Çağdaş Sanat Konuşmaları 2

Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler

YKY

Levent Çalıkoğlu







ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI-2

Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler

LEVENT ÇALIKOĞLU

Yapı Kredi Yayınları

ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI - 2

ÇAĞDAŞ SANATTA SİVİL OLUŞUMLAR VE İNİSİYATİFLER

Levent Çalıkoğlu Sanat tarihçisi, küratör. 1971'de İstanbul'da doğdu. Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. "Ölüm=Ölüm", "Tehlikeli Şeyler", "Deseni ve Kendisi", "Sıkıntı ve Gökkuşağı", "Çıplak", "Hırsız Kent", "Sınır Deneyimleri", "Melek Yüzlü Yabancı", "Alacakaranlık Defter", "Heykel Bahçesi Yeni Alımlar-İstanbul Modern" sergilerinin küratörlüğünü yaptı. "Apokalypsis", "Dört Duvar Atölye"(Mehmet Ergüven); "Aykırı İşler" (Haşim Nur Gürel); "Eczacıbaşı 60 Yıl 60 Sanatçı", "Gözlem, Yorum, Çeşitlilik-İstanbul Modern", "Yeni Alımlar-İstanbul Modern", "Fikret Mualla Retrospektifi","Kesişen Zamanlar-İstanbul Modern", "Bellek ve Ölçek" (Haşim Nur Gürel-Ali Akay); "Hayalet Çizgi", "Doğayla Bulaşmak", "Abbas Kiarostami: Kar ve Yol" (Ali Akay), "Tüyleri Benzer Olan Kuşlar Beraber Gezerler Irwin" (Ali Akay) sergilerinde ortak küratör olarak çalıştı. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Program Yürütücüsü olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI-2

Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler

LEVENT ÇALIKOĞLU

Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 2436
Sanat - 136

Çağdaş Sanat Konuşmaları-2
Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler /
Levent Çalıkoğlu

Kitap Editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Gül Fatma Koz

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Grafik Tasarım: Gülçin Erol

Fotoğraflar: Sanatçıların arşivlerinden, izinleriyle basılmıştır.

Baskı: Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.
Yenibosna Değirmenbahçe Cad. No.15 34530 Bahçelievler / İstanbul

1. Baskı: İstanbul, Ocak 2007
ISBN 978-975-08-1178-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2006
Sertifika No: 1206-34-003513
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.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
http://alisveris.yapikredi.com.tr
http: //www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

MODERN BİREY- SİVİL İNİSİYATİF • 7
Levent Çalıkoğlu

HAFRİYAT • 15
Erim Bayrı, Antonio Cosentino, Memed Erdener,
Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, Mustafa Pancar,
Neriman Polat, Emre Zeytinoğlu

ODA PROJESİ • 58
Özge Açıkkol, Güneş Savaş, Seçil Yersel

APARTMAN PROJESİ • 85
Selda Asal,
2005 Apartman Projesi ekibinden Melis Ağazat, Gül Kozacıoğlu

KARŞI SANAT ÇALIŞMALARI • 107
Feyyaz Yaman

:mental KLİNİK • 128
Yasemin Baydar, Birol Demir, Tül Akbal Süalp

K2 SANAT MERKEZİ • 159
Elmas Deniz, Borga Kantürk, Gökçe Süvari

ANADOLU KÜLTÜR A.Ş. • 183
Osman Kavala

Modern Birey-Sivil İnisiyatif

Sanat gruplarının estetik kategoriler oluşturan avangard savunuları artık gerilerde kaldı. Manifestolar ve bu manifestoların görsel sağlamasını üstlenen sanat yapıtlarının da devri çoktan kapandı. 20. yüzyıl sanatının büyük bir bölümü, Batı kültürünü estetik ve ahlaki olarak sarsan, uyumsuz, zaptedilemeyen avangard sanatçı gruplarının çıkışları ile şekillendi. Modernizm, sadece kendi varoluşunu kutsayan yaratıcı sanatçı tipini değil; aynı zamanda bu sanatçıların biraraya geldiği grupların tarihine de işaret eder. Çoğu örnekte grupları ve yanyanalıkları anlamlandırmadan ve dillendirmeden sanatçıyı tanımlamak neredeyse imkânsız. Bağlı oldukları akım ve üslupları delen ve aşan büyük starlar şüphesiz mevcut, ama bir de teorilerini bir işçi gibi tüm ömre yayan sanatçılar var ki, belki de onlar sayesinde akımlar yaygınlık ve süreklilik kazanmakta.

Nereden bakarsak bakalım, bu avangard gruplar özünde bir birey sorunsalına işaret eder. Keşfeden, inşa eden ve reddeden modern bir birey. İster toplumun ilerisinde öncü bir pozisyon üstlenmeye kalkışsın, ister aristokrasi, burjuva ve kilise geleneğinin tetiklediği sanatın kutsal ineğine saldırsın, nihayetinde yerleşik düzene ayak uyduramayan bir bireyin varlığı ile şekil bulan, modern bir uyumsuzluktur bu. Toplumsal ve politik iktidarın talepleri ile kafasındakiler arasındaki uçurumda bazen yalpalayan, ama çoğu durumda başka bir kıyıya yerleşen memnuniyetsiz bir tipin ürettiği bir tasarı! Postmodern süreçte bu memnuniyetsiz tip, sadece kendine gönderimli benmerkezci bir dil üretmesinden ve sorunlarını sadece estetik bir reddediş ilkesi ile halletmesinden dolayı fazlasıyla eleştirildi. Münferit

olay ve sanatçıları bir kenara bırakacak olursak, haklılık payı var bu eleştirinin. Büyük harfle başlayan sanatın politik iktidar ve piyasa ile kurduğu ilişki o kadar çetrefil ve sabıkalı ki, geriye savunulacak çok az şey kalıyor. Yine de her türlü çelişkisi ve talepkârlığı ile kendisini önemseyen modern bir bireyden söz ettiğimizi unutmamalıyız. Bugün postmodern kültür endüstrisinin tekrar tekrar pişirip kitlelere sunduğu bu sanatçılar, sanatın algılanışında ciddi bir ağırlık noktası oluşturmakta. Modern sanatın bilinmezci ve anlaşılmaz soyut dünyası sanat profesyonellerinin reddedişi ile sahadan uzaklaştırılmaya çalışılıyor olabilir, ama kitlelerin büyük bir bölümü –anlamsız buldukları halde– sanat denildiğinde hâlâ akıllarına bu sanatçıların ürettiği işleri getiriyor.

Işıldağı bize çevirdiğimizde sanatçı gruplarının genellikle mesleki bir örgüt kimliği ile, etkisini 1900 başlarından 1950'lere kadar sürdürdüğünü görmekteyiz. Cemiyet, birlik, grup gibi tanımlamalarla kendisini toplum ve iktidar karşısında tanıtmaya çalışan pek çok girişim, özünde Batılılaşma sürecinden beri devam eden Batılı anlamda sanat üretme sevdasının örnek alındığı bir başka modeldir. Yukarıdan aşağıya ulaşan bir iktidar düzeneği içinde sanatçı, Osmanlı için modern olmanın sembolü, Cumhuriyet içinse muasır medeniyet halkasının eğil ve aydınlık yüzü olmuştur. Bu isteklere karşılık iktidarın sanat ve kültür ürünlerine yeteri kadar eğilmediği ya da en azından bütün diğer alanlardan daha az ilgi gösterdiği de söylenebilir. Belki de bu nedenle tüm bu grupların kuruluş bildirgelerinde tekrar eden ana düşünce, sanatın yaygınlaştırılması ve politik iktidar tarafından daha çok desteklenmesi gibi görünüşte sanatçıyı iktidar karşısında talep eden kişi konumuna düşüren tuhaf isteklerle doludur. Hatta grupların devletten para, mekân ve satın alım dileklerinin ve bunu kuruluş bildirgelerine yazmalarının modern sanatçı düşüncesi ile ters düştüğü dahi söylenebilir. Gelgelelim, sanatın devlet eliyle kurulan kurumlar aracılığıyla hayata geçtiği, desteklendiği ve satın alındığı bir düzende, sistemi, varoluşu ve Batılı rasyonalist aklı eleştiren bir sanatçı

tipinin yeşermesini beklemek hata olur. Modernleşen devlet ile modern olmak isteyen sanatçının ortak bir erek etrafında buluştuğu bir anlayışta, düzen ve temsil dışı avangard eğilimlere yer verilmesine olanak yoktur. Türk sanatının modernleşmesi, içerisinde yer aldığı coğrafyanın kültür politikalarına uygun olarak batılılaşma ve çağdaşlaşma ekseninde, genel modernleşme çizgisi ile aynı satha oturur. Doğal olarak Türk sanatında Batılı anlamda bir sanat gelişimini belirleyen en önemli faktör devlet ve onun Batılılaşma yolunda geliştirdiği politikalardır. Osmanlı için Avrupalı olmanın kültürel hamlelerinden biri olan sanatın Batılı bir dizgeye oturması, Cumhuriyet idealleri doğrultusunda kültür ve sanat politikalarının bir parçası olur. Sanatın ve sanatçının varolmasının tek yolu, devletin çağdaşlaşma programı içerisinde inşa ettiği şemayı takip etmekten geçer. Sanatçı, devletin okulunda okur, onun açtığı sınavı kazanarak yurt dışına gider, döndüğünde edindiği bilgileri toplum ile paylaşmak için bir kültür elçisi görevi üstlenir, benimsediği sanat anlayışı devrim ve çağdaşlaşma ülküleri ile estetik bir bütünlük oluşturmak zorundadır ve nihayetinde üretimi ona bir meslek ve sosyal bir statü kazandırır. Sanatçı ile hamisi arasındaki bu ülküsel özdeşlik, esasen modern olmak için kat edilmesi gereken yolda kurulan işbirliğidir. Sanatçı birey, hem estetik eğiliminde hem de sosyal yapı içerisindeki konumunda yalnız, dışlanan, fikirleri ile genel beğeniyi rahatsız eden bir kimlik olarak görülmez. Sanatçının pozisyonu çağdaşlaşma idealine uymak zorundadır. Farklı yollar önerebilir ama nihayetinde ürettiği sanat bir reddediş geleneği başlatmaz, aksine farklı bir dil önerisi içerisinde modern olmanın olasılıklarını araştırır. Cumhuriyet'in modern teknoloji ve sanayileşme atılımı, sanatçılar üzerinde özgürleştirici ve yeninin keşfine yönelik pozitif bir etki yaratmış olabilir. Fakat bu yeninin keşfine yönelik yaratıcı ve ilerlemeci durum, modernizmde karşımıza çıkan, yaratıcılığın herhangi bir amaç ve yarara hizmet etmemesi anlayışından kaynaklanan "negatif yaratıcılık" fikrini değil, toplumsal mutabakatı öngören ve sanat ile toplum ilişkisini uzlaştıran "pozitif bir yaratıcılık" biçimi-

ne dönüşmüştür. Sınıfsal gerilimlerin henüz ortaya çıkmadığı, liberal sistemin, piyasa ilişkilerinin ve kültürün, burjuva sınıfının beğeni ve talepleri ile karşılaşmadığı, tüm denetim, görev dağılımı, kadro ve sanat etkinliği programının devlet kaynaklı sürdürüldüğü bir süreçte, sanatçılar modernizmin, sistemi reddeden avangard tavrı ile uzaktan yakından ilişkiye giremez. Sanatçıların bir birlik adına oluşturdukları dernek ve gruplar esasen mesleki bir yanyanalık ve devletle olan ilişkilerde, kişiler üstü misyon yüklenen bir dayanışma platformu işlevi görür. Bugün için uluslararası bir kimlik sergileyen ya da isimleri değişse bile kuruldukları günkü düşünce yapısı ile etkinliklerini sürdüren dernek ve birlikler mevcut, ama bu bir araya gelişler çoğu durumda şimdiki zamanın sorunlarını kavramaktan uzak bir yönelim sergiliyor. Hal böyle olunca ne üyelerinin dahi tam anlamıyla inandığı bir misyonu temsil ediyorlar, ne de sistem onların çıkardıkları sesi ciddiye alıp rahatsız oluyor.

* * *

"Çağdaş Sanat Konuşmaları"nın ikinci yılı "çağdaş sanatta sivil oluşumlar ve inisiyatifler" konusuna odaklandı. Bu kitap, bir yıl süren konuşmaların kaydını tutuyor. Davet edilen inisiyatiflerin seçiminde farklı kriterler söz konusu oldu. Ama hepsinin ortak özelliği iktidar karşısında kendi yaşamsal varoluşunu kutsaması ve sanat etkinliğinin olası dinamiklerini dönüştürerek yeni baştan anlamlandırmaya ve tanımlamaya çalışması. Burada iktidardan kastım sadece, sosyal, politik ve ekonomik yapıyı örgütleyen seçilmişlerin yürüttüğü devlet kurumu değil. Aynı zamanda bir bilgi olarak sanatın kurumlar ve kişiler üzerinden işleyen hiyerarşik iktidarından da söz ediyorum. Şüphesiz 1950 sonrası devletin kültür sanat işlerinden elini ayağını çekmesi, üç askeri darbenin ardından görsel sanatların toplumsal olanla bağını izler kitle ve anlam sorunsalı olarak yitirmesi, 1980 sonrası sanatın kapital ve popüler kültür ile tanışması ve nihayetinde 1990 başlarında kendi sınırlarını yeni baştan kurmaya

çalışan alternatif bir kimlik oluşturması, bu reddediş veya başka yollar üretme arzularını kökensel olarak itelemiş olabilir. İyi bir çözümlemede sözünü ettiğim bu tarihsel tetiklemelerin bugünkü sivil inisiyatif hareketlerine bir şekilde aktığı görülecektir. Sonuçta birey ve sivil olmanın serüveni toplumsal ve politik olanla ilgili. Biri olmadan diğerinin işlemediği bir mekanizma bu. Dolayısıyla konuşmaların ikisi (Karşı Sanat Çalışmaları ve Diyarbakır Sanat Merkezi) direkt olarak bu politik açılımdan hareket etmekte ve kendisini bu tarihsel perspektife göre konumlandırmakta. Bu iki konuşma haricindekiler, tarihsel arka plandan dem vurmasa bile politiğin dönüştüğü yeni alanların içerisinde yol almakta ve yeni bir algılama ve konumlandırma ile sanatsal pratiğin başka türlü yaşanabileceğini göstermekte. Kaldı ki bu iki kurum, biri misyon olarak yerleştiği coğrafya, diğeri de kâr amacı gütmeyen bir yapı olarak kendisi dışındaki alternatiflere yer açma konusunda diğerlerinden farklı bir kimlik sergiliyor. Daha da pratiğe dökersek, devletin onları kontrol etmesini sağlayan bir vergi levhaları var ve devlet dediğimiz aygıtın farklı dokunuşlarına bile isteğe cevap veriyorlar.

Aslına bakılırsa davet edilen her oluşum ve inisiyatifle bambaşka sahnelerin ve çözümlemelerin belirdiği yedi konuşma okuyacaksınız. Yakınlıklar ve birbirine teğet geçen algılama ve uygulamalar tabi ki söz konusu, ama nihayetinde sivil olmanın ve kolay tarif edilemeyecek bir alan olarak sanatın olanaklarını kullanmanın getirdiği uzaklıklar da mevcut. Toplumsalla ilişki, bugünün gerçekliği karşısında kendini konumlandırma ve sanatı algılayış konusunda beliren bazı ortaklıkları şöyle özetlemek mümkün:

— Sivil olmak özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgili. Giyim kuşam tercihlerinden içerisinde dolandığımız mekânlara, iletişim özgürlüğünden ortak kullanım alanlarının işleyiş şekline kadar kamuya ait ve kamuyu ilgilendiren her şey, nihayetinde ona dokunan herkesi politik kılar. Kamu, bireyi dönüştürdüğü gibi, birey de kamuyu eğip büker. Bugün bir iletişim şekli olarak sanatsal pratiği tercih eden her birey, öyle ya da

böyle bu ilişkinin farkında. Sivil inisiyatif ve oluşumlar bu ilişkiye karşı bir farkındalık hali olarak beliriyor. Bireyler, bir parçası oldukları bu gidişatı dönüştürmek ve olaylar karşısında cevaplar üretmek için bir araya geliyorlar. Yanyanalıkları illa büyük toplulukları etkileyecek bir kararlılık sergilemek zorunda değil. Bir mahallenin veya bir semtin parçası olmak ya da bir grup insanın bir araya gelerek oluşturduğu bir eylemin içinde yer almak, yeri geldiğinde büyük kitleye ait sözlerin belirmesine neden olabilir. Dolayısıyla sanatçı birey olarak diğerleri ile bir araya gelmek, artık birbirlerinden ayrılmayacak olan sanat ve kamu ilişkisine inanmakla neredeyse eş anlamlı.

— Sivil kelimesi çoğunlukla yerel bir zaman ve duruma işaret ediyor. Oysa bugünün dünyasında sivil olmak, başka coğrafya ve cemaatlerle iletişime açık olmayı gerektiriyor. Tarihsel avangardın çoktan yıkıldığı, deneyimlerin bir rol modeli olarak iktidar oluşturmaktan çıktığı bir zamanda, başkalarının gerçeklikleri ile buluşmak, birey olarak kendimizi ve paylaştığımız kamuyu anlamada önemli bir işleve sahip. Ayrıca sivil inisiyatif olmanın ilk basamağından biri paylaşımcılık ilkesi ise, benzer durumlar karşısında başkalarının verdikleri cevapları öğrenmek kadar da açık bir şey olamaz. Kanımca bu kitapta yer alan tüm konuşmacılar, sivil olmayı bir yere ve duruma çakılı kalmak olarak değil, başka deneyimlerle ilişki içerisinde olma olarak algılıyor.

— Deneyimlenmediği halde sorgusuz sualsiz kabul edilen büyük sözlerin yer aldığı manifestolara artık sanatçıların kendileri dahi güvenmiyor. Sözler, o kadar büyük bloklar kurdu ki, kurucu değil, dışlayıcı etkiler yarattılar. Şüphesiz şimdi de sivil inisiyatifler öncelikle metinlerle iletişim kuruyor, kendilerini internet sitelerinde yaptıkları ve yapmak istediklerini tanımlayan kelimelerle tanıtıyorlar. Fakat bu sözler, karşıdaki ile konuşmak için itina ile seçilen mütevazı bir atmosfer kuruyor. Sorgusuz sualsiz işaret edip kabul ettirmek için seçilen sözler değil hiçbiri. İster bir dil oyunu barındırsın, ister şiirsel bir anlatı havası oluştursun, isterse de politik bir kesinlik taşısın, netice

itibari ile öteki ile iletişim kurma, bu sözlerin tercih edilmesindeki ilk nedeni oluşturuyor. Konuşmalara katılan tüm inisiyatif ve oluşumların tercih ettikleri metinleri okuduğumuzda onlarla ilişki kurmak için heyecan duyacağımız kesin.

— Sivil inisiyatif olmanın temel şartlarından biri ortak çalışma kültürü ve etiğinin geliştirilmesidir. Buradaki oluşum ve inisiyatiflerde yer alan bireyler bu talepleri sadece kendi adlarına değil, birlikte çalışmayı arzuladıkları veya hedefledikleri topluluklar için de yerine getiriyorlar. Bu coğrafyada nadir gelişen bir düşünce bu. Bu durum, sanatı atölyeden çıkardığı gibi, konuşma, tartışma ve ortak cevaplar bulma ve keşfetme gibi yeni bir duyarlılığa da işaret ediyor.

— Buradaki sivil inisiyatiflere göre iktidar sadece karşımızda dikilen bir duvar değil, aynı zamanda onun farklı şekillere bürünüp evrildiği bir şey. O, tahakküm edici bir güç olarak varlığını olumlamıyor, aksine bunu yapmadığı yerlerde daha çok görünür ve etkili oluyor. Dolayısıyla hayatın kendisi olmaya çalışan sanat için iktidarı parmakla işaret etmenin pek bir anlamı yok. Onu bireyler ve kurumlar arasında aramak ve çıkış yolları bulmak daha akıllıca bir pratik olarak algılanıyor. Bu bakışa göre kimseden bir şey talep etmenin anlamı da kalmıyor. Çünkü talep, talep eden kişi için iktidar kurar ve her seferinde ona duracağı yeri belirtir. Talebi kırmanın belki de en iyi yolu sahaya alternatiflerin sürülmesidir ki, bu konuşmalarda sıklıkla tekrar edilen düşüncelerden biri budur.

— Bu düşünceyle beraber gelen bir başka özellik daha var, o da sanatın egemen algıdaki işleyişine ve anlamına dair yerleşikliği bozmak. Sanatın, yaratıcı sanatçının elinden çıkan ideal bir güzellik geleneği ile ilişkisi uzun bir süredir gündemden düştü şüphesiz. Ama geniş kitleler bilinçaltı düzeyinde yine de böyle bir tipin varlığıyla olaylara bakıyor, iyi sanatçı kötü sanatçı ayrımı bu tarife göre belirleniyor. Oysa sanatın bize ne yaptığı sorusu değil, bizim onunla neler yapabildiğimiz sorusu bugünün dünyasında çok daha hayatî bir öneme sahip. Bu inisiyatifler ilişki içerisinde oldukları topluluklarla bunu paylaşıyor ve sana-

tın deneyim yönüne vurgu yapan iletişimsel formlar oluşturuyorlar. Burada kuran ve izleyen yer değiştiriyor, deneyim ve yaşanan süreç sanat yapıtının yerini alıyor.

Ve son kertede şunu eklemek gerek: Bu inisiyatifler, diller ve disiplinlerarası ilişkinin tam da ortasında duruyorlar. Metin, ses, eylem, gibi bugünün temel ifade hallerini tercih etmekle kalmıyor, aynı zamanda her türlü görsel ve yazılı mecranın içiçe geçerek oluşturduğu disiplinler aşırı bir çeşitlilik de sergiliyorlar. Aslına bakılırsa, ilgilendikleri durum ile şekillenen yöntemler keşfediyor, ezber bilgiyi tekrar etmektense yeni ifade olanakları yaratıyorlar. Dolayısıyla sürdürdükleri proje veya çalışmaların başarısı ve başarısızlığı birlikte beliriyor, kaybedilenlerden ve tutturulamayan hedeflerden de bir şeyler öğrenilebileceğini düşünüyorlar. Şüphesiz bu coğrafyada sanat işiyle uğraşanların hata yapma lüksleri yok, ama öğrenilebilir hatalar, yapılanları daha da gerçek kılıyor.

* * *

İlk kitapta olduğu gibi bu kitapta da editör Mine Haydaroğlu'nun çok emeği geçti. Desteği ve katkılarından ötürü kendisine sonsuz teşekkür ediyorum.

Levent Çalıkoğlu
Kasım, 2006 İstanbul

Hafriyat

20 Kasım 2005

Erim Bayrı, Antonio Cosentino, Memed Erdener,
Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, Mustafa Pancar,
Neriman Polat, Emre Zeytinoğlu

Levent Çalıkoğlu: Çağdaş Sanat Konuşmalarının bu yedincisi. İlk altı konuşma bir kitaba dönüştü.[1] Bugünkü ve bundan sonraki konuşmalar 2006 sonuna doğru kitaplaşacak. Bu akşam, 90'ların ortasından itibaren bir grup olarak kurulan, daha sonra sivil bir inisiyatife dönüşen Hafriyat'tan söz edeceğiz. Ekibin büyük bir kısmı burada. Konuşmayı Hafriyat ne yaptı üzerinden değil de –bunu farklı zeminlerde pek çok kez konuştuk– Hafriyat'ın kendisini 90'ların ortasında nasıl konumlandırdığı ve bu süre içerisinde neler yaşayıp bugün kendisini nasıl gördüğü çerçevesinde sürdüreceğiz. Dolayısıyla, basit ama hakikaten de üzerinde durulması gereken noktaları işaret etmek gerekir diye düşünüyorum. Mesela çok basitçe sivil olmak ne anlama geliyor sorusundan başlayalım. Bu, politik kararlar alma konusunda rahatlık mı sağlıyor, yoksa grubun kolektif hareket etmesi için pratik bir çalışma sahası mı sağlıyor? 90'ların ortasında bir grup kurmak ne ifade ediyordu? Bugünlerde Hafriyat kendisini nasıl konumlandırıyor? Bence ilk etapta şunu soralım: Sivil olmak Hafriyat tarafından nasıl algılanılıyor? Mustafa?

Mustafa Pancar: Sivil sanatçı bir kere, resmî olan yapının dışında olan anlamına geliyor. Aslında sivil olmak kenarda dur-

1 *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, Haz. Levent Çalıkoğlu, YKY, Kasım 2005.



Antonio Cosentino, Müslüm Sevenlere Armağandır, 2001,
tuval üzerine yağlıboya, 150 x 210 cm.

makla, yani ortada değil de biraz daha kenarda durmakla ilgili bir şey. Biz mesela kenarda durduğumuzu hissettik aslında, çok fazla içeride olamadık, hiçbir zaman olamadık, yani grup olarak. Belki bu son Bienal sergisinde biraz içeride durduk. Genelde dışarıdaydık, niye dışarıdaydık? Çünkü bizim sergilerimizin sponsoru yoktu, sponsorsuz sergi yaptık. Yaklaşık 10 yıldır böyle gelişti bizim sergilerimiz. Niye yoktu sponsor? Birincisi, biz fazla araştırmadık, ikincisi de öyle bir şey doğmadı, olmadı, ortam doğmadı. Oysa mesela şu son 10-15 yıllık süre içerisinde Türkiye'deki özellikle "yeni medya", *new media*, dedikleri enstalasyon sanatındaki gelişmelerin hemen hemen hepsinde sponsor vardır; sponsor aracılığıyla gelişmiştir. Bunun anlamı nedir acaba Hafriyat için? Ben hemen sorayım mesela birilerine. Niye böyle sponsorsuz geliştik biz? Bulamadık. Niye bulamadık mesela? İstemedik mi?

Antonio Cosentino: Sergileri yapmaya başladığımız yıllarda daha çok şununla karşılaştık, şöyle bir çelişkiyi fark ettik:

Mimari ütopyası ya da modern mimarlığı olmayan bir ülkenin modern sanatı da bir sürü örgütlere gebe oluyordur. Aslına bakarsan modern mimari ve modern sanat karşılıklı beraber yaşaması gereken, birbirini sürekli besleyen iki alandır. Dolayısıyla, burada garip bir melezlik doğuyordu sürekli. Bu yüzden Modern Sanat kelimesi tam oturmadı, mesela Güncel Sanat Türkiye'de daha fazla sevildi, daha fazla oturdu. Ben buna bağlıyorum. Hafriyat bu çelişkileri, bu tür gariplikleri, bu doğuştan melezlikleri kendi sergileri içerisinde 10 yıl boyunca konu etti. Çünkü mimari ütopya ya da mimari alan geliştirememiş topluluk modern sanat eserlerini nereye koyacağı konusunda bile bana göre bir kargaşa yaşıyor aslında. Çünkü düşünün, geleneksel sanatçılar var, geleneksel tüketiciler var, mekânların bir kısmı modern olmaya çalışıyor, bir kısmı olamıyor. Sürekli bir karışıklık durumu hakim. Dolayısıyla, Hafriyat işlerini bu çelişkilerden yola çıkarak oluşturdu. Bu bence şu anlamda önemlidir –çünkü bir ay bile öğrenci olduktan sonra herkesin başına gelir–: İnsanlar sanat okullarından çıktıktan sonra kendilerini ifade etmek için bir araya geldiklerinde Türkiye sanat ortamında kendilerini yeterince ifade edemiyorlar. Biz her haliyle, bir şekilde ortada kaldık aslında. Ne geleneksel olabildik, ne de tam modern olabildik. Aslında bu çelişkiden doğan bir melez sanatçı tipi Hafriyat'ın bel kemiğini oluşturdu. Hafriyat'ın bel kemiğinin en önemli özelliği amatör kalabilmesi, olabilmesi oldu benim açımdan. Çünkü bu amatörlük her zaman iyi niyeti yaşatabilecek bir ortamı geliştiriyordu. Bu son sergi de dahil olmak üzere, bana göre Hafriyat'ın en büyük özelliklerinden biri amatör bir grup olmasıdır. Burada demek istediğim şu: Konuya yaklaşımı olsun, sergilerin tarzına yaklaşımı olsun, insanların katılımı olsun, Hafriyat sürekli bir tartışma halinde geliştiriyor kavramlarını. Sergilerini bu şekilde oluşturmaya çalışıyor. Bunun içinde birçok çelişki doğuyor. Ayrıca bizim sergilerimizi ilk yapmaya başladığımız yıllarda şu ankinden daha farklı bir gerilim vardı sanat ortamında. Örneğin daha fazla kamplara ayrılmıştı. Biz mesela bunun yapay bir çelişki olduğu-



nu, kendimiz de sergilerimizde öğrenmiş olduk. İlk başta belki biz de bu çelişkiyi yaşadık, tüm sanatçıları gibi Türkiye'nin. Ama zaman içinde, aslında söylem olarak farklı teknikler oluşturulsa bile, sanatçıların aynı şeyleri söyleyebileceğini, hem sergilerimizde, hem tavrımızda bir şekilde göstermiş olduk diye düşünüyorum.



Mustafa Pancar,
Hafriyat, 1995,
tuval üzerine yağlıboya,
200 x 170 cm.

L.Ç.: Amatör diyorsun, ama ben 1996'da Kare Sanat Galerisi'nde yaptığınız ilk sergiyi gezmiştim, o zaman sen vardın, Hakan vardı ve Mustafa vardı. Sergiden aklımda kalan resimler var; mesela Hakan'ın *Hürriyetimiz Kanatlarımızın Altındadır* başlıklı şimdi Eskişehir Anadolu Üniversitesi koleksiyonunda olan resmi beni çok etkilemişti. Mustafa'nın, gruba ismini veren

Hafriyat resmi vardı ki olağanüstü bir resim. Mesela o dönemde senin resimlerin bugüne göre daha karamsar; ama bir taraftan da romantik bir tavrı sürdüren ve hatta mesela bu üçlü, bu üç sahnede bugüne kadar devam eden bazı şeyler var. Şunu da hatırlıyorum: Serginin düzenlenmesinden serginin kataloğuna kadar, orada da bir amatörlük yoktu; son derece ciddi hazırlanmış bir katalog vardı ve siz, üç kişi olarak, yan yana geldiğiniz andan itibaren, söylediğin gibi, bazı şeyleri harekete geçirmek için yola koyuldunuz. O günkü konumlandırmanın biraz daha üstünden gidelim isterseniz, yani sadece kamplaşma değil belki, yine de sizin geldiğiniz zeminler ki ağırlıklı olarak bu zeminde hemen hemen herkes Akademi çıkışlıydı, gerçi daha sonra başkaları da geldi gitti. Biraz belki o konumlandırmayı da konuşmakta fayda var.

Hakan Gürsoytrak: O tarihte biz üçümüz başladık Hafriyat'ı yapmaya, ama şöyle anlatayım önce: O noktada hakikaten katalog tasarımı, sergi mekânının bulunması, galericinin ikna edilmesi, biliyorsunuz ilk açılışımıza galericimiz gelmedi, tarafımızdan yapıldı. Açılışımızı böyle gerçekleştirdik: Kataloğu biz kendimiz finanse ettik, matbaayı kendimiz bulduk, –daha doğrusu arkadaşlar buldu, ben Eskişehir'de olduğum için onlar kadar takip edemiyordum– tasarımını kendimiz yaptırdık, ilk katalog böyle çıktı. O kataloğun karşılığında da resim verdik. Tabii açılışımızda da yakın arkadaş çevremizden başka kimse gelmedi. Üçümüzdük, ama çok iyi ilişkide olduğumuz birçok sanatçı arkadaşımız vardı. Aslında ben bugün şunu söyleyebilirim, üçümüz yaptık, ama o sergi kolaylıkla bir 5–10 kişi ile de yapılabilirdi. O derecede diyalogda olduğumuz, alışverişte bulunduğumuz insanlar vardı Hafriyat'ın çevresinde. Bu tabii Hafriyat'ın sivil oluşunun en basit göstergelerinden birisi oldu: Hem sivil olma, hem de biraz böyle dışlanmak ve dışlandıkça daha fazla yerin altına doğru itilmek. İkinci sergiyi açtığımızda da bu devam etti. Türk basınında, sanat dergilerinde kalem oynatanlar, sanat üzerinde düşünce üretenler böyle hareketleri takip etmiyorlar. Dolayısıyla biz kendi hakkımızdaki metinleri



Hakan Gürsoytrak, Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır, 1995, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 145 cm. Anadolu Üniversitesi GSF Koleksiyonu.

kendimiz oluşturmak zorunda kaldık. Birinci katalogda üçümüz ortak bir yazı yazmıştık. İkincisinde Mustafa yazdı. Üçüncü ve dördüncüde de Caner Karavit arkadaşımız yazdı. Hafriyat'ın genel dinamiklerini böylece hep beraber oluşturmaya başladık.

A.C.: Organik gelişti.

H.G.: Evet, organik olarak gelişti.

A.C.: Hafriyat'ın nasıl bir yön oluşturacağını aramızda kestiremiyorduk. Sadece bir şekilde kendi içimizde kapanmamaya çalışıyorduk, bunu da grubun gelişim çizgisinde gösterdiğimizi zannediyorum. Kapanmadık, açıldık, ayrıca elde ettiğimiz bu mülkiyet alanını sürekli paylaştırmaya çalıştık, sürekli aktif bir organizasyona dönüştürmeye çalıştık, tüm sergilerimizi bu şekilde gerçekleştirdik.

L.Ç.: Peki, böyle bir grup fikri baştan beri var mıydı?

H.G.: Öğrencilik zamanımızdan beri ortak bir şey yapma fikri hep vardı. Akademi'de de o yıllar içerisinde zaten farklı

farklı gruplar oluşmuş ve dağılmıştı. Her zaman bir araya gelip bir şeyler yapabileceğimiz bilgisi vardı, ama bunun hayata nasıl geçeceği konusunda tecrübelerimiz yoktu, yani bir uygulamaya sokamıyorduk. Hafriyat'ın en büyük şansı; ilk sergisini –ki ben muhalefet etmiştim– katalogla yaptı, kendi basın duyurusunu yaptı. Aslında o zaman iyi örgütlenebildik ve onun verdiği inançla ikinci ve üçüncü sergileri yapmaktan hiç kuşku duymadık. Resimler ve metinler tartışmalarımızın arkasından çıktı. Öğrencilik zamanımızdan beri başlayan sürekli bir alışveriş var aramızda. İlk tespitlerimizden biri de bir işin çelişki önerebilmesi idi. Akademi'nin modern eğitim tarzı "yeni"yi yapmak peşindeydi ve bunun bir nevi baskısı altında kalıyorduk. 80 darbesi ve oluşturduğu kimlik problemi de vardı. Hâlâ kimliğin bir problem olduğu bir ortamda yaşıyoruz. Kimlik problemleri ile beraber kendini ifade etmek istiyorsun; kendi varlığını çelişkinle bulmaya çalışıyorsun ve bunu da doğal olarak yanyana gelerek yapabileceğimizi biliyorduk. Yani ben şunu çok iyi biliyorum ki Mustafa ile Antonio trene atlayıp Eskişehir'e gelmeseydi, ben Eskişehir'de resim yapmıyor olarak devam ediyor olabilirdim. Çünkü hayatın şartları altında resim yapmayı zor devam ettirebilen arkadaşlar var.

Biraz da keşif ve buluş meselesine dönmek istiyorum şimdi, bu "yeni" konusuna: Etrafımızda "yeni" yaşanıyor, ama bizim hayatımızdaki yeri trajiktir. İlk Hafriyat sergisinde I. Habitat toplantısı oluyordu ve o yüzden kaldırım taşlarını değiştiriyorlardı. Habitat'a özellikle yurtdışından katılımcılar geleceklerdi ve o tarihe kadar bu kaldırımların yetiştirilmesi lazımdı. Hep de son dakikacı, makyajcı bir toplumuz. Benim modern hayatı yaşayan ve tüketen biri olmam gerekirken, bu amaçla yapılan her türlü düzenleme aslında hayatımı zorlaştırıyordu. Bunun yarattığı ikilem vardı, çünkü modern sanat, bütün serin tavrıyla, buluşçu ve alternatif tavrıyla, hakikaten gündelik hayatın gerçeğine uymuyordu. Bu yüzden de, bir kere önce imgenin sanatını yapmaya karar vermiştik; arkasından da, imgenin çevresel olması, genelliği, kendi tecrübelerimizden veya iletişim teknolojisi

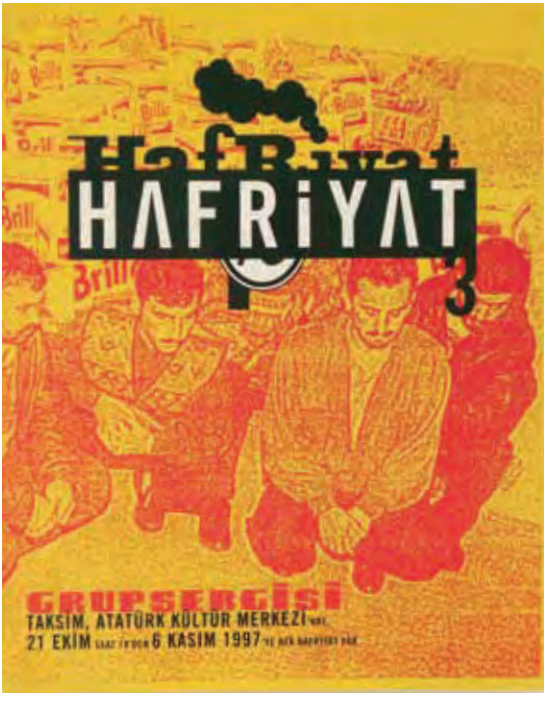
tüketiminden çıkabileceği gibi kararlarla yola çıktık: var olanın yeniden üretilmesi, yaşanılanın ve tüketilenin. Keşif yani.

M.P.: Ben bir de şunu ekleyeyim. Aslında senin baştaki soruna cevap olacak bu. Yani Hafriyat belli miydi, daha önceden belirlenmiş amacımız var mıydı? Aslında ilk sergimizi yaptığımızda, öyle bir sergi yapalım ki bu sivil bir hareket olsun ve sonra da sergiler açalım diye başlamadık. Hafriyat teori-öncelikli gelişmiş bir grup değil, yani biz öyle bir şey yapalım diye çıkmadık, hakikaten kendiliğinden, yani çok pratikle gelişti. Biz bu üç kişilik sergiyi açtıktan sonra bir sergi daha yaptık ve daha sonra başka bir sergi yaptık ve bunun içine başka disiplinlerden arkadaşlar da aldık; heykeltıraşlar aldık, çalışabileceğimiz arkadaşlarla birlikte çalıştık. Sonraki sergide videolar girdi, başka disiplinler girdi işin içine. Resimle başladık bu işe, ama resimle sınırlamadık, kısıtlamadık. Çünkü bizim ortaya çıkış nedenlerimizden bir tanesi de şu: Özellikle son 10-15 yıldır Türkiye'de gelişen Batı bağlantılı, tamamiyle sponsorlu sergilerde biraz ayrımcılığa uğradığımızı düşünüyorduk ve onların yaptığı ayrımcılığı biz yapmadık. Böyle bir şey yapmanın saçma olduğunu düşündük, ve dolayısıyla Hafriyat bir fikir, bir kavram olmaya başladı: Tuvalin ya da resim sanatının dışına çıkarak; şehre bakan, etrafıyla birlikte bu sanatta var olacak imgelerin çevresellikten geçeceğini, yani içinde kültür işaretleriyle, izleriyle bağlantı kurması gerektiğini içeren bir kavram haline dönüştü. Yani Hafriyat, ilk çıkışında olduğu gibi bir resim olayından çıkmaya başladı.

H.G.: Bir parantez açayım: O dönemde mesela Türkçe sergi ismi bile yoktu hakikaten. Niye "Hafriyat" olduğu üzerine herkes çok fazla odaklandı. Niye Hafriyat oldu? Bu hafriyat kelimesinin tanımını yapmamız gerekiyormuş gibi baskı altında kaldık.

L.Ç.: Bir katalogda bunu yaptınız.

H.G.: Yaptık tabii, çünkü yapmak gerekiyor, sen söylemiyorsan kimse söylemiyor. O zamanlar öyle kavram yoktu sergilerde, küratör falan da yoktu. Bu zeminlerde Hafriyat'ın kente



Hafriyat'ın AKM Grup sergisi kataloğunun kapağı. 1997.

dair bir kavram oluşturabilmesi, aslında, kent odaklı bir döneme, arkasından gelenlere yol açtı.

L.Ç.: Bu buluş ve keşif durumunun üzerine biraz gitmek lazım. Senin de işaret ettiğin gibi bir özdeşleşme de sözkonusu. Sonuçta Türkiye'de modern sanatı belli bir süre taşıyan kurumdan, yani Akademi'den mezunsunuz. Bu anlamda 96'daki serginin Akademi çevresindeki yansımalarını veya konuşmalarını hatırlıyor musunuz? Sizin aldığınız eğitimde herhalde böyle bir keşif duygusu yoktu. Nihayetinde Modern geleneğini sürdüren bir eğitim anlayışı var Akademi'nin. Bir zıtlaşma, bir tuhaflık oluştu mu?

A.C.: Şöyle bir durum ortaya çıktı diyelim; söylediğiniz anlamda büyük bir tepki gelişmedi bence. Türkiye'de gelişmesi de beklenemez zaten. Şöyle garip bir durum oluştu diyelim:

Mesela çok tutucu bir cenah bizi çok modern saydı, ve çok modern cenah da tutucu saydı. Dolayısıyla, biz arada olmanın ne demek olduğunu öğrendik, yani bu her dinden avare gibi bir durum, aslında sözümüzü biz kendimiz elde etmeye çalıştığımız için bu böyle oldu. Ben bunu daha sonra, zaman içinde kavrayabildim. Çünkü birilerine sormadan o zamanlar sergi yapmak bazı taraflarca çok eleştirilmişti. "Siz müzik grubu musunuz?", dediler, "Ne işiniz var? Ayağınızı denk atın, dikkatli olun, bu işler zor işler! Nankörler!" Diğer taraftan, hatırlayabildiğim kadarıyla birçok insan da, Hakan'ın bahsettiği genellik ya da imgenin genelliği üzerine olan mevzularda, o dönemin kendi tartışmaları içinde bunları bir şekilde avam saydı. Benim izlenimlerim, sağdan soldan toplayabildiğim izlenimler bunlar oldu. Ama sergilerimizde bir şekilde bunların çelişkisini yaşatarak bu son sergimize kadar geldik. Aslında son sergimizin konusunun da "İmalat Hatası" olması bu söylediğimizi özetliyor. Çünkü buradaki durum bu haliyle bir tür imalat hatası görüntüsü veriyor bizler için. Yani Türk sanat ortamını, özellikle mimarlıkla ilgili olarak söylediğim kısmı önemsiyorum. Şundan dolayı önemsiyorum, çünkü biz bunu ilk defa 10 yıl önce yurtdışına gittiğimizde görebildik. Ben o güne kadar yurtdışına gitmediğim için modern sanatın konumunu, kent içindeki önemini, mimarlıkla ilişkisini İstanbul'dan kavrayamıyordum. İstanbul'a döndüğüm zaman bu çelişkiyi kent içinde görebildim. Koskoca mekânlar yaratılıyor, o mekânların yaratıcıları elbette ki onların içinde işler tasarlıyorlar ve kent bunu yüzyıllarca sürekli olarak sağlıyor. Örneğin 18. yüzyılda yapılmış bir binanın içine yepyeni bir şey koymuyorlar, yani 18. yüzyılda bir iş yapılıyor, bugün de bu geçerli, eğer modern teknikle, modern mimariyle bir iş yapılıyorsa, bunun içine 15. yüzyıl görüntüsü veren bir iş konmuyor; bu ikilik sürekli ve doğru şekilde, doğru orantı şeklinde yürüyor. Buradaki görüntüde bence komik olan buydu; Türkiye'de ben bunun hâlâ komik olduğu konusunda ısrarlıyım. Türkiye'nin modern sanat serüveni bana göre oldukça komik bir noktadadır.

Memed Erdener: Yıllar önce, Hafriyat daha sergi yapmadan, daha grup dahi olmadan, orada bir enerji vardı, bunu hissettim. Hafriyat'ın düşünce alanı, oyun parkı ilgimi çekti. Çünkü orada gidilmemiş yol vardı. Orada teyeller vardı, işler teyellerle gidiyordu, her an sökülebilirdi, hatta sökülüyordu da. Bu heyecan verici bir durumdu. Çünkü kimse aslında Hafriyat'ın içinde o günlerde çok da ne yaptığını üç, dört cümleyle "ben bunu yapıyorum" diye, "manifesto da budur" diye söylemiyordu. Oysa o günlerde millet manifesto yazıyordu, "budur kardeşim, budur" diyordu. Kısacası, ben bunu gördüğümde 8-10 yıl önce, kendi sanat hayatımın nasıl gelişeceğini hissettim. Bence Hafriyat'ın altında yatan en önemli şey, temelinin olmaması. O, kendi halinde bir gaz bulutu gibi, teyellerle tutturulmuş bir elbise gibi ve şekilden şekile giren, öyle yaşayan bir şey. Hafriyat, artık buradaki insanlardan bağımsız, yukarıda duran bir şey. Hafriyat, ben acaba bu yaptığımla ona ait miyim diye, bize tekrar tekrar kendimizi sorgulatan bir şey. Buradaki hiç kimse biz Hafriyatız diyemez artık. O bizden bağımsız bir şey.

L.Ç.: Bütün bu teyel durumu diyorsun ya, aslında şöyle bir şey de var. Konuşmaya gelmeden önce 1996 sergisinin katalog metnini yeniden okudum. İddialı, az kelimeyle çok şey anlatan bir metin var orada. Sonra Caner'e gelmek istiyorum. Caner'in yazmış olduğu tekstler politik söylemi olan, hedefi belli, Hafriyat'ın belki söylediğin gibi o teyelini kuramsal noktada işaret eden metinler. Dolayısıyla, şimdi biraz da Caner konuşsun isterim. Bütün bu sahneyi nasıl tahlil ediyor? Bir de ona söz verelim.

Caner Karavit: Teşekkürler. Hafriyat'ı Akademi'den arkadaşlarım oldukları için ilk oluşumundan itibaren takip ettiğimden, aslında o yazıları biraz doğaçlama ya da içimden geldiği gibi yazdım. 80'lerin ikinci yarısından itibaren içimizde hapis kalan bir enerjiyi ortaya çıkarmak için farklı gruplar oluşturmaya başladık. Bunların çoğunluğu zaten resimden çok belki bedene, belki daha farklı bir aksiyon tiyatroya, deneysel tiyatroya başvurmak gibi yolları bize açıyordu, çünkü o enerjiyi dışarıya çıkarabilecek bir fiziksel harekete, sanat eylemlerine ihtiya-

cımız vardı. Bunları 80'lerin ilk yarısından itibaren bu gruplar içerisinde oluşturmaya başladık. Bu küçük gruplar, süresi belirli, aslında çok kısa süre devam eden ya da oluşumlar gerçekleştiren gruplardı: Barbart, Foseptik gibi küçük duyulmamış gruplar. Aslında bu küçük, adı duyulmamış gruplar aynı zamanda Hafriyat'ın da temelini oluşturan gruplardır. Takip ettiğim kadarıyla, örgütlenme biçimi olarak başlangıcından bu döneme yansıyan ve hâlâ devam eden modernist bir tavrı vardır Hafriyat'ın. Hafriyat postmodern bir söylem içerisinde oluşmuş bir örgütlenme değildir, yani bir üniter birliktelik değildir, üniter bir kitle değildir, daha çok serbest bir topluluğu andırmaktadır; dediğim gibi, temeli 80'lerin ortasına kadar dayanan. Serbest topluluktan kastım da bir yandan kimliklerini koruyan, bir yandan da adeta kendi içerisinde gizli bir anlaşması olan, içerisinde oluşan manifestoyu ya da düşünsel alt yapıyı koruyup devam ettiren bir topluluk karakteri. Ama şu an benim gördüğüm, Türkiye'deki etkinliklerde artık sıkça görülen sponsor desteğini de kabul etmeye başladı. Bunun nedeni biraz da varlığını sponsorlara bağlamış üniter gruplar arasında yalnız kalmış olmasıdır. Üniter kitleler deyince; içinde şöven düşünceleri de barındıran, kimlik totemlerinin etrafında biraz sosyal tutkalla yapışıp kalan, bu nedenle de kendi bireysel kimliklerini çok fazla ortaya koyamayan katı bir grup kimliği olarak görüyorum. Hafriyat, 80'lerin ortasında o küçük gruplardan aldığı feyzle, 96-97'de kendine bir cephe açarak ve zemin bularak günümüze kadar gelmesini bahsettiğim serbest topluluk tarzını korumasına borçludur. Ve hâlâ kendi içimizde bir tartışmamız varsa bu tabii ki kimlik totemlerin etrafında buluşmuş bir kitle olmadığımız içindir. Yani, mesela hâlâ kataloğun bir tarafındaki bir kelimeye takılıp tartışabiliyoruz. Hiç kimse de kalkıp "ben çekirdek kadrodanım ve sen buna hiçbir şekilde müdahale edemezsin" demiyor. Çünkü serbest topluluğun alt yapısında olan o enteresan ya da garip diyebileceğim sahiplenme ve gizli sözleşme burada var. Yirmi kişiye de çıksanız bunu devam ettirebiliyorsunuz. Ama bir yandan da çok güç bir şey, biz bu güçlüğü aslında 85'te de yaşadık.

Otuz kişilik gruplar da vardı o küçük grupların içerisinde. Belki o deneyimler sayesinde bugüne kadar kalabalık olarak, belki de artarak gelebiliyor grup; hoş bir deneyim de bu bir yandan. Belki de bu tarz bir grup özelliği taşıyan nadir ya da enteresan tek grup diyebilirim şu an Türkiye için, hatta başka coğrafyalar için de söyleyebilirim bunu.

L.Ç.: Belki bu sahneyi söz almayan arkadaşlar yorumlayabilirler.

Erim Bayrı: Memed'in söylediği enerjiyi ifade etmek isterim ben. Sivil alanla ilgili soruyu, mesleklere göre, –heykelcilikle ilgili– sormuş olsaydın, rahat bir şekilde ve biraz da önceden yer etmiş bir bilgiyle cevap verebilirdim. Resmi taleplerin dışında ve bunu İstanbul'un bir yerlerinde gerçekleştirme çabası üzerine. Grupla ilgili olanları düşündüğümde hem içinde yaşadığım, hissettiğim, hem dışardan gözlemlediğim bir şey var: Bizim öğrencilik yıllarımız 80'li yıllardı. Şimdi 80 öncesi 80 sonrası mukayesesi yapmak istemiyorum, ama o dönemdeki ortamın ya da dolaşımda olan dilin içeriği bugünkü gibi değildi, daha kapalıydı. Üniversite çevresinin içerisinde, öğrenci kaynaklı Ortodoks bir sol düşüncenin devamı niteliğinde alternatif bir sanat eğitimi oluşturma çabasını sürdüren bir dilin yanı sıra asıl okulun ideolojik yanıyla baskın ve hegemonya üreten eğitim biçimi vardı. Çok kısa bir tarihlendirme gibi olacak, ama benim için önemli. Dilde çok fazla bir alternatif gelişmezdi, bu benim öğrencilik yıllarında yaşadığım büyük bir sıkıntıydı. Yakın arkadaş çevremde de öyleydi. Mezuniyet, asistanlık ve ardından şehrin içerisinde genelde yapmak istediğiniz uğraş ile hissettiğiniz bir yalnızlık hali. Bunun yanında şehirde açılan sergiler de vardı: Bir tanesi "Yeni Eğilimler", bir diğeri "Günümüz Sanatçıları" ve Nişantaşı'ndaki galeriler. Saysanız örneklendirilebilecek daha fazla sayıda değil. "Yeni Eğilimler" sergisinin bir kere daha tekrar edilmesi üzerine okulda yıllarca tartışıldığını hatırlıyorum, gerekli gereksiz mi diye. Oditoryum salonunda altsanat, üst-sanat üzerine tartışmanın bir gün sürdüğünü hatırlıyorum. Tuhaf bir taraflaşma, tuhaf bir kamplaşma hali. O zaman okulun atölyesinde bir şeyler yapmaya çalışıyordum, ve dışarı-

dan, bugüne kadar duymadığım bir ifade biçimine, bir dile –çok açık söylüyorum– bu arkadaşlarla rastladım. Yani birbirimize bir eğitmenlik vasfı, dilde oluşan bir vasıf da oluşturduk. Bu heyecan ve enerji, okuldan ayrılmamla oluşan sinir bozucu yalnızlığa destekti… Bir de düşünün, heykelle uğraşıyorsunuz, kurumsal olan taleplerin dışında bir düşünce oluşturmaya çalışıyorsunuz. Ama bakın ben maddi anlamda bir şeyden söz etmiyorum, destek olsun, malzeme getirsin demiyorum. Dışarıdan bir söz söylensin anlamında karşılaşma buradaki arkadaşlarla gerçekleşti ve onların atölyelerine gitmek, onların benimkine gelmiş olmaları bir motivasyon aracıydı. Benim o güne kadar rastlamadığım bir şeydi. Süreklilikle ilgili de, hâlâ etkiliyor beni; zaman zaman düşe kalka ilerleme, beraber çalışmalar, ayrı düşmeler olsa bile, bugün de biraradalığı ısrarla sürdürmek isteğinin bir anlam ifade ettiğini düşünüyorum. O yıllarda düşüncedeki net politik ayrım bugün daha farklı bir karmaşaya dönüştü.

Bugün için şöyle bir şey söyleyebilirim. İçinde bulunduğumuz dönem birçok eleştirinin şekillenme, olmadık ideolojik tanımlamaların altına çekilebilme tehlikesinin taşıdığı bir dönem. Direkt Hafriyat ile ilgili bir şey değil, ama bugünkü politik olan tartışmanın Hafriyat'ın birlikteliği ile ilişkisi anlamında bir şey söylemek istiyorum. Şöyle bir karmaşa hali var: Dün Antrepo'da da sürdü, Bugün bütün oluşumları içerisinde barındıran bir şey. Tekil olarak birbirimizden haberdar olmayabiliriz, ama birkaçımız olup biten karşısında ne diyor, dolayısıyla politik anlamda, ya da düşüncenin devamı anlamında bir ortaklığı kimse önceden taahhüt etmemiştir, etmiyor da şu an. O güne göre şu andaki belirsizliği ifade etmeye çalışıyorum. Çünkü bugün mesela bir sponsorluk kurumu üzerine tartışılırken, birdenbire ulusallık mevzusu ile ilgili de bir soru işareti oluşabiliyor. Ya da bugün meslekle ilgili, bir meslek uygulaması olup olmadığı konuşulurken, özellikle İstanbul, Tiflis ya da Erivan gibi sanat organizasyonlarının düzenlendiği yerlerde üreticilerin kimlikleri üzerlerine de soru işaretleri doğurabiliyor. Yani şu anlamda çok kaba; bir zamanlar bir imparatorluk sanatı

üzerine bir eleştiri geliştirilirken, Jeff Koons'un işte Rockefeller Center'ın önündeki heykelinin birdenbire gittikçe masumlaşan örnek halinde durması gibi ya da devamının sanatın bir ifade biçimi ihtimallerinden biri olarak söylenirken, mesela bende bugün şöyle bir paranoya oluşabilir: Yarın öbür gün bir sanat tarihçisi; 90'lı yılların ortasından 2000'li yılların bilmemkaçına kadar, özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinde düzenlenmiş birtakım sanat organizasyonlarına katılan uluslararası kimlikli sanatçıların içerisinden federalleri ayırmak mecburiyetinde kalabilir. Çok kaba bir paranoya olabilir bu. Ciddi söylüyorum bu konuda birbirimizle ilgili net olarak evet, aynı böyle düşünüyorduk demeyeceğimize eminim. Böyle bir isteğim de yok. Şunun bir sebep olması bile düşünceyi ifade etmek için yeterli. Kötü niyetle değil, ama böyle bir şüphenin varlığına her zaman açık haldeyim. Böyle şeyler geçiyor aklımdan.

L.Ç.: Mesela, bu güzel bir şey. Bu noktada bir soru beliriyor: Karar alma süreci nasıl işliyor? Sonuçta bu bir yanyanalık. Bu yanyanalıkta, süre içerisinde bir sürü kişi geldi, belki çoğaldı, sonra bazıları gittiler. Ama nihayetinde bir karar alınıyor. Ve Hafriyat da –aslında ben sivil derken biraz da şunu söylemeye çalışıyorum– kurumsal değil, yani bir yere oturmuş değil, oldukça da hareketli bir oluşum, başka zeminlerden bir sürü insan geliyor, hatta başka kentlerden geliyor, bu hareketliliğin içerisinde o kadar da çok sergi yapılıyor. Yani Hafriyat neredeyse her yıl olmasa bile, ortalama birbuçuk iki senede bir sergi yapıyor. Bu karar alma süreci hem teknik olarak, hem de kuramsal olarak nasıl işliyor?

Neriman Polat: Karar alma süreci o kadar kolay değil, aramızda bayağı tartışıyoruz. Bu da iyi bir şey bence. Hafriyat sanatçı inisiyatifiyle oluşmuş bir topluluk olduğu için çok değerli, hatta nostaljik de. Gerçi inisiyatif kelimesi epeyce gündemde, ama bana kalırsa bir şeyi bittiğinde ya da gücünü kaybettiğinde tartışıyoruz. Şimdi de böyle bir dönemin içine girdik, sanatçı inisiyatifinin zayıfladığı döneme. Bundan beş yıl önce sanatçı inisiyatifiyle yaptığımız sergiler hiç desteklenmiyordu, şimdi

ise bunun kıymeti kavranmaya başlandı. Bence artık bu tür oluşumlar çok azalmış ya da gücünü kaybetmiş durumda. Genelde güncel sanat alanındaki sergiler iktidar merkezleri tarafından yönlendiriliyor ve bu anlamda Hafriyat'ın çok önemli olduğunu düşünüyorum. Uzun soluklu olması bakımından da, çünkü Türkiye'deki oluşumların ömrü pek kısa oluyor. 2000 yılında "Hain Geceler" sergisini yapmıştık. Sergiyi çok hızlı bir şekilde kurduk. Karar alma süreciyle ilgili olarak da, neredeyse tasarım dışıydı. Ortaya çıkan sonuç güzeldi, çok enerjikti. Karar verici bir merkez yerine, herkesin katılımıyla oluşan bir sergi; bence en iyisi bu. Ayrıca sergide hiçbir şekilde bir statüko yoktu.



Neriman Polat, "Hafriyat, İmalat Hatası" sergisinden, "İki Keklik", video, 2005.

