha önce yaratılmış sanat eserlerine gönderme yapan sanat üretir görünmektedir. Zaten bu nedenle Avrupa'nın ana akarsularından birinde yüzen görüntüsü ona yakışır. Turk sanat tarihinin payandalarını yeni bir gözle görür: Onlara gülmemizi sağlar, kafa yormamızı ve canlı tutmamızı sağlar. Carl Andre'nin *Eşdeğer VIII* (*Equivalent VIII*, 1966) adlı tuğla heykeline saygı niteliğinde bir dizi çizim yapmıştı. Andre'nin tuğlaları 1976 yılında Tate Galeri'de gösterime sunulduğunda Britanya kamuoyu afallamıştı. Sanatla hayat arasında algılanan boşluğu kapatmak adına önemli bir adımı temsil ediyorlardı. Turk bir adım daha atarak Britanyalı erkeklerin çoğunun hayatlarının bir noktasında yaptıkları bir şeyi yerine getirir: Çay kupasının tabanıyla motifler yapar. Turk kendi Turk tarzıyla Andre'nin tuğlalarına benzer şekiller yapar ve onlara aynı ismi verir: *Eşdeğer VIII* (*Equivalent VIII*, 2004) çalışması için ıslak fincanını üstüne koyduğu kâğıdın çayı iyice emmesini bekleyerek bir dizi daire meydana getirmişti. Kendi sözleriyle, "Tuğladan daha temel bir Britanya yapıtaşı mı var? Britanya işi çay kupası!"[66] Bu desenler ne kurşunkalemle ne

de normal olarak sanatla ilişkilendirilen herhangi bir malzemeyle yapılmıştır. Çay lekelerinden başka bir şey değillerdir.

Turk başarıyla fiyasko arasındaki daracık çizgide dans eder. Sanat çalışmaları sizin inanışınıza bel bağlar. Londra'daki Kraliyet Sanat Koleji'nde (Royal College of Art) sınav sorumlularıyla düştüğü fikir ayrılığı herkesçe bilinir. Mezuniyet sınavı için hazırladığı tek sergi *Mağara* (*Cave*, 1991) bir duvara yerleştirdiği, 40 cm çapında tek bir mavi daireden ibaret anma plaketiydi. Üstünde de küstahça şöyle yazıyordu: "Kensington, Heykeltıraş Gavin Turk Burada Çalıştı 1989-1991." Turk lisansüstü okuma şansını elde edemedi ama bir anda o yılın mezunları arasında en iyi hatırlanan o oldu.

Güneşin altında parıldayan başı bir Magritte, bir Duchamp ve bir Andre arasında gidip gelerek ama sonunda mutlaka Turk kalarak onu Ren'de süzülürken görünce kendimi suçlu hissetmiştim. Ben de onunla ve arkadaşlarıyla birlikte suda olmalıydım. Neyse ki Basel'deki ev sahiplerim benim için bir bahane uydurdular.

Kaldığım tertemiz daireye çamurlu ayaklarla giremeyeceğimi söyledim Gavin'e.[67] Ama bir teselli bulmuştum: Eğer o yeşil bulanık suya girseydim, Turk'ün kıyıdan nasıl göründüğünü, güneşin oynadığı oyunları ve zihnimde onun kafasını nasıl evirip çevirdiğimi kaçıracaktım. Benim işim gözlemdi.

Turk Genç Britanyalı Sanatçılar'ın (YBA) gelgit dalgasına kapılırken, Cornelia Parker (d. 1956, İngiltere) benim kuşağımın Damien Hirst'ün başarısının gölgesinde kalmış heykeltıraşlarındandır. Canla başla savaşmak zorundadır. Aslında sanatının çoğu olmadık insanları çalışmalarına el vermeye ikna etmeyi kapsar. İnsanın son sığınma yeri, erkek şovenizminin barınağı bir bahçe kulübesini patlatmış ama patlayıcıları kendi yerleştirmemişti: Onun için bunu yapmaya Britanya ordusunu ikna etmişti. Ardından dağılan tahta parçaları bir araya getirerek *Soğuk Karanlık Madde: Patlama Görüntüsü* (*Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991) performansını yarattı. "Buna kesin bir yanıtım yok; ben sondan çok başlangıçla ilgilenirim" diye açıklar, ancak kimse patlamayı anmak adına sergilenen bu çalışmanın neyi amaçladığından pek emin değildir. "Şovenizmin" patlatılıp paramparça edildiği parlak bir andı, ancak parçalanmış kerestelerin yerleştirmedeki uğursuz şimşek çakmasından kaynaklanan uzun gölgeleri bizlere geleceğe dair bir umuttan çok geçmişin şiddetini çağrıştırır.



Gavin Turk
Pop
1993, vitrinde balmumu heykel
279 x 115 cm x 115 cm

Warhol tarzı Elvis pozu vererek
Turk, Sid Vicious rolüne soyunur.
Tarih gözlerimizin önünde değişir.



Cornelia Parker
Yerçekimini Tanımlayan Sözler
1992, performans:
"yerçekimi" sözcüğünün sözlük tanımı kurşuna dökülür, Dover'daki White Cliffs'ten aşağı atılır.

Parker burada metin ve resim eşit önemdedir diyen Boris Groys'un kuramını mı, yoksa sadece bir fikri aktarmanın zorluğunu mu gösteriyor?

Tate'in tavanından aşağı asılıp spot lambaları altında parlayan *Otuz Parça Gümüş* (*Thirty Pieces of Silver*, 1988-89) baştan çıkarıcıdır, ama o da kaygılarımızla oyun oynar. Parker sık sık heykel çalışmalarında ana malzemenin kendi kaygıları olduğunu belirtir, oysa bundan daha evrenseldir. Aynı zamanda seyircilerinin korkularıyla dalga geçer. Yehuda'nın İsa'ya ihanetine gönderme yaptığı bariz *Otuz Parça Gümüş* çalışmasında da korkulardan yararlanmıştır. "O tarihte M11 karayolunun hemen çıkışında lanet olası her-şey-içinde bir ev stüdyoda yaşıyordum" diye hatırlar, ama stüdyolar yerle bir edilmişti.[68] Parker başlangıçta binanın yıkımını onunla birlikte protesto eden kimselerin onu sattığını düşünüyordu. Tepki olarak Parker külüstür bir yol silindiri kiralayıp bütün hainlerin kazançlı çıkacağını hayal ettiği bir eylemde bulunarak sembolik gümüş yığınının üstünden geçirip ezmişti.

Yerçekimini Tanımlayan Sözler (*Words That Define Gravity*, 1992) performansını oluşturan belli ölçüde Parker'ın başkaldıran duruşudur. Dover'daki White Cliffs'in tepesinde durup "yerçekimi" sözcüğünün sözlük tanımını oluşturan, önceden el yazısıyla kaleme aldığı sonra da kurşuna döktüğü bütün sözcükleri

uçurumdan aşağı fırlatmıştı. Bu sanat çalışması imkânsız bir görevi üstlenir. Hem kendi alegorisidir hem de sanat eserinin alegorisi. Parker her ne kadar yerçekimini tanımlamaya çalışsa ve eserlerini bilerek ağır parçalardan meydana getirse de sanki kurşun sözcüklerin melek kanatlarla zarifçe süzülerek gökyüzüne yerçekimi kavramının derin anlamını hece hece yazmasını bekler. İletişimin güçlüğü sonradan sanatçı hırpalanmış kurşun sözcükleri uçurumun dibinden toplayıp bir galeride yerden yükseğe asarken artacaktır. Parker "Sözcükler gerçek yerçekiminde okunmaz hale geldiler" diye açıklamak için sözlerini bozmuştur.[69] Peki "gerçek" sözcüğünü niye kullanır? Aynı zamanda sanat eserlerini bizim için hem çekici hem de itici kılan içsel yerçekimine değindiğini sanıyorum.

Toplumun "yüksek" emellerinden "kavramları" koparmak suretiyle Parker durmadan Kavramsallığı yeniden tanımlar. Benzer şekilde Nedko Solakov da kendinin ve bizlerin korkularını kendi çalışmalarında konu etmektedir. Hatta *Korku* (*Fear*, 2006-7) adını verdiği doksan dokuz çizimden oluşan bir dizi bile yapmıştır. İnsan ne Parker'ın ne Solakov'un yanında huzur bulabilir. İkisi de hep yanı başımızda sinir katsayımızı parmaklarında oynatıp dururlar. Solakov uçamasa da her yerden çıkar. Basel'de kalabalık bir tramvayda ve Venedik'te bir kanal taksisinde yanımda bitivermişti. Her ikisinde de o keyifli ben-bilirim bakışı vardı, sanki beni göz takibine almıştı.

Nevroz ustasına gelince, o Venedik'teki Brenta Kanalı'nın öbür ucunda yer alan Padua'da doğan Maurizio Cattelan'dır (d. 1960, İtalya). "Fiyasko, çalışmalarımın daima arka planında yer alır" der. "Fiyaskonun antitezi, peşinen fiyaskoya uğramaktır – o zaman hiç fiyasko yaşamazsınız."[70] Babası kamyon şoförüydü, sanatçı yirmili yaşlarının başındayken kanserden ölen annesi de temizlikçilik yapardı. Cattelan 1990'ların büyük bölümünde işten kaçmaya çalışan veya en azından çalıştığını göstermekten kaçınan biri gibi göründürdü. 1992 yılında Torino yakınlarındaki bir sergide varlığının tek kanıtı çarşafların düğümlenerek pencereden aşağı ip gibi sarkıtılmasıydı; bu çalışmaya *Rivara'da Bir Pazar* (*A Sunday in Rivara*, 1992) adı verilmişti. Ertesi yıl Milano'daki Massimo de Carlo galerisinin kapısını tuğlayla ördü, ziyaretçiler içeri giremediler. *Boktan Bir Hazır İş Daha* (*Another Fucking Ready Made*, 1996) için kendi performanslarından biri için başka bir sanatçının çalışmasını çalmıştı.[71] St. Kitts adasında *6. Karayip Bienali* (*6th Caribbean Biennial*, 1999) adını verdiği kendi etkinliğini düzenlediğinde Venedik Bienali'ne gösterilen ensestvari saygıyla

dalga geçiyordu. Hazırlık sürecinde yapılan bir röportajda şöyle demişti: "Sanat farklı sistemlerle gerçeklik düzeylerinin çarpışmasıdır. Dilerim bizim bienal de bunu yansıtır. Diğer yandan karmaşıklığı kavramak zordur, dolayısıyla bizim projemiz tam bir fiyasko olabilir. Ama sorun yok, çünkü fiyaskoya uğramak gerçekliğe sanattan daha yakındır."[72]

Kendisi New York ve Milano'da yaşasa da büyürken bütün bienallerin anası onu kanatlarının altına almıştı. 1993 yılında Venedik'teki Arsenale için seçilince kendine ayrılan yeri hemen bir reklam şirketine kiraladı. Ajans yeni bir kokunun tanıtım ilanını asmıştı. Sanatçının "katkısı" için verdiği başlık *Çalışmak Kötü Bir İştir* (*Working Is a Bad Job*, 1993) sanatçıyı harekete geçirenin sanat dünyasıyla dalga geçme hevesi değil yoksulluk korkusu ve para kazanma arzusu olduğunu akla getirmektedir.

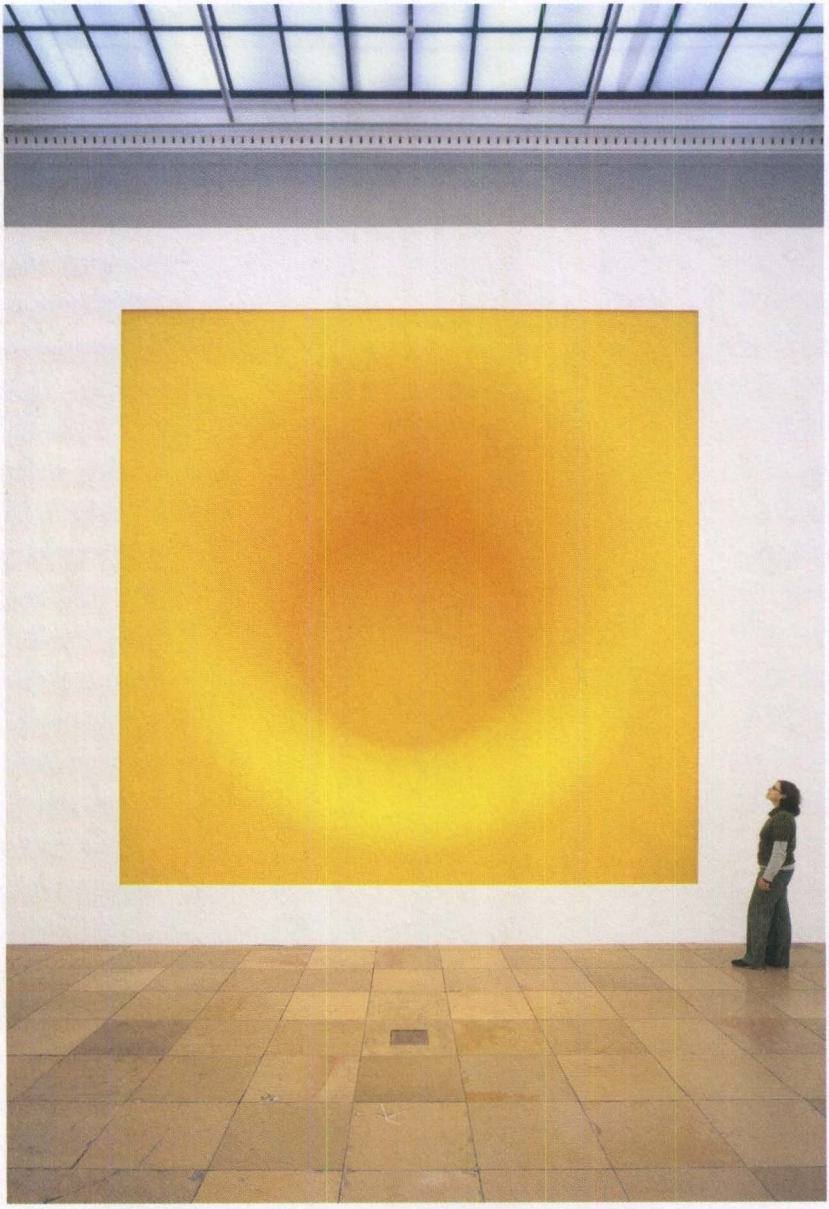
1990'larda Cattelan'ın mizah anlayışının Genç Britanyalı Sanatçılar'ın (YBA) popülist sansasyon merakının bir uzantısından ibaret olduğunu düşünmüştüm, şimdi dönüp bakınca ayakları yere daha sağlam basan bir tutum olduğunu görebiliyorum. Sanatla reklamcılık arasındaki çizgi silinmişti, sanatçılar için zor zamanlardı. Ama onun "elden çıkarması" kâhince bir davranış gibi duruyor. O zamanlar Venedik Bienali sanat dünyasından herkesin aynı koridorlara sığıştığı, aynı köprülerden geçmeye kalkıştığı, büyük ölçüde kurallarla belirlenmiş bir etkinlikti. "Patlama" yılları ilerledikçe her şey çığırından çıktı, kanal taksileri aynı partilere en zengin müşterileri taşımak üzere birbirleriyle kavgaya tutuşuyorlardı. Fakat 2009'dan beri pavyonlarla uydudan yayınlanan sergilerin sayılarındaki artış Bienal'e gelen ciddi ziyaretçilerin artık Venedik'i daha ucuza gezdikleri anlamına geliyor.

Minik Ben (*Mini-Me*, 1999) adını verdiği otoportre heykellerinden birinde Cattelan'ın minyatür öteki-beni rahatsız bir duruşla bir kitap rafında oturuyor.[73] Gerhard Richter, Tony Cragg ve Anthony Caro hakkındaki kitapların üstüne tünemiş, kısa bacakları Lucio Fontana ile Sol LeWitt'in ciltlerine doğru sarkarken, şans eseri ama mantık dışı bir şekilde çok sayıdaki kitapla kendi kitaplarını basan Gilbert&George'un arasına girer. Bu figür oradan atlayacak mı? Basit birer ölümlü insan olan hepimiz gibi, kalın ve iddialı fikirlerin bu kütüphanesinde kendini abes hisseder. Savunmasızlığı ortaya çıkıverir. İletişim kurmak için fiyaskoya uğrama riskini göze almamız gerekir.



Maurizio Cattelan
Minik Ben
1999, kauçuk, reçine, sentetik saç, boya ve giysi, 45 x 20 x 23 cm

Cattelan'ın minyatür öteki-beni özenle sınıflandırılmama ihtimali yüzünden değil özenle sınıflandırılma ihtimali yüzünden intihara kalkar.



Anish Kapoor
Sarı
1999, elyaf ve renk maddesi,
600 x 600 x 300 cm

Ölçeği ustaca kullanan Kapoor büyük bir mağaranın önünde durup boşluğun içine gömülmenin ilksel deneyimini yeniden canlandırır.

Noktalarken, evimin yakınlarında oluveren bir rastlaşmadan söz etmek istiyorum. 2008 yılında Kensington Bahçeleri'nde köpeğimle çıktığım yürüyüşte Anish Kapoor (d. 1954, Hindistan) ile karşılaşmıştım. Keşke ayaklarımızın altında lacivert bir çukur açılsa veya bu an büyütülse, Gustave Courbet'nin *Buluşma*'sının (*The Meeting*, 1854) ölçeğine ulaşsa diye dileseydim, ama çok İngilizvari bir istek olurdu. O kendi çocuklarına göz kulak olmaya, ben de köpeğimi uslu tutmaya çalışırken hoşbeş ettik. Yanından uzaklaşırken Münih Haus der Kunst'ta yakın zaman önce gördüğüm eserleri yine aklıma geldi.[74] Duvarda geniş, sarı, zarafetle oyulmuş bir delikten ibaret olan *Sarı* (*Yellow*, 1999) adlı çalışmasının önünde durmuştum. Edindiğim deneyimde Freidrich'in tablolarındaki, insan ve doğanın yüce gücü arasındaki yüzleşmenin yankıları vardı, öte yandan Kapoor'un çalışması daha özenle ayarlanmıştı. Kendimi kocaman ulu bir mağaranın önünde duran mağara adamına benzetmeyi denedim ama sarı derin düşüncelere dalmak için hiç de uygun bir renk değildir. Sarı iticidir. Bizi kendinden uzaklaştırır. Kandinsky onu deliliğin rengi olarak kullanmıştı. Kapoor kendi kerterizimizi bulma ihtiyacımızı uyandırır. Delik bizi içine çeker, renk bizi iter. Ben de kendimi derin düşünmeyle delilik arasında bir yere koyabileceğimi hissettim.


TIR

TÜRKİYE'DEKİ PUSULA

İstanbul sanat dünyasının barometrelerinden biridir. Sanatın gelecekte alacağı yön kısmen Türkiye'nin ellerinde. Olur da yerel siyasi ve dini iklim sanatçıların küreselleşmiş, homojenleşmiş bir dünya kültürünün statükosuna meydan okudukları bu limanın heyecanını boğarsa ve eğer koleksiyonerler, küratörler ve bizzat sanatçılar New York'un büyüsüne kendilerini fazla kaptırırlarsa, işte o zaman sanat pazarı ve para güdümlü yörünge İstanbul gibi alternatif merkezlerin günümüzde sundukları daha zengin ve daha çeşitli önerilere galebe çalmaya daha yakın olacak demektir.

İnternet, küresel ekonomideki değişimlerle birleşince sanat merkezlerinin oynadıkları rolü de değiştirdi. Günümüzde bir sanatçı dünyanın herhangi bir yerinde yaşayabilir ve kendine uluslararası bir kariyer inşa edebilir: Sanatçılar başkentte yaşamak zorunda değiller artık. Bu bölüm görece az tanınmış, genç bir sanatçının stüdyosundan içeri adım atmamla ve bir anda kalbimi kaptırmamla başlıyor. Olay İstanbul'da değil, uçakla bir saat mesafedeki İzmir'de yaşandı. Son birkaç yılda gerçekleştirdiğim Türkiye seyahatlerinin en büyük keyiflerinden biri de kendimi fikirlerin enerjisine ve fokurdayışına bırakmak oldu. Örüntüler ve eğilimler belirdikçe Türk sanatçıları belirli temalarla eşleştirebilir oldum.

En heyecan verici sanatçıların bir kısmı, kadınların payına düşeni artırabilmek için mücadele ediyorlar, diğerleri eşcinsellerin özgürlüğü için savaşıyorlar. Göç elbet bir başka küresel tema; ancak Türk sanatçıların elinde üzüntüler ve kaygılar, evreni keşfetmeye dönük derin insani arzuyla bir şekilde birlikte varolabiliyor. Bugünün Türk sanatçıları İstanbul'un bir fikirler süzgeci olarak geçmişine ayak uyduruyor: Kendi ülkelerindeki duruma ve dünyanın haline dair açıklamalarla dolular. Stüdyolarda, galerilerde, kafelerde, barlarda ve koleksiyonerlerin evlerinde süren konuş-

malardan yükselen kakofonik gürültü Cevdet Erek'in bile gurur duyacağı seviyede.[1]

Havada asılı netliğe kavuşma anı İzmir'de çok çeşitli stüdyo ziyaretleriyle dolu bir sonbahar gününde yaşandı. Sanatçılardan biri öylesine yeni bir yerleşimde çalışıyordu ki binalar çamur ve yarı tamamlanmış altyapı kaplı tepelerden henüz fışkırmaktaydı. Bir başka sanatçı grubu benimle eski bir sokakta yarı dükkân yarı ev bir mekânda buluştu. Akşam indiğinde, bir kent blokunun kafesli merdivenlerini tırmanmaktan bitap düşmüş haldeydim. Koridor ürkütücü bir şekilde aydınlatılmıştı ve herhangi bir Doğu veya Güney Akdeniz kentinde olabilirdim. Solgun ihtişam güvenlik demirleriyle boğuşuyordu. Binaların bu ana arterleri genelde tekinsizdir, kendi işlevsel rotalarımızda hızlanmamızı sağlamaya çalışırlar; ama içinde bulunduğum bu bina çok daha tarihi bir tortuya sahipti. Neredeyse bir tepedeki yuva yapılabilir yerleri bulan kuşlar gibi yerleşilebilir her bölgeye tırmanmaya çalışan mağara adamlarını anımsatabilecek gibiydi. Biraz abarttım. Her ne kadar bina pek çok etkinliğe ev sahipliği yapıyorduysa da kalabalık bir yerleşim değildi asla: Sadece orta yerinin bunca hayat dolu olmasına şaşırmıştım.

Cansu Çakar (d. 1988, İzmir) zarif bir kadın ve ince uzun stüdyosunun her bir santimetrekaresini fiilen işgal eden erkek arkadaşı olmasa uzun da sayılabilir. Mekân koridorla avlu arasına sıkışmış vaziyette ve kendine göre bir hayatı var. Üç kişinin oturabileceği, bir kişinin de ayakta gezinebileceği kadar yer vardı; oturdum ve o andan itibaren gördüklerim aklımı başımdan aldı. Dolapla eski bir eczane arası bir mekândı. Kullanılabilir bütün duvarlar sanatçının çizimleriyle kaplıydı; bu mekânda bazıları olduğundan büyük görünüyordu, ama her biri birer mücevherdi. Kenarda portfolyo içinde duran bir tanesi beni özellikle baştan çıkardı. Çoğundan daha büyüktü, yaklaşık bir metre enindeydi ve elyazması ressamlarının geleneğindeki gibi altın varak kullanılmıştı. Öğrendim ki bu bir İzmir haritasıydı; o sıralarda İzmir'de oluşturulan bir sanat projesi için kendisine hazırlatılmıştı. "Toplumun altkültürlerini araştırmak için Geleneksel Türk Sanatlarını güncel sanat pratikleriyle birleştirmek"ten söz ediyor sanatçı, ama sonra sanatsal konuşmayı bırakıp "Sergi için benden İzmir'de sanat dünyasının durumunu göstermemi istediler" diyor. Yüzü aydınlanıyor, "Halbuki İzmir'de bir sanat dünyası falan yok."

Siyasi hal ve sanat dünyası özlemi Türkiye'den bir beyin göçü yaşanmasına neden oluyor. Sarkis ve Nil Yalter hayatlarının büyük kısmını Paris'te geçirmişler ve yeni kuşaklar da çoğunlukla yurtdışında epey vakit geçiriyorlar. Erdem Taşdelen Vancouver'da yaşıyor, Nilbar Güreş zamanının çoğunu Viyana ile İstanbul arasında bölüştürüyor, Kemal Seyhan uzun süreler Viyana'da kalıyor, Şükran Moral Türkiye'de kaldığı kadar Roma'da da kalıyor, Aslı Çavuşoğlu hükümetin kısıtlamalarına isyan etmediği zamanlarda sürekli seyahat halinde ve hatta son zamanlarda rejimi destekleyen çıkışlarıyla akılda kalan Kutluğ Ataman bile genelde zamanını ülke dışında geçiriyor. Çakar'ın İzmir haritası bu durumla doğrudan yüzleşmekte. Pek çok sanatçıyı yurtdışına sürükleyen bohem sanat dünyası mitine kafa tutuyor. Hiçbir yere gitmeyen bir harita. Çakar malzemelerini hazırlarken geleneksel elyazması tekniklerini kullanıyor ama bir yandan da bizim kodlarımızın sınırlarına ve dünyada yollarımızı bulma biçimlerimize de işaret ediyor.

Cansu Çakar örneğinde, içinde yaşadığı sanat dünyasına kızgınlığın şefkatli bir boyutu da var. Geçen yüzyılın ortalarında sanatçıların hissettiği ümitsizlik söz konusu değil burada.

Nil Yalter (d. 1938, Mısır) kendisinin ve bütün arkadaşlarının Paris hayalleri kurduklarını anımsıyor. Ve "Elimizde Michel Seuphor'un küçük illüstrasyonlarla bezeli *Dictionary of Abstract Painting* (Soyut Resmin Sözlüğü)[2] kitabının bir kopyası vardı ve o kopyayı elden ele dolaştırırdık. O günlerde İstanbul'da sanat sergileyebileceğiniz tek yer Goethe Enstitüsü idi. Ben Fransızca kitaplar okuyabiliyordum. Simone de Beauvoir'ı on sekizimdeyken okumuştum. 1957 senesinde Paris'te bir ay geçirmiş ve Yves Klein'ı görmüştüm, dolayısıyla Paris rüyalarıyla baş başaydım" diye ekliyor. Yalter, 1965 yılında yaşamak ve çalışmak üzere Paris'e kalıcı olarak taşınmış. "70'lerin Paris'indeki sanat sahnesi hayli dinamikti. Şimdi öyle değil. İstanbul daha dinamik" diyor.

2013 İstanbul Bienali'nde gördüğüm Yalter çizimleri özellikle dikkatimi çekmişti, ama hakkında daha fazla okuyana kadar bu bölümdeki toplumsal cinsiyet, siyaset, göç ve İstanbul ile dünyanın geri kalanı arasındaki ilişkiler gibi ana temalarla ne kadar ilgili olduğunu fark edememiştim. Yalter 70'li yıllarda çoktan ünü yakalamış: Komünist Parti'nin ve feminist grup Mücadele Eden Kadınlar'ın (Femmes en Lutte) önde gelen radikal bir üyesiymiş. Bu, 80'lere gelindiğinde kültürel bir firari olduğu kadar siyasi bir

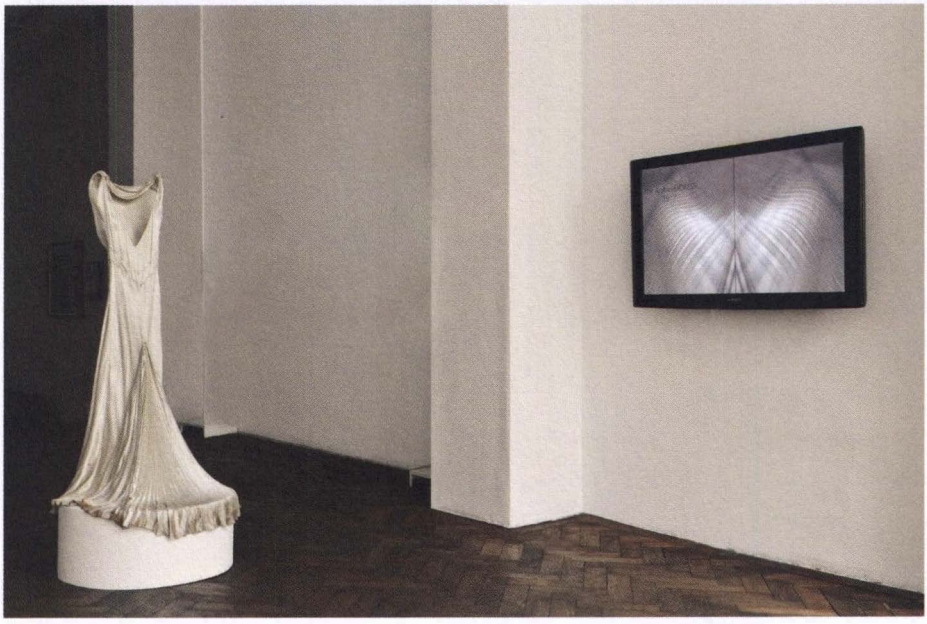


Nil Yalter
Rahime, Türkiye'den Bir Kürt Kadın
1972-9, Enstalasyon: Video 55', fotoğraflar ve çizimler

sürgüne de dönüştüğü anlamına geliyor. İstanbul onu bir sanatçı olarak hayatta tutamayacağından Paris'e gitmiş, ama sanatı ve 70'lerdeki siyasi kariyeri evinden niyetlendiğinden çok daha fazla koptuğunu gösteriyor. Londra'daki MOT International'da 70'lerdeki çalışmalarını gösterdiği bir sergi açana dek onunla tanışmamıştım. Sergiden sonra iştah açıcı loş bir Mayfair restoranında masanın başındaki Yalter'in yanında oturuyordum ve diğer yanında Tate Modern küratörü Frances Morris yerini almıştı.

Yalter Paris'teki ilk yedi yılını resim yaparak geçirmiş olabilir, ama en başından beri her şeyi kapsayan bir 'total' sanata erişmek arzusu duyuyormuş. "Arzuladığım sanat tiyatroyu da içermeli, ama ayrıca resmi, dansı, müziği, sözcükleri de içermeli... Başka bir deyişle, son derece zengin, tümüyle yetkin bir şey istiyordum. Hiçbir şeyi eksik olmamalıydı." Bunu 1961 yılında söylemiş.[3] Yemek sırasında, aldığı dans derslerini anlattı: "Bir Beyaz Rus'tan, Bolşoy'un eski Baş Balerini Madam Arzumanova'dan bale dersleri almıştım. Dolayısıyla babam beni Londra'daki Kraliyet Akademisi'ne göndermekle tehdit edince, ben de Hindistan'a kaçtım ve hayatımı pandomim yaparak kazandım."

Kendi sergisinin baş aktörü konumundaki Nil yemek sonrası dinlenen bir kaplan gibiydi. Tırnaklarını çekmişti. Yapıtında serbest bırakılmışın vahşiliği var. İyi eğitimli ve rahat bir geçmişten geliyor olsa da kendisini Türkiye'den dışarı atmıştı. Bununla birlikte, çalışmalarının çoğu Türkiye'ye ve oradaki durumun yarattığı hüsrana gönderme yapar. Eserleri evrenseldir ancak özgül örnekler aradığında bunları sıklıkla terk ettiği anayurdunda bulur. *Rahime, Türkiye'den Bir Kürt Kadın* (1972-9), temelde çizimlerin,



Nil Yalter
AmbassaDRESS
1978, Enstalasyon: 7 dakikalık video, elbise, fotoğraflar ve çizimler

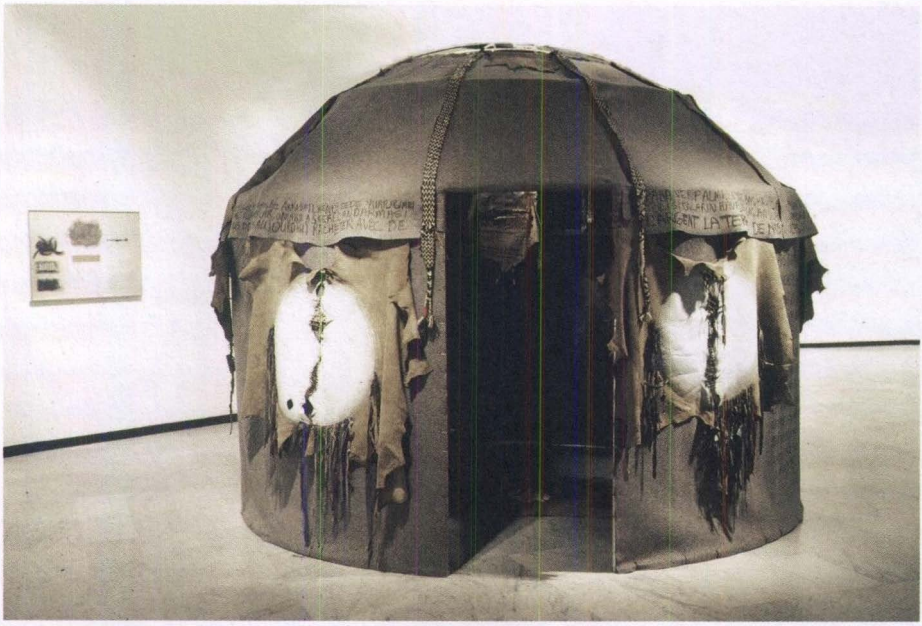
büyükannesinin Kuran'ının ve fotoğrafların bir karışımıdır, ama çerçeve 'kanlı' çaputların sergilendiği bir bayrakla açılır. Ressamların fırçalarını temizlemekte kullandıkları tipte bir çaputtur bu ve boyayla da kaplıdır, ama o kadar çok kırmızı hâkimiyeti görülür ki anında akla kan ve belirli bir cinayet gelir. Uzun bıktırıcı günler boyunca tekrar tekrar gördüğümüz yalnız Kürt kadın, Rahime, kızını bir 'namus' cinayetinde yitirmiştir.

Rahime'nin de matemini tutarken ifade ettiği gibi kızı onun her şeyidir:

> "Kızımla ben birlikte büyüdük, iki arkadaş olduk. Büyüdük. O bir anne gibiydi, benim için bana gölgesini sunan ve dibinde oturmama izin veren bir ağaçtı... Ne yazık ki, kader araya girdi ve onu öldürdü... Ve ben sudan çıkmış balık gibi ortada kaldım. Benim hikâyem budur..."[4] Bu hikâyenin herhangi bir açıklamaya ihtiyacı yok. Tüm ağırlığıyla vicdanımıza yıkılmış durumda. Ne tür insanlar böyle bir şeyin yaşanmasına izin verebilir ki?

*AmbassaDRESS** (1978) başlıklı, video, elbise ve çizimlerden oluşan çalışma şaşırtıcı biçimde uçarı bir yöne sahip. Nil'e elbiseyi açıktan kim olduğunu söylemeyi reddettiği bir sefire hediye etmiş, ancak elbisenin tarihi 1940'ların savaş günlerine dek uzanıyor. Video ipek pilelerin bariz cinselliğiyle oynuyor. Yalter çocukken oyuncaklarla hiç oynamadığını söylüyor. Onunki gibi bir zihinle insanın oyuncaklara gereksinimi olmaz! Dönemin feministlerinin

* AmbassaDRESS: İngilizce sefire ve elbise kelimelerini içerir.



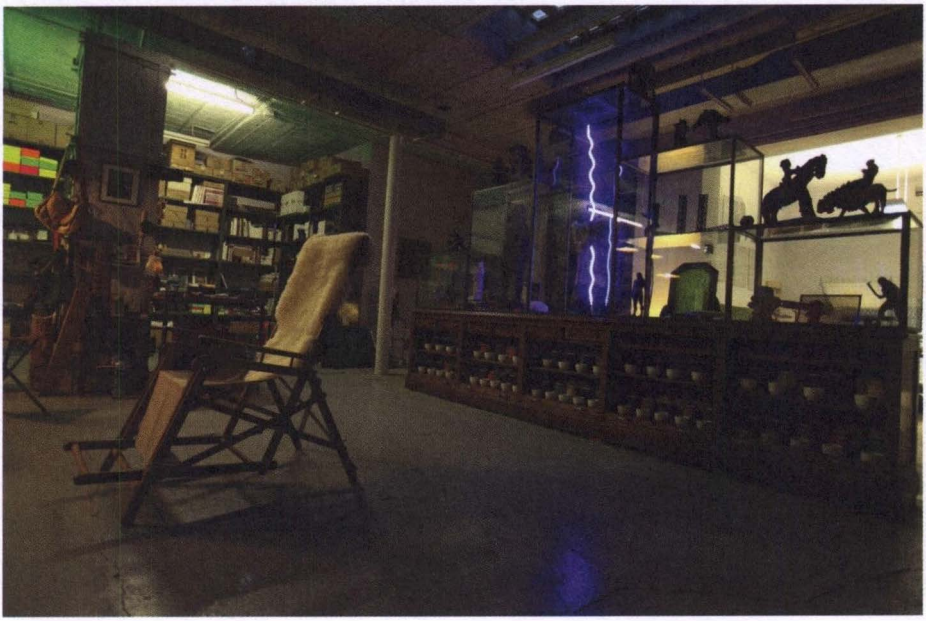
Nil Yalter
Topak Ev
1973, Enstalasyon

Tümü kapsayan bir sanat arayışındaki Yalter bir sefirenin elbisesi gibisinden bariz havalilikleri alıp bir tehdit nesnesine, 'akıldışı' soykırımın bir andaçına dönüştürür.

giyecek kişiyi nesneleştireceğini öne sürecekleri şeyi almış ve sağlıklı bir iştaha sahip bir vajinaya dönüştürmüş videosunda. Ama bu parti dünyasında her şey yolunda değil. Beyaz elbisenin kenarlarında şimdi lekeler var. Sefire bir Pekin köpeğini pastoral bir Çin manzarasının ortasında gösteren hayli tatlı bir çizimle alıntılanmıştır. Altında şu mesaj yazılıdır: "Sefire bana toplama kamplarıyla ilgili hiçbir şey bilmediğini söyledi. Bana ayrıca savaş sırasında kurtardığı Yahudiler olduğunu da söyledi. Bir Musevi hanımefendi de Pekin cinsi köpeğini kurtarması için ona yalvarmış. Sefire köpeği almış ve ona soylu bir Çin ismi vermiş: Chu Fu San."

Sefire ve Nazi soykırımı hakkında ürkütücü gerçek bir hikâyeden çok daha fazlasıdır buradaki. Olaylar İstanbul'da geçmektedir. İnsanları kutulara kapatmaya, sınırlandırmaya dönük her tür emperyal girişim hakkındadır. İradelerini birbiri ardına dünyaya dayatmaya çalışan imparatorlukların mirası ve ayrıcalıklıların burunlarının dibindeki acıları görme konusundaki körlükleri hakkındadır. Gözünüzün önündeki dehşetlere kayıtsız kalmamanız için bir uyarıdır. İkiyüzlülüğe yapılmış bir saldırıdır.

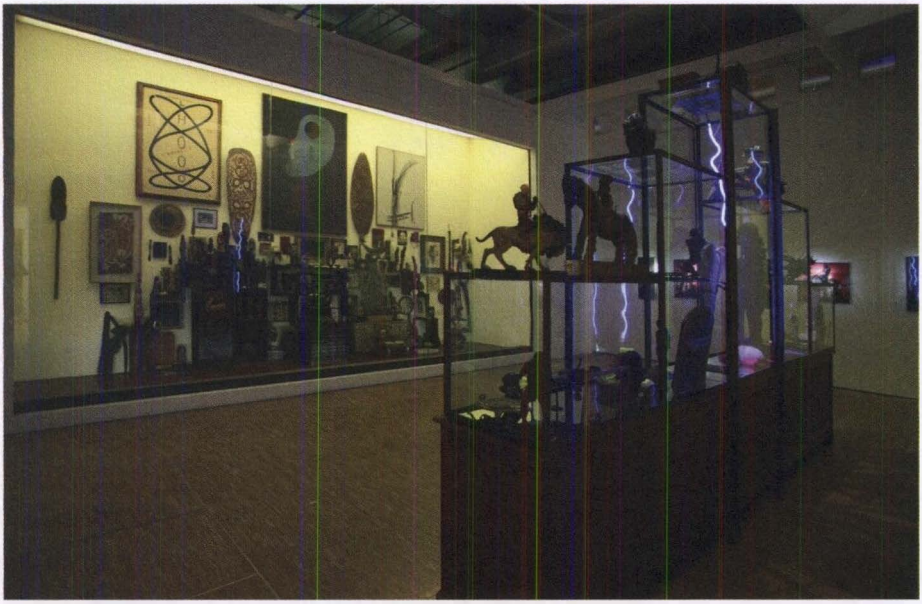
Joseph Beuys gibi, Yalter de sanatı dünyayı daha iyi bir yer yapmaya çalışmak için kullanır. İlk büyük çalışması, bugün enstalasyon diye tanımladığımız, 1973 tarihli *Topak Ev* Beuys'u ve onun kuzeyin uzak bölgelerindeki kurtuluşunu büyüyle çağıran bir çadırdır. Yalter'e Beuys'un yapıtını Yalter'den bir yıl önce, 1964'te Paris'e taşınan Ermeni sanatçı Sarkis (d. 1938, Türkiye) tanıtmıştır. 2014 yılında, Paris Photo için gittiğimde Sarkis'in Paris'teki stüdyosunu da ziyaret ettim. Stüdyosu ne şehrin merkezinde ne de kenar bir semtinde. İkisi arasında kalan ıssız bir bölgede. En yakın metro



Sarkis
Sarkis'in atölyesi, Paris

istasyonunda inip tepeden aşağıya yürürken artık kendimi büyük bir metropolün parçası gibi hissetmiyordum. Fransa'da herhangi bir yerdeydim. Vadi alçağa kurulu iki katlı evlerle doluydu ve vadinin bir ucunda elimdeki yönergenin atölyesine giden patika olduğunu söylediği noktada duruyordum ama duraksadım çünkü daha çok bir dizi garaja giden özel bir yol gibi duruyordu, yine de sıra evlerden oluşan küçük bir hat boyunca elli metre yukarı doğru yürüdüm. Aralık bir kapı çıktı karşıma. İzinsizce içeri girmekteydim, o yüzden ilerlerken kimse yok mu diye seslendim. Tanıdık bir eser görene dek kendimi bir an bir panayır deposunda sandım. Yaratıcılarını bulana dek en az on ünlü işe rast geldim. Sarkis gülümseyerek ansızın karşıma çıktı, ama beni kendi mekânında kabul etmesi gene de biraz zaman aldı. "Tebrikler" dedim. "Venedik Bienali'nde Türkiye'yi temsil edeceğinizi duydum." "Türkiye pavyonunda olacağım" diye düzeltti beni. "Ve ayrıca Ermeni pavyonunda olmam da istendi benden."

Sarkis'in atölyesinde yaptırdığı kişisel turdan aklımda kalanlar arasında iki sanat eseri öne çıkıyor. Elbette ilki tarih boyunca bellek hakkında üretilmiş envai çeşit teoriyi içeren bir kitaptan oluşan *Mnemosyne'nin Hazine Sandıkları* (1998). Platon'dan, Aquinalı Thomas'a, Diderot'ya, Bergson'a, Proust'a, Aby Warburg ve Sarkis'in bizzat kendisine bu kitap kendi başına bir define sandığı ama aynı zamanda da bir heykel, çünkü farklı dillerde yığınlar halinde yerleştirilmiştir. Belki Konstantinopolis'teki bilim tarihine dalmış bilginler için sadece bir bilgi madenidir ama benim gibi yabancı dil öğrenmede iyi olmayanlar için bibliyografik bir Babil Kulesi. Nelerin yitirildiğini ve belleğimizin kazıyıp anlam çıkarmak için nasıl sürekli mücadele etmek durumunda olduğunu hatırlatmaya yarıyor.





üstte
Sarkis
Masumların Vitrini

Centre Georges Pompidou, Paris
André Breton'un duvarının
karşısında Masumların Vitrini

altta
Sarkis
Masumların Vitrayları
2005-7

'Masumlar Vitrini' André Breton'un
duvarına meydan okudukça
Modernizm'e ait fikirler canlanıyor.

Paris'teki galerisi Natalie Obadia'da Sarkis'in Pompidou'da André Breton'un duvarının karşısına konumlandırdığı *Masumların Vitrini*'ni (2010) gösteren kataloglar görmüştüm. Stüdyosunda ise bu vitrin dağı karaya oturmuş gibi duruyordu. Zamanın yerinden edilmesini akla getiriyordu, ama daha dokunaklı bir havası vardı. Doğu ile Batı arasındaki çatışmadan ve Klasik meraklılık ile Modernizm arasındaki çatışmadan doğmuş bir eserdi ve tam da bu çatışma hakkındaki bir eser olarak anaakım sanatın geçen yüzyılın mirasıyla yüzleşen en büyük merkezlerinden birine yerleştirilmiş olması manidardı. Sarkis'in enstalasyonu ile sürrealist teorisyenin duvarı arasında sürmekte olan bir sohbeti neredeyse kulaklarımla duyabiliyordum. Sarkis'in Fransız sanatçıyı yankılayışında bir saygı vardı. İlk bakışta iki enstalasyon birbirine benziyordu, ama hiç sürtüşme yoktu. Breton'un duvarı bir sanat eseri olmak üzere düşünülmüş değildi. 255 tuhaf nesneden oluşan koleksiyonu ölümünden sonra satılmıştı ve bir kısmı olabildiğince evinde sakladığı gibi yeniden düzenlenmişti. Bununla birlikte başka işlerin de çaktırmadan bu diyaloğa dahil olduklarını hissediyordum. Sarkis aynı zamanda Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*'ıyla (1907) da yüzleşmiyor muydu? 21. yüzyıl sanatçısı erken yirminci yüzyıl modernistlerinin diğer kültürleri gerçekten yeni ve modern bir biçimde kullanma konusundaki kaçınılmaz başarısızlıklarına işaret ediyordu. Ancak şimdi 21. yüzyılla birlikte ve uluslararası sahanın yükselmesiyle gerçekten taze bir bina inşa edilebiliyordu. Picasso, Braque, Kirchner, Giacometti ve sayısız diğerleri o zamanlar 'ilkel' addedilen Polinezya, Afrika ve diğer kültürlerin sanatını kullanmışlardı, ama şimdi sanatçılar artık sahiden masum olabilecek durumdaydılar. Eski gelenekleri süpürüp atmak için dünyanın kimi bölgelerinde yüksek bedeller ödenmişti. Stalin ve yozlaşmış Komünizmi, Mao ve Kültür Devrimi ve Holokost hep gelenek tahtasını şoke edici biçimlerde tamamen silme girişimleriydi. Ve Ermeniler hâlâ kendilerini tehdit altında bir halk olarak hissediyorlar.

Sarkis'in vitrininde sanki yıldırım çarpıyor gibiydi. Neon ampullerin Narwhal boynuzu gibi dönmesine benzeyen manyerist bir dönüş yapmış olma suçlamasından kaçamıyordu. Sanki Dan Flavin'in minimalist vizyonunu almış ve ondan gerçek bir şey, orijinal doğal elektrik, vitrinin içinde yansıtan camdan yapılmış gibi yankılanıp duran bir şimşek parıltısı yaratana dek çalkalamıştı. Fakat bu aslında bir manyerist jest değildi. Sarkis temel bir yaratıcı edimi açığa çıkartıyordu. Yeni bir yaratılışa tanıklık ediyormuş



Nilbar Güreş
***Açık Telefon Kulübesi* serisi**
2011, 3 kanallı video enstalasyonu
33'46"
Video kareleri

Kabul ve iletişim arayışındaki sade bir hikâye bu.

gibi hissediyorduk kendimizi. Breton'un koleksiyonu karşı tarafta bir sanat eseriymişçesine sergilenmekteydi. Sarkis'in kendi eseri de bir kimyagerin dolabı gibi görünmekteydi. Başka bir deyişle kolay kategorizasyon için uygun bir araçtı, kendi düzen fikrini dünyaya dayatmaya çalışan adam için bir sistemdi. Yıldırımın kudreti, önemi bir vitrine kapatılabilir miydi ki?

Her ne kadar Sarkis ve Yalter öncü sanatçılar olsalar da ben onların eserlerine bugünden yaklaştım. Onlarla sonraki kuşakların yapıtları üzerinden tanıştırıldım, özellikle de Asya hakkındaki bölümde zaten söz ettiğim Nilbar Güreş üzerinden. Nil Yalter'in tüm kariyeri boyunca savaşımını verdiği 'total sanat', hayat serüveninin ana kaldırım taşları olarak performans, çizim ve sinema arasında gezinen Güreş için doğallıkla oradaydı. Daha iyi bir dünya için yürüyüşünü anlamama yardımcı olabilmek için Nilbar beni babasının Doğu Anadolu'daki Kürt/Alevi köyüne davet etti. Davetin cazibesi kısmen trenle ve otobüsle bugüne dek ancak İstanbul'unu ve sahildeki kimi kasabalarını ziyaret edebildiğim bir ülkenin tam ortasından geçecek olmamızdan kaynaklanıyordu. İki gün sürecek ama bir yolculuktu ama pahalı olmayacaktı. Güreş'in *Açık Telefon Kulübesi* (2007-2011) filminde gördüğüm diyarların cazibesi de vardı. Bu yüksek rakımlı bölgeyle İstanbul'un sürekli yayılan metropolü arasında görünen yarılma Türkiye'nin bölünmüş ruhunu yansıtmaktaydı.

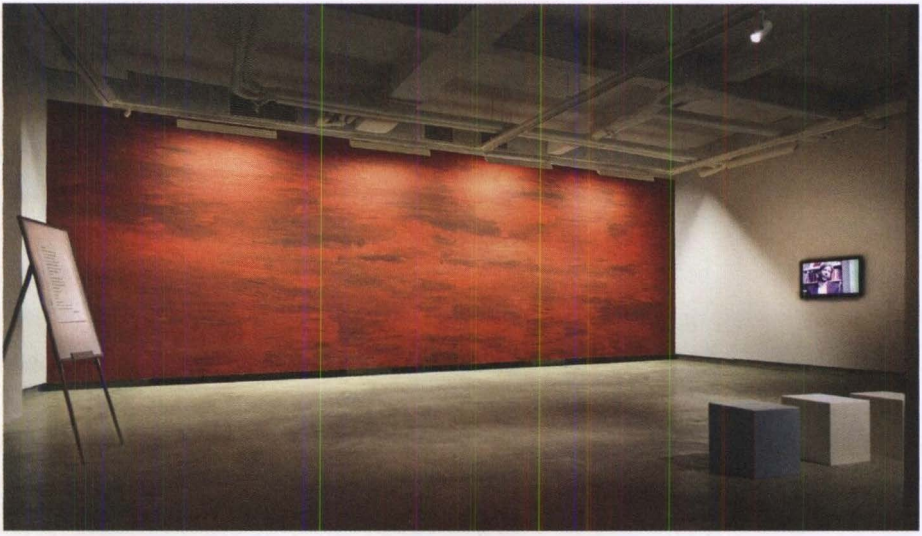




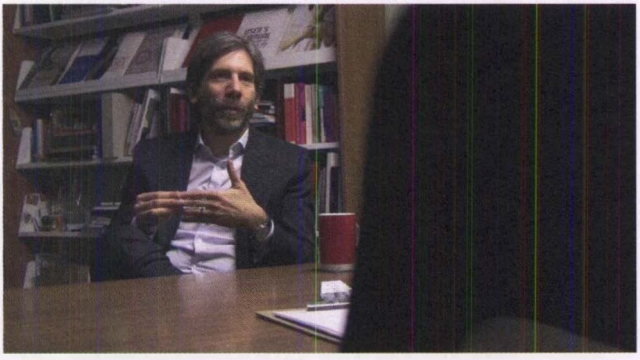
üstte
Nilbar Güreş
***Açık Telefon Kulübesi* serisinden**
Berf
2011, C-print, 50 x 70 cm

altta
Nilbar Güreş
***Açık Telefon Kulübesi* serisinden**
Tükenmeyen Su
2011, C-print, 50 x 70 cm

Her ne kadar en doğal hallerden biri olsa da bırakınız ülkeleri, çok az insan, bölünmüş bir ruhu itiraf etmekten hoşlanır. Nilbar kozmopolit İstanbul'da büyümüştü. Annesi işteyken hâlâ teyze diye hitap ettiği yakın bir Rum arkadaşı bakmıştı ona. Bu sayede annesinin Müslüman dünyasının ve babasının kökleri ülkenin öte yanında yatan Kürt dünyasının yanı sıra Rum dünyasıyla da tanışmış olmuştu. Çok az bir sebebim olsa da Nilbar'ın 'teyze'siyle Nil Yalter'in Rahime'sini ilişkilendiriyorum. Daha çok bir varoluş sebebini koruyabilmek için her türlü zorlukla savaşıyormuş gibi göründükleri için. Bu varoluş sebebi bulma savaşımı Güreş'in hayatının merkezinde yatıyor ve *Açık Telefon Kulübesi* bu kararlılığa kendi Anadolu köyünde tanıklık ediyor. 1970'lerde köye bir telefon bağlanmış ancak köylüler telefon edebilmek için muhtara kadar gitmek zorundalarmış. Her ne kadar köye telefon şebekesi vaat edilmiş ve köylüler gerekli ödemeyi yapmış olsalar da köy hâlâ telefon şebekesinden yoksun. Cep telefonlarına güveniyorlar, gelgelelim hatlar köyde yeterince iyi çekmiyor. Akrabalarını ve arkadaşlarını aramaları gerektiğinde veya radyo dinlemek istediklerinde üç kilometre ötedeki bir tepeye tırmanmaları gerekiyor. Köylüler tepelerden inip çıkarken, bir gün karı yararak ilerlerken, başka bir gün sıcak altında terlerken yanlarından geçmek, kişi-







Burak Delier
Koleksiyonerin Dileği
2012, Enstalasyon: Kırmızı duvar, stand ve şiir, video

Yanda
Videodan kareler.

Piyasanın velvelesi ne derse desin; sanatçının yapıtı sanatçının yapıtıdır.

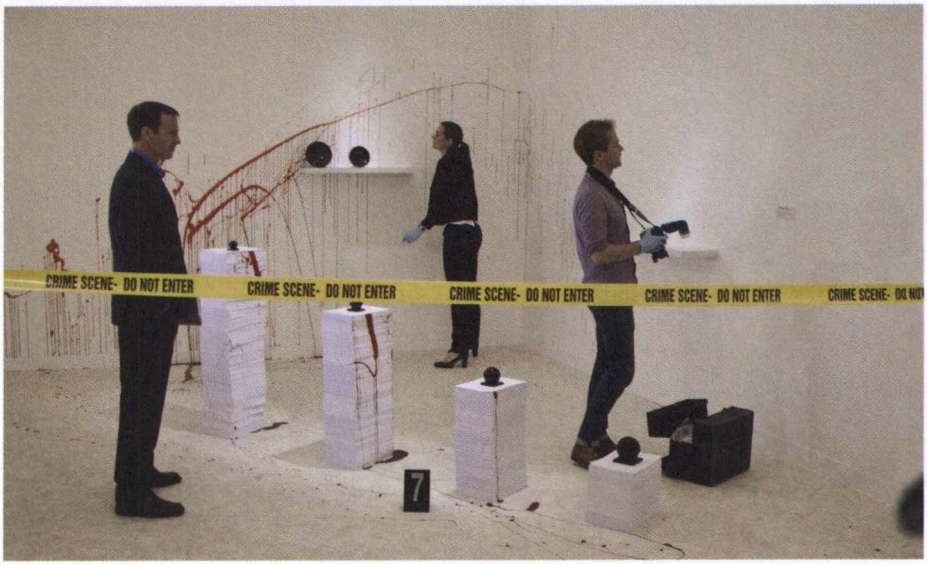
nin böyle bir yolculukta yalnız olmadığını anlamasını sağlıyor. Güreş'in kamerası durumun gereksiz adaletsizliğini hem yakalar hem de paylaşır. Güreş meseleyi deşmiyor: Köylüleri sadece gündelik hayatlarını yaşarken gösteriyor. Her zaman bölünmüş olanı ve ezilmiş ruhları iyileştirmenin yolunu arıyor olabilir, fakat kadınlar için icat ettiği sporlarda olduğu gibi, dünyadaki yanlışlıklara direnişte inatçı bir coşkunluk buluyor.

Güreş'in köyüne bir türlü gidemedim. Kendisi en son gittiğinde köy çıkışında yol çevirme sırasında kolluk kuvvetleri tarafından durdurulmuş. Köydeki insanların çoğunun soyadı Güreş olmasına karşın gene de onun, Nilbar Güreş'in, köyde ne işinin olduğunu sormuşlar. Bir gün ben de oraya gitmek istiyorum, ama o gün gelene dek neye benzediğini anlamak için *Açık Telefon Kulübesi*'ne güvenmeye devam edeceğim.

Kurmaca sevgisi Türkiye'nin kalbinde yatıyor: Kurmaca ile gerçeklik arasında Bizansvari bir ilişki var. Bunu çok farklı şekillerde kullanan iki sanatçı karşımıza çıkıyor: Aslı Çavuşoğlu (d. 1982, İstanbul) ve Burak Delier (d. 1977, Adapazarı). İlk bakışta Delier'in videoları *Koleksiyonerin Dileği* (2012) ile *Anlaşma* (2014) küreselleşen dünyanın dolaysız ve sert eleştirileri gibi duruyorlar, ama orada oturup işlerinin kolay okunuşlarını çürütürken kendisini dinlediğimde Teşvikiye'de bir apartmanın ikinci katındaki dairesinin duvarları üzerime üzerime gelmeye başladıydı. Başlangıçta pazar güdümlü acımasız sanat dünyasının vahşice suçlanması diye algıladığım şey çok daha dolambaçlı çıkıyordu. Tablolar, açıklamalar ve sürekli el değiştiren para bitimsizce çizilen dairelere indirgenmişti. İş gereği galerisi bankadan 5.000 TL kredi alıyor. Galeri parayı sanatçıya veriyor. Sanatçı da parayı alıp bir borsa trader'ına veriyor. Sanatçı paradan para yapmaya çalışırken trader'ı filme çekiyor. Trader bir ayda 5.000 liradan 5.900 lira yapmayı başarınca sanatçının elinde olayın kaydından başka bir şey kalmıyor. Fakat sanatçının rolü sadece olan biteni dikizlemek değil: Bütün süreci o başlatıyor. Her şey onun fikri ve galerisine satmalarını söylediği konsept de bu. Pazarın bu şekilde parçalarına ayrılmasına dair absürd öğeyi sanatın herhangi bir finansal işlemden biraz daha fazlasından ibaret sayıldığı sert sanat gerçeklikleriyle birleştiriyor. Bununla birlikte ortada salt bir analiz yok: Bir hikâye de var. Delier'in Londra'da, Iniva'daki sergisinin başlığı "Özgürlüğün senaryosu yok" idi. Sanki kendi analizini red ediyormuş gibi görünüyor bana. Fakat o bunu reddediyor.[3]

Koleksiyonerin Dileği'nde ise koleksiyoner Saruhan Doğan tüm performansın günümüz sanat piyasasının bir eleştirisi olduğunu ifade ediyor. Sanatçı sözde işi tasarlama yükünden kendini kurtarır ve bunun yerine sanat eseri üretmenin bütün sorumluluğunu kendisine talimatlar verecek koleksiyonerin omuzlarına yıkar. Koleksiyoner gençliğinde büyükbabasının kendisine okuduğu bir şiiri fiiliyata dökmek istemektedir. Bu da bir duvarı kırmızıya boyamayı gerektirir. Bir anlamda Genet'nin *Hizmetçiler*'ini andıran sado-mazoşistçe bir kontrol oyunu oynanmaktadır.[6] Koleksiyoner işin yeni zenginlere yönelik bir eleştiri olduğunu söyler, fakat burada sanatçı kimdir? Sanatçı hâlâ Burak Delier'dir: Her ne kadar "bu eseri bir tür grev olarak" öne sürüyorsa da nihayetinde yaratıcılık haklarını tam teslim etmekte başarısız olur.[7]

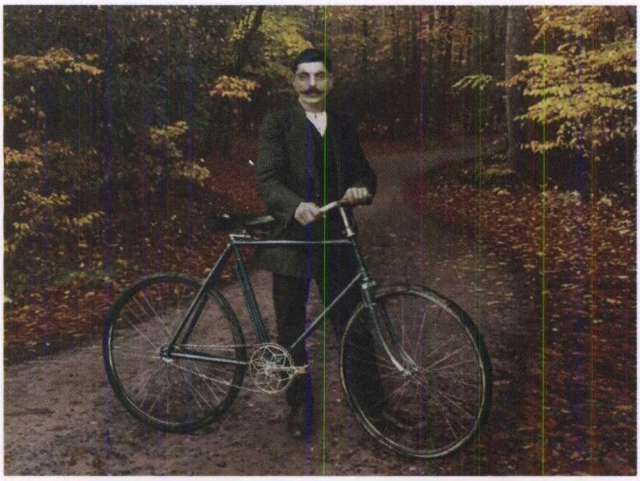
Mart 2015'te Delier'i evinde ziyaret ettiğimde 2008'de bir polis karakolunda bir göçmenin öldürülmesine dair eski bir projeyi yeniden canlandırmakla meşguldü. İlgisini kısmen çeken şey kanıtların çoğu kaybolduktan sonra bir olayın yeniden yaratılması girişimiydi. Aslı Çavuşoğlu'nun en ünlü işi, 2012'de Londra'daki Frieze Projects tarafından desteklenen *Üç Perdelik Cinayet* sadece kanıt yokluğuna değil her şeyin belirsizliğine de dayanıyor. Çavuşoğlu'nu üç kere söyleşi yapacak kadar uzun zamandır tanıyorum. Bir arkadaşının bana Gezi Parkı protestoları sırasında sanatçının eski dairesinde gaz maskesi takmadan oturmanın mümkün olmadığını anlattığını anımsıyorum. Her ne kadar gaz maskeleri tümüyle yasal olsalar da polis gaz maskesi taşıyan herkesi gözaltına alıyordu. Çavuşoğlu bu tip Kafkaesk eziyetlere aynı yaratıcılıkla yanıt veren bir zihne sahip. Çavuşoğlu'yla hep, Taksim'in alışveriş sahası ama aynı zamanda İstanbul'un sanat camiasının ana arteri olan İstiklâl Caddesi üzerinde veya civarında karşılaşıyorum. En canlı iki bağımsız güncel kurum, SALT ve ARTER de kimi ticari galeriler gibi bu cadde üzerindeler. Kentin en büyük güncel sanat müzesi İstanbul Modern'in bulunduğu boğaza doğru açılan ara sokaklarda da pek çok galeri bulunmakta. Çavuşoğlu'nun şu anki atölyesi Haliç'i kateden köprüye giderken sol kolda kalıyor. İddiasına göre, asansörü, sadece yukarı çıkıyor. Hâlâ tam kavrayamadığım bir konsept. Muhtemelen sadece yukarı çıkma riskini almaya değiyor. Yeni stüdyosunda arkadaki denize bakan büyük bir masası var, ama ona *Üç Perdelik Cinayet* işini sorduğumda, gözüm diğer odanın kapısının üzerinde duran tehlikeli kırmızı bir neon sanat eserine takılıyor. Tuhaf harflerle 'DEVRİM' yazmakta.[8]



Aslı Çavuşoğlu
Üç Perdelik Cinayet
2012, HD film, 8.15, 7.47 ve 6.30 dakikalık üç bölüm, İngilizce, Türkçe altyazılı

Elimizde bir dolu kanıt olmasına karşın, bırakınız 'neden yaptı'yı hâlâ kimin kime ne yaptığını bilmekten uzağız.

Üç Perdelik Cinayet'te izleyicilere ne kurbanın kim olduğu söyleniyor ne de katilin. Kanla kaplı bir suç mahali var karşımızda, ama *CSI*'dan çok Robert Motherwell'i, hatta Jackson Pollock'ı akla getiriyor. Belki de kurban sanatın kendisi ve katil de modanın egemenliğindeki sanat dünyası. *Üç Perdelik Cinayet*'in kataloğu herhangi bir yöne savrulabilecek Sokratik sorgulamalarla açılıyor.[9] Çavuşoğlu'nun eserlerindeki ipuçları ve işaretler en tuhaf televizyon polisiye dizilerindekilerden de garip. Bir sanatçı olarak, zihinlerimizi kapatmaktan çok açmaya odaklı. Gezi Parkı günlerinde sokaklarda protestoların içinde olması şaşırtıcı değil. Sanatıyla bariz olana direniyor. İronik biçimde kataloğu Menon ile Sokrates arasında bir diyalogla açılıyor, ama bu Sokrates, Platon ve iki bin yıl boyunca felsefelerini takip edenlerin geliştirdikleri güzellik ideasına çarpıcı biçimde meydan okumakla sonuçlanıyor. Mutlak güzelliği kendi başına bir hedef olarak kovalamıyor. Türkiye'deki diğer önde gelen sanatçıların çoğu gibi, eğitimini bir sanat okulunda tamamlamamış, daha çok sinema eğitiminden geliyor. "On sekiz yaşındayken evde bir karanlık oda kurmuştum. Çizim dersleri alıyordum, yazılar da yazıyordum. Asla tek bir yoldan gitmek istemedim. Pratiğimi sabitlememeyi tercih ettim. Sanat güzelliğe dair fikirlerimizi değiştirmek için var. Kentin bir yıkıntı olarak tarihini vurgulamak amacıyla Varşova'daki Yahudi Müzesi'nin talebiyle Polonya'da bir anıt projesi üzerinde çalışıyorum şu anda."[10] Holokost öncesinde, Varşova yaklaşık 390.000 Musevi'ye ev sahipliği yapıyordu: Naziler bu Musevi varlığından geriye enkaz dışında pek bir şey bırakmadılar. Çavuşoğlu'nun müze için yaptığı çalışma, kayıp bir uygarlığın yetersiz kanıtlarını ortaya çıkarmak üzere, ağaçlarla ve çimenle kaplı, kendisini oluşturan yıkıntıların unutulduğu bir tepecikten kesit açacak.



Aslı Çavuşoğlu
Küçük Bir Karışıklık
2011, C-print, 20 x 25 cm

Çavuşoğlu'nun insanların sıkıcı bir örüntüye tabi olma girişimlerine karşı direnişinin tamamlayıcı bir parçası tipik bir Türk veya Türk sanatı olduğu fikrini kabul etmeyi reddetmesinde yatıyor. "Türklük diye bir şey yok"[11] diyor gözünde yansımaları parlayan kırmızı neonlarla. Bu bölümdeki sanatçıların çoğu ona tüm kalpleriyle hak vereceklerdir. Belki hepsi kanlarında bu kadar çok kültürü taşımıyorlardır (Çavuşoğlu'nda Rumen, Gürcü ve Farsi kökler mevcut) ama hepsi zengin çeşitliliğin ve cömertlik ruhunun tadını çıkartıyorlar. *Küçük Bir Karışıklık* (2011) bisiklet üzerinde bir adamın fotoğrafı. Fotoğrafın orijinalinde adam bir köy fonu önündeyken, fotoğraf oğlu tarafından yerel bir fotoğraf stüdyosuna tamir edilmeye götürüldüğünde, fotoğrafçı orijinal fotoğrafı "geliştirmeye" ve aile tarihini yeniden ele almaya karar vermiş. Düz bir köyde durmasındansa, bisiklete binen atasının ormanlık bir arkaplan ve pastoral bir sahne ile daha iyi duracağını düşünmüş. Çavuşoğlu photoshop müdahalelerine direnmekte.

Şükran Moral'la (d. 1962, Samsun) koleksiyoner Leyla Alaton'un tertiplediği, Boğaz'a tepeden bakan bir ev partisinde tanıştım. Dansettik birlikte. Moral'ın yapıtı, Nil Yalter ile Nilbar Güreş'in feminist işlerinin karmaşıklığını paylaşmıyor, ama kesinlikle hayatın pek çok kadın için ne kadar adaletsiz olduğunu ortaya koyuyor. *Sanatçı*'da (1994) kendisini çıplak ve çarmıha gerilmiş olarak gösteriyor. Erkek diliyle alay ederek erkeklere külahlarını ters giydiriyor... Reşit olmayan üç oğlanla evlendiği *Üç Kocalı* (2010) adlı bir performansı var. Bu bize zorla evlendirilen genç kızların ironik bir yansımasını sunuyor. Bir erkekler hamamına çırılçıplak giriyor ve efendileri ahbaplarına dönüştürüyor (*Hamam*, 1997). Belki de en bilinen görseli 2003 tarihli filmi *Çaresizler*'den. Göç etmeye çalışan erkekleri betimliyor. Erkekler, göç etme konusunda omuzlarındaki kuşlar kadar iyi değiller. Bizler zalim kurallar koyuyoruz; kuşlar kendi içlerinden gelen, doğal yollarını takip ediyorlar. Erkekler siyahlara, grilere ve beyazlara bürünmüşler: Kuşlar ise rengârenk ve özgürler.[12]





üstte
Şükran Moral
Çaresizler
2003, video

altta
Şükran Moral
Hamam
1997, fotoğraf

Gerçeklik ve fantezi, toplumsal cinsiyet ve göç, durmaksızın tekrar ediyorlar.

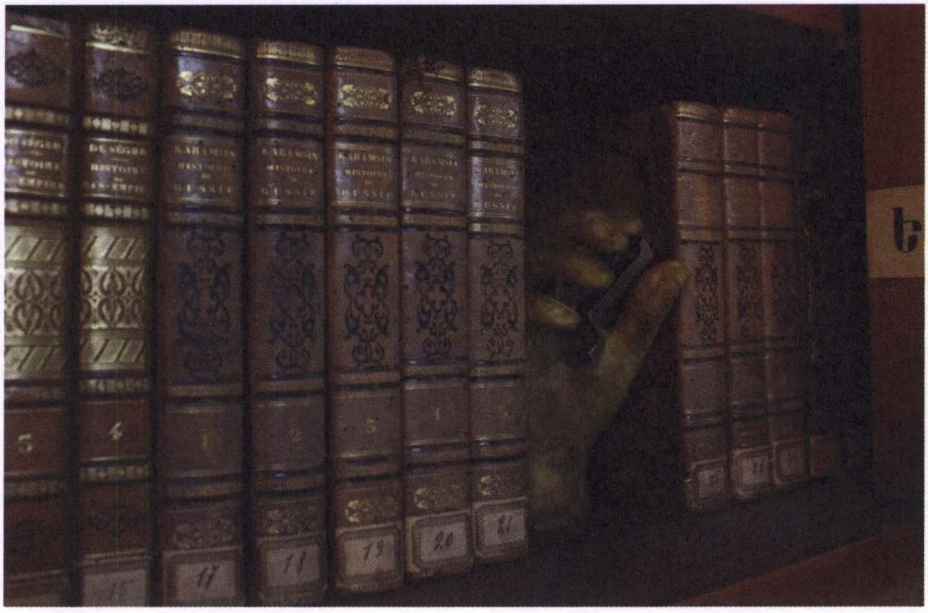


Hera Büyüktaşçıyan
Kayıp Cennetten Mektuplar
2015, mekanizma, ahşap, bronz

Venedik'te St Lazarro adasındaki manastırda bu odada Lord Byron da vaktinde Ermeniceyi kurtarmaya yardım etmek üzere ter dökmüştü. Sanatçının eseri ilkel bir daktiloya benziyor. Anlam oluşturmaya çalışan harfler yükselip alçalıyor.

İnsan altındaki zeminden asla emin olmamayı öğreniyor. Ben keyifle İstiklâl'de turlarken güneş bir mart günü bulutların arasından yükseliyor ve kendimi SALT'ta buluyorum. Büyük bir Apple mağazasını andıran bir cakayla çağırıyor içeri insanı. Kapılar açık olmasına açık ama derinlere ilerledikçe karışık bir konferans merkezine mi bir galeriye mi yoksa bir ofise mi geldiğimden emin olamıyorum. Hera Büyüktaşçıyan'ın (d. 1984, İstanbul) eseri Moral'ın göçmenlerinin teknesini anımsattığından beni daha fazla sarsıyor. Bu tekne-benzeri yaratımın dibindeki kalaslar ileri geri giden kalaslar gibi çalışıyorlar ve açıkça denize açılmaya elverişsizler.

Yirmi dört saat içinde Hera Büyüktaşçıyan'ın Maslak'taki, motorları test eden motosiklet tamircileriyle dolu bir sokaktaki stüdyosundayım. Stüdyo Atatürk Oto Sanayi Sitesi'nin dibinde yer alıyor ve arkadaki tepede sıra sıra bağları andıran beton dizileri uzanıyor. En yakın çaycı çay getirdikten hemen sonra Büyüktaşçıyan bir sanat eserinden çok bir armağana benzeyen bir kutu çıkartıyor. Kutuyu açarken 2015 Venedik Bienali'nde Ermeni Pavyonu'ndaki projede yer alacağını açıklıyor. SALT'taki sallanan tekne gibi bu da motorlu. İlk başta bana Aslı Çavuşoğlu'nun *Devrimden Birkaç Saat Sonra*'sını (2010) anımsatıyor çünkü harfler onunkiler gibi yükselip alçalıyor. Eski moda bir matbaa gibi. Harfler Ermeni harfleri, ama yazılan söz İngilizce. Yapıt azınlık dillerine yönelik saldırıların, etnik arındırmanın uzun hikâyesiyle bağlantılı, fakat nihayetinde kültürel değiştokuş baskın geliyor.



Hera Büyüktaşçıyan
Muhafızlar
2015, balmumu, bronz

Hera Büyüktaşçıyan'ın hikâyesinde vatandaşım Lord Byron'ın başrolü oynamasına hayret ediyorum. Kendi zamanında ne kadar romantik bir kahraman olursa olsun, Byron benim kusurlu, geçmişe bakan gözümde, lafı uzatmayı seven, bir uygarlık vizyonuna, dünyanın daha sofistike kavranışlarını sınırlandıran bir Yunan uygarlığı vizyonuna bağlılığı sonucu savaşıp ölen benmerkezci bir misojenist idi. Modern günümüz İstanbul'unda karşıma çıkmasını beklediğim son insandı, ama tehdit altındaki bir alfabenin harfleri sokakta patırtı çıkartan bir motosikletin sesini bastırmakta zorlanarak yukarı aşağı inip çıkarken, Büyüktaşçıyan, Byron'ın, yalıtılmış bir ada olan ve Mekitaristler (Ermeni Benediktiner keşişlerin) manastırına ev sahipliği yapan San Lazzaro'da geçirdiği zamanla kendini ilişkilendiriyor.[13]

On sekizinci yüzyılda özel bir kütüphane eşliğinde buraya çekilmişler ve Byron kalmak üzere yanlarına gitmiş ve tehdit altındaki bir halkı ve dillerini Osmanlılardan koruma savaşımının bir parçası olarak kütüphanede çalışmış. Bu durum bölünmüş benliğe inanç hakkında çok şey söylüyor ve her ne kadar Byron Türklere karşı önyargılarla doluysa da Byron'ın çeşitlilik için mücadelesi hâlâ İstanbullu bir sanatçı tarafından sansürün ve basit düşünüşün tehlikelerine karşı bir uyarı olarak kurtarılıp alınabilir.

Ali Kazma'nın (d. 1971, İstanbul) yapıtıyla ilk kez 2013 Venedik Bienali sırasında Türkiye Pavyonu'nda karşılaştım, ama sanatçının kendisiyle tanışmamıştım. Dolayısıyla yaklaşık on sekiz ay sonra Cihangir'de Ali Kazma'nın stüdyosunu arayarak dolaşırken önümde duran yeni tıraş olmuş, montlu adamı tanıyamadım. Kazma aslında bir sinemacı, haliyle tam bir yetkinlik aurasına sa-



Ali Kazma
Yazılı
2011, video

'Yazılı', Ali Kazma'nın kendisine 40. yaş doğumgünü armağanı. Uygarlık sürekli yanıp kül olmakta, ama bu film belleklerimiz gibi geri sarabiliyor.

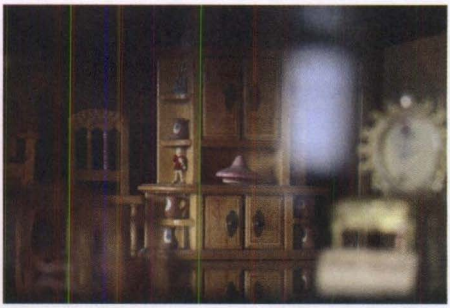
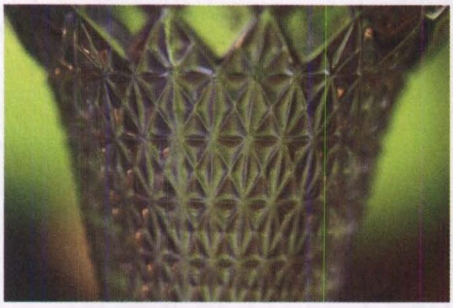
hip olması beni şaşırtmamalıydı. İkimizin canı bir kahve çekmişti ve hemen köşedeki bir kafede aldık soluğu. İçerisi onu tanıyan insanlarla, uluslararası bir kafe cemaatiyle doluydu.

Katalogları kendisini anlatmakta yetersiz kaldığından Ali Kazma ile buluşmaya hazırlanmanın garantili bir yolu yoktu. Bu ele avuca gelmezlik kafede de sürdü. Her ne kadar zekâsını fark etmemek imkânsızsa da, sokakla uyum halindeki duruşunu biz şık ve az eşyayla döşenmiş, rahat dairesine çıkana dek bozmadı. Düşüncelerine ulaşmak gözönündeki kitaplarla daha kolaylaştı. Borges, Berger, Derrida ve Duchamp'tan anahtar kitaplar ön kapakları görünecek şekilde raflara dizilmişti. Kitaplara dair konuşmalarla başlayan tartışma lafı geçenlerdeki kırkıncı doğum günü için kendi kendine verdiği doğum günü armağanı video enstalasyona taşıdı. ARTER'de sergilenen eser merdivenlere ve görmemenin zor olduğu başka noktalara serpiştirilmiş küçük ekranlardan

oluşuyordu.[14] Sözcükler alevlerle yükseliyor ve ben konunun Savonarola, Hitler, Başkan Mao ve şimdi de IŞİD gibi uygarlık tarafından tehdit edildiklerini düşünenlerin kitap yakma arzusu olduğu sonucuna sıçrıyorum. Kitap üretimi hakkında bir sergi[15] de yapmış olan Kazma kitapların büyük çoğunluğunun nihayetinde yakıldığını söyleyerek tekrar ayaklarımın yere basmasını sağlıyor. Sonlarının eninde sonunda imha olacağını öngörse de kitapları seviyor. Kitaplardan sevdiği pasajları not aldığı defterini gösteriyor bana. Elyazısı özenli. *Yazılı* (2011) videosunda yaktığı elyazmalarını oluşturanlar da bu notlar olmuş. Bizim gibi kundakçı olmayanlar için dahi yangının bir heyecanı var. İnsanı derin düşünmeye itiyor. Özenle işlenmiş sözcüklerin alevlerle yokoluşunu seyretmek söyleşimiz için hazırlanırken not düştüğüm alıntıyı aklıma getiriyor. Kazma, "Benim yapıtım çalışmak hakkında değil, kendim hakkında, nasıl yaşanacağını anlamak hakkında. Yapıtım hayatım olduğu ölçüde hayatım da yapıtım hakkında. Yaşam ile ölüm arasında ayrım yapan sanatçıları anlayamıyorum – bana göre bir süreklilik şart."[16] Video sürekliliğin her iki yönden de çalışabileceğini örnekliyor. Zaman zaman film geriye doğru sarıyor ve küllerin arasından sözcükler mucizevi biçimde yeniden beliriyor.

Kazma, bireyin gücüne inancı güçlü biri. Filmlerinin çoğu işyerlerinde çekilmiş (fabrikalarda, işyerlerinde ve stüdyolarda) ama o "özellikle toplumun nasıl işlediğiyle ilgili değilim, daha çok insanlarla ilgili olasılıklarla ilgiliyim. Her bir birey bir direniş mekânı olabilir" diyor.[17] Direnişe dair gözlemleri incelikli. Türkiye'nin en önemli eski kuşak sanatçıları hakkında yaptığı iki filmi var. *Ev* (2014), ablası İlhan ile paylaştığı Kuzguncuk'taki küçük yalıda oturan Füsun Onur hakkında. İlk bakışta bir dizi sabit sahneden oluşuyormuş gibi görünüyor ama durum öyle değil. Mekânın sabitliğini yansıtmak için video kamera da hareketsiz tutulmuş. İnsan seyrettikçe hareketler ve mevcudiyetler beliriyor. Sular akıyor. İlhan'ın gölgesi bize müzik kutusunu çevirdiğini anlatıyor. Neredeyse yokluğu üzerinden Onur'un bir resmini çıkartıyorlar, ama bu tam da olmadığı şey! Resimlerde değişmeyen bir çerçeve var. Onur'un portresini Japon üslubunda parçalar halinde çıkarması hem çok zarif hem de saygın. Jorge Luis Borges'in de dediği gibi "Sanat her zaman tekil olan, somut olan içindir; sanat platonik olmaz."[18]

Kazma, hiçbir şeyi göklere çıkarmıyor: Sadece sunuyor. Yaşamın kendi döngüleri var. 2013'te Türkiye Pavyonu'nda Kazma'nın ser-


Ali Kazma
Ev
2014, video

Kazma başka sanatçıları da filme çekmiş. Burası Füsun Onur ile ablasının yaşadıkları ev.

gisi vardı. Bu yıl da Sarkis orada olacak ve Ali Kazma, Paris'teki stüdyosunu ziyaret edip Sarkis üzerine bir film çekmiş. Kazma'nın yaptığı film, benim Sarkis'in atölyesine yaptığım ziyareti de akla getiriyor. İzleyici Sarkis'in detaycılığını her adımda hissediyor; sanki sürekli onun sanat eserleriyle ilişkimizi inceliyor Sarkis.

Ressamın stüdyo karmaşasının tam ortasında, tuval yığınları arasında rahatsızca oturan bir mermer bloku bulunmaktaydı. Bu mermer bloku Kemal Seyhan'ın (d. 1960, Kayseri) stüdyosunun bulunduğu dördüncü kata çıkarmak için çok sayıda kişi uğraşmış olmalı. Her ne kadar bir hayli parlatılmış olsa da bir tarafı epey kırpılmıştı. Sert bir devin mezartaşı olduğu izlenimini güçlendiriyordu bu durum. Seyhan, üzerine Walter Benjamin'den bir alıntı işlemişti. "Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei."[19] Bir görselin asla sonsuza dek hayatta kalamayacağı, "geçmişin hakiki sureti uçup gider" fikri, bir soyut sanatçının savaş ilanı olarak da okunabilirdi. Seyhan'ın yapıtı son derece soyuttur. Figürlere dayanmaz, ancak Seyhan'ın düz renklerden oluşan alanları kesinlikle mücadelecidirler.

2013'te, koleksiyoner Ayşe Umur'la Frieze Londra'da karşılaştığımda, dünyada yeterince güçlü ressam yok diye şikâyet etmiştim. Bir ay sonra Contemporary İstanbul Fuarı vesilesiyle İstanbul'a geldiğimde beni Seyhan'ın, baştan çıkarıcı basitlikteki tuvallerini nereye oturtacağımı belirlemekte hayli kararsız kaldığım stüdyosuna götürdü.

Bir Amerikan merceği ile bakıldığında zamanlamaları yanlış görünüyor. Tersine, bu tuvallerin figürden çok örüntülere dayanan



Kemal Seyhan
İsimsiz
2004-2012, tuval üzerine yağlıboya, 230 x 160 cm

Kemal Seyhan bu resmini bir müzayededen kendi geri satın aldı ve sanki tıbbi bir bakıma muhtaçmış gibi üzerine bir 'yara bandı' yapıştırdı.

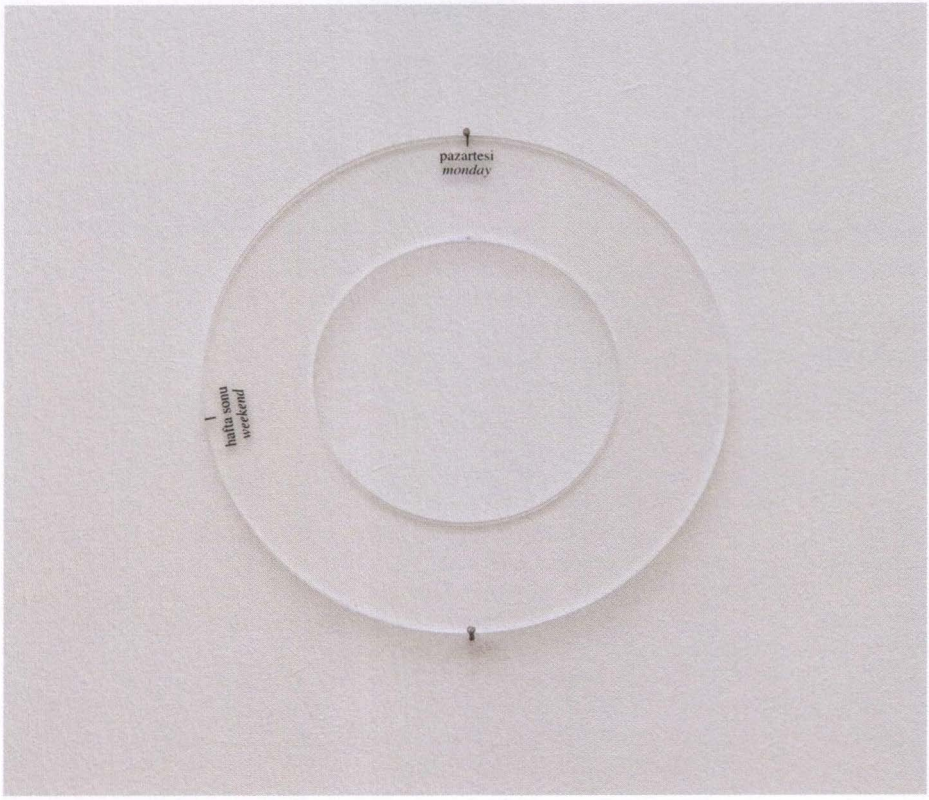
derin İslami gelenekten geldiklerini öne süren bir argüman da var ve Seyhan'ın işlerinde son derece sakin, düşüncelere dalmış bir ruhun etkisi görülse de sonuçta bu iddia pek ikna edici değil. Hem o ilk karşılaşmada hem de on sekiz ay sonra yeni stüdyosuna gerçekleştirdiğim ziyaretimde sanatçıdan yanıtlar almaya çalıştım. Hatta varoluşunu gerekçelendirmesini talep etme noktasına kadar gittim. Bir faydası olmadı. Viyana Üniversitesi'nde sanat tarihinin yanı sıra felsefe okumuştu. Yirminci yüzyılın ortalarında faal olmuş Amerikan soyut sanatçılarından farkının ne olduğunu sorduğumda "Onlar geçmişin sanatına tepki veriyorlardı. Bense sadece resim yapıyorum" diyerek yanıt verdi gerçi.[20] Bu açıklamada dahi insanın tümüyle özgür olamayacağının bariz bir kabulü var. Soyut sanatı açıklayan eleştirel söylemin büyük bölümü süreç kavramı etrafında döndü, ancak Seyhan bunu yeniden kurtarmaya çalışmıyor, daha çok zamanın sanatı için dile getirilmiş büyük iddiaları reddetmeye çalışıyordu. Kendisini ne resmin direğine ne de sanata bağlamaya yanaşıyordu. Sanat ve yaşam onun için fazlasıyla birdi.

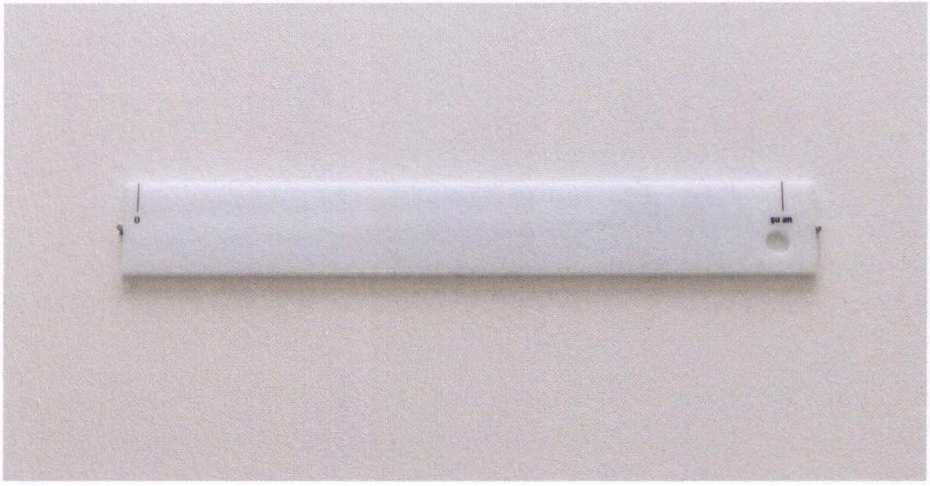


Kemal Seyhan
Das Bild
2012, mermer üzeri asit indirme, Walter Benjamin'den alıntı: "Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei." (Geçmişin hakiki sureti uçup gider.)
210 x 120 cm

Kemal Seyhan'ın eserlerini başkalarıyla karşılaştırmak bazen sadece negatif sonuçlar doğuracaktır. İnsan benzemezlikten elbet bir şeyler öğrenir, fakat, Seyhan'ın örüntü üretmekten aldığı haz sadece mikro ölçekte, fırça darbelerinde kalsa da, Kamrooz Aram'ın Adolf Loos'un süsleme üzerine teorilerine (bkz. s. 47) isyanıyla bir bağ kurmamak da elde değil. Bir süre önce kendi resmini bir açık artırmada geri satın almış ve temelde beyaz gri bir resmin üzerine fazladan bir beyaz şerit ekleyerek resmetmeye devam etmiş.[21] Şeritten bir bandaj olarak, resmi hayata döndürmek için atılmış bir plastik yara bandı olarak söz ediyor. Resim yapmak sanki bedeninin doğal bir uzantısı. Bunda özellikle yeni bir şey yok elbette. Jackson Pollock ile Francis Bacon'ın arenanın tam ortasında yer almalarından az söz edilmedi. Lucian Freud resim yapmanın etle aynı anlama geldiğini söylemişti.[22] Seyhan'da ise umutsuzluğu göremezsiniz. O, resim ile et arasındaki engeli görmez, sanat ile hayat arasındaki bariyeri fark etmez, dolayısıyla sadece resim yapar.

Cevdet Erek (d. 1974, İstanbul) gece geç vakitte bir İstanbul otelinin en üst kattaki barında, ani baskın karşısında düşüncelere dalmış bir halde ayakta duruyordu. Hollanda Konsolosluğu'ndaki bir sanat partisinden yeni dönmüştüm. Hollanda Kültür ataşesi, Goethe'nin şapkasına benzeyen şapkasıyla partiden geriye kalanları önce İstiklâl Caddesi'ne ve oradan da dur durak bilmeden bir başka içki yuvasına sürüklemişti. Documenta 13 sırasında Kassel'de C&A'nın bir katını bir sesler denizine dönüştüren adamla laflադığım kafama dank ettiğinde çoktan Cevdet'e bir çay daha söylemiş, kendime de bir viski daha almış bulundum.[23] Almanya'dayken Erek'in farkına ilk olarak Kassel'in 1960'lardan kalma alışveriş





üstte
Cevdet Erek
Dairesel Hafta Cetveli
2011, hafif, dayanıklı şeffaf plastik üzerine lazer ve siyah boya,
12 x 0.3 cm

altta
Cevdet Erek
0 - Şu An Cetveli
2011, hafif, dayanıklı şeffaf plastik üzerine lazer ve siyah boya,
3 x 21.2 x 0.4 cm

Hayatımızı kendimizi ve içinde yaşadığımız dünyayı ölçmekle geçiriyoruz. Erek bizi bir kez daha bakmaya çağırıyor.

pasajı boyunca yürürken vardıydım. Erek kendisini, ben gündelik yaşama kendimi bırakmış yürürken içine girdiğim betondan bir alışveriş merkezinin en üst katından saçılan ve derinden zonklayan bas ritmiyle tanıtıyordu. C&A'da bir enstalasyon olacağına dair bir haber okuduğumu anımsadım, böylece ilk kez gördüm, daha doğrusu işittim Erek'in Documenta'da yer alan yapıtını.

Erek şimdi başka konuların yanı sıra ses ve mimari tasarım dersleri de verdiği İstanbul'daki Konservatuar ve Mimarlık Fakültesi'ne yakın oturuyor. Ritim, rock grubu Nekropsi'nin de bateristliğini üstlenen Erek'in alametifarikası, ama yeteneği farklı duyularımızla algıladığımız enformasyonu karşılaştırmamızı sağlama biçiminden geliyor. En bilinen işleri dünyayı ölçme biçimlerimizi sorguluyor. Cetvellere alışkın olduğumuzdan farklı değerler atfediyor. Okul günlerimizden anımsadığımız cetvelleri alıyor ve onlara yeni anlamlar katıyor. Küçük bir plastik cetvel otuz santimetreyi ölçmek yerine Şimdi'den Son'a giden yolu ölçüyor. *Şimdi-Son Cetveli*'ne (2011) eşlik eden bir diğer cetvel de aynı derecede iddialı *0-Şu An Cetveli* (2008). "Agnostik bir yaklaşım" diye açıklıyor sanatçı. "Sıfır nedir? İnsanlar sıfırdan kuşku duyar. Bu cetveller kendi başlarına zaman çizelgesi değiller, temelde zaman çizelgesi yapıcılar."[24] Nüfuz edilemez başka bir dünyaya beni taşıması gereken düz bir çizgiyi çizebilmek için saatlerini boşa harcamış bir gençlikten gelince Erek'in kısayollarının güzelliğini daha iyi görebiliyorum. Kalıcı matematiksel çözümler öneriyor değil, aksine en çok *Dairesel Hafta Cetveli*'nde (2011) ortaya çıktığı gibi, zihnin kendi mekanizmalarından kaçamayışıyla dalga geçiyor. Bu örnekte, varoluşumuz bir plastik cetvele indirgeniyor. Artık cetvel geleceğe doğru bize rehberlik edecek bir araç değil. Hafta ince şeffaf bir daire olarak gösteriliyor. Üzerinde sadece iki şey yazılı. Hafta Pazartesi ile başlıyor ve Haftasonu ile bitiyor ve böyle dönüyor, dönüyor, dönüyor. "Hafta yapay bir şeydir" diyor Erek. "İnsan yapımıdır, son derece soyuttur."[25] Hepimizi koşu bandında tutan bir yapıdır.

Kartvizitleri Erdem Taşdelen'den (d. 1985, Ankara) önce geldi. Daha onu tanımadan kartvizitlerinden haberdardım. İstanbul'da verdiği ve herkesin sol elle yiyip içmek zorunda olduğu bir öğle yemeğinde kendisiyle tanışmadan önce kırk sekiz farklı kişiselleştirilmiş kartvizitini okumuştum. Kartvizitleri toplumsal cinsiyetin gündemde olacağı konusunda beni uyarmıştı. 'Erdem Taşdelen, mutsuz queer' diyordu biri. 'Erdem Taşdelen, ebedi ergen' yazan bir diğeri daha pozitifti, ama kendine dair farkındalık

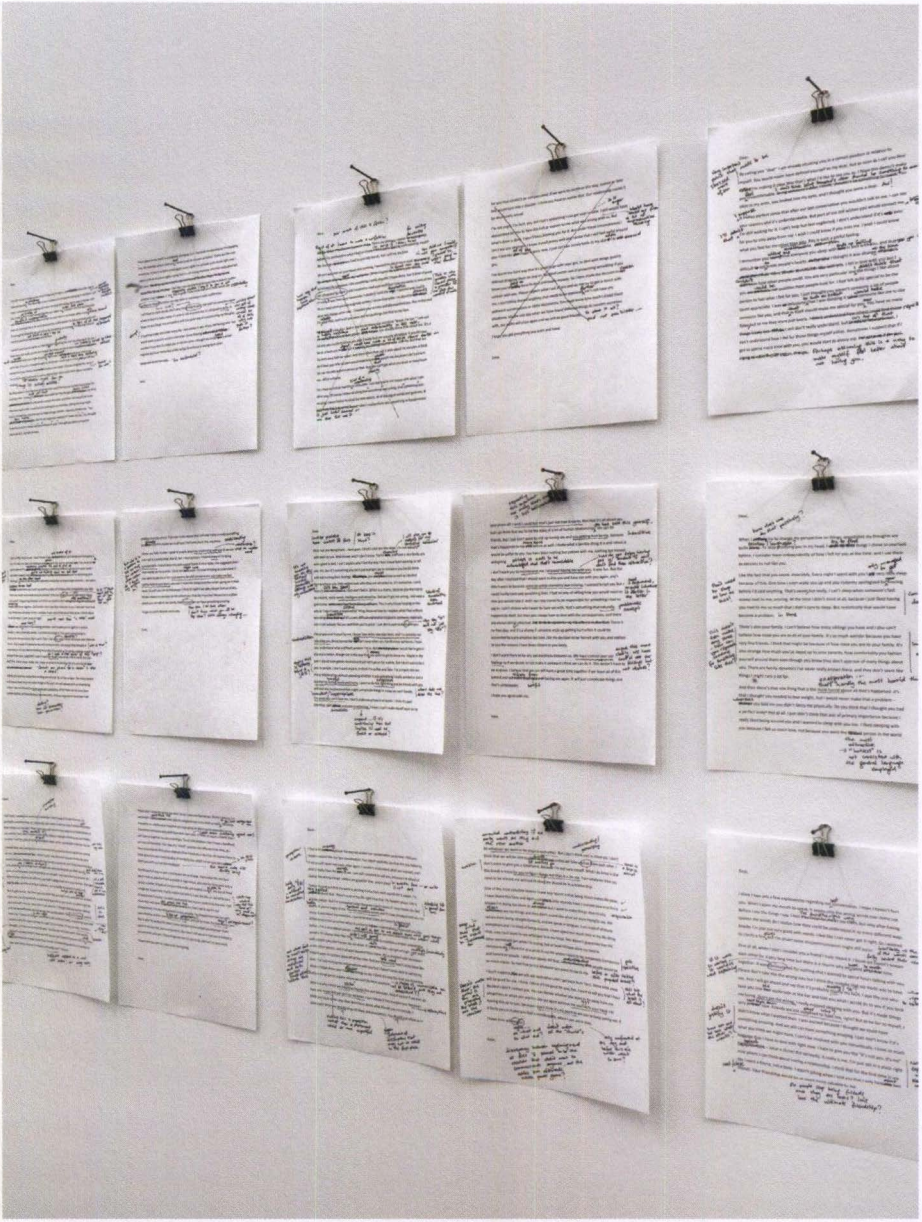


Erdem Taşdelen
Erdem Taşdelen
2011, pleksi koruyucu içinde
48 kişisel kartvizit,
her biri 8.4 x 5.5 cm

Erdem Taşdelen kendisini temsil etmek üzere yaygın bir yola başvuruyor, ancak sadece tek bir otoportre seçemiyor. Farklı yönlerinin bir kısmını betimlemek için 48 kartvizit bastırıyor.

akıntıları sürüyordu: Ayaklı klişe, drama queen, hayalperest âşık ve gibi yapan pozcu (bu sonuncu kart leylak rengindeydi). 'Erdem Taşdelen, sinik sanatçı'yı görünce kendi kendime güldüm, ama kendisine atfettiği kırk sekiz betimleme içinde 'sinik'ten çok 'kendi kendine itiraz eden'i açıklayıcı buldum.

Türk sanatçı, filmlerde, reklamlarda ve sosyal medyada işlenen ve teşvik edilen anaakım Ben, Ben, Ben kültürüne indirgenmiş kartezyen ben fikrini konu ediniyor ve dikişlerin dağıldığına işaret ediyor. Yedi yıldır Vancouver'da yaşıyor çünkü kendi deyişiyle "22 yaşında biri için, Kanada daha kolay bir seçenekti".[26] Sanatçı bu çözücü ben fikrini *Dear*,'da (2010) inceliyor. Bu iş bir dizi aşk mektubundan oluşuyor, fakat düzeltiler ve kararsızlıklarla dolu



haline bakınca kişi hiç gönderilmediklerinden kuşkulanabilir. Yazarın varlığı gözlerimizin önünde oyuncağa dönüyor. Lazer yazıcısı ve kalemi kendi etini kesecek kadar keskinleştirilmiş ve Michelangelo ile mermer kölelerinde[27] olduğu gibi, nerede duracağını bilmiyor. Aşkın edimi kontrolden çıkmakta fakat aşkın kendisi aynaya tutulmuş durumda. Yazar sevilen kişinin gözüne girmeye çalışırken kendi kendisini parçalıyor, ancak sonuç baştan çıkartıcı değil, daha çok kendi kendini yıkıcı olmakta. Kartvizit-

Erdem Taşdelen
Dear,
2010, kopya kâğıdı üzerine püskürtme boya ve mürekkep (24 harf, 47 sayfa), enstalasyon, boyutları değişken

Daha önce aşk mektubu yazmaya çalıştıysanız bu durum size tanıdık gelecek.

lerde olduğu gibi, Taşdelen'in kendi kurgusal benliğinin çamurunda debelenişi başkalarıyla kurduğumuz veya kuramadığımız uyumu değerlendirmeye davet ediyor bizi. "Yaptığım her şeyde kendi kendimi eleştiririm" diyor.[28] Yapıtı bizden de dünyayla ilişkimizde aynı özeni göstermemizi talep ediyor.

"Hayatta korkacak hiçbir şey yok, her şey sadece anlamak için."[29] Sanat dünyasından seksen kadar insan Lale Lokantası'nda oturacak yer bakınırken sanki Marie Curie'nin sözleri üzerimizde yankılanıyordu. Lale düzgün bir lokantaydı ve Hasköy'de, su kenarında düzenlenen Art International fuarından sadece birkaç yüz metre uzaklıktaydı, gene de sanat dünyası ıssız yolda kaybolmayı başara başara gelmişti. Üstüne bir de Erdem ayağa kalktı ve hepimizin sol elle yememiz gerektiğini söyledi, böylece solakların yaşamlarının neye benzediğini anlayabilecektik.

Bir yandan sol elle yemek yiyip bir yandan da Esra Aysun'la Masumiyet Müzesi'ni[30] konuşmak beni ve beyaz gömleğimi aşıyordu. İngilizcede, sol anlamındaki Latince sözcüğü (sinister) işlerimizde bir terslik olduğu anlamında kullanıyoruz. Erdem Taşdelen ise bireye dair sınırlı fikirlerimizde görüyor tersliği.

Merey Şenocak da (d. 1993, İzmir), kendi kendimizi görme biçimlerimize açıktan saldırıyor. Kendisinin sonsuz görüntüsünden oluşan videosunun adı *Yozlaşma* (2014). Sanatçı adeta bir yazıcıdan fışkırmakta. Sonuçlar duvarlara sabitlenmiş, her tarafı sarılana dek olası her pozisyonda yaslanmış. Sanki kendisi bir emoticon imiş gibi kamera karşısında yüzünü şekilden şekle sokuyor. Kendini tutamıyor: Görüntüsü durmaksızın akmaya devam ediyor. Görüntüsünün sanki kendi başına bir zihni var.

Şenocak ile, Cansu Çakar'ın İzmir'deki küçücük stüdyosunu ikinci kez ziyaret ettiğimde karşılaştık. Çakar ile çeşitli projelerde ve sergilerde birlikte çalışmıştı. Çakar, bienal sırasında, kendi eserlerinde kullandığı geleneksel iş yöntemlerini araştırdığı işlikler yürütmeyi ve tıpkı haritası gibi aynı anda da bu yöntemleri sorgulamayı planlıyor. Daha önce hükümlülerle birlikte benzer işlikler gerçekleştirmiş, bienalde de suiistimal edilmiş kadınlarla çalışacak. Yapıtındaki feminizm her zaman bariz değil, çoğunlukla dillendirilmemiş ama ima edilen bir feminizme başvuruyor. Ara ara parıldayan bir feminizm. Elleri süpürge/fırça olan kadınlar resmetmişti. İşlevselcilikle süsleme rekabete girince belirli bir karışıklık ortaya çıkıyor "nesneleştiren bir göz" açısından.





Merey Şenocak
"İçi Dışı Alt Üst" sergisi içinde
Üstte: ***Yozlaşma #0: Tüket Beni,*** seslendirilmiş müdahale
Altta: ***Müdahale #2: Kendine Çarp,*** performans, video
2015

Merey Şenocak'ın görüntüsü, çoğumuzda olduğu gibi, kontrolden çıkmış durumda. Yazıcıdan durmaksızın fışkırıyor, sonsuz fanteziler ve yozlaşmalar üretiyor.



Etem Şahin
sanatçının odası
2015

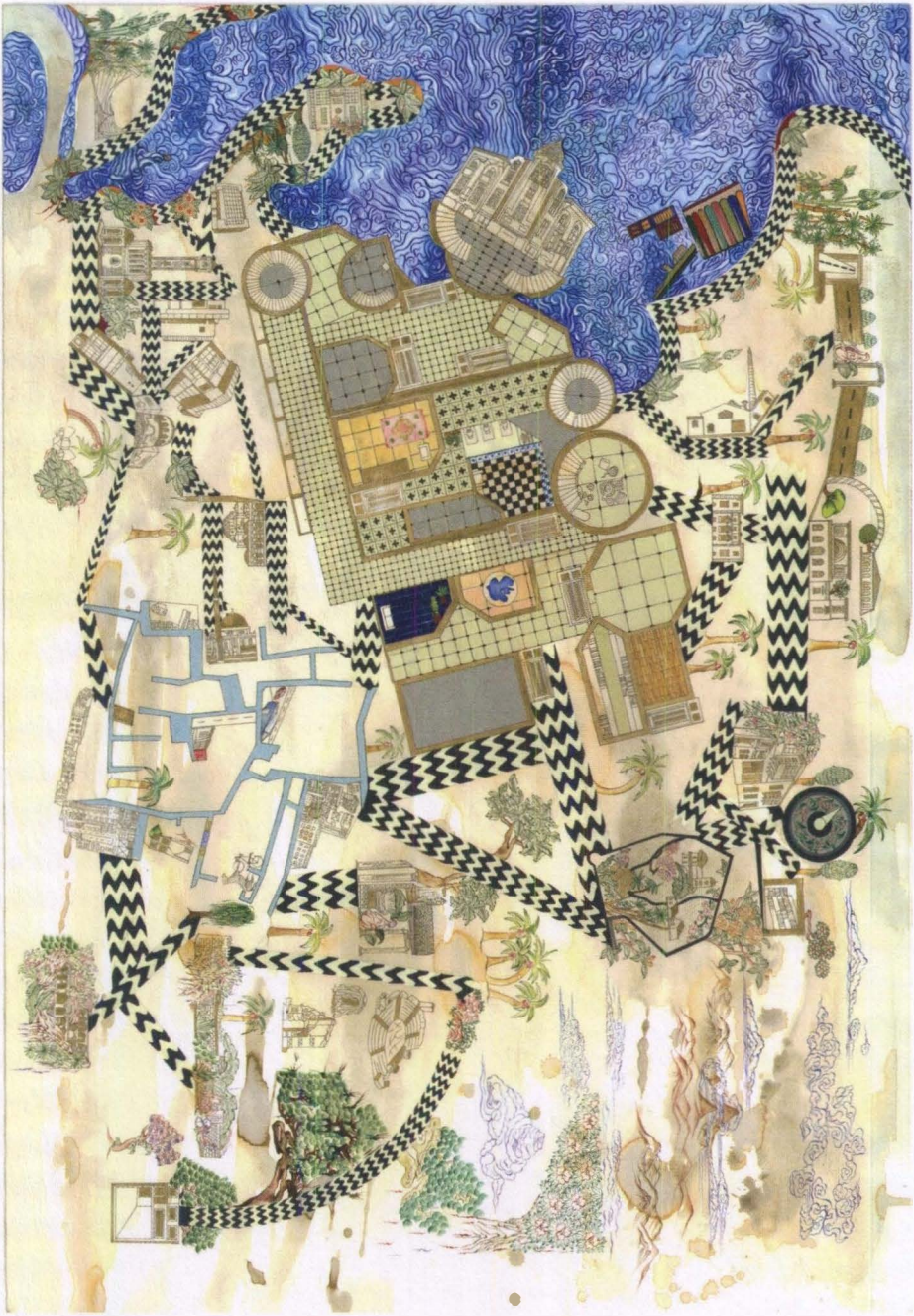
Sanat ile hayat giderek daha da ve daha da iç içe geçiyorlar. Etem Şahin'in çocukluk odası onun en güçlü sanat eserlerinden biri.

Şenocak ile Çakar, 2015'in başlarında, stüdyo ile aynı blokta yer alan K2 galerisinde ortak bir sergi açmışlar. Serginin başlığı *İçi Dışı Alt Üst*. Sergide dört iş yer alıyor. Üçü, müdahaleler serisinin her ögesi daha önce gerçekleştirilmiş performanslara ait belgelerinin yerleştirmelerinden oluşmakta. Dördüncüsü de *Yozlaşma #0: Tüket Beni. Müdahale #2*'nin altbaşlığı *Kendine Çarp*. Modern kapitalist yaşam tarzımız öylesine kontrolden çıkmış durumda ki tek yapabildiğimiz karanlıkta sağa sola çarparken dikkatli olmaya çalışmak.

Kendimize dair giderek daha da çetrefilleşen görüşümüzü tüketme biçimimiz düşünüldüğünde ortada bir kaza falan yok. Faust çoktan geride bırakılmış durumda. Kendi başımıza mikro ekonomilere dönüşmüş durumdayız. Kendi ruhumuzu kendimize satıyoruz. Bir satma/tüketme varoluşu bu. Yapacak bir şey yok.

"Bölmüyorum umarım?" Şenocak'ın *İçi Dışı Alt Üst* için yaptığı açıklamalara o kadar kendimi kaptırmıştım ki Çakar'ın bir başka sanatçının bize katılmasını sağlayacağını unutmuşum. Her ne kadar Etem Şahin (d. 1986, İzmir) ile daha önce tanışmış olsam da ilk görüşte tanıyamadım. Önceden tasarlanmış bir giriş yapmıştı o yüzden ben de "Evet, *Müdahale #4*" diye yanıt verdim ve vakit kaybetmeden bir sonraki soruya geçtim: "Türkiyeli sanatçılar için toplumsal cinsiyet neden bu denli popüler bir konu?" Şahin "Biz devletsiziz" diyerek yanıtladı. Yine de bize kendi devletini, çocukluk odasını gösterdi.

Dışarıdan gelenlere bazen ayrıcalıklı manzaralar açılır. Ne Cansu Çakar, ne Merey Şenocak, ne de İzmir kültürünün kraliçe arısı, K2'nin kurucusu Ayşegül Kurtel daha önce Şahin'in yeni stüdyo-



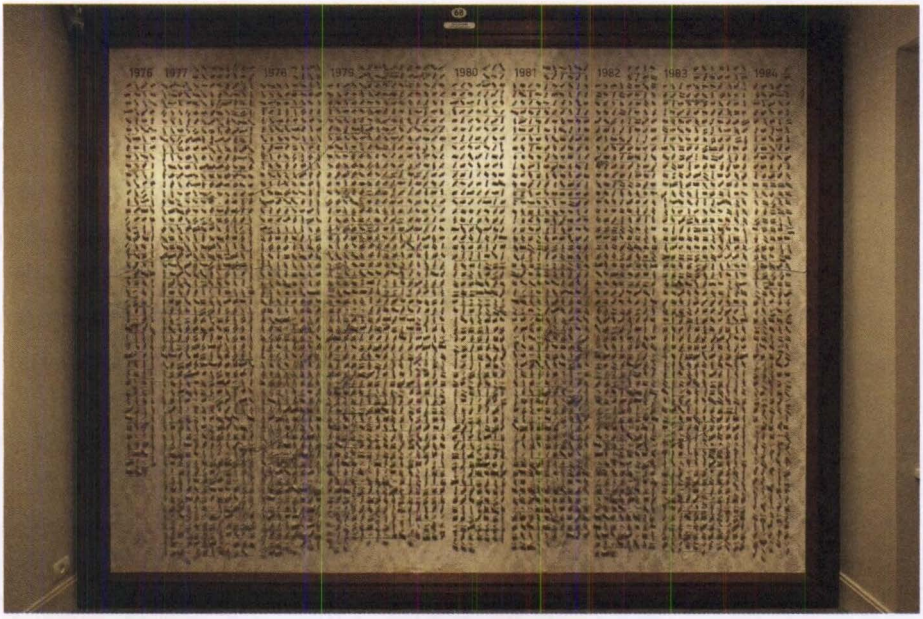
Cansu Çakar
İzmir Haritası
2015, kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın

İstanbul dışında neler yaşanmakta? Cansu Çakar'dan İzmir sanat dünyasının haritasını çıkarması istendiğinde ilk tepkisi İzmir sanat dünyası diye bir şeyin varolmadığını söylemek oldu, ama sonuçta İzmir'in geçmişini ve geleceğini, ayrılmaları olanaksızmış gibi, hem alay konusu eden hem yücelten bu güzel nesneyi üretti.

suna, çocukluk odasına davet edilmişlerdi; davetin genişlemesiyle hep birlikte yola koyulduk. Aile evinin ön kapısına doğru yürürken Şahin gergin bir şekilde beni görecceklerime hazırladı. Diğerleri de biraz gergin görünüyorlardı. Sanki İzmir kültürünü teraziye koymak ve eksiklerini bulmak üzereydim ki Çakar'ın haritası ile yaptığı tam da buydu. Şahin beni kendi isyan yuvasına götürüyordu.

Etem'in annesi, Bayan Şahin, bizi deniz manzaralı, pirüpak, tertipli, iyi düşünülmüş, huzurlu bir mimari mekâna aldı. Çay içtik ve daha çok Şahin'in bana çalışmalarını göstermek üzere ayarlamalar yaptığı diğer sanatçılar hakkında sohbet ettik. Küratörlüğünü kendisinin üstlendiği bir resim sergisini de içeren küçük bir gezi planlamıştı. Şahin hem bir küratör hem de bir eleştirmen. Göstermesi için stüdyosunu sormak durumunda kaldım sonunda. Onun bir video sanatçısı olduğunu düşündüğümden ne bekleyeceğimi bilemiyordum. Ufak bir yatak odasındaydık. Klasik ergen odası: İçinde yaşayan kişinin dört bir yanına kendi karakterini karaladığı bir beyaz kutu. "Annemler yaklaşık bir aylığına gidince bu hale getirdim." Gerçekten mahvedilmiş değildi oda. Konusuyla, yani kendisiyle epey ilgiliydi ve her ne kadar duvarlar açık bir biçimde cinselliğini ortaya koyarken onu gösteren vahşi çizimlerle doluyduysa da çelişkili bir biçimde, hayatındaki yaratıcı dürtülere yaklaşımında bir koleksiyonerin düzenli yaklaşımı da vardı. İstiflenmiş çerçeveli çizimlerle dolu dolapların kapaklarını açtı. Birkaç tanesini eline aldı ve daha sıradan bir duvar resminin üzerine astı. Çiviler daha önce çakılmışlardı. Duvara yaslanmış yatak dışında içeride mobilyalık pek bir yer yoktu, ama devasa bir satranç tahtasına benzeyen ve sadece yirmi beş siyah ve beyaz kareye sahip bir masa vardı ona verilmiş. Sekize sekiz değil beşe beşti, gene de Duchamp'ın ruhuna uygundu. Farklı ölçek ve kısmen işlevsel masa kısmen satranç tahtasının yalnızca bir kısmının olması, neredeyse bir itiraf gibiydi. Burada ben de yarı hazmedilmiş etkilerle, yeterince kavramsal olmadığını bildiğim çizimler saçtığım kendi çocukluk inimdeydim.

Üç genç İzmirli sanatçının (Çakar, Şenocak ve Şahin) işlerini görmek, özellikle bütün 'bitmiş kısımlarını' beğendiğim için değil ama değişim sürecinin insanın gözü önünde yaşanmasına benzediği için beni heyecanlandırmıştı. Bir bakıma Şahin de kendi Masumiyet Müzesi'nin peşindeydi ama kendi kariyerinin çok daha farklı bir evresinde girişmişti bu işe, yine de hem sanatçı hem de yazar yaratıcılığın kaynağına, kendi kozalarının içinde geçirdikleri günlere geri dönüp bakıyorlardı.



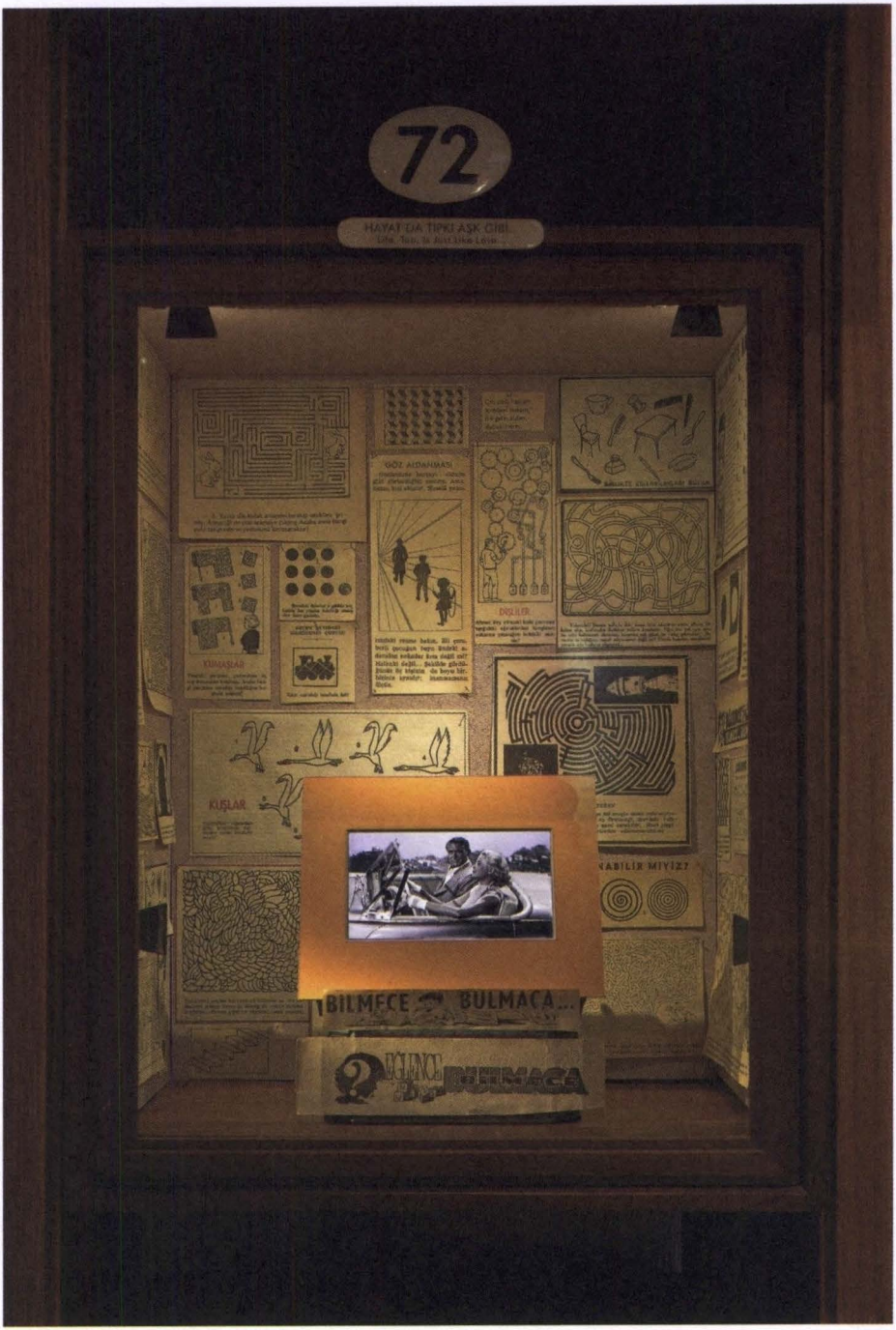
Orhan Pamuk
Füsun'un İzmaritleri, Masumiyet Müzesi

Masumiyet Müzesi bir kurmaca metinden üretilmiş bir sanat eseri mi? Yoksa tersi mi?

Kemal Basmacı[31] gibi ben de bu kitabın sonuç bölümünü Orhan Pamuk'a ve bir roman ve bir sanat eseri olan *Masumiyet Müzesi*'ne emanet etmek istiyorum. Eğer *Küresel Sanat Pusulası* bir roman olsaydı Orhan Pamuk'u, Rusya'da kavramsalcılığı görüntü ile metin arasında bir denge bulma girişimi olarak tanımlayan eleştirmen Boris Groys ile tanıştırırdım. Her ne kadar yazar probleme başka bir açıdan yaklaşıyorsa da, tek bir kombine eser olarak görüldüğünde Pamuk'un romanı ve müzesi bu dengeyi bulmaya soyunuyorlar. Kendi ifadesiyle, "romancı kıskançlığı, romancıların ressamları gizli açık, farkına vararak ya da varmadan kıskanması, bugün başlangıç noktamız [...] Romanların okurun hayal gücüne ihtiyaç duymalarının yarattığı eksiklik duygusundan söz ediyorum."[32] Açıkça "Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır"[33] iddiasında bulunarak sözlerine devam ediyor. Ve bu iddiayı desteklemek için de nasıl çalıştığını açıklıyor: "Yazacağım sahneyi bir film parçası gibi, yazacağım cümleyi bir resim gibi gözlerimin önünde canlandırmaya çalışırım."[34]

Çukurcuma'daki iki dar sokağın köşesinde çıkıntı yapan kırmızı bir bina olan fiili müzeye vardığımda, romanın okuyucularının içeriye serbest geçiş bileti içeren roman kopyalarını sunmalarının yeterli olduğunu görüyorum. Okuyucular sonrasında hikâye anlatma sürecini hafiften Joseph Cornell'inkileri andıran kutularla doluymuş gibi takip edebiliyorlar.

Sesli kayıt numaralı 83 kutunun her biri için bir şeyler söylüyor. Ayrıntılı bir sistem kurulmuş. Küratörler hikâyenin sesle yeniden yaratılmasına yardımcı olması için Cevdet Erek'i dahi işe almışlar.



Orhan Pamuk
72 nolu çekmece, Masumiyet Müzesi



Orhan Pamuk
Yatak Odası, Masumiyet Müzesi

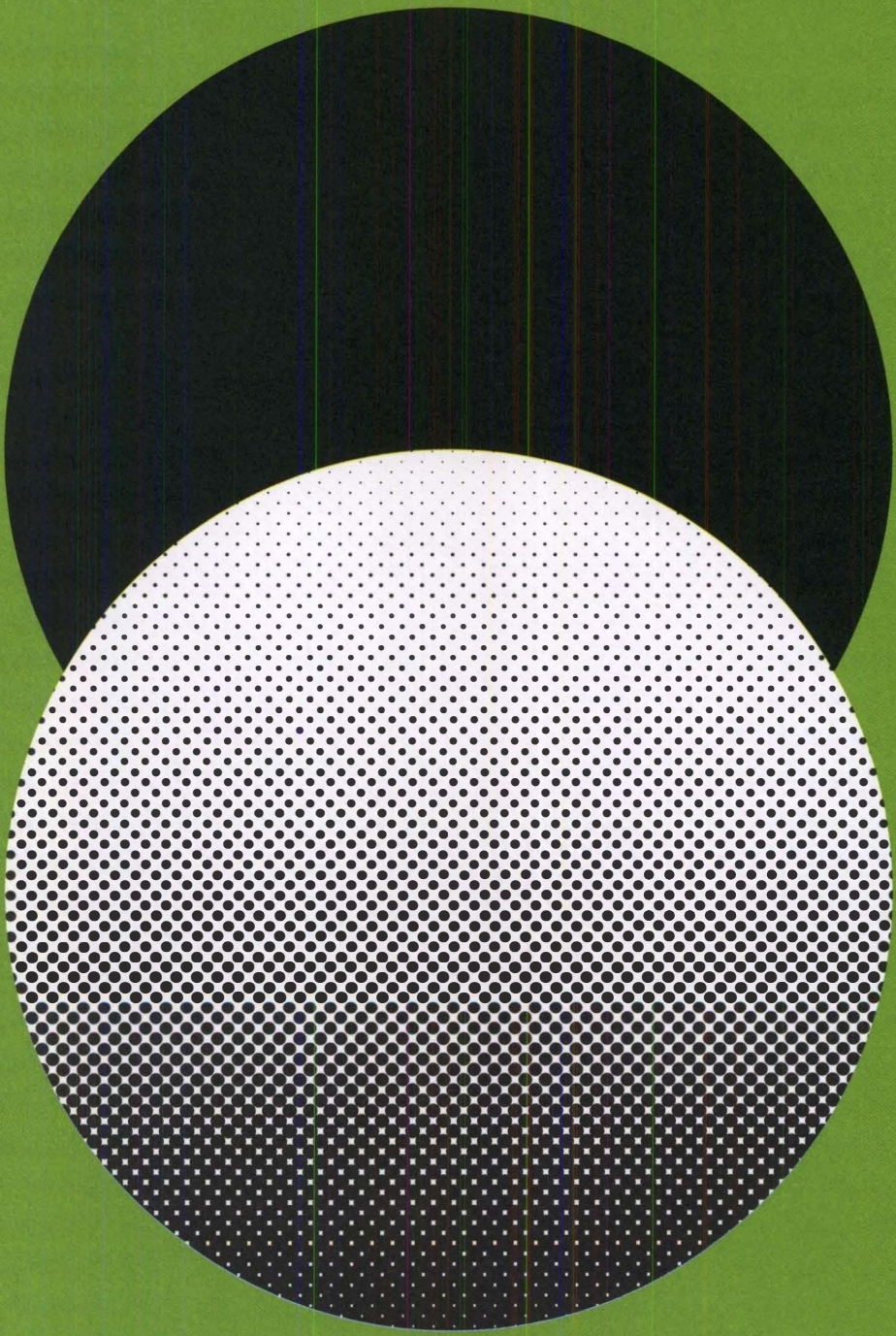
Vitrin sanatının tarihi Duchamp'tan, Cornell'den Koons'a ve Hirst'e uzanan tarihi doğası gereği sınırlara sahip. Vitrinin amacı sınırlamak. Sarkis *Masumların Vitrini* (2010) işinde bununla yüzleşiyor ve hikâye anlatma karşıtı düşüncelerin yüküyle dolu yirminci yüzyıl sanatını sırtında taşımayan Pamuk da aynısını yapmakta. Romanın kısıtlamalarını romanını üç boyutlu hale getirerek (ve ses ekleyerek) aşarken masum bir biçimde anaakım görsel sanatının modası geçmiş tabularını da yıkıyor.

Müze bir koleksiyonerin takıntılarını açığa çıkarıyor. Giriş katında sizi karşılayan duvar Damien Hirst'ü akla getiren bir enstalasyon. 4.213 sigara izmariti duvara sabitlenmiş. Kemal Basmacı/ Orhan Pamuk'un açıkladığı gibi "Keskinler'e gidip sofralarına oturduğum sekiz yılda, Füsun'un 4.213 adet sigara izmaritini saklayıp biriktirdim. Bir ucu Füsun'un gül dudaklarına değen, ağzının içine giren [...] bu izmaritlerin her biri, derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır."[35] Âşık olmuş herkes takıntılı bir koleksiyoncudur.

Fiili müze askıya alınmış inanca dair bir mekân. Küratörler ve çalışanların hepsi kurmacayı koruyorlar. Burası Kemal ile Füsun'un tanıştığı yer. Burası büyük bir aşk hikâyesinin başlayıp geliştiği yer. Roman çerçevesinde, evde, ve zihinlerimizde, kimlikler yazar, karakter ve izleyici arasında akışkan bir haldeler. *Küresel Sanat Pusulası*'nın niyeti sanatın sadece sanatçı ile izleyici arasında bir ilişki olduğuna işaret etmek. *Masumiyet Müzesi* bunu en güzel şekilde yapıyor, okuru leziz ama meydan okuyan bir özgürlük duygusuyla baş başa bırakıyor. Sen kimsin? Ben kimim?'

Klostrofobik kimlik karmaşası en fazla üst katta aşk edimlerinin gerçekleştiği ve roman fikrinin başladığı odada yaşanıyor. Herkes Kemal'in üzerinde yattığı yatağı görebiliyor ve acaba sandalye Pamuk için mi yoksa yanındaki okur için mi?

"Kitabı birinci tekil şahısla yazıyorum" dedi Orhan Bey.
"Nasıl yani?"
"Hikâyenizi kitapta siz 'ben' diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum."
"Anlıyorum" dedim. "Peki siz hiç böyle bir aşk yaşadınız mı Orhan Bey?"
"Hmmmmm ... Konumuz ben değilim."[36]



SONSÖZ
● BENİM SANAT PUSULAM

"Neyi sevip neyi sevmediğimi en iyi ben bilirim." Tabii ki öyle! Ama sanat da siz de değişiyorsunuz. Sizin kendi sanat pusulanız sanatla olan ilişkinizde size rehberlik eder ya da sizin, sanatın içinden ufacık bir kısmıyla olan kurduğunuz ilişkiyi yönlendirir.

Şimdiye kadar bu kitapta, dünyanın dört bir yanında sanata dair kendi araştırmalarımı yaparken ben de kendi pusulamı kullandım, ama pusulanın nasıl çalıştığını gerçekten anlamak için sürecin daha erken bir bölümüne, sanatçılara baktığım ve onları anlamaya çalıştığım zamana dönmeli.

Pusulam çok basit olmasına rağmen, garip bir şekilde her bir sanatçıya farklı bir tepki veriyor. Kutup noktaları farklı değerler yükleniyor. Kitaptaki bölümlerin yansıttığı gibi, pusulamda coğrafi bir öğe var. Bu en açık şekilde iki fotoğrafın kıyaslamasında görülüyor: Jorma Puranen'in *Buz Gibi Soğuk İhtimaller*'i (*Icy Prospects No 27*, 2006) ve Essop ikizlerin *Cape Town, Güney Afrika*'sı (*Cape Town, South Africa*, 2009). Finli sanatçı "romantik" uzak kuzeye bakmakta, Essop ikizleri ise Afrika'nın güney burnunda dünyanın eşiğinden düşmek üzere olsalar da, onların farklı mekânlarında benim kullanmama izin verilen kısım, hikâyenin sadece bir kısmı. Bu coğrafi farklılıkların ayrıntılanması eşit derecede önemli.

Pusulamın işleyişini en iyi, Delhi'de Peacock Lane'de edindiğim yeni arkadaşlarım Raqs Media Kolektifi ile bitmemiş bir konuşmamızla anlatabilirim. Onlara bu kitabın başlığını söylediğimde Suddha hemen kendilerinin de saatli yapıtlarında benzer çizgide bir pusula yapmayı planladıklarını belirtti. Kitabı yazarken onlardan bir ilerleme raporu bekledim. Hiç ses çıkmadı! Ama ben yine de kendi kafamın içinde onların fikrini düşünmekten kendimi alıkoyamadım. Raqs'ların zihnine girmiş serseri ve korsan biri





Üstte
Jorman Puranan
Buz Gibi Soğuk İhtimaller No 27
2006, C-print fotoğraf
163 x 201 cm

Manzaranın albenisine karşın Puranen eski romantik dönem kodlarını bozuyor.

altta
Hasan ve Husain Essop
Cape Town, Güney Afrika
2009, fotoğraf, pamuklu kâğıt üzerine pigment mürekkepler,
64 x 92 cm

Dünyanın öteki ucunda Essop ikizleri çok farklı bir kimlik kavramını araştırıyorlar.

gibi, duygusal bir sanat pusulası düşündüm, kuzey, güney, doğu ve batının yerini almadan da olsa en azından coğrafi anlamları hafifletecek ve duyguların ve kavramların geçici olarak bu kutupların kontrolünü ele geçireceği bir sanat pusulası hayal ettim.

Hayat derli toplu olsaydı, pusulamın işleyişini, her bir kutbu örnekleyecek dört genç sanatçıyı tartışarak anlatırdım, ama bunun yerine, yeni sanat hiçbir tarifeli düzeneğe uymazmış gibi, üç genç sanatçı hakkında yazacağım, ama onlar hakkında yazarken, kullandığım farklı kutupları göstereceğim.

Bu kitaptaki sanatçıların seçimi tamamen öznel olmadı, ama tamamen nesnel olmaya çalışsaydım kesinlikle başarısız olurdum. Sanatçılar bizim denge duyumuzdan besleniyorlar: Bazıları içimizdeki açık deliğe sesleniyorlar, başkaları kendimizi tamamlamamıza yardım ediyorlar. Öte yandan, sanatçılar bunun tam tersini yapabilir, bizim kendimizden emin dünyaya bakışımızı sarsabilirler. Pusulamdaki diğer iki ortak nokta sanatçıların kendi özleriyle ilişkileriyle alakalı. Birey her şeyin üstünde midir yoksa toplumun içinde mi sınıflandırılır? Bu dört ortak nokta (Denge/Dengesizlik ve Birey/Toplum) Merike Estna (d. 1980, Estonya) ile ilk kez karşılaşmamda beni tamamen yolda bıraktı.

Galericisi bana Estna'nın çalışmalarını Tallinn'de ilk kez gösterdiğinde, dondurma renkli pastel gölgeli resimleri karşısında kayıtsız kaldım ve genç bir sanatçı sanatsal seviyesini göstermeye çalışıyor diye düşündüm.[1] Boya ile çalışıyordu, e yani diye sordum. Fakat *Lea Köprü Yolu* (*Lea Bridge Road*, 2011) düşüncelerimi tamamen tersine çevirdi. Bu tablosunda Estna Londra'da atölye olarak da kullandığı eski yatak odasını gösteriyor. Yatağında, bir yastığın üstünde, eleştirmen ve öğretmen Tony Godfrey'nin çağdaş resim üzerine kitabı *Painting Today* (2009) duruyor. Çok arzulanan bir âşığın hükümranlığıyla yatağın bir tarafını kaplıyor. "Ben resme takıntı halinde düşkünüm" diye kabulleniyor Estna.[2] Resimle olan aşk ilişkisi çok derin. Israrla sadece başucu lambasının yatağın arkasındaki duvara yansıyan gölgeyi resmettiğini söylüyor ama tablonun üst yarısını kaplayan karanlık şekilde lezzetli bir belirsizlik var. Sanki onun özel yaşam ve çalışma alanı vahşi bir doğa manzarasına açılmış. "Heathcliff! Heathcliff!"[3] Dışarıdaki dünyada, çayırların ötesinde yasak âşığına romantik seslenişini duyar gibi oluyorum neredeyse.

Bu resim benim pusulamın tam ortasında yer alıyor. Avrupalı bir kadının kendine bakışı hakkında bir tablo bu. Temiz ve albenili bir oda içinde yaşıyor ve çalışıyor, ama dışarıdaki harika dünyayla



Merika Estna
Lea Köprü Yolu
2011, tuval üzerine yağlıboya,
120 x 152 cm

Estna'nın bu oda/atölye imgesi resme duyduğu aşkın bir kaydı.

dopdolu bir ilişkisi var. Hücresinin sınırları içine kapanmış değil: Bay Heathcliff Boyası ile ilişkisi aracılığıyla dünya ona açılmış.

Estna resme duyduğu aşkı itiraf ettiğinde benim için hedef noktasına tam isabet etmiş oldu. Buradan çıkarak sürekli kımıldayan pusulaya duyduğum saygıyı anlatmaya çalışmaya başladım. Hem doğudan batıya, hem Denge/Dengesizlik açısından Estna her iki açıdan da durumu yakalamış. Duvardaki gölgede, soyutlama ve manzara resmi arasındaki sınırları yıkan öncü Tiziano'dan hafif bir esinti var. Bir İngiliz olarak, Gainsborough gibi 18. yüzyıl manzara ressamlarını ve Capability Brown gibi peyzaj mimarlarını da hatırlatıyor bana. Uyumlu, matematiksel düzen ile Dionysosçu kaos arasındaki 2500 yıllık savaşı anımsatan bir unsur da taşıyor. Ama bunlar Estna için sadece boya! Bir sonraki seri çalışması soyuttu. *Lea Köprü Yolu* olmasaydı Estna'nın çok renkli resimlerine aynı ilgiyle bakmazdım. Standart kuzey/güney testlerimden bir tanesi şudur: Bir sanat eserine bakarken, bu yapıt akıl ve duyum arasındaki eksende nerede duruyor diye sorarım. Örüntülü resimler ilk bakışta katıksız, baştan çıkarıcı hedonistik bir duyum gibi görünebilir. Beyin nerededir? Estna o sırada kullandığı sekiz tür örüntüyle dolu bir kitap yapmak istediğini söyledi. Yapmaya çalıştığı, dünyaya güzel bir bakış, dünyayı güzelce algılamak sadece. Çalışmaları şu sıralar duyguların her çeşidini kapsıyor. Onun resmine bakmak Raqs'ın *Yüreğin Titrediği Her An (Whenever the Heart Skips a Beat)* (bkz: s. 116) videosunu seyret-



Jorge Méndez Blake
Bütün Borges Kitapları
2012, gravür ve aynalı ahşap kutu,
100 x 40 x 70 cm

Méndez Blake, Manhattan'daki halk kütüphanelerinden tüm Borges kitaplarını çıkararak uygarlığın kırılganlığını gösteriyor. Hiç kimse farkına vardı mı?

meye benziyor. Fırça darbelerinin akışıyla, pusulamdaki kutup noktalarını Raqs'ın dönüştürülmüş saatlerindeki rakamlar kadar hızlı hareket eden duygular gibi kımıldatıyor.

Estna, şu dönemde bu mecrayı beğenmeyen rekabetçi ortamda resmin sorunlarının çok farkında. Serilerinden birinde, neredeyse çerçeveler dışında bir şey kalmayacak kadar tuvallerinde delikler açtı. Piyasanın sanatı konumlandırışına bu saldırısı olarak ilgimi çekse de çok etkilendiğimi söyleyemem. Aynı şeyi *Bir Büyük ve Bir Küçük Resim* (*A Big Painting and a Small Painting*, 2011) başlıklı videosu için söyleyebilirim. Burada sanatçı kelimenin bire bir anlamıyla resimlerle dans eder. Gördüğünüz tek şey hareket eden tuvaller ve altlarından görünen bale pabuçları giymiş sanatçının ayaklarıdır. Oldukça büyüleyici, baştan çıkarıcı; çalışmalarının tamamını görmek anlamını zenginleştiriyor, ama diğer işlerini görmeden izlendiğinde hafif görünebilir. Estna merak uyandırıcı bir denge oyununa kapılmış durumda. Pusulanın bir kutbuna doğru çekiliyor ki bu sürekli keşifler talep eden bir kutup, diğer yandan zıt kutup onu resmin geleneksel değerlerine çağırıyor.

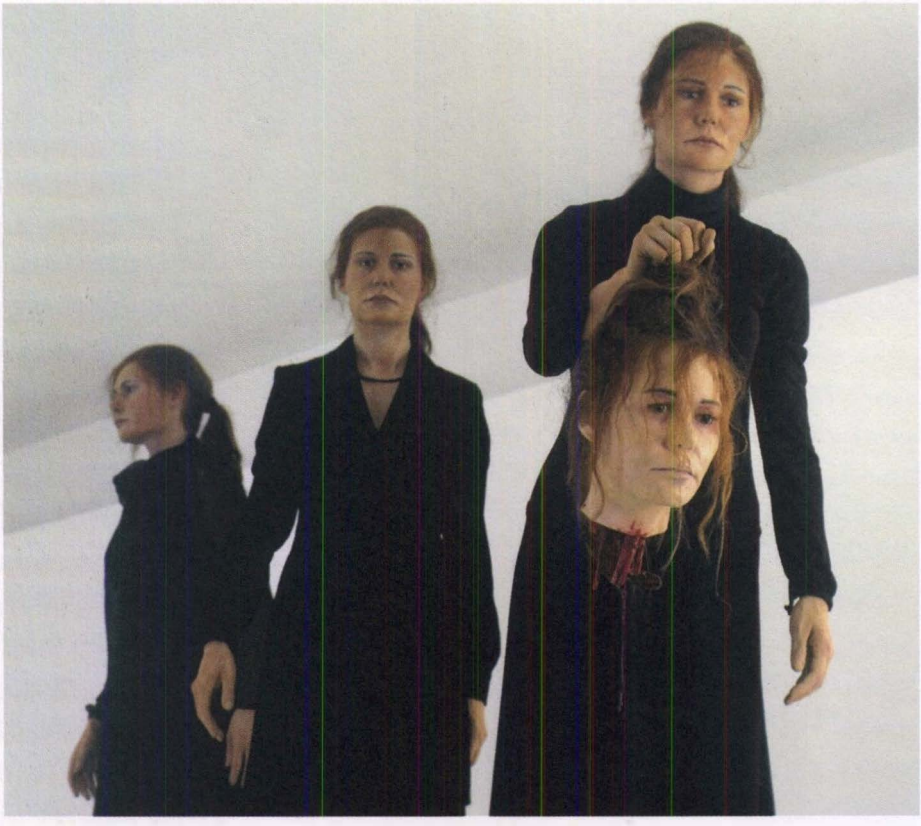
Pusulamın kuvvetle bir kutbu göstermediği bir diğer sanatçı çalışmalarıyla New York Frieze'de karşılaştığım Jorge Méndez Blake'dir (d. 1974, Meksika). Fuarı ilk birkaç turumda atlamışım ama New York'taki meslektaşım Liz Christensen görmüş; Deutsche Bank Americas komitesiyle birlikte bir desenini getirdiler.[4] Méndez Blake'in kataloğunu okuyup *Kurgu, Sürgünün Başlangıcıdır* (*Fiction is the Beginning of Exile*, 2006) başlıklı bir çalışması olduğunu gördüğümde çok ilgimi geçti, çünkü bu başlık Cao Fei, Charles Avery ve Nedko Solakov gibi kurgu ve gerçeklik arasında hiç ya da az sınır gören birbirinden farklı pek çok öykü-anlatıcı sanatçıya karşı bir tartışmaya giriyor.

Méndez Blake ile tanışıp, Frieze terasında bir içki içtiğimizde, Teresa Margolles Meksika sokaklarında işlenen cinayetlerin Amerika'nın o ülkeye en büyük ihracatlarından biri olduğu mesajını iyice anlamamı sağladı.[5] Ama Blake belli ki çoğu kez zihninde yaşıyor. Gerçekten de çalışkanlığı, yoğunluğu ve küçük siyah gözlükleriyle tam tamına bir yirminci yüzyıl entelektüeline benziyor: Walter Benjamin, Franz Kafka ve kahramanı Jorge Luis Borges'i anımsatıyor. Méndez Blake'in çalışmalarının pek çoğu kitaplar ve giderek kitaplardan uzaklaşmamız ya da daha da kötüsü onlara yabancılaşmamızdan kaynaklanan korkusu hakkında. Bireyden ziyade topluma ayna tutuyor. *Bütün Şiir Kitapları*'nda (*All the Poetry Books*, 2010) Los Angeles ve Long Beach kütüp-



Ji Hyun Kwon
Kendi
2012, fotoğraf,
boyutlandırılmadı.

Ji'nin fotoğrafları onun her sabah uyandığında dünyayla ilişkisini yakalıyor.



Mathilde ter Heijne
İnsan Kurban
2002, ses enstalasyonu, platform üzerinde hoparlörlerle cansız mankenler, değişken boyutlarda.

Ter Heijne, insanın kendisiyle ilgili düşüncelerini sürekli arıtması gerektiğini savunuyor.

hanelerinde bulunan bütün şiir kitaplarını kaldırmayı önerdi, insanların hayatlarından şiirin kalktığını görünce tepkilerini sınamak istiyor gibiydi. New York Frieze'de daha uygulanabilir bir işe girişti ve Manhattan'daki otuz dokuz halk kütüphanesinden bütün Borges kitaplarını kaldırdı ve bu ödünç aldığı kitapları galerisinin fuardaki standında sandıklara yerleştirdi.[6] Kitapları sakladı ama ürkütücü olan şu ki kimse bunu fark etmedi. Benim temel pusulamda Méndez Blake yüksek toplumsal sorumluluk duyarlılığıyla kuzeye doğru gidiyor ama onu doğu/batı eksenine yerleştirmek oldukça zor, çünkü araştırmacı dürüstlüğü, ölçekleri bozulmuş bir dünya görüşüyle, psişesi içinde kocaman bir delik olan, güzellikten yoksun bir dünya ile dengelenip eksiliyor.

Beni sonuçta Méndez Blake'in çalışmasına yönlendiren pusulanın Ji Hyun Kwon'un (d. 1980, Kore) *Kendi* (*Self*, 2012) başlıklı fotografik serisine takılmama da neden olduğu söylenebilir. Kimim ben? Benim kim olmam isteniyor? Ben kim olmalıyım? Sanatçının her sabah uyandığında kendine bu soruları sorarak çektiği otoportrelerinden oluşan bir seri bu. Her sabah hayatla yeniden karşılaşıyoruz. O an en savunmasız olduğumuz an, bilincimiz akış halinde. Daha önceki *Suçlu* (*The Guilty*, 2009) serisinde Ji fotoğraflarını çekmeden önce modellerinin suratlarına korkularını yazmalarını istemişti. Avukat yerine sanatçı olmayı tercih etti-

ğinde anne ve babasını hayal kırıklığına uğrattığı için kendini suçlu hissediyordu. Böylece bu seri ego ve topluluk arasındaki doğu/batı savaşına bariz bir örnek sayılabilir; ancak, tıpkı Méndez Blake'in çalışmalarında olduğu gibi, kesin bir konumlandırma yapmak kolay değil. Doğrudan Warholvari bir kendine takıntı söz konusu, ama daha derine bakıldığında çalışması bu doğu/batı ekseninde kendilik, benlik nasıl anlaşılıyor meselesiyle ilgili – bütün kısıtlamalarıyla toplum, bireylerin bedeli ne olursa olsun kendilerini ifade etme hakkını geçersiz kılabilir mi?

Bazen sanat kendilik ile toplum arasındaki sürtüşmenin ifadesinden biraz daha fazlasıdır. Buna net iki örneği Mathilde ter Heijne ve Cai Guo-Qiang veriyor. Ter Heijne *Mathilde, Mathilde* (1999) ve *İnsan Kurban* (*Human Sacrifice*, 2002) gibi çalışmalarında toplumun kadınlara karşı vahşi saldırısını gösteriyor. Cai *Otoportre: Buyruk Altına Alınmış Ruh* resminde (*Self-Portait: A Subjugated Soul*, 1989; bkz. s. 97) kendini patlatırken gösteriyor. Bu kendini patlatma en uç bir modernist eylem, kendini sıfır noktasına indirmek ki yeniden dünyaya gelebilsin. Ernst Gombrich'in dediği gibi sanat diye bir şey yok, sanatçılar var, ama bunun yanı sıra sanatçılar da her bir yeni iş yaptıklarında kendilerini keşfetmek zorundalar. Bizim de bundan tam faydalanabilmemiz için, içimizdeki pusulayı her seferinde yeniden kurmamız ve kendimizi açık tutmak, sürekli yenileyebilmek için farklı kutupların çekim güçlerini incelememiz gerekiyor.

NOTLAR

ÖNSÖZ

1 Nefertiti (yak. MÖ 1370-MÖ 1330) Firavun Akhentaen'ın karısı. Antik dünyanın en güzel kadınlarından biri sayılır. En ünlü büstü Berlin'de Neues Museum'dadır.
2 Alistair Hicks, *The School of London: Resurgence of Contemporary Painting*, Oxford, Phaidon, 1989.
3 Friedhelm Hütte ve Alistair Hicks, *Contemporary Art at Deutsche Bank London*, Frankfurt: Deutsche Bank, 1996. Daha yakın bir dönemde Banka'nın merkez binasında 60 kata sanatçıların adlarını veren ekipte çalıştı: Britta Farber ve Alistair Hicks (editörler), *Art Works, Deutsche Bank Collection Group Head Office*, Frankfurt, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.
4 Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), John Ruskin (1819-1900) ve Clement Greenberg (1909-1994) dönemlerinde sanatın "kanunlarını" koydular.
5 Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Oxford: Phaidon, 1950, s. 5.

B BATI

1 Gabriel Orozco'dan alıntı: Briony Fer, "Crazy About Saturn: Gabriel Orozco Interviewed by Briony Fer", *Gabriel Orozco*, sergi kataloğu, Mexico: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006, s. 65.
2 *Agy*, s. 113.
3 *Agy*.
4 Nan Goldin, *Couples and Loneliness*, Kyoto: Korinsha Press, 1998, s. 76.
5 "Group Show", düzenleyen Harry Scrymgeour, Yvon Lambert, Londra, 2007.
6 Darger ilk "dışarıdaki" sanatçıydı. "Dargerism: Contemporary Artists and Henry Darger", American Folk Art Museum, New York, Nisan-Eylül 2008, sergide yer alanlardan birkaçı: Amy Cutler, Henry Darger, Jefferson Friedman, Anthony Goicolea, Trenton Doyle Hancock, Yun-Fei Ji, Justine Kurland, Justin Lieberman, Robyn O'Neil, Grayson Perry, Paula Rego ve Michael St John.
7 Amy Cutler'dan alıntı: Ana Finel Honigman, "Telling Tales, *Artnet.com*, 2004, http://www.artnet.com/magazine/features/honigman/honigman6-18-04.asp [erişim tarihi: Şubat 2012]
8 *Agy*.
9 Kara Walker ile Ali Subotnick'in söyleşisi, *Make*, 92, 2002, s. 25-27.
10 Allan deSouza, "My Mother, My Sight", *Allan deSouza: A Decade of Photoworks, 1998-2008: The Lost Pictures*, sergi kataloğu, New York: Talwar Gallery, sayfaları numarasız.
11 Porto Rikalı koleksiyoner ve sonra Deutsche Bank, New York'ta yönetici Luis Alvarez, 29 Kasım 2011'de Miami'de Regency Otel'de Eduardo Sarabia onuruna bir yemek verdi.
12 Eduardo Sarabia ile yazarın söyleşisinden, 4 Aralık 2011, Miami.
13 Teresa Margolles, "A Conversation between Taiyana Pinetel, Teresa Margolles and Cuahuhtemoc Medina", Cuahuhtemoc Medina (ed.), *Teresa Margolles: What Else Could We Talk About?*, Barcelona: RM Verlag, 2009, s. 85.
14 Mark Godfrey, Klaus Biesenbach ve Kerryn Greenberg (editörler): *Francis Alys: A Story of Deception*, sergi kataloğu içinde Francis Alys, Londra: Tate Publishing, 2010, s. 139. Patagonya'da binlerce yıldır yaşamakta olan Tehuelce Yerlileri 19. yüzyılın ikinci yarısında tamamen ortadan kaldırıldılar. Avladıkları nanfu kuşu devekuşuna benzer uçmayan bir kuş türüydü.
15 Alçak Ülkeler tabir edilen Belçika'nın da aralarında bulunduğu ülkeler de İspanyollar tarafından, Habsburgvari bir şekilde işgal edilmişti, dolayısıyla bu yorum küstah bulunabilir.
16 Sarah Douglas, "The ArtInfo Interview: Bill Viola"dan Bill Viola alıntısı, *ArtInfo*, Kasım 2005; http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola/articles-and-reviews/ [erişim tarihi: Mayıs 2012]
17 Wilfred Brandt, "Bill Viola Interview"dan Bill Viola alıntısı, Three Thousand, 4 Ekim 2010, http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola/articles-and-reviews/ [erişim tarihi: Mayıs 2012]
18 "Post-hasteism" Hans Ulrich Obrist, Shumon Basar ve John Grima tarafından oluşturulan bir terim. Mart 2012'de Art Dubai'deki Global Art Forum'da gafil avlanan seyirciler önünde ortaya atıldı.
19 Mark Godfrey, "On display" makalesinden Elad Lassry alıntısı. *frieze*, 143, Kasım-Aralık 2011, s. 92, http://www.frieze.com/issue/article/on-display/[erişim tarihi: Mayıs 2012]
20 *Agy*, s. 93-94.
21 Marcel Dzama ile yazarın söyleşisinden, 2011, Bruinswick, Almanya.
22 Ags.
23 Ags.
24 Marcel Dzama'nın *Kafirler*'inin müziği klasik. Ancak erişmesi daha kolay pop bir versiyonu youtube'da bulunabilir: *Department of Eagles, No One Does It Like You* (2009).
25 Lee Robbins, "Lightbox, Camera, Action"dan Jeff Wall alıntısı, *ARTNews*, Kasım 1995, s. 222.
26 Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Forum Lectures*, Washington, DC: Voice of America, 1960.
27 Richard J. Goldstein, "Gregory Crewdson" [Videoya çekilmiş söyleşinin edit edilmemiş transkripsiyonu] içinden Gregory Crewdson alıntısı, Bombsite, Eylül 2010, http://bombsite.com/issues/999/articles/3666 [erişim tarihi: Ocak 2012]
28 Lorenzo Fusi, "A Conversation with Carlos Garaicoa", *Carlos Garaicoa: Capablanca's Real Passion*, sergi kataloğu, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2005, s. 114.
29 Orlando Hernandez, "Unfaithful Readings"den Carlos Garaicoa alıntısı, *Capablanca's Real Passion*, s. 117.
30 Eduardo de Souza, "Sandra Gamarra: Eduardo de Souza talks with Sandra Gamarra"dan Sandra Gamarra alıntısı, *New Arts Magazine*, Kasım 2007, s. 76.
31 Maria Rosa Jijon ile yazarın söyleşisinden, 2 Haziran 2011, Venedik.
32 Julie L. Belcove, "Guillermo Kuitca"'dan Guillermo Kuitca alıntısı, W Magazine, 1 Kasım 2009, s. 168-75.
33 Yazarı bilinmiyor. *Architectural Digest*, 1834, alıntı: Eleanor Nairne, "Pablo Bronstein", *frieze*, 143 Kasım-Aralık 2011, http://www.frieze.com/issue/review/pablo-bronstein/ [erişim tarihi: Aralık 2011]
34 Kamrooz Aram'ın yazara e-postasından, New York, 11 Ocak 2012.
35 Arto Lindsay, "Musical Expression: Arto Lindsay in coversation with Beatriz Milhazes"den Beatrice Milhazes alıntısı, *Parkett*, 85, New York, s. 136.
36 Scott Indrisek, "Marcelo Moscheta"dan Marcelo Mocheta alıntısı. *Modern Painters*, Aralık 2010, s. 53.
37 Gabriel Orozco, Benjamin Bucloch ile söyleşisinden, *The Experience of Art: 51st International Art Exhibition*, Venedik Bienali, 2005, s. 179.
38 Rirkrit Travanija, "Fear Eats the Soul", Gavin Brown's Enterprise, New York, 2011.
39 Gregor Muir, "Elizabeth Peyton: The Prince Albert Pub, London", *frieze*, 24, Eylül-Ekim 1995, s. 70.

G GÜNEY

1 W. J. T. Mitchell, "The panic of the visual: A conversation with Edward W. Said"den Edward Said alıntısı. *Boundary 2: An International Journal of Literature*

and Culture, 25.2, Yaz 1998, s. 11.
2 Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978.
3 Lawrence Durrell, *The Alexandrian Quartet*, Londra: Penguin, 1961; Paul Scott, *The Raj Quartet*, Londra: Heinemann, 1966-75.
4 Hans Ulrich Obrist'in "Maratonlar"ı ["Marathons"] çeşitli entelektüellerle yaptığı on ila otuz dakikalık söyleşilerden oluşuyor. Obrist Londra'daki Serpentine Gallery'de Sergiler ve Programlar'ın iki direktöründen biri ve Uluslararası Projeler direktörü.
5 Okwui Enwezor, *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, sergi kataloğu, New York: International Center of Photography (Steidl), 2008, s. 33.
6 "Africa Remix: Contemporary Art of a Continent", küratör: Simon Njami. İlk kez 2004'te Düsseldorf'ta Museum Kunstpalast'ta gösterildi. Daha sonra Londra'da Hayward Gallery'de, Paris'te Centre Pompidou'da ve Tokyo'da Mori Sanat Müzesi'nde sergilendi.
7 Isolde Brielmaier, "A Conversation with Zwelethu Mthethwa"dan Zwelethu Mthethwa alıntısı. *Zwelethu Mthethwa*, New York: Aperture, 2010, s. 93.
8 Ubuntu, benlik anlayışını genişleten bir felsefedir. Güney Afrika boyunca birçok lisanda varyasyonları mevcuttur.
9 Enwezor, *Snap Judgments*, s. 33.
10 Rory Bester, "Interview with Zwelethu Mthethwa"dan Zwelethu Mthethwa alıntısı. Jan-Erik Lundstorm ve Katarina Pierre (editörler), *Democracy's Images: Photography and Visual Art After Apartheid*, Umeå, İsveç: Bildmuseet, 1998, s. 82.
11 Leslie Camhi, "Samuel Fosso: Man of a thousand faces"ten Samuel Fosso alıntısı. *International Herald Tribune Style Magazine*, İlkbahar 2009, s. 35.
12 *Agy.*
13 Samuel Fosso, *Samuel Fosso*, Milano: 5 Continents Editions, 2008, s. 25.
14 John LeKay, "Shirin Neshat"tan Shirin Neshat alıntısı. *Heyoka Magazine*, 4 İlkbahar 2006, s. 1.
15 Okot P'Bitek, "The Sociality of Self", Emmanuel Chukwudi Eze (ed.), *African Philosophy: An Anthology*, Oxford: Blackwell, 1998, s. 74.
16 Pablo Picasso ile Marius de Zayas'ın bir söyleşisinden, 1923. Alıntının kaynağı: Stephen Coppel, *Picasso: The Complete Vollard Suite Prints*, Londra: British Museum Publications, 2012, s. 32.
17 Lauri Firstenberg, "Perverse Anthropology: The Photomontage of Wangechi Mutu, A Conversation with the Artist", Friedhelm Hütte ve Christina März (editörler), *Wangechi Mutu: My Dirty Little Heaven*, sergi kataloğu, Berlin: Deutsche Guggenheim (Hatje Canz), 2010, s. 40.
18 Enwezor, *Snap Judgments*, s. 29.
19 Barbara Kruger, "Wangechi Mutu: Portrait by Albert Watson", *Interview*, Nisan 2007, s. 119.
20 Marcia Kure'un yazara e-postasından, New York, 25 Haziran 2011.
21 *Agy.*
22 El Anatsui ile Chika Okeke-Agulu'nun söyleşisinden alıntı. Kaynak: *El Anatsui at the Clark*, sergi kataloğu, Williamstown, MA: Streling and Francine Clark Institute, 2011, s. 10.
23 *Agy*, s. 11.
24 Laurie Ann Farrell, "Interview"dan Kader Attia alıntısı. *Kader Attia: Signs of Reappropriation*, Savannah College of Art and Design, 2009.
25 *Agy.*
26 *Agy.*
27 Zineb Sedira, *Out of the Blue*, sergi kataloğu, Glasgow: Gallery of Modern Art, 1997, s. 23.
28 Zineb Sedira, "Beneath the Surface". Londra'da INIVA'da Hans Ulrich Obrist'in sanatçıyla yaptığı söyleşi, yeniden basımı: "Zineb Sedira in Conversation", Okwui Enwezor vd., *Zineb Sedira: Beneath the Surface*, Paris: Kamel Mennour, 2011, s. 18.
29 İronik bir durum: Descartes'ın çağdaşı İngiliz metafizikçi şair John Donne (1572-1631) benlikle ilgili daha genişletilmiş bakış açısını Meditation XVII'de (1624) ifade etmiştir: "Ada değildir insan, bütün hiç değildir bir başına; anakaranın bir parçasıdır, bir damladır okyanusta; bir toprak tanesini alıp götürse deniz, küçülür Avrupa, sanki yiten bir burunmuş, dostlarının ya da senin bir yurtluğunmuş gibi, ölünce bir insan eksilirim ben, çünkü insanoğlunun bir parçasıyım; işte bundandır ki sorup durma çanların kimin için çaldığını; senin için çalıyor."
30 Jennifer Higgie, "Talking Pictures"tan Yto Barrada alıntısı, *frieze*, 142, Ekim 2011, s. 187-88.
31 Maha Maamoun'un yazara e-postasından, Kahire, Mart 2010.
32 Enwezor, *Snap Judgments*, s. 39'dan Zohra Bensemra alıntısı.
33 Edward Said, "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables", *Mona Hatoum: The Entire World as Foreign Land*, sergi kataloğu, Londra: Tate Publishing, 2000, s. 17.
34 Mona Hatoum ile söyleşi yapan Claudia Spinelli; Guy Breett ve Catherine de Zegher (editörler), *Mona Hatoum*, Londra: Phaidon, 1997, s. 141.
35 Mona Hatoum, basın bülteni, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2001, http://www.moca.org/museum/exhibitioninfo_printablephp?useGallery=1&id=333 [erişim tarihi: Şubat 2012]
36 Andrea Scrima, "'I've always inhabited two worlds': A conversation with Yehudit Sasportas"tan Yehudit Sasportas alıntısı, *ArtMag*, http://db-artmag.de/archiv/2006/e/8/1/502.-2.html [erişim tarihi: Aralık 2011]
37 Yehudit Sasportas ile söyleşi yapan Mark Gisbourne. Hilke Wagner, *Yehudit Sasportas: The Laboratory*, sergi kataloğu, Kunstverein Braunschweig (Prestel), 2008, s. 87.
38 *Agy*, s. 88.
39 Julia Wiener, "We have a responsibility to hold on to dark memories"den Ori Gersht alıntısı, *Jewish Chronicle Online*, 16 Şubat 2012, http://thejc.com/arts/arts-features/63639/we-have-a-responsibility-hold-drk-memories [erişim tarihi: Mart 2012]
40 *Agy.*
41 Sözkonusu sergi: "Whose Map Is It? New Mapping By Artists", INIVA, Londra, 2010.
42 Ebtisam Abdulaziz ile yazarın bir konuşmasından, Dubai, 17 Mart 2010.
43 Ags.
44 Ramin Haerizadeh ile yazarın bir konuşmasından, Dubai, 20 Mart 2012.
45 Ags.
46 Hesam Rahmanian ile yazarın bir konuşmasından, Dubai, 20 Mart 2012.
47 Rokni Haerizadeh ile yazarın bir konuşmasından, Dubai, 20 Mart 2012. Haerizadeh İngilizceye *Arabian Nights* olarak çevrilen *Binbir Gece Masalları* adını kullanır. Bu ad Şehrazat'ın anlattığı hikâyelerin sayısıdır.
48 Ramin Haerizadeh ile yazarın bir konuşmasından, Dubai, 20 Mart 2012.
49 Ags.
50 Nazila Fathi, "Iran's giant shoe box of faded photographs, full of the unexpected"da Shadi Ghadirian alıntısı, *New York Times*, 30 Mayıs 2007, http://nytimes.com/2007/05/30/arts/design/30phot.html?_r=2&oref=slogin [erişim tarihi: Şubat 2012]
51 Ruchira Gupta, "Shadi Ghadirian"dan Shadi Ghadirian alıntısı, http://www.tasveerarts.com/photographers/shadi-ghadirian/interviews/?p=15 [erişim tarihi: Şubat 2012]
52 Kamrooz Aram'ın yazara e-postasından, 5 Nisan 2012.
53 *Captain Pugwash*: John Ryan'ın yarattığı ve BBC'de yayımlanan, çocuklara yönelik bir çizgi film. Bir korsan hakkındadır.
54 Okwui Enwezor, "Exodus of the

Dogs", Jo Ractliffe vd., *Jo Ratcliffe: Terreno Ocupado*, sergi kataloğu, Johannesburg: Warren Siebrits, 2008, s. 84.

55 Sue Williamson, "Jo Ractliffe: The Third Meaning"den Jo Ractliffe alıntısı. Sue Williamson ve Ashraf Jamal, *Art in South Africa: The Future Present*, Cape Town, David Philip, 1996, s. 76.

56 Çıplak göğüslü kadın imgesi Ractliffe'in *Details of tiled murals at the Fortaleza De São Miguel, depicting Portuguese explorations in Africa 2* fotoğrafında görülür (2007).

57 Hasan ve Husain Essop, *Powerplay* [İktidar Oyunu]) için basın bülteni, Goodman Gallery, Cape Town, 2008. http://www.essoptwins.com/exhibitions/powerplay-2008/ [erişim tarihi: Ocak 2012]

58 2011'de Art Dubai'de ve 2012'de les Rencontres d'Arles'da ikiz Essop kardeşlerin çalışmaları beni özellikle etkiledi. Çalışmaları 2011'de Victoria & Albert Museum'daki "Figures & Fictions: Contemporary South African Photography" [Figürler ve Kurgular: Çağdaş Güney Afrika Fotoğrafı] sergisinde de yer almıştı.

59 Hasan ve Husain Essop, Cape Town Üniversitesi Michaellis Güzel Sanatlar Fakültesi'nden 2006'da lisans, 2009'da doktora diplomalarını aldılar.

60 "Hasan & Husain Essop", Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dakar, 2010. http://biennaledakar.org/2010/spip.php?article90 [erişim tarihi: Ocak 2012]

61 Hamburger Kunsthalle'deki *Sis Denizi Üzerinde Gezgin* (1818) Caspar David Friedrich'in en ünlü eseridir ve sayısız çağdaş sanatçıyı etkilemiştir, ama Friedrich doğayla karşı karşıya gelen yalnız adam imgeli daha pek çok resim yapmıştır.

D DOĞU

1 "Cai Guo-Qiang", Deutsche Bank Bekleme Salonu, Art Hong Kong, Mayıs 2012.
Art Hong Kong, 2013 yılında Art Basel Hong Kong'a dönüştü.

2 Tatsumi Masatoshi, Cai Guo-Qiang'a pek çok enstalasyonunda yardım etmektedir.

3 Hauser & Wirth'ün Zürih, Londra ve New York'ta galerileri bulunuyor.

4 Cai Guo-Qiang'ın Deutsche Bank çalışanlarına konuşmasından, ICC, Kowloon, 18 Mayıs 2012.

5 Agk.

6 Cai Guo-Qiang'ın yazara e-postasından, 7 Haziran 2012.

7 Cai Guo-Qiang'ın yazarla konuşmasından, Hong Kong, 17 Mayıs 2012.

8 Guo Xiaoyan, "Childhood, Landscapes, Faces and
Reversal of Unexpected Fate"ten Yan Pei-Ming alıntısı, Jérôme Sans ve Guo Xiaoyan, *Yan Pei-Ming: Landscape of Childhood*, sergi kataloğu, Beijing: UCCA, 2009, numarasız sayfalar.

9 Jérôme Sans, "The Energy of Painting: An Interview with Yan Pei-Ming"den Yan Pei-Ming alıntısı, Sans ve Guo, *Landscape of Childhood*.

10 Reuters, "China slams art magazine for honoring Ai Weiwei", 13 Ekim 2011, http://www.reuters.com/article/2011/10/13/us-china-artistidUSTRE79C1BZ20111013.

11 "Artists and Mapping Historiographies", panel tartışması, Art Dubai, 17 Mart 2010.

12 Akabinde sadece Monica ve Shuddha'nın Dubai'de bulunmuş olduklarını öğrendim, Dubai'ye hiç gitmeyen Jeebesh'i hatırlayamamamın nedeni böylece açıklığa kavuştu.

13 "İyi büyükannemin" hayaletini rahatlatma çabasındaki Shuddha bana Lutyens'in farmasonlukla bağlantısı hakkındaki bir kitabın adını yazdı: Andreas Volwahsen, *Imperial Delhi: The British Capital of the Indian Empire*, Münih: Prestel, 2003. Ayrıca ilgili paragrafı özetledi: "Yeni Delhi'yi tasarlayan ekibin başındaki Lutyens mason değildi; ama Londra'daki büyük mason locası için açılan uluslararası yarışmada jüri başkanlığı yaptı. Eşi Leydi Edith Mary Lutyens'in (Annie Besant ile birlikte) de öncü bir 'leydi' mason olduğu söylenir. Yeni Delhi şehrinin tamamını dev bir masonik diyagram olarak görmek gereksiz. Şehirde iktidar ve gizli kapaklı işler nasıl çalışıyor, bunun bir yankısından ibaret."

14 Raqs'ın süregelen saatli serisindeki çalışmalar genellikle *Escapement* adını taşır, ancak seri ilk kez 2003'te São Paulo'daki Emocão Artificial Festival'de gösterilen *Location(n)* adındaki 12 saatlik parça ile başlamıştır.

15 Raqs Media Collective, "Words in art: India's Raqs Media Collective see all words as equal", *Art Radar Asia*, 12 Ocak 2011, http://artradarjournal.com/2011/01/12/words-in-art-indias-raqs-media-collective-see-all-words-as-equal/ [Erişim tarihi: Aralık 2011]

16 Londra'da King's Road'daki World's End [Dünya'nın Sonu] adındaki saatten bahsederken, dünyanın sonuna da gönderme yapmaktadır.

17 Raqs Media Collective, "Words in art".

18 Raqs Media Collective'in yazarla konuşmasından, Yeni Delhi, 28 Ocak 2012.

19 Wong Hoy Cheong'in yazara e-postasından, Kuala Lumpur, 7 Kasım 2010.

20 Agy.

21, Hans Ulrich Obrist, "Huang Yong Ping"den Huang Yong Ping alıntısı. Philip Tinari ve Angie Baecker (editörler), *Hans Ulrich Obrist: The China Interviews*, Hong Kong: Office for Discourse Engineering, 2009, s. 179 (söyleşi Nisan 2002'de Paris'te yapıldı).

22 Dayanita Singh'in yazarla konuşmasından, Yeni Delhi, 28 Ocak 2012.

23 Sangeeta Barooah Pisharoty,"Prose as pictures"tan Dayanita Singh alıntısı. *The Hindu*, 17 Aralık 2011, http://www.thehindu.com/arts/magazine/article2723350.ece [Erişim tarihi: Şubat 2012]

24 Sarnath Banerjee, *The Harappa Files*, Noida, Hindistan: Harper Collins, 2011.

25 Sarnath Banerjee'nin yazarla konuşmasından, Londra, 19 Haziran 2012.

26 Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

27 Mike Caloud, "Sarai - Part 2"dan Raqs Media Collective alıntısı. Ayrıca bkz: Elena Bernadini, "Raqs Media Collective: Nomadism in Art Practice", http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/84596231-6f50-48ed-8c41-429a03b57124.pdf [Erişim tarihi: Aralık 2011]

28 Shilpa Gupta'nın ondan daha ünlü Subodh Gupta (d. 1964, Hindistan) ile bir bağlantısı yokmuş.

29 "Indian Highway", küratörler: Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist ve Gunnar B. Kvaran, Serpentine Gallery, Londra, 10 Aralık 2008–22 Şubat 2009, Astrup Fearnely Museum of Modern Art, Oslo, 4 Nisan–21 Haziran 2009, gezici sergi.

30 Nancy Adajania vd., *Shilpa Gupta* sergi kataloğundan Shilpa Gupta alıntısı. Delhi: Vahedra Art Gallery (Prestel), 2010, s. 20.

31 Mohd Ahmad Sabih ve Enoch Cheng, "Interview with Bose Krishnamachari"dan Bose Krishnamachari alıntısı, *Asian Art Archive*, Ocak 2010, http://www.aaa.org.hk/newsletter_detail.aspx?newsletter_id=780 [Erişim tarihi: Eylül 2011]

32 Bose Krishnamachari, *India Arts Trust Online Magazine*, Mayıs 2010, http://www.theartstrust.com/online_magazine_Article.aspx?articleid=18 [erişim tarihi: Eylül 2011]

33 Shanay Jhaveri, "As His Hair Scatters and Regrows", *Nikhil Chopra: Yog Raj Chitrakar*, Bombay: Chatterjee& Lal, 2010, numarasız sayfalar.
34 Raqs Media Collective'in yazarla konuşmasından, Yeni Delhi, 28 Ocak 2012.
35 Agk.
36 Agk.
37 Agk.
38 Cao Fei'nin yazarla konuşmasından, çevirmen Zhang Wei ile birlikte, Beijing, 23 Mayıs 2010.
39 Agk.
40 China Tracy diğer adı Cao Fei, "i.Mirror", Hou Hanru, Hans Ulrich Obrist ve Hu Fang, *Cao Fei: Journey*, Paris: FRAC Ile-de-France/Le Plateau, 2008, s. 21.
41 Cao Fei, "COSPLAYERS", Hou, Obrist ve Hu, *Journey*, s. 13.
42 Yang Yongliang, "A few issues concerning concepts in my work", 7 Eylül 2011'de Gallery 18, Şanghay'dan Magda Danysz'in yazara gönderdiği yayımlanmamış sanatçı bildirgesinden.
43 Hou Hanru, "Politics of Intimacy -On Cao Fei's Work", Hou, Obrist ve Hu, *Journey*, s. 49-50.
44 Yukiko Duke, "Conversation with Tabaimo", *Furo*, sergi kataloğu, Stockholm: Jewish Theatre, 2006, numarasız sayfalar.
45 Agy.
46 Lee Yongbaek'in yazarla konuşmasından, Seul, 4 Eylül 2011.
47 Agk.
48 Agk.
49 Agk.
50 Ming Wong, *Wedding Banquet* (2011), Para Site, Hong Kong, 26 Mayıs 2011.
51 Uluslararası tartışma derneği Intelligence Squared'in en heyecanlı etkinliklerinden biri Hong Kong'da yılda bir yapılan tartışmadır, sanat fuarı haftasındaki sosyal etkinliklerden biridir.
52 Hans Ulrich Obrist, "Yang Fudong"dan Yang Fudong alıntısı, Tinari ve Baecker (editörler), *The China Interviews*, s. 371.
53 Marcella Beccaria, "Yang Fudong: The Foreigner and the Search for Poetic Truth"dan Yang Fudong alıntısı. *Yang Fudong*, sergi kataloğu, Torino: Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli (Skira), 2005, s. 25.
54 Shao Yinong ve Mu Chen'in yazarla konuşmasından, Hong Kong, 28 Mayıs 2011.
55 Bernd ve Hilla Becher birlikte Düsseldorf Akademisi'nde verdikleri eğitimle fotoğrafın yönünü etkilediler. Bernd 1976-96 yılları arasında Akademi'nin fotoğraf bölümünde profesördü.
56 Nandan Ghiya, *deFacebook v.1.2-: Search Results and Download Errors by Nandan Ghiya*, Exhibit 320, Art Stage, Singapur, 2012.
57 Hans Ulrich Obrist, "Cao Fei"den Cao Fei alıntısı. Tinari ve Baecker (editörler), *The China Interviews*, s. 68.
58 Dominique Gonzalez-Foerster ve Hans Ulrich Obrist'in Miwa Yanagi ile söyleşisi, *Miwa Yanagi: Deutsche Bank Collection*, Frankfurt: Deutsche Bank, 2007, s. 47.
59 Francis Bacon 1950'li yıllarda Velázquez'in *Papa X Innocentius (Innocent X*, 1650) portresi üzerinden pek çok çalışma yaptı. Bazılarında papanın ağzı açıktır, insanların bulunduğu durum ve/veya onların belirlenmiş mekânı içinde kapalı kalmışlık yüzünden haykırmaktadır.
60 Sebastian Smee, "The shadowy existence of Bill Henson"dan Bili Henson alıntısı, *Art Newspaper*, 169, Mayıs 2006, s. 40.
61 Agy.
62 1982'de Berlin'de Martin-Gropius-Bau'da "Zeitgeist" ve 1981'de Londra'da Royal Academy'de açılan kardeş sergisi "A New Spirit in Painting" figüratifin yeniden canlanışını gösterdi. Serginin temelinde Georg Baselitz, Anselm Kiefer and Sigmar Polke gibi Alman sanatçılar vardı ama Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Julian Schnabel sergiyi uluslararası hale getirdiler.
63 Yangjiang Group, "After Dinner Shu Fa at Cricket Pavilion", Eastside Projects, Birmingham, 17 Mart-5 Mayıs 2012.
64 Ming Hanedanlığı 1368-1644 yılları arasında hüküm sürdü. Çin mobilyasına çok meraklı olmadığımdan sandalyeler o dönemden mi kalma yoksa daha sonra yapılmış ama aynı geleneği sürdüren çalışmalar mı bilmiyorum, ama Zheng'in sözüne yetecek denli eskiler.
65 Hu Fang'ın Zheng Guog ile yaptığı söyleşi, *Zheng Guogu: Jumping out Three Dimensions, Staying outside Five Elements*, Guangzhou: Vitamin Creative Space, 2007, numarasız sayfalar.
66 2007'de Art Basel'e üç yönetici atanmıştı ama 2008'den sonra sadece Annette Schönholzer ve Marc Spiegler devam ettiler, yakın geçmişte onlara Art Hong Kong'un kurucusu ve yöneticisi Magnus Renfrew katıldı.
67 Karen Smith, "A walk in the world of Jia Aili"dan Jia Aili alıntısı, *NY Arts Magazine*, Eylül-Ekim 2007, http://www. nyartsmagazine.com/?p=1646 [erişim tarihi: Ekim 2013]
68 Lee Eunsil'in yazarla konuşmasından, Seul, 3 Eylül 2011.
69 Lee Youngbin'in yazarla konuşmasından, Seul, 4 Eylül 2011.
70 Agk.
71 Lee Youngbin; Hwang Yookyung tarafından çevrilen ve yazara gönderilen e-postasından, 6 Nisan 2012.
72 Çin'de ve Hong Kong'da çok az halk müzesi var. Yeni galeri M+ in Kowloon'a yapılan binin üzerinde tablo bağışının etkisi büyük olmalı.
73 Duan Jianyu hâlâ içinde tavuk olan resimler yapıyor ama onları artık *Sanatsal Tavuklar* (*Artistic Chickens*) diye tanımlamıyor.
74 Zhang Wei, "Let the Wisdom of Life Decide", *Duan Jianyu: The Seduction of Village*, Hong Kong: Blue Kingfisher, 2011, numarasız sayfalar, http://www.duanjianyu.cn/article_view_en.asp?displaypage=4&sort_id=30&id=88&url=index_en.asp?id1=30@sort1=2 [erişim tarihi: Ocak 2012]
75 Raqs Media Collective'in yazarla konuşmasından, Yeni Delhi, 28 Ocak 2012.

K KUZEY

1 Art Moscow'dan Ekaterina Kuznetsova'yı her yarım saatte bir farklı bir duraktan arayıp çok uğraştırdım. Sonunda yolumu bulmamı sağladı. Teşekkür ediyorum.
2 Laure Prouvost, http://www.facepaintchimp.com/2010/11/a-visiting-artist-lecture-by-laure-prouvost-at-leeds-met-advice-and-inspiration/ [erişim tarihi: Ekim 2011]
3 "Nedko Solakov: All in Order, with Exceptions", Ikon, Birmingham, 21 Eylül-13 Kasım 2011.
4 The Clash, "Should I Stay or Should I Go?", *Combat Rock*, 1981.
5 Anri Sala ile Hans Ulrich Obrist'in söyleşisi. Mark Godfrey vd., *Anri Sala*, Londra: Phaidon, 2007, s. 31.
6 Sala'nın bahsettiği sanatçılardan pek çoğu şu kitapta ana figürlerdir: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presses du Réel, 1998. [İlişkisel Estetik, Çeviren: Saadet Özen, Bağlam Yayınları, 2005] Bourriaud İlişkisel Estetik terimini ilk kez 1995'te CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux'daki *Traffic* sergisinin kataloğunda kullandı.
7 Nicolas Bourriaud, *Postproductlon: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002. [*Postprodüksiyon*, Çeviren: Nermin Saybaşılı, Bağlam Yayınları, 2004]

8 Yeni teknolojileri kullanan sanatçıları ilgiyle takip eden ve bu doğrultuda dünyanın dört bir yanına seyahat eden galerici Johann Nowak beni Bienal'in küratörü ve 1999'dan itibaren Karlsruhe Sanat ve Medya Merkezi'nin direktörü ve yönetim kurulu üyesi Peter Weibel ile tanıştırdı.
9 Peter Weibel, "Rewriting Worlds: Art and Agency", *4 Moscow Biennale of Contemporary Art: Rewriting Worlds*, sergi kataloğu, Moskova: Çağdaş Sanat Enstitüsü, 2011, s. 29.
10 Moskova Kavramsalcıları bağlamında Ilya Kabakov önemli olsa da yıllardır eşi Emilia ile çalışmaktadır.
11 Boris Groys, "Moscow Conceptualism Twenty-Five Years Later", IRWIN (editörler), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Londra: Afterall Books, 2006, s. 409.
12 Peter Weibel, "Rewriting Worlds", s. 27.
13 Jans Thorn-Prikker, "Neo Rauch; For Me, Painting Means the Continuation of Dreaming by other Means"ten Neo Rauch alıntısı. http://archive.is/ZUX7h [erişim tarihi: Ekim 2013]
14 "gateways: Art and Networked Culture", House of Electronic Arts, Basel, 2 Haziran-19 Ağustos 2012.
15 Gabriel Axel'in yönettiği film *Babette's Feast* (1987) Karen Blixen'in (nam-ı diğer Isak Dinesen) müthiş kısa hikâyesinden uyarlanmıştır.
16 George Orwell, *1984*, New York: Signet Books, 1955, s. 226 (ilk yayımı Londra: Secker and Warburg, 1949).
17 Timo Toots'un yazarla konuşmasından. Tallinn, 29 Ekim 2011.
18 "Blood on Paper: The Art of the Book", Victoria and Albert Museum, Londra, 2008.
19 Janet's adlı bar Old Brompton Road üzerindedir. Dişleriyle ünlü Janet Street-Porter'ın bir resmi barın dışında asılıdır. Bacon'ın hayatının son yıllarını geçirdiği Reece Mews buranın biraz ilerisindedir. Bacon'ın atölyesinin dışında sanatçıya dair mavi plaket olmaması ironiktir. Bacon plaketi, sahip olduğu bir diğer atölyenin yer aldığı 7 Cronwell Place'te National Art Collections Fund [Ulusal Sanat Koleksiyonları Fonu] binasında asılıdır. Bacon'ın sanat simsarı Valerie Beston'a göre, sanatçı daha büyük bir atölyeye ihtiyacı olmasına karşın Mews'da tavan arasındaki sıkışık atölyesini tercih etmiş ve bu nedenle diğer atölyesine hiç taşınmamış.
20 Charles Sandison'ın yazarla konuşmasından, Paris, 2002. Buradaki sözleri bir söyleşiden alınma ama benle konuşurken de neredeyse aynı cümleleri kurdu. Bkz.: Charles Sandison, 'Good and Evil', *Designboom*, 2002, http://www.designboom.com/portrait/sandison_good.html [erişim tarihi: Şubat 2012]
21 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil* içinde Aforizma 146, Londra: Penguin, 2003, s. 102. [*İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Türkçede birden fazla çevirisi bulunmaktadır].
22 Helsinki Ekolü'nün kurucularından Jorma Puranen 1996-1998 yılları arasında Helsinki'de Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nde fotoğraf profesörüydü. Her daim coşkulu Timothy Persons bizi tanıştırdı.
23 Jorma Puranen'in yazara e-postasından, 31 Temmuz 2012. Puranen Norveçli ressam Peder Balke'den (1804-1887) bahsetti: "[Balke] Norveç'in kuzeyine kadar seyahat etti, aynı benim de çalıştığım yerlere gitti. Onun doğa ve deniz manzara resimleri natüralist değildir; kuzey doğasının dramatik ve hallüsinasyonvari görüntüleridir. Fransa Kralı Louis Philippe (1830-1848) Balke'ye bir seri deniz manzarası sipariş etmiş; bunlar bir odayı dolduracak sayıda küçük resimler, bugün Louvre'da görebilirsiniz. Fotoğrafın güç kazanmasından önceki dönemde, bir diğer önemli sanatçı François Biard (1799-1884) da kuzeyin en uç köşelerine kadar gitmiş. Laponya ve Spitsberg'e yapılan bir keşif gezisine katılmış. 1838'deki bu keşfe çıkılmasına destek veren yine Louis Philippe. Fransızlar Louis Philippe'ten nefret ediyorlardı ama kral Laponya'yla ilgili anlatıların üretilmesinde büyük rol oynadı. Hatta 1795 yılında Louis Philippe'in kendisi de o çalkantılı dönemde büyük olasılıkla idam edilmemek için Paris'ten kaçarak Laponya'ya gelmişti. Biard'ın en önemli resimlerinden birinin bulunduğu Versailles'a bir sefer gidişimde detaylı fotoğraflarını çektim. Resimde Louis Philippe bir Laponya çadırı içinde çevresinde yerli Sami halkıyla otururken tasvir edilir. Bu resim kültür çatışmasının gerçek bir özeti."
24 Jorma Puranen'in yazarla konuşmasından. Paris, 12 Kasım 2011.
25 Burada Doğu ve Batı'nın sanatçılara desteğini kıyaslamaya çalışmıyorum. Tabii ki, aynı dönemde Batı Avrupa'da sanat yaparak hayatlarını kazanamayan binlerce sanatçı vardı. Burada sadece günümüzdeki neslin üzerindeki etkisi beni kaygılandırıyor.
26 Roman Ondák'ın *Good Feelings in Good Times* (2003) performansı ilk kez Kölnischer Kunstverein'da 2003 yılında gösterildi. 2004 yılında Frieze London'da tekrar canlandırıldı, ardından Tate tarafından satın alındı.
27 Christina Steinbrecher 2011 yılındaki Art Moscow'un sanat yönetmeniydi. 2012'de VIENNAFAIR'in direktörlüğünü üstlendi.
28 Deutsche Bank'taki küratör meslektaşlarım Claudia Schicktanz ve Danielle Pippardt Birgit Brenner'in çalışmalarını çok beğendiler ve bu yüzden beni kendisiyle tanıştırdılar.
29 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, editör: Pat Hackett, Londra: Simon & Schuster, 1989.
30 Bob Fosse'nin yönettiği ve başrolü Liza Minnelli'nin oynadığı *Cabaret* (1972) Christopher Isherwood'un *Mr Norris Changes Trains* (Londra: Chatto & Windus, 1935) [*Mr. Norris Aktarma Yapıyor*, Çeviren: Betül Kadıoğlu, YKY, 2012] ve *Goodbye to Berlin* (Londra: Chatto & Windus, 1939) [*Hoşça Kal Berlin*, Çeviren: Zehra Gençosman, YKY, 2012] romanlarından esinlenmiştir. Film 1931 yılında Berlin'de geçer - Francis Bacon'ın Almanya başkentindeki yüksek/düşkün hayatı öğrenişinden dört yıl sonra.
31 Birgit Brenner'in yazarla konuşmasından. Berlin, 11 Haziran 2010.
32 Agk.
33 Agk.
34 Parti bir grup sanat simsarı tarafından düzenlenmişti, beni davet eden Zak Branicka'dan Asia Zak'tı.
35 Birgit Brenner'in yazarla konuşmasından, Berlin, 11 Haziran 2010.
36, Terry R. Myers (ed.), *Painting*'den Marlene Dumas alıntısı. Londra: Whitechapel Gallery, 2011, s. 94-95.
37 Borremans'ın, Michael Anderson'ın yönettiği *The Quiller Memorandum* (1966) sunumu, Ziba Ardalan tarafından düzenlenen bir etkinlikti. Sanatçının Parasol Unit'te, David Gryn tarafından düzenlenen "The Performance: Paintings by Michaël Borremans" (Londra, 4 Mayıs-30 Haziran 2005) sergisi sırasında yapılan bu etkinlik Londra'da Leicester Square yakınındaki Prince Charles Cinema'da yapıldı.
38 David Coggins, "Interview: Michaël Borremans"tan Michaël Borremans alıntısı. *Art in America*, 2009, http://www.artinamericamagazine.com/features/michaelborremans/2/ [erişim tarihi: Ekim 2013]
39 Ags.
40 O sırada odada bulunan Grubanov'un galericisi Friedrich Loock ve Deutsche Bank'tan küratör meslektaşım Britta Färber'den özür diliyorum. İkisi de kesinlikle gözardı edilmeyecek insanlar. Ben burada sadece, Grubanov'un doğrudan bana konuşuyormuş hissini verdiğini belirtmek istedim.

41 Ivan Grubanov'un yazarla konuşmasından. Berlin, 10 Haziran 2010.
42 Achim Borchardt-Hume ve Wilhelm Sasnal, "A Conversation about Painting"den Wilhelm Sasnal alıntısı. *Wilhelm Sasnal*, sergi kataloğu, Londra: Whitechapel Gallery, 2011, s. 7-8.
43 *Agy.*, s. 7.
44 Henryk Latos, *77 Termatow Fotograficznych*, Varşova: Wydawnictwa Artystycczne i Filmowe, 1975.
45 Peter Weibel, "Rewriting Worlds", s. 27.
46 Monika Szewczyk, "The fantasy of Paulina Olowska", *A Prior*, 13, 2006, s. 127.
47 'Kuba: Kutluğ Ataman', Artangel, The Sorting Office, New Oxford Street, Londra, Mart-Haziran 2005.
48 David Lean'in yönettiği *Lawrence of Arabia* (1962) filminde, Sherif Ali'yi oynayan Ömer Şerif, uzun bir sekansta kazaen yapılmış bir çekimde çölde deve üstünde görünür.
49 Emre Baykal, *Kutluğ Ataman / Sen Zaten Bana Kendini Anlat! / You Tell Me about Yourself Anyway*'den Kutluğ Ataman alıntısı. YKY, 2008, s. 26.
50 Mike Nelson'ın yazarla konuşmasından, Londra, 18 Temmuz 2011.
51 Olağanüstü insan Freddie Pierre-Pierre, Deutsche Bank çalışanlarının Matt's galerisinin sanatçılarıyla tanışması için bir kokteyl düzenlemişti. Bol bol şampanya servisi yapılarak sanatçılarla bankacıların birbirlerinden hoşnut kalması sağlandı.
52 *I, Imposter* Mike Nelson'ın 2011'de Venedik'te yaptığı çalışmanın adıydı. 2003 İstanbul Bienali için yaptığı çalışmayı Venedik'te İngiltere Pavyonu için yeniden kurguladı ve üretti.
53 Dan Cameron ve Rachel Withers, *Mike Nelson: I, Imposter* sergi kataloğundan Mike Nelson alıntısı. Londra: British Council, 2011, s. 128.
54 Mike Nelson'ın yazarla konuşmasından. Londra, 18 Temmuz 2011.
55 Keith Tyson, *12 Harmonics*, video, Deutsche Bank, Londra ve Brighton, 2011.
56 Jacob Wamberg, "Supercollider", Michael Juul Holm, Anders Kold ve Jeanne Rank (editörler), *Keith Tyson: Large Field Array*, sergi kataloğu, Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2006, s. 10.
57 Tom Morton, "An Interview with Charles Avery by Tom Morton"dan Charles Avery alıntısı. Ziba Ardalan (ed.), *The Islanders: An Introduction: Charles Avery*, Londra: Parasol Unit (Koenig Books), 2008, s. 161.
58 Maryam Eisler ve Hossein Amirsadeghi (editörler), *Sanctuary*'den Charles Avery alıntısı. Sergi kataloğu. Londra: Thames and Hudson (TransGlobe Publishing ile birlikte), 2012, s. 90.
59 Babası Çinli, annesi Avustralyalı olan Fiona Tan Endonezya'da doğdu, Avusturalya'da büyüdü, Almanya'da öğrenim gördü. 1988'den beri Amsterdam'da yaşıyor.
60 Fiona Tan ile Saskia Bos'un yaptığı söyleşiden. Bos vd., *Disorient: Fiona Tan*, sergi kataloğu, Heidelberg: Kehrer Verlag, 2009, s. 122.
61 Evet, burada ironi yapıyorum: Sıradan biri eğer aklı başındaysa yürüyerek yolculuk etmez.
62 Gavin, sarhoşluğun simgesi *Gentleman Jim*'i dışarı çıkarmak için beni, sanatçı Ola Kolehmainen'i ve partide geç saatlere kadar kalan başkalarını toplayınca durumun ironisi daha da katlandı.
63 Buna kendim tanık olmadım. Gromley'nin karate yeteneğinden bana Dominic Berning bahsetti. Berning Gavin Turk'le birlikte çalışıyor ve menajerliğini yapıyor. Berning Ren nehrinde, Turk ve İngiliz sanatçılar Nicky ve Rob Carter'la birlikte yüzdü.
64 Viyana'daki Krinzinger Galerie'den Ursula Krinzinger her yıl Art Basel'in açılışından sonra bir akşam yemeği verir. Dünyanın dört bir yanında pek çok galerici fuarlar sırasında aynısını yapıyor, ama bu geleneği kırk yıldır sürdüren pek fazla galeri yok.
65 "Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection", Royal Academy, Londra, 17 Eylül-28 Aralık 1997. Sergi daha sonra Berlin Hamburger Bahnhof'a (30 Eylül 1998-30 Ocak 1999) ve Brooklyn Museum of Art, New York'a (2 Ekim 1999-9 Ocak 2000) taşındı.
66 Gavin Turk'ün yazarla konuşmasından. Londra, 3 Ağustos, 2009.
67 Fuar sırasında Basel'de hiç boş yer bulunmaz, bütün oteller aylar öncesinden dolar. Benim şansım her yıl beni evlerinde kalmaya davet eden aile dostlarımız Bernadette ve Stefan Schmid ve oğulları Florian.
68 Sanatçılara uygun fiyatlarda atölyeler sağlamayı amaçlayan Acme Studios, Londra'da bulunan bir yardım derneğidir.
69 Kenneth Baker, "Artist Cornelia Parker doesn't stop with lightning and fire - she's even eyed outer space"ten Cornelia Parker alıntısı. *San Francisco Chronicle*, 16 Aralık 2005, http://www.sfgate.com/entertainment/article/Artist-Cornelia-Parker-doesn-t-stop-with-2573114.php [erişim tarihi: Ekim 2013]
70, Bruce Millar, "Top Cat"ten Maurizio Cattelan alıntısı. *Tate Magazine*, 8, Kasım-Aralık 2003, s. 42.
71 Cattelan 1996 yılında Paul de Reus'un çalışmalarını ve mallarını de Appel'in Amsterdam sanat merkezindeki "Crap Shoot" sergisinde kullanmak istedi, ancak işler yerleştirilmeden önce polis tarafından durduruldu.
72 Maurizio Cattelan, "Blown Away - Blown to Pieces, Conversation with Jens Hoffman and Massimiliano Gioni", *6th Caribbean Biennial - A Project by Maurizio Cattelan*, Paris: Les Presses du Réel, 2001, numarasız sayfalar.
73 *Austin Powers* filmlerindeki despot alter ego Mini-Me ilk kez 1999'da görüldü, dolayısıyla Cattelan'ın popüler kültürü anında kullanmaya başladığı söylenebilir.
74 Burada kesinlikle Courbet'nin *Karşılaşma*'sındaki (*The Meeting*, 1854) türden büyük patronluğa özenmiyorum. Hatta benden çok Kapoor kıyafetiyle Alfred Bruyas'ı andırıyordu.
75 "Anish Kapoor", Haus der Kunst, Münih, 2007. Bu sergiye beni arkadaşım Arlene Cohrs götürdü. Hem *Sarı*'yı (*Yellow*, 1999) hem *Svayambh*'ı (2007) daha sonra 2009'ta Royal Academy sergisinde de gördüm, ancak Nazi döneminde inşa edilmiş Haus der Kunst'taki yerleştirmeleri çok daha başarılıydı ve daha hüzünlüydü.

TR TÜRKİYE

1 Erek, Cevdet, *Room of Rhythms*, 2010-12, DOCUMENTA(13), Kassel, Almanya (2012). Bölüm içinde bu ses yapıtının bir betimlenişini bulacaksınız.
2 Suephor, Michel, *The Dictionary of Abstract painting*, Tudor Yayınları, University of Michigan, Michigan, ABD, 1957.
3 Yalter, Nil, "İstanbul'un Kadınları" [The Women of Istanbul], söyleşi, Atilla Tokatlı, 1961, *Milliyet*.
4 Yalter, Nil, *Rahime, Türkiye'den Bir Kürt Kadın*'ın (1972-9) metinlerinden.
5 Burak Delier *Anlaşma* işinde sanat dünyasının herhangi bir analizine girişti̇ğini reddediyor. "Benim sadece bir düğümde buluşan bir oyun alanım, çeşitli sahaların etkileşiminden oluşan enerjik bir alanım var: sanat piyasaları, nesne üretimi olarak sanat, finans, banka, galeri ve sanat söylemi. 'Ortada salt bir analiz yok: bir hikâye de var' demen hoşuma gitti. Evet, bu bir hikâye, fakat iyi kararlaştırılmış bir senaryosu

veya amacı olmayan bir hikâye. Ben sadece kuralları belirliyorum, oyuncuları çağırıyorum ve oyun/hikâye önden belirlenmiş herhangi bir bariz sonuç olmaksızın başlıyor.' Delier, Burak, yazara gönderilmiş email, İstanbul, 6 Nisan, 2015.

6 Genet, Jean, *The Maids*, oyunun ilk sahnelenişi Théâtre de l'Athénée, Paris, 17 Nisan 1947 [Türkçesi: *Hizmetçiler*, çev. Salâh Birsel, Nisan Yayınları, İstanbul, 2000.]

7 *Koleksiyonerin Dileği*'nde Burak Delier greve gitmekte ve işvereni içerik sağlama göreviyle başbaşa bırakmaktadır. Şöyle açıklar: "Yani doğrudan söylersek, biz sanatçılar, sergiler ve kitaplar için galerilere içerik sağlıyoruz. Buradaysa içeriği sağlayan kişi koleksiyoner. Sanatçı sadece bir hukuki varlık. Marksist terimlerle düşünürseniz, sanat dünyasındaki sembolik sermayem ('yaratıcılık hakları' diyebilirsiniz ama bence 'kültürel' veya 'sembolik sermaye' daha doğru, veya salt 'şöhretim') aracılığıyla koleksiyonerin işine el koyuyorum. Eğer tek başına koleksiyoner tarafından üretilmiş olsaydı bu işle ilgilenmeyecektiniz. Ben onu sömürdüğüm için, işinin bir anlamı var. Elbette, günün sonunda, sanatçı ile koleksiyoner arasındaki ilişkideki değişimdir fark eden. Sado-mazoşizm doğru sözcük, tam da sanki sado-mazoşist bir oyunda pozisyonlarımızı gönüllü olarak değiştirmişiz gibiydi." Delier, Burak, e-posta, İstanbul, 6 Nisan, 2015

8 'DEVRİM' sözcüğü kent duvarlarında sık sık karşınıza çıkıyor. Bununla birlikte, her yazılışında birkaç saat içinde sağcıların saldırısına uğruyor. Üzerini karalayarak okunmaz hale getiriyorlar. *Devrimden Birkaç Saat Sonra*, 2010, genelev kırmızısı neon ışıklarla yazılmış modifiye edilmiş bir grafitinin tam bir reprodüksiyonu.

9 *Üç Perdede Cinayet: Aslı Çavuşoğlu*, ana metin Kate Sutton, The Market, Glasgow, 2015.

10 Aslı Çavuşoğlu'nun yazarla konuşmasından, İstanbul, 15 Mart, 2015.

11 Aslı Çavuşoğlu'nun yazarla konuşmasından, İstanbul, 15 Mart, 2015.

12 Moral, Şükran, yazara bir e-postasından, Roma, 4 Nisan 2015: "Renkli kuşların arkasında şu düşünüş yatıyordu: Ölümden kaçınmak için hayatlarını riske atan bu göçmenler çok ender kıyıya ulaşabiliyorlar. Yol rengârenk umutlarla başlıyor, kurtulma umutlarıyla. Ancak kuşlar gibi uçamadıklarından, denizin dibini boyluyorlar. Kanatları olsaydı uçabilirlerdi."

13 Artık kullanılmayan bu Ermeni manastırı, havaalanı ile Venedik arasındaki yoldan pek uzak olmasa da epey ıssız. Hatta 1980'lerde ziyaret ettiğimde birisinin bir keşiş veya manastır çalışanı tarafından dışarı atılması gerekmişti.

14 *Ali Kazma: Zamancı*, Arter, İstanbul, 30 Ocak-5 Nisan 2015.

15 *Kitap*, Galeri Nev, İstanbul, 11 Eylül-26 Ekim, 2013.

16 Kazma, Ali, 'Ali Kazma ile Paul Arden, Barbara Polla ile bir sohbet, *In it*, Gallery C24. New York, 2012, s. 64.

17 Ali Kazma'nın yazarla konuşmasından, İstanbul, 15 Mart, 2015.

18 Borges, Jorge Luis, "Gauchesque Poetry" ["La poesía gauchesca"], Discussion [Discusión] (1932).

19 Benjamin, Walter, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations*, Fontana/Collins, Londra, 1973, s. 257: "The true image of the past flits away." ["Geçmişin hakiki sureti uçup gider", Tarih Felsefesi Üzerine Tezler, V. Tez].

20 Kemal Seyhan'ın yazarla konuşmasından, İstanbul, 15 Mart 2015.

21 *İsimsiz*.

22 Freud, Lucian, Sir Lawrence Gowing ile 1982 tarihli bir sohbetten alıntı, Lucian Freud, Thames and Hudson, Londra ve New York, 1984 s. 190: 1982'de, "Resmin et gibi çalışmasını istiyorum" demişti biyografisini kaleme alan Lawrence Gowing'e. "Benim için resim kişinin kendisidir. Resmin et gibi çalışmasını isterim."

23 Erek, Cevdet, *Room of Rhythms*, 20110-12, DOCUMENTA(13)'te yerleştirilmişti, Kassel, Almanya (2012)

24 Cevdet Erek'in yazarla konuşmasından, İstanbul, 16 Mart, 2015.

25 Agk.

26 Erdem Taşdelen'in yazarla konuşmasından, İstanbul, Eylül, 2014.

27 Michelangelo'nun 11. Julius'un kabrine hazırlık olarak yaptığı *The Dying Slave* [Can Çekişen Köle] (1513-16) ve diğerleri tamamlanmamıştır.

28 Erdem Taşdelen'in yazarla konuşmasından, İstanbul, Eylül, 2014.

29 Curie, Marie, alıntılayan Glenn T. Seaborg, "Need We Fear Our Nuclear Future?", *Bulletin of the Atomic Scientists* (Ocak), Chicago 24, No. 1, 42, 1968: "Hayatta korkacak hiçbir şey yok, her şey sadece anlamak için."

30 Esra Aysun şu anda British Council Türkiye'nin Sanat Bölümü'nün başında, ancak öncesinde 2012-2014 yılları arasında Masumiyet Müzesi'nin küratörlüğünü yürütmüştü.

31 Kemal Basmacı Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanının başkahramanıdır.

32 Pamuk, Orhan, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, 2011, s. 93 [*The Naive and the Sentimental Novelist*, Faber and Faber, London, 2010, s. 123].

33 Pamuk, Orhan, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, 2011, s. 72 [*The Naive and the Sentimental Novelist*, Faber and Faber, London, 2010, s. 92].

34 Pamuk, Orhan, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, 2011, s. 73 [*The Naive and the Sentimental Novelist*, Faber and Faber, Londra, 2010, s. 93-94].

35 Pamuk, Orhan, *Masumiyet Müzesi*, YKY'de 1. baskı, 2013, s. 410 [*The Museum of Innocence*, Faber and Faber, Londra, 2010, s. 539].

36 Pamuk, Orhan, *Masumiyet Müzesi*, YKY'de 1. baskı, 2013, s. 532 [*The Museum of Innocence*, Faber and Faber, Londra, 2010, s. 707].

SONSÖZ

1 Estna'nın çalışmalarını bana ilk kez Tallinn'deki Temnikova & Kasela'dan Olga Temnikova gösterdi.

2 Merike Estna'nın yazarla konuşmasından. Londra, 8 Mayıs 2012.

3 Heathcliff, Emily Bronte'nin romanı *Uğultulu Tepeler*'deki [*Wuthering Heights*, 1847] romantik baş karakterin adıdır.

4 Liz Christensen, Deutsche Bank, New York'ta sanat danışmanı ve küratör.

5 Frieze New York ilk kez 3-7 Mayıs 2012'de Manhattan sahilinden az ilerdeki Randall's Adası'nda büyük bir çadırda yapıldı.

6 Jorge Méndez Blake 2012 yılında Frieze New York'ta Meessen De Clercq tarafından temsil edildi.

BİBLİYOGRAFYA

Bir çağdaş sanat kitabında verilen bibliyografya dürüst ise kısa olmalı. Dünyadaki çağdaş sanatı öğrenmenin gerekli yollarından biri kuşkusuz okumak, ama ne yazık ki bu alanda çıkan katalogların ve kitapların çoğu güzelleme yayıncılıktan ibaret. Gazete editörleri de son dönem sanat hakkında ciddi eleştirmenlere yazı sipariş etmiyorlar, çünkü okurlarının sadece büyük müze sergileri hakkında yazılar okumak istediklerine inanıyorlar. Bir kısırdöngü bu; küratörlerin de bunda parmağı var, çünkü onlar da pazara endeksli patronlarının ve mütevelli heyetlerinin tercihlerini sergilemeye devam ediyorlar. Aradaki boşlukları kapamaya çalışan dergilerin ve internet sitelerinin de genellikle kaynakları yetmiyor. En faydalı bilgiler sonuçta sanatçıların ve galerilerin internet sitelerinden toplanabilir, çünkü onlar en azından taraf olduklarını gizlemeye çalışmıyorlar.

YİRMİ BİRİNCİ YÜZYIL ARAŞTIRMALARI

Küresel çağdaş sanat üzerine araştırma yapan çılgın insanların sayısı oldukça az; genellikle Documenta ve bienallerin belirlenmiş formatları kullanılıyor, ama ne yazık bu etkinlikler çok sayıda iyi sanat içerseler de bunlarda ağır basan temalar mevcut sanat piyasasının hâkim muhafazakâr vizyonuna net bir alternatif getirmeyi başaramıyor genelde. Nasıl yaşadığımız hakkında genel manzarayı göstermek açısından İkea katalogları, her şeyi içine sıkıştıran bienal kataloglarının çoğundan daha başarılı. Öte yandan tabii ki, Peter Weibel'ın 2011 Moskova Bienali için hazırladığı kaynak kitap gibi lezzetli istisnalar var bienal kitapları arasında. Ben genelde sanatçıların kendilerinin söylediklerine güvendim. Neredeyse uyku uyumadan dünyayı dolaşan Hans Ulrich Obrist'in takvimine ve "maraton" söyleşilerine de çok teşekkür borçluyum. Ulrich'in özellikle Çin'de yaptığı söyleşilerden çok yararlandım. Coğrafi temalı sergilerin katalogları da benim için önemli birer kaynak oldu.

• Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel, 1998; ilk İngilizce çevirisi 2002.

–, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

• Christov-Bakargiev, Carolyn, *Documenta 13*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

• Enwezor, Okwui, *Documenta 11 - Platform 5*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.

–, *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, sergi kataloğu. New York: International Center of Photography (Steidl), 2008.

• IRWIN (editörler), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. Londra: Afterall Books, 2006.

• Madden, Kathleen (ed.), *Indian Highway*, sergi kataloğu. Londra: Serpentine Gallery (Koenig Books), 2008.

• Njami, Simon (ed.), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, sergi kataloğu. Düsseldorf: Museum Kunstpalast (Hatje Cantz), 2005.

• Tinari, Philip ve Angie Baecker (editörler), *Hans Ulrich Obrist: The China Interviews*, Hong Kong: Office for Discourse Engineering, 2009.

• Weibel, Peter, *4 Moscow Biennale of Contemporary Art: Rewriting Worlds*, sergi kataloğu. Moskova: Institute of Contemporary Art, 2011.

SANATÇI MONOGRAFİLERİ VE KATALOGLARI

Maurizio Cattelan'ın boydan çekmiş, küçülmüş alter egosunu, bir kitaplık rafında monografiler ve kalın kataloglar arasında otururken gösteren imgeyi (bkz. s. 191) bu kitaba aldık. Böylece, Nancy Spector'ın Cattelan üzerine hazırladığı deri ciltli kitabın bir sanatçı hakkında yazılan kitaplara başarılı bir örnek teşkil etmesi iyice uygun oluyor. Şansımız şu ki; bu tür bir kitap için standart formül olmamasının garantisini sanatçıların kendileri sağlıyorlar. Nedko Solakov ve Gavin Turk'ün zihinlerindeki sınır tanımazlığı kaydetmek için kitlelere hitap eden yaklaşımları kadar, Tate'in çıkardığı Francis Alÿs ve Wilhelm Sasnal'ın Whitechapel kataloglarındaki düz bilgi veren yaklaşımlardan da çok keyif aldım. Mathilde ter Heijne'nin yenilikçi yaklaşımına da dikkat çekmeliyim: O, hakkındaki kitapları, kendisinin hayran olduğu insanlarla söyleşiler yapabilmek için bahane olarak kullanıyor.

• Adajania, Nancy, vd., *Shilpa Gupta*, sergi kataloğu. Delhi: Vahedra Art Gallery (Prestel), 2010.

• Ardalan, Ziba (ed.), *The Islanders: An Introduction: Charles Avery*, sergi kataloğu. Londra: Parasol Unit (Koenig Books), 2008.

• Beccaria, Marcella ve Yang Fudong, *Yang Fudong*, sergi kataloğu. Torino: Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli (Skira), 2005.

• Blazwick, Iwona, *Cornelia Parker*. Londra: Thames and Hudson, 2013.

• Borchardt-Hume, Achim (ed.), *Wilhelm Sasnal*, sergi kataloğu. Londra: Whitechapel Gallery, 2011.

• Bos, Saskia, vd., *Disorient: Fiona Tan*, sergi kataloğu. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2009.

• Buchloh, Benjamin, Yve-Alain Bois ve Briony Fer, *Gabriel Orozco*. Londra: Thames and Hudson, 2006.

• Cameron, Dan ve Rachel Withers, *Mike Nelson: I, Imposter*, sergi kataloğu. Londra: British Council, 2011.

• Collins, Judith ve Iain Sinclair, *Gavin Turk*. Münih: Prestel, 2013.

• Dawsey, Jill, ve Ulrike Munter, *Mathilde ter Heijne: If it's me, it's not me*, sergi kataloğu. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

• deSouza, Allan, vd., *Allan deSouza: A Decade of Photoworks, 1998–2008: The Lost Pictures*, sergi kataloğu. New York: Talwar Gallery, 2008.

• Duke, Yukiko, *Furo*, sergi kataloğu. Stockholm: Jewish Theatre, 2006.

• Enwezor, Okwui, vd., *Zineb Sedira: Beneath the Surface*. Paris: Kamel Mennour, 2011.

• Garaicoa, Carlos, *Carlos Garaicoa: Capablanca's Real Passion*, sergi kataloğu. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2005.

• Godfrey, Mark, Hans Ulrich Obrist ve Liam Gillick, *Anri Sala*. Londra: Phaidon, 2007.

• Godfrey, Mark, Klaus Biesenbach ve Kerryn Greenberg (editörler), *Francis Alÿs: A Story of Deception*, sergi kataloğu. Londra: Tate Publishing, 2010.

• Godfrey, Tony, *Merike Estna*, sergi kataloğu. Tallinn: Temnikova & Kasela, 2012.

• Goldin, Nan ve Taka Kawachi, *Nan Goldin: Couples and Loneliness*. Kyoto: Korinsha Press, 1998.

• Holm, Michael Juul, Anders Kold ve Jeanne Rank (editörler), *Keith Tyson: Large Field Array*, sergi kataloğu. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2006.

• Hoptman, Laura, vd., *Live Forever: Elizabeth Peyton*, sergi kataloğu. Londra: Phaidon, 2008.

• Hou Hanru, Hans Ulrich Obrist ve Hu Fang, *Cao Fei: Journey* Paris: FRAC Ile-de France/ Le Plateau, 2008.

• Hu Fang ve Zheng Guogu, *Zheng Guogu: Jumping out Three Dimensions, Staying Outside Five Elements*. Guangzhou: Vitamin Creative Space, 2007.

• Hütte, Friedhelm, ve Christina März (editörler), *Wangechi Mutu: My Dirty Little Heaven*, sergi kataloğu. Berlin: Deutsche Guggenheim (Hatje Cantz), 2010.

• Jhaveri, Shanay, *Nikhil Chopra: Yog Raj Chitrakar*. Bombay: Chatterjee & Lal, 2010.

• Martin, Courtney J. ve Laurie Ann Farrell, *Kader Attia: Signs of Reappropriation*, sergi kataloğu. Savannah College of Art and Design, 2009.

• Medina, Cuauhtémoc (ed.), *Teresa Margolles: What Else Could We Talk About?* Barcelona: RM Verlag, 2009.

• Mthethwa, Zwelethu, Okwui Enwezor ve Isolde Brielmaier, *Zwelethu Mthethwa*. New York: Aperture, 2010.

• Ractliffe, Jo, vd., *Jo Ractliffe: Terreno Ocupado*, sergi kataloğu. Johannesburg: Warren Siebrits, 2008.

• Said, Edward, *Mona Hatoum: The Entire World as Foreign Land*, sergi kataloğu. Londra: Tate Publishing, 2000.

• San Martin, Francisco Javier, vd., *Raymond Pettibon*, sergi kataloğu. CAC Málaga, 2006.

• Sans, Jérôme ve Guo Xiaoyan, *Yan Pei-Ming: Landscape of Childhood*, sergi kataloğu. Beijing: UCCA, 2009.

• Singh, Dayanita ve Aveek Sen, *Dayanita Singh: House of Love*. Cambridge, MA: Peabody Museum Press, 2010.

• Solanki, Veeranganakumari ve Nandan Ghiya, *deFacebook v.1.2- : Search results and download errors by Nandan Ghiya*, sergi kataloğu. New Delhi, 2011.

• Spector, Nancy, *Maurizio Cattelan: All*, sergi kataloğu. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2011.

• Wagner, Hilke, *Yehudit Sasportas: The Laboratory*, sergi kataloğu. Kunstverein Braunschweig (Prestel), 2008.

• Watkins, Jonathan (ed.), *Nedko Solakov: All in Order, with Exceptions*, sergi kataloğu. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

DERGİ VE İNTERNET SİTESİ MAKALELERİ

Günümüzde dergilerle internet sitelerini birbirlerinden ayırmak neredeyse imkânsız. Ben sadece bazı dergilerin veya onların sanal eşdeğerlerinin sadık okuru değilim, ama sanatçılar için önemli kaynaklar ararken görece az sayıda dergiye ağırlık vermem şaşırtıcı oldu benim için: *Bomb*, *frieze*, the *Art Newspaper*, the *Asian Art Archive*, *Blouin ArtInfo* ve tabii ki Deutsche Bank'ın çıkardığı *ArtMag*.

• Belcove, Julie L., "Guillermo Kuitca", *W Magazine*, 1 Kasım 2009, s. 168-75.

• Camhi, Leslie, "Samuel Fosso: Man of a thousand faces", *International Herald Tribune Style Magazine*, İlkbahar 2009, s. 35.

• De Souza, Eduardo, "Sandra Gamarra: Eduardo de Souza talks with Sandra Gamarra", *NY Arts Magazine*, Kasım 2007, s. 76.

• Douglas, Sarah, "The ArtInfo Interview: Bill Viola", *ArtInfo*, Kasım 2005, http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola/articles-and-reviews/

• Essop, Hasan ve Husain, "Powerplay" için basın bülteni, Goodman Gallery, Cape Town, 2008, http://www.essoptwins.com/exhibitions/power-play-2008/

• Godfrey, Mark, 'On Display', *frieze*, 143, Kasım-Aralık 2011, http://www.frieze.com/issue/article/on-display/

• Goldstein, Richard J., "Gregory Crewdson" (videoya çekilmiş söyleşinin edit edilmemiş deşifresi), *Bombsite*, Eylül 2010, http://bombsite.com/issues/999/articles/3666

• Lindsay, Arto, "Musical Expression: Arto Lindsay in conversation with Beatriz Milhazes", *Parkett*, 85, 2009, s. 136.

• Muir, Gregor, "Elizabeth Peyton: The Prince Albert Pub, London", *frieze*, 24, Eylül-Kasım 1995, s. 70-71.

• Raqs Media Collective, "Words in Art: India's Raqs Media Collective see all words as equal", *Art Radar Asia*, 12 Ocak 2011, http://artradarjournal.com/2011/01/12/words-in-art-indias-raqs-media-collective-see-all-words-as-equal/

• Robbins, Lee, "Lightbox, Camera, Action!", *ARTnews*, Kasım 1995, s. 220-23.

• Sabih, Mohd Ahmad, ve Enoch Cheng, "Interview with Bose Krishnamachari", *Asian Art Archive*, January 2010, http://www.aaa.org.hk/newsletter_detail.aspx?newsletter_id=780

• Smee, Sebastian, "The shadowy existence of Bill Henson", *Art Newspaper*, 169, Mayıs 2006, s. 40.

• Smith, Karen, "A walk in the world of Jia Aili", *NY Arts Magazine*, Eylül-Ekim 2007, http:// www.nyartsmagazine.com/index.php?Itemid=712&id=5970&option=com_content&task=view

• Szewczyk, Monika, "The fantasy of Paulina Olowska", *A Prior*, 13, 2006, s. 127.

GÖRSEL MALZEME KAYNAKLARI

A=Above (Üstte), B=Below (Altta), C=Centre (Ortada) L=Left (Solda), R=Right (Sağda)

8 Mısır Müzesi ve Papirüs Koleksiyonu, Berlin
11 Purdy Hicks Gallery, London izniyle. © Susan Derges
12 Deutsche Bank Koleksiyonu, Londra. Foto: John Wildgoose
16A, 16B Sanatçı ve Marian Goodman Gallery, New York izniyle.
19 Sanatçı ve Metro Pictures, New York izniyle.
20 Matthew Marks, New York izniyle. © Nan Goldin
21 Nerman Museum of Contemporary Art Koleksiyonu, Johnson County Community College, Overland Park, KS. Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York izniyle. © Amy Cutler
22 Regen Projects,Los Angeles izniyle. © Raymond Pettibon
23 'Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love', Enstalasyon görüntüsü: Walker Art Center, Minneapolis, 2007. Sikkema Jenkins & Co., New York izniyle. Foto: Gene Pittman. © Kara Walker
25A Sanatçı izniyle.
25B Talwar Gallery, New York/New Delhi izniyle. © Allan deSouza
26 Sanatçı ve Proyectos Monclova, Mexico City izniyle.
27 Sanatçı izniyle.
28A Sanatçı ve LABOR, Mexico City izniyle.
28B David Zwirner, New York/London izniyle.
31A, 31B Sanatçı ve LABOR, Mexico City izniyle.
32 Sanatçı ve kurimanzutto, Mexico City izniyle. Foto: Michel Zabé
33 Sanatçı ve Blain/Southern, London izniyle. Foto: Kira Perov
34 Sanatçı ve David Kordansky Gallery, Los Angeles izniyle.
37 Sies + Höke, Düsseldorf ve David Zwirner, New York izniyle.
38A Sanatçı izniyle.
38B Sanatçı ve Luhring Augustine, New York; White Cube, London izniyle. © Gregory Crewdson
40, 41 Howard Farber Koleksiyonu, New York. Sanatçı ve Continua Gallery, San Gimignano izniyle.
42L, 42R Galeria Leme, São Paulo izniyle. Foto: Juan Pablo Murrugara
43 © María Rosa Jijón
45A Sanatçı ve Hauser & Wirth, Zurich/London izniyle. © Guillermo Kuitca
45B Herald St, London ve Franco Noero, Turin izniyle.
46A Sanatçı ve Green Art Gallery, Dubai izniyle.
46B James Cohan Gallery, New York/Shanghai izniyle. © Beatriz Milhazes
48 Galeria Leme, São Paulo izniyle.
49A 'Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other', Enstalasyon görüntüsü: New Museum, New York, 2010. Inhotim Koleksiyonu, Brazil. Sanatçı; Tanya Bonakdar Gallery, New York; Stephen Friedman Gallery, London; Fortes Vilaça, São Paulo izniyle. Foto: Jean Vong
49B 'Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other', Enstalasyon görüntüsü: New Museum, New York, 2010. Inhotim Koleksiyonu, Brazil. Sanatçı; Tanya Bonakdar Gallery, New York; Stephen Friedman Gallery, London; Fortes Vilaça, São Paulo izniyle. Foto: Benoit Pailley
51 David Zwirner, New York/London izniyle.
52 Sadie Coles HQ, London izniyle. © Elizabeth Peyton
59 Sanatçı ve Jack Shainman Gallery, New York izniyle.
60 jean marc patras/galerie, Paris izniyle. © Samuel Fosso
63 Gladstone Gallery, New York/Brussels izniyle. © Shirin Neshat
64 Sanatçı ve Gladstone Gallery, New York/Brussels izniyle.
65 Susan Inglett Gallery, New York izniyle.
67 'Artempo. Where Time Becomes Art', Enstalasyon görüntüsü: Palazzo Fortuny, Venice, 2007. Axel Vervoordt Gallery, Antwerp izniyle.
69A Kader Attia izniyle.
69B Sanatçı ve kamel mennour, Paris izniyle. © Zineb Sedira
71 Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburg izniyle.
74A Sanatçı izniyle.
74B REUTERS/Zohra Bensemra
76 Sanatçı ve Mummery + Schnelle, London izniyle.
78A, 78B Casino Luxembourg izniyle. Foto: Christian Mosar
81A, 81B © Oraib Toukan
82 The Third Line, Dubai izniyle.
84, 86 Gallery Isabelle van den Eynde, Dubai izniyle.
87 © Shadi Ghadirian
88 Sanatçı izniyle.
90 Sanatçı ve Green Art Gallery, Dubai izniyle.
91 Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town izniyle.
93 Sanatçılar ve Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town izniyle.
96 Cai Studio, New York izniyle. Foto: Hiro Ihara
99 David Zwirner, New York/London ve Galleria Massimo De Carlo, Milan izniyle. Foto: André Morin. © Yan Pei-Ming, ADAGP, Paris, 2013
100 Sanatçı izniyle.
102 Deutsche Bank Koleksiyonu, Deutsche Bank AG siparişi. Foto: Hiro Ihara
105, 106 © Wong Hoy Cheong
107 House of Oracles, Walker Art Center, Minneapolis. Gladstone Gallery, New York izniyle. © Huang Yong Ping
108 Sanatçı ve Frith Street Gallery, London izniyle.
109 Project 88, Mumbai izniyle. © Sarnath Banerjee
111 Continua Gallery, San Gimignano/Beijing/Le Moulin izniyle. Foto: Ela Bialkowkska
112A, 112B © Bose Krishnamachari
115 Costumes Loise Braganza. Sanatçı ve Chatterjee & Lal, Mumbai izniyle. Foto: Shivani Gupta
119 Sanatçı ve Project 88, Mumbai izniyle.
121 Magda Danysz Galleries, Paris/Shanghai izniyle.
122 Vitamin Creative Space, Beijing/Guangzhou izniyle. Foto: Wang Chao. © Cao Fei
124A, 124C, 124B Gallery Koyanagi, Tokyo izniyle. © Tabaimo
126 Hakgojae Gallery, Seul izniyle.
128, 129 Sanatçı ve Vitamin Creative Space, Beijing/Guangzhou izniyle.
130 ShanghArt, Shanghai izniyle.
131 10 Chancery Lane Gallery, Hong Kong izniyle.
132 Exhibit 320, New Delhi izniyle.
133 Loock Galerie, Berlin izniyle. © Miwa Yanagi
135 Roslyn Oxley, Sydney izniyle. © Bill Henson
138A Sanatçı ve The National Gallery of Australia, Canberra izniyle.
138B Özel koleksiyon. Sanatçı ve Rampa İstanbul izniyle.
141 Sanatçı ve Vitamin Creative Space, Beijing/Guangzhou izniyle.
142 Sanatçı ve Vitamin Creative Space, Beijing/Guangzhou izniyle.
145A, 145B Sanatçı ve Platform China, Beijing/Hong Kong izniyle.
146A Gallery Em, Seul izniyle.
146B Hakgojae Gallery, Seul izniyle. © Lee Youngbin
149 Sanatçı ve Vitamin Creative Space, Beijing/Guangzhou izniyle.
152A MOT INTERNATIONAL, London/Brussels izniyle. © Laure Prouvost
152B Annet Gelink Gallery Amsterdam ve Foksal Gallery Foundation Warsaw izniyle,

Hermès desteğiyle üretildi.
© Yael Bartana
154 Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, 2004. Continua Gallery, Beijing/San Gimignano izniyle.
© Nedko Solakov
155 Van Abbemuseum, Eindhoven. Continua Gallery, Beijing/San Gimignano izniyle. Foto: Anatoly Michaylov. © Nedko Solakov
156, 158 Häuser & Wirth Zurich/London; Johnen Galerie, Berlin; Marian Goodman Gallery, New York; Galerie Chantal Crousel, Paris izniyle. © Anri Sala
159 Galerie Peter Kilchmann, Zurich izniyle. © Adrian Paci
161 © Lada Nakonechna
162 Regina Gallery, London/ Moscow izniyle.
163 Arndt, Berlin izniyle.
165A © 2006, Laurent Mignonneau & Christa Sommerer
165B Kumu Art Museum, Tallinn. Sanatçı izniyle.
169 © Charles Sandison
171 Sanatçı ve Purdy Hicks Gallery, London izniyle.
172L, 172R hunt kastner, Prague izniyle.
173A Galerie Martin Janda, Vienna izniyle.
173B Sanatçı izniyle. Foto: Ralf Herzig
175 Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin izniyle. Foto: Uwe Walter, Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn 2011 ve DACS 2014
176 De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, The Netherlands. Sanatçı izniyle.
177L © Gerhard Richter 2013
177R Sanatçı ve Frith Street Gallery, London izniyle.
179 Zeno X Gallery, Antwerp ve David Zwirner, New York/ London izniyle. Foto: Peter Cox
180 Sanatçı ve Loock Galerie, Berlin izniyle. Foto: Jörg von Bruchhausen
181 David Zwirner, New York/ London ve Zeno X Gallery, Antwerp izniyle.
182 Sanatçı ve Hauser & Wirth, Zurich/London izniyle. Foto: Barbara Gerny.
© Wilhelm Sasnal
183 Sanatçı ve Metro Pictures, New York izniyle.
185 © Kutluğ Ataman
186 Sanatçı; Matt's Gallery, London; Franco Noero, Turin; 303 Gallery, New York izniyle.
189A Pace Gallery, Beijing/ London/New York izniyle.
© Keith Tyson
189B Sanatçı izniyle.
190 © Simon Patterson
192 Frith Street Gallery, London izniyle.
195 Gavin Turk/Live Stock Market
196 Sanatçı ve Frith Street Gallery, London izniyle.
199 Maurizio Cattelan Arşivi izniyle. Foto: Attilio Maranzano
200 'Anish Kapoor', Enstalasyon görüntüsü: Haus der Kunst, Munich, 2007-8. Sanatçı ve Lisson Gallery, London/Milan/New York/ Singapore izniyle. Foto: Dave Morgan
206 Sanatçı izniyle.
207 Sanatçı izniyle.
208 Sanatçı izniyle.
209 Sanatçı izniyle. Foto: Ali Kazma
210a Sanatçı ve Centre Georges Pompidou, Paris izniyle.
210b Sanatçı izniyle. Foto: Ali Kazma
212 Sanatçı izniyle.
213a Sanatçı izniyle.
213b Sanatçı izniyle.
214a Enstalasyon görüntüsü: PİLOT Galeri, İstanbul. Sanatçı ve PİLOT Galeri izniyle.
214b Sanatçı izniyle.
214c Sanatçı izniyle.
217 Sanatçı izniyle. Foto: Taylan Mutaf
218 Sanatçı izniyle.
219a Sanatçı izniyle.
219b Sanatçı izniyle.
220 Enstalasyon görüntüsü: 56. Venedik Bienali, Ermenistan Cumhuriyeti Pavyonu, San Lazzaro degli Armeni. Sanatçı izniyle. Foto: Piero Demo
221 Enstalasyon görüntüsü: 56. Venedik Bienali, Ermenistan Cumhuriyeti Pavyonu, San Lazzaro degli Armeni. Sanatçı izniyle. Foto: Hera Büyüktaşçıyan
222 Sanatçı izniyle.
224 Sanatçı izniyle.
225 Sanatçı izniyle.
226 Sanatçı izniyle.
227a Sanatçı ve AKINCI Gallery, Amsterdam izniyle. Foto; Peter Cox.
227b Sanatçı ve AKINCI Gallery, Amsterdam izniyle. Foto: Peter Cox.
229 Sanatçı izniyle.
230 Sanatçı izniyle. Foto: Stefan Altenburger.
232a Sanatçı izniyle.
232b Sanatçı izniyle.
233 Sanatçı izniyle. Foto: Ali Cem Doğan.
234 Sanatçı izniyle.
236 Masumiyet Müzesi, İstanbul izniyle.
237 Masumiyet Müzesi, İstanbul izniyle.
238 Masumiyet Müzesi, İstanbul izniyle.
242a Sanatçı ve Purdy Hicks Gallery, London izniyle.
242b Sanatçı ve Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town izniyle.
244 Temnikova & Kasela, Tallinn izniyle. © Merike Estna
245 Sanatçı izniyle.
247 © Ji Hyun Kwon
248 Collezione La Gaia, Bruna ve Matteo Viglietta. Sanatçı izniyle. Foto: Bernd Borch

TEŞEKKÜRLER

Önce editörlerim Julian Honer, Theresa Morgan ve Matthew Taylor'a teşekkür ederim. Yorulmak bilmeden çalışarak, aşırı yayılmaya müsait sanat konuşmalarını toparladılar ve ne zaman bu eski alışkanlığa düşecek olsam beni uyardılar. Benzer şekilde görsellerin seçimi ve temininde de Allie Boalch bana destek oldu. Alex Wright'a kitabın iç ve ön kapak tasarımları, Niki Medlik'e ön kapağın uygulamasında yardımı için teşekkür ediyorum. Ailem Rebecca, Saskia ve Siena'ya ve geniş aileme bana kitabı yazarken katlandıkları için müteşekkirim.

Bu kitabın çağdaş sanatı "anlamasına" yardımcı olacağına inanan anneme teşekkür ediyorum. Nicola Shane'e ansiklopedik zihninin yanı sıra metni kontrol ettiği için teşekkür borçluyum. Küratör meslektaşlarıma, koleksiyonerlere ve en çok da bütün sanatçılara teşekkür ediyorum. Bu kitapta yer almalarını istediğim ama redaksiyon sırasında çıkan sanatçılardan özellikle özür diliyorum. İşimi o kadar çok seviyorum ki benim için çok çalışmış insanları yeterince takdir edememekten korkuyorum; bu noktada bir listeye dönmem gerekiyor: Omar ve Yasmin Abu-Sharif, Pirkko Ackermann, Adu ve Ingrid Advaney, Dimitri Agishev, Leyla Alaton, Claudia Albertini, Sandy ve Jane Angus, Savita Apte, Matthias Arndt, Mohammed Arsalan, Ziba de Weck Arsalan, Yasmin Atassi, Jeremy Bailey, Catherine Belloy, Dominic Berning, Sara Bernshausen, Nikki Berriman, Eleanor Blunden, Achim Borchardt-Hume, Ben Brown, Ruby Brown, James Camplin, Yane Calovski, Özkan Cangüven, Kate Cavelle, Christina Chandris, Lilian Chee, Liz Christensen, Benjamin Clarke, Arlene Cohrs, Sadie Coles, Jenny Cooper, Steven Coppel, Magda Danysz, Nelius Degroot, Derya Demir, Siobhan ve Alexander Dundee, Ayperi Ecer, Pamela Echeverria, Judith Elliott, Serene El-Masri, Okwui Enwezor, Caroll Erin, Isabelle van Eynde, Britta Färber, Ali Fassa, Mary Findlay, Gabriela Galceran-Ball, Anahita Gharabaghi, Andrew ve Virginia Goodsell, Sree Goswami Nicholas Goulandris, Sophie Grieg, Nina Flohr, Christofer Habig, Jane Hamlyn, Lareena Hilton, Hou Hanru, Hu Fang, Kaori Hashiguchi, Camille Hunt, Nigel Hurst, Friedhelm Hütte, Hwang Yookyung, Isabella Icoz, Geetika Jain, Colm Kelleher, Kimsooja, Udo Kittelman, Alberto Klaas, Ola Kolehmainen, Atsuko Koyanagi, Ursula Krinzinger, Jose Kuri, Lisa Larkins, Neil Lawson-May, Lee Jiyoon, Paul Liss, David Llewellyn, Sasha Llewellyn, Friedrich Loock, Caroline Luce, Gerd Harry Lybke, Sarah McCrory, Lyndsy McColgan, Elliot McDonald, Salman Mahdi, Diana ve Hisham Matar, Barbara Mocko, Ilma Nausedaite, Ales Ortuzar, Francis Outred, Mehtap Öztürk, Shireen Painter, Craig Parfitt, Jean-Marc Patras, Diana Perry, Timothy Persons, Shwetal Petal, Verusca Piazzesi, Adriano Picinati Di Torcello, Frederique Pierre-Pierre, Danielle Pippardt, Julien Prevett, William Ramsay, Rob Rankin, Chris Rawson, Shaun Regen, Svenja Reichenbach, Marie Ribbielov, Adrian Riches, Iain Robertson, Charlie Ross, Brian Ruszczyk, Claudia Schicktanz, Annette Schönholzer, Sophie Scopes, Bernadette, Stefan ve Florian Schmid, Harry ve Sacha Scrymgeour, Amanda Sharpe, Annie ve John Short, Ann Slavik, Matthew Slotover, Nancy Spector, Marc Spiegler, Emma Son, Lydia Stachejko, Christina Steinbrecher, Karl Stürm, Leyla Tara, Caroline A. Taylor, Olga Temnikova, Johanne Tonger-Erk, Ayşe Umur, Don Ventura, Jonathan Watkins, Mike West, Michael Weston, Alicia Wilson, Manfred Wiplinger, Luzille Zacaria, Asia Zak, Zhang Wei, Manfred Zisselsberger.

DİZİN

İtalik sayfa numaraları görselleri belirtir.

Abdulaziz, Ebtisam **79, *82*, 82–83, 88**
Abu-Sharif, Omar **70–71**
Ahmadvand, Morteza **88, *88***
Ai Weiwei **101**
Alaton, Leyla **218**
Albers, Joseph **157**
Allen, Woody **47**
Alloway, Lawrence **82**
Alÿs, Francis **15, 28, 29–30, 50, 51, 52, 68**
El Anatsui **66–67, 67**
Andre, Carl **193–94**
Aquinaslı Thomas **209**
Aram, Kamrooz **23, 46, 47, 89, 90**
Arp, Hans **142**
Arzumanova, Madam **206**
Ataman, Kutluğ **184–86, *185*, 205**
Attia, Kader **68–70, *69***
Auerbach, Frank **10, 144**
Avery, Charles **188, 189, 190, 246**
Aysun, Esra **131**

Bacon, Francis **10, 65, 134, 167–70, 226**
Bagchi, Jeebesh **101–3, 106, 114, 116–17;** *ayrıca bkz.:* Raqs Media Collective
Balke, Peder **171**
Banerjee, Sarnath **106, *106*, 109, 110**
Barenboim, Daniel **56, 76**
Barrada, Yto **57, 70–73, *71*, 83, 84**
Barragán, Luis **158**
Bartana, Yael **76, 151, *152***
Basmacı, Kemal **236, 239**
Baudelaire, Charles **105, 109, 148**
Bausch, Pina **44**
Beauvoir, Simone de **205**
Becher, Bernd ve Hilla **129, 131**
Beckett, Samuel **50**
Bellini, Giovanni **27**
Benjamin, Walter **76, 80, 109, 210, 224, 246**
Bensemra, Zohra **74, 75–76**
Berger, John **222**
Bergson, Ann **10, 13**
Bergson, Henri **10, 13, 209**
Beuys, Joseph **67, 193, 208**
Blixen, Karen **168**
Borges, Jorge Luis **210, 223, 246, 248**
Borremans, Michaël **179, 179–80, 186**
Bourriaud, Nicolas **157–58, 160**
Braque, George **211**
Brenner, Birgit **175, 175–77**
Breton, André **211–12**
Bronstein, Pablo **44, *45*, 47**
Brown, Cecily **17**
Brown, Lancelot 'Capability' **244**
Bulatov, Erik **163, 163**
Buren, Daniel **100, 164**
Büyüktaşçıyan, Hera **220–21, *220–21***
Byron, Lord **221**

Cai Guo-Qiang **95–102, *97*, *102*, 132, 149, 249**
Cao Fei **41, 118–21, *122*, 131, 246**
Caro, Anthony **201**
Carpaccio, Vittore **27**
Cattelan, Maurizio **153, 98, *199*, 201**
Cézanne, Paul **33**
Chapman, Jake **53**
Chinyan Wong **97–98**
Chopra, Nikhil **114, *115***
Christensen, Liz **246**
Condo, George **17**
Cornell, Joseph **236, 239**
Courbet, Gustave **201**
Cragg, Tony **201**
Cranach, Lucas **17**
Crewdson, Gregory **36, *38*, 39**
Curie, Madam **230**
Currin, John **17**
Cutler, Amy **21, 22, 24**

Çakar, Cansu **204–5, 231–35, *234***
Çavuşoğlu, Aslı **205, 215–18, *217–18***

Dalí, Salvador **174**
Darger, Henry **21–22**
Delacroix, Eugène **159**
Deleuze, Gilles **10, 13**
Delier, Burak ***214*, 214–16**
Derges, Susan **11, *11***
Derrida, Jacques **222**
deSouza, Allan **23, 24, 25**
Diderot, Denis **209**
Doğan, Saruhan **216**
Duan Jianyu **137, 143, 148, 149, *149***
Duchamp, Marcel **36, 122, 157, 193, 194, 222, 235, 239**
Dumas, Marlene **64, 65, 136, *176*, 177–79, 190**
Durrell, Lawrence **55**
Dzama, Marcel **34–36, *37*, 48**

Eliasson, Olafur **157**
Emin, Tracey **157–58, 190–92, 194**
Enwezor, Okwui **55–58, 65, 73, 75, 92**
Erek, Cevdet **204, 226–28, *227*, 236**
Escher, M. C. **141**
Essop, Hasan and Husain **93, 93, 241, *242***
Estna, Merike **243–44, *244*, 246**

Flaubert, Gustave **146**
Flavin, Dan **211**
Fontana, Lucio **201**
Fosso, Samuel **58, 60, 61**
Foster, Elena and Norman **169**
Foucault, Michel **65**
Freud, Lucian **139, 226**
Freud, Sigmund **89, 134, 177**
Friedrich, Caspar David **80, 93, 171, 201**

Gainsborough, Thomas **58, 244**
Gamarra, Sandra **41–42, *42***
Garaicoa, Carlos **39–41, *40*, 41, 118**
Gaudí, Antoni **141**
Genet, Jean **216**
Géricault, Théodore **159**
Gersht, Ori **76, *76*, 80**
Ghadirian, Shadi **85–86, 87, 186**
Ghiya, Nandan **129, 131, *132***
Giacometti, Diego **140, 211**
Gilbert and George **201**
Gillick, Liam **157**
Godfrey, Tony **243**
Goethe, Johann Wolfgang von **13, 56**
Goldin, Nan **17, 18, 19, *20*, 20–21, 40**
Gombrich, Ernst **13, 50, 211**
Gormley, Antony **193**
El Greco **154**
Greenberg, Clement **13, 39, 105**
Groys, Boris **42, 163–64, 196, 236**
Grubanov, Ivan **35, 154, *180*, 180–81, 183**
Gupta, Shilpa **110, *111*, 113, 160**
Gupta, Subodh **96**
Guzmán, Daniel **32**
Güreş, Nil bar **137, *138*, 205, *212–13*, 214–15**

Haerizadeh, Ramin **83–85, 84, 86**
Haerizadeh, Rokni **83–85, 84**
Harun al-Rashid, Khalifa **109**
Hatoum, Mona **76, 78**
Heidegger, Martin **12–13**
Heijne, Mathilde ter ***173*, 174–75, *248*, 249**
Henson, Bill **134–36, *135***
Hiroshige **122**
Hirst, Damien **158, 160–61, 194, 196, 239**
Hitler, Adolf **223**
Hockney, David **53**
Hofmann, Hans **105**
Hokusai **122**
Höller, Carsten **157**
Hopper, Edward **39**
Huang Yong Ping **106, *107***
Hu Fang **126–28, 137, 139, 149**
Hütte, Friedhelm **12**
Hyvrard, Jeanne **63–64**

IŞİD **223**

Jackowski, Andrzej **10**
Jia Aili **126, 143–44, *145***
Ji Hyun Kwon **247, 248**
Jijón, María Rosa **42–44, *43***
Jinnah, Muhammad Ali **110**
Joyce, James **36, 193**
Juda, David **137, 143**
Judy *bkz.:* Lybke, Gerd Harry

Kabakov, Ilya **163**
Kafka, Franz **246**
Kahlo, Frieda ***52*, 53**
Kandinsky, Wassily **157, 201**
Kapoor, Anish **200, 201**
Kasela, Indrek **167–68**
Kazma, Ali **221–24, *222*, 224**
Keller, Sam **143**
Kentridge, William **67, 90–92, *91*, 113**
Kher, Bharti **96**
Kiarostami, Abbas **85**
Kiefer, Anselm **90, 180–81**
Kierkegaard, Søren **9**
Kieslowski, Krzysztof **85**
Kirchner, Ernst Ludwig **211**
Kitaj, R. B. **10**
Klein, Yves **157, 205**
Kline, Franz **155**
Kooning, Willem de **17**
Koons, Jeff **160, 239**
Koshelev, Egor **161, *162*, 163**

Krishnamachari, Bose *112*, 113-14
Kuitca, Guillermo *44*, *45*
Kure, Marcia 23, 63, 65, 66
Kurtel, Ayşegül 233

Lang, Dominik 154, 172, *172*
Lang, Jiří 172
Lassry, Elad *34*, 34-35, 48
Lean, David 184
Le Corbusier 68
Lee Eunsil 143, 144, *146*, 147
Lee Yongbaek 98, 123, 125-26, *126*, 132
Lee Youngbin 143, *146*, 147-48
LeWitt, Sol 201
Lichtenstein, Roy 23
Loock, Friedrich 180
Loos, Adolf 47
Lorenzetti, Ambrogio 147
Lowry, L. S. 21
Lybke, Gerd Harry (Judy) 175-77
Lynch, David 85

Maamoun, Maha 73-75, 74
Mao Zedong 211, 223
McGuire, Tim 136
McKenzie, Lucy 183
Magritte, René 157, 193, 194
Maleviç, Kazimir 34
Manet, Édouard 99
Mantegna, Andrea 178
Margolles, Teresa 28, *29*, 50, 246
Martínez, Rosa 155
Masaccio 134
Matisse, Henri 57
Medina, Cuauhtémoc 50, 52
Mehretu, Julie 23, 24, 25
Méndez Blake, Jorge *245*, 246, 248-9
Mendoza, Elmer 30
Michelangelo 230
Mignonneau, Laurent 160, 163, 165
Milhazes, Beatriz *46*, 48
Ming Wong 84, 126-28, *129*, 130
Mir, Aleksandra 23, 27, *27*
Moral, Şükran 205, 218, *219*
Morandi, Giorgio 34
Morris, Francis 206
Moscheta, Marcelo 48, *48*
Motherwell, Robert 155, 217
Mthethwa, Zwelethu 58-61, *59*, 93
Mu Chen 129, *131*
Muir, Gregor 53
Munch, Edvard 23
Mutu, Wangechi 23, 58, 63-65, *64*

Nakonechna, Lada 160, *161*, 163, 183
Narula, Monica 101-3, 106, 114, 116; *ayrıca bkz.:* Raqs Media Collective
Nasser el-din Shah Qajar 85
Nauman, Bruce 157
Nehru, Jawaharlal 110
Nelson, Mike 186, 186-88
Neshat, Shirin 62-63, *63*, 67, 85, 86, 89
Neuenschwander, Rivane *49*, 50
Nietzsche, Friedrich 144, 170

Obrist, Hans Ulrich 56
Olowska, Paulina *183*, 183-84
Ondák, Roman 154, *173*, 174
Onur, Füsun 223
Onur, İlhan 223
Orozco, Gabriel 15-18, *16*, 29, 32, 40, 42, 50, 134, 157
Orwell, George 55, 62, 164, 168

Paci, Adrian 154, 158-59, *159*
Pamuk, Orhan 187, 236-39, *236-38*
Parker, Cornelia *196*, 196-97
Parreno, Philippe 157
Patterson, Simon 190, 190-91
Pessoa, Fernando 109
Pettibon, Raymond *22*, 32-23
Peyton, Elizabeth 17, *52*, 53
Picasso, Pablo 57, 64-65, 157, 178, 193, 211
Piranesi, Giambattista 44
Pistoletto, Michelangelo 123
Platon 170, 209
Pollock, Jackson 217, 226
Polo, Marco 192
Presley, Elvis 193, 195
Proust, Marcel 209
Prouvost, Laure 151, *152*
Puranen, Jorma 170-72, *171*, 241, *242*

Rabinowitz, Cay Sophie 143
Ractliffe, Jo 92
Rahmanian, Hesam *84*, 84-85
Rafaello 169
Raqs Media Collective 103-4, 106, 110, 116-18, *119*, 149, 191, 241, 244, 246
Rauch, Neo 160, 161, 164, 175
Rego, Paula 21-22
Rembrandt 135
Richter, Gerhard 46, 48, 123, 160, *177*, 178, 201
Romyn, Conrad 'Dick' 10
Roussel, Raymond 109
Ruskin, John 13

Saatchi, Charles 194
Said, Edward 8, 55-57, 76-77, 104
Sala, Anri 154, *156*, 156-58, 158, 166-67
Sandison, Charles 160, 168-71, *169*
Sarabia, Eduardo 23, *26*, 26-27
Sarkis 205, 208-9, *209-10*, 211-12, 239
Savonarola, Girolamo 223
Sasnal, Wilhelm 35, 181-82, *182*
Sasportas, Yehudit 76, 79
Satorre, Jorge 30-32, *31*
Schönholzer, Annette 143
Scott, Paul 55
Searle, Adrian 179
Sebald, W. G. 106, 108-9, 191
Sedira, Zineb 69, 70
Sengupta, Shuddhabrata 101-3, 106, 114, 116, 241; *ayrıca bkz:* Raqs Media Collective
Serra, Richard 67
Seuphor, Michel 205
Seyhan, Kemal 205, 224-26, *225*, *226*
Shao Yinong 129, *131*
Shapiro, Miriam 136
Shelley, Mary 168
Sherman, Cindy 17, 18, 19, 21, 40, 61
Sigg, Rita and Uli 148-49
Singh, Dayanita 106, 108, 108, 110, 191
Sirk, Douglas 127
Smart, Sally 136-37, *138*
Smith, Karen 126
Sokrates 57, 191
Solakov, Nedko 153-55, *154*, *155*, 166, 174, 197-98, 246
Sommerer, Christa 160, 163, *165*
Son, Emma 144
Spiegler, Marc 143
Steer, John 9
Steinbrecher, Christina 174
Sydow, Max von 179
Szewczyk, Monika 184

Şahin, Etem 233, 235, *233*, 235
Şenocak, Merey 231-33, *232*, 235

Tabaimo 121-23, 124
Tan, Fiona *192*, 192-93
Tarkovsky, Andrei 188
Taşdelen, Erdem 205, 228-31, *229-30*
Temnikova, Olga 164, 166-67
Thutmose 8
Tiravanija, Rirkrit 53, 157
Tiziano 27, 144, 181, 244
Toots, Timo 83, 154, 159-60, 163-64, *165*, 166-68
Toukan, Oraib 76, 80, *81*
Trier, Lars von 85
Turk, Gavin 123, 193-96, 195
Tuymans, Luc 35, 181, 181
Tyson, Keith 12, *12*, 82, 188, 189, 190

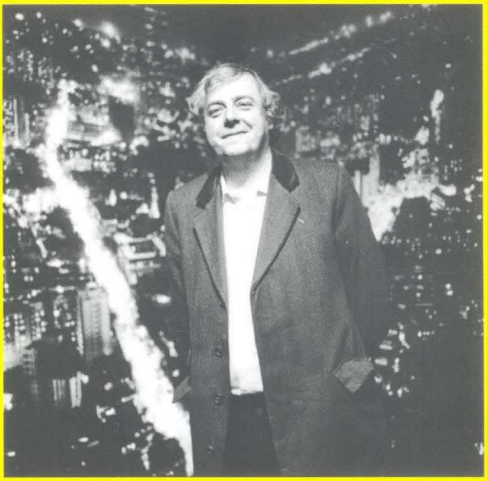
Umur, Ayşe 224

Vervoordt, Axel 67
Vicious, Sid 193, 195
Vida, André 155
Viola, Bill *33*, 33-35

Walker, Kara *23*, 24
Wall, Jeff 36, *38*
Walter, Uwe 176
Wang Qingsong 100, *100*
Warburg, Aby 209
Warhol, Andy 53, 67, 84, 142, 157, 158, 161, 175-76, 181-82, 193, 195, 211
Weibel, Peter 160, 163-64, 183
Wong Hoy Cheong 104-6, *105*, 106

Yalter, Nil *205-7*, 205-8, 211-13
Yan Pei-Ming 99, 99-100, 136
Yanagi, Miwa 132-34, *133*
Yang Fudong 128-29, 130
Yangjiang Group 137, 140-41, *141*, 143, 149
Yang Yongliang 120, 121

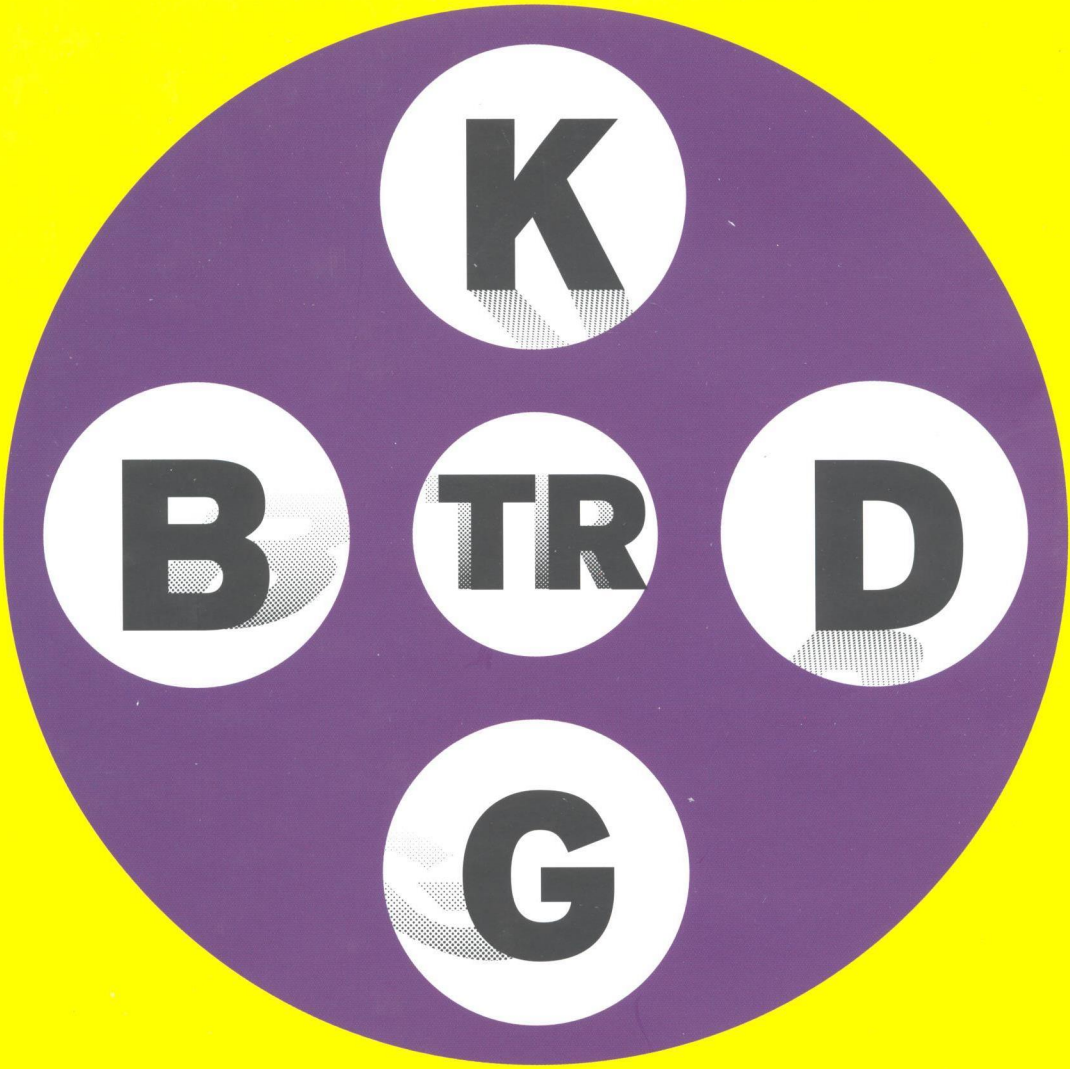
Zhang Enli 96
Zhang Wei 118-19, 126-28, 137, 139-40, 148-49
Zheng Guogu 137, 139-43, *142*



Fotoğraf: Dayanita Singh

Alistair Hicks, Deutsche Bank sanat koleksiyonunun kıdemli küratörüdür. Kitaplarından birkaçı: *New British Art in the Saatchi Collection; The School of London: The Resurgence of Contemporary Painting; Art Works: British and German Contemporary Art, 1960-2000.*

Kapaktaki eser: Oraib Toukan
(Daha) Yeni Ortadoğu / The New(er) Middle East
2007, mıknatıslı yapboz: mıknatıs ve plastik.



**Sanatı izleyin, sanatçıları dinleyin,
tepkilerinize güvenin.
Çağdaş sanat dünyasının labirentinde kılavuzunuz
Küresel Sanat Pusulası günümüz sanatını
çözmenize yardımcı oluyor.**

ISBN 978-975-08-3451-6
9 789750 834516
65 TL