Çağdaş Sanat Konuşmaları 3

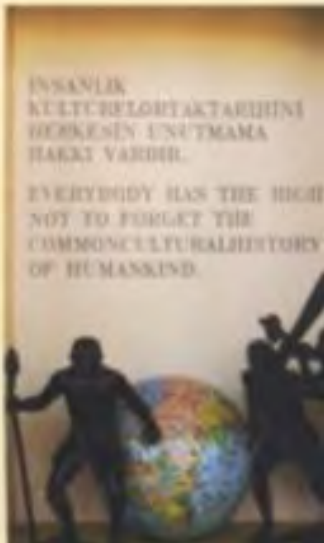
90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat

YKY

Hazırlayan: Levent Çalıkoğlu







ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI - 3

90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat

Hazırlayan:
Levent Çalıkoğlu

YKY
İSTANBUL

ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI - 3

90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat

Levent Çalıkoğlu Sanat tarihçisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi şef küratörü. 1971'de İstanbul'da doğdu. Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisansını Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ) Müzecilik bölümünde tamamladı. "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", "Cihat Burak Retrospektif", "Melez Anlatılar", 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", "Modern Deneyimler" (Haşim Nur Gürel-Ali Akay); "Hayalet Çizgi", "Doğayla Bulaşmak", "Abbas Kiarostami: Kar ve Yol", "Tüyleri Benzer Olan Kuşlar Beraber Gezerler Irwin", "Vecd Halleri" (Ali Akay) sergilerinde ortak küratör olarak çalıştı. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Program Yürütücüsü olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI - 3

90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat

Hazırlayan:
Levent Çalıkoğlu

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2750
Sanat - 146

Çağdaş Sanat Konuşmaları-3
90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat
Hazırlayan: Levent Çalıkoğlu

Kitap editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Hakan Toker

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Grafik uygulama: Banu Çimen

Fotoğraflar: Sanatçıların arşivlerinden, izinleriyle basılmıştır.
Fotoğrafçı adı belirtilmeyen fotoğrafların çekimi sanatçıya aittir.

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

1. Baskı: İstanbul, Ağustos 2008
ISBN 978-975-08-1465-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008
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. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr
http: //www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat:
Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk
Levent Çalıkoğlu • **7**

Ali Akay • **17**

Gülsün Karamustafa • **49**

Hasan Bülent Kahraman • **79**

İnci Eviner • **115**

Emre Zeytinoğlu • **142**

Hüsamettin Koçan, Hakan Onur • **165**

Haşim Nur Gürel • **196**

Mehmet Ergüven • **220**

Hale Tenger • **241**

Haldun Dostoğlu • **293**

90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk

Türkiye'de gelişen çağdaş sanatın 1990'lı yıllardaki dönüşümünü belirleyen birbirine bağlı birkaç dinamik söz konusu: Bu süreç, hem sanatsal kreatif bir içerik olarak beslendiği hem de tiksinerek reddettiği 1980 darbesinin sonrasında ortaya çıkan Özalcı serbest piyasa ekonomisinin aşırı tüketim kültürünün yanı başında belirdi. Doğu-Batı kültürel ve politik çelişkisinin sembolü olan Berlin Duvarı'nın yıkılmasının yarattığı sarsıntıdan etkilendi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977 yılında başlattığı "Sanat Bayramı" kapsamındaki "Yeni Eğilimler", 1980 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetimi ve Müze derneğinin ortak girişimleri ile başlatılan "Günümüz Sanatçıları Sergisi", 1984 yılında 12. İstanbul Festivali'nde yer alan "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" ve 1989-1992 yılları arasında sanatçı inisiyatifi olarak gelişen A B C D sergilerinin etkisiyle ortaya çıkan ve ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin çoğulcu, demokratik yapısından beslendi. Farklı kültürel deneyimlere zemin aralayan, ulus-kimlik temsiliyet arketiplerini bozan bu çoğulcu yapı, aynı zamanda küreselleşmenin getirdiği yeni tip yaşam ve düşünce yapısından da dalgalar buldu. Bu hareket, yerleşik kurulu düzen ve onu temsil eden tüm ilişki biçimlerinde kırılma yaratmakla kalmadı, aynı zamanda "şimdi-şu an olan" ile, kökü geçmişe uzanan modernist eğilimler arasında da bir gerilim yarattı. Etkilerini 2000'li yıllarda iyiden iyiye hissettiğimiz çoğulcu yapının doğum anı, kendi içinde ciddi çelişkiler ve sancılı bir dönüşümün izlerini taşımakta. Özetle 1980'lerin sonlarına doğru beliren ve 1990'larda iyiden iyiye kesinlik kazanan, sanat-kültür-politika

sahnesinde yaşanan dönüşüm, üçlü bir sarmal hareket olarak kendini doğurmakta ve bugüne akmakta. Bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini bu süreçte beliren düşünce ikliminin değiştirdiğini söylemek mümkün.

Daha kesin ve net adımlarla ilerlersek bu süreci başlıklar halinde şöyle özetleyebiliriz:

*Türkiye sınırları içerisinde üretimde bulunan sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel "yenilik" anlayışını ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980'li yılların sonunda belirgin bir şekilde yaşamaya başlar. Serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlaması, galericilik sisteminin burjuva-koleksiyoner ile tanışması, özgünlük ve kişisel üslubun gerçekten ayırt edici kapitalist bir tercih oluşturması, sanatçıların sanat adına risk almaları ve genel beğeninin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, başta Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman için kendilerine biçilen "aydın-sanatçı" rolünden sıyrılmaları, modern sanatın seçkinci ve belirli bir kültürel sınıf için geçerli olabilecek sanat tarzlarını dışlayarak farklı ifade olanaklarını araştırmaları hep bu dönemde gerçekleşir. Bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak sanat, bu dönemin sanatçıları tarafından bir özgüven ve varoluş sorunsalı olarak masaya yatırılır. Resim ve heykel dışındaki ifade ortamları bu dönemde gündeme gelir, malzeme ve obje odaklı bir sanat anlayışı, yerini, sanatın ne olduğuna dair ontolojik-düşünsel referanslara bırakır.

*Bir yanda kültürün meşrulaşması ve farklı kültür gruplarının konuşma istekleri, diğer yanda iktidarın bu özgürlük talebini kontrol altında tutma inadının getirdiği gerilim; bir yanda paranın fütursuzca piyasaya akmasıyla birlikte her türlü sosyal ihtiyaçta yaşanan aşırı bolluk ve şatafat, diğer yanda tüketim fazlalığının yarattığı adaletsizlik, sınıflararası uçurum; bir yanda küresel olma isteği ve hayalleri, diğer yanda bu isteği engelleyen iç ilişkiler ve dışa açılma platformlarının eksikliği; bir yanda sanatın kültürü oluşturan en önemli damar olduğunu iddia eden devletçi söylemler, diğer yanda baştan savmacılık, müzesizlik, kültürel altyapı bunalımı... Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: 1980'lerden bu yana yaşadığımız zaman

dilimi bize modernleşmenin ucu açık çelişkilerini, olmazsa olmaz neden ve sonuçlarını derinden hissettirdi. Türkiye, kimine göre gerçek anlamda, kimine göre de yarım yamalak ancak bu süreçte modern olabildi. Hayaller, mutlu gelecek vaatleri, siyasete, ekonomiye ve kültüre eşit katılım sözü, göz kamaştırıcı vitrinler, dışa açılma, aidiyet duygusunun sökünü, dünyayla entegrasyon, işlevsel akılcılık, yaşamın kutsanması... 1980'lerde karşımıza çıkan yenilikçi eğilim sergileyen pek çok sanat yapıtında bu etkilerin açık ve gizli işaretlerinin yarattığı gerilimi ve hoşnutsuzluğu hissetmek mümkün.

*Buna karşılık, çoğu incelemenin ardından bizi rahatsız edecek bulgular elde edecek olsak da, bu dönemin kendisine özgü bir çekiciliği olduğu kesin. Bir kere bu süreç, sosyoloji, felsefe ve kültürün parlayan anları ile yakından ilgilenen çağdaş sanatın, içerisinden geçtiği coğrafyadaki gelişime kayıtsız kalamadığı bir döneme işaret eder. Dolayısıyla klasik anlamda politikayla ilgili görünmeyen çoğu yapıtın anlam katmanlarında, 1980 darbesi sonrasında kültürün nasıl palazlandığını, özgürlük içerisindeki yasakları, dünyaya açılmanın yarattığı arzu ve aşırılığın izlerini gözlemlemek mümkün. Aynı şekilde bu döneme damgasını vuran tüketim çılgınlığını, liberal kapitalist düzenin göz kamaştırıcı işleyişini, yerelliğin arabeske dönüşmesini, baskın cinsiyet şeması dışında kalanlara bakışın eziciliğini, siyasetin depolitizasyonu ile görevden kaçma isteğinin vazgeçilmez hafifliğini hissetmek de mümkün. 1980 sonrası kültürel, sosyo-ekonomik ve politik olarak ne kadar çetrefil ve inişli-çıkışlı dinamiklerle yüklü ise, ortaya çıkan eserler de aynı kaçınılmaz yazgının izlerini taşır.

*1990'larda modernleşme sürecinin ısrarla altını çizdiği sanatçının misyonu kavramı ve devlet-toplum sanat ilişkisi bağlamında aydınlanmacı rol, sanatçılar tarafından terk edilir. Toplumsal gelişim, ilerleme ve kolektif değerler adına yol gösteren ve söz sarf eden sanatçı anlayışı tarih olur. Modern sanatın seçkinci anlayışı dışlanarak, kimi örnekte sanatın yaşama yön verme ya da eleştiri getirme özelliklerine de karşı çıkan tavırlar gelişmeye başlar.

*Aynı şekilde, 1980'lerden başlayarak 90'larda devam eden süreçte sanatçıların çoğu, her yerde hazır ve nazır oluşu sayesinde

yeni toplumsal epistemolojiyi yönlendiren ve bir şeyi iletmekten ziyade inşa eden medyanın ve popüler kültürün baskın gücüyle de mücadeleye girişir. Gerçeği yapaylaştıran, anlamın sahip olabileceği gerçeklik duygusunu silen ve yeni bir gerçeklik hali ile toplumu hissizleştiren medyanın yapaylık anlarını eleştirir. Medyanın ürettiği açmazlara, dallanıp budaklanan çelişkilerine karşı duran sanatçılar, ortaya çıkan bu yeni yapının ahlaki düşünce ve siyasal analiz düzleminde nasıl sorunsallaştığını inceler.

*1990'lar, 80'lerde kesinlik kazanan bir olguyla, yaşamın kentlerde aktığı, taşranın büyük merkezlere iyiden iyiye yerleştiği bir dönem olur. Haklı olarak sanatçılar da bu gelişime tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevap verir. Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru -özellikle Bienal'in dışa açık yüzü ile- sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekânlar içerisinde, mekânı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girişilir, hazır yapım nesnelerle üç boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur...

*Yurtdışı ile diyaloğun artan bir ivme kazandığı 1990 başlarında, felsefe, sosyoloji ve metin ile buluşan sanatçılar yeni temsil olanaklarının farkına varır. Kültürel yaşamın farklı uç ve deneyimleri arasında birbirlerini tümleyen veya iten birleştirici ya da dışlayıcı yakınlıklar araştırılır, kendisine tarihin bir ucuna eklemlenebildiği taktirde kabul göreceği vaadi verilen sanatçı, artık kendi öznel tarihini inşa etmeye başlar. Mekânın, sınırların ve söylemlerin yıkıldığı bir dönemde kendi monat yapısını sürdüremeyeceğini fark eden sanatçılar, yıllarca toplumun özerk bir azınlığı olarak tarif edilmenin eksikliklerini gidermeye çalışır. Dışa açılma ile birlikte gerçeklik ve sanat yapıtı arasındaki gerilimli ilişkinin aksayan tarafları da fark edilir, tek bir üslubun yoksullaştırıcı tavrının farkına varılır.

*Toplumsal eleştiri ve toplumsal kuram alanlarında ciddi bir postmodernizm tartışmasının sonucu olarak 1990'larda, modern sanatın seçkinci, kendi içine kapalı, özel mesajlar ve şifreler içeren dili, pratik, izleyici ile kolay ilişki kurmaya meyilli bir yapıya evrilir. Seyircisini

kendi seviyesine çekmeye ve özendirmeye çalışan bilgiç sanat yapıtı, dünyaya açık izleyici karşısında ortak bir dil yakalama ihtiyacı hisseder. Aslına bakılırsa bu tavır, 1980'lerin biriktirdiğine karşı bir ret değil, dışarıda bırakılanların tarihine göz atmanın getirdiği yeni bir dil çeşitliliğinin yarattığı karşı konulmaz değişimdir. Eklektik yapısı ile 1990'ların sanatı, modernizmde olduğu gibi geleneği cüretkâr bir şekilde reddetmeden birçok geleneğin bileşimini öngörür. Geleneğin çatışması ve süreksizliği, çift kodlanmış anlamlar ve ironi yoluyla karmakarışık edilir ve birbiriyle ilintisiz bir şekilde kaynaştırılır. Modern çağın kendi içinde bütünlük arz eden estetik nesnesi, kimi örneklerde irrasyonel, belirsiz ve dizginlenmemiş bir hedonizmin yansımasına kadar dönüşür. Her şeyin hafiflermiş gibi göründüğü yeni imge ve benzeşim kültürü içerisinde, kişisel hikâyelerle, dışarıda bırakılmış kahramanlar ve onların tarihleriyle ilgilenilir.

*Tüm bu gelişimle birlikte 1990'larda, yapıtın tartışılmaz saflığı yerine örgensel bir katışıklık, farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşir. Bu nedenle 1990'lar kendilerine önceki kuşaklardan miras kalan gerçeklik ve kuramı arasındaki tekabüliyet ilişkisine çoğunlukla ironik bir gülümsemeyle yaklaşır. Yapıt ile göndergesi arasındaki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilemelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünen çalışmalar ortaya çıkar. Dolayısıyla sahibinin açık imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, "yüksek" ve "aşağı" kültür, "seçkin" sanat ve "kitle" sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır. Beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik olarak ortaya çıkar. 1980'li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru yerini, düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provokatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliğidir. Dolayısıyla 1990'ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir.

Sanatçıların yapıt için öngörülen öncelik ilişkilerine bakışları değişir, sanat yapıtının kendi kendisine işaret etme sorumluluğu ortadan kalkar. Hatta bazı keskin örneklerde sanat yapıtı ve sahibi arasındaki mütekabiliyet ilişkisi de yadsınır.

*1990 sonlarına doğru ayrıca tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı etkilere açık, genç bir kuşak da ortaya çıkar. Tek bir anlatım formu içerisinde saflık, tek ve biricik olma ideallerini terk eden bu sanatçılar, yerleşik galeri düzeyine indirgenmiş estetik anlayışları sorgulayarak, farklı gösterimlerden ve ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunar. Televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik tartışmasından hız alan bu sanatçılar, aynı zamanda inter-disipliner bir bilinç niteliğine sahipler. Onlara göre gerçek, toplumdaki farklı grup ya da kolektivitelere göre farklı temsil olanakları ile göğüslenebilir. Kitleselleşen yaşamın yansıtılması "şu anda" ve "burada" ölçütü esas alınarak gösterilebilir. Bu nedenle modern sanatçılar gibi taklit öğesini sanatın dışına atmadan, "şimdi", "burada" ve "bu coğrafyada" olanı gösteriyorlar, kaydedip imgeye dönüştürüyorlar. Dolayısıyla, önceki kuşaklarda kutsal bir emanete dönüşen "evrensel olma" iddiası taşımadan, sadece kendileri olmaya çalışıyorlar. Bu sanatçılar artık, Lyotard'ın "üst anlatılar" adını verdiği vaat edilmiş epistemolojilere de değer vermeden, bilim-bilgi, tarih, aydınlanma, özgürleşme gibi anlatılara dudak büküp, gerçekliğin yaşamda farklı kodlarının olduğuna inanıyor. Onlara göre inançlar, tutumlar, değerler, disiplinler, toplumlar ve bizatihi anlam göründüğü kadarıyla artık parçalanmakta ya da parçalamaktadır. Gerçek asla sabitlenemez ve büyük anlatılar hiyerarşisine endekslenemez. Bu nedenle sanatçılar kısmen daha dar alanlarda gerçeğe müdahale eder, gerçekliğin asla ve asla doğrudan temsil edilemeyeceğini bilerek onu yeniden kurar. Anlamın tekabüliyetçi ya da göndermeci teorisine karşı köklü bir meydan okuyuşla tercih ettikleri dilin, sonsuz bir yüzer gezer gösterenler topluluğu içerisinde farklı anlam ve göstergeler oluşturduğunu düşünürler. Sanat yapıtı dahil, ilişkilerde kullanılan dil belirsizleşmişse, dil aracılığıyla elde ettiğimiz bilgi de belirlenimsiz olacaktır. Gösteren-gösterilen-

gönderge arasındaki tekabüliyet ilişkisinin yıkıldığı, imgenin açık bir göndergesinin varlığından şüphe duyulduğu bir dönemde sanatçının hakikate işaret etme yeteneği de sallantılı ve güvenilir olamaz. Yapıbozumculuk, özellikle de Derrida'nın "différance" kavramı ile kurulan bu yakınlık, son on yılın sanat yapıtı/dil/felsefe karşılaşmasının sonuçları ile yakından ilişkili. Bu içerimle bugün için pek çok sanatçı metafora yöneliyor, ironi ile yüklediği yapıtını öyküleştirerek neredeyse klasik anlatıcı rolüne soyunuyor. Hatta içlerinde aşırı romantik ve trajedinin kan, nefret, kara-mizah gibi öğelerini kullananlar da bulunmakta. Anlatımın sürekli karşıt bağlar ve bağlamlar yaratacak şekilde çoğaltılması ya da tam tersi dışlanması, ana öykünün anıştırma yaptığı alttaki mitin ne olabileceğini gizleyen anlatı ve anlatıya dayalı öğelerin çözülüşü, hiçbir ortak özellik ilkesine ya da düzene bağlı olmayan imgelerin yan yana istiflenmesi ve her şeyden önemlisi de, resmin göndergesinin önceden öngörülmeyen merkezsiz bir evrene doğru aktığının ve bunun da üreticisi tarafından kontrol edilemez olduğunun kabulü, kendisini farklı mediumlarla ifade eden genç kuşak sanatçıların tipik özellikleri. Ayrıca içlerinde teknolojiyi tek başına ayrı bir zemin olarak inşa edenler ve fotoğraf ve videonun zaman ve mekân etkisini kullananlar da bulunuyor.

*1990'lar kimlik ve farklılığın iktidarın kendisini görünür kıldığı alanlarda sınandığı, bazen saldırganlaşabildiği bir ayrılma da gösterir. Alt kimlik, etnik köken, sahip olunan bedensel farklılığın demokrasi pratiği içerisindeki yeri ve anlamları sorgulanır. Kimliğin hayat açısından gerekliliği, insan yaşamının çokbiçimli çeşitliliği tartışmaya açılır. Özkimliğe dair kuşkular, kimliklerin kendilerini tanımlayabilecekleri zeminler, ötekinin varlığı ve oluşturulmasındaki istek ve talepler konuşulur. Kimlik/farklılık siyasetinin, devletin sınırlarının altında nasıl algılandığı ve kontrol altında tutulmaya çalışıldığı tartışılır. Bu yaklaşımlar sanatın ifade olanaklarını genişletir. Bu dönemin pek çok çalışması özne iktidar ilişkilerini, iktidarın bireyi kategorize ederek gündelik yaşama akışını, bireyi özneye dönüştüren iktidar biçiminin denetim ve bağımlılık yaratıcı gücünü ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış öznenin iktidar karşısındaki tepkilerini göstermeye çalışır.

*1990'larda çağdaş sanat, tekinsiz, gizemli, merak edilen ve yabancı olan 'Öteki'ni de keşfeder. Ötekiliğin ve bunun bilgisinin, ötekiliğin ve kişisel kimliğin oluşturulmasının, ötekiliğin ve ondan yabancılaşmanın, ötekiliğin ve kolektif kimliğin pekiştirilmesinin, ötekiliğin ve ona bağımlı olmanın, ötekiliğin ve etik bütünlüğün paradokslarının gizini hisseder. Sanki bu geç gelen keşifte bir kusurumuz varmış gibi, ötekine gösterilen duyarlık kimi örneklerde günah çıkarma eylemine kadar dönüşür. Bu keşfin başka yararları da olur. Bu sayede ötekinin yaydığı ve sahip olabileceği kavramlar dilin sınırlarını açar, hayal gücünü genişletir, farklı yaklaşımlar arasında ortak bir duyarlılık sağlar, ilkesel olarak dünyanın tek bir doğru üzerinden çözülebileceğini düşünen önyargılı yaklaşımları susturur, kültürün esnek, kırılabilir ve aynalaşmaya açık yüzünü, düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin öteki değil bizzat iktidarın kendisi olduğu gösterilir.

*1990'lı yıllarda ayrıca Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği tarafından gerçekleştirilen etkinlikler dönemin kültür yaşantısına olumlu bir katkı yapar. Dernek, "Joseph Beuys" Etkinlikleri (1992), "Sanat Tahribatı ve Sansür" (1994), "Bosna-Hersek / İlk Adım / Hoşgörüsüzlük" (1995), "Vardiya Etkinlikleri" (1995), "Genç Etkinlik 1 / Sınırlar ve Ötesi" (1995), "Öteki" (1996), "Genç Etkinlik 2" (1996), Yurt-Yersizyurtsuzlaşma" (1996), "Genç Etkinlik 3 / Kaos" (1997), gerçekleştirir. Özellikle genç etkinliklerde varlık gösteren pek çok genç sanatçı 2000'li yılların sanatında da söz sahibi olacak isimlerdir.

*Şüphesiz, 1990'lı yılların en büyük fenomeni, bazı tartışmalarda mesihsel bir özellik atfedilen küratör olgusudur. İstanbul Bienali ile kesinlik kazanan ve bağımsız küratörlerin uygulamalarıyla yaygınlaşan bu olgu, uzun bir süre sanat kamuoyu tarafından eleştirildi, varlığı tartışıldı. Yeni olana gösterilen direnç, özellikle İstanbul Bienali'nin tek seçici model uygulamasıyla birleşerek, bu "anti-kahramanın", sanatçıların önüne geçen bir figür olarak tanınmasına vesile oldu. 2000'lerin sonunda artık şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: 90'ların kapı dışarı edilmeye çalışılan "kötü çocuğu", bugünlerde kültür endüstrisinin vazgeçilmez aktörlerinden biri konumunda.

* * *

Bu konuşmalar çok belirgin bir ihtiyaçtan doğdu: 2005 yılının Mayıs ayında, Karşı Sanat Çalışmaları'nda Beral Madra'nın küratörlüğünde 1980'li yıllarda Türkiye'deki sanat üretimini hatırlatmak isteyen "Bir Bilanço" adlı bir sergi gerçekleştirildi. Kendi içinde titiz bir araştırma ve dönem tahlili barındıran sergi, tüm iyi niyetine rağmen, davet edilen sanatçılar tarafından dahi eleştirildi. Dönemi hangi sanatçıların temsil edeceği, kimlerin yenilikçi bir söylem ve formla geleneği aşan çalışmalar gerçekleştirdiği, hangi sergilerin yepyeni bir tartışma başlattığı gibi her zaman için öznel cevaplarla ortaya atılan soruların arasında çok belirgin bir eksiklik dikkat çekiyordu: Dönemi yaşamış sanatçılar, eleştirmenler, küratörler doğal olarak kendi bakış açılarından süreci yorumluyordu ve herkesin kendine özgü kişisel bir tarihi vardı. Birbirine teğet geçen tarihler ilk kez bir sergide buluşuyor ve doğal olarak 20 yıl sonra birbirlerine ne kadar dokunacaklarını kestiremiyordu. Oysa bu kişilerin çoğu hayattaydı ve yan yana gelip konuşabilirler ve belki de ortak bir bellek taraması yaratabilirlerdi. İşte bu ihtiyaç 1990'lı yıllara ilişkin bu konuşmaların çıkış noktasını oluşturmakta. Yakın bir zaman dilimini sanatçılar, eleştirmenler, galericiler, küratörler üzerinden kayıt altına almak, bu konuşma ve kitabın öncelikli amaçlarından. Dönemin çoğulcu ve kalabalık yapısı, şüphesiz, herkesin davet edilmesini engellemekte. Bu nedenle elbette seçimlerde bulundum ve dönemi en karakteristik şekilde yansıtacağını düşündüğüm söylem ve hareket yapılarını davet ettim. Öncesinde farklı mekân ve zamanlarda dinlediğim kişileri kronolojik bir akış içerisinde birbirine bağladım. Ortaya çıkan konuşma dizisine tarihsel denkliğini kontrol etmek kaydı ile kişisel bir anlatı olarak yaklaşmak da mümkün. Nihayetinde konuşmaları düzenleyen kişi olarak, 90'ların ikinci yarısında dahil olduğum bu süreç, aynı zamanda öğrenmek istediğim bir döneme de açıklık kazandırıyordu. Bu sayede dağınık bilgiler toparlanacak, farklı kişisel deneyimlerin birbirini nasıl tetiklediği ortaya çıkacak ve dönemi belirleyen ana akışın damarları görünür kılınacaktı. Nitekim, elinizde tuttuğunuz

bu kitap, 1990'lı yılları kişisel tanıklıklar üzerinden kayda almak isteyen ilk çalışmadır. Bu dönemi bu denli ayrıntılı tümleyen, kişisel tanıklıklara birincil ağızdan cevap arayan henüz başka bir çalışma gerçekleştirilmedi. Dolayısıyla konuşmalara katılan ve kişisel deneyimlerini dönem tahlilleriyle bize aktaran tüm konuşmacılara ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

Ne yazık ki yayının önemli bir kaybı var, ki bu eksiklik aynı zamanda kitabın geç yayınlanmasına da neden oldu. 1990'lı yıllardaki sanatsal üretimi ile dönemi belirleyen, hatta pek çok yenilikçi tavrın ortaya çıkmasına öncülük eden küratör Vasıf Kortun, bu konuşmaların ilk konuğu idi. Kendisi gerçekleştireceği konuşmanın yayına dönüşeceğini bilerek diziye katıldı, yaptığı sunum ile kitabın takip etmek istediği kurgunun ilk halkasını oluşturdu. Söyleşilerin yayına hazırlanma sürecinin ardından, her zaman olduğu gibi, tüm konuşmacılara deşifreleri gönderdik ve uygun gördükleri değişimi yapabileceklerini de belirttik. Vasıf Kortun yaklaşık 6 aylık bir gecikmenin ardından (her ay ek süre istemesine rağmen!) zamanının olmadığını belirterek metnini teslim etmedi. Kendisine her türlü yardımı yapmaya hazır olduğumuzu defalarca belirtmemize rağmen, zaman ayırıp katılamayacağını, düzeltmeler için yeterli vaktinin olmadığını söyledi. Tarihe, arşive, yazılı bilgiye her konuşmasında işaret eden bir kültür adamının bu kadar basit bir mazeret ileri sürerek metnini teslim etmemesi gerçekten üzücü.

* * *

İlk iki kitapta olduğu gibi, bu kitapta da editör Mine Haydaroğlu'nun çok emeği geçti. Konuşmacılarla sürdürdüğü ilişki, metinlerin eksiksiz ve hatasız şekilde basılmasında gösterdiği özen ve verdiği destekten ötürü kendisine sonsuz teşekkür ediyorum.

Levent Çalıkoğlu
Temmuz, 2008 İstanbul

Ali Akay

6 Kasım 2006

Levent Çalıkoğlu: Bu akşamki konuşmacımız sosyolog, kürator Ali Akay. İstanbul doğumlu Ali Akay, 1979'da Paris VII Üniversitesi'nden mezun oldu; aynı üniversiteden sosyoloji doktorasını aldı. 1992'de doçent, 1998'de profesör oldu. Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sosyoloji Bölüm başkanı olan Akay'ın kitaplarından birkaçı: *Konu-m-lar*, *Tekil Düşünce*, *İstanbul'da Rock Hayatı*, *Kıvrımlar*, *Sanatın Durumları*, *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. Akay, yurtiçi ve dışında çeşitli galerilerdeki, İstanbul Modern'de ve Akbank Kültür Sanat Merkezi'ndeki sergi küratörlükleriyle de tanınıyor. 1990'ların başında İstanbul'a geliş serüveninizi anlatır mısınız?

Ali Akay: Aslında ben Paris'te oturduğum sırada Mimar Sinan'dan bir teklif aldım ve öyle geldim Sosyoloji Bölümüne. Bir denemeye geldim İstanbul'a, bakalım ne yapılabilir diye, 1991'de. Fakat tabii, Türkiye'nin geçirmiş olduğu büyük bir şiddet dönemi vardı. 1970'li yılların ikinci yarısı. 1980 darbesi var. Daha büyük bir şiddet dönemi bu darbenin hemen sonrası. 1402'liklerin gönderilmesi ve istifası üniversiteden. Ondan sonra serbest piyasa, rahatlama, liberalleşmenin getirmiş olduğu başka bir ekonomik ve sembolik bir şiddet dönemi. Yani Türkiye

üç şiddet döneminin içinden geçerek 15 yıllık bir tarih yaşadı diyebiliriz. O siyasi şiddet, devlet şiddeti ve piyasa şiddetinin ardından gelmiş olduğum İstanbul bana büyük bir değişim içinde gözüktü. 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren, daha Paris'te oturduğum sırada, Üçüncü Dünya üzerine bağımlılık teorileri, Üçüncü Dünya meselesi ve geçmişe doğru dönüştürülen bir tarih yerine geleceğe doğru açılan tarih gibi meselelere odaklanmıştım. *Tekil Düşünce* ve *Konumlar*'daki konularım bütün bu teorik çerçeve içinde yavaş yavaş büyük kentlerin dünya merkezleri olduğu üzerine beni düşünmeye itmişti. Yapmış olduğum seyahatler de bunu biraz fişekliyordu diyebilirim - Üçüncü Dünyaya yapmış olduğum seyahatler, Asya'da olsun, Afrika'da olsun ve İstanbul'a tabii. O sıralarda İstanbul'un, bildiğimiz 1970'li ve 80'li yılların İstanbul'unun bugünkü hale gelen şeklinin ilk nüveleri ortaya çıkmıştı. Yani o zamanki İstanbul'da yabancı diye adlandırdığımız insanlar, özellikle Sovyetler Birliği'nin yeni burjuvazisi, Doğu Bloğunun yeni burjuvazisi diyebileceğimiz bir kesim, Aksaray-Laleli aksı ile Taksim aksıyla birleşen bir şekilde bir dönüşüm geçirmekteydi. 1992'de yapmış olduğum bir çalışma İstanbul'daki Rus ve Doğu Bloğundan gelen kadınlar ve Türkiye'deki gençlik arasındaki ilişki, yani para ödeyerek geneleve gitmek pratiği yerine bir tavlama kavramı üzerinden, yeni bir fuhuş sektörü ortaya çıkmıştı. Yani bir bar meselesi çıkmıştı ortaya. Direkt bir para ekonomisi. Öncelikle eğlence tüketiminin üzerinden geçen bir para ekonomisine dönüşmeye başlamıştı. Bu çok ilginç bir şey, çünkü o dönemi hatırlarsanız, benzer bir çizgide Türk Pop kültüründe, daha sonra tekrarlanan maço tipler yerine daha efemine pop yıldızları ve 1970'lerin başında başlayıp 80'lerde küçük bir ara veren Arabesk kültürü yerine, yeni Türk Popu o zaman ortaya çıktı. Bu karmaşa içinde İstanbul'un, en son bienal kavramı olan "İstanbul"un bugünkü halinin başladığını görmeye çalışmak, sosyolojik bir konu olarak ilgimi çekmeye başlamıştı. Bu nedenle burada kaldım. İlk geldiğim sırada büyük bir oranda Mimar Sinan'da vermiş olduğum derslerin yanı sıra BİLAR'da dersler vermeye başladım. O dönemde BİLAR adında (Bilim Araştırma)

Aziz Nesin'in kurmuş olduğu bir eğitim merkezi vardı. Marksist ağırlıklı bir eğitim merkezi gibiydi burası ve alternatif üniversitenin, darbe sonrası, YÖK sonrası üniversitenin muhalifi olan bir özel üniversiteydi. Orada bugün içinde olduğumuz paradigma, yani postmodernizm, post yapısalcılık, Deleuze ve Guattari veya Foucault'nun yanı sıra İstanbul, megalopol ve Şerif Mardin'in sivil toplum kavramı gibi konular üzerinde dersler vermeye başladım. Bu derslerden biri megalopoller üzerineydi ve aslında İstanbul odaklıydı. Ahmet Soysal ile birlikte bu semineri yaptık. Heykeltraş Erim Bayrı benim öğrencimdi Mimar Sinan'da, daha doğrusu derslerime geliyordu. Mimar Sinan'da resim bölümünden kimseyi tanımıyordum o sıralarda. BİLAR'a derslere Mustafa Pancar, İrfan Okan da geliyorlardı. BİLAR'da tanımadığım bir insan kitlesi vardı. Onların kim olduklarını bilemiyordum. Fakat daha sonra tanıştığım Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Murat Sinkil, Lerzan Özer, Haluk Gedik'ti (galiba bugün grafikerlik yapıyor). Bu isimlerin hemen hemen hiçbiri bugün sanat yapmıyor. O grup yapmakta oldukları bir sergiyi megalopoller ve İstanbul üzerine kurmuşlardı ve benden bir yazı istediler. Ben de onlara gittim, konuştum ve bu yazıyı yazdım. Yavaş yavaş bir dostluk oluştu aramızda. O grupla 90'lı yılların sonuna, 2000'li yılların başına kadar birçok sergi yaptık. Sonra Seza Paker ile yapmış olduğum sergiler dönemi başladı. 1999'da Seza Paker'in kişisel sergisinin küratorlüğünü yaptım. Bu bir sanatçıyla ilk kişisel sergi küratörlüğü deneyimim oldu: Çok heyecan vericiydi; çünkü bu sefer sanat tarihi ve estetik baskın çıkmaktaydı, sosyolojik veya felsefi bakışa nazaran. "Giz ve Açıklık" (1999) sergisi Andrea Mantegna ile Ermeni madamın hamamını yan yana getirmekteydi ve Beyoğlu'nun, o müzikal kaos taşıyan sesleri ile Seza Paker hamam seslerini (erkekler hamamının seslerini) karıştırmaktaydı. İstanbul'da ses enstalasyonu o zamana kadar yapılmış bir şey değildi. Ses, ışık, sanat tarihi ve desenler ve koku (serginin yapıldığı hamamın sahibi olan Ermeni madamın patronluğuna gönderme yapan bir Ermeni kâğıdının kokusunu kullanmıştı Seza Paker bu sergide) birbirlerine giriyordu. Bunlar

İstanbul için ilk büyük sanatsal ve malzeme yenilikleriydi. Bir sene sonra da Seza Paker başka bir sergide (Riskli Gölgeler, Kasa Galerisi) bantları, desenlere fotoğraf transferlerini ve yazıları kullandığında; soruları, Filistin meselesinin günümüz çıkmazını (Halüsinasyon, Ümit, No Comment gibi yazıları kullanıyordu) sorgulayan soruları sorduğunda hem kavramsal hem de malzeme olarak yenilik yapmaktaydı. Paker de şeffaf kâğıtlara transferleri kullandı ve gazete kâğıtlarına yapmış olduğu desenlerinin kendilerini göstermektense fotograflarını dia makinesinden (başka bir malzemeden geçerek) gösterecekti. Bunlar İstanbul'da güncel sanatın ilk malzeme yenilikleri, atılımlarıdır sanırım. Sadece içerik değil, aynı zamanda, yeni malzemelerle enstalasyonlar gündeme gelmeye başladı. Bu, benim küratoryel gelişmemde önemli bir andır. Sanatı içeriğiyle değil formlarıyla da gösterecek yeniliklere şahit olmak.

L.Ç.: Peki Paris'te olduğunuz dönemde İstanbul'daki, Türkiye'deki sanat ortamı ile bir ilişkiniz var mıydı? Yani takip ediyor muydunuz? Gelip gidişler oluyor muydu?

A.A.: Aslında, çok takip etmiyordum. Sadece yaz ayları, bir aylığına tatillerde İstanbul'a geliyordum. Ama eski nesil ressamlardan çok dostum vardı Paris'te. Ömer Uluç, Komet, Yüksel Arslan, Mehmet Nazım vs. 1992'deki megalopoller üzerine, İstanbul üzerine yapılan sergi sırasında Hüseyin Alptekin, Vasıf Kortun Michael Morris Bilkent'te ders veriyorlardı. Vasıf ile daha evvelden tanışıyorduk. Paris'ten İstanbul'a geldiğim bir yaz tanışmıştık. Onlarla da arkadaşlığım süren bir çizgi içinde. Megalopoller kavramı 1992 Bienalinin de kavramı oldu. Daha sonra 1993 yılında Emre Zeytinoğlu bana bir projeyle geldi. Marcel Duchamp üzerine, *Readymade* kavramı üzerine bir sergi yapmak istiyordu. Epey konuştuktan sonra ertesi gün Emre bana telefon etti. "Bu sergiyi beraber yapabilir miyiz" dedi. Ben de 'niye olmasın' dedim ve 93 yılında Urart Sanat Galerisi'nde Emre ile birlikte "Pisuvarın Bir Dekonstrüksiyonu" sergisini yaptık. Dekonstrüksiyon kavramı üzerine düşünülmüş ve Duchamp'nın daha sonrasını sorunlaştıran bir sergi oldu. Aslında sonra Macaristan'da Ujlak Galeri'de yapı-

lan "Kesişen Coğrafyalar" sergisi, Emre, Müşerref Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu, Hüseyin Alptekin'le birlikte "Devlet, Sefalet Şiddet"e doğru çizgi çekilmeye başlanmıştı. Ama "Devlet Sefalet Şiddet" iki yıllık bir tartışma ortamı sonunda ortaya çıkan bir sergi oldu. Bu arada İpek Aksüğür bir defa üniversiteye gelip AKM'deki kendi projesini anlatmıştı. Onun için de bir yazı yazmıştım. Hatta o yazı daha sonra 96 yılında bugün İstanbul Modern'in başka bir binasına yerleşmiş olduğu Tophane'deki antrepoların birincisinde, "Öteki" adlı sergide bana geri döndü. Tanımadığım güleryüzlü bir sanatçı geldi, "size bir şey göstermek istiyorum" dedi. Aşağıya indim baktım bir tuval resmi var ve yazılar var, okuyorum, okuyorum, baktım 'kimliksizleşme' bilmem ne falan, dedim ki bu benim yazım. "Evet, sizin yazınızı aldım koydum" dedi, adını sonradan öğrendiğim Halil Altındere. Kimlik meselesi üzerine İpek'e yazdığım yazıdan yola çıkarak o da projelerini yapmaya başlamış. Aynı yıl Genç Etkinlik sergileri başlamıştı, 96 yılında ikincisi oldu. İkincisinin kavramı da "Yersizyurtsuzlaşma"ydı. Deleuze'un ve Guattari'nin *déterritorialisation* kavramından yola çıkarak Deleuze'le birlikte çevirmiş olduğum kavram. Bu Genç Etkinlik sergisinin kavramıydı ve Halil Altındere'yle Şener Özmen burada Güneydoğu'daki boşaltılan köylerin dosyalarını sergilediler. 97 yılında Halil Altındere yine kimliksizleşme üzerine, kendi kimliğinden yola çıkarak 6, 7 tane panoyla, aynı konu üzerinde devam etti. İpek'te başlayan bir hikâye Halil'de başka türlü sonuçlandı diyebilirim. Yine 92 yılında *Varlık* dergisinin Postmodernizm sayısında simülakr üzerine bir yazı yazmıştım. Önay Sözer simülakr ve simülasyon kavramını ele alan başka bir yazı yazmıştı ve arkasından benim ona yazdığım başka bir yazıda da bu kimliksizleşme meselesinin ancak bir simülakrla mümkün olacağını yazmıştım. Kimliksizleşme teorisini aslında o yıllarda kavramsal olarak çalışıyordum. 1990'ların başından itibaren kimlik ve kimliksizleşme meselesi aslında "Yersizyurtsuzlaşma"yla doğru orantılı olarak geliştirmiş olduğum bir kavramdı ki, burada hatırlayanlar olacaktır, 90'ların başında herkes kimlik üzerine odaklandığında, kimlik meselesini, Kürt

kimliği, İslam kimliği gibi kadın kimliği vs. üzerinden konuşurken ben kimliksizleşme meselesi üzerine konuşuyordum ve kavramsallaştırıyordum. Bugün baktığımda bir moleküler devrim oldu diyebilirim. Guattari'nin söylediği anlamda, yani bugün kimlikten değil herkes kimliksizleşmeden, artık, gitgide daha fazla bahseder oldu. Ama asıl 90'lı yılların sanatını etkileyen şey bence Foucault'nun, Deleuze ve Guattari'nin ve Baudrillard'in çevirileridir. Bunlar bana temel bir dönüşüm noktası gibi geliyor. Sadece Türkiye'de değil, 90'lı yılların Avrupa sanatında da. Catherine David'in yapmış olduğu 97 yılındaki Dokumenta sergisinin kataloğuna baktığınız zaman, içinde Lyotard'ın Postmodernizm, Edwad Said'in Oryantalizm, Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla ve Yersizyurtsuzlaşma meseleleri tamamen sanatın teorik olan kısmını kurmaktaydı ve Türkiye'de de bu aynı anda başladı diyebilirim, aynı zamanda yaşandı. Batı Avrupa'da olduğu şekliyle, fakat tabii, şu farkla ki Batı'da büyük bir sermaye içinde bu tip sergiler gerçekleştirilebilirken Türkiye'de sanatçıların kendi çabalarıyla gerçekleştirilebiliyordu. Bunun bir piyasası neredeyse hâlâ yok. Bir başka ilişki yine Deleuze ve Guattari ve BİLAR'da yapmış olduğum Deleuze seminerlerine gelen İnci Eviner'le oldu. İnci'yi tanımıyordum o zamana kadar, seminerlere geldi, sonra beni atölyesine çağırdı. 93 yılında bir sergi yapmıştı, o da benden bir yazı istemişti ve onunla da arkadaş oldum. Selda Asal sesler üzerine çalışıyordu. Birinci "Anı Bellek" sergisinin kataloğunun yazısını Vasıf benden istediğinde Selda için yazmış olduğum belki ilk yazıdır. Ondan sonra da birkaç sergi için, MentalKlinik'in "Uyku" projesi için vs., yazılar yazdım ve bu yazılarla, bu sergilerle birlikte, arkadaşlarım sanatçılar oldular.

L.Ç.: Peki, araya girip bir şey sorayım. Çünkü gidişat geriye doğru döneceğimizi gösteriyor. Sonuç itibariyle siz 90'ların başından itibaren bir ölçüde burada sanat ile sosyoloji arasındaki ilişkiye dikkat çekmeye başladınız. Deleuze, Guattari ve sizin çevirilerini yaptığınız pek çok felsefeciyle bir şekilde Paris yıllarınızda edinmiş olduğunuz bir alt yapı, bir bilgi var. Biraz oraya geri dönelim; oradan buraya ne taşıdınız, sonuçta eğitim sürecinde de sanatla

ilişkiniz oldu mu veya tamamen felsefe ve kavram üzerinden mi devam etti bu ilişki?

A.A.: Yok. Ben resim okumak için gittiğim Paris'te başka şeyler okudum. Herkes başka şeyler okumak için Paris'e gidip ressam oluyordu. Ben de ressam olmak için gittiğim Paris'te başka bir şey oldum. Aslında memnunum başka bir şey olduğuma. Belki de kötü bir ressam olabilirdim. Çünkü Paris Akademisi'nin o dönemleri çok parlak yıllar değil. Oradan parlak ressamlar çıkmadı, bugüne kalan. O bakımdan çok avangard bir üniversiteye gitmekten ve sosyal bilimlerin olduğu kadar sanatın da paradigmasını değiştirmiş insanlarla beraber olmaktan dolayı, büyük bir şans eseri, bu serüveni iyi yaşadığımı düşünüyorum. Çünkü deneysel bir üniversite olan Paris VIII'de ders veriyordu bu isimlerin çoğu. Felsefe bölümünü kuran Foucault'ydu, Châtelet ile birlikte. Deleuze ve Guattari orada ders veriyorlardı. Poulantzas vardı, Marksist teorisyen, daha sonra intihar etti. Yine aynı şekilde Lelièvre vardı, Lelièvre Sartre'ın çok iyi bir arkadaşıydı. Robert Linhard vardı 68'in önemli insanlarından bir tanesi; Daniel Dfert hocam oldu. O da Foucault'nun hayat arkadaşıydı. Daha sonra Deleuze oldu hayatımın içinde. Deleuze'in emekliliğinden sonra, Pierre-Philippe Rey, Claude Meillassoux ve Emanuel Terray gibi dönemin dünya parlağı Marksist antropologları oldu hocalarım. On beş yıl boyunca çok şanslı bir eğitimden geçtikten sonra buraya geldim. Tabii çok disiplinli bir eğitim aldım; yani sosyoloji, siyasal bilimler, hukuk, felsefe, sanat tarihi, *art plastique* bölümlerinden on beş yıl boyunca ders aldığınız zaman fena bir formasyonunuz olmuyor. Resim öğrenimi için gitmiş olduğunuz Paris'te, gezdiğiniz sergiler, büyük sergiler, küçük galeriler vs. size oldukça iyi bir deneyim veriyor. Bu bakımdan, ben buraya geldiğimde onlar bana gelmese zaten ben sanatçılara gidecektim, sonunda. Şunu söyleyebilirim aslında: 90'lı yıllardan bugüne gelen iki çizgiden bahsedebiliriz diye düşünüyorum. Tekrar dönebiliriz benim serüvenime ama önemli bir olgu var diye düşünüyorum sanat camiasında. Türkiye'de son on beş yıl içinde gelişen çizgi içinde bir analitik diye adlandırabileceğim bir

kanatla, yapısal diye adlandırabileceğim ikinci bir kanat. Analitik bölüm; yapılan sergiler, değişen malzemeler, kavramsallaşan çalışmalardan oluşuyor. Yapısal bölüm ise piyasada oluşuyor. Orada bir değişiklik olmadı. Türkiye 90'lardan itibaren bugüne gelen bir çizgi içinde çağdaş sanatta inanılmaz bir değişim yaşadı diyebilirim. Ama bunun değişim değeri olarak göstergesi yapısal bir şekilde duruyor karşımızda. Piyasa 90'larda nasılsa biraz daha büyüyerek, biraz daha belki palazlanarak olduğu yerde durmaya devam ediyor diyebilirim; çünkü bütün bu yapılan sergilerin sanatçıların yapmış oldukları işlerin, çalışmaların karşılığı alınmadı. Bu süreç aslında trajik. Gitgide yalnızlaşarak, sanatçılar etraftan gördüğü ilgisizlikle, elde kalan büyük enstalasyonların yakılıp yıkılmasıyla, şiddetle bu alanı bazıları terk ettiler. Bu bir parça da değişmeyen yapısal piyasanın yüzünden oldu diye düşünüyorum. Çünkü Türkiye'de çok büyük bir eksiklik, kamusal alan. 90'ların başında geldiğimde iki önemli kamu mekânı vardı. AKM ve Taksim Sanat Galerisi. Bahsettiğim sergilerin bir kısmı hep buralarda oldu. Bunun dışında iki üç tane galeri vardı bu tip sanatların gösterilebildiği. BM'de mümkündü, Maçka Sanat'da ve Galeri Nev'de ve de aslında o zamanki Güllü Aybar'ın yönettiği Urart'da mümkündü. Fakat bu süreç zarfında BM zaten yok oldu. Urart kapandı. Maçka Sanat devam ediyor ama bir sene kapanıyor bir sene açılıyor, böyle devam ediyor gibi. Nev her zaman için bir dengeyi devam ettirdi. Yani hem eski nesil, hem de yeni, ara sıra yeni sanatçıları koyarak piyasaya. Tabii galeriler de mecburlar bir yerde kendi açılarından, ama yapısal kalan bir şey o galerileri etkiliyor diye düşünüyorum. Asıl değişim belki piyasa değişimi değil, ama bu piyasayı ilgilendiren bir şey 95'te yapılan bienalden sonra başladı. Çünkü 95'ten sonra Türkiye'de iş yapan sanatçıların uluslararası alanda bir tür görünürlüğü ortaya çıktı diyebilirim. Bu hemen olmadı, ama aşağı yukarı on yıllık bir süreç içinde, 95'ten 2000'e, 2005'e gelen bir süreç içinde, on beş yirmi tane isim var ki, dünyanın her yerinde sergiler yapmaya başladılar ve bunların alıcıları da daha çok yurtdışından oldu, olduğu kadarıyla.

L.Ç.: Şimdi sonuçta birlikte hareket ettiğiniz sanatçıların isimlerine bakıyorum ("Devlet Sefalet Şiddet"te bir grubunu saydınız), Gülsün Karamustafa var, Hüseyin Alptekin var, Bülent Şangar var. Nihayetinde bu sanatçılar, Bülent haricinde, belli bir yaştalar. Eğitimlerini 80'lerde bitirmiş, tamamlamış sanatçılar. Bu sanatçıların 80'lerden 90'lara neler taşıdığını düşünüyorsunuz? Sizin konuşmalarınızla ve yazılarınızla devam ettirdiğiniz kavramsal sergi fikri çerçevesinde bir şeyler üretildiği ortada, ama nihayetinde 80'lerden de bir şeyleri çağırdıklarını da kabul etmek gerekir. Böyle bir kırılmayı nasıl tahlil edebiliriz? Belki uzakta olduğunuz için çok net görememiş olabilirsiniz, ama 90'lardan beri iyice içindesiniz.

A.A.: 90'ların başından beri Gülsün Karamustafa'yı tanıyordum. Başka bir ortamdan tanıyordum. 1991 yılında birinci "Anı Bellek" sergisini yaptıklarında benim *Konumlar* kitabım çıkmıştı. Gülsün geldi bana dedi ki "*Konumlar*'ı bir daha okudum ve şu anda neyin değiştiğini fark ettim". Zannediyorum ki değişen şu oldu: Akademilerin vermiş olduğu, Mimar Sinan, Marmara'nın –o zaman daha Tatbiki'ydi zannediyorum– verdiği resim ve malzeme kullanımı ve bir sanat tarihi dışında, kuramsal ve kavramsal kısım eğitim ortamlarında yapılan bir şey değildi. Hâlâ da çok fazla yapılıyor değil, birkaç tane ders dışında. Ama demin söyledim, bir daha tekrar edeceğim: 90'lı yılların içerisinde Avrupa'da yaşanmış olan değişimin aşağı yukarı aynı zamanda burada yaşanmış olması 80'li yıllardan bir kopmayı oluşturuyor. Bir sosyal bilim terimi kullanırsam, bir tür paradigma değişimi ortaya çıkıyor. Kuramsal ve kavramsal düşünme biçimi ve bunu uygulama biçimleri 90'lı yıllarda kendini göstermeye başladı. 80'lerde enstalasyon yapılıyordu. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergilerinde enstalasyonlar oldu. Ama zannediyorum hâlâ süren bir çizgi içerisinde Türk Sanatında formel bir değişim –Marx'ın kullandığı bir terimi kullanmam gerekiyor, şu anda: çünkü, öyle açıklayabileceğimi düşünüyorum–, emeğin sermayeye formel boyun eğmesinden reel boyun eğmesine geçtiği zaman, kapitalizmin hakim üretim biçimi olarak kendini göstermesi gibi, sanatlarda da düşünsel veya kavramsal boyutta

değil, biçim ve içeriğin formel olanın ve içeriğin kavramsal olana evrilerek ve bununla birlikte değişmesiyle bu gerçekleşti 1990'ların başında. Sanatçılar ve tabii dışardan bakan insanlar aynı şekilde algılamaya başladı zannediyorum. Bu durum 1990'lı yıllar içinde kendini gösterdi ve görünür olmaya başladı. Ben 1988'de bunu yapmıştım filan gibi şeyler var ama onu görünür kılması 90'larda ortaya çıktı zannediyorum. Çünkü dikkat ederseniz 90'lı yılların başında ben geldiğimde, burada birtakım tartışmalar vardı. "Resim bitti, yerine enstalasyon geçti" diye bir şey çıktı ve ben şu olduğumuz yerde bile, Yapı Kredi'de bile 90'ların başında 93'dü galiba, bir tartışmanın yöneticiliğini yaptım. Resim ve enstalasyon tartışması. Mehmet Güleryüz, Canan Beykal, Sezer Tansuğ. Bir grup sanatçı ve küratör "resim bitti" derken, bir grup sanatçı ve eleştirmen "hayır resim ölmez, devam ediyor" tartışmasını yapmaktaydı. Şöyle söyleyeceğim, bu Türkiye'ye has olmayan bir şey, ama Fransız İhtilali ve ona dayanan sosyolojik bir kavram olarak pozitivizmin etkisiyle Türkiye'de kendini gösterdi diye düşünüyorum. Şöyle ki, pozitivizmin özelliği şudur: Belli bir merhalenin bitip onun yerine başkasının geldiğini söyler. Eski ve Yeni meselesi. İhtilal olur, kralın kafası uçurulur, yerine cumhuriyet gelir. Eskiden bir şey kalmamıştır artık. Bu pozitivizmdir, August Comte'çu anlamında. Teoloji biter metafizik gelir, metafizik biter pozitif bilim gelir. Burada aynı mantıkla bir tür malzemenin bitip başka tür malzemenin artık başladığının iddiası içinde bir tartışma ortamı vardı. 1991 yılında, geldiğimin ilk senesi Mimar Sinan'da bir panel yapıldı. Bir kolokyum yapıldı, daha doğrusu. Ben de orada Semra Germaner'nin ricasıyla bir konuşma yapmıştım. Daha sonra galiba *Kıvrımlar*'da yayımladım. "Sanatta hiyerarşi yoktur"du konuşmamın başlığı. Orada sanatın bir malzemesinden bir başka malzemesine hiyerarşik bir geçiş olamayacağını vurguluyordum. Birdenbire kendimi Mimar Sinan'daki hocaların büyük bir alkışı içinde buldum. Koştular "aman" dediler, "bunu yayımlayalım, *Sanat Çevresi*'nde olabilir belki" dediler, ama allahtan istemedim. Çünkü 91 yılında bu enstalasyon ve resim tartışması birinin bitip diğerinin başlaması üzerineyken, aynı tartışma Fransa'da felsefe

için de, sosyoloji için de yapılıyordu. Fransız âdeti bu pozitivizm. Türkiye'ye oradan geliyor. Bu tartışmayı orada yaşadığım için bir şeyin ölüp başka bir şeyin onun yerine geldiğine asla inanmadım. Resmin ölüp yerine enstalasyonun geldiğine inanmadım. Değişim ve başka türlü bakma ve sanat yapma biçimleri var tabii ki bunu reddetmek imkansız, ama bu sadece bir gidişattı. O zaman da inanmıyordum, hâlâ da inanmıyorum böyle bir şeye. Böyle bir şeyin tam tersi şu anda sanki gerçekleşiyor gibi dünyada. Piyasalar yükseldikçe, para çoğaldıkça, resme doğru bir eğilim oluyor. Sanki ekonomik anlamda Kontradief çevrimleri diye adlandırıldığı gibi, bazı evreler var, bazı evreler geri geliyor gibi. Ama şaşırtıcı bir şekilde burada resmin bittiği yerine enstalasyonun geldiği tartışması en büyük tartışma olarak düşünülüyordu. 90'lı yılların başının tartışması belki de bu, resmin bitmesi meselesi. Aşağı yukarı bütün resim dışı çalışanlar ve bunu teorize etmeye uğraşanlar (sanatçıların hepsi bunu yapmıyorlardı ama bazı eleştirmenler diyeyim) küratörler ve eleştirmenler bunun üzerine çok düşünüyorlardı ve bayağı ikiye bölünmüş bir ortam söz konusuydu. Bu ortam 90'lı yılların ikinci yarısında sanat görüşünün parçalanmasına yol açtı diyebilirim. Çünkü bu parçalanma şunu ortaya çıkarttı: 1995 yılında René Block'un yapmış olduğu bienalle başlayarak İstanbul bienallerinin küratörleri Türk vatandaşı olmayanlardan oluşmaya başladı. Birincisi René Block'tu, arkasından Rosa Martinez geldi, arkasından Paolo Colombo geldiğinde, iş çığırından çıkmaya başladı. Piyasa diye adlandırabileceğim bir galeri çizgisidir bu. Ve resim yapan diye adlandırabileceğim bir ressam grubu bienalleri görmeyi reddettikleri gibi, kimi zaman, hatta hoca olanlar öğrencilerine "bienallere gitmeyin orada saçma sapan şeyler yapılıyor" öğütlerini de vermekten geri kalmadılar. Ciddi bir parçalanma oldu bu. Bir yanda Çağdaş Sanat diyelim adını böyle koyabiliriz, adlar hiç önemli değil, diğer tarafta ise bir Modern Resim geleneği. Ama modern diye adlandırabileceğimiz resim geleneği modern değildi, çağdaş diye adlandıracağımız sanatlar ise çağdaştı ama kendilerine değişim değerini oluşturacak bir meşruiyet bulamıyorlardı ve hâlâ da çok fazla buluyorlar diyemiyorum.

L.Ç.: Şunu sorayım mı arada? Bu 90'lardaki paradigma değişikliğiyle ilgili Vasıf çok üstünde durmadan basitçe bir şey söyledi. Özellikle kendi sergileri için söyledi bunu. Belki de zaman kalsaydı üzerinde en çok konuşulması gereken şey oydu tahminimce. Dedi ki "hem 'Anı Bellek 1'de hem 'Anı Bellek 2'de bu paradigma değişikliğini tam anlamıyla bazı sanatçıların da hissedemediğini, özellikle de genç kuşakta çok belirgin bir şekilde, kavramla düşünmenin veya bir şekilde sanat yapıtıyla kavramsal bir etkinliğe doğru açılmanın hâlâ yeni bir şey olduğuna dair bir şeylerin duyumsandığını söyledim". Ne diyorsunuz buna?

A.A.: Herkese şu anda İstanbul Modern'de sinema bölümünde oynatılan Godard'ın ve Méliès'nin dört kısa filmini görmelerini tavsiye etmek isterim. Çünkü Godard şöyle çok güzel bir şey söylüyor: "Gözlerinizi açtığınızda gerçeği görürsünüz, kapattığınızda temsili görürsünüz." Yani temsili görürsünüz. Temsil meselesi bütün bir modern sanatların uğraştığı bir kavram. Temsil dışı bir şey yapmak anlamında. Ama ister soyut, ister figüratif, isterse Lyotard'nin söylediği anlamda figüral diyelim, bugünkü Leipzig Ekolünün yaptığı resimler gibi düşünürsek. Onların figüralden yola çıkarak bunu yaptıklarını düşünüyorum. Sınıfta temsil yapılıyor; yani temsilsiz bir hayal görmek imkânı yok diye düşünüyorum. Bu temsili olan illa bir forma, bir figüre ait olmasa bile. Çok güzel bir şey söyledi Lyotard zamanında Jackson Pollock'un resimleri için. "Evet figür yok ama form var" dedi. Figür bir formun parçası çünkü. Form bir figür oluyor, ama figür olmayan formlar var. Bütün bu formların hepsi bir temsile bağlı. Ama göstereni kuvvetli olan bir temsil değil bu. Kimi zaman sadece işareti olan formlar bunlar. Maleviç beyaz kareyi yaptığı zaman, beyaz üzerine beyazı yaptığı zaman, olağanüstü bir temsile dayanır. Tanrının temsiline, mükemmeliyete. İnsanın aslı tembelliktir; çünkü tanrı yedinci günde tembellik yaptığı bir günde ortaya çıkarmıştır. Kreasyon yapmanın yani sanat yapmanın, tam anlamıyla sanat yapmanın karşılığının Tanrı'nın mükemmeliyetine ulaşmak olduğunu söylediğinde de temsil vardı. Karşımızda bir beyaz, bembeyaz bir şey olsa bile. Dolayısıyla eski nesil ile yeni nesil arasındaki temsiliyetin

içindeki kalmak dedin, değil mi, öyle anladım? Elbette kalacak sanat temsiliyetin içinde. Temsiliyetten çıkmak mümkün değil, çünkü isterseniz video yapın, isterseniz fotoğraf yapın, enstalasyon yapın, resim yapın, beyaz monokromlar, mavi monokromlar yapın hep temsil içindesiniz. Yves Klein mavi monokromları yaptığı zaman sembolik bir temsilden bahsediyor, çünkü mavi asil kandan bahsediyor mesela. Biri Tanrı'nın mükemmelliği, biri asaletin mavi kanı, ama sanat hep bir göstereni olan, yahut gösterileni olan, yahut işareti olan ya gramatikal yahut gramer dışı diyebileceğimiz temsiliyetler içinde yapılıyor. Onun için Godard'ın söylediği olağanüstü geliyor bana. "Gözlerinizi kapattığınız zaman temsiliyetle karşı karşıyasınız." Hayal etmenin prensiplerinden bir tanesi temsiliyeti düşünmek herhalde. Edebiyatta öyle, sosyal bilimlerde bile öyle. Yani ben sosyolojinin bir tür sanat olduğu iddiasını yaparken, aslında bu antipozitivist sezgiye dayanan ve nesnelleştirme üzerine bakmak imkânından çıkıp kendisini, kendi kendisini nesne gibi gören bir sosyolojiden bahsettiğimde, aslında sosyolojinin kendisinden değil, temsiliyetinden de bahsetmek istiyorum. Bence aynı "resim bitti yerine enstalasyon başladı" gibi "temsiliyet vardı, temsiliyet bitti" tartışması da bir sahte tartışma.

İzleyici (İpek Aksüğür Düben): Evet, evet, doğrudur. Ondan önce kavramsal, kavramsal demeyeceğim, teorik edilen laflardan sadece Oryantalizm üzerine, benim doktora tezimle ilgili bir tartışma başlamıştı o sırada. O da öyle havada kalmıştır, benim dışımda bir şey olmadı. Ta ki Zeynep [İnankur] ile Semra [Germaner] çok daha sonra bunu başka şekilde ele alana kadar. Ancak 91'de "Anı Bellek" sergisi ilk küratörlü sergidir. Ve o sergiyi ben Vasıf'la şahsen çok uzun süre konuşmuştum. Yani küratörlü bir sergi yapılmalıdır diye. Gerçekten ilk küratörlü sergi odur ve o sergi hakkında da bir dizi yazılar çıktı. Sen, Deniz Şengel, *Hürriyet Gösteri*'de. O yılın, yani 91 yılının özelliği yalnızca sanatçıların birdenbire görünürlük kazanması değildir, yani sanatçılardan dolayı değildir bence. Levent'in işaret ettiği yere gelmek istiyorum. 80'lerde bayağı bir grup sanatçı var. Yani analitik kavramsal işler yapan insanlar var. Şükrü Aysan ve çevresi var, Ahmet Öktemler var. Ne bileyim

benim yaptığım işler var, Füsun Onur var, bir yığın kişi var. Ama kavramsal baza kimse oturtmuyordu bunu...

A.A.: İşte onu söylemek istedim ben de. Formel bir değişiklik vardı, fakat bu formel değişiklik kavramsal ve teorik boyuta oturmuş değildi. Gülsün'ün bana 1991 yılında "Anı Bellek" sergisinde söylediği, *Konu-m-lar*'dan (Bağlam Yay. 1991) sonra bu oldu zannediyorum. Ne zamanki bir kuram ortaya çıkmaya başladı burada, sanatçılar bunu okumaya başladılar. Yaptıklarının farkına varmaya başladılar ve kavramsal ve kuramsal bir şekilde bunu düşünmeye başladılar. Bu önce sosyal bilimlerin sanata dokunmasındandır diyeyim.

İzleyici (İpek Aksüğür Düben): Tabii ki bir tür meşruiyet kazandırdılar o sanata; yani ne olduğu belirsiz bir şey olmaktan çıkarak bir kategori, formel bir görüntü aldı. Bu da cesaretlendirdi bence. İkinci sosyolojik ilginç olay da; genç erkekler sanata girmeye başladılar. 80'lerin cinsel özelliği kadın sanatçıların ağırlıkta olmasıdır, yani önemli işleri kadın sanatçılar yapmışlardır. 90'larda birdenbire burada erkekler, genç erkekler sanatçı olunabilir, saygın da olabilir...

A.A.: 80'lerde de vardı bu genç diye adlandırabileceğimiz erkek sanatçılar. Erdağ Aksel olsun, Yusuf Taktak, Ayse Erkmen, Gülsün Karamustafa olsun. Yani, yok değiller. Söylemiş olduğun şöyle doğru ama: 1980 darbesinden sonra Türkiye'de sessizlik üzerine oturan edebiyat şiir dünyasının kendisini darbenin baskısını daha az hisseden plastik sanatlara doğru çekmesi, plastik sanatların siyasallaşması açısından doğru. Sosyoloji, felsefe ve sanat beraberliğinden bahsediyorum. 16-17 yıldan beri Türkiye'de bu oluyor. "Anı Bellek" sergileri olsun, "Devlet Sefalet Şiddet" olsun, Kıbrıs'ta yaptığım "Azınlık" sergisi olsun, "Kişisel Coğrafyalar" olsun, Macaristan'daki yahut ondan sonraki Yunanistan sergileri olsun. Kardak krizi sırasında, 1996'da, bir grup sanatçı ile birlikte Yunanlı sanatçılar ile tartışmaya başladık, Türkiye'nin neredeyse Yunanistan ile bir savaş ortamı içerisine girdiği bir sırada. Bu ilişkiler aslında Yunanlılar ve Türkiye'nin devlet düzeyinde. AB'de mesela bugün Türkiye'yi en destekleyen ülkelerden

bir tanesi hâlâ Yunanistan, 96 yılında o buluşmamız bir sürü sergi oluşturdu. Önemli bir siyasi hareket bence. İkincisi de yine Ermenistan'da 2. Gümrü Bienali'nde Türkiye'den bir grup sanatçının Ermenistan'da Ermeniler ile birlikte yapmış olduğu sergilerden ilki. Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Seza Paker, bu üçü sanatlarda siyasal bir tavrı gösteriyor. Üçüncüsü tabii Kıbrıs'taki "Azınlık" sergisi, 96 yılında. Azınlık kavramını yine aynı kimliksizleşmede olduğu gibi tartıştık. Herkes kimlikten bahsederken biz kimliksizleşmeden bahsediyorduk. Azınlıktan veya azınlık oluştan bahsederken, Deleuze'ün meşhur kavramı azınlığı bir kimlik azınlığı olmaktan çok, bir kimliksizleşme olarak ele alan kavram şeklinde kullanmaktaydım. Kıbrıslı Türkler sergiye geldikleri günün ertesindeki konferansa gelmediler. Çünkü onlar azınlık olmak istemiyorlardı. Halbuki benim bahsetmiş olduğum oradaki azınlığı bir kişi geldi anladı. İngiltere'den gelen bir genç çocuk vardı, Kıbrıslı, "aaa !!! şimdi anladım, azınlığı kimlikten vazgeçmek anlamında kullanıyorsunuz" demişti. Birkaç sene sonra Ümit İnatçı ile birlikte Kıbrıs'ta, yine Ledra Palas'ta dört tarafı kapsayan büyük bir sergi yapmak için çalışmalara başlamıştım. Kıbrıs'a gittiğimde Türk Konsolosluğu'ndan bir telefon geldi, Ankara'dan izin aldınız mı diye soruyorlardı. ''Ben izinlerle sergi yapmadım şimdiye kadar" dedim. Sonra beni sokmadılar Ledra Palas'a, toplantıya. Dört tarafı Kuzey Kıbrıs, Güney Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye idi. Sanatçılardan yapılacak olan bir çalışmaydı. Bunun üzerine Brüksel'de bu sergiyi yapmaya uğraştım. Bu sefer sergiyi destekleyen İtalyan Delegasyonu, tam Türkiye'nin AB ile ilişkilerinin sıcaklaşmaya başladığı bir sırada birdenbire vazgeçti ve kaldı. En sonunda Selanik Bienali'nde 2004'de, bir oda içerisinde küçük bir çapta dört tarafın olduğu sergi gerçekleşti. Ümit İnatçı Kuzey Kıbrıs'tan; Güney Kıbrıs'tan Helene Black; Yunanistan, Atina'dan Lydia Dambassina; Seza Paker de Türk tarafından bir ortak sergi yaptılar "Kozmopolis" kavramı için, çünkü kozmopolitenlik üzerine kuruluydu serginin kavramı: 90'ların başlarında megalopolleşmeye başlayan İstanbul'un bu oluşumunun bugün görünürlük kazanması yahut

algılanır hale gelmesi. Çünkü İstanbul'un bu kadar çekici bir yer olmaya başladığı ilk an 1991. 1989 Berlin Duvarı'nın yıkımının ardından Sovyetler Birliği meselesinden itibaren, İstanbul önce Doğu'dan sonra Batı'dan gelen bir göç ile kozmopolit bir hale gelmeye başladı. Çağlar Keyder'in çok güzel bir makalesi vardır. 92 yılında, *Defter* dergisinde çıkan. Aynı megalopol kavramını kullanmasa bile İstanbul'un iletişimin merkezini oluşturduğunu vurguluyordu. İstanbul'un bütün Balkanlarda, Sovyetler alanlarında, İran, Irak, Kıbrıs vs. etrafının bir iletişim merkezi haline gelmesi, aslında İstanbul'un aynı zamanda sanat merkezlerinden biri haline gelmeye başlamasını hazırlayan sosyolojik koşulları ortaya çıkarttı. Burada tabii 90'lı yılların önemli bir tartışması "Devlet Sefalet Şiddet" sergisinde çok kuvvetli bir şekilde ele alınıyordu. Yani 1. Cumhuriyet, 2. Cumhuriyet tartışması; bir tür paradigma değişikliğinin başladığı yer; çünkü küreselleşme 80'lerden beri ortaya atılan bir kavramdı. 90'lı yılların yapısalcılık sonrası ve 95'ten sonra da sömürge sonrası yahut da mağdunlar sorunu, o tarihlerde, Türkiye'nin bu kavramları olmasa bile, sanatsal, sosyolojik ve siyasi paradigması içinde oturdu. Her ne kadar büyük reaksiyonlar gelse bile, büyük saldırılar ve şu anda siyasi alandaki büyük tartışma, AB, milliyetçilik vs. gibi kimlik ve üst kimlik diyeyim, (çünkü kimliksizleşme çok başka bir paradigmanın işareti, daha oraya girdiğimizi zannetmiyorum), benzer bir şekilde sanat çevresi içerisinde çok şiddetli, sağlıksız.