Herkese açıktı, tinerci çocuklar bile gezdi sergiyi, hatta geceleri de açıktı. Bir sokak ressamı gelip, kendi resimlerini sergiledi. Asmalımescit'te eski bir binanın içindeydi, katalog basmamıştık. Daha önce Türkiye'de, İstanbul'da böyle bir mekânın içinde sergi yapılmamıştı, yani bu bağımsızlıkta yapılmamıştı, kimse böyle bir şeye cesaret etmemişti ya da bu ruha sahip değildi diye düşünüyorum. 9. İstanbul Bienali şu anda bunu yapıyor, sadece mekânsal kullanım anlamında.

M.E.: Hafriyat'ın yeni birini gruba alma konusunda net bir fikri yok. Neden? Çünkü bu grup alçakgönüllü. Çünkü bu grup çıkarını düşünmez. İleriye yönelik gruba sınıf atlatacak planları yoktur. Farklı bir şey. Erim'in söylediği ilginç bir düşünce, federal olayı. Bence çok güzel bir cümle. Hatta şöyle bir şey hissediyorum: Bence bu da önemli bir husus sanatçılar için. Burada, Kürtlerle ilgili, çarşaflı kadınlarla alakalı bir şeyler yaparsanız Avrupa'da sergiler açarsınız, uluslararası kitaplara girersiniz.

A.C.: Çok kısa bir şey söyleyeceğim, konuyu dağıtmayacağım. 1997'de AKM'de (Atatürk Kültür Merkezi'nde) iki salonda sergi hazırlamıştık. Hafriyat tarihinde ilk defa, on gün önce katalog bastırdı. Bu mucizevi bir şeydi bizler için, inanamadık. Kataloglar matbaada durdu, açılış bizi bile şaşırttı, inanılmaz ilgi vardı. Salon hıncahınç doldu. Kataloglar yoktu sergide. Hiç kimseye anlatamadık, inandıramadık katalog bastırdığımıza. Biz "bastık" diyoruz, "60 sayfa kataloğumuz var, yaptık", ama bir arkadaşımızı gönderdik, o arkadaşımız trafik var diye geri dönmüş, açılışı kaçırmak istemiyorum diye. "Sizin kataloğunuz umurumda değil, açılışı görmek istiyorum", dedi. Haklısın dedik bize de; hiçbir şekilde sorun olmadı aramızda. Kataloglar hâlâ annelerimizin elinde, gardroplarda bir şekilde duruyor. Hafriyat'ın karar alma mekanizması…

L.Ç.: Gitmeyen Charlie miydi?

A.C.: Yok , ismi lazım değil.

L.Ç.: Peki, şimdi şuna da bir şekilde işaret etmek istiyorum: Sonuçta her serginizde bir isim var. Bu bugün belki çok

popüler bir durum. Her serginin bir isimle anılması doğal olarak küratöryel veya daha başka kavramsal işaretlerin okunmasına yönelik bir kolaylık gibi. Bu nasıl işliyor, yani buna nasıl karar veriyorsunuz? Pratik olarak gidiliyor, geliniyor, "yanyana geliyoruz, evlerde buluşuyoruz" falan güzel de, bunun altyapısındaki düşünce nasıl filizleniyor?

A.C.: Ya enerjisi olan bir arkadaş bir sergi fikri atarsa ben peşinden gidebilirim.

H.G.: Her sergide birileri bazı işleri biraz daha fazla yükleniyor, hep böyle oluyor. İlk üç sergi Hafriyat 1–2–3 olarak gitti. Arkasından da 4'e gerek yoktu, süperdi yani. Oturuyorsun, konuşuyorsun, konuşurken birisi bir şey söylüyor, çok şey söyleniyor, bir tanesi tutuyor o gün elinde, nasıl olacağı zaten sürekli tartışmaların içinde saklı. Çünkü birbirimizin işleri hakkında konuşuyoruz. Devamlı birbirimize kendi işlerimizi gösteriyoruz, fotoğraflarını, yarım hallerini, bitmiş hallerini, fikir alıyoruz birbirimizden. Hatta başka bir sergi söz konusu olduğu zaman da öyle, kişisel sergilerimiz olduğu zaman da öyle. Bunlar Hafriyat'ın bünyesini oluşturan şeyler, düşüncelerini oluşturan, temellerini oluşturan şeyler. Bunun arkasından da ortaya çıkacak isimleri bulmak hiç de zor olmuyor. "Hain Geceler"in ismi çok da tutmuştu zaten. Nur Apartmanı'ndaki. İki ayın içinde mekânı bulduk sergiyi yaptık. İsmin "Hain Geceler" olacağını duymuştum, karar vermişlerdi ve çok da güzeldi. Geçen sene birlikte yaptığımız sergi, "Yalan Dünya" da öyle. Buradan oraya gidiyor olmanın, Türkiye'den Almanya'ya sergi götürüyor olmanın stresi vardı üzerimizde. "Yalan Dünya"nın aynı zamanda İstanbul'la alakası vardı. İşte kocaman bir kent, oraya gittiğin zaman sanki İstanbul'un kimliğini benimsemişsin gibi olacak. Bu da bizim istediğimiz bir şey değil. İstanbullu olmak diye bir derdimiz olmadı, ama İstanbul'un bir kesimindeniz, İstanbul'un içinden bir şeyler, tabii ki asla İstanbul'un tamamı değil. Bir de hava olarak arabesk kültürü. Müslüm Gürses'in farklı bir stili var; resim yaparken dinler olduk, birbirimize dinlettik. Etkileşimler bu şekilde oluyor. Zaten çelişkiye, yaşadığın çevreye

bakıyorsan, sanatına bilgi olarak, görüntü olarak, bir mahalli duygudan, bireysel anılardan, içinde bulunduğun coğrafyanın politik zorunluluklarından sorumluluklar çıkarıyorsan, aslında ne yapacağın ve nasıl yapacağın da ortaya çıkıyor.

İlk başta mesele tuval ağırlıklıydı, ama tuval yapan akademikler ile de bizim çelişki içinde olduğumuz taraflar vardı, tuvalin bitmiş olduğunu iddia eden, kendilerine güncel sanatçı diyen grupla da olduğu gibi, biliyorsunuz. Zamanında tuval resmi avangard bir şeydi. Şimdi ise, tuval yapıyorsan bitti tamam, koy şöyle bir kenara. Ama ben imge yapıyorum, imgeyle uğraşıyorum, elimde göstergeler var, onların fotoğrafını çekince güncel sanat oluyor, tuvalle uğraşınca klasik sanat oluyor. Tutucu, Türk sanat camiası öyle tutucu ki, içerisinde çok küçük bir hareket yaptığında bile zaten, bir şey oluyor, mesela görmezlikten geliniyor. Bizi akademikler tarif ettiler: "Sanat camiası duvardır, buraya iğne gibi gireceksin, siz bloğu ittirmeye çalışıyorsunuz" filan gibi benzetmeler yaptılar. Bizim öyle ittirmek gibi derdimiz yoktu hakikaten, çünkü bir şeyler yapıyorduk ve söylenecek söz vardı, onu söylemek istiyorduk. O sözün sanatçı camiasından birilerini karşına alarak, onların üzerinden ifade edilmesi gerekmiyor, öteki ile tanım bulmak istemedik, çünkü hep öyle görmüştük, mesela soyut resim yapanlar, figür resmi yapanlar birbirleriyle kavga ediyorlardı. Böyle bir ortamdan geldik ki, o ortam aynı zamanda ilave etmek istiyorum, Akademi'nin, Mimar Sinan'ın Resim Bölümü, Cumhuriyet Dönemi için Türk Resim Sanatını belirleyen tek merkez olmuştu. Bu dönemin sonrasında o merkezci hücre yavaş yavaş önemini kaybederken, birbirlerini itip kakmaya başladılar. O dönemde öğrendim ki sanat birilerine kaka demekle yapılan bir şey değildir. Sanat insanın kendisi için yaptığı bir şeydir. Bu sanat hakkındaki düşüncemiz, elbette sanat hakkındaki organizasyonumuza da yansıyor. O yüzden de bizim kimi seçeceğimiz belli, aslında zor bir şey değil. Hafriyat egosunu kırabilen sanatçıların bir araya geldiği bir grup.

N.P.: Yine de epeyce tartışıyoruz. Bence çok büyük sıçra-

malar yok Hafriyat'ın çizgisinde. Başından beri gittiği bir yol var Hafriyat'ın. O da öyle büyük değişimlere uğrayarak değil, daha çok açımlanarak gidiyor, bence. Bu nedenle, sergi başlıklarını bulmak zor bir şey değil. Başlıklar ele alınan konuların zenginleşmesine katkıda bulunuyor.

H.G.: Kent resmi dedik mesela; kent resmine uygun bir pentür dili oluşturmuştuk, ama oturup o pentür dilin akademik özelliklerini tam olarak, formel bir halde anlatmadık, bunu yapmak istemedik. Özellikle heykeltıraş arkadaşların katılması, bizi sergi düzenlemesini, mekân fikrini düşünür haline getirdi. Hafriyat sergileri; dört kişinin yanyana gelip yaptığı karma resim sergisi olma fikrinden çıkıp, AKM sergisiyle beraber, mekâna düzenleme yapan sergiler olmaya başladı. Bunun arkasından gelen her sergide çizimlerin, karikatürlerin, videoların devreye girmesi bizi tuval resmi ya da tuval-dışı sanat, tuvali inkâr eden sanat tartışmasının dışında tuttu, biz bu tartışmayı içimize çekebildik ve Hafriyat'ta hakikaten şunu görebildik (mesela Nur Apartmanı'nda öyleydi): Hafriyat sergileri çevresindeki enerjiyi kendi içine çekmeye hazır sergiler. Çünkü bizim işlerimiz modernciliğin tek iddiaya indirgenecek tamamlanmışlığı, bütüncüllüğünü önermiyor, tekilciliği önermiyor. Biz mesela resimlerin çok odaklı olduğundan bahsettik, aylarca bunu konuştuk. Bir buçuk, iki yıl boyunca, sanatta anlatım yapılmalı mı, yapılmamalı mı diye tartıştığımızı biliyorum. Bir taraftan anlatımcılık içerisinde de çok odaklı anlatımı tercih ettik. Bunlar modern sanatın bilinen bazı öğretilerinin dışındaydı, ama postmodern bir söylem de geliştirmeye çalışmıyorduk. Çünkü içinde yaşadığımız coğrafya, İstanbul kenti ve çevresinde gördüğümüz imgeler çok odaklıydı. Yani görüyorsun ki Sultanahmet'teki o canım caminin külliyesi asfaltın altında kalmış, nasıl bir modernleşme anlayışıdır bu? İnsanın sağlık meselelerini, eğitim meselelerini çözemiyorsun, modern düşüncelerden bahsediyorsun. Modern düşünce hayatla paylaşılır. Modernin hayat üzerindeki izlerini kent ölçeğinden bakarak sürdük.

L.Ç.: Caner bir şeyler söyleyecekti.

C.K.: Ben aslında biraz sponsorlukla ilgili konuşmak istiyorum. Hafriyat'ın sponsoru en son sergide de vardı. Sponsorlar aydınlatma sistemi ve alçıpanla ilgili maddi desteği verdi. Katalogla ilgili katkılar da var her seferinde. Öte taraftan, biraz gizliden gizliye bir ilkeler çatışması da söz konusu; bu sponsoru mümkün olduğunca grubun dışında tutma isteğinden kaynaklanan bir ilke. Mustafa da bizim sponsorumuz yok dedi ya, aslında bunları biraz görmezden gelmeye çalışıyoruz. Yani sponsor biraz da öcü gibi geliyor bize, eskiden kalma şüpheci alışkanlıklarımız nedeniyle. Demin bahsettiği gibi biz aynı zamanda paranoyak bir kuşağız. 80'li yıllardan kalma bir sivil polis paranoyasının ibresi şimdi ABD ve işbirlikçilerine dönmeye başladı: Ajandır, Amerikan ajanıdır, casustur diyoruz. Ya da birisi bir kültürel etkinliğe destekçi olarak yaklaştığında acaba spekülatör Soros'un bir yan kuruluşu mu diye şüphe doğuyor insanın içinde, yani bunları yaşıyorsunuz. Ama bunlar haksız şüpheler değil, bunun da farkındayız. En son Datça'da böyle bir sohbet oldu, Mustafa'yla beraberdik, Alman bir grup vardı. Sohbet ediyoruz, birdenbire siz madem sanatçısınız, mekân da var Datça'da, para desteği yapalım etkinlikler olsun diye teklifte bulundular. Mustafa'yla iyi niyetli olarak atladık tabii, biz bu destekleri alırız dedik, ama birdenbire benim paranoyam tuttu. Tamam da kardeşim Hafriyat'ı görmedin, ne yaptığını bilmiyorsun, niye destek vermeye kalkıyorsun? Bu sorgulamasız yaklaşım insanın içine kuşku salıyor birdenbire. Biraz sonra adama siz Soros'u biliyor musunuz, yani onunla ilgili bir bağlantınız var mı diye sordum. Adam bozuldu tabii birdenbire ve kendini savunmaya çalıştı.

Şimdi söylemek istediğim, az önce Memed'in söylediği gibi, bazı yükselen değerler var: İşte Atatürk'e, Cumhuriyete karşı olunması, etnik temaların yüceltilmesi gibi. Bunlar bir tarafıyla koşulsuz olarak dışarıdan müthiş bir sponsor desteği görüyorlar. Şimdi Hafriyat'ta sponsor desteği yok desek yeridir; bir iki tane doğru dürüst asılmamış lamba ya da alçıpan panoları saymazsak, aslında çok fazla bir sponsor desteğinden bahset-

mek zor. Bu yükselen değerleri baz alan etkinlik ve grupların destekçilerine baktığımızda da Soros'la bağlantıları konusunda insan şüpheleniyor.

A.C.: Bence bu işlerin sergilerinin yapılıyor ya da destekleniyor olması doğru bir şey. Memed'in söylediği şöyle bir durum: Diğer tarafta kalanların yükselmemesi çok garip, değil mi Caner?

C.K.: Hayır, yükselmemesinin yanında duyduğu paranoyadan da insan biraz rahatsız oluyor, çünkü verdiği destek aslında iyi niyetli bir destek değil, ben onun iyi niyetli olduğunu düşünmüyorum. Ya da ne bileyim Edirne'de Romanlarla ilgili bir festival oluyor, Almanya'dan birileri geliyor, destek veriyor ve diyor ki: "Sizin Roman kültürünüz var, diliniz var, niye kendi kendinizi farklı yerlere taşımıyorsunuz?". Bu etkinliklerin gerçekleşmesi için de belediyeye para vermişler. Ama sonuç onların umduğu gibi olmuyor, çünkü bu coğrafyayı hâlâ tanımıyorlar. Sonuçta Çingeneler belediyeyi basıyorlar. Ama, etnik hakları konusunda gaza geldikleri için değil, "Parayı niye bize vermediniz?" diye basıyorlar. Bir başka örneği de Kosova'ya gittiğimde yaşadım. Bizde bazı desteklerin kimliğini açık açık afişe edemezsiniz. Özellikle de devlet kurumlarında kalkıp da birisi size sponsor olduğunda (mesela Soros) bir tabela asıp, "burası Soros desteğiyle" yapılmıştır diyemezsiniz, eleştiri oklarına hedef olursunuz, tepki görür. Ama Kosova'yı öyle bir ele geçirmişler ki! Devlet üniversitesinde bir salon açmışlar, kocaman bir yer, kitaplık, videolar. Kapısından girerken kocaman bir pirinç levha ile karşılaşıyorsunuz: "Soros Vakfı tarafından yapılmıştır" diye. Burada böyle bir şeye cesaret edemezsiniz. Aslında onların belki de oraya övünçle koydukları bir şey. Ama burada biz tepki duyuyoruz. Aynı şekilde, bizdeki etkinliklerin destekçilerinde de gizliden gizliye var. Belki de bunların altındaki desteklerin olumsuz etkilerini biz önemsiyoruz da birçoğunun umurunda bile olmuyordur. Mustafa böyle şeye sıcak bakarken, aramızda tartıştık da. Datça'daki o Almanları iyi niyetli olarak düşünsek bile…



İrfan Önürmen, Kompozisyon, 1999, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 130 cm.



Murat Akagündüz, Boğazda Yolculuk, 1999, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 200 cm.

A.C.: Şöyle bir naiflik de çıkıyor ortaya belki o zaman: Mesela bir kuruluş bir sanat grubuna ya da bir sanat görüşüne destek verecekse, elbette kendi dünya politikasına uygun düşecekse verecektir.

C.K.: Elbette, bunu sorgulamaya ne hacet, ama senin de sanatçı olarak bir dünya görüşün olmalı. İlkelerin ve görüşlerin doğrultusunda gardını sen de almak zorundasın değil mi?

A.C.: Tamam, Whitney Museum niye tuval resmine destek vermiyor diye bir şey söylendiği zaman, sanırım bu garip bir durum oluyor; çünkü bu müze kendi 20 yıllık ideolojisini kuruyor, para kaynaklarını buluyor. Bu para kaynaklarını araştırdığın zaman, diyelim ki bilişim, medya, bilgisayar vs., yani yeni teknolojilerle ilgili bir soru çıkıyor karşınıza. Şimdi bu durumda böyle bir para yatırılmış, böyle bir 20-30 yıllık teknolojik ideal oluşturulmuş, bunun sonucunda herhalde desteklerin tutup da tüm bu oluşturulmuş dünya görüşüne ters bir şey vereceğini ummak biraz saflık olur. Bence bu bir şikâyet konusu olmamalı, çünkü bu teknolojinin sanatla olan birlikteliği üzerine bir konum.

C.K.: Ama ilkelerin o teknolojiyle, teknolojinin getirisiyle olan dirsek teması eğer seni rahatsız ediyorsa, tabii ki orada şüphecilik girer devreye ve ona karşı tepki oluşturabiliriz içimizde. Yani teknolojinin geldiği kaynak ve teknolojinin nasıl geleceği önemli benim için. Ama sen diyorsan ki teknoloji gelsin nasıl gelirse gelsin…

A.C.: Ben öyle bir şey söylemedim.

C.K.: Diyemeyiz zaten, dersen az önce bahsettiğim serbest topluluk kavramı da yok oluyor. Yani bahsettiğim o gizli bir anlaşma var ya aramızda, o bir yandan da bazı ilkeler üzerine oluşmuş anlaşmadır diye düşünüyorum.

A.C.: Hafriyat da böyle oluştu zaten.

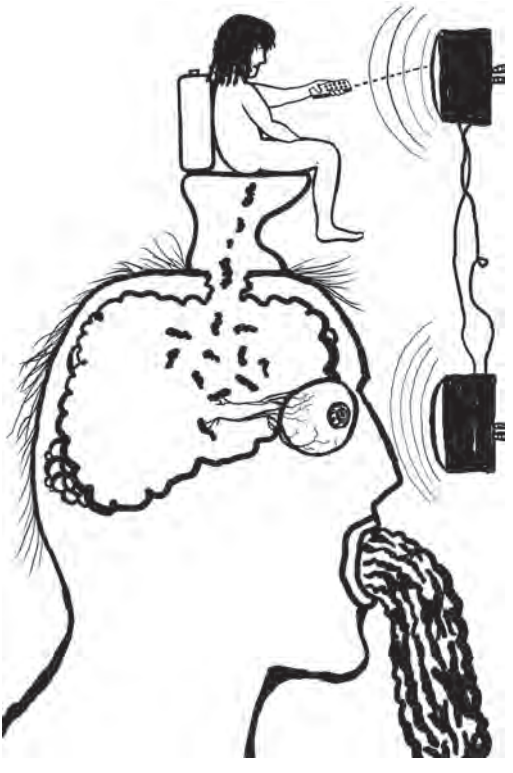
C.K.: Tabii, demek ki kaynağın nasıl geldiğini biz soruşturuyoruz. Aslında, demek ki bir yandan ilke de var sponsorluk konusunda, yani sırtımızı ona dayamıyoruz biz. Herhalde öyle bir şey olsa, sponsor olarak birisi gelse bize, grup içerisinde bayağı bir tartışırız.

L.Ç.: Şu ana kadarki konuşmaya Murat'ın ekleyeceği bir şey var mı diye soracağım, ama önce Emre [Zeytinoğlu] bütün bu konuşmayı nasıl görüyor? Çünkü Emre de sizin üzerinize ciddi yazılar yazdı. Onun yorumu da önemli.

Emre Zeytinoğlu: Gerçekten hayli mesai yaptık Hafriyat'la. Onlar için birçok yazı yazdım, fakat şu anda Hafriyat'ı ilk defa bu kadar yakından tanıyorum. Yani hep belirli konularda konuşuyorduk; mesela bir sergi mi var: Biz o serginin ortaya çıkış mantığını, o serginin ne şekilde yazılması gerektiğini, serginin içeriğinin hangi bağlamlara uzandığını vs. tartışıyorduk. Dediğim gibi; ilk defa Hafriyat'ı bu kadar geniş zamanda ve böylesine bir grup bütünlüğü halinde dinleyebiliyorum. Şimdi birtakım yeni ipuçları da yakaladım; zaten kendileri de burada yeni bir sorgulama içindeler, yani kendi ilkeleri konusunda bir sorgulama bu. Her ne kadar kapı herkese açık deniyorsa da, söz konusu ilkelere çok aykırı kalan, sorgulama sürecine katılmayan biri zaten Hafriyat'la çalışmak istemez; yani sizin saptadığınız ilkeler konusunda çalışmak istemez. Bu dışarıdan belli oluyor. Her ne kadar siz birbiriniz için kararsız kalsanız da; birbirimiz için ne düşünüyoruz bilmiyoruz ve oturup da temel ilkeler üzerinde mutlak kararlar oluşturmadık ya da çok net kurallarımız, kriterlerimiz yok diyorsanız da, dışarıdan fark ediliyor ki belirli bir görüş alanı yaratılmış gibi. Ancak bu uzaktan şöyle fark ediliyor: Bir efsane gibi... Biraz önce –ben çok önemsedim– bir cümle geçti: Hafriyat başka bir yerde duruyor, Hafriyat sanatçıları başka bir yerde... Hafriyat kendi adıyla, kendi ağırlığıyla ve kendi karakteriyle, efsane türünde konuşulan bir şey, bir söylem oluşturmuş: Hafriyat efsanesi ya da söylemi. Ama Hafriyat sanatçıları bu grubun içine sanki her defasında dışardan, ilk kez bu grupla tanışıyorlarmış gibi dahil oluyorlar ve sonra tekrar uzaklaşıyorlar. Ve tekrar bir araya geliyorlar ve her defasında bu gruba dahil oldukları için farklı sorgulama süreçleri başlatıyorlar ve sonra tekrar uzaklaşıyorlar. En azından ben öyle algılıyorum. Buradaki toplantıda da aynı şeyi sezdim.

Başka bir şey söyleyeceğim: Açıkçası ben bu sivillik mese-

lesini anlamadım. Nereden girildi bu konuya, sivillik nasıl izah edilebilir? İşte bence Hafriyat'ın efsane yönüyle çakışan bir şey bu, çünkü sivillik eğer resmi söylemin ya da egemen söylemin karşılığı olarak ortaya konuluyorsa, bu resmi söylem meselesi nereden çıktı? Hafriyat'ın sürekli bir muhalif tavrı var, evet. Asla resmi söylem içinde olamaz Hafriyat, neden? Çünkü efsane öyle gelişti. Peki ayrı ayrı sanatçılar bu konuda ne düşünüyor, nasıl davranıyor? Çekirdek bir kadro olmadığına göre, sürekli bir değişken yapı olduğuna göre, temel ilkeler fazla somut olmadığına göre, o zaman ortak alınmış bir karar da olamaz. Ama demek ki grupta içten içe bir hissiyat, bir duyarlılık gelişti ve birdenbire niçin resmi söylemde değiliz ya da siviliz, bu söylem nasıl doğdu vs. diye herkes birbirine sormaya başladı. Bunun cevabı nasıl verilir bilmiyorum, ama galiba burada asıl kastedilen sivillik değil, meşruluklar. Yani soru, niçin meşruluk olanaklarının kullanılmadığı, niyet olarak meşruluk olanaklarından niçin uzak durulduğu. İşte Mustafa'nın söylediği: Eğer meşruluk alanlarını kullanabilirseniz, sponsor elde edebilirsiniz, kataloglarınız zamanında basılabilir; çünkü o sponsorlar bütün organizasyonu yapacaklardır ya da birilerine yaptıracaklardır vs. Burası doğru: Hafriyat meşruluk alanları içinden konuşmak istemiyor, ondan uzak durduğunu ilân ediyor. Fakat Hafriyat'ın üzerine bastığı bu zemin aslında çok kaygan. Meşruluklar alanından çıkmaya çalışmak ortak bir güç gerektirir, ortak bir kararlılık gerektirir. Meşrululuk alanlarının, olanaklarının ve onun dışının saptanmasını gerektirir en azından. Nedir bunlar? Örneğin niçin sponsor kullanacağız ya da kullanmayacağız? Evet Erim'in söylediği, Caner'in desteklediği şeyleri de çok önemsiyorum. Öyle bir dönem ki şu an, çok iyi bir iş yaptığınız zaman ve kendinizi bu iyi işten sonra mükemmel, başarılı ve gönlü rahat hissettiğiniz zaman, birdenbire bir kuyunun, pisliğin içine düştüğünüzü hissedebilirsiniz. Kime hizmet ettim, kiminle birlikteyim, bana kimler destek oldu? Ama bu yeni bir sorun değil. 1960'larda Hans Haacke de, sanatçıların yanıbaşındaki bu sponsorlar kim, bunlar ansızın nereden çıktı diye düşünmüş, düşüncelerini bir



Memed Erdener,
"Yeni Durum".

yapıta dönüştürmüş ve düşünce sürecini müzede sergilemişti. Sonra da yapıtını müzeden kaldırmışlardı. Aynı paranoya –eğer buna paranoya demek doğruysa, ki bana göre bu paranoya filan değil– aynı durum diyelim, devam ediyor bugün de. Haklı olarak sorgulama gerekliliği de devam ediyor. Bütün o resmi, sivil, meşruluk vs. gibi tanımlanan, tartışılan hareket alanlarının dışında, Hafriyat için başka bir noktayı işaret edeyim: Bunu, o birlikte yaptığımız uzun çalışmalar boyunca çok net olarak teşhis ettim. Hafriyat hiçbir konuya önceden karar vermeksizin, bir bellek kullanmaksızın, yargıları devreye sokmadan ve sadece izleyerek yaklaşıyor, ama bu izleme tavrı boş bir bakış anlamına gelmiyor. Bu her şeyin eşit biçimde algılanmasını ya da görül-

mesini sağlıyor. Yani öncelikle algılanacak olan şeyler vardır, önceliği olmayanlar vardır. Görmeye değer olanlar ya da olmayanlar... Değer problematiği... O halde imalat hatası meselesini düşünürken de kendinize o tabiri yakıştırabilirsiniz, o zaman biz de imalat hatasıyız diyebilme şansınız doğar. İmalat hatasını gizlemek, onu bir değer olarak reddetmek aslında sorunların üstesinden gelmek değildir tabii, ama Hafriyat'ın ille bu değer sorununu çözeceğiz diye bir konuyu öne çıkardığını ben sanmıyorum. Hafriyat onu öyle görmüştür, imalat hatasıdır. İyi midir, kötü müdür, doğru mudur yanlış mıdır, hatanın tarihsel gelişimi ne şekilde olmuştur vs. ile çok fazla ilgilendiğini düşünmüyorum. Bununla ilgili yorumları daha çok Hafriyat'la dışardan ilgilenenler yapıyorlar, örneğin benim gibi. Hafriyat, imalat hatası problematiği ile ilgileniyorsa, onların mutlaka bir önerisi vardır diye ahkâm kesenler oluyor. Ancak Hafriyat yalnızca bakıyor, çevresine bakıyor ve her gördüğü şeyi değerlendirirken, görülmesi gereken ve gerekmeyen her şey bir anda ve bir arada büyümeye başlıyor. Gizlemek adına küçültülmesi gereken şey büyüyor, büyümesi gereken şey de yine büyüyor ve en ufak hatalar bile balon gibi şişmeye başlıyor. Bu, kendi sergilerine yakıştırdıkları imalat hatası içeriğinde olduğu gibi, kendi bünyelerinde ya da dışarıda herhangi bir yerde olabilir. Bütün hataları balon gibi şişirmeye başlarsınız, o hatanın ana dokusu da ortaya çıkmaya başlar. Ben hep aklıma Deleuze ve Guattari'nin Kafka çözümlemesini getiririm. O çözümlemede Kafka'nın babaya karşı olan kompleksini hiçbir zaman gizlemediği, tam tersi onu büyüttüğü, koskoca bir fotoğraf haline getirdiği ve o kompleksin fotoğrafından bir dünya haritası çıkartıldığı söylenir. Ve bu dünya haritasında, Kafka artık kompleksin içinde kendi yollarını bulabilir; kendi boşluklarını, kendi perspektif kaçış noktalarını ya da sıvışma noktalarını bulabilir. Önemli olan hiçbir şeyin gizlenmeden düz bir bakışla ele alınıp, gizlenecek ve gizlenmeyecek kategorisinin bir tarafa atılıp, her şeyi son derece fazla büyütmekle ilgili bir şeydir bana göre Hafriyat'ın da yaptığı. Ve bunun bir ironisi çıkar ortaya, kendi açmazını oluşturur,

yani kendilerini imalat hatası olarak görmeleri gibi. Her yerde imalat hatası varsa, hiçbir yerde imalat hatası yoktur. Türkiye'nin modernizmle olan ilişkilerinden söz edip, açmazlarından söz edip, her şeyde bir sakilliğin saptanması ve bu sakilliğin de imalat hatası pozisyonuyla açıklanması söz konusu oluyorsa, demek ki Hafriyat da imalat hatasıdır. Antonio'nun bir sözü vardır: Murat'ın açacağı kişisel bir sergi üzerine konuşurken, "bizim işler çok iyi, çünkü hep sakil" demişti. Burada bir ironi var elbette. Bu ironi de, o hatanın fotoğrafını büyütmekten, fotoğraf içinde kaçış noktalarını, yeni gizlenme noktalarını ya da çıkış noktalarını bulmaktan kaynaklanıyor. Benim Hafriyat için bugüne kadar edindiğim fikirler bunlar. Bir kere daha aynı şeyi yaptım şimdi; Hafriyat belki bunları hiç düşünmüyordu, ama Hafriyat için düşünenler sürekli onlar üzerine ahkâm kesiyorlar, benim de yaptığım düpedüz ahkâm kesmek.

L.Ç.: Peki ben bir şey sorayım o zaman. Madem Hafriyat izliyor, ama belli ki sen de Hafriyat'ı izliyorsun. Dolayısıyla bugüne gelirsek –bütün bu imalat hatasından da söz ettin– Hafriyat'ın 9. İstanbul Bienali Misafirperverlik Alanı'ndaki konumlandırılmasını nasıl izliyorsun?

E.Z.: Ben Hafriyatçılar'a daha önce söylemiştim; kendilerine "imalat hatası" dediler ve orada böyle bir içerik ile yer aldılar ama, Antrepo'da onların bitişiğine yerleştirilen diğer sergiler –bunu iyi ya da kötü olarak söylemiyorum– Hafriyat'ı düzgün imalat haline getirdi ve neredeyse akademik kaldılar. En yabancılık çekmeyeceğimiz anlamda bir Hafriyat sergisiyle karşılaşmış olduk. Çünkü onlar yanıbaşlarında o Finlandiyalı, o Macar vs. sanat öğrencilerinin yer alacağını bilmiyorlardı. Hafriyat onların yapıtlarını gördükten sonra asıl imalat hatasının ne demek olduğunu orada öğrendi. Kendileri onların yanında son derece seyredilebilir, imalat hatasından uzak bir konumda kaldılar. Asıl ironi bence burada ortaya çıktı. Çünkü Hafriyatçılar imalat hatası bağlamına bu kadar uyan o Avrupalı öğrencilerin berbat yapıtlarıyla yanyana geleceklerini tahmin etmemişlerdi sanırım. Antonio'nun söylediğinin tam tersine, sakil olmayı vur-

gulamak isterken, birdenbire o berbat sergiyle karşılaştırınca, düzgün bir imalata dönüşeceklerini tahmin etmemişlerdi. "Frikik" sergisi ise başka bir bağlamda tartışılmalı, onun kendi içinde eleştirilecek başka yönler var bence. O eleştirileri de zaten yazmıştım, uzun bir söyleşi yapmıştım Halil Altındere ile. Ne düşündüğümü kendisine söylemiştim. Karşıt simgeleri kullanarak, iyi ve kötüyü, tartışmaya açık kapı bırakmayacak biçimde sergilemeyi seçmişti genellikle "Frikik"... Gerçi Halil bu simgelerin iyi veya kötü karşıtlığı oluşturduğunu kabul etmemişti o konuşmamızda. Yani siz bu sergiye bir paranoya ile baktığınız için Türkiye'nin bu karmaşık ortamında öyle yorumluyorsunuz, aslında orada çok tekil maceralar ya da tekil çözümlemeler var demişti bana o söyleşi sırasında. Ama ben yine görüşlerimde ısrar ediyorum. Böyle bir paranoyaya sahip olmadığımı en iyi bilenlerden biridir Halil. Sonuçta, Hafriyat'tan tamamen farklı bir kanalda ilerleyen, birtakım siyasi kimliklerin –bunlar Kürt olsun veya başka kimlikler olsun– karşılaştırılmalarıyla meydana gelmiş bir sergiydi bana göre. İki sergiyi karşılaştıramam. Ama yine de kendi bakış açımı paranoyakça olduğunu kabul edebilirim. Ama benim paranoyam, karşıtlıkların, çatışmaların siyasetine karşı gelişiyor; ben olsam "Frikik" sergisindeki gibi siyaset yapmazdım. Halil'in dediği de doğru olabilir, yani orada tekil hayatlar da vardır belki. Ama en çok öne çıkan şey karşıtlıklar ve çatışmalardı; bu yüzden tekillikleri algılamakta zorluk çekmişimdir belki.

L.Ç.: Şöyle bir şey hatırlıyorum Mustafa söylemişti, İstanbul Bienali'nin teması "İstanbul" olunca Hafriyat'ın dışarıda kalması düşünülemezdi demişti –sen mi yoksa başka birisi mi dedi?– ama sonuçta şöyle demişti: Bu İstanbul Bienali İstanbul teması üzerine kurulu ve Hafriyat da kendisini İstanbul'da konumlandırdığına göre, biz orada yer almalıydık, bunun için de varız denmişti.

M.P.: Biz bunu istedik, tabii ki yani. İstanbul'la ve kentle ilgili çalışmak üzerine, onun üzerine düşündük. Bugüne kadar, az önce bahsettiğimiz üzere, bununla ilgili çalışmalar yaptığı-



Charlie, "Çöpşiş", yerleştirme, 1997.

mız için dedik ki, tabii biz de katılalım. Ama yani şöyle bir şey vardı ve bu durum değişti sonra. Biz ilk muhatap olduğumuzda Bienali götüren insanlarla, bize mesela bizim size ayıracak bütçemiz yok, misafirperverlik alanında katılabilirsiniz, yalnız başka bir yer kendinize bulun ve katılın bu şeye, dendi. Biz bunu anlamadık, yani nasıl katılacağız, katılmıyor muyuz? Yani baştan beri bu konu o kadar ikircikli bir hale geldi ki, misafirperverlik alanındayız fakat, "buyurun hoş geldiniz ama kendinize bir yer bulun" şeklinde bir misafir olduk yani orada, ilk başta böyleydi. Biz yer aramaya başladık, aslında bu sergi başka yerde gerçekleşecekti. Eğer başka yerde gerçekleşseydi, demin Emre'nin dediği gibi, biz kendimizi yurt dışından gelen çağdaş sanat yapan öğrencilerin hemen yanıbaşında bulmayacaktık ya da ideolojik ağırlığı biraz yüklü olan bir sergiyle başbaşa, yanyana olmayacaktık. Ondan sonra olay değişti, böyle gelişmedi, bize bir yer verildi ve hakikaten biz bu şekilde gelişeceğini bilmiyorduk mesela, Hafriyat pavyonu oluştu, yanımızda başka

bir yer oluştu ve ondan sonra başka bir yer oluştu ve böyle bir konuma geldi. Evet konu İstanbul'du ve biz katılmak istedik ve başka bir yerde yer alacaktık biz aslında, ama böyle gelişmedi olaylar. İşte burada bakın, az önce bahsettiğimiz bu sponsor bulma bilmem ne olayları var ya, bunlar çok önemli yani evet biz bugüne kadar böyle kendi başımızın çaresine bakarak geldik, ama bundan sonra nasıl devam ederiz bilmiyorum. Mesela en basitinden bu sergimiz için biz bir mekân ve bir sponsor bulabilseydik, başka bir yerde konumlanacaktık. Nasıl bu Bienal'de sergiler mekân mekân dağıtıldı, Hafriyatın mekânı da ayrı olacaktı aslında. İşte o zaman o mekânla ve o mekânın ideolojisiyle oynayabikecektik, oynardık.

E.Z.: Mustafa'nın anlattıklarıyla, Hafriyat kendisini tam konunun içinde buluyor aslında; yani konuya tesadüfen iyi bir yerden girdi gibi geldi bana. Şimdi misafirperverlik alanını size verdiler, sonra Vasıf ne dedi? "Valla başınızın çaresine bakın kardeşim" dedi değil mi?. "Siz yapın bu işi, ben de geleyim, ne yaptığınızı göreyim" dedi öyle mi? Şimdi bence o misafirperverlik alanı lafının sorunlu bir tarafı var. Bunu ben söylemiyorum tabii, Derrida'dan okuduğum kadarıyla aktarıyorum. Derrida'nın bu kavrama yaklaşımını biliyoruz; diyor ki, "misafirperverlik denilen şeyi biz bilemeyiz aslında". Yani bu kavramın ne demek olduğunu bilemeyiz. Çünkü misafir ağırlanacaksa, onu ev sahibi ağırlayacaktır. Ev sahibi ilk önce misafir karşısında kendi otoritesini ortaya koyacaktır, çünkü alan onun kendi alanıdır. Misafir demek o alana sonradan gelen biri demektir. Ev sahibi misafire hoş geldin dediği zaman, aslında şunu diyordur: Şimdi benim alanıma girdin ve buranın belirli kuralları vardır ve bu kuralları uyguladığın müddetçe hoş gelmiş oluyorsun. Ama eğer bu kuralların dışındaysan, onları takmıyorsan hoş gelmemiş olacaksın. Çünkü o zaman külahları değişeceğiz. O halde misafirperverlik nedir? Bir ev sahibi gerçek biçimde bunu nasıl gösterebilir? Bu otoriteyi bu iktidarı, karşısındaki misafire hissettirmeden nasıl gösterebilir? Derrida'ya göre şöyle gösterebilir: Eğer misafir ev sahibini, o ev sahibinin kendi evinde ağırlamaya

başlarsa iktidarı paylaşıyor demektir, iktidarı böylece kendi içinde kırabilir bu kavram. Bu, durup dururken Hafriyat'ın başına geldi ve böylece Antrepo'da iktidar paylaşıldı. Şanslı bir durum.

L.Ç.: Tabii bu iktidar meselesi sivilliğin nereden geldiğini kabaca gösterebiliyor.

E.Z.: Tesadüfen o noktaya ulaştı.

L.Ç.: Ulaştı, ama sonuçta Hafriyat şu ana kadar kendi kararlarını kendisi veriyordu, birisi atlayıp taksiye kataloglarını almaya gitmese bile. Negatifi de, pozitif de kendi içinde doğuyordu. Dolayısıyla burada bu davet alanıyla birlikte sizin çıkmaza düştüğünüz kararsızlık noktaları da oluştu, başkasının vermek zorunda olduğu karar vardı ve siz içerisinde boğuştunuz. Eğer kuruluş anından itibaren o resmi ideolojinin dışarısında duruyorsa ki, hakikaten öyle durdu Hafriyat –nihayetinde hepiniz Akademi çıkışlısınız ve varoluş gerekçesi ona karşı olmasa bile, böyle bir niyetiniz olmasa bile öyle durdu– şimdi bu duruşun içerisinde karşınıza çıkan ve itmeye çalıştığınız şeye "duvar" diyorsunuz. Bence bu duvar bile değil, görünmeyen bir şey, ama yine de sizin adınıza karar verilmiş bir şey var. Bunu nasıl değerlendirdiniz peki?

A.C.: Bana göre bu yeni tablonun içinde de çok iyi oturmadığımız için ilk durumla örtüşüyor. Emre'in tespiti doğru: Ben bazen "İmalat Hatası" ismini bile yanlış söylüyorum, hatalı imalat mı, imalat hatası mı karıştırıyorum. Sergideki işlerin en azından yarısından fazlasının *mükemmel* olması bile başlıbaşına bir ironi. Dolayısıyla bunun kendisi bile artık imalat hatasıdır. Bu durumun kendisi bile durumun organikliğiyle ilgili. Konumlandırma konusunda çok büyük bir rahatsızlık duymadık, çünkü biz bu sergide kendimizi bağımsız hissettik; kavramın ortaya atılışından, biçimlendirilmesinden ve oluşumundan tamamen bizler sorumluyduk. Biz sadece misafir olduğumuzun bilinciyle hareket ettik ve bu misafirlik alanı açıkçası bize bir anlamda, dediğim gibi bir öğrenci sergisi bir de Halil'in sergisiyle yan yana olmak durumunun dışında, başka bir dezavantaj ya da avantaj sağlamadı. Yani bana göre avantaj, bu sergiyle yan

yana durabilmek. Bienal mekânında, Antrepo'da aşağıda ayrıca benim eleştirebileceğim çok büyük bütçeli görgüsüz Bienal işleri vardı ki bir sanatçının yarı prodüksiyonuyla yukarıdaki üç sergi aşağı yukarı denk gelebilecek durumdaydı. Bu ironi de zaten Antrepo salonunda ortaya çıkmış oldu. Bu anlamda ben diğer arkadaşlar ne düşünüyorlar bilmiyorum. Ama çok büyük bir zıtlık içinde bulmadım kendimi.

E.B.: Levent, sen sorunu bir kuruma eklemlenme anlamında mı kullandın?

L.Ç.: Hayır, eklemlenme değil; sonuçta belli bir andan sonra karar mekanizması ve hareket kabiliyetiniz başka bir durumda buluştu; ben bu buluşmadan söz ediyorum. Yani bu buluşmayı nasıl değerlendiriyorsunuz? Sonuçta orası işaretlenmiş bir alan, adı misafirperverlik alanı olsa da, karar verilmiş bir alan ve bu kararı da başkaları verdi. Siz belki ilk defa bu anlamda karar verilmiş bir durumla karşı karşıya hatta yanyanaydınız. Buna siz nasıl bir tepki verdiniz, yani o sahneyi nasıl gördünüz?

E.B.: Bir şey söyleyeyim de ondan sonra. Şimdi bu grup bu kadar zamandır yürütmeye çalıştığı çabayı bu coğrafyanın dışında bir yerde yürütüyor olsaydı ne olurdu? İlla Avrupa olması, Batı olması şart değil, başka bir yer de olabilir. Son İstanbul Bienali asistan küratörlerinden birinden şöyle bir bilgi aldım ben: Endonezya ve Türkiye'nin haricindeki devletlerin hükümetleri kendi ülkelerinden seçilme ihtimali olabilecek sanatçılar için "Ya, lütfen seçin, biz bu durumu karşılayacağız" anlamında bir çaba ve telaş içerisindelermiş. Yani Türkiye'de böyle kısmetsizlik var. Bu grup bugüne kadarki enerjisiyle, dediğim gibi Endonezya ve Türkiye'nin dışında bir yerde olsaydı, bugün bir barakası olabilirdi, yani kendisine ait, en azından kirasını kendisinin ödeyebildiği ya da bir yerel yönetimle yan yana gelip, demokratik sosyal dayanışma gibi değerlendirilecek bir oluşum içerisinde olabilirdi. Buradaki mecburi ekonomik desteği lütfen şöyle değerlendirin: Böyle bir şeye ihtiyacımız var anlamında değil. Mesela Karaköy Meydanı'nda yapılan bir sanat etkinliğinin, o eski üst geçit mimarisini düşündüren etkinliğe

–o zamanlar bir sürü yapılmış, hâlâ da yapılıyor– oraya harcanan parayla acaba şöyle bir şeyde yapılamaz mıydı? 5 ya da 10 tane öğrenci seçilir Türkiye'nin farklı güzel sanatlar fakültelerinden; bu öğrenciler son sınıf öğrencileri ya da yeni mezun olabilirler. Bu insanlara çalışmaları için bir mekân ve malzeme sağlanır, yani bunlar da o kadar ahım şahım bütçeler değil, mesela adam taş çalışmak istiyorsa onu taş ocağında serbest bırakıp da karnını doyurmasını sağlamak gibi, ya da bir demir yığınının orada ya da video kamerasını, malzemesini, boyasını düşünebilmek gibi. Acaba Karaköy'deki o heykele ayrılan bütçeyle bunun gibi kaç oluşum desteklenebilirdi? Bunu şunun için söylüyorum: Bienal bir bütçe; hani artık İstanbul'da tuhaf bir şey, ikinci bir oluşumu düşünüyor ona eş bir bütçeyle. Dünkü toplantıda sen de oradaydın; bu bütçelerle ilgili; müzelerin bütçeleriyle bazı küçük ülkelerin bütçelerinden bahsediliyor, yani bu tip organizasyonların bütçeleriyle ilgili. Bir İmece mantığı. Ayrıca meslek oluşumu sağlamak amaçlı bir organizasyon olsa, bugün acaba dünyada çağdaş sanat , güncel sanat yapan örneğin gravür sanatçısı yok mu? Ya da kendisine yaptığı işi bir yanıyla meslek olarak diretmek inadında olan insan yok mu? İnanılmaz bir bütçe var ve inanılmaz bir şey o bütçenin değerlendirilme biçimleri. Bu bütçelerle ortaya çıkan somut sonuçlar üzerine, yerine konulabilme ihtimali, başka şeyleri düşündürüyor insana. Sonuçta bir mekân. Ben serginin başlangıcında, arkadaşlar biliyor, başka bir mekânın olabilme ihtimalini gözettim, daha iyi olabilir diye bir düşüncem vardı. Ama orada yer almış olmayı da şöyle olumlu olarak değerlendiriyorum. Zaten fahişe bir mekân, yani şöyle bir fahişe: Galataport'la ilgili olan gündem… Mesela sorulardan biri de şu aklımda, müze, İstanbul Modern, acaba yarın Galataport projesinin ihalesini alan bir firmanın dayatmaları sonucu mekânını değiştirebilecek mi? Anlatabildim mi? Eğer değiştirirse, bu Türkiye'deki sivil ve özel sektörel durumun da yenilgisi demek olur bence. Bence o müze orada sonuna kadar direnmeli. Her haliyle, başından beri yapılmış bütün eleştirileriyle, bana göre kazanım bu ülke için. Hani en son karşılaştığım sergi, gerçekten

öğrencilik yıllarında falan rastlamadığım bir avantaj; bu ülkenin mutluluğu. Müze onu teslim ederse, burası yeniden düzenlenecek turizm adına, bilmem ne adına, bir kayıp, yazık olur. İşte o bina da birileri tarafından kiralanmış olma haliyle, bana göre o anlamda kabul ediyorsun. İşin tuhafı, Hafriyat'ın sergisiyle ilgili kimsenin dışarıdan en ufak bir olumsuz söz söylememiş. Dışarıdan bir eleştiriyi ilk kez biraz evvel, Emre'den dinledim. Bütün bir oluşuma dair; ne düşünüldüğüne, ne düşünülmediğine dair. Yani böyle yalnız bırakılma hali var, umursamazlık hali. Burada yaptığı işin haricinde başka bir işe de koşuşturma çabasında olan insanlar olduğu gibi ısrarla devam eden insanlar da var ve bir yandan da olanaklarıyla birlikte direnmeye çalışıyorlar. Herkes benzer sorunları yaşıyor, biliyoruz. Ben sivillik konusunda ısrar etmek istemiyorum ve şunu söylemek istiyorum: İşlerin görünmemesi, üzerine yazı yazılmaması, sessizliğe terk edilmesi, sivil bence. Mesela yandaki serginin ideolojik yanı denilebilir, ikisi arasında karşılaştırma ve Hafriyat sergisiyle ilgili bir değerlendirme yapılmış olsaydı, ben sevinirdim, çünkü sessizlik içerisine terk edilebilecek bir şey değil. Bu kadar zamandır bir çaba, bir enerji var. Son olarak bir şey söyleyeyim. Yandaki diğer öğrenci sergisi, kamusal alan sanat eğitimi değil mi? Ben öyle bir bölümün varlığını o sergi sayesinde öğrendim, dünyada bu anlamda bir eğitimin verildiğine dair. Mesela oradaki –gören vardır mutlaka– ahşap üzerine sedef telkâri uygulamalı mobilya iş, serginin mantığı anlamında –kamusal– çok yakın ve içten. Hiçbir serginin bütünlüğünü olumsuzlamak gibi bir saplantı içinde olmak istemiyorum. Mutlaka o oluşumun içerisinde olumlu şeylerin olduğu inancındayım. Ama mesela aynı enerji, aynı misafirperverlik bundan başka birçok genç gruba sunuluyor olabilmeliydi. Ben o kamusal alan grubun içerisinde tek tek yüz yüze tanışmak durumunda kaldığım diyaloglar oldu. Burada da, belki Chicago'daki eğitime, lükse sahip olmayan, ama yaptığı işi kafasına takan, yağlıboya ile, heykelle uğraşan birçok genç öğrenci biliyorum ben, bunlar da, kamusal alana uygulama üzerine düşünce aktarıldığında, onu dönüştürebilme zekasına sahipler bence.

L.Ç.: Var mı sorusu olan arkadaşlar? Zaten ekibin yarısı grubun içinde.

A.C.: Emre'nin sivillikle ilgili söylediğine ben bir şey ilave etmek istiyorum. Bizlerin de sergi yapmaya başladığı dönemde, kendi sesini kendi kendine oluşturabilmek aslında Türkiye için ayrıcalıklı bir durumdu. Buradan sivillik terimine ulaşılır mı? Bunu tam çözümleyemiyorum kafamda ama, bir tür hamisiz olma hali bizim için her zaman sivil olmayla kafamızda eşanlamlı olarak gelişti. Çünkü sonuçta sergi şöyle bir şeydi –bugün de öğrenciler arasında şöyle bir şey–: Bir küratörün peşinde koşturursunuz, elinizde dosyalar olur, okul ve hocalarınız size bazı olanaklar sağlayabilir. Dolayısıyla, bunun sanki başka bir yöntemi yok. En azından bizlerin sergi yaptığı dönemde de böyleydi. Buradan inisiyatifi kendi üzerimize yönlendirmemiz, benim için bir anlamda sivillikle örtüşebiliyor. Belki tam tanımlamıyor, doğru olabilirsiniz, belki bu böyle de açıklanamayabilir, ama sonuçta inisiyatifi kendi üzerinize alıp buradan kendinize bir yaşam alanı oluşturduğunuzda, bu bir anlamda sivil bir önerme olarak tanımlanabilir diye düşünüyorum. Hafriyat'ın zaten sözlük tanımı –Arapça kökenli bir sözcük– "yeni yaşam alanları oluşturmak", tam karşılığıyla.

E.Z.: Doğru haklısın, ben de seninle aynı fikirdeyim ama, bu senin açıklamaların belki Hafriyat'ın ilk zamanlarına denk düşüyor. Şimdi artık Hafriyat'ın öyle bir handikapla karşılaştığını sanmıyorum, yani şöyle sanmıyorum: Hafriyat'taki birçok sanatçı galerilerle çalışıyor, onların olanaklarını kullanıyor. Hatta şöyle bir şey de söylendi: Bu bienaldeki Hafriyat sergisi duyurulurken, yalnızca bir galeriye ait sanatçılar ilan edilmiş, çünkü o galeri vermiş ilanı. Diğer Hafriyat sanatçıları diyorlar ki; "Biz o galeriden olmadığımız için adımız geçmiyor, sanki bienalde yer almıyormuşuz gibi".

A.C.: Yo, galeri şunu yaptı: "Bizim dört sanatçımız bu serginin içinde" dedi.

E.Z.: Doğru, şimdi demek ki Hafriyat, kendi kendini bağımsızca yöneten ve kurtaran bir grup olmaktan, o ilk zaman-

lardaki durumundan artık uzaklaşmış ya da en azından ilk durumuyla arasındaki mesafe açılmış. Bu bakımdan Hafriyat'ın sivillikten şunu kastetmesi zorlaşıyor: Egemen sistemin içindeki sanatı yöneten kurumların, sanata meşruluk taşıyan her tür alanın dışında olmak... Tüm bunlardan söz etmek zorlaşıyor. Bence sivillik iddiasında muallak bir durum var. Hafriyat'ın ilk zamanları için saptamaların doğru, fakat şu an için karar veremiyorum.

L.Ç.: Peki eklemek istediğiniz bir şey var mı arkadaşlar? Konuşmaya başlayalı iki saat oldu. Sencer'in var, buyur.

Sencer Vardarman: Benimki bir soru, ama aslında kendi kendime sormakta olduğum bir soru. Bir sponsorluk üzerine, o yöne gitti konu. Şimdi iyi bir şeyler yaptığına inanarak çalışıp bir yere geldikten sonra bir kuyunun dibinde olduğunu fark etmek ya da buna benzer bir şey söylenmişti. Benim ona eklemek istediğim şu, o Amerikan Hollywood filmlerinden ithal ettiğimiz iyi adam, kötü adam tanımlarını artık aşmamız gerekiyor sanırım. Çünkü iyi ve kötü yok, çünkü iyi ve kötü birbirine o kadar karışmış durumda ki bir yerden baktığınız zaman iyi görünen şey öbür taraftan kötü görünüyor. Ve onun bir adım ilerisi, insanın bir refleks eğilimi var, "ben" diye bir tanım yapıp kendisini "iyi" tarafta görmek. Ama "ben de kötüyüm", bunu kabullenmek lâzım artık. Çünkü iyi olmayan bir ortamda yaşıyorsam veya ekmeğimi satın alacak kadar para kazanıyorsam, bu ekonomik sistemin bir parçasıyım ve bundan izole edilmem mümkün değil. Ben kimseyi vurmadıysam bile, bütün bu diyelim silah sanayiince öldürülen, milyonlarca insana işlenen paylaşıyorum. Bu kadar yüzeysel anlatılması gerekmiyor bunun ama böyle. O zaman ne yapacağız yani? Benim sorum orada başlıyor. Ben her şeyin, bu sistemin parçası olduğumun bilincine vardım, o zaman kendime yeni bir pozisyon arıyorum şu anda ve hem sistemin parçası olarak, sisteme bir şeyler ekleyerek ya da ondan bir şeyler çıkararak bir şeyler yapabilirim. Ama kendimi "ben iyilerdenim" diye tanımlamaktan ya da tanımlama eğilimi göstermekten vazgeçmem gerek artık. Yani şu an böyle bir noktadayım.

L.Ç.: Var mı eklemek istediğiniz bir şey?

M.E.: Sencer'in söylediği şeyler aklıma şunu getiriyor; böyle bir şeye ancak şu yönden yaklaşılabilir: Hain olarak. Bulunduğu yerin içine hain olarak yaklaşırsan, orada Truva atıysan, en azından düşünsel anlamda bir şansın var.

E.Z.: İşte şanslı olduğun anda birdenbire hiç şanslı olmadığını da fark edebilirsin. Daha önce kuyunun dibi dediğim şey buydu. Çok değerli bir şey yaptığını düşünürken, aslında sistemi çok besleyen bir şeyi yaptığını çok sonradan fark edebilirsin.

İzleyici: Mesela Bienal'de *Kaplumbağa Terbiyecisi* ile ilgili bir iş gördüm. O işi de mesela ben sistemin bir parçası olarak görüyorum. Yani bunu sistemi destekleyen bir iş olarak görmeyi engelleyemiyorsun. Çünkü burada mesela Mona Lisa gibi düşünebilir insan. Bu iş biraz daha pahalı satılmasına belki katkıda bulundu, belki de değil.

C.K.: Aslında durum öyle değil; *Kaplumbağa Terbiyecisi*'nin değil, ben kendi işimin biraz daha pahalıya satılmasında katkıda bulunmayı isterim.

İzleyici: Evet, o da olabilir. Burada "işte, o" deyip.

C.K.: Az önce bahsettiğim üniter kitleler bir totem etrafında, sosyal her şeyi besliyor zaten, iktidarı da besliyor. Az önce bahsettiğimiz durumda, muhalif gibi durup aslında iktidarı sonuna kadar besleyen bir noktada –enteresandır– gene iktidarla birlikte duruyorsunuz. Ama diyorsunuz ki "ben muhalifim", yani "iktidarın karşısında, canla başla mücadele veriyorum."

İzleyici: İşte sistemin parçası olmakta böylesine bir şeyi kabul etmek… Yani yaptığımız şeyler de bize geri dönüyor.

C.K.: Orada ince bir ayar daha var.

İzleyici: Çünkü zıtlıklar olması gerekiyor. Yani bir şeylerin karşıda olması gerekiyor. Böylece siz de onun karşılığını yaratmış oluyorsunuz. Bu noktada sanırım sanat yapmak da böyle bir şey. Bienale katılmak bile, bienalin varlığı bile, aslında böyle bir şey. Yani siz sistemin parçası olarak artık sistemle ilgili bir şey yapabiliyorsunuz, ona karşı oluyorsunuz.

M.P.: *Kaplumbağa Terbiyecisi* hakkında düşüncelerimi söy-



Nalan Yırtmaç, Kahramanlar Albümü'nden sayfalar, 1999

leyeyim istersen. O işi gördüğümde biraz şaşırdım, çünkü orijinali 5 milyon dolara mı gitti bilmiyorum, ama öyle bir fiyata giden bir işi, MDF ile oyup, çivilerle yapmak, o dominant izleyici beğenisine bayağı da bir ters tokat gibi geldi bana. Hele o kaplumbağaları üst üste koymak falan, aynı kompozisyonda; böyle bir tablonun bu kadar ucuza ve basit, biraz da ters bir malzemeyle oyulması şaşırtıcı. Şu *Davut Heykeli* vardır ya, heykel sanatında dünyanın hitidir biliyorsunuz, onu strafordan oymak da Davut'un Hafriyatçası gibi geldi bize. Belki *Kaplumbağa Terbiyecisi* de üç boyutlu, kocaman yapılabilirdi. Biraz o estetiği andıran bir şey. Yani basit simülasyon, basit bir taklit, basit bir tekrar, ama işi güçlü kılan bir şey olurdu bence. Caner'in işini böyle görüyorum.

İzleyici: Caner'in işini ben yermek için söylemedim.

M.P.: Ben de övmek anlamında söylemedim. Nasıl gördüğümü söyledim.

H.G.: Caner'in işini gördüğümde tablo yeni satılmıştı ve Caner o işi yapmaya zaten başlamıştı. Hatta Caner'e "ne ola-

cak, " dedim,"para yaptı ama". Caner'in derdi kaplumbağalarla ilgiliydi, oradaki kaplumbağaların nasıl taklalar attığını görmek lazım tabii. Kaplumbağalarla ilgiliyse, onu yapan oryantalist ressamla da ilgilidir. Türkiye'deki her sanatçının, hatta her aydının Oryantalizmi kafasının bir tarafına dert etmesi lazım gelir. Nedir Oryantalizm? Diye sorarsanız, çiçek desenlerini, klasik çini desenlerini, pahalı kilim işlerini yapmak değil. Oryantalizm Batı'nın gözüyle Doğu'ya bakmaktır. Bu noktadaki kaplumbağaların terbiye edilmesi yani "Acaba biz de öyle bir terbiyeden mi geçiyoruz?" sorusunu sorar. Bu bir şeyi yıkar mı, yıkmaz mı, bir şeye karşı mıdır, değil midir, bunu bilmiyorum; ama bu soruyu sormak, bir sanat eseriyle soru haline getirmek zaten herhalde bir işi yerine getirmektir diye düşünüyorum. Popüler bir imgedir. Biz popüler imgeler kullandık esasında. Daha önce de böyle olmuştu, Nur Apartmanı'ndaki sergiden sonra Pop imgeyi kullanıyoruz diye eleştiriler geldi. Hafriyat hep kullandı bunları. Herhalde popüler olan imgelerdir televizyonda görülen şeyler. Ben gazete fotoğraflarını kullandım, Antonio'nun tenekeleri var, Pop deyince kafalar karışıyor. Orada, bayağı olanla, Pop şıklığıyla yapılan işlere dair bir Pop çelişkimiz var. Dükkânlarda satılması için sergilenen işlerin mükemmelliğinin dışındaki bir Pop'tan bahsediyoruz. Tüketilmiş veya hatalı olan gibi. Ayrıca ben Bienal sergisindeki işlerin o kadar mükemmel olduğu fikrinde değilim, katılmıyorum yani, akademik olduklarını da zannetmiyorum.

L.Ç.: Yok yok, o öbür öğrenci sergisini kastediyor.

H.G.: Kötü tabii ki, öğrenci sergisini getirip, serginin girişine, Eyüp'ün işine astılar, o "güçlendirme kolonu" ne kadar kötüyse, olmaması gereken bir şeyse ve bunu yapıyor ve sanat halinde getiriyorsan eğer, bu iş o kadar da kötüdür tabii ki. Biliyorsunuz sergimizin içinde tuvalet vardı, tuvaleti bile koysak sanat eseri olarak mükemmelleşiyor yani. Belki de sanat yapmamak lazım.

L.Ç.: Peki burada bitirelim, bizi atıyorlar artık, şu ana kadar hiçbir konuşma bu kadar uzun sürmemişti.

M.E.: Son bir şey söyleyeceğim.

L.Ç.: Tabii, tabii...

M.E.: Sanatçı, ne yaparsa yapsın bu sistemin içinde yol alır. Siemens Galeri'de bir sergi düzenleniyor geçen sene. 2/5 bZ Serhat da katılıyor sergiye. Galerinin adı Siemens. Ben bunu yamuk yumuk bilgilerle anlatacağım. Bazı şeyler yanlış söylenir, ama genelde özü doğrudur. 2/5 bZ Serhat, açılış gecesi Siemens'in tanklar üzerine geliştirdiği teknolojiyi sergiliyor, çünkü Siemens'in böyle bir teknolojisi varmış. Bunu buluyor, çıkarıyor ve bunu sergiliyor. Siemens diyor "tanklarda şu yöntemi kullanarak daha yüksek öldürme gücü", falan filan. Ve orada olay oluyor bu. Siemens Galerisi müdürü, yetkilisi, herkes aralara giriyor, diyorlar ki, "Bu adamın çocuğu var, karısı var, ne yapıyorsun sen, işinden olacak, çabuk bunu kaldır". İş, bir şekilde kaldırılıyor, fakat bir önemi yok. Serhat işini yapmıştır. Haindir. Ama işini yapmıştır. Bu yüzden de devam edebiliriz. Yani hâlâ ışık vardır. Sadece yöntem değiştirmek, kılık değiştirmek, bulunduğun yerin içinde bulunduğun şeye tekrar bakmak ve ilkel duygulara geri dönmek doğru yanıt.

L.Ç.: Peki, teşekkür ederiz.

Oda Projesi

7 Aralık 2005

Özge Açıkkol, Güneş Savaş, Seçil Yersel

Levent Çalıkoğlu: Herkese iyi akşamlar, hoş geldiniz. Bu akşam Çağdaş Sanat Konuşmalarının konuğu Oda Projesi. Elimde bir metin var, Oda Projesi tarafından gönderildi. Bu metin Oda Projesi'ni tanımlamak ve anlamak için bir yol haritası gibi gerçekten. Sizin bütün eyleyiş biçimlerinizi ve deneyimlerinizi tarif ederken kullanmış olduğunuz temel bir başlık var sanki burada. Oda Projesi'nin araçlarını konuşarak bu konuşmaya başlayabiliriz. İsterseniz ben onları özetleyeyim. Üç başlığın üzerinden gidebiliriz. Mesela bir tanesi şu; kentten ödünç alınan mekân kullanımı, mekâna sızma biçimleri, parantez içerisinde (ve çevirisi). Gündelik hayattan ödünç alınan eylemler yine parantez içinde (ve çevirisi). Soğuk medyadan (TV, radyo ve basılı yayın) ödünç alınan, yayma, sızma biçimleri (ve çevirisi). Bu üç araç sizin için demek ki temel olarak bir işleyişe yol açıyor, buradan başlayalım. Sizin güzergâhınızda var mıydı bu soru, onu bilmiyorum.

Seçil Yersel: Var tabii. Oda Projesi'nin sürekli sorduğu sorulardan bazılarını sen bize sordun şimdi. Ama ben izleyicilerin hepsinin birden Oda Projesi'ni tanıdığını ya da Oda Projesi'nin ne yaptığını bildiğinden çok emin değilim. O yüzden çok kısa bir giriş yapmak istiyorum, bu sorudan önce.

L.Ç.: Tarihsel bir giriş sizi rahatsız eder diye öyle bir giriş yapmadım açıkçası.

S.Y.: Tarihsel bir giriş olmayacak. Biz 97'den beri biraradayız ve 2000 yılı itibariyle de Oda Projesi isminde kolektif bir grup olarak çalışmaya başladık. Bir sanatçı kolektifi bu. Mekânlar ve mekânlarla ilişkiler üzerine düşünüyoruz. Mekân kurmak, ilişki kurmak gibi çeşitli deneyimleri sanatın ve gündelik hayatın içinde eritmeye çalışıyoruz. O soruya geri döneyim; bir mekânı kullanırken ne tip araç gereçler kullanıyoruz? İlk başta, bir mahalleye ya da herhangi bir alana girdiğimiz zaman, o alanın gündelik işleyişini anlamaya çalışıp, bunun üzerine düşünmeye başlıyoruz. Bu gündelik işleyiş üzerinde biz bu işleyişi nasıl kırabiliriz, nasıl dönüştürebiliriz ya da bunun içinde yeniden düşünme alanlarını nasıl kurgulayabiliriz diye düşünüyoruz.

Özge Açıkkol: Evet, Oda Projesi öncelikle organik bir ilişkiler bütünü olarak başladı Şahkulu Sokak'ta. Biraz bizim kendi kişisel sıkıntılarımızdan da doğan bir oluşum oldu. Öncelikle mekânla yüzleşmeye başladık diyebiliriz. Galata'da Şahkulu Mahallesi'ndeki mekânla başladık.

L.Ç.: Peki o zaman şöyle bir şey yapalım mı? Yani buna da işaret ettiğinize göre ben ileride belki arada tekrar geriye dönüş yaparız diye böyle bir soru üretmiştim kendi kafamda. Mesela böyle bir mahalleyi, böyle bir mekânı seçmekteki kriter neydi, politik bir karar mıydı? Siz neye göre buraya doğru hareket ettiniz?

Ö.A.: Bilinçli bir seçimden bahsedemeyiz. Bir proje yapmak üzere gitmedik biz o mahalleye. Daha ziyade kendimize bir alan açmak için gittik; hatta o zaman üniversiteydik. Daha sonra mahalleliyle ilişkiye geçtik. Bir yandan da "Niye sanatın belli, tanımlı bir mekânı –müze, galeri– var?" diye düşünüyorduk; oradaki üretim kısıtlı bir üretim. Ama bütün bunların geri planında İstanbul'la olan ilişkimiz var. Proje, "İstanbul gibi bir kentte niye sınırlı bir alanda üretim yapalım?" sorusundan doğdu. Böylece öncelikle kendimize bir mekân açmış olduk, daha sonra mahalleliyle ilişkimiz başladı. 2000 yılında da kendi mekânımızın odalarından birini projelere açtık.

S.Y.: Mahalleyi yaşama, deneyimleme, komşu olma, iliş-

kiye geçme ve bir birlikteliğin başladığı üç senelik dönem var. Bu sırada da bizim Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okumaya devam ettiğimiz dönem içindeyiz. Ardından böyle bir kamusal alanla bizim sanat bilgimizi nasıl bir araya getirebiliriz üzerine düşündük ve kendimize ait mekânın orta odasını ortak bir kullanıma açmaya karar verdik. Daha önce özel bir mekânken orta odayı, iki özel mekânın ortasındaki odayı kamusal bir alana çevirme ve ortak kullanım için bir davet oluşturma süreci başladı.

L.Ç.: Peki bu araçlar başlangıçta kafanızda var mıydı? Yoksa bu üç yıllık deneyimin sonunda mı düşündünüz; "Bu araçlar bizim için önemli ve bunları kullanabiliriz" diye? Bu süreçte hiç öyle bir şey hissetmiş miydiniz?

Ö.A.: Hayır, zaman içinde deneyimle oluşan bir şey aslında. Baştan belirlenen araçlar değiller o anlamda.

S.Y.: Hatta bu sekiz senelik dönemde de halen araçlar üremeye ve oluşmaya devam ediyor. Yani önceden bir teori kurup onun üzerinde bir proje geliştirmeye çalışmıyoruz. Aksine daha çok kendi alanı içinde bir proje bu. Önceden şunları şunları yapacağız diye bir planlama olmuyor. Yaptıkça ve gördükçe ve bütün bu deneyimler, bu ilişkiler, bu mekânlar zincirleme birbirlerine bağlandıkça, her proje kendi içinde, her çalışma ya da her kurduğumuz ilişki bir sonraki adımı bir şekilde tetikliyor.

L.Ç.: Temel olarak nasıl bir çalışma biçimi bu? Yani şu an için bu araçları nasıl kullanıyorsunuz? Zaten başladığın yere geri dönersek, demek ki açıklayacaksın o zaman.

S.Y.: Araçları nasıl kullandığımıza dönüyorum. Aslında ilişki belki araçlardan biri. Biriyle konuşmaya başladığın zaman kurduğun bir ilişki de olabilir bu. Çünkü biz sanatı galeri veya müzenin dışında, başka bir alanın içinde yeniden kurgulamaya ve deneyimlemeye çalıştığımız için, her zaman bildiğimiz sanat mekânlarındaki araçlar gibi nesnel araçlarımız olmuyor hiçbir zaman.

Güneş Savaş: Öncelikle belki de mekân üzerinden düşünmek. Aslında o araçları düşünmemizde hareket noktamız fiziki



Oda Projesi
Arşivi'nden, 2005

mekân oldu. Yani Oda Projesi için ilk noktada düşünülecek olan şey; bir buluşma mekânı yaratma ihtiyacıydı. Projenin en başlardaki hareketlenmelerine bakarsak ya da sanatçılarla birlikte yapıp ettiklerimize, onlarla nasıl bir ilişki kurduğumuza, o 15 metrekarelik mekânın kullanımı üzerinden, gerçekten sahip olduğumuz mekân bize ne tür olanaklar, olasılıklar, potansiyeller sunuyor bunu sorup durmuşuz. İlk düşünüldüğü zaman gerçekten bir tür mekân kullanımı, biraz da belki Özge'nin başlangıç projesiyle ilgili. Mekânı açan proje, "Yararsız Bir Uzama Dair" adlı, George Perec'in metniyle birlikte açtığımız mekân bizim bir şekilde, sürekli geriye döndüğümüz alan oldu. Yani mekân bir şekilde işlevsizleşti.

S.Y.: Belki süreç içinde de zaten işlevsiz bir mekân oldu. Çünkü neydi orası? Bir sanat mekânı mıydı? Bir buluşma mekânıydı, çay kahve de içiyorduk, arada bir depo olarak da kullanılıyordu. Yani belli aralıklarla çok tekrarladığımız bir şey ama mekân gerçekten uzunca bir süre, sekiz sene boyunca "işlevsiz bir mekân" oldu veya olmaya çalıştı aslında. Yani mekân içerisinden bütün araçlar çıktı. Oradaki mekân sadece odayla sınırlı kalmadı. Bizim 1997-2000 arasında, Galata Kulesi Meydanı'nda çocuklarla resim yapmak üzerinden bir tür ilişkimiz oldu. İlk mekân kullanma diyebileceğimiz alan, aslında bu meydanla gerçekleşti. Ondan sonra oda, ondan sonra odanın karşısındaki avlunun kullanımı, binaların baktığı ortak avlu –belli projelerde kullanıyoruz–, kimi zaman orada oturan komşuların –herkese açılmasa da– kendi özel daireleri, mekânları açıldı, kimi zaman

onların orta alanlarındaki balkonlar kullanıldı. Aslında çok mikro düzeyde bir mekân kullanma çabasıydı ve o mekânın potansiyelleri üzerine düşündük. Ama şunu söylemek gerekiyor: Bunların hepsi, yani Oda Projesi üzerine yapacağımız bütün yorumlar, aslında bizim bir dizi deneyimden geçtikten sonra dönüp baktığımızda yaptığımız yorumlar. Bu da bence önemli bir şey. Çünkü proje aslında bir sürü farklı şekillerde anlatılabilir: İşte 97'de tanıştık, 2000'de odayı sanatçılara açtık, mahalleli, sanatçılar, Oda Projesi olarak birlikte projeler yaptık, yurtdışına gittik geldik gibi kronolojik denebilecek düz anlatımla bir şeyler anlatılabilir. Ama bunlardan Oda Projesi'ne dair çok bir şey çıkmıyor, sanki bunların hepsi birbirinden bağımsız şeylermiş gibi. Aslında hepsi birbirine çok fazlaca bağlı. Temelde de bunların bağlı oldukları şey, aslında bir mekânda birlikte üretimde bulunmak. Bizim mesela fiziksel bir mekândan çıkıp kitap gibi ya da radyo mekânı gibi aslında oda olarak tanımlanamayacak yerleri oda haline getirme çabası da aslında bu sürecin bir şekilde devamı. Açık Radyo'da yaptığımız radyo programı ve herkesi bir şekilde içine dahil etmeye çalıştığımız kitap da mesela bu tür bir mekânda buluşabilme çabaları.

L.Ç.: Peki, üç kişi bu kararları nasıl alıyorsunuz? Yani böyle bir sürecin ortasında mı çıkıyor bu? Yoksa hedefli bir şey mi? Sonuçta üç kişisiniz. Bu karar mekanizmasında nasıl çalışıyorsunuz?

S.Y.: Süreç yönlendiriyor. Şu anda çok teori üzerinden konuşuyoruz, belki yaptığımız projeler üzerinden konuştuğumuz zaman, olay biraz daha oturmaya başlayacak. Mesela bir sanatçı ya da herhangi bir alanda derinleşmiş birini mahalleye çağırdığımız zaman, o gelirken kafasında yapacağı şeyle ilgili bir fikir oluyor, ama zaten bu fikir mahalleye geldiğinde değişiyor. O mahallenin ya da o gündelik hayatın içinde değişiyor. Mesela bir piknik yapılmaya karar verildi diyelim: Sanatçı Eric Göngrich ile bir piknik gerçekleştirdik. Diyelim ki hava koşulu, projesinin değişmesine sebep oluyor ya da mahalledeki birinin hastalanması gibi şeyler projeyi değiştiren, dönüştüren ve oldu-

ğu zaman zarfı içinde başka yöntemler bulunmasını gerektiren şeyler oluyor. Zaten projeler, o mahallenin gündelik hayatının çıkarttığı şeylerden yöntemler bularak, onun içinde yer bulmaya çalışarak oluşan projeler oluyor. Ama tabii ki baştan bir piknik yapılacağını biliyor oluyorsun. Bütün bir mahalle o gün onlarla birlikte piknik yapılacağını biliyor, herkesin bir hazırlığı oluyor. Ama bu hazırlıktır, hazırlık aşaması da bütün projeyi sürekli değiştirip, yönlendirebiliyor.

L.Ç.: Peki isterseniz görsellerle birlikte hareket edelim. Bütün bu süreci, yaptığınız projeleri izleme şansımız ya da öyle bir niyetiniz var mı, gösterecek misiniz?

S.Y.: Hayır, tek tek hepsini göstermeyeceğiz, ama konuşma aralarında…

L.Ç.: O zaman mesela Eric'in projesini varsa elinizde... İzlemeyen çok kişi vardır, tahmin ediyorum.

S.Y.: O zaman bu projeyi tarif ederek başlayabiliriz. Mekânı araçlaştırmak, mekânı çevirmek, mekânı kullanırken, mekânı değiştirirken kullandığımız araçlar neler, bunlardan bahsetmeye çalışırken seçtiğimiz projelerden biri bu.

L.Ç.: Burada çok güzel bir cümle var. Diyor ki "Eğer kamusal alan çöküyorsa zamansızca ve mekânsızca, yeniden ve yeniden kurulabilecek veya üretilebilecek her mekânın kendi dinamiğine özgü alanlardan bahsedebiliriz." Bu çok etkileyici hakikaten. Konuşmada sizin konumunuzu da belki işaret ediyor.

Ö.A.: Evet, burada mikro oluşumlarla ilgili bir konumlanma var aslında. Yani makro söylemle, planlamalarla, şehrin gündelik hayatının çok da uyuşmadığını görüyoruz. Proje de böyle şekillendi aslında. Bu kentin işleyiş biçimi, yoksunluktan türeyen ayakta kalma stratejileri, bizim projenin işleyiş şeklini etkiledi. Mesela piknik projesi de o mekânda oluşmuş olan, daha doğrusu o mekânda ortaya çıkmış olan herhangi bir mikro oluşumdan yola çıkılarak yapılmış bir proje. Biz oraya taşınmadan önce de, mahalledeki hanımlar oturup çay içiyorlardı, o avluyu kullanıyorlardı. Bu proje belki, o alanın nasıl farklı bir şekilde,

ama yine birlikte kullanılabileceğinin bir önerisi oluyor. Ya da orada yaptığımız her proje de bir öneri olarak ortaya çıkıyor. Ama öneriyi baştan tasarlanmış bir şey olarak değil, gerçekten yaşanmış bir deneyim üzerinden gösteriyoruz. Evet bu mekânda piknik yapılıyorsa şu da yapılabilir'in bir önerisi olduğunu söyleyebiliriz. Oraya gerçekten herhangi bir şey eklemekle, orayı değiştirmekle, dönüştürmekle ilgisi olmayan bir şey aslında. Ya da en azından biz bunun için çabalıyoruz.

L.Ç.: Bir de şöyle bir soru var bende. Sonuçta bütün bu konuşmanın şu ana kadar seyrinde de çok sık tekrar ettin: Olasılıkların kullanılması, çoğaltılması ve dönüştürülmesi. Siz buna aslında "çeviri" diyorsunuz. Dolayısıyla burada diller arasında bir diyaloğa da işaret ediyorsunuz. Bu nasıl işliyor projelerde?

S.Y.: Aslında mesela "Çamur Dili Aranıyor" o anlamda bir örnek olarak verilebilir. Bu sanatçı çift Libia Perez de Siles de Castro ve Olafur Arni Olafsson'un yaptıkları bir projeydi. Yaklaşık bir ay kadar mahallede birlikte çalıştık. Mahalleliyle aralarında –her ne kadar biz arada olsak da– İngilizce, yani bir dil sorunsalı vardı mesela. Proje içinde ilişkiler ilerledikçe ne olacağı ortaya çıktı. "Çamur Dili" de aslında yaratılmaya çalışılan ve bir türlü şeklini alamayan, şekil verildikçe de her seferinde başka bir şeye dönüşen bir dil. Onlar kendi aralarında yarı İngilizce yarı Türkçe konuşurken, birbirleriyle anlaşırken türettik-



Oda Projesi, Açık Radyo davetiyesi, 2006

leri birtakım kelimeler ve cümleler de çıktı mesela. Herkes öyle ya da böyle birbirini anlıyordu. Burada da mekân orta oda odaklı kullanıldı. Ortadaki odanın kille sıvanması projenin bir aşamasıydı. Libia ile Olafur, mekânın farklı bir şekilde duyumsanması için diyelim, mekânın girişini oldukça alçalttılar. Yani normal kapı düzeyinden giremiyordunuz, eğilerek girmeniz gerekiyordu. Ayrıca, etrafa birtakım kokular yerleştirildi. Bir radyo vardı, kanalı da değiştirilebilen. Çocukların çizdiği birtakım resimler yansıtılıp, çocuklarla birlikte duvar üzerinde çalışıldı. Tabii killer sürekli düşüyor ve tazelenmesi gerekiyordu. Ama oradaki süreçte, mahalle gibi bir ortamdan bir mağaraya girmişsin gibi bir ortam çıktı. Girişte de bir kütüphane vardı. O kütüphanenin raflarında çamur diliyle, kille şekillendirilen birtakım harfler, kelimeler sergilendi. Yani proje aslında kendi başına, ilişkiden çıkmış olan bir projeydi. Yani senin o ilk soruna, önceden oturup düşünüyor musunuz, ne yapıyorsunuz, soruna belki bir cevap aslında. Oda Projesi'nin Şahkulu Mahallesi'nde bulunma zamanını düşünürsek; aslında belki en iyi kullandığı ya da kendini konumlandırdığı durum, komşu olma halidir. Yani biz kime, nasıl komşuyuz? Komşu olmak nasıl bir şey? Komşunun neyini, ne kadarını bilirsin? Komşuyu nereye, ne kadar davet edersin? Ona ne kadar sıklıkla gidersin? Nerede buluşursunuz? Kimsenin evi müsait değilse, avluda buluşuruz, olmadı meydana, olmadı Karaköy'e sahile ineriz. Aslında bir tür "gerçekten komşuculuk"tu. Ama bu her projede, sınırlarının bir şekilde değiştiği, sınırlarının her iki, her üç, her beş taraf tarafından da şekillendirildiği bir durumdu. Yani o anlamda biz mahalleye, hani tabiri var ya, paraşütle inmişiz gibi olmadık. Soruyorsun ya, "Niye seçtiniz orayı, nasıl öyle bir şey oldu?" diye. Sonuçta ucuzdu, biz kendimize bir mekân arıyorduk, orada başladık. İlk başta o şekilde gerçekleşti, ama asıl önemli olan o değil, sonrası. Proje orada o şekilde olup, sonra bambaşka bir şeye de dönüşebilirdi. Zaten yüz yüze olunan; yüz yüze olmanın gerekli olduğu bir mekândı aslında. Mimari açıdan o mahalleye baktığın zaman, bizim geri dönmemize yol açan bir yapısı var: Bir çıkmaz sokak

olması, bir pasaj olması, yüz yüze binaların olması, ortak avlu gibi bir şeyin bulunması aslında yapısal olarak projeyi çok şekillendirdi. Mahallenin mimarisi projenin mekânıydı. O anlamda; komşu olma halinin görünür olmasıydı aslında bizim orada paylaştığımız.

L.Ç.: Bu mekânın sanki şöyle bir özelliği daha var, ama Güneş bir şey söyleyecek bu konuda…

G.S.: Konu biraz başka yere dağıldı, ama onu kısaca toparlayayım. Biz bu mekânda bir şey üretirken bir nesne üretmeye ya da görünür bir şey üretmeye çalışmadık. Ya da her proje bir süre sonra kendi kendisini yok etti. Bu Çamur Dili'nde zaten özellikle olan bir şeydi. Çocukların kendilerinin oluşturdukları birtakım kelimeler vardı ve açılış dediğimiz günde bu kelimeler yapıldı ve yenildi. Özellikle de bu çamur dilini tüketmek için yapılan bir hareketti. Bunlar kurabiye halinde pişirildi ve yenilip yok edildi. Bütün projeler kalıcı olmaktansa kendi kendisini, bittikten sonra, yok edip bir sonraki şey için alan açma ya da itekleme halindeydi.

L.Ç.: Biraz önce çok tanımlı bir şeyden söz etti Seçil; mimari olarak tanımlı bir alan orası sonuçta. Ama mesela bu alanı tanımlayan başka bir şey daha var, o da yoksulluk. Dolayısıyla bu da bir şekilde projelerinizin içerisine dahil oluyor mu? Oluyorsa da nasıl işliyor?

Ö.A.: Yoksulluğu her anlamıyla ele almak gerekir; yani yoksulluk değil ama yoksunluk diyebileceğimiz bir şey belki. Eğer bir şey yoksa onun yerine başka bir şey koyma taktiğinden yola çıkmak, ki bu da zaten İstanbul'da çok sık rastladığımız bir durum. Hatta daha sonra yaptığımız gecekondu projesi ya da prefabrik deprem konutlarıyla ilgili olarak yaptığımız "Annex" projesiyle ilgili düşünme haliydi. Ama onu sorun ya da çözülmesi gereken bir şey olarak ele almak değil; tamamen taktik üretmek, o taktikler üzerine düşünmek için birer araçtı gecekondu ve prefabrik kent örneği. Bu sanatsal da olabilir, ekonomik de olabilir, zihinsel de olabilir. Her alanda bir yoksunlukla karşı karşıya gelme durumundan bahsediyoruz aslında.

L.Ç.: Burada çok soru var; burada tabii sizi takip edenler de var. Biraz burada bocalamış gibi duruyoruz, kendimizi tanım-

lıyoruz, en azından siz onu yapıyorsunuz. Bazı projeleri takip ettiği için insanlar, şuna dönebilirsek daha ilginç olur –biz kendi aramızda biraz monoloğa girdik gibi, iyi de oldu diye düşünüyorum ama– burada da soru varsa, şu anki konuşmanın içerisinde gizli olan ya da sizin bütün bu konuşmaya ek yapmak istediğiniz bir başlık…

G.S.: Aslında bir seçim yapabiliriz: Ya biz konuşmaya devam edebiliriz veya siz soru sorabilirsiniz, o konuşmayı o sorular üzerinden yönlendirebiliriz.

L.Ç.: Sizin ekleyeceğiniz bir şey var mı şu an?

S.Y.: Belki "Collective Creativity" sergisi vesilesiyle yaptığımız Yerden Mekâna adlı projeden bahsedebiliriz. Bir grup mimarla birlikte yaptığımız bir projeydi. Oda Projesi için kesişim noktalarından bir tanesi oldu.

Ö.A.: Mimari bir yarışma şartnamesi hazırladık. Mimarlarla birlikte çalışmayı, bir yarışma olarak formüle ettik öncelikle.

S.Y.: Bize "kolektif yaratıcılık" yansıtıldığı zaman, aslında içinde yeraldığımız mahalleyi zaten kolektif yaratıcılığın çok iyi bir örneği olduğunu düşünerek başladık diyelim. Mahalleyi bir arada tutan, yani şu anda orada gördüğünüz durumu çözümlediğimiz zaman, ya da onlara baktığımız zaman –şu aradaki pasajla o binaların o yapısını ve oradaki insanları bir arada tutan şey nedir diye baktığımız zaman– nedir orada yaşayan insanların durumları, oradaki evin, binanın durumu, oradaki yaşantı örüntüsü? Bunun için bir mimari yarışma açtık. Bu yarışmaya altı mimar katıldı, profesyonel anlamda mimarlık yapan insanlar. Bildiğimiz anlamda formel yarışmalara da katılıyorlar. Biz de bir üniversitenin açmış olduğu bir yarışma metnini, yani mimari yarışma formatını birebir olarak aldık.

G.S.: Yani ödünç almış olduk aslında.

S.Y.: Oda Projesi, mahalle ilişkisi ve mahallede ne bileyim bitki örtüsü diyor mesela köşedeki, Haydar Dede'nin diktiği sarmaşık mesela bitki örtüsü, topografya maddelerinden birini oluşturuyor...

G.S.: Olumsuz olarak görülebilecek koşulları da içeren bir

şartname.

S.Y.: Kafanıza su dökülebilir...

G.S.: Geçerken üstünüze halı silkelenir, çamaşır…

S.Y.: Yaz aylarında halı yıkanır, kışın başka bir şey olur.

G.S.: Bizim projeleri de bu seçeneklerin arasına soktuk; piknik yapılabilir, film gösterilebilir.

S.Y.: Burada istenen şey, aslında o yarışma formatına birebir sadık kalarak yeni bir mahalle üretmeleriydi. Zaten mahalle var, biz zaten onun gerçekliğinden hareket ediyoruz, ama mimarın, onu tersinden düşünmesini istiyoruz, bundan başka bir mahalle yaratmasını istiyoruz. Yine aynı şey; aslında yaşanmış bir deneyim üzerinden giden bir yöntem var.

G.S.: Mimarlara özellikle belirttiğimiz şey; bu mahalleye yeni bir şey eklemek değil, başka bir mahalle tasarlamalarıydı, ama yarışmanın sonucunda bu tamamen başka bir duruma eğrildi. Bütün mimarlar yine dayanamayıp mahalleye yeni bir şey inşa etmek üzerine…

S.Y.: Önemli bir nokta: Sunumlarını mahalleliye yapacaklardı, jüri de mahalleli.

L.Ç.: Sonuç ne oldu?

S.Y.: Sonuç çok güzel oldu; çünkü çok ciddi sunumlar oldu bir kere. Mimari maketler, paftalar hazırlandı. Biz çünkü pafta istiyoruz, CD'de istiyoruz vs. diye belirttik yarışma metninde. Hepsi geldi, hepsinin sunumu yapıldı, son bir mimar kaldı, onu bekliyoruz; jüri hazır, mahallelinin elinde kâğıt kalem, herkes konuşa konuşa puan veriyor…

G.S.: Ama bu çok ciddi bir sunum ortamı içinde bir terastayız ve çay içiliyor, çocuklar etraflarda koşuyor.

S.Y.: Sonra beklenilen mimar geldi ve ama elinde sunum için hiçbir şey yok. Şöyle dedi: "Burada şöyle bir durum var, bu durum başka bir duruma nasıl çevrilebilir. Benim burada mimar olarak yapmam gereken şeyin geri çekilmek olduğunu düşünüyorum, siz zaten mahalleli olarak bu işi yapıyorsunuz. Eğer danışmak istediğiniz, eğer birlikte yapabileceğimiz bir şey varsa yapabiliriz, ama bence siz zaten bu üretimi ya da bu



Oda Projesi Arşivi'nden, 2006

kolektif yaratıcılığı zaten gerçekleştiriyorsunuz, ben buna bir şey eklemek ya da çıkarmak istemiyorum." dedi. Mahalleli de "Tamam, haklısınız" dedi. Ve o birinci oldu tabii. Aslında tabii çok tuhaf şeyler çıktı. Sonuçta mimar gibi, mesleğini çok farklı platformlarda, kendi platformunda diyelim, gösteren birisini, bu anlamda mahallenin, kullanıcının karşısına çıkıp hesap vermesi, sorulara maruz kalması, onun da başka bir dil üretmesine sebep oldu. Gerçekten her kesim açısından önemli bir deneyim oldu diye düşünüyorum. Bu jüri sonucu ile birlikte ve mimarın geri çekilmesi ile biz sürecin toplamını sergileme kararı aldık. Herkesin sunumlarını kaydetmiştik zaten ve bunlar paftalarıyla birlikte sergilendi. Ama tabi bir de şu var: Yazdığımız o yarışma formatı, aslında bir anlamda Oda Projesi'nin geçirdiği bütün o süreci, mahallenin geçirdiği ve geçirmekte olduğu evrimi, bir anlamda hepsini gösteren bir yarışma programıydı. Tam kesişme noktası denebilecek projelerden bir tanesiydi.

Bir diğeri; "Sanat Mekânı" diye adlandırılan, İsveç'teki Tensta Konsthall'de iki ay yaptığımız proje. Yani bu bir sanat mekânıdır diyorlar ama sanat mekânı el değiştiriyor; çok formel bir mekânken daha farklı projelerin beklentisi içine giriyorlar. Bizden de bu mekânın açılış projesini gerçekleştirmemizi istiyorlar. Gültepe'deki eski Proje4L kıvamında bir mekân, onun iki katı büyüklüğünde. İsveç'te, Stockholm'de, merkezde ama

göçmen mahallesinde, en son metro duraklarından bir tanesi. *Garlic*, Sarmısak Ekspresi olarak geçiyor o hat. Onun ortasında, hayal edemeyeceğiniz büyüklükte önemli bir sanat mekânı, toplu konut alanı olarak inşaa edilmiş bir yerde, Stockholm'un periferisinde. Yani orada yaşayan insanlara soruyorsunuz, kimsenin böyle bir sanat mekânından haberi yok. Oysaki tren istasyonunun yanında mesela. Zaten küçük bir bölge. Bizim belki de ilk hesaplaşma projemiz. Çünkü Oda Projesi sonuçta kendi mekânını kurup, kendi kendine aksayarak ilerlemiş olan bir oluşum. Ama burada oturmuş olan, kuralları belli olan ve uluslararası sanat mekânı olarak tarif edilen bir yerde küratörlerle çalıştık, orada oturan insanlarla birlikte çalıştık. Özetlersek; o mekândaki duruşumuz çok önemli bir durum değil, biz bir şey yapıyoruz, ama önemli olan bunun sürekliliğiydi. Yani sadece gidelim, orada işimizi sergileyelim mantığında yaklaşmadık mesela. Orayı bir şekilde bir üretim alanı haline dönüştürmeye çalıştığımız, o anlamda belki yüzleşmeyi…

L.Ç.: Nasıl bir üretim gerçekleşti orada?

G.S.: Yönetim el değiştiriyordu Tensta Konsthall'de. Aslında sistem de tamamen değişiyordu. Çünkü mesela eskiden giriş paralıyken, artık mahallelinin girebileceği ücretsiz bir sergi mekânı olmaya yöneltiliyordu. Biz de daha çok dışarıda, orada yaşayan insanlarla tanışmaya çalıştık, yani işin başlangıcı buydu, niyet orada yaşayan insanların tekrar Tensta Konsthall'i kullanmaya başlamasıydı. Tam yerin altında bu mekân ve çok çok büyük bir yer. Tensta'nın haritasını acaba buraya yere düşürebilir miyiz diye düşündük. Orada bir mahalle yaratılmış. Kütüphanesi, yüzme havuzu, okulu, alışveriş merkezi olan, yani kendi içinde kompakt bir yapı. Öyle bir sistem kurulmuş ki orada yaşayan insanın başka hiçbir yere gitmesine gerek yok. Kadın Merkezi gibi göçmenlerin toplum içinde erimesi misyonunu taşıyan buluşma mekânları da var. Yaşlılar Merkezi, Kadın Merkezi, Kütüphane, Spor Salonu gibi binaların kuşbakışı planları, birebir olmasa da beşte bir ölçekte sanat mekânının zeminine çizildi ve biz onların üzerine birer proje oturttuk. Mesela Kadın

Merkezi'ni işaret eden formun üzerine bir dikiş makinesi yerleştirildi ve kumaşlar kondu ve herkes gelip kendisine orada bir şey dikti. Üstüne de "Made in Tensta" etiketi diktiler ve alıp gittiler. Bu orada yapılan on ayrı projeden bir tanesiydi.

S.Y.: Şu bana önemli gibi geliyor: Biz oraya gitmeden önce orada ne yapacağımızı bilmiyorduk. Yani biz burada oturduğumuz yerden, "İsveç'te Stockholm'de bir göçmen mahallesinde bir sanat merkezi varmış, oraya şöyle bir proje yapabiliriz" diye bir proje yazmıyoruz, yapamayız da, yapmamalıyız da. Zamanlamayı da o yüzden bir ay değil de mümkünse iki ay gibi olsun istedik, çünkü doğrudan gidip bir şey yapmaya başlamayalım istedik. Bu nedenle, ilk zamanlar mekâna bakmakla geçti. Bu salonun on katı büyüklüğünde bir yer. Bir de mekânsal anlamda sınırlıymışsın gibi hissettirilen bir alandasın, biz mümkün olduğunca onun dışına çıktık. Yukarıda alışveriş merkezi vardı, mesela onun koridorunda uzun bir zaman geçirdik. Kadınların buluştuğu bir mekân vardı, orada birtakım projeler yaptık, kütüphanede projeler yaptık. Orada da duramadık, yayıldık. Mimarisi bir depo olarak düşünülmüş bir alan, sanat mekânı diye adlandırılan ve geçmişinin gerçekten çok ciddi sergi ve tartışmalarla dolu olduğu bir alan var karşında; ama senin normal zamanda kesinlikle kullanmak istemeyeceğin bir yer. Ama şimdi böyle bir olanak varsa, bu olanağı nasıl gerçek bir olasılık haline getirebiliriz diye düşündük. Dışarıdan baktığında, öyle bir cam yerleştirilmiş ki kendi yansımanı görüyorsun, içeride ne olduğunu fark edemiyorsun, böyle gizemli bir alan. Sonra bir tasarım grubu ile camları değişti, girişi değişti. Yani biz aslında çok rastlamadığımız, belki uzun süre kalsaydık fark edeceğimiz birtakım buluşma alanlarının olanaklarını sanat mekânı denilen yerin içine koymaya çalıştık. Burada tabii birtakım tartışmalar oldu; bize "Sizin yaptığınız şey 80'lerde, 70'lerde yapıldı. Halk için sanat ve birlikte dikiyoruz, birlikte yemek yiyoruz projeleri." dendi. Şimdi öyle baktığında da bambaşka bir şey. Ama bu durumu kendi içinde, yani o ölçekte, o göçmen mahallesi denilen yerde ve oraya sunulan sanat mekânı gibi yerlerin kesişimin-

de düşündüğünde, aslında bence ciddi bir gerilim noktası gibi oldu. Yani ne oldu, bu sefer çocuklar gelmeye başladı, kadınlar eve dönerken uğramaya başladı. Aslında oranın sanat mekânı izleyicisi olarak tarif edilmeyen insanlar "A bizim burada böyle bir yer var, bir dakika ne yapıyorsunuz siz burada?" diyerek gelmeye başladılar. Ama bizim sürekli önemsediğimiz şey ya bu; "tamam şimdi Oda Projesi'nin 'sergisi' iki ay sürdü, bitti, kapandı hoşçakalın, eh şimdi de Picasso sergisi yapıyoruz" derlerse ne olacak? O zaman, biz de Picasso olmuş olacağız. Küratörlerle bu yönde konuşmaya çalıştık, bundan sonra birlikte bu mekân için ne yapılabilir diye. Yani buradaki, bir anlamda kazanılmış diyeceğim, mahalleli tarafından fark edilmiş mekân, nasıl aynı şekilde sesini duyurmaya devam edebilir, kapısını açık tutmaya devam edebilir. Orada oturanlarla da ilişkileri sürdürmeye çalıştık. Ama sonradan gördük ki Tensta Konsthall web sitesinde Oda Projesi "eğitici projeler" sınıflandırması içinde yer alıyor...

L.Ç.: Sizden sonra nasıl bir işleyişe dönüştü mekân?

Ö.A.: O interaktif olma niyetini devam ettirmeye çalışıyorlar diye duyduk.Yani zaten bu mekân, bundan önce seçkinci birtakım sergiler yaparken, mahalleyle aslında çok da ilişkisi olmayan bir yer iken, değişen birtakım politikaların sonucunda birdenbire "Aa, işte Tensta göçmen mahallesi" ve "bu göçmenler için çekici olacak bir yer yaratalım" denmesi çok ilginç. Bunun sonucunda biz oraya davet edildik; yüzleşmemiz gereken bir de böyle bir durum vardı. Biz böyle bir misyon taşımıyoruz halbuki. Orada gördüğümüz çok planlı, olmazsa olmaz olan yapılar; bir kütüphane, bir okul, bir kadın merkezi, yani tamamen hazır, sunulmuş bir yaşam biçimi söz konusu. Bir tür denetim de sağlanabilmiş oluyor böylelikle. Biz bunu alıp bir sanat mekânına yansıtıp, zaten yapılagelen şeyleri bir de o mekânda "yeniden tekrar etmek", bunları taklit etmek gibi bir sürece girdik.

S.Y.: Merak ettiğimiz konulardan bir tanesi de şu oldu: Tensta civarında bu türden bir sürü mahalle var ve buralarda aktif olan sanat mekânları var. Birtakım sanatçı grupları bura-

da çalışmalar yapıyorlar. Düşündük ki: İstanbul'da hiç öyle bir oluşum yok ya, biz de buradan gidiyoruz ya; ah ne kadar güzel, bunlar oradaki genel sisteme, klasik düzene karşı ciddi alternatifler tartışıyorlardır, dedik. Birbirleriyle (aralarında ilişkiler var), konuşuyorlar, bir ilişki ağı olduğunu var sayıyoruz bu sanatçı grupları arasında. Sonra bir toplantı düzenledik, hepsini bir araya getirdik ve bunu da *Annex* isimli gazetemizde yayınladık; konuşuyoruz, konuşuyoruz, muhabbet sürekli paraya bağlanıyor. "...E bizim paramız vardı, bu sene bitti, önümüzdeki sene o yüzden bu projeyi devam ettiremeyeceğiz, parasız bu mahallede çalışamayız, paramız kesilmezse başka projelerde geliştirebiliriz..." Aslında aralarında hiç de varsaydığımız türden bir bağlantının olmadığı ortaya çıktı, hatta bir tür rekabet...

G.S.: Evet hatta rakip oldukları anlaşılıyor. Komik bir anımız var, sürekli bunu anlatıyoruz: Bu konuşma sırasında sanatçılardan biri "Ben part-time sanatçıyım, çünkü devlet bana yarım gün para veriyor" demişti.

S.Y.: "Biz para almadığımız için çok şanslıyız" dedik.

L.Ç.: Bu yer değiştirmeler ve davetler sizi bayağı heyecanlandırıyor aslında, öyle değil mi? Mesela bu Proje4L deneyimi sırasında aynı zamanda Şahkulu Sokak'taydınız

S.Y..: Evet aynı zaman diliminde Gültepe'de de çalıştık.

L.Ç.: Gültepe'de de bir dönem çalıştınız. Peki bu yer değişikliğinde neler değişti?

G.S.: Yer değiştirirken –biraz komik olacak ama– bir kedi başka bir yere gittiğinde biraz ürker ya o oluyor, heyecan oluyor yeni mekâna geçerken. Ürkekliğin sebebi yaptığın şeyi tekrar etmemek ya da oraya zaten yapmakta olduğun bir şeyi götürüp koymamak. Bu yüzden gittiğimiz mekânla ilk önce bir ilişki kurmaya çalışıyor oluyoruz. Gültepe'ye giderken bizim orada bir mekân tutmak gibi bir niyetimiz yoktu ilk başta. Proje 4L'ye, sergiye davet edilmiştik. Sonra ancak bir mekân edinerek, orada bir yer edinebileceğimize karar verdik. Hem müzeye, hem de müzenin yanındaki okula bakan bir daire kiraladık ki bu da bir rastlantıydı, yani öyle bir daire bulabilmemiz de bir rast-

lantıydı. O mekân bizim için bir kale gibi oldu. Mekânın içinde bir şeyler yapmaya çalışırken, sonra birden mekânı dışladık ve sadece ilkokulla ve müze arasında hareket eden bir projenin içinde bulduk kendimizi. Komşu Süleymanşah İlköğretim okulu ile birlikte sürekli müzede geziler düzenlemeye başladık. Güncel sanatla ilgili "Yok ben anlamam, sanat nedir?" diye bir soru vardır ya. Hele Gültepe'de bazı noktalarda bu çok daha sert, çünkü müzenin arka tarafı tamamen bildiğimiz ilk dönem gecekondu mahallelerinin apartmanlaşmış hali. Diğer taraf da ciddi bir finans merkezi. Biz daha çok müze ve ilkokul arasında bir ilişki kurmaya çalıştık. Tamamen başka bir deneyimdi bizim için.

Ö.A.: Bu, bizim ilk yer değiştirmemiz olmuştu. Belki de bir önceki yaşadığımız deneyimin aynısını yaşayabileceğimizi düşündüğümüzden, tekrar bir daire kiralama fikri doğdu, ama sonra daha çok müze içine yöneldik ve asıl dönüştürmeye açık ve dönüştürülmesi gereken yer olarak müzeyi gördüğümüz için, o proje süresince daha çok müze mekânı içinde eylemeye başladık.

L.Ç.: Peki böyle başka hangi projeniz vardı, benim hatırlamadığım?

G.S.: Pek çok var. Ama kendi başımıza konuşuyoruz, belki soru sorulabilir ve onların üzerinden konuşabiliriz gibi geliyor bana; yani proje mi anlatmaya devam edelim?

İzleyici: Baktığımız zaman, sanat merkezlerinden ve başka yerlerden art arda gelen teklifler var. Oda Projesi orada bir proje yaptı, başka bir yerde proje yaptı; bienallere katıldı: Gwangju Bienali, İstanbul Bienali… Oda Projesi'nin organik üretim şekli neredeyse artık bilindik, makineleşmiş bir üretim şekline dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Sizin son zamanlarda kendi kendinize aldığınız kararlar ve güncel sanat piyasasına karşı duruş şeklinizden bahsetmeniz benim için ilginç olur.

G.S.: Sondan biraz geriye doğru gideyim. Bir sene boyunca yurtdışından gelen hiçbir teklifi kabul etmeme gibi bir karar aldık. Bunun nedeni de şu: Çok uzun süreli bir hareketlilik

yaşadık ve bu hareketliliğin sonunda bize ne kaldığını sorguluyoruz. Sürekli bir yerlere davet edilip, gidip, kendini tekrarlamak ya da o organikliği yitirmek kaygısıyla eşdeğer olan çok fazla şey yaptık, çok fazla üretim gerçekleşirdik. Acaba bunun bize bıraktığı posalar neydi? Bunların üzerine düşünmek, bunları arşivlemek, biriktirmek niyetiyle başlayan bir süreç bu aynı zamanda.

S.Y.: Gerçekten durup, yani fiziki anlamda duramasak da, durup gerçekten ne yapıyoruz, ona bakmak. Çünkü çok yoğun bir dönemden geçtik, geçiyoruz da –şimdi İstanbul'dayız bir şey yapmıyoruz anlamında değil ama– o şeyi biraz tersine çevirmek; çünkü, hep kendi aramızda ya da bir şekilde konuştuğumuz gibi, teklif gelir bir şey yaparsın, ya da paran yoktur, yapamazsın, gibi denklemlere yol açan bir sistemin içindeyiz hep birlikte. Biz, çok merkezinde olmasak da kenarından, kıyısından bunun içine giriyoruz. Türkiye'den bir grup çağırılacaksa bu da Oda Projesi olur şeklinde ya da Avrupa Birliği konusunda ya da Yeni Avrupa Sergisi'nde mutlaka Oda Projesi tarzında bir model olmalıdır şeklinde bir yaklaşım var. Bir şekilde önceden de bu kararlar alınabilirdi, ama ciddi bir deneyimden de geçtik, geçiyoruz. Yani bu anlamda, bu alınan karar, gerçekten İstanbul'da olmak arzusundan da kaynaklanıyor. Burada olmak ve burada, Oda Projesi'nin kendi iç üretimini gerçekleştirmeye devam etmesi. Zaten hayır dediğimiz zaman bile, "Bu olur mu, buna da gelir misiniz?" şeklinde teklifler oldu mesela. Yani orada sanatçı denilen kişi neyse, ne pozisyonda, kabul ettiğinde ne oluyor, o sergiye girdiğinde ne oluyor, geri döndüğünde ne oluyor? İstanbul'dayız, burada ne oluyor? Yani bir sürü şey var aslında. Durma kararı değil bu, daha çok gerçekten düşünme, tartışma buradaki dinamikleri daha da çok hızlandırmaya çalışmak aslında. Oradaki hareketlenmenin birçok şey kattığını ve birçok deneyim getirdiğini kesinlikle yadsımıyorum. Ama buradaki yüz yüze gelme ortamlarının eksikliğinde, biz nereye gidiyoruz? Nerede oturuyoruz da konuşuyoruz? Sonuçta mekân vardır ve orası bizim için bir şekilde bir buluşma noktasıydı,

orasının yokluğu, burada başka bir mekân açmamıza ya da başka bir mekânda olmamıza sebep olacak mı? Böyle bir şey, ortak bir ihtiyaçsa niye bunu hep birlikte yapmayalım? Aslında burayı daha çok dinlemek, daha çok duymaya çalışmak önemli bir ihtiyaçtır diye düşünüyorum.

Ö.A.: Bu durum, gerçekten korkutucu olmaya başladı git gide. Yani "Oda Projesi cemaatlerle çalışır" ya da "Oda Projesi mi? Onlar Türk, bizim buradaki Türklerle iyi anlaşırlar, onları çağıralım" vs. gibi birtakım politikaların ürünü olarak oraya çağrılmamız bizi rahatsız etmeye başlamıştı zaten bir senedir. Yoksa organikliğin yitimi gibi bir şey görmüyorum ben mesela, sen tam neyi kastettin orada bilmiyorum, yani bienale ya da sergilere katılınca organiklik kaybolmuyor, tam tersi, mesela Tensta'da yaptığımız iş, mekânlar üzerine düşünmek ya da ortak alan yaratmak üzerine bir jimnastik gibi geliyor bana.

İzleyici: Bienallerden bahsederken bienallerin sizi makineleştirdiğini söylemek istemedim aslında. Söylemeye çalıştığım art arda gelen proje davetleriyle sizin o üzerine oturup düşünme ve ortamında projeyi oluşturma sürecinizin nasıl daraldığından ve bunun bir çeşit seri üretime dönüşme –dönüştüğünü de söylemiyorum– tehlikesinden biraz bahsetmenizi istiyorum.

L.Ç.: Sizin ritminizle bütün bu çağdaş sanat dünyasının ritmi arasındaki zıtlıktan söz etmeye çalışıyor.

S.Y.: Bir de şu önemli diye düşünüyorum. Gerçekten yapıp ettiğimiz şeylerde –belki de, bilmiyorum, kendimizi farkında olmadan konumlandırmamızda– o dönüşümü sağlayan şey gerçekten hep arada durmamız. Kendi içimizdeki konuşmalardan da bir şekilde ortaya çıkıyor. Yani gündelik hayatla diyelim sanat ortamı ve üretiminin buluştuğu bir yerde durduk. Bunu İstanbul için söylüyorum tabii ki, başka bir yer için söylemiyorum. Gerçekten birlikte konuşulması ve tartışılması gereken şeyler çok artıyor. Dışarıdan konu atıp "Hadi bir şöyle bir proje yapalım, yapın, ne dersiniz buna, şurada da şöyle bir durum var..." denebilecek durumlar gerçekten fazlalaşıyor. Yani bizim zaten kendimizden uzaklaşmak anlamında değil ama sonuçta,

diyoruz ya böyle bir kentte, kendini böyle yeniden ve yeniden üreten bir kentte, sanat ortamı bu kentin neresinde duruyor mesela? Yani sanat ortamı bu kentin kendi var olma noktasıyla ne kadar çakışıyor? Paralellik göstermek zorunda değil tabii ama, yansıtmak zorunda da değil; ne kadar çakışıyor? Ben şu anda Berlin'de de olabilirim, Viyana'da da olabilirim, ama ben şimdi İstanbul'dayım, dışarısını kıyamet götürüyor, ama mesela biz buradayız ya da aşağıdaki Yapı Kredi sergi salonu, güvenlik kapılarından girdiğimiz yer, bir sergi mekânı mesela.

L.Ç.: Peki başka sorusu olan var mı? Esra'nın bir sorusu daha var.

İzleyici: Şimdi ortaya çıkan: sanki belli bir yönteminiz var. Bundan ne kadar kaçınsanız da sanki projelerinize yaklaşırken ilk hissettiğinizi, önce onu deneyimlemek gibi bir şey var. Bu son dönemde bienalle ilgili bir kitap çıktı ve o kitap içerisinde de size değinen bir kısım var, önceki bienaldeki gecekondu projeniz üzerine. Sizin o gecekonduyu konumlandırmanız, yapmanız ve bozmanızla ilgili olarak –Sibel'in kitabını[1] diyorum– onu normalleştirdiğiniz, normalizasyona uğrattığınız ya da kavramın içini boşalttığınız yönündeki eleştiri ile ilgili bir şey. Şimdi bir yandan siz tamamıyla etkileşime açık, bolca gözlemleyen, orası için ya da onunla birlikte öğrenerek eyleyen bir duruşunuz varken -belki Şahkulu Mahallesi'nde o mesaj geçti ve anlaşıldı- ama akademisyenler, bizler, buradakilere o mesaj ne kadar geçiyor bu ortamı sorgulamak anlamında? Bazen sizin hakkınızda master tezi falan yapan var mı diye düşünüyorum. Yani sizi akademik bir *case* olarak algılıyorum. Çünkü diğer yandan en ilginç kendi kendinizi durmadan sorguluyorsunuz. Bu verdiğiniz mola ve kararları da biraz ona bağlıyorum, "biraz sakinleşelim" gibi bir şey. Ben zevk için takip ediyorum. Ama dışarıdan, demek ki bazı şeyler belki de tam olarak geçmiyor, ya da o sürece tam olarak katılamıyor herkes. Ne düşünüyorsunuz o geçişler konusunda?

[1] Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal / Kentsel Değişim ve Festivalizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

S.Y.: Öncelikle evet, bizi bir case study olarak tezinde ele alan çalışmalar var. Sibel Yardımcı'nın kitabındaki mesele ile de ilgili olarak, şunu söyleyebiliriz. Seni de davet ettiğimiz, soylulaşma, *gentrification*, meseleleri ile ilgili mahallede 101.7 EFEM adlı kanalda radyo yayını yaparken, bir program içinde Sibel'i, yani bu konuda gerçekten bilgi almak istediğimiz ve bilgisini vermek istediğimiz insanları da davet etmiştik. Giderayak mahallede Matthieu Prat ile "kaçak bir radyo kanalı" kurduğumuz zamandı. Sibel orada da bize sordu, "Siz burayı özellikle niye seçtiniz, zaten siz buraya geldikten sonra burası sonuçta değişmeye başladı, değişimi hızlandırdınız, bunun neresinde duruyorsunuz" gibi bir soru. Şimdi aslında, benim konuşmanın başlarında söylediğim gibi, projeyi o kadar farklı şekillerde anlatıp, bu anlatı üzerinden bir şeyler çıkartabilirsin. Bu tabii durduğun noktayla da alakalı, bizim neyi ne kadar paylaşabildiğimizle de alakalı. Yani bu herkes için geçerli bence, sanat ortamı denilen ortamın içindeki herkes için geçerli, arada süzgeç yok, arada sen, projenin içinde birisi olarak, habire çıkıp konuşuyorsun, kendi kendine bir şeyler anlatmaya çalışıyorsun. Yani üzerine yazan toplasan iki kişi var: Bir tanesi "Oda Projesi'nde sergi açıldı" diyor mesela, bir tanesi de "gecekondu yaptılar" diyor. Bu okumaların aslında çoğalması gerekiyor; bence bu çok önemli, bence değil, hepimizce herhalde önemli bir eksiklik. Ayrıca belki sıradan olabilecek ya da tehlikeli denebilecek yani fetiştirilebilme potansiyelinin yüksek olduğu mevzuları ele alınca da bu daha çok ortaya çıkacak. Mesela gecekondu demek, satılık gecekondu ilanı vermek, "yani ne haddine, sen böyle bir şey yapıyorsun" diyorlar sonra. Bunların tartışma doğurması gerekiyor aslında, keşke tartışsak.

Halil Altındere: Şahkulu'ndaki projelerinizle ilgili düşüncelerimi daha önce defalarca dile getirmiştim ama, merak ettiğim şu: Proje4L'deki Oda Projenizin kurulmasından sonra daha çok yurtdışında etkinlik yapmaya başladınız. Ben bir tek oradakine şahit olmuştum. Ne yazık ki Kore'de Türk azınlığı olmadığı için oradaki Koreli çocuklarla bir etkinlik yapmıştınız. Onun dışında gittiğiniz ülkelerde ve

Türkiye'de yaptığınız etkinlikler daha çok ortanın altındakiler, gecekondulular, düşkünleri kapsıyor… Yurtdışında davet edildiğiniz kurumlar da daha çok azınlıkların olduğu yerler.

G.S.: Aslında buna, daha çok potansiyel üreten ve daha çok üretebilen kurumlar denilebilir.

H.A.: Bu bir misyon mu, bu sizin mi, yoksa sizi davet eden kurumların mı? Burada Etiler'de, Nişantaşı'ndaki çocuklarla yapamıyor musunuz?

S.Y.: Yine aynı soru…

H.A.: Hayır, hayır, sadece Türkiye için demiyorum, çünkü Batılı kentlerdeki davetler de bu tür azınlıklar ya da daha alt kademedeki insanlar. Orada da mesela üst kademedeki çocuklarla ya da insanlarla projeler yapabiliyor musunuz? Merak ettim.

S.Y.: Böyle bir şey yapmadık.

G.S.: Tensta'da yaptık. Tensta'ya çok yakın, üst seviye ailelerin yaşadıkları bir mahalle vardı. Zaten kurum yöneticilerinden biri de o mahalledendi.

H.A.: Ben şeyi öğrenmek istiyorum. Diğer üst kısımdaki insanlar çok mu anlıyorlar çağdaş sanatı? İhtiyaç hissedilmediği için mi, yoksa bu tür alt kademedeki insanlar daha kolay olduğu için mi? Bugün bütün kolektiviteler öyle, kurumların bizi davet etmelerinin sebebi de o. Siz "hadi biz gidelim, bunu yapalım" diye proje sunmuyorsunuz. Özellikle orada olan bir kurum sizi davet ettiği için yapıyorsunuz.

S.Y.: Biz bu tür ayrımları; alt kademe, üst kademe, kendi kendimize niye üretmeye devam ediyoruz ben onu anlamıyorum. Nişantaşı ile Galata arasında oturan birisini hangi gruba koyacağız? Ben gerçekten sinirleniyorum. Hayır, "siz yoksullarla çalışırsınız", hani Şener'in (Özmen) bahsettiği, "geldiniz yurdum insanını ne hale getirdiniz" şeklinde. Siz bu tür söylemleri eleştirip kıracağınız yerde, hâlâ bu tür saptamalar geldiği zaman şaşırıyorum. Ben gidip bir yerde projeyi yaparken hiç de "özellikle, nedir en kötü durumda olan kişi onu bulayım, Tensta'da ya da işte Münih'te, gidelim onunla

çalışalım" demiyorum. Ama böyle bir durum da var ve bence çok da önemli ve güzel bir güç bu. Ne güzel ki bu yoksunluk bir sürü üretim ve bir sürü sisteme uymama, sisteme alternatif üretme, sistemle çatışma gibi durumları beraberinde getiriyor.

H.A.: Tesadüf o zaman.

G.S.: Ama Galata'da başlamak elbette ki bir tesadüf, zaten o çok da altını çizdiğimiz bir nokta.

S.Y.: Bu karşıtlıkları niye üretmeye devam ediyoruz, ben onu anlamıyorum.

H.A.: Genellikle böyle bir Türk mahallesi yoksa azınlıklar… Esra [Ersen] o yıllardır ülkeye uğrayamadı, çünkü daha çok sürece yayılan mekân, işte bellek, oradaki insanları projeye dahil edip uzun sürece yayılan projeler yaptı, yani siz de biliyorsunuz bunu. Onun işleri de aynı şekilde. O açıdan genel olarak merak ettim.

G.S.: Herhalde bizim genel olarak cevap vermemiz çok zor.

S.Y.: Pardon, o noktada mesela eleştirilmesi gereken bir sürü durum çıkabilir. Sanki bu projeleri önümüze alarak durumları konuşmak, bu kendi başına bir konuşma ve tartışma konusu olabilir. Böyle bir soru geldiğinde, çok genel bir durum. O zaman bunu örneklerle ve daha detaylı ve başka türlü konuşmak gerekiyor. Çünkü orada "kullanmak" gibi bir durum devreye giriyor. Onların üstünden proje üretmek gibi şeyler, bir sürü okuma devreye giriyor sonuçta.

Ö.A.: Bence Oda Projesi için şu önemli oldu gibi geliyor: "Bir mekân nasıl farklı işlevlere sahip olabilir, biz bir mekânı nasıl esnek kılabiliriz?" meselesini aslında hep İstanbul'a bakarak yaptık. Ama İstanbul'daki durum da çeşitli yokluklardan kaynaklanıyor ama bu sadece ekonomik değil hiçbir şekilde, yani yokluk olarak da görülecek bir şey değil belki, bilmiyorum, ama işte planlanmamış bir kent var önümüzde ve birtakım yapılar oluşturuluyor kentin içinde. Bu çoğu zaman da yokluktan kaynaklanıyor. Biz aslında biraz o yapılar nasıl ayakta kalır, biz kendimiz de nasıl ayakta kalabiliriz, onun

üzerine düşünüyoruz. Sadece "Böyle bir grup yoksul insan var, burası da onlara yönelik" diye bir şey söz konusu değil; yoksulluk/yoksunluk tamamen metaforik olarak düşünülmesi gereken bir şey aslında. Ama bizim o yapılarla uğraşmamızın nedeni, dediğim gibi, İstanbul'la bir biçimde yüzleşme halinde olmamız .

S.Y.: Bu organizma kendini ayakta tutacak ve sistemden başkalaştıracak olan şeyleri zaten üretiyor. Buna yokluk ya da yoksulluk veya düzeltilmesi gereken bir şey diye baktığımızda, bu –çok alakasız örnek olacak ama– Galataport'un otel haline getirilmesi gibi, o yaşayan organizmayı yani kendini bir arada tutan, üstelik ilişki üreten, mimari anlamda, sosyolojik anlamda bir sürü şey üreten yapıya "ya bunlar da yoksullar" demek gibi oluyor.

L.Ç.: Bu tabii çok büyük bir konu, bir şekilde bizim dünyayı nasıl algıladığımızla da ilgili bir durum ama, temel olarak İstanbul üzerine böyle bir şey düşündüğümüzde, İstanbul'un % 80'i yoksul, bir de böyle bir gerçek var. Bence bu tartışmanın konusundan ziyade bunu belki başka bir konuşma zinciri olarak ele alırız, çünkü biraz da politik bir konuşma biçimi açıkçası bu, tariflerle ilgili, buradaki yoksulluğun ölçüsü ne, ne kast ediyoruz? Temel soru belki bu olacaktır. Yani gelir düzeyinden mi söz ediyoruz, sanata ilgisizlikten mi, sanat yoksulluğundan mı söz ediyoruz, bu başka bir tartışma bence.

S.Y.: Oda Projesi asla kendisine bir hedef kitle seçmiyor, bu da çok önemli. O yüzden yoksul bir hedef kitlesi yok, belki de seçim de –Özge'nin dediğinden benim çok daha net çıkarttığım şey şu ki– üretimin olduğu yere gidiyor. Oda Projesi mekânın yorumlayabileceği ve kendisine enerji bulduğu yerlere gidiyor. Etiler'de belki yarın öbür gün ilgileneceğimiz bir şey çıkacak, oraya gideceğiz. Şimdi evet ayakta kalma yöntemleri bizim ilgimizi çekiyor, ayakta kalma ve onun ürettiği durumlar.

Ö.A.: Aslında bu proje öyle başladı: Bir biçimde bir altıyedi sene cep harçlıklarımızla projeyi yürüttük. Yani küçük

bütçeli şeyler yapmak da stratejinin bir parçası haline gelmeye başladı. Gerçekten çok küçük paralarla işleyen bir şey oldu, projenin kendisi zaten yoksul bir proje mi diyeyim?

L.Ç.: Peki sorusu olan var mı?

İzleyici: Ben aslında biraz, Özge'nin önünde duran şu kitap üzerine sormak istiyorum. Başından beri o kitap projesini ve fikrini bilen birisiyim. Ama kitap ortaya çıktıktan sonra birkaç ay da geçti, kendimi de tamamen bilen kişi konumundan dışarıya çıkarıp sorayım. Kitap nasıl işledi? Filmin sonunda ne oldu? Sizden duymak istiyorum bunu. Bence diğer projeleriniz arasında çok farklı bir projeydi.

L.Ç.: Bu satışlı bir kitap olarak mı planlanmıştı başta?

G.S.: Evet.

Ö.A.: Kitabın sonrasını mı soruyorsun, başından mı?

L.Ç.: Niyetle sonuç arasındaki süreci soruyor herhalde.

İzleyici: Bunların birbirine tamamen ters olduğunu düşünmüyorum. Ama sonuçta bunu takip eden sizsiniz, kitabı bilmeyen bir sürü kişi de var, kitap nasıl işledi? Sorum bu.

S.Y.: Kitap bizim için aslında bir mekân, en önemlisi bu. Kitap hem kitaptı bizim için, hem de bir mekân olarak önemliydi içinden kurgulayacağımız.

G.S.: Bir kitap yapmak, aklımızda uzun zamandır olan bir projeydi aslında. Bir Oda Projesi kitabının nasıl bir kitap olabileceği üzerine düşünüyorduk. Bu düşüncemizi takiben, bienal süreci başında biz bir kitaba davet edildik. Bu anlamda bu bienal için bir kitap üretelim diye girişmedik işe. Bunun üzerine biz de düşünmeye başladık. Kitabın bizim için Oda'nın kendi mekânı gibi, radyo gibi ya da gittiğimiz mekânlar gibi bir mekân olması önemliydi, içinden kurcalayacağımız bir mekândı, aynı zamanda kitap gibi bir kitap olmasını istedik; çünkü kitapçılarda dağıtılsın, sanatla ilgilenen ilgilenmeyen ya da bienalle ilişkisi olan, olmayan insanlar da bu kitabı alıp, bu kitapla ilişki kurabilsinler istedik. Oda Projesi nasıl bir kitap yapar? Şimdiye kadar çalıştığımız, birlikte olduğumuz, birlikte ilişkiler ürettiğimiz herkesi bu kitaba davet etmeye

karar verdik. Davet ettiğimiz 154 yazarla bir kitap oluştu, bu 154 kişi birbirleriyle konuştular, birbirlerine sorular sordular ve bu zincir bir kitap oldu. Sekiz soruyla başladı.

S.Y.: Kitabın niyeti biraz da şuydu –belki önemli noktası oydu sen de sordun ya satış durumunu– kitabın sadece ve sadece bienal mekânında olmaması bir kere çok temel bir arzuydu çok başından itibaren. Yani bütün kitapçılara aynı anda dağıtılmış olması, normal kitap şeklinde davranılması kitaba, yani sadece bienal projesi şeklinde değil. Bizim için şöyle bir önemi oldu bu kitabın: Aslında birbirini tanımayan birçok insan, 154 kişi, soru ve cevap vasıtasıyla, bir araya gelmiş oldu. Aslında söze dökülmeyen, yani yüz yüze konuşmalarda ortaya çıkmayan bir sürü şey. Çok basit sorulardan kitap oluştu. Mahalle nedir? Oda nedir? Komşuluk ilişkileri türü konularla İstanbul'u algılama noktasına varan ve mahallelinin, Oda Projesi'nin ne yaptığını birçok küratörden ya da sanat eleştirmeninden daha iyi anlattığını fark ettiğimiz durumlar. Bizim de sayfalarca yazdığımız şeyleri mesela Feyyaz İlban'ın gayet derli toplu bir şekilde anlattığı şeyler. Esen Karol'un da tasarımı ile, herkesin söz söyleme, yani söz alanının olduğu bir kitap çıktı ortaya. Bu bizim için önemliydi, kitaba ortasından da başlayabilirsin, doğrusal okuyabilirsin de.

Ö.A.: Sınıflandırmalar halinde gitmiyor aslında, kitapta mahalledeki bakkal var, bakkalın sorusu İsveç'te birlikte çalıştığımız bir grafik tasarımcıya gidiyor mesela. Orada bir ortaklık da oluşuyor o zaman yavaş yavaş; mesela hiç kimse aslında kendi konuştuğu dilden konuşmuyor. Bir önceki kişinin yazmış olduğu dili bir biçimde ödünç alarak cevap veriyor. Yani küratör, küratör gibi yazmıyor; bakkal, bakkal gibi yazmıyor. Herkes gerçekten bir önceki kişiye cevap veriyor, o anlamda bir dil boyutu da var.

İzleyici: Kitap böyle bir çalışma mı? Bu biraz tezatlık oluşturmuyor mu? Kitap sürekliliği olan bir şey değil mi?

S.Y.: Ben anlamadım soruyu.

İzleyici: Yaptığınız işlerin geçici, kendi kendini bitiren,

sürekliliği olmayan bir yanı olduğunu söylemiştiniz…

G.S.: Kitap da öyle, kaç baskı yaptı, o baskıdan sonra ortalıkta olmayacak zaten.

İzleyici: Kitap kalıcı bir şey sonuçta, kayda geçen bir şey.

G.S.: Zaten belleklerde kalıcı, bizim yaptığımız her şey. Yani sonuçta biz her şeyi sonra rüzgâra bırakmıyoruz. Geçen sekiz seneyi çeşitli şekillerde belgeledik, filmlerle, fotoğraflarla her şeyi belgeledik. Bir bellek oluşturduk. Yani bu kadar da kendini yok etme, kırma üzerine kurulduğumuzu değil, ama kendi üretimini başkalaştırmayan, kendi üretimini tanrısallaştırıp o çıkan tek sonucu her şeymiş gibi göstermeye çalışmadığımızı ifade etmeye çalıştım ben. Bu kendi başına bir sanat eseri değil, bu bir kitap. Biz bir sanat eseri üretmeye çalışmıyoruz.

Ö.A.: Daha doğrusu biz burada kitabın yazarı gibi değil, editörü gibiyiz. Bu 154 kişiyi bir araya getiren kişiyiz. 154 ayrı metin, 154 ayrı yapıt var diyelim kitabın içinde.

L.Ç.: Feyyaz'ın metnini okuma şansımız var mı?

Ö.A.: Feyyaz İlban, 1990 doğumlu, Şahkulu Sokak'ta bir arada yaşadığımız komşularımızdan birisi. Şöyle diyor; "İnsanın içinde bir iş veya bir meslek fikri varsa, bu fikri insanların gündelik yaşamına sokabilmesi için önce gündelik yaşama benzetmesi gerekir bu fikrini. İnsanların gündelik akışına yayabilmek için başka yerlerde fikirlerini anlatan projeler yapması gerekir. Ayrıca her bir ülkede yapılmalı bu tür projeler. Ama dışarıda, sokakta yapılmalı bunlar. Çünkü kapalı yerde yapılan, konuşulan şeyler yaygınlaşamaz. Kimse görmediği, duymadığı için yaygınlaşamaz, kalır. İnsanların görmesi lazım ki yapsınlar. Bunun için dergi, kitap bunun gibi okunan şeyler de çok işe yarar. İnsanların fikirlerinin yayılmasını, genişlemesini ve sürdürülebilir olmasını sağlar, çünkü kitapları insanlar alır ve okur."

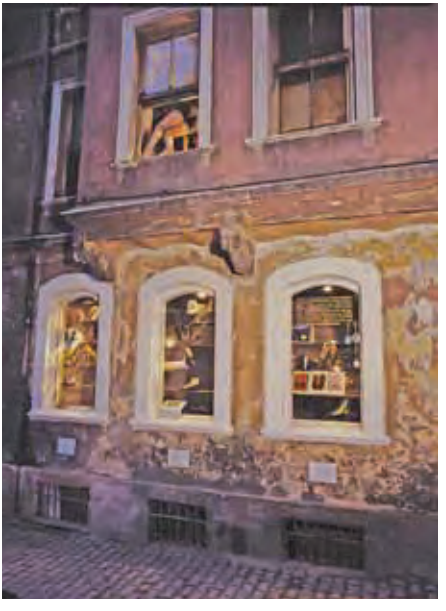
L.Ç.: Çok teşekkürler, iyi akşamlar.

Apartman Projesi

18 Ocak 2006

Selda Asal,
2005 Apartman Projesi ekibinden Gül Kozacıoğlu, Melis Ağazat

Levent Çalıkoğlu: Çağdaş Sanatta Oluşumlar ve İnisiyatifler başlığı üzerinden devam ediyoruz. Apartman Projesi'nden Selda Asal, Gül Kozacıoğlu ve Melis Ağazat bu akşam bizimle birlikte. Apartman Projesi 1999 yılında sanatçı Selda Asal tarafından kurulan bağımsız bir sanatçı inisiyatif mekânı. Amacı sanatçıların kendi idaresi ile yürütülen disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imkânını sürdürmek. Apartman Projesi 1999-2005 yılları arasında çeşitli performans, enstalasyon ve etkinliğe konukluk etti. Düzenlediği sergilerin bir kısmı başka mekânları ziyaret etmiş, yerli ve uluslararası sanatçılarla workshop'lar düzenledi. Tünel'de bir apartmanın giriş katında bulunan 24 metrekarelik sergi mekânı üç geniş penceresiyle sokak ile iletişimde bulunmasına, sergi ve etkinliklere gündelik hayat içerisindekilerin katılmasına olanak veriyor. Konuşmacılar aralarında bir sıralama belirlemişler. Buna göre önce Selda Asal Apartman Projesinin kuruluşunu ve yaklaşık 2005 yılına kadar olan serüvenini bize anlatacak. Bu arada ekranda bu süreci sergiler üzerinden izleme şansına sahip olacağız.



ApartmanProjesi, "Ayakkabı Dükkânı / Shoe Store", 1999,
katılan sanatçılar: Uli Aigner, Erdağ Aksel, Tunç Ali Çam, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Selda Asal, Fatih Aydoğdu, Yılmaz Aysan, Selim Birsel, Thomas Büsch, Ela Cindoruk, Elif Çelebi, Haldun Dostoğlu, Christian Hutzinger, Şirin İskit, İnci Eviner, Genco Gülan, Gülsün Karamustafa, Vasıf Kortun, Joseph Kosuth, Dieter Kleinpeter, Julia Lohmann, Werner Mally, Butch Morris, Lothar Peter, Katharina Philgren, Leyla Sakpınar, Zineb Sedira, Şermin Şerif, Hale Tenger, Canan Tolon, Müge Uluğ.

Selda Asal: Levent'in de dediği gibi Apartman Projesi 1999'da kuruldu. Konuşmalara çağrıldığımızda, genelde şöyle bir soruyla başlarlar: Niye böyle bir sanatçı inisiyatifine ya da sanatçılar tarafından yürütülen bir mekâna ihtiyacınız var? Burada her iki üç yılda bir değişen bir şeyler olur aslında. Şöyle diyeyim: 1999'daki başlama amacıyla bugünkü devam etme amacı arasında bayağı farklılıklar olduğunu görüyoruz. Süreç içerisinde belli misyonlarından uzaklaşıp başka yerlere doğru ilerliyor. 99'da İstanbul'da çağdaş sanatı gösteren iki mekân dışında başka mekân yoktu: BM Sanat Merkezi ve Maçka Sanat Galerisi. Bir de büyük sergilerin yapıldığı AKM vardı. 1999 yılı itibariyle AKM artık parayla sergi yapma fikrini açıkladıktan sonra, böyle bir çağdaş sanatı ya da güncel sanatı sergileyebilmenin koşulları sadece iki galeri ve iki galerinin de yılda iki kez verdiği şansa bakıyordu; dolayısıyla yılda dört sanatçının sergisini yapma imkânı vardı. Bir de Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği Günümüz Sanatçıları sergisi vardı sadece, bunların dışında bir

şey yoktu. 1999'da ben Apartman Projesi'ne başladığımda, gerçekten güncel sanatla uğraşan, yani galeriler tarafından kabul görmemiş ve satış imkânı olmayan, satılabilir işler üretmeyen, daha çok multimedya ile çalışan sanatçılara, ses, enstalasyon, *performing arts*, gösteri sanatlarına olanak açan sergiler yapılmaya başlandı. Bunu ilk yapmaya başladığımızda, çevre içine entegre olmayan bir şekildeydi. İkinci amacı; disiplinlerarası bir tartışma zemini başlatmaktı. O dönemki felsefeden, sosyolojiden tabii ki ben de etkilenmiştim. Bunlar arasındaki diyaloglar nasıl olur diye sordum; bizim sorduğumuz sorular hakkında felsefeyle uğraşan, tarihçi ya da edebiyatçı ya da karikatürist, diğer kreatif alanlarda çalışan arkadaşlar ne düşünürler, nasıl cevaplarlar diye birtakım sorular çerçevesinde sergiler yapmaya başladım.

(Ekranda sergilerden görüntüler gösterilmeye başlanıyor.)

S.A.: Birinci sergi "Ayakkabı Dükkânı"ydı. Bu projeyi "Temizlik Malzemeleri Dükkânı", "Aşk İksiri Dükkânı", "Düş Satın Alma Dükkânı" izledi. Birinci serginin ayakkabı dükkânı olmasının öyle koskocaman felsefi ya da sosyolojik kavramlarla açıklanacak bir durumu yoktu. Sadece projenin birinci sergisi olduğu için, insanların ayağı uğurlu gelsin, her şey yolunda gitsin diye serginin adını "Ayakkabı Dükkânı" koydum ve tanıdığım, sevdiğim, düşüncelerine inandığım arkadaşlarımı ve tanıdıklarımı bu sergiye davet ettim. Daha sonraki sergi "Temizlik Malzemeleri Dükkânı" –ki şu anda ekranda görüyorsunuz, katılan sanatçıların isimlerini de okuyorsunuz– tam 1999'dan 2000'e geçiş sırasında, arada bir zamanda yapıldı. Yeni milenyuma geçerken geride kalan yüzyıllarda nelerin temizlenmesi gerektiği üzerine düşünmemizi sağlamaya iten bir projeydi. Herkes kendi açısından temizlik sorusunun cevabını verdi. Video ve enstalasyon ağırlıklıydı bu sergi. Bir sonraki sergi "Düş Satın Alma Dükkânı" da Afganistan savaşının olduğu çok kaotik bir dönemde, ölümlerin, bombalanmaların naklen yayınlarının sürdüğü, hepimizin fazlasıyla demoralize olduğu bir süreçte, "Gözlerimizi negatif olan her şeye kapatırsak, acaba onun yerine ne yerleştiririz?"sorusu üzerine gelişti. Bu sergide de 23 sanatçının

videoları 23 televizyon ekranından sokaktan görülecek şekilde yerleştirildi.

Bence Apartman Projesi'nin en önemli özelliği sokağa dönük projeler üretiyor olması, insanların o mekânın içine girmeden de izleyebileceği bir sergileme biçimi olması. Hemen hemen bütün projelerde de dışarıdan görünebilinir, izlenebilinir projeler tasarlandı. Hep pencere yerleştirme (window installation) olmasına çalıştım.

2001 yılında da biraz önce seyrettiğiniz gibi. Mürüvvet Türkyılmaz'ın yönettiği "Açık Masa" başlıklı, bir tartışma masası düzenledik; ilk "Açık Masa"ya Hale Tenger'le başlamıştık ve bence çok olumlu açılımları olmuştu. Açık Masa , "Sanatçı Haftası" adı altında bir projenin tartışma masasıydı. O hafta tek bir sanatçıya ayrılmasını ve onun iyi tanıtılması üzerine üç ayrı tanıtımı amaçlıyordu. Haftanın ilk günü Garanti Platform'da Hale Tenger'in işlerini anlattığı bir konferans, daha sonra Apartman Projesi'nde "Açık Masa" oldu. Bu masaya Hale Tenger'le ilgili yazılar yazan, onu takip eden üç kişi davetliydi. Ve işler üzerine çok detaylı ,çok açılımlı bir tartışma oldu. Daha sonraki günlerde de Apartman Projesi'nin bir penceresine yerleştirilen TV ekranında Hale Tenger'le ilgili tanıtım videosu 24 saat gösterildi.

Viyanalı sanatçılar Emanuel Danesh ve David Rych'nin yaptığı "Utopia Travel" adında bir projede, Kahire'den Viyana'ya kadar, Kahire, Beyrut, İstanbul, Zagrep, Saraybosna, Ljubljana'lı sanatçılardan edindikleri videolarla oluşturdukları video arşivini gösterdiler. Apartman Projesi'nin önünde Kahire taksilerinin rengine boyanmış Mercedes arabalarını park ettiler ve üzerine yerleştirdikleri televizyonda gün boyu bu arşiv gösterime açıldı.

Başak Şenova'nın İtalyan küratör Francesco Bernardelli ile yaptığı "Glassights" adlı projesi 2003 yılında, yine Apartman Projesi'nin pencerelerine sanatçıların filmleri projekte edilerek yapıldı. Başak birazdan anlatabilir; şimdi hızlı hızlı geçiyorum.

Bu Ceren Oykut'un işi, Ceren de anlatabilir daha sonra.

Başka küratörlerin de sergilerinin yapıldığı ve başka *collaboration*'lara da açık bır proje yeri oldu Apartman Projesi.

Berlin'de Sox36 ile Apartman'da Stephan Kurr ile Süreyyya Evren'in 2004'te, "Zihnini Kilitle" adında üç ay süren dönüşümlü bir sergisi oldu, fakat dokümanları maalesef yok oldu, bu yüzden onu izleyemeyeceksiniz. Yine Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ile Kulturhuset Stockholm'un işbirliğiyle "Definitely Maybe" isimli projenin 6. istasyonu, Apartman Projesi'ydi. Şu anda izliyorsunuz. Görüntüler çok hızlı akıyor.

L.Ç.: Görselleri durdurup biraz geriye dönelim. Biraz önce işaret ettiğin nokta önemli: 1999 yılında İstanbul ölçeğinde sergi mekânları belirttiğin gibiydi. Bugün en azından alternatifler çoğaldı. Ayrıca alternatif sergi mekânları da keşfediliyor. Ama Apartman Projesi başladığında bir sergi mekânının dış yüzeyi kullanma fikri çok yeniydi. Belirttiğin tarihte iç mekânlar modernist bir geleneğin ürünleri ile işgal edilmişti. Vitrin sergileri düzenlenirdi Nişantaşı'nda, hatırlar mısınız? 96-97'lerdi; mağazaların vitrinlerine insanlar anlamsız bir şekilde sanat eseri yerleştiriyorlardı, sanatla izleyici aracısız, direkt olarak buluşsun, vitrin ve dükkân üzerinden karşılaşsın diye. Asmalımescit'le ilgili konuşalım; o sokakla bir ilişkiniz var. Belli bir oluşum var mıydı o sırada Asmalımescit'te? Bildiğim kadarı ile şimdiki kadar kalabalık ve popüler değildi.

S.A.: Henüz Tünel modası başlamamıştı ben o mekânı edindiğim zaman. 1992 yılıydı; ve çer çöp içindeydi. Sağımız solumuz fuhuş, uyuşturucu satıcıları; gündüz tekstil atölyeleri… Bugünkü durumundan çok çok farklıydı . Hatta ilk yaptığım sergide bir sanatçının işinden dolayı çeteler tarafından tehdit edilmişti; hani yakarız, yıkarız, asarız, keseriz falan gibi.

Bana göre o zamanki esas görevim çağdaş sanatı sokaktan gelipgeçenle bir yolunu bulup tanıştırmak, onlarda ister istemez bir merak uyandırmak ve onları düşündürmekti. Bunu "görevim bu, hareket edelim" gibi düşünmüyordum, ama gençliği 1978-80 dönemine rastlayan birçok kişinin değişik bir sorumluluk duygusu var, bir şey yapmak adına. Neyse, sonraki dönemde,

2001 civarında çağdaş sanat atağa geçti. Borusan açıldı, Elhamra Sineması'nın üzerinde Karşı Sanat açıldı, Proje 4L, Garanti Platform, Dulcinea… bunların çoğu 2000-2001 yıllarında açılmaya başladı. Ve böylece Apartman Projesi de böyle bir misyondan, sanat dışındaki kitleyi güncel sanata bakmaya, düşünmeye alıştırma gibi şeylerden tamamen ayrılmaya başladı ve daha çok *collaborative*/işbirliğine dayalı çalışmalara, proje yapma, proje oluşturma, atölye çalışmalarına (*workshop*'lara) dönük projelere geçti.

Yine tabii ki pencere avantajımızı kullanıp, filmleri pencerelere yansıtıyoruz, yine dışarıdaki insanların görebilmesini sağlayacak sergiler yapıyoruz; ama bu her zaman olmak zorunda değil artık. Mesela Melis'in (Ağazat) sergisi; Melis bunu daha iyi anlatabilir.

L.Ç.: Melis'e geçmeden önce şunu sorayım. Sen bu başlangıç sergilerine sadece sanatçı tarifimize denk gelen insanları değil de, daha çok tasarımcıları, yani farklı disiplinlerdeki insanları da davet ettin.

S.A.: Tabii.

L.Ç.: Bu önemli. Bir de şu çok önemli: Galiba tek başına çok katılımlı işler yaptın. Seni bu mekânla sadece ben değil, hemen herkes özdeşleştiriyor şüphesiz. Senin aktifliğin, girişkenliğin, insanları ikna etme kabiliyetin... Aslında bu proje senin sıfırdan var ettiğin bir durum. Yani senin yaptığına biraz küratörlük de diyebiliriz. Böyle bir işe de soyundun başından itibaren.

S.A.: Aslında soruları sorma işi benim işim olmuştu, bir serginin hareket noktasını oluşturan soruları: Nasıl yapmalıyız, nasıl temizlemeliyiz? Nasıl bu savaşlar olur biterken tepkimizi ya da tepkisizliğimizi, "biz"i, "ben"i nasıl ifade edebiliriz? Biz kimiz? Nasıl dururuz, hayata nasıl bakarız? Nedir bizim varlığımızın nedeni? Bir şeyleri harekete geçirme potansiyelimiz var mı? Varsa nedir? O zamanları yakınımda yaşayanlar iyi bilecekler, soruları tek benim sorma halinden yani küratör pozisyonuna geçmekten kaçındığımı; çünkü soruları sorup fikirlerinin ne



Apartman Projesi, "Düş Satın Alma Dükkânı / Store of Dreams", 2001
katılan sanatçılar: Uli Aigner, Selda Asal, Elif Çelebi, Selim Birsel, İnci Eviner, Cem Gencer, Erik Gongrich, Gülsün Karamustafa, Arhan Kayar & Osman Denker, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Emre Senan & Ali Senan, Hale Tenger, Vahit Tuna, Mürüvvet Türkyılmaz, Elfe Uluç, performans: Tuğçe Ulugün Tuna



"Glassights", 2003
küratörler: Başak Şenova, Francesco Bernardelli; katılan sanatçılar: Chiara Pirito, Delphine Bedel, Ceren Oykut, Erhan Muratoğlu, Ali Demirel.

olabileceğini, bu konuyla ilgili ne düşündüğünü bildiğinde ve istediğin kişileri sergiye davet ettiğinde, bunun adına hemen küratörlük deniyor; benim ise küratörcülük yapmak aklımdan bile geçmez, bana göre küratör olmak çok farklı, çok daha yaratıcı bir şey. Bir yandan sanatçı gibi düşünen, zamanın ruhunu taşı-

yan taşıyabilen, bir yandan düşünen, yazan, çizen ve tüm işleri birbirleriyle ilişkilendiren ve o ilişkiden yeni bir ritm ve renk ortaya çıkaran biri... Oysa ben öyle yapmıyorum, yalnızca soruyu soruyor ve serbest bırakıyordum. "Serbest düşüş". Düşüşe müdahale etmiyorum. Düştüğünde bıraktığı, oluşturduğu karmaşa ya da herneyse o, okunuyor sergide. İyi ya da kötü. Projeyi ilk açıkladığımda konuşmalar, tartışmalar oluyor, bir etkileşim oluyor. Sergide işleri yerleştirirken beraber yerleştiriyoruz. Aynı yerde duruyoruz, benim farklı, daha yukarıda bir pozisyonum yok. Soruların hep benim tarafımdan ortaya atılmasını pek istemiyordum aslında; başkaları da keşke sorsa ve hep beraber cevabını bulmaya çalışsak diye düşünüyordum.

L.Ç.: Teknik bir soru sorayım; nasıl ayakta duruyor Apartman Projesi?

S.A.: Biz çok şanslıyız, büyük kurumlara gidiyorum, projeyi anlatıyorum, bazen küçük bir sanat tarihi dersi vermek zorunda kalıyorum. Anlıyorlar, onlara anlaşılabilinir bir şekilde anlatıyorum, anlıyorlar. Onlarda olan şeyi istiyorum, bize şunu, bunu verir misiniz diyorum, olur diyorlar. Projeksiyon makinası, DVD oynatıcı, LCD ekranlar… Gerçekten hiç abartmıyorum, sadece gidip soruyorum Sony'ye, Philips'e, Arçelik'e, Beko'ya. Bugüne kadar hepsi çok destek oldular . En küçük bir sıkıntı çekmedik, A'dan Z'ye. Davetiye yaptıracağımız zaman da hiçbir zaman elimizi cebimize atmadık, ama para da bulamadık; para istemeyi bilmiyoruz, henüz öğrenmedik onu. Ama birileri bizi evlat edinmek niyetindeler, daha doğrusu niyetli değiller, evlat edindiler: Trafo. Bizim hiç iç işlerimize karışmadan destek verecekler, biz de pek bir rahat edeceğiz ve bunlar için koşturamayacağız artık. Çünkü gerçekten de, dediğim gibi, çok koşuşturuluyor bunlarla. Sergi yaptığın için sen de biliyorsundur Levent; hep sana bakarak konuşuyorum, pardon çok özür dilerim, sizi unutmuş gibi oldum.

L.Ç.: Peki Selda, Melis senin söylediğin noktadan devam edecek, ama Apartman Projesi'nin, biraz önce işaretlemiştin, başlangıç itibariyle nasıl bir tercih skalası vardı? Görünen o ki

bugünün güncel olanını –en azından 99'a geri dönerek konuşursak– bir şekilde alternatif olanı gösterme gibi arzusu var sanki.

S.A.: Bugün de var.

L.Ç.: En azından bir ilişki zinciri var burada. Sonuçta senin takip ettiğin veya sana başvuranlar var. Veya nedir o skala? Ya da var mı böyle bir tercih zinciri?

S.A.: Açılımı olan düşüncelere –dosyayla gelen teklifler de var– hep beraber bakıyoruz. Bir açılım, böyle bir düşünce getiriyorsa, bir şey sorguluyorsa seçiyoruz. Mesela şimdi ekranda son projeyi görüyorsunuz. Bir ses ve video enstalasyonu. Daha çok tasarım ağırlıklı bir video projesi, Cem Yardımcı'nın videosu. Ama bir sonraki proje daha çok hayatı sorgulayan bir proje. Bundan once Melis'in koku ve ses enstalasyonu vardı. Melis sen de anlatabilirsin aslında. Önerilen projelere bir sözü var mı, yeni bir açılım getirebilir mi, bunlara dikkat ediyoruz.

L.Ç.: Sizi nasıl buluyorlar? Daha doğrusu, siz mi onları buluyorsunuz? Sürekli dükkânda duran birisi yok. Size nasıl ulaşıyor insanlar?

S.A.: Sergi açıp, konuşmalar falan yaparken, gençlerle, üniversitelerden gelenlerle ve sergiye gelen halktan birbirleriyle haberleşen insanlar proje dosyalarını getiriyorlar. Biz de bakıyoruz, değerlendiriyoruz onları.

L.Ç.: Bulunduğunuz çevreyle ilişkiye geri dönelim biraz. Sen daha yakından takip ettiğin için bütün bu süreci, başlangıçta birtakım tehditlerle de karşılaşmış olabilirsin, ama nihayetinde o sokağa dönük, en azından orada oturan insanlarla ilişki içindesin. Bugün Asmalımescit'i belki daha çok bir eğlence güzergâhı diye de düşünebiliriz. O çevrede neler değişti bu süreç içerisinde?

S.A.: Lokal halktan söz ediyorsun herhalde. Lokal halk çok destekleyici; şu anda en iyi arkadaşlarımız onlar oldu. Çünkü A'dan Z'ye herhangi bir şey olduğunda –elektrik kablosu, merdiven, yemek, içki, şu bu diyelim– inanılmaz destekleyici bir ekibimiz var; gerçekten, oradaki herkes, kasabından manavına ve restoranlara kadar… Şu anda ekran-

da gördüğünüz Gül'ün sergisinde de öyle oldu. Gül, bir de sen anlat istiyorsan.

Gül Kozacıoğlu: Bu gördüğünüz serginin deneyimi hakikaten çevremizle interaksiyonun çok olduğunu gösterdi. Serginin açılışı enstalasyonla başlamıştı. Enstalasyon sokaktaydı; ekranda görüldüğü gibi, bir buz kütlesi vardı sokakta, o eriyordu, içerideki sergi de bunun oluşum sürecini ve sonrasını anlatıyordu. Sergi baharın ilk günlerinde sokakta olmasıyla mahalleyle hemen tanıştı ve benim hiç beklemediğim, çok güzel reaksiyonlar getirdi. Bahsettiğimiz lokantalarda çalışanlar ya da civarda yaşayanlar bu buzu izleyip, eriyor diye kendi buzlarını getirdiler. Çok, çok duygulandığım bir andı. Esas bu sergide benim ilk koyduğum konsept şuydu: o buz eriyecek, başka bir buz yapılmayacak ve o süreç belgelenecekti. Ama onlar "ay erimesin" deyip, hediye buz yapıp getirdiler. Böylece tekrardan buz yapmaya başladık; böyle bir buçuk ay devam etti. Çok enteresan bir süreydi ve benim öğrendiğim çok şeyler oldu: illa da benim kurduğum yönde değil de, başka yönlere de gidebilirim gibi.

L.Ç.: Sizler peki bu sergiden sonra mı Apartman Projesi'yle ortak çalışmaya veya birlikte hareket etmeye başladınız?

S.A.: Melis'le bizim ilişkimiz onun bir yazısı üzerinden başladı. Ben Melis'i görüyordum, ama o yazının sahibinin Melis olduğunu bilmiyordum. Yazının yayımlanmasından sonra yaklaşık iki yıl geçti ve biz bir partide yan yana düştük. Birçok ortak bakış açımız ortaya çıktı. Melis'le olan hikâye böyle. Gül'le de çalışmalarımız çok doğal, insani bir boyutta çıkıyor ortaya. Akıllıca şunu seç, teklif getir gibi bir şey değil. O grubu kendisi de oluşturuyor. Değme noktalarımız olduğunda onu da çağırırız. Kimler Apartman Projesi'nde birlikte çalışabilir diye bir yaklaşımımız yok.

L.Ç.: *Radikal*'de çıkan yazıyı ben de hatırlıyorum, güzel bir yazıydı. Melis, hem o yazıdan, hem de o süreçten biraz söz eder misin?

Melis Ağazat: O yazıda benim aynı zamanda çok yakın arkadaşım olan Leyla'yı (Gediz) yazmıştım. Leyla'yı birtakım

metaforlarla veya geçmişe dönük imgelerle anlatmak çok zor olmadı benim için. Çok ortak şey yakaladığım yazıydı, çok benzettiğim noktalar bulup da çıkarttığım, bilinçakışıma bıraktığım bir yazıydı. Belki bu yüzden çok gerçek oldu; çünkü herhangi ısmarlama bir yazı değildi. Benim o sergiyi ve o portreleri, resimleri gördükten sonra, verdiğim biyolojik bir tepkiydi. Tesadüf Selda da o yazıyı okumuş, fakat o yazı sonrasında ben başka bir yere gittim ve bir seneye yakın orada yaşadım; İstanbul'da ve Türkiye'de değildim. Buradaki bağlantılarım kopmuştu, ama döndüğümde bu yazıyla ilgili bir geridönüş almak tabii ayrı bir onurdu benim için. Selda Hanım'ın yazıyı hatırlıyor olması tabii ki çok hoşuma gitmişti. Henüz yeni dönmüştüm, geçen sene bu zamanlarda, Apartman'da sergi yaptım, Şubat 11'di. O serginin sürecini bir parça anlatmak istiyorum. Selda ile o karşılaşmamızdan sonraki etkileşmemizde öyle bir şey gösteriyordu ki bir insandan etkilendiğiniz zaman, okuduğunuz kitaplar, takıldığınız kahramanlar, yazarlar çok ortak oluyorlar ve aslında çok ortak bir geçmişi paylaşıp sonra kendi psikolojinizi de ekleyerek buralara geldiğinizi fark ediyorsunuz. Kolektif bilinçdışı da devreye giriyor herhalde. Selda'ya sunmak için kafamda hazırladığım ve oluşmuş olan ve benden bir an önce çıkması gereken –artık iş diyeceğim, öyle deniliyor– projelerim ve tasarılarım vardı. İlki de çok uzun zamandır üzerinde durduğum koku, duyularla ilgili bir işti. İlk işimin bu olması gerektiğini düşündüm ve kokuyla ilgili yapmak istediğim işi Selda'ya sundum. Çok ilgisini çekti ve "mekânı da eğer kendine yakın hissediyorsan yapabilirsin" gibi gayet nazik bir şekilde davet etti beni oraya. Benim ilgilendiğim yer mekânın içiydi ki Apartman Projesi'nin o zamana kadar sokakla olan direkt iletişimi ve o lokasyonla, o pencerelerle kurduğu bağ, gözönündeydi. Fakat beni tamamen içerisi ilgilendiriyordu; o odanın içi ve o odaya benim heykelleştirdiğim 4 objeyle yaydığım koku ve ses ilgilendiriyordu. Benim betimlemem öyle bir şeydi: 4 ayrı kokunun temsil ettiği birtakım evrensel kavramlar ve o an izleyicinin interaktif katılımıyla duyumsadığı koku, işle

baş başa kalıp hissettiği duygulanım ve bunun sonucunda o işi orada bırakıp çıkması. Bunun neticesinde ben yaklaşık birbuçuk hafta kaldım Şubatta Apartman Projesi'nde "Petifur"la. Gül, Mart'ta ve Nisan'ın ilk haftası, Nisan'da buzun erimesi ve bunun belgelenmesiyle ilgili işini gösterdi. Bundan sonra da birtakım gelecekle ilgili düşündüğümüz projeler var.

L.Ç.: Neler onlar?

S.A.: Gül, sen anlat istiyorsan.

G.K.: Geçen Eylül ayında yaptığımız "Bekleme Odası" sergisi vardı, bu serginin devamı olacak. "Bekleme Odası 1" ise 2, 3, 4 diye devam edecek. Şimdi ilk çalışmamız bunun yurtdışına gitmesi. Öyle bir teklif var. "Bekleme Odası"nda farklı insanlar beklemeyle ilgili yaptıkları işleri, hissettikleri işleri öyle bir ortamda, beklenen bir odada sunuyorlar. Bunun haricinde Apartman'a baktık, orası bir oda. Birkaç bölme yaptık, "tek odalar" diye. "Tek oda" tek kişiye böyle bir alan seçiminde, kişisel olarak yapacağı işler için verilen alan. Fotoğraf için karanlık oda var; ses odaları var. En son heyecanlandığımız projelerden biri ses odaları: Bunların süreci 1 gün, 2 gün, 1 hafta olabilir. Bu içeride ses kullanılan enstalasyon ya da gösteri. Sadece sesle ilgili değil. Bir ritim oluşturmak istedik, bu nedenle sergilerin hepsi de illa 3 hafta, 1 ay sürsün diye değil, 1 aylık, bu arada 1 günlük, arada bir 3 günlük olsun, farklı türler olsun istedik. Daha kısa olacak olanlar da *loop* dediğimiz görsel video ve sesi bir araya getiren, partiye yakın bir şey anlatmak için yeni medya kullanılan "Loop Geceleri". Böylece "loop parti odası" diye ayrı ufak bir şey de var. Bunların istememizin sebebi de şu: Yeni insanlarla ya da etrafımızda bu alanlarda çalışanlarla tanışalım, bir parti ortamında hem işler sunulsun, hem de biraz keyif olsun, hem de yeni insanlar sevsin, yeni işler çıksın gibi ileriye dönük planlarımız var.

L.Ç.: Daha öncesinde var mıydı böyle ileriye yönelik planlar?

S.A.: Küçük kızlar proje grubuna katıldıktan sonra var. Onlar tabii hiperaktif. Bu tip çeşitli projeleri onlar yürütüyorlar:

Karanlık oda, ses odası, tek oda ve parti odası, bunlar Melis'le Gül'ün işi. Bir de bizim "İade-i Ziyaret" adında Ekim itibariyle başladığımız proje grubumuz var. Bunda proje şehirleri var: Erivan, Tahran, Şam… Bu şehirleri ziyaret ettim biraz.

L.Ç.: Evet, geçenlerde Ermenistan'a gitmişsin sanatçı avlamak için.

S.A.: Evet, Mayıs ayında oraya gezi projemiz var: Gezi sürecinin kendisi bir *workshop*. Birarada çalışacağımız bir çalışma ortamı. Bunu düşünmemizin nedeni şöyle bir şey oldu: En sonki "Bekleme Odası" bana göre bayağı başarısız bir sergi deneyimi oldu. Bu sergide *workshop*'a yönelik, birarada çalışabileceğimiz zamanların olması gerekiyordu Birçok insan bundan kaçıp işini getirdi ve bir karma sergiye dönüştü ve tabii sergi ilerlemedi. Halbuki biz düşüncelerin yoğrulmasını ve birbirlerinden etkilenmesini istiyorduk baştan itibaren. Böyle olduğu zaman, karma sergi durumuna dönüştüğü zaman, ben sergiden ilişkimi koparmaya başlıyorum. O zaman bu "İade-i Ziyaret"te, *workshop*'ta birlikte 25 gün geçirebileceğim bir zaman dilimi var. Günde 15 saat ayaktaysak ve uyanıksak, bu yine bir çalışma süreci ya da çalışma da değil, bir arada olmak ve o sürece dönüşebileceği olan neyse, medya olarak, malzeme olarak, böyle bir süreç. Bu sonucunda hedefini bilmediğimiz, nereye gideceğimizi bilmediğimiz bir proje. Her gittiğimiz ülkeden 2 sanatçıyı buraya davet edeceğimiz öyle bir odamız var. O odada misafir etmek, onun iade-i ziyareti, yani ziyareti iade etmek fikri… İşte bunun için de para arıyoruz, duyduk duymadık demeyin. Yapı Kredi'ye de saygılarımızı sunarız bu arada. Tahran ve Şam da var bunun içinde. Gerçekten arıyoruz böyle emek, emek. Son proje bu. Gelecek haftaki projeyi de sen söyle, Gül.

G.K.: Önümüzdeki hafta babam Uygur Yılmaz'ın sergisi olacak. "Karanlık Oda"ların ilki oluyor bu sergi.

M.A.: Aslında elinizdeki kitapçıklarda böyle biraz bilgi var; yani yıl içindeki takvimimiz ne olacak var.

L.Ç.: Bayağı ciddi kurumsal bir yapısallaşmaya giriyorsunuz.



Apartman Projesi, "Yalanla İlgili Her Şey", 2006,
Katılan sanatçılar: Serdar Akınan , Evrim Altuğ, Neslinur Akgün, Nancy Atakan, Altı Aylık (Kristina Kramer ve Öykü Özsoy, Sophie Nys'in katılımıyla) , Arzu Başaran, Burak Bedenlier, Banu Birecikligil, Özge Baykan, Gaye Boralıoğlu, Osman Bozkurt, Antonio Cosentino, Elif Çelebi, Dağhan Celayir, Ali Cindoruk, Thorbjorn Reuter Christiansen, Julien Collieux, Elmas Deniz, Mine Ertan, Murat Ertel, Mehmet Dere, Memed Erdener, İnci Eviner, İnci Furni, Hakan Gürsoytrak, Komet, Emily Hermant , Götz Holborn, Juul Hondius & Dorothee Meyer , Perihan Mağden, Basim Magdy, Jillian Mcdonald, Ali Met, Erhan Muratoğlu, Eda Nazlı Noyan, Esra Okyay, Yasemin Özkaya, Nilüfer Ormanlı, Ceren Oykut, Cüneyt Özdemir, Mustafa Pancar, Neriman Polat, Ekin Saçlıoğlu, Canan Şenol, Murat Tosyalı, NadjaTsulukidze, Çetin Tüker ,Vahit Tuna, FatmaTülin , Can Türkinan, Mustafa Uyal, Sencer Vardarman, KatleenVermeir, Ronny Heiremans, Adnan Yıldız & Arman, Ali Yorgancıoğlu, Mary Zygouri &Matteo Fraterno.

G.K.: Ama kendiliğinden oldu bizim bu projeyi ortaya çıkartmamız. Selda'yla böyle aktif bir dönem geçirdikten baktık ki çok insanla konuşmuşuz, onlar bir şeyler önermişler, önerdikleri şeyler de aslında bu gruplara uğruyor. Böylece hem organik, hem de biraz planlayarak bunlar ortaya çıktı, ama biz şunları, şunları istiyoruz demedik.

L.Ç.: Peki, salondan da soru gelebilir. Sizin ekleyeceğiniz

veya şu eksik deyip üzerine gidebileceğiniz şeyler yoksa sorularla da hareket edebiliriz artık herhalde.

S.A.: Mart ayında sanatçı inisiyatifi haftası yapıyoruz size rakip olarak Levent'çiğim. Oda Projesi'nin iki kız çocuğu arkada oturuyor, siz Mart ayında buradasınız değil mi? O hafta içerisinde her sanatçı inisiyatifinin bir masası olacak, broşürleri, tanıtım kitapları, röportajları vesaire ve "Tartışma Masaları" oluşacak, bir hafta sürecek.

L.Ç.: Kimleri davet ettiniz, daha belli mi?

S.A.: Sanatçı inisiyatiflerinin hepsini. Şu anda aklıma gelenleri hemen söyleyeyim Hafriyat, Galata Perform, :mentalKLİNİK, Oda Projesi, Urban-X, İzmir'den K2. Kapanan sanatçı inisiyatifleri de var: Bir Dükkân, Selim Birsel'in ve Loft, Hüseyin Alptekin'in.

L.Ç.: Peki salonda var mı soru?

(Ekranda Başak Şenova ve Francesco Bernardelli'nin projesi gösteriliyor.)

Başak Şenova: 2003'de yaptığımız bu proje tek benim projem değil; küratörlüğünü ben ve Francesco Bernardelli yapmıştık. Projenin şöyle bir özelliği var: Benim Selda ile ilk çalışmaya başlamamdı ve açıkçası ondan sonra Selda hiç hayatımdan eksik olmadı. İlginç bir süreci var bu projenin. Selda bana ilk teklifte bulunduğu zaman şöyle bir şey dedi "Sen zaten bienal sırasında bir proje yapıyorsun, bienal süresince bize de bir proje yapar mısın?" dedi. "ctrl_alt_del"den kalan azıcık bir bütçem vardı benim, onu biraz itiştirdik, Francesco'yu buraya çağırabildim, birlikte bir proje yapalım dedik. Ama asıl Selda'yla ben ilk iki ay birbirimizi bir türlü anlayamadık. Çünkü ben Selda'nın nasıl çalıştığını, Apartman Projesi'nin nasıl çalıştığını bilmiyordum. Sonuçta beni bir yer davet ediyor, ama ben sanıyorum ki Selda'nın bütçesi var, ekipmanı var şudur budur. Selda da tam aksine benden şey bekliyor: Ben bütün ekipmanı getireceğim, bütçeyi ben bulacağım ve böyle 2 ay ben onu zorluyorum, o beni zorluyor, sonra anladım ne olduğunu. O noktadan sonra çok önemli bir şeyi fark ettim, Selda'nın dediği doğru, bir şey yapılması gerekiyorsa yapılabiliniyor Türkiye'de, imkânsız

değil. Tam o noktadan sonra çalışmaya başladık, ama Selda'nın o noktada inanılmaz yeteneği var gerçekten, ekipmandı, şudur budur çok kolay bulabiliyor. Yani ben bu kadar kolay bulamıyorum açıkçası. Ama bu gördüğünüz sıfır bütçeli bir sergi olarak çıktı. Ama asıl bundan sonra, benim daha da önemsediğim başka bir proje yaptık, o da Filistin projesiydi. Benim yüzümden onun dokümanları burada yok, benim bir şekilde onları aktarmam gerekiyor Selda'ya. Mesela onda da sıfır bütçeydi, ama bir şekilde, özellikle Türkiye'den, para bulmayı başardık o proje için. İsrail'de ve Filistin'deki mülteci kamplarındaki çocuklarla yapılan *workshop*'un dokümantasyonuydu. Ben o malzemeyi Filistin'de seyretmiştim asıl, buraya gelirken inanılmaz maceralarla o malzeme geldi. Mesela onları getiremedik, ama sonradan başka bir projeyle getirmeyi başardık gibi şeyler… Neyse, uzatmayacağım, ama şunu demeye çalışıyorum: Selda'nın bence çok seçici bir tarafı var, yani burada herkesi davet ediyorum diyor, ama böyle olmadığına inanıyorum ben. Çok doğru adamları davet ediyor, ve çok özel, kendi kendine üreten, kendinden güdümlü olarak üreten sanatçılarla çalışıyor. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Aynı şey Oda Projesi için de geçerli. Oda Projesi'ne baktığınız zaman, Selda'ya da baktığım zaman, ben diğer sanatçı inisiyatiflerini çok çok iyi bilmiyorum, çalışma prensiplerini çok iyi bilmiyorum ama, benim gördüğüm, gözlemlediğim kadarıyla, sıfırdan inanılmaz projeler yapabiliyorlar ve bunların bir şekilde çalışma disiplini ve amaçla ve niyetle ilgili olduğunu düşünüyorum. Bu kadar. Gideyim artık

S.A.: Çok teşekkür ederim.

B.Ş.: Rica ederim.

L.Ç.: Evrim bir soru soracak herhalde.

Evrim Altuğ: Hepinize önce bir arada gördüğüm için teşekkür ediyorum ve soru karışımı sözlerime başlayayım. Apartman Projesi'nin sembolik bir tarifini yapmak niyetindeydim, ama bunu asla bir alay ya da aşağılama olarak almamanızı umut ediyorum. Şimdi ben galiba burada bir apartman toplantısı görüyorum ve apartmanın aylık olağan ya da dönemlik olan bir toplantısı

bu. Burada bu apartmana gelip gitmişler var, kiracılar var, belki apartmana zararı dokunmuş olan insanlar var ya da gerekli bağlılığı göstermemiş tipler veya gençler var. Ömürsüz, ömürlü bunları bilemeyeceğiz, fakat Apartman'ın şöyle bir duruşu ve temeli var ki o da bence çok doğru bir yönetim, ve nasıl derler ona, bir bilanço ve bütçeyle çalışıyor, ama bu bütçe maddi, finansal bir bütçe değil. Entelektüel bir bütçe ile çalışıyor, neden? Çünkü bir dergi mantığı var, bir tasarım var her şeyden önce, akli bir tasarım, manevi bir tasarım var ortada ve bu tasarım hep ütopik başlıyor, ilişkilerle, idealler ve hayallerle başlıyor. O yüzden Apartman'ı ben her ay veya kısa dönem bir şekilde yaşanan bir dergi, bir ziyaretgâh olarak görüyorum ve devam edeceğini, hiç değilse sanatçılara faydalı olacağını –sanatçıları ayrı bir yana bırakalım, gelip gelmemeleri artık önemli değil– çünkü Apartman'ın kendisi bir çekim merkezi bence. Bunun sürmesi bile bundan sonraki kuşaklar için, hele ki bu hızlı zamanlarda, birçok kişiye faydalı olacak diye inanıyorum. Çünkü şu an görmeye çalıştığımız hızlı sunuş bile, bunun ifadesi, çok şeyi kaçırdığımızın veya şu anda bile birçok şeyi kaçırıyor olduğumuzun bir ifadesi.

L.Ç.: Teşekkür ederiz. Başka soru, yorum? Buyurun.

İzleyici: Ben sadece bir sanatsever olarak birkaç kelime söylemek istiyorum. İsmim Nahit Oralbi. Selda Hanım'ı 1991'de "Âlem Ses" sergisinde resim ile felsefeyi birleştiren bir çalışma içinde görmüştüm. Benim de işyerime yakın. Çok ilginçti, şimdiye kadar pek rastlanan bir tür değildi. Şimdi buradaki ekranda sergilenen bölümler içinde bir şeyin üstünde durmak istiyorum. Çağımızda insanlar çok şartlandırılıyorlar belirli şekillerde. Şurada böcekler vardı, insanlar böceklere nasıl bakarlar? Reklamlar nasıl der? Böcek ilaçları var öldürür. Kaç kişi böceğe bakar. Onun da bir estetiği var, onun da kımıltısında çok ilginç detaylar var, değişik renkleri var, ama insanlar için böcek bir şey ifade etmez. Sadece ortadan kaldırılması gereken bir şeydir. O bakımdan sanat, kelimelerden çok duyguları ifade ediyor. Duygular da belki kelimelerle ifade edilmemesi gereken, başka türlü ifade edilmesi gereken şeyler. Teşekkür ederim.

L.Ç.: Peki, biz teşekkür ederiz. Başka soru, yorum? Şimdi; aslında izleyici sürekli her konuşmada değişiyor, sabit bir tip olarak ben duruyorum. Geçen yıl yapılan konuşmalar bir kitaba dönüştü *Çağdaş Sanat Konuşmaları* başlığı altında. Tabii ki yapısı daha farklıydı, farklı disiplinler ve bir tür, dönemin kaydına yönelik konuşma dizisiydi o. Bu seneki konuşmalar bence gerçekten ilk defa yapılıyor, ya da en azından belki de bir süreklilik içerisinde Türkiye'de ilk defa yapılacak. Yakın dönemde inisiyatif ve bir oluşum olarak bir şeyler yapan gruplar, kitapta yan yana gelecekler şüphesiz, ama konuşmalar da bir yanyanalık kazandırıyor bence. Bunu görmek hakikaten ilginç olacak diye düşünmüştük. Projenin başlangıç noktası bu. Toplu olarak biraz da bir tahlil çıkabilir diye düşünüyorum. Yani Hafriyat'la başladı, sonra Oda Projesi geldi, :mentalKLİNİK gelecek. Belki direkt oluşumların içerisinde olmayan, ama bu oluşumları tahlil edebilecek birileri de gelecek. Örneğin önümüzdeki ayki konuşmanın konuğu hem Karşı Sanat Çalışmaları'nın, kurucularından, hem de bu tür bağımsız oluşumları destekleyen bir kişi olarak Feyyaz Yaman olacak. Dolayısıyla bütününü okuduğumuzda, tahlil süreci ilginç olacak gibi geliyor bana. Tahmin ediyorum yine bizde çok olmayan bir şey bu oluşum, bir yanyanalık fikri veya insanların ortak bir proje veya ortak bir iş yapma cesareti. Yani birbirlerine dokunma cesareti bile önemli; ki bunlar bizde var aslında. Bizde var derken, büyük bir kırılma var arada, şüphesiz. Türk Modernitesi ağırlıklı olarak bu gruplaşmalar ve yanyanalıklar üzerine kurulu. Tabii ki oradaki gruplaşmalar ve yanyanalıkların bugüne nasıl aktığını tahlil edeceğiz kitapta; bunları da okuyabilirsiniz, ama ben bu süreci daha çok paylaşılan deneyimler süreci olarak görüyorum. Yani birileri etraflarıyla bir şeyleri kurmaya çalışıyorlar, kimi zaman Evrim'in söylediği gibi ütopya bu aslında, kimi zaman çok daha ciddi bir yapısallık içerisinde işliyor. Bütün bu gelişimi şimdiden tahlil etmek bana çok doğru gelmiyor. Hepsinde bir arka arkalık var. Mesela bitenler var, bitenleri de davet etmek istiyorum, mesela Selim Birsel de çok ilginç şeyler yaptı. Bir onları görelim. Bir taraftan

memleketin ekonomik şartları da bu işte belirleyici. Mesela şu ana kadar ben Selda'nın sponsor kelimesini telaffuz ettiğini hiç duymadım. Ama ortaya başka bir şey çıktı: Acaba bundan sonra Apartman Projesi'nin hareket kabiliyeti ne olabilir? Ya da ne olacak? Bunu da görmek ilginç olabilir ya da iki genç hanımefendinin katılımıyla belki bambaşka bir… çok bambaşka olmayacaktır şüphesiz, yine de biraz daha hızlı hareket etmek veya daha kendi içerisinde alternatifler yaratmak gibi bir niyet de var orada belli. Bence bütün bu konuşmaların özetinde daha iyi bir tahlil yapabiliriz gibi geliyor. Bu konuşmalar en azından, en kötü ihtimalle, Türkiye'deki bütün bu güncel sanat tartışmaları içerisinde son 7-8 yılın biraz özeti gibi duracak. Çünkü çok da önemli sergiler yapıldı bu mekânlarda. O yüzden sonucun üzerinden gidince, total olarak sürekli bir izleyici kitlemiz olduğu sürece, ilginç çözümlemeler çıkacağını tahmin ediyorum. Evrim, buyur.

E.A.: Bir sanatçı ya da bir sanatçı inisiyatifini sivil toplum örgütünden ayıran ya da buna yakıştıran öğeler nelerdir? Çünkü güncel sanata baktığımızda, bazı gruplar, bazı topluluklar, isimler neredeyse bir toplumsal sosyal duyarlılık içinde proje üretiyorlar ve bunlar genellikle DVD'leşiyor, kitaplaşıyor, yayınlaşıyor, malzemeleşiyor ve başka dinamiklere hizmet eder hale geliyor. Bu konuda varsa yorum ve düşünceleriniz alabilirim.

L.Ç.: Burada düşünüldüğü anlamıyla oluşum bir tür hareket kabiliyeti olan veya kendisince çok rasyonel, çok hızlı, çok net tepkiler üreten aktivist durum olarak görülebilir. Bir aradalığın hukuksal bir bağlayıcılığı yok. Buraya gelen kişilerin bize gösterdiği gibi aralarında bir akit yok. Bir vizyonları var, sanata bakış açıları var ve muhtemelen gerçekleşmesini istedikleri ortak idealler sözkonusu. Örneğin Asmalımescit'te şunlar oluyor ya da şehrin başka bir tarafında şu sorunlar baş gösteriyor deyip basın deklarasyonları hazırlayan bir grup değil Apartman Projesi, ama bir şekilde sanatın güncel bir aktivite halinde devam etmesi için de kendi içinizde bir niyet taşıyorsunuz ve bunu da

dışarıya vuruyorsunuz yeri geldiği zaman. Sivil toplum örgütleri ile sanatçı inisiyatifleri arasında şüphesiz daha büyük ayrılıklar söz konusu. Belki ilerleyen süreçte daha güçlü bir ayrımı görünür kılacak birileri çağrılabilir. Tahmin ediyorum bu soru sadece bana yöneltilmedi. Arkadaşlar da cevaplayabilirler.

Seçil Yersel: Oda Projesi olarak bizim kendi deneyimlerimizden de hareketle Selda'ya ve diğerlerine bir soru sormak istiyorum. Zaten üzerine konuştuğumuz bir şey. Belki değişen ya da eklemek istediğimiz bir şeyler vardır. Apartman Projesi, Asmalıescit'in geçirdiği değişim, dönüşüm içerisinde kendisini nasıl konumlandırıyor? Çünkü senin başlarda bahsettiğin dönemle, yani ilk başladığınız dönemle şu an içinde bulunduğunuz çevre ve çevreyle olan ilişki arasında –her ne kadar güzel, hoş, saygıdeğer, neyse o olsa bile– aslında ciddi bir değişim söz konusu. Bu anlayışınız, bu bakışınız, bu değişimin neresinde nasıl duruyor? Nasıl bakıyorsunuz içinde bulunduğunuz değişime? Çünkü bazı semtleri mutenalaştıran sanat projeleri şeklinde eleştirileri yapılıyor, bizim de içinde olduğumuz, bizim de şu anda tartışıp konuştuğumuz bir konu. O yüzden merak ettim.

S.A.: Apartman Projesi 1999'da çevreye aykırı duran bir konumdaydı; 2006'ya geldiğimizde de yine ayrıksı duruyor, çünkü oranın muhtemelen bir cafe ya da şık bir bar olması bekleniyor. Ama ayrıksı olma özelliğini sürdürüyor. Ama, orada geçmişteki esnaf zaman içinde yok olduğu için, birebir olan ilişkiler ya da ahalinin bize gelip deneyimlerini anlatmaz olması, ya da oranın tarihini oluşturan, 40-50 yıl orada yaşayan insanlardan kopuk olmamız tabii ki o beslenme olanaklarımızı ortadan kaldırıyor. Çünkü ilişki kurduğunuz insanlar Flam, Yeni Refik gibi onların sahipleri insanlar. Bunlar tabii besleyici şeyler değil, çünkü onların sizinle ilişki kurma biçimi burayı bize kiraya verir misiniz şeklinde oluyor. 99'da insanlarla ilişkilerimiz farklıydı, gelip mesela kendisinin nasıl bir Rum ailenin evlat edindiğini, nasıl büyütüldüğünü ve nasıl bir hayat geçirdiğini anlatan biri oluyordu. Bu tip anekdotlarla geçiyordu. Ya da şöyle söyleyeyim 99'da ben o sokaktan yürürken birdenbire bir Rahmaninof piyano konçertosunu

duydum ve ona doğru gittim. En sevdiğim besteciydi o zamanlar için. Bir dükkânın içine girdim; bayağı bildiğimiz düpedüz bir cila atölyesi. Orada da bir usta çalışıyor "A!, siz Rahmaninof dinliyorsunuz" dedim. Usta da bana şöyle dedi: "Aslında ben Rahmaninof'un İkinci Piyano Konçertosu'nu daha çok severim, onu da çalayım sana." Bunun üzerine oturduk ve o bana duvarındaki asılı resimleri gösterdi. Pentürler takvim yaprağından çıkartılıp çerçevelenmiş değil, orijinal yağlıboya bir yerden alınmış, bulunmuş, konulmuş, asılmış böyle. Kasetlerini gösterdi; neler var: Beethoven'lar, Mozart'lar vesaire. O zaman dedim ki: Nasıl bir sokak böyle? Nedir bu sokağın özelliği? Çünkü benim şu anda atölyemin olduğu daire, o sırada genelevden tekaüt olan kadınların oturduğu bir apartmandı. Yanımdaki bina bir mahalleye servis veren bir nevi genelev, sol taraflarımda uyuşturucu satılan bir bina falan vardı. Böyle bir ortam içerisinde böyle çok enteresan şeyler yaşanıyordu. Şimdi tabii bu dediğinde çok haklısın, bizi anlayabilme olasılığı olan insanlar çoğaldı. Mesela Babylon'una açılmasıyla. Babylon'a gelenler, kısmen bu şekilde mürekkep yalamış insan gruplarından oluşuyor ve daha bizimle ilgileniyor olmaları gerekiyor. Ama tabii o içten ilişki biçimini kuramıyorsunuz; başka türlü bir ilişki biçimi başlıyor. Ama biz ne yaparız, ne ederiz? Projelerimizde sizin üretme biçiminiz –sokağın dokusunu üzerimize geçirmek ve o enerjiden başka bir ritim çıkartmak ve onun üzerinde yol almak– bizim çıkış amacımız olmadığı için, bu haline de uyum göstererek projeksiyonu daha çok büyütüyoruz. Onların masaları çoğaldığı için, belki karşıdaki duvara yansıtırız, daha çok gözüne sokarız belki. O hengâmenin içinde camlar üzerindeki işler gerçekten gözükmüyor. Şimdi Babylon'a geçerken çeşitli kayıtlar var, sergi kayıtları. Camlara her şey projekte edilmiş. Ses de vermişiz, ama herkes dümdüz geçiyor önünden. Daha önce herkes bir durup 5-10 dakika vakit geçiriyordu Apartman'ın önünde. Şimdi her anlamda çok değişik her şey, ama tabii bunun altından da kalkarız diye düşünüyorum.

L.Ç.: Sen telaffuz ettin, ben de ekleyeyim. Apartman Projesi'nin bu ısrarla üzerinde durduğunuz mutenalaştırma sürecinden,

rant ekonomisinden etkilenmeme gibi bir alternatif şansı var; çünkü –çok açık, zaten sana da teklif ediyorlar– bu mekânın sahibi Selda, yani mülk olarak sahibi Selda. Dolayısıyla çok istendi o mekân kendisinden. Yani burayı ne yapıyorsunuz, burada böyle bir şey yapmayın, biz buraya iki masa atalım ya da bir bar atmosferi yaratalım diyenler çok oldu. Orası hakikaten son zamanlarda çok gözde bir yer. Bütün o sokağın yazın nasıl bir dönüşüm yaşadığını hepimiz biliyoruz. Buna direnme gibi bir şansı var Selda'nın. Bu da tabii Apartman Projesi'nin karakterini de belirleyen bir şey. En önemli özelliği ise bu alanın nasıl kullanılacağı konusunda sokağa vermek istediği enformasyonun bizzat, bir sanatçı inisiyatifi olarak, onlardan çıkması. Başta söylediğin gibi bir iki tehdit de aldınız. Nihayetinde dışarıya vermek istediğiniz şeyi Oda Projesi gibi paylaşımcı, ortak bir çevreyle diyalogla bir sonuca veya bir sürece dönüştürmüyorsunuz ama, yine de orada direnmekle ilgili bir şey var. Dediğine ben de katılıyorum, yazın belki o kalabalığın, o hengâmenin içerisinde evet o camlar buradan haberdar olmayan insanların görmeyeceği kadar geri de kalabiliyor çoğunlukla. Çünkü o kalabalık gerçekten onu da yiyor, ama buna karşı direniyor olmasını önemli görüyorum. Peki başka soru var mı? Ya da yorum? Bitirelim mi?

S.A.: O zaman teşekkürler herkese, zahmet edip geldikleri için bu soğuk günde.

L.Ç.: Biz de teşekkür ediyoruz. İyi akşamlar.

Karşı Sanat Çalışmaları

22 Şubat 2006

Feyyaz Yaman

Levent Çalıkoğlu: Bu akşamın konuğu Karşı Sanat Çalışmaları'ndan Feyyaz Yaman. Tesadüf, onlarda da bu akşam bir açılış var. Belki çıkışta birlikte oraya gideriz. Elinizdeki broşürlerde bir metin var, kısaltılmış bir davet metni. Karşı Sanat Çalışmaları'nın bir tür kuruluş manifestosu gibi. Çok ciddi, özenle hazırlanmış. Pek çok işaret noktası barındıran manifesto niteliğinde bir metin bu bence. Feyyaz'la biraz önce konuşuyorduk: Ben Karşı Sanat'ı daha eski bir kurum diye düşünmüştüm –kuruluşundan sonraki dördüncü sergilerini ben düzenlemiştim, "Ölüm=Ölüm" başlığı altında. Nedense 90 sonları diye hatırlıyordum– ama Karşı Sanat'ın kuruluşu 2001 yılı. İstersen kuruluşuyla bir başlangıç yapalım. Kurucu olarak kaç kişisiniz? Bu yola nasıl çıktınız? Sizin daha önce yapmış olduğunuz işlerle Karşı Sanat'ın bugün de devam eden organik bir bağı var. İstersen oradan başlayalım.

Feyyaz Yaman: Önce hoş geldiniz. Karşı Sanat biraz bizim, bir çevre olarak, resim yapma ihtiyacımızdan kaynaklandı. Ben 72 Akademi girişliyim. Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde başladım, Neşet Günal Atölyesi'nden 1980'de mezun oldum. Okuldan mezun olduğumuz dönem Türkiye açısından çok kritik bir dönemdi. Yaşamın koşulları çok farklıydı, bu yüzden resim yapmanın sorunları da çok büyüktü. Ama biz bir

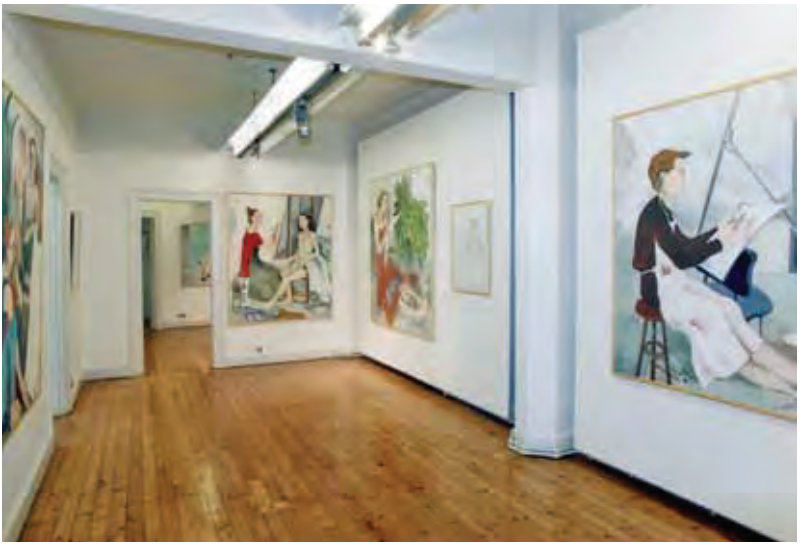
arkadaş grubu olarak, hem resim yapmanın ekonomik sorunlarını çözmek, hem de hayatta tutunmak düşüncesiyle bir araya geldik. Grubumuzda önce eşim Sevgi Yaman, kardeşim Feyzan Yaman, Aslan Eroğlu, Mustafa Salihoğlu, Biles Öcal, Müfit İşler, zaman zaman Ahmet Umur Deniz , Sabahattin Tuncer oldu ve maceraya Tünel'de bir atölyede başladık. Adını "Atelye Alaturka" koyduk. Atelye Alaturka bugün de Karşı'nın maddi olarak arka planıdır. Atelye Alaturka önce atölye mantığıyla çalışmayı disipline etti. Bedri Rahmi geleneğinden öğrendiğimiz, "yağlıboya tuval resmi bitti artık" gibi bir şiar vardı. Biz de bu doğrultuda farklı çalışmaların içindeydik. Duvar resmi, mozaik fresk, değişik rölyefler ve değişik malzemelerle sanatı üretmek ve başka alanlar yaratmak gibi bir boyuttu. Buradan hareketle, aynı zamanda ayakta kalmanın yöntemlerini de geliştiriyorduk. Bu çalışmaların hepsi Galip Dede Caddesi 66 numaralı binadaydı, Totenia'nın tam karşısındaydı. Giderek sanat ayrışmaya başladı. O yolculuğun ortasında biz bir gravür atölyesi ve projesi geliştirdik. Buna yönelik bir galeri arayışındayken Elhamra Sanat Galerisi'ndeki arkadaşlarla tanıştık. Artin ile (Demirci) Hagop (Kartun) bir grup olarak şimdi bulunduğumuz mekânın ön kısmını galeri olarak sürdürüyorlardı. Bırakıyoruz dediklerinde, benim de o süreçte en yakın çalışma arkadaşım olan Neşet Günal Atölyesi'nden Aytül Tekay'la bu işe girişme kararı aldık. Zannederim 1999 senesiydi ama yılbaşına yakındı. Biz galerinin tadilatına başladık, yine grup olarak. Yola çıkarken kafamızda çok gelişmiş bir proje yoktu, fakat o bir yıllık süreç içerisinde biz kendimizi de disipline ederek, kervan yolda düzülür mantığıyla işin teorisini, arka planını, nelere uzanabiliriz, hangi iddialara geçiş yapabiliriz, neleri iddia olarak taşıyabilirizi yavaş yavaş netleştirdik. Karşı o süreçten beri tabii çok farklı deneyler de yaşadı. Bu bizim için aynı zamanda insan ve sanat çevresiyle ilişkiyi de farklı bir boyutta taşıdı. Baştan biz olayı bir mekân, sanat ve mekân ilişkisi olarak tasarlamamıştık, ama hem bizim dışımızda gelişen sanat ortamının sanata bakış mantığı, hem de bizim mekânla olan ve sanatçılarla olan ilişkimiz giderek olayı

çok farklı noktalara çekti. Bizim için bir deney alanı ve platform oldu. Böyle yola başladık.

L.Ç.: Karşı Sanat Çalışmaları adı artık iyice oturdu ama, –başından itibaren hatırlıyorum, tuhaf çınlıyordu kulakta– ne anlama geliyordu? Galeri dersen değil, bir kurum dersen nasıl bir kurum? "Karşı" kelimesi de zaten kendi içerisinde çok farklı ve açılabilir okumalara işaret ediyor; bu oluşumlar ve inisiyatifler konumuyla ilgili. Dolayısıyla, baştan Karşı'nın kendisini konumlandırma hali vardı. Bu kelime de buna açık bir şekilde işaret ediyordu muhtemelen, ama biz yine uzun süre, ne demek bu, ne yapacak, neye karşı olacak, yoksa "çalışma"dan kastettiğimiz sanat eserleri mekâna geldikten sonra üzerine düşünsel bir okuma mı, bir sahne kurma mı diye düşündük durduk. Biraz istersen bu kelimeyi de düşünelim, yani siz niye buna ihtiyaç duydunuz?

F.Y.: "Karşı" ilk önce bizim kendi biraradalığımızdan ve önümüzdeki bir sürü önermeye karşı neden birarada olduğumuzdan kaynaklanan bir kavram. Biz, öğrencilik yıllarımızda sanatla meşgul olduğumuz dönemde, çok politik bir ortamın içerisindeydik ve bir tür toplumsal kolektif ruhun hâkim olduğu bir dönemdi. Çok çalkantılı dönemlerdi. 68 kuşağının misyonunu devralmıştık. Bu ağır bir misyondu. Dünya da farkında olmadığımız bir süreçle neo-liberalizme doğru geçiyordu. Fransa merkezli 68 mantığı bir sona doğru gidiyordu. Biz bu ideolojik ortamın içerisindeydik. 70 kuşağı çok ciddi şekilde Marksizmle ilişkilendi. Buradan 10 yıllık bir deneyime sahip olduk. Bu sosyal çalkantının ve pratiğin içerisinde bir de Mimar Sinan öğrencisi olarak sanat hesaplaşmamız vardı. Bütün bunlar bizim, gerçek, hakikat ve toplumsal sorumluluk gibi alanlarda kendi kendimizi aşmamızı, farklı düşünmemizi ve mevcut olan sanat ortamıyla, akademik ortamda da ayrılığımızı ve çelişkimizi tarif etmemizi gerektiriyordu. Demin bahsettiğim ekonomik sorunların yanında bir de işin merkezinde böyle bir farklılık vardı. Zaten Akademi'nin forum alanları sürekli bu tartışmalarla geçerdi. Dışarıdaki siyasi hareketin size yönelttiği ideolojik ayrımla hesaplaşmak

durumundasınız. Bir yandan da, bunun içine sanatı koyduğunuzda, sanat ne anlama geliyor ve ne kadar kendinizdesiniz? O konuda, onun hesaplaşmasındasınız, çünkü sonuçta yaptığınız bir işi, bir resmi, Akademi yönetimine sunarken de tartışmaya açıyorsunuz ve hocalarla da çatışma içindesiniz. Bu farklılık Karşı'nın özünü belki başından beri taşıyordu. 80 döneminin bize getirdiği suskunluk ve bütün yaptırımlar aynı zamanda bu sorunun daha da yoğunlaşmasını getirdi. Yani bir süre için birtakım şeyler askıya alındı; daha özgür ve demokratik bir ortamda arayış ve mecra alanları kesildi. Hepsi daha bireysel alanlarda, daha kapalı ortamlarda devam etti. Ama orada şöyle bir şey var: Karşı olarak bizim 90'nın sonunda yeniden sahiplendiğimiz sanat, reel sosyalizmin içinde de çok atlanmış, cevaplandırılmamış ve hatta çok yanlış alanlara çekilmiş vaziyetteydi. Biz de bunun misyonunu taşıyan kişi durumundaydık. Kendi kuşağımız içinde de siyasi ayrılıklar bazında bunun tartışmalarını ve hesaplaşmalarını veriyorduk. Bütün bunlar tabii ilk önce teorik bir alanda incelmeyi gerektiriyor. O arayışların içerisinde baktık ki biz yine bunların içerisinde bir boşluktayız. Bir yerde her şeye karşı olma durumundaydık. Bir an önce geri çekilip, bu durumu netleştirmenin ve gündeme getirmenin gerekliliğini içimizde hissettiğimiz bir noktada, işte bu galeri olayında, o zaman dedik, bunu dışa vuralım, daha konuşulabilir hale getirelim, çelişkileri daha netleştirelim. Ama bu konuda da arındığımız bir yer vardı: Eski sol siyasetin kemikleşmiş, o döneme ait yapısından daha uzakta, sanatın kendi alanında bunu tarif etmek. Bir örnek verirsem, mesela bizim dönemimizde Judanov'cu diye bildiğimiz şekilde, yani Marksist yorumların işlerine benzer işler görebilirsiniz. "Pankart 78" sergisinde göstermeye çalıştık. Daha slogancı ve devrimci-romantizm dediğimiz ekole bağlanabilecek işler. Tabii ki içinde çok samimi, doğru arayışlar da vardır. Ama bunları daha yakın planda ayıklayıp konuşabiliriz. Böyle bir dilin karşısında biz sonradan, 70'li yılların sonunda, ilk defa Brecht, Lucas tartışmalarının da ötesinde Christopher Caudwell'in eleştirileriyle karşılaştık. Murat Belge'nin doçentlik teziydi.



"Neşe Erdok" sergisi, Karşı Sanat, 1-26 Nisan 2002.

Hatta biz bunu o kadar taze ve sıcak yaşadık ki –70'de teksirde bile çoğaltacak durumumuz yoktu– elle yazarak çoğalttığımızı hatırlıyorum. Caudwell'in bakışı o döneme kadarki bütün sosyalist sanat diyeceğimiz mantığın çok ötesinde bir farklılık. Onun hesaplaşmasına başladığınız anda zaten felsefenin bütün boyutlarıyla sanat alanının hesaplaşmasına girmek zorundasınız. Birdenbire o süreçle yüz yüze geldik. Bizim bulunduğumuz dönemde çağdaş felsefecilerden çeviriler filan da yoktu, hatta görsel şeyler bile, malzeme bile çok azdı. Bu olayların sonucunda Karşı'yı şöyle toparlayabilirim: Sonuçta, biz, sanatçı varlık olarak hayatın neresinde durduğumuz, ne yapmaya çalıştığımız konusunda, yaşadığımız bütün çelişkilerin hepsini bir payda altında toplamaya çalıştık: Yani sanatçı olarak para kazanamıyoruz; düşünmek istiyoruz, beslenemiyoruz; beslenmeye çalıştığımız şeyleri yeterli bulmuyoruz. Bana göre bütün bunların hepsi araştırmayı, hatta giderek bir enstitüleşmeyi gerektiriyordu. Var olan yapıların yeterli olduğunu hiçbir zaman düşünmedik, ki

o dönemde, 70'li ve 80'li yıllarda, kavramsal sanat devam ediyordu. 80'lerin sonunda daha "özgür" arayışlar ilk defa geldi. Eleştirdiğimiz anlamda kırılmanın Bedri Baykam'la başladığını söyleyebiliriz. Akademik dil yine kendi içinde devam ediyordu. Ama bunlar, bizim kuşak adına konuşursam, dünyanın halleri ve gidişi ve insanlığın durumu konusunda sanatın anlamını yeterli şekilde tatmin etmiyordu. İlk önce buradan başladık Karşı kavramını sahiplenmeye, sonra dedik ki bunun evet araştırmasına girmek lâzım, konumları belirlemek lâzım, kendini tarif etmek lâzım. Böyle bir süreç olarak görüyorum Karşı'yı, bir inşa ediş süreci olarak görüyorum.

L.Ç.: Biraz değindin ama, şöyle sorayım. İşaret ettiğin noktalarda politik anlamlı bir karşı olma, karşıtlık söz konusu. Estetik kriterler olarak biraz söz ettin ama, biraz da bu karşılıktan söz etmek gerekir. Şöyle bir şey nasıl çınlıyor kulağında? Sonuçta siz "tuval mi, enstalasyon mu" tartışmasını yaşamıştınız, öyle bir kuşağa ait değilsiniz direkt olarak, ama bu tartışmaları da bu coğrafyada yaşadınız, gördünüz, okudunuz, belki de içinde yer aldınız. Dolayısıyla, estetik olarak böyle bir karşıtlıktan söz etmek gerekirse neler söylersin?

F.Y.: Bence karşıtlıklar özellikle 80'lerin başından itibaren hep yanlış kurgulandı. Bu Türkiye sanatının modernleşme sürecinden beri bana göre sorunsallı gelen bir yan. Mesela figür kavramı vardı, soyut figür kavramı. Neşe Erdok Atölyesi'yle Özdemir Altan Atölyesi'nde yaşanan tartışmalar vardı. 80'lerin sonunda birdenbire pentür sorunu diye bir şey ortaya çıkmaya başladı. 60 kuşağında mesela, 70 kuşağında "pentür yok" eleştirisi vardı. Çünkü yapılan işler sloganvar işleri olduğu için ve "anı-olarak-mesaj-iletme" mantıklı olduğu için resimsel dilin bir şekilde zayıf kaldığı gibi bir anlayış vardı. Bu da giderek resimde pentür dilinin olgunlaşmadığı eleştirisine dönüştü. Hatta bir dönem birey sorunu çok ciddi yaşandı Karşıt Sanat ortamında tartışılırken. Bu sadece resimde, heykelde değil, edebiyatta, sanatta da çok gündeme gelen bir konuydu. 80'lerin derin dayattığı bir sorundu özne sorunu, birey sorunu, bireyleşme, bireyselleşme… bu ayrımlara kadar

uzandı 80'lerin sonunda. Ben yine de bunların, çok belirleyici ve tatmin edici demeyeyim de, gerçek ayrımlar olduğuna inanmıyorum. Şöyle mesela, teknik bir sorun gibiymiş gibi konuşuluyor: video sanat, enstalasyon, pentür, pentür dışı gibi. Bu konuda kişisel düşüncem bütün araçlar bence meşrudur ve her araç kendi anlamına ulaşma çerçevesinde kendi dilini geliştirir ve zenginleştirir. Bunun için hiçbir şeye ön yargılı bakamayız. Yani yeniden Marksist literatüre dönersem, bu üretim ilişkilerini reddetmek gibi geliyor bana. Nasıl ki Makine Kıranlar Hareketi– İngiltere'de dokuma tezgâhlarının çıkışına işçilerin reddi ve inkârı– şimdi, dışarıdan bakıldığında çok komik ve yanlış geliyorsa, bu sürecin de aşılacağına inanıyorum. Yani teknolojiler de geçecektir, çıkacaktır, buralarda araç söz konusu, yani ben onu araç olarak tanımlıyorum. Araç konusuna takılmayı yanlış buluyorum. Esas üzerinde durmamız gereken sanatın kendi iç anlamlılığını tartışmak ve oradaki varlığını gündeme getirmek. Kavramsallaştırarak gündeme getirmek ve oralardaki ayrım noktalarını tarif etmek bence önemli. Yani, biz gerçeğe ve hakikate karşı nerede ve nasıl konumlanıyoruz ve buralardaki samimiyetimiz ve sanatçı olarak plastiği geliştirme yöntemlerimiz neler? Bence esas konuşulması gereken, netliklerin aranması gerektiği platform bunlar.

L.Ç.: Peki yine o tarihe geri dönersek, var olan diğer mekânlarla kıyasladığınızda, kendinizi konumlandırdığınız bir şey olduğunu hissediyor musunuz? Örneğin tuhaf bir yerdesiniz, tarihi bir pasajın içerisinde, ikinci kata çıkıyorsunuz bir mekân buluyorsunuz. İlk açıldığınızda Türkiye'de hiç olmayan bir şeydi bu.Dolayısıyla, mekândan belki başlayarak, bu cadde üzerindeki diğer mekânlar, diğer kuruluşlarla, diğer galerilerle –tabii muhtemelen , bağımsız sanatçı olarak ilişki içerisinde olduğunuz başka galeriler vardı– onlarla kıyaslayarak kendinizi bir konumlandırma içerisinde hissettiniz mi? Ya da tam alternatif olarak, biz şunu yapmak istiyoruz, yolumuz bu, rotamız bu olmalı gibi bir niyetiniz mi vardı?

F.Y.: Oradaki ayrımı açıklamak için, tabii bir de sanatı, kurumsal olarak sanatı, o günkü ortamı doğru tarif etmek

gerekiyor. Bence 80'lere kadar sanatın misyonu yine modernleşmeye paralel olarak hep devlet merkezli programlanmış. Cumhuriyet ideolojisinin sanat alanındaki tavrı, her alandaki tavrı gibiydi: Devletin öncülüğü esastı. Her şey Akademi'den, Mimar Sinan'dan, devletten beklenir, bazı şeyler konusunda ölçüt Devlet Resim Heykel sergileri ve onların ödülleri olurdu. Böyle bir sürecin sonunda, 80'de zaten bir yol ayrımı yaşadı Türkiye. Özellikle işaret etme ihtiyacını duyduğum şey aydının dışlanışıdır. 60 Anayasası ve devrimi ile aydının yükselen itibarı, 70 ve 80 darbeleriyle elinden alınmış, "Tarihsel Blok''tan atılmıştır. Bu aynı zamanda, dünya genelinde de neo-liberalizmin aydına yaklaşımına denk geldi. Neo-liberal yapılarda da bence artık dünyada, bu ekonomik politikalarda, üçüncü göz olarak, bilirkişi olarak, mihenk taşı olarak görüşü alınması kaçınılmaz olan aydın ve sanatçı konumu terk edildi, bırakıldı.



"Bahar Temizliği / Fulya Çetin-Nalan Yırtmaç" sergisi, Karşı Sanat, 24 Mayıs-17 Haziran 2006

Bunun için mesela 60'lardaki Vietnam Savaşı karşısında Russell ve halk mahkemesini, uluslararası mahkemeyi bugün Irak savaşı karşısında aydınların konumuyla karşılaştırırsak, hemen o aradaki farkı dünya genelinde de görebiliriz. Ama 80'lerde devlet, sanat özelinde ve Türkiye özelinde, sanata yatırımını ve müdahalesini akademik yapının dışında ilk defa özel sektöre devretmeye başladı. Bunun için ilk ulaşılan yer bankalar oldu. Bankalar ve finans kapital eliyle sanat, toplumsallaştırılması konusunda başka bir mecraya doğru itildi. Yani ondan öncesini düşünürseniz, bir Melda Kaptana Sanat Galerisi, belki Urart, karşıda bir Cumalı Sanat Galerisi'ni görebilirsiniz. Ama 80'den sonra önce bankalar kanalıyla –ben hatta hiç unutmuyorum ilk önce Fındıklı'da Akbank'ta başlamıştı çağdaş sanat üzerine ilk tartışmalar, yorumlar, konuşmalar– ardından da yavaş yavaş finans kapitaliyle sanatın örgütlenmesine yol açıldı ve galeriler ve sanat galerileri de buna göre tarif edildi. Bunlar bir tür görünürlük alanlarını belirleyen şeyler. Yani bir yandan bakarsanız manipülasyon görebilirsiniz, bir yandan bakarsanız başka bir örgütlenme görebilirsiniz. Ama burada o süreçten sonra, özellikle 80'den sonra, burjuvazinin sanat konusunda inisiyatifini ve sorumluluğunu yerine getirmesi süreci bence başlamıştır. İlk özelleştirme sanatta oldu. Bu anlamıyla da bizim yaklaşımımız şu oldu. Böyle bir ayrımın karşısında bir de sanatçının özgürlüğünü koruyacak, sivil yapılanmalara ihtiyaç var ki ilk defa 80'li yıllarda zaten sivil toplum tartışmaları başlamıştır. Böyle bir sivil yapılanmanın içerisinde sanatın daha özgür, daha kendinde olacağı bir mecra ve kurumlaşma üretebileceğini düşünüyorduk. Biraz da bunun dayanışması gibi başladı bizim çalışmamız. Ama bu konuda, yani politik, ideolojik bir merkezi yapılanmayı öne geçirmeyi hiçbir zaman düşünmedik. Karşı'yı hep şöyle tarif ettik: Her şey sergilenebilir, her öneri değerlendirilebilir, sadece ve sadece tartışmaya açılmak kaydıyla. Konuşmak ve tartışmak benim açımdan, en çok o dönemde eksikliğini duyduğum şeydi. Hâlâ da eksikliğini duyuyorum. Bir yapıda gelip duvarlara işlerinizi asmak ve onun üzerinden bir metin oluştur-

mak, bana tatmin edici gelmiyor, yani Türkiye ortamı da hâlâ buna alışık değil. Radikal eleştirinin yapıldığı bir sergiyi ve tartışma ortamını ben hâlâ daha göremiyorum, bunu bir eksiklik olarak görüyorum. Aksine buna geçiş yapmamız gerekli. Yani, bu yapılmadığı sürece zaten eleştiriler de konuşmalar da biraz dedikoduya dönüşerek perde arkasından devam ettiriliyor, halbuki çok net bir şekilde her şeyin konuşulabileceği ve eleştirilebileceği ortamlar yaratmalıyız. Karşı'yı da bu anlamıyla, söylem olarak "Karşı Sanat Çalışmaları" derken, böyle bir üretim sürecine hatta giderek bir enstitüleşmeye yönelik bir kurum olarak düşünmeye çalıştık ve şimdi bu konuda biraz yol aldık. Bir vakıf kurma çalışmamız var. Bu gerçekleştiği zaman da, sanatçıları bir araya toplayabileceğimiz ve bir kolektif davranışa itebileceğimiz bir alan oluşacağını düşünüyorum. Daha çok onların bu misyonu sahiplenebileceğini düşünüyorum. Özellikle bir an önce –bizim kuşağın hani sınırsız bir toplum özlemi vardır– böyle bir iktidarsız yapıya geçmek gibi bir talebimiz var. Onun için de "Çalışmaları" sözcüğünün özellikle altını çizmeyi kaçınılmaz gördük.

L.Ç.: Bugün tabii bu sergi konuşmaları farklı mekânlarda çok popüler oldu. Bir şekilde sergilerin varoluş gerekçeleri, üzerlerindeki o hem görsel, hem de içerik olarak taşıdıkları bilgi, gerçekten hem yorumlanmaya, hem de tartışma zemini oluşturmaya çalışılıyor ama, bunun tahmin ediyorum öncüllerinden birisi Karşı Sanat. Zaten söylediğim gibi, siz sergiyi sadece davet etmekle kalmıyorsunuz, serginin üzerinde uzun tartışma grupları da oluşturuyorsunuz. Buradaki tercih skalası nasıl işliyor ? Örneğin çok genç bir sanatçı da sizde sergi yapabiliyor veya Fethi Kayaalp gibi 82 yaşındaki bir sanatçı da sergi yapabiliyor. Bunu nasıl tarif ediyorsunuz? Yani Karşı'nın nasıl bir işleyişi var? Nasıl bir tercih skalası söz konusu?

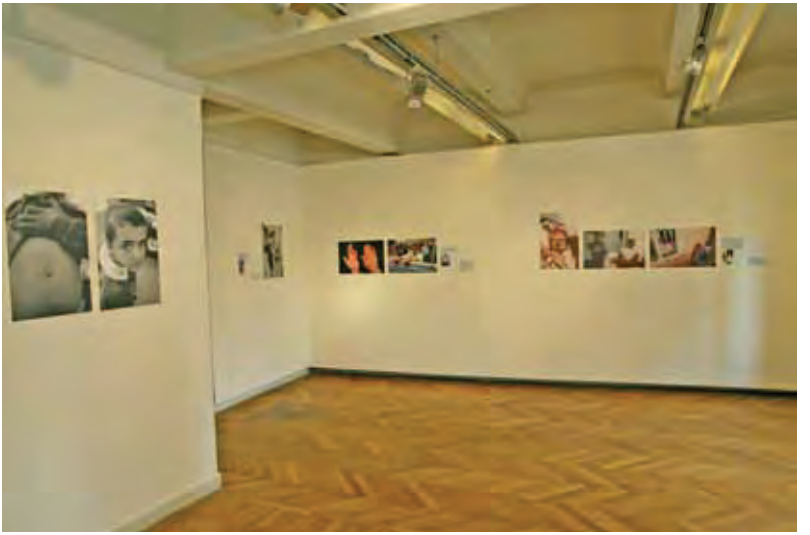
F.Y.: Herhangi bir ön tanımlamadan hareket etmiyoruz. Şöyle: Zaten bizim dışımızdaki süreçler konuşulabilmesi gereken durumu veya izlenmesi, görülmesi gereken durumu kendiliğinden oluşturma dinamiklerine sahip. Bir Fetih Kayaalp bugün retrospektif sergisini yapmak istediği anda bizim için

şöyle bir durum çıkıyor ortaya. Fetih Kayaalp 150 yıllık Türk resim sanatı modernleşme süreci içerisinde çok ciddi bir tanıktır. Biz onun izleri üzerinden modernleşmenin problemlerini okuyabiliriz. Böyle baktığımız zaman her şey bizim için bir veri tabanı oluşturabilir diye düşünüyorum. Mesela yeni mezun olmuş bir sanatçı adayı, Sezai Özdemir'in kızı Zeynep Özdemir sergisi açılabilir diye düşünüyoruz. Niye? Çünkü buradan bir genç kuşak tanımlaması veya pentür resmi üzerinden anlayışını devam ettirmek isteyen bir mantığın sorgulaması yapılabilir ve okuması yapılabilir diye düşünüyorum. Oradan bir akademik eğitim sorgulaması yapılabilir diye düşünüyorum. Yani Karşı'nın hep bir kaba tanımı vardır: Bir tür kadavra masası olması, yani biz buraya yatırırız, keseriz, biçeriz, buradan bir tahlil yaparız. Bu şekilde yaklaştığımız sürece bence her şey bir veridir. Sadece kendi iç tutarlılığı ve yetkinliği olması bana göre yeterlidir. Bunu her zaman için masaya getiririm sergi tercihlerini yaparken, tartışırken. Sanatçıdan da bu doğrultuda doğacak bütün eleştirilere hoşgörülü yaklaşmasını isterim. Bir şey daha var: Biz yaklaşık üç yıldır eski *Defter* grubuyla çalışıyoruz. Bunun içerisinde İskender Savaşır, zaman zaman Bülent Somay, Oruç Aruoba, İhsan Bilgin, Zeynep Sayın, Tansel Korkmaz gibi arkadaşlar oldu ve sürekli değişebiliyor da. Yine bizim kuşağa, 70'li yılların sonuna alternatif bir bakışın sözcüsüydü *Defter*. Yani sosyalizmi, Marksizmi farklı alanlarda, farklı disiplinlerle ilişkilendirip zenginleştirmenin teorik sorumluluğunu taşıyordu. Başında Semih Sökmen vardı. *Defter* dergisi kapandığı zaman, Metis dergiyi bıraktığı zaman da onlar, Tünel'de "Tünel'' grubu olarak bir binada çalışıyorlardı. Panelleri, tartışmaları ve seminerleri devam ettiriyorlardı. Biz onlarla Karşı'da buluştuk. Halen de bu ilişkimiz aynı sıcaklığıyla devam ediyor. Bu bize tabii şunu getirdi: Bir olaya mitler yönünden bakma, bilinçaltı yönünden bakma, psikanaliz yönünden bakma, onun da o bakışlarla örneğin; bir Lacancı, yorumun yapılabilmesi gibi özellikleri getirdi, kimi yerde tarihsel yönden bakmayı getirdi, kimi yerde ekonomik yönden bakmayı getirdi, kimi yerden coğrafi yön-

den bakmayı getirdi. Yani biz bir yerde çaprazlama tekniğiyle diyebiliriz, bunların hepsini hem sosyolojik açıdan, hem diğer disiplinler açısından okuma süreçleri geliştirdik. Bunlar aynı zamanda sanat felsefesi yönünden de farklı arayışlarını ciddi anlamda gündeme getirdi. Hiç olmassa bir Nietzsche üzerinden, bir Heidegger, Spinoza okumaları yapıyoruz. Aynı şeyi iki anlamda da, üç anlamda da sürdürebiliyoruz. Bu olanak bence önemli, bunları bir araya getirmek ve zenginleştirmek benim için daha tatmin edici bir alan.

L.Ç.: Tabii şöyle ilginç bir durum da var. Siz temelde kâr amacı gütmeyen bir oluşumsunuz. Yani Karşı'nın sergi programına baktığımız zaman da görüyoruz, siz sadece tekil sanatçı örneklerini değil, daha çok alternatif oluşumları, diğer alternatif kuruluşları veya inisiyatifleri davet ediyorsunuz. Hatırlıyorum – zaten Hafriyat'ın da bu akşam bir projesi var– Kooperatif vardı, Yurttan Sesler vardı. Yani siz alternatif oluşumları da bünyenize çağırıyorsunuz. Burada da benim kendi gözlemim şu: Senin bu konuda açık bir girişkenliğin var. Atölye ziyaretlerini sık yapıyorsun. Bu alternatif oluşumları da bir şekilde tespit etmeye, onlarla da yan yana bulunmaya özen gösteriyorsun gibi geliyor.

F.Y.: Ortam esasında çok hareketlendi tabii. Yani bu süreç içerisinde, 90'lardan sonra, sanatın küresel anlamda farklı boyutlarda da bir hareketliği söz konusu bence ve çok dinamik bir şekilde seyrediyor. Buna bağlı olarak İstanbul yine küresellik içerisinde çok farklı bir anlam kazandı. Bir çekim merkezi oluşturdu. Bunlar iç yapıları, iç dinamikleri hareketlendirdi diye düşünüyorum. Tek tek sanatçıları farklı bir boyuta çekti. Şimdi bunları bir şekilde görünür hale getirmek bence önemli. Bir araya geldiği zaman da zaten anlayışların, düşüncelerin de farklılıkları da gündeme geliyor. Böyle bir karşılaştırma yapma şansı da ortaya çıkıyor. Yani burada özellikle hem birtakım yapılara olanak tanıma avantajını kullanıyoruz, hem de onların birbirlerine olan eleştirelliğinden de, ortamın hangi psikolojide, hangi durumlarda seyrettiğinin bilgisine çok net ulaşıyorsunuz. Bu dinamik bence çok önemli. Yani Karşı giderek bunun kesişme noktası



"Başkasının Acısına Bakmak 1" sergisi, Karşı Sanat, TAYAD ile birlikte, 6-16 Mart 2006.

olarak varlığını sürdürürse, bunun altını çizerse, bence yarın öbür gün tarihe çok fazla malzeme bırakacak bir alan da olacak, biraz da bunu gözetmeyi esas kılıyorum, çünkü bir kişinin sergisini açtığınız zaman veya bir grubun sergisini açtığınız zaman bir süre sonra onların nereye gelebildiğini, neleri zorladığını görüp, onun tarihinin de içinde, sürecinin de içinde yer almış oluyorsunuz. Bunun görünebilir hale getirilip belgelenmesi de bence bizim yapabileceğimiz en sağlıklı şey. Yarına bu konuda herhangi bir araştırma yapacak herkese bunların bırakılması, bence Karşı adına başarılabilecek en güzel şeydir.

L.Ç.: Peki bu 5 yıllık sürece geriye dönüp baktığında, Karşı'nın İstanbul'un uluslararası –bu aralarda çok üstünde durulan– megapolleşme sürecine alternatif yerel bir tarih ileri sürdüğünü de düşünüyor musun?

F.Y.: Bir kere bizim bir sivil toplum örgütü gibi davranma sorumluluğumuz bu konuda bir avantaj. Yani biz herhangi bir konuda en azından safiyetimizi kanıtlamak gibi bir sorumlu-



"Tehlikeli Şeyler" sergisi, Karşı Sanat, 1-31 Ekim 2002, küratör: Levent Çalıkoğlu, katılan sanatçılar: Juan Botella Lucas, Neriman Polat, Taner Ceylan, Michael Schön, Temür Köran, Erim Bayrı, Merih Akoğul, Gül Ilgaz, Nalan Yırtmaç, Denizhan Özer, Mukadder Şimşek, Mustafa Pancar, Mustafa Horasan, Nurseren Tor.

lukta değiliz, çünkü demin Levent'in de bahsettiği gibi satış amaçlı bir yapı değiliz. Hiçbir zaman biz bir sergiyi şunu satarız da para kazanırız gibi programlamadık. Kişisel sergiler açılmıştır; onlarda bile sanatçının kârını etkilemek ve onu artırmak gibi bir hedef olmuştur. Bu bir yerde çelişki de yarattı. Başka galerilerle bizi karşı karşıya getirir bir durumu oldu. Çünkü bir galeri bir sanatçının üzerinden komisyon alırken bizim almamamız, sanatçının aynı fiyatı talep ettiği zaman kârın sanatçı lehine artması, galerilerin aleyhine bir ortam yaratıyormuşuz gibi bir izlenim bıraktı. Bunun eleştirilerini yaşadık zaman zaman, ama ben şuna inandım, yani çok zor koşullarda yaşıyoruz ve sanatçılar en zor koşulda yaşayan çalışanlar gurubu. Bir yerde onların kollanması gerektiğine inanırım, yani bu bir sivil toplum örgütü olarak bir sanatçı dayanışması merkezine dönüşecekse o zaman bu koruyuşu temel almalı diye düşünüyorum. İkincisi bunun olanaklarıyla sanatçının desteklendiğinde daha özgür davranacağına inanıyorum, çünkü hani devletten beklendiği gibi bir para değil, sadece bir eylemlilik, bir imkânlılık olanağı sunulmuş oluyor sanatçıya. O zaman, ister genç, ister yaşlı sanatçı olsun, bu ortam içerisinde hem inisiyatifinin boyutlarını, hem de imkânlarının boyutlarını daha iyi zorluyor ve geliştiriyor diye düşünüyorum. Bunlar bizim için bir avantaj tabii. Aynı şekilde giderek, bunu bir bilinçlilik olarak da sanat alanında, kültürel alanında arşivciliğimiz, belgeselciliğimiz gibi şeylerle desteklediğimizde,

bugün küreselleşen ortamda çok farklı bir avantaj elde ettiğimize inanıyorum. Bugün bir modern müze açıldı. İkinci, üçüncü müzeler açıldı ve yarın Silahtar'daki Bilgi'nin müzesini düşünürsek, birdenbire çok zengin bir ortamda çalışma olanağına kavuşacak sanatçılar. Ama bunların hepsinin içerisinde sanatçı bence özgürlüğünün nerelere kadar uzandığı, doğru ve istediği biçimde sürdürebilecek mi sürdüremiyecek mi problemiyle karşı karşıya. Ben, sanatçılar onlara özel ve özerk olanlar var edildiği sürece daha kendinde birtakım işler üretecek, daha samimi işler üretecekler inancındayım. Karşı'nın misyonu onun da arkasında durmayı gerektiriyor, çünkü sanat ortamı sonuçta nereden bakarsanız bakın bir sistem tarafından, bir kapitalizm tarafından bir pazar sorunu olarak algılanır. Bir metalaşma süreci vardır, bunun bir borsası vardır. Bugün bir güven duygusu yaşamıyor. Yani şu anda hep 50'li yıllara kadar 60'lı yıllara kadar olan işler bu konuda tercih edilen ve "garanti" olarak değerlendirilen işler. Ama yeni kuşakların, bunlarla karşı karşıya kaldığında, bağımsızlıkları ve özgür düşünce ve üretme süreçlerinin bu risk ortamında tehlike taşıdığına da inanıyorum. Belki bu risk alanlarını yumuşatmak, özgürleştirmek –sanatçıların da zaten böyle bir eylemliliği ve bilinçliliği de var– oralarda alanlar yaratmak bence önümüzdeki süreçte daha çok gündeme gelen sorunlar olacak. Karşı belki burada bir anahtar, bir kilit işlevi göremez, ama sorunu gösterebilir başlangıçta, işaretlemiş olabilir.

L.Ç.: Tam da bu noktadan devam edelim. Aslında biraz işaret ettin ama –nihayetinde bu tip alternatif oluşumlara ve gruplaşmalara atölye ziyaretleriyle de yakın olduğun için soruyorum– şu anki şartlarla oluşumların içerisinde yer alan sanatçıların karşılaştığı riskler, hem üretim, hem düşünce ve üretim mantığı açısından yaşadıkları sorunlar konusunda neler söyleyebilirsin?

F.Y.: 70'li yıllarda bir tuval resmine itirazın merkezinde hakikat sorunuyla, sanatta hakikat sorunuyla da ilişkilendirilen bir boyut vardı. Sanatçının mekân için, yani evler için, duvarlar için sonuçta iş ürettiği eleştirisi vardı. Bunun için de zaten kav-

ramsal sanatın, enstalasyonun ve Video Art'ın varlığını karşılıklı olarak konumlandırırsak; pazar alanına, yani metalaşma alanından sanatın kaçış noktalarına, o teknolojik imkânlılıkların el verdiğini düşünüyorduk ve gündemde bunun ikilemi vardı. Sonraki yıllarda giderek gördük ki, sponsorluk ilişkisinin ve o alanda dolaylı yoldan paranın sanata ve sanatçıya veya işine müdahalesinin imkânlılığın, –bir tür arz talep dengelerinde– yine hakikat sorunu karşısında yabancılaşmayı veya yapaylığı getirebilecek bir alan yarattığını gözlemledik. Bence bu risk hâlâ devam ediyor. Bunun arkasında yine gruplaşmaların, sanatta bir araya gelmelerin de, çok fazla sanatın kendi iç sorunları üzerinden değil, bu alanlardan da kaynaklanarak oluştuğunu görebiliyoruz. Beni mesela tedirgin eden şeylerden bir tanesi bu. Bence önümüzdeki sanat ortamı, bunun ötesine geçebilmenin imkânlılığını davet edecek durumda. Sanatçının hep bir safiyet sorunu, bir hakikat sorunu gündemde olduğu sürece, bence bunlar da hâlâ çok sıkı bir şekilde karşılaştırmamız, deşifre etmemiz gereken noktalar olacak diye düşünüyorum. Müzelerin çıkışı da bir yanıyla bu alanda hem özgürleşme, hem de bağımlılıklar getirecek diye düşünüyorum, çünkü her çekim alanı kendiliğinden bir tür ait olma ve konumlanma problemini de beraberinde getiriyor diye düşünüyorum. Sanatçıların buralarda yalnız ve dik, tek başına ayakta kalması, çok güç bu önümüzdeki süreçte hep böyle sorularla gündeme gelecek şeyler diye düşünüyorum.

L.Ç.: Şöyle de bir ilginçlik var. Bütün bu bağımsız sanatçı oluşumu bir taraftan da son zamanlarda çok tartışılan bu küratöryal oluşumlara da yer verdi. Karşı Sanat Çalışmaları çok alternatif bir mekân olarak, alternatif küratöryal projelere de ev sahipliği yaptı. Bu ilişkiyi nasıl düşündünüz? Yani o tarihlerde belki bu kadar çok küratöryal bir tartışma yoktu memlekette, ama nihayetinde süre içerisinde zaten farklı tercihlerde bulundunuz.

F.Y.: Ben küratörlüğün önemini ve gerçekçiliğini şöyle öne çıkartmak isterim. Küratörlük eskiden, Roma'dan beri var. Sergi düzenleyiciliği, etkinlik düzenleyiciliği olarak. Bizim zamanımızda da sergi komiserliği olarak devam ediyordu. Ama

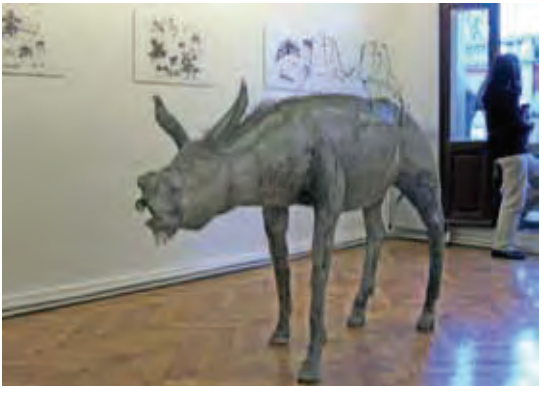


"Bir Bilanço / 80'li yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi", Karşı Sanat, 8 Nisan-30 Haziran 2005,
konsept: Beral Madra; yönetim ekibi: Ayşe Çetinkaya, Beral Madra, Belgesel Sinamacılar Birliği, Denizhan Özer, Derya Bengi, Evrim Altuğ, Feyyaz Yaman, Grafikerler Meslek Kuruluşu, Müfit İşler, Özkan Taner, Vecdi Sayar, araştırma ekibi: Begüm Akkoyunlu, Deniz Aygün, Elif Dastarlı, Hande Özdilim, Müfit Selçuk, Ömer Faruk Şerifoğlu, Pınar Çelik, Saliha Yavuz, Şebnem Aydın; grafik ve yerleştirme tasarımı: Tulya Madra.

dünyada aydının demin bahsettiğim izolasyonu, sanatçının, özellikle de eleştirel, büyük sanatçının varlığının yavaş yavaş ortadan kalkışıyla beraber, sanatçının etkinlik alanlarının, yani sosyal ve kamusal alandaki sözlerinin ulaşabilirliği ve yaptırım gücü giderek azaldıkça, bir yandan teoriden ve işin bütününü algılama sürecinden koptuğunu da görüyoruz. Yani eskiden bir büyük sanatçı dünya adına konuşma misyonuna sahip insandı. Bir Goya ülkesindeki savaş durumuna ilişkin, neredeyse bir İçişleri Bakanı kadar bence yaptırım gücüne sahip figürdü. Bizim dönemimizden alırsak bir Çallı veya son kuşaktan Bedri Rahmi sanat konusunda, sanatın kamusallığı konusunda



"Pankart / 1970'lerin Görsel Mirası" sergisi, Karşı Sanat, 1 Mayıs-11 Haziran 2002



Erim Bayrı, Eşek, bakır dövme, 2004.

bir söz söylediği zaman, ya da Akademi içerisinde söylediği zaman, Bakanlığı etkileyecek kadar bir yaptırım gücüne sahipti. Bu süreçten sanat ortamı giderek arındırıldı. Bu aynı zamanda apolitikleşmeyle beraber sanatçının da kendi iç dünyasına çekilmesine denk düştü. Bir yandan sanat felsefesi alanında bir minör politika teorisi de ortaya geldiğinde sanatçı bence daha dar alanlarda varlığını devam ettiren özneler haline kaydı. Bütün bunlardan giderek, etkinlik alanının zayıfladığı sonucunu çıkartırsak, boşalttığı alanın da küratörlük kurumu tarafından sahiplenildiğini düşünüyorum. Yani majör düşünen, majör ilişkilendirilen insan figürleri o boşluğu doldurmak zorundaydı

ve küratörler de bu boşluğu işaretlediler. Tabii buralarda yanlışlıklar, öznelcilikler filan konuşulabilir, ama bana göre sanatçının sahiplenmediği ve kendi suçu olan bir boşluğun, kendi yarattığı bir boşluğun başkası tarafından değerlendirilmesi gibi bir geri çekiliş söz konusu. Ama bunun tek bir dinamiği olduğunu söylemiyorum. Hem dünya genelinde, hem Türkiye özelinde, hem sanat ortamı özelinde, hem de felsefenin de etkisiyle bütün bu parabollerin çekişmeye döneceği ortamlar doğar, çünkü ortamın ve toplumsal ilişkilerin her zaman majör alana, genele ilişkin düşünmeye, değerlendirmeye ihtiyacı vardır. Bu konuda da bence küratörlük özellikle 90'lar dan sonra doğru şeyler yaşadı ve doğru davranışlar üretti. Büyük sergiler, büyük gösterimler hep bu ilişkilerden kaynaklandı. Halen yine bir majör değerlendirmenin de bu gözle bakan insanlar tarafından yapılabildiğini görüyorum. Sanatçının bir alan terki bence söz konusu. Belki bu misyonunu ileride yine özneler olarak üretebilir mi? Onu da imkânsız olarak görüyorum. Ama büyük sanatçı formu bitmiştir bence. Bunun yerine belki bir tür kollektivizim veya bir tür sivil yapılanmalarla, bir arada olmayla birtakım kazanımlar oluşabilecektir diye düşünüyorum.

L.Ç.: Peki benim sorularım bu kadar, ama senin hazırladığın ve üstünde tekrar durmak istediğin, ek yapmak istediğin bir konu var mı?

F.Y.: Türkiye sanatında bence karşı karşıya olduğumuz birtakım şeylere işaret etmek isterim. Günümüzde ortamı para ve para ilişkisi çok belirledi. Özellikle bu alanda görselliğin ve imgeselleşmenin ideolojik olarak finans kapital ve tüketim toplumu mantığı üzerinden işgal edildiğine inanıyorum. Bu çok ciddi bir yabancılaşmayı gündeme getirdi, yani bir televizyon, bir medya olgusu üzerinden gidersek sadece şöyle özetleyeyim: Bedene ilişkin imgelerin bile sanatçı dışında başka yapılar tarafından üretildiği ve işgal edildiği bir süreçte yaşıyoruz. Bunun ayıklanması ve bunun antitezi birtakım şeylerin ortaya konulması sadece sanatçının kendi varlık alanına ve hakikat sorununa çekilmesiyle aşılacak diye düşünüyorum. Bu konuda

tabii her şey iki ucu sivri değnek gibi çalışıyor, yani sanatçı bu konuda oportunistçe davranabilir, çok samimi de davranabilir. Ama bütün bu kaotik yapı içerisinde, suyun çok bulanık olduğu bir süreç içerisinde birtakım şeyleri netleştirmek ve göstermek, görünebilir hale getirmek, karşılaştırmak ve açığa çıkarmak çok önem kazanıyor. Esas üzerinde durulması gereken bu diye düşünüyorum. Bu süreçte de sanatçının ilk önce kendini yenilemesi gibi bir durum söz konusu. Buna çalışıldığı bir dönemde, sanatçının elle tutulabilir sabit birtakım şeylere, yani kendine direnme noktası alabileceği şeylere ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Bu konuda da önce görme, bakma ve düşünme biçimlerinin, hepsinin, bence hali hazırdaki her şeyin tekrar tekrar ele alınmasına, karşılaştırılmasına ve yorumlanmasına ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Sanatçıların içerisinde hakikaten çok zor koşullarda yaşayıp, hakikatle yaşamın içerisinde çok sıkı ve yakın dirsek temasında olan insanlar var. Bunların üretim güçlükleri bir yerde onların gerçekliklerini de etkiliyor ve öne çıkartıyor. Belki Karşı Sanat olarak işte bu konularda sadece birtakım temas noktalarını sıcak tutmanın çok önemli olduğunu düşünüyorum, ama bunun gibi çok fazla yapıya ihtiyaç var. Bunun örgütlenmesi de yine tek tek sanatçılara düşüyor. Benim sadece üzerinde durmaya çalıştığım şey özgüvenin çok desteklenmesi. Başka bir şeye de bence ihtiyaç yok. Sorularınız varsa alabiliriz.

İzleyici: Sormak istediğim şu: Siz resimden yola çıkarak daha teorik düzlemde, estetikle ilgili bir sorunsal yaşamışsınız, yani yaptıklarınızla şahıs olarak siz konuştuğunuza göre, sizin varlığınızla görünen şey bu. Kendiniz resim yapmaya veya yapılan araca yönelmeyip faaliyete devam ettiniz mi? Çünkü Bedri Rahmi'nin öğrencisi olarak yola çıkmışsınız ve Neşet Günal'ın... Resmin içinden gelip bu yöne kaymanızın sizdeki kişisel anlamı nedir?

F.Y.: Ben şöyle cevap verebilirim. Benim için tatmin edici bir ortam değil, yani şu anda ben de imkânlılığım içerisinde biraz özgürlüğüme kavuşsam oturup resmimi yaparım. Bunu

zaman zaman zorladım. Hatta şimdi gravür atölyemiz devam ediyor, ama eşim Sevgi Yaman devam ettiriyor. Ben ama bunları hep arkadaşlarımın kaçışı olarak gördüm. Biz ilk önce bir grup çalışması içerisinde devam ederken baktık ki birileri para kazanmada uzmanlaşmak zorunda, birileri de sanat konusunda. Çünkü sanat bir yerde egoist bir dünya, bunu hocalarımızdan da öğrendik, yani kimsenin herhangi bir durumunda hoşgörüyle yaklaşmak gibi bir şey söz konusu olamaz, yani açıklayıcı olamaz. Ama bu konuda benim yarama parmak bastınız, yani şu anda çalışamıyorum.

İzleyici: Çalışamıyorsunuz, ama para kazanamıyorum diyorsunuz.

F.Y.: Galeriden para kazanmıyoruz, ama başka alanda bir iş kolu olarak çalışıp para aktarıyoruz.. Karşı Sanat Çalışmaları dışarıdan finanse edilen bir kurum yine, ama içinde sanatçı arkadaşların da olduğu, çalıştığı…

İzleyici: Dışarıdan bunları peki kim finanse ediyor?

F.Y.: Başta söylediğim Atelye Alaturka. Somut alanını söylersem fuar, dekorasyon işleri, kongre,alt yapı hizmetleri, finansman toplantıları gibi profesyonel bir alanda en profesyonel kurumlardan biri ve oradaki kârlılığını buradaki kurumun çalışması için aktarıyor.

İzleyici: Çok teşekkür ediyorum.

F.Y.: Rica ederim.

L.Ç.: Peki başka sorusu olan var mı? Yorum da olabilir. Bu konuşma çünkü yorum ve eleştiri üzerine kurulu. Ek yapmak isteyen? Peki, yok. Çok teşekkür ederim geldiğiniz için.

F.Y.: Çok teşekkür ederim.

:mentalKLİNİK

29 Mart 2006

Yasemin Baydar, Birol Demir, Tül Akbal Süalp

Levent Çalıkoğlu: Hoş geldiniz. Çağdaş Sanat konuşmaları başlığı altında yaptığımız 12. konuşma bu. Bu akşamki konuşmacılarımız –kendilerine internet sitelerinde ":mentalKLİNİK kimdir?" diye sorduklarına göre– :mentalKLİNİK'tir. Ayrıca isim olarak da belirtmek gerekirse; Tül Akbal Süalp, Yasemin Baydar ve Birol Demir burada. Sizin elinizde de olan tanıtım broşüründeki kısa metin önemli, orada da gördüğünüz gibi şu ana kadar davet etmediğimiz bir çerçeveyi konuşacağız. Oluşum ve inisiyatif kelimeleri bunun içinde nasıl yol alacak, biraz da bu çerçeveyi konuşacağız. Ama öncelikle kısa bir tarihsel bilginin üzerinden geçmek gerekiyor. 1998 yılında Birol Demir ve Yasemin Baydar tarafından projelendirilen :mentalKLİNİK, 2000 yılında sanat, tasarım, üretim ve tüketim süreçlerini yeniden tanımlayıp üretmek amacıyla, İstanbul Topağacı'nda bir apartman katında hayata geçirildi. Uyku, Oyun, Kopya ve Self gibi kavramlar üzerinden kurduğu projelerini bireysel ve ekip çalışmaları ile çerçevelendirdi. Günümüzün insan-nesne ilişkisini yeniden gözden geçirmek, bu ilişkiyi dönüştürmek, tüketim ilişkilerinin başka türlü yaşanabileceğini göstermek amacıyla çalışan :mentalKLİNİK iki yönlü üretimde bulundu: Ele aldığı kavram içinden yürüyerek yaratılacak ürünlerle kurduğu mekân ve bu kavramın etrafında üretilecek kitap. Katılımcılarını herhangi bir alanda, hatta alansız olandan

da seçen, eyleme ve bilgiye, amatöre ve profesyonele, naifliğe ve kurguya aynı derecede önem veren :mentalKLİNİK bu doğrultuda sürekli yapım aşamasındadır. Yeni bir dil kurmanın da peşindedir. Şimdi işin ilginç yanı, şu ana kadar çağırdığımız bütün bu Oluşum ve inisiyatifler içerisinde kendisini belki de yazılı olarak bu kadar net ifade eden birileri var, ama konuşmaya başlayınca bu netlik belki daha başka yerlere gidecek. Çok altından çıkamayacağımız bir yere de dönüşebilir gibi de geliyor. Burada ekranda bazı projeleri göstereceksiniz. Buradaki bu izlenimle, :mentalKLİNİK'in kurduğu şeyleri deneyimlemenin çok mümkün olduğunu düşünmüyorum açıkçası. Çünkü sözgelimi ben sizin mekânınıza geldiğim zaman, sözün amiyane tabiriyle bir deneyim sarhoşluğu yaşıyorum; dolayısıyla bu sarhoşluğun kökenine gidelim. 1998'i ve sizin bu işi nasıl başlattığınızı, hangi zeminlerden geldiğinizi bir şekilde gündeme getirmek lazım. Çünkü yaptığımız işler aslında oralardan da besleniyor ve davet ettiğiniz, projelendirdiğiniz işler de muhtemelen hep oralardan besili bir şekilde bugüne geliyor. Nasıl yapalım? Kim başlamak ister?

Birol Demir: Herkese iyi akşamlar. Özellikle bugünkü güneş tutulmasından sonra buraya gelmiş olmanıza teşekkür ederiz. Levent'in de söylediği gibi, 1998 yılında projelendirdiğimiz :mentalKLİNİK'in öncesinde kendi formasyonumuzdan bahsetmek istiyorum. Ben Mimar Sinan Üniversitesi Seramik-Cam Bölümü'nden mezun olduktan sonra sanat projelerinde yer aldım. Aynı zamanda kişisel sergilerle devam eden hayatımızda ve kendi kurduğumuz tasarım şirketimizde, tasarım alanında, belli bir çalışma süreci yaşadık. Daha sonrasında Yasemin'le aynı mekânı paylaşıyor olmamız bizi doğal olarak böyle bir projeye yöneltti. Bunda en önemli nokta bence şu: Üretim ve tüketim ilişkilerinde günümüzde yaşanan hız ve değişimden dolayı bir kopukluk olduğunu fark ettik. Bu kopukluğu işaret eden ve düşünen bir form için nasıl bir çerçeve çizebileceğimizi düşündük. Zaten Yasemin ve Tül Akbal Süalp'in de içinde oldukları "Kültür" projesi çalışmaları sırasında üretim ve tüketim ilişkileri üzerine düşünmeye başlamıştık.


Bütün bunlar bir oyun.
1.60 mt.











Yasemin Baydar: Ben de tekstil tasarımı okudum, yine Mimar Sinan Üniversitesi'nde. Üniversite sonrası tekstil çalışmalarım, tasarım ve üretim ilişkisini birlikte yaşadığım bir süreçti. Aynı dönemde, yani hayata atıldığım dönemde, bir yandan 8 kişilik bir "Kültür Grubu" 1996'da Shedhalle Zürich için hazırladığımız "Kültür: İstanbul'dan Bir 'Toplumsal Cinsiyet' Projesi"ni yapıyorduk. Aslında onun da zemini üretim, göç, üretimde kadın emeği ve kadın emeğinin tüketimde görünmemesi üzerine bir yerden yürüyordu. Bu projeyi gerçekleştirdikten sonra 1997 yılında 5. İstanbul Bienali'ne davet aldık. Bienal'e 5 kişi olarak devam ettik. Bu proje Karanfil Köy'de barınma hakkının insan haklarından biri olduğu üzerineydi. Barınma hakkının rantın geldiği bölgelerde nasıl değiştiğine, rantın diğer yaşam şekillerini nasıl etkilediğine işaret eden bir projeydi Tül projeyi biraz daha detaylı anlatabilir. Bu işleri yaparken, sanatla kurduğum ilişki de böyle bir yerden yürüyordu. Birtakım sergilere katıldım, daha sonra sosyologlar, sanat eleştirmenleri ve farklı disiplinlerden gelenlerle birlikte grup çalışmaları yaptık. Bunların hepsi aslında :mentalKLİNİK'i hazırlayan süreçlerdi. :mentalKLİNİK'e başladığımızda da çok belirsiz bir yerden başladık. Zaten hâlâ öyle gittiğini düşünüyorum, yani çok adını koyabildiğimiz bir şey değil. Sadece sezgisel olarak "(uyku)" projesine başlamak istedik ve Birhan Keskin'i davet ettik. Ama "(uyku)"ya geçmeden önce, belki Tül kendinden bahsetmek ister ve sonra projeleri anlatmaya başlayabiliriz.

:mentalKLİNİK, "Oyun", 2002,
proje tasarım/yönetim/yerleştirme: Yasemin Baydar, Birol Demir, editör: Tül Akbal Süalp, grafik tasarım: Ulaş Eryavuz, kitap tasarım: mentalKLİNİK, Yasemin Baydar, Pınar Akkurt, fotoğraf: Serkan Şedele, hareketli görüntüler: Ethem Özgüven, şıngırtılar: Özer Yalçınkaya, dd katılımcılar: Zehra Tümertekin, Ela Cindoruk, Nermin er, Dara kılıçoğlu, /a/p/o/g/s/; Sofie Fischer, Carl Connaughton, Ture Anderson, Mads Quistgaard, Özer Yalçınkaya, Ayşin Aşkar, Serkan Şedele, Melis Ağazat, Asuman Krause, Demet Yoruç, Göksun Çam, Yasmin İris Yağlıyan, Ulaş Eryavuz, Teri Roditi, Yael Roditi Alau, Aysim Türkmen, Ethem Özgüven, Aykut Erdoğan, dd, Yasemin Baydar, Birol Demir konuk katılımcılar: Dilek Winchester, Aleksandra Seculic, Snezana Skoko Pabic

Tül Akbal Sualp: Aslında ben biraz içeriden, ama daha çok da dışarıdan biriyim. :mentalKLİNİK'le yapılan projelerin; hemen hemen hepsinde bir şekilde bulundum, bazılarında daha içeriden bulundum, bazılarında daha dışarıdan. Çoğu zaman izleyicisi de oldum aynı zamanda. Biraz bunu da aktarmak isterim belki ilerleyen zamanda. Bir başka anlamda; bu alanın çok dışından bir insanım. Eğitim gördüğüm alanlar psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi ve sinema, gibi farklı alanlar ve akademisyenim aslında. Yani plastik sanatlar alanının oldukça dışında duran biriyim. :mentalKLİNİK dışında, bir de Yasemin'in bahsettiği "Kültür" ve "Karanfil Köy" projelerinin dışında başka bir ilgim de olmadı. Dolayısıyla çok dışarlıklı bir duruşum var. Belki de bir eşikte durma hali bu. Yasemin ve Birol'la aslında ilk bu "Kültür" projesi etrafında, bizi Zürih'e götüren süreçte beraber çalışmaya başladık on küsur sene oluyor herhalde. O proje zaten böyle melez bir projeydi. İçinde sosyologlar vardı, ben de onlardan biri gibiydim ve sanatçılar vardı. Yasemin'in de belirttiği gibi kadın emeğinin görünmezliği üzerinden bir tür iz sürme çalışması gibi bir şeydi. Daha sonra aynı grubun içerisinden beş kişinin oluşturduğu "Karanfil Köy" projesini yaptık 5. İstanbul Bienali için. Sanıyorum hepimizi en çok etkileyenlerden biri o proje oldu. Bienalin içinde çok duyulup bilinen bir şey olmadı, ama izleyiciyi etkilemiş olabilir. O süreci yaşamamız, galiba bir tür ön harita gibi bir şey sağladı bize. Çünkü biz 1,5 yıla yakın bir süre Karanfil Köy'de, Karanfil köylülerle beraber, çay, kahve, sohbet, konuşma üzerinden geçen bir süreç yaşadık ve sonucunda birtakım işler çıktı. Kavramsal Sanat diyebileceğimiz bir şey değil, enstalasyon değil, bildiğimiz hiçbir şey değil, o an yaşanıp kaybolacak bir şeydi aslında. Tanımı nedir bunun, bilemiyorum; ama Karanfil Köy'de geçen o bir buçuk yılın ardından, hep beraber sokaklarda yaşanıp biten bir şeye dönüştü. Bazı sokakları kullandık, mekân edindik ve oradan dört beş tane iş çıktı. Esas önemlisi de, bir gün boyunca süren bir şenlikti. Kendin söyle-kendin işit gibi bir şey belki, ama gerçekten çok duygulandığım, eğlendiğim biraz insana yaşamın değdiği

bir gündü aslında o, sanıyorum o bizi etkiledi. Sonra Yasemin, Birol, :mentalKLİNİK başlayınca, Birhan Keskin'le birlikte "(uyku)"yu yaptıkları zaman bu süreç de başlamış oldu. Kitaba bir yazı yazdım, daha sonra "{oyun}"un editörlüğünü yaptım. "[kopya]"da bir şey yapmadım. Daha sonra yapılan"~self" bana göre, "Karanfil Köy"den sonra yoğunluk anlamında, ne yaptığını anlamak anlamında, ikinci büyük aşama, yani ikinci eşik diyeceğim bir şey. Çünkü o süreçte de –yine herhalde bir yıl kadar– biz, Birhan Keskin, Özen Yula, Ayla Kanbur, Birol ve Yasemin çok uzun sohbetlerle geçen bir dönem yaşadık. Ondan sonra diğer arkadaşlarla da beraber gitti. Genellikle her projede herkes birbirini tanımıyor, görmüyoruz bile, hatta birçoğumuz işleri de görmüyor. Ama bu süreç de benim için önemli: Karşılıklı etkilenmek, o süreç içerisinde öğrenmek gibi. Aslında bu biraz da bir yolculuk. Sınırları, çizgileri çok keskin belirlenmiş, tanımlaması kolay bir şey değil, kendi durduğum yerden tanımlarsam, dediğim gibi hakikaten eşikte duruyorum, yani çağrılırsam gidiyorum, çağrılmazsam bakıyorum, izliyorum ve her seferinde çok şaşırıyorum. Onu da söylemek istiyorum, şimdi biz konuşuyoruz, biz konuşanlarız , sonra sonra işler çıkıyor, bu çok heyecan verici bir şey, ben de şaşıyorum nasıl becerdiler, bu kavramlardan, bu tanımlardan bu projeleri ürettiler diye. Her seferinde bir korku da yaşıyorum nasıl bir şey çıkacak diye ama her seferinde de etkileniyorum. Bence deneyimin kendisi bu açıdan önem kazanıyor.

L.Ç.: Bir de şöyle bir şey var sanki –konuştukça belki tanımlar yerli yerine oturacak ama– 1998'e geri dönersek, o tarihlerde bugünkü şekliyle şu konuyu konuşmak bile kendi içerisinde aslında hem zor –tanımlayamadığımız bir şeyi konuşmaya çalışıyorsunuz–, hem de karşılaştırabileceğiniz alternatifi olan bir şey değildi. Bugün belki bu konuşmayı daha rahat yapabiliyoruz, kendimiz de, izleyicimiz veya bizimle birlikte çalışan insanlar da, daha farklı düşünmeye alıştık, alıştırdık diyelim. Ama ilginç olan şu: Konuşmada "alan dışı alan" diye bir şey geçti, yani alanın dışarısından birilerini davet etmek ilginç benim

adıma. İkincisi bugün çok sevilen "disiplinlerarasılık" diye bir kelime varsa, siz mesela başlangıç itibariyle böyle bir yönelim de sergilediniz.

Y.B.: Tam da disiplinlerarası demiyoruz aslında.

T.A.S.: Yani disiplinler arasında uçuşan… Disiplin bilgileri her hangi bir alanın bilgileri kullanılmıyor aslında. Disiplinle geçen, gelişen bir şey olmuyor aslında. Kavramlar ve durumlar tartışılıyor.

Y.B.: Biz zaten her disipline açığız, ancak kurduğumuz yapı içerisinde disiplinlerden yola çıkılsa da sonunda ortaya çıkan iş herhangi bir disipline ait kalmıyor. Önemli olan düşündüğümüz kavramı birlikte, herhangi bir disipline bağlı kalmadan, genişletmek, uzatmak, çoğaltmak ve oradan kendimize ait yeni bir bakış oluşturmak.

L.Ç.: Yine o tarihe geri dönecek olursak; bunlar bir niyet olarak mı vardı kafanızda? Nasıl yola çıktınız? Bu yaptığınızı sergi olarak mı tanımlayacağız, ne diyeceğiz yaptığınız işe? Proje diyorsunuz siz ama…

Y.B.: Proje diyorduk çünkü o dönemde yaptığımızı başka şekilde adlandıramıyorduk. Her projede yeni bir şey deniyoruz. Aslında bir formdan bahsedebiliriz. Her çalıştığımız proje bize göre bir forma doğru gidiyor ve o form birileri ile karşılaştığında kendi şeklini yeniliyor. Yaklaştığımız her form katılaşmadan diğer projeye geçiyor ve böylece formun yeni bir şekle geçmesini mümkün kılıyoruz. Bu yüzden :mentalKLİNİK'i kalıcı ve katılaşmış bir biçime büründürmek istemiyoruz. Adlandırma, isim takma durumundan kaçmamızın da bunda payı var. Projelerin çıkış sebebi ya da niyeti planlı programlı bir hareket değil; gerçekten kendi hayatımızdaki isteklerimiz, işaret etmek istediğimiz şeyler, eleştirdiklerimiz, bunların hepsinin toplamı olduğu için ve belki de tek kişi olmadığım ve Birol'la çalıştığımız için, ortaya tanımsız bir şey çıkıyor. Daha sonra buna başkaları katıldığında, proje başka bir yere doğru hareket ediyor ve dediğin gibi daha da tanımlanamaz oluyor. Yaptığımız şeyler aslında somut nesnelere dönüşse de, yarattığımız durumu yine de çok

elle tutamıyoruz. Biraz belki projeyi nasıl yapıyoruz ve nasıl çalışıyoruz onu anlatabilirim.

L.Ç.: Peki başta nasıldı bu algılama? Yani üretim ve tüketim ilişkilerinin başka türlü yaşanabileceğini göstermek; mesela başlangıçta nasıl hissetmiştiniz bunu? Bir tür sanat dili içerisinden mi düşündünüz, yoksa…

B.D.: Hayır, kim nasıl isterse oradan bakması için bir durum, kendimiz için bir alan açtık aslında. Bir kabuk olarak gördük projeyi. Biz mekânı kurduk ve bunu kabuk olarak nitelendirdik. Çalışmalarımız boş mekânı kabuk olarak görmemizle yürüyen bir şey aslında. :mentalKLİNİK –organik bir varlık diyoruz biz kendimize– sürekli üst üste gelerek, genişleme, çoğalma, derinleşme yaşıyor. İlk başta bunu kimse kestiremiyor, ama belli bir formasyondan geldiğimiz için böyle bir form kurmak için çaba gösterdik ve bu çabamıza Birhan (Keskin) öncelikle en önemli desteği verenlerden biri oldu. Tabii ki Tül Akbal Süalp ve Ali Akay da. Onlarla her safhada konuşup tartışarak projeyi geliştirirken sürekli kendimizi de denedik. Bir deneme alanı aslında. Sorular soruyoruz, bu soruları cevaplandırmak için çeşitli alanlardan insanlar –senin söylediğin gibi– davet ediyoruz, randevu veriyoruz, bu insanlarla beraber bir çerçeve kuruyoruz ve katılımcıları kurduktan sonra davet etmeye başlıyoruz. Yani bir gözlem, bir mekanizma kurduk Yasemin'le. :mentalKLİNİK'in o çerçeve içersinde sürekli dönen bir yapısı var ve hiçbir zaman tekrarlamamak için bir yere kadar geliyor, bir yerden sonra devriliyor ve tekrar başlıyor. Onun için biz hep *tereddütlü* bir yerde durduğumuzu düşünüyoruz. Bu da Birhan'ın bize vakfettiği bir kelime. Tereddüt çizgisi, üzerinde durduğumuz bir yer aslında.

Y.B.: Tereddütle birlikte bir motif yaratıyoruz, Birhan'dan söyleyeceğim şeyler, onun tanımlamaları…

B.D.: Yoksa kızar.

(Gülüşmeler)

Y.B.: Aslında bir proje bittiğinde tekrar tereddütlerimize geri dönüyoruz. O yüzden bizim için herhangi bir ölçüsü yok

projelerin. Yani başladığımızda başlıyoruz, bir şey yapıyoruz, sonra tekrar sıfırdan başlıyoruz. Bundan dolayı da hem çok zor geçiyor o süre, hem de yeni şeyler öğrenerek devam ediyoruz. Yani çok fazla şeyi üst üste koyarak. :mentalKLİNİK bir ilerleme projesi değil.

B.D.: Yapılan tüm ürünler, o gün, o dakika ve o süre içerisinde varlar ve bu formu izleyici/tüketicinin kullanımına açık bırakıyoruz. Gelen izleyici/tüketici bunu istediği şekilde forme edebilir. Dükkân diye tanımlıyorsa, o mekânı dükkân olarak yaşayabilir. Eğer bir sergi salonu olarak yaşamak istiyorsa, sergi olarak algılayabilir. Artı, bundan bilgi ve nesnenin kullanım değerini almak istiyorsa, buna da açık bırakıyoruz. Bu nedenle de bu kabuğun içersinin dolmasından edinilen tüm değerler izleyiciye/tüketiciye bizim ve katılımcılar tarafından sunuluyor. Nasıl bir süreç yaşadığımızı Yasemin anlatabilir..

Y.B.: Birol ile ikimiz projelere başlarken kavramı nereden buluyorsunuz diye bir soru geliyor, ama çok sezgisel bir şey bu. Yani oturup araştırıp bu kavram üzerinde çalışalım demiyoruz; o ana kadar düşündüğümüz şeyler biriktiğinde kavramla ilgili, "evet ,'(uyku)' üzerine çalışalım" ya da '{oyun}' üzerine çalışalım" diye bir karar alıyoruz. Daha sonra editörünü belirliyoruz: Seçtiğimiz kavramla uğraştığını ya da ilgilendiğini düşündüğümüz kişilerden bir editör belirliyoruz, ve onlarla Tül'ün anlattığı gibi, çok kavramsal bir sohbet diyemeyeceğim, ama belli yerlerde ciddi konuştuğumuz, belli yerlerde sohbete dönüşen bir süreç yaşıyoruz. O konuyla ilgili başka birilerinden bilgi almak istiyorsak, onları da davet ediyoruz. Yani sezgi biraz daha bilme sürecine doğru gidiyor. O yüzden fiziksel üretim kısmına geçmeden önce kavramsal çalışma epey uzun süren bir süreç. Bazı projelerde bu sürece katılmak isteyenler gelebiliyorlar. Ama bu, projenin seçkisine, davranış şekline bağlı. Her proje bizim için yeni bir davranış şekli çünkü. Yani "(uyku)"da böyle çalışıyorduk, "{oyun}"da aynısını yapacağız diye bir şey yok. "(uyku)"da çok bireysel bir tavır vardı, çünkü çok bireysel bir konuydu. "{oyun}" daha çok yan yana gelmeyi hatta gruplaşmayı gerek-

tiren bir şeydi; o yüzden "{oyun}"da başka gruplar kuruldu ve öyle çalışıldı. "~self" iki editörlü bir projeydi, hatta katılımcılar birbirlerini hiç görmedi. Yani sonuçta bu projede ikimiz arada katalizör görevi gördük. Durumu, bütün konuşmanın sonuçlarını aktaran ve işi katılımcıdan talep eden biz oluyoruz. Kavramı belirledikten sonra ve editörle çalışmayı yaptıktan sonra, bu konuda kimlerin nasıl üretim yapabileceğini düşünüyoruz. Katılımcılardan herhangi bir dosya teslimi almıyoruz.

L.Ç.: Bunu yine aynı ekiple yapıyorsunuz.

Y.B.: Evet, aynı ekiple yapıyoruz. Yani birilerinden dosya istemiyoruz. Tanıdığımız insanlar olabilir, takip ettiğimiz insanlar olabilir, birilerinden duyduğumuz kişiler olabilir, önce onları davet edip sohbet ediyoruz. Yani bu da tanımsız bir durum. Normalde daha önce yaptığı işler görmek istenir, biz işle çok ilgilenmiyoruz; duruşla ve bakış açısıyla daha çok ilgileniyoruz diyebilirim. Sonra eğer o kişiyi kabul ediyorsak, her şeyi ile kabul ediyoruz. Yaptığı işin iyi olması, kötü olması, projeye uyması, uymaması gibi bir durumla karşılaşmıyoruz ve kabul etmemek gibi bir tavrımız yok. Bu tip etiklerimiz var kendimize göre, karar verdiğimiz ve inandığımız şeyler bunlar. Bazı projelerde konuyu verdikten sonra katılımcı tamamen kendi çalışıyor, bazı projelerde birlikte tekrar konuşmak isterlerse, geliyorlar konuşuyoruz ya da üretim desteği alabiliyorlar bizden. Çünkü bahsettiğimiz gibi bir üretici geçmişimiz de var. Yani tekstil, mekân tasarımı, grafik tasarım gibi geniş bir üretim ağımız var. Dolayısıyla burada üreticiler de işin içine giriyor. Yani üreticiler de aslında bir nevi katılımcı gibi, çünkü bazen onların tecrübelerinden yararlanıyoruz. Ürünlerde üreten kişi ve üretim safhası ile tüketim safhası arasındaki tüm süreçle ilgileniyoruz. O yüzden de projelerin hazırlık süreçleri bir yılı biraz geçiyor.

L.Ç.: Çok farklı alanlardan insanları çağırmanız, sizin çevrenizle ilgili bir şey mi, yoksa keşfetme dediğiniz şey orada da işliyor mu?

Y.B.: Evet, aslında konuyla ilgili olanları bulmaya çalışıyoruz.













:mentalKLİNİK, *"Kopya"*, *2003*,
proje tasarım/yönetim/yerleştirme: yasemin baydar, birol demir, editör: ali akay, grafik tasarım: :mentalKLİNİK, fotoğraf: Emre Doğru / garaj prodüksiyon şıngırtılar: Mehmet İrdel, asistanlar: Kerem Akıllıoğlu, Kerem Sürmelihindi, Nusret Polat katılımcılar: Emel Kurhan, Yaz Kurhan / Yazbukey, Aziz Sarıyer, Derin Sarıyer, Eren Pultar, Ayşe Erkmen, Murat Avcı, Giray Pultar, Ufuk Kayserilioğlu, Emi Kayserilioğlu, Mehmet İrdel, Ozan Adam, Gülizar Çepeoğlu, Aysun Pelvan, Dilek Winchester, Aykut Erdoğan, Ethem Özgüven, Emre Doğru, Yasemin Baydar (terrapy), Birol Demir (terrapy)

L.Ç.: İlginç kişileri çağırıyorsunuz, örnek verecek misiniz bilmiyorum, ama hakikaten çok farklı alanlarda çalışan, çok ilginç meslekleri sürdüren insanlar da var, amatörler de var bu projelerin içinde.

Y.B.: Var. Yani dediğim gibi hisle ilgili bir şey. Oralarda sezgi işin içine çok giriyor. Biraz da sezgilerimize güveniyoruz.

B.D.: Bir de bizim yaşantımızda böyle gelişen bir yapımız var. Etrafımızdaki herkesle diyalog halinde, her safhada insanlarla ilişki içersindeyiz. Belli bir disipline bağlı, o disiplin içerisinde sadece o disipline yönelen bir tavrımız da yok. Bu yüzden beraber çalıştıklarımız profesyonel ya da amatör bir birey, bir mahalle, veya bir köy olabiliyor. Bu genelde de Yasemin'in söylediği gibi kavramın ürettiği bir sonuç. Biz kavramı çerçeveledikten sonra parçaları Yasemin'le beraber çok hızlı şekilde yan yana getiriyoruz. Kavramın ne üreteceğini, nerelerde dolaşabileceğini de tahmin ediyoruz, yani kurguluyoruz. Bir anlamda bir bütün hayal ediyoruz, o bütüne doğru hareket ediyoruz. Böyle çok konuşuyorum; ama çok da planlı olarak, bu bunu üretir, bu bunu öğretir diyemezsiniz, ama belli bir akış yönü kurguluyoruz. Bu kurguyu da sürekli yeniliyoruz ve değiştiriyoruz.

L.Ç.: Evet, yani her proje için belli oluşumlar yapıyorsunuz. Kendi içerisinde devam ediyorsa ediyor, etmiyorsa ne oluyor?

B.D.: Bir projede fark ettiğimiz veya çalıştığımız birini bir sonraki projede katılımcı olmasa bile farklı bir yapıda kullanabiliyoruz. Yani beraber çalışma şekilleri kurgulayabiliyoruz.

Y.B.: Bir katılımcı bazen sonraki projede asistanımız da olabiliyor. Yani böyle bir karışıklık var işin içinde.

L.Ç.: Hiyerarşi karışıklığı.

B.D.: Projede kendimizi kreatif direktör diye yazıyoruz, ama herkes herkesin işine bulaşıyor. Bir şey üretirken normaldir bu, usta da karışıyor. Bunun getirdiği değer ve bilgi sonuçta ürünün üzerinde yer alıyor veya ürünle beraber şekilleniyor.

L.Ç.: Şimdi bir şey sorsak: Bu konuşmalara gelenler, üç aşağı beş yukarı, nihayetinde bir yerdeler –lokasyonları belli

diyelim–, bir yere aitler, aslında siz de öylesiniz, siz de Topağacı'ndasınız ve bir mekânınız var.

B.D.: Aslında uzaydan baktığınızda, şu kadar bir yerdeyiz.

L.Ç.: Peki konumsal olarak orada olmanızın, o çevreyle bir ilişkisi var mı?

Y.B.: Aslında var. Birincisi; ilk zamanları düşündüğümüzde, İstiklal Caddesi kültür tüketiminin çok yoğun olduğu bir yer; biz onun içinde olmak istemedik. Nişantaşı tüketim hatta lüks tüketim merkezi. Biz, :mentalKLİNİK'e alışveriş yapan insanın gelmesini istiyorduk, çünkü projelerimiz aynı zamanda bir satış projesi; hem sergi geziliyor hem de ürün satılıyor. Eskiden Nişantaşı sergilerin de yapıldığı bir yerdi, şimdi pek fazla galeri kalmadı. Nişantaşı bir yandan böyle bilinçli bir tercih, bir yandan da maddi bir tercihti.

B.D.: Öyle bir şeydi. Çünkü bu projeler herhangi bir sponsor desteğiyle yürüyen projeler değiller. Sadece üretim desteği alıyoruz.

L.Ç.: Nasıl ayakta duruyorsunuz? En son nokta gibi durmasın ama.

B.D.: Bence en son nokta gibi orası: Çok paramız var onu harcıyoruz! Yok böyle bir şey.

Y.B.: Aslında ticari olarak tasarım yapıyoruz; onlardan edindiğimiz paranın bir kısmını :mentalKLİNİK'e harcıyoruz. Böyle diyebiliriz. Bir de üretim desteği alıyoruz, ama para desteği almıyoruz. Çünkü herhangi bir iktidar ilişkisine girmek istemiyoruz hiç kimseyle, kendi yürütmek istediğimiz şekilde yürütmek istiyoruz yaptıklarımızı. Çünkü dışarıdan gelebilecek herhangi bir müdahaleyle yürüyecek bir iş değil bu.

B.D.: Profesyonel olarak bir işimiz var: İkinokta Tasarım adı altında. İletişim alanında bazı firmalara danışmanlık yapıyoruz ve onların kurumsal yapılarına girecek parçalarını inşa ediyoruz. :mentalKLİNİK'in ayakta durması için ekstra bir çaba harcamıyoruz. Yani bir şekilde devam ediyor, yarın şekil değiştirebilir, başka forma geçebilir, bunun için acelemiz, çabamız, çok hızlı bir tavrımız yok. :mentalKLİNİK bizim yaşantımızla para-

lel devam ediyor. Hızla ilişkimiz yok, çünkü Birhan'ın dediği gibi, piştikçe çıkan bir şey bu. Onun için bir programımız yok, şematik bir yapımız yok, elle tutulur bir yeri yok. Kaypak bir şey aslında. Ama aynı zamanda dirayetli, kendi enerjisini bilen bir yapısı var; üretken bir yapı bu. Durur gibi görünürken aslında çok ciddi çalışmalar yürüten bir yapısı var kendi içinde, bunu da bittiği zaman sunuyor, bir randevu veriyor ve gerçekleştiriyor.

Y.B.: Diğer güncel kültür kurumları ile uyuşmayan bir yapısı var. Yani yapacağız diyoruz, ama tarihini açmaya çok yakınken bildiriyoruz ve ondan sonra da iki ay açığız diyoruz ya da üç ay olabiliyor bu, şu saatlerde açığız diyoruz ve tamamen kendi koyduğumuz çerçeveler içinde açıp kapatıyoruz. O yüzden hiçbir bağımlılığı yok. Bazen "demokratik bir özgürlüğümüz yok, biraz hayvani bir özgürlüğümüz var" diyoruz, böyle bir yere denk düşüyor bizim yaptığımız.

L.Ç.: Şuna baktınız mı: Bir kere bu coğrafyada bir karşılığı yok mekânınızın ve yaptığınız işin; dünyada bir şekilde ilişkilendiğiniz durumlar oldu mu? Ya da karşılığı var mı, gördünüz mü?

B.D.: Yakın şeyler olabilir, ama gene de farklılar... Biz kendi adımıza benzerini görmedik, gören varsa bize de aktarırsa çok seviniriz dedik birkaç defa ama... Biz bunun gerçekten sezgisel ve içten olduğunu ve donanımın –tabii ki donanım çok önemli– belli bir evrede geliştiğinde ve bir yere evrildiğinde ortaya bir form çıkarttığını düşünüyoruz. Yani bugün böyle çıkıyor, yarın başka bir form alabilir. Kendi deneyimlerimizden yola çıkıp, kendi süreçlerimizi yaşadığımız için dışarda bir yerlere bakmadık; ama evet, dünya küçük, başkalarıyla kesiştiğimiz noktalar tabii ki olabilir.

Y.B.: Bazen bir tasarım grubunun, bazen bir sanat oluşumunun tavrıyla kesişebiliyoruz. Ama bütününde tahmin ediyorum böyle bir şey yok. Çünkü biz de bunun ne olduğunu bilmiyoruz, yani devam ettiğinde değiştiği için.

B.D.: Bu kaypaklık çok muğlak gibi görünse de bazı insanlar çok kaçak güreşiyor diyebilir. Öyle bir şey yok tabii, bizim

için bu tamamen dürtüsel. Yaşamımızın gerçekliği bu: Biz dünyanın geçici bir yer olduğunu bildiğimiz noktada başladık. Yani biz bunu gerçekleştiriyoruz, olduğu noktada da, piştiği noktada da icra ediyoruz.

Y.B.: Birol'a bir ekleme yapacağım. Biz, kendi hayatımızla etrafımızdaki hayatı, biraz bugünü genişletmekle ilgileniyoruz. Bugün insan davranışları çok tanımlı: Sinemaya gidebiliriz, sergi gezebiliriz veya alışveriş yapabiliriz gibi tanımlar var. Bütün bu tanımların arasında dolaşan bir yerlerde farklı, kolay kolay tanımlanmayacak bir deneyim yaşatmak istiyoruz. Ve bu deneyimin karşılığında bize dönecek deneyimler de aslında bizim üretkenliğimizi arttıran ya da o üretkenliğe sebep olan şeyler. Karşılaşmaların yarattığı üretkenlik bizim için çok önemli. Çünkü Lüksemburg'da yaptığımız proje hariç projelerin her üçünde de biz mekândaydık, yani gelen kişi ürününü satış temsilcisi aracılığıyla almadı. Her projede biz orada olup, oradaki deneyimleri de yaşamayı tercih ediyoruz.

L.Ç.: Başlangıçta deneyim sarhoşluğu dediğimiz şey buydu aslında. Yani oraya geldiğimde izlemek başka bir deneyim, koklamak başka bir deneyim, dinlemek başka bir deneyim, içmek başka bir deneyim, yemek başka bir deneyim.

B.D.: Geçen gün bir şeyler hazırlayalım diye düşünüp arşivimize bakıyorduk –kokudan söz ettiğimiz için oraya geleceğim– "{oyun}" projesi boyunca mekân eski plastik oyuncaklar gibi kokuyordu, bu kokuları yayan bir kauçuk vardı. O kauçuğu kokladığınızda, o gün o dakika sanki projenin içindeymişsiniz gibi hissediyorsunuz. Bunu hem burada, hem Lüksemburg'da, bizim mekânımızın dışında yerlerde de hissettik. Belki çok içinde olduğumuz için hissediyoruz, düşünürken öyle olmazmış gibi geliyor, ama senin söylediğin gibi bugün de koklarsam, aynı projenin havasını içinde hissedebiliyorum.

Y.B.: Bir de müziğini.

B.D.: Evet müziğini de hissedebilirsin. Birazdan göstereceğim, projelerimizde müzikler de var.

L. Ç.: Peki, sunumlara geçmeden önce belki Tül'ün ekleyecekleri vardır.

T.A.S.: Ben hem konuya dışarıdan bakan, hem içinde çalışanlardan biri olarak, ikisinin ortak bir yerinden bir şey söylemek istiyorum. Bana göre :mentalKLİNİK'in bugüne kadar yaptıklarının belki en özgün tarafı, bugün hâlâ yaşıyor olması. Çünkü 78 kuşağındanım ben; her türlü girişimin iflas ettiği deneyimlerden geçmiş bir tarihi biliyorum, yani bir şeyler bir yerde bozulur diye beklentim var hep. Yani belki böyle olmaması –belki bozulacak bir gün, o ayrı– ama bugüne kadar gelebilmesinin nedenlerini de saatlerce konuşabilirim. Sezgi dediler ya, kuramsal karşılığını hayatta görmediğim bir karşılıktı o. Bir kere burada bir yapı yok, bir kurum değil, ya da kurumsallaşmıyor, asla kurumsallaşmıyor, dolayısıyla içinde hiyerarşi ve tanımlanmış ilişkiler yok. İnsanların birbirine ait sorumluluğu o iş üzerinden başlıyor ve bitiyor. Üretilen şey hiçbir zaman birinin olmuyor, mesela ben kitaplar sürecinde vardım, benim kitabım olamıyor. Kitabı bir boşluğa bırakıyorsunuz ve gidiyor o, saklanmıyor, başka bir şey olmuyor, dükkânın deposundan çıkarılıp satılmıyor.

Y.B.: Başka bir projede de yer almıyor.

T.A.S.: Başka bir projede yer almıyor. Bir şeyin referansı olmuyor, yani içindeki bir fikir bunu taşıyabilir, ama böyle bir şey olmuyor. İnsanlar çağrıldıkça bir araya geliyorlar ve gerçekten bir şey yapıyorlarsa orada varlar ve sonra dağılınıyor. Birbirimize karşı başka bir tür bağımlılık ilişkimiz ve beklentimiz yok. Böyle bakınca aslında her tür insan ilişkisi için –çok abartmayayım ama– çözümmüş gibi geliyor. Yani bağlanmamak –tabii ki bağlanıyorsun duygusal olarak belki ama–, büyük sözler ve büyük iddialarda bulunmamak. Kendinin hakikaten küçük ve geçici olduğunu gerçekten hissetmek belki. Burada büyük bir yaşam felsefesi üresin diye de söylemiyorum, ama hakikaten kendini tevazu ile görmek. Ama bir yandan da işler –kitaplar dışında hiçbirinde hiçbir şeyim olmadığı için burada çok rahatlıkla söyleyebilirim– bu kadar titiz mi çalışılır dediğim bir şey... Bunu da söyleyeceğim, nasıl olsa dışarıdan biriyim, kimse bana bir şey de diyemez. 80 sonrası dünya çok pasaklı iş üretti. Kavra-

mı koy, gerisi gelir! Bu ağır lafı ediyorum kimse kusura bakmasın ve alınmasın ama böyle. Pasaklı iş yapmak âdet oldu. Çünkü eski klasik çalışmaların adabı içinde titiz olmaya mecbursunuz. Zaten göze görünür oradaki şey. Ama yeni dönemle birlikte giden bir özellik oldu emek ve titizlik. Benim Birol'la ve Yasemin'le ilk karşılaşmam, hatta Birol'u ilk kendime göre keşfedişim, bir iş yaparken (ve tam bozmuşken) Birol'un yetişmesiyle oldu.. Hakikaten malzeme konusundaki titizliğiyle kurtardı bizi. Bugüne kadar da gördüğüm her projede inanılmaz özenle çalışılmış, inanılmaz rafine ve temiz işler yapılmış. Yani iş temiz iş: Kalem yapılıyorsa temiz bir iş. Bu benim için çok kıymetli. Başka alanlar için de geçerli bir mesele bu. Sinema için de geçerli, yazı için de geçerli bir şey. Belki sırf bu yüzden azıcık ağırdan almak, pişirmek hakikaten önemli. Bir de belki disiplinlerarasılık değil ama mesela bu işin mayalanmasında bir şairin olması önemli belki, iyi bir şairin, Birhan Keskin'in. Çünkü ele gelmeyen kavramlarla çalışıyoruz, dolayısıyla zihninizi çalıştırmak zorundasınız. Dolayısıyla insan aklı bir sıkışabiliyor, "hadi bakalım, hadi" diyerek birbirinizi canlandırıyorsunuz. Üretken kılan, zihni çalıştıran bir katkı, Allah şairlere ömür versin... Ben bu yapıyı bu açıdan önemsiyorum. Dediğim gibi pek çok oluşumun, pek çok inisiyatifin içinde, kendi yaşı gereği bulunmuş biri olarak bana bu, böyle bir çalışma üslubu devam ederse ne iyi olur hissini veriyor açıkçası, dışarıdan bakan biri olarak.

L.Ç.: Peki, kitapları şimdi mi konuşalım, yoksa sunumdan sonra mı? Çünkü kitaplarınız başlı başına bir olay zaten. Sonucu görmek açısından bile değil, işin, nesne olarak kendisini görmek bile çok cazip görünüyor bir kere. Nedir orada yönteminiz?

B.D.: Aslında yine kavramın getirdiği bir çalışma o. Biz hiçbir zaman projeden ayırmıyoruz kitabı. Kitap da projenin bir parçası olarak…

Y.B.: Lafını kesiyorum ama aslında şunu da eklemek lazım. Kitap baştan beri projelerin bir ürünü olarak düşünülüyordu. Ama birtakım fiziksel sebeplerle projelerle eşzamanlı çıkaramadık. Sadece "~self" projesinde bunu becerebildik ve

iki kitap projenin içinde bir ürün olarak çıktı. Kitaplar bu yüzden de projeden çok bağımsız şeyler değil. Ama editörü daha çok bağlayan bir kısmı var. Yani editörün kitaba yüklediği anlam doğrultusunda kitabın tasarımını yapıyoruz, metni aşan bir tasarım yapmıyoruz, bu konuda özenli davranıyoruz.

B.D.: Tabii, kitap editörle beraber gerçekleşiyor çünkü. Editörün bir ürünü aslında. Ondan öte, günümüzde sözü edilen şık nesne kitap değil onlar, bizim gözümüzde değil en azından, ama dışarıdan eğer öyle gözüküyorsa bilemem.

Y.B.: Kitaplar projenin izlerini taşıyor. Biz projelerde ürünlerin dışında bir bütünden bahsediyoruz ve bir sergileme, bir deneyim şekli var hepsinin. O yüzden kitaplar projede kullandığımız bütün grafik öğeleri de yansıtıyor.

T.A.S.: O kavramlarla sesleniyorsan bir yerde tüm sanatçılara; kitaba da öyle sesleniyorsun. O çağrışımlarla kitap çıkıyor aslında.

B.D.: Belki mekânımızı da göstermeliyiz biraz. İşte burası. *(Ekranda gösteriliyor)* Opera Palas Apartmanı, numara 6'daki yerimiz. Öyle çok da abartılacak bir boyutu da yok, burada fotoğraflar biraz geniş açı olduğu için büyük gözükecek. Mekânı Figen Aytek'le birlikte gerçekleştirdik, çok yakın ilişkide olduğumuz mimar bir arkadaşımızdır kendisi. Bu mekân onunla birlikte yapıldı, burası bir apartman dairesiydi.

Y.B.: Biz mekânı bir kabuk gibi görüyoruz ve şu anda elimizde olan mekân bu ve bunu kullanıyoruz. Ama Lüksemburg'a gittiğimizde başka bir mekânda iş yaptık. Başka yere gittiğimizde de mekânın verilerini ya dikkate alırız ya da hiç almayız, Lüksemburg'da dikkate almadık mesela.

(Ekranda projeler gösteriliyor)

B.D.: Bu "(uyku)" projesi.

Y.B.: "(uyku)"nun başında, hatta :mentalKLİNİK'in en başında Eray Makal da bizimle çalıştı, onu da ekleyeyim. Her projede belli bir dil var, projeyle ilişkili. Birhan Keskin editörlüğünü yaptı "(uyku)"nun. Uykuyu beyaz bir bölge olarak tanımladı ve "uyku yaklaşır, bastırır, teslim alır, uçurur ki bu yüzden

de politik bir kavramdır" dedi. Ve oradan yola çıktık biz de. Bu illüstrasyonları Kazumi Yamamato Takaya diye biri yaptı. Bir Japon restoranında tanıştığımız bir garsondu.

B.D.: Ama zaten Tokyo Üniversitesi'nde grafik okumuş. Burada garson olarak çalışıyor.

Y.B.: "(uyku)"da daha az ürün vardı. Ürün yerine bu sunumu mekândaki duruşuyla hazırladık. Ama zaten her şey gözüküyor, biraz daha az iş ve daha kendi başına duran ürünler.

B.D.: :mentalKLİNİK'i bu ilk projeyle anlatmamız çok güç.

L.Ç.: Sergi diline belki en yakın…

B.D.: Evet en yakın olan proje. İlk olduğu için, zaten bütün referanslar önce "(uyku)"dan geldi, sonradan gelişmeye başladı.

Y.B.: Ama ilk katılımcıyı davet etmemiz çok zor oldu. Anlatmak çok zor.

L.Ç.: Nereden keşfettiniz? Çok isim vardı orada.

Y.B.: 7-8 isim vardı, bir kısmını tanıyorduk, bir kısmıyla başka arkadaşlarımız vasıtasıyla tanıştık, bazılarını uzaktan biliyorduk. Mesela Dilek'i (Aksu) tanıyorduk, birlikte herhangi bir çalışmamız olmamıştı, uzaktan biliyorduk ama işe yaklaşımını biliyorduk ve gidip görüştük. Herkes kendi algısıyla projeye katıldı "(uyku)" da. Çünkü tanımlı hiçbir şey yoktu. Diğerlerinde de yoktu, ama en azından yapılmış bir "(uyku)" projesi vardı. Onun için "(uyku)" hepsinden zordu, kavram olarak da çok zordu zaten. Çünkü uykuyu görselleştirmek zor bir şeydi.

L.Ç.: Tepkiler nasıldı, yani izleyicinin tepkisi, sanat camiasının tepkisi?

Y.B.: Biz çok az tepki alıyoruz. Belki de bu bizim tanımlayamadığımız bir şey. Yani hakkımızda yazı yazılmıyor, kimse gelip konuşmuyor; böyle garip bir durumdayız. O yüzden bilmiyoruz. Çok az e-mail alıyoruz.. Onun için biz de ne yaptığımızı bilmiyoruz, birileri söylese daha kolay olacak. Onun için bu kadar yazı yazdık –başta söyledin ya–, baktık kimse yazmıyor, bir tane daha yazmamız lazım dedik, ondan sonra yine yazılmadı, hadi oturalım bunu da anlatalım dedik ve sürekli yazı yazmaya başladık.

L.Ç.: Bayağı bir tekst var internette.

Y.B.: Var, evet sürekli yazıyoruz, yazılmadıkça biz yazıyoruz.

B.D.: Ekranda gördüğünüz bu projemizde ses var. O yüzden sesini biraz açayım.

Y.B.: "{oyun}" projesi. Müziklerini Replikas'tan Özer Yalçınkaya yaptı. Bu "{oyun}"un içkileriydi. Açılış içkisiydi. İçeceklerde her projede Maksut Aşkar'la çalışıyoruz, çünkü baştan beri tanımsız bir yerden başlayarak bizimle birlikte her projede bir içecek üretti bizim için. En sonunda, "~self" projesinde içeceklerimizi kutuladık.

T.A.S.: "{oyun}"da galiba en çok şundan korktuk: 80 sonrasının semptomlar listesinde "oyun ve oyunculuk" halinden mümkün olduğu kadar uzak bir oyun alanı yaratmak kaygımız vardı. Orası bıçak sırtı bir yerdi, birçok insan tarafından hemen oraya çekilebilecek bir şeydi, yani oyuncu olmak istemedik "{oyun}"u yaparken. Oyun ciddi bir iştir, ama "oyun" başka türlü bir deneyimdir de, manâsız bir meşgale değil... Kitapta çocuk yazarlar da var; hayatlarında ilk defa yazdılar. Çünkü oyunu daha yakından tanıyan, daha çok yaşayan onlar.

Y.B.: "{oyun}"da bir de kuralları üzerine düşündük; çünkü oyun, eğlence için yaratılan bir şey, konuşulan bir şey, ama aynı zamanda da çok ciddi kuralları var. Aslında "kuralsız oyun olur mu?" üzerinden de çalıştık, yani bunları nerelerde kırabiliriz diye baktık...

"{oyun}" diğerlerinden daha kalabalık bir proje oldu. Aslında oyunun doğasından gelen bir şey bu. Bir de şu var: Mesela "{oyun}"da tersine çevirdiğimiz bir şey vardı. Üç profesyonel manken kullandık, onların yanında *styling* yapan vardı, fotoğrafçısı vardı. Önce onları çektik, sonra ürün ürettik, orada işlemi tersine çevirdik ve ürüne dönüştürdük. Ürünün içinde oyunların anlatımı vardı. Çocuk oyunlarının nasıl oynandığı üzerine bir prospektüs gibiydi bu ve çantaya dönüştü. Bu yüzden bu ürünün katılımcı sayısı çok oldu ve katılan insanlar farklı alanlardan geldi.

L.Ç.: Sergide bu iş daha çok ilgi çekti.

Y.B.: Evet, çünkü daha renkli.

B.D.: Basın için renkliyseniz daha çok ilgi çekersiniz. Zaten soruyorlar ne bu diye. Renkli bir şey görünce bir şeye benziyor! Ama renksizse zaten problem yaşıyorsunuz basında.

L.Ç.: Bahsettiğiniz ürün herhalde şu anda görünen.

Y.B.: Evet, bu da çekim aşaması. Bu çantaların iç bölümünde de oyunun tarifleri var, nasıl oynandığına ilişkin.

Bir de bu ürünleri ederinde bedellerle satmaya çalışıyoruz. Yani bir sanat nesnesi, tasarım nesnesi muamelesi görmüyorlar aslında. Bir maliyetleri var, destekçileri var, eğer ürüne destek aldıysak, zaten ona göre maliyetinin altında bedeller de koyabiliyoruz. Onun için fetişleştirmiyoruz ürünü.

Ürünlerle ilgili bir de şunu söyleyebilirim: Ürünlerin üzerinde, paketlemesinde, ürünle ilgili çalışmış herkesin ismi yazıyor. Özellikle son projede yaptık bunu. "~self"de dokuma etiketlerinde bile üretim bilgisi, üretime katılan herkes mevcut. Yani alan kişi bütün hikâyesini biliyor ürünün. Satın almayla ilişkili başka bir yere götürüyoruz işi, hem bilgisini alıyor, hem satın alma anıyla bir yaşam ilişkisi kurabiliyor ve kimin yaptığını, ne zaman yapıldığını, bütün bilgilerini taşıyor. Bu da :mentalKLİNİK ürünlerini diğer ürünlerden ayıran özelliğiydi.

Bu mesela Aykut Erdoğan'ın yaptığı bir iş, aydınlatma. Atık malzemeden yaptığı bir şey, çünkü renk ayrımcıydı ve renk ayrımında Fuji Film'in atıklarıyla bir aydınlatma yaptı. Amatör katılımcılarımızdan biri.

Bu projede mesela Yasmin (İris Yağlıyan) ile çalıştık. Benim üniversite arkadaşım. Çocukluğunda oynadığı Barbie bebekleri var. Annesi ve annesinin bir arkadaşı bir yılbaşında ona hediye olarak Barbie koleksiyonu hazırlıyor. Biz o koleksiyonun büyütülmüşlerini yaptık beraber. Aslında Yasmin'in hayatından bir şeyi benim fark etmem ve onu birlikte projelendirmemiz üzerine gerçekleşti bu. Her biri özel, tek tek yapılmış şeyler, elde örülmüş, o kadar ufaklar ki! Aynılarının büyüklerini yaptık ve iki tane ürettik, ama proje boyunca sipariş alıyorduk.

L.Ç.: Birkaç nokta önemli: Her ne kadar bir iki tanesini tutturamadıysam da, sonuçta davet üzerine çalışmanızda bir disiplinlerarasılık var, bu kesin. Kendi sınırlarının ötesindeki durumları davet ediyorsunuz ve bu herkes için özel bir deneyim. Bir kural, bir hiyerarşi olmaması da tabii işin ilginç kısımlarından birisi. Ama galiba şu noktaya çekebiliriz konuşmayı: Bir ölçüde sizin bu çalışmalarınızda amatör, başka zeminlerden gelen kişiler de var. Onları da tasarımın içerisine veya böyle bir okuma veya bir konuşma zincirinin içerisine davet ediyorsunuz. Bu konuda kendinizi etrafınızda gördüğünüz diğer oluşumlarla, inisiyatiflerle nasıl karşılaştırabilirsiniz? Böyle bir ihtiyaç hissettiniz mi hiç?

Y.B.: Karşılaştırma derken tam neyi kastediyorsun?

L.Ç.: Yani bir şekilde kendinizi tanımlıyorsunuz şu an için, ama bu tanımda, sınırları olan bir yer içerisine konumlandırmıyorsunuz. Bir şekilde burada amaçlar var, ama bu amaçlar yazılı değil. Bir şekilde bunun içerisinden de bir yerlere doğru gidiyor bu, ama bu süreç çok paylaşımcı bir süreç. Buraya gelen diğer konuşmacılarla birlikte –Bu konuşmaların sonunda çıkacak olan kitabın başında bunun kendince bir özeti olacak ve yorumlanması olacak şüphesiz– biraz sizin ağzınızdan da dinlemek istiyorum. Bugün etrafımızda olan bu oluşumlar ve inisiyatiflerde yapılan işler daha çok sanatsal; sizin konumunuz sanatın biraz ötesinde duruyor. Nasıl konumlandırıyorsunuz kendinizi? Birebir karşılaştırma yapın demiyorum, ama zaten verdiğiniz örneklerde hem hayatı güzelleştirmek, ama hayatın içerisinde yeni bir tüketim ve üretim zincirinin olabileceğini hissettirmek gibi bir sürü farklı açılımlar var. Sonuçta siz sanatla da uğraşıyorsunuz, bu yüzden özellikle size soruyorum.

Y.B.: Sanatın eğer 21. yüzyıldaki...

L.Ç.: Çok özür dilerim, şimdi mesela 1997'de böyle nezihleştirme kelimesi yoktu, soylulaştırma kelimesi yoktu, ama sizin yaptığınız o projenin içerisinde bunlar geçiyordu. Şimdi oralardan da gelerek düşünüyorum. Sonuçta siz yine sanatın içerisinden geliyorsunuz.

Y.B.: 21. yüzyılda artık sanatta daha çok ilişki ve sosyalleşme üzerine bir eğilim görebiliyorum, yani benim ağırlıklı baktığım yerlerde en azından. İlişkiler üzerine kurulu ve ilişki formuna dönen sanat belki daha çok ilgimizi çekiyor diyebilirim. Daha önce içinde bulunduğum projeler de biraz böyleydi. Kendimizi ayırdığımız yer veya kendi duruşumuzu ayırdığımız yer şu olabilir diye düşünüyorum: Temsil meselesinden bahsedebilirim, sanatın özellikle sosyal ilişkilere veya sosyal projelere girdiğinde, kendini konumlandırma şekli daha çok temsil etme yönünde oluyor. Halbuki benim katıldığım daha önceki Kültür projelerinde ve :mentalKLİNİK projelerinde de birilerini temsil etmek değil, oldukları haliyle, –yani disiplinler de aynı şekilde geçerli–, kendi bağlamlarıyla, kendi duruşlarıyla içine çekmek, olduğu gibi kabullenmek ve olduğu duruma işaret etmek bizi ilgilendiriyordu.

T.A.S.: Aslında ahlaki bir şey var. Mesela bağlamı unutmamak, göz ardı etmemek, temsil meselesinden olabildiğince uzak durmaya çalışmak –uzak durmak mümkün değildir ama– herkese kendi temsil hakkını teslim etmek gibi birtakım ahlaki sorular soruyor. Mesela kavramları çalışırken de bunu yapıyor. Mesela bazen saatlerce tartıştığımız oluyor, var olabilecek açılımları, çağrışımları. Hayatta durduğu yerde, insana önem veren, insanı merkezine alan ve saygılı ve hakları ihlal etmeyecek bir yerde durmaya çalışıyoruz diyebilirim sadece. Bu çok önemli. Belki demokratik değil, ama bir yandan da aslında bu bir demokrasi. Yani herkesin her şeyi yapma özgürlüğü yok. Aslında pek çok açıdan Yasemin ile Birol belirliyor her şeyi. Yani :mentalKLİNİK o ikisi. Orada böyle uçarım, kaçarım, dediğimi yaparım gibi bir şey yok. Ama herkese yan yana durma hakkı tanıyor. O açıdan demokratik. Kimsenin de kimseye bir üstünlüğü yok projenin içinde birlikte çalışırken.

Y.B.: Bir de şunu ekleyebilirim belki: Bir şey üretirken veya bir kavrama ya da bir forma dokunurken o alanı kirletmek değil derdimiz. Aslında o alandan bir şeyi kullanırken de ona hakkını geri vermekten bahsediyoruz. Bugün sanatta kavramları

alıp yerlerini değiştirme, bağlamından koparma, bir şeyi yaparken bazı şeyleri de fütursuzca yıkma eğilimi var. :mentalKLİNİK ise neyi neden kullandığının hesabını vermesi gerektiğine inanıyor; hatta kullanmaktan çok onları kendi bağlamlarından koparmadan çarpıştırıp çoğaltıyor ve yeni formlar üretiyor diyebilirim.

L.Ç.: Bu söylediğinizi "naifliğe ve kurguya aynı derecede önem veren" cümlesiyle de ilişkilendirebilir miyiz?

T.A.S.: Ben çok küçük bir şey söyleyeyim. Bu naiflik sezgisel ve biraz daha insana ait bir yerde durmayla ilgili bir şey. Kurgusal dediğiniz zaman da ben orada şunu anlıyorum: Yapılan her iş profesyonelce yapılıyor. Ele ele tutuşalım bakalım ne çıkacak diye bir şey değil bu. Ya da anın ambiyansını yakalayalım değil. Bu kalemi yapmak için ne kadar bir emek gerekiyorsa, nelere dikkat edilmesi gerekiyorsa, yazı da yazılıyorsa, broşür de hazırlanıyorsa, bir nesne de üretiliyorsa, herkesin onun hakkını vererek çalışması var burada. Hatta birçoğunun sınırlarını zorluyor, bir yiyeceğin sınırları zorlanıyor, bir içeceğin sınırları zorlanıyor.

Y.B.: Ama içilebilir ve yenebilir bir şey oluyor. :mentalKLİNİK, ürünü işlevinden koparmıyor; yani ciklet gibi bir şey yapıp cikleti sunmak, temsil etmek değil, cikleti gerçekten yapıp, çiğnenebilir yapıp, çiğneyenin çiğnemesine, çiğnemeyenin sanat eseri olarak veya güzel bir nesne olarak evinde saklamasına olanak tanıyor.

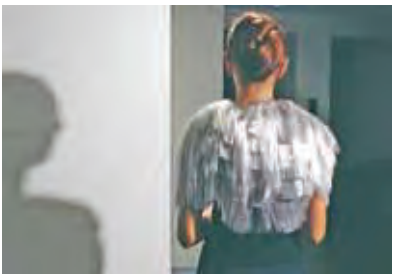
Şimdi "~self" projesini konuşuyoruz değil mi? "~self" projemizde :mentalKLİNİK ilk defa bir davet aldı; Lüksemburg'daki Modern Sanatlar Müzesi'nden ("MUDAM": Musee d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg) ama müze henüz açılmadı. Marie-Claude Beaud ("MUDAM" müze direktörü) Müzeyi önceleyen Camp de Base programına müze açılışını önceleyen bir proje gerçekleştirmemiz için bizi davet etti. "MUDAM" modern sanatı, tasarım, sanat ve alternatif yaklaşımların içiçe geçtiği bir durum olarak tanımlıyor. Bu yüzden de bizi davet ettiler. Burada müzeyle kurduğumuz ilişki deneyimi farklı oldu.

Normalde müze vakfı size bir bütçe veriyor, siz de o bütçeyle serginizi gerçekleştiriyorsunuz, biz ise verilen bütçeyle hem satılabilir ürün ürettik, hem de satıştan da pay verdik müzeye. Müzeyi kendi ticari ortağımız gibi yaptık aslında bu projede. O yüzden de bize para veren bir kuruluş değil; bizimle beraber iş yapan, ortak konumda bir kurum olarak gördük ve birlikte çalıştık. Zaten katılımcılar için de aynı şey geçerli. Herkesin belli bir payı vardı ve o pay paylaşıldı. Böyle bir sistem kurduk. İlk defa bir yere davet ediliyorduk ve önce nasıl bir ilişki kuracağımız, nasıl konumlanacağımız üzerine düşündük. Yani sadece sözleşmeyi hazırlamak bile, aslında projeyi çözmek gibiydi. Projenin sergilenmesi dahil her şeyi buradan götürdük. "~self", :mentalKLİNİK'in üç projesinden sonra kendine tekrar dönüp bakması; ne yaptım ve nerelere geldim, neler yaptık bugüne kadar dediği projesiydi. Aynı zamanda da hep konuştuğumuz *self* denilen şey satın alınabilir bir şey, içi çok kez doldurulup boşaltılabilen bir şey, ama burada artık biz bir *self*'i tanımlayacaksak, *self*'i bir kabuk olarak görelim ve tekrar bir *self* kuralım dedik. O yüzden de kurmak, yan yana getirmek, bağlamak, üst üste, gölgeli diye birçok tanım getirdik. Ve ilk defa olarak "~self"de katılımcıların daha çok doneleri vardı ellerinde. Yani renk donesi, malzeme donesi, belli kriterleri vardı "~self"in. Seçilmiş kavramları vardı, alt kavramları vardı. "~self" üst başlıktı ama içinde bir sürü alt kavram vardı, o kavramlarla beraber bir ürün üretmek için gerekli malzeme tanımları vardı, çok net olmasa da.

L.Ç.: Bu müze projenizde benim ilgimi çeken şey şu: Bir kere, daha önceki yapılan, yani sizin yapmış olduğunuz her şeyde –basitçe düşünürsek– inisiyatif size ait, sorumluluğu size ait, sonuçları size ait. Şimdi burada ne kadar sezgisel olsa da, belli bir yerden sonra çok akılcı davranmak zorunda kalsanız da, bir oyun gibi düşünürsek kendi içerisinde yürüyen bir şey. Bu durumun müzeyle tanışması çok ilginç. Sonuçta müze sizle açıldı, sizin serginizle açıldı.

Y.B.: Aslında açılma değil, önceledi, çünkü müze açılmadı henüz. Yani bu mekân da müze mekânı değil, müzenin "MU-











:mentalKLİNİK, "~self", 2003, Marie-Claude Beaud, Musée d'art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg direktörü, kavram :mentalKLİNİK kreatif direktörler: Yasemin Baydar, Birol Demir; editörler: Birhan Keskin, Tül Akbal Süalp; editoryal destekler: Olcay Akyıldız, Özen Yula, Ayla Kanbur; proje asistanı: Eren Pultar; yerleştirme: Birol Demir, Yasemin Baydar; yerleştirme asistanı: Kerem Sürmelihindi; katılımcılar: Zehra Uçar, Dilek Aksu, Ayşe Erkmen, Gökhan Kırdar, Engin Akın, Yasmin İris Yağlıyan Rostomyan, Tanju Özelgin, Yasemin Baydar, Birol Demir, Maksut Aşkar, Ahmet Elhan, Birhan Keskin, Tül Akbal Süalp, Özen Yula; müzik: Gökhan Kırdar; grafik tasarım :mentalKLİNİK: grafik uygulama: Esra Atila; katkıda bulunanlar: Ali Akay, Levent Soysal

DAM" Camp de Base diye müze öncesi projelerine ev sahipliği yaptığı…

L.Ç.: Yine de şöyle bir ilginçlik var; sonuçta müze dediğimiz zaman tabii kafamızda daha yerleşik bir şey geçerli. Sınırları, köşeleri, oluşumları belli, tarifi, yöntemi belli. Şimdi müzenin içerisinde –o sözü ettiğiniz sözleşme meselesi önemli–, bu tür şeyler aslında muhasebe kaydı olarak bile müzenin pek algılayamadığı şeyler

Y.B.: Zorlandık.

L.Ç.: Yapının içerisinde neyi, nasıl tarif edeceğiniz ve onun olası sonuçlarını bilmediğiniz için de elinizde ne duracağını kestiremediğiniz bir şey. Dolayısıyla bu karşılaşma anı da, daha önce yapmış olduğunuz işlerin aslında belki daha büyük bir alana sızmasıyla şekil değiştirdi mi ya da karşı tarafın bakışını değiştirdi mi? Bunu nasıl deneyimlediniz?

Y.B.: Birincisi şöyle bir şey söyleyebilirim, mesela müze ile çalıştığınızda, arkasında vakıf var ve alıştıkları şeyler var. Genelde her şeyi bilmek, bizden ne götüreceğimizi bilmek istiyorlar. Son güne kadar hiçbir şey öğrenemediler bizden. Ve sürekli yazı gitti, yazı geldi, yazı gönderdik. Yani görsel hiçbir şey gitmedi veya ürünlerin ne olduğuna ilişkin bir şey gitmedi. Sürekli bir yazışma hali vardı, zamanımızın çoğunu yazışarak geçirdik. Sonra satışla ilgili nasıl bir paylaşım yapılacağına karar verdik. Ayrıca müze bizi koleksiyonuna satın almak istiyor, orada da problem yaşıyoruz. Çünkü biz bir koleksiyon içinde sabit durmak istemiyoruz. Biz diyoruz ki "biz bir şey yaparız, ama sabit olacak bir şey yapmak istemiyoruz". Bu yüzden kurumlarla kurduğumuz ilişkide başka bir yer arıyoruz kendimize. Çünkü herhangi bir kurum iktidarıyla iş yürütmek istemiyoruz. Dediğim gibi kurumlarla ancak ortak bir noktada buluştuğumuz zaman iş yapabiliyoruz .

L.Ç.: Aslında bu konuşmalarla oturmuş olanı bir şekilde bozuyorsunuz.

B.D.: Her başlangıç noktasında, tam anlamıyla öğrenene kadar bir süreç yaşıyorsun. Hangi konuyu gerçekleştireceğimi-

ze önceden karar veriyoruz. Ona göre yöneliyoruz. Bu yüzden, her safhasında kelime kelime inceliyoruz zarar görmemek için.

T.A.S.: Bu arada kitap için bir şey söyleyeceğim isterseniz. Fazla örneği var mı bilmiyorum ama "~self"deki kitap üç kişi tarafından, birlikte yazıldı. Mesela müziği beraber yaparsınız ve çok heyecan vericidir. Müzisyenler bir araya gelir. Özendiğim bir şeydir. Resmi ne kadar yaparsınız bilemiyorum, ama yazı özellikle çok tek kişilik (kişinin kendisine yönelik) bir şey. Hakikaten orada kendi kendine kalman gereken bir dünya var. Bu teorik bir yazı da değil üstelik, kurgusal bir yazı.

L.Ç.: Peki salonda soru, yorum var mı? Birhan Keskin gitti gerçi, onun da bir şeyler söyleyeceğini tahmin ediyordum ama, peki salonda yorum, soru varsa oraya da geçebiliriz.

B.D.: Biz proje hazırlanana kadar herhangi bir kavramla ilgili açıklama yapmadık, daha önceden de öyleydi, şimdi de öyle, bugüne ait bir şey değil, yanlış anlamayın. Bir yılı aşkın süredir kafamızda olan bir kavram üzerine çalışmaya başladık. Ama ne zaman biter bilmiyoruz. Yeni bir form üzerine çalışıyoruz aslında şu anda. Bu gördükleriniz bugün itibariyle var olanlar. Ama bundan sonraki şeyler aynı yol üzerinde devam edecek anlamına gelmiyor. Biz her seferinde de bunu söylüyoruz zaten.

Y.B.: Biraz da kırılma noktasına geldik kendi adımıza belki; başka bir seyir süreceğiz gibi gözüküyor ama kesin bir şey yok onda da. Deniyoruz şu anda; bir şeyler düşünüyoruz.

B.D.: Çünkü "~self" bizim için, belki önemli bir sonuç demeyeyim ama, üçlü bir projenin akabinden gelen dördüncü proje ve bizi farklı bir yere doğru sürükledi. Bu sürüklendiğimiz yerde de bazı şeyler üzerine tekrar düşünmemiz gerektiğine karar verdik. O nedenle şu an için bir şekli yok.

Y.B.: Bir de şunu ekleyeyim: :mentalKLİNİK dışında docu:mentalKLİNİK ve semi:mentalKLİNİK diye iki tane alt başlığımız var. docu:mentalKLİNİK Eray Makal ile başlayan bir şey. *Trendsetter* adında dergi çıkarıyorlardı. Bu derginin içerisine bir şey yapar mısınız diye başladı ve dört sayfa verdiler, biz de dergiye biraz ters durmak istedik, çünkü popüler kültür dergisiy-

di ve Nişantaşı ağırlıklıydı. Bizi en çok ilgilendiren kısmı parasız dağıtılmasıydı derginin. Orada önce "[kopya]"nın *teaser*'ı gibi bir şey yaptık, sonra ağırlıklı olarak Birhan'la ve başka kişileri de içine alarak –Ethem Özgüven, bazı grafik tasarımcılar, Didem Ateş'le– çalıştık. Her ay bir kavram seçtik, o kavramla ilişkili işler ürettik. Bunlar docu:mentalKLİNİK'te toplanabiliyordu. Dergideki o dört sayfayı yırtıp biriktirdiğinizde 17 sayı basılı doküman ürettik, her biri de kendi içinde bir şey anlatıyordu. Aslında bütünlüğüyle de bir akışı vardı.

semi:mentalKLİNİK henüz bir proje yapabildi. Orada da beğendiğimiz kişileri davet ediyoruz ve onlara mekânı kullandırabiliyoruz. Joel Adrianamearisoa adlı bir modacıya –aslında mimari okumuştu, ilginç bir yaklaşımı vardı mimariye de– 15 günlük bir butik açtık mekânımızda. Bu da bir satış projesiydi. Ama o da aralarda giden biriydi, o yüzden kendi sergiledi, kendi yaptı, biz sadece….

L.Ç.: Fransız Kültür'le…

Y.B.: Evet, Fransız Kültür'le yaptı. Biz orada daha geride duruyorduk. Mekân sağladık ona ve aslında işin yürüyüşünü sağladık.

L.Ç.: Soru, yorum? Peki, varsa ekleyeceğiniz bir şey, dahil edelim.

İzleyici: Sezgiler deyince, bence mesela şeye çok katılmıyorum, insan odaklı değilsiniz aslında. Yani insan merkezi olduğunuzu düşünmüyorum. :mentalKLİNİK'in insanı en kutsal, en şahane varlık sayan düşüncenin takipçisi olduğunu düşünmüyorum. Belki insani değerler…

Y.B.: İlişkiler aslında.

İzleyici: Bir de samimiyet bence hiç konuşulmadı. Düşüncede samimiyet, üretmede samimiyet… Siz :mentalKLİNİK diyorsunuz ve kendinizden de daha samimi olacağınız bir ortam sağlıyorsunuz aslında. Kendi kimliklerinizden daha rekabetçi bir samimiyet ortamına gidiyorsunuz. Ben :mentalKLİNİK'i öyle görüyorum.

L.Ç.: Buna yakın hoş bir şey söylenebilir aslında. "Biz üretim değil, duruşa dikkat ediyoruz."

İzleyici: Çeşit çeşit durum var.

L.Ç.: Tehlikeli bir durumdan söz etmiyorlar. Yani yakınlıkla ve onların bu işe ne kadar samimi olabilecekleriyle ilgili bir şey…

Y.B.: Değil, anladım. –Bu arada Zehra (Uçar) bizim iki projemizde de katılımcımız oldu– işe yaklaşım olarak samimiyetten bahsediyorsun aslında, yani bir şeye başlarkenki samimiyet, aradaki mesafeleri kaldırmak, belki disiplin dışı olmak durumundan bahsediyoruz ya, biraz katılıklarından da sıyrılarak yaklaşmaya çalışıyoruz bir şey yaparken... Belki öyle bir disiplinsiz tarafımız var.

T.A.S.: Yani samimiyet o da çok önemli; bazen bütün kavramların içini boşaltıyoruz. :mentalKLİNİK'in bir çalışması, bir kavramı kaşımak, sorgulamakla bu bir yıl geçiriyor. Mesela şunu söylemedik, biz oturup çoğu zaman ders çalışır gibi de çalışıyoruz.

İzleyici: Bir şey ekleyebilir miyim acaba? Bana da samimiyetten çok deneysel bir alan gibi geldi. Yani çok anlayamıyorum yapılan işi. Çünkü onlar da saçılmış vaziyette, yani kendileri yol bularak gidiyorlar anladığım kadarıyla. Bir de mesela ürünlerin ya da sergilenen işlerin işlevselliği ile ilgili bir sorun var. Yani onu sormak istiyorum Birol ve Yasemin'e. Mesela siz işlevselliği ile ilgili aslında bir sorun yaşıyorsunuz –etrafımızda gördüğümüz anlamda bir ürün sergilendiğinde onun işlevi ile ilgili bir sorun– ve sanıyorum ki sizin deneyleriniz bu yönde. Yani ürüne bir işlev oluşturmak, bir anlamda onu işlevsel kılmakla ilgili bir çaba gibi geldi bana.

Y.B.: Yaptığımız şeylerin işlevsel olması, –fonksiyonel diyeyim, işlevselden çok– bir yönü; çünkü kullanılabilir olmaları gerekiyor bize göre, yani bizim yaptığımız işler için konuşuyorum. O yüzden de bahsettiğim gibi cikletse çiğnenebilir, elbiseyse giyilebilir bir şey olmasından yanayız. Ama ürünün diğer ilişkileriyle de ilgileniyoruz. Yani kendi tarihsel ilişkisi, o ürün tipinin ilişkisi veya o alanda üretilmiş diğer ürünler, onlarla olan ilişkisi, bütün bunlar belki nihai üründe görülüyor mu, görülmüyor mu bilmiyorum

ama, çalışırken ürünün bütün o diğer ilişkileriyle de ilgileniyoruz. İşlevselliği bunlardan sadece bir tanesi.

T.A.S.: Birkaç boyut var; aslında burada bir emek var, burada bir fikir var, pek uğraşma ve emek biçimi giriyor ve pek çok ürün ortaya çıkıyor, sonra birileri bunu alıyor. Bazen sadece süs ya da koleksiyon ya da bakma nesnesi olarak tutabiliyoruz. Ya da yiyoruz, içiyoruz vs. Dolayısıyla aslında :mentalKLİNİK nesnenin bütün üretim süreçlerine ve değer aşamalarına ilişkin tereddütlü sorular soran bir yer aslında.

İzleyici: Benim anladığım böyle bir şeydi zaten.

T.A.S.: Evet, çünkü sanat da, tasarım da, çok kaygan yerlerde dolaşan şeyler ve özellikle de 20. yüzyılın son 10 yılı ve 21. yüzyılın başları, giderek birbirlerinin alanlarını sürekli kendi içine alan faaliyet biçimlerine dönüştüler, onun için burası aynı zamanda etik bir mesele bence. Yani merkezinde insan var derken hümanistik bir meseleden bahsetmiyoruz. Hümanist olalım, o ayrı bir şey. Ama insansever anlamında değil, değer üretiminin merkezinde insan olan bir faaliyet üslubu sözünü ettiğimiz. Dolayısıyla insana ilişkin bir alanda, insanın nesneyle kurduğu ilişkiler...

Y.B.: İnsanla ilişki kurması, öyle bir şey aslında.

T.A.S.: :mentalKLİNİK'in her projesinde siz nasıl yaklaşıyorsanız o size karşı öyle durabiliyor, yani müşteri olmak istiyorsanız müşteri, tartışmacıysanız tartışmacı; yani istediğinizi yapabilirsiniz.

Y.B.: Ya da koleksiyon yapmak istiyorsanız toplayabilirsiniz. Hepsini aslında gelen kişiyle oluşturduğu forma ilişkin bir şey.

L.Ç.: Başka sorusu olan? Çok güzel bir konuşma oldu, çok teşekkür ederiz.

K2 Sanat Merkezi

26 Nisan 2006

Elmas Deniz, Borga Kantürk, Gökçe Süvari

Levent Çalıkoğlu: Bu akşamki konuşmacılarımız İzmir'den geldiler. K2 Sanat Merkezi'nden üç önemli konuşmacı ve aslında kurucu da diyebiliriz. K2'nin oluşumunun başından itibaren söz sahibi olan ve bugüne gelmesinde aktif görevler üstlenmiş olan üç kişi var aramızda. Borga Kantürk, Gökçe Süvari ve Elmas Deniz. K2 kendisini tanıtacak ve bütün bu konuşmaların sonunda, bütün bu oluşum ve inisiyatiflerle ilişkisi açısından ben de bir şeyler söylemek isterim. Ama hissettiğim bir şeyi şimdi söylememde fayda var. Bir kere, İzmir'den bir grup tartışmanın merkezini oluşturacak. Ama biliyoruz ki bu coğrafyada sanat, ağırlıklı olarak İstanbul merkezli işliyor. 1930'lardan itibaren, sanatın bir ölçüde Ankara'yla, belki Cumhuriyet'le özdeşleşen –meşhur başkent problematiğini de düşünürsek– bir ayrıcalık oluşturduğunu kabul ediyoruz. Modernliğin içerisinde Ankaralı sanatçılar kendilerini bir şekilde ileri sürdüler, çok önemli sorumluluklar aldılar. Peki, İzmir'in bu tartışmanın içerisinde ne kadar var olduğunu söyleyebiliriz? Bu da ayrıca önemli bir tartışma. Şüphesiz İzmir'de de, belki K2'den önce de sanat üreten, bir şekilde farklı tanımlamalara oturabilecek sanat disiplinleri içerisinde iş üreten sanatçılar vardı. Hâlâ da var şüphesiz, ama önemli bir kısmı tahminimce Ankara'dan oraya gitmiştir, İstanbul'dan İzmir'e dönmüştür. Ama İzmir'in kendi içerisinde, yani orada bir şekilde yerleşen ve İzmir'den farklı

kentlere, İstanbul'a belki, en önemlisi yurtdışına tabii, birtakım söylemler ileri süren sanatçı topluluğu veya sanatçı gruplaşması veya birebir bir sanatçı var mı ben hatırlamıyorum, varsa lütfen uyarın. Sırf bu nokta bile ilginç, yani bizim bütün bu Cumhuriyet modernleşmesi içerisinde sanatın tek bir merkeze aitmiş gibi görülmesi, alternatifini kuramamış olması. Ankara'dan söz ediyoruz, ama yine de baskın hegemonik bir güç olarak İstanbul bütün Türkiye'yi ilgilendiren bir sanatsal çerçeve sunuyor bize. K2, 2003 yılında kuruldu, ama bu üç yıllık süre içerisinde olağanüstü bir enerji yarattı. Bu enerji sadece İstanbul'a yansımadı, yurtdışında farklı kentlere de aktı. İzmir'de şu aralar yapılan bu sergileri düşündüğümde, arkasında nasıl bir güç var, kimler bunu finanse ediyor, kaç sanatçı veya kaç küratör bu işin içerisinde veya bu mekânın kaç hamisi var diye merak ediyorum. Çünkü yapılanlar öyle bir iki kişinin altından kalkabileceği bir şeymiş gibi durmuyor. Ama gelin görün ki üç aşağı beş yukarı işte ekip burada. Son bir birbuçuk yıldan beri bu ekip büyüyor. Bu büyümeyi ve değişimi anlatacak arkadaşlar. Hakikaten ilginç bir şeyler dinleyeceğinizi düşünüyorum. Öncelikle Borga konuşmaya başlayacak, bizlere K2'nin nasıl kurulduğunu ve nasıl bir inisiyatif yapısı oluşturduğunu anlatacak, ama tabii İzmir'le ilgili tartışmaya bir şekilde cevap üretebilir diye de düşünüyorum. Buyurun.

Borga Kantürk: Öncelikle buraya gelip bizi dinlediğiniz için teşekkür ederim. İzmir'le ilgili tartışmaya başlamadan önce asıl üzerinde durmak istediğim konu K2. K2'yi sadece İzmir için veya bizim başından beri çalıştığımız bir yapı olduğu için değil, Türkiye'deki güncel sanatın dolaşıma girebileceği, bu konuda bir vizyon, bir buluşma görüş alanı üretebilecek bir yer olduğu için önemsiyorum. K2, 2003 yılının Ekim ayında kuruldu Levent Bey'in de dediği gibi. İzmir'de Cumhuriyet döneminden kalma eski bazı hanlar var ve bu hanlardan bir tanesi bizim K2'nin bulunduğu mekân, Kardıçalı Hanı. Kardıçalı Hanı'nın ikinci katı K2'nin faaliyetlerini sürdürdüğü bir üs niteliğinde. K2'nin oluşum sürecinde baş emeği geçen kişi Ayşegül Kurtel.

Ayşegül Kurtel çevresinde Ramazan Bayrakoğlu, Hakan Kırdar, Borga Kantürk, hemen akabinde Tufan Baltalar, Elmas Deniz ve isimleri günden güne artan bir sanatçı topluluğu, böyle bir ortak düşünce çatısı altında birleşti. Böyle bir mekânın ikinci katını serbest bir sanat platformuna dönüştürebilir miyiz fikri üzerine yoğunlaştık. Bu fikir öncelikle, devamlılığı olmamış bir şeydi İzmir'de. Eskiden yapılmış bazı etkinlikler var, bunu özellikle ikinci kısımda Gökçe açıklayacak bir şekilde. Bu etkinlikler bir yıl, iki yıl sürebilmiş, hatta kimileri sadece bir etkinlik adedinde kalıp devamı gelmemiş, kesintiye uğramış çabalardı. K2 çıkış aşamasında sadece İzmir merkezli bir sanatı hedeflemeden, İzmir'in sanatçının uluslararası ve interaktif güncel sanat alanının içerisinde kendini konumlandırabilmesi adına bir proje olarak başladı. Bunun için Ayşegül Kurtel özellikle baş finansör rolünü üstlenerek Kardıçalı Hanım'ın ikinci katını bu şekilde kullanmak adına finanse etti. Burada görmüş olduğunuz üç sanatçı ve bunun dışında adını sayabileceğimiz 8-10 kadar sanatçı, orada kolektif bir çalışmaya girerek bu mekânın hem sanatçı atölyeleri şeklinde işleyişini, hem bir kütüphane, dokümantasyon merkezi, hem de galeri olarak işleyişini kolektif bir çabayla götürmeye çalıştılar. Bu çaba başından beri kâr amacı gütmeyen bir amatör emek ile başladı. Bu oluşum için insanlar kendi kazançlarından, profesyonel alanlarında fedakârlık göstererek, zarar görme pahasına bile, sözünü ettiğimiz bu yapıyı kurmaya çalıştırdılar. Açıkcası hiçbirimiz bir sanat kurumu yöneticisi ve profesyonel küratör değiliz ve bu noktadan bakarsak ilk başladığımız günlerde, bu denli büyük bir yapı işleyişinde adımlarda biraz deneyimsizdik. Fakat bu yapı cesurca ilerlerdi ve süre geçtikçe bizler için de bir laboratuar, deneyim alanı olmaya başladı. Zamanla kendi uluslararası alanını, ağını da kuran bir yapıya doğru yol alındı. Bunu biraz açarsam, İzmir'e dışarıdan sanatçıların gelip faaliyet gösterebileceği veya İzmir'deki sanatçı grubun dışarıya çıkıp faaliyet gösterebileceği bir ağa adım atma çabası, diyebilirim. Mekândan bazı görseller gösterebiliriz bu arada coğrafi tanımlama açısından. Bu mekân aslında İstanbul'da da

çok fazla örneği bulunmayan bir mekân. Çünkü galeri mekânı ve sanatçıların galeri mekânına yakın yerlerde üretebilecekleri atölyelere sahip bir mekân. Böylece sanatın üretiliş aşamasında da, birarada bulunulan bir inisiyatif düşüncesi bu mekânla gündeme gelmiş durumda İzmir'de. Bundan önce sanatçıların, Levent Bey'in de dediği gibi, fazla sesini duyuramaması veya bir çatı içerisinde farklılıklarıyla bir yüksek ses çıkaramamasının nedeni de belki bu şekilde bir mekânın daha önce sürdürülebilir bir yapıda kullanılmamasından kaynaklanıyor. Sanatçılar genelde çeşitli çabalarla grup sergiler veya kolektif çalışmalar yapmış, bireysel çıkışlara sahip olmuş 2000'li yıllara kadar, fakat bu dönemlerde kesinlikle bu şekilde bir mekân veya mekân oluşumu olmadığından o sanatçılar biraraya çok kolay ve sürekli gelememişler. İşte K2 bu sanatçıların hem üretim açısından biraraya gelişlerini, hem de çeşitli faaliyetleri İzmir'e taşımak adına ve o faaliyetlerde bulunan yabancı veya kent dışından sanatçıları kolektif bir şekilde İzmir'e taşımak adına bir faaliyet yürütmekte. Özellikle K2 öncesinde İzmir'de ne gibi bir yapı vardı ve K2 buna ne şekilde destek sağladı?

Gökçe Süvari: Şimdi mekânın, K2'nin, kendi tarihçesinden çok, biraz bu mekânı kuran çekirdek kadronun tarihçesinden bahsedeyim. K2 kuruluş itibariyle kâr amacı gütmeyen bir kurum olarak yapılandırıldı. Fakat ilk kurulduğu 2003 senesinde daha daha genel anlamda bir sanat merkezi olarak yapılanmıştı; İstanbul'dan aşina olduğumuz, Aksanat, Platform benzeri bir sanat kurumu modelinin kente taşınma misyonunu yükleniyordu. Zamanla bu yapı kabuk değişimine uğradı. Mesela K2 ilk açıldığı andan itibaren bünyesinde sanatçı atölyeleri bulunmaktaydı, fakat bu atölyelerde bulunan sanatçılar kurumun işleyişinden ayrı bir noktada yeralmaktaydılar; diğer bir deyişle işlerini sanatçıların yürüttüğü bir inisiyatif yapılandırılmasındansa bir genel yönetim kurulu mevcut olan bir sanat merkezi biçiminde kurumsallaşmıştı. Örneğin Elmas ve Borga mutlaka etkinliklerde bir biçimde yeralmalarına karşın, belirgin görevlendirmelerle hareket ediyorlardı. Kısacası, önceleri, K2 bünyesinde yer alan



K2 Sanat Merkezi'ndeki atölyelerin birinden görünüm.

sanatçılardan bağımsız bir yapılanma taşıyordu. Bu yapılanma zamanla sanatçıların daha aktif bir biçimde işleyişe katılmasıyla değişti diyelim. Bu bizim için önemliydi, çünkü genel anlamda bir sanat merkezinden işlerini sanatçıların yürüttüğü ve karar verdiği bir inisiyatife dönüşmüş oldu.

K2'nin şehir için ya da yakın çevrede yaşayan sanatçılar için ne üstlendiği ya da neyi doldurduğuna gelmeden önce, biraz bulunduğu coğrafyadan bahsedilebilir. 90'ların başında İzmir'de birtakım etkinlikler görüyoruz. Mesela bunlardan en akılda kalanlardan biri olarak bahsedebilecek "Şantiye Sergileri" var. Onun dışında yine "Kültür Dernekleri"nin getirdiği hatırı sayılır güncel sanat örneklerine dair sergiler var. Bunlar genç sanatçılar için şehirde bir biçimde güncel sanatla karşılaşabilme olanakları. Fakat 90'ların ikinci yarısından itibaren kültürel hayat solgunlaşıp, durgunlaşmaya uğruyor, hatta önemli birkaç büyük galeri

kapanıyor. Bundan sonra, sanatçıların toplanabildiği veya şehir dışına gitmeden güncel sanatla karşılaşabildikleri bir mekân hemen hemen kalmıyor. Şimdi bizim, K2'nin çekirdek kadrosu olarak yaptığımız ilk şeylerden biri 2001 yılında yapılan "Arada Kalmak" sergisi. Bundan bahsetmek önemli çünkü bu, o dönemde durgunlaşmanın en fazla hissedilir olduğu zamana denk geliyor. "Arada Kalmak"ta biz , yakın çevremizden ve İstanbul'dan birtakım sanatçıları davet ederek, İzmir'de henüz inşaat halinde olan bir alışveriş merkezinin boş mekânını kullandık, sergiyi ilk orada gerçekleştirdik.

B.K.: Bu bizim kuşak için önemliydi. 32 kişiye varan katılımı ile, gayet ses getirebilecek bir sergiydi. İzmir'de uzun zamandır üretimi, eksikliği hissedilen, genç sanatçıların böylesine büyük bir mekânı doldurup, sergisini üretip, fikirlerini ve üretimlerini bir yerlere taşıma isteklerinin ilk pırıltısıydı. 2000'li yıllarda.

G.S.: O dönem sürekli kendi aramızda konuşuyorduk, bir şeyler yapmak istiyorduk, ama şehir içerisinde yapmak istediklerimizi gerçekleştirebileceğimiz bir mekân maalesef yoktu. Birtakım kitabevlerinin, yayınevlerinin veya bankaların galerileri vardı, veya küçük çapta, kâr amacı gütmeyen galeriler vardı diyebiliriz. Fakat dediğim gibi, bunlar pek uygun mekâlar olmuyordu. 90'ların sonunda, 2000'e geldiğimizde mesela bir sergi açmak isteyen sanatçıların biraraya gelebildiği yer okuldu. Yani bir mekân yoktu hakikaten ve sanatçıların toplandığı, ilişki kurması gereken yer okuldu sanki, öyle bir kısıtlama vardı, ya da başka sivil bir mekân da yoktu denilebilir. Bizim mekân arayışımız ilk meyvesini "Arada Kalmak Sergisi"yle verdi. Sonrasında, 2002 senesinde Borga'nın kuruculuğunu üstlendiği, bizim de sanatçı olarak katılımını üstlendiğimiz; "Kutu" taşınabilir sanat mekânı düşüncesi ortaya çıktı. Bu mekân biraz kendin yap-kendin işlet modeli gibi, son derece basit ve taşınabilir malzemeden oluşturulan bir galeri. İzmir içinde veya şehir dışında sanatçıların işlerini taşımayı kendine misyon ediniyor, ilk çıkış düşüncesi biraz bu. İşte "Arada Kalmak Sergisi", ardından "Kutu." Daha

sonra birtakım tesadüfler ve daha önceden beri olan bütün bu tartışmaların, düşüncelerin ve planların sonucu K2 ile karşılaşıyoruz. Biz bu mekâna bir şekilde dahil olduk. Atölyeler oluştu, oradaki sanatçılarla iletişim ağımız güçlendi. Bunlar dışında İzmir'in eksikliklerden biri, bir sanatçı arşivinin olmamasıydı. Maalesef sanatçılara, İzmir'de üretim yapmış insanlara veya gerçekleştirilmiş sergilere dair arşiv çok eksik, hemen hemen yok denecek kadar az. Bakıyorsunuz, bir 5-6 sene önce çok aktif olarak iş üretmiş bir sanatçı, ama şimdi şehir dışında veya başka bir yerde yaşıyor. Bu sergilere veya bu işlere, bu sanatçılara ulaşmak mümkün olmuyor. Biz K2 olarak böyle bir misyonu da üstleniyoruz. Bir arşiv oluşturuyoruz. Çünkü bu bizim için gerçekten çok önemli. Bir bağ sağlıyor.

Elmas Deniz: Önce herkese merhaba. Ben de Gökçe'nin kaldığı yerden hem bir toparlama yapayım, hem de K2'nin alternatif işleyiş modelini anlatayım. Aslında sanatçı inisiyatifi olan bir mekândan söz ediyoruz, ama K2 ister istemez birçok misyonun taşıyıcısı bir kurum. İşleyen bir sanat galerisi var, bu sanat galerisinin yanında sanatçı atölyelerinde çalışan birtakım sanatçılar var. Öncelikle o bölgede, yani İzmir'de güncel sanat üretimini görebileceğimiz takip ediebileceğimiz tek mekân. Bunların hepsinin getirisi olan bir karmaşık durum da sözkonusu. Çünkü normalde bir sanatçı inisiyatifini tanımlarken bir kolaylık var, diyorsunuz ki; biz üç sanatçıyız ve şunları yapıyoruz. Örneğin; "Kutu"da olduğu gibi. Bu çok kolay tarif edilebilir: Taşınabilir bir sanat mekânı ve şu sanatçılar çalışıyor, kurucusu bu ve şunu amaçlıyoruz diyebiliyorsunuz. Ama K2'nin yapısına geldiğimizde, ortada bir şehir var, ama sanatçılarının gerçekten uluslararası, ya da nasıl söyleyebilirim, lokale endekslenmemiş birtakım düşünceleri var ve bu anlamda ortaya tanım zorluğu çıkıyor. Yani kendimizi tarif etme zorluğu çıkıyor. Şöyle anlatayım; kim çalışıyor, orada kim sorumlu diye sorduğunuzda, bu büyük bir soru işareti, kolektif. Çünkü başından beri evet, bu çekirdek kadro çalışıyor, ama aynı zamanda burası o kadar açık bir mekân ki belli dönemlerde farklı sanatçılar

sorumluluk üstleniyorlar. Yani orada gerçekleştirilen sergilerin seçiminde ya da yaklaşımında da yine çok alternatif bir durum var, çok sanatçı emeği ile işleyen bir mekân. Sponsor bağlarının olmayışı, çalışan sanatçıların aslında sanat yönetimi deneyimi olmaması ve bütün bunların getirisi olan ve gerçekten alternatif bir şekil var. O da bize, gerekliliği tartışılır ama, bir tarif güçlüğü getiriyor. Ayrıca süreç içinde 2003'ten 2006'ya, etkinliklere ve yapıya baktığımızda gerçekten ilk başlayan kadro içinde şöyle bir düşünce vardı ki; burası neredeyse küratörlü bir mekân gibi çalışan ve belli amaçları olan, ama dışarıya daha kapalı bir yapıydı. Serginin sorumluluğunu alan tek bir kişi vardı. Bu daha sonra gerçekten evrildi, katılımlar oldu ve kendi içimizde de biz inisiyatif nedir, nasıl bir şey amaçlıyoruz gibi bir noktaya geldik. Bu çok olumlu, çünkü her şey gerçekten deneyimlenerek oturdu. Bunun dışında benim söylemek istediğim bir şey daha var: Eğer bir sanat mekânınız varsa, bu mekân İzmir gibi bir yerdeyse, bir kere çok ciddi bir etiketiniz var demektir. Yani oraya karşı, şehre göre, şehir için bir mekândan söz ediyoruz anlamına gelir. Ama aslında K2 bence, uluslararası anlamda da gerçekten merkez dışında kalan –bunu sadece İstanbul, İzmir, Ankara gibi düşünmüyorum–, sanat için uygun ortamın bulunmadığı yerler için, bir şekilde oradaki sanatçılara veri akışının sağlanabileceği, dışarıda neler olup bittiğine dair haber alabilecekleri, dışarıya açılmalarına yardım eden ve sergileriyle o mekânda, o coğrafyada olmayan şeylerin görülebildiği bir örnek inisiyatif olmuş oluyor. K2'nin taşıdığı çoklu misyon da buradan ileri geliyor.

B.K.: Burada eklemek istediğim şey gönüllülük kavramı ile ilişkili, sanatçıların gönüllü olarak bir şeylerin peşinden koştuğu bir mekân arayışı. Bunun aslında imkânsız bölge olarak tarif edilebilecek, sanat için umudun azaldığı veya kültür sanat merkezlerinin sayısının giderek tükendiği, büyük sergiler için gereken paranın çeşitli kurumlar tarafından kısıldığı ve sanatın kurumsallaştırılmadığı bir kentte canlanması, son derece öngörülebilir bir şey aslında. Orada sanatçılar var, o sanatçıların düşünceleri, potansiyelleri, kişisel üretimleri mevcut, fakat bunları sunabile-

cekleri, sergileyebilecekleri bir arz talep ilişkisi ne yazık ki çok fazla yok. Bu da şöyle bir sistem oturtmaya yol açıyor: Bu sistem de sanatçıların kendilerini kurumsallaştırarak bir yapı kurması ve bu yapıyla kendi sanatlarını sadece o kentle sınırlı kalmadan uluslararası bir alanda dolaşıma sokmayı amaç edinmesiyle sonuçlanıyor. K2 bunun önemli örneklerinden biri. Yani K2 sadece İzmir'deki sanatçıları biraraya getirme, onları sergileme adına bir yuva görevi görme gibi bir amaç edinmiyor. Bunun haricinde K2 İzmir'de sanatla ilgilenen insanlar için açık posta adresi gibi bir şey sağlıyor aslında. Yani İstanbul Bienali'nin gelecek seneki küratörü ya da Yunanistan'da bir sanat kurumu kuracak bir küratör, ya da Belçika'dan, Hollanda'dan gelen bir sanatçı İzmir'e uğrayıp bir adres aradığında K2'ye girip orada sunumunu yapabiliyor ve orada atölyesi olan veya dışarıdan gelen sanatçılarla diyaloğa girebiliyor. Bu girişimler de tamamıyla özveri ve duygusal bir bağ ile o sanatçılar arasındaki elektriği ve dolaşım ağını perçinliyor. Bunu kimi yerde kurumsal yapılar ve bu işin resmi görevini üstlenmiş kimi mekânlar sağlayabiliyorlar. Fakat İzmir'de bu tarz mekânlar olmadığından, bu yönde gelen talepleri karşılayabilecek alan açıkta belirsiz kalıyor. Bu alanı doldurmaya çalışan, İzmir için, devam ettiği sürece K2 gibi görünüyor. Ki bu durumu sadece İzmir olarak da sınırlamayalım, birçok yerde kurumsal yönden eksik var bu ülkede, çoğu oluşum ve kurum bu talebi tam olarak karşılayamıyor. Bütçeler kısılıyor, hatta Borusan Sanat Galerisi'nin kapanması gibi bir durum bile buna dahil edilebilir. Bu tarz olasılıklar ve zorluklar karşısında sanatçının bir bakıma kendi dolaşım ağını, kendi enerjisini, bir şekilde karşılığını bulabilecek bir çatı etrafında toparlaması gayet doğal, kısacası.

L.Ç.: Şöyle bir şey de var, buraya gelen oluşum ve inisiyatifler içerisinde sanki sahnede en derli toplu mekâna sahip olan, hatta arşiv meselesini bile ciddiye alan, belli ki yönetimsel olarak oturmuş bir inisiyatif K2. Biraz bunu sormak isterim: Nasıl yönetiliyor bu mekân? Sonuçta bu kadar insan geliyor, bu arada sanatçı atölyeleri var. Bu, baştaki kurumsallaşmayla sonra



K2 Sanat Merkezi'ndeki kütüphane.

dediğiniz dönem ne zamandan itibaren geçerli? Biraz onu söyleyelim. Kurumsallaşma önemli bence ve şuna da işaret ediyor aslında, belki İzmir'de sanatçılar 1990'lara kadar diyelim, kendi kişisel çabalarıyla ve varolan var birkaç galeriyle işbirliği içerisindeydi. Sizin okuduğunuz zamanlarda ne oldu onu bilemem, ama 80'lerin ortasıyla 90'ların ilk yarısına kadar İzmir Resim Heykel Müzesi'ne İstanbul'dan çok sergi giderdi. Demek ki şöyle bir şey var; okulunuzla ilgili bir durum bence önemli. Yani bir yerden hep birlikte mi mezun oldunuz? O mezuniyet kurumunun K2'nin alt yapısına bir etkisi var mı? Hem vizyon açısından, hem de orada bir şeyleri sergileme açısından. Ama tekrar ana soruya gelirsek, kurumsallaşma meselesinde neydi esas amaç? Sonra ne zaman değişti, yani siz bu sanatçı katılımını ne zaman öngördünüz?

E.D.: Şimdi şöyle bir şey var: İzmir'de 80'lerde şu an İstanbul'da çalışan sanatçılar vardı. Hüseyin Alptekin…

B.K.: Selim Birsel, Selda Asal…

E.D.: O dönemde Erik Fisher sergisi geliyor Amerikan Kültür Derneği'ne. David Hockney sergisi geliyor British Council'a, zamanın çağdaşları. Ama daha sonra İzmir'de bunlar derece derece azalıyor, vasatlaşıp lokalleşiyor. Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur gibi Türkiyeli güncel sanatın başat figürleri bundan yıllar önce İzmir'de kimi yerlerde sergilenmişler. Selda Asal, Erdağ Aksel, Vahap Avşar, Sefa Sağlam gibi isimler de var. Onlar da belirli bir zaman ardından gidiyor İzmir'den, yani İzmir'i terk etme sözkonusu. İstanbul'da aslında İzmir'den ve bir dönem İzmir'de yaşamış sanatçılar var bayağı, halen çalışmalarını sürdüren. Onlar gittikten sonra, güncel sanat alanı adına söylüyorum, herhangi bir şey olmuyor. Sanatla ilgilenen ama bunu hobi olarak sürdüren insanların bulunduğu galeriler, onun dışında 90'lara doğru bir Esbank var. Bir de mali birtakım problemler de zannederim İzmir için çok sözkonusu. Şu an bile bence bir problem bu. Şehrin merkezinde bir otel bomboş kalabiliyor, bu çok anormal bir durum şehir için. Tabii böyle bir ekonomik durumla şehirdeki sanat gerçekten ölüyor.

Biz hepimiz aynı okuldan, 9 Eylül Üniversitesi'nden mezun olduk. Az çok geleneksel bir yapı olsa da, Ramazan Bayrakoğlu o dönem oradaydı. Ayşegül Hanım, Ramazan Bayrakoğlu ve bizim aramızda kendi adımıza çok sık konuştuğumuz konular vardı. İşte bakıyorsun sürekli bir merkez takibi var, işte gazete okuyorsun, bir sürü kaynak eline geçiyor, ama sen hiçbir şey yapmıyorsun. Bu çok problemli bir şey. Hatta, "öteki" kavramı ile ilgili birtakım sohbetlerin döndüğünü hatırlıyorum, amaç lokal olmadı hiç. Herkesin gerçekten bir mekân isteği vardı. Biz de alternatif bir kuşaktık aslında okul için. Bunun nasıl geliştiği konusunda ben net bir şey söyleyemem aslında, ama bu "Arada Kalmak" sergisi bence çok milat bir durum. Çünkü çok geniş katılımlı ilk güncel sanat sergisi oldu, 15 yıllık uzun boşluktan sonra. Bu tamamen sanatçıların gidip, boş bir alışveriş merkezinin inşaatını bulup, orada, kendi başımıza yaptığımız bir şeydi. Tabii "Kutu" da önemli. Böyle bir başlangıç olmuş oldu. Bizim bir mekâna ihtiyacımız var; gidecek miyiz, kalacak mıyız gibi

ayrıca böyle sorular da vardı. "Arada Kalmak"ın kavramsal çerçevesinde aslında özetlenen bir durum sözkonusuydu. Yani sanatçı mısın, öğrenci misin? Çünkü biz okuldan yeni mezun olmak üzereydik o sırada, o sergi gerçekleştiğinde. Sonra İstanbul'da işlerimizi göstermek bir meseleydi. O sırada "Kutu" yapıldı. Bir anda böyle bir ağ çıktı. Şimdi aslında gerçekten baktığımda K2 garip bir şekilde pedagojik bir misyon da edindi. Çünkü şehirde başka bir mekân yok. Aynı zamanda enformasyon akışını da K2 üstlendi. Hepimiz çok iyi biliyoruz ki eğer sanat yapıyorsanız bilgi akışı çok önemli. K2 böyle bir şeyi de elde etmeye başladı. Örneğin siz bulunduğunuz yerde bir sanatçıysanız, İzmir'de sizi birinin görmesine imkân yok, ama böyle bir kolektif yapı kurduğun zaman, davet ettiğin küratör çok rahatlıkla geliyor, artı orada öyle bir durum var ki, ne ciddi bir bütçe söz konusu, ne doğru dürüst işte bir kurumsal yapı var, ama gerçekten çok iyi bir mekânımız var, iyi şeyler yapılıyor. K2'ye öylece insanların gelmesi bu hareketi doğurdu. İşleyişine gelince gerçekten çok enteresan: Her kurumun güvenlik görevlisi var, küratörü var, yazışmaları yapan bir insan var. Şimdi bunların hepsinin sanatçı olduğu bir mekân düşünün. Ama aynı zamanda bu insanlar bu mekânı paylaştığı için tabii ki düşünceler paylaşılıyor, dinamik bir paylaşım bu. Borga, Gökçe, ben ve Tufan Baltalar çok aktif bir biçimde çalışıyoruz. Ama biz orada her şeyi yürütüyoruz dersem, Merve Şendil'e, Esra Okyay'a, Koray Baylar'a ve bir sürü insana daha haksızlık etmiş olurum. Çünkü dönem dönem belli sergilerde, belli etkinliklerde sorumluluğu üstüne alıyorlar bu insanlar.

B.K.: Burada ekleyebileceğim şöyle bir şey var; açlıktan dem vuran sanatçı sözkonusuydu ilk başlarda. Bu açlık dediğim sanat üretimine parasal bir açlık değil; sanatı üretip o sanatı izletebilecek bir alan bulamama. İnsanlar bir şekilde kendi düşüncelerini kendi kendilerine imha etmeye başladıkları bir periyoda giriyorlar. Özellikle sanatçı bir diyalog yakalayamaz ve yapıtını, ürettiği fikri, düşünceyi sunamazsa, bu onun için çok büyük bir sıkışma, depresif bir probleme dönüşüyor. Bu aşılası

durumu aşmaya yarayacak en makul mekân K2 oldu. K2 sanatçıların bir şekilde birbirlerine ulaşmasına, işlerini göstermesine, işleri dışarıdan gelen konuklara veya kent içindeki sanatsevere göstermesine olanak yarattı ve o kent içinde üretim umudunu aşılama duygusunu artırdı.

L.Ç.: Peki bu değişim nasıl işledi kendi içerisinde? Yani ne zaman "Ya biz bir kültür merkezi gibi kurulduk, ama nerede hata yaptık da…" dediniz?

E.D.: Aslında Ramazan Bayrakoğlu'nun "Ben bunu sürekli böyle sürdürmek istemiyorum, bunun değişmesini istiyorum" diye bir düşüncesi vardı. Ama o zaman isimler vardı; şu an gerçekten hiyerarşik olmayan bir yapı var, belki bu problemli gelebilir. Yani kurumsallaşmak istiyorsanız, bunu da belirtmek zorundasınız. Ama alternatif model olduğunu söylüyoruz –ki buna da hakkımız var– biz gerçekten çok özgürüz. O dönemde Ramazan Bayrakoğlu ayrılmak istedi ve devam etmeyeceğini söyledi. Galeriden sorumlu olan kişi ya da bir nevi küratör olan diyelim, o zaman Ramazan Bayrakoğlu'ydu. Borga ona yardım ediyordu ve şimdi bir nevi sorumlu kişi Borga Kantürk oldu. Ama sonradan oradaki sanatçıların biraraya gelişiyle, bizim konuşmalarımızla, kendi aramızdaki diyaloglarımızla daha alter-



K2 Sanat Merkezi'nde bir sergi açılışından görünüm.

natif bir durumu tercih etti. Çünkü o çok kapalı bir sistemdi, benim anlayışıma göre. Fazla kapalı bir sistemdi, çünkü sonuçta bir karar mekanizması işletiyorsun ve yine tek bir kişinin sesi şeklindeydi.

B.K.: Şöyle de bir şey var: İlk çıkış için öyle bir yapı kurmak zorunluluğu vardı. İzmir'de uzun yıllardır bir video sanatı sergisi gibi bir şey sözkonusu edilmezken veya fotoğrafa İFOT'un veya çeşitli fotoğraf kurslarının, sergilerinin ürettiği grup çalışmaları olarak bakılırken, o kentin vizyonunda fotoğrafın dokümantasyon değerinin veya video sanatının güncel sanat içindeki pozisyonunun tartılabildiği ve pedagojik, tepeden inme bir yapıya ihtiyaç vardı. Bu biraz daha sert ve öğretici mantıkta işledi o dönemler. Ama o dönemde, insanlar yavaş yavaş İzmir'de bir galeriye gelip John Baldessari veya 60'lı yıllardan bir dokümanter fotoğraf sergisi görmeye başladığında, bu daha meşrulaşmaya ve pozisyon rahatlamaya başladı. Yani o dönemki kadar sert ve bir şeyleri getirme çabasında olmanın amacı bir noktada dönüşmeye başladı. O dönüşme aşamasında da Elmas'ın ve benim rolüm biraz daha genişledi o ağ içerisinde, özellikle dışarıdan çeşitli sanatçı gruplarını ve sanatçıları kolektif bir yapı içerisinde orada proje üretmeye veya projelerini bir şekilde K2 çerçevesinde tekrar gündeme getirmeye başladık.

L.Ç.: Peki bunun izleyici üzerindeki etkisini nasıl gözlemlediniz? Mesela, nedir İzmir'de güncel sanatın izleyicisi? Kaç kişidir? Ya da sizin etkinliklerinizi kaç kişi takip ediyor ve sözünü ettiğiniz o pedagojik mesafe sonra nasıl bir şekilde işledi, yani izleyicide bunu gözlemlediniz mi gerçekten?

B.K.: K2 için konuşursam, genelde izleyiciler, sanatçılar, sanat öğrencileri ve bu alanın akademisyenlerini hedef kitle olarak düşünmekteydik. Bunun dışındaki sosyal gruplardan ilgi biraz azdı başında, bu bölgeden ne kadar kişi çekebilirsek o kadar sevindirici aslında, yani bu alan dışından insan bulmak sergiye çekmek bir hayli zor. Bu, ülkemizde birçok yerde böyle zannedersem. Yani iyi bir sergiyi ya da güncel sanat adına çok pırıltılı

bulduğunuz bir sergiyi gezen en önemli kişilerin ya sanat eleştirmenleri, ya bu ülkede küratörlük veya sanatçılık yapmaya çalışan, o aday insanlar veya fakülteliler olduğunu sanıyorum. Ama şimdilerde ise tersini düşünmeye başladım. Sanki ilerledikçe sanatçıların ilgisi azaldı bize. İşte K2 bu ağ içerisinde böyle bir amaç edinmişti. Aslında K2 bünyesinde, izleyiciyi bir şekilde video sanatına alıştırmak değil de; video yapma umudu olan, potansiyel sanatçı olan figüre, veya yaptığı sanatın gücüne inanan, fakat onun güncel bir kod ile ifade edilip edilemediğini kendi kafasında, yalnız başına sorgulayan sanatçı adaylarına veya onunla ilgili yazı yazmak isteyen, belki ileride "sanat sosyoloğu" olmak isteyen figürlere bir alan açmak gibi bir misyonu önemsiyorum ben.

E.D.: İzmir'in şehir olarak elinde neler var, bunu da düşünmek lazım tabii ki. Sanat eğitimi alıyorsan nerelerden beslenebilirsin, ne kadar, ne görebilirsin. Ama tabii K2'nin sanatçıların uğradığı bir mekân olması bile başlı başına yarar getiriyor. Ayrıca birisi K2'de ilk defa bir performans gördüğünde, daha önce hiç denememiş olduğu bir şeyi –gerçekten okul çevresinde yok– bir anda "Aa, evet, benim de galiba buna ilgim var" diyebiliyor, ama bunu önce görmesi gerekiyor, pedagojik yön biraz bundan kaynaklanıyor. Zannedersem bunun ağır bir durumu, yani sorumluluğu da var, yani bir yerde tek mekân olmanın, dışarıdan algılanışına ilişkin, gelen soruların coğrafya ile ilişkili olması gibi bir problem var. Yani şahsen benim algım pek öyle değil. Evet bu uluslararası sanat sistemi içinde, bu iletişim ağının dışında kalan yerlerde yaşayan herkes için bu tür mekânlara ihtiyaç var. İnsanların özellikle son bir yıl içinde çok ciddi bir ilgisi var K2'ye karşı. İnsanlar çok merak ediyorlar, ne yapıldığını. Bu da gerçekten insanların İstanbul ya da işte birkaç yerde, tıkanmışlık hissetmelerinden olabilir, böyle bir açılma da sözkonusu gibi de geliyor bana. Bilmiyorum.

L.Ç.: Peki K2 finansal olarak nasıl ayakta duruyor?

E.D.: Sürdürebilirliğimizi sağlayan kişi; Ayşegül Kurtel, burada onun ütopyasından da bahsetmek istiyorum. Hiyerarşik bilindik yapılanması olmayan, umut taşıyan bir yer ütopyası.

Ayşegül, K2'yi gelecek olarak görüyor ve destekliyor, ancak bunu prestij amaçlı yapmıyor, yani aramızdan biri.

G.S.: Finansal olarak sergileri nasıl yaptığımız kısaca şöyle anlatılabilir. Bir sergi yapılırken neler vardır? Teknik çalışan insanlar, ekipman… Afişi ve kataloğu yapılır, bunlar için tasarımcılarla çalışırsınız ve bir matbaaya bastırırsınız. Bizde şu şekilde oluyor: Çoğunu tanıdıklarımız vasıtasıyla paslaşma biçimiyle çözüyoruz. Mesela internet sitesini kendi çabamızla yapıyoruz. Veya bir etkinliğin afişi için grafik tasarımcı olan bir arkadaşımızla beraber, onun 5-10 dakikasını alıp, orada hemen çalışıp matbaaya koşuşturma şeklinde çalışıyoruz. Teknik ekipmanları, Fransız Kültür, Alman Kültür gibi birtakım kültür dernekleriyle yakın ilişkiler kurup onlardan almak, kiralamak şeklinde sağlıyoruz. Bir de çok az insanı prosedür ve kurumsal yöntemler çerçevesinde davet ediyoruz. Çoğumuz kendi bağlantılarını kullanarak haber veriyoruz. Mesela Elmas İstanbul'a geldiğinde yanında bir sanatçının işini kucaklayarak getiriyor. Sonuçta bir sanat kurumu bütçesi veya sergiye ayırdığı para yanında K2'nin bütçesi inanılmaz görünecektir.

B.K.: Yani bu ağ aslında sadece yerel değil; uluslararası alanda da böyle. Mesela Frankfurt'ta yaşayan sanatçı Nasan Tur'la yazışıyorsunuz diyelim; kendisini İzmir'deki sergi için davet ediyorsunuz; o da böyle bir alan içerisinde yer almayı kabul edip fotoğraftan oluşan işlerini internet üzerinden size yönlendiriyor ve orada basılması amacıyla bir alana yerleştiriyor. Tabii sanatçı başından böyle bir gönül sözleşmesini kabul ederse. Böylece siz bir dolu sigorta poliçeleri ve işin nakliye masrafları gibi şeyleri iki sanatçının sıcak bir iletişimiyle çözerek, orada basma yoluyla bir sergi oluşturabiliyorsunuz. Bunu Ahmet Öğüt arkadaşımızla da çok yaşadık. Mesela o bir sergi organize etti. Bu sene başında yaptığı sergide Ankara'daki bir sanat oluşumunun niye oluşamadığını ve o dönemki faaliyetlerin bir şekilde istenilen gücü gösteremediğini ve patlamaya giremediğine dair bir tekrar toparlanma, oradaki faaliyet gösteren grubu sunma üzerine bir teklifi vardı K2'nin. Hatta kendisine de sorabiliriz,

ilerleyen bölümlerde bunu detaylı olarak anlatır. O sergi için bir kolektif çaba önerdi ve bütün katılımcılara sadece bir yol masrafı ödedik ve geldiler. Burada kendi işlerini aldılar ve işleriyle birlikte bir iletişim kurup, çalışmalarını kurup sergilediler. K2'de biraz da sanatçının kendi serbestliğini hissettiği, girdiği alanı kendi evi gibi düşünebileceği bir atmosfer arayışı var aslında. Bu bir noktada çeşitli tıkanıklıklara yol açabiliyor, yani çok profesyonel, çok resmi anlaşmalarla, çok yüksek ve dar sergiler getiremiyorsunuz; ama dünyada bu tarz örnekler çok da fazla olduğu için, dünya üzerinde farklı sanatçı inisiyatifleriyle veya bağımsız çalışmayı tercih eden sanatçılarla bu elektriği veya diyaloğu kurduktan sonra işler bir şekilde evrenselleşiyor.

L.Ç.: Peki bu ilk kurumsallaşma halinde bunları gerçekleştirebilmiş miydiniz? Ya da böyle hamleler oldu mu?

B.K.: Yok, başlangıcında böyle bir hamle de yoktu. Fakat biraz daha kurallarına göre oynayarak veya olabildiğince resmi ve inandırıcı olarak, duruma giriş yapma isteği vardı. Sanırım bu yapılırken de bu girişim bir şekilde eninde sonunda sanatçılar tarafından yürütüldü ve bu sanatçılar yapacakları iş olan sanattan bir noktada özveri göstererek o alanı doldurmaya çalıştıkları için, kesinlikle çok da sıkı, sert ve bir kültür sanat merkezi formuna bürünemeyecekti ama…

E.D.: Aslında şu çok önemli: K2'de herkesin sanatçı olmasından kaynaklı, çok da güzel bir tablo ortaya çıkıyor. Örneğin Borga Finlandiya'da bir *residency* programına katıldı, üç ay orada kaldı ve döndüğünde K2'de bir Finlandiya Videoları Seçkisi sergisi yaptı. Bağlantıların bu şekilde kuruluyor olması güzel. Şimdi geleceğe yönelik bir plan da var. Benim Pakistan'da ve Lübnan'da *workshop* deneyimim oldu. Şimdi oradaki sanatçılarla acaba alternatif ağ kurulabilir mi gibi bir proje var. Gerçekten de sergilerin kurulma aşamasında da çok ciddi, profesyonel görünüyor her şey, ama orada da böyle bir çalışma sözkonusu. Sadece insanlarla iletişim kurup onları davet edip bu sağlanabiliyor. Bence şikâyet etmek yerine, bir şeyler yapmak açısından iyi bir örnek K2.

B.K.: Bir de bu tarz bir yapı şuna kışkırtıyor: Yani sen tek başına, bağımsız bir sanatçı olarak sadece kendinden sorumlu değilsin, senin çevrende insanların oluşturduğu bir mekân var, o mekândan da sorumlusun. Ya da o mekânda seninle birlikte yoldaşlık eden, arkadaşlık eden diğer sanatçı kişilikten de sorumlusun. Hatta şöyle bir gelişme oluyor: Bir sanatçı diğer sanatçının işini bir küratöre göstermek adına, yanında çantasında taşıyıp götürebiliyor veya o ağı birbirine çarpıştırarak, bir sanatçının diğer sanatçıya tavsiye etmesi yoluyla ya da bir yazarın bir şekilde teklif edip buraya gelmesi ve buraya geldiğinde gördüğü iki üç sanatçıyı bir yazısında kullanma noktasına kadar gelişiyor.

G.S.: Belli bir zamandan sonra zaten insanlar için de çekici olmasının sebebi, sanatçılar için çok çekici olması. Çünkü gerçekten çok böyle kurumsal bir yer değil, alternatif sanatçı inisiyatifi, galeride çalışan bir sanatçı için hep çalışmak isteyeceği bir yer. Ya da hep ağ tipi bir yerlerde çalışmış olanların bile çok bulunmak istedikleri bir yer.

B.K.: Ben K2'yi biraz Linux yapısına benzetiyorum, yani çeşitli şirketler özellikle Windows ve MacOs sistemleri gibi sistemler, son derece kurallara göre ve çeşitli meblağlar ödeyerek, tamamıyla bir sistemin içerisinde o sistemin kullanıcılarını bir şekilde organize eden projeler. Ama Linux diye yazılım ortaya çıkıyor ve tamamıyla gönüllü yoluyla internet üzerinden güncellenebilir ve geliştirilebilir, ücretsiz bir şekilde temin edilebilir bir ağ kuruyor. İnisiyatifler bu ağın benzeri bir yapıyı sanat üzerinde inşa etmeye çalışıyorlar. K2 Sanat Merkezi de bu tarz bir şeyi yapmaya çalışıyor. Yani sanatçının bir şekilde ulaşabileceği ağın prosedürleri esnasında dolanıp kesintiye uğramasını ortadan kaldırmak için sanatçı ve sanatçıyı daha kolay buluşturup, o ağın teke tek diyalogla veya aracı kurumsuz bir şekilde işlemesine meydan verebilecek bir geçici alan yaratıyor.

L.Ç.: Kişisel sergiler düzenliyor musunuz K2'de?

B.K.: Kişisel birkaç sunum yapıyoruz, ama bu bir iki kere gerçekleşti. Bir kişisel dokümantasyon fotoğraf sergisi yapmıştık, ikinci sergimizdi. Yeni dönemde enstalasyonlar üreten bir

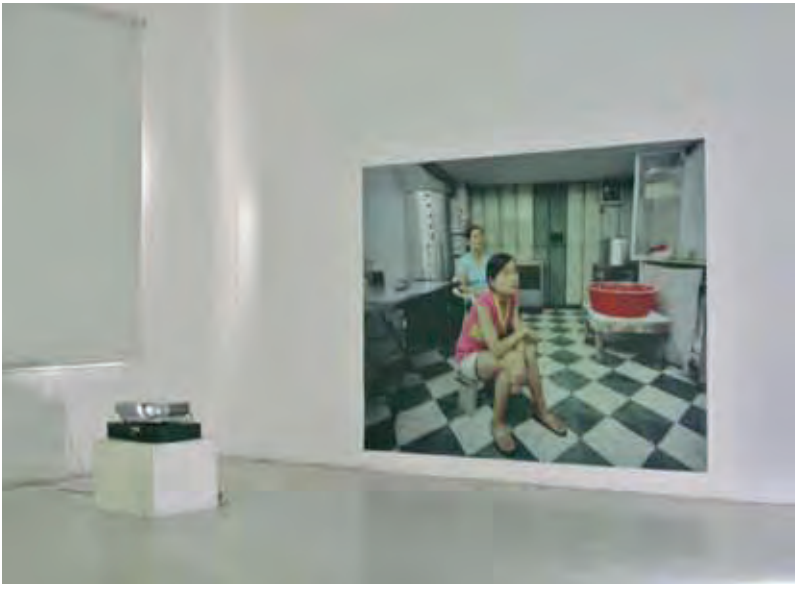
Fransız sanatçının ve Sandra Mann isimli bir Alman fotoğraf sanatçısının kişisel sergileri olacak. Kişisel proje teklifi gelirse değerlendirmeye çalışıyoruz. Ama illaki, zoraki bir kişisel sergi arayışımız yok. Biz belirgin bir program oluşturmaya çalışıyoruz. Önceleri, 2003 yılında daha İzmir merkezli bir programken, kendi programımızı kendimiz oluştururken, şimdi yavaş yavaş, iki yıldır, bize teklifler gelmeye başlıyor. Dışarıdan farklı kurumlardan, farklı sanatçı inisiyatiflerinden ya da bağımsız sanatçılardan gelip proje üretmek hatta orada kalıp bir şeyler üretmek isteyenler var.

G.S.: Kullandığımız alternatif mekânlar da var. Çatı katında bir iki sergi yaptık, bir de boş olan odalar var. Oraları da kullanıyoruz, zaten mekânın tamamı kullanıma açık. Odalarda kişisel sergiler de yapıldı.

L.Ç.: Burada gerçekleştirdiğimiz daha önceki farklı konuşmalarda şöyle bir iki özellik belirdi: Bu tür oluşumların yerleştikleri lokasyonlar ister istemez etrafındaki ağla, izleyicisiyle bir şekilde ilişki içerisine girer, bunu hedeflesin ya da hedeflemesin. Yani doğrulayıcı bir ilişki de çıkabilir, negatif bir ilişki de çıkabilir. Kimisi bunu bir sorumluluk olarak üzerine alır ve taşır, hatta üzerinde çalışır. Hatta o işler, o çevreyi hedefleyen işlerdir. Kimisi ise biz zaten orada yenilikçi çıkışlar yapıyoruz, etrafımızdaki izleyicinin de bize ait olması veya takip etmesi gerekir diye düşünmüştür. Gerçi Borga kabaca cevapladı ama; K2, özde, kendisini ürettiğiyle bir şekilde tanımlamak isteyen veya ürettiğinin bitmiş bir sanat eseri, bir sanat formu olabileceğini düşünen kişilerin takip ettiği bir mekân, ama siz tarihî bir bölgede de oturuyorsunuz. Burası ticaret mekânlarının, finans şirketlerinin olduğu bir yer mi, ticaretin olduğu bir ağ mı? Yani sizin o çevreyle de böyle bir ilişkiniz var mı? Mesela girişte bir büfe görüyorsunuz; bu büfeyle bir ilişkiniz söz konusu mu?

G.S.: Aslında bu mekânda K2'den önce tekstil atölyeleri bulunuyormuş. Daha sonra bunlar zamanla kapanmış, yalnız bir tane terzi atölyesi hâlâ çalışıyordu, o da bir ay önce kapandı. Onlarla ilişkilerimiz oldu, çeşitli işlerde, sergilerde bize yardım





İzmir'de, K2'de açılan sergilerden görünümler.

ettiler. Mesela Fransız bir sanatçının bir isteği vardı, bir bayrak dikimi. Bu tür şeylerde yer almaktan mutluluk duydular ve mümkün oldukça, olanak oldukça bizimle beraber birtakım çalışmalarda yer aldılar.

B.K.: Bir de şöyle bir ortaklık da var aslında: K2 Sanat Merkezi konum olarak İzmir'in en bilindik, her şeyi ucuza bulabileceğiniz çarşısına, Kemeraltı Çarşısı'na çok yakın. Bu çarşı esnafı veya oradaki pratik çözüm üretebilme mantıkları, Japon pazarı veya Kemeraltı'nda çok ucuza bir şeyi bulup elle üretip, kotarabilme veya bütçenize göre davranma stratejileri, aslında sanatçıların bazı üretimleriyle de ilişkilenebiliyor. Yani oradaki sanatçılar da mesela Kemeraltı esnafıyla bir diyaloğa girebiliyor. Sanatçılar kimi sanat yapıtları için direkt sokağa inip, oradan materyal toplayıp, enstalasyon için veya sanatçının kullanacağı ekstrem malzemeler için bir ilişki ağı içerisine girebiliyorlar.

E.D.: Bir de şunu söylemek istiyorum. İzmir'in şehrin insanı olarak, efsaneleşmiş bir ünü vardır ya; İzmir'de gerçekten o esnafın, o binanın içindeki kişilerin, oradaki sanatçıların mesafeliği söz konusu değil. Çaycımızla sohbet ediyoruz; binadaki diğer insanlarla zaten iç içeyiz. Karşıda bir banka var, biz doğru dürüst duyuru yapamamamıza rağmen bankadan izlemeye geliyorlar, "merak ediyoruz, siz neler yapıyorsunuz" diye. Yani çevredeki insanların böyle direkt bir merakı var.

L.Ç.: Aslına bakılırsa K2, belki İstanbul'da belki daha popüler. Ya da uluslararası güncel sanat ağı içerisinde belki daha çok adı geçiyor. İzmir'de kendinizi nasıl tanıtıyorsunuz? Yerel medyayla bir ilişkiniz var mı?

E.D.: Hiçbir güncel sanat mekânının bulunmadığı bir yerde başlatılan bir girişimden bahsediyoruz. K2 ayrıca sistem içinde temiz ve alternatif duruyor. Yapılan işler deneysel metodlarla yapılsa da oldukça profesyonel. Ancak yerel medya açısından K2, destekleyici elemanları olmayan bir şehirde. Yani bir şey yaptığınızda yazacak adam bulmanız zor, şehir içinde bir *network* de yok. Şimdiki amacımız çok daha disiplinlerarası bir açılma yaratabilmek şehrin içinde. Çünkü biz de ulaşamıyoruz.

Güzel Sanatlar kökenli olduğumuz için ve İzmir'de de üniversiteler şehirden deli gibi ayrılmış olduğu için biz böyle insanlarla tanışmadık. Zaten var olanlar da bir şekilde gittiler. Ya da çok geleneksel birkaç kişi bulabilirsiniz ki onlar da yazmasalar daha iyi. Biraz bunlardan kaynaklanıyor. Yani bunu algılayabilecek, bunun üzerinde düşünebilecek, yazabilecek, kişi sayısı da problemli. Bu nedenle dışarıdaki ilgi daha aklıbaşında.

G.S.: Aslında diğer disiplinlerle iletişim zayıflığından kaynaklanıyor, ancak K2 biraz da bunun farkına vardırdı. Ben son bir iki senedir, yavaş yavaş çok daha iyi iletişimde olduğumuza inanıyorum.

B.K.: Bir de buna ek olacak bir şey: Özellikle son iki üç yıldır İzmir'de de özel üniversiteler açılmaya başladı. Ekonomi Üniversitesi faaliyetlerine başladı. Oraya Güven İncirlioğlu geldi, xurban.net'ten sanatçı. Onun bahsettiği çeşitli şeyler var, yani Güzel Sanatlar İzmir'de sadece iki kurum. Birisi Buca Eğitim Fakültesi; bu daha çok eğitimci yetiştirmek üzerine referanslar taşıyan bir kurum. İkincisi ise Güzel Sanatlar Fakültesi, o da branşlaşma geleneğinden gelen, resim heykel, grafik, seramik, tekstil gibi bölümleri olan ve bölüm uzmanlaşmalarını öngören bir yapıya sahip. Ama diğer alternatif yapılar, özellikle İstanbul'da çok fazla karşılaştığımız disiplinlerarası sanata veya sanat yönetimine yönelecek çeşitli kurumların örnekleri iki üç yıldır İzmir'de görülmeye başladı. Yaşar Üniversitesi kuruldu. Ekonomi Üniversitesi özellikle tasarım ve sanatı bir araya getirmeye çalışıyor. Onlar daha multidisipliner yapı peşindeler. Bu ağlar geliştikçe, belki eğitim kurumları arttıkça, sanatçıların daha disiplinlerarası bir kod araması veya K2'nin geliştirmeye çalıştığı daha kolektif yapı ya da video üreten, sinema üreten sanatçıyla, fotoğraf üreten ya da resim, klasik anlamda resim tekniğini kullanarak güncel bir şeyler üretmeye çalışan sanatçının iletişimi biraz daha güçlenebilecek. O kopuk, kat kat ve birbirinden iletişimi kopmuş insanların bir araya gelebileceği bir mekân oluşacak.

L.Ç.: Daha önceki birkaç görüşmemizde bunu söylemiştin, hakikaten o zaman da şaşırmıştım. Çünkü hem grafik bölümle-

ri, hem fotoğrafçılar var. Bir şekilde onları da K2'deki projeye dahil etme ve onlardaki bugüne aidiyeti de belki tartışmaya açma gibi bir niyetiniz vardı. Ama demek ki başka oluşumların veya üniversitelerin, farklı kalabalıkların bir şekilde gündemde olması, ister istemez, belki uzun vadede sizi de rahatlatacak ve farklı ilişkiler doğurabilecek diye düşünmüştüm. Şimdi bizim konuşacaklarımız bittiyse –zaten bayağıdır konuşuyoruz– sorular vardır tahmin ediyorum. İsterseniz onlara geçelim. Sorusu olan var mı acaba?

İzleyici: Sizin bu mekânı kullanma konusunda nasıl bir güvenceniz var ve süresi belli mi?

G.S.: Sponsorumuz Ayşegül Kurtel yer aldığımız hanın kat kirasını karşılıyor. Ayrıca atölyesi bulunan sanatçılar cüzi bir miktar kira ödüyorlar. Bu sistem şu ana mekânın bizim elimizde bulunması güvencesini sağlıyor.

İzleyici: Peki sizlerin ilerideki kişisel planlarınız ne? Burada devam etmek mi, yoksa siz de zamanı gelince bir başkasına devredecek misiniz K2'yi?

B.K.: Buradaki insanların bir şekilde sanatçı misyonları var; asıl misyonları bu. Orada sanatın ilerlemesi üzerine çeşitli faaliyetler içindeler, fakat kendi kişisel amaçları veya kişisel kolektif bağlantıları üzerinden tabii ki yer değiştirmek ve işi bir şekilde işler durumda bırakarak gitme planları var, ama bu şu şekilde işliyor, Elmas örneğini verebilirim; Elmas, Amsterdam'da bir sergiye katıldığında veya Lübnan'da bir etkinliğe katıldığında, oradan K2'ye bir şekilde sanatçı önerisi ya da bir küratör önerisi yapabiliyor.

E.D.: Biz şu an üç kişiyiz, bir anda çökmüyor, ben gittiğimde Gökçe devralıyor. Gökçe gittiğinde, Borga devralıyor vs. Ama genel olarak ben, ortada, sabit kalıyorum aslında.

B.K.: Biraz pedagojik anlamı da buradan kaynaklanıyor. Kimi sanatçılar vardır, çok profesyonel bir yapıdadır ve işini tamamıyla galerideki bir yetkilinin kurmasını beklerler ve başında dururlar, iyi oldu, kötü oldu deyip çekilirler ve sergi açılışına katılırlar. Burada sürecin, oluşan yapının o kadar içeri-

sine giriyor ki sanatçılar, işin asılış aşamasından üretim aşamasına, ondan sonra o galerinin kilitlenme veya ışığın düzeltilme aşamasına kadar yaptığı şeyi sırtlamak durumunda. Bu da bir bakıma kendi başının çaresine bakma ve direnebilme olanağını artırabilecek bir şey ve sanatçılar bu konuda da kendilerini yavaş yavaş eğitiyorlar. Yani ben bir şekilde devreden çıksam, benim yerime o şekilde girebilecek alternatif bir figür daha çıkabilecek sanırım.

L.Ç.: Peki başka sorusu olan var mı acaba? Yok. Teşekkür ederiz, çok sağolun. İyi akşamlar.

Anadolu Kültür A.Ş.

12 Haziran 2006

Osman Kavala

Levent Çalıkoğlu: Bu konuşma dizisinin kendi içerisinde şöyle bir mantığı vardı: –bu mantık sizde bozuluyor– Oluşum ve inisiyatif derken, merkez-dışı durumlardan hareket eden, bağımsız, kendi kaderini kendisi belirleyen ve sivil olmanın getirmiş olduğu rahatlıkla da belirli mekânlara yerleşen veya belirli alanlar üzerinde daha serbest hareket etme kabiliyetleri kazanan oluşumları bir araya getirdik. Anadolu Kültür A.Ş. bir anonim şirket. Ama burada bir ayrıcalık söz konusu; nihayetinde Anadolu Kültür A.Ş. belki yapısal olarak başka işler yapıyor olabilir, ama fokuslandığı kente, yani Diyarbakır'a baktığımda doğal olarak bu konumlandırmayı diğer konuşmaların bir parçası olarak görüyorum. Diyarbakır'ın merkezin dışarısında, başka bir tarih oluşturan veya belki de bugüne kadar o gruplaşma veya oluşum dediğimiz durumlara cevap üreten bir başlangıcı var. Dolayısıyla Diyarbakır Sanat Merkezi'nin bu konuşma dizisinin içinde olmasının nedeni de, o merkezin dışarısında durmasından kaynaklanıyor. Öncelikle biraz tarihsel gelişimden bahsedelim isterseniz; Anadolu Kültür A.Ş. nasıl ortaya çıktı, nasıl bir başlangıç yaptı? Hedefler neydi?

Osman Kavala: Her ne kadar söylediğiniz gibi, Anadolu Kültür deneyimi daha önceki deneyimlerden farklılık gösteriyorsa da, aslında bir sivil girişim olmak veya sivil girişimleri

desteklemek hedef olarak uzağımızda değil. Belki bu konuşma sırasında sivil girişimcilikle, bu tür merkezden merkez-dışına doğru girişimin arasındaki farklılıkları veya gerilimleri tartışabiliriz. Anadolu Kültür ve şubesi statüsündeki Diyarbakır Sanat Merkezi fikri aynı zamanda ortaya çıktı. OHAL döneminde Diyarbakır'a birkaç kere gitmiş, orada çeşitli arkadaşlarla görüşmüştük. Diyarbakır'da neler yapabiliriz, Diyarbakır'ın sorunlarına İstanbul'dan ne tür bir girişimin faydası olabilir şeklindeki sorulara cevap arıyorduk. Hâlâ devam ediyor ama, bundan birkaç sene önce Diyarbakır'da, kentte teneffüs edilen siyasi hava oldukça ağırdı. Bir tür kutupsallaşma vardı denebilir: Bir taraftan devlet kurumları ve devlet kurumlarının bünyesinde, etrafında yürütülen etkinlikler, ki kültürel etkinlikler de bunlara dahildi; diğer taraftan, belediye tarafından ve belediye ekseninde yürütülen sosyal ve kültürel etkinlikler. Bunlar geçişimsiz kanallardan yürütülüyordu ve tabii her iki tarafta da zaman zaman artan ideolojik referanslar bulunuyordu. OHAL'ın yanısıra Dernekler Yasası da henüz olumlu yönde değişmemişti, kısıtlayıcı bir faktördü. Anadolu Kültür'ün dernek değil de, şirket olarak kurulmasının nedenlerinden biri bu tür yasal sorunlardı. O dönemin Dernekler Yasası ile OHAL uygulanan yerlerde etkinlik yapmak deveye hendek atlatmak kadar zordu. Diyarbakır Sanat Merkezi projesi kentte sivil bir alan yaratma amacını taşıyordu. İnsanların rahatça girip çıkabildikleri, etkinlikleri izleyebilecekleri bir kamusal alan olma amaçlanıyordu. Bir de tabii, İstanbul ile biraz önce merkez-dışı olarak tanımladığımız, aslında bölgesel bir merkez olan bir kent arasındaki sanatsal ilişkilerin kurulmasını ve organik bir hale getirilmesini hedefliyordu. Malum, ülkemizde sanat, kültür etkinliklerinin önemli kısmı İstanbul'da gerçekleşiyor ve bu anlamda İstanbul en azından Batı'yla bütünleşmiş bir metropol görünümünde. Sadece sanat, kültür alanında değil tabii, ticarette de, finansta da, diğer sosyal alanlarda da. Fakat İstanbullu sanatçıların, sanatseverlerin Anadolu'yla fazla bağları olduğunu söylemek mümkün değil. Her ne kadar önemli bir kısmı Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş

olsalar da, zamanla bağlar zayıflıyor, ortadan kalkıyor. Bunun bir nedeni de birkaç istisna dışında geldikleri şehirlerde kültür sanat ortamının, dinamiklerinin zayıflamış olması. Aslında geçen yüzyılın başında dinamik kültür ortamlarına sahip olan daha fazla şehir varmış Anadolu'da. Göçlerden, ekonomik ve siyasi nedenlerden, çoğu kent canlı sosyal kültürel ortamını kaybetmiş. Böyle olunca, İstanbul'daki sanatçıların, sanatseverlerin sanatla ilgili etkinlikler için Anadolu'ya gitme nedenleri azalıyor. Tabii, zaman zaman "köylümüze klasik müzik dinletelim" amaçlı etkinlikler oluyor, ama bunlar dokunmadan geçiyor. Yani o kentin organik dokusuna sosyal dokusuna temas edemiyor, yerel ilişkiler ağı içerisinde yer bulamıyor. Bu yüzden Anadolu Kültür olarak İstanbul dışındaki yerlerde kalıcı, çalışan kültür sanat merkezlerinin öncelikli olduğunu düşündük ve bu tür kurumları oluşturma işine katkıda bulunabilir miyiz diye yola çıktık. Burada şöyle bir risk var: İstanbul'dan başlayan bir girişim, dışarıdan gelen bir inisiyatif gibi algılanıyor. Fakat bu, bir süreç olarak planlanabilirse ve bu süreç içerisinde oradaki insanlarla, kurum ve kuruluşlarla organik ilişkiler kurulabilirse, bu baştaki "dışardan" algılamasının etkisi azalıyor ve bütünleşme sağlanabiliyor. Diyarbakır'daki deneyimimiz, genel hatlarıyla bu doğrultuda gelişti diyebilirim. Diyarbakır Sanat Merkezi'nin kuruluşunda, başından beri Diyarbakır'dan arkadaşlar da yer aldılar ve süreç içinde Diyarbakır'da, yerinden yönetimi sağlayacak bir yapı kurulması için adımlar atıldı. Şu anda kritik bir noktadayız; önümüzdeki dönem Diyarbakır Sanat Merkezi'nin kentsel dinamikler ile çalışan bir kurum olmasını sağlamaya çalışacağız, tabii buradaki "biz"in içinde Diyarbakır'daki arkadaşlar da var, onların yapacakları daha önemli olacak.

L.Ç.: Siz de bir iki noktada işaret ettiniz ama; Diyarbakır veya Güneydoğu veya Doğu'yu andığımızda çoğu zaman konuşma şekli şuna dönüşür: Ekonomiden veya oradaki politik sahneden söz ederken, bir şekilde buraya bir istihdam sahası yaratılması veya buraya işadamlarının daha şefkatli, daha sıcak yaklaşıp orada bir fabrika kurması veya ticari hayatı canlandı-



"Adalet Tüketimi" Sergisi, Küratör: Beral Madra, 1-22 Mayıs 2005. "Adalet Tüketimi" sergisi Balkanlar, Güney Kafkasya, Ortadoğu ve Doğu Akdeniz'den 13 sanatçıyı Diyarbakır Sanat Merkezi'nde buluşturdu.

racak birtakım girişimlerde bulunması, benim Doğu'yla ilgili tartışmalarda duyduğum temel söylemlerden birisi. Ama şimdi burada ilginç bir nokta var, burada bir kültürel bir hareket söz konusu. Meseleyi belki sanat boyutunda da konuşacağız, ama durum sadece sanatla sınırlı değil. Söylediğiniz gibi, bu merkezden hareketle, yine kendi içerisinde ayrı bir merkez olan Diyarbakır'a kültürel bir atılımda bulunuyorsunuz. Arada işaret ettiniz, ama daha spesifik olarak bu konuya girersek; nihayetinde Diyarbakır'a İstanbul'dan gelen birileri var. Bunun Diyarbakır'da nasıl algılandığı meselesi bence önemli. Başlangıçtaki o ilişki nasıl kuruldu? Orada açıkçası ha fabrika kurmuşsun, ha Batı'dan gelen bir kültür merkezi kurmuşsun, önemli olan oraya organik bir şey koyabilmek. Ve bunun oraya nüfuz etmesi ve oranın bir parçası olabilmesi için, ortak karar mekanizmaları, ortak düşünceler, kültüre yönelik ortak çabaların harekete

geçmesi gerekir. Nasıl bir başlangıç vardı o dönemde, ne hayal etmiştiniz?

O.K.: Verdiğiniz örnekteki fabrika kurmak, yeterli kaynak varsa daha kolay olabilir. Kültür merkezi kurulması, kentteki yaratıcı dinamikleri de mobilize etmeyi öngörüyorsa, belki de daha riskli bir iş. Diyarbakır'daki ağır siyasi havadan bahsetmiştik. Kuruluşumuzun ilk döneminde DSM ile ilgili soru işaretleri yaygındı. Bazı devlet kurumları ne yapmak istendiğini anlamakta zorluk çektiler, devlete muhalif olan kesimler arasında da DSM'yi bir yere oturtma konusunda tereddütler yaşandı. Tabii bu kadar siyasi bir ortamda sanatçılarla ilişki kurmak ve bunu dengeli bir biçimde yürütebilmek kolay olmuyor. Biz, baştan itibaren Diyarbakır'daki sivil inisiyatifleri desteklemeyi ve sivil toplum kuruluşlarıyla işbirliği yapmayı hedeflemiştik; bu tür işbirlikleri ile çalışmaların önü açıldı. Karşılaştığımız bir başka sorun da sanat alanında bölgede kolektif çalışma deneyiminin az olmasıydı. Bunlara rağmen ilginç deneyimler yaşandı. DSM'de film gösterimleri sürecinde bir araya gelen sinema meraklıları kendi aralarında bir sinema kulübü oluşturdular, film gösterim programları hazırladılar, film değerlendirme toplantıları düzenlediler, film eleştirileri yazdılar. Şu anda da DSM bünyesinde çalışan Avrupa Sineması'nın film programını Diyarbakır Sinema Kulübü kolektif bir biçimde hazırlıyor. DSM kurulduktan sonra iki bağımsız edebiyat dergisi yayımlandı, bunları destekledik; Diyarbakır Sanat Merkezi'ne gelen sanatçılarla ilişki kurmalarına yardımcı olduk. Yani bu süreçte, özerkliği olan paralel girişimler de ortaya çıktı. Ama tabii daha çok karşılaştığımız, sanatçıların Diyarbakır Sanat Merkezi'nde kişisel bir etkinlik yapmaları veya DSM için proje üretmeleriydi. DSM deneyim kazandıkça ve yerel sanatçıların üretimlerine katkıda bulundukça güven ilişkileri daha artıyor ve bunlar niye buraya geldiler sorusu daha marjinal hale geliyor. DSM'de söyleşi, tiyatro gibi bazı etkinlikler Kürtçe olarak da gerçekleştirildi. DSM'nin bölgenin kültürel özelliklerine dikkat ettiği, bunları bir zenginlik olarak gördüğü daha iyi anlaşıldı.

Ama, tabii, DSM'nin asıl meselesi evrensel değer taşıyan sanat eserlerini, evrensel ve etik estetik anlayışı ile bölgedeki sanatseverlere ulaştırmak oldu. Ana amaç, kozmopolit diye tanımlanacak bir sanat ortamının gelişmesine katkıda bulunmak. Bu da sanıyorum DSM'nin kuruluşuyla, DSM'nin arz ettikleriyle kentte daha fazla talep edilen bir ihtiyaç haline geldi. Siyasi çalkantıların olduğu yerlerde farklı enerjiler, istemler çıkıyor. Bölgede genel olarak dış dünyayla bütünleşme güçlü bir ihtiyaç olarak hissediliyor. 7'den 70'e derler ya, hakikaten küçük çocuklardan yaşlı insanlara kadar oldukça geniş bir kesimde, ilişki kurma, ilişkileri geliştirme arzusu var ve bu sanat kültür alanında çok açık bir şekilde görülüyor. Aslında Diyarbakır biraz önce de söylediğim gibi, kültürüyle tanınmış bir bölgesel merkez. 60'lar, 70'lerde, Diyarbakır çevresinden insanlar, tiyatro ve sinema izlemek için Diyarbakır'a gelirlermiş. Daha sonra göçlerin de etkisiyle şehir bazı özelliklerini kaybetmiş. Tabii, çatışmaların olduğu dönem Diyarbakır'ın kültürel hayatı için bir yıkım olmuş, içe kapanma yaşanmış. Bu yüzden Diyarbakırlılar kentin kültür hayatının zenginleşmesine, dışa açılmaya, Diyarbakır'ın dışından gelen insanlarla ilişki kurmaya oldukça istekliler; İstanbul'daki sanat çevreleriyle ilişkilerin kurulması, dünyayla bütünleşmesinin bir parçası olarak ve buna imkân sağladığı için de önemli görülüyor.

L.Ç.: Bu noktayı ben çok önemsiyorum; çünkü genel olarak bu bölgeye baktığımızda, devletin ağır bir güç oluşturduğunu görüyoruz. Dolayısıyla konuşmaya başlarken söylediğiniz gibi, devletin ve tabii ki ister istemez de yerel yönetimlerin bir şekilde kültür sanat faaliyeti olarak kendilerini sunduğu alanlar bellidir ve bu alanlar genellikle o muhafazakar düşünceyi temsil eder. Daha da basitleştirirsem, –resim iyidir kötüdür anlamında söylemiyorum ama–, devletin çok belirgin bir şekilde bir resim temsiliyeti vardır ve yerel yönetimlerde bu temsiliyeti mümkün olduğu kadar şenlikli hale getirmeye çalışır. Şimdi Diyarbakır'da, Diyarbakır Sanat Merkezi'nin kurucularının da Batı'dan geldiğini düşündüğümüzde, şöyle bir sahne de kuru-



Fotoğraf Sergisi: DİFÇA - Kasımpaşa Çocuk Yuvası, 11 Temmuz - 24 Temmuz 2003. Diyarbakır Fotoğrafçı Çocuklar Atölyesi (DİFÇA) ve Kasımpaşa Çocuk Yuvası'nın (İFSAK) çocuklarla gerçekleştirdiği atölye sonucunda oluşan sergide çocukların çektiği fotoğraflar yer aldı.

labilirdi pekala: "Biz geldik, size kültürel olarak en yeniyi, en ileriyi, sanatı öğretmeyi geldik" türünde bir yaklaşım da sergilenebilirdi. Şüphesiz bunun başarısız olacağı ortada. Ama bir tür batılı, güçlü karar mekanizmasını kendi elinde tutan bir kurum gibi hareket etmemiş Diyarbakır Sanat Merkezi. Çıta belli ki çağdaşlık seviyesine endeksli. Oradaki potansiyel de buna çok şükür ki hazır, cevap vermiş; ve son birkaç yıl içerisinde de hakikaten, özellikle çağdaş sanat alanında gördüğümüz sanatçı oluşumları, topluluklar veya isim olarak daha bağımsız insanlar çıktı. Bu nokta bence önemli, çünkü bir sivil inisiyatiften beklenebilecek ilk şeylerden birisi biraz da bu aslında. Tabii burada, muhtemelen sizin oradaki etütleriniz de çok etkili olmuş olabi-

lir, ama yine de orada hali hazırda böyle bir topluluk, bir grup var mıydı, bu konuların nereden başlaması gerektiği konusunda fikir beyan eden? "Biz ne sergisi yapacağız, Cumhuriyet tarihi sergisi mi yapacağız, yoksa bugünkü çağdaş anlamda bir soruna değinen ve uluslararası tartışmanın bir parçası olabilecek bir sergi mi kuracağız?" soruları soruldu mu? Burada işin söylemsel kısmıyla pratik kısmının bir şekilde örtüştüğünü görüyoruz. Bu çok önemli, çünkü çok örtüşmüyor, devlet de biz çağdaşız diyor, ama yaptığı sergiler hiç bugünü temsil eden sergiler değil.

O.K.: Evet, ama devlet kurumların kültürel alandaki etkinlikleri farklı etkiler yaratabiliyor. Örneğin, devlet tiyatrolarının işlevi önemli. Nitelikli eserler sahneye koyuyorlar. Diyarbakır'da olsun, Van'da olsun, Devlet Tiyatroları'na rağbet yüksek. Oradaki sanatseverler devlet tiyatrosunu devletin sanatla ilgili resmi yaklaşımının ifadesi olarak görmüyorlar. Belki bu, devlet tiyatrosunun geleneklerinden kaynaklanan bir özellik. Ama diğer taraftan, uzmanlaşmamış bir kurum, örneğin valilik bir modern resim sergisi açtığı zaman, konser düzenlediği zaman sonuçlar pek parlak olmuyor. Diyarbakır Belediyesi ile ilgili de bir iki şey söylemek istiyorum; her yıl düzenlenen kültür festivallerinin programlarına çağdaş sanat örnekleri de dahil ediliyor. Tüm siyasi sorunlara rağmen güncel sanata veya çağdaş sanata ilgi oluyor. Acaba "rağmen" yerine "ondan dolayı" mı demeliyiz, bilmiyorum; siyasetle sanat arasında ilginç bir ilişki, bir enerji transferi görülebiliyor. Bu zaman zaman sanatın manipüle edildiği endişesine de yol açıyor. Bundan korkmamak lazım diye düşünüyorum. Zira benim izlediğim ana eğilim çoğu zaman siyasi meselelerin sanatçı tarafından kullanılması şeklinde. Eğer kültür kurumları tarafından desteklenirse, bu ilişkide sanat ve yaratıcılık kazançlı çıkıyor diye düşünüyorum. Bizim bir şansımız, Diyarbakır'da hem sanatseverlerin, hem de sanatçıların zaten var olmasıydı. Böyle insanlar yoksa, siz sıfırdan başlayıp fazla bir etki yaratamıyorsunuz.

Biz Diyarbakır Sanat Merkezi'ni kurduğumuzda, İstanbul'da galerilerle, Proje 4L ile ilişkide olan güncel sanatla uğra-

şan arkadaşlarla tanıştık. Sergilerle ilgili başından itibaren tartışmaların içerisinde yer aldılar; eleştirdiler, zaman zaman kıyasıya eleştirdiler; kendileri başka şeyler yaptı, ortak şeyler yapıldı. Güncel sanatla ilgili oldukça dinamik bir ortam oluştu. Edebiyatla ilgili de benzer şeyleri söyleyebilirim; dünya edebiyatı ile ilgilenen, gayet ciddi biçimde okuyan ve de yazan insanlarla karşılaştık. Bazı edebiyatçıların Diyarbakır'a çağrılmasına ön ayak oldular. Her ne kadar bu ilişkiler kurumsal aidiyet anlamına gelmediyse de, DSM'nin, açık ve genişleyen bir ilişki alanı oluştu. İstanbul'dan gelen öğretim üyeleri, edebiyatçılar, sanatla, edebiyatla, dünya sanatının, edebiyatının tartıştığı meselelerle kendilerini şaşırtan düzeyde ilgilenen insanlarla tanışma fırsatı buldular.

L.Ç.: Bir de şöyle bir şey var: Tiyatro örneğini sürdürmekte fayda var, çünkü siz de başlarken söylediniz, aslında temel niyetlerden biri; bir sivil alan kurmak, bir kamusal alan yaratmak. Şimdi tiyatronun ne kadar sivil olmadığı ortada, tiyatronun aynı zamanda bir kamusal alan olmadığı da ortada, –kamusal alan tartışmasını şimdi başlatmayayım, o başka bir şey ama– nihayetinde kamusal alandaki tartışma zemini ile bir devlet kurumu içerisindeki tartışma farklıdır. Oraya geldiğimde –iki kez gittim Diyarbakır'a– ilk kez bir kamusal alanda olmanın ne olduğunu anladım. Biz belki İstanbul'da bunun çok farkında değildiz, yani kültür merkezi içerisinde olmanın, oradaki bir konuşmaya dahil olmanın, o konuşmada hem bilginizi sunmanın, hem bilgi almanın, ama aynı zamanda birey olarak o atmosferde olmanın ne olduğunu çoğunlukla pek hissetmeyiz. Ama ben orada söz almanın bile, belli bir konuşmanın içerisine dahil olmanın başka bir atmosfer kurduğunu hissettim. O yüzden Diyarbakır Sanat Merkezi'nde bireylerin –evet, orada bir hareketlilik, bir canlılık var ama– aynı zamanda yan yana gelebilme, bir fikri tartışma alanı keşfettiklerini gördüm. Bu çok hoşuma gitti.

O.K.: Bence de Diyarbakır Sanat Merkezi Projesinin önemli işlevi bu dediğiniz oldu. Doğrusu biz de bunun bu



Gürbüz Doğan
Ekşioğlu Sergisi,
8 Eylül – 4 Ekim 2006.

kadar önemli olacağını baştan çok öngörmemiştik. Fakat Diyarbakırlı kültürle ilgilenen insanlar için tartışmaların DSM'de özgür biçimde ve tartışma disiplini içerisinde yapılması oldukça önemli oldu ve sanıyorum daha ciddi, daha samimi ilişkiler kurulmasına imkân sağladı. Diyarbakır'la İstanbul arasında farklılıklar var: Geçmişten gelen farklılıklar, kentlerden gelen farklılıklar, siyasal farklılıklar; bunları aşabilecek ortak bir dil, kültür sanat alanında özgür tartışma ile kurulabiliyor. Bunun dışında ortak dil oluşturmakta daha fazla zorlanıyoruz. Bilmem karamsar mıyım?

L.Ç.: Hayır. Bu genel olarak İstanbul'un da sorunlarından birisi. Belki yine başa dönmüş gibi olabilir bu soru, ama ilginç olan şu sanki: Nihayetinde bu memlekette sivil olmanın çok avantajı var –her ne kadar bu tartışmalı ise de–; kurumsal hareket etmekten, uzun tartışmalardan kurtulmak, gereksiz bordro meselelerinden kurtulmak gibi daha yönetimsel boyutunu düşündüğümüzde büyük avantajları var şüphesiz. O bölge için sizin bulduğunuz çözüm, aslında sivil olmanın, sivil oluşum olarak hareket etmenin bir şekilde kendi cevaplarını bulması gerektiğini de bize gösteriyor. Yani siz orada dernek gibi hareket etmeye kalksaydınız, belki bugün bu konuşmaları yapamayacaktık. Bu açıdan sivil olmanın da tanımını ve çözümlemesini açıyor aslında Diyarbakır Sanat Merkezi. Hareket olarak da,

kendi gerekçelerini bulmak için çok zekice bir manevra kuruyor diyelim.

O.K.: Dediğiniz doğru, belli bir amacınız varsa, ona en uygun aracı bulmak için açık olmanız, esneklik gösterebilmeniz gerekiyor. Çalıştığınız bölgenin şartlarına uyum sağlamanız gerekiyor. Bunu kemikleşmiş yapılara sahip kurumların yapabilmeleri pek mümkün olmuyor. O yüzden şöyle de diyebiliriz:Biz bu projenin başlatanları olarak belli hedefler ve ilkeler çerçevesinde dinamik bir yapıyı, Diyarbakır'ın şartlarına göre bir çalışma programını ortaya çıkaralım istedik. Bu yüzden de bölgedeki dinamiklerden epey etkilendik, yani olumlu anlamda deneyim kazandık.

L.Ç.: Bu konuşmayı çok bağlayıcı olmayabilir ama, sonuçta bu oluşumun amacı bir şekilde Diyarbakır'da bir şeyler doğmasını sağlamak. Dolayısıyla burada işin ticari kısmının, şahsen dışarıdan gördüğüm kadarıyla bağlayıcı olduğunu düşünmüyorum. Çünkü nihayetinde Türkiye'de kültür sanat işi yapıp da zaten kâra geçmek gibi bir gerçeklik yok, bu kesin. Ama bu noktada da şöyle mi desek, siz bir şeyi harekete geçiriyorsunuz ve burada aslında ticari olarak olmasa bile, vizyon olarak geri dönüşümü olmayan bir yola çıkıyorsunuz. Çünkü buradan başka bir coğrafyaya giden bir şeyler var. Dolayısıyla o noktada ne gösterdi size o başlangıç süreci? Şimdi çok geriye, anılara dönmüş gibi olmayalım ama, vizyon olarak kendi içerisinde nasıl değişiklikler yaşadı bu süreç? Çok önceden kararlı bir durum var, ama nihayetinde iş, basite indirgediğimiz zaman dönen bir çark. Ne, nasıl değişiklikler yaşadınız o ana hareket noktasının içinde?

O.K.: Güzel bir soru. Sonuçta insanlarla ilişkiler yoluyla yürüyen bir proje; insanların hangi durumlarda ne şekilde davranacakları konusunda epey tecrübe edindik. Başta fazla önemli görmediğimiz bazı noktaların önemli olduğunu anladık. Biraz önce kültürel farklılık dedim; algılamalarda, belirli mesajları algılamada farklılıklarımız oluyor. O yüzden birtakım şeyleri yanlış anlamalara mahal bırakmayacak şekilde ifade etmeye

gayret etmeyi, oradaki insanlardan kaynaklanan birtakım ifadeleri değerlendirirken biraz daha geniş düşünmeyi, bize şöyle gözüküyor ama kastedilen şu mu diye düşünmeyi öğrendik diyebilirim. Farklı kültürel ortamlarda sözler, sözlerin ötesinde anlam taşıyabiliyor. Sözlerin söylendiği durum, sözlerin söylenme biçimi belirleyici olabiliyor. Empatiye ihtiyaç olduğunu daha iyi anladık diyebilirim. Bölgede anlamlı şeyler yapmak için, oradaki insanlarla daha sıkı, daha dinamik ilişkiler kurmak için empati ihtiyacı önümüze çıkıyor ve genellikle bu konuda daha yetenekli olan arkadaşlarımız bölgede daha rahat ilişki kuruyorlar, kendilerini daha rahat hissediyorlar. Fakat tabii bu oradaki insanlar için de söz konusu. Oradaki insanlar arasında da benzer bir empati kurma ihtiyacını hissedenlerle daha rahat ilişki kuruluyor, birlikte iş yapılıyor diyebilirim.

L.Ç.: Peki organizasyon kısmından söz edersek; şimdi iki ayrı kent var ortada: Bir İstanbul var , bir de Diyarbakır. Anadolu Kültür A.Ş.'nin merkezi İstanbul'da. Şimdi merkez burada; orada bir kültür merkezi var. Bu iki merkez arasında diyalog nasıl yürüyor? İnternetle mi? Kaç kişi çalışıyor böyle bir organizasyonda?

O.K.: Merkezde çalışanların sayısı o sırada yürütülen projelere göre değişiyor ancak, çekirdek bir kadro İstanbul'da sürekli çalışıyor. Diyarbakır Sanat Merkezi'nde ise üç kişi çalışıyor. Avrupa Sineması'nda da iki kişi çalışıyor. Ayrıca gönüllü katılan arkadaşlar var, geniş bir çevreyle sürekli bir iletişimimiz var. Bir yerel yürütme kurulumuz var ve ayrıca çeşitli projeler yürüten, ilişkide olduğumuz sanatçı arkadaşlar da var. Formel ve formel olmayan mekanizmalarıyla işleyen geniş bir iletişim ağımız var. Bizim bulduğumuz en iyi yöntem mümkün olduğu kadar sık bir araya gelmek. İstanbul'daki toplantılara Diyarbakır'daki arkadaşları davet ediyoruz. Diyarbakır'daki etkinliklere yönetim kurulu üyelerimizi veya sanatçıları götürmeye çalışıyoruz. İnternet üzerinden, telefon aracılığıyla görüşmeler, bir fikir alışverişi yürüyor. Buna da ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Özellikle kurumlarla işbirliği yapıldığında, örneğin Avrupa'dan kuruluşlar



"Home Sweet Home". Anadolu Kültür / Diyarbakır Sanat Merkezi'nin öncülüğünde çalışmaları bir yıl süren ve gösteri sanatları alanında Avrupa'nın en önemli festivallerinden sayılan Belçika'daki Kunsten des Arts'ın prodüksiyon aşamasında ortak olduğu gösteri Emre Koyuncuoğlu tarafından hazırlandı. Çağdaş sanatla halkın geleneksel sanat anlayışının içiçe ve birlikte kullanıldığı gösteri, 17-18-19 Ekim 2003 tarihlerinde Diyarbakır'da Çeltik Kilisesi'nde sahnelendi.

veya sanatçılarla bir projede çalışmak durumuyla karşılaştığımız zaman farklı algılamalar oluyor. "Bu niçin, bu şekilde yapılmak isteniyor?" şeklindeki soruları birlikte cevaplayabilmek bir ihtiyaç haline geliyor. Yani mümkün olduğu kadar deneyimlerimizi paylaşmaya çalışıyoruz. Özellikle, sponsor arama, projelere destek arama oradaki sanatçılar için neredeyse travmatik deneyimlere neden olabiliyor. İstanbul'daki projelere destek bulunuyor, Diyarbakır'dan projelere destek olunmuyor şeklinde algılamalar, hassasiyetler ortaya çıkabiliyor.

L.Ç. Sonuçta bir merkezden söz ettiğimiz zaman, ister istemez, orada tek tip bir kültürel merakı olan izleyicilerden söz etmiyoruz demektir. Sinema ve çağdaş sanat örneği gibi.



Diyarbakır Sinema Kulübü üyelerinin katıldığı, senaryo, çekim teknikleri ve post-prodüksiyon başlıkları altında 3 aşamada gerçekleştirilen Film Atölyesi sonunda atölye katılımcıları tarafından Mayıs 2006'da çekilen "İhale Kime Kaldı?" adlı kısa filmin setinden…

Ama bu noktada merkezin Diyarbakır'da izleyici yelpazesini artırmak gibi bir kaygısı var mı? Çünkü kültür merkezleri referans olarak genellikle "Benim merkezime bugün ortalama 1000 kişi geliyor" –atıyorum– der. Bu rakamlar da ister istemez bazı kapıları açar ve bazı ilişkilerde de belirleyici olabilir. Diyarbakır Sanat Merkezi'nin böyle bir kaygısı oldu mu bu süre içerisinde?

O.K.: Tabii, özellikle sergileri mümkün olduğu kadar çok sanatseverin izlemesini istiyoruz, bunun için de duyuruların iyi yapılmasına çalışıyoruz. Geniş bir internet adresi ağımız var. Yerel televizyondan ve radyolardan destek alıyoruz. Bu, işin önemli bir parçası. Ama asıl meselemiz, sayının çokluğu değil, katılmanın niteliği. Tartışmaya katılanların çokluğu ve katkıların düzeyi bizim için daha önemli başarı ölçütleri. O yüzden de tüketicilere yönelik reklama öncelik veren ticari kuruluşlar açısından destek verilecek cazip bir kurum değiliz. Ama kültürle ilgili çalışan kurumlar ve kuruluşlardan, sizin kurumunuz da dahil olmak üzere, çok ciddi destekler aldık. O yüzden de sayılarla ilgili ciddi bir şikâyetimiz yok.

L.Ç. Bu süreci tekrar gözden geçirdiğinizde, sizce nasıl bir değişime sebebiyet verdi Diyarbakır Sanat Merkezi? Sadece Diyarbakır'ın çevresinden söz etmeyelim, yine o bölgeden hareketle diyelim.

O.K.: Sanıyorum DSM önemli bir örnek etkisi yarattı. Hem

Diyarbakır için, hem de bölge için. Çeşitli etkinliklere Diyarbakır'dan, Batman'dan, Mardin'den sanatseverler katılıyorlar. Şu sıra Batman'da, Mardin'de neler yapılabilir diye oradaki arkadaşlarla konuşuyoruz; o şehirdeki sanatçılarla, iş çevreleriyle ortaklaşa bir girişim gerçekleştirmenin şartlarını değerlendiriyoruz. DSM'nin çalışan bir kurum olması önemli bir referans oluşturuyor. Diyarbakır'daki sanatçılarla, entelektüellerle organik ilişkiler oluştu, kültür sanatla ilgili tartışmalara DSM çevrelerinin katkısı oluşmaya başladı diyebilirim. Diyarbakır Sanat Merkezi ile çalışanlar, bir sanat merkezi nasıl işleyebilir, sanatçılarla, entelektüellerle nasıl ilişki kurabilir sorularının sorulmasına ve cevaplanmasına katkıda bulunuyorlar.

L.Ç. Yanlış bilmiyorsam sanatçıların prodüksiyonlarına da zemin hazırlıyorsunuz. Atölyeler sunuyorsunuz, onlar için bilgisayar ortamları kuruyorsunuz.

O.K.: Bu çok önemli bir işlev; olmazsa projenin bir ayağı eksik kalır diye düşündük. Biz baştan iki temel işlev belirlemiştik. İlki, Avrupa'dan, İstanbul'dan, hatta dünyadan sanat eserlerinin Diyarbakır'a götürülmesine yardımcı olmak; diğeri ise Diyarbakırlı sanatçıların üretimlerinin desteklenmesi. Bu ikisi birbirini destekliyor ve birlikte oldukları zaman sanat ortamı oluşabiliyor. Biri eksik olduğu zaman istenilen etkinin sağlanmayacağını düşünüyorum. Örneğin DSM, sinema ile ilgilenenlerin sadece nitelikli film izlemeleri, tartışmaları için değil, ama aynı zamanda üretimleri için de destek veriyor. Kamera, ışık ve montaj sistemini kullanmaları sağlanıyor. Aynı şekilde, fotoğraf, video projeleri olanlara, oyun sahnelemek isteyenlere, edebiyat dergisi çıkaranlara destek olmaya çalışıyoruz. Tabii bu arada çok sistematik olmasa da ilgilenilen konularda atölyeler düzenleniyor.

L.Ç.: Aslında şu da çok ilginç: İlginç bir lokasyonu var Diyarbakır Sanat Merkezi'nin, yani bir alışveriş merkezinde, Diyarland'di adı, yanlış hatırlamıyorsam?

O.K.: Diyar Galeria.

L.Ç.: Evet, Diyar Galeria – İstanbulca konuştum birden. Onun içerisinde olması da ilginç. Çünkü alışverişin ötesinde

orada kültürel hareketlilik de var. Böyle bir alışveriş merkezinin içinde olmak ne kazandırdı?

O.K.: Aslında dediğiniz gibi sembolik bir anlam kazanması bence de iyi oldu. Ama başta çok pratik nedenlerle bu seçimi yaptık. Yer arıyorduk; bir alternatif, eski bir yapıyı restore ederek kullanmaktı. Estetik açıdan cazip bir yapı ortaya çıkacaktı. Ancak mekân kullanımında sorunlar yaşanır diye düşündük. Önümüzdeki diğer bir alternatif ise, Diyar Galeria'da boş olan birkaç dükkânı birleştirip bir sanat mekânı oluşturmaktı. Alışveriş merkezinde insan trafiğinin yoğun olması, çevrenin ıssız olmaması önemli bir güvenlik avantajı da sağladı. Bu şekilde genç arkadaşlar, özellikle genç kadınlar nispeten geç vakitlere kadar daha rahat biçimde etkinliklere katılabildiler. Kamusal alan eksikliğini hissettiğimiz Diyarbakır'da alışveriş merkezinin kamusal alan olma özelliğini kültür etkinlikleri için de değerlendirmiş olduk.

L.Ç. Şimdi şu rahatlıkla söylenebilir: Eğer 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'deki kültür hayatının çeşitliliğine veya çağdaş sanattaki birtakım kırılmalara işaret eden bir şeyler yazılacaksa, muhtemelen Diyarbakır Sanat Merkezi'siz yazılamayacak bir noktaya gelindi. Bu sürecin ucunda bundan sonraki yönelimler ne olabilir? Bundan sonra nereye doğru hareket edebilir sizce? Ya da mesela son zamanlarda birkaç yerde okuduk; Kars'taki oluşumun Diyarbakır'la bir bağlantısı var mı? Ama bu ikinci bir soru olsun.

O.K.: DSM deneyimi önümüzdeki dönem iki doğrultuda gelişebilir. Biri; Diyarbakır dışındaki bazı şehirlerde benzer oluşumların ortaya çıkması şeklinde. Anadolu Kültür olarak kendi sorumluluğumuz dahilinde daha fazla sanat merkezi kurmak düşüncesinde değiliz; ancak, Diyarbakır örneğinden hareketle, çeşitli bölgelerde kurulabilecek sanat merkezlerine anlamlı destekler verebileceğimizi düşünüyoruz. Bizim kurumsal ortaklarımızdan biri İstanbul Bilgi Üniversitesi. Biliyorsunuz onların da gerçekleştirmekte olduğu önemli bir proje var: Santral Projesi. Bu proje kapsamında da Anadolu'daki sanat merkezleriyle



Oyun: Kasım ile Nasır, Yönetmen: Şule Ateş. Göçebe bir Kürt aşiretinin masalımsı hikâyesini anlatan oyun, Kürt müziği ve yöresel danslar kullanılarak, Diyarbakırlı genç oyuncularla çalışıldı ve 2004 Haziran'ında Diyarbakır'da farklı mekânlarda sahnelendi.

bir ağ kurulmasına katkıda bulunabileceğimizi düşünüyorum. Aynı şekilde İstanbul'daki diğer sanat-kültür kurumlarını daha da teşvik ederek Anadolu'daki merkezlere destek vermelerini sağlamaya çalışmalıyız diye düşünüyorum. İkinci bir yönelim ise bir süredir üzerinde çalıştığımız bir proje: Şehir merkezli kültür politikaları üzerinde çalışıyoruz, Türkiye'nin Avrupa Birliği sürecinde, adem-i merkeziyetçilik gerekleri ışığında, sosyal içerme boyutunu da vurgulayarak, şehir temelli kültür politikalarının tartışılması, oluşturulması konusunda kolaylaştırıcılık yapmayı amaçlıyoruz. Kültür Bakanlığı görevlilerinin, yerel idarelerin, STK'ların, sanatçıların, bir masa etrafında kentin kültür politikalarını değerlendirmeleri, hedefleri, stratejileri tartışmaları şeklinde bir program. Şu ana kadar Kayseri ve Kars'ta bu tür toplantılar yaptık. Önümüzdeki dönem bu şehirlerin sayısı arta-

cak. Bu perspektifin amaçladıklarımızla oldukça ilişkili olduğunu düşünüyoruz. Benzer bir girişim İstanbul'da Avrupa Kültür Başkenti bağlamında gerçekleşiyor ve sanırım çok iyi sonuçlar alınıyor. Biz özellikle katılımcılık ve sosyal içerme boyutlarını önemsiyoruz. Çünkü çoğu zaman kamu idaresi, devlet veya belediye, sivil kuruluşların, sivil inisiyatiflerin konumlarını pek dikkate almıyor. Çoğu zaman da "paran kadar konuş" özdeyişine uygun davranıyor. Ancak güçlü, varlıklı kurum ve kuruluşlar kentsel kararlara ağırlıklarını koyabiliyorlar. Bu tür programlarla, seslerini daha zor duyurabilen kesimlerin de sanat ve kültür ile ilgili konularda tartışmalara katılabildikleri bir ortam hazırlanabiliyor.

L.Ç.: Siz sıfırdan başlayıp bu noktaya kadar müthiş bir tecrübe edindiniz.

O.K.: Ediniyoruz.

L.Ç.: Hem ediniyorsunuz –gayet doğal, çünkü Türkiye'nin muhtelif kentlerinde muhtelif kültürel durumlar, muhtelif yerel yönetimler ve muhtelif insanlar ve popülasyon yaşadığına göre bu sürekli gelişecek olan bir deneyim–, hem pratik olarak, hem de düşünsel olarak, etrafa enformasyon verme durumuna geldiniz.

O.K.: Bundan tabii çok mutlu oluyoruz. Gerçekten her şehirde farklı sorunlarla, farklı potansiyellerle karşılaşıyoruz; bunları da öğrenmek ve aktarmak önemli bir kazanç oluyor.

L.Ç.: Soru bitti. Sizin eklemek isteyeceğiniz bir şey var mı?

O.K.: Bence çok iyi gitti. Elinize sağlık.

L.Ç.: Sağlam bir konuşma oldu, çok teşekkür ederim.

"Çağdaş Sanat Konuşmaları"nın ikinci yılı 'çağdaş sanatta sivil oluşumlar ve inisiyatifler' konusuna odaklandı. Bu kitap, bir yıl süren konuşmaların kaydını tutuyor. Davet edilen inisiyatiflerin seçiminde farklı kriterler söz konusu oldu. Ama hepsinin ortak özelliği iktidar karşısında kendi yaşamsal varoluşunu kutsaması ve sanat etkinliğinin olası dinamiklerini dönüştürerek yeni baştan anlamlandırmaya ve tanımlamaya çalışması. [...] Hayatın kendisi olmaya çalışan sanat için iktidarı parmakla işaret etmenin pek bir anlamı yok. Onu bireyler ve kurumlar arasında aramak ve çıkış yolları bulmak daha akılcıl bir pratik olarak algılanıyor. Bu bakışa göre kimseden bir şey talep etmenin anlamı da kalmıyor. Çünkü talep, talep eden kişi için iktidar kurar ve her seferinde duracağı yeri belirtir. Talebi kırmanın belki de en iyi yolu sahaya alternatiflerin sürülmesidir ki, bu konuşmalarda sıklıkla tekrar edilen düşüncelerden biri budur." (Levent Çalıkoğlu)

Hafriyat, Oda Projesi, Apartman Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, :mentalKLİNİK, K2 Sanat Merkezi ve Anadolu Kültür A.Ş. ile yapılan bu konuşmalarla, günümüz Türkiye'sinden sanat oluşumları ve inisiyatifleri okurlarla buluşuyor.

Kapaktaki eserler (soldan sağa):
Antonio Cosentino, *Müslüm Severlere Armağandır*, 2001;
Apartman Projesi, "Düş Satın Alma Dükkânı"ndan, 2001;
:mentalKLİNİK, "~self" projesinden, 2003.

ISBN 978-975-08-1178-4