L.Ç.: Bununla ilgili şöyle bir şey söylemek mümkün sanki. Biraz önceki konuşmaya da geri dönmek adına; çünkü nihayetinde o konuşmada da bir iki şey var ki bugüne de akarak söylediğiniz o sağlıksız noktaya işaret edebilecek şekilde önümüzde duruyor. Çünkü İpek'in söylediği gibi 80'lerden itibaren formel bir değişiklik söz konusu ama nihayetinde çok şükür belki çok açık bir şekilde bu tartışmada en azından bir sanatçının da, o dönemi yaşayan birisinin de kabul ettiği buysa, demek ki artık rahatlıkla deklare edebiliyoruz ve konuşabiliriz bunları. 9o'larda bu bir kavramsal zemine oturmuştur. Ama bu talep daha çok aslında başından itibaren sanatçılardan da gelmiştir. Yani yapılan etkinlikler, Emre'nin

[Zeytinoğlu] davet etmesi veya bir şekilde bu sahnede bir ortak işbirliği kurulmasına yönelik talep, aslında belki bir dönem gerçeği, ama aynı zamanda sanatçıların bir ilişkiye sıcak bakmalarından doğmuş. Şimdi o dönemde bu sözünü ettiğiniz ve gerçekleştirdiğiniz sergilerdeki ilişkilere bakarak, sanki bugün böyle bir yakınlık, böyle bir paylaşım, böyle bir iki taraf adına dengeli bir talebin pek oluştuğunu falan göremiyoruz. En azından kişisel tecrübelerimiz bunu gösteriyor. Neye bağlıyorsunuz bunu? Biraz önce bir tür şiddetten söz ederek bir giriş yaptınız ama birtakım kırılmaların da var olduğu ortada. Bunu hepimiz farklı dönemlerde ve farklı sergilerde deneyimliyoruz. Ne olmuş olabilir bu kırılmada?

A.A.: Şöyle bir şey var aslında: Deminden beri 80'li yıllardan 90'lı yıllara gelmiş olan bir sanatçı grubundan bahsettik. Bir de 95'ten sonra bugüne doğru gelen ikinci nesil var diyelim. İkisinin çok büyük bir farkını ben gözlemliyorum. Bu ikili bir dinamik içinde kendini gösteriyor. Birincisi bir evvelki nesil sanatı sanat olarak düşünerek, sanatı sanat olarak düşünerek siyasi ve sosyolojik işler gerçekleştirdi ve bu grubun sanat tarihine bakarak yakın sanat tarihinden beslenerek çalıştığını, genelde, söyleyebilirim. Ama ondan sonraki bugün yeni nesil diye baktığımız sanatçılar arasında çok az böyle çalışan ve düşünen insan var. Sanatın dışında düşünüp, Vasıf'ın söylediği anlamda siyasi temsili çalışmalar yapan bir grup var. Bugün sosyolojik bir genelleştirme yaparsak bunu söylemem mümkün. Tabii istisnalar her zaman için söz konusu. Onun için sosyoloji çok işlenen bir şey değil. Genelleştirdiği için problemli sosyoloji. Ama alışkanlığını düşünerek şimdi konuşuyorduk, sosyolojik alışkanlığını sürdürerek konuşuyorum. Bir yandan eğitim, bir yandan üniversiteler dolayısıyla, zannediyorum bugün sanatı sanat olarak düşünüp iş yapan sanatçı sayısı çok az denebilir. Çünkü aslında dünyada da çağdaş diye adlandırılan sanatın güncel problemlerinden bir tanesi bu. Kullanılan *medium*'ların, malzemenin vermiş olduğu bir tür kolaylık gibi gözüken kolaylıkla, hiç kolay değil aslında ama, o kolaylık gibi gözüken kolaylıkla çok hızlı iş yapan, iş yaparken de daha az düşünen bir nesil var diye gözlemliyorum. Yani bugünkü temsili olan bakış bir yeni nesle ait

olan bakış. Sırf Türkiye'de olan bir şey değil, bu. Rus sanatçıları için böyle, Ermeni sanatçılar için böyle, İsrail sanatçıları için böyle, Bulgarlar için böyle vs. vs. Şilililer için bile öyle, Kazaklar için vs. Sanatsal refleksiyonu bir yana bırakıp veya hiç düşünmeyip formel ve temsili ironik çalışmalar yapan yeni bir nesil çıktı. Bunların çoğu video malzemesini kullanıyor ve enformatif bilgi veren ve ironik, enformatik videolar gerçekleştiriyorlar. Bir evvelki nesil sanatı daha ciddiyeti içinde ve daha estetiğin içinde saklı bir siyasallıkta düşünüyordu. Bugün estetik kaygı var mı, yok mu, çok daha fazla belli olmayan, direkt anlatımla, birebir anlaşılan çalışmalarla kendi işlerini gerçekleştiren bir nesil var. Bu niye sorusunu da sorarsak, dediğim gibi birincisi, eğitim, yani üniversitelerin aslında sanat tarihi ağırlıklı bir eğitimin olmaması; ikincisi, eser analizi diye bir dersin olmaması ya da iyi yapılmaması. Çoğunlukla olmadığını söyleyebiliriz. Tek tük şeyler vardır, yine o isim altında olmadan yapılan dersler belki vardır, ama sonuçta bütün Türkiye'den bahsediyoruz, sırf İstanbul'dan değil. Burada Mersin'den Erzurum'a kadar giden İzmir'den geçen, birçok fakülte var. Bu bakımdan iki ayrı iş pratiği çıkıyor karşımıza, nesiller arasına baktığımız zaman. Bunlar tabii kimi yerde birbirlerinden çok ayrılmıyor gözükseler bile resim pratiğinden gelip malzemesini değiştirmiş olan sanatçılarla, diğer disiplinlerden, grafik, bugünün eğitim modelinden gelen sanatçıların arasında sanat yapma biçimi farklı olduğunu söylemek yanlış gelmiyor bana. Bugünün ortamı, yani sanatçının resim bölümünden gelmiş olması veyahut olmaması çok önemli değil bu nesil için, ama ister grafikten gelsin, ister edebiyattan yahut müzikten yahut sosyal bilimlerden gelsin. Bir evvelki neslin içinde çok fazla örneğimiz hem yok, hem olduğu zaman bile resimsel bir düşünce üzerinden gelişen bir pratik öbür malzemeleri kullanırken de gözlemleniyor. Ama bugünkü nesil hâlâ temsili alan içinde kabul ediyorsa (temsil lafını böyle kullanıyorum) temsiliyet resimsel düşünme biçimini temsiliyet dışında kullananlarda bu temsiliyet çok kuvvetli bir şekilde ironik ve enformatif bir temsiliyette kalıyor. Yani biraz komikleştiren bir tavır, diğer yandan da siyasi bir meseleyi temsil eden, direkt temsil eden bir çalışma

biçimi. Halbuki bir evvelki nesilde direkt temsil görmekten çok, temsil düşüncenin içinde ve estetiğin içinde yoğrulmuş bir şekilde gözüküyordu diye düşünüyorum.

L.Ç.: Biraz salona dönmekte fayda var.

A.A.: Bir şey daha söyleyeyim o zaman, çünkü sadece sanatsal çalışmalar açısından değil ama çağdaş sanatın kitleselliğe doğru açılması bakımından önemli olduğunu düşünüyorum: TRT 2'nin özellikle "Gündemde Sanat Var" programının, çağdaş diye adlandırılan bir sanat biçimini televizyon ekranlarından Türkiye'ye geçirmesinde, yavaş yavaş göz aşinalığında vs., çağdaş sanata dışarıdaki insanların bakışında bir etkisi olduğunu düşünüyorum.

L.Ç.: Peki, sorusu olan var mı acaba?

İzleyici: İyi akşamlar. Biraz önce sosyologların da bir çeşit sanatçı olduğunu söylemiştiniz.

A.A.: Hayır, sosyolojinin bir sanat olarak düşünülme ihtimalinden bahsettim. Sosyologlardan bahsetmedim.

İzleyici: Peki, özür dilerim o zaman.

A.A.: Tam tersine sosyoloji yapanlar bugün yapılan sanatlara çok fazla ilgi duymuyorlar ve çok fazla beğenmiyorlar. Çünkü biz daha iyi yapıyoruz diyorlar. Siyasi sorunları gösterme meselesi söz konusu oldugunda güncel sanatta.

İzleyici: Ben bir soru soracağım, az önce yeni nesilden bahsettiniz, bunların daha az düşündüğünü, ama daha çok, daha hızlı iş ürettiğini söylediniz.

A.A.: Düşünürken. Çok dikkatli konuşuyorum, o bakımdan tekrar edeyim. Düşünürken sanatsal olan düşünceden çok siyasi düşünceye bakarak hızlı iş ürettiklerinden bahsettim.

İzleyici: Tamam şimdi, yani ben biraz farklı anladım herhalde orayı. Neyse bilemiyorum, sadece benim tarafımdan mı böyle anlaşıldı yoksa başkaları tarafından da mı böyle anlaşıldı bilemiyorum. Neyse şimdi ben...

A.A.: Şöyle söyleyeyim: İkisi de doğru, ama "düşünmeden" lafını kullanmadım. Ama hızlı düşündüklerini ve hızlı olduğu için de dolayım imkânı olmaksızın düşüncenin direkt çıktığını söyledim.

İzleyici: Şimdi müsaadenizle devam etmek istiyorum. Şu genç nesil diye bahsettiğiniz o arkadaşları ben de takip etmeye çalışıyorum. Az çok ben de sanatla ilgili birisiyim. Onlara sergi küratörlüğü yaptığınız, gelenlere yön verdiğiniz veya onlara yardımcı olduğunuz belli zaten. Yaptığınız çalışmalardan belli. Şimdi dolayısıyla sizin bunda büyük bir payınız var. Yani yeni neslin işleri nasıl yaptıkları, nasıl hareket ettikleri vs. bu oluşumda sizin payınız büyük. Öyle düşünüyorum. Bir de genç nesle bunun, mesela videonun çok cazip geldiğini düşünüyorum. Siyasi işler, enformatik işler daha çok meydanda, yani siyasi birtakım yönlere göndermeler veya siyasi ve sosyal içeriğinin daha çok olması yapılan işlerin, video çalışmaları vs. Yapılan işlerden, bu ortaya konulanlardan –siz de bunun içinde bir insansınız, yani bunu yönlendiriyorsunuz– ne kadar memnunsunuz, bunun üzerinde biraz durabilir misiniz? Bu işlerden memnun musunuz? Yoksa nasıl bakıyorsunuz? Teşekkürler.

A.A.: Şimdi şöyle söyleyeyim. Ben 90'lı yıllarda değil ama 2000'li yıllar içinde yapmış olduğum birçok sergide bu genç nesil diye adlandırdığım nesil içinden sanatçılarla sergiler yaptım. Epey sergi yaptım diyebilirim, hem yurtiçinde hem yurtdışında, hem İstanbul içinden hem İstanbul dışından sanatçılarla. Onların sanat yapma pratiklerini çok yakından gözlemledim. Yaptıkları çalışmaların hızlı yapıldığını, düşüncenin (düşünmüyorlar demedim) şu an için düşüncenin dolayım imkanına sahip olmaksızın işlediğini ve genelde siyasal, gündelik siyasete yönelik, gündelik siyasi problemlere yönelik en temel sorunlar bunlar ama Kürt meselesi, devlet, sivil toplum, herkesin bu kadar okunduğu ve düşünüldüğü sırada, söz konusu hızlı video ve fotoğraf çalışmaları yaptıklarını gözlemliyorum. Ama çalışmalarında bir evvelki nesilde olan ve bence sanatsal açıdan oldukça ehemmiyetli olarak düşündüğüm sanat tarihi ve sanat refleksiyonunun olmadığını gözlemliyorum. Ama bugünün güncel ve sanatsal pratiklerinin de dünyanın pek çok yerinde bu şekilde işlediğini gözlemlediğimi söyledim. Şu farkla ki Batı dünyası içinden bu tip sanatçılar çok çıkmıyor. Video, fotoğraf kullanan Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, Avrupalı... Doğu Avrupa buraya dahil değil Batı Avrupa, yani Avrupa merkezci düşünceden,

Avrupa merkezinden bahsediyorum. Bir, eğitim sistemleri, üniversiteler, akademiler, iki, galerilerin tavrı; üç, piyasanın tavrı, bu tip sanatçıların ortaya çıkmasını sağlayan bir ortamları yok. Niçin eski nesilde olup bu nesilde olmayan refleksiyon ve sanat tarihi düşüncesinin "eksikliğinden" söz ediyorum sorusunu ortaya çıkartırsam da şu cevabı veririm: Birincisi uzun süreçli ve nefesli bir sanat yapma imkânlarının olmayacağını düşündüğümden ki bu gözlemleniyor. Yani birileri geliyor çıkıyor ortaya, sonra kayboluyor. İkincisi bu tip çalışmaların hızı ve kısa süreliliği, yani bu beş sene altı, yedi, sekiz sene olabilir ama kısa süreliliği; kapitalizmin piyasa sistemi içinde yer bulamadığı zaman yok olmaya, sanatı bırakmaya mecbur olacaklarından dolayı, üzücü buluyorum. Çünkü Batı Avrupa'nın sanatçılarına bu tip bir çalışma ortamı yaratılmıyor. O yüzden de piyasa içinde refleksiyon boyutu kuvvetli olan, sanatsal göndermeleri kuvveti olan çalışmalarıyla galerilerde, fuarlarda ve piyasada yer bulup, tam tersine olağanüstü inanılmaz fiyatlara ulaşan eserleriyle dünyanın ünlü sanatçıları olurlarken buradaki bir, yapısal kalan piyasanın; iki, o piyasaya bağlı bir koleksiyoner kitlesinin; üç, üniversitelerdeki eğitim probleminin; dört, sanatçıların çok fazla düşünmeden iş yapmalarının onlara getireceği dezavantajı görüp bu durumu söylediğim için şu anda onların yapıtlarının gidişatın problematik olduğunu söylüyorum. Ama rastlantısal yani düşünmeden, az düşünerek iş yapılmaz diye bir şey söylemek istemiyorum. Her iyi iş çok düşünerek de ortaya çıkmayabilir. Ama o çizgiyi sürdürmek yerine bir fikirden bir başkasına sıçrayarak gitmelerin sanatsal gelecek oluşturmadığı gözüküyor. Sanat takip ettiğim kadarıyla sanatçıların çizgisi içinde gitmeye devam ediyor. İster resim yapsın, ister video, ister fotoğraf yapsın vs. O çizgisini sürdürme imkânından çıkıp siyasi tartışmaların içine enformatif ironik resimlerle yani görüntülerle (video ya da fotoğraf) çalışan sanatçının sanatsal çizgisi belli olmuyor, ama siyasi çizgisi belli oluyor. Her ne kadar sosyoloji, siyaset, felsefe vb. Sanat disiplinlerarası birbiri içine girmiş olsa bile sürdürülen çizgiler sanatlarda hâlâ önemli olmaya devam ediyor. Günün birinde bu değişebilir. Belki 22.'yy.da sıçramalarla sanat yapılacaktır. Bilemiyorum ama şu andaki sanat yapma pratikleri,

biçimleri ve tabii ki bunun değişim devrimine dönüşme pratiği bildiğimiz eski türden sanat çizgisinin, düşüncenin içinde gelişmekte. Türkiye'de bazı sergilerde girdiğiniz zaman kimin hangisini yapmış olduğunu anlayamadığınız bir ortam ortaya çıkıyor. Hepsinin işi hepsine benziyor. Birinci, ikinci, üçüncü işe baktığınız zaman, o da olabilir, o da olabilir, o da olabilir. Bu bir nesil meselesi gibi gözükebilir belki de. Bir tür kişisel dışılık var. Bu iyi de olabilir belki, ama şu andaki ortam bizi buraya sokmaya yeterli durmuyor sanat yapma pratiklerini geliştirmek için. Bilmiyorum sorunuzun cevabı oldu mu?

L.Ç.: İki kişi daha var sorusu olan.

İzleyici: 1990'larda Türkiye'de sanatın kavramsal değişiminden bahsederken, yaşandığını söylerken, bunun bir paradigma değişimi gibi yaşandığını söylediniz.

A.A.: Pardon, hep tekrar etmek zorunda kalacağım galiba. Kavramsallaşmasından bahsettim. Ama sanatın kavramsal olduğundan bahsetmedim.

İzleyici: Kavramsalın sanata Türkiye'de girişinden diyebilir miyiz?

L.Ç.: Yok yok, tam tersi.

A.A.: Kavramsal sanat vardı. İpek Aksüğür, STK grubundan bahsetti. Onlar kavramsal sanat yapan gruplardı. Vardılar, ama sanatın kavramsallaştırılıp kuramsallaştırılmasından bahsettim.

İzleyici: Bu bahsettiğiniz şey Batı Avrupa ve onun uzantısı Amerika'da da bir değişim süreci sonucunda olan bir şey, ama paradigma gibi değil. Ve bunun beraberinde getirdiği şeylerden biri de bir tarihi sorgulama süreci. Yani modern sanat tarihinin ve modernizmin sorgulanması ve bir şekilde, resimde olsun veya diğer yeni *medium*'larda olsun, tekrardan değerlendirilmesi, analiz edilmesi durumunu getiriyor. Bunun acaba Türkiye'deki izdüşümü nasıl oldu? Çünkü onların sorguladıkları tarih Batı modern tarihi. Bizim dönüp de sorguladığımız o dönemdeki tarih öyle bir sorgulama süreci geçirdi mi? Geçirdiysek sorgulanan tarih Batı tarihi miydi ve sanatı ve onun üzerinden yapılan işler mi? Yoksa bunun başka bir şekilde aksı oldu mu Türkiye'de?

A.A.: Biliyorsunuz ki yani çok yakın bir zamanda,Türkiye'deki sanatın Batı dışı bir dönemin içinde gelişimi söz konusu. Bir yandan çok geç başlayan bir perspektif sorunu var. Birincil mesele, üç yüz yıllık filan nerdeyse bir farkla perspektif meselesinin sanata modern olarak girmesi var. Ve onun girdiği sırada Batı'da perspektiften çıkma tarihi var, 1863'te Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'nden itibaren. Önce bir yanlış çizim sonucu olsa bile, çünkü bir hata var orada, ama o hata daha sonra problematize edilecek, sorunsallaştırılacak bir mesele haline geliyor. Batı'da modernizm perspektiften çıkmaya başlarken bizde perspektife ulaşmakla başlayan bir tarihi, taban tabana zıt bir tarihi var modernizmin. Ama belki de bunun en güzel göstergelerinden biri de Türk modernizminin, ressamlarının bir yandan kübist resimlere olan hayranlığı yanında Rönesans ustalarına olan hayranlıkları ve d Grubu'nun ilk sergisinin bunların ikisinin üzerine kurulması. Oldukça çarpıcı bir örnek. Tabii ki ayrı bir tarih var. Ama bu ayrı tarih zannediyorum Tanzimat, Batılılaşma, Cumhuriyet Tarihi'nin batılı bir şekilde işleyen dinamiğinde oluştuğundan, sonuçta Adnan Çoker'in yirmi beş yıllık aralarla adlandırdığı zannediyorum, gecikmelerle diyelim, (pozitivist bir şekilde konuşmak için) Batı modern sanatı içinde tartışmalar yaşandı. 90'lı yıllara geldiğimizde ise enformasyon teknolojisinin de getirmiş olduğu kolaylıklarla zannediyorum Türkiye'de 90'lı yıllarda bayağı bir zenginleşme yaşanmaya başlandı. Türkiye 70'lerle bugün arasında sefaletleşme ve zenginleşmeyi beraber yaşadı. Ama bu paranın getirmiş olduğu imkânlarla seyahat eden insanların sayısı çoğaldı ve seyahatle birlikte enformasyon teknolojisi, yani sadece televizyon, dergi ve internet değil aynı zamanda direkt seyahatlerle de birebir, simültane olarak Batı ile burası arasındaki ilişkiler ya da Doğu ile burası arasında arttı; çünkü seyahatler hem Batı'ya hem Doğu'ya olmaya başladı. Türkiye'de bir sürü insan Avrupa'dan bile daha çok belki bugün Hindistan'a, Tayland'a, Hong Kong'a vs. seyahat etmekte. Sadece Batı'ya değil. Dolayısıyla 90'lı yıllar içinde evet bir aynı andalık oluşmaya başladı. 2000'li yıllar içinde bu aynı andalık sürüyor. Ama en büyük bir problemlerinden biri demin ele aldığım konu yani yeni bir neslin çalışma pratiğinin getirmiş oldu-

ğu sorunlar. Bugünkü çağdaş sanatın büyük problemlerinden bir tanesi, nesil üzerine büyük sergi yapmak ki 2006 yılı Lyon Bienali bunu konu etti. Nesiller arası diye bir kavramla çalıştı. Nicolas Bourriaud ve Jérôme Sans. Gitgide gençleşen bir sanatçı kitlesinin dışında kalan bir eski nesil meselesi de var. Özellikle de Doğu ve Güney ülkelerinde bu çok kuvvetli bir şekilde kendini gösteriyor. Bu, onlar büyük sergilere hiç girmiyorlar demek değil...

İzleyici: Eleştiri yazılarını veya değerlendirme yazılarını, sergi değerlendirmelerini okursanız ya da ne bileyim Bedri Rahmi'nin yazdığı yazılar veya Cemal Tollu'yu. Ciddi bir konstrüktivizm tartışması. İyidir kötüdür, resim veya formel tanımlaması doğrudur. Böyle bir şey yok. Fakat ciddi bir milli kültür davası başlatılıyor. Yani bizden önce olan şey 1990'da biten gerçekten çok şükür, milli sanatımız nasıl olmalıdır, bizim milli çizgimiz var mıdır? Milli desenimiz nedir? Kilimler, halılar bilmem ne hikaye, o benim gözlemime göre. 1990'dan sonraki sanatçılar kendilerini dünya vatandaşı olarak tanımlıyorlar. Yani dertleri yok.

A.A.: Şöyle bir şey söyleyebiliriz. 90'ların başında değil aslında bu. Çünkü Sezer Tansuğ eleştiri dünyasındaki yeri veya yaşı sayesinde olsun veya resim piyasası, fuarlar piyasası içindeki konumu dolayısıyla olsun, bu milli, yerel sanatı tamamen savundu, destekledi. O bakımdan da 90'ların başında Sarkis'e açılan büyük dava, suçlama, Ermeniliğini kullanıyor meselesi... büyük hatalar ve dayanılmaz milliyetçilikler yaşandı

İzleyici: Ama sanatçıların kendileri bunu pratiklerinde çok çalıştılar. Yani Adnan Çoker bir örnektir mesela. Ömer Uluç. Nuri İyem'in öğrencisi olan Ömer Uluç bu çizgide gelişmiş bir kişidir. Bedri Rahmi. Yani neler alabiliriz Türk geleneklerinden modern sanatın içine, entegre edebiliriz? Bir sentez oluşturabilir miyiz? Bu diskur tamamen farklı.

A.A.: Çünkü şunu söyleyeyim. Bu diskur aslında çok büyük bir sosyolojik tartışmanın diskuru. Yani Cumhuriyetin ilk dönemlerinde evrensel olmaya uğraşan bir diskur var, söylem var. Edebiyatta, siyasette Kadro grubundan beri bu var. Yön grubu daha sonra devam ediyor 1960'lı yıllarda. Bu Türkiye'nin kendi

evrensellik paradigması içinde sanatlarda da aynı orada olduğu gibi oldu. 60'ların sonunda ortaya çıkan Asya tipi üretim tarzı meselesi yani Kemal Tahir'in "biz Osmanlı toplumu olarak hiç birine benzemeyiz" diskuru vardı. Hele Batılı kavramlarla bizi anlamak mümkün değildir üzerine kurmuş olduğu büyük paradigma, aslında bugüne kadar gelen çizgiyi oluşturdu ve hakim oldu. Bugün İ.Ü. Sosyoloji Bölümü hâlâ bu paradigmayı çalışır. Türk sosyolojisi hakimiyetli Batı'dan ayrı bir özgünlüğü ortaya koymak üzere çalışır. Bugün 90'lı yıllarda edebiyatta olsun, şiirde olsun, plastik sanatlarda olsun, sanatçılar nesil farkı söz konusu olmaksızın kendi tekilliklerini ortaya koymaya başladılar. Ne evrensel oldular, ne yerel oldular, kendilerini ortaya koymaya çalıştılar. Kendi problematiklerini ortaya koymaya çalıştılar. Bu eski neslin sanat yapma pratiğinde de böyle oldu, yeni neslin sanat yapma pratiğinde de aynı şekilde oldu. Yani siyasi meseleler onların kendi tekilliklerini oluşturdu. Tıpkı eski neslin sanatsal ve siyasi bakışlarının kendi tekilliklerini oluşturduğu gibi. Yani bugünün sanatçısı ne evrensele ne yerele bağlı kaldı. Kendi problematiğini ortaya çıkarttı. Bu ama 1990'ların ikinci yarısında başlayan Kürt kimliği politikasıyla kimlikçi bir yere oturan, ondan sonra da onu çözen 2000'li yılların çalışmalarında kendini daha çok gösterdi. Her ne kadar 90'lı yıllardaki sanatçılar, yani kimliksizleşme problemi ya da simülakr, simülasyon meselesi olsun bu gibi konularla kendi tekilliklerini tek tek ortaya koymaya başlasalar bile şu anda tekillik paradigması hâlâ hâkim paradigma değil. Çünkü, Batı dünyası Türkiye'den ya da Üçüncü Dünyadan bunu beklemiyor. Onlardan daha yerelliklerini düşünmelerini bekliyor. Daha yerel siyasi sorunlarını göstermelerini bekliyor. Büyük problemlerden bir tanesi de bu. Demin bahsetmiş olduğum bu genç sanatçı grubunun siyasi pratikleri gösterirken, siyasi meseleleri ortaya koyarken, ironik ve enformatik bir şekilde Batı'da yapılan sergilerde yer bulması; ama sadece yer bulmaktan öteye gidememesi meselesi. Çünkü sadece Türkiye'deki çok kuvvetli bir şekilde bugün yeniden ortaya çıkan milliyetçilik dalgası değil, aynı zamanda Batı'nın Türkiye'ye ve Türkiye gibi ülkelere bıraktığı saha o. Yani Türkiye'deki bir sanatçıdan uluslararası

bir problemin üzerine düşünmesi beklenmiyor. Yani atıyorum bir İsrail-Filistin meselesi bile beklenmiyor Türkiye'den. Kürt, İslam, Anti-Batı, milliyetçilik paradigmasının içinden ve Batılılaşma paradigması içinden bakılması bekleniyor. Böyle büyük bir problemimiz var. Bu sömürge sonrası söylem içinde sosyal bilimlerde son on beş yıldır ele alınan bir mesele. Ama sanatlarda Batı'daki sanat diskurları içinde bile hâlâ hakim paradigma olmuş vaziyette değil. Bu bakımdan tekillikler bugün uluslararası alandaki yapılan sergilerde kendine yer bulamıyor.

İzleyici: Kemal Tahir 1960'larda evet o kuşağı çok etkiledi mesela. Orada bizim tabirimizle o zaman köylüleşme adı altına biz bunu koyuyoruz. Ama yerelleşme meselesini de daha çok Ziya Gökalp sanıyorum... ki Türkiye 1995'lere kadar ondan hiçbir zaman vazgeçmedi, Kemal Tahir dahil olmak üzere. Kemal Tahir Ziya Gökalp'in daha üst kültür hikâyesini daha köylüye yönlendirerek değiştirdi.

A.A.: Yok, yok. Şöyle bir fark var aralarında. Ziya Gökalp bir ikili dinamikten bahseder. Medeniyet ve hars. Kültür ve medeniyet diye ayırıyor. Yani aslında Cumhuriyetin paradigması bu. Uluslararası, evrensel olanı yakalarken kültürünü korumak. Kemal Tahir öyle düşünmüyor. Kemal Tahir evrensel ve uluslararası olanla Türkiye'nin açıklanamayacağını düşünüp Marksizm'in bile bize yeterli olmadığını, Marksist kavramlarla bile Türkiye'yi anlamanın mümkün olmadığını iddia ettiğinde yeni bir sosyolojik yerel araştırma alanı açıldı. Türkiye'de bu araştırmalar arasında bir yandan faydalı da oldu. Tarihçiler mesela arşivlere girmeye başladılar. Daha önce tarih sosyoloji ile yapılıyordu. Yani genel diskurların içinde Türkiye'yi okumak. Bir Ömer Lütfi Barkan vardı (tarihçi Halil Berktay onu kıyasıya eleştiriyor bugün) arşive girmiş olan onun yapmış olduğu çalışmalardan türevselleşen sosyolojiler ortaya çıkıyordu. Ama 1970'li yıllarda *Toplum ve Bilim* dergisiyle birlikte Kemal Tahir'in "biz kendi farkımızı ortaya koyalım" diskuru içinden "biz kendi arşivlerimize girip okuyalım", Osmanlıca öğrenme meseleleri ortaya çıktığında çok işe yaradı diyebilirim, Kemal Tahir paradigması. Ama bugüne geldiğinde bu

paradigma artık kabul edemeyeceğimiz kadar yerelleşen ve kültürselleşen bir paradigma olarak bizi tamamen uluslararası alana kapatan milliyetçiliğe doğru dönüşen bir paradigmaya doğru çevrildi. Bugün bir Kemal Tahir'in tedrisatından geçmiş olan diyelim Metin Erksan'ın tavrına baktığımız zaman, bunu okumak çok mümkün. İ.Ü. Sosyoloji Bölümü Kulübü'nün çalışmalarına baktığımız zaman, Baykan Sezer Ekolü de denir buna, bunu görmek çok mümkün. Neşet Günal ve onun devamının, bugün Akademi'nin hemen hemen hepsini oluşturan resim bölümünün hocalarının bakışı bu bakış: köylüye dönüş, işçiye bakış, değerliye bakış. Bütün bu paradigmanın bugün bir tür yerelleşme ile ilişkilendirilmesi aynı zamanda Batı'nın buraya bakışıyla da çok kuvvetli bir şekilde kesişiyor. Biz İstanbul Modern'de, bir müddet direktörlüğünü yapan David Elliot'a sergiyi gezdirirken çok dikkatimi çeken bir şey kendisinin müzedeki resimlere bakarken hemen gözünün Neşet Günal'a takılması. Yani Batı'dan gelen bir insanın burada aradığı şey buradaki köylü meselesi, buradaki ezilmişlik meselesi, buradaki mağduriyet meselesi ve o bakış, yanlış bir bakış değil diyeceğim bir açıdan, ama sanat pratiği açısından baktığımız zaman çok problemler çıkartıyor.

İzleyici: Batı'nın talep ettiği ya da beklediği belki Doğu'yu sanayileşmesini tamamlamış ülkelerle, gelişmekte olan ülkelere de çevirebiliriz. İstanbul konulu İstanbul bienalinin yapılmasını bu tarzda beklentiyi karşılayan bir girişim olarak mı görüyorsunuz? Yoksa buna daha alternatif çözümler üreten bir bienal mi olur sonuç olarak?

A.A.: İstanbul Bienali'ni mi söylüyorsunuz?

İzleyici: İstanbul konulu İstanbul Bienali, evet.

A.A.: Bununla hiç alakası yok. Sonuçta Vasıf Kortun vardı, buralı bir insan vardı ve ilk defa uzun zamandan beri bir Türk'ün olduğu ikili küratör sistemini işledi. Dolayısıyla bir Batı bakışı yoktu tabii ki. Buradan da bakılan bir çizgi içinde bakıldı. Hayır, oryantalist bir bakış asla yoktu. Türkiye'den birinin orada bulunmuş olması ve bir başka küratörü yönlendirebilmesi, etkilemesi ve anlatması, burası açısından çok önemli diye düşünüyorum.

L.Ç.: Bu milli kültür meselesine dönmek istemiyorum ama şöyle bir şey hatırlatayım. Sezer Tansuğ'un adı Vasıf'la konuşmamızda da geçti. Şimdi Sezer'i tabii ki tek bir kimlik veya tek bir idealin savunucusu bir eleştirmen olarak tarif edemiyoruz, bu kesin. Çünkü Sezer bütün hayatını yazı yazarak geçirmiş bir adamdır. Dolayısıyla 50'lerin başından 90'ların başına kadar, gerçi güçlü olduğu veya geriye düştüğü dönemler olmuştur, farklı dönemlerde farklı şeylerin savunuculuğunu üstlenmiştir Sezer. Biraz önce sözünü ettiğimiz o milli kültür meselesine ilişkin tartışmada da aslında tavrı Sarkis'e bağlarsak şöyle gelişmiştir ki Vasıf'ın yorumu da buydu. Bir ölçüde de ben buna katılıyorum. Söylediği şey şu. Bir hatırlatma, Sezer çoğu yazısına dikkatlice bakarsak, aslında milli kültürün resimsel bir temsiliyete dönüşmesi fikrine karşıdır. *Sanat Dünyamız*'ın 100. sayı seçkisinde yer alan "Soyut Üzerine" adlı yazısı sırf bunu anlatır. Yani bizim 1950'lerden itibaren köken araştırması ve Anadolu Kültürü veya bütün o çini, mozaik, bize ait o motif geleneğinin, soyut sanat geleneğinin, düşüncesinin içerisine girmemesi, girememesini ve en önemlisi de iki ayrı dünya görüşünün soyut resimde buluşamayacağını çok güzel anlatır. Ama gelgelelim Sarkis meselesine ulaştığımızda sahne değişir. Çünkü Vasıf'ın yorumu ve bir ölçüde haklı bulduğum şey şu: Dedi ki Vasıf, Sarkis 80'lerin başından itibaren burada yerleşen bir algılamayı bozar. Yani Sarkis Paris'te yaşayan bir sanatçıdır. Ama Paris'te yaşayıp da sergilerini İstanbul'da açan bir sanatçı değildir. Sarkis Paris'te yaşar, Paris'te sergi yapar. Dolayısıyla bu "Çaylak Sokağı" düzenlemesiyle, yani Maçka Sanat'ta yapmış olduğu sergi ile birlikte, enstalasyon algısında ve sanatın kavramsallaştırma yönüne doğru müthiş bir açılım sergilemiştir ve nihayetinde de buradaki birtakım yerleşik dengeleri bozmuştur. Yani Paris'te yaşayan ve burada Paris'te yaptığı resimle, ekonomik olarak belli bir sosyal yapının içerisinde, hem kapital hem de güç ilişkisi anlamıyla yerleşik bir düzeni bozmuştur. Dolayısıyla Sezer bu bozuk olan dengede bir şekilde, belki de bir piyon gibi itilmiştir. Belki bu sahneyi tam olarak kendisinin de dahil olmuş olduğu bir ilişki içerisinde tarif etmeye kalkmıştır. Dolayısıyla şimdi Sezer'in bu Sarkis meselesi,

zaten yine Vasıf'ın konuşmasına geri dönersek, başlangıcı ve bitişi konusunda bizim en azından 90 başındaki o şiddet meselesine nasıl yaklaştığınızı da gösterir. Sezer'den kaynaklı ve Sezer'in düşüncesi ile aynı fikri paylaşanlardan kaynaklı şiddetle ortaya çıkan mektup ki Sarkis'i destekleme amacıyla hazırlanan o mektup da şiddetlidir, sonuçları da tabi şiddetli olmuştur. Sezer bunu hak etmiştir, hak etmemiştir. Bu başka bir şeydir. O yüzden o sahnede biz en azından şunu görmemiz gerekir diye hissediyorum. 80'lerden gelen büyük bir sahne var ortada. Bu hem Özalcı bir sahne, liberal bir sahne, paranın girmiş olduğu bir sahne. Ama bir taraftan da oturmamış olan bir durum var. Sanatçıların kendilerinin bile çok net bir şekilde tarif edemedikleri, kendilerine ait bir üretim tarzı var. Bu ikisi arasındaki ilişkide de birilerinin tuhaf bir şeyler kurduğu düşünülüyor, düşünüyorum. En azından Sarkis meselesinde. Olayı tek bir bakış açısına oturtturmak mümkün değil. En azından benim de bakışım bu. Vasıf'ın da yapmış olduğu yoruma katılıyorum. Sarkis'in buradaki dengeleri bozmaya başlaması ya da en azından bir sahne açmış olması bir şeyleri tetiklemiş olabilir.

A.A.: Yalnız şöyle bir şey var, Levent. Sezer Tansuğ'un 1960'lı yıllardaki yazılarında, şu anda ismini hatırlamıyorum ama D Yayınlarından çıkan ilk kitaplarından birinde sürekli bir şekilde vurgulamış olduğu, buradaki mimarinin, Sinan'ın önemi üzerinden Türkiye'deki modern sanatı düşünmeyi, arasındaki ilişkiyi kuvvetli bir şekilde kurduğunu okuyabiliyoruz. Sarkis'e baktığımızda aynı şey var. Sarkis için şimdi de çalışmalarının ilksel dinamiklerinden bir tanesi Mimar Sinan, bir tanesi Munch. Dolayısıyla orada ikisinin arasında yerel ile olan olağan ilişkinin kurulması bakımından büyük problemler yok. Ne zaman ki 90'larda bahsetmiş olduğum resim-enstalasyon tartışması oldu, o resim- enstalasyon tartışması içinde enstalasyon kavramını pratiğini burada gösteren, buraya aitmiş olarak gösteren, "Çaylak Sokak" olarak gösteren Sarkis'in çalışması büyük ölçüde resim yapanları sarstı. O tartışmanın milliyetçi ve parmakla gösterilip Ermeniliği kullanıyor haline çevrilmesinin arkasında zannediyorum bu sahte çarpışma da var. Bir yandan iki grup sanatçı diye bakabileceğimiz

Sarkis ve öbür taraftaki resim yapan sanatçıların, Sezer Tansuğ'un da içinde olduğu Akademi'ye karşı duran sanatçıların yerellik düşüncesi var, yani buranın motiflerinden, buranın kültüründen, buraya ait bir düşünceden yola çıkarak formlar oluşturmak. Bu Adnan Çoker'de de var, Ömer Uluç'ta da var. Çok ayrı olsalar bile. Adnan Çoker çok daha evrensel söylemden konuşmasına rağmen kubbeleriyle var ve Uluç çok daha yerel bir söylem içinden bakmasına rağmen onda da buraya ait bir şeyler var. Sarkis'te de aynı şekilde buraya ait, buranın tarihine, mimarisine, buranın sanatına ait bakış; onlardan çok fazla farklı değil o açıdan. Ama bir sanat malzemesinin değişikliğinin getirmiş olduğu ve buraya ait olan o pozitivist düşüncenin, "acaba biz yok mu oluyoruz" korkusu içinde, çünkü pozitivist kafa nasıl ki sermayedar Türkiye'de ve dünyada, Fransa'da özellikle, Türkiye'de 70'li yıllarda komünizm gelecek ve biz yok olacağız korkusu içindeyse, olmadı. Sonrakilere de olmamıştı. Resim sanat pratiği içinde ressamların da içten içe kendilerini bu gidişat içinde "biz yok olacağız, onlar acaba bize hakim olacaklar mı, bununla mücadele etmeliyiz" korkusunu taşıdıklarını düşünüyorum. Ve zannediyorum Sarkis ile diğer buradaki grup arasındaki en büyük problem, sanat yapma biçimleri arasındaki farktan kaynaklanıyor ve öbür tarafa bir milliyetçi problematiğinin içine giriyor.

İzleyici (İpek Aksüğür Duben): Bu farklılıklar hem Akademi'de hem de Maçka Sanat Galerisi'nde oluyordu. Yani bunlar başka yerde olmuyordu. Maçka Sanat Galerisi'nin her sergiden sonra var olan muntazam panelleri vardı ve yayınları var biliyorsunuz. Tam bu tartışma oluyordu. Enstalasyonun gelişmesi paradigmasını güçlendiren ya da ressamlar için çok büyük bir tehlike arz edenin Sarkis olduğunu ben sanmıyorum. Bu tartışma olduğu zaman olayların çok içindeydim ben ve Sezer'i de yakından tanırım. Sezer'in Sarkis ile alıp veremediği şey Ömer Uluç'unkinden farklıdır. Mesela Ömer Uluç onların sanatçı olarak karşılaşmaları bağlamında görülebilir ama Sezer'inkinde her zaman için Sarkis'in samimiyetinden kuşku duyulan durumu vardı veya hastalığı denilebilir böyle bir durum vardı. Ve bunu da

şu şekille dillendiriyordu. Yani bu adam Ermeni olmasaydı Paris'te aynı işleri yapan bir Türk olsaydı ona bu imkânlar verilir miydi? Ve bu durumda da kalktı buraya geldi Maçka Sanat Galerisi'ne geldi, yani unutmayalım ki de bir de şu var: kavramsal sanat yapan Sarkis'e tanrı gibi tapma durumu yaratmışlardı. O da bize has bir olay. O bakımdan bir isteri hali vardı ortalıkta. Sezer'in üstünde durduğu konu özellikle, yazısında da vardır, o altmış kişilik imza ile tepki alan yazısında, çirkindi o yazı çok. Son derece yanlış bir yazıdır. Fakat üstünde durduğu şey hep oydu. Bu adam samimi mi? Yani bunu kullanıyor, Ermeni tarihini kullanıyor, kendi özgeçmişini kullanıyor. Ben mesela Adnan Çoker'in Mimar Sinan'ın yapıtlarındaki formları resmine bir araştırma konusu olarak geçirmesiyle Sarkis'in bir kubbeyi bienalde alıp sallandırması arasında çok fark görüyorum. Ruhsal bir fark görüyorum. Bunda da Sezer'e katıldığım anlamına gelmiyor bu. Ama ben arada çok fark görüyorum.

A.A.: Şimdi şunu söyleyeyim. Sarkis zaten başından itibaren kendi sanatı içinde iki tane öğe olduğunu söylüyor: Munch ve Sinan. Yani Sarkis İstanbul'da Maçka Sanat'ta bir guvaş sergisi yapmış olsaydı, ben bu tartışmanın bu boyutlara gelebileceğini düşünmüyorum diyebilirim. Çünkü bir tehdit unsuru çıktı ortaya ve o tehdit unsuru da söylemiş olduğun gibi arkasında onu takip edecek olan kavramsal ve enstalasyon sanatını yapmakta olan bir grupla beraber. Belki eleştirmeni yoktu o sırada, ama bir grubu vardı. Ve bu grubun Maçka Sanat gibi o dönemin ve hâlâ da saygınlığını korumakta olan bir galeride olmuş olması bir tehditti diye düşünüyorum. Çünkü 90'larda ben buraya gelmiş olduğum, bu olayların olduğu, olmakta olduğu sırada en büyük tartışması resim enstalasyon karşıtlığıydı. Akademi'nin o soyut ve figüratif tartışması yerini olduğu gibi enstalasyon ve resim tartışmasına bırakmıştı. Bu sonuçta (yani bugün baktığımızda o gün de herhalde aynı şeydi ama bugün çok daha kuvvetli bir şekilde kendini gösteriyor) sahte bir tartışmaydı. Çünkü gerçekliği olmayacak bir tartışmaydı. Ama yerellik açısından iki ayrı problematiğin içinde olduklarını düşünmüyorum bu insanların. Yani "Çaylak Sokak"

buraya aitti, Mimar Sinan buraya aitti, Sezer Tansuğ'un kurduğu paradigma da buraya aitti, almış olduğu paradigma da buraya ait. Ama ortada bir malzeme tartışması oldu zannediyorum ki bu malzeme tartışması çok milliyetçi bir çirkinliğe dönüştü. 90'lı yılların başlangıcında demin söylemiş olduğum bu tartışmanın en çirkin yansıması.

L.Ç.: Peki, konuşmaya başlarken bugün etrafımızdaki pek çok sahnenin aslında 90'larla birlikte gündeme geldiğine işaret etmeye çalışmıştık. Başka acil cevap gerektiren bir sorunuz yoksa kapatmak istiyoruz. Çok teşekkür ederiz, herkese iyi akşamlar.

Gülsün Karamustafa

9 Ocak 2007

Levent Çalıkoğlu: Gülsün Karamustafa bize bu akşam 80'li yıllardan başlayarak 90'lı yıllar değerlendirmesini, hem tematik birtakım işaretler hem de dönemin içerisinde karşımıza çıkan birtakım durumları değerlendirerek, özde kendi sanatı üzerinden bir sunum gerçekleştirecek. Bir not ekleyeyim bu arada: Konuşmalarda bir aylık atlama oldu. Geçen ay konuşmayı planladığımız Hasan Bülent Kahraman zatürree olduğu için gelemedi. Bu ayın 24'ünde bu konuşmayı gerçekleştireceğiz. Hem araya bu boşluk girdiği için, hem konuya yeni giriş olduğu için ilk iki konuşmayı özetlemek istiyorum. İlk konuşmacı Vasıf Kortun'du, ikinci konuşmacı Ali Akay'dı. Aslında temel bir ortak noktayı işaret edip konuşmaya geçmek daha doğru olur sanırım. İki konuşmanın da temel tespiti şunun üzerine kuruluydu: Evet, 80'li yıllarda müthiş bir dönüşüm, müthiş bir sanatçı hareketliliği, alternatif projeler, "Yeni Eğilimler", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" gibi önemli girişimler ve sergiler söz konusu. Sanatçılar deneysel, alternatif ve o sürecin içerisinde de önemli kırılmalar yaratan birtakım işler gerçekleştiriyorlardı. Ama iki konuşmacı da şunu işaret etti: 90'lı yılların başında bu dönem bir ölçüde paradigma değişikliğine uğradı: Yani sadece bir iş üretmek değil, aynı zamanda bu üretilen işlerin düşünsel planla-

rıyla da düşünmeye başlamak veya o süreci belki Batı'dan bir takım bilgilerle okumak ve dönüştürme gibi bir yola girildi. Bu nokta aslında her iki konuşmadaki soru cevaplarda da kendisini gösterdi. Tahmin ediyorum, bu akşam sizin konuşmanızda da bu tespitler ortaya çıkacak. Belki soru cevaplarla da sizin o dönem yaşadığınız düşünsel açılımları da hissedebiliriz. Ben sizi hiç bölmeyeceğim, zaten sizin hazırlığınız söz konusu. Buyurun.

Gülsün Karamustafa: Önce Levent Çalıkoğlu'na ve Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'a teşekkür ediyorum, bana böyle bir imkân verdiği için. Sizlere de şimdiden teşekkür ederim en az 50 dakika kadar beni dinleyeceğiniz için çünkü içine girdiğim dünya beni çok zorladı, çok yoğun bir zamanı anlatmaya mecbur kıldı ve bu zamanı nasıl değerlendireceğim, nasıl kısaca ifade edeceğim diye günlerdir uğraşıyorum. Bir biçimde toparladım. Bakalım ne kadar sürecek bu konuşma. Konuşmamın bir alt başlığı olsaydı şöyle derdim. Aslında 90'lı yıllar diye yuvarlak ifade ediyoruz ama sanki burada bir altbaşlığa ihtiyaç var. Onu şu şekilde koyabilirdim: "Sanatçı, İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor".

Son zamanlarda sanatçının tanımı nerede yaşıyorsa onunla bağımlı bir biçimde; şurada yaşıyor ve çalışıyor şeklinde ifade ediliyor. Herhangi bir milliyet belirtilmeden daha farklı bağlamlar kurulmadan, sadece çalıştığı yer ve yaşadığı yer söyleniyor ve bu da kendisini anlatmasına yetiyor. Ben İstanbul'da yaşıyorum, bulunduğum yerden dünyanın herhangi başka bir yerinde çalışan bir sanatçı gibi yola çıkıyorum. Dünyanın herhangi bir yerine gidiyorum, orada işimi yapıyorum ve geriye dönüyorum. Daha önce gerçekleştirilmiş söyleşilerde bu konuda –ki bunu Levent Çalıkoğlu da açıkladı– çok yoğun ve zengin bilgi aktarıldı. Ben bu konuşmada onları açımlamaya kalkmayacağım. Zaten sanatçının görevi de teorik olarak bunları açıklamak değil. Ama kendi serüvenimi anlatacağım size, ve kendi serüvenimi bu sürecin içine yayarak, aralara girerek bu konuya entegre edeceğim. Sanatçının gezgin durumuna son zamanlarda çok isim verildi. Göçebe sanatçı, dolaşımda olan sanatçı vs. gibi. Son yıllarda benim yılda ortalama 15 veya 20 sergi katılımım var. Senede en az iki kişisel sergi yapıyorum, ama bu seneki gibi bazen

dörde çıkabiliyor bu sayı. Çoğunlukla Avrupa düzleminde çalışıyorum. Bunun yanı sıra Kuzey Amerika'da, Kanada'da, Asya'da, Kore'de, Japonya'da, Tayvan'da sergilerim olabiliyor ara sıra. Öte yandan İstanbul'da yaşayan bir sanatçı olarak sürekli Türkiye'de de birtakım işler yapıyorum, burada da bağlantılarım var. 1990-2007 arasında Istanbul ve Ankara'da en az iki veya üç yıl aralıklarla kişisel sergiler açtım ve ısrarla bu sergileri devam ettirdim bugüne kadar. Diğer bir açıklama gerekirse, sanatımdan elde ettiğim gelirle yaşıyorum. 90'ların başında bu yoldan elde ettiğim gelir bir çeşit "varolma"yı sağlıyordu, bir varoluş mücadelesi idi. Ama şimdi sınırlı sanatçı davetleriyle yapılan uluslararası yarışmalarla, ısmarlama işlerle, konferanslarla, eğitimlerle ve *workshop*larla, yavaş yavaş işlerimin koleksiyonlara dahil olmasıyla olay biraz daha değişti. 70'lerin başında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan, kariyerini epey kaotik bir ortamda ısrarla sürdürmek isteyen bir sanatçı için şu anda durum iyi görünüyor.

[İşler perdede gösterilecekken projeksiyonda sorun çıkıyor]

Bu şey görünüyor mu? Kayboldu, şimdi nasıl yapacağız görüntülere ihtiyacım var şu anda. Açılmıyor, niye söndü? Kim ilgilenecek bununla? Özür dilerim. Aslında bunlar olağan şeyler. Neyse, şimdi yine devam edeyim ben sohbete. Yani dünyanın neresinde olursa olsun bu her zaman başıma geliyor. Bunu engellemek için bugün iki buçukta buraya geldim. Bütün bu sistemi kurdum. Kendi bilgisayarım buraya bağlanmıyordu, onun için bilgisayarımdaki bütün bilgileri diğer bilgisayara aktardım. Akşamüstü her şeyi hazırladık ve şu anda bu da çalışmıyor. Çok özür dilerim. En korktuğum şeydi bu ve başıma geldi. Gösterse bile sadece havadan konuşmuş olacağız bazı şeyleri. Ne yapacağız bilmiyorum. Neyse şimdi hazır görüntü yok iken biraz konuşalım. Şu anda 1987'den bir görüntü gelmesi gerekiyordu. Biraz önce gördüğünüz de oydu zaten. 1987'deki "Yeni Eğilimler "sergisinde yapmış olduğum bir enstalasyondu. Ve "Yeni Eğilimler" sergisinde bu enstalasyon ödül almıştı. Bu ödül çok sevindirdi o zaman, fakat başka bir durum vardı ortada. Katıldığım bu sergi "Yeni Eğilimler" sergisinin sonuncusuydu. "Yeni Eğilimler" sergisi 1987'de artık sonuncu ser-



Çifte Hakikat

gisini açmış ve kapanmak üzereydi. Hatta bu sergide benim ödülümü veren ve sergi açılış konuşmasını yapan akademi müdürü de artık böyle sergileri yapmaya akademinin ihtiyacı kalmadı, zaten "Yeni Eğilimler" de bu gün için gereksiz bir sergi oldu gibi sözlerle birlikte bu serginin son sergi olduğunu söylemişti. Bu hüzünlü bir sonuçtu. Aynı dönemde "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri vardı. Bunlar, 1984'ten itibaren, ısrarla, sanatçı inisiyatifi ile gerçekleştirilen ve sanatçıların kendi çabalarıyla hatta hiçbir sponsorluk olmadan –o zamanlar sponsorluk fikri de oturmuş değildi– bir araya gelerek, kendi imkânlarımızı ortaya koyarak, kendi imkânlarımızla işlerini üreterek yaptığımız sergilerdi. Hatta burada Yusuf Taktak ve Tomur Atagök arkadaşımızı görüyorum, onların bu sergilerde çabaları inanılmaz derecedeydi ve biz de 1987'ye kadar katılımlarımızla bu sergileri sürdürdük. Ondan sonra da bu sergiler biçim değiştirdi. A,B,C sergileri adı altında daha farklı bir tavırla devam etti. Bu hareketlerin hepsi 1989 yılına gelindiğinde miadını doldurdu ve bitti. Fakat bu arada ne oldu? Bunu da görmemiz, düşünmemiz lazım. 1989 yılında ilk kez Bienal adı altında bir sergi gerçekleştirildi. İstanbul Bienali'nin ilki. Aslında bu ilk bienal elbette ilk deneyim olarak bienal miydi, yoksa daha büyük bir sergi şeklinde mi değerlendirilmeliydi düşünülmesi gerek.



Buradasınız, Enstalasyon görüntüsü: Ayasofya Meyyit Kapısı, İstanbul, 1989.

[Projeksiyondaki sorun gideriliyor.]

Bizim ödül alan **"Çifte Hakikat"** adı altındaki işim bu. Bu manken İstanbul sokaklarında üzerindeki elbise ile birlikte bulunmuştur. Ve benim yaptığım iş onu, tek kolu olmayan bu mankeni, olduğu gibi salona getirip, onun etrafına ikili, iç içe küpten ince demir çubuklarla bir alan oluşturmak ve bunu "Çifte Hakikat" ismi ile sunmaktı. O dönem için ilginç bir işti, bayağı uç bir işti.

İstanbul Bienali'nin ilki 1987'de, ikincisi 89'da yapıldı, yurtdışından da Türkiye'den de sanatçıların katıldığı, belli bir tema etrafında, eski İstanbul'da yani Ayasofya ve Sultanahmet çevresinde mekâna müdahale eden bir bienal oluşturuldu. Bu gördüğünüz, 1989 yılında Türk sanatçıları ile birlikte çağrıldığım bu bienalden bir görüntü. Ben işimi Ayasofya'nın Meyyit Kapısı'nın önüne kurmuştum. Aslında seçtiğim alanda ilginç bir sürü detay vardı. Bu noktanın hemen üzerinde Ayasofya'ya ilk müdahale olan minare yapılmıştı. Yine aynı alanda Yunan sütunbaşları ve yanında üzeri eski Türkçe yazılı bir lahit vardı. Nereden oraya gelmiş bilmiyorum. Yaptığım iş, bu alanı ince kırmızı bir demir profille sınırlandırmak ve cenaze kapısının üzerine plastik çiçeklerden bir çelenk asmaktı.

Şimdi burada biraz daha geriye gitmek ve 1985'e dönmek istiyorum. Ama ondan önce 90'lara girerken nelerin değiştiği konusunda çok kısaca bahsetmek istiyorum. Dediğim gibi, bunların hepsi öteki konuşmalarda tartışıldı ama ben küçük bir hatırlatma mahiyetinde konuşuyorum. 1990'larda çok radikal değişiklikler oldu dünyada. Berlin Duvarı yıkıldı, Sovyet Rejimi yıkıldı, Doğu-Batı Almanya birleşti. Paradigmalar yer değiştirdi. Birçok şey yer değiştirdi. Batı için postkolonyel tartışma, bir çeşit özeleştiri dönemi başladı. Globalleşmenin temel yaklaşımları ilk defa bu günlerde gündeme geldi. İletişim olanakları hızla gelişti. Aslında ilginçtir; bu konuyu araştırırken geriye dönüp baktığımda yakın bir zamana kadar birçok şeyin faksla yazıldığını, birçok malzemenin hâlâ slaytta bulunduğunu, ancak onları ayıklayarak slaytlardan dijitale geçirdiğimi söylemem gerekiyor. Demek ki 1990'ların başından bu yana fevkalade değişiklikler oldu, elektronik medyum gelişti ve daha kolaylıkla iletişim sağlayacağımız bir ortam oluştu. Merkez-periferi mücadelesinin sonucunda sanatçı için yeni bir hayat başladı. Dolaşımda olan, devamlı oradan oraya giderek sanatını gösteren sanatçı olgusu devreye girdi.

Benim sanatla ilişkim aslında hiçbir zaman yaptığım işten tatmin olmak ya da yaptığım işi yüceltme biçiminde gelişmedi. Aslında sanatı başından beri ağır bir misyon olarak taşıyorum. Yani mutlaka üretmem gerek ve bunu yaparken de bu üretimi bir yere doğru taşımam gerek düşüncesi... Mesela, belli bir dönemde resim yapıyorum ya da bir enstalasyon oluşturuyorum, onu tekrarlasam, o anlayışı devam ettirsem "Aman ne kadar güzel, çok tutarlı ve yerleşik, kolay yatırım yapılabilir bir sanatçı olacağım"; ama ben hiçbir zaman bununla tatmin olmadım. Bir şeyleri ileriye doğru itmek, ileriye doğru götürmek çabası içinde oldum. 90'lar benim için böyle soluk soluğa geçen, her an kendime ve sanatıma bir şeyler eklediğim, öğrendiğim, denediğim, öğrettiğim ve ürettiğim ve kendimi aşmaya çalıştığım yıllar oldu. Bugün 90'lı yılların sanatına biçim veren bienallerin, büyük küratör sergilerinin soluğunu yitirdiği, çağdaş sanatın bir değere dönüştüğü, tecimselleştiği söyleniyor ve Çağdaş sanat eserlerinin astronomik fiyatlarından

bahsediliyor. Ama bunun altında yatan son on altı yılın, yani 90'ların başından bu yana o geçen zamanın, sanatı dönüştürmek adına verdiği önemli mücadelenin unutulmaması gerektiğini düşünüyorum bu değerlendirmede.

Ben 1969'da Güzel Sanatlar'dan mezun oldum. 1978'de ilk profesyonel sergimi açtım. Bu bir resim sergisiydi ve uzun bir süre resim yaptım. Ama bunlar hiçbir zaman pentür anlamında resimler değildi. Daha çok sosyal olaylara bakan, daha farklı yorumlar içeren resimlerdi. Ondan sonra resim alanı beni tatmin etmemeye başladı. Ve 85'ten itibaren –şimdi işte oradan başlıyorum– alanım yavaş yavaş değişmeye başladı ve resim yüzeyinde çizdiklerimi obje olarak sanatıma katmaya ve enstalasyonlar yapmaya başladım. Demin anlattığım yani bitirmiş olduğumla tatmin olmamak, olduğum yerde duraklamamak, kendimi tekrar etmemek isteği idi bu durum. Resim yaparken başka bir anlatım biçimine geçebiliyorum, ama bu geçişler hiçbir zaman zorlayan geçişler değil, organik geçişler. Birbiri içinde devam eden geçişler. Evet, şu anda da, hepsini, harman edebiliyorum. Şimdi de video kullanıyorum, filmler yapıyorum ve bu da aynı tavrın devamı.

1985'te ben resim alanında boğulmuş durumdayken kendi sanatımın içine objeleri de dahil etmeye başladım. Bunlar çevremde bulduğum, gördüğüm, sosyal hayatın içinden birtakım objelerdi ve bunlarla yeniden sanatımı üretmeye başladım. Ama şöyle de bir durum vardı. Resimlerimi fevkalade sevinerek gösteren galeriler bu işleri göstermekten kaçınıyorlardı. Bu işleri sergilemek için en sonunda kendim cesaret gösterdim. Bir apartman dairesi kiraladım. Bugün Cihangir'de Bilsak olarak bilinen bir bina vardır. O binada hep galeri olacağı düşünülen ama donanımı yapılmamış bir kat vardı. Bu katı kiraladım ve orada bir sergi açtım. Bu sergide duvar halılarımı, kitsch heykelciklerimi ve kolajlarımı sergiledim.

Ben o dönemde, Türkiye'de arabeskleşme süreci diye açıklanmış olan dönemde, halkın, aslında Anadolu'dan göç eden insanların şehir kültürü ile karşılaştıklarında ortaya çıkardıkları bir çeşit karma/melez kültürün objelerini kullanarak yapıtlar ürettim. Bu atölyemin o günlerdeki görüntüsü. Bunu niye gösteriyorum?



Motosiklet, 1986

Anlatmaya çalıştığım meseleyi 1985'lerle nasıl bağlamak gerekiyor onu anlatmak istediğim için. Aslında benim için çok önemli bir şey oldu, 2006 yılının ikinci yarısında. Porto'da, 1980'li yılların sanatını ele alan "The 80's / A Topology" adlı bir sergiye davet edildim. Bu sergi Porto'da Serralves Müzesi'nde Alman küratör Ulrich Loock'ın gerçekleştirdiği bir sergiydi. Küratör 80'li yılları bütünüyle yeniden ele alıyor ve bu yıllarda ürün veren önemli isimleri biraraya getiririyordu, Yani merkez-periferi meselesinden önceki bir döneme bir bakış olşturuluyordu. Jean-Michel Basquiat, Tony Cragg, Rene Daniels, Richard Deacon, Stan Douglas, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Fischli & Weiss, Isa Genzken, Rober Gober, Rodney Graham, Gary Hill, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Reinhard Mucha, Luc Tuymans, Jeff Wall, Franz West, Heimo Zobernig gibi isimlerdi sergide yer alanlar. Gerçekten o dönemin en önemli isimleri. Öte yandan onların çok ünlü oldukları yıllarda bizim hiçbir zaman birlikte sergi yapabileceğimizi düşünmediğimiz, hayal edemeyeceğimiz, temas edemeyeceğimiz



Atölyesinde, 1985



85 atölyesinin yeniden yapımı, 2006

sanatçılar. Küratör bu sanatçıların bulunduğu sergiye 90'larda dolaşıma katılmış olan sanatçıları da entegre edip, onlarla birlikte 80'li yılların sanatını tekrar gündeme getirdi. 80'lerin bu bağlamda gündeme gelmesi aslında çok önemliydi. Çünkü bir anlamda 80'ler, 90'ları hazırlayan nedenleri zaten içinde taşıyorlardı. Ama 90'lar öyle bir biçimde patlamıştı ki onun gerisi artık düşünülmez, onun üzerinde tartışılmaz kılınmıştı. Dolayısıyla bu sergi benim 1985'te gerçekleştirdiğim işlerimi diğerleriyle buluşturdu. Benden biraz önce gösterdiğim atölye fotoğrafıma dayanarak 1985'teki atölyemin benzerini gidip orada kurmamı istediler. Bağlantıyı bu şekilde yapmak benim de çok hoşuma gitti ve ilk kez –ki 1980'lerde de üretim içinde olan ama dünyaya tamamen kapalı, tecrit edilmiş bir ülkede ve ortamda bir sanatçıydım– kendi yaşıtım sanatçılarla orada beraber oldum ve şaşırtıcıydı. Çünkü 90'lardan itibaren ben son derece genç bir ekiple (arkadaşlarım var burada biliyorlar) beraber hareket etmek ve yoluma devam etmek durumundaydım.

Şimdi bu bölümden itibaren fazla dağılmak istemiyorum. Çünkü önümüzde çok konu var ve bunlara belli başlıklar atmak istiyorum konuşmamda. Yurtdışında sergi yapan, dışarıda tanınan sanatçılar vs. konusunda beni öncelikle ilgilendiren ve açıklık getirmek istediğim bir şey var: "Yurtdışında açılan Türk sergileri". Böyle bir başlık atmamın nedeni şu: Bu sergiler birçok Türk sanatçının bir arada katıldığı ve Türkiye'de en çok haberi çıkan sergiler. Öte yandan birçok isim tekil olarak pek çok sergiye katılmakta olan ve çok yoğun bir şekilde çalışmakta, buna rağmen; biz ancak Türkiye'den bir sergide bir araya geldiğimiz zaman haber oluyoruz. Bunun dışında yaptıklarımızı duyurmamız çok zor oluyor.

Dolayısıyla öncelikle buna açıklık getirmek istiyorum. Konuşmama "İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor" alt başlığını atmak istememin nedeni buydu aslında. İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor dediğinizde bu sanatçı tanımı Pekin'de yaşıyor ve çalışıyor ya da Bangladeş'de yaşıyor ve çalışıyor şeklinde de değiştirilebilir ve bunun ardındaki bir milli kimlik pek önemli değildir çünkü sanatçının uluslararası alanda ürettiği önemlidir. Fakat 1990'ların başında böyle bir durum oluşurken, ne tuhaftır ki bir yandan da "milli sergiler" büyük bir hızla gündeme gelmeye başladı. Aslında milli sergilerin bazıları son derece reprezantatif temsile dayalı idi. Bazen sadece "milli bir tanıtım sergisi" diyebileceğimiz bir hale dönüşüyordu. Aslında bu bağlamda yaptığımız ilk sergiyi anlatarak başlamak istiyorum. 1993'te biz Türkiye'li bir grup sanatçı olarak Schiedam'da Hollanda'nın küçük bir şehrinde bir sergiye davet edildik. Sergiyi 3.cü Istanbul Bienali küratörü Vasıf Kortun ve yine aynı bienaldeki Hollandalı sanatçıların küratörü Paul Donker Duyvis gerçekleştiriyordu. Bu sergiye bizimle aynı sayıda Hollandalı sanatçı da katılıyordu ve bir eşitlik söz konusuydu ve bu eşit, karşılıklı alışverişi oluşturan sergiden memnun kaldık. Çünkü ilk defa bir grup olarak yurtdışına çıkıyorduk ve aynı düzeyde üreten sanatçılarla işlerimizi birlikte sergiliyorduk. Çok küçük bir şehirdeydi ama bizi heyecanlandırmıştı. Böyle bir yerde bile olmak bizim dar alanımızın dışına çıkmamızı sağlayabiliyordu. Sonra René Block 1994'te bir başka sergi hazırladı. "İskele" adındaki bu sergi dizini, Almanya'da,



Vatan doğduğun değil, doyduğun yerdir, 1994

Berlin, Bonn ve Stuttgart'ta gerçekleştirildi ve gerçekten Türkiye'li sanatçıların o klostrofobik ortamdan biraz olsun uzaklaşmasına bir çeşit açılım bulmasına imkân verdi. Bu çalışma benim düşünceme göre René Block'un daha sonra İstanbul ortamında gerçekleştireceği bienalin habercisi, iyi değerlendirilmiş ve iyi bir biçimde sunulmuş ilk sergi dizinidir. Bunu yine benzer bir alt başlık yani "Günümüz Türk Sanatından bir Kesit" başlığını taşıyan bir başka sergi izledi. Bu da 1998de Berlin'de açılan "İskorpit" sergisiydi. Iskorpit kısa bir süre sonra Karlsruhe'de Badisher Kunstverein'de tekrarlandı. Ben "İskele" sergisinde küçücük basit bir iş sergiledim. Her nedense bu sergiler olduğu zaman ben hep "göç" bağlamında birtakım şeyler söylemek istiyordum. Dolayısıyla üç tane kaşıkla, "vatanın doğduğun değil doyduğun yerdir " deyişine gönderme yapan bir küçücük iş yapmıştım bu sergi için. "İskorpit"de ise "Sahne" adı altında, 1971 askeri darbesi sırasında kendimi mahkemede gösteren bir fotoğrafla birlikte 'ideoloji, sahne, rejim, kontrol' yazılı bir ışığın imaj projektörü tarafından dolaştırıldığı bir kontrol ışığı gibi ortalığı taradığı bir başka enstalasyon yapmıştım. Bu sergiler bazen küçülerek, bazen büyüyerek devam etti. Bu aynı yıl Amiens'de açılan bir sergiden. Yine Türkiye bağlamında yapılmış bir sergidir. **"Passage du Bosphore"** adı altında. Oryantalizmle ilgili eleştirel bir iş ser-



Sahne, 1998



Dışarıdan, 1999




Merdiven, 2001

gilemiştim burada. –from the outside- Leyla Saz Hanımefendinin Harem'i anlatan hatıratından esinlenerek yaptığım bir video film 19. yüzyıl ressamlarının hamam sahneleriyle buluşuyordu. Fakat bu sergi sanatçı sayısını üç kişiye indirdiği için ağırlıklı biçimde bir Türk gösterisine dönüşmemişti. O dönemlerde bir başka sergi Kopenhag'da yapıldı. Kopenhag'daki bu sergi, 2000 yılının giriş sergisiydi ve "Erken Bahar" ismini taşıyordu. Burada sanatçılarla küratör arasında çok yoğun bir iletişim oldu. Herkes kendi düşüncesini, kendi fikrini bu Türk sergilerinin yapılmasının sakıncalarını küratörle tartıştığı için, bu serginin mümkün olduğu kadar milli bir bağlamda değil de genelde uçucu ve hoş bir sergi olması sağlandı ve bu başarıldı. Onun arkasından 2001'de Kunstmuseum Bonn'da yine Türkiye'li sanatçılarla bir sergi açıldı. Burada da, küratörün çok yoğun araştırmaları ve çalışmalarıyla birlikte zorla da olsa uyumlu bir sergi olması sağlandı. Ama yine de mesela kataloğunun kapağındaki cami resmini bir türlü engelleyememiştik o dönemde. Onu hatırlıyorum. Benim işim Galata semtindeki merdivenlerde, Komando Merdivenleri'nde çekilmişti ve müzenin girişindeki merdivenlerinde sergileniyordu. Onun arkasından 2004 yılında, aslında katılan hiç kimsenin hoşnut kalmadığı bir başka sergi açıldı. Haydi hiç kimse demeyeyim ama pek çok kimsenin tasvip etmediği bir sergi açıldı. İsmi "Call Me İstanbul" ve ne yazık ki bu sergi göbek dansı ve bıyık, çay vs. gibi son derece temsili, birtakım fikirleri çağrıştıran ve afişinde de oryantal bir yazı, ay yıldız, cami gibi motiflerin bulunduğu bir başka sergiydi. Onun arkasından da şu anda yeni



Kuryeler, 1991, enstalasyon görüntüsü: Picardiye Müzesi, Amiens.

kapanmış olan İtalya'da, Udine'de Villa Manin'da yapılan sergiyi sayabilirim. Eli yüzü düzgün bir sergi sayılır. Ama gördüğünüz gibi bu sergilerin her zaman çok ciddi bir tehlikesi var.

Şimdi biraz geriye döneceğim. 90'ların başlarından bir sergiye, "Anı Bellek" sergisine. Aslında 90'lara "Anı Bellek" sergisi ile başlamamız çok önemli, çünkü ilk defa bir küratörlü sergi kavramı gündemimize giriyor ve daha sonra da bütün bu küratörlü sergilerin temel taşını oluşturacak olay gerçekleşiyordu. Eskileri karıştırırken Deniz Şengel'in bir yazısını buldum "Anı Bellek" sergisi ile ilgili ve burada bir küratör tarifi yapıyor. "İyi-kötü, güzel-çirkin gibi teknik, ahlaki, estetik yargılarda bulunmadan, kendi görsel beğenisini ve kurumsal tercihini ölçüt olarak kullanmadan söylem olarak adını koyup görsel haritasını çıkarır. Sergi mekânı küratörün o alanı o yapıtları olumladığı veya değerlendirdiği yer değil, sanatçıların kendi farklı sesleriyle ortadaki soru üzerinde düşündükleri sahnedir." Aslında küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı "Anı Bellek" sergisinde bizim için oluşturulan ortam buydu. Yani çok net bir şekilde ilk kez böyle bir bağlam içinde çalıştığımı hatırlıyorum. Bu ortamda bu sergiye katılan herkesin de aynı duyguyla birtakım işler

ürettiğini biliyorum. "Anı Bellek" sergisine ben tek bir işle katılmıştım; sırf bu sergi için hazırladığım bir işti bu. İsmi **"Kuryeler".** Çıkış noktası anneannemin anlattığı kendi geçmişinden bir hikâyeye dayanıyordu. "Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Dikerek Saklıyorduk". Elle dikilmiş üç tane çocuk yeleği. Bu yelekleri sergilerken buradan yola çıkarak çok uzun bir süre dolaşacağını ve birçok sınır geçeceğini bilmiyordum. Aslında hemen arkasından Kanada Montreal'de bir sergiye davet edildi. Fransızca bir sunumla gösterildi, arkasından Almanya'da bir sergiye gönderildi. Onun arkasından yine Fransa'da Amiens'de gösterildi ve bütün bu süreç içinde kendi yolunu bularak dolaşmaya başladı. Aslında yine dönüp bu sergiye baktığımızda, bu bilgi alanının ve bize sunulmuş olan küratörlük katkısının ne kadar değerli olduğunu bir kez daha fark ettim.

92 Bienali'nden söz etmek istiyordum ama bienaller üzerinde daha önceki toplantılarda yeterince konuşuldu. Ben sadece kendi işimi anlatayım. Burada beni izleyen herkes bu işi biliyor, ben esas bu işin yaşadığı süreci anlatmak istiyorum çünkü çok ilginç oldu benim için. **"Mistik Nakliye".** Tekerlekli sepetlerin içinde klasik Türk yorganları var. Bu yapıt uluslararası göçe adanmıştı. Aslında bu işi bienal için yaptığımda, dolaşım serüveninin bu kadar uzun olacağını bilmiyordum. Oysa onun hayatı da aynen uluslararası göç gibi çok zengin oldu. Bienalin hemen arkasından Almanya'da bir sergiye çağrıldı. Ancak bu büyüklükte bir gönderiyi o dönemde sanat eseri olarak postalamak pek alışılmış birşey değildi. Ticaretle uğraşan bir arkadaşıma bunlar bir fuarda göstermek üzere yorgan örnekleridir diye proforma fatura yazdırdım ve bunları bu şekilde normal bir nakliye şirketi vasıtasıyla yurt dışına çıkardım. İlk yolculuğu budur. Çok zor bir işlemdi bu, kamyona yükledik falan filan. Yani o şekilde gönderdik Münih'e. Yurt dışında ilk kez 1993 de "Outburst of Signs" adlı bir sergide gösterildi. 1998'de Cenevre'de Musee d'Art et Histoire'da bir kişisel sergi açtım, orada gösterildi. 2002'de Wiesbaden'de "Fluxus und die Folgen" sergisinde gösterildi. 2003'te ise Minneapolis'te Walker Art Center'da açılan "When Latitudes Become Forms" adlı sergide





Mistik Nakliye, 1992. Enstalasyon görüntüsü: (üstte) Feshane, İstanbul; (altta) Walker Art Center, Minneapolis, ABD.

yer aldı. Walker Art Center'ın programı gereği 2005 yılına kadar aynı sergi ile dolaştı. Güzergahı üzerinde Torino'da Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'daki sergileme arkasından Houston Contemporary Art Center'daki gösterim vardı. Ondan sonra da Meksika Monterrey'de Museo de Arte Contemporaneo'da açıldı bu sergi. Bu arada yapıt bir koleksiyona girdi. Şu anda Almanya'da ve bir gün yine Istanbul'a döneceğine inanıyorum. Böyle de bir hayatı oluyor bu işlerin. Aslında bu olgu da beni çok ilgilendiriyor.

Ben saatime bakıyorum, sizi yoruyorum diye düşünüyorum. Aslında, benim için çok önemli bir bölümü anlatmadan geçmek de istemiyorum. Evet, müzelerde işlerim gösteriliyor, orada bu sergiye, şurada burada büyük sergilere, bienallere katılıyorum, bunlar çok onur verici, ama ben bu arada 90'lardan beri ısrarlı bir biçimde farklı bir şey yapıyorum. Temelinde araştırmacı yanım beni alternatif gruplarla çalışmaya itiyor. Onlarla ilk tanışmam epey ilginç: Almanya'ya proforma fatura ile "yorgan örneği" diye gönderdiğim "Mistik Transport"u sergide birileri görüyor ve beni Shedhalle'ye, Zürich'te bulunan bir alternatif sanat merkezinde açılacak bir sergiye davet ediyor. Uzun bir süredir –on yıla yakın– alternatif sanatçı gruplarının çalıştığı bir merkeze. Ben onlara 1995 yılında katıldım ve birlikte epey proje ürettik. Öncelikle bir sergiye davetliydim, bu sergi tamamen kolonyalizm sonrası söylemi tartışıyordu ve güçlü bir sergiydi. Adı "Foreign Services". Onun hemen arkasından, sanatçı/küratör Ursula Biemann Türkiye'ye geldi. O burada yine bu bağlamda bir sergi oluşturmak, bir çalışma yapmak istiyordu. "Kültür" projesinin temeli böyle atıldı. Önce İstanbul'da sonra da İsviçre'nin Zürih kentinde İstanbul'dan sanatçıların sosyologların ve diğer disiplinlerden gelen araştırmacıların katıldığı bir çalışma yapıldı ve sergilendi. Sergi için İstanbul'daki travesti ve transseksüellerin gerçek yaşamı ile ciddi bir çelişki oluşturan ama halk tarafından çok sevilen televizyon showları ile ilgili, araştırmaya dayalı özel bir iş yaptım. Aslında bütün bunlar, 1990'ların temelini teşkil eden ve 2002'deki Documenta sergisinde özetinin sunulduğu alternatif çalışmalar. 20. yüzyılın son on yılını en iyi açıklayan anlayış. Her şey tartışmalarla başlıyordu. Önce tartışıyorduk sonra





Arzu Nesneleri / 100 Dolar Limit, 1998

yolumuzun ne olması gerektiğini saptıyorduk. Olay *workshop*larla devam ediyordu. Amaç modernist anlamda tekil bir sanat eseri üretmekten çok uzaktı. Sosyal alanda sanatsal pratik çerçevesinde çalışıyor ve üretiyorduk. Her yaptığımız işin yoğun birikimi bizi bir sonrakine hazırlıyordu. Bu bağlamda yaptığım çalışmaların en önemlilerinden biri yine Shedhalle'de açılan "Money Nations"/ Para Toplumları" adı altında bir sergi sırasında başlattığım ve uzun süre devam ettiğim bir performans dizisidir. **"Arzu Nesneleri / 100 Dolar Limit"**. Sergi bütünüyle Doğu Avrupa'nın yüzyıl sonunda "Avrupa Kalesi" karşısındaki durumunu, yaşanmakta olan sınır ekonomilerini ele alıyordu.

O sıralar İstanbul'da yoğun olarak yaşanan bavul ticareti ve Laleli'nin durumu çok ilgimi çekiyordu. Dolayısıyla bu konu üzerine yoğunlaştım. Proje şöyleydi: Bu kadınların bavullarını doldurup gidip gelme şeklinde hayatlarını sürdürme ve biraz da orospuluk yapıp para kazanma hallerini göz önünde bulundurup, ben de aynen onlar gibi sırf bu işi deneyebilmek, içyüzünü anlayabilmek, dokuyu kavrayabilmek için, onların aldığı gibi bir bavul satın alıp yola koyulmayı kararlaştırdım. Bir gecelik yabancı kadın bedelinin karşılığı olan 100 Dolar'ı cebime koydum. Bu yüz dolarla alabileceğim eşyalarla bavulumu doldurdum ve İstanbul'dan yola çıkarak bavulumla birlikte sınırlardan geçirdim. Yani bir çeşit kaçakçılık yaptım. 1998-2001 yılları arasında, her çağrıldığım sergiye yanımda içinde laleli pazarlarından aldığım 100 Dolar karşılığı mallarla dolu bu bavullarla gittim. Bu sergilerde aynen Istanbul'dakine benzer bir tezgâh oluşturdum ve bu malları sergi açılışlarında sattım. Elbette bu performans temas ettiğim kitleyi dünyanın bu tarafında olup bitenden haberdar ediyordu. Vergi dışı bir sınır ekonomisinin nasıl işlediği hakkında bilgilendiriyordu ve kadın bedeninin değeri hakkında düşündürüyordu. Sonunda toplanan parayı serginin bulunduğu şehirdeki kadın örgütüne bağışlıyordum. Bu performans beş altı defa tekrarlandı. Sonunda Berlin'de 2003 yılında farklı bir biçimde sunuldu. Berlin'de tekrarladığımız aynı projenin yeniden yapılandırmasıydı. Çünkü bu proje 2003'te bitmiş Bavul ticareti önemini yitirmişti. Artık aynı alanda Laleli'de büyük dükkânlar

vardı ve işler tamamen ticarete dönüşmüştü. Başlangıcta tekil bir eylem olar fuhuş ise tekellerin eline geçmişti. Berlin Volksbühne'de gerçekleştirilen **"Erzatzstadt"** adlı projede yer alan performansımda ben de iki gecelik performans gerçekleştirdim. Birincide yine tezgahımı kurdum ama ikinci gece, Laleli'de yeni açılmış ama yine Doğu Avrupa ve Rusya ile bağlantışı olan lüks dükkanlardan toplamış olduğum kart adresleri dağıttım. Çünkü bir anlamda bu yeni durum projemin devamını oluşturuyordu. Bienaller bölümünü atlıyorum ve doğrudan büyük sergilere geçiyorum çünkü anlatmak istediğim başka şeyler var. Şunu kısaca söyleyeyim 90'lı yıllara damgasını vuran sanat olayları aslında bienaller ve tartışma ortamı yaratan büyük sergiler. Bu o kadar geçerliydi ki o dönemde herkesin görüş paylaştığı, birçok sanatçının işini gösterme ortamı bulduğu alanlar olarak değerlendirilebilir. 90'ların sonlarına doğru bu bienallerin sayıları birdenbire yükseldi. Hatta 2000'li yılların başında "Her şey yoluna girdi, bizim köyümüz de refaha ulaştı. Şimdi köyümüzün yegane ihtiyacı bir bienal!" gibi karikatürler çiziliyor ve espriler paylaşılıyordu. Bienaller aslında gerçekleştikleri kenti öne çıkaran ve o coğrafyanın altını çizen oluşumlar. Bunlar birçok alanda bulundukları şehre de katkıda bulunuyor. Ben de epey bienale katıldım. Üç kez İstanbul Bienali'ne katıldım, 89, 92, 95'te. 2000'de Kwangju Bienali'ne katıldım. 2003'te Havana Bienali'ne, ve Utopia Station grubuyla Venedik bienalinin bir bölümüne, 2004'de Sevilla Bienali'ne ve Cetinje Bienali'ne katıldım. Öte yandan bir her zaman enteresan başlıklar altında sunulan büyük sergilere katılımım sürüyordu. Bunların da iyilerinin ve kötülerinin olduğunu düşünüyorum. Aynen ulusal sergiler gibi. Çünkü bazıları biraz eften püften konular etrafında, yani bu küratör tanımında yaptığımız derinliğe ulaşmayan, yüzeysel bir fikir bağlamında sergilerdir. Ama bazıları da gerçekten bütün dokuyu sarsabilecek kadar önemliydi.

Mesela bu görüntü **"Inclusion-Exclusion"** adı altında 1996 yılında Graz'da Küratör ve Sanatçı Peter Weibel gerçekleştirilmiş bir serginin görüntüsüdür. Ben orada "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" adlı bir iş sergiliyordum. Bu enstalasyonu daha sonra Kassel'de Echolot adı altında Fridericianum müzesinde açılan bir



Erken Bir Temsiliyetin Sunumu, 1996. Enstalasyon görüntüsü: Fridericianum Müzesi, Kassel.

sergide bir kez daha gerçekleştirdim. "Inclusion-Exclusion"dan sonra benim için en önemli sergilerden birisi 1998'de Kassel'de yapılan "Echolot" sergisidir. René Block küratörlüğünü yaptığı bu sergide dokuz kadın sanatçıyı biraraya getirdi. Daha önce bu isimlerden bazıları bienallere veya büyük sergilere katılmıştı. 1998'de çoğu fazla tanınmış değildi ve ileriye doğru nasıl gelişme gösterecekleri pek bilinmiyordu. Grup şöyleydi; Shirin Neshat, Ghada Amer, Ayşe Erkmen, Soo-Ja Kim, Mona Hatoum, Fariba Hajamadi, Qin Youfen, Gülsün Karamustafa, Tracey Moffat. Ayrıca bütün bu kadınlar dünyanın o güne kadar sanat merkezi sayılmayan noktalarından geliyordu. Aramızda Alman, Fransız veya Amerikalı sanatçı yoktu. Bu serginin ismi *Echolot,* denizaltından ileriye doğru işaret gönderen bir alete gönderme yapıyor. Sonuçta gerçekten bu sergiye katılan dokuz kadından hemen hepsinin ileriye doğru ciddi atakları oldu. Soluklu işler yaptılar. Benim Fridericianum müzesinin rotunda'sında gösterdiğim birinci iş **"Zihnimin Kafesi"** (Trellis of my mind), üç dinin görüntülerinin üst üste bindiği bir büyük frizdi, yirmi metre devam ediyordu. O alanda, dini olmayan ama dini alana benzeyen bir yerde, üç dinin asetat üzerine çekilmiş fotokopi-



Zihnimin Kafesi, 1998. Fotoğraf: Werner Manschmann.

leri üst üste biniyor ve tek bir elden çıkmışçasına devam ediyordu. Aynı alanın üst katında da **"Kıtaların Birleştiği Yer"** (Where the Continents meet) adlı enstalasyonu kurmuştum. Tahtakale'de satılan çocuk boyutunda askeri üniformalar. Bunları bulduktan sonra şehrin herhangi bir yerinde bu üniformaları giymiş bir çocuk fotoğrafı bulabileceğimden emindim. Dolaştım ve Kadıköy'de bu fotoğrafı buldum. Bunları birleştirerek kurduğum enstalasyona ise "Kıtaların Birleştiği Yer" ismini koydum.

"Dream City" adı altında Almanya'nın Münih şehrinde 1998 yılında açılan geniş kapsamlı bir sergi için şehre özel bir iş yapmıştım. Münih'in bütün ikonik görüntülerini yine şehrin içinde yaşayan göçmenlerin ikonik görüntülerinin içiçe geçtiği bir iş. Münih bilirsiniz Türkiye'den göçün de ilk yerleşim alanlarından biri. Trafik işaretleri biçiminde ve bire bir boyutunda tabelaların üzerinde yer alıyordu imajlar. Şehre ait mobil işaret levhalarını taşıyan bir malzeme ile birleştirilmişlerdi ve şehrin üç ana alanında, eski Yahudi yerleşim bölgesinde, devlet dairelerine giden yolun üzerinde ve Göethe caddesinde Türk göçmenlerin dükkânlarının yoğun olarak bulunduğu



Kıtaların Birleştiği Yer, 1997. Enstalasyon görüntüsü: Fridericianum Müzesi, Kassel.

noktanın bitiminde yer alıyorlardı. İlginçtir, işe ait levhaların pek çoğu serginin sonunda çalınmıştı. Bu işten elimde çok az örnek var.

2004 yılında açılan "Fluxus und die Folgen" Fluxus ve sonrası da büyük sergiler bağlamında önemli bir sergidir. Bu sergiye katılan günümüz sanatçıları 1960'ların başındaki Fluxus akımının sanatçılarıyla birlikte konumlandırılıyorlardı. Bir araya getirilişiyle, kurduğu yeni bağlamla, Wiesbaden şehrinde sergileniş biçimiyle ciddi sözü olan bir sergiydi. Burada Karlstadt mağazasının kullanılmayan bir katında "mistik transport" yeniden sergilendi.

2005 yılında gerçekleştirdiğim **"Tailor Made"** (Terzi Dikişi) adlı video projemi ne yazık ki Istanbul'da görmediniz. Şehrin üçüncü sınıf gazinolarında şarkı söyleyen ve dans eden kadınların bir araya gelip bir deklarasyon yaptıkları bir defile yapıldı 2003 yılında. Sahne kostümlerini diken terzinin önayak olduğu defilenin sonunda kadınlar sosyal haklarını talep ettiler. Ben bu defileye gittim, izin alarak gazetecilerle birlikte olayı kaydettim. İki yıl bekledikten sonra bu görüntüler projeye dönüştü ve Belçika'nın Mechelen kentinde yapılan Contour 2. Video Bienalinde gösterildi.

Yine büyük sergiler bağlamında söz etmek istediğim başka bir şey var. Son dönemde "Balkan Sergileri" adı altında üç tane büyük sergi açıldı. Birincisi, Graz şehrinde 2001 yılında küratörlüğünü Peter Weibel'in yaptığı "In Search of Balkania". Onun arkasından "Blood and Honig". Bu sergi de 2003'te yine Viyana yakınında Klosterneuburg'da Sammlung Essl'da, Harald Szeemann tarafından gerçekleştirildi. Onu izleyen sergiyi ise "In den Schluchten des Balkans" adı altında René Block 2003 yılında Kassel'de yaptı.

Bu üç serginin ilk bakışta milliyet kavramını kurcaladığı da akla gelebilir. Oysa Balkan meselesini aslında bu açıdan vurgulamak istemeyen, ama bugünkü Balkan olgusunu ele almak isteyen sergilerdi bunlar. Birinci sergi bana çok dağınık yüzeysel göründü. Birtakım işler bir araya getirilmiş ve konu etrafında rastgele sunulmuştu. Harald Szeemann'ın yaptığı –çok sevgili Harald Szeemann'ı ne yazık ki kaybettik yakın bir tarihte– sergi aslında bir önceki sergiden farklıydı, daha derinlere inmeye çalışıyordu. Bölgede yirminci yüzyılda yaşananlar da tarihsel boyut içinde ele alınıyordu. Rene Block tarafından düzenlenen Kassel'de açılmış olan sonuncu Balkan sergisi ise orada bitmedi. Hemen arkasından Cetinje Bienali bağlamında Balkan meselesi tekrar ele alındı ve sanatçılar bu olayda bir kez daha bir araya geldiler. Onu hemen arkasından yine René Block'un gerçekleştirdiği bir Belgrad sergisi izledi. "Life Art and Confusions". Bu Belgrad'da yüz senedir süregelen "October Salon" yani "Kasım Salonu" adı altındaki sergilerin devamıydı. Tito Müzesi'nde ve onun dışında şehrin içinde birtakım yerlerde açıldı. René Block'un yaptığı sergilerde aslında farklı bir boyut vardı. Kendisi hiçbir şekilde bir Balkan sergisi açıp işi bitirmedi. Sergiye dahil olan sanatçılar için birbirleriyle tekrar buluşmalarını sağlayan başka imkanlar oluşturdu. Daha sonra çeşitli şehirlerde bir araya gelip birbirleriyle iletişim kurmalarını sağladı. Hepimiz sergilerin bitiminde birtakım yolculuklara çıkmaya başladık. Zagrepliler İstanbul'a geldi, buradakiler Saraybosna'ya Kosova'ya gitti. Öte yandan sanatçılar birbirini tanıdı, daha iyi anlaştı ve müthiş güzel ilişkiler kuruldu. Bu ilişkiler ileriye dönük yaratıcı projelere yol açtı. Hepsinin sonunda Belgrad "October

Salon" sergisi ile aslında çok önemli bir şey başarıldı diye düşünüyorum. Çünkü son hatırladığım şey Zagrep'ten, Saraybosna'dan ve diğer Balkan şehirlerinden gelen sanatçıların hepsinin çok duygusal bir anına şahit olduğumdur. Savaşın bitmesine rağmen henüz hiçbiri gerilimlerden kurtulup eski Yugoslavya'da özgürce dolaşmayı denememişlerdi o güne kadar ve birçoğunun itirafı şuydu: "Bizim bütün öğrenciliğimiz 90'ların öncesinde Belgrad şehrinde geçmişti. Bütün kütüphanelerinde ders çalışmıştık, bütün kitapçılarında dolaşmıştık. Savaşla geçen yıllardan sonra ilk kez 2006'da bu sergi sayesinde bunu yapabiliyoruz. Belgrad'a tekrar dönebildik. Demek ki sanatın böyle de bütünleştirici ve bağlayıcı bir gücü var", diyorlardı. Evet var, ben de buna çok saygı duyuyorum.

L.Ç.: Peki, çok teşekkür ediyorum. Aslında konuşmamız bitmedi, şimdi birkaç nokta var benim sormak istediğim. Tahmin ediyorum salonda da sorular var. Öncelikle çok teşekkür ederim, sadece kendi kişisel hikâyenizi anlatmadınız. Aslında 90'lardan itibaren bu coğrafyada yaşanan uluslararasılaşmaya ilişkin, bütün bu milli sergiler ile ilgili, sorunlara işaret ettiniz. Küratör olgusunun ne yapıp ne yapamadığını açıkladınız. Bizi büyük bienal sergileri içerisinde sanatçının konumunu da düşünmeye ittiniz. Ben daha kişisel, daha düşünsel bir yere geri dönerek, yani bütün bu 1985'teki Bilsak, ki kırılma noktası diye tarif ettiniz, o süreçteki (bu biraz büyük, uzun, cevaplaması bayağı derinlikli bir soru olabilir ama) 85'ten itibaren içinizdeki o dönüşümü de nasıl yaşadığınızı da merak ediyorum. Yani düşünsel arkaplanı da belki özetleyerek değinirseniz...

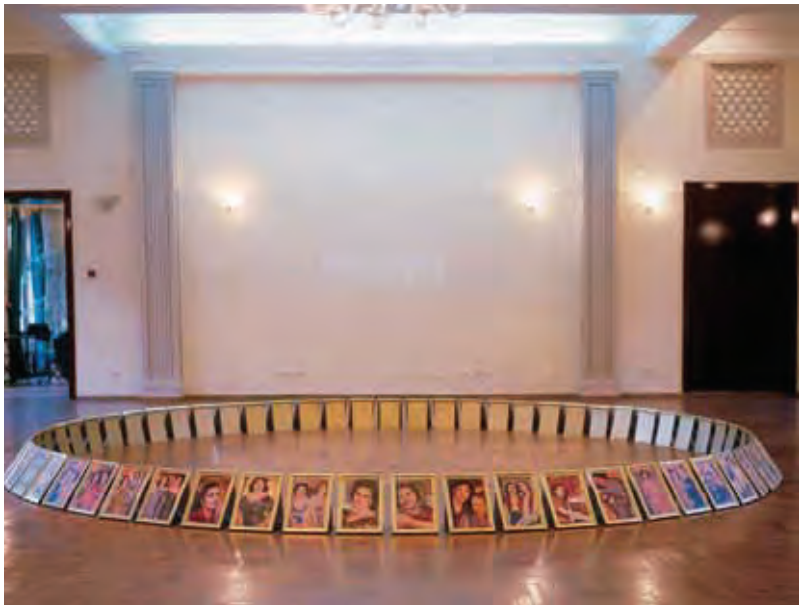
G.K.: Evet, çok kısaca cevaplamak istiyorum. 80'lerde ben resim yapıyordum. Resimlerim daha önce de belirttiğim gibi hiç bir zaman "peinture" değildi. Konuları vardı ve gündelik hayatla ilgiliydi. Daha sonra, sinemaydı şuydu buydu birtakım farklı disiplinlerle haşır neşirken, 80'li yılların köyden kente göçle birlikte hızlı bir değişim geçiren büyük şehirlerdeki melez gelişimi gözlemlemeye başladım ve bu duruma ilişkin, çevremde var olan objelerin gücünü hissettim, dolayısıyla kendimi başka türlü ifade etmek ihtiyacını duydum. Şehrin varoşlarından top-



Okul Defteri, 1993. Enstalasyon görüntüsü: Kadın Eserleri Kütüphanesi, İstanbul.

ladığım malzemelerle "Duvar Halıları"nı ürettim. Bu dönemden sonra kendimi en iyi ifade edebileceğim medyum 'enstalasyon'du. Bu bağlamda 93'te **"Okul Defteri"**, 94'te **"Kronografya"**. Bu geçişlerin birbiriyle ilişkili bir mantığı vardı. Hiç bir karar 'ben yaptım oldu' şeklinde değildi. Bir şeyin tekrarı beni hiç ilgilendirmiyordu. Eğer yapmakta olduğum bir iş beni yeni bir yaklaşıma doğru götürüyor ise, ben o sürüklenmenin peşine takılıyordum. Yapabileceğim açıklama bu.

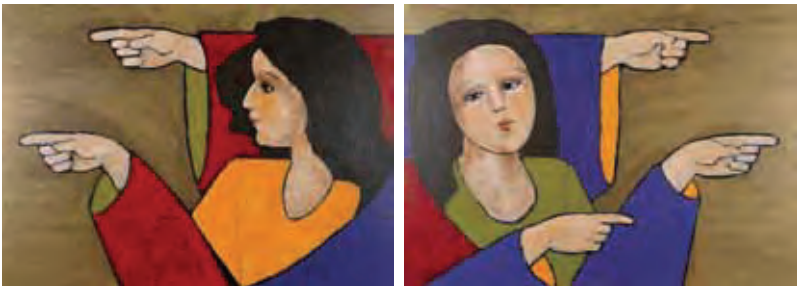
2000'den itibaren hayatıma video çalışmaları girdi. Bunun nedenini de açıklayayım. 89-90 yıllarında mesleğimle ilgili o kadar ümitsizdim ki bir anlamda belki bu ümitsizlik yüzünden sinemada çalışmaya başladım. Çünkü ekonomik zorluklar, her şey her şey... boğulmak üzereydim. O sıralar hiçbir açılımı yoktu çağdaş sanatın. Ve sinema ortamına attım kendimi. Belki hatırlayanlarınız olur Füruzan'la birlikte bir uzun metraj çekme cesaretini bile gösterdik. **"Benim Sinemalarım"** adlı bir film çektik, bu bir sinema filmiydi ve çok zor gerçekleştirilen bir filmdi. Uzun süre sanat yönetmeni



Kronografya, 1994. Enstalasyon görüntüsü: Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul.

olarak çalıştığım için işin özelliklerini biliyordum. Sinemanın içinde olmanın getirdiği cesaretle bu filmi çektik. Fakat sinemayla temas ettikten ve 35 mm.'lik görüntünün tadına vardıktan sonra geri dönüp o dönemin koşullarında analog video kamerayla dokunmanın, uğraşmanın hiç bir çekiciliği yoktu benim için. 90'lardan 2000 yılına kadar tekrar hareketli görüntü ile uğraşabilmem için bu kadar zaman geçti. 2000'de kamerayı elime alabildim, neden? Çünkü dijital ortam gündeme geldi ve çok mükemmel görüntü almaya başladım. Şu anda bu durum beni gerçekten tatmin ediyor. Bu süre içerisinde video kayıt nitelikleri gelişti, çağdaş sanat alanında video ile çalışanlar çok fazlalaştı.

Bütün bunların yanı sıra unutmamamız gereken bir şey var. Türkiye'de hep sergi açtım, tutarlı bir şekilde ilişkilerimi sürdürdüm. Bir yandan resim de yaptım. 90'lardan, hatta 80'lerden bu yana resimle bağlantımı sürdürdüm. Son dönem resimlerimi hep bir proje bağlamında yaptım. Yıllarca "Vaat edilmiş Resimler" adı altında bir proje geliştirdim. Hiç bitmeyen bir projeydi bu. **"Vaat**



Vaat Edilmiş Resimler, 2004

Edilmiş Resimler" aslında çok basit, ikonik resimler. Ben hiçbir sorumluluk taşımıyorum bu resimlerle ilgili. Bunları yapmak için atölyemde kendime bir zaman ayırıyorum, konsantre oluyorum, başlıyorum ve bitiriyorum. Belki on beş gün sürüyor belki daha fazla bir grup resmin dünyaya gelmesi. Benim bir yeteneğim var diye düşünüyorum, bunu değerlendirmem gerek. Tıpkı bir ikon ustası gibi fırçamın ucuna geleni, yukarıdan gönderileni resmediyorum. Böyle bir proje bu. Resim yapmayı bu şekilde yorumladığımda rahat çalışmaya başladım. Mesela şimdi resim yapmak istemiyorum. Bir süre için resim yapmak istemiyorum. Olabilir, bunu da yapabilirim. Yani resimsiz bir süre geçiririm. Sonra video film çekmek istemediğimde dönüp yeniden resim yapabilirim. Kendimi en iyi neyle ifade edebilirsem onu kullanırım. Böyle bir sanatçıyım, kategorize edilmem kolay değil. Bu durum beni çok hareketli, yaptıklarımı çok uçucu kılıyor belki ama istediğim noktaya böyle ulaşabiliyordum. Sanırım açıklaması bu kadar.

Video ve enstalasyonun bir arada olduğu bir sergiden de örnek göstereyim, bunu görmeden geçmeyelim. Çok sevdiğim bir sergi bu. Son gösterimi İstanbul'da oldu. **"Galata:Cenova"** sergisi. 2005'de Torino'da bir galeriden sergi daveti almıştım. Uzun süredir İstanbul'daki Galata semtinin Cenova'lılarla olan tarihsel ilişkisi konu olarak beni ilgilendiriyordu. Italyada yapacağım bu sergi için bu konuyu irdelemek istedim. Önce görmek için Cenova'ya gittim. Şehrin, Galata semtiyle yoğun benzerliği beni çok etkiledi. Torino'daki Alberto Peola galerisinde tema üzerinde gerçekleştirdi-



Galata: Cenova, 2004. Enstalasyon görüntüsü: Ceneviz Antik Ticaret Merkezi, İstanbul.

ğim sergi işin ilk ayağı oldu. Proje orada görüldüğü anda Cenova'nın kültür başkenti olması nedeniyle açılan ve 15 sanatçının katıldığı özel bir sergiye davet edildi. Aynı yıl Istanbul'un kültür başkenti olması meselesi görüşülüyor ve Galata'da bu bağlamda bir etkinlik yapılması tasarlanıyordu. İstek gösterildiğinde sergiyi biraz daha geliştirerek 14. yüzyıldan kalma Galata'daki bir Ceneviz mekânına taşıdım. İstanbul'da açıldı, bir ay durdu bu sergi.

Ne yazık ki bu pek duyurulamadı, çok kimsenin gördüğünü tahmin etmiyorum. Yine de benim için gerçek mekânını bulana kadar böyle bir serüven yaşamış serginin kendi şehrimde açılması çok sevindiriciydi.

L.Ç.: Peki, o zaman salona dönelim, şimdi soruları alalım. Buyurun, sorusu olan var mı?

İzleyici: Güzel bir ifade kullandınız, "iş". Sanat eserinizin adını hiç koydunuz.

G.K.: Öyle, ama bugünlerde hep öyle söyleniyor.

İzleyici: Tabi bu bir nevi emekçi ve sanatla hayatı, üretimi birleştiren bir anlayışın ifadesi. Çok enteresan, bir tarihte ben gazeteciyim, 50 senelik. Şimdi bir eski harici bakanına sordum 90 yılında, hayatta dedim kalbinize mi tabi olacaksınız, yoksa aklınıza mı? Bir an düşündü dedi ki "efendim", dedi, "mesleki hayatınızda aklınıza tabi olacaksınız, ferdi hayatınızda kalbinize bağlanacaksınız, tabi olacaksınız" dedi. Ardından da ilave etti "hayatı bir sanatkar gibi yaşayacaksınız ki benim inanışım gibi". Şimdi sizin sanatla hayatınızı bu kadar karıştırmanız, birbirine harman etmeniz, birbiriyle birleştirmeniz bana o zatın sözlerini hatırlatıyor. Yaşantı ile sanatı o kadar.. İlk defa şahit oluyorum, bu kadar külli, genel bir kaynaşmayla kalmak...

G.K.: Bütün sanatçılar böyledir. Ben şimdi anlatma şansı buldum. Onun için siz duydunuz.

İzleyici: Öyle mi dersiniz?

G.K.: Evet, evet.

L.Ç.: Peki başka sorusu olan var mı acaba? Peki, çok teşekkür ediyoruz geldiğiniz için.

Hasan Bülent Kahraman

12 Aralık 2006

Levent Çalıkoğlu: Çağdaş Sanat konuşmalarının üçüncü yılında Türkiye'de 90'lı yıllarda çağdaş sanat başlığını devam ettiriyoruz. Bu akşamki konuşmacımız Sayın Hasan Bülent Kahraman. Kendisini tanıdığınızı tahmin ediyorum. Ama kısaca da olsa Hasan Bülent Kahraman'ın özgeçmişini size aktarmak istiyorum. Kendisi Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi'nde görev yapmakta. Sosyal, görsel ve politik kuram, Türkiye popüler kültürü ve Türk siyaseti, yapısalcılık sonrası felsefe, kültürel araştırmalar ve modern Türk edebiyatı üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarıyla tanınıyor. 91-96 yılları arasında Kültür Bakanlığı Başdanışmanı ve 92-93 yılları arasında Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanı olan Kahraman, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Danışma Kurulu üyesi. Bir dönem Rotterdam Belediyesi Sanat Kurulu üyeliği de yapan araştırmacı, eleştirmen ve Radikal'deki sürekli yazılarıyla tanıdığımız Hasan Bülent Kahraman'ın *Beyazlar Kirli*, *Bir Sürekli Cehennem*, *Yeni Bir Sosyal Demokrasi İçin*, *Sosyal Demokrasi Türkiye ve Partileri*, *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*, *Cam Odada Oturmak*, *Post Modernite ve Modernite Arasında Türkiye*, *Kitle Kültürü*, *Kitlelerin Afyonu* gibi kitapları bulunmakta. Bu akşamki şu ana kadar yaptığımız dördüncü konuşma olacak. Geldiğimiz yer

kabaca şöyle: İlk iki konuşma iki küratörle devam etti ve bir tür kişisel tarih anlatıldı. Ama bu tarih hem çatallanıyor hem budaklanıyor hem de pek çok sanatçıyla da buluşuyor; Türkiye'nin de neredeyse son 10-15 yıllık çağdaş sanat dünyasına da görsel sanatları ilgilendirir bazda işaret ediyor. Üçüncü konuşmacımız sanatçı Gülsün Karamustafa idi. O da kendi çalışmalarından aslında bir 90'lı yıllar anlatısı oluşturdu. Bu akşam ise hem içeride hem de bir dış göz olarak bu süreci tanıklıklarıyla, yazdıklarıyla değerlendiren birisini dinleyeceğiz. Şuradan başlamak sanki çok doğru gibi geliyor bana. Akbank Sanat'ta "Türkiye'de çağdaş kültür, tanımlar, tanıklıklar, tartışmalar" başlığı altında devam ettirdiğiniz hakikaten çok ilginç bir konuşma programı var. O programda 70'li yıllarla başladınız, bitirdiniz, şimdi 60'lı yıllara geri döndünüz. Ben fırsat bulduğum süre içerisinde bu konuşmaları izlemeye çalıştım. Bir tanesinde ilginç bir gözlemim oldu. Erden Kıral vardı konuşmacı olarak. Sizin *Radikal*'de yeni sinemacılarla ilgili yazdığınız bir makalenize işaret etti. Yeni Sinemacıların aslında Yeşilçam Sineması'ndaki bir akışın devamı olduğunu belirtmiştiniz o yazınızda. Erden Kıral bu tesptinizi okuduğunu konu o değilken bir an vurguladı ve konuşmasına başka bir yönde devam etti. O an şunu hissettim. Bizde neredeyse son 5-6 yıldır bir tür ezber gibi tekrar ettirilen bir söylem var: Eleştiri kurumu, kişisi ölmüştür, bitmiştir; onun yerine başka güçler, başka kahramanlar çıkmıştır. Dolayısıyla bir gündelik mecrada eleştirinin okuyucuyu nasıl etkileyebildiği konusunda da çok ilginç bir saptama belirdi. Çünkü önemli bir sinema yönetmeni olarak Erden Kıral gündelik bir gazeteyi –belki de sizi– takip ediyor. Ve sizin bir tespitinizi de çok doğru ve olumlu buluyor. O yüzden isterseniz şöyle bir şey yapalım. Sizin eleştirmen kimliğinizi de göz önünde bulundurarak şunu sormak istiyorum: 90'lı yıllarda eleştiriye ne oldu? Yani bizim bu bağlamda tartışmamız gereken böyle bir şey var mı? Sonlar ve bitmeler meselesi tabii meşhur postmodernizm tartışmasının da bir parçası şüphesiz. Ama sizin kendi tespitlerinizle başlayalım. 90'lı yıllarda eleştirinin başına gelen şey ne?

Hasan Bülent Kahraman: Teşekkürler, hepiniz hoş geldiniz. Bence bu soruyla başlamak gayet önemli. Çünkü son dönemlerde

deneme, yani *essay* yazıcılığı üstünde düşünüyorum. Bunun çok pratik iki nedeni var. Bu sene, yani 2006 senesinde Tüyap Eleştiri Onur Ödülü bana verildi. Ben ne jüri üyesi olmayı kabul ediyorum herhangi bir yerde ne de ödül almayı. Fakat bu ödülü kabul ettim. Nedeni ödülün bana veya benim başka bir alanda yaptığım çalışmalara değil *eleştiri bağlamında yazdığım yazılara* ve o kimliğime verilmiş olmasıydı. Ayrıca şöyle düşündüm: bu ödül bana verildiyse ben bu ödülü bu boyda, bu postta bu yaşta birisi olduğum için değil, *eleştirmen Hasan Bülent Kahraman* olduğum için alacağım. Dolayısıyla buradaki vurgu öncelikle eleştiriye dönük. Nitekim bana ilk telefon ettikleri zaman ben biraz düşüneyim, bunu kabul edip etmeyeceğimi bilmiyorum dedim.. Ve bu muhakemeyi yaptım. Sonra kabul edeceğimi bildirdim. Törenlerden, toplantılardan nefret etmeme rağmen oraya gittim de. Eleştirinin içinde bulunduğumuz dönemde ne anlama geldiğine dair çok kısa bir konuşma yaptım. Orada belirttiğim bir tek şeyi burada da dile getireyim: sanılanın tersine eleştiri kendisiyle bağlı bir şey değildir. Toplumsal bir edimdir. Muhalefet etme geleneğiyle iç içedir. Eleştirdiğiniz zaman sadece elinizdeki metni veya yapıtı değil, onu hazırlayan tüm bir sistemi, bütün bir zihniyet yapısını eleştirirsiniz. Bu, bizde çok eksik olan bir edim ve algılamadır ve denemeyle ilişkili bir yanı vardır. Denemeyle de bu bağlamda uğraşıyorum. Şuradan başlayayım.

Walter Benjamin'in yazılarının toplandığı dört ciltlik kitap var. Bir tek kitap değil, dört ciltlik bir koleksiyon bu. Onu okumaya başladım ve bitirdikten sonra Agora Yayınevi tarafından yeni yayımlanmaya başlayan *Mesele* isimli derginin 1. sayısına, Ocak 2007, bir yazı yazdım. Uzun bir yazı. Deneme ve eleştiri ve bunların içinde bulunduğumuz dönemdeki anlamı üstüneydi o yazı. Şimdi bu konuşmada eleştiri üstünde özellikle duracağımızı bilmiyordum. Bunun için çok memnunum. Oysa bu günlerde gayet sıkıntılıyım. Çünkü yakınlarda katledilen Hrant Dink yakın bir arkadaşımdı. Buna rağmen, her şeyin dışında ve ötesinde bir kapanmayla, bir başka yazıyı daha tamamlayıp *Mesele* dergisinin ikinci sayısı için gönderdim. Orada da özel olarak bu eleştiri meselesi üzerinde duruyorum. Şimdi 1990'ları eleştiri bağlamında ele alacağım.

Fakat önce şunu belirteyim. Dün bu belirttiğiniz Aksanat toplantılarının bir başkasında Metin Erksan ile Halit Refiğ konuklarımdı. Ayrıca da bir başka konuğumuz daha oldu. Orada Metin Erksan konuşmacı olarak gelmesine rağmen büyük üstadımız "ben konuşmayacağım" dedi. Fakat sonunda bir şeyler söyledi ve dedi ki "kronoloji bilmeden herhangi bir şeyi tartışmanın imkânı yok". Kronoloji tarihtir demek istiyor. Ben postmodern dönemlerin çocuğu değilim. Postmodernite zuhur ettiği zaman yaşını başını almış birisiydim, ama postmodern dönemlerin insanıyım ve bu görüşe çok fazla katılmıyorum. Yani kronoloji eşittir tarih veya kronolojiyle tarih özdeştir şeklinde benim kafamda bir şey yok. Benim kafamdaki tarih, *historiografi* tarih yazımı biraz daha farklı anlamlar içeriyor, onlara bir parça değineceğim. Ama Erksan'ın söylediğinin içindeki doğruyu kabul ediyorum. Kronoloji bir olgunun, bir gerçekliğin gerek *tanımlanmasında* gerekse o tanımlamanın ayrılmaz parçası olan, ön koşulu olan *konumlandırılmasında* vazgeçilmez bir olgudur. Bunu şunun için belirtiyorum.

Son dönemlerde gerek bizde gerekse dünyada olgusal tarihçilik anlayışına karşı, yani Vico ile birlikte başlayan Humboldt'un 'akademik disiplin' kavramıyla devam eden tarihçiliğe karşı, tarihçiliğin bir söylem olduğu, söylemin kendi içinde ayrıca bir gerçeklik barındırdığı yolunda yaygın bir eleştiri var. Ben de bunlara katılıyorum. Hatta o kadar ki yazmadığınız şey bile bazen yazmadığınız için tarih oluyor ve o tarihin bir bölümünü meydana getiriyor. Buna mukabil Türkiye'de son zamanlarda yapılan tartışmalar şöyle bir eksende devam ediyor: Acaba bizim modernitemiz ve o modernite ile onun çeşitli dönemlerdeki aşamalarıyla bir süreklilik mi ortaya çıkmıştır yoksa bir kopuş mu ortaya çıkmıştır? Yani 1923, Türkiye'de modernitenin bana göre radikal bir dönemeci olarak, acaba 1839, 1856, 1876, 1908 üstünden gelen uzun bir tarihin bir evresi midir? Yoksa bu yazıldığı, söylendiği, zaman zaman öne sürüldüğü gibi doğrudan doğruya bir kopuş mudur? Bu kopuş kavramını 1970'lerde Althusser yapısalcı bir Marksist analist olarak ortaya getirdi ve "Markscı ve Hegelci süreklilik tezine rağmen ve o süreklilik tezinin içinde barındırdığı determinist durumlara muka-

bil tarih bazen kopar" dedi. Bu yaklaşımına daha da ileri bir anlam yükledi ve "zihinsel kopuşlar"dan söz etti ve bunlara *epistemolojik kopuşlar* (epistemological ruptures) adını verdi. Bu açıdan olmasa bile ki bu benim için mesela çok ilginç bir şey, Türkiye'de 1923'ün konumlandırılması böyle bir anlam ifade ediyor; yani 1923 bir milattır. Şimdi burada bir noktayı söyleyeyim. Ben son zamanlarda 1950 sonrası Türkiye'deki politik ve zihinsel yapı üstüne bir kitap yazıyorum. Onunla uğraşırken tekrar gözüme çarpan bir şey oldu. Bu sadece bugünün meselesi değil. 1960 yılında Türkiye'de askeri darbe yapanlar da bir 'ikinci cumhuriyet' iddiasında bulundular. Yani ikinci cumhuriyet lafı 1990'larda yeniden gündeme geldi belli yazarlara, gazetecilere ikinci cumhuriyetçi dendi ama dünkü konuşmasında Metin Erksan da buna değindi. "1960'da Milli Birlik Komitesi de ikinci cumhuriyet diye kendisini nitelendirdi" dedi, Erksan.

Bu uzun lafların özeti şu: Türkiye'de bir süreklilik ve bir kopuş tartışması var. Eleştiri meselesine de bu bağlamda bakmak lazım. Benim ilk yazım 1977 yılında yayımlandı. Yani tam otuz yıldır yazı yazıyorum ve garip bir şey bazı yazarlar farklı alanlarda yazarak kendilerini oluşturur. Oysa ben hep düşünce yazısı yazdım. Kendime dönük olarak başka şeyler, kurgusal şeyler, kurmacasal şeyler yazdımsa da onları yayınlamadım. Düşünce ve eleştiri yazısı yazdım sürekli bir biçimde. 1977'de yazdığım ikinci veya üçüncü yazı Türkiye'de eleştirinin olup olmadığı ile ilgili idi. Bu tartışma bitmez bir tartışma idi o dönemde ve deniyordu ki 'Türkiye'de eleştiri yoktur'. Ben de öyle söylüyordum. Fakat ben bunu söylerken ne bir şair ne bir romancı ne de bir sinemacıydım. Bir şairin bir romancının bir sinemacının bir ressamın bir ülkede eleştirinin olmadığını söylemesi sonunda öznel bir şeydir. Yani yaptıklarınızın yeteri kadar alımlanmadığına inanırsanız bunu düşünürsünüz. Yaptıklarınızı kuşatacak yeterli bir eleştirel söylem ortaya çıkmamıştır. Siz bu defa ortaya çıkar derseniz ki Türkiye'de veya x ülkesinde eleştiri yoktur. Mesela Attila İlhan böyle bir yaklaşımın çok şiddetli savunucusuydu. Derdi ki ben şu romanımda şu görüşü şu tezi şu savı öne sürdüm ve bunun için 300-400 sayfa

yazdım. Oysa romanıma, ne bileyim, mesela 'İstanbul'u anlatan bir romandır' diye baktılar. Dikkat ettim, dün Metin Erksan da aynı şeyi örtülü biçimde söyledi. Dedi ki "ben 1960 yılında *Kuyu* diye bir film yaptım. Ne anlatıyordu acaba o film?" Belli ki Kuyu filminin kendi eleştirmenini, çözümleyicisini bulmadığını düşünüyordu.

Ben de hemen başlangıçta bunu söyledim, ama ben bir eleştirmen olarak bunu söylemeye başlamıştım. Bunu söylerken benim anlaşılmayan bir romanım, benim eleştirmen aracılığıyla izleyiciye ulaştırılmamış herhangi bir sanatsal ürünüm yoktu. Peki ben ne söylüyordum? Ben, hele 1984'den itibaren daha çok söyleyeceğim bir şeyi söylemeye başladım ve 'Türkiye'de eleştiri yok, çünkü Türkiye'de bir felsefi düşünce geleneği yok' dedim. Sanırım bunu bu şekilde ifade eden ilk kişilerden birisiydim. Eğer bir ülkede felsefi düşünce, felsefe düşüncesi yoksa o ülkede olguların tanımlanmasında onların öte anlamlarının ortaya çıkartılmasında öncü olabilecek bir eleştirel söylemin gelişmesi de mümkün değildir.

Bir şey daha söyleyeyim: bunları 80'lerin başında da yazdığım zaman henüz bizim dilimize bugünkü kadar, şimdi televizyon spikerlerinin ağzına bile düşmüş bir sözcükle belirteyim, *öte anlamlar* falan girmemişti. O sırada böyle bir iddia ortaya koydum ben. Sonra Amerika'ya gittim. Orada sanat kuramı çalıştım, öğrendim.. Dönüp geldim ve dedim ki bu böyle gitmez. Olmadığını söylediğim şeyi ben inşa edeyim kendime göre ve 1984-1985 yılında birkaç kişiyle beraber *Kalın* diye bir dergi yayınladık.

Henüz o zamanlar görsel sanatlar kavramı bu kadar yaygınlık kazanmamıştı, bu dergi bir plastik sanatlar eleştirisi olarak ortaya çıktı. Hatta Türkiye'de henüz 12 Eylül rejimi devam ediyordu. 'Dergi' diyemedik, Savcılıktan ve diğer bürokrasiden kaynaklanan kısıtlamalar nediyle. O yüzden '*seçki*' diye adlandırdık. Ve ben orada bana göre o dönemde yapılmayan türde bir görsel sanatlar eleştirisi kurmaya çalıştım. Kendi ölçülerim içinde. Çok ilginç bir şey anlatayım anekdotal. Onu başlattığımız zaman o dönemde görsel sanatlar alanında eleştiri yazısı yazan sadece *Sezer Tansuğ* vardı. Sezer Tansuğ bizim bu dergi yayımlandıktan bir veya iki

sayı sonra bir yazı yazdı. Müthiş öfkeli bir adamdı. Sarkastik bir adamdı. Ben de tabii o güne kadar yüzlerce yazısını okumuşum. Belki onu o ölçüde okuyan tek kişiydim. Benim öyle bir huyum vardır. Birisini okumaya başlayınca a'dan z'ye kadar her şeyini okurum. Ayrıca Tansuğ'u okumanın Türk görsel sanatlar dünyasındaki gelişimi irdelemenin de bir yolu olduğunu düşünmüştüm. Öyle bir tez de yazmak istemiştim. Şimdi gençler bunu yapabilir. O güne kadarki yazılarımda muhtemelen ben Sezer Tansuğ'a doğrudan bir şey yazmamıştım ama yine eleştiri meseleleri hakkında bir şey yazmıştım. Sezer Tansuğ o yazısının son cümlesinde diyordu ki 'eğer *Kalın* dergisinin benden istediği böyle yazılarsa yazarım'. Ben de bir sonraki sayıya bir yazı yazdım ve 'Sezer Tansuğ'dan yazı filan istemiyoruz. O nerede istiyorsa gitsin orada yazsın; çünkü biz yazılarımızı Sezer Tansuğ'un yazdığı eleştiri yazılarına karşı yazacağız'. O zaman Ankara'da yaşıyordum. Kısa bir sure sonra işlerim nedeniyle İstanbul'a seyahat ettim ve bir açılışta, – onun için hiç gitmem açılışlara – Sezer Tansuğ'la burun buruna geldik, hiç tanışmıyoruz. (Böyle anekdot anlatmaktan da nefret ederim ama demek yaşlandım, ben de artık anekdot anlatıyorum.) O sırada ben bir sandalyede oturuyordum ayağım rahatsızdı. Bir adam geldi, "Hasan Bülent Bey tanışalım, ben Sezer Tansuğ" dedi. Tabi benim büyük bir saygım vardı Sezer Tansuğ'a onu da belirteyim. Belki polemik yapıyoruz ama bu bir saygı eksilmesi gerektirmez. Ayağa kalktım, "efendim çok memnun oldum sizi tanıdığım için" falan dedim. Dedi ki "siz benim yazımı yanlış anladınız". Peki tamam olabilir. Ve bir iki cümle teati ettikten sonra bana dedi ki – ben o zaman 26-27 yaşındayım – 'siz çok iyi yetişmiş birisisiniz ve bizden sonra eleştirmen olarak çıkan ilk kişisiniz'. Bunu ben kendim için söylenmiş bir laf olarak addetmedim. Benim orada kurmaya çalıştığım ve tabii Kalın dergisine gelene kadar diğer yayın organlarında 77'den itibaren yedi yıl boyunca yazdığım diğer yazılar Sezer Tansuğ'un müthiş keskin zekâsından ve dikkatinden kaçmamıştı. Ayrıca eleştiride bir kayma olduğunu, öyle bir ihtiyacın bulunduğunu, değişen görsel sanatlar dünyasının yeni bir algıyla kavranması gerektiğini hissediyordu.

Bir model değişikliği yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştı. Ben onun başını çekenlerdendim. Moda oldu herkes paradigma değişikliği diyor. Biz de öyle diyelim. Paradigma değişikliği vardı bunu fark etti. Ne yazık ki, Tansuğ'u çok vakitsiz bir biçimde yitirdik. Ama 1984'ten sonraki dönemde yapacağımızı yaptık veya ben kendi payıma o doğrultuda çok çalıştım. Nihayet 2006 senesine geldik. O dönemde yazdığım kapsamlı akademik-eleştirel dediğim yazılarımı *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* başlıklı kitabımda topladım. Çok zor felsefi metinler vardır o kitapta. Fakat müthiş bir ilgi görüyor. Baskıları yenileniyor. Kuramsal yazılar olduğundan hâlâ büyük bir gereksinimi de karşılıyor.

2006 senesi içinden bakınca Türkiye'deki eleştirel söylemle ilgili ve özellikle görsel sanatlar eleştirisine – ben edebiyat eleştirisi de yazıyorum– ilgili temel iddiamı revize ettim. Şöyle ki... Bir, felsefe eksikliğinin eleştirel söylem içindeki olumsuz etkisini vurgulamaya devam ettim. İki, doğrudan doğruya kuramsal eksikliğin ve kuramsal söylem eksikliğinin eleştirel bir söylem üretememek yönündeki etkisini ise felsefi söylem eksikliğinden daha fazla vurgulamaya çalıştım. *Mesele* dergisine yazıp gönderdiğim ve önümüzdeki ay başında orada yayımlanacak olan yine uzun bir yazıda da, bu soruyu ele aldım: (*Mesele* dergisinin Şubat sayısında çıkmıştır o yazı.); bu kuramsal eksiklik nedir? Üç, 1990'lardan itibaren bu söylediğim iki olgu, felsefe ve kuramsal söylem eksikliği Türkiye'de ve dünyada yeni bir anlayışın ortaya çıkmasıyla beni doğruladı.

Daha fazla açılmadan önce şunu söyleyeyim. 1960'lardan itibaren zaten başka türlü bir eleştirel söylem, yani kuramla felsefenin doğurduğu bir eleştirel söylem dışında bir model kurgulamanın imkânı yoktu. Çünkü 1960'lardan itibaren dünyada ortaya çıkan yapısökümcü, (dekonstrüksiyonist), ondan önceki yapısalcı akımlar ve ondan sonra gelişen diğer akımlar ve Fransa'da *Yeni filozoflar* denen kişilerin ortaya koyduğu yaklaşımlarla birlikte eleştiri ile tanıtım, yani ingilizcede *review* denen şey arasında çok ciddi bir kopuş meydana geldi. *New Yorker* dergisi örneğin çok iyi bir dergi. Veya *Le Nouvel Observateur* dergisi çok iyi bir dergi. Ama buralarda

çıkan yazılar birer eleştiri değil. Bunlar çok uzun, çok kapsamlı, çok önemli, çok ciddi yazılar. Fakat bunlar eleştiri değil. Peki eleştiri ne? Eleştiri *Roland Barthes*'ın yazdığı. Eleştiri, *Deuleuze*'ün yazdığı. Eleştiri, *Derrida*'nın *Blanchot* hakkında yazdığı veya *Foucault*'nun Blanchot hakkında yazdığı. Bu söylediklerimin tepki çektiğini biliyorum ama neden böyle söylüyorum?

Çünkü 1960'lardan itibaren özellikle Amerika'da ortaya çıkan yeni sanat anlayışı modernist sanatın son duraklarından birisi olarak, hani ölmeden önce 'son iyilik' diye bir hal olduğu söylenir ya, işte o son iyilik hallerinden birisi olarak sanat yapıtını bir *bilgi nesnesi* haline getirdi. Bir bilgi nesnesi haline gelmiş olan bir yapıtın karşısında artık sübjektif bir valör ortaya koymak, öznel bir değerlendirmeyle onu 'beğendim –beğenmedim, hoşuma gitti-gitmedi, bu bana hitap etti-etmedi' diye ele almak mümkün değil. 1950'lerde 40'larda Türkiye'de yazılan, Fransa'da da yazılan eleştiri yazılarını açın okuyun; bir, tamamen duygusal, romantik bir retorik var.. Çünkü sonuç itibariyle bu bir algılama meselesi. Fakat, eleştirmenin o dönemdeki işlevine ben *kapalı okuma* diyorum. Yani bir görüntünün veya olgunun arkasında ne var sorusuyla ilgilenmiyor. Ama belli bir metne veya görüntüye de netice itibariyle ve çok ciddi biçimde bakıyor, hatta anlama kaygısı içinde bulunuyor. Hatta arka kapak yazısından hareket ederek bir moderatör işlevi görüyor. (Örneğin, Ankara'da bulunduğu yıllarda Attila İlhan, Bilgi Yayınevi'nde yayınladığı kitapların arka kapaklarını yazardı. O derecede sezgileri, anlatımı güçlü birisinin o kapak yazılarını toplamak bile bence başlı başına bir iş olabilir.) Halbuki 1960'tan sonraki sanatı yani *Carl André*'nin yapıtını veya *Rothko*'nun yapıtını, yahut *Richard Serra*'nın yapıtını böyle algılamanın bir anlamı yok. Boş mekânlar, boş duvarlar, ilk bakışta 'anlamsız' işler. O zaman mesele bu yapıtların kendilerinden çok içerdikleri öte söylemlerin ortaya çıkartılmasıydı. Bu, 1960'lardan beri başlayan bir süreçti. Bunun ortaya çıktığı alan *sanat felsefesi* alanıydı. Mesela sonradan Sezer Tansuğ ile yaptığımız son bir tartışma da '*sanat tarihi mi sanat felsefesi mi*' üstüne olmuştur. 1990'lara gelinceye kadar bunlar bir ölçüde sezgisel olarak bir ölçüde de elimdeki materyale bakarak ortaya koy-

duğum iddialardır. Fakat 1990'lardan itibaren yeni bir olgu ortaya çıktı. Bu olgunun adı *interdisciplinarity*: *disiplinlerarasılık!*

L.Ç.: Peki tam da o noktada şunu sorabilir miyim? Aslında kısmen cevapladınız. Sözünü ettiğiniz bu üç felsefi düşünce, kuramsal söylem eksikliği, bütün bu 60 sonrası yapısal düşünce, bütün bunların içerisinde eleştiriyi nasıl gördüğünüze dair işaretler var. Ama bir de belki daha konumuza geri dönme adına, özellikle sizin görsel kültür, görsel sanatlar üzerine yapmış olduğunuz eleştiride malzemenizin de değiştiği ortada. Yani sadece siz değişmiyorsunuz. Etrafınızdaki sanatçılar da değişiyor. Onların üretmiş oldukları işlere bakışları da değişiyor ve önümüzdeki anlatım dilleri de değişiyor. Dolayısıyla o değişiklik de bir ölçüde sizi harekete geçirmiş olabilir mi? Ya da ileriye doğru, 90'lara doğru gittiğinizde –çünkü *Kalın* 84-85 yıllarındaydı dediniz– 1990'lara doğru gittiğinizde sanat sorununu bir bilgi nesnesi olarak nasıl içeriye aldınız peki? O değişikliği nasıl tarif ettiniz? Çünkü sonuçta Sezer Tansuğ'un sürecine baktığımız zaman, çok açık ki Sezer o sürece çok sert, kapalı yani enstalasyon diye birşey yoktur türünde yazılar yazabilecek kadar kapalı bir gözle baktı.

H.B.K.: Bir kere 1990'lar kendi içinde kritik bir dönem. Çünkü 1980'lerde postmodernite tartışmaları olmuş, büyük ölçüde tamamlanmıştı. Artık eleştirileri ortaya çıkıyordu. Bizde büyük hatalar, büyük yanılgılar var. Mesela *Frederic Jameson*, postmodernite üzerine yazan birisi, ama postmodern bir düşünür değil. Bir postmodernite eleştirmeni. Ama o konuda bir kitabı olduğu için postmodern düşünür olarak görüyoruz. Böyle ince ayarların yapıldığı bir dönem 1990'lar.

Postmodernite aslında modernitenin kalıplaşmış, kategori niteliği kazanmış belli alanlarına çok önemli açılımlar getirdi. Bunların en önemlisi demin söylediğim gibi postmodernitenin gerçek konusunda getirdiği yeni yorum eşikleri oldu. Yani bunu da biraz daha retorik bir biçimde söyleyecek olursam gerçeğin çoğulluğu üstünde durulan bir dönem başladı. Ve yapısalcılıktan devralınan *yan anlamlar* gibi birtakım kavramlar biraz metamorfozlarla, biraz mutasyonlarla anılmaya başladı. Ama 1990'ların asıl proble-

mi politik alanda ortaya çıktı. Bunun tarihi gün gibi aşikâr. Berlin Duvarı'nın yıkıldığı gün dünyada çok önemli bir model değişikliği yaşandı. Yani iki kutuplu, ulus devlet temeline dayalı, zaman zaman o ulus devleti oluşturacak üst kimliği kurmak için etnik milliyetçi modelleri motivasyonları benimsemiş olan bir anlayıştan bunların ortadan kalktığı, sınırların da, sınır kavramının yumuşadığı, hafif eridiği, gevşediği bir döneme geçildi. Bu dönem 1980'lerin ortasında Polonya'da başlayan sivil toplum hareketleri ile birlikte devam etti. Berlin Duvarı'nın yıkıldığından bir hafta sonra dünyada Doğu Bloku diye bir şey kalmamıştı. Yıkılışın ertesinde *trans* kavramı yeni ve başlı başına belirleyici, hatta *üst belirleyici*, *ön belirleyici* bir olgu şeklinde ortaya çıktı. Orada kalmadı: *transnasyonalite* kavramı ortaya çıktı, *transgression* kavramı ortaya çıktı veya *trans-gender* kavramı ortaya çıktı, *transavaganza* kavramı ortaya çıktı. Ve özellikle iki kavram Türkiye'ye intikal etti.

Bunlardan bir tanesi *tranzisyon*, Öbürü, 1983'ten itibaren birlikte yatıp kalktığımız *transformasyon*. 'Transformasyon geçiriyo-ruz, transformasyon içindeyiz, her türlü sorunumuzun çözümü bu transformasyon tamamlandıktan sonra olacaktır' diye bir hegemonik bir söylem ve yaklaşım geliştirildi. İkincisi, sınır aşımı kavramı yani *transgression* ve sınır ötesi oluşumlar. Bunun en önemlisi transnasyonal kurumların, kuruluşların ortaya çıkması. 1990'lara bu momentumla girdik, 1990'lar bunu yepyeni bir kavrama taşıdı: *Küreselleşme*.

Buna *birinci küreselleşme dalgası* demek gerekir. Beraberinde çok önemli birtakım şeyler getirdi. Hukukun ve insan haklarının üstünlüğü o kavramların en önemlisidir. Ulus devletlerin kendi içine kapalı model veya hukuk üretmelerinin sonuna öylelikle gelindi. Sonra 1995'ten veya 2000'lere yakın bir tarihten itibaren *ikinci küreselleşme dalgası* başladı ki ona karşı kişisel olarak ben çok eleştirel olunması gerektiğini düşünüyorum. Şimdi bu eksende ortaya çıkan bir diğer kavram var. O da, *fragmantasyon*. Parçalanma kavramı. Bir bölünme, parçalanma var ortada ve ona bulanmış gelen bir felsefi söylem var. Deuleuze *rizomatik* teoriyi getiriyor. Beraberinde *nomadique t*eoriyi getiriyor. Beraberinde *yer-*

siz yurtsuzlaşma kavramını getiriyor. Ve şu ortaya çıkıyor ki statik, tek odaklı, üniter, monomorfik, monistik herhangi bir kurgunun içinde yer almak artık zihinsel olarak da, toplumsal olarak da, uluslararası model olarak da mümkün değil. O dönemi ben geniş ölçüde Fransızca olumsuzlama ve dönüştürme anlamlarını içeren, bir şeyin tersini işaret eden '*de*' ön ekinden ilhamla '*de dönemi*' olarak nitelendiriyorum.

Bu yeni dönem, polimorfik olacak, geçişkenliklere açık olacak, plüralist olacak. 1990'ların tartışmaları nedir diye sorarsanız *plural (çoğul) kültürler* kavramıyla, *plüralizm* (çoğulculuk) kavramıyla *multikültürel (çokkültürlü)* oluşumlar ekseninde gelişen tartışmalardır. Yani bir kültürün kendi içinde birden çok ögeye sahip olmasıyla farklılaşması, o farklılaşmanın emperatif olarak kabul edilmesi, çoğulluklara sahip olan ögelerin bir arada bulunması dönemin hakim arayışıdır. Plüral kültürler ile multikültürel yapılar arasındaki fark bu. 1990'ların ulus devletlerinin kendi içlerinde ve uluslararası platformlarda tartıştıkları buydu. Bunu kavrayacak ve bunu tartışacak yeni anlamlara ve yeni anlamlar inşa edecek modellere ihtiyaç vardı. İşte *inter disiplinarite* bunun sonucu olarak ortaya çıktı.

Bunun bir uzantısı daha var: *kültürel çalışmalar* dediğimiz alanlar. Birdenbire şu anlaşıldı ki sadece sosyoloji ile, sadece felsefe ile, sadece tarih ile, sadece psikoloji ve psikanaliz ile bu çoğulcu ve polimorfik yapıları kavramak, proliferayonları, çoğalmaları karşılamak mümkün değil. O zaman 'acaba bunların kesişimi üstüne oturan, tüm bu yeni dünyayı ve oluşumları kavrayacak, anlayacak, yeni anlamlar üretecek bir yapı kurabilir miyiz?' sorusu gündeme geldi. *Cultural studies*, kültürel çalışmalar denen şey buradan doğdu. Bu da sosyoloji, antropoloji, psikanaliz, sosyoloji gibi modellerin kesişmesidir. Dünyada hiçbir şey kendisi ile bağlı değil. Bu Wittgenstein'dan beri bildiğimiz bir şey. Her şey bir başka şeyle, bir öteki ile ilişkili. Bu alanı bu şekilde tarif ettiğiniz zaman beraberinde şu geliyor. Bir yerden bir yere nomadizm yaşayan, bir yerden bir yere tranzisyon taşıyan bir insan tekinin karşılaştığı iki temel soru var: Bir mekân meselesi, iki hafıza meselesi. Öte yanda

bunlara bağlı diğer alt kavramlar var; zaman örneğin bir diğer kavram. Modernite bu kavramlar arasındaki bir gerilim ve konfigürasyondur. Proust'un 1990'larda yeniden keşfi Alain de Botton denen bir gazete felsefecisinin "Proust'la hayatınızı nasıl geçirirsiniz" diye yazdığı kitapların çok satan yapıtlar arasına girmesi bu nedenledir. Ama bunlar bir ihtiyaçtan doğuyor. Çünkü Proust, '*madeleine* kurabiyesini batırdım çaya, ağzıma koydum diyor' ve birdenbire, istençli bellekle istenç dışı bellek arasındaki yolculuğunu anlatmaya başlıyor. 1910'larda 20'lerde yaşadığı bir şey 2000'lerde yeniden keşfediliyor. Bu yapı beraberinde Levent'in sorduğu soruya bizi getirdi. Bunu kuşatan bir sanat var mı yok mu?

Var. Bu sanat, *modern sanattan*, benim tanımıma ve anlayışıma göre, *çağdaş sanata* geçiş demek. Çağdaş sanat dediğimiz kavram bazen gündelik dilde anladığımız gibi bugün üretilen sanat anlamında değildir. Bana göre 1990'lardan itibaren kendisini ifade etmiş yeni bir kategoridir. Bir akımdır demiyorum, bakın. Yani modern sanata veya modernist sanata bir akımdır diyebilirsiniz bütün zorlamalarına rağmen. Ama çağdaş sanat öyle değil. Çağdaş sanat bir duruma karşı bir durumun içinde oluşturulmuş olan bir sanatsal kategoridir.

Bu kategorinin temel özellikleri şudur: Bir bilgi nesnesi olan, kendi içine dönük ve çok büyük oranda sanat yapıtının ontik boyutuna değinen, sanat yapıtınının sanatsal gerçekliğinin anlamı etrafında yoğunlaşmış tematik birtakım sorulara cevap ürettiği ve o cevapları yeniden ürettiği modernist bir yaklaşıma karşı, bu söylediğim olgusallıkların dışında yer alan ve politik olmayı kendisine esas edinmiş yeni bir sanatsal kategori. Benim çağdaş sanattan anladığım budur. 1990'larda Türkiye'de ve o dönemde Amerika'da zaman geçirdiğim için orada da gördüğüm, gözlemlediğim bu geçişti. Şimdi burada bir şeyi daha tanımlamam gerekiyor. Oradan bu eleştiri meselesine döneceğim.

Politik derken neyi tarif ediyorum? 1990'ların bize getirdiği en önemli olgulardan bir tanesi post fenomenolojik dönemin başlangıcı olması ve o anlayışın başlamasıdır. Yani Hegelci, evrim düşüncesine dayalı, pozitivist bir kurgunun önceliğinde işleyen bir

yaklaşıma karşılık ve o kronolojik gelişmeyi sürekli olarak ileriye doğru yönlendirmekle yükümlü devlet merkezli bir büyük harfle yazılan "p"nin yerine, Foucault'nun ve diğerlerinin, başka birçok kişinin tarif ettiği gibi, küçük harf "p" ile yazılan yeni bir politikanın ortaya çıkmasıdır bu. 1990'larda öğrencilerim şunu sorarlardı. "Ne oldu birdenbire böyle dile değişti hocam, *bellek politikaları* ne demek anlayamıyoruz?" derlerdi. Veya *beden politikaları* veya *cinsellik politikaları* veya *cinsiyet politikaları*, *mekân politikaları* ne demek? Burada dikkat çeken 'politika' sözcüğüydü. İşte bu politikalar aslında büyük gövdeli o monoblok politikanın parçalanıp mikro politikalar olarak kendi alt gruplarını oluşturmasıydı. Dolayısıyla bu, yani her şeyin küçük harfle yazılabilir bir nitelik taşıyabileceğini bize öğreten ana açılım post fenomenolojik dönemdir.

Bakın bugünkü dile, 'belki' diye bir kelime var. Şimdi ha bire onu söylüyoruz. 'Belki şöyle söylemek gerekir' diyoruz, niye belki? 'Bunu şöyle söylemek gerekir' diyemiyor musunuz? Hayır, diyemiyoruz. Diyemiyoruz, çünkü o pozitivist dönemin deterministik belirleyiciliğine, hegemonik söyleminin gücüne artık sahip değiliz. Hiçbir şeyden emin olamama çağındayız. Bir tür *kuşku çağının* içindeyiz. Ama bu kuşku çağı, yüzyılın, yani 20. yüzyılın başındaki gibi bir kuşku çağı değil. Bütünüyle zihinsel anlamda temellük ettiğimiz, sahip olduğumuz bilgi kategorilerinin yıkılmasından kaynaklanan bir kuşku çağı. Bu anlayış etrafında oluşan sanatın adı bana göre *çağdaş sanat*.

Bu oluşumda 1970'lerde başlamış feminizmin gerçekten büyük bir işlevi var ve onun 1990'ların ortasında bittiğini biliyoruz. Dünyada bugün belki feministler var, ama bildiğimiz anlamda bir feminizm artık yok. Bu 1990'larda tamamlandı. Yerini ne aldı? Feminizm büyük harfle yazılıyordu, büyük harfle yazılan politikayla iç içeydi. Onun yerini şimdi beden, kimlik, mekân, cinsiyet ve cinsellik politikaları etrafında oluşan yeni politikalar aldı. Feminizm de kendi alt kategorilerine bölündü. Böylelikle de *gender studies,* cinsiyet araştırmaları öne çıktı.

Bütün bunlar çağdaş sanat dediğim alanı meydana getirdi. Buna kayıtsız kalmak diye bir şey mümkün değil. Buna kayıtsız

kalmak mümkün olmadığına göre bunun etrafında oluşan sanat yeni bir eleştirel söylem gerektirecektir. Bugün sanatın da kuramsız olamayacağını söylüyorum. Eleştirinin kuramsız olamayacağını söylerken vurguladığım buydu. Yani bu kategorileri, bu anlam kategorilerini bilmeyen ve bunların içinden sanat yapıtına bakamayan bir eleştiri, o anlattığı çerçeve içinde teşekkül etmiş olan sanatı kavramakta yeterli olamaz. Bu aslında toplumsal kuram, yani sosyal teori bağlamında meydana gelmiş yeni düşünce akımlarının eleştirel bir söyleme taşınmasıyla, kaydırılmasıyla ilgili bir gelişmeydi. 1990'larda da benim yapmaya çalıştığım bu tür oluşumları tartışmak ve bunları ortaya çıkarmaktır.

L.Ç.: Tam bu nokta bize 90'lı yıllarda bu coğrafyada yapılan, hem sanat hem de büyük etkinlik anlamındaki pek çok dizi çalışmanın arka planını açıklıyor. Kabaca hatırlarsak: Genç etkinliklerdeki kavramlar, yersiz yurtsuzlaşma, göçebelik, kimlik, sizin ısrarla beden ve kimlik dediğiniz bu başlıkla 90'lı yıllardaki pek çok etkinliğin ilk kelimesiydi. Dolayısıyla bütün bu çoğulculuk, bütün bu çoklu kültür, 90'larda bizim karşımıza çıkan o çoğul sahne içerisinde sizin konuşmaya başlarken söylediğiniz yere geri geliyoruz: Kopuş ve süreklilik. Aslında hakikaten müthiş bir kopuş var. Çağdaş sanat dünyasında buradaki tarihin birdenbire bambaşka bir tarihsel sürece evirildiğini görüyoruz. Bu değişiklikte eleştirinin pozisyonunun ne olması gerektiğini zaten söylediniz.

H.B.K.: Ama söylemediklerim de var.

L.Ç.: Var tabii şüphesiz. Ama bir üçüncü göz olarak bu sahneyi dışarıdan izlediğinizde, bu çoğulculuk sadece sanat alanında değil kültür alanında da yaşandı. Yani bu çoğulculukla birlikte başlayan çözülme, çoğumuzun artık "ya yeter, bu kadar da uzun boylu değil" türündeki eleştirimiz aslında toplumsal olarak da bizim yaşadığımız bir sürece denk geldi. Bu noktada 90'lı yılların sanatıyla bu coğrafyanın kendi geçirdiği serüven arasında da bir kopuş veya bir ilişkilendirme var mı sizce?

H.B.K.: Bu coğrafya derken Türkiye'yi mi kastediyoruz?

L.Ç.: Evet, yine Türkiye'den söz ediyoruz. Çünkü sanki böyle bir şey hissediyor gibiyiz hepimiz. Yani belki modernist ilişkide bir

kopukluk yarattı bizde. Bu kopuşla bu durum hakikaten toplumsal bağlamda da bir kopuş yaratmış olabilir mi?

H.B.K.: Bunun bir sosyolojik cevabı var. Eskiden bu cevapları çok severdim. Yani bu tür şeyler üstüne düşünmeyi. Artık eskisi kadar ilgilenmiyorum. Nedeni şu: Ortaya çıktı ki, 1990'lardan itibaren hız kazanan ve 2000'li yıllarda herşeyi çığ gibi altına alan yeni bir gelişme var. Bu gelişme şu.

Modern sanat özü itibariyle elitist bir sanat. Bu elitizm nefret edilebilecek bir şey olabilir. Buna itiraz etmeyebilirim. Fakat modern sanat özünde iki şeye dayanır. Bunlar birbiriyle paradoksal iki unsurdur. Bir tanesi Kantçı manada aşkınsalcılık teorisidir. Yani sanat yapıtı biliyorsunuz Kant tarafından kabaca öyle tarif edilmiştir. Bu aşkınsal bir olgudur. İçinde bir yüceltme, yücelik barınırır sanat yapıtı. Bizdeki haz duygusunu o transandantalite meydana getirir. Bu, Freud'un, Romain Roland için yazdığı, onun anısına düzenlenmiş bir kitap için kaleme aldığı bir yazısında da başka türlü tezahür eder. Der ki Freud, büyük yapılar karşısında, büyük bir deniz karşısında, büyük bir dağ karşısında, büyük bir ova karşısında bir duyguyla karşılaşırız. Bu duygu bazen ürkütücü olabilir, bazen bizi ezici bir mahiyet taşıyabilir, bazen bizde bir yücelik duygusu oluşturabilir ve Freud bunu *okyanus duygusu* olarak adlandırıyor. Bunlar birbirine yakın şeyler. Fakat paradoksal olan şu. Belki de paradoksal değil bilmiyorum ama belirteyim.

Modern sanatın üzerine oturduğu ikinci taban veya kaide veya ikinci dayanak *rasyonalite*, yani özellikle Corbusier'nin, Bauhaus Okulu'nun ortaya çıkmasından başlayarak, bir ölçüde de tabii bütün bunların anası olan Kübizmden sonra kendisini göstermiş olan unsur rasyonalitedir. Yani biz ancak ve ancak akıl temelinde algılayabiliriz. Tabii, işin transandantal olmasıyla aynı zamanda rasyonel olması arasında bir paradoksal ilişki var. Ama buna şunu da ekleyebilirsiniz ki, Adorno biraz böyle söylüyor. Bu aşkınsal olanı yere indirme meselesi ancak bir *ratio*, bir akıl meselesidir. Yoksa aşkınsal olanın karşısında ne olabilir? Cezbe olabilir, *extacy* denen hadise olabilir. Bu da var. Bir çok ritüelde aşkınsal olanın rasyonalize edilememesi sonunda yapılabilecek bir tek şey geriye kalıyor: o

aşkınsallığa bedensel ve zihinsel olarak katılmak. Vecd dediğimiz hal modernitenin muhakemesi içinde böyle tarif ediliyor.

Sanat, 1960'lardaki hatta 50'lerdeki Amerikan sanatından, Amerikan sanatının doğuşundan sonra, az önce söylediğim gibi, kendi içinde evrilerek büsbütün bir bilgi nesnesi haline dönüştü. Bu sanatı anlamak daha da zor. Çünkü arka planında yer alan tarihsel, kategorik bilgiye sahip olmamız lazım. Oysa çağdaş sanatın amacı aslında bunun dışındaydı. Ben 1993 veya 94 yılında Bilkent Üniversitesi'nde ders vermeye başladım ve çok iyi hatırlıyorum iki ders veriyordum. Bir 'çağdaş sanat kuramları' dersi veriyordum. Hâlâ da veriyorum zaman zaman. Bir de 'çağdaş sanatta kavramlar ve sorunlar' dersi vardı. Bu dersi de hâlâ veriyorum. O dersi hazırlarken, çağdaş sanatı birtakım tematikler etrafında anlatmıştım. Yani aids, açlık, yoksulluk, ayrımcılık, ırkçılık gibi tematiklere o gün üretilen sanatın verdiği cevaplar vardı. Modern sanatın 1950'den sonraki serüveni içinde böyle bir şey bulmanın imkânı yok. Yani Rothko'nun hangi fukaralıkla, Barnett Newman'ın hangi fukaralıkla ilişkisi var? Frank Stella'nın yapıtı hangi insani problemle cevabı olabilir? O yüzden de Clement Greenberg diyordu ki 'Amerikan sanatı tamamen Kantçı bir sanattır ve onun aşkınsalcılık teorileri içerisinde anlaşılabilir'.

Bu bakımdan soruya dönecek olursam, çağdaş sanatın bu tür bir kopuşu bağlaması ve izleyenle sanat mekânı, sanat yapıtı arasında yeni bir bağ oluşturması gerekir. Kuramsal olarak olması gereken buydu. Buradaki kritik soru şu: bu oldu mu olmadı mı? Bana göre olmadı. Niçin olmadı? Çünkü sanat yapıtının Türkiye'de de 90'ların ortasından itibaren ansızın değişmesi söz konusudur. Fakat sürekliliği bu değişimin ne ölçüdedir denirse cevap olumsuzdur. Politik-yanıtsal olarak başlayan çağdaş sanat, Türkiye'de, bence, kısa sürede yeniden o görüntü altında, kültür eksikliği nedeniyle modernist tematik ve formasyonla özdeşleşmiştir. Bir anekdot anlatayım. Ali Akay'ın düzenlediği "Devlet, Sefalet, Şiddet" sergisi açıldığı sırada ben Kültür Bakanlığında danışmandım, Bakana bu sergiye gideceksiniz dedim. Bana dönüp, "Devlet, Sefalet, Şiddet" sergisine mi gideceğim? diye sordu: Tabii devletin bakanı merak

ediyor başıma ne gelir diye, "Devlet, Sefalet, Şiddet" adı söz konusu olunca. 'Olmaz gideceksiniz" deyince, sağ olsun, bana bu konularda çok güvenirdi, beraber gittik. Ali de oradaydı. Bakan baktı, bakanlar bütün sanat yapıtlarını çok beğenirler, hepsini çok beğendi. Serginin çok güzel olmasından ötürü Ali Akay'ı kutladı. Ben nasılsın Ali dedim, çıktık geldik.

Bence bu anekdot önemli ve çok katmanlı. Bir, hepimizin devletle problemi var mı? Evet var! Bana diyebilirsiniz ki, 'o zamanlar sen de gidip bir bakanlıkta danışman oldun.' Evet, oldum. Maksadım, içinden, devleti değiştirmekti. Bu da benim devletle problemlerimin olmasından kaynaklanan bir durum. Yadırganacak bir şey yok. Makul insanların, iktidar manyaklığı dışında kalanların, tarih kuruldu kurulalı devletle problemi var. Bu Türkiye'ye has bir şey değil. Kadim zamanlarda böyle olmasa Platon, Derrida'ya göre her felsefecinin ayrıca hesaplaşması gereken Platon, *Devlet* diye bir kitap yazmazdı. Veya Hobbes kendi *Leviathan*'ını yazmazdı. Hepimizin sefaletle problemi var mı, var. Şiddetle problemi var mı, var. Hem de bin çeşit problemimiz var mı var. Peki, dolayısıyla "Devlet, Sefalet, Şiddet" adını taşıyan bir sergi ile izleyen arasında Barnett Newman'ın on iki metre uzunluğunda, kırmızıya boyadığı, tuvalin ucunda ortasında, sağ kenarında incecik çizgi çizdiği, bundan müteşekkil resmi ile izleyenin bir özdeşleşme problemi olur mu? Bu olanaksızdır.

Ama ona rağmen bugün izleyenle Türkiye'deki çağdaş sanat arasında, dünyada da öyle, tam bir bütünleşme, özdeşleşme var mı? Hayır yok. Niçin yok? İşte bu bizi yeniden 1990'larda ve 2000'lerdeki eleştirel söylemin temel meselelerine getiriyor. Eğer sorarsa Levent Çalıkoğlu onu anlatacağım.

L.Ç.: Bu eleştiri ile ilgili mesele baki. Galiba eleştiri ile başladık eleştiri ile bitireceğiz. Ama biraz önce yine farklı ve güzel bir yol açtınız. İzninizle oraya dönüp yine 90'lara ulaşmak istiyorum. Çünkü 1990'larda beliren küreselleşme meselesi ki, 95'ten sonra eleştirerek yaklaşmamız gerekir dediğiniz süreç, aynı zamanda aslında Türkiye'de bizi küreselleşmenin bir parçası kılan, hatta bilakis küreselliğe vurgu yapan bir bienal sürecine denk geliyor.

Dolayısıyla bütün bu küreselleşme meselesinde, –siz İKSV'de bu konuda farklı dönemlerde söz sahibi oldunuz, en azından danışma kurullarında yer aldınız–. Bu bienal sürecinin bize ne katıp ne katmadığını –tabii ki sanatımızı zenginleştirdiği falan anlamında değil ama– bütün bu küresel harita içerisinde bizi nasıl konumlandırdığına dair neler söyleyebilirsiniz?

H.B.K.: Şöyle; 1993'de ben İKSV'ye danışma kurulu üyesi oldum. 2006 yılında Amerika'ya giderken dedim ki her şeyin bir süresi var. Benden sonra bir kuşak ortaya çıktı. Onlar oraya gelsinler. 1993-2006, on üç sene çok uzun bir süre. Hatta fazla kalmışım, bu nedenle kendimi kınıyorum. Bu işleri maksimum on senede bırakmak lazım. Bienalin doğuşu bizim temel toplumsal tepkilerimizin bir uzantısı olarak ortaya çıktı.

Türkiye nedir? Türkiye ultra *pragmatist* bir toplumdur. Ultra *ütiliter* bir toplumdur, ve ultra *popülist* bir toplumdur. Yani popülizm, pragmatizm, *utilitarizm* her yerde, her toplumda vardır, olması doğaldır ama bunlar ultra oldu mu o toplum problemlidir. Bir zamanlar ütopist bir toplum olmaya özeniyorduk şimdi ultraist bir toplum haline geldik. Bienal de böyle kuruldu. İşadamları, mimarlar ve reklamcılar. Bu üçünü çok dikkatli gözlemlemek zorundasınızdır. Dünyada ne olup bittiğini anlamak için bilim adamlarına bakarsanız veya sanatçılara bakarsanız fazla bir şey anlayamazsınız. Çünkü bunlar daha ezoterik şeylerle uğraşır. Örneğin bir akademisyen ve entelektüel olarak beni bıraksalar ben bütünüyle bambaşka şeylerle uğraşmak istiyorum. Ama işadamı öyle değil. Kapital demek –Marx okuyanlar bilirler – teknoloji demektir. Teknoloji ise her gün yenilenen bir şey.

Bir açıdan bakarsanız bu özelliği nedeniyle işadamı, reklamcı ve mimarlar ideoloji üreten insanlardır. Mesela değişen kavramlardan bir tanesi bu. Biz ideoloji diye sadece Marksist ideolojiyi ve faşizmi biliyorduk. Hâlâ üniversitede okutuyoruz. Siyasal ideolojiler, liberalizm, marksizm, faşizmdir; şimdi biraz çevrecilik, biraz da feminizm girdi işin içine. Halbuki başka ideolojiler var. Teknolojiye bağlı o irdelemeler bugün dünyada farklı çalışma alanlarının doğmasına yol açıyor. İnsanlar geleceği tanımak, tanımla-

mak ve tasarlamak istiyorlar. Bu, büyük bir kopuştur. İşadamı bu doğrultuda baktı ve Türkiye'nin 80'lerin ortasındaki tranzisyonunu gördü. Bu açıdan jeostrateji kullanmasını bildi. İki, sermaye uluslararası düzeyde tıkanmıştı, yani Türkiye'ye kadar geliyor ve burada bloke oluyordu. Türkiye'nin daha doğusuna akamıyordu. Onun için 1983'den hemen sonra Türkiye'de bir telekomünikasyon genişlemesi başladı. Ben, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye* kitabımda bunları bütün ayrıntısıyla ve kültürel sonuçlarıyla birlikte anlattım.

O zaman bu çerçeve içinde bakarak dendi ki Türkiye'yi bir *sanatsal merkez* haline getirmek mümkün ve zorunlu. Bienalin doğuşu budur. 1980'lerin ortasında kendisini gösteren neoliberal politikaların dayandığı bu sermaye akışkanlığı meselesinin bir uzantısıydı. Dolayısıyla aslında bienal baştan itibaren ideolojik bir kurguya dayanıyordu. Arkasında bir ideologya vardı. Bu söylediğim, tarif ettiğim çerçeve içinde gerçekleşiyordu. 1990'lardan itibaren de yine az önce tarif ettiğim küreselleşme ekseninde bienal kendi açılımlarını yaptı. Mesela şu tartışma çok önemliydi. Acaba yerli bir küratör mü bienali düzenlesin, dışarıdan birisini mi ithal edelim? O tartışmaların yaşandığı dönemde bir işadamı şu soruyu soruyordu. Acaba fabrikamızı bir Türk mimara mı yaptıralım yoksa bir yabancı mimara mı yaptıralım? Birçok insan "efendim yabancı mimara yaptıralım", yani Aldo Rossi'nin, Kevin Roche'un – veya, şimdi geliyor işte, Frank Gehry'nin uluslararası katalogunu açan birisi onun bir yapıtının da Türkiye'de olduğunu görsün. Picasso'nun *cataloge raisonne'si* çıksa ve beş tane yapıtının Türkiye'deki beş müzede olduğu orada belirtilse, o ne ifade ederse bu mimarların Türkiye'de yapıtının bulunması onu ifade eder. Tartışma ve arayış buydu. Bienal bu temel üstünde ortaya çıktı.

Dolayısıyla şunu söyleyeceğim: bienaller bugünkü dünyanın, sadece sanat düzeyinde değil ekonomik ve politik düzeyde de, hatta sosyoekonomik ve sosyopolitik düzeyde de arayışının ve içinde bulunduğu momentumun bir yansımasıdır. Bugün için bienallerden daha ötesi yoktur. Türkiye'ye birinci derecede bunu öğretmiştir. Yani dışarıdan gelen birisi ve bu az önce bahsettiğim *akış* kavramı-

nın ortaya çıkması. Bu tranzisyonlar kavramının ortaya çıkması, dışarıdan buraya insanların gelmesi, buradan dışarıya insanların gitmesi. Birinci derecede önemli olan unsur budur. Ama bence ondan daha önemli olanı şu: Bienallerle birlikte önce mahcup bir biçimde, sonra da gitgide muhteris bir biçimde ortaya çıkan yeni bir kavram var. *Küratörlük* kavramı. Asıl üstünde durmamız gereken mesele budur. Biraz daha anlatayım bari. Zamanımız var mı?

L.Ç.: Zamanımız var, rahat olun.

H.B.K.: Bugün dünyadaki temel tartışma şudur: Merkez ve çevre. 1977'de bir kitap yayınlandı, *Oryantalizm*. Bu kitapla birlikte Batının Doğuya bakışı, bizim gençliğimizde çok sevdiğimiz tabirlerden biriyle söyleyeyim 'mahkum' edildi. Yani dendi ki Batı kafasında hayali bir Doğu meydana getirmiştir. Böyle bir Doğu yoktur, Doğu fikri, düşüncesi tamamen bir kurmacadan ibarettir ve içinde başka unsurlar yer almaktadır. Edward Said'in yaptığı en önemli katkı bu olmuştur ve 1979'dan sonra bu konuştuğumuz yeni algılamaların, kategorilerin, bilgi kategorilerinin ortaya çıkmasındaki en önemli kitap bu kitaptır. Ondan sonra post oryantalist bir süreç başlamıştır. Dedim 'de'ler dönemi dedim. Sonra 'postlar' dönemi başladı. Sen 'sonculuk' dedin ya o 1960'ların kavramı. Daniel Bell 1960'larda *The End of Ideology* diye bir kitap yazdı ve tarihin sonu, Roman'ın sonu tartışılmaya başlandı. 1980'lerden itibaren ise asıl tartışılan kavram postlar, yani postmodernite, postkoloniyalizm, postfeminizm gibi post kavramlar çerçevesinde gelişen bir irdeleme. Bunların en önemli evrelerinden birisi postoryantalizm.

Fakat garip bir biçimde 11 Eylül'den sonra *reoryantalizasyon*, *Yeniden doğulaştırma* var. İslam ekseninde gelişiyor reoryantalizasyon kavramı. Böyle bir İslam var mı yok mu bilmiyoruz. Böyle bir Doğu var mı yok mu bilmiyoruz. Hâlâ 18. yy, 19. yy. politik oryantalistleri –çünkü Edward Said böyle bir ayırım yapar– büyük müsteşrikler var. Massignon diye bir adam var, dünyanın görüp görebileceği en büyük bilginlerden bir tanesi. Doğuda büyük bir birikim yok mu? Bunu bilen, bunu inceleyen insanlar olmak zorunda değil mi? Bu bir metodoloji meselesi. Doğudakiler bunu

yapamaz mı? Doğudakiler kendisine göre yapar. Mesele bunun batılı bir metodoloji ile oradan gelen bir adamın yapması. Ama bir de *politik oryantalizm* var: Emperyalizme, koloniyalizme açılan kapı olarak oryantalizmdir, politik oryantalizm. O anlamda bir reoryantalizasyon başlıyor şimdi; hem de büyük bir blok olarak. Bu çerçevede merkez ve çevre kavramları çok tartışılır bir noktada düğümlenmiş durumda şu anda.

Batı, Avrupalılar diye baktığımız takdirde, geniş ölçüde tıkanmıştır. Şimdi bakın uluslararası ödüllere, sinema ödüllerine, roman ödüllerine, neredeyse tamamı eski kolonilerden gelenlere veriliyor. İngiltere'de bu neredeyse tamamen böyle: Eski Hindistan kolonisinden, eski Çin kolonisinden gelenlere veriliyor roman ödülleri. Nedeni açık: o dünyanın tanımadığı bir dünyayı önlerine getiriyor. Bir anlamda, katiyen yanlış anlaşılmak istemem, ama *Uzak* filminin Cannes'da ödül kazanmasını da bu bağlamda değerlendirmek mümkün. Dolayısıyla çevrenin aktardıkları daha egzotik bilgi veya egzotik imgeye dayanıyor. Hâlâ bu eksen, bu açılım devam ediyor. O bakımdan da bienallerin şu anda asıl vurgu yapılan, asıl öne çıkan önem kazananları çevrede yeralan bienaller. Tabii, Venedik bienali çok büyük bir birikim ama Sao Paulo bienali veya İstanbul bienali... yarın öbür gün savaş bitsin göreceksiniz yakın bir süre sonra Irak'ta, Bağdat bienali başlayacaktır veya Çin'de çok etkili bir bienal olacaktır. Nitekim Çin sanatı bugün Avrupa'da bir borsa metaı olarak değerini bulmuştur. Geçen sene İngiltere'de satılan bir Çin sanatı ürünü 60 milyon dolarla dünyanın en pahalı sanat yapıtları arasına girmiştir.

Bu bir rastlantı değildir. Buralardan gelen bilgi ile buralara giden bilgi arasındaki akımdır, bugün üstünde durulan tartışılan mesele. İstanbul bienalinin de bence zaman içinde hem kendi bünyesinde yaptığı tartışmalar, hem ona dışarıdan yöneltilen anlayış bu merkez çevre arasındaki ilişkinin bir kristalizasyon noktası olmasıdır. Bu bakımdan da Türkiye'nin önemi bağlamında bu tartışma devam edecektir. Benim için dikkat çekici olan budur. Onun dışında pragmatik olarak birçok şey söylenebilir. Dışa açılma, dışarı gitme vs. Ben bunların hepsini görünür anlamlarının dışın-

daki bir şeyle değerlendirmeye çalışıyorum. Mesela dışarı gitme bugünkü dünyada ne ifade ediyor? Bu başlı başına bir sorun. Yani Türkiye'nin dışarı gitme, dışarı adam gönderme, insan gönderme tarihi var. O tarihin içinde, aynı şeyi söyleyelim, bir sürekliliğe mi denk düşüyor tüm bu oluşum yoksa bir kopuşa mı denk düşüyor? Bence asıl meseleler bunlardır. Bienali de bu çerçeve içinde değerlendirmek lazım. Ama yine şunu söyleyeyim ki 1990'larda da, 2000'lerde de bu tartışma yeteri kadar inceltilerek ve ayrıntılandırılarak ele alınmadı. Ama bundan sonra alınacak.

L.Ç.: Küreselleşme sürecinin bir ölçüde süperstarlaştırdığı, sizin kayyum dediğiniz küratör denilen şu duruma geldiğimizde, yanlış hatırlamıyorsam 2003 sonu ya da 2004 başı olabilir, siz *Radikal*'de böyle bir tartışma başlattınız. Benim küratörlük araştırmaları dersimde ilk okuttuğum metinler bunlar. Çok keyifle okuyoruz bunu. O tartışmada şunu hatırlıyorum. Nereden bakarsak bakalım aslında 90'lardaki küratör tartışması sizin söylediğiniz gibi, küratör yerli mi olsun yabancı mı olsun tartışmasıydı. Yabancı küratör bu coğrafyayı, bu sahneyi ne kadar tanıyor da buranın çağdaş sanat sahnesine cevap üretebilecek türünde bir tartışmanın içerisinden geçtik. Ama sonra bakıldı ki aslında küratörlük olgusu bunun çok daha üstünde bir durum. Dolayısıyla 2000'lerde başlayan bir tartışmaya sizin bu metninizin bir hareket verdiği, kesin. Sonra hatırlıyorum Erdağ Aksel *sinektör* diye bir öneride bulundu. Sonra Beral Madra başka bir cevap yazdı, Enis Batur *Cumhuriyet*'te farklı bir öneri getirdi. Bu tartışmayı bütün bu küreselleşme süreci içerisinde nasıl okumamız gerekir?

H.B.K.: Benim orada ve başka yerlerde de değindiğim bir şey var. Bunların çok olumlu veya olumluyarak yaklaşabileceğimiz boyutları da var, çok eleştirel olarak yaklaşabileceğimiz boyutları da var. Bir kere, objektif olarak küratörlük ne ifade eder buna bakalım. Hemen şu söylenebilir.

Levent Çalıkoğlu da değindi, ben de bunu yazdım: Bir star sistemi var. Bütün dünyada bir star sistemi egemen. Bu bir sosyoloji. Hollywood artistleri, yani kadın artistler 35 yaşında yaşlanmış kabul edilirler. Yerine bir tane yenisi hemen bulunur.

Ve o bir star olarak yükseltilir. Starlar eskiden sadece Hollywood sanatçılarıydı. Şimdi başka starlar var. Neresine bakarsanız bakın bugün dünya starlar dünyası. American Express kartının televizyonlardaki reklamlarını görüyorsunuz. Biz o adamları tanımıyoruz bile, bir tane golfçu var, adam yağmurda golf oynuyor. Amerika'da önemli, Türkiye'de ne ifade eder? Çok önemli bir şeyi ifade ediyor. Bir ideolojiyi empoze ediyor veya kanalize ediyor. O da yağmurda bile golf egzersizini yapmaktan kaçınmayan, çalışan, irade sahibi bir insan istediği her yere gelebilir düşüncesini doğrulayan star olarak o adam oradadır. Star orada bir semboldür, starın bir kimliği yoktur.

Starın kimliği olursa o *kahraman* olur zaten. Yani tarihsel anlamda *hero* (kahraman) ile onun dayandığı trajik ve dramatik ile starın arasındaki fark bu. Star bir imaj, fazladan bir sembol. Hiçbir kahramanlık boyutu yok. Başka kim var star? Örneğin aşçılar star. *Hürriyet* gazetesini açın, ilavesinde Arman Kırımlı diye bir işletme profesörü yazılar yazıyor. Star şeflerin çok basit öykülerini anlatıyor. Bakın bu dahi çok önemli: Eskiden 'şef' diye orkestra şefi biliyorduk. Şimdi Türkçe'de aşçı bitti 'şef' başladı. Aşçı alaturka bir şey olarak kaldı. Starlar, 'şef' oldular. Bu bile bir gösterge. O zat, çok kuru ve kusura bakmasın ama çok yeteneksiz bir biçimde star şeflerin lokantalarını yazıyor ve diyor ki 'bunlar çağımızın büyük sanatçıları'. Tabaklar hazırlıyorlar, tabii arkalarında büyük emekler var. Mikrogastronomi diye bir alan teşekkül etmiş vaziyette, müthiş laboratuvarlarda üretilen yemekler var bugün.

O zaman şunu söylemek gerekir: Star içinde bulunduğumuz dünyanın adeta kaçınılmaz yazgısı. Bu, kapitalizmin kültürü bir endüstri haline getirmesinden sonra yaşadığımız gerçeklik. Fakat tekrar ediyorum starın bir eksiği var: trajik olan. Şimdi *trajik* ve *dramatik* olan arasındaki fark ne? Ben bunu hep anlatıyorum. Trajik olan iki *iyi* arasında yapılan ölümcül seçimdir. Yani ya karından ya çocuğundan vazgeçeceksin ikilemi içinde kalan bir insan trajik bir tercih ile karşı karşıyadır. Dramatik olan daha kolay bir şeydir. Bir iyi ile bir kötü arasında bir seçim yapmak zorunda kalırsınız. Seçiminize göre dramatik bir pozisyona gelirsiniz.

Starın böyle bir içeriği yok, böyle bir kapsamı yok. Dolayısıyla sanat dünyasını bu sosyoekonomilerden ve bu mikrososyolojilerden bağımsız olarak düşünmek imkansız. Şimdi buraya gelirken bir makale okudum. New York'ta bundan üç beş sene önce Nouvelle Galerie diye bir yer açıldı. Avusturya sanatı sergiliyor sadece. Yüzyıl başı Art Nouveau dönemi Avusturya sanatı sergiliyor. Arkasındaki adam kadınların ürünlerini kullandığı Estée Lauder ailesinin bir ferdi. Sadece bir Klimt tablosunu 154 milyon dolara satın almış. Bu sermayenin pozisyonunu gösteriyor.

Bugün sermayenin mobilizasyonu, sermayenin hareketinin dışında bir sanat dünyası tasavvur etme artık bizim muhakememizin ötesindedir. Amerika'da, New York'ta veya Paris'te yüzlerce galeri var ve bunlar acaba bu sanat dünyasının içinde nereye oturabilirim diye bir çabanın içinde. Biliyoruz hepimiz Saatchi ve Saatchi koleksiyonunun 1990'larda dünyaya nasıl yeni bir akım armağan ettiğini. Gencecik sanatçıların yapıtlarını aldılar biriktirdiler, sonra onları sergilediler. Young Brit Art, Genç İngiliz Sanatı, Britanya Sanatı diye yeni bir akım doğurdu o çıkış. Bu dünyanın kendi içinde de starlarının olması lazım.

Küratörlerin belli bir pozisyonu buna tekabül ediyor. Bundan bağımsız düşünmenin imkânı yok, bir. İki, küratörlerin önemli bir işlevi; bu çoklaşmış sanat ortamında çok galerinin, çok sanatçının, çok galeristin, çok eleştirmeninin, çok yayın organının yer aldığı sanat ortamında bir seçici olmaz, bir ön hakem olmaz. Kaçınılmaz bir şey. Neyi bileceksiniz, yani gitgide uzmanlaşan bir dünyada bir hakem olmak bir ön hakem olmak mümkün mü? Daha analitik bakalım, üçüncü bir işlevine. Az önce konuştuğumuz gibi, modern sanatın büyük akımlar etrafında gelişen anonim yapıtları vardır. Cézanne anonim bir adamdı, resmi vardı. Cézanne'ın akımı bile var mı yok mu belli değil. Picasso 'ben kübizm yapıyorum' diye ortaya çıkmadı. Bir yapıt yaptı, oraya koydu, bir başka eleştirmen, sonra da Apollinaire diye bir şair kübistler filan dedi. Yıllar sonra Kahnweiler diye bir adam aldı onun yaptıklarını, biriktirdi, bir akım doğdu, anonimdi bunlar. Sanat yapıtları anonimdir, fakat bugün sanat yapıtlarını anonim olmasına imkân yok. Neden?

Çünkü bu tarif ettiğimiz çerçeve içinde büyük kategorik sanat hareketi yok. Yani, kübizmden şu akıma geçiş, şu akımdan bu akıma geçiş diye bir şey yok. Belki kendi içinde var ve entelektüel düzeyde bunlar ortaya çıkarılabilir. Ama bugünkü sanat dünyasının üzerine oturduğu ana strüktür *tematik* olması. Akım yok, ama onun yerine ne var? Demin söyledik devlet, şiddet, sefalet var. İşte Levent Çalıkoğlu'nun Aksanat'ta düzenlediği "Tüyleri Benzer olan Kuşlar Beraber Gezerler - Irwin" sergisi var. Ki o tek bir grubun sergisi, ama ondan önce Melek Yüzlü Yabancı sergisi var. Tematik etrafında bir sunuş. Bugün küratörün yaptığı bu. Bir kere küratör bu üç temel noktaya oturuyor.

Politik bağlamda bakarsak, küratör ne ifade eder. Buradaki politik momentumu da 1990'larda bir başka alandaki gelişimden soyutlamak mümkün değil. O da müzelerin ne ifade ettiği. Yine aynı şeyi söyleyelim, diyelim ki bu büyük müzeler meselesi tarihselliğe tekabül ediyor. Louvre Müzesi'ne niye gidiyorsunuz? Sanat tarihini gezmek, görmek için gidiyorsunuz, ama ona dönük de dünya kadar tartışma var. Yani taraflı olduğu, beyaz insanın mitolojisini yansıttığı, erkek egemen bakış açısıyla düzenlendiği, feminist bir modeli içermediği gibi sayısız eleştiri var. Ve bu eleştirilere dayanamadı Tate, gitti Tate Modern'i açtı. Onlar daha anglosakson oldukları için daha esnek. Fransızlar Louvre ile başladılar, hâlâ Louvre ile gidiyorlar. Gerçi Paris şehri modern sanatlar müzesi ve George Pompidou merkezi var ama bunların hepsi tarihselliğe tekabül ediyor.

Oysa bizim bugün bütün bu bellek politikaları, kimlik politikaları, zaman politikaları gibi kavramlardan sonra *mikromüzelere* ihtiyacımız var. Mikromüzeler artık galeriler. Orada bir küratör bir müze oluşturuyor veya eğer bu kavram ağır geliyorsa – ki niye gelsin, kendi antolojisini yapıyor –bugün şu beş sanatçı, altı ay sonra, bir sene sonra bir başka beş sanatçı, bununla belki zamanın ruhunu yakalamaya çalışıyor. Ama bunun arkasında yer alan ana mesele müze kavramının bu belirttiğimiz mekân, bellek ve tarih politikaları bağlamında tükenmiş olmasıdır. O boşluğu dolduran kişi bugün küratördür.

Dolayısıyla bir sosyolojik analiz star meselesi. Bir diğer analiz mikro müzeler oluşturma çabasındaki kişi olarak küratör ve sanat piyasasında hareket eden sermayeyi yönlendirecek, kontrol edecek veya biçimlendirecek bir ön hakem, ön seçici olarak küratör. En nihayet tematik olarak sanat tarihi belirleyen adam olarak küratör. Yani şu cümleyi söyleyerek bitireyim. Sanat tarihi adı üstünde tarihtir ve bu bir kronolojik anlam ifade ediyordur. Halbuki en başta değindiğim tarih tartışmasının bizi getirdiği nokta o kronolojik modelin ve yaklaşımın yerini artık bir tematik yaklaşımın alması zorunluluğudur. İşte o kronolojiye karşı çıkartılan tematiğin insanı olarak da yine bugünkü küratörü görmek lazım.

L.Ç.: Peki bir buçuk saattir konuşuyoruz. Salona dönelim. Tahmin ediyorum salonda da da birikmiş sorular olabilir. İsterseniz böyle devam edelim. Yoksa bende soru var.

H.B.K.: Takdir sizin.

L.Ç.: Peki. Var mı acaba sorunuz arkadaşlar? Kalabalık bir grubumuz var gerçi bu akşam ama...

H.B.K.: Leventciğim yine sen sor, bizim ülkede seyirci soru sormaz.

L.Ç.: Soru var ya yapmayın...

H.B.K.: İşte ben böyle söyleyince ortaya çıkıyorlar. Ben öğrencilerim arasında da birisini işaret edip, sen sor diyorum, bir tane soru geliyor, simdi ben biliyorum ne soracağını.

İzleyici: Yönetim çalışıyorum ben, genelde sanat yönetimiyle ilgili. Bu sanatta yapılan yatırımla ilgili olarak, Amerika'da özellikle. Doğu yakasından Batı yakasına kayış ve yeni paranın yönlendiği sanatla ilgili. Bundan sonra herhangi bir şekilde sanat piyasalarını etkileyecek gelişme görüyor musunuz? Onu sormak istedim. Çünkü ekonomideki katma değer yeni ekonomiyle birlikte o kadar değişti ki, Google'ın youtube'u alması filan gibi. Microsoft'un yaptığı bir sürü hayırseverlik hizmetleri. Yavaş yavaş sanata doğru da bir para akıyor ama bu *old money* ve *new money* arasında sanat seçimi ne şekilde biçimlenecek? Teşekkürler.

H.B.K.: Bu sorunuza cevap verememem. Çünkü hiç bilmiyorum. Bazı öngörülerim var. Ama bilmiyorum.

İzleyici: Kimse soru sormak istemiyor galiba. Ben ortama biraz yabancıyım onu öncelikle söyleyeyim. Türk sanatçıları yeteri kadar para kazanabiliyorlar mı yaptıkları işten? Veya öncelikle şunu söyleyeyim. Temel amaç sadece kendi istediklerini mi dökmek yoksa bundan biraz da gelir elde edeyim kiramı zamanında ödeyeyim diye düşünüyorlar mı? Temel amaç nedir yani?

L.Ç.: Ben bu soruyu aynalaştırayım mı? Bir ayna tutup bu meselenin karşı tarafına geri dönersek, sanırım ilk iki konuşmada Vasıf Kortun ve Ali Akay ile yaptığımız konuşmalarda da öne çıkan bir duruma işaret etmiş olacağız. O da şu. Her iki küratör de demişti ki, evet biz bir tarih kırılmasıyla kendi içimizde birtakım şeyler yaptık. Eş zamanlılık yakaladık, yakalamadık –dünyanın geri kalan küreselleşme meselesini düşündüğümüzde. Ama galiba yapamadığımız şey de şu oldu. Her ne kadar bu sahneyi sahiplenecek birtakım galeriler, kurumlar, son zamanlarda müzeler çıksa da, gerçek anlamda bir burjuva kültürünün bu son on beş yıllık süre içerisinde gelişmediği de ortada. Yani çağdaş sanat koleksiyonerliği fikrini düşündüğümüzde ister istemez bir şeyi yapamadık. Sizin de biraz önce dediğiniz gibi eleştiri birtakım noktalara ulaşamadı. Bu anlamda da bu işin içerisinde olan küratörler şunu itiraf ettiler – bu onların sorumlulukları mıdır değil midir başka bir şey– aslında sanatçı varsa, o bir şey üretiyorsa, birileri satın alacaktır. Bu noktada acaba burjuva kültürü dediğimiz değişim çağdaş sanat sahnesine paralel olarak nasıl işledi?

H.B.K.: Ben üçüncü kuşak Türk burjuvazisinden çok umutluydum. Yani onlar gelecekler birçok eksik ortadan kalkacak, Batıdaki gibi yatırımlar olacak diyordum. Fakat 2000'lerin ortasına kadar bu olmadı, yeteri kadar olmadı. Bu olmadı demekle beraber bunun kendi içindeki oluşumlarına bakmak lazım. Olmadı, çünkü, demin verdiğim Saatchi örneğinde olduğu gibi, Türk sanatına belli bir bilinçle yaklaşan, belli bir bilinçle ona yatırım yapan bir burjuva görmedim bugüne dek. Çok ilginç bir tespiti var bir galericimizin: 1980'lerde koleksiyonerler vardı ve çok garip bir şey, bu koleksiyonerlerin hepsi mahkûm oldu mahkemelerde. Bu inanılır gibi bir şey değil, ama gerçek.

Şimdi bunun arkasındaki kültüre, sosyokültüre, ekonomik kültüre çok dikkatli bakmak lazım. O da bana şunu söylüyor, Türkiye'de meşru para ile sanat yatırımı henüz ortaya çıkmış değil. Benim haddim değil, daha önce yatırım yapanlar gayri meşru para kazandılar falan demiyorum. Ama şunu söyleyebiliyorum, Türkiye'nin Gustave Klimt'in bir tablosuna verecek 154 milyon doları yok. Türkiye ölçeğinde kazanılan meşru para bu miktarın harcanmasına olanak yaratmaz. Yani bu bir sermaye meselesi. Bir örnek daha vereyim. Şu anda bana, Türkiye'de, İstanbul'da şu anda yapıtları satılan, sanat tarihinde bir yeri var mı yok mu diye, sanat tarihindeki yeri 20 sene evvel oluşmuş bir sanatçıyı soran bir zengin var. Hiç tanımam etmem. Telefon çaldı, kendisini tanıttı, Türkiye'nin belki de ilk beş zengininden birisi. Ben sizin telefonunuzu şuradan aldım, bir şey soracağım, dedi. 'Buyurun nedir?' 'İşte şöyle bir adamın tablosunu almak istiyorum, acaba bu adamın dünya sanat tarihinde sizce bir önemi var mı?' Ben onun yapıtını alırsam mesela 20 sene sonra fiyatını 4'e, 5'e katlar mı, yoksa Boğaz'da bir daire mi alsam 4'e, 5'e katlar diye bana bir soru soruldu. Nedir bu almak istediği sanatçının tablosunun fiyatı. İki tablo var. 500 bin Euro ve 550 bin Euro. Bu parayı yabancı bir sanatçıya yatırıyor.

Kapattım telefonu, şunu düşündüm. Türkiye'de en pahalı sanatçı kim? Kaça satıyor en pahalı sanatçı resmini? 30 bin, 40 bin, 50 bin, 100 bin Euro... Var mı alan? Yok. Şimdi bu bir garip mesele. Yani bir, sermaye uluslararası bir kavramdır. Adam şunu düşünüyor ve açıkça soruyor: Boğazda bir daire mi alsam 10-20 senede daha çok bana para getirir ya da bu ressamın tablosunu mu alsam? Türk sanatçısının tablosunu alırsam getirmez, bunu bir kere öğrenmiş. Neden? Çünkü bir tanesi, local, öbürü global-enternasyonal. Aradaki fark bu. Dolayısıyla sanat piyasasına dönük burjuva var veya yok derken, bunları düşünmek lazım. Böyle bir para aktarılabilir mi, aktarılamaz mı? Ben eski bir iktisat asistanıyım ama şimdi bu soruyla uğraşacak halim ve vaktim yok. İki, birçok tanıdığımız kişi 1985'ten 2005'e kadar 20 yıl boyunca Türk sanatına yatırım yapmadı veya çok sınırlı bir yatırım yaptı. Yani ben

kimsenin evinde ne bileyim bir Halil Altındere falan da görmüş değilim. Aldığını da duymadım kimsenin. Ama bu insanlar yirmi yılda bir birikim sağladılar. Korkunç bir birikim onu söyleyeyim, Cumhuriyet tarihinin görmediği bir birikim bu 20 yılda elde edildi. Gelir dengesi bozukluğuna bağlı olarak ortaya çıkmış olan bir birikimdir bu. Ve bu paranın bir yere yatırılması şart. Yani bunun hesabı sorulur. Yani bu hesabı ben, Levent Çalıkoğlu veya devlet sormaz. Tarih bu hesabı sorar.

İşte bu parayı yatıracak yer müzeler oldu. Bu bir model. Dünyada yeni sağ, neoliberal ekonomiler diye bir model var. 1979 senesinden beri devam ediyor. Bu model bunu yarattı. O insanlar da o işin başında. Benim modelim bana diyelim ki otuz yılda Tüyap Ödülü'nü getirdi ona da onu getirdi, eğer bir analoji yapmak gerekirse. İşte o para bugün müzeleri kuruyor. Yani özel, henüz kamusallaşmamış küçük müzeyi kuruyor.

Bir diğer husus şu:, bu insanların– gene *Alem* dergisinden falan tanıyoruz – bazılarının evinde uluslararası sanata yaptıkları yatırımın sonuçları var. Yani elinde uluslararası sanat piyasasının namlı isimlerinin yer aldığı koleksiyonlar var. Ama bu süre zarfında Türk sanatına böyle bir yatırım yapıldığını söyleyecek bir göstergemiz yok. Elimizde veri yok. Neden? Ekonomik krizler geldi deniyor. Kriz Türk sanatını vurdu da niye öbür tarafı vurmadı? Çünkü o başka bir borsaya kote edilmiş bir vaziyette. Picasso'nun veya Dufy'nin işi Türkiye ile ilgili değil. Türkiye'de borsa indi çıktı, x ressamın fiyatı borsanın düşmesinden dolayı ucuzladı. Halil Bezmen'in koleksiyonu sonunda aldığı fiyatın ve piyasada satılan fiyatın onda biri yirmide bir fiyatına ortalıkta satıldı. Herkes gitti onda, yirmide bir parasını vererek kendi resmini geri aldı. Dolayısıyla Türk sanatı eğer uluslararası planda kote olursa, yani Paris'te, Londra'da, New York'ta, Berlin'de, Amsterdam'da eğer alınır satılır para ederse Türkiye'deki sermayedar da ona döner.

Burada gençler var. Tezler yazacaklar, önümüzdeki dönemin en önemli veya ilginç konularından birisi budur. Bizim kendi yapıtlarımızı taşıyan müzelerimiz olmadan önce belki uluslararası

örnekler taşıyan birtakım müzelerimiz olacak. Bu da ancak bizim kendi modernitemizin içinde açıklanabilecek bir durum.

L.Ç.: Peki şimdi izninizle son bir soru soracağım. Aslında yine eleştiriye geri dönerek bitirmiş olacağız. Ve bir ölçüde belki öznel de olabilir. Şimdi geriye dönüp baktığınızda 84-85 dedik ve 90'ları da katettik. Bütün bu süreç içerisinde sizin de söylediğiniz gibi felsefi olarak, kuramsal olarak, diğer bütün sosyolojik, antropolojik çözülmeler olarak bir şeyler vardır. Ve bu yaklaşımlar o yapıtı arar belki de. Ve denk geldiği zaman bütün o bilgisiyle yapıt arasında bir ilişki kurar ve söylemesi ve konuşması gerekenler için yapıt bir noktadan sonra belki vesileye bile dönüşebilir. Bunu aklımızda tutarak, acaba 90'lara baktığımızda sizin kendinizi yakın bulduğunuz yapıtlardaki özellikleri – sanatçıları sormuyorum – o yapıtlardaki özellikleri düşündüğünüzde ne söyleyebilirsiniz? Bu hakikaten biraz öznel olabilir ama ne yakın geliyor size?

H.B.K.: Şu. Baştan beri benim bu konudaki ister öznel deyin ister metodolojik deyin yaklaşımım değişmez, değişmedi. Ben kuramcı bir adamım. Yani bir teorisyenim. İşim bu. Dünyanın da nadir mutlu insanlarından birisiyim, onu da söyleyeyim. Bu işi yapmak istiyordum, bu işi yapıyorum. 24 saat çalışırım ve okurum. Şimdi kafamda teoriler var. Ben çok tartışıldım bu ülkede. Herkesi çok kızdırdım. Ama hiç kimse benim hakkımı yemedi. Önemim varsa eğer ki, olduğuna inanıyorum, yoksa niye uğraşayım, onu herkes teslim etti. Sevmeyenler de yabana atmadı, görmezden gelmedi. Çünkü gerçeklikten, nesnellikten ve kuramdan dışarı çıkmadım. Birisi benim için bir yerde yazmış. "Zor bir adam," diyor. "Devamlı zor problemler ile uğraşıyor.Sürekli zor sorular soruyor" Biraz da belki şikayet ediyor. Yani "bazen sıkıcı" falan demeye de getiriyordur. Evet öyle, ama ben çok memnunum öyle olmaktan ötürü.

İşte o zor problemleri kafamda gezdiriyorum. Benim kafamda bu modeller, metodlar ve kavramlar meselesi var. Ben biraz yanlış bir şey de yapıyor olabilirim. Onu da söyleyeyim. O problemi oluşturduktan sonra onun kuramsal arkaplanını meydana getirdikten sonra dünyaya o gözle bakıyorum. Yani o günden itibaren galerilere öyle gidiyorum. Tabi bu biraz ikili bir süreç. Yani bakıyorum

galerilere, bir ortak şey görüyorum orada. Allah allah diyorum, birdenbire böyle ortak bir şey çıktı, yani diyelim ki bütün yapıtlarda kırmızı görülüyor. Ama az, ama çok, bu nedir? Bu benim için analiz sebebi olabiliyor. İkincisi o kafamdaki zor problemi çözmeye uğraşırken bakıyorum ve diyorum ki evet şuradaki tablonun şu şu meseleleri benim o problemimin üzerine oturtacağım, o teorik tartışmayı yapabileceğim bir şeydir. Bir zemindir.

Ve şöyle söyleyeyim, bunu belki de söylememem lazım, çok öznel bir şey, özür dilerim bu kadar şahsi şeyler söylediğim için, aslında kendimden ve özel hayatımdan konuşmaktan nefret ederim, ama belirteyim, ben daima yazarım. Yüzlerce defterim var benim evimde. Belki de binlerce bilmiyorum. Çoğunu kaybediyorum taşınırken falan, sürekli olarak orada, benim kurduğum problemler vardır. Bunlar bazen tekrar etmeye başlar o zaman derim ki tamam şimdi bunun zamanı geldi. Kapanır, mesela o problem etrafında iki ay üç ay okurum ve ondan sonra bir şey yazarım. Benim eleştirel yöntemim budur. Diyebiliriz ki ben teoriden eleştiriye giden birisiyim. Evet şimdi bunlar öznel, biraz da insanı anlatırken mahcup eden şeyler. Bunu kapatalım da şimdi teorik kısmını anlatayım size.

Bu eleştiri meselesinde iki şey söyleyeceğim ve bununla bitireceğim. Son zamanlarda düşündüğüm problemlerden bir tanesi şu: Demin dedim ki çağdaş sanat izleyici ile arasında daha kolay bir ilişki kurabilecek bir sanat iken bu olmadı. Bunun olmamasının bir göstergesi demin verdiğim cevap. Yani eğer sermaye sınıfı da kapitalistler de buna yönelmedilerse burada bizim de belki bir eksiğimiz var. Yani onlara bu zorunluluğu duyuramadık. Bunu ben yapamam. Ben kuramsal, akademik, analitik yazı yazarım. İyi tanıtım yazısı yazana ihtiyaç yoktur denemez. Buna büyük ihtiyaç var. Aynen tarif ettiğim çerçeve içinde. Şimdi ben öyle öğrenciler yetiştiriyorum. Şunu söyleyeyim, başta da oradan başladım, bu Tüyap'ın verdiği ödül, Levent Çalıkoğlu'nun burada meseleyi eleştiri kavramı etrafında temellendirmesi katiyen tesadüfi değil. Türkiye'de yeni bir oluşum var. Bunu söylemeden bitirmek istemem. O da şu.

Türkiye'de demin söylediğim şekilde kurama bağlı olarak yetişen yeni bir kuşak geliyor. Levent de onları yetiştiriyor, ben de yetiştiriyorum, başkaları da yetiştiriyor. Bu insanlar artık bu kültürel çalışmalardan bir kalıba dökülerek geliyorlar. Türkiye'de eleştirinin yeni dönemi başlıyor. Demin bahsettiğim, zor eleştiri, zor okunan insan, " efendim x'in yazısı zor anlaşılıyor" meselesinin bir bölümü şuydu. Çok basit bir test var, bana biri "senin yazılarını anlamıyorum" deyince "olabilir, herkesin her şeyi anlaması gerekmez. Sen de anlayacağın şeyler oku" derim ona. Ve mesela birisinden, Kant'tan, Heidegger'den bir cümle okurum, "anladın mı?" derim, anlamaz. Yani anlamak bilmekle ilgili bir şeydir. Şimdi bilgi temeline dayalı yeni bir eleştiri nesli geliyor. Bu, kapıda. Bunlar okudular, bitirdiler, dünyanın çeşitli yerlerine gittiler, ileri eğitimlerini gördüler, geliyorlar ve çok yakın bir sürede bunların dergilerde yazılarını göreceğiz. Şu anda bu iş patlama noktasında.

Nereden biliyorum? Ödev veriyorum, 34 tane öğrenci ödev yazıyor, hepsini yayımlamak istiyorum bir yerde. Bugün hocası olduğum üniversitede herhangi bir öğrencinin yazdığı yazı benim diyen eleştirmenlerin dergilerde yazdığı yazıların ötesinde. Yeni edebiyat dergileri yayınlanıyor. Bakıyorum onlara. Bir buçuk sayfa yazı yazıyor insanlar, bu dergiler de onları basıyor. Bir buçuk sayfa yazı yazılır mı? Böyle şey olur mu? Bir dergi var, postmodernite diye sayı çıkarmış Türkiye'nin en namlı profesör yazarlarından biri, benim de büyük saygım var, bir buçuk sayfa yazı yazmış postmodernite üzerine. Borges olsa bir buçuk sayfalık fantezi yazısı yazamaz postmodernite üstüne. Onu alnından öpmek lazım nasıl yazdı diye. İşte bu iş bitti. Bakın o dergilerin hiçbirisi satmıyor, satmaz. Şimdi her şey kapıda, büyük bir infilak, büyük bir patlama olacak. Bu yeni kuşak geldi kapıya dayandı, bu sezildi, işte bu konularda bir iddiam olduğu için ya da belki adam haklıydı diye bana o ödülü veriyorlar kim bilir? Bana değil katiyen, ben sevilen bir adam değilim, hiç, herkes benden nefret eder. Bunu çok iyi biliyorum. Ama o iddiayı artık daha fazla aşamıyorlar. Çünkü 30 senedir ben bunu söyledim. İşte burada da yeni bir kuşak var, saat olmuş sekiz buçuk, dinliyor. Dün de başka şeyler dinliyorlardı.

Tekrar aynı noktaya döneyim: çağdaş sanatla izleyici neden buluşamadı? Buluşacak. Bu yeni kuşak çok kuvvetli tanıtım yazıları da yazacak, televizyonlarda programlar yapacak. Bu iş önemli bir aşama katedecek. Önümüzdeki –hep böyle söylenir– on yılda diyelim. Çok uzattım, özür dilerim vaktinizi çok aldım, ama şunu da söyleyeyim: Belki çok da önemli değil ama bütün dünyada bir problem var. Problem şu: Bu çağdaş sanat meselesine geçildiği zaman dedim ki bunun anlaşılması için kuramsal bir temele oturması şart. Sanat yapıtı politikleşti, fakat eleştirel söylem yeteri kadar politikleşemedi. Çok önemli bir ifade bu, neden?

Çünkü eleştirel söylem aşırı entellektülizasyon tuzağına düştü. Yani, bu kuram dediğim meselenin içinden bakalım diyorum; bu doğru fakat bunun bir menteşesi var veya klasik tabirle bunun bir dozu var. Sanatın o politik içeriğine, çok direkt anlamına, söylemine karşılık eleştirel söylem, onunla mukayese edilmeyecek ve ondan tümüyle kopuk bir biçimde ezoterik, içe dönük, çok kendisi ile ilgili ve bu sadece dediğim gibi bizim meselemiz değil. Biraz Lacancı durum. Lacan, asla bedenin ve kimliğin bütün olamayacağını söyler. Daima eksik, *lack, absent,* olan, kalan bir şey var. Bu biraz öyle bir pozisyon ve nitekim bu eksiklik üstüne kurulu dünyanın neticesinde bakın bugün Zizek diye bir adam var karşımızda. Ben kendisini tanıyorum. Birçok kereler oturdum kalktım. Onda da aynı problem vardı, bir şartla. Teorik yazısını veya sanat yazısının üstüne yazdığı yazıyı o da bir süre sonra bu art yapısalcı söylem içerisinde çok fazla ezoterik ve kendi üstüne kapanır halde gördüğü için, şimdi şiddetle politik bir yazı olarak yazıyor. Ve onun asıl birikiminin bu söylediğimiz çerçevede somutlaştığı nokta o.

Bu çok önemli bir şey. Türkiye'deki eleştirel söylem de henüz oraya gitmedi. Küratoryal söylemde de aynı problem var. Hepimizde aynı problem var. Sergilerin üstüne yazdığımız yazılarla o sergilerin anlam tabakalarının kesiştiğini söylemek zor, hatta çok zor. Onun için bu önümüzdeki dönemin önemli meselelerinden birisi bu. Bir şey de küratörlerle ilgili söyleyeyim, onu unuttum. 21. yüzyılın son 10 senesindeki ana mesele *spectacularisation*. Hayatın *görselleşmesinden* öte *gösteriselleşmesidir*. Bütün bu televizyonlar,

bütün bu imaj dünyasının etkinliği, bütün bu üstümüze oluk oluk akan görüntüler dünyası Guy Debord'un zamanında söylediği gösteri toplumunun ete kemiğe bürünmüş halidir. Debord onu Marksist bir perspektif ile eleştiriyordu. Bugün bunu yaşıyoruz. Ve aşırı gösteriselleşmiş, spektekülarize olmuş bir toplum var. Küratörlerin yaptığı işlerden bir tanesi de, bu gösteriselleşmeye zaman zaman ortaya çıkan tiyatrosallığa katkıda bulunmak. Bu nereye getiriyor bizi? Şuraya getiriyor. Modernist sanatın Kantçı aşkınsalcılığından hedonist bir hazcılığa gelmek. Bu da ancak kitle kültürünün egemenliği ile açıklanabilir. Efendim çok teşekkürler. Galiba bitirdik.

L.Ç.: Ben çok teşekkür ediyorum. Hem bir tanıklık, hem sosyolojik hem kültürel ve hakikaten kuramsal bir çözümleme oldu. Salonda soru var mı bilmiyorum ama burada bırakalım açıkçası.

H.B.K.: Varsa dinleyelim.

İzleyici: Burjuva ve sanat, bu iki kelimeyi yan yana aldık. Şimdi burjuvanın sanatla ilgilenmesinin sebebinde Türkiye'de şöyle bir şey var. Yani bütün Amerika'yı da kapsayabiliriz, yurtdışını da kapsayabiliriz. İnsanlar cömert insanları severler. Burjuva da bu sanatı alarak cömert olduğunu göstermeye çalışıyor. Yani aslında sahte bir şey. Artı başka bir şey şu: burjuvaya çok takdir edilen bir şey oldu bu ama Türkiye'deki bu hortumcu burjuvaya hiç dokunulmadı. Mesela Uzanlar grubu diyelim. Ben Uzanlar'ın sanata katkılarını da merak ediyorum aslında. Teşekkürler.

H.B.K.: Bu büyük bir tarih, sorunuzun birinci kısmına cevabım bu. Sadece bir cömertlik meselesi değil. Keşke öyle olsaydı. Dünya bu kadar güzel kavramlarla açıklanamayacak kadar zor ve karmaşık. İkincisi, hiçbir bilgim yok Uzanlar sanata yatırım yaptılar mı yapmadılar mı? Bilmiyorum. Bana sormadılar mesela.

L.Ç.: Peki, buyrun...

İzleyici: Az evvel sermayenin dolaşımından bahsettik ve özellikle büyük sermaye, uluslararası sermaye, batılı zengin şirketlerin dünyanın diğer yörelerine yayılarak bir şekilde daha da fazla gelişmesine neden oldu. Ve bu sermaye doğal olarak başka yerlere gittiğinde de yine kendi adamlarını işin başına getiriyor.

Kendi standartlarını kuruyor. O zaman bizim gibi ülkelerde yaşayan sanatçıların şansı ne oluyor, nereye varacağız biz. Diyelim ki Vodafone şirketi Türkiye'ye herhangi bir şekilde geldiği zaman kendi adamını getiriyor. Kendi adamı da doğal olarak eğer bir sanat koleksiyonu oluşturacaksa gene batılı sanatçıları seçiyor ya da o çerçevede onlar daha fazla para ediyor diye o kanala yöneliyor. Bu noktada biz ne yapacağız? Peki, bizim bir şekilde tıkanmamız söz konusu mu? Buna karşı yapacak bir şey yok mu? Ne düşünüyorsunuz?

H.B.K.: Şunu düşünüyorum: Bir dönem öyle olabilir. Batıda çok uzun bir tarih burjuvazinin tarihi. 14. değil ama 15, 16. yy'a kadar geriye gidiyor, keşifler çağına kadar. O süre içinde bunu oluşturdular. Şimdi bu Türkiye'ye geliyor, Türkiye'deki sermayenin rasyonalizasyonu meselesi gibi unsurlar da var bu işin içinde. Başlangıçta biraz öyle gider. Ama Türkiye'de yapılan sanat dünya ile bir bütünlük içindeyse, Batı sanatına bakan insan bir süre sonra Türkiye'deki sanata da ister istemez bakar. Sanat tarihinin birçok evresi de beklenmedik bazı gelişmelerle oluşmuştur. Ben o kadar rastlantısallık bilen birisi değilimdir ama, bu belirttiğiniz ölçüde bir yaygınlık varsa, orta vadede bu, Türkiye'deki sanatın görünürlüğü açısından bir avantaj olarak bile değerlendirilebilir.

L.Ç.: Ben izninizle kapatacağım. Çok teşekkür ederiz.

H.B.K.: Teşekkürler bizi dinlediğiniz için, sağ olun.

İnci Eviner

7 Şubat 2007

Levent Çalıkoğlu: Ben tanıdığınızı tahmin ediyorum ama yine de konuşmacımızı size tanıtmak istiyorum: İnci Eviner 90 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat yeterliliğini tamamladı. Yurtdışında başta New York, Tokyo, Berlin, Rotterdam, Brüksel olmak üzere birçok şehirde karma ve kişisel sergilerde yer aldı. 2000 yılında Rockefeller, 2005 yılında Leube Group Artist in Residence programı çerçevesinde Salzburg ve daha sonra da International Studio And Curatorial Programme New York residence programına kabul edildi. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Temel Tasarım ve Yüksek Lisans dersleri de veren sanatçının yerli ve yabancı koleksiyonlarda yapıtları bulunmakta. İnci Eviner'le bu akşam 90'lı yıllardaki deneyimi ve çalışmalarını konuşarak Çağdaş Sanatta Kadın Kimliği gibi temalara da açılım kazandırmaya çalışacağız. Kendisinin bir sunumu, bir akışı var; ben aralarda girip soru soracağım. Peki, istersen başlayalım.

İnci Eviner: 2007'den geçmişe baktığım zaman ister istemez bazı üst temalar görüyorum, bu temalar 90'lı yılları tanımlamak için yararlı olabilir. Kısmen kişisel deneyimlerime dayanan bu gözlemler kaçınılmaz olarak günümüzün bakış açısından etkilenecektir.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve iktidarından söz etmek istiyorum. Bu en baskın temalardan biri olarak oldukça dikkat çekici olduğunu düşündüğüm bir konu. Akademi'deki sıkıntılarım, atölyede canlı model çalışmaları sırasında belirginleşti. Öğrenci olarak bulduğum çözümler, sanırım daha sonra yapacağım işleri belirledi. Çünkü sanatçı olarak özneyle ilgili tasavvurum ilk kez orada ciddi bir problem olarak gözüktü ve bunun bir gerilim alanı olduğunu fark ettim. Sanatçı olarak kendimi inşa ederken Akademi'nin katı ve kuralcı yapısı içinde "kanepeye uzanmış bir varlık" iç sıkıntısına dönüştü. Kimdi bu kadın ve adamlar... Kas ve et dışında, oran ve denge dışında, yani görünüşün dışında başka şeyler olmalıydı. Bu beni öznellik alanının içine fırlattı ve özgürlük ve kadın oluş gibi henüz nasıl ifade edeceğimi bilmediğim, daha doğrusu dilini bilmediğim, belirsiz bir alana doğru çekildim. Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken, Akademi'nin çok etkin olduğu bir sanat ortamı vardı. Yani akademi tarafından belirlenen sanat ortamı hem Cumhuriyet döneminin bürokrat sanatçısını barındırıyor hem de avangard sürprizlere açık olabiliyordu. Sanat yapıtı erkek egemen bir anlayışın tanımladığı soyut biçimsel ya da klişe anlatılardan ibaretti. Akademi söylenceleri, Akademi'deki intiharlar, Akademi'de hocaların esin kaynağı olan güzel kadın öğrenciler ve Akademi üzerine üretilmiş bir sürü güzel hikâye vardı. Aslında bu bireyin sanat üzerinden bir tarihi idi. Birey olarak sanatçı, güzel kadın, eş, esin perisi, model olarak kadının tamamladığı bir resmin ana figürüydü. Eğer bu manzarada bir yerim varsa neresi bilmiyordum. Fakat şu ana kadar oluşan vizyonumu belirleyen temel bir çatışmayla ilk kez Akademi'de karşılaştım, ikinci sınıfta. Bu da canlı model atölyesinde yaşadığım bir çatışmaydı. Sanıyorum bu benim gerçek direnç noktalarımı oluşturduğum ilk andır. Neydi o? Yani karşındaki nü, ki "nü" sanat eğitiminin temel kategorilerinden bir tanesidir. Canlı modelle ilişkimde sorunlu bir yan ve bir zaaf hissettim, bu yöntemde bir taraf olma hali fark ettim çünkü bir türlü ona bir nesne olarak bakamıyordum. Onda araştırma konusu olabilecek şey için, desen çalışması için de ha bire daha fazlasını bekliyordum. Sonunda başa çıkamadım, kendi atölyemi başka

bir yere taşıdım, Darülaceze, zihinsel özürlülerle ve spastiklerle, sakatlarla oluşturduğum bir atölyeydi. Burada başladım. "Gövdeyle ilişkili" sorunlar ve o gün bugündür de, benim için kadın gövdesi özellikle son derece problematik, zor ve sancılı bir alan olarak kaldı. Tabii ister istemez bugünkü yıllardan geçmişe baktığım zaman iki paralel akışı sağlamak zorundayım, bir yandan o zamanki düşüncelerim ve ürettiğim işler, şimdi oraya geri dönüp baktığımda geliştirdiğim farklı şeyler, farklı referanslar. Ama aslında arada çok büyük bir kopukluk olmadığını fark ettim.

Benim için sorunlu olan alanlardan bir tanesi de desene duyduğum büyük bir güvendi. Yani çizmek beni bir şekilde yönlendiriyordu. Akademi'deki kurallar için ise çizmek sadece bir başlangıç, bir eskiz, bir ön çalışma aşamasıydı. Halbuki çizgide benim bulduğum başka bir şey vardı, başka bir ufuk açıyordu. Bir çeşit dünyaya ulaşma, dokunma yolu gibi bana kılavuzluk yapan şey. Çünkü çizgiyle olan ilişkim çok eskilere dayanıyor. Yani bütün çocuklar gibi çizerek başladım ve çizgi hem çok kavramsaldı, hem de çok basit bir şey, çok yanı başında olan bir şey. Kurşun kalemle böyle bir maceraya girebiliyorsunuz. Çizgiyle başlayan ilişkim, yani dünyaya dokunma biçimim, çizgiyle dünyayı bir şekilde algılama biçimim bir çeşit içgüdüsel bir hareketti. Bu hareket aldı başını gitti, beni öylesine yuttu ki boya resmi yapamaz hale geldim, yapamıyordum. Yağlıboya resimle çizgi arasında inanılmaz bir boşluk oluştu. Şimdi düşündüğüm zaman aslında çok da mantıklı geliyor bu bana, çünkü derdim bir şekilde "özne" olarak kendimle ve bütün bu sanat meselelerin arasında ilişki kurmaktı. En iyi bildiğim yol çizgiydi ve çizgi sadece bir ifade aracı olmanın ötesinde bir dünyayı deneyimlemenin yoluydu. Kendimle uğraştığım bu dönemde günün siyasetinin şablon figürleri ve beklentilerim çatıştı durdu. Özgüvenimi kaybedip tekrar toparlayıncaya kadar, kendi meselemin ne olduğunu netleştirinceye ve kavramsallaştırıncaya kadar, epey vakit kaybettiğimi düşünüyorum. Evet, sanat kuruluşunda tepeden inme, çok keskin kurallar vardı. Ya şöyle ya böyle davranmak zorundaydınız. Bir taraf olmak durumundaydınız. Ya yağlıboyaya duyduğunuz aşka devam edecektiniz ya başka bir şeye.



Ya soyutçu ya figürcü olacaktınız. Derken kendi yolumu galiba şöyle bulmaya başladım; ben gövdeyi görünen bir şey olmaktan çıkarıp, gövde tarafından yutulan bir göz haline gelmeye başladım. Yani izleyen biri olarak gövdeyle aramdaki mesafeyi bir şekilde –buna ben "hayvan tarafından yutulmuş desenlerle seriler" diyorum– şimdi burada gördüğünüz ve 89'da yaptığım bir desendeki gibi, böyle bir dünya yaratmaya başladım kendime. Perspektifin olmadığı, yani görünenle gören arasında, bakan ve bakılan ara-



Üstte: Yaralı Hayvan, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 160 cm. Sanatçı Koleksiyonu

Sol sayfada: Yaralı Hayvan II, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 130 cm. Özel Koleksiyon.

sında bir mesafenin olmadığı, perspektifin ve kompozisyonunun yok edildiği, bir çeşit mikrokozmozlarla kendi çıkışımı buldum bu dönemde. Bunlar bir şekilde benim için hayvan oluşla, yani daha sonra Deleuze ve Guattari okumalarıyla daha fazla bilgiyle yükleyebileceğim seriydi. Bu tür resimler yapmaya başladım.

L.Ç.: Şimdi bir araya gireyim mi? Bazı şeyleri biz kendi aramızda da çok sık konuştuğumuz ve ben İnci'yi severek takip ettiğim için söylediği pek çok şey böyle hızlı bir şekilde kafamda yerleşiyor, ama bütün bu şu ana kadar anlattığı içeriğin içerisinde çok belirgin birkaç başlık var. Özellikle belki de 90'lı yıllara ilişkin konuşmaların da çok temel başlıkları gibi bunlar. Özetleyeyim, sen çok da güzel söyledin, ben basitleştireyim. Bir kere bu nü meselesi yani akademik anlamlı bir çizgi ve akademik anlamlı bir beden ve



Coğrafya, 1993, 228 x 154 cm. Sanatçı Koleksiyonu

gövde meselesi. Beden diyelim buna, gövde demeyelim, "beden" meselesinin etrafında ne var? Biraz bunu da sormak gerekir. Nasıl değiştiğine dair çok güzel bir şey söyledin. Yani "nü ile ilişkimde arızalı bir taraf var" dedin, onu nesne olarak göremiyordun. Burada İnci'nin bize göstermeye çalıştığı şey Akademi'nin 1883'ten beri savunmuş olduğu şey. Aralarda kırılma şüphesiz söz konusu ama bu kırılma yine varolan figür bedenin tekrar figür beden olarak sunulmasıdır. Bu önemli. Bence ikinci önemli şey şu, onu girişte söyledin. Akademi'nin aynı zamanda modernist bir erkek egemen şablon oluşturmuş olması ve bundan aynı zamanda bu coğrafyada bir tarihi mutlaklaştırması. Sanat dediğimizde sanki bu erkek egemen bakışın inşa etmiş olduğu o hünerden, marifetten, yetenekten ve oradaki bütün o auradan söz ediyormuşuz gibi algılanır. Bunların hepsinin aslında 80'lerden itibaren bir değişikliğe uğradığını hissetmemiz lazım. Üçüncü önemli şey şu; sonuçta bütün bu yazılanlara baktığımda, İnci'nin şöyle bir özelliği de var: kendi üretimini kendisi de yazabiliyor. Bu pek öyle her sanatçının yapabileceği bir

şey değil. Dolayısıyla elimdeki tutanak, hem zamansal bir tutanak, hem de içsel bir tutanak, yani yaptığını da görüyor, aralarda şiir de ekliyor. Bir ölçüde bunlar aslında manifesto gibi şiirler. Dolayısıyla neyin değişip değişmediğini bir tür kayıt olarak da tutabiliyor. Bu geçen süreye baktığımızda İnci'nin çok hoş bir kitabı var, Galeri Nev yayını olarak çıkan. Almanızı tavsiye ederim. Bir iki tane çok güzel tespit var. Akşam okumaya çalıştım. Şurada söylediğin şeyi, teorisyenler, mesela Hasan Bülent [Kahraman] daha net vurgu yaparak söylüyor. 90'ların başından itibaren o yüzden sen Deleuze, Guattari, deyince ben araya girdim. Bir sanatçının kendi yolunu keşfetmesiyle bir teorisyenin o yolu ya da var olan bütün yolları anlamlandırması arasında bir fark var. Sanatçının, şüphesiz İnci'nin işleri 80'lerin sonundan bugüne gelesiye kadar form olarak da, malzeme olarak da değişmiş olabilir ama özde değişmeyen ana birtakım kavramlar ve duruşlar var. Bunlardan bir tanesi demin söylediğim "gövde" meselesi, onunla birlikte bu "nü" meselesini de düşünürsek bir de "çizgi" meselesi. Şimdi yağlıboyaya geçerken de şu noktayı da aydınlatalım: bu yağlıboyaların bu coğrafyada daha önceki örneklerini ben bilmiyorum. Dolayısıyla senin biraz önce söylemeye çalıştığın durumu da düşünürsek, yani sanatçı olmak istiyorsan 80'lerin sonu 90'ların başında tuval resmiyle ilgili yerleşik bir angajman var, o da ya figür yapacaksın ya da soyut yapacaksın. Şimdi İnci bunları böyle çok hızlı, çok basit bir şeymiş gibi anlatıyor, ama bütün bu ağırlığın içerisinden birisinin süzülerek bir yol bulmaya çalışması çok kolay ve basit bir şey değil.

İ.E.: Oldukça zordu.

L.Ç.: O yüzden bu "değil" halini biraz yavaş yavaş, sindirerek devam edelim.

İ.E.: Bir yandan tabii çok bireysel bir öykü bu. Öte yandan varolan pek çok ideolojiyle, temsil meseleleriyle belirlenmiş bir öykü bu aynı zamanda. Fakat tutkularım açısından bunu ifade edecek olursam; tutkularım ve sanata duyduğum ihtiyaçla varolan o form anlayışı arasında hiçbir uzlaşma yoktu. Yani kendim keşfetmek zorundaydım ve bir oda edinmek zorundaydım hayatta. Çünkü o kadar muazzam bir şeydi ki sanat, sanatçıların aurası o

kadar yüksekti ki, Akademi öyle bir ağırlıktı ki, bana yer yoktu zaten. Bana ya da bir başkasına da yer yoktu. Çünkü nasıl resim yapmamız gerektiği, neyin olması gerektiği önceden belirlenmiş durumdaydı. Ama benim için ne öteki ne oydu. Yani çok içten bir ilişki kurmak istiyordum. Öte yandan çok iyi farkındaydım ki bu bir varoluş meselesi ve aynı zamanda pek çok toplumsal meseleden uzak düşünülemez... Kendime ait olanı, özne olarak kendimi bir şekilde gerçekleştirmek durumundaydım. Bu proje içinde benim ayağımın takıldığı en temel meselelerden biri mesela boya-resmi oldu. Neden boya-tuval beni bu kadar korkutmuştu? Çünkü yağlıboyaya duyulan bağlılık çok büyük bir şeydi, onun altında çok fazla eziliyordum. Yağlıboya bir beceri midir, maharet midir bir türlü anlayamadım. Tek bildiğim yapay ve zorlama bir eğitim anlayışı varmış... Boya resminin gerçek zenginliğini çok sonra keşfettim; evet meğer bu alanda öğrenilecek ne çok şey varmış. Öte yandan tabii dönemin siyasi görüşleri içinde ciddi bir temsil sorunu vardı. Marx'ı okuyorduk ama onun estetik yansımaları konusunda kafalar çok karışıktı. Çok severek okuduğum Simon de Beauvoir, Sartre, Virginia Woolf gibi yazarlar özgürlük konusunda ufkumu açıyordu. Politik gündemin aciliyeti bu yazarların pek yüksek sesle konuşulmasına izin vermezdi. Kurtarılmayı bekleyen kocaman bir işçi sınıfının yanında kendi bencil varlık meselelerimizden söz edemezdik. Ancak 90'lı yıllarda Foucault ile beraber gerçekten düşünsel olarak özgür bir ortama girdiğimi düşündüm, yani ifade edebilmek için bir dil bulmuştum.

L.Ç.: Dönemin politik tarifiyle politik kelimesinin anlamları arasındaki durumu herhalde herkes biliyor, özellikle 80 sonrasından söz ediyorsak. Bu zaten 60'ların ortalarından itibaren ve 70'lerde de güçlü bir şekilde var. Politik öznenin, yani özellikle sanatçı olarak politik öznenin, yapmak zorunda olduğu bir ev ödevi var diyelim. Bu böyle. Dolayısıyla oradaki politik tarifin arasından senin bize sunmaya, anlatmaya çalıştığın "politik" kelimesi arasında 180 derece fark var şüphesiz. Bunu bile konuşmaya kalkmak bir ölçüde önemli olsa gerek. Çünkü senin kuşakdaşlarına da baktığım zaman, bu ilk hale vurgu yapan, yani politik dediğimiz o ev ödevini yapmak

zorunda olan, hatta bunu inanarak yapan bir sanatçı tipinde –bunu eleştirdiğimden, kötü bir şey olarak söylediğimden değil–, sadece dönemin atmosferi bunu gerektirdiği için belki de böyle davranan sanatçılar da vardı. Biraz şuna mesela vurgu yapar mısın? Akademi çatısında dışarısı diye bir şey yok tahmin ediyorum.

İ.E.: Yok, her şey Akademi'den ibaret.

L.Ç.: Evet, yani tek iktidar, tek güç, tek sosyal mekân, tek görünürlük alanı falan diyelim buna. Bu durumda nasıl bir beslenme söz konusu oldu? Teorik anlamda okudukların, görsel anlamda iletişim içerisinde olduğun diğer kanallar... Kendini bu anlamda nasıl geliştirdin? Nasıl bir ortam vardı?

İ.E.: Dediğim gibi, özne olarak, yani sanatçı öznenin ne olduğunu düşünmeye başladıktan sonra elbette ki bir "kadın olma" durumuyla karşılaştım. Bu teorik karşılaşma aslında kendi hayatımı ve hafızamı da bir deneyim alanı olarak değerlendirmemi sağladı. Bu konuda o zaman fikirlerinizi de çok rahatça söyleyemiyordunuz, çünkü sanatın erkeği ve kadını olmazdı. Yani sanat böyle kocaman bir form ve onun içinde kadın, erkek, siyah yoktu, bir soyut bloktu bu kafamızın üstüne düşen. O nedenle oradaki sıkıntılarımı ben yepyeni bir atölye kurarak aşmaya çalıştım. Ekspresyonun, dışavurumun aslında bir çeşit arıza olduğu, yani ellerin yetmediği yerde kolların girdiği, gövdenin parçalanmış olduğu yerlerde oluşturdum kendi atölyemi, kendi atölye çalışmamı. Çünkü benim için gövde görsel anlamda yoktu, hiçbir şeyi böyle bir bütünlük içinde kavramam mümkün değildi. Ancak bazı şeylerin izini sürebilirdim. Bir şeyi betimlemek, gövdenin temsili diye bir şeye asla girmedim mesela. Giremedim. Neşet Günal atölyesinde öğrenciliğim sırasında yağlıboya ciddi bir Akademik hafızasıydı; ciddi bir gelenekti, başarılması gereken, aşılması gereken bir engel gibiydi. Dolayısıyla çizgi ve yağlıboya resimde çok büyük bir boşluk vardı benim için. Yani biri bana varoluş için bir anahtar veriyor. Öteki ise belli bir geleneğe eklemlenmek için yapılması gereken, aşılması gereken bir baraj gibi gözüküyordu. Bununla başa çıkmak istiyordum. Bir şekilde boyayı kendi kontrolüm altına almak konusunda çok ısrarcı oldum. 87, 88, 89 şu resimleri yaptığım yıllar. Dediğim gibi burada



Gövde Coğrafyası, 1995. Genel görünüm. Fotoğraf: Gündüz Kayra.

da ne kadın ne erkek gövdesi var. Burada bir gövde bile yok, genellikle bunlar peyzaj ile anatominin iç içe geçtiği birtakım tuhaf soyutlamalardı. Buradaki yağlıboya da artık renk renk olmaktan öte bir madde gibi hareket ediyordu benim için. Bir şey temsil etmenin ötesinde, bir şey tarafından yutulmak, bir şekilde onun tarafından işgal edilmekle ilgili farklı bir ilişki kurmaya çalıştım, ortaya koyduğum resimler açısından. Yani neyin resmi olduğu önemli değildi burada. Bunlar büyük boyutlu resimlerdi.

L.Ç.: Tam da bu konuyu soracaktım.

İ.E.: Evet, kadın olarak varoluşla ilgili bir sorum vardı, toplumsal ciddiyetle ilgili ciddi sıkıntılar yaşıyordum, bunu dile getirmek konusunda. Dünyada var olan, içinde yer almadığım bir sanat tarihi ile hesaplaşmam gerekiyordu. Bu sanat tarihinin bir şekilde bir yerine eklemlenmeyi değil, tam tersine bir reddetmenin yollarını açtılar önümde



Gövde Coğrafyası, 1995. Berlin Kunsthaus Bethanien sergisi Fotoğraf: Gündüz Kayra.

L.Ç.: Şöyle bir şey sorayım mı? Aramızda bu süreci takip edenler var, ama bir özet yapmak gerekirse; 80'lerin ortasında bir hareketlilik söz konusu, onu sana soracağım ama özellikle 90'lardan itibaren (burada yine bir malzeme fetişliği yapmadan yani, tuvaldir, enstalasyondur, böyle bir hiyerarşi çıkmasın, ama vaka olarak da böyle bir analiz yapabiliyoruz, süreç bu çünkü) şunu gözlemliyoruz biz: Senin o karşı durduğun, benim biraz önce maddeler halinde söylediğim Akademik güçle bir tür restleşen, akademik gücü sadece çizgi, yağlıboya, iktidar mantığıyla görüp o ne yapıyorsa onun tersini yapma gayesiyle çağdaş olduğunu düşünen bir süreç var, bu kesin. İnci'nin bu süreçte eğer çizgiyse çizgi, boyaysa boya, yani zıtlaşmadan ziyade aslında o ana malzemenin varlığını, onun ne olduğunu, onun öznesel olarak kendiyle ilişkisini düşünerek devam ettirdiği bir çizgi var. Zaten kendisi de söyledi, bu çizgi meselesi hâlâ devam ediyor. Senin devam ettirdiğin birkaç kanal-

dan birisi. Bu "Coğrafya" dizisinde ve bundan sonraki çalışmalarda da göreceğiz. Senin çizgiden, boyadan yani iki boyutlu bir satıhtan ister istemez bir enstalasyona geçiş sürecin var. Çünkü biliyoruz ki 70'lerin sonundan itibaren "Yeni Eğilimler" başlıyor, 80'lerin başında "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri var. Türkiye'de sadece boya tuval değil, aynı zamanda enstalasyonlar yapılıyor. Alternatif arayışlar, boyasal anlamda belki de alternatif arayışlar var. O süreçte burayı nasıl görüyordun? 80'lerdeki bu hareketlilik ilgisini çekiyor muydu insanların, farklı bir şeylere doğru sürülüyor muydu insanlar?

İ.E.: Tabii ki önceki yıllara göre dünyayı takip etmekte o kadar zorlanmıyorduk. Bienaller başlamıştı, sanat ortamında farklılıklar boy göstermeye başlamıştı, çok değerli kadın sanatcılar görünür olmaya başlamışlardı ve bienallerle başlayan süreç bizi uluslararası sanat ortamına taşıyacak ve temsil edecek bir grup sanatçıyı daha aktif kılmıştı. Ben bu harekete dahil değilim. Pek çok etkeni dışarıda bırakıp kendi hikâyemin çok ayrıcalıklı ve bireysel olmasını istemem ama bu böyle. Bugüne kadar hiçbir bienale seçilmediğimi söylemeliyim. Evet 90'lı yıllar bu politik olarak açık seçik olan arkadaşlar Türkiye paketini gururla doldurdular. Ancak son senelerde bienaller kültürel keşiflere fazlasıyla doydu. Sanıyorum 2007'de Türk olmak ilginç bir şey olmayacak, belki de tam zamanı. Biraz sanatı içerden konuşabiliriz.

Avrupa'ya, Amerika'ya seyahatler başladıktan sonra özgüvenimiz arttı. O Batı sanatının ağırlığından kurtulduk. Gerçekten bağımsız sanatçılar olarak var olabileceğimize inanmaya başladık. Sanat Ortamı en azından fikir olarak local piyasaya bağlı olmak zorunda değildi. Kendi meselemizle bütün bu politik meseleler çok özgün bir yolda buluşmaya başladı. Yani Akademi iktidarının dağılmasıyla beraber aynı zamanda pek çok eğilim ortadaydı. Yani bütün bunları da ilgiyle izliyorduk. Fakat hâlâ kendi hikâyem bunların içinde böyle tek başına giden bir şeymiş gibi duruyor 90'lı yıllarda. 2000'den sonra belki daha fazla çakışmalar...

L.Ç.: Bu konuyu açalım o halde.

İ.E.: Simgeler imgeler toplayarak kendim için bir sözlük oluşturuyordum. Ve "Coğrafya" sergisini yaparken de kataloğu öyle oluşturdum. Bob Dylan'dan bütün Deleuze'ün, Guattari'nin, Beckett'in, Borges'in sözcüklerini birleştirerek bir bütün oluşturmaya çalışıyordum, daha doğrusu bir bütüne varmak değil, bütün bu var olan imgeleri ve sözleri harekete geçirerek farklı bir dünya kurmaya çalışıyorduk. Fakat o zaman aldığım eleştiri "niye başkasının yaptığı şeyi kullanıyorsun, kendin yapamıyor musun?" olmuştu. Burada mesela yağlıboya ile ilişkim de tuhaf oldu, çünkü burada bir çeşit otomatik boya oluşturdum ruloyla. Yani el becerisinin ötesinde bir çeşit "strateji" oluşmaya başladı.

L.Ç.: Peki bu coğrafya kelimesini hangi kavram ve bağlamlarda tekrar tartışmaya açıyordun? Şimdi buradaki coğrafyayı biz pek çok şekilde okuyabiliriz tabii. Ama senin öne sürdüğün neydi?

İ.E.: Coğrafya bedendi; içerisi ve dışarısı aynı formdu. Ben nasıl ki anatomiden, içeriden başladım, bir hayvanın midesinden konuşmaya başladım, bu durum giderek peyzajlara dönüştü. Yine karşımda bir gövde yoktu, bir kadın ya da erkek gövdesi yoktu. Organsız bedenler, peyzajlarla anatomi aynı yüzey olmaya başladı benim için ve bunlar "gezebilen" şeylerdi. Mesela tuvalde öyle bir ilişki kuramıyoruz. Tuval nereye koyarsanız koyun, orada kendi çercevesini yaratıyor, orada bir yaptırım var. Neden ve nasıl görmeli konusunda belli kuralları talep ediyor. Halbuki benim burada uydurduğum formlar, gezgin, köşeden kurtulmuş, dolaşabilen, dayanan, yaslanan resimli yüzeyler, bir arada kendi mekânını oluşturan doğrudan doğruya hiçbir şeyi temsil etmeyen, ama üzerine yapıştırabileceğiniz her türlü imgeyi taşıyan düzlemler...

L.Ç.: Tepe gibi...

İ.E.: Tepe gibi, peyzajlar oluşuyordu bütün bunlarla beraber. Tabii Akademi'de çok utandığım bir şey vardı, hayalgücüm iyiydi fakat bunu değerlendirmeyi bilmiyordum. Sonra yine Deleuze ve Guattari'yle ve postmodern felsefeyle beraber bu konudaki özgüvenim arttı. Yani hayal gücünün iyi bir şey olduğunu fark ettim. Bu hayalgücü içinde de kendi ürettiğim imgeler de, başkalarının imgeleri ve bir sürü görsel işaret bir dile dönüşebiliyordu. Başka





Üstte: Tutu, 1995, Mizuma Galerisi, Tokyo.
Altta: Tutu (detay)

illüstrasyonlarla, her türlü söz, her türlü birikimle, dünyaya atılmış her türlü bilgiyle, bütün bunlarla istediğim gibi oynama özgürlüğünü hissetmeye başladım.

L.Ç.: Burada sanki şöyle bir açılım var: Profesyonellikten biraz daha dünyaya inersek, bu imge meselesi akademik anlamda çok önemlidir, ama aynı zamanda imge bir "kimlik"tir. Yani üreticisiyle özdeşleşen, baktığınız zaman "evet bu sanatçıdır bunu yapan" dediğiniz temel bir kimlik sorununa da işaret eder. Modernist sanatın özüdür bu. Başka imgeleri alıp onları dönüştürme, tekrar etme, hatta çalma meselesi, aslında kimliksizleşmeye doğru bir adımın giderek kimlik olmaya başlamasıyla da ilgili bir şeydir. 90'larda aslında kimlikle ilgili çok sergi yapıldı. Yani bir ölçüde biz kimiz, bu coğrafyanın temel sorunları, Doğu Batı ekseni... Dolayısıyla senin geldiğin noktada, yani kimliksizlikten bir kimliğe doğru hareket ediş de, yine Delueze Guattari okumasıyla da ilişkilendirebileceğimiz bir sahne kuruyor. Bu nasıl çınlıyor mesela? Başkalarından alıp kullanıyorsun, ama nihayetinde bir sanatçının öncelikle kimliksizleşmeden bir kimliğe doğru ulaşması, belki de hiç düşünmediği bir kimliğe ulaşması, daha sonra geri dönüp baktığımızda da görebileceğimiz bir şey ama, nihayetinde senin çizgiyi kullanmakta ve hayal gücünü çizgiyle buluşturmakta biraz kendine özgü bir taraf da var. Bunu da kabul etmek de lazım.

İ.E.: Evet, onlardan yeni bir dünya kuruluyor ve onlar işaretler ve göstergeler olarak yeniden dolaşıma giriyorlar. Bir şekilde "temsilin temsili" gibi işliyordu topladığım imgeler. Tabii 90'lı yıllarda fark ettiğimiz en önemli şeylerden biri de buydu; "ötekilik" durumunu fark etmiş olmamız. Yani kendi öteki konumumuz ve kendi ötekiliklerimiz ve kadın oluş ve kadınsılık konusunda ciddi bir bilince sahip olmaya başladık. Yani kendi dönemimle paralel olarak, bütün bu yayımlanan kitaplarda, yapılan sergilerde, benim bunu ele alış şeklim bu şekilde oldu; bana sağladığı açılım bu oldu. Dünya bilgisi karşısında kendimi son derece özgür hissettim. Öte yandan Lacan okumalarıyla, Julia Kristeva okumalarıyla, kadın oluş durumunun, yani Guattari'nin söylediği anlamda ve politik bir alan olarak kadın olma durumunun, son derece problematik bir durum olduğu fark

edildi. Ne o dönemde kadın konusunu dillendiren sanatçılar gibi bir miti devirip yeni mitler oluşturmak değildi derdim. Bir hesaplaşma için böyle bir platform oluşturmaya çalışıyordum. İktidar nasıl işliyor burada, kadın gövdesini kullanarak? Bütün bunları çözümlemeye çalışıyordum bir yandan, bütün bu imgeleri toplarken. Çünkü yeni bir imge üretme iddiasında değildim yani bütün bu ağırlıklardan kurtulduktan sonra zaten hayat inanılmaz derecede cömert olabiliyor ve önüme kaynaklarıyla dolu bir deryaya açılıyor.

L.Ç.: Kadın ve kadın kimliğiyle ilgili başından beri söylüyorsun. Ben hiç o konuda bir şey söylemedim. O son soru olarak tekrar gelecek, istersen devam edelim.

İ.E.: Evet, bunlar 12 tane resim diyemiyorum, resimli obje. Üzerinde bakırlar, anatomik çizimler var, hâla kullanmakta olduğum simgeler imgeler vs. O seriden birkaç resim bu. Çizerek ve ruloyla oluşturulmuş katmanlar içindeydiler. Arkasından böyle bir seri çıktı. Benim için atölyeler çok önemliydi, burada bir ara verip onu söylemek istiyorum. Nerede ürettiğim, kimlerle ve neyle ürettiğim çok önemliydi. Soyutlanmış bir atölye ortamını sevmiyorum, çünkü atölye aynı zamanda insanın karşılaşabileceği yeni olanaklara açık olmalı. Bu çalışmaları Gön Deri'nin fabrikasında yaptım ve ürettim. Bir süre önce de Tarlabaşı'ndaki atölyeye taşınmıştım. Burası, bir Ermeni manastırı ve o dönemde birçok sanatçıyı barındırıyordu. Geçen seneye kadar oradaydım. Benim için olağanüstü esinleyici bir yerdi. Sebebi de şu; tıpkı sanatın kendisi gibi, hayatla ilişkisi son derece arızalı, şüpheli. Artık manastır olarak kullanılmıyor, bir ara okul yapılmış, ama artık okul da değil. Bir yandan film platosu olarak kullanılıyor, bir yandan tiyatrocular girip çıkıyor. Her şeyin her an değiştiği Tarlabaşı'nın sosyal dokusu ile bütünleşmiş bir yerdi, yani sanatçı olarak diğerleri ile aynı kaderi paylaşıyorduk, gerçekliğimiz son derece şüpheli... Bir sürü konu buradan çıkmaya başladı, büyük bir esin kaynağı oldu. Tarlabaşı benim için sürekli imge üreten bir yerdi.

Bunlar Almanya'da Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı bir sergiye taşındı. Kunsthaus Bethanien'da sergilendi. Burada da bazı detaylarda göreceğiniz gibi bakırın yüzeyini bir çeşit



Dans, 1997, kâğıt üzerine oil bar, 105 x 77 cm. Sanatçı Koleksiyonu

hazır pentür gibi algıladım, bir çeşit hazır espas gibi algılayıp onu bulunmuş bir malzeme olarak devreye soktum. Burada deri kullanmaya başlıyorum fakat bu deriler ham, defolu deriler. Hayvanların damarlarının çok belirgin olduğu bir çeşit deri. Bunları bulup çıkarıp çalışıyordum. Burada yine çizgisel olarak bir şekilde bakırın üstünde organik olanla, giyilen, giyilip çıkarılan, nü ve çıplak arasındaki fark gibi, peyzajla figür arasındaki o belirsizliğin, yani temsilin olamayacağı noktalarda bazı figürler olduğunu düşünüyorum ya da desenler olduğunu düşünüyorum. Bir şekilde zeminler üzerinde desenler ve topladığım imgeleri harekete geçirebileceğim düzlemler diye düşünüyorum bu objeleri. Burada mesela yakından bakıldığında dağlarda dolaşan kadınlar, sadece sindirim sistemine indirgenmiş insanlar, ağaçlar, boşluklar, dereler, bir çeşit coğrafya, haritalar oluşuyor. Fil ayakları, fil bacakları. Bunları genellikle kopyalıyordum, topluyordum bu imgeleri. Çocuk yelekleri, basit ve çok gündelik şeyler. Evet, bu

da Berlin'deki Bethanien'dan bir görünüş. Bir grup sergisiydi. Bu serilerin arkasından her zaman küçük desenler ve küçük işler yapmayı sürdürdüm. Bu da Tokyo'da Mizuma Galeri'de ve Ankara Galeri Nev'de yaptığım sergidir bu. Burada yine defolu deriler var. Derileri dikerek oluşturdum. Deri ağır ve koyu varlığıyla benim için bir şeyin yokluğunu göstermek için önemliydi. "Ten"den bahsediyorum, temsili zor, kırılgan, şiirsel... ten ve deri birbirinden oldukça farklı... Evet, tenden bahsediyoruz ve çok ağır bir deri kullanıyorum, bir hayvan derisi kullanıyorum. Bu hayvan derilerinin üzerinde yine damarlar var ve bunun ilginç bir öyküsü de var. Hayvanın üzerindeki herhangi bir darp izi derinin hafızasına kaydediliyor, yakından bakıldığında görmek mümkün. Bu deri formların içindeki boşluklar var. Yine gövdenin yokluğunu ifade etmek için belki, tenin yokluğunu ifade etmek için diye düşünüyorum, çünkü hiçbir zaman kadın olma durumunun gövdeyle temsil edilemeyeceğinin farkındayım. Deleuze ve Guattari'nin dedikleri gibi, kadının durumunu Ödipal üçgenden kurtarmak gerekir. Freud'un tanımladığı şekliyle kadın olma durumu, ağır karanlıklar ve deliklerle dolu bir alandır, tanımlanamaz ve tarif edilemez. Aynı zamanda ölümle özdeş olan bir durumdur. Bundan bir çeşit kaçış yolu bulmam gerekiyordu ve bunun yokluğunu işaret etmek, hiç olmadığını işaret etmek için tam tersi bir yola başvurduğumu düşünüyorum, çok ağır deriler içinde bıraktığım boşluklarla. Bu aradan çıkan eller kendi ellerim, balmumu eller, balmumundan döktüğüm eller, ayrıntıları var. Burada mesela baktığımız zaman, tıpkı desendeki gibi bir akışkanlık var. Bunlar aslında üç boyutlu işler ama bence iki boyut gözüküyor. Yani desendeki akışkanlığı taşıyan ama fiziksel olarak ağır şeyler. Burada hep çok sevdiğim bir şey var. Estetiğin çok problemli bir alanına giriyormuş gibi yapıp, sonra da çok ters bir yerden çıkmak hoşuma gidiyor. Burada çok ağır objeler varmış gibi; aslında çizginin uçuculuğu ve hafifliğinde bir şey bu. Hem iki boyutlu, hem üç boyutlu nesneler olduğunu düşünüyorum. Bu yakın bir detay: çocuklar, ikizler, yelekler, jestler var burada, yani şu ayak duruşu, basit gündelik jestler. Tabii bunlar bir parça benim kendi çocukluğum, kendi

minör dünyamla ilgili de referanslar taşıyor. Ondan sonraki gelen dönem, belki derisiz dediğim bu dönem daha fazla otobiyografik izler taşıyor sanırım. Burada oluşturduğum yine deriden yapılmış heykelimsi objeler yer alıyor. Masalar var; iç organlar masalara dönüşmüş, masaların üzerinde. Bunu tabii sözle tarif etmek çok zor oluyor Bu mesela bir çift çocuk dizi. Betondan dökülmüş bir çift çocuk dizine bakırla astarlanmış, ters dönmüş bir pantolon yapmak istemiştim. Yine manastırdaki atölyenin olduğu koridorda yerde buldum bunları ve burada olmaları gerektiğini düşündüm. Bu serinin adı da "Derisiz"di. Burada bir detay yine bronzdan, kendi parmaklarımı döktüm yani çok ağır olan bir şeyle çok kırılgan olan bir şeyin yan yana gelmesiyle ilgili, çünkü birçok sanatçı gibi ben de temsili imkânsız olan, söze döktürülmesi imkânsız olan bir ara alanla uğraşıyorum. Bu ara alan içinde birbirine çok kontrast, çok çelişik gibi duran şeylerden bir obje, bir yapıt oluşturmaya çalışıyorum. Yani bakırla astarlanmış deri mideler içinde bir manzara var... Burada bir palto var, at kılından saç örgüleri var. Sinir uçları taşmış üstüne. Bu seri ile ilgili yazdığım bir metin var. Şimdi o metinleri biraz fazla şiirsel buluyorum buradan bakınca ama. Evet, ve bir seri desen...

L.Ç.: Daha önceki konuşmalarda da tespit edilen bir konuya; 90'larda aslında teoriyle, görsel alanın (görselin içerisinde resim olabilir, video olabilir, enstalasyon olabilir), bütün o çoğulculuğun teoriyle buluşmasıyla birlikte sanatın aslında topyekün bir disiplinler arası işlev üstlenebileceği konusuna gelirsek, bu işlerine bakınca düşünsel anlamda pek çok referansın olduğunu görüyoruz. Felsefe var, teori var, haritalar var, anatomi atlaslarından alınmış imgeler var. Bu sahnenin sende çok kişisel bir süreç olarak ve çok da doğal bir şey olarak işliyor olması da aslında bana ilginç geliyor. Çünkü sözünü ettiğin o "Öteki" sergisi gibi bazı sergilerin, dönemin ihtiyacı olarak kendisini gösterdiği kesin. Ama artık giderek sanki bir tür mecburiyete dönüştüğünü düşünüyorum; "öteki"ne o kadar çok vurgu yaptık ki aslında ötekini yitirmeye başladık türünde bir şey hissettiriyor bana. Bu süreci gördüğümüzde şu da bir ölçüde ilginç olabilir. Şimdi Hasan Bülent örneğine geri döneceğim, çünkü



Solda ve sağda:
Derisiz, 1996
Fotoğraf:
Gündüz Kayra.

onun kuşbakışı gördüğü tahlille bir sanatçının kendi yolunu bulup kendisi olarak bunu sürdürüyor olması arasında da müthiş bir zıtlık da var aslında. Şuraya gelsek mi? Şimdi bütün bu süreç içerisinde, dönemi de düşündüğümüzde, senin vurgu yaptığın o bienal süreçlerini, yurtdışına açılmaları, basit bir şey gibi konuşuyor olabiliriz, bugün o kadar çok sergi seyahat ediyor ki dünyada, o kadar çok sanatçı yer değiştiriyor ki, buna artık alıştık ve kanıksadık. Ama 90'lar için, özellikle 90'ların başında, bu yer değiştirmeler çok kolay yapılan şeyler değildi. Özellikle bu anlamda büyük nesnelerin, göstermiş olduğun "Coğrafya" dizisinin falan yer değiştirmesi bayağı ciddi bir şeydir. Bu süreci gözden geçirdiğinde yine ısrarla sormak istiyorum, çünkü sen söyledin 2000'li yıllara doğru biraz daha yakınlaşma var, farklı işlerle birlikte. Nasıl konumlandırıyordun kendini? Hem sanat camiasında, hem de 90'larda galericilik disiplininin yükseldiğini düşünelim, o alanda, ve bir tür piyasa



alanında kendini nasıl konumlandırıyordun? Biraz öyle bir tahlil yaparsan.

İ.E.: 90'lı yıllarda bütün bu işleri yaparken insanın özgüvenini ayakta tutması kolay değildi. Dış görünüşte sıradan biri olmam herkes gibi bir hayat sürmem yani bir oğlan çocuğuyla, oğlumla, bazılarını hayal kırıklığına uğratıyordu. Kafalarındaki model neydi bilmiyorum ama bu resimler bana yakıştırılmadı.

Evet neden bu konu önemli; sanatçı aurası konusunda da feci yanılgılar içindeyiz. Bütün bunlar bu toprakların bir sanatçının yetişmesi için pek uygun olmadığı fikrine saplanıp kalıyor. Hâlâ böyle olduğunu kabul etmek istemiyorum ama öyle. Nasıl davranmam ne giymem gerektiği konusunda ideolojik yaptırımlara bir de bunu eklemek gerekir. Kendim olabilmek için 5 yaşından beri harcadığım enerjiye bazen çok üzülüyorum... vakit kaybı. Bunu bu yaşta söyleme cesaretini kazandım ve hak ettim. 90lı yıllardaki magazin ve edebiyat ortamında kadın ressama yüklenen anlamlar da çok ilginçtir. Ayrı ve başlı başına bir araştırma konusu. Kadın ressam nasıl olmalı o dönemin magazinlerine ve *Argos* vs bakmak lazım. Güzel ve çapkın ve özgür!!! Kadın ressam profili de bir baskı konusu... İzleyici sayım çok azdı, benim için bugün de değiştiğini sanmıyorum aslında. Daha doğrusu bana hiçbir şey yansımıyordu, bütün bu sergiler yapılıyordu. Sergi yapmayan biri değildim, daha çok da kişisel sergiler yapıyordum. Fakat geri dönüşü olmayan şeylerdi bunlar. Ta ki bu işlerle çıkana kadar. Sonra Venedik Bienali'ne katıldım. Rockefeller'ın düzenlediği "İslam ülkelerinden Son İşler" sergisiyle beraber bazı teklifler gelmeye başladı, seyahatler yapmaya başladım. Orada tekrar kendi özgüvenimi kazandım. Ama benim için, 90'lı yıllarda böyle işler yapan biri için hakikaten zordu, zor günlerdi. Öte yandan sayısız ödül alan, basının dilinden düşmeyen, hakkında sayısız makale yayınlanmış sanatçıları şimdi pek göremiyoruz, bunu değişen trendlerle açıklamak mümkün değil. Evet insan büyürken güvenmemeyi öğreniyor. Türkiye'de sanat ortamı hiçbir zaman gerçek anlamda eleştirel düşünceye değer vermedi, sanat hep dışardan ödünç alınmış kriterlerle değerlendirildi. Gerçekten zihniyle ve kalbiyle sanatı içeriden ve dışarıdan okuyacak ne izleyici var ne de bu konuda yazacak birileri. Ama bir şekilde bana destek olacak insanların ilgisini de çekebiliyordum. Sırtımı güvenle dayadığım bir yer vardı: Galeri Nev'le, Haldun'la [Dostoğlu] çalışmak... 89'da yaptığım resimler pek sempatik gelmiyordu insanlara. Fakat o sırada Galeri Nev'le kurduğumuz çok düzeyli ve çok kararlı ilişkimiz bana hakikaten ayakta kalmak için gerekli güveni sağladı.

L.Ç.: Bize göstereceğin başka görseller var mı, yoksa başka bir şey soracağım. İstersen bitirelim, görsel olarak.

İ.E.: 2000 yılında "Gövde Hiçbir Yer Burası" serisiyle başladığım bir şey vardı. İstersen biraz fotoğraflara girelim.

L.Ç.: 2000'de, burada, Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde gerçekleştirmiş olduğun sergi. Peki 2000'leri senin sürekliliğin açısından vurgulayalım.

İ.E.: Fotoğrafa olan ilgim giderek arttı, yine imge üretmekle ilişkili olarak. Fotoğraf benim için fotografik imge olarak anlamlıydı. Gündüz Kayra ile birlikte çalıştık ve hazırladığım mizansenleri Gündüz Kayra çekti. Bu apayrı bir seri tabii. Bunun çok uzun hikâyesi var bunun, belki girmemek lazım.

L.Ç.: Peki o zaman ben son bir soru sorayım, sonra da salondan soru varsa alarak devam edelim. Başından itibaren sözünü ettiğin, Akademi'nin erkek egemen sanatçı hegomonyasının tam zıttı olan bir kadın vurgusunu 80'lerin başından itibaren sürdüren birkaç sanatçıdan biri olarak şu geldiğimiz noktayı nasıl değerlendiriyorsun? En son Guerilla Girls'ün de yapmış olduğu bir tespittir. Sonuçta Türkiye'de özellikle çağdaş sanat alanında bir kadın hegemonyası var kesin, bir de böyle bir geri dönüşüm oldu. Bu sahneyi nasıl değerlendirmek gerekir?

İ.E.: Feminizmin tarifi bizim ülkemiz hariç her kültürde açıktır. Evet bu konuyu konuşmak çok zordur ve hep de Cumhuriyet kadının kanına dokunan bir durum vardır ve hâlâ öyle olduğunu düşünüyorum. Statükocu gelenekten en çok sanatçılar zarar gördü galiba, çünkü bizde bu kadın meselesi son derece örtülüdür, özgürlükle ilgili düşüncelerimiz son derece gizlidir. Her şey çok medeni ve uygar gözüküyor. Kadınlar her alanda, her yerde etkili gözükseler de aslında çok derinde, çok örtülü, çok gizli, belki de o yüzden deşifre etmek çok zor. Özel ilköğretim okullarının veli toplantılarında gizli, iki kadının dedikodusunda, markette, cumhuriyet yürüyüşlerinde, parlamentodaki koyu renk tayyörde gizli. Evet, çok iyi kadın sanatçılar kadın meselesinin bu kadar çarpıtıldığı bir ortamda nasıl oldu? Ben buna bastırılanın geri dönüşü diyorum. Üstelik Amerika'da olduğu gibi iade-i itibar



hiçbiryer - gövde - burası, 2000, inkjet print, 125 x 254 cm.
Fotografik uygulama: Gündüz Kayra

değil. Belki de iktidar olmadan güçlü olmak için en iyi yol hâlâ sanat. Kadınlar zaten sayılmadıkları için statü düşkünü olmuyorlar; bunun bir avantaj olduğunu düşünüyorum; yani tarihte bize ayrılmış bir yer yok. Yokluğu bir özgürlük alanına dönüştürmek mümkün... Benim için zevkli olan biraz medeni Türk kadınının kafasında, alışkanlıklarında, yaşam biçiminde neler olup bittiğine bakmak ve bunlarla ince ince oynamak. Bütün bu kodlar nasıl



işliyor? Yani iktidarın gövde üzerindeki hareketi o kadar sinsi ki, o kadar gözükmez ki. Bütün bunları deşifre etmekle uğraştım diyebilirim bütün bu işler içinde. Guerilla Girls'ün dışarıdan baktığı haliyle, Amerika'yla karşılaştırıldığında istatistik olarak hiç de azınlık değiliz. Hatta 70'lerde Amerika'nın halinden çok daha iyiyiz. Çağdaş sanat alanında kadınlar var, ama bunu ifade etmek bile o kadar uzun zaman aldı ki, o konuda da çok ciddi çelişkile-



Pandas: Smashed Empathy, 2007, tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, 220 x 320 cm.

rimiz olduğunu düşünüyorum. 90'lı yıllarda ne feminist sanattan, ne feminizmden, ne toplumsal cinsiyet konusundan konuşamazdık. Bunun bir ayrıcalık talebi olduğu düşünülürdü. Yani Hülya Avşar feminizmden ne anlıyorsa, kadın sanatçılar da feminizmden onu anlıyordu. Frida Kahlo'nun söylediği çok hoş bir şey var. Gözlemi çok ilginç. Bugün kadın sanatçıların hiçbiri mesela böyle bir toplumsal cinsiyet konusunu hiç üstlenmiyor. "Nasıl olur?" diyordu Kahlo, "Kadın sanatçılar nasıl oluyor da böyle bir sorun yokmuş gibi davranabiliyorlar? Bunu dillendirmiyorlar, konuşmuyorlar." Biz galiba yanlış şeyler öğrendik, annemiz ve devrimler her şeyin yolunda olduğunu söylemişti; değil... O yüzden bizim bu konuyu yeniden, yeniden tanımlamamız gerekiyor. Son olarak sözümü toparlamam gerekirse: Günlük politik meseleleri örneklemek yerine estetiğin ve davranışlarımızda gizli olan kodları açığa çıkarmakla uğraştım. Güzellikleri bir tuzak olarak kullandım, tıpkı kadınlar gibi, kanlı işleri sona bıraktım.Yaptığım işler izleyicinin zamanını talep ediyordu, ilk bakışta kendini ele vermeyen işlerdi bunlar. Sorumluluğun bir kısmını izleyiciyle paylaşmak ve ahlaki bir ortaklık yaratmak istedim. 80'li, 90'lı yıllar kız çocuğu gibi

ayaklarımı yere vurup "Ben beniiim!!" diye direterek geçti. Bütün bu yıllardan ve sıkıntılardan sonra sanat alanında çok değişen bir şey olduğunu sanmıyorum, ama acaba gerçekten sanatı ve sanatçıları konuşabilir miyiz? Bu duruma geldiğimizi düşünmek isterdim, ama hâlâ böyle bir düşünme geleneğimiz yok. Bunu da yukarıdaki nedenlere bağlıyorum..

L.Ç.: Salonda soru var mı acaba? 1 saat 10 dakikadır konuşuyoruz.

İ.E.: Evet ben burada keseyim, çünkü 2000'den günümüze daha çok var. Ona hiç de girmiyorum.

L.Ç.: Hasan Bülent [Kahraman] dedi ki "Oğlum sen arada böyle sorular sorma, sonuçta kendin soru sormak zorunda kalacaksın". Ben sormayayım. Soru yoksa, çok teşekkür ederiz İnci Eviner'e. Çok aktif, çok dinamik, çok ilginç bir konuşma oldu.

İ.E.: Çok hızlı bir konuşma oldu.

L.Ç.: Size de çok teşekkür ederiz, geldiğiniz için.

İ.E.: Teşekkür ederiz.

Emre Zeytinoğlu

12 Mart 2007

Levent Çalıkoğlu: Hoş geldiniz, Emre Zeytinoğlu siz de hoş geldiniz. Tanıyanlar var belki ama, tanıtım broşöründe de kısa bir öz geçmişi var, bunu size aktarmak istiyorum. Emre Zeytinoğlu 1955 doğumlu. Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdi. Çok sayıda karma sergiye katıldı, altı kişisel sergi açtı. Zeytinoğlu'nun *Uyku Tulumunda Spor*, *Sanatın Suç Ortaklıkları*, *Kavramın Sınırlarında* (Ali Akay'la birlikte) başlıklı kitapları var. Halen Mimar Sinan ve Yeditepe Üniversitelerinde öğretim elemanı olarak görev almakta.

Kabaca bir hatırlatma, bir giriş niteliğinde bir şey söylemek gerekirse, şöyle bir yerden başlayabiliriz. Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın bu üçüncü yılı. Bu yıl spesifik olarak 90'lı yıllara odaklandık. Bir ölçüde yakın bir tarihin bir bellek dökümünü oluşturmaya, bir tür kişisel tanıklıklar, yaşanmışlıklar, dış gözlemlerle, eleştirilerle bu süreci bugüne taşımaya çalışıyoruz. Her konuşmacıyla biriken bir bellek söz konusu. Bunun içerisinde de yol almak gerekirse çok spesifik bazı temel başlıklar var. Bir iki tanesini hatırlatayım: Birincisi, 80'lerden devralınan birtakım üretimler var, dolayısıyla bu üretimlerin kavramsal çerçeveleri var. Ama bu kavramsal çerçeveler 90'larda birtakım paradigma değişikliklerine

oturuyor. Dolayısıyla algılamada, üretimde ve sergileme düzeninde birtakım değişiklikler taşınıyor. Bunun pek çok nedeni var, Bienal bir nedeni olabilir. Küratör süreci söz konusu 90'ların başında; bu da çok önemli bir neden olabilir. Bir taraftan, Türkiye'nin dünyaya açılma süreci, özellikle Çağdaş Sanat ortamının, yani birtakım sergilerin bizi dışarıya taşıması veya dışarıdan birtakım sergilerin buraya gelmesi, buradaki çağdaş sanat düşüncesinin değişmesine vesile oldu. Sanatçıların uluslararası projeye davet ediliyor olması da bir etken olabilir. Türkiye'nin sosyopolitik konumundaki değişiklikler, yani hepimizi ilgilendiren küreselleşme olgusuyla birlikte ortaya çıkan pek çok etkileşim söz konusu olabilir. 90'larda keşfedilen bir "öteki" sorunsalı var. Çok önemli bir süreci kapladı, bununla birlikte özellikle 60 sonrası yapısalcı ve post yapısalcı pek çok düşünürün de Türkiye gündeminde, kültür sanat alanında görülmeye başlanması, bu kavramların dillendirilmeye başlanması. Bu konuda seminerler, programlar yapılıyor, kitaplar yayımlanıyor olması bir ölçüde buradaki düşünceyi ve algılamayı şekillendirdi; bu kesin. Dolayısıyla hemen hemen herkes tarafından bu temel başlıklar üzerinde uzlaşıldı. Bunların üzerine fazlasıyla gidildi. Kimi konuşmacı aslında kendi üretimini de masaya yatırdı; burada bir tartışma ortamı kuruldu. Şimdi Emre Zeytinoğlu hem sanatçı, hem de bir eleştirmen gözüyle bu süreci değerlendirecek.

Emre Zeytinoğlu: Levent'in bu konuşması beni bir hayli rahatlattı. Çünkü biraz önce sıraladığı bütün o konular ya da 90'lara dair dile getirdiği meseleler, konuşulması gereken şeyler... Neredeyse aynı planı çıkarmışım ben de. Bunlar üzerine birtakım notlar hazırladım. Ben o dönemi, yani 90'ları birebir tecrübe ettim, çok yakından hem de. Sanatçılardan, yazarlardan arkadaşlarım vardı, hem onlarla uzun uzun konuşma fırsatı buldum, hem de arkadaşlık ederken bu konularla yakından ilgilenme fırsatı buldum. Yani o dönemi tanıyorum. Her konuya eşit ağırlıkta önem vermedim, tabii bazıları gözümden kaçtı, bazıları biraz daha bana yakın geldi ama, üç aşağı beş yukarı konular arasındaki bağlantıyı da şöyle ya da böyle kurabileceğimi zannediyorum. Bu arada bir düzeltme yapayım; ben resim bölümünden mezun olmadım, resim

bölümünde bir müddet okudum, ama sonra grafiğe, oradan da seramiğe geçtim ve seramikten mezun oldum. Yani orayı da belki değiştirirdim ama vakit bulamadım. Mezun olmak zorunda kaldım. Bundan da anlaşıldığı gibi pek öyle bir yerde duramıyorum açıkçası. Yani sanatçı mı olayım, yoksa yazı mı yazayım ya da yazı yazarken ne yazayım, sanat mı yazayım, futbol mu yazayım; oralarda pek karar veremiyorum, aklım hep başka yerlere takılıyor ve hep konu değiştirmek zorunda hissediyorum kendimi. Galiba da sıkılıyorum sürekli olarak aynı meseleyi yazıp durmaktan, ya da yapıp durmaktan. 90'lı yıllar hem tanık olduğum dönem, hem de çok yönlü fikir sahibi olduğum, yani kendi adıma birtakım yorumlar çıkartabileceğim dönem. Şimdi konuya girersek, benim için 90'lı yıllar denildiğinde –Levent de zaten ifade etti – ilk hareket noktası bienaller: İstanbul Bienalleri... Ama 3. Bienal'den başlamak bence daha iyi olur. Çünkü Vasıf Kortun Feshane'de bu bienali yaptığı zaman –sonradan okuduğuma göre konuşuyorum– 14 ülkeye haber göndermiş; Venedik Bienali modelindeki gibi... Nasıl ki orada her ülkenin pavyonu var ve o ülkeler oraya sanatçı gönderiyor; Erovizyon'daki gibi seçip... Fakat sonra mesela Almanya'dan cevap gelmemiş, bazı Güney Amerika ülkelerinden cevap gelmemiş, Afrika ülkelerinden gelmemiş. Bunların sanatçıları dışarıda kalıyor, ama bunların sanatçıları dışarıda kaldığı pozisyon, ulusal pozisyon; yani devlet ya da ilgili kurum cevap vermediği için... Ama bunların sanatçıları geliyor. Aklımda kaldığı kadarıyla Vasıf Kortun bunları ulusların temsiline dayanan bir organizasyondan çok, bu bienali tek tek sanatçılarla olan ilişkiler çerçevesinde oluşturmuştu. Bu sayede, uluslararası bir açılım ya da uluslar-aşırı bir açılım olması bakımından 3. Bienal bana yakın geliyor. Mesela 2. Bienal'e baktığımızda –Beral Madra'nın yaptığı bienal– orada Almanlar'ı hatırlıyorum, İspanyollar'ı hatırlıyorum ya da İtalyanlar'ı hatırlıyorum. Aralarında çok esaslı sanatçılar da vardı ama, ben o sanatçıları uluslar olarak hatırlıyorum ve tabii Türkleri hatırlıyorum. Daha farklı bir modeldi, belki onu daha sonra konuşuruz. 95'te René Block'un yaptığı 4. Bienal de 3.'deki gibi devam etti. Venedik Bienali modeli René Block'da tam anlamıyla terk edildi.

Yani uluslar ile oluşturulacak birtakım pavyonlar, René Block'da ve Vasıf Kortun'da, onların küratörlüklerinde, hiçbir zaman olmadı. Ama bir şey terk edilmedi; küratörlük geleneği terk edilmedi. Venedik Bienali'ndeki gibi burada da bir küratör vardı. 4. Bienal'in, René Block'un önemi şuradaydı bana göre: Josef Beuys'un kapsamlı bir sergisi açıldı, sonra Fluxus sergisi açıldı. Yine René Block vasıtasıyla John Cage, Nam June Paik... bu sanatçıların hepsini burada, Atatürk Kültür Merkezi'nde görme şansını yakaladık. 90'ların bienallerinin öncesinde, 1989 Bienali'nde Beral Madra'nın Türk genç sanatçıları bulup çıkarması ve onlara ağırlık vermesi bana göre önemliydi. 80'lerin sonunda ortaya çıkan sanatçılara Beral Madra, kişisel çabalarıyla bir takım galerilerde, en çok da kendi galerisinde sergi açtırdığı sanatçılara, bienalin en iyi mekânını verdi. Atatürk Kültür Merkezi'nin büyük salonunda bir sergi açıldı. Genç sanatçılar bir hayli kalabalıktı. Bir de bu genç sanatçıların yanında Canan Beykal, Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, Füsun Onur gibi sanatçılar vardı. Zaten bunlar bir gruptu. Yer yer daha küçük gruplar ya da daha geniş gruplar vardı. Bunlar sürekli bir arada sergi açan sanatçılardı. Onlara da önemli bir yer verdi. Vasıf Kortun'un 3. Bienaliyle birlikte bir kırılma oldu. Bu bienal uluslararası bir bienal olarak – ben öyle değerlendiriyorum– tek tek sanatçılara yöneldi. Daha geleneksel tarzda kalan sanatçılarla o sıradaki bienallere ayak uyduran ya da bienallerin eğilimlerine ayak uyduran, disiplinler-arası pozisyonundaki sanatçılar arasında bir kopma oldu. 3. Bienal sırasında bu kopma çok net bir şekilde yaşandı. Yani resim yapan sanatçılar, heykel yapan sanatçılar, geleneksel disiplinler içinde kalan sanatçılarla o andaki sanat eğilimlerine daha fazla yakınlık gösteren sanatçılar arasında, Türkiye'de bir kopma oldu. 3. Bienal ve sonraki bienellerin sanatçıları ile 80'li yılların sonunda ortaya çıkan sanatçı grubu (Beral Madra'nın geniş yer verdiği genç sanatçılar grubu) arasında bir kopma oldu. Beral Madra'nın genç sanatçı grubu daha sonraki bienallere bir iki istisna dışında ya çok fazla rağbet göstermedi ya da zaten küratörler tarafından ilginç bulunmadı. Çünkü dediğim gibi, onlar daha çok kendi disiplinlerinde resim, heykel ya da başka şey; onlarla uğraşıyorlardı. Bunu bir

anlamda doğal buluyorum. Yani 3. Bienal'den itibaren yurtdışındaki diğer büyük organizasyonlara, buradaki bienaller eklemlenecekse ya da öyle bir niyet varsa, İstanbul Bienali elbette uluslararası eğilimlerle hareket edecekti ve oradaki trendleri hedefleyecekti. Bu aslında benim için çok olağan ve çok da doğru. Çünkü yurtdışındaki – biraz önce Levent'in işaret ettiği gibi – "yeni bir sanat yaklaşımı" mutlaka Türkiye'ye girecekti ya da daha da içine işleyecekti. Bu, o bienaller yoluyla oldu. Bienaller de bu yurtdışındaki trendler çerçevesinde sanatçı seçmeye başladılar. Bu da içe kapalı bir Türkiye'yi bir parça dışarıyla tanıştırdı gibi geliyor bana. Ne var ki, yine de şunu da söylemeden duramayacağım; bu konu üzerinde birtakım tereddütlerim vardı ve hâlâ da var. O da şu: 90'ların başından itibaren ortaya çıkan bu ayrım, yani yeni sanat trendleriyle, kendi geleneksel disiplinlerine bağlı kalarak çalışan Türkiye'deki sanatçılar arasındaki ayrım, Türkiye'deki sanat ortamını tam ortadan ikiye böldü. Bienal sanatçıları, bienal dışı sanatçılar... Bu durum ilk bakışta biraz önce söylediğim gibi olağan; yani bir bienalin tavrı belirlenmesi açısından olağan. Ama tuhaflık şurada: Bu iki grup arasında – ki bunlar hakikaten birer grup, bu tabiri kullanmaktan çekinmiyorum çünkü aynen öyle – asla anlamlı bir tartışma yaşanmadı burada; benim fikrim o. Yani bienaldeki sanatçılar ya da onlara katılmak isteyenler, eklemlenmek isteyenler, sanatı yeniden nasıl tanımlıyorlardı ve niçin o tür işler üretiyorlardı? Niçin geleneksel tabanda kalanlar –kendi disiplinlerine sadık kalanlar– bu tavırlarını ısrarla sürdürüyorlardı? Bunun bir anlamı olmalıydı; o zamanlar çok merak ettim bunu. Örneğin yeni trendleri benimseyen sanatçılar yeni dünya siyaseti hakkında ne gibi şeyler düşünüyorlardı? Yani 80'lerin sonundan 90'ların ortalarına kadar ilerleyen bu bienaller süresinde? Mesela sınıfsal topluma o zamana kadar nasıl bakmışlardı? Türkiye'den bakışla sınıfsal toplum anlayışını pratik ya da kuramsal açıdan nasıl görüyorlardı? Burada hangi çelişkilerle karşılaşıyorlardı mesela? Bunun bir öncesi var mıydı ya da bir ipucu yakalayabiliyor muyduk? Dolayısıyla yeni siyasetin ifadesine, bu yeni sanat anlayışlarını ne şekilde getirip koymuşlardı, nelerin değiştiğini söylüyorlardı ki kendi sanat

yapıtları değişmişti? Nelerin değişmesinden rahatsızlardı ya da nelerin korunması gerekiyordu bütün bu değişiklik içinde? Kararsızlıkları var mıydı? Tüm bu sorular ve bu soruların cevapları Türkiye'den şimdi ya da 90'da, 95'te karşımıza çıkan sanat yapıtları mıydı? Açıkçası bundan bir şey çıkartamıyorum, yani bugünkü sonuçlardan şüphe duyuyorum. Çünkü bu sanatçıların fikirleri hakkında – bu bir suçlama değil, kendi tecrübelerimi hatırlıyorum burada – açıkçası hiçbir fikrim yok. Daha önce ne düşünüyorlardı, biraz önce sorduğum soruların cevaplarını nasıl vermişlerdi? Sanat yapıtlarına bunlar nasıl yansımıştı? Ben oradan nasıl bir ipucu çıkarmalıydım? Hiçbir şey bilmiyorum. Ayrıca diğer grupta kalanlara bakıyorum, bu yeni trendin karşısında kendi disiplinlerini savunan sanatçılara bakıyorum. Bunların referanslarının da ne olduğu konusunda çok fazla bilgim yok ve ayrıca da şüphelerim var. Estetik yaklaşımlar üzerine ne düşünüyorlardı, hangi fikirlere sahiptiler? Yeni siyasetler ile bu estetik yapılanma –kendi estetik yapılanmaları– örtüşüyor muydu örtüşmüyor muydu? Kendi estetik yapıları, estetik bakışları ya da disiplinleri çerçevelerinde ısrar etmeleri bir nostaljiye mi dayalıydı, bir alışkanlığa mı dayalıydı, yoksa esaslı bir tesbite mi dayalıydı? Yani gerçekten korunması gereken bir şey mi vardı? Bunu da pek bilmiyorum. Yalnızca polemiklerle geçti çünkü o dönem. Oysa buradan iyi bir tartışma çıkardı bana göre. Yani bu iki grup –kabaca bu ayırdığımız bu iki grup– çok esaslı bir tartışmaya neden olabilirdi bu bağlamda. Değişen dünya siyaseti neydi, Türkiye'de neydi ve yapıtlar nasıl değişmişti burada? Bienal tavrına uyanlar ve uymayanlar, kendi siyasi görüşleri, kendi dünya görüşleri ve ideolojileri çerçevesinde belirlenmiş olabilirdi. Bu esaslı bir şey olurdu Türkiye'de. Bu iki gruptan çıka çıka polemikler ve birbirlerini önemsememek üzerine yapılanmış bir tartışma çıkıyor. Yani ne onlar diğerlerini beğeniyorlardı, ne de öbürleri karşı grubu önemsiyorlardı. Belirtmeliyim ki istisnalar var tabii bunların içinde. Ama kabaca böyle görüyordum ben bunları. Bu önemsememek meselesinin de bir dayanak noktası var. Yani geleneksel disiplinleri içinde kalan ve yeni trendlere ayak uyduran sanatçılar arasında birbirlerini önemsememek

meselesi bence şuna dayanıyordu: Bu dayanak bir meşruluk güvencesine bağlıydı. Yani bu iki grubu da kendilerinin dışında meşrulaştıran "şeyler" vardı. Yeni trend sanatçılarını, yeni siyasetin iktidar biçimi ve kurumları ve bunun çerçevesindeki organizasyonlar meşrulaştırıyordu. Herhangi bir şey olmayan, o ana kadar sanat sayılmayan bir şeyi, yeni siyasete olanak tanıyan ya da onu savunan bir mekânda görürseniz –aynı eskinin sanat müzeleri gibi– o şey sanat sayılacaktı ve meşrulaşacaktı. İnsanlar bunu göre göre alıştılar. Bunların dışında, o geleneksel tabandaki sanatçıları da –kendi disiplinleri içinden konuşan ve bu yeni trendi beğenmeyen sanatçıları da– meşrulaştıran elbette yerleşik sanat piyasasıdır. Çünkü onlar da o tip sanatçıların kaybolmamasını, alım-satıma uygun sanatın ortadan kalkmamasını düşüneceklerdi. Piyasa için böyle bir şeyin ortadan kalkması söz konusu değildi. Bunların kendi aralarındaki tartışmalar, bu meşruluk payandalarına yaslanmış polemiklerden öteye gitmedi. Tartışma da diyemiyorum ben bunlara, meşruluklar dışı bir alan yaratılamadı çünkü. Esaslı bir tartışma benim aklımda yok. Bir grup diğer bir gruba "bırakın Allah aşkınıza sanat mı bu" ya da "abi bunlar fosil" demeksizin bir tartışmaya girmediler; üstelik bunları birbirlerine yüz yüze bile söyleyemediler. Ben hep bu ortamın içindeydim –dediğim gibi– çoğu da arkadaşımdı, hemen her yazılanı da okurdum; başka ne işimiz vardı ki? İşte bunlarla ilgileniyordum ama, esaslı bir tartışmayla da karşılaşmadım. Bana göre buna bir olanak bulunuyordu, esaslı bir tartışmaya olanak vardı. Çünkü Türkiye kısa bir dönem de olsa, bir tartışma sahnesine geçebilme olanağı yakaladı. Şimdi bir takım notlar tuttum burada. Mesela 90'ların başında bu olanağı hazırlayan ipuçları var. Geniş çaplı bir sanatçı inisiyatifi niteliğini almış olan ya da almaya yüz tutan Plastik Sanatlar Derneği önemli işler yaptı aslında. Hüsamettin Koçan'dan benim bir çıkarım yok, ona burada övgüler düzmem gerekmiyor; ayrıca Hüsamettin Koçan'la ben ne zaman karşılaşsam, bana angarya yüklemekten başka bir şey düşünmemiştir. Fakat yine de şunu kesinlikle söylemem gerekiyor ki Hüsamettin Koçan, Plastik Sanatlar Derneği'nin başında olduğu zamanlarda bu dernek gerçekten bir sanat inisiyatifi olarak çalıştı.

Bu polemiklerin dışında –tüm görüşleri kavrayan– özgür bir alan açtı sanatçılara. Belki de bu ortam bir tartışma ortamı yaratabilirdi. Ama sonra ne oldu bilmiyorum, bu durum nasıl birdenbire tersine döndü ya da eriyip gitti bu potansiyel, onu bilmiyorum. Plastik Sanatlar Derneği 91'den itibaren bu değişen siyaset ortamının – ki bu neydi bunu da sonra konuşuruz – ve sanatın tartışılabileceği bir alan yaratmayı başarmıştı. Evet dünyada siyaset değişiyordu ya da çoktan değişmişti. Bir sürü yıkılması mümkün olmayan ya da bizim öyle düşündüğümüz şey yıkılıp gitmişti. En azından Berlin duvarı yıkılmıştı. Ben çocukluğumu, ilk gençlik çağımı ya da 89'a kadar geçirdiğim süreyi hatırlıyorum ki, Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri kutuplaşmasının dünyadan uçup gitmesi, benim için söz konusu bile değildi. Kıyametti, bu kutuplaşma evrenin doğal bir yapısı olarak vardı bana göre, bir sürü insana göre de öyleydi, ama bitti. Bitince – bugünkü tartışmalardan da biliyoruz, uzantıları hâlâ devam ediyor – birdenbire herkes sudan çıkmış balığa döndü, sanat da öyle, sanatın ideolojik yönü de öyle, siyaset de öyle. Değişen sadece siyaset ortamı değildi, tabii başka faktörler de vardı, yeri geldiği zaman konuşuruz. Mesela bir panel düzenledi o sırada Plastik Sanat Derneği: "Çağdaş Düşünce ve Sanat Panelleri"; kitabını da yayımladı. Editörleri Deniz Şengel ve İpek Aksüğür Duben'di. Onları unutmamak lazım, hakikaten çok önemli bir faaliyetti bu. Sonra "Sanatçı Hakları Paneli" yapıldı ve onun da kitabı yayımlandı ki, sanatçı hakları bugün daha yeni yeni o güçle tartışılıyor. Ve Genç Etkinlik projeleri vardı. Genç Etkinlik projeleri gerçekten seri bir atılımdı. Mesela oralarda ilk sergisini açmış ya da oradan bir stand kapmış bir sürü sanatçıyı ben şu anda çok iyi yerlerde görebiliyorum, ilk tecrübelerini orada yaşamışlardı. Çünkü hiçbir seçici kurul yok, hiçbir kriter yoktu; sadece onlara orada bulunmak için ortam hazırlayan, yer veren, bütün sergi ihtiyaçlarını, teknik donanımlarını onlara sunan bir faaliyetti. İyi de işler çıktı oradan, iyi de sanatçılar çıktı. Bu böyle birkaç sene sürdü. Sonra konseptler oluşturuldu. Konseptler çok güncel olaylardı, güncel siyasetin sanatla ilişkisini konu alan olaylardı. İşte bir tanesi Ali Akay'ın yönettiği "Yersizyurtsuz" sergisinin açılmasıydı.

L.Ç.: Bütün bu bienal sürecini niye özetliyorsun diye merak ettim. Ama vardığın yer ilginç, şu ana kadar konuşmadığımız basit bir şeyden söz ediyorsun. Aslında her şeyi açık açık söyledik ama bu konu hakikaten çok önemli. Çünkü nihayetinde bütün bu kırılma (eğer 90'ların başında bir paradigma değişikliğinden söz ediyorsak) belki de biraz çekimser bir paradigma değişikliği. Yani düşünsel anlamda büyük bir paradigma değişikliğini nereye oturtturacağız? Biraz bunu konuşalım istersen. Çünkü birtakım metinler var benim de okuduğum. Öyle ya da böyle, sanatçılar kendi konumlarını veya senin söylediğin anlamda iki taraf arasındaki ilişkiyi, bir şekilde mümkün kılacak bir konuşma zemininde oluşturmadıkları için "sen tuval yapıyorsun ben enstalasyon yapıyorum", "o hiçbir şeyden anlamayan geri kalmış bir adam", "ben çok çağdaşım" cümlelerinden öteye geçmeyen bir sürü söz söylendi, metin yazıldı.

E.Z.: İyi bir tartışma çıkardı aslında, bu kopma noktası bir tartışmaya dönüşebilseydi. Tartışma derken senin söylediğin anlamda bir tartışma değil tabii. Niçin sanat bu siyasetin yeni yüzüne göre değişmek durumunda? Hiç olmazsa bunları konuşsaydılar, bunlar yazılsaydı, değil mi?

L.Ç.: Burada ister istemez şöyle bir şey de var. Mesela Vasıf Kortun'un Anı Bellek sergisi için yazdığı veya 3. Bienal için yazmış olduğu tekstlere bakıyorum. Aslında belki bir ölçüde o tartışmada bazı tipler daha ileride duruyorlar. Belki de bu polemiklerin içerisinde de yer almıyorlar. Mesela Vasıf'ın bu metinleri gerçekten çok iyi metinlerdir. 90'ların başında okunabilecek, içinde doğru düzgün teori de barındıran metinlerdir bunlar.

E.Z.: Bir kere daha söyleyeceğim, hakikaten Levent ile konuşmadık bu söyleşiden önce biz bu konuyu. Yani ne konuşacağız, o bana ne soracak diye düşünmek asla aklıma bile gelmedi. Levent de açıkça bir şey söylemedi. Yine de buraya gelirken Levent'in şimdi konu ettiği metninden bir bölümü buraya getirdim.

L.Ç.: Demek ki başka bir karakter çıkıyor ortaya. Belki de sanatçıların geri çekilmelerinden kaynaklanan bir şey bu. Çünkü Gülsün Karamustafa şunu da söyledi, ki bence çok iyi bir tesbitti:

“80’lerde kafamızda bir şeyler var, karanlıkta yol alıyoruz, bir şeyler üretiyoruz, yapıyoruz, ama bunun hangi sistematiğe oturması gerektiğini veya sanatsal bir düzlemde ben bunu nasıl kavramsallaştıracağım konusunda bir şey yok önümde. Kendimde bunu görüyorum, bir problem olarak algılıyorum.” Buradaki konuşmasında bunu söylemedi ama Ali Akay’ın bir konuşmasına gidiyor, konuşmasından çıktıktan sonra tebrik ediyor ve diyor ki “bizim kafamızda 80’lerde dönüp dolaşan pek çok şeyi sen bize kavramsal bir çerçevede özetledin.” Demek ki sanatçılar da belki o değişiklik içerisinde kendinden emin olamıyorlar veya bir ölçüde okumalarını tam yerine getiremiyorlar, ya da kendilerini dışarıyla çok büyük bir entegre içerisinde mi göremiyorlar? Bir şey var, bu değişim yanlılarında da yerinde sayanlarda da var.

E.Z.: Burada başka bir şey söylemek zorundayım. Sadece Gülsün Karamustafa’nın söylediği bir şey değildir mutlaka. Sanatçıların şu anda kafasında şöyle bir şey varsa şayet –ki galiba var –bildiği bir şeyi, gördüğü, duyduğu veya yaptığı bir şeyi kavramsallaştıramıyorum problemi varsa; bu aslında içinde bulunduğumuz dönemin, 90’lı yıllardan başlayan dönemin ana problemidir. Oysa sanatçının her şeyi; duyduğunu, gördüğünü, hissettiğini, yaptığını kavramsallaştırması filan gibi bir zorunluluğu yok, asla yok. Sanatçı böyle bir mecburiyet içinde değil. Sanatçı sadece görür. Bu Rönesans zamanında da böyleydi, klasik sanat ile modern sanatın arasındaki bakış açıları irdelenirken de böyleydi. Bunu Merleau-Ponty de böyle yazdı, Adorno da böyle yazdı. Hiç kimse çıkıp da bir sanatçı mutlaka bildiği, gördüğü, yaptığı şeyleri kavramsallaştırmalıdır diye bir şey söylemedi, hiçbir sanatçı da kendisini böyle bir şeyle sınırlamadı. Zaten sanatçının işi bu değil, sanatçı görür, o kadardır, başka bir şey yoktur. Görmek üzerine bir takım felsefeler geliştirilebilir tabii. Sanatçı da bunları niye okumasın? Tabii ki okuyacaktır. Ama sanatçı görme felsefesi üzerinden yola çıkıp da bir iş yapmaz, yani yapmasa da olur, hattâ yapmasa daha iyi olur. Çoğu zaman tanık olduğumuz gibi, yapıt kolayca felsefi metinlerin resimli romanları haline dönüşebilir, öyle bir tehlike vardır. Halbuki görülen, yansıtılan, gören-görülen ilişkisi

neyse –şimdi o konular uzar– sanatçının o ortaya koyduğu şeyin kavramsallaştırılmasının, yine sanatçı tarafından ortaya konulması beklenmez. Niye beklensin? Ama 90'lı yıllarda böyle bir problem çıktı ortaya. Mesela yeni siyaset dedik ya, yeni siyaset sadece değişen koşullardan ibaret kalmadı, Sovyetler Birliği çöktü, şimdi ne yapacağız diye herkes birbirine panikle sormaya başladı. Doğu-Batı ayrımından tutun, ulus-devlet üzerine bir takım problematikler ortaya konuldu: Ulus-devletin akıbeti üzerine, ulus-devletin ortaya koyduğu halledilmez sorunlar üzerine, o mekanizmanın hantallaşması üzerine, göçmenlerin kültürlere etkileri üzerine, adalet kavramı üzerine, bellek üzerine bir sürü görüş ortaya konuldu. Siyaset bunları ortaya koydu. Sermaye egemenliğine bağlı gelişmeler, 80'li yıllardan daha fazla 90'lı yılların problemi oldu. Bu gelişmelerden doğan ideolojik sorgulamalar; yani dünyada liberal hareketin, liberal anlayışın açılımı yapılıyor ve tartışılıyordu. O açılımın özgürlük alanlarına etkileri tartışılıyordu. 90'ların ilk yarısı için bunlar önemliydi tabii. Sanatçılar birdenbire değişen bu dünya karşısında ideolojilerini terk ettikleri ya da terk etmeye zorlandıkları zaman –çünkü idealize etme meselesi, yeni siyaset için de çok farklı bir sebep sonuç ilişkisine dönüşmüştü– gerçekten bir takım metinlere sarılmak zorunda kaldılar. Ama o sıralarda şunu gördüm, şunu düşünüyorum: Sanatçılar ayaklı birer ansiklopedi halinde dolaşıyorlardı; okuyorlardı, doğru. Foucault okunuyordu, Baudrillard okunuyordu, Deleuze, Guattari, Jameson... Bunların hepsini biliyordu sanatçılar, bundan eminim. Ama yeni siyasetin teşhis edilmesi sırasında, bu metinler ile metinlerin dışındaki pratik siyasetin ne alakası vardı; kendileriyle ne alakası vardı? İşte sanatçılar o noktada birilerinin kendilerine bir şeyler anlatmasını istediler. Tam da Gülsün Karamustafa'nın üstüne bastığı nokta gibi. Sanatçının böyle bir şey istemesi elbette entelektüel ihtiyaç olarak normaldir, ama sanatçıların büyük bölümü bu tip entelektüel alışverişlere –bana göre– metinler bağlamında esir oldular 90'larda. Bir taraftan metinler yayılıyordu, metinler okunuyordu, metinler arasında bağlantılar kuruluyordu; öyle bir dünya vardı ki, bir taraftan da pratik başını almış gidiyordu ve pratiğin yol

alışı hiç metinlerin dünyasına benzemiyordu. Neredeyse idealar dünyası bir tarafta, nesneler dünyası bir taraftaydı. Ben –diyelim ki– bütün metinleri biliyordum, ama bu metinlerin pratikte ne anlama geldiğini bilmiyordum. Belki de hâlâ bilmiyoruz. Evet, bir takım çıkarımlar, daha kolay çıkarımlar yapıyoruz ve daha kolay konuşuyoruz şimdi ama, 90'larda çok yakından teşhis ettim ve iddia ediyorum; metinler ve pratik siyaset arasındaki ilişki, hâlâ çok belirgin değildir.

L.Ç.: Şöyle bir şey daha var. Şu ana kadar vardığımız nokta şu oldu; "90'larda çağdaş sanat içinde her şeyin keşfi var. şimdi bu adamları keşfetmek falan iş...

E.Z.: İyi bir şey tabii.

L.Ç.: İyi bir şey ama buna esir olmak, bana Türkiye'de 70'lerdeki, 80'lerdeki toplumcu gerçekçi sanatçıların yapmış olduğuna benzer bir sonuç gibi geldi. Orada Lucas, Marx okunur...

E.Z.: Ezberlenir ve tekrar edilirdi. Gerçekten öyleydi.

L.Ç.: Bu önemli. İkinci önemli olan şey, meşrulaştırım meselesi. Ona geri gelirsek, her iki tarafa da bir eleştirim var. Bir ölçüde geleneksel disiplinleri sürdürenler, hatta yeni trend diyor ki –şimdi bu salonda yeni trendle uğraşan sanatçı olsa belki karşı çıkar ama bu kelime başlı başına...

E.Z.: Kötü bir kelime evet, ama bunu böyle söylemek zorundayız çünkü yapıtı meşrulaştıracak başka bir şey varsa, hiçbir şey kendiliğinden değilse, o yapıtı meşrulaştıran dışardan bir şey varsa, trend kelimesi doğrudur.

L.Ç.: Şu tespit bence daha önemli: mekânları meşrulaştırmak.

E.Z.: Mekânlar sanat yapıtlarını meşrulaştırabilir.

L.Ç.: Dolayısıyla bizim bugünkü algılayışımızı da şekillendirir. Bienalde ne izleriz, ne izlememiz gerekir? Ya da Bienale gittiğimiz zaman ne görürüz konusunda bizde oturmuş olan yerleşik bilgilerin 90'ların başında şekillendiğini söylemeye çalışıyoruz. Bu bienal sürecinde keşfedilen ve daha sonra da tekrar tekrar keşfedilen bazı mekânlarımız var.

E.Z.: Evet var.

L.Ç.: O konuya da geleceksin diye tahmin ediyorum. Oradan şuraya devam edebilir miyiz peki? Bir yerde bu okumalar sanatçılar üzerinde baskı uyguluyordu diyebilir miyiz? Bütün bu etkinliklerin kökeninde de aslında o okumalar var, bu da enteresan bir durum. "Yersiz Yurtsuzlaşma" tamamen öyle, "Öteki" tamamen öyle. Bu hem olumlu bir işleyiş sağlıyor ama bir taraftan da büyük bir ezber sağlıyor. Hatta bizi, bir ölçüde sanatçıları da bu tartışmanın içerisinde birer uygulayıcı pozisyonunda gösteriyor.

E.Z.: Tabii burada iki yönlü düşünmek lazım. Mesela 90'ların ilk yarısına baktığımız zaman, bu döneme belki bir umut dönemi diyebiliriz; belki bir sevinç, bir coşku dönemiydi. Neden öyleydi? Çünkü iki kutuplu dünyanın hiç bitmeyecek gibi görünen o hali ortadan kalkmıştı: Bir özgürleşme... Orta Avrupa'da ve Balkan ülkelerinde bir özgürleşme... Ayrıca göçmenlerin kendi kültürlerini, kendi kimliklerini ulus-devletlere yavaş yavaş onaylatmaya başlamaları, en azından ulus-devletlerin taşlaşmış yapısının yumuşamaya başlaması ve dolayısıyla göçmen dilinden, göçmen kültüründen etkilenmeye başlaması... Çok önemli bir söylem vardı mesela: "Öteki"nin ortadan kalkması ya da "öteki"nin ortadan kalkma ihtimali diyelim; üzerinde çok duruldu. Çevre merkez yaklaşması üzerinde çok duruldu. "Öteki"nin ortadan kalkma ihtimali bize farklılık kavramını getirdi. "Ötekiler" farklılık yaratamazlar, mutlaka "ötekiler" arasında bir ehlileşme olmalı ki –biz metinlerden böyle okuyoruz – birbirleriyle iletişim kurdukları andan itibaren kendi farklılıklarını birbirlerine gösterebilsinler. Bir dünyanın böyle tasarlanması çok heyecan verici bir şeydi elbette. Göçmenlerin yavaş yavaş ulus-devletin o taşlaşmış siyaseti içinde kendi varlıklarını hissettirmeye, kimliklerini hissettirmeye başlayabilmeleri heyecan verici bir şeydi, umut verici bir şeydi. Hele merkezle çevre arasındaki yakınlaşma... En umut verici durumdu. Tabii bu tabirler asla bir gerçeği yansıtmıyor, bunu söylemeliyiz, biz bir takım gerçeklerden bahsederken bunları mecburen kullanıyoruz. Merkez, çevre, öteki, farklılıklar; daha birçok kelime... Bunlar asla kendi başlarına birer gerçeklik yansıtmıyorlar. 90'ların ilk yarısında böyle bir umut vardı, acaba bunlar gerçekleşecek miydi?

İşte umut metinlerde gerçekleşti, ya pratikte ne olacaktı? 90'ların ikinci yarısında sanatçıların metinlere bu kadar güvenip, umudu bu kadar devam ettirmeleri ya da buradan elde ettikleri bilgilere bu kadar güvenmeleri bana biraz tuhaf geliyor. Bunları okumanın zararı yok, elbette okuyalım; Oysa pratikte başka bir şeyler oluyordu. 90'ların ikinci yarısında, bütün bu ulus-devlet içindeki yumuşamalarda, kimlik problematiklerinde, yeniden ele alışlarda vs. mesela garantisizler ya da fakirler, tüketim toplumuna katılamayanlar, sisteme katılamayanlar yok sayılmayı sürdürüyordu ve sayıları giderek artıyordu. 90'ların ikinci yarısında artık engellenmeyecek bir hal aldı bu, garantisizlerin çoğalması, bu sayının giderek büyümesi engellenemiyordu, engellenebilmesi söz konusu değildi. Diğer yandan "ötekiler" ehlileştikçe, "öteki" dediğimiz şey değiştikçe, farklılıklar dünyası ortaya çıkmaya başladıkça, "ötekilerin" ehlileştiği yerlerde, arkalarında bıraktıkları yerlerde daha şiddetli "ötekiler" türemeye başlıyordu. Çevre merkeze yaklaştıkça, çevre merkeze geldikçe boşalttıkları yerleri daha şiddetli çevreler doldurmaya başlıyordu. Sermaye dolaşımı hızlanıyordu, insanın dolaşımı kısıtlanıyordu. Göçmen dili modaydı ama göçmenler acı çekiyordu. Göçmen dilinin moda olması sanatsal bir tavır olarak ortaya çıkıyordu ama göçmenlerle kimse ilgilenmiyordu. Yine aynı ulus-devlet modelleri içinde hal çaresi arıyorlardı, buluyorlardı belki de... Ama yine aynı şekilde daha büyük umutlar üretmeye devam ediyorlardı. Demokrasi şiirleşiyordu, adalet şiirleşiyordu, ama kamu tanımları yine çok kısıtlı olmaya devam ediyordu. Herkes kamu değildi, herkes halk değildi. Kamusal alan tartışmaları özgürlükler adına arkası arkasına geliyordu, fakat yine her şey metinlerde oluyordu. Ama pratikte herkes yine kamu sayılmıyordu. Bir çokluk kavramı vardı, çokluk kavramı, yani demokratik, herkesin katılımıyla, farklılıklarla oluşturulmuş bir kamu alanı, ama pratikte hiç de öyle bir şey yoktu. Yine o kamu olma hakkını elde edemeyen bir sürü insan kenara köşeye sürülmüş bekliyordu. Şiddet çıkıyordu oralardan da, ama metinler ezberleniyordu, biraz önce söylediğim gibi herkes birer ansiklopedi halinde geziyordu, sergilerini de bu ansiklopediler ya da ansiklopedi sayfalarından

kolajlarla oluşturuyordu, aynen öyleydi, yani metinler bir yanda pratik bir yandaydı. İdealar bir yanda, nesneler bir yandaydı. Pratiğin çözümlenemediği yerde sanat sokuşturuluyordu. Evsizler, garantisizler, nüfus kâğıdı olmayanlar, işsizler, baskı görenler, farklı kimliklerinden dolayı şiddete maruz kalanlar, cinsel ayrıma kurban gidenler, hiçbir umudu olmayanlar... Bunlar için performans yapabilirdiniz. Bunlar için enstalasyonlar kurabilirdiniz. Varoşlara gidip oralarda performanslar yapabilirdiniz.

Sanat hiçbir şey yapmak zorunda değil, hiçbir toplumsal problemi doğrudan halletmek zorunda değil bu haliyle, ama emniyet supabı olarak müthiş şeyler halletmeye(!) başladı, bir de o var. Yani kendi fonksiyonuna tam ters bir şeyler yapmaya başladı. Buna ne kadar, sanatın sadece bakması, sanatın sadece fonksiyonel olmayan yerlerde başı boşça dolaşması filan diyebiliriz, onu bilmiyorum. Çünkü artık sanat yoluyla bayağı bir şey hallediyoruz.

L.Ç.: Emniyet supabı konusunu biraz açar mısın? Bu bayağı bir şeyi hallediyor.

E.Z.: Hallediyor. Çok somut bir şey söyleyeceğim şimdi, geçenlerde Mimar Sinan Üniversitesi'nde bir "kamusal mekân" paneli yapıldı. Daha çok İstanbul'a yapılan müdahaleler konuşuldu. Yani bir yerin soylulaştırılması... Şimdi öyle tabirler var: Mesela alıyorsunuz Balat'ı, eski haline çeviriyorsunuz, tarihi değerlerini geri veriyorsunuz, ama orada kim oturuyorsa, hepsini kovuyorsunuz, orası soylulaşıyor. İşte bu konuyla ilgili problemler tartışılırken şöyle bir şey oldu: Kamusal mekân ve kamusal alan, acaba bir özgürlük alanı mıdır? Kamunun orada bütün farklılıklarıyla karşılaşarak iletişim kurduğu bir yer midir? Yoksa resmi çerçevede devlet iktidarına ait bir şey midir? O noktada şunun konuşulması gerektiği üzerine bir fikrimin olduğunu söyledim: Kamu eğer çokluk değilse yani her yaşayan kişi halk sayılmıyorsa, Fransız İhtilali'nden beri her yaşayan halk sayılmıyorsa, örneğin reşit olmayanlar halk değilse, deliler halk değilse, kadınlar haklarını elde edemediği bir sürü yerde halk değilse, şu anda evsizler, kaydı olmayanlar, nüfus kâğıdı olmayanlar, İstanbul'a gelip de gecekonduda yaşayıp –buradan mı yoksa kendi memleketinden midir– hiçbir yerde halk sayılmayan-

lar, bunlar hiçbir şekilde kamusal alana katılmıyorlarsa, söz sahibi değillerse, o zaman kamusal alanın demokratikliğini nasıl tartışacağız ve kamusal mekânın soyluluğunu hangi ölçütte arayacağız? Ya bir çokluk olarak, bir anarşi alanı olarak, yani tek iradelerin her defasında söz sahibi olduğu bir alan olarak tartışacağız ya da herkesin kamu olamayacağını kabul edeceğiz, hangisi? O panelde bir konuşmacı kendi açısından gayet doğru ve içten bir şekilde, "evet, bunu biz de düşündük ve bütün o kayıtsızların, halk olamayanların, yönetime katılamayanların mahallelerine sanatçılar gidecek ve onlarla bağlantı kuracak" dedi. İstanbul 2010 Kültür başkenti olduğu zaman, sanırım etkili bir performans olacak bu(!). Böylece kamusal alanda söz sahibi olamayanlar sanatçıların kendilerine gelip de bir performansla durumu idare etmesine razı olacaklar yine. Bu şimdi çok meşru sayılan bir şey. Eğer bir yere gidemiyorsanız, bir kitleye halk olarak bir tanımlama getiremiyorsanız ve onların da halk olarak, kamu olarak yönetime özgürce katılmasını sağlayamıyorsanız, sanatçılar gider orada performans yapar, işte emniyet supabı budur.

L.Ç.: Ben daha ağır bir şeyler söyleyeceksin sandım. Bir de şöyle bir şey var. 2010 projesi ile ben de ilgileniyorum. Orada da hakikaten çok takıntılı konulardan birisi de bu. Ama şu konuya gelmiş olmana seviniyorum, çünkü bu hakikaten bugünü de bağlayan bir tartışma, bu tartışmaların özeti, yine 90'lara ait bir tartışma. Yani öbürünü keşfetmeye başlayarak bir ölçüde kendi demokratikliğini de meşrulaştırmak. Ama aynı zamanda, ister istemez seni temsil eden sistemi de meşrulaştırmaya başlamak demektir.

E.Z.: Evet karşılıklı olur.

L.Ç.: Tabii denge kuruyorsun; sistem bir ölçüde reddettiği halde –ki Türkiye'de 90'larda üretilen çağdaş sanatın sistem tarafından kabul edildiğini de düşünmeyelim– sen ister istemez yine sistemin içerisine kendini kabul ettirmiş oluyorsun. Şu daha ağır bir örnek gibi geliyor bana (çünkü bu anlamda pek çok örnek proje var): mesela 2010 projeleri içerisinde. Bence hiçbir farkı yok. Sanatçılar geliyorlarmış diyorlarmış ki şu sokağı ben komple boyamak istiyorum. Şimdi bu daha ağır bir örnek, buradaki meş-

rulaştırma meselesi fazla egoya dayalı, egoyu fazla yücelten belki de senin ayırımını kurduğun, 90'ların başında ayırımını kurduğun öbür tarafa ait bir şey. Geleneksel disiplinlerle hâlâ kendisini bütün 90'lardaki değişime adapte edebileceğini ya da adapte ettiğini düşünen ya da 90'lardaki bütün bu değişimin üstünde kendisini hit bir sanatçı olarak düşünen ve bütün bu değişimi algılayan birisi olarak hâlâ estetik bir kategori üretebileceğini düşünen bir sanatçı modeli gibi de duruyor. Bu ikisinin arasında aslında tuhaf bir şey var. O da şu (bence bu tartışmanın da bel kemiğini oluşturuyor) 90'ların başından itibaren bu değişimi savunan herkes aslında sistemin dışında iş ürettiğini savunuyor. "Anı Bellek" sergilerinden başlayarak biz bunu da görüyoruz, buradaki cumhuriyet tarihi ile hesaplaşıyorsan, ulus devletle hesaplaşıyorsan, buradaki olmayan, yerleşmemiş olan burjuva geleneğiyle ve ahlakıyla ve estetik kültürüyle uğraşıyorsun demektir. Onların savunduklarının, 90'ların sonundan itibaren geri dönerek, sistemin içerisinde, soylulaştırmaya, nezihleştirmeye giden sürecin içerisinde olduğunu tartışmak ilginç bir tartışma aslında. Birdenbire çıkmıyor demek ki, çünkü diyoruz ki nezihleştirme sürecinde özellikle kültür sanatın çok önemli bir pozisyonu var. Nihayetinde verdiğin örneklerde Cezayir Sokağı'ndan tut, bütün örneklerde, ister istemez işin içerisine bir sanat hemen sokuşturuluyor. Dolayısıyla orada birdenbire daha sevimli, daha yapısal, hafif çılgın bir sahne beliriyor

E.Z.: İşte bu biraz önce söylediğim şeyle ya da senin de belirttiğin şeyle ilişkili bir durum. Karşılıklı bir paslaşma var burada. Şu: Niye bir yer soylulaştırılıyor ve bunu kim, hangi ölçütlere göre yapıyor? Yani biri, bir yeri soylulaştırmaya kendinde hak buluyor değil mi? Bu bir problem. Demek ki orada oturanlara rağmen ya da herhangi bir yerde oturanlara rağmen, birisi bütün onların üzerinde bir karar verme yetkisine sahip. O kim? Orada oturanlar olmadığı kesin, kamu olmadığı kesin. Ama kamusal alanı bütün özgürlük tanımlarıyla birlikte, ben elime cetveli alarak çiziyorum, planlama yapıyorum ve böyle yaptım diyorum. Şimdi bu kamusal alana nasıl bakıldığına bağlı bir şey. Besbelli, bir devlet gücü vardır, bir de kamu vardır. Kamu herkes değildir, zaten herkes

olmadığı için söz hakkı da yoktur; O halde söz hakkı olmayanları buradan sepetlerim ve burayı bir kamusal alan ya da kamusal mekân yaparım, kamunun sepetlendiği bir kamusal alan ya da kamusal mekân yaparım. Bu alışıldık bir şey, biz zaten bunu çoktan biliyoruz. Ama demokratiklikten söz eden, "ötekiler"in ortadan kalktığından söz eden, merkez-çevre arasındaki yaklaşmalardan söz eden, "ötekiler"in ehlileşmeleri ve dolayısıyla o farklılıkları birbirine gösteren özgür, demokratik, kamusal alandan söz eden sanatçılar yapıyor halbuki. Yani, gecekondulara gidilecek, orası için sanatsal projeler geliştirilecek. Kimseyi suçlamak için, kimseye ithamda bulunmak için söylemiyorum, kim yapıyor bunları tanımıyorum; ama böyle sanatsal projeler çok var. Böyle projeler; bütün bu demokratiklik, kamu olma-olmama problemlerinin hepsini yüklenmiş böyle projeler, düpedüz emniyet supabıdır işte. Sistemi çalıştırır, bir taraftan demokratiklikten bahseder: Kalemi elinize alırsınız, istediğiniz gibi kamusal alanları planlarsınız ve demokratiklik adına sanatçılar da bunu uygularlar ve iş biter. Çünkü metinlerle pratik arasında her zaman bir kayma vardır. Metinler çok anlama gelirler, evet, pratiğe de nereden bakarsanız öyle bir sonuç çıkartırsınız, ama o pratiği kim yaşıyor o kişiye sormanız lazım. Öyle kalabalığa bakarak, bu kalabalık üzerine bir yorum yaptığımda, pek de o pratikten bahsetmiş olmuyorum. Birdenbire yeni siyasete soyunmuş olan sanatın, 90'ların başında bu yeni siyasete soyunmuş olan sanatın, aslında geleneksel disiplinlerden çok farklı bir siyasete sahip olması lazım, söylediğim o. Bu tartışmalar yapılmadı, bu siyasi durumun neresinde olduğunu, farklı anlamlarda iş üreten ya da ikiye ayrılan bu gruplar asla ortaya koyup tartışmadı. Sanatçının siyaset tartışması mı lazım? Bana göre çok da lazım değil, sanatçının ille de böyle bir şeyler yapması söz konusu değil. Ama madem ki bu işlerden bahsediyorsunuz, madem ki metinlerden bahsediyorsunuz, madem ki metinlerle pratik arasında, metinlerle sanat arasında, sanatla demokratiklik, sanatla değişen dünya düzeni, sanatla kamusal yapı arasındaki durumlardan ha bire söz edip duruyorsunuz 90'lardan beri; bunu konuşmanız lazım o zaman. Şu ayrımı da ortaya koymanız lazım:

Neden ben bir disiplini muhafaza ediyorum, neden sen o disiplini muhafaza etmiyorsun, değişmesi gerektiğini savunuyorsun? Neden bienal sanatçıları böyle yapıyor da bienal sanatçısı olmayanlar başka türlü yapıyor? Niye o ona küfrediyor, niye bunlar kavga ediyor, niye birbirlerinin arkasından konuşuyor? Bunun bir anlamının olması lazım. Bu siyasi bir girişim. Ama dediğim gibi, asıl fikir şu olmalı: Bugün sanat dünya siyaseti ile açıklanıyorsa, bugünkü sanatın hali buysa, o zaman bunların konuşulması lazım.

L.Ç.: Salonda soru var mı acaba? Buyrun arkadaşlar, sorusu olan var mı?

İzleyici: 90'lı yıllarda yapılması gereken tartışmalar yapılmadı, sonrasında yapıldı mı? Günümüzde mesela yapılıyor mu?

E.Z.: Hayır. 90'lı yıllar tabii çok özel bir sınırla belirlenemez, çünkü o zamanlardaki ihmal şu anda da aynen devam ediyor. Yani belki birileri zaman geçtikçe bu işin derdini hissetmeye başlamıştır. Ama artık bundan sonra pek yapılabileceğini de sanmıyorum, zamanı gerçekten geçti bu işin. O ilk taze ayrım sırasında, taze kutuplaşma sırasında, bunlar anlamlı birer tartışma üretebilselerdi olurdu; şu anda artık tartışılabilecek bir şey yok, çünkü şu anda sanatçılar bir de şuna alıştı: Birileri kendi adlarına konuşuyor. Şimdi Levent de küratör. Tabii küratörlük meselesi de burada gündemde. Kişisel bir şeyden söz etmiyorum, sanatçılar buna çok güzel alıştılar. Mesela düşünsenize 10 kişi bir sergide yer alıyor, bu sergide bir de küratör var. Küratörü tanırsınız, sanatçıyı tanımazsınız. Sanatçı kendi tavrını ortaya koymak zorunda değil artık. O organizasyonun bir ismi vardır, konsepti vardır, o konsepti zaten küratör açıklar ve yönetir. Sonrasında siz sanatçının yapıtına bakarsınız. Bundan muzdarip değilim, ben küratörlü sergide hayli çalıştım. Örneğin Ali Akay ile çok çalıştım, çok memnunum, çok güzel çalıştık. Saatlerce değil, günlerce, karşılıklı oturarak, konuşarak, konsept düzeninde tartışarak, gecelerce içerek ve eğlenerek çalıştık, çok iyiydi. İşte sanatçının bu sürece katılması lazım. Ama –diyorum ya– şu anda artık tartışılacak pek bir şey kalmadı. Sonra dikkat ediyor musunuz? Birkaç sanatçı kendi inisiyatifleriyle bir araya gelip de bir grup sergisi yapmıyor. Küratör lazım, sponsor lazım

v.s. Mesela ben hatırlıyorum; Mimar Sinan'dan, Marmara'dan öğrenciler birkaç sene önce bir apartman sergisi yaptılar. Çok sayıda öğrenci bir araya geldi, boş bir apartmana girdiler, orada bir ay çalıştılar ve apartmanı müthiş bir hale soktular. Arada bir giderdim ben oraya. Müthişti, her saniye değişiyordu, sürekli başka şeyler oluyordu; performanslar oluyor, müzikler yapılıyor, duvarlardaki resimler değişiyordu. Var mı şimdi böyle bir şey? En kolayı sponsor bulacaksın, küratör bulacaksın, öyle sergi açacaksın. Dolayısıyla bir araya gelmendeki neden sana ait değil artık. Dolayısıyla sözün de sana ait değil. İstisnaları her zaman bir tarafta tutuyorum ama... Mesela Vasıf Kortun'un "Anı Bellek" sergileri, Ali Akay'ın "Devlet Sefalet Şiddet" sergileri... Bunlar o değişen siyaseti, o yeni çıkan problemleri irdeleyen sergilerdi ve bir açılım olabilirdi. Buralardan da kimi sonuçlar çıkartılabilirdi belki. Ama sonra ne oldu bilmiyorum, bu dinamik nasıl kesildi, onun nedenlerini kaçırmışım.

L.Ç.: Salonda soru var mı?

İzleyici: 90'lı yıllarda çağdaş sanat derken ilk baştan bir ayırım yapılıyor. Yani özellikle bienallere falan değinildi. Çağdaş sanat denilince bienaller, onlarla birlikte yapılan, onlara katılanlar. Peki geleneksel disiplinler çerçevesinde çalışan sanatçıları bu çağdaş diyerek de tanımladığınız yerin neresine koymamız gerekiyor? Onlara nasıl bakmak gerek acaba? 90'lı yıllarda olsun, günümüzde olsun, onları çağdaş sanatın neresine yerleştirebiliriz?

E.Z.: Çağdaş sanattan neyi kast ediyoruz, tabii bunun konuşulması lazım. Mesela çağdaş sanat; sanırım sanat tarihindeki bir takım kırılmalardan (Avangardlar, özellikle Dada, ondan sonra Nietzscheci bir tavır ya da Benjaminci bir tavır, sonra kavramsal sanat, feminizm, yapısalcılık sonrası vs.) geçerek kendisini bu disiplinlerin dışında ya da bir varlık felsefesinin tartışılma sürecinin dışında, yani "bu gördüğünüzün arkasında başka bir şey vardır"ın dışında, daha fazla popüler bir anlamda ortaya koymaya başladı. Bir üst sanat meselesi, yüksek sanat meselesi tartışıldığı andan itibaren ya da tartışılmaya açıldığı andan itibaren, bu tartışmaları da içine alan bir sanat eğilimi gelişti. Belki çağdaşlık, yeni siyaseti de içine alarak bunlarla biraz daha örtüşüyor. Geleneksel

disiplinler bütün bu tartışmalara, bütün bu kırılma noktalarından bugüne kadar gelen kanallara ne kadar uyum sağlayabiliyorlar; bir resim olarak, bir heykel olarak, bir seramik sanatı olarak? Tam karar veremiyorum. Ama malzemelerle de çağdaşlığın ya da çağdışılığın tanımı yapılabilir mi? O başka bir konu. Resim yaparak çağdaş sanatçı olunur mu? Bana sorarsanız olunur. Bu bir kavramsallaştırma meselesidir ve o kavramsallaştırmayı sanatçı ille de yapmak zorunda değildir; öyle bir bakış atar ki dünyaya, gerçekten inkar edilemeyecek bir siyasete kapı açar, bir felsefeye kapı açar. Ama bir kere daha söylüyorum, bunu sanatçı yapmaz, onu yapan başka birinin bakış açısıdır. Burada bu konuyu fazla dallandırıp budaklandırmadan bir şey söyleyeceğim, biraz önce söyleyecektim geçti ama, yeniden oraya dönüyorum: Bakın Türkiye'de kurumlarda –uzun ya da kısa sürelerle– çalıştım ben, devlet kurumunda, özel kurumda... Üniversitelerde, medyada, atölyelerde, hattâ fabrikada... Sanki bazıları çok köklü kurumlarmış gibidir, geleneği olan kurumlarmış gibidir. Aslında hiç de öyle değil. Yüz bilmem kaç yıllık kuruma bir tane adam gelir, o kurumu baştan aşağı değiştirir. O adam gider, o kurum yine o eski haline döner. "Yahu ne oldu?" dersiniz, "o adam öldü" derler mesela. "Yahu yüz bilmem kaç yıllık kurum, bir adamla mı değişiyor?" dersiniz. Evet bir adamla değişir. Bir adam bir üniversiteye gelir, bir ders verir, o üniversitenin eğitim şekli 180 derece döner. Öğrenci profili değişir, hocaların profilleri değişir. Bu Türkiye'de böyle bir şeydir aslında. Şunu söyleyeceğim –daha önce bir panelde yanyana otururken, üç y ile Süreyyya Evren söylemişti, kendisine tamamen katılıyorum, baştan sona haklıydı–: 1992 ya da 91 miydi? Ali Akay'ın Fransa'dan Türkiye'ye gelişidir buradaki sanatı değiştiren en önemli etkenlerden biri... Ali Akay'la ben sürekli tartışırım, Levent de birkaç kere şahit olmuştur, çoğu zaman ayrıntılarda aynı fikirde değilizdir. Ama Ali Akay'ın Türkiye'ye gelişi çok önemli bir durumdur, 90'lardaki sanat ortamı için. Vasıf Kortun'ın 3. Bienali yapması, o organizasyonu uluslararası ölçekte ama, sanatçı odaklı bir niteliğe dönüştürmesi, "Anı Bellek 1" ve "Anı Bellek 2" sergilerini yapması ve o sırada yazdığı yazılar çok önemlidir. Yani birkaç tane adam vardır, çok etkile-

mişlerdir Türkiye'de 90'lı yılların sanat ortamını... Elbette 90'lı yılların bütün sevabını ve günahını onların üzerine yükleyecek değilim, ama bunlar birer kırılma noktası ya da zihniyet farkı yarattılar. Bunu kimse inkâr edemez; ister beğenin, ister hiç beğenmeyin, ister çok sevin, ister nefret edin, ama bu adamlar bu farkı yarattılar. Bunlar başka bir şehre taşınırlarsa, bu ortam ne olur onu da bilmem, belki yine eski haline döner yani. Çok gariptir ki birkaç kişiye bağlı bir şey olarak gelişti bu durum.

L.Ç.: Bence birinci temel noktalardan bir tanesi şuydu: biraz önce senin bu kurum ve kişilerin kurum gibi çalışıyor olmasına dair olan tespitin. Tesadüf bugün yazdım, şöyle bir şey vardır, genel olarak baktığımızda bu kurumları hakikaten yapısal olarak oturmuş, yerleşmiş, her türlü kararı doğru düzgün alabilen, vizyonu olan, misyonları olan kurumlarmış gibi görürüz. Aslında hiç de öyle değil. Bugün böyle bir kültür endüstrisinden falan söz ediyoruz, bana çok komik geliyor bu tartışma, o kültür endüstrisinin içerisinde birisi var, çok kesin söylüyorum bunu o birisi yapıyor. Yoksa endüstrinin kendisine inanmış değil yani.

E.Z.: O adam, dediğim gibi ölse...

L.Ç.: Aynen öyle. Şimdi ironik olan şey tekil olarak bazı kahramanlarımızın kurum gibi çalışıyor olmaları. Bu vermiş olduğum örnekler biraz da böyle örnekler. Şimdi bunun niye devam etmiyor olduğunu veya neyin bu anlamda kırıldığına dair benim tespitim şu; sonuç itibariyle bir kişi, tek başına, yani tarihsel bağlamda da belirli bir dönemde bir coşkudur, bir anlam taşır. Ama onun dönüşmesi, evrilmesi doğal olarak o kişiyle dönüşebilir, evrilebilir bir şey midir, dönüşemez, evrilemezse de onun yetiştirdiği insanlarla birlikte, o düşünce, o söylemle birlikte başka birtakım oluşumları yaratması gibi bir şey mi? Bu olmadığı için, yapılmadığı için ikincil dile veya ikincil alternatiflere veya ikincil kuşaklara aktarılmadıysa veya bir kuşak doğmadıysa, bunu illa bu kişiler yapacak diye bir şey yok, doğmadıysa işte orada bir sorun var. Birincil sorunlardan birisi bu. 90'lı yılların ikinci yarısında yaşanan kırılmanın en önemli nedeni bu. Dediğin gibi herkesin üzerine bu sorunu atmak doğru yanlış o da başka.

E.Z.: Bu işi çok sevmekle, nefret etmekle –mesela biraz önce söylediğim gibi; kabacası enstalasyon yapanlar, resim yapanları çağ dışı buluyorlar, resim yapanlar da enstalasyon yapanları dışlıyorlardı– bunun bir tartışmasının yapılamayacağını söylemiştim. Bu kişiler de öyle. Bir takım insanlar var, geliyorlar ve bir şeyler söylüyorlar. Kimi diyor ki: "Çok doğru, kesinlikle doğru." Diğeri diyor ki "bırak canım konuşmaya bile değmez". Aynı şey aslında. Peki niye öyle diyorsun, niye karşı çıkıyorsun, gerekçen nedir? Mesela Ali Akay'ın söylediği şeylerden niye hiç hoşlanmadın, hoşlanmıyorsun? Evet ama bir gerekçe getiren o, öyle değil mi? Ya senin gerekçen nedir, bu gerekçenin bir tartışma oluşturacak ana eksenleri, siyasi, ideoloji, estetik vs. açılardan nelerdir? Demek ki üzerinde düşünülecek, yazılacak ve karşı bir metin ya da bir yapıt oluşturulacak bir platform ortaya çıkıyor, önemli olan o. Böyle hoşlanmadığımız gerekçeler için konuşacaksak, aynı bağlamda –ama aynı bağlamda– karşı gerekçeyi de oluşturmamız lazım. Ya da 90'lı yıllarda lazımdı.

L.Ç.: Başka sorusu olan var mı? Peki, herkese teşekkür ediyoruz. İyi akşamlar.

Hüsamettin Koçan, Hakan Onur

11 Nisan 2007

Levent Çalıkoğlu: Sayın Hüsamettin Koçan, 1990'larda da pek çok dikkat çeken çalışmaya imza attı, Hakan Onur'unda özellikle bu tartışacağımız süreçte almış olduğu hem teorik hem pratik sonuçlar var. 90'ların Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği etkinliklerini ve bu sürecin teorik ve pratik açılımlarını tartışmak üzere buradalar, kendilerine çok teşekkür ediyorum. Kabaca bir giriş olması açısından bir iki noktaya işaret etmekte fayda var. Zaten her konuşmamızın girizgâhı da şu ana kadar, gelen konuşmacılarla üç aşağı beş yukarı böyle şekillendi. Bir kere 90'lardan söz ediyorsak, bu yakın dönem bir bellek kaydıdır. Öncelikle amacımız bu. Kısa bir süre önce 1980'leri hedef alan bir sergi gerçekleştirilmişti. Orada tarihin hem yazılı hem görsel hem de sözel kaydının ne kadar önemli olduğunu, bu birikim olmadığı takdirde ortaya çıkacak olan bir serginin kendi içerisinde büyük spekülasyonlara neden olacağına gördükten sonra, ben de 90'lara konsantre olalım diye düşündüm. Yakın bir dönem, daha bellekler taze. Hem bir tanıklık, hem bir deneyim olsun, hem de bir ölçüde bu sürecin eleştirilmesi üzerine kurulu bir tartışma yaşayalım amacıyla bu konuşmaları gerçekleştirdik. Farklı alanlardan insanlar geldi. Küratör, sanat eleştirmeni, yazar, sanatçılar buradaydı. Ama üç

aşağı beş yukarı hepsinin temel tespiti. 90'lı yıllarda Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin etkinliklerinin çok önemli bir paradigma değişikliği yarattığı üzerinedir. Bir diğer önemli etkinlik ise, bugün etrafınızda gördüğünüz pek çok sanatçının da kendisini kanıtladığı, belki de işlerini ilk kez gösterdiği Genç Etkinlik dizisidir. Burada iki şey bence çok önemli; birincisi, tabii tarihsel bağlamda bu süreci değerlendirelim. İkincisi, siz deneyimlerinizden yola çıkarak bu etkinliklerin hangi amaç, hangi vizyon, hangi süreçte ortaya çıktığını bizle paylaşın isterseniz. Ben çok uzatmayacağım. Sözü size veriyorum. Lütfen nasıl arzu ediyorsanız ve nereden başlamak istiyorsanız oradan başlayın. Çünkü, konu çok büyük aslında.

Hüsamettin Koçan: Çok teşekkür ederim. Konuşmamın sonunda 1980'li yılların, umutların ve hayal kırıklıklarının yılları olduğunu söyleyeceğim. Bunu hemen vurgulayarak izleyicinin dikkatini o yönde tutmak istiyorum. Geçenlerde başka bir toplantıda 80'li yılları tartıştık. Tartışma sırasında gördük ki, olaylar 10 yıllık aralıklarla başlayıp, bitmiyor. Zamanın, bir akışı var. Tarih, bir etkileşim aynı zamanda. Bu açıdan, 1990'lara bakarken 80'lerden geçen hatta 70'lere doğru uzayan geniş bir birikim alanına bakmak aydınlatıcı olur. Ancak bu durum bizim çerçevemizi bir hayli zorluyor. 80'li yıllar liberalleşme politikasının bir sonucu olarak piyasada paranın çoğalmasını, faizlerin serbestleştirilmesini dolayısıyla da tortu bir paranın ve serbest dolaşan bir paranın sanat alanına kaymasını sağlamıştır.

O dönemde de galerilerin açıldığını ve bir piyasa hareketinin oluştuğunu görüyoruz. Bu önemli bir durumdur. İkincisi, askeri hareket sonucunda liberalleşmenin zorunlu olarak gündeme gelmesiyle, üniversite modelinin YÖK'le birlikte dönüştürülmesidir. Bu son derece önemli gelişmeyi özel bir başlık altında mutlaka tartışmak gerekiyor. Çünkü 1982'de meydana gelen bu radikal oluşum bazı çözümler öneriyor olmakla birlikte, universal system, doğrudan doğruya müdahaleci bir yönetim yapısıyla, özerk alandan uzaklaştırmıştır. 1980'lerde çokça üstünde durduğum 'Yeni Eğilimler' sergileri, bunlar ne yazık ki 1990'lara sağ salim

ulaşamıyor. Ancak 89'da İstanbul Bienali başlıyor. Yani bütün bu süreci devralan bir adımdır bu. 1994'de Ankara'da Avrasya Bienali düzenleniyor. Bu etkinlik de uzun ömürlü olamıyor. Öteki taraftan 'Öncü Türk Sanat'ından Bir Kesit Sergileri' başlıyor. Fakat, onlar da bir noktaya gelince, tıkanıklık yaşıyor. Bu nedenle, ben bu yıları umutların ve hayal kırıklıklarının yılları, olarak tanımlıyorum.

Liberalleşme politikası, iş alanının dünyayla organik bir ilişkiye geçme modelini denediği dönemdir. Bazı alanlarda da bu ilişki son derece etkili oldu diye düşünüyorum. İç para hareketleri, bankerlerin iflası vs. gibi şeyler, paranın geri dönmesi... Artık yatırım alanlarının yavaş yavaş daralması başka bir sorun. Ama, liberalleşme süreci içerisinde dünyaya açılım başlıyor. Dünyaya açılımla birlikte bir bakıma Türkiye'de artık iç arayışlar yerine, dışa yönelik arayışlardan söz edebiliriz. Bu durum sanatçının da, iş dünyasının da ulusal sınırlar içerisine sıkışarak birbirlerini bloke etmelerinin aşılmasını sağlamıştır. Hatırlanacaktır, ilk bienallerde tartışılan hangi sanatçıların bienallerde yer alıp almadığı idi. Son dönemlerde bu tartışmaları bir kenara bıraktık, bienallerin konseptleri tartışılmaya başladı. Mekânla, insanla, toplumla, çağ ile ilişkisi, önermeleri tartışılmaya başlandı. O açıdan, kapalı toplum yapısının zorlandığı, içe dönüklüğün yavaş yavaş cidarının yırtılarak, bir dış dünya algısıyla yüz yüze geldiğimizi söyleyebilirim. 90'lı yıllar ise, doğrudan doğruya dünyaya açılımının denendiği yıllardır. Ve bu toplantıda 80'li yıllar örgütlenmeyi öldürdü denildi. Halbuki 90'lı yıllarda biz, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği gibi sanat dünyamızın en önemli sivil kuruluşunu oluşturduk. Bu dernek, doğrusunu isterseniz bizim kültür alanımızdaki, şimdiye kadar kurulmuş en etkin, en yönlendirici kuruluşlardan bir tanesi olmuştur. Bu durum nereden kaynaklanıyor? Sanatçılar, artık dünyayla ilişkilerini ve ulusal sorunlarını tek başlarına çözemeyeceklerini gördüler, dönerek kendi sivil güçlerini bir baskı grubu olarak kullanmayı seçtiler. Bu psikoloji son derece etkin bir oluşum gündeme getirdi. Bu oluşumu daha iyi anlayabilmek için o dönem siyasetinin merkezin sağa kaymakta olduğunu daha çok dini motifli partilerin Belediye yönetimlerine seçildiklerini ve onların da sansürcü dav-

randıklarını hesaba katmak gerekiyor. Bu oluşumların keskinleşmesinde kanımca bu sansürcülüğün ciddi bir katkısı vardır.

Parklardaki insan figürleri kaldırılıyor ve en son, Ankara 'Altın Park'taki Azade Köker ve Mehmet Aksoy'un yapıtları dönemin Belediye Başkanı tarafından sansür ediliyor oluşu bu sansürcülüğün zirvesini oluşturdu. Ve gördük ki büyük dirençler oluşturulmazsa bu sansürcülüğün önünü kesemeyeceğiz. Bu nedenle de tüm sanat örgütlerini bir çatı altında toplamaya giden yolu açtık. Ayrıca, Onat Kutlar'ın öldürülmesi sanatçıların tekrar bir araya gelmesine neden oldu. Ve 'Plastik Sanatlar Derneği' çok sayıda üretilen; yayın, dergi, konferans gibi etkinliklerin yanı sıra, ilk planda 54 daha sonra da 65'lere çıkan sanatçı örgütünü bir araya getirerek büyük bir baskı gurubu ve sanat alanının özerkleşmesi çalışmalarını başlattı. Bu anlamda sanatçı, aynı zamanda öteki alanlarla ilişki kurma deneyimlerini yaşadı. Ve ilkini düzenlediğimiz Sanatçılar Kurultayı'nın hemen arkasından dönemin Kültür Bakanı Fikri Sağlar'la imzaladığımız protokol sonucunda yarı resmi, ve özerk sanat yapılanmasının ilk adımları atıldı. Böylece sanat etkinlikleri, kısıtlı devlet bürokrasisinin keyfi ve engelleyici tutumundan arındırılmış olacaktı. Ne yazık ki bu çalışma henüz sonuçlandırılamadı. O zaman, 90'lı yılları sanılanın tam tersi örgütlenme ve öteki alanlarla ilişki kurma ve disiplinlerarası ilişkilerin toparlanmaya çalışıldığı yıllar olarak hatırlamak gerekiyor. Kültür alanının sivilleşmesi anlayışının öne çıktığı yıllar olarak değerlendirilebilir. 1990'lı yıllar belki de Uluslararası Plastik Sanatlar Derneğinin sivil bir omurga oluşturduğu, yayınlarıyla, sergileriyle resmi otorite karşısındaki duruşuyla sanatçı haklarına sahip çıkışıyla, ifade alanının genişlemesiyle ilgili olduğu kadar, uluslarası ilişkilerin de ciddi bir biçimde gelişmesine katkı sağlamıştır. Sivilleşme çabaları bu dönemin ciddi kurumsal açılımlarıdır. Ve UPSD, bu açılımları geliştirmiş önemli bir şemsiye kuruluştur. Bu durumu netleştirebilmek için, UPSD'nin Çağdaş Düşünce ve Sanat, Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Sanatçı Hakları, Beuys Etkinlikleri, Üç Gün, Plastik Sanatlar Raporu 1994, Yaratma Özgürlüğü gibi kitapların yayınlandığını, Sanat Fuarı kuruluşunu,

Genç Etkinliğin sanat ortamına kazandırıldığını, sergilerin, panel ve oturumların yarattığı enerjiyi ve temsil edilen sanatçı duruşunu anımsamak gerekir.

Bizdeki sivil alan biraz da kişisel özverilerle yürüyen bir alandır diye düşünüyorum. Öteki yanı ise, örneğin 1991'de Müzik Festivali sırasında etkinlikler çok müzik karakterli oluyor, bu nedenle biz Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği olarak bir plastik sanatlar etkinliği yapalım dedik; bu ne zaman olabilir diye düşündük, tartıştık. Mekân gerekli, başka imkânlar gerekli. Bu sanat fuarı fikri bize Bubi tarafından verilmiştir. Bunu her zaman söyledim ben. Bubi o projeyi bize getirdi. Ben uyguladım ve geliştirdim.

L.Ç.: Tarih söyler misiniz?

H.K.: Sanat Fuarı'nı 1991'de başlattık. Genç Etkinliği ise 1995'te. Yayınlar bu süre içinde üretildi. Doğrusunu isterseniz Bubi'nin kafası o anlamda iyi çalışan bir kafa. Projeyi ilk getirdiğinde ben nasıl olur, nasıl bunun altından kalkarım diye düşündüm ve Bubi'yle uzun uzun günlerce tartıştık. Sonunda olabilir, ama mekân ne olacak? Tüyap'ın başkanı Bülent Ünal arkadaşımdı. Gittik kendisine dedik ki; biz böyle bir şey yapmak istiyoruz, bize mekânınızı verir misiniz? Mekânı veririm ama "bu iş yaz aylarında başarılı olur mu? Bakın biz fuarı da kapattık" dedi. Tepebaşı'ndaki binadan söz ediyorum. Sonunda dedik ki, biz şansımızı denemek istiyoruz ve zannediyorum 91'in Temmuz ayında Müzik Festivali'ne denk düşürdüğümüz bir ayda Bülent Bey'le anlaştık, onların elektrik paralarını ödeyeceğiz, oradaki personelin yevmiyelerini yani giderlerini ödeyeceğiz, mekânı da bize verecekler. Topladık galerileri, bir yönetim kurulu oluşturduk ve bir miktar paralar saptadık, işi yürürlüğe koyduk. Doğrusunu isterseniz hiç fena değildi, yani insanlar ilgi gösterdiler bize. Açılışta çok heyecanlıydık, acaba nasıl olacak bu açılış diye. Amacımız şuydu; Türkiye'de bir sanat pazarı oluşumuna katkıda bulunmak, galerilerin kurumsallaşması için bir zemin oluşturmak ve iletişim ortamı üretmek. Bir de müzemiz yoktu, dolayısıyla günümüz sanatını bu yolla izleyici izleyecek. Bir kitlesellik yaratmak da amacımızdı. Fuarın açılışına kimse gelir mi? gelmez mi? diye telefonlar ettik.

Olağanüstü bir şeydi. Bu sene Çankırı Tuz Mağarası'nda açtığım sergiye 5000 kişinin gelip bizi şaşırtması gibi birşeydi. Müthiş bir katılım oluştu. Ve o katılımın hemen ardından ben paraları bir torbaya koyarak Bülent Ünal'a gittim. Galiba 'kırk milyon' toplamıştık, hiç unutmuyorum. Bülent Bey'e gittim dedim ki "biz paralarınızı getirdik". Toplayabildiniz mi? Topladık. Ne kadar? Şu kadar. "Bu parayı ben almıyorum, siz derneğinize yeni şeyler alın. Türkiye için çok önemli bir iş yaptınız" dedi. Sonuçta bu parayla biz bir sürü kitap, yayın vs. ürettik. Sonuçta Türkiye'de çok önemli bir ivmeyi yakaladık. Fakat, başka bir şey oldu. Bu sürecin bilinmeyen bir yanından, mutfağından söz etmek istiyorum. Bu arada, galericilerin bir bölümü fuar düzenlemek sanatçıların işi değil dediler. Halbuki yönetime onları da almıştık. Onların da olduğu bir yapı oluşturduk ve bunun etrafında bir olumsuzluk yaymaya başladılar. Tam da o sırada körfez çıkartması gerçekleşti. Sorun büyümeye başladı. Derken, KDV yatırmaya gittiğimde "siz böyle bir şey yapamazsınız, doğrudan doğruya vergi kaçakçılığı yapmışsınız, bunun cezası büyüktür" dediler. "Ya kardeşim ben size KDV'yi getirdim, alın" dedim. Sonuçta, 'olmaz' deyince çok telaşlandım, üç ay bu sorunu çözemedim, kimseye de anlatamadım. Yoksa bu sanat fuarı bitebilirdi. Derken en sonunda, Özal'a gitmeye karar verdim. Oradaki vergi dairesine de söyledim, "ben gidiyorum kardeşim, getiriyorum parayı, almıyorsunuz, ondan sonra millet kaçırıyor diyorsunuz" dedim. Sonunda uluslararası bir kuruluş olduğumuz için böyle bir etkinlik düzenleyebiliriz formülünü buldular ve biz o vergiyi yatırdık ve rahatladık. Arkasından ikinci yıl Irak meselesi gelince bizim rahmetli Sezer Tansuğda; dünya savaşıyor fuar olmaz diyerek örtülü bir kampanya başlattı. Böyle şeylerle çok uğraştık. Şimdi fuarları düzenleyenler çok rahat bir iş yapıyorlar doğrusunu isterseniz. İkinci yıl daha başarılı bir organizasyon gerçekleştirdik. Fakat anladım ki, bunu sonsuza kadar götüremeyiz. Üçüncü yıl Tüyap'la ortak olduk. Tüyap'la ortak olunca rahatladık. Gelirin yarısını biz alıyorduk, bütün vergi işlemlerini onlar yürütüyorlardı vs. ve bizim niyetimiz şuydu; beşinci yılda devlet destekli uluslararası bir fuar yapmak ve İstanbul Sanat Fuarı'nın Türkiye'deki işlevi

yanı sıra Batı Asya ve Doğu Avrupa'nın sanat pazarını İstanbul'da oluşturmak. Öyle bir beklentimiz ve özlemimiz vardı. Bu doğru bir vizyondur. Dmeokrasi Parkı'nda, bir protesto hareketi başlattık, adı 'Vardiya Etkinlikleri' idi. Vardiya etkinliklerinde gençlerden çok büyük destek aldık. Orta yaşlılar ve yaşlılar, yani babalar çok fazla ilgilenmediler o işle. Baktım ki bu ülke için bir şey yapmak isteyenler var, bir de bunları ben beğenmedim diyenler var, üstten bakanlar var, sorumluluk almak istemeyenler var ve hep onlar vitrinde. Peki gençleri acaba nasıl daha fazla aktive edebiliriz? onlara yeni bir söylem alanı nasıl açılabilir? diye düşünürken – sabah altı yürüyüşlerim vardı onlardan birinde – biz Tüyap'a fuarı devredelim, ama Tüyap mekânlarını 15 günlüğüne bize versin, biz de gençlerle ilgili bir projeyi başlatalım, diye düşündüm. Bu fikrimi dernek yönetimine getirdim, çok beğenildi.

Hakan Onur: Pardon, araya girebilir miyim? O günü hatırlıyorum. Hüsamettin Bey sabah toplantıya çok heyecanlı gelmişti. Sabah yürüyüşünü yapmıştı. (–Köpeğinizle sahilde dolaşmış birşeyler de toplamıştınız.–) *"Çok iyi bir projeyle geldim"* dedi ve bu projeden bahsetti. Çok hoştu.

H.K.: Ve dernek yönetimi bu öneriyi benimseyince Tüyap'la oturduk konuştuk. Bülent Ünal'a dedik ki, siz mekânınızı 15 günlüğüne bize verin, fuar gelirlerinin de %15'ini derneğe verin ki Genç Etkinliği finanse edelim. Proje üretmek, yani zihinsel olarak proje üretmek yetmiyor. Kaynaklarını bulmanız gerekiyor. Bizim Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği bunu başardı. TÜYAP'la bu projenin, protokolünü imzaladık ve bir danışma kurulu oluşturduk. Hakan Bey, o dönemlerde bu genç etkinlikte başkan yardımcısıydı. Son derece iyi bir iş bölümü yaptık ve bu iş bölümü içersinde de, şunu hedefledik; etkinlik interdisipliner olacak, etkinlikte herhangi bir sansür, kısıtlama olmayacak, biz sadece başvuranlar için bir söylem alanı yaratacağız. Yani seçme vs. gibi bir işlem yok. Onları Hakan Bey daha iyi anlatacaktır. Sonuç itibariyle Genç Etkinlik şunu yarattı; gelmeden önce kataloğa baktım, bugünün önemli sanatçıları büyük oranda o süreç içerisinde yer almış, sinemacılar, fotoğrafçılar ve bütün öteki alanların dinamizmi Genç Etkinlikte

yer bulmuş. İkincisi, Genç Etkinlik Anadolu'daki insanların, merkeze gelmelerine neden oldu. Birincide Halil'in işleri var, baktım bir sürü Doğu'dan batıya nasıl gidebilirim ve nasıl kendime bir yeni söylem alanı açabilirim diyen insanlar bütün uzak kentlerden genç etkinliğe katılmaya geldiler ve merkezle periferi orada buluştu. O zaman Türkiye'de bastırılmış bir genç söylem vardı. Genç etkinlik'le bu genç söylemin önü açıldı diye düşünüyorum ve biraz akademilerin de galiba önüne geçen, muhalif bir söylem olarak çıktı, bu etkinlik bu anlamda. Bazı çevreler, çoğu galeriler Genç Etkinliği çok sempatik bulmadılar. Aynı süreç içerisinde Türkiye'de bugünkü gibi çok sayıda yayın yoktu. Biraz önce aşağıya indim, bir sürü kitap var. Bizim öğrenciliğimizde hemen hemen hiç yoktu. Birkaç tane kitap vardı hepimizin elinden düşmeyen. Günümüz sanatı açısından teorik eksiklikleri olan bir dönemdi. Vasıf Kortun yeni gelmişti, Deniz Şengel yeni gelmişti, Hasan Bülent Kahraman, Ali Akay, Beral Madra, Jale Erzen teoriye, teorik alana ne kadar serpiştirilmiş insan varsa onları Plastik Sanatlar Derneği'nin konferansları ve panelleri içerisinde belli yerlere oturttuk. Bütün bu konferansları ve söyleşileri daha önce değindiğim gibi kitap olarak yayınladık. Bugün hâlâ ben o yayınlardan yararlanırım. O dönem demek ki bir de o teorik alanın yavaş yavaş eksikliklerini giderme çabaları var. Bir de dedik ki; bir kimliğimiz olmalıdır, sanatçılar hep böyle sansürlerle, kısıtlamalarla belli taraflara itilmiştir. 50 yılını doldurmuş sanatçılara onur ödülleri vermeye başladık ama bazen azarladılar beni, geç kaldınız diye. Ama ben daha önce yoktum ki nasıl verebilirdim? Bir kırgınlık vardı toplumda, onu bana telaffuz ettiler. Böylece büyük bir aile geleneği olan ve kendisinden memnun olan, güçlü bir yapı yaratmaya çalıştık, tabii bu süreç İstanbul Bienali içerisinde devam etti. Küratöryal çalışmalar 90'lı yıllar içerisinde çokça öne çıkan çalışmalardır. İstanbul Bienalinin ilk yabancı küratörü René Block'u bizim Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kendi etkinlikleri için İstanbul'a davet etmişti. Aynı süreç içerisinde de sanatçı hakları, telif hakları tartışıldı. Özetleyecek olursam, 90'lı yıllar gerçek anlamda bir sanatçı bilincinin ve kendine yönelik özerklik

üretmenin ve dünya algısının oluştuğu ve bunun adım adım üretildiği yıllar diye düşünüyorum ve öyle algılıyorum. Bunu örneğin, buraya gelmeden önce bir arkadaşım telefon ettiği için hatırladım, galiba 96'ydı, o dönemin Kültür bakanı Fikri Sağlar'la 'bakanlık yetkileri'ni bize devrettiği bir protokol imzaladık, İstanbul Topkapı Sarayı'nda. Yani son derece ciddi bir adım attık. Bize Yıldız Sarayı Cihannüma Köşkü'nün kullanım hakkını vermişlerdi. Fakat, onun hemen arkasından gelen bunları tamamen yok saydı ve ondan sonra da sanat alanının mücadele arzusu düşüş yaşadı. Örgütlenme açısından olağanüstü bir dönemdir. Bilinç üretme açısından olağanüstü bir dönemdir. Yurtdışına, dünyaya açılma açısından olağanüstü bir dönemdir diye düşünüyorum. Gençleri delege etme açısından olağanüstü bir dönemdir. Genç Etkinlik bence ondan sonra bir sürü etkinliği etkiledi ve bugün aşağıda Hale Tenger'in sergisini gördüm, çok da etkili, çok beğendim, Hakan Bey'le de dolaştık aynı zamanda. Yani o tür işlere bence bu toplumun alıştırılmasında Genç Etkinliğin son derece önemli yeri oldu. Akademik ortamı da etkiledi 'Genç Etkinlik'. Bu nedenle 90'lı yılları sivil alanın resmiyeti etkilediği bir süreç olarak değerlendiriyorum. Sponsorluk sürecinin ciddi ve uluslararası bir niyete dönüştüğü bir dönemdir aynı zamanda. Yapı Kredi Bankası ilginçtir. 1950'li yıllarda başlayan, 10. yılı için son derece önemli sanat etkinlikleri yapmış bir banka. Özel sektör açısından Vedat Nedim Tör aracılığıyla Yapı Kredi Bankası son derece büyük ve önemlidir. Bütün akademisyenlerin katıldığı bir yarışmada Aliye Berger'e, okulsuz birisine ödül vererek, bir bakıma akademi dışına dikkati çekmiştir. Bugün de bunları burada tartışıyoruz. O açıdan 90'lı yılları bir dinamizmin yılları ve bir sorgulamanın yılları olarak algılamak mümkün diye düşünüyorum.

L.Ç.: Peki çok teşekkürler. Her zamanki heyecanınızla, gözleriniz parıldayarak aktarıyorsunuz. Benim çok sorum var ama ikinci tura bırakıyorum. Hakan şimdi nerden istiyorsan bence oradan başla, hakikaten konu çok büyük.

H.O.: Ben hocamdan aldığım referansları da kullanarak *"Genç Etkinlik"*in bir proje olarak şekillenmesi ve ardından hayata geçme

serüveninden bahsedeceğim. Ancak ondan bir hamle önce *"genç"* kelimesini tarif etmek istiyorum. Daha doğrusu 90'lı yıllar içinde Türkiye'nin genel politikası bağlamında *"genç"* kavramı nasıl algılanıyordu? Buna bağlı olarak da *"genç"* kavramı bizim gerçekleştirdiğimiz etkinliklerle nereye taşınmak istendi? Sonuçta bir değişim gerçekleşebildi mi? Bu sorulara cevaplar aramanın yararlı olacağını düşünüyorum.

Türkiye'de gençlik hep bastırılmıştır. Rejimin sürekli olarak 10'ar yıllık periyotlarla aksaması buna bağlı olarak düşüncenin özgürleşememesinin getirdiği spazmın etkileri dikkate alındığında, tüm yaşananlar birincil olarak gençlik üzerinde olumsuz sonuçlara neden olmuştur.

Türk Siyasi tarihine baktığımızda; gençlik yeniyi, farklı olanı temsil eden değil, yıkan, bozan ve zaptedilmesi gereken olarak algılanmıştır. Çünkü, farklıyı ve yeniyi arayanın yapacağı hataları tölere edebilecek kendisine güvenen, özgüveni yerinde bir sistem yoktur. Bu ortam içerisinde, gençlik, *"delikanlı"* tabiri ile ifadelendirdiğimiz *"kanının deli gibi akma halini"* hayata geçirip, bu süreçten de *"yeniye"* ve *"farklı"* olana ulaşamamıştır. *"Yaratma"* kavramının hayata geçmesini olanaklı kılacak olan bu süreç sekteye uğratılmıştır. Rejim onu, ilk hatasında hemen sistemin karşısında görmüş ve ona hata yapacağı –bir anlamda, sistem kendisini de koruyacak olan– *"oyun alanları"*nı oluşturmamanın sorumluluğunu üzerinden atmak adına gençliği hayatın dışına itmiştir. Böyle olunca da hep belirli ideolojiler için bir araç haline dönüştürülmüştür.

Geçmişe baktığımızda, kurumsal reflekslerden yoksun, katı, korkularıyla nefes almaya çalışan bir dönem ve bu dönemin sonrasındaki bir gençlikten söz ediyoruz. İhtilal sonrasında 80'li yılların ikinci yarısı ve sonrasında 90'lı yıllar bir anlamda bir silkinmenin yaşanacağı yıllar olmalıydı. Dolayısıyla sivil toplumun dinamikleri hayatın içinde kendisini hissettirmeye başlamalıydı. *"Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği"*nin kuruluşu da tam bu zamansal kesite denk düşer. Hocamın da belirttiği gibi sanatçılar artık problemlerini tek tek çözmenin ötesine geçip birlik olmanın yolunu seçmişlerdi. Böylece süreç içerisinde yapmış oldukları etkinlikler ve

konferanslarla hem de diğer birçok faaliyetlerle dernek önemli bir hareketin ivme noktası haline gelmişti.

Yıl 1995'di. Biraz önce de araya girerek ifade ettiğim gibi; Hüsamettin Bey, heyecanla yeni bir projesi olduğundan söz etti. Hemen çalışmalara başlamalıydık. Herkes heyecanlanmıştı.

Canan Beykal, Balkan Naci İslimyeli, Ali Akay ile yan yana gelerek projenin nasıl şekillenmesi gerektiğini, nasıl hayata geçeceğini konuşmaya başladık. Bir konsepti olmalı mıydı, olmalıysa neden, niçin olmalıydı? Katılım koşullarını neye göre saptamalıydık?

İlk önce konsept olarak, *"çerçeve ve çerçevelenmek"* başlığı karşımıza çıktı. Bu çerçeve, gençliğin çerçevelenmesi ile ilişkiliydi sanırım veya bugünden bakınca böylesi bir okuma yapmak mümkün. Bir sonraki kavram da buradan hareketle çok daha doğru yerine oturdu: "Sınırlar ve ötesi". Gerçekten sınırları aşmak ve onun ötesine geçmek zorundaydı o gençlik. O gençliğin gideceği yolu belirleyecek ilk bağlayıcı tema bu olmalıydı.

Şimdi gençlik, kendi sınırlarını aşma durumundaydı ve bunu yaparken de bir sivil toplum örgütünün hazırladığı zemini kullanacaktı. O güne kadar gençliği koruyacak, önünde ya da arkasında yer alacak bir kurum da yoktu. Gençliğin yalnızlığı bence, o tarihe kadar trajik bir durumdu. Gençlik birşeyleri aşmak durumundaydı. Bu etkinlik bir anlamda bunu yaratacaktı.

"Genç Etkinlik" bir başka şeyi daha gerçekleştirecekti. Türkiye'deki farklı disiplinlerde, farklı alanlardaki sanatçıların yan yana gelmesi için bir zemin işlevi de görecekti. Dolayısıyla; *"Genç Etkinlik"*, sinemacıları, yazarları, edebiyatçıları, tiyatrocuları diğer tüm gösteri alanlarından sanatçıları, müzisyenleri ve düşünsel alandan, sosyologları, felsefecileri vs. içine alan farklı disiplinlerin yan yana gelmesine olanak sağlayan bir süreci başlatıyordu. Ayrıca, belirli bir yaşa gelmiş olgunlaşmış bir sanatçı, kendi disiplini dışında farklı bir disiplinden bir sanatçıyla çoğu zaman 40'lı yaşlarına geldiği zaman karşılaşma, belki bir projeye birlikte imza atma olanağı buluyordu. Dolayısıyla, bir müzisyenin bir plastik sanatçı ile veya yazar ile genç yaşlarından itibaren etkileşime girmesi, *"Genç Etkinlik"* sayesinde olanaklı hale gelmiş oldu. Örneğin; *"Genç*

Etkinlik" kataloglarına baktığımızda, sinema alanında bugün adını duyduğumuz yönetmenlerin belki ilk filmleri, gösteri alanında izlerini sürdüğümüz sanatçıların ilk gösterileri bu atmosferde hayat buldu. Tüm sanatçılar birbirlerinin işlerine tanıklık ediyor, iletişime giriyordu. Orada evlilikler başladı. Böylesi bir ortam, yaratımın yeni mecralara yolculuğu için çok ciddi bir zemin oluşturmuştu.

Başa dönecek olursak, biz bu etkinlik için iki tane bağlayıcı kural koymuştuk. Tüm disiplinleri kapsayıcı olması ve 35 yaşın altında herkese açık olması. Ben de bu etkinliklere o dönemde başladığımızda 30 yaşındaydım. Dolayısıyla, 35 yaşına kadar organizasyondaki aktif görevimi sürdürebilecektim. Çünkü hem katılımcılar hem de organizasyon ekibi açısından böyle bir sınır olmasını önemsemiştik. Biz burada hiçbir eleme yapmıyorduk. Tüm gelen başvurular etkinlik kapsamı içinde belli bir mekânda sergilenebiliyordu. Bir tek, herhangi bir işin kavrama uygunluk ve teknik bağlamda sergi alanı ile ilişkili olan boyutu engel oluşturabilirdi onun dışında dediğim gibi tüm işler sergileniyordu. Dolayısıyla; o güne kadarki Türkiye sanat ortamında kurumsallaşmış tüm alanları düşündüğümüzde, bu muhteşem bir şeydi. Galeriler çoğu zaman belli bir yaşa gelmiş sanatçılar ile çalışıyordu. Siz buralara giremiyordunuz. 35 yaş altı çok zordu. Ayrıca, yarışmaların da doğası gereği belirlenmiş bir jürinin öngörüleri bağlamında gerçekleştiğini düşünürsek, kendinizi ifade etme bağlamında hareket alanınız oldukça kısıtlıydı. Eğitim kurumlarında öğretilen modernist bir bakış açısı vardı. Yani bugün çok rahat olarak bizim okullarımızda tartıştığımız şeyler o gün henüz tartışılır değildi. O tarihlerde birkaç tane üniversite vardı ve şu anki gibi birçok Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin olduğu bir atmosfer yoktu. En köklü üniversiteler, Mimar Sinan Üniversitesi ve Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi idi. Marmara Üniversitesi modernist düşünceleri zorlayan çağı yakalama çabası içindeydi. Ancak yine de öğrenciler uygulama alanlarını hayatın içine taşıyamıyorlardı. Galericiler vardı, müzeler yoktu ve sistem içe kapanık bir haldeydi. Aşama aşama sizin bir yerlere doğru ilerlemenize imkan sağlayan bir ortam yoktu. Bütün bunları düşündüğümüzde karşımızda ciddi zorlanmalar

yaşayan, sanat ortamına dahil olamayan bir gençliği görüyorduk. Dolayısıyla farklı disiplinlerde varlıklarını sürdüren genç sanatçılar veya sanatçı adayları kaba hatları ile çizmeye çalıştığım ortam içinde bir konuda hem fikirdi: Kendi seslerini duyurmak için bu alanı kullanmakta.

Bir başka deyişle farklı disiplinlerden sanatçılar bu projede yan yana gelmeyi seçtiler ve bir anlamda burada kendilerine bir yaşam alanı oluşturdular. Bu yaşam alanı öyle bir alandı ki, yaratmış olduğu sinerji bizi harekete geçirdi. Sanırım üçüncü etkinlikten sonraydı; farklı disiplinlerden yan yana gelen sanatçılar toplanmaya başladık ve bir dernek oluşumuna gittik.

Hüsamettin Koçan, *"Plastik Sanatlar Derneği"*nin mekânını bu dernek çalışmaları için açmıştı. Hatta onun aklında ileriye dönük olarak bir projesi de vardı. Hocam, biraz önce konuşurken, bu projeden söz etmedi. Belki bunu anlatmayı bana bıraktı. Kendisi, *"Genç Etkinlik"*in organizasyonunun bir sonraki aşamada bu yeni derneğe bırakılması gerektiğini düşünüyor ve bu doğrultuda; *"Genç Etkinlik, sizin tarafınızdan yapılsın, çünkü disiplinlerarası bir etkinlik. Buyurun, siz UPSD'nin mekânı kullanın oluşumunuzu tamamlayın, sonra gelin bu etkinliği siz yürütün"* diyordu.

Derneğin adı ve tüzüğü çok uzun tartışmalardan sonra netleşti ve *"Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği"*ni kurduk. Faaliyetlerimizi yürütmeye başladık.

"Plastik Sanatlar Derneği" içerisinde, bir anlamda, iyi eğitilmiştik. Daha doğrusu orası bir okul gibiydi. Organizasyonlara başladığımız o günlere bugünden baktığımda ciddi yollar katettiğimizi görebiliyorum. Neyi nasıl yapacağımızın yöntemini zaman içinde kavramaya başlayıp önceliklerinizi aşama aşama hayata nasıl geçireceğinizi öğreniyordunuz. Sorunları çözmek üzere işe koyulduğunuzda başarının peşi sıra sizi yakaladığını görüyordunuz. Sorunlara ilişkin yöntemler geliştirip pratik sonuçlarla hareket edip bir sonraki aşamada çıkabilecek problemleri bertaraf etmeyi öğreniyordunuz. Özveri ve yaptığınız işe olan inancınız sizi bir yerlere taşıyordu. Dolayısıyla, her etkinlikten elde ettiğiniz deneyimleri ile sistematik bir algılama biçimi oluşturuyordunuz. Bir süre sonra

bir projeyi hayal edip sonlandırma işi artık refleks halini almıştı. Böylece birçok etkinliği hayata geçirebildik. *"Sansür"* sergisi, *"Vardiya Etkinlikleri"*, *"Bosna Hersek"*, *"Öteki"* sergileri vs. ve tabii ki, *"Genç Etkinlik"*ler... Bu etkinliklerle bir projenin hayalden nasıl hayata geçirilebilineceğini, projelerin merkezinde olan bir kişi olarak ben, özellikle kendi adıma söyleyebilirim, bilfiil yaşadım. Bu organizasyonların yürütme ekibinin başında veya içinde çalıştım. Ve şimdi geriye dönüp baktığımda gerçekten güzel ama bir o kadar da özveri gerektiren çalışma süreçleri yaşamışız.

*"Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği"*nde ise işler biraz farklı bir mecraya doğru yol aldı. Elbette, deneyimlerimizi kullanıyorduk ancak burada çalıştırırken bir tarafımızla kurumsallaşma diğer bir tarafımızla ise özgürlüğümüzün yitirilmesi sanısı ile olsa gerek kurumsallaşmama çabası içindeydik sanki. Bu bir gençlik paradoksuydu galiba. Hem kurumsallaşmayıp hem de sistem içinde bir kurum olmanın imkanlarını kullanma arzusunun çelişkisi derneğin ömrünü kısalttı diye düşünüyorum. Ama çok hoş etkinlikler gerçekleştirdik. Mesela, *"Performans Günleri"*. Üç kez tekrarlandı ve sanat ortamı içerisinde o gün için önemli bir eksikliği giderdi. Bunun dışında farklı alanlarda etkinlikler de gerçekleştirdik. Ancak zamana karşı duramadık.

Tam bu noktada, UPSD açısından birşeyin altını çizmemiz gerekir sanırım: *"Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği"* bağlamında bir *"Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği"* kurulmuş ve *"Genç Etkinlik"* bu dernek oluşumun bir anlamda zemin yaratmıştır. Dolayısıyla; *"Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği"* ve buna bağlı olarak *"Genç Etkinlik"*in varlığı, bir paylaşım ortamının oluşturulması, kurumsallaşmanın desteklenmesi açısından çok önemliydi. Disiplinlerarası genç sanatçıların yan yana gelmesi, yeni bağlar kurup, eklektik olanı içselleştirmeleri bu dernekleşme süreci içerisinde gerçekleşti ve bu ortamın oluşmasında UPSD ve *"Genç Etkinlik"*in büyük katkısı oldu.

Şimdi süreci biraz ters çevirmek, tüm anlatılanlara aynanın diğer tarafından bakmak istiyorum. *"Genç Etkinlik"*lerde her katılımcının işinin sergilenmesine bağlı olarak bir anlamda her

sergilenenin meşruluk kazandığı süreci değerlendirelim. Böylece meseleye sanırım farklı bir açıdan yaklaşmış olacağız.

Biraz önce, aşağıda Hale Tenger'in sergisini gezerken *"Gulliver"* ve *"Alice Harikalar Diyarında"* masallarını hatırladım. Hocam'la konuştuk. Sanırım, hepimiz genç olma halinden geçtiğimiz dönemde, her yaptığımızın mükemmel olduğu ve o performansın en büyük performans olduğu hayali ile yaşarız. Kendimizi cüceler arasında dev zannederiz. Ama yaş almaya başlayınca hiç de öyle olmadığıınızı anlarsınız. Yaşadıklarınıza yaşanmışlığın enerjisi ile bakarken yüzünüzde bir gülümseme belirir ancak diğer bir yandan da hatalar önünüze daha net serilir. Hayatta dengeler oturmaya başlar. *"Alice Harikalar Diyarı"*ndaki tavşan vardır ya, hep yalan söyleyen tavşan; bir bakıyorsunuz gerçekten yalan söyleyen birileri var, belki o kendinizsiniz. *"Zaman"* sizi kulaklarınızdan yakalayıveriyor ve sihirli dünyanızdan çıkarıp alıyor. Resimler birbirinin üzerine oturuyor.

Şimdi o döneme bakıyorsunuz, sergilenen işler hiçbir kaygı gözetmeksizin üretilmiş, sanat yapma kaygısı yok. Çünkü gençler sadece içinden gelenin bir ifadesi olarak, ilk defa kendi arzuları ile yüzleşmek istiyorlardı. Hiçbir öğretiyi işlerine dahil etmeden. Adeta bir çığlık atma haliydi bu. O sesi nasıl attığının, kimi hedeflediğinin, nasıl ve hangi yöntemle ne kadar alanda duyulacağını sorgulamaksızın. Bir çocuğun konuşmaya başlamadan önceki haykırışları gibi. Devler ülkesinde zannediyorlardı kendilerini. Böylesi bir fırsatı ilk defa yaşıyorlardı. Belki de hiç yapmadıkları şeyi yapmak ve öylece sessizce *"ben buradayım"* demek istiyorlardı. Hatta, tüm eleştirileri göğüslemek gibi bir niyetleri de yoktu sanırım. *"Performansı düşük, ama olsun, ben bunu yaptım"* diyebilmekti arzuları. *"Bu benim sesimdir, bu benim bir ivmemdir. Ben bununla kendimi var etmek zorundayım"* diye düşünüyorlardı.

Hatta, hocam sizin de söz ettiğiniz gibi; *"Hiçbir şekilde yaptığı şeyi tasdik etmediğim bir öğrencim işini getirip oraya koymuştu"* demiştiniz. Gerçekten atölyenizden bir öğrenci sizin hiç tasvip etmediğiniz işini getirip sergi alanıma yerleştiriveriyordu. Bu öğrenciler, gençler açısından muhteşem bir şeydi. Belki de ilk defa, sistem *"ben*

geri çekiliyorum, işte ayna; kendine bak!" demişti. Devler ülkesindeki hali yaşamaktı bu. 60'lar, 70'ler ve 80'lerde hep darbelerle yaşamış bir gençlik karşımızdaydı ve bu gençlik bir kere olsun, öyle veya böyle, kendini hiçbir sansürden geçirmeksizin ortaya bir şey koymak istiyordu ve koydu da gerçekten.

Ancak, etkinliklerde üretilenler bağlamında meseleye baktığımızda, o günden bugüne işlerin etkileri ve sanat tarihine yansıması açısından bir boşluğun olduğunu hissediyorum. Etkinliğin, etkin olma hali mükemmeldi. Yarattığı sinerji tartışılmazdı. Ancak yapıtlar ve yapıcı anlamda yapıtlar üzerinden okumalar ve sorgulamalar yetersizdi sanırım. Bunu da buradan bakarak söylemek şimdi daha mümkün.

Belki de bu durum birkaç kişi hariç, yazar-çizer takımının -sanırım amiyane oldu ama– üretilenler üzerine eleştiri getirmemesi ve ortamı yalnız bırakmasından kaynaklanıyordu. Biraz önce hocam bazı isimler verdi. Ali Akay, Canan Beykal, Vasıf Kortun dedi. Bu isimler orada bizimle yan yana geldi. O ortamda nefeslerini hissettiğimiz yazarların refleks göstermeleri önemliydi.

Eğitim kurumları ise meseleye uzaktan bakıyordu. Sanat tarihi dersleri 1960'lara kadar gelip tıkanılırdı. Hüsamettin Koçan'ın Dekanlığı sürecinde Ahu Antmen, Esra Aliçavuşoğlu gibi yeni isimlerin, genç arkadaşların üniversite bünyesine katılması ile 50'lere 60'lara takılan sanat tarihi dersleri artık günümüz sanatını yakından takip eden bir noktaya doğru evrildi. Çağı yakalamak önemliydi ve bu açıdan, *"Genç Etkinlik"* ile başlayan dönüşüm, çağı yakalayan bir süreci işaret ediyordu artık.

L.Ç.: Birkaç sorum var. Ayrıca bir iki tespit konuşmamızın çerçevesini de değiştirebilir. Şimdi kesin olan bir şey var ki; 90'lar hem büyük umutlarla girilen, hem bir sonuç itibariyle – son noktada aslında oraya vardı – büyük hayal kırıklıkları da doğuran bir süreç. Bir de bazen tarih pek çok şeyi üst üste ve yan yana bindirir. Pek çok kahraman, pek çok olay tesadüf eseri bir araya gelir. Aynı zamanda, bu coğrafyanın kendisine ait bir tarihi var şüphesiz. Biz 90'ları şimdi sadece görsel sanat kültürü üzerinden tartışıyor görünebiliriz. Ama nihayetinde Türkiye'nin de bir dönüşüm sürecidir

1990'lar. Dolayısıyla, bütün bu mutlu tekabüliyetler gerçekten çok hoş. Sizin söylediğiniz nokta, yani bu kadar çok sivil oluşumun, bu kadar çok sivilliğin Cumhuriyet tarihinde başka bir dönemde gerçekleşmediği ortada. Bunun avantajları çok, sizin de bu konuda gerçekten çok önemli bir örgüt yapısıyla, bir örgütlenme tarzıyla sivilleşmeyi doğurduğunuz kesin. Çünkü bu kadar çok sanatçı var, bugün de var işte bakın, konuşmaya kaç tane sanatçı geliyor, bu önemli. Teoriyle işin pratiğinin yan yana pişmesi gerektiğini siz sağlamışınızdır, bu da çok önemli. Genelde bizde sanatçılar eleştirmenleri ve teorisyenleri yanlarında istemezler. Bir başka önemli nokta, Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin kalkıp da bir sanat fuarı organize etmesi. Bugün böyle bir şey konuşulduğu zaman "Aman Tanrım bu sanatçılar ne kadar ticaret meraklısı" falan derler adama. Kaldı ki o dönemde de böyle konuşuldu, konuşulmadı değil, ama vizyonun sağlıklı bir şekilde ortaya konması muhtemelen bu durumu bertaraf etti. Bütün bu disiplinlerarasılık, yan yanalık meselesi için Hakan'a döneceğim, ama şu nokta galiba çok daha önemli: Bu yükselişin sonunu konuşalım istiyorum. Hakan'ın tespiti doğru: bu kadar demokratik bir katılım belli bir yerden sonra kişinin kendisini dev gibi görmesinin sürecidir. Hoş bunun da avantajları vardır sanat için. Ama genel yapı içerisinde nerede durduğunu tartışırız. Bu tespite katılacak mısınız bilmiyorum –daha önceki konuşmalarda biraz buraya doğru meyil vardı, ama bu benim kendi gözlemim–, sivillik geri çekilmeye başladığı zaman Türkiye görsel sanatlarında başka birtakım güçlerin ortaya çıkmaya başladığını görüyoruz. Bu da bizim neredeyse son sekiz on yıllık tartıştığımız nokta. Birincisi, küratör olgusu. Sanatçıların sivil insiyatif olarak geriye düşmeleri belirdiği anda bir küratör olgusunun, bir küratör iktidarının ve bununla birlikte hareket edebilecek olan diğer dinamiklerin ortaya çıktığını görüyoruz ve hemen akabinde bütün bu etrafımızda nezihleştirme politikalarının veya bir ölçüde bizim de artık kabul edelim bir kültür endüstrisine doğru dönüşmemizin adımları da sanki sanatçıların geri düşmesiyle ortaya çıkıyormuş gibi görünüyor. Bence öyle. Siz bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Şimdi bu kadar güçlü bir dinamik

varken. Gerçi sizin de benim de katıldığım toplantıdan biliyoruz, böyle bir girişim var yine de UPSD'nin vizyonunda. Ama, kabul etmek gerekir ki UPSD ve bu anlamdaki sivil oluşumların bu süreçte geri durmaları dengelerin şaşmasına neden oldu. Gerçekten sözünün arkasında, dinamiğinin arkasında, eleştirinin arkasında ve sanatçının özgür düşünce halinin arkasında devam eden bir süreci yaşasaydık, belki bugün taşlar biraz daha yumuşak mı otururdu bilmiyorum, belki bu kadar sertleşme çıkmazdı ortaya. Sizin tespitleriniz nedir bu çerçevede?

H.K.: Çok iyi bir noktaya getirdiniz konuşmayı. Galiba bütünü çok iyi izlediğiniz için. 90'lı yıllar bence akademilere muhalif yıllardır, bir yanda pazarı geliştirici sanat fuarı düzenliyor, öteki taraftan ona tamamen ters gelişen Genç Etkinliği düzenliyor. Standardı ve vizyonu olmayan, pazara muhalif, iktidara muhalif, iktidarın yetkilerini almak istiyor. Böyle bir muhalif dönem. Bazı şeyler denk düşmüştü, üreterek karşı çıkmayı başarmıştık, projelere dayalı bir dönemdi yürürlüğe koyduğumuz, uzmanları, sorunlarımızı önemsedik, kişiselliğimizi geri çektik. Yönetenler çoğunlukla kendileri öne çıkarlar. Ben sanatçı olarak Plastik Sanatlar Derneği'nin hiçbir sergisinde – birisi hariç, o da bu Yurttaşlar Birliği ile ortak düzenlediğimiz Bosna sergisiydi, bir dayanışmaydı –hiçbir etkinliğinde yer almadım. Habitat sırasında düzenlediğimiz büyük sergi de buna dahildir. Bu etkinliklerin hiçbirisinin jürisinde de yer almadım, hiçbirisinin danışma kurulunda da yer almadım. Ben yöneticiydim, yönettim, objektif konumumu koruдum. Hatta size biraz belki tipik bir görüntü: Habitat'la ilgili jüri çalışırken, "Öteki" sergisini kastediyorum. Pazar günü geldim, dernek bahçesinde kahvemi içiyordum. Özdemir Altan " ya bu adam bizi çalıştırıyor, kendi keyif yapıyor burada" dedi. O nedenle belki bizim etkinliklerin efektif olmamasının nedeni; benim örgütçülükle, sanatçı ve akademisyen kimliğimi katiyen birbirine karıştırmamamdır. Ben orada örgütçülük yaptım. Bakın sanat fuarını organize ettik, benim hiçbir galericiyle bir sanatçı-galerici ilişkim olmamıştır. Kendimi bunların hepsinin dışında tuttum. Bence bizim örgütçülüğümüzün en önemli, inandırıcı yanı, o

dönem içerisindeki derneği yönetenlerle dernek projelerindeki ilişkileridir. Sanatçıya karşı hiçbir söz üretmedik. Öyle dönemler oldu ki –bunu yakın tarihte biliyorsunuz– bazıları örgütçü kimliğini taşırken, temsil ettikleri sanatçıları küçük düşürmeye çalıştılar, "O şöyledir, bu şöyledir", diye. Örgütçülük bir vazgeçme meselesidir, bir kültür meselesidir. O nedenle, bence 90'lı yıllardaki bizim büyük inandırıcılığımızın ve bence örgütün başarısının nedeni, o örgüt etrafındaki insanların kendi kişisel konumlarını bir kenara bırakıp örgütle sadece örgütçü olarak çalışmalarıdır. Asla karıştırmadılar, bu son derece önemli. Başka bir şey; ben size söyleyeyim: küratörlüğü destekledik. Vasıf Kortun ilk küratörlüğünü yaptığı zaman büyük kavgalar, gürültüler çıktı. Dedik ki, "Türkiye böyle bir döneme geçmek zorundadır." Biz şunu yaptık biliyor musunuz: Sanat ortamının gereksinimleri nedir? Böyle büyük bir harita koyduk önümüze, bunlar, bunlar, bunlar mobilize edilmeli, harekete geçilmelidir dedik. Teorik eksikliklerimiz vardı. Konferanslar düzenledik, kitaplar bastık, yayın ürettik. Ortasında son derece önemli çeviriler yayımladık. Sanat pazarı gereklidir dedik, fuar düzenledik. Gençlerin önünü açmak gereklidir dedik, 'Genç Etkinliği' yaptık, sivilleşmek gereklidir dedik devletle. Bu nedenle biz küratörlüğü destekledik. Bakın René Block'un Türkiye'ye gelme nedeni. René'yi biz çağırmıştık 'Beuys Etkinlikleri' için. Bu iç diyalogdur, çok açık anlatmayacağım. Bienal danışma kurulu içerisinde bizim iki küratör arkadaşımız, ben mi? o mu? derken tartışma kızıştı. Melih Fereli de daha yeni gelmişti Türkiye'ye – büyük bir tartışma oldu. Yani her ikisi de yetki istiyordu. Sonunda bu iş olmayacak gibi bir durum ortaya çıkınca Nejat Bey'e [Eczacıbaşı] gittik. Ne yapalım? dedi. Biz aslında şirketlerde böyle sorunları çözmek için uluslararası bir uzman getiririz, bu sanat ortamında uygulanır mı? dedi. Ben pekala uygulanır dedim. Belki daha uluslararası bir adım atabiliriz dedim. René'yi önerdim. Bu şu demektir: Biz tek küratörlü organizasyonları her zaman destekledik. Benim İstanbul Bienali'ndeki bu sene sona eren danışma kurulu üyeliğimde de sadece şunu yaptım. Bienal bizim tutucu çevrelerin ikide bir saldırdıkları bir organizasyondu, başta öyleydi.

Şimdi herkes vazgeçti bundan. Bu saldırılara karşı bu dinamik organizasyonu korumalıyız diye bulundum ve sadece küratör seçiminde etkili olmaya çalıştım. Onun dışında küratörü hep destekledim. Bu nedenle biz PSD olarak küratörlüğü hep destekledik. Küratörlüğe karşı bir tutumumuz katiyen olmadı. Vasıf'ı almışız, bizim derneğin içersinde konferanslar verdirmişiz, onun metinlerini kitaplara basmışız. Ali [Akay] aynı, Beral [Madra] aynı. Beral ile orada biraz ters düştüğümüz için dernekten biraz mesafeli durdu doğrusu, Jale Erzen keza. Dolayısıyla, biz iki ögeyi de 90'lı yıllarda özendirdik ve destekledik. Geriye düşen nedir biliyor musunuz? Bana öyle geliyor ki sanatçı örgütlerinin teori üretiminden vazgeçmeleri. Yani teorik alanda eksiklik var. Evet, çok kitap üretiliyor, ama daha çok teori alanını beslemesi gerekiyordu diye düşünüyorum. Bugün akademik ortamın da ve bütün öteki sanat ortamlarının da temel eksikliği, teori ile barışçıl ilişki kurmamalarıdır. Teorisyeni görünce ya tapınıyor bizim arkadaşlarımız, ya da ondan nefret ediyorlar. Böyle eşitsiz bir ilişki. Teorisyen gibi de davranmaya çalışıyorlar. Biz sanatçılar teorisyen değiliz. Bunu yerli yerine yerleştirmek gerek. Öğretim üyesinin tabii ki bir sistematiği olacak, ama ben sanat tarihçisi değilim, sanat felsefecisi de değilim. Şimdi onların yerine kendimi ikâme etmeye kalkarsam ki böyle bir alışkanlık var. Akademilerde eskiden gelen bir alışkanlık. Bizim üstümüzü tamamen kaplamış, içini dolduramadığımız bazı şeylerin sahibiymişiz gibi davranıyoruz. Bu nedenle biz şunu eşitlemeye çalıştık: Teori diye bir alan var ve burada uzmanlaşmış kişiler var. Teori çok ciddi bir alan, sanat en az onun kadar ciddi bir alan. Bu nedenle bütün bu disiplinlerden, bütün bu alanlardan beslenmek zorunluluğu var diye düşündüm. 90'lı yıllar belki sanatçıların ilk kez disiplinlerarası örgüt planında da, organizasyonlar planında da el ele vermelerini sağlamış bir dönem. Şimdi katılanlara baktım; bakın hemen aklıma, gözüme iki sinemacı geldi. Mustafa Altıoklar katılmış. Nuri Bilge Ceylan'ın kısa metrajlı filmi gösterilmiş bizim Genç Etkinlik içerisinde. Bu anlamda geniş bir yelpaze. Bu açıdan bakınca bence örgütlenmenin ekseninin kaymasının nedeni örgütlenme planlayan, belli bir vizyon

oluşturan yapısından vazgeçip, kişisel öykülere dönüşmesidir. Biraz da örgütçülerin sanatçılar üstünden yürümeye kalkmalarıdır. Yani, bence örgütçülük duruşuna aykırı davranmalarıdır diye düşünüyorum. Bütün bunlar sanatçılarla örgüt arasındaki ilişkiyi koparmış. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin iki bin üyesi olmuş galiba; öyle dediler geçen gün. En son kongresine otuz kişi mi ne gitmiş. Biz ilk kongreyi yaptığımızda doksan altı tane üyemiz vardı, seksen beş kişi katılmıştı. Ötekiler de hastalık ve seyahat nedeniyle gelmemişti. Şimdi bu büyük inanç ve dinamizmadan son derece inançsız ve terkedilmiş bir alana doğru gitmiş örgüt. Bunun sebebi örgütü yönetenlerdir bence. Örgütü yönetenin öyle bir sorumluluğu var: kişisel davranmamalıdır. Zaten bu nedenle o konuda çok köklü bir geleneğimiz yoktu bizim. Bir dönem böyle bir planlama yapıldı, bir tutarlılık üretildi, bir inanç üretildi. Yani, UNESCO'dan gelmiş bir sürü şeyler vardı, hiç kimse bilmiyordu. Rica ettik bizim arkadaşlarımız oturdular, günlerce çeviriler yapıldı biliyor musunuz? Yani, UNESCO'yla ilişkilerimiz nedir? UNESCO'nun kuralları nedir? Gümrük kuralları nedir, vs. gibi. Onlar böyle dosya dosya duruyordu Türkiye'de. Bu bilgiler vardı ama çevrilmemişti. Tamamen bakir bir alan halindeydi. Bunu sağlayan, bence insanların "ya biz artık bu işi çözeriz" inanmışlığına ulaşmalarıdır. Sizin sorunuza geri dönecek olursam, biz küratörlüğü destekledik. Ama, uluslararası ilişkileri de destekledik. Kültür endüstrisini de destekledik. Yapı Kredi'nin rekabeti bozduğu doğrultusunda bizim gündemimize çok sayıda başvuru getirilmişti o dönemlerde: Büyük paraları var, kitaplar basıyorlar, piyasaya sürüyorlar, daha küçük üreticiler rekabet şansları ellerinden gidiyor diye. Ama sonuçta bu üretilen şeyler bizim hayatımıza akıyordu, biz direnç gösterdik o dönemde. Ben girişim kurulu başkanıydım o sıralarda. Gündemimize bütün bunlar geldi. Bu bakımdan, biz kültür endüstrisinin gelişmesini, ama sağlıklı gelişmesini de destekledik. Bir şey daha yaptık. Fon kaynaklı krediler verilmesini sağlamaya çalıştık. Ciddi, doğrudan doğruya sanatçıyı imkânları açısından donatmaya çalıştık. O dönem öyle bir dönemdi. Sonra örgütün ekseni kaydı diye düşünüyorum. Yani sonrasını

söylemiyorum, benim tanıklık dönemimi söylüyorum. O açıdan belki bugün yeni olanakları insanlar kullanamıyorlar. Yeni televizyon aldığımızda hani hep gözlerimiz kan çanak dolaşıyorduk ya, sabahlara kadar izliyorduk, sonra video üyelikleri vardı, onlardan on film birden alıyorduk falan. Biz küratörlerle ilişkilerimizi de abarttık, tıpkı teorisyenlerle olan ilişkilerimiz gibi. Küratörü bir peygamber yerine koydu bazı arkadaşlarımız. Aman bana da bir sergi açar mı, Aman bana da bir imkân sunar mı, elimden tutar mı? gibi. Orada sanki, bu bütün kafa tutan çocuklar var ya, bunların büyük bir kısmı yavaş yavaş küratörün etrafında tur atmaya ve biraz ümmetleşmeye başladılar. Küratör ile ilgili bir yemin vardı, elinize geçti mi bilmiyorum. Orada bir çarpılma oldu ama yerine oturabilmesi için zamana ihtiyaç var diye düşünüyorum ben. Yani bu ilişkiyi önce algılamak lazım. Vasıf [Kortun] bizim fakültede bir konuşma sırasında dedi ki "Ben kendi cemaatimi istiyorum.". Yani küratörün etrafında cemaat olmasını düşünüyordu. Bir dönem galericiler de aynı şeyi yaptılar Türkiye'de. Hiçbir para ve imkân sağlamadan sanatçıları doğrudan doğruya kendilerine bağlamaya çalıştılar. Ben o sıra yine Plastik Sanatlar Derneği'ndeydim. Büyük mücadelelerden geçtik. Şimdi böyle bir şey yok. Sanatçılar onlardan izin almadan kımıldayamayacak. Peki bunun bedeli ne? Hiçbir bedel yok, "benim sanatçımsınız". Şimdi bakın bir dönem galericiler teslim almaya yönelmiş sanatçıları bir bedel ödemeden. Ondan sonraki dönemde de bence kabahat küratörlerin katiyen değil. Küratör ile ilişki kurmak isteyen hırslı, bir an önce merkeze ulaşmak isteyen, bir an önce en büyük olmak isteyen insanların kestirme çözümleri o kapı olduğu için oradan geçiyor diye düşünüyorum.

L. Ç.: Aslında ben de öyle düşünüyorum. Sonuçta çok ilginç bir şey söylediniz. Aslında o da bir soru gibi duruyor. Sonuçta Genç Etkinlik Anadolu'daki sanatçıların İstanbul'a gelmesi için bir vesile oluyor. Bu vesilelik bir süre sonra ümmetleşmeye gittiyse buradaki sorumluluk aslında küratörün kendisinde değil, biraz bu ümmetin psikolojinde de olabilir, olmalıdır. Ya da bu tartışmayı tek taraflı düşünmemeliyiz, belki böylesi daha sağlıklı olur.

H.K.: Teoriyi, özgürlükle eş zamanda gündeme getiremedik. "Ben yaptım oldu" daha önde gitti. Yani deneysellik kendi başına o kadar önemli oldu ki o deneysellik sorgulanmalıydı. Bizim orada bir eksikliğimiz var ama beceremezdik. O kadar şeyi yan yana yapamadık. Çünkü akademi desteklemedi, yani üniversite desteklemedi. Akademi derken bizim eski Akademi'den söz etmiyorum. Onun için de tek yanıyla bir kısıtlamayı kaldıracaksınız, gençlerin önünü açacaksınız. Peki gençler getiriyorlar o işleri, şimdi tartışmaya kalksak... bakıyorum fotoğrafta güzel gözüküyor ama büyük bir kısmının içi de boş. O boşluğu tartışmadık, tartışamadık. Bunu teori yapacak. Onun için teori ile beraber götüremedik. Teorisyenlerin hiçbiri orada konferans vermemiş. Yani kendi içinde spontan gelişmiş, Ogün Altan, Tamer Coşan, Mukadder Çağlar, Besim Dellaloğlu, Aylin Dikmen, Genco Gülan bildiğimiz ya da bilmediğimiz isimler. Şimdi bütün bu isimler işin teori alanıyla ilgilenmişler. Bizim belki büyük hatamız, belki hiçbir zaman da çözemeyeceğimiz şey, bu tür sanat ortamlarında bilginin sözlü alana bağlı birikimidir. Okumak gerekiyor. Gerçek anlamda teorik çözümlemelere dayalı birikimden bizim sanat ortamlarımız yoksun. Bu ne kadar büyük sorun. Bence bizim sanat ortamımızın en büyük sorunu budur. Bunu kesinlikle çözmek zorundadır. Üniversitede bunu yapmaya çalıştım ama yetmedi. Daha yoğunlaştırmak gerekiyor. Üniversite bunu çözmeli. Belki interdisiplinerlik içerisinde çözebilmelidir diye düşünüyorum. Bence bizim, o dönemin başaramadığı ve masanın üzerinde duran projelerden biri budur. Yani sadece farklı algıladık. Bu açılımla eş zamanlı algılamadık diye düşünüyorum.

L.Ç.: Orada yine şöyle bir kritik nokta daha var aslında, sizler bunu dillendirdiniz. Bir ölçüde iki şey önemli. Birincisi, bugün çok rahatlıkla konuştuğumuz bir durum: Çoğulculuk. Sivilleşmenin peşi sıra, zaten bütün bu demokratik yapının kendi içerisinde çoğalması ile ilgili süreci, belki de ilk defa sanatçıya dair bu derneğin etkinlikleri gösterdi. İkincisi, evet disiplinerarasılık. Bugün dilimize pelesenk oldu, hatta gerçekten ne ifade ettiğini unutmaya başladık. Gerçek anlamda çok da bilindiğini pek düşünmüyorum.

İkisi yan yana geldiği zaman, sizin söylediğiniz nokta da doğru bir taraftan. Yani çalışma yönteminizi düşündüğümüzde, nasıl bir çalışma yöntemiydi, bir grup veya bir kurul konsepti miydi? Bütün bu sergilerin her birinin tekil adı var. Dolayısıyla siz bundan bir hareketle bir tekst üretiyordunuz ve insanların bu tekst üzerinden mi düşünmelerini istiyordunuz.? O dönemki çalışma disiplininizi anlatırsanız...

H.O.: Projenin hayata geçmesi için önce bir *"Danışma Kurulu"* kuruldu. Bu ilk *"Danışma Kurulu"*, Ali Akay, Canan Beykal ve Naci İslimyeli'den oluşuyordu. İkinci, üçüncü ve dördüncü etkinlik şartnamelerine bakınca da danışma kurullarında Yusuf Taktak, Şahika Tekant, Özdemir Altan, Selim Aysan, Barış Pirhasan, Mahir Günşiray gibi farklı isimleri de görebiliyorsunuz.

Ayrıca bir de *"Proje Yürütme kurulu"* vardı. Oturduk, konuştuk, projeyi netleştirmeye çalıştık. Birkaç toplantı sonrasında projenin genel hatlarını Akay, Beykal ve İslimyeli ile birlikte oluşturmuştuk. Bu etkinlik disiplinlerarası bir buluşma olmalıydı ve etkinliğe katılım 35 yaş ile sınırlandırılmalıydı. Etkinliğe başvuran her katılımcının işinin sergilenmesi ve etkinliğin bir konseptinin olması noktasında da hemfikir olundu. *"Danışma Kurulu"* konsepti belirleyecekti.

Yöntem olarak ise farklı disiplinlerden alanlar oluşturuldu. Plastik Sanatlar, Sahne ve Gösteri Sanatları, Sinema, Müzik, Edebiyat ve Sosyal Bilimler alanlı olmak üzere 6 alanımız vardı. Bu alanları temsilen gelen, o alana ilişkin kişiler ve sanatçılar katılımı sağlamak üzere kendi alanlarını örgütlemek zorundaydılar. Bir diğer yandan da katılım için bir şartname hazırladık. Katılmak isteyenlerin ne gibi bilgilerine ihtiyacımız vardı ve projeler nasıl bir formattta gönderilmeliydi. Bu ve benzeri sorulara cevap arayan katılım şartnamesini oluşturduk.

Bu şartnamede, *"Genç Etkinlik"*in amacı ve ilkeleri bakın şöyle yer alıyordu:

"Amaç: 1) Genç üretici insanın, kendi sanatsal ve sosyal üretim alanlarının dışındaki alanlarla ilişki kurmasına olanak sağlamak,

2) Ülkemizdeki kalıplaşmış düşünce biçimlerini aşarak, genç insa-

nın ve genç söylemin ifade olanaklarını genişletmek, yeni önerilerin önünü açmak ve bu doğrultuda alternatifler oluşturmak, bu etkinliğin amaçlarıdır."

Görüldüğü gibi şartnamede de yer alan amaçlar; farklı disiplinlerin özgürce buluşacağı bir alanı işaret ediyordu ve bu şartname ile bu amaçlar hayata geçiyordu artık. Dolayısıyla, yukarıda adı geçen disiplinler, *"Disiplinlerarası İletişim Komisyonu"* adı altında konumlandırıldı. Bu formları, bu komisyonda yer alan *"alan temsilcileri"* vasıtası ile tüm Türkiye'ye dağıttık. Belirlediğimiz odak üniversitelere yolladık ve ardından telefon-faks ile etkinliğin yaygınlaştırılması için uğraştık. Sonra yavaş yavaş dernek merkezimize tüm Türkiye'den projeler akmaya başladı. Ancak o zaman şunu gördük ki; bir proje nasıl sunulur çok az kişinin haberi vardı. İşin o anda ne kadar zor olduğunu anladık.

Mesela, eski işlerinin fotoğraflarını göndermişler siz onunla katılacağını zannediyorsunuz veya gelen projelerin boyutları işe mi ait, yoksa mekâna mı belli değil. Örneğin, gelen bir kutuyu açıyorsunuz içinden uygulanacak işin maketi çıkıyor, ne bir çizim var ne teknik ile ilgili bir bilgi; veya işin diasını-fotoğrafını göndermiş bir de yanına santimetre olarak bir ölçü yazmış. Siz doğal olarak önce işin ölçüsü zannediyorsunuz. Ama öyle değil. Dia'ya bakıyorsunuz yazılan ölçü ile iş arasında çelişki var. Sonra anlıyorsunuz ki bire bir fotoğraf kartının veya dia'nın boyutlarını yazmış. Eskizler çok kötü. İki boyutlu mu üç boyutlu mu, anlamakta zorlanıyorsunuz. İşleri çözüp mekânla ilişkilendirmek için elinizde hiçbir veri yok. Korkunç birşeydi bu.

Ama etkinlik tarihinden önce tüm mekânı kâğıt üzerinde yerleşmiş olarak görmek zorundaydık. Biz önce önümüze Tüyap'ın planlarını aldık – o tarihlerde Tüyap Tepebaşı'ndaydı. Her disiplin için farklı renklerde kâğıtlar seçtik. Her işin kaplayacağı alan kadar planla orantılı olarak bu kâğıtları kesip pazıl gibi kişiye özel olmak üzere plan üzerine işin tahmini büyüklüğünü yerleştiriyorduk. Gerektiğinde işlerin yerini kaydırıp daha iyi bir mekân düzenlemesi yapmaya çalışıyorduk. Aslında bir anlamda körebe oynuyorduk. Çünkü çoğu zaman dediğim gibi gönderilen doneler-

den işleri anlayamıyor tahmin ediyorduk. İşlerini okuyamadığımız katılımcıları arayıp, gerçekte işin nasıl olduğunu öğrenmeye çalışıyorduk. Mürteza Fidan ve o dönemde çalıtığımız uygulama ekibi arkadaşlarımızla birlikte katılımcıları neredeyse tek tek telefonlarla markaj halinde arayarak yapıtlarını anlayıp zaman zaman önerilerde de bulunarak plan üzerinde konumlandırmaya çalıştık. Antalya, Adana, Diyarbakır, İzmir gibi birçok yerle bol bol konuştuk.

Daha sonra ise katalog yapılmasına gelmişti sıra. O da işin diğer bir boyutuydu. Kataloğa girecek materyaller yok denecek kadar azdı ve kataloğun etkinlik açılışına yetişmesi gerekiyordu. Fotoğraf olarak gelen iş sayısı oldukça azdı. Gelen çizimlerden bir kısmı plastik olarak yetersizdi ve katalog için fotografı çekildiğinde oldukça kötü sonuç verecekti. İşimiz oldukça zordu anlayacağınız.

Sonuçta süreç bize şunu gösterdi: Bu karşılaştığımız durum olağandı. Çünkü gerçekten böyle bir etkinliğe hiç kimse alışık değildi. Bunun üzerine biz de bir sonraki etkinlikte bu etkinliğe sebep olan olumsuzlukları bertaraf edecek şartname maddelerini yeniden ele aldık. Böylece 2. si ve yine yeni düzeltmelerle bir 3.'sü ve de 4.'sü gerçekleştirildi. Şartnamelerdeki revizyonlarla birlikte her sene katılım daha az problemle gerçekleşiyordu ve ayrıca katılımcılar da deneyim elde etmişti. Projeler daha rahat okunabiliyordu. Profesyonel olarak dosyalar geliyordu artık. Bu oldukça sevindirici bir durumdu. Bu noktada, *"Genç Etkinlik"* organizasyonunun eğitici bir işlev de üstlenmiş olduğunu söyleyebiliriz sanırım. En basit anlamda bir proje nasıl sunulur, bunun farkındalığına ulaştı gençler. Bir süre sonra zaman ilerledikçe bu kez de gençlerin istekleri artmıştı.

Biz ise daha sonra, buradaki deneyimlerimizi birçok farklı etkinlikte ve üniversitedeki Trienalleri gerçekleştirirken de kullanma imkanını bulduk. Her disiplinin yeni teknolojilerle yeni sunum alanları ile ilişkisi bağlamında nasıl sergilenebileceğine ilişkin deneyimler elde ettik. Yaşamın içinden gelen süreci karşılıklı bir etkileşim ile paylaştık.

Şimdi dışarıdan bir gözle, *"Genç Etkinlik"*e bakınca; dört önemli sonuç çıkarabiliriz diye düşünüyorum:

Bir; Gençler hayata dair tüm kısıtlamalara yönelik bir tavır karşısında kendi sözlerini söyleme fırsatını buldular.

İki; Disiplinlerarasılık açısından önemli bir ortamı paylaştılar. Farklı disiplinlerden sanatçılar aynı ortamda buluşup sinerji yarattılar;

Üç; Gençler demokratik bir söylem alanı geliştirdiler;

Dört; Bu etkinlik bağlamında eğitim kurumlarının sorgulanmasına yönelik bir zemin oluştu.

Sonuç olarak, biraz önce yukarıda altını çizdiğimiz sanatsal boyutun ve eleştirel yaklaşımların etkinlik sürecinde yeterince dahil edilememesinin eksikliğine rağmen *"Genç Etkinlik"*in, 90'lı yıllara önemli bir ivme kattığını söyleyebiliriz sanırım.

L.Ç.: Peki, benim son bir sorum daha var. İkinize birden. Daha sonra da izleyicilerimizin soruları varsa onları alalım. Şu ana kadarki konuşmalarda pek politikaya değinmedik. Yani bir ölçüde, bizde 90'lardaki çoğulcu çabanın, kültürel bir katlamanın, artmanın ve haklı olarak da bütün bu disiplinlerarasılığın getirdiği bir süreci de izliyoruz. Ama tabii kendi kendime cevaplamış olmayayım. Sonuçta burada seçilen bazı kavramların dönemi için zaten çok ciddi birtakım politik işaretler oldu, hem teorik hem pratik anlamda. Orada izlediğim bir sergide yanlış hatırlamıyorsam dört yüz elli sanatçı falan vardı.

Kabaca bakarsak, böyle bir sanatçı topluluğu içerisinde, ciddi politik referansları olan, yani hem beden politikaları, hem kimlik politikaları, hem cumhuriyet politikaları üzerine ciddi eleştirel işlerin olduğu süreci de gördük. Bu konudaki yaklaşımınız neydi? Bir süreci değerlendirdiğinizde ne söyleyebilirsiniz?

H.K.: Genç Etkinliği zaten, bir kafa tutma diye, bir karşı çıkma diye düşündüğümüzde, onun kendi içerisinde barındırıldığı siyasal iktidarlarla bir meselemiz vardı. Bizim asıl örgüt olarak gündemdeki meselemiz siyasal iktidarlarla aramızdaki sorunu çözme meselesiydi. Yani onların tayin ediciliğini elden almak. Ve başarabildiğimiz takdirde sanat için gerçek özgürlük alanını üretecektik. Onun için siyasetçinin alanını daraltmaya yönelik girişimlerimiz vardı bizim örgüt olarak. Sanatçı açısından ise,

tamamen sanatçının özgürlük alanı genişleyecek ve hiçbir kısıtlama alanı kalmayacaktı. Hatta biz bunu o kadar şiddetli vurguladık ki kendimiz de kısıtlama uygulamadık Genç Etkinlikte. Hatta Habitat II sergisinde çağrı yaptık, beş yüz altı yüz dolayında başvuru geldi. Bunların mekâna sığması mümkün değildi. Oturduk, bir mektup yazdık, dedik ki; zorunlu bir sınıflandırma yapmak zorunda kaldık –seçme de demedik– yapıtınızı sergileyemedik, sizden özür dileriz. Ancak yakın zamanda çıkaracağımız bir katalogda yapıtınız yer alacaktır dedik. En sonunda oturduk küçücük bir katalog çıkardık, çok güzel oldu. Benim veda kataloğum gibiydi. Sanatçıya şunu hep deklare ettik, dedik ki: Siz mutlaka özgür bir söylem alanına sahip olmalısınız ve biz bunu size sağlamak istiyoruz ve kendi etkinliklerimizde de bunu uyguluyoruz. Bu nedenledir ki bizim etkinliklerimiz süresinde siyasal iktidarlar da bunu anladı. Doğrusunu isterseniz bizim etkinliklerimize o anlamda herhangi bir müdahale de gelmedi. Şimdi bakıyorum bayağı müdahale edilecek işler de vardı. O bir iklimdi ve bir yelpazeydi. Biliniyordu ki bunlara müdahale edersek karşısında çok güçlü bir direnç bulacağız. Biz bu anlamda, ülkeyi yönetenler açısından baktığımızda, son derece ciddi çekişmeler yaşıyoruz. Son derece ciddi müdahalelerde bulunduk ve bunu çok da pek gözlülükle yaptık. Yani gözümüzü o konuda budaktan sakınmadık. Fakat bunu belli bir tutarlılık içerisinde gerçekleştirdik. Bizim diğer gerçek anlamda söylediğimiz şey: neyi savunursa savunsun, sanatçının söylem alanı en geniş olacaktır. Bütün kısıtlamalara da karşı durduk. Melih Gökçek'e bizim gösterdiğimiz tepki –Mehmet Aksoy ile Azade Köker'in işlerini sansür etmesinden dolayı– olağan üstü bir tepkiydi. O tepki bence inandırıcı oldu ve samimi oldu. Sosyal demokrat dönemlerde, Ercan Karakaş döneminde, İsmail Cem, Fikri Sağlar döneminde, Fikri Bey ile ben çok tartıştım. Fikri Bey biraz siyaseti sokmak istedi ilk başta, bir anıt yarışması vardı. Bütün sendika yöneticilerini vs. koymuştu jüriye. İçlerinde hiç sanatçı ve mimar yoktu. Bir tek Cengiz Bektaş vardı galiba mimar. Onun dışında kimse yoktu. Bayağı bir mücadele ettik. Ciddi miktarda da tepki ürettik ama mesela bizim Mehmet Aksoy'un

yarışmaya katıldığını söylediler. Yani engelleyemedik. Akbank Sanat, Evren Paşa'nın sergisini açtı. Evren Paşa sansürcüdür dedik ve Akbank'ın Ak Galeri'sine bir yıl gitmemeye karar verdik. Şimdi bizim bazı arkadaşlarımız bunu, olur mu? biz burada sergi açıyoruz, 'bizi protesto ediyorlar'a getirdiler. Halbuki, biz Evren Paşa'ya tepki veriyorduk. Evren Paşa resim yapabilir beni hiç ilgilendirmez. Burası bir sanat galerisidir, kültür merkezidir diyerek, onu orada sergilemelerine muhalefet gösterdik. Yani bu alan boş değil ve bu alanın değerleri var, siz istediğiniz gibi davranamazsınız gibi son derece net tavırlar aldık. Bunlarda dönem dönem zorlandık. Habitat sırasında kendi müzenizi kendiniz yapın diye bir kampanya açtık. Rausenberg geldi, çok etkilendi bu sergiden. Bu sergi benim son birkaç yılda gördüğüm en önemli birkaç sergiden biridir, dedi. Ve de bize bir resmini hediye edecekti. Müze için imza topluyoruz. İstanbul Modern'in yanındaki mekânı terk etmemeye çabalıyoruz. Kim karşı çıktı biliyor musunuz? Bizim bazı arkadaşlarımız. Benim işime bir şey olursa, dediler.. Kafa tutmayı başaramadık. Yapıta gelince bazıları biraz geri durdu. Mesela bizim ilk yenilgimiz odur, diye düşünüyorum. Hemen sessizliğe büründük çünkü, sanatçıyla tartışamazdık. Yani bizim meselemiz sanatçıyla tartışmak değildi. Sanatçıyla birlikte davranmaktı. O açıdan bilmiyorum tam sorunuzun yanıtı oldu mu, ama sanatçı için ciddi bir söylem özgürlük alanı açmaya çalıştık. Bu konuda da ciddi ve tutarlı, kararlı davrandık diye düşünüyorum.

L.Ç.: Hakan, ekleyeceğin bir şey var mı?

H.O.: Ben hafızalarımızı tazelemek ve bu konuşmanın bir kitap ile belgeleneceğini düşünerek son olarak sayısal verilerden kısaca sözetmek isitiyorum. İstatistiki açıdan önemli olabilir. Mesela; 1995 yılında *"Sınırlar ve Ötesi"* konsepti, 240 katılımcı, 177 proje ile gerçekleştirildi. 1996 yılında *"Yurt-Yersiz Yurtsuzlaşma"*da, 279 katılımcı, 209 proje vardı. 1997 yılında *"Kaos"* etkinliğin bağlayıcı kavramı olarak saptanmıştı ve yine farklı disiplinlerden 449 katılımcının 315 projesi etkinlikte yer aldı. 1998 yılında ise konseptin konulmamasına karar verilmişti. O yıl ise 290 katılımcı ve 229 proje etkinliğin kapsamında yer aldı.

Burada da görüldüğü gibi, tüm yıllara şöyle bir baktığımızda, proje ve katılımcı sayıları etkinliğe gösterilen ilginin bir kanıtı. Kısacası 90'lı yıllar bu etkinlik çerçevesi ile gençlerin özgürlük alanının genişlediği bir zamansal kesit olarak karşımıza çıkıyor. *"Sınırların Ötesi"* arandı ve ufuk o yıllar için heyecan verici derecede aydınlıktı.

L.Ç.: Peki, çok teşekkür ediyorum. Şimdi isterseniz salona dönelim. Soru, yorum, eleştiri, katkı, sevgi... Peki sizin ekleyecekleriniz var mı hocam?

H.K.: Ben şöyle toparlamaya çalışayım. Aslında geriye döndüğümüzde, bugünü etkilemesi bakımından 90'lı yılların projeleri devam etmedi. Türkiye'de süreklilik çok zor bir iş. O açıdan Türkiye'de önemsemediğimiz bazı etkinlikler var. Bir bakıyorum otuz yıl DYO resim yarışması devam etmiş. Sonuçlarını tartışırız ama arkasında inanan bir kurum var o böyle devam ettiriyor ve gidiyor. İstanbul Resim Heykel Müzesi Derneği'nin daimi sergileri var, devam ediyor onlar. Arkasında inançlı bir insan var çünkü. Türkiye kurumsallaşmayı gerçekleştiremiyor bir yerde. Çünkü, örgütlemeye çok fazla inancı yok. Yapılanmaya inancı yok, yani bozuk düzenden daha çok sonuç çıkarıyoruz gibi bir davranışımız var. Onu sağlamamıştır, ama bence 90'lı yıllar Türkiye'de kırsal alandaki insanların merkezle ilişkisini, diyaloğunu kurmuştur. O zamana kadar böyle bir diyalog devlet eliyle, devlet galerileri eliyle sürdürülüyordu. Ayrıca, deneyselliğin önünü açmıştır. Ama teoriyi, deneysellikler kişiselleştiremedi diye düşünüyorum. O açıdan geleceğe dinamik bir ortam yaratmıştır diye düşünüyorum. Belki yeni dönemde içselleştirmek zorunda kaldığı şey, sermayeyle kuracağı ilişki. Artık, sermaye diye bir gerçeklik var. Dünya hep bunları tartışıyor, biz hâlâ sermayeye ya teslim oluyoruz, ya tamamen karşıyız. O ilişkiyi çok daha iyi yönetmemiz lazım, onlar değil bizim yönetmemiz lazım diye düşünüyorum. Belki o ilişkiyi yeniden sorgulamamız gerekir. Belki, öteki yanıyla hiç unutmamak zorunda olduğumuz şey, teorinin eksikliği, peşimize takılmış en önemli sorundur. Başka bir şey yapmıştır 90'lı yıllar: Özellikle belki bu Genç Etkinlik bence 'Üniversite'yi biraz sarstı. Yani

'Üniversite'yi biraz dönüştürdü. Hakan Bey'in söylediği bir şeyi çok sonra bizim fakültede gördük. Benim dekanlığımdaki büyük projeler için çok rahat ettim. Çünkü 'Genç Etkinlik' onlara büyük proje çözmeyi öğretmişti. Büyük proje çok kolaydı onlar açısından. Yani bir bakıma akademiyi alternatif büyük organizasyonlar yapılabilecek bir noktaya getirdi diye düşünüyorum. 90'lı yılların bu katkısı var. Ama örgütlenme devam etmiyor. Siz bu örgütlenme meselesini daha iyi biliyorsunuz. Onun için bugün sanatçı örgütleri sivil alanın öncü muhalefetini temsil etmiyor, daha çok bir sukunet dönemine girdi. Halbuki biraz daha enerji gerekiyor.

L.Ç.: İzninizle bitiriyorum o zaman. Çok teşekkür ederim.

Haşim Nur Gürel

27 Nisan 2007

Levent Çalıkoğlu: Bu akşamki konuşmacımız Sayın Haşim Nur Gürel. Tahmin ediyorum yazılarından ve bizim ortak düzenlemiş olduğumuz sergilerden de kendisini tanıyorsunuz. Ama kısa bir özgeçmiş olarak, bizim bu broşürde kullandığımız metni aktarmak isterim. Kendisi bu akşam konuşmamızın son bölümünde muhtemelen üzerinde duracağımız Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nin yöneticisi, aslında kurucusu diyelim ve İstanbul Modern'in küratörlerinden birisi. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimi sırasında ilk resim sergisini açar. Eleştirmen, yönetici ve küratör olarak farklı görevler üstlenir. Sergi kataloglarının yanı sıra eleştirmen olarak kaleme aldığı bir dizi kitabı var. Bu akşamki konuşmamızın temeli de bu kitapların dönemsel işaretleri olacak. *Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri, Halil Paşa'dan Günümüze Sanat* (1992), *Portre-Üç Köşeli Görsellik* (1993), *Sığ Sularda Sanat ve Siyaset, Görsellik Üzerine Yazılar* (1996), *Muhayyel Müze, Meraklısına Mektuplar* (1998) adlı kitapları ve dergilerde ve gazetelerde yayımlanmış çok sayıda makalesi bulunuyor. Bu akşam 1990'larda çağdaş sanatın veya bugünkü anlamıyla etrafımızda görmüş olduğumuz sanatın kurumsallaşma sürecine de işaret eden bir konuşma gerçekleştireceğimizi umut ediyorum. Her konuşmada seyirciler arasında

farklı yüzler var, dolayısıyla bu konuşmaların niyetini kabaca da olsa açıklamak isterim. Esas itibariyle 1990'lı yıllara ait küçük bir bellek meselesi üzerine kurulu bu konuşma ve biz bu kadar yakın bir tarihi aslında yaşayanlarla birlikte tekrar gündeme getirmek istedim. Bunun bir kaç nedeni var. Etrafımızda gördüğümüz hem sanat, hem kurum, hem de diğer bütün o alternatif ifade tarzlarının bir ölçüde yeşerdiği süreç 90'ların başı. O yüzden bu süreci iyi takip etmeden bugünü pek kolay anlayamıyorsunuz. Bu nedenle bu döneme birebir tanıklıkta bulunmuş sanatçıları, küratörleri, eleştirmenleri davet edip, hem kendi deneyimlerini, hem kendi tanıklıklarını aktarmalarını istiyorum. Birkaç tane ana mesele var konuşmada. 90'ları kayda alan başka birileri de muhtemelen bunları hep işaret edecektir. Birincisi tabii ki bir bienal olgusu. 80'lerin sonunda başlayan ve bugün İstanbul'u belki küresel bir marka haline getiren İstanbul Bienali olgusu var. Bu fazlasıyla konuşuldu. İkinci önemli olan şey tabii ki 90'ların başından itibaren küratörlük olgusunun Türkiye'ye yerleşiyor olması ve bununla birlikte birtakım yeni kavram ve tartışma zeminlerinin ortaya çıkıyor olması. Haklı olarak 90'lar, 80'lerin sonunda devir olunan neoliberalizmin de etkisiyle yeni bir algılama oluşturdu sanat yapıtı üzerinde. Bu çok teknik bir mesele gibi dursa da aslında bugünkü sanatı da etkileyen bir şey olduğu için çok önemli. Bir diğer önemli olan olgu ise, paradigma değişikliği. Yani sanat yapıtının kendisini konumlandırdığı sahanın derinlemesine ve yataylamasına kesildiği bir alandan söz etmeye başlıyoruz. Bu klasik anlamda Türkiye'de sanat yapıtının işlerliğinin ve algılanışının da değiştiği bir süreç aynı zamanda. Dolayısıyla bunlar da çok üzerinde durulan ve tartışılan başlıklar oldu. Bir diğer önemli şey ise geçen konuşmacılarımızın yani Hüsamettin Koçan ve Hakan Onur'un yaptığı konuşmada da açıklandığı gibi, Türkiye'de Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin 90'ların başından itibaren yapmış olduğu bir dizi önemli sergi ve bunlara eşlik eden kitabın da Türkiye'de çok önemli bir kırılma ve çok önemli bir değişimin iziyle birlikte ortaya çıkışı. Bunlarla birlikte tabii bugün bir çağdaş sanat olgusu ve güncel sanat pratiği diye bir konu geçiyorsa, bunların hepsinin

de 90'larda kendisini –çoğu örnekte hafif, kimi sanatçıda çok güçlü bir şekilde– bugüne doğru aktardığını söylemek mümkün. Şu ana kadar konuşmadığımız konu aslında bu kurumsallaşma süreci. Kurumsallaşma süreci derken, basitçe bir sanal müze örneğinden söz edecek gibi duruyor olabiliriz ama, esas itibariyle Türkiye'de birtakım sanat fuarları farkındaysanız artan bir hızla çoğalıyor. Son zamanlarda bütün bu yeni kültür endüstrisini meydana getiren müzelerin, mekânların kurulmasının da aslında bir ön çalışma süreci var. Ama aynı zamanda bütün bu sürece yerleşen bir kapital meselesi de var. Biz bir ölçüde bunları işaret edelim istiyoruz bu akşamki konuşmada. Ama Haşim Bey'in farklı şapkaları var. O şapkaları bu kurumsallaşma sürecine doğru ben çekmeye çalışacağım izninizle. Şöyle bir giriş yapalım isterseniz. Öncelikle tabii sizi tanıyalım ben bir şeyler söyledim ama, siz de kısaca kendinizi tanıtın lütfen.

Haşim Nur Gürel: Benim görsellikle ilgili sorunum en azından bir elli senelik geçmişe dayanıyor. Yani görsellik küçük yaşlarımdan başlayarak benim ilgimi çekti. Yedi sekiz yaşlarından itibaren resim yapmaya başladım ve 1959-1967 yılları arasında özel resim dersleri aldım. 1966'da Robert Academy'de lise öğrencisi iken, 18 yaşında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Sinan Holü'nde ilk resim sergimi açtım. Ondan sonra araya mimarlıkla ilgili klasik akademik eğitim süreci ve mimarlıkla ilgili büro, konkur, inşaat çalışmaları girdi. 1966'da açtığım ilk sergime bir manifesto yazdığımı da hatırlıyorum. Sanat üzerine yazdığım ilk yazı odur, 18 yaşının heyecanıyla çok sivri köşeleri de olan bir yazıydı. Ondan sonra 83'de, neredeyse Levent'in yaşlarındayken, sanat üzerine sürekli yazmaya başladım. Çünkü, belli şeylerin eksikliğini gördüm. Yani, kendi gördüğüm şeyleri o anki basında, medyada göremedim veya bazı şeylerin eksik yazıldığını gördüm. Bu eksiklikleri giderme amaçlı yazı süreci, bir sergi yazısı için yazar aranırken, eşimin beni önermesi ile başladı ve ondan sonra da sürdü. Bu arada koleksiyon tutkum da 70'lerin sonunda, ve önemli sanatçılarla belli zaman dilimlerini paylaşmakla, onların koleksiyonlarından da esinlenerek başladı. Zaten sergiler üzerine

yazılan yazılarla başlayan saptamalar, genel gözlemlere ve olgular üzerinde daha sistematik bakışlara yöneldi. Ben yazılarımda her zaman belirli temel şeylere dikkat ettim. Birincisi, her zaman yazı dilimin anlaşılabilir olmasına çalıştım. İkincisi, yazdığım konuyu o zamana kadar bakılmayan bir bakış açısından görmeye ve anlatmaya çalıştım. Bir başka şey, çok tekil veya belirgin bir örneği ele alırken bile, onu daha geniş olgularla birlikte değerlendirmeye, o örneği daha doğru genellemelere veya daha doğru gelişeceği yönlere çekmeye çalıştım. Şimdi bakıyorum bu üç tane kitabımdaki yazıları şöyle gruplandırmışım. İlk kitabımda mesela "Ressamların Kaderi Üzerine" diye bir bölüm var. Burada aslında koleksiyonerlik tutkusunun insanı teğet getirdiği ilginç durumlar var. Bir sanat yapıtının da kendine göre bir yaşamı var. Hep düşünmüşümdür, duvarımıza astığımız bir yapıt, yüz senelik bir yapıt kim bilir neler görüyordur, neler yaşıyordur, bir kamera gibi düşünülse, kaç tane kuşağın değişimine, normal insan yaşamının çok üstünde bir zenginliğe şahit oluyordur? Bu beni heyecanlandırıyor, örneğin Halil Paşa üzerine bu konuları hissederek, düşünerek yazmıştım. Bir başka benim önem verdiğim konu, çağdaşım, kuşaktaşım olan sanatçıları izlemek. Yani ben şunu düşünüyorum: Her kuşak kendi eleştirmenlerini yetiştirmeli ve o kuşağın sanatçılarını o kuşağın eleştirmenleri kaydetmeli, takip etmeli. Benim bu anlamda "İzlenen Sanatçılar Üzerine Yazılar" diye kitap bölümlerim var. Bir de yaşamımın bir dönemini paylaşmaktan onur duyduğum Cihat Burak üzerine oldukça çok sayıda metin yazdım, yapıtlarını yorumlamaya çalıştım. Çünkü, siz bir şey yaşıyorsunuz, onu paylaşmazsanız o uçup gidiyor. Yani bunları yapmak lazım. Yine yakından tanıdığım Adnan Varınca, Ali İsmail Türemen, yine çok genç yaşta kaybettiğim bir yakınım olan Gül Derman ve başka ressam arkadaşlarım üzerine de yazılarım var... Bunları görev bilinci ile yapmaya çalıştım. Bir başka konu, yani daha genel konulara giren şey, "Eleştiri Yazılarım". Bunlarda da 80'lerin başından günümüze kadar, elimden geldiği kadar koleksiyon olgusu, koleksiyonerlik, uluslararası çağdaş sanat sergileri üzerine düşündüklerimi içeriyor. Levent'in bahsettiği ilk bienalle ilgili ilginç bir

anım var Şenol Yorozlu'yla. Mekânı görmeye beni de çağırdı "sen mimarsın, gel" dedi, "bu hamamda bir sergiye katılıyorum, birlikte bakalım, sen mimar olarak belki birtakım öneriler getirebilirsin". O günü hatırlıyorum, hoş bir zaman paylaşımı olarak... Gittik Sultanahmet'e, hamamı gezdik, sonra da o, üçgen yapıtlar, kubbelerin kare mekândan kubbeye geçişteki üçgenlerden yola çıkan bir tuval formu üzerine kurulu ve bence başarılı işler üretti. Neticede görselliğin bir sürü kapısı var, insana getirdiği bir sürü zenginlik var. Koleksiyon yaparak, sergi gezerek, yazı yazarak, resim yaparak bilgi biriktiriyorsunuz ve bütün bunlar bir şekilde birbirine kenetleniyor. Ben hem resim yapan, hem sanat üzerine yazan, hem koleksiyon yapan, hem de bunlar üzerine düşünen biri olarak bir noktada hep kendimi geliştirmeye çalıştım. Fakat, bir noktada gördüm ki bu bayağı zorlu ve ömür tüketen bir uğraş, ve bizim toplumumuzda da kişinin kendini bu anlamda geliştirmesine destek verecek kurumlar yok. 1990'ların ortasından itibaren müze odaklı konuyu her açıdan inceleyen yazılara yöneldim, bunu tetikleyen de özellikle Bilbao'da açılan Guggenheim Müzesi oldu. İki buçuk milyonluk bir Bask ülkesinin bu kadar büyük bir projeyi yaparken altmış yetmiş milyonluk bir Türkiye'nin hâlâ mevcut müzelerini çalıştıramaması, modern ve çağdaş sanat müzelerini açamaması, benim son dönem yazılarımın ve *Muhayyel Müze* kitabımla vurgulanan sanal müzeye yol açan yazılar dizisinin başlangıcı oldu. 20 Mayıs 1998'de *Muhayyel Müze* yazısı yazıldı ve bununla ilgili yazılar sanal müzeye kanalize olduğu için bundan sonra da dergiler yerine internette Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nde yayımlandı. Böyle bir süreç yaşadım.

L.Ç.: Peki, şuradan mı devam edelim. Aslında biz uzun süreden beri birlikte çalıştığımız için bazı şeyleri konuşmuyoruz. Konuşmadığımız zaman da biliyoruz aslında, ama konuşmamız gerektiği zaman da konuşmuyoruz. Şimdi ben Haşim Bey'i çağırırken aslında temel olarak en önemli konuyu size aktarmayı unuttum. Biz daha önceki bütün konuşmalarda şöyle bir olguya işaret ettik. 90'larda Türkiye'de, daha önce yerleşmiş olan bir resim geleneğinin dışında alternatif *medium*'ların ortaya çıktığını

ve bunun kendi içerisinde bir süreç olduğunu, dolayısıyla iyi yapıt-kötü yapıt tartışmasını da haklı olarak beraberinde getirdiğini, yeni bir *medium*'un kendi kavramsal sürecini de tartması gerektiğini konuştuk. Ama ağırlıklı olarak biliyoruz ki 90'larda bir ölçüde bu coğrafyadaki çağdaş sanat problematiği bu yeni *medium* üzerinden de işliyor. Esas duruş şuydu, 90'ların başında çok tipik bir tartışma vardı bu coğrafyada: Yani "resim öldü, yaşasın enstalasyon". Bu süreçte aslında siz daha çok resim sanatını takip eden bir eleştirmen olarak görev aldınız. Benim sizi çağırmamdaki ilk temel düşüncelerimden birisi buydu. Sonuçta 90'larda resim ölmedi, resim bir şekilde devam etti. Onun yerine farklı ifade alanları daha öne çıkmış gibi durdu. Dolayısıyla 90'larda da resim üretimini sürdüren bir grup sanatçı şu anda da var, 80'lerden de geliyorlar. Hatta Cihat Burak diyorsak, 50'lerden, 60'lardan beri devam eden bir sanatçı topluluğundan söz ediyoruz. Dolayısıyla şunu konuşalım isterseniz. Neydi bu 90'ların başındaki resim enstalasyon tartışması? Bu konu üzerine birkaç yazı yazdığınızı biliyorum.

H.N.G.: 1972-73 ile 1987 arası Sezer Tansuğ'nun telaffuz ettiği şekliyle "galeriler dönemi" diye anılır. Yani özel galerilerin aktif oldukları ve belli ölçüde o günlere kadar üretilmiş, 100-150 yıl boyunca üretilmiş tablo üretimini bulup bunu edinebilecek insanlara ulaştırdıkları bir dönemdir. Özal döneminden sonra müzayede evlerinin ortaya çıktığını görüyoruz. İstanbul Bienali'nin gelişme sürecini görüyoruz. Ben bu galeriler döneminde, o dönemin aktif sergi ortamında yetişen biri ve sanatçıları da yakından tanıyan biri olarak biliyorum, çağdaş sanatla ilgili galeri sayısı çok sınırlıydı. Maçka Sanat Galerisi "Beş Gerçekçi Ressam" ile bir açılış sergisi yaptıktan sonra bir ölçüde modern ve çağdaş sanata yöneldi. Ben daha çok tablo üreten ressamlara odaklı yazılar yazdım ilk başlarda. Ama sonra bienal olgusunun da içinde olarak ona yönelik değerlendirmeler yapmak kapısı da açıldı benim yazılarımda. Mesela en ilginç yazılarımdan biri Akademi'deki 1997 bienali ile ilgili bir toplantının ardından yazdığım "Bienal Kartelinin İstanbul Toplantısı" başlıklı yazımdır. 1999'daki Paolo Colombo'nun Bienali için ise, "Dalgaların Efendisi" başlıklı yazım

vardır. Yani kendime göre gördüğüm eksiklikleri, yetersizlikleri veya yanlışlıkları vurgulamaya çalıştım, ki genelde bu Türk sanatçılarının yetersiz ve az temsili konusudur.

L.Ç.: Peki, resim meselesine geldiğimiz zaman, 90'ların başında bir resim enstalasyon tartışmasını yaşadık, bu kesin. Bu tartışmayı nasıl değerlendirmek lazım?

H.N.G.: O da yaşandı. Daha öncesinde de Figür - Soyut tartışması yaşandı.

L.Ç.: 87'ler 90'ların başı gibi. O tarihlerde yazılan makaleler bunu gösteriyor. 1991-92'de bir taban var. Türkiye'de "resim öldü, yaşasın enstalasyon" tartışması sürüyor. Nasıl bir süreçti o? Takip edebildiniz mi o süreci?

H.N.G.: Benim ağırlıklı konum değildi, ama bir ölçüde takip ettiğim, bizde o dönemde sırf bienal ile sınırlı kalan bir şeydi. Bienal dönemlerinde bir de Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları Sergileri'nde ortaya çıkan bir olguydu. Tamamıyle iki ayrı kulvar olarak başladığını söyleyemeyiz. Çünkü ilk başta tuval resmi de vardı bu sergilerde ve bienallerde. İlk iki bienalde tuval resmi ağırlıklıydı. Üçüncü bienalden itibaren enstalasyon odaklı çizgi daha belirginleşti, ağırlık kazandı.

L.Ç.: Peki, hangisi daha ağır basıyor? Resmin hakikaten hem anlam düzeyinde, hem de toplumsal bağlamda ya da diyelim ki çağdaşlık düzeyinde kendisini yeteri kadar ifade edememesi mi, yoksa bütün bu üçüncü bienal sürecinden beri artık iyice kendisini gösteren alternatif *medium*'un baskın olması mı? Yani bu kopukluk sizce nerede aranmalı?

H.N.G.: Benim söylemeye çalıştığım da bu. Yani ana kurumlar, müzeler oluşmadığı için, iki senede bir, modern demeyeyim, çağdaş sanata açılan pencere, çok yetersiz bir pencere. İkincisi, iki buçuk ayda bu ne kadar algılanabilir ki? Yani bienallerde sergilenen yapıtlardan, enstalasyon tarzı işlerden hiçbiri edinilmedi koleksiyonerlerce bildiğim kadarıyla. Çağdaş sanatçının arkasında duran koleksiyonerler, müzeler olmadığı zaman, zaten son derece sınırlı bir yerel sanatçı kitlesi temsili varken, bunları iki sene sonra tekrar anımsayıp üstüne bir tuğla olarak koyabilmek imkânsızdı bence.

Ama mesela öbür tarafta o yıllarda etkili olan önemli sanatçılar her yıl sergi açıyorlardı, yeni resimler üretiyorlardı. En azından görsel eğitim açısından izleyip hem onlardaki hem kendinizdeki gelişimi takip edebileceğiniz bir süreçti. Ayrıca benim koleksiyon tutkumu da hesaba katarsanız, sırf görmek için değil, edinmek için de takip edilen sanatçılar ve olgular vardı benim için. Bu da hem önemli sanatçılar bazında, hem genç sanatçılar bazında bir süreçti... Yabancı sanatçıyı edinme disiplini de o yıllarda pek yoktu.

L.Ç.: Yani şöyle mi algılamamız lazım bunu? Eğer 90'ların başında biz bugünkü gördüğümüz örnekler gibi birtakım müzelere sahip olsaydık, bu müzelerde de bizim belleğimiz, tarihimiz sergileniyor olsaydı, bütün bu alternatif ifade olanakları o sürecin içerisinden çıkmış gibi algılanır mıydı?

H.N.G.: Feshane Müzesi kurulsaydı bugün bir on yıl kazanmıştık. Bugün İstanbul Modern'de sergilenen ressamların iki sene içinde nasıl piyasalarının değiştiğini görüyoruz. Yani bir sanatçı, arkasında duran bir galeri, bir koleksiyoner, bir kurum yoksa unutuluyor. Hele günümüzde insanın ilgisine rekabet eden o kadar çok olgu var ki, bunun için de sergisi sırasında sayfa sayfa röportajlar bile verse, kısa bir dönemde, bir haftada on günde, bir sanatçı, ona sürekli referans olabilecek bir kurum içinde temsil edilmiyorsa o sanatçı, bu bellek parçası uçup gidiyor. Her şey buza, suya yazılmış yazılar oluyor. Bu nedenle benim bir noktadan sonra yapmaya çalıştığım şey, örneğin 90'ların ortasında başlattığımı veya tekrar gündeme getirdiğimi düşündüğüm bir olgu "Başyapıt" tartışmasıdır, "Türk Resminin Başyapıtları" konusu... Bunun nedeni neydi? Eksikliğini hissettiğimiz kurumlar, müzeler kurulacaksa bunun tartışmasının önceden yapılması lazım. Mesela siz de yaşadınız onu, Modern Türk sergisinde. Bir girişim başlatıldığı zaman, bizde zannediliyor ki bir bina yapılırsa ve yapıtlar alınırsa müze kurulur. Asıl önemli olan düşüncenin netleşmesidir. Bir düşünce netleşmezse para da olsa, imkân da olsa, mekân da olsa o kurumu var etmek çok zor. Bugün hâlâ o tartışmalar belli ölçüde yapılıyor. Bunu bir tek kurumla da çözmek olası değil, çok sayıda kurum olması lazım. Dünyada çok çeşitli müzeler var ve her birinin de

farklı şeyler sergilediklerini biliyoruz, çok örtüşen alanları seçseler bile. O bakımdan bizim resim bazında, heykel bazında, seramik bazında, çağdaş sanat medyaları bazında her şeyin tartışmasını yapmış olmamız lazım ki, en az hatayla ileriye gidebilelim.

L.Ç.: Bu resim ve enstalasyon tartışmasının şöyle bir boyutu daha var. Burada da daha önceki konuşmacılar, özellikle birkaç kişi özellikle vurguladı: Sonuçta 90'ların başında enstalasyon süreci dediğimiz süreçte, bir malzeme hiyerarşisi yapmıyoruz, yapmamamız gerekir. Her ne kadar 90'lardaki tartışmada böyle bir hiyerarşi kurulmuş olsa da, bugün artık böyle bir şey olmadığını bizzat 90'ların başında hiyerarşi kurmuş olanlar dahi kabul ettiler. Ama konuşmanın şöyle bir noktası da var tabii ki. 80'lerle birlikte her ne kadar bu galericilik süreci, bienal sürecinde kendisini biraz geriye arkaya atmış gibi dursa da bu konuda çok emin değilim ne kadar geriye attığına. Çünkü, bugün hâlâ devam eden bir resim piyasası söz konusu. Çağdaş sanatı bir ölçüde buraya farklı ifadelerle sunmaya çalışan insanların da dile getirdikleri en önemli sorun şu aslında: Sonuçta sanat yapıtı bir eleştiri düzleminde kendisini görünür kılar. Yani resim geleneğinin 90'ların başında piyasa ilişkisine çok fazla teslim olduğunu, doğal olarak o eleştiri gücünü de bir ölçüde teslim ettiğini savunuyorlar. Onun yerine alternatif olarak bugünkü *medium*'ları kullanan enstalasyon sanatını tercih edenlerse -devlet iktidarı olabilir, politik iktidar olabilir, sanat piyasasındaki iktidar düzeneği olabilir- daha eleştirel bir dile sahipler. Böyle bir karşı cepheden de bir yüzleşme yarattıklarını da savunuyorlar.

H.N.G.: Ben şuna inanıyorum. Önemli olan sanatçının yaratıcılığı ve bakış açısının sağlamlığıdır. Mesela, 85'lerde Cihat Burak'ın yaptığı resimleri biliyoruz. *Our First Lady* diye Semra Özal'ı yerden yere vuran bir resmi vardır. Tuval resminin ustalarından birisi olan Cihat Burak 1969'da *Başkomutan* resmiyle Süleyman Demirel'i nasıl yerin dibine geçirdiyse, bence çok sanatkârca bir yaklaşımla 1985'te 70 yaşındayken, bu sefer Anavatan partisi iktidarıyla ve onun "kültürsüz" diyeceğim yaklaşımıyla, yaşam tarzıyla hesaplaşmıştır. *Vizyon* dergisinin kapağındaki bir

fotoğraftan yola çıkan, derginin içinde gardırobunu sergileyen bir Semra Özal'ı konu edinmiştir kendisine. Onun için o dönemde çağdaş medyaları kullanarak aynı kalıcılıkta ve sertlikte iş üretemeyen sanatçılar da olmuştur. Yani, bence Orhan Peker'in bir lafı varmış, kendim duymadım ama bana aktarıldı; kendisine bir sanatçının yapıtları hakkında fikir sorulduğunda "mühim olan onu iyi yapmak, kesici yapmak, vurucu yapmak. Ama bu tuval kullanarak da yapılabilir, video kullanarak da" diye. Ben şimdi de aynı fikirdeyim, o zaman da aynı fikirdeydim. Beni etkileyen, nitelikli bulduğum her şeye ilgi duymaya çalıştım ve onları kendime göre yorumlamaya çalıştım, takip etmeye çalıştım. Ama dediğim gibi Türkiye'deki kurumların eksikliği bu süreci de zor kılıyor. Bir noktada benim gerek yazı yazma, gerek sanal müze projesine bu kadar zaman ayırmamın bir nedeni de, benim çektiğim bu zor yolu başkaları için daha kolay kılmak, genç kuşakların daha az zaman kaybederek benim deneyimimi, benim yaşadıklarımı bir şekilde paylaşmaları isteğidir.

L.Ç.: Şüphesiz bu iki alan için de geçerli. Sonuçta biraz önce söylediğim gibi, bir malzeme hiyerarşisi yapmayalım. Ama resimle uğraşan, iki boyutlu zemin üzerinde uğraşan birisi de spesifik örnekler de taşıyabilir. Cihat Burak gibi isimler de olabilir. Diğer alan için de bu geçerlidir. Diğer alanda da bazı sanatçılar var ki o dönemde yapmış olduğu işlerle kalıcılık taşıyabiliyorlar. Bu alana daha bir kuşbakışı baktığımızda – dönemi yaşadığınız için soruyorum – böyle bir şey söz konusu mu hakikaten? Resmin pazar ilişkisinde gerçekten rotasını yitirmiş olduğunu – bir iki ismi dışarıda tutarak – en azından düşünebilir miyiz? Düşünmemiz mi gerekir? Bu alışveriş kültürü biraz bunu sağlamış mıdır?

H.N.G.: Üç boyutlu enstalasyonun korunması, saklanması çok zor. Gülsün Hanım'la (Karamustafa) burada yaptığınız konuşmayı izlemiştim. Daha problematik. Halbuki sanat yapıtı bir meta. Tablo dediğimiz sanat yapıtının bir meta değeri de olduğu ve daha kolay saklanabildiği için daha fazla tercih edilmiş. Öbüründe kurumların, kişilerin, "baştan satın alan tavır" diye bir yazımda dile getirdiğim sponsorluk tavrı içine girmiş olmaları lazım. Yani

çağdaş sanatın baştan birine benimsetilmesi, beğendirilmesi lazım. Halbuki tablo üreten sanatçı, daha özgür olup, yapıtını üretip galericisi kanalı ile alıcısına sunma şansına sahip. Bu bir farklılık getiriyor. Kurumların olmaması çağdaş sanatın gelişimini ve kuşakların birbirine eklenmesini daha da zorlaştırdı. Bugün de aynı şey geçerli. Bugün üretilen çağdaş sanat örneklerini de biz sürekli görebileceğimiz bir mekâna sahip değiliz, veya çok sınırlı ve kısıtlı zamanlarda görebiliyoruz. Bazı uluslararası çağdaş sanat yapıtı örnekleri Proje 4L'de dönüşümlü olarak sergilenebiliyor. Mesela orada da o koleksiyonu, 80'lerden veya 90'ların başından günümüze Türkiye'de üretilmiş önemli çağdaş sanat eserlerini bir arada görebilme olanağımız yok. Böyle bir ortamda neticede yine mesela genç kuşakları da tablo üzerinden eğitmek durumunda kalıyoruz. Okul gezileri yine İstanbul Modern'in eğitim projelerine gidiyor. Yine tablo üzerinden bir eğitim görüyorlar. Halbuki dışarıdaki örneklere baktığımızda her tür medya üzerine eğitim programları var. Bu tabii bizim baştan değindiğimiz kurumsal eksiklikten kaynaklanıyor.

L.Ç.: Bütün bu tartışmaların içerisinde çok dillendirilmemiş olsa da hissettiğimiz şöyle bir durum var: Nihayetinde 90'ların başında da resimle uğraşılıyor şüphesiz. Ama bu sanatçıların hepsi çok tekil bir ilişki içerisinde. Kendi sahnelerini hep kendi sırtlarında taşıyarak, o ilişkiyi kişisel çabalarla sürdürmek zorundalar. Ama diğer alana baktığımızda, bütün bu yeni olduğunu ileri süren, bir ölçüde politik sahneyi de harekete geçirdiğini düşünen sanatçılara baktığımız zaman, onların katılımı ile yapılan büyük sergiler var. Dolayısıyla sanki büyük sergilerin kavramsal çerçevesinde oradaki işlerin çarpıcılıkla belki direkt bir anlatımla konuyu önümüze getirmesinden kaynaklanan bir avantajı da var diyebiliriz, buna bir vizyon değişikliği de diyebiliriz. "Öteki" sergisini düşünelim. 96'da Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin düzenlemiş olduğu genç sanatçılara yönelik, yeri geldiğinde dört yüz sanatçılı katılımları düşünelim. Oradaki birtakım kavramlar Türkiye'nin de içerisinden geçmiş olduğu sürece de tekabül ediyordu. Dolayısıyla bir ağırlık da oluşturuyor, bunu kabul etmek lazım. Öteki 90'ların

en büyük tartışmasıydı. Aramızda var bunu hatırlayanlar, benim de yaşım tutuyor. Yer gök ötekiydi. Artık belli bir yerden sonra kusmaya başladık, yani öteki, öteki, öteki... bambaşka bir yere götürdük tartışmayı. Ama bu büyük sergilerin de yeni sanatın algılanmasında veya onun politik görünmesinde çok büyük etkisi var. bu kavramlar da Türkiye'nin içerisinden geçtiği sürece de işaret ediyordu. Türkiye'nin o küreselleşme olgusuna tekabül ediyordu. Türkiye'nin kuzey-güney, doğu-batı ekseninde almış olduğu göç meselesine de işaret ediyordu. Tabii ki sanatçıların, özellikle de genç sanatçıların kendilerini dile getirme, tarif etme konusunda birtakım kavramları da ödünç aldıklarını gösteriyordu. Biz burada küratörlük olgusunu çok uzatmayalım ama küratörlük olgusunu tartışırken şunu görmemiz gerekiyor: Vasıf (Kortun) olsun Ali (Akay) olsun, onlarla birlikte özellikle post-yapısalcı süreçten devir alınan hem bir kavramsal çerçeve hem de bir yöntem tarzı öğrendik. O yüzden bu sahnede de haklı olarak birtakım kavramlar bize 90'larda değişen Türkiye'nin o yapıtlarla birlikte kendisini ifade ettiğini ve çok sayıda izleyicisinin olduğunu hissettirdi. Bu değişim içerisinde – benim fikrim tabii – bu tekillikten kaynaklanan, yani resmin tekilliğinden kaynaklanan bir geriye düşme hali de var. Şimdi haklı olarak bir galeriye girmek zorundasınız o resmi görmek için. Yayın takip etmek zorundasınız. Çok az yayın çıkıyor ortaya. Ama öbür tarafta, her medyada görünen, gazetede, televizyonda bütün bu sosyal hayatın değişen alanlarında kendisini görünür kılan bir ifade tarzı da var. Baskınlığının etkisi biraz oradan geliyor gibi.

H.N.G.: Şimdi aynı şeyi söyleyeceğim. Türkiye'nin sorunu görünürlülük alanlarının sınırlı oluşu. Başta biliyorsunuz dergiler bunun taşıyıcısı oluyorlar. 90'ların başında, 91'den itibaren mesela fuar penceresi açılıyor. Tek kanallı televizyondan bugün sayısız kanallı ve her birinde de görsel sanat programları olan bir yeni medyalar dönemi var. Tek tük gazetelerimizin sanat üzerine yazan kadrolu köşe yazarları olmaya başlıyor. Ama bunlar çok yavaş gerçekleşiyor. Yayın bizde 80'lerde çok sınırlıydı. Yapı Kredi'nin başlattığı "Ressamlar Dizisi" vardı, ki ben bunların bazıları hak-

kında eleştiri yazıları da yazdım. Hâlâ aynı fikirdeyim, yazdığım eleştirilerin ardında duruyorum. Bazı şeyler yapıldı, yeni kulvarlar açıldı, sanatımızın bellek temellerini oluşturmak için. Ama bunlar çok doğru da yapılmadı. Mesela Yapı Kredi kitaplarının ilginç bir üretim yöntemi vardı. Şimdi nasıl bilemiyorum, ilk kitaplarında "hazırlayan" diye bir kavram vardı, hazırlayana değil de, başka birine bir makale yazdırılarak, koleksiyonerlerden temin edilen yapıtları da ardına dizerek yapılan sanatçı kitaplarıydı bunlar. Söylediğiniz konular doğru. Ama o kadar çok eksikliklerden geçerek bugüne vardık ki, ve o eksikliklerin ve hataların günahlarını yaşayarak bugüne geldik ki, yapabileceğimiz yine her şeyi tekrar tekrar onararak gözden geçirerek kurumlarımızı çoğaltmak ve bunlarla genç kuşakları eğitmeye çalışmak zorundayız. Çünkü 90'lardan günümüze galerilerin geri düşmesi, galeriler krizi, dünyada da yaşanmıştır bu. Bizim birkaç kuşak galeri izleyicisini kaybettiğimizi düşünüyorum. Bizim de kuruluşunun içinde olduğumuz İstanbul Modern projesi 2004 sonunda başlayana kadar, sergi gezme alışkanlığını kaybetmiş bir genç kuşak vardı elimizde. Ben mesela Teşvikiye'de çok işlek bir galeride sergi açtığımda yukarıdaki pasaj insanlarla dolu iken aşağıya sergiyi gezmeye kimsenin inmediğini bizzat yaşadım. Böyle bir süreç yaşadık. Onun için bu müzelerin kurulup genç kuşaklarla iletişim kurmaları, her tür içerikten, her tür medyadan hem yapıt biriktirerek, hem sanatçıların neler yapmak istediklerini kayda alarak, bu sürekliliği sağlamaları çok önemli.

L.Ç.: Demek ki, o zaman biraz rota değişti değil mi? Bu sanat fuarı meselesi de çok konuşuldu. Sanat fuarlarının ilki 91'de. Şöyle bir şeye işaret etmekte sanki fayda var: 1991 yılında zaten Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneğinin girişimi, öncülüğü, sahibiyeti altında ilk fuar gerçekleştiriliyor. Geçen gün burada Hüsamettin Koçan çok detaylı ve güzel bir şekilde de anlattı. Aradan yaklaşık bir iki yıl geçtikten sonra bakılıyor ki bu işin çerçevesi sanatçıların çok ötesinde, muhayyelelerinin çok çok daha ötesinde olduğu için, TÜYAP'la bir ortaklık kuruyorlar falan filan. Neyse benim burada önemli gördüğüm şey şu: 90'larda bütün bu

değişim varken, sizin de vurguladığınız gibi, 90'ların başında çağdaş sanat eserlerini görebileceğimiz şekilde birileri satın alsaydı, bir müzeye dönüştürseydi, bugün bu tartışmanın şekli muhtemelen değişirdi.

H.N.G.: Aslında proje oydu. Fuar 1991'de niye başlatıldı? Bu kendiliğinden mi oldu? Yani 93'deki Feshane Müzesi projesi yürüseydi –biliyorsunuz fuarın ilk iki senesi yereldi, üçüncü senesinin uluslararası olması planlanıyordu- tam fuar ile müzenin çakıştırıldığı bir projeydi, akıllıca bir projeydi. Ama, Feshane projesinin yürümemesi, belki de PSD'nin çekilmesinin bir açıdan nedeniydi. Çünkü, görücüye çıkarılan bir mal vardı, ama bunu sahiplenecek bir kurum oluşamamıştı.

L.Ç.: Ama şöyle yanlış giden bir şey de var. Sanat fuarları bütün bu galeriler etraflarında olan değişimin hiç farkında değiller. Yani herhangi bir sanat fuarında, ben ancak son iki yıldır bir videonun veya bir enstalasyonun sergilendiğini görüyorum. Dolayısıyla sanki kaçırılmış bir süreç de var ortada. 90'ların başında birtakım galeriler etraflarındaki o değişimin farkında olsalarmış, çünkü sonuçta bir sanat yapıtının el değiştirme sürecini üç aşağı beş yukarı hepimiz biliyoruz. Ya sanatçı direkt atölyeden satar, bu yeni bir eser için çok zordur ya da sanatçıyı temsil eden bir galeri vardır, dolayısıyla bir kurumdan söz ediyoruz, o kurumun taahhüdüdür, o kurumun güvencesidir. O yapıtın iyi bir yapıt olduğuna dair bir destektir, provenanstır.

H.N.G.: Maçka Sanat Galerisi bunu belli ölçüde fuarlara taşıdı. Ben hatırlıyorum önemli yabancı sanatçıları da sergilediler bazı fuarlarda. Ama tabii bu çok sınırlı idi. Türkiye'de bakıyorsunuz belirli atlama taşlarını, bir kuşağın belleğini aktarma görevini bazen bir kişi, tek bir sanatçı yapıyor. Her yıl sanat okullarından bir sürü kişi mezun oluyor, geriye o yıldan kalıcı belki de bir sanatçı kalıyor. Ben çizelgeler yapmaya meraklı olduğumdan bakıyorum bunlara, mesela her sene yüzlerce sanatçı adayı mezun oluyor, ama bugün adını hatırladığımız veya sürekliliği olan sanatçı bir iki, bazı yıllarda. Akademi bir sürü mezun veriyor. Ama 1923 doğumlulardan günümüze kalan bir sanatçı veya iki sanatçı olabiliyor. Bugün

de aynı şeyleri yaşıyoruz. Bir sürü yol kat edilmesine rağmen Türkiye'nin büyümesine, zenginleşmesine, daha global dünyayla ilişkilerini kurmasına, pencerelerini çoğaltmasına rağmen, bugün de benzer sorunlar yaşıyoruz.

L.Ç.: Peki, her ne kadar son bir yılda hakikaten bir enflasyon yaşansa da, sanat fuarlarının gelişimini nasıl değerlendirmek lazım? Bütün bu baştaki uluslararası vizyon yerine geldi mi, gerçek anlamda bir pazardan, bir sanat fuarının hedeflediği bir pazardan söz etmek mümkün mü? Ya da bu süreç tabii Türkiye'nin kendi ekonomik süreci ile de ilişkili şüphesiz. Yani sanat yapıtı bir meta değeri taşıyorsa, o coğrafyadaki ekonominin de varlığı ile bir meta değeri taşıyor demektir. Bu süreçte ne oldu? Kabul edelim, düşük bir piyasadan söz ediyoruz, rakamsal çerçevesi son birkaç yıldır belki birkaç milyon dolara ulaşmış olabilir ama, nihayetinde bir daralma da var.

H.N.G.: Şimdi dünyada da bu böyle. Yani bizdeki fuarların çoğalmasını ben olumlu görüyorum. Neticede uyuşamayacak yapıdaki kişileri ve kurumları zorla bir cendereye sokmanın da bir anlamı yok. Bir de rekabet itici güç olabiliyor, pazarı da büyütebiliyor. Ama, yine çözüm için şuna bakalım: bir sürü kurum var, bir sürü büyük şirket var. Hangisi kendi bünyesinde sürekli olarak bulunan bu konuda danıştığı profesyonel kişilere yer verebiliyor? Ben maalesef bütün hayatım boyunca herkesin iyi kötü fikir beyan edebildiği işlerle uğraşmak zorunda kaldım. Mimar oldum, bütün ev hanımlarının mimarlıktan daha iyi anladıklarını düşündüklerini gördüm. Sanat danışmanı oldum, "beğendim, beğenmedim"e indirgenebilecek süreçlerle karşı karşıya kaldım. Konunun sizin beğeninizle onun beğenisi arasında bir kişilik problemine dönüştüğünü gördüm. Bu nedenle mümkün olduğu kadar yapıt yorumlarını, değerlendirmelerini daha akılcı ve sistematik yapacak yönde yazılar da yazdım. Ama şunu yaptık biz aslında, ve ben buna da değinmek istiyorum, her koşulda bizim gibi eksikleri olan, belirli temel nosyonları oluşmamış bir ülkede de, her şeyin sınırlı olduğu koşullarda bile bazı şeylerin yapılabilmesi için olanakların önümüzde olduğunu düşünüyorum.

Mesela düşünün, biz Tüyap İstanbul Sanat Fuarı'nın 2002'de Beylikdüzü'ne taşındığı yıl, orada Eczacıbaşı Holding'in 60. yıl sergisini yaptık, "60 Yıl 60 Sanatçı" sergisini ve orada ilk organize sergi eğitim projesini yaptık. Orada bir eğitim çekirdeği, nüvesi başladı. Oradaki çalışmanın verdiği referansla üç küratörden oluşan ekip olarak İstanbul Modern'in açılış sergisini ve eğitim sergisini düzenledik. Böyle fırsatlar ve imkânlar zorlandığı zaman ve her dönemde eldeki malzemeyle ne yapılabilir diye düşünüldüğü zaman bir yerlere varmak mümkün. Biz ne yazık ki, henüz her türlü olanağın bize seferber edilebildiği bir ortamda yaşamıyoruz. Ama, Türkiye'nin yine de birtakım olanaklar sunduğunu düşünüyorum. Ama, yetinmemek lazım, bir de rahatlığa itilmemek. İşte bizde de müzeler açıldı, iş bitti diye düşünmemek lazım. Çünkü, bu müzeler daha çok işin başındalar. Yapılarına bakıyorsunuz kendi profesyonel kadrolarını hemen oluşturamıyorlar. Çünkü, profesyonel kadroların yetişmesi için de başka kurumlara da gereksinim var. Biz bir şekilde kendimizi yetiştirmeye çalıştık, ama inşallah gelecek kuşaktaki insanlar bu kurumlar sayesinde daha kolaylıkla kendi profesyonel gelişimlerini sağlayabilecekler. Yurtdışında müzeler içinde tamamiyle üniversitelerin içindeki akademik gelişim sürecine benzer, doçentlik vs. gibi mertebeler var ve bazı müzelerin sergi salonlarının alan metrekareleri kadar eğitim bölümleri var. Bizde böyle bir şey maalesef göremiyoruz. Aslında benim hep çaba gösterdiğim işin eğitim cephesi yanıdır. Ve sözü getirip bağlamamız gereken Eczacıbaşı Sanal Müzesi projesi de buradan kaynaklanmıştır. Yani gerçekte var edemediğimiz, birebir mekân içinde yan yana getiremediğimiz izleyici ile en azından internet ortamında o olanaklar dahilinde bir kalıcı sanat yapıtı ile izleyiciyi yüz yüze getirebilmek. Bu proje de Feshane projesinde geriye püskürtülmüş bir kurumun benzer duygularının benim düşüncelerim ile çakışması ve onların hazırlığı ile benim hazırlığımın örtüşmesi sonucunda yola çıktı. Onlar koleksiyonlarını sergilemek istiyorlardı, gerçek müzeyi yapamamışlardı, ben de aklımın erdiği kadar, yazılarımın götürdüğü yönde Türk resmini, heykelini, seramiğini, videosunu, fotoğrafını, karikatürünü sergi-

lemek istiyordum. Sanal müzeye girdiğinizde bütün bunların belli ölçüde kapsamlı sergilerini görebiliyorsunuz. Tüm bunlar için bir sistem getirmek, bir fikir egzersizi yapmak, bir tartışmayı başlatmak istiyordum. Ben bu projenin başlangıç evresinde tanıdığım diğer eleştirmenlere de gittim ve "ben böyle bir proje yapıyorum, 'Türk Resmi'nin Başyapıtları' diye bir liste hazırlıyorum, bunu lütfen eleştirin, siz de 100 yapıt önerin," dedim. Hiçbiri yapmadı. Türkiye'de maalesef paylaşımlı iş yapmak çok zordur. Birisi ortaya çıkınca yalnız bırakılır ki çöksün, yapamasın. Yani dayanışma çok azdır. Bizim Levent ve Ali ile yaptığımız üçlü küratör ekibi çalışması da 2002'den günümüze 5 yıldır sürdürdüğümüz çalışma bence bu açıdan da ilginç bir çalışma ve başkalarının da bir şekilde denemeleri gereken bir tecrübedir diye düşünüyorum.

L.Ç.: Şuraya geri dönelim. Esas itibariyle gerçekten bütün bu sahnede aslında yetişmiş insan, bu alanın içerisinde uzmanlaşması gereken insan sayısı çok az. Bunun için de tabii ki birtakım kurumların eksikliği ortada. Akademik dünyanın giderek kendi içine kapanması, piyasa ilişkilerini, dış dünyayı bir ölçüde belki küçümsemesi, belki ayak uyduramaması gibi bir sürü neden ileri sürülebilir. Ama şu nokta sanki çok daha önem kazanıyor. Küratörlük olgusuna tekrar geri gelmek istiyorum. Çünkü son söylediğiniz şey oydu zaten. 90'larda belki en önemli tartışmalardan bir tanesi. İlk iki bienalde danışma kurulu olsa dahi, bir sergi yapımcısı olarak Beral Hanım söz konusu. 3. bienalin tek bir küratörü var. O da bu alanı farklı bir tarifle üstlendi.

H.N.G.: İlk bienalde daha geniş bir kurul var. Sezer Bey (Tansuğ)...

L.Ç.: Doğan Kuban da var. Ama hemen şunu görüyoruz. 1995'de René Block bunu üstlendi. Sonra bu giderek yabancı küratörlerin çalışma sahasına dönüştü. Ben hatırlıyorum, bu çok ciddi bir tartışma süreciydi. Sanatçısından diğer bütün küratörlerine kadar herkes nasıl olur da yabancı bir küratörün yaklaşık, atıyorum, altı haftalık süre içerisinde, o da farklı zamanlarda gelip gitmesi ile, bu coğrafyadaki çağdaş sanat olgusunu hissetmesi, sanatçıların atölyelerini ziyaret etmesi, kavraması büyük bir tartışmaydı. Bu

tartışmanın bienalde yer alması ikinci üçüncü olasılık olarak ressamların sürdürdüğü bir tartışmaymış gibi dursa da özünde çağdaş sanatçıların da yaptığı bir tartışmaydı. Dolayısıyla şimdi bu olay da aslında bize şunu göstermeliydi. Belli ki 90'ların ilk yarısında Türkiye'de bu alanı üstlenebilecek mesela üç kişi vardı. Yine bir insan eksikliğinden söz ediyoruz. Bu tartışmanın özü, aslında biraz geri kalmışlığın, yani o fodul olmanın yerine getirilememenin de eksikliği ile büyük bir tartışmaydı. Bunu bugün belki taşımıyoruz. Bugün bir bienal küratörü var, yerli yabancı çok fark etmez, onun buradaki tarihi ve belleği ne kadar ciddiye alıp almadığını çok ciddiye almıyoruz, böyle yazılar yazanları da açıkçası geri kalmış olarak falan da suçluyoruz yeri geldiğinde. Bu süreci nasıl görmek lazım? Yani, bu küratör olgusu ne getirdi bize 90'larda?

H.N.G.: Neticede tek seslilik veya daha koordine bir bakış açısının organize ettiği sergilerin daha nitelikli oldukları söyleniyor. Zaten ilk bienallerde çok yamalı bohça bir yapı var. Bazı kişisel sergiler de bienalin içinde yer aldı. Mesela Burhan Doğançay, Erol Akyavaş'ın Askeri Müze'deki sergileri de vardı. Farklı ülkelerden gelen ve bugün çoğunun adını pek duymadığımız bir sürü yabancı sanatçı da getirildi. Aslında bu tarz sergilere baktığımız zaman eski dergilere, kataloglara bakmak da ilginç oluyor. Sanatın insanları nasıl öğüttüğünü ve kalıcı sanatçıların da ne kadar az olduğunu görüyorsunuz. Ama son yıllarda mesela bu neticede küratör sisteminin dünyada da yaygınlaşmasıyla ve çoğalmasıyla bu tarz etkinliklerin daha doğru kararlar ve daha doğru seçimler yapabildiklerini görüyoruz. Yani dünya seviyesinde önemli sanatçıların getirilebildiğini görüyoruz veya bazı şeylerin daha iyi sezinlenildiğini görüyoruz. Ama ben yine söylüyorum, benim temel kaygım -bunları elimden geldiği kadar izledim ve kendimi bunlarla zenginleştirmeye çalıştım- benim temel kaygım, bütün yazılarımda genç kuşakların yetişmesine ve genç kurumların oluşmasına yönelikti benim çizgim. Levent konuyu çağdaş sanata bakış açısından toparlamaya çalışıyor, ama benim temel kaygım, bu yıllarda yapmaya çalıştığım esas şey, eğitim konusundaki çabamdır diye düşünüyorum.

L.Ç.: Peki bende soru bitti. Eğer salonda soru varsa, buyurun lütfen...

İzleyici: Ben bir şey merak ediyorum. Konuşmada 90'lı yıllarda çağdaş sanat resimden bahsettik. Heykel o dönemde neredeydi? Onu merak ediyoruz. Heykelden hiç bahsedilmedi.

İzleyici: Bir süredir biz de kendi aramızda şunu tartışıyoruz. Özellikle heykel üzerinde, sanat ve tasarım içinde kavramsal sanat ve enstalasyonlar vs. şu sıra ilgilendiğimiz, bir ucundan yapmaya çalıştığımız ama geleneksel sanatın bazı klasik değerleri ile akademide gördüğümüz formları ile genel çağdaş sanat formları arasındaki açı bize şunu dayattı. Tasarımcı olmak ile sanatçı olmak gibi bir şey koydu önümüze. Çünkü yaptığımız işlerde mesela enstalasyon yada bir kavram üzerinden ya da bir figür iş yaparken, bundan bahsederken hep bir tasarımdan bir fikir süreci... bunun bir mantıksal dizgisini oluşturarak bir işe başlıyoruz ve öyle devam ediyoruz. Ve karşımıza hep şöyle bir şey çıkıyor. Bu konu üzerine yoğunlaştığımızda o alanla ilgili daha başka sanatçılar neler yapmış vs. gibi araştırmalar yaptığımızda kendi fikirlerimizin 90'lı yıllarda özellikle bazen birebir aynısının yapılmış olduğunu görüyoruz.

İzleyici: Şu anki durumda heykel tekil formuyla hayatını sürdüremez maalesef.

H.N.G.: Evet bir de yapılan örnekler de başarılı değil ise, güçlü değilse, ters de tepebilir.

İzleyici: Ama bir yapıtın gücü ona inanmaktan ve ona yoğunlaşmaktan da geçiyor biraz ve emek harcamaktan, ama bu düşünce...

H.N.G.: Başından itibaren konuştuğumuz konuların, hep tahterevalli gibi olduklarını görüyorsunuz. Biri olmayınca öbürü olmuyor. Ama belki sanatla uğraşmanın ön koşulu da o. Devamlı bir ip üzerinde yolculuk, hem kendinizi geliştirmeye çalışıyorsunuz, hem kendinizi en iyi ifade etmeye, hep sizi en iyi destekleyecek ortamı ve kişiyi veya kurumu bulmaya çalışıyorsunuz veya o kurumu var etmeye çalışıyorsunuz. Yani bu sürekli bir mücadele.

L.Ç.: Şöyle bir şey ekleyeyim mi? Şimdi galiba esas sorun şurada yani siz heykeltraşsınız değil mi? Rahmi Bey'in öğrencisiydiniz

galiba. Bence daha önemli sorun şu: Bizde niyeyse heykel dediğimiz mesele hep bir malzemeye hapis olmuş bir sorun olarak algılanır. Yani sanatçılarımızın hepsi kendisini öncelikle bir malzemede görünür kılıyor. Bakın lütfen, bütün heykeltıraşların tipik sorunu budur bizde. Şunu kavrayabilsek biz, bunu kimi ressamların kavradığını görüyorum ve daha çok çağdaş sanatçılar kavrıyor. Özünde bu düşünsel bir mesele, yani bir düşüncenin serbest bırakılması. Dolayısıyla bunun için o malzemeye ihtiyaç var ise, o malzemeyi bulursunuz zaten. Ama bitmedi, devamı şu, devamı çok, çok daha basit bir şey. Bu düşünce sadece o malzemede hapis olduğu için, kendisini başka alanlara da aktaramıyor. Dolayısıyla çalışmada tek tip bir şey çıkmaya başlıyor. Bu biraz serbest düşünce sahası olarak size en azından hissettirilmeli. Şu an için mesela benim en büyük sorunum genç insanların hayal etmeleri. Ne kadar önleri açıktır, ya da hayali illa da yapacaksın anlamında bir hayal olarak görmek gerekmiyor. Ama projeniz olması lazım. Biz bazı yerler için acaba kim ne yapar kaygısıyla valla saatlerce düşünüyoruz. Çünkü bu konuda düşünmemiş, bu konuda çiziktirdiği bir şey yok. Oysa hayal etmek parayla değil, hayal etmek malzemeyle değil. Heykel sanatçısının en büyük sorunu yeri geldiği zaman proje üretmek değil, sonsuz sayıda bir şeyler düşünmesidir öncelikle. Türkiye'deki durum ortada, bu işi de sizin söylediğiniz gibi yaşam şansı olarak aktarılan para ortada, ama bu hayal etmek için bir engel değil.

H.N.G.: Ama hayalin başlaması için bazı örnekler de olması lazım.

L.Ç.: Ona hiç katılmıyorum. Böyle düşündüğümüz takdirde heykel değil hiçbir şey ileri gitmiyor. Yazının kendisi de böyle bir şey, ben kendi alanım için böyle bir şey söylemeye çalıştım.

İzleyici: Mesela biz bir dosya yapıyoruz, cv'lerimiz ile dolaşıyoruz ve galerilere gidiyoruz. Her zaman bize şu söylendi "2009'a kadar doluyuz".

L.Ç.: Yanlış yerlere gidiyorsunuz. Galeriye gitmeyeceksiniz. Ben size onu yapın demiyorum. Galeri sizden malzeme görmek ister. Düşünceyi görecek insanlara gideceksiniz. Sorununuz o, onu anlatmaya çalışıyorum. Galeri malzeme görmek ister sizden, onu

satacak çünkü. Biz sizden onu görmek istemiyoruz. Biz sizin onu yerine getirebilmeniz için, yollar bulmaya çalışıyoruz. Ama öncelikle düşüncenin ne olduğunu anlamaya çalışıyoruz. Bir şey düşünülmeden zaten çıkmayacaktır ortaya. Sorun orada. Yöntemlerimiz başka, klasik yöntemi tercih ediyorsunuz. Ben klasik yöntemi unutun diyorum. O yöntemden sonuç çıkmadığını Kuzgun Acar bile bize gösterdi.

İzleyici: Hayal kurmaya sanat yöneticilerinin teşvik etmesi gerekmiyor mu? Mesela dışarıda heykel farklılığının sergilendiğini gördüm. Bir de hemen, hemen her binanın önünde bir heykel var. Bunun nasıl olduğunu söyleyince, her binayı yapan kişinin o bina bütçesinin %1 veya %2'si kadar bir parayı muhakkak bir heykel ya da üç boyutlu bir kamusal alan yönelik bu çalışmaya aktardığını öğrenmiştik. Şimdi Türkiye'de böyle bir şey olmayınca bu tip arkadaşlarımızın sorunları sonsuza kadar devam etmeyecek mi acaba?

L.Ç.: Sizin bir cevabınız var mı?

H.N.G.: İş dünyası konuya tamamı ile bir bütçe sorunu olarak bakıyor bütün bunlara. Bütçe ayrılmadığı sürece de sanat üretimi konularında herhangi bir hareketlilik sağlanamıyor. Bu nedenle Türkiye'de kamusal alanda genelde site-spesific işlerin çok az bir kullanımı var. Biliyorsunuz, 50'lilerde bazı yapılarda bir takım mozaik panolar kullanılmış, ondan sonra Kuzgun Acar'ın tek-tük sonradan yok edilen heykelleri var. İşte bir belediyenin yaptırdığı bir Gürdal Duyar heykeli beğenilmemiş Yıldız Parkı'na kaldırılmış, işte Ankara'da bilahare seçilen belediye başkanı, Mehmet Aksoy'un yapıtını konulduğu yerden kaldırtmış vs. ve bunların ilginç hukuk süreçleri var. Yani aslında bir takım olumlu şeyler var, ama hemen terse çevrilen olaylar da var. Bunu "Bellek ve Ölçek" heykel sergisi konuşmalarında da tartışmıştık; her zaman işin özü bunun içinde, yine işin başı kamusal alanda, ben onu da söyledim hep o zaman da. Kamusal alanda yer alan nitelikli örneklerle yeni yetişen kuşakların eğitilmesi de birdenbire olmuyor.

İzleyici: Bir sorum olacak bu arada. Küratöryel sistemin Türkiye'de yeterince yerleşememesinin nedeni acaba finans kapitali elinde tutan kesimlerin bireylere karşı olan güvensizliğidir diyebilir

miyiz? Yani parayı elinde tutan kişiler küratör olarak karşısında ya da yanında görmek istedikleri insanlara pek fazla güvenemedikleri için bu sistemin yeterince yerleşmediğini söyleyebilir miyiz? Bu birinci sorum, ikincisi de: "Resim öldü, yaşasın enstalasyon" ya da çağdaş sanat kavramının ortaya atıldığı dönemde basın daha çok yeni ve ilginç olduğu için o tip yapıtlara daha çok ilgi gösterdi. Ama o dönemde acaba gerçekten güçlü resimler de yapıldı mı? Neden basın sürekli olarak o tarafa gitti? Yani gerçekten çok güçlü resimler yapılsaydı, acaba ona yer vermeyecek miydi?

H.N.G.: Şimdi bu küratörlerin gelişebilmelerinin ön koşulu onlara kendilerini geliştirebilecekleri mekânların ve olanakların verilebilmesi, yani bunun yerel ülke sanatının gelişmiş olmadığı yerlerde bile müzelere yatırım yapılarak sağlandığını biliyoruz, Bilboa örneğindeki gibi.

Bilboa kurulurken yerel sanatçılardan da 50 milyon dolarlık alım yapılması konusunda bir karar ile yapıldı. 200 milyon dolar yapıya harcandı, 50 milyon dolar da koleksiyonun oluşumuna harcandı. Yani bir şekilde yatırım yapılmadan küratörlerin kendi kendine gelişmesini beklemek bana çok gerçekçi gelmiyor. İş dünyası küratör'e bir gereksinim görmese, ona bir pizza dilimi bile vermez. Küratör dünyada niye benimseniyor? Ortada büyük bir alan var ve bunun sorumluluğunu üstlenebilecek insanlara ihtiyaç var. Bizde de o alan büyümeden veya o noktaya gelmeden bazı konuları aşmak çok zor. Şimdi müzelerin getirdiği bir sorumluluk üstlenme durumu var. Çünkü müze denilince ilgili kurumlar bir duraklıyorlar; örneğin bize sorulan bir soru: bu resim veya bu yapıt müzede sergilenmeye değer mi? Niye? diye soruluyor. Siz evet derseniz sorumluluğunu üstleniyorsunuz. Buraya koyduğumuz zaman niye bizim ismimizi yazıyorlar. Keyiflerinden yazmıyorlar. Bir şey olursa suçlu budur diyebilmek için yazıyorlar. Yani ortaya bir suç unsuru çıkması lazım ki küratöre gerek olsun.

İzleyici: Acaba güçlü resim yok mu?

H.N.G.: 70'li yaş kuşağı, yakın zamana kadar ve bugün de (müzayedelere baktığımız zaman görüyoruz) treni çeken lokomotifler onlar hâlâ. Bir de şu bakımdan daha alacağımız çok

yol var. Çin'e, Hindistan'a, Pakistan'a, Arap yarımadasına, Abu Dabi'ye, oradaki sanatçıların fiyatlarına ve oradaki yapıtların niteliğine baktığımız zaman bizdeki yapıtların fiyatlarının çok düşük düzeyde olduğunu görüyorsunuz. Türkiye'de yollarımız ciplerden geçilmiyor, ama sanat yapıtının değeri hâlâ bence yerlerde. Hep yabancılarla konuşurken de söylediğim bir şey var: Amerikalı avcıların ördekleri suya indirmek için kullandıkları sahte ördek, yaklaşık yüz yüz elli senelik ahşap ördek geçenlerde 700 küsur bin dolara satılıyor, bizim o fiyatlara satılan çağdaş sanat parçamız yok. Türkiye'de belli büyüklüklere erişen bir ekonomi var ama, her tür sanatın her tür alanına buradan yeterli kaynak aktarımı yok. Ve bir son olgu, bu yapılan aktarımlar da daha çok kurumsal iletişim bazında, yani bir kuruma belli oranda bir sanat sosu ekleme amacı ile yapılıyor. Halbuki bunun çağdaş sanat kurumlarına ve onların yetişen kadrolarının hizmetine tahsis edilmesi daha doğru olur diye düşünüyorum.

L.Ç.: Başka sorunuz var mı?

İzleyici: Şimdi az evvel söylerken hem küratör hem yazar hem galericilik yaptığınızı söylüyorsunuz, hem de sanatçısınız. Bu aynı zamanda şuna benzemiyor mu? Hem hakim, hem avukat, hem yargıç, hem müvekkil olmayı, bu konuda...

H.N.G.: O konuda benim seçtiğim etik yaklaşım, bir şapkayı taktığım zaman onun kurallarına uygun davranmak, mesela ben küratör olarak görev aldığım zaman, hiçbir şekilde kendi yapıtlarım söz konusu olamaz veya eleştirmen şapkasını taktığım zaman, katılımcılar arasında çok sevdiğim bir dostum bir sanatçı olsa da, yapıtı hakkında olumsuz bir fikrim varsa dostluğu ayrı eleştirmenliği ayrı tutarım.

İzleyici: Peki bu konuda sizi hiç eleştiren olmuş muydu? Ya da rahatsız olduğunuz bir durum oldu mu?

H.N.G.: Eleştiri her zaman olacak, o bizi diri tutar, olması da yararlıdır. Dünyada da beni besleyen bir olay. Yani resim yaptığınız zaman, yahut herhangi bir sanatın dalı ile uğraştığınız zaman, daha iyisini yapmak için, yaptığınız işi kendiniz eleştiriyorsunuz. Yani onu, onunla yaşarken belli bir zaman diliminde, onu çözümlemeye

çalışırken başka diğer yapıtların da nasıl çözümlenmesi gerektiğinin kapılarını aralıyorsunuz veya başka sanatçıların nasıl bir yaşam sürdürdüklerini, kendi yapıtlarını nasıl oluşturduklarını izlerken kendinize de birtakım ipuçları yakalayabiliyorsunuz. Benim saygı duyduğum bütün sanatçılar kendi düşüncelerini de bir şekilde ifade etmişler, ya yazarak, ya da söyleşiler yaparak. Rembrandt'tan başlayarak, koleksiyon da yapmışlar, ilgilerini çeken görsel nesneleri yapıtlarında aksesuar olarak kullanabilmek için. Kendilerine yakın gördükleri insanlarla bu edindikleri bilgileri de paylaşmaya çalışmışlar, onlarla belli düzeyde dostluklar da sürdürmüşler. Bugün de var bu, çağdaş sanatta da hem sanatçı, hem galerici, hem küratör olan insanlar var. Bu dünyada örneği olmayan bir şey değil.

L.Ç.: Peki başka soru yoksa bitirelim isterseniz. Geldiğiniz için çok teşekkür ederiz. Size de çok teşekkürler. Herkese iyi akşamlar.

Mehmet Ergüven

20 Mart 2007

Levent Çalıkoğlu: Hoş geldiniz. Bu akşamki konuşmacımız sayın Mehmet Ergüven. Siz de hoş geldiniz. Önce size Mehmet Beyi kısaca tanıtmak istiyorum. Muhtemelen aramızda zaten tanıyanlar vardır. Kendisi Münih'te şan ve sahne yönetmenliği eğitimi gördü. İzmir Devlet Konservatuarı ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde göreve başladı. *Macbeth, Faust, Fidelio, Uçan Hollandalı, Don Giovanni, Figaro'nun Düğünü* ve benzeri çok sayıda operayı bu kurumda sahneye koyan Ergüven ayrıca *Gılgamış*'dan *Deli Dumrul*'a kadar bir dizi Türk operasının da sahnelenmesini üstlendi. 1979 yılında resim eleştirisine başladı. *Ses ile Renk Arasında, Yoruma Doğru, Sırdaş Görüntüler, Pusudaki Ten, Görmece, Gölgenin Ucunda, Kurgu ve Gerçek, Aydınlıkta Görmek* gibi kitapları bulunan Ergüven, Mustafa Horasan, Ergin İnan, Devrim Erbil, Neşe Erdok, Neşet Günal vb. pek çok sanatçının biyografileri de kaleme aldı. Bu akşam kendisi ile ağırlıklı olarak da 90'lı yıllarda resim sanatının geçirmiş olduğu dönüşümü konuşacağız. Ama isterseniz kısa, basit bir özet vermek istiyoruz. Çünkü her konuşmada izleyicimiz değişiyor. Bu konuşma dizisi şöyle bir ihtiyaçtan doğdu: Yakın tarihte 80'li yıllara odaklanan bir sergi gerçekleştirildi. Seksenli yıllardaki sürecin çok

yakın olmasına rağmen ne kadar kayıt dışı olduğu, ne kadar farklı tarihlerin içerisinde olmasına rağmen ne kadar unutulduğu ortada. Her şeyden önemlisi yakın bir süreç, yaşayan insanların olduğu bir süreç. Dolayısıyla bütün bu tarihsel bilgilerin çakıştığı ve bir ölçüde de karman çorman bir şeyin çıktığı bir sergi oldu. Belki de seksenli yıllardaki kafa karışıklığını göstermek açısından iyi bir fırsat oldu. Nihayetinde kesin olan bir şey var ki: kayıt yok. O yüzden dedik ki, doksanlı yıllar bu kadar taze iken, hem bir bellek tazelenmesi olsun, hem de dönemi bizzat içeriden yaşayan kişilerin tanıklıklarını, eleştirilerini, döneme ilişkin tespitlerini kısa bir süre içerisinde kayda almış olalım. Böylece küratörler, eleştirmenler, sanatçılar burada bize deneyimlerini aktarmaya başladılar. Üç aşağı beş yukarı odaklandığımız konular şunlar oldu: Bir kere 87 İstanbul Bienali'nin durumu çok ayrıntılı konuşuldu şu ana kadar. Bununla birlikte başlayan bir tür paradigma değişikliğinin 90'lı yılların başında özellikle yeni bir eleştiri sistematiğiyle, yeni bir felsefi yaklaşımla ya da postyapısalcılığın buraya gelen birtakım küratör ve sanat yazarları üzerinden gelişi, Türkiye'de resim dışı alternatif ifade olanaklarının 90'larda daha belirginleşmesi, daha kurumsallaşmaya, kendisini çok açık bir şekilde hem teorisi ile hem uygulamalarıyla görünür kılmaya başlaması ve tabii Türkiye'nin 90'lı yıllarda tüm dünya ile kurmaya çalıştığı o ilişki, yani ulusallığın bir ölçüde artık uluslararası bir sahneye devredilmesi. Tabii ki doksanların sonlarına doğru böyle bir genç kuşağın kendisini görünür kılmaya başlayarak bizi artık farklı zeminlerde temsil etmeye başlamaları da şu ana kadar gelen konuşmacıların ayrıntılı olarak dillendirdikleri konular oldu. Siz bu akşam daha çok bu süreci de değerlendireceksiniz. Ama benim size sorularım tabii ki ağırlıklı olarak resim üzerine olacak. Çünkü bu dönemi gerçekten yakından takip ettiniz ve 80'li yılların ortasından itibaren Münih'teki eğitiminizden dönüp bilfiil bu işin içerisinde olmaya başladınız. Bu sürece nasıl dahil oldunuz? Yani sizin eğitiminiz, şan eğitimi, opera eğitimi, resim üzerine düşünmek, resim üzerine yazı yazmak ve eleştirilerde bulunmak, biyografiler kaleme almak. Nasıl bir başlangıçtı? Biraz isterseniz kendinizden söz edin.

Mehmet Ergüven: Teşekkür ederim; değerli izleyiciler sizler de hoş geldiniz. Soru bu şekilde sorulunca ister istemez önce kendimden söz etmek kaçınılmaz oluyor. Hoşgörünüze sığınarak kısaca özetlemeye çalışayım: 1947 doğumluyum. O yıllarda doğan biri için aile ortamında klasik müzik, resim ve edebiyatla iç içe olmak önemli bir ayrıcalıktı. Hiç kuşkusuz bugün için bunu söylemek zor; en azından yakın çevremde bu olanaklarla yetişen birçok gence tanığım. Ama dediğim gibi 1960'lı yıllarda Beethoven'dan Dvorak'a kadar bir dizi besteciyle evdeki diskotek aracılığıyla tanışıp, MEB klasiklerinin tamamına yakın bir kitaplığa sahip olmak benim kuşağımdan birçok genç için hayal bile edilmesi mümkün olmayan bir ayrıcalıktı. Öte yandan babamdan ayrı yetişmeme karşın yine evdeki büyük boyutlu röprodüksiyon kitaplarının katkısıyla resim de kendiliğinden ilgi alanıma giriyordu. Şimdi geriye dönüp bakınca çok daha iyi görüyorum: Müzik ve resim dalında evde neye ulaşma olanağım varsa benim için en büyük ve ulaşılmaz olan oydu. Buna göre evdeki üç opera, yani *Rigoletto*, *Fidelio* ve *Sihirli Flüt* ile sınırlıydı benim için opera dünyası; tıpkı Degas ve Van Gogh gibi.

Liseden sonra dört yıl Ankara Devlet Konservatuvarı'na devam ettim. Bu arada Tunalı Hilmi'deki atölye ile galeri karışımı evinde babamla tanıştım. Resim yapmıyordum ama tam da resmin içindeydim. 1969 yılında Ankara'daki eğitimi yarım bırakıp, her şeye sıfırdan başlamak üzere Münih'e gidince, deyim yerindeyse, hayatım baştan sona değişti. Öğrenim gördüğüm kurumun hemen yanında ünlü Alte Pinakothek vardı; ve kendi alanında, tıpkı Louvre yahut Prado gibi dünyanın en önemli müzeleri arasında yer alan bu kültür yuvasını, orada kaldığım sekiz yıl boyunca muntazaman gezmeye çalıştım. Hiç kuşkusuz bu ziyaretlerin bir tür alışkanlığa dönüşmesinde en büyük rolü reji hocam Prof. Heinz Arnold oynamıştır; öyle ki, fırsat bulsa dersleri müzede yapacağından hiçbirimizin kuşkusu yoktu.

Yine o dönemde hayatımda ilk kez gördüğüm bir retrospektif sergi iliklerime dek sarsmıştı beni. Doğrusu ya, Klee'nin yaklaşık üç yüz eserinden oluşan bu sergi, benim için hâlâ retrospektif

sözcüğüyle eş anlamlıdır. Bunu da, o güne kadar gördüğü sergiler Ankara'daki Eşref Üren, İhsan Cemal Karaburçak, Turan Erol vb. birkaç sanatçıyla sınırlı bir genç olarak çok doğal karşılamak gerekir. Daha sonra, Münih'te kaldığım o sekiz yıl boyunca, aralarında Munch, Feininger, Dufy, Kandinsky vb. olmak üzere çok sayıda retrospektif sergi izleme olanağı buldum; ama ilk şok hiçbir zaman etkisini yitirmedi.

Bu sırada resimle ilişkimi silkeleyen bir değişim oldu. Birikimine çok saygı duyduğum, felsefe eğitimi görmüş bir arkadaşımla Baden-Baden'daki Sembolistler sergisini görmeye gittiğimde, söz konusu dostum çarpıcı bir uyarıyla adeta kış uykusundan uyandurdı beni. Hiç unutmuyorum o konuşmayı: "Mehmet, gördüğün yapıtları sadece güzel bulup, hayran olmakla yetiniyorsun; biraz da bunun gerekçesini araştırsan daha iyi olmaz mı?!" Tekrarlıyorum, resimle ilişkimi tepeden tırnağa değiştiren bir uyarıydı bu. Nitekim resimle ilgili olarak aldığım kitapların niteliği tamamen değişti o günden sonra. Daha açık söylemem gerekirse, o tarihe kadar aldığım resim kitaplarının hemen hepsi *bakmak* üzere alınmış büyük boy röprodüksiyon kitaplarıydı. Daha doğrusu, 1960'ların ikinci yarısında Ankara'daki Tahran Kitabevi'nden almaya başladığım kitapların devamı niteliğindeydi bunlar. Ne var ki, bu uyarıdan sonra resimle ilgili alacağım kitaplarda öncelik sırası tamamen değişmişti artık. Panofsky'den Raphael'e dek uzayacak bir tutkunun başlangıcıydı bu. Daha doğrusu, dönüşü olmayan, sancılı ama bir o kadar da keyifli bir yolun yolcusuydum bundan böyle.

Ancak şimdi geriye dönüp her şeyi yeniden değerlendirmeye çalışırken, uzun yıllar sadece resmi sevmekle geçen dönemin hiç de kayıp olmadığını, hatta bu zamanın kazanç olduğunu görüyorum açıkçası. Bir sanat yapıtını sevmek, onu anlamaktan çok daha önemlidir. Sevgiye dönüşmüş bir ilişki kendiliğinden gerekçesini aramaya başlar, ama sevmeden hesaplaşmaya giriştiğimiz bir sanat eserini yaşam boyu ıskalamak işten bile değildir; ve hakçası, yakın çevremde bu türe giren çok sayıda akademisyen var. Tiziano karşısında nefesi kesilmeyen, Beethoven'in 9. senfonisinde gözleri

dolmayan birinin sanat eseriyle gireceği diyaloğun zerzevatçıdan ne kadar farklı olacağı bana göre tartışmaya açıktır.

Hiç kuşkusuz, bununla söylemek istediğim şey sanat eseriyle kuracağımız ilişkinin sadece zevk almakla sınırlı kalması değil. Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'sini dinleyen biri bu eserden aldığı hazzı hiç kurcalama gereği duymuyorsa "Kundurama kum doldu" yahut "Mavi mavi, masmavi"yi de pekala dinleyebilir! Neyse, bu ayrıca tartışılması gereken bir konu; ama yine de şu gerçeğin altını bir kez daha çizeyim: Sanat yapıtı olarak tanımladığımız her şey, öncelikle geniş halk dilimlerinin sevgisiyle ayakta durur, akademisyenlerin kuramsal çözümlemeleriyle değil.

Bu arada resimle kurduğum, daha doğrusu kurmaya çalıştığım diyaloğun öyküsüne devam edeyim. 1977 yılında Türkiye'ye döndüğümde Nedim Günsür'le iki yıldır mektuplaşan, hatta kesin dönüş öncesi kendisini birkaç defa da ziyaret etmiş biriydim. Nedim Günsür, 1970'lerin sonuna doğru Türkiye'deki resim ortamına bir girişti benim için. Nitekim Neşet Günal'dan Nuri İyem'e, Devrim Erbil'den Aydın Ayan'a kadar birçok ressamla yakın bir ilişki kurmam hep bu dostluğun uzantısında gelişti.

Resimle ilgili yazmaya da o dönemde başladım, ama son derece temkinli ve ürkek bir şekilde böyle bir şeye kalkıştığım için uzunca bir süre röportajlarla yetindim. Kişiler üzerine yazmaya ilk kez rahmetli Hamit Kınaytürk'ün *Sanat Çevresi*'nde başladım. 1979 yılı Mahmut Cûda'nın yetmiş beşinci doğum yıldönümüydü. Hiç unutmuyorum, bu büyük usta için özel bir sayı hazırlamayı teklif ettiğimde, başta Hamit Kınaytürk olmak üzere, bugün aramızda olmayan Osman Zeki Çakaloz, Sezer Tansuğ ve Gültekin Elibal da hiçbir anlam veremediler bu önerime. Oysa henüz Almanya'dan yeni dönmüş olan benim için bu tür doğum yıldönümlerini vesile kabul ederek, söz konusu sanatçıyla ilgili geniş bir anma etkinliği tertiplemek çok doğal ve kaçınılmazdı.

Ne var ki, sadece sözünü ettiğim kişiler değil, Doğan Hızlan, İsmail Tunalı, Hilmi Yavuz, Selim İleri gibi isimler de bu önerime sıcak bakıp beni desteklediler. Sanat Çevresi'nin 1979 tarihli 10. sayısı bu bağlamda Türk resim tarihinde bir ilktir. Mahmut

Cûda'yla başlayan bu ilk örnek çok geçmeden Ali Avni Çelebi, Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür ve Edip Hakkı Köseoğlu gibi bizzat benim hazırladığım özel sayılarla devam etti. Ne yazık ki bu olumlu girişim, ne yazık ki ne yaptığının pek farkında olmayan Hamit Kınaytürk'ün basiretsiz yaklaşımıyla birkaç yıl sonra kabak tadı verdi; parayı basan amatör hanım ressamlar *Sanat Çevresi*'nin özel sayısına kapak oldular! Bu arada 1980'lerin ilk yarısında, yaklaşık iki yıl boyunca *Hürriyet* gazetesinin Ege ekinde haftalık resim eleştirileri yazdım. Hayatımın en tatsız dönemidir bu; çünkü izlenimlerimi kâğıda dökünce sadece düşman kazandım. Bugün belli çevrelerde hâlâ *persona non grata* olarak dışlanıyorsam bunun o kırıcı, sert yazılarla ilgisi olduğunu düşünüyorum. Son olarak da şunu söyleyeyim: Müzikle ilgili eğitim görmeme rağmen resimle iç içeyim. İlk bakışta çoğu insana şaşırtıcı, hatta ters gelebilir bu. Oysa gerçek hiç de öyle değil. Bugüne kadar sözlü ve yazılı olarak birçok kez dile getirdiğim bu gerçeği burada bir kez daha tekrarlamak zorunda kaldığım için üzgünüm. Münih'te yalnızca şan değil, sahne yönetmenliği eğitimi de gördüm. Bunun ne anlama geldiğini, daha doğrusu bir sahne yönetmeninin yani rejisörün ne yaptığını, herhangi bir eseri, diyelim *La Traviata* yahut *Figaro'nun Düğünü*'nü sahnelerken ne gibi bir çalışma yaptığını çok az insan bilir. Oysa bizler tersten resim yapıyoruz. Öyle ya, sahnelediğim her oyunda, önüme gelen metin ve müzikten hareketle, izleyicinin seyredeceği bir şey hazırlıyorum sonuçta. Öyle ki, ortaya çıkan şeyin adı bile resimle iç içe günümüzde: Performans.

Sahne yönetmenliği aslında son derece iddialı bir meslek. Öyle ya, *Macbeth* ya da *Carmen*'i ben de sizin gibi okuduktan sonra ortaya çıkıp "Ben böyle görüyorum"u gizliden gizliye size dayatıyorum. Oysa, konuyu biraz deşelemeye başladığınızda şu gerçek açıkça ortaya çıkıyor: Belli bir anlaşma sonucu böyle bir hak verilmiş olsa bile, kimse *Macbeth*'i öyle görmek zorunda değil. Sıunduğum şey, olsa olsa sayısız seçeneklerden nasılsa hakkını haiz olduğum bir seçenek yalnızca. Görüyorsunuz, ses, renk ya da sözcük değil, doğrudan doğruya kanlı, canlı insan... Bu açıklamanın resimle ilgime ışık tuttuğunu umut ediyorum.

L.Ç.: Peki, aslında bunu çok belli bir nedenle sordum. Çünkü sonuçta sizin bu takip ettiğiniz süreç aynı zamanda bize şunu gösteriyor: Her ne kadar 90'lı yılların başında çok daha belirgin bir şekilde bir resim - enstalasyon ayrımı söz konusu olsa da nihayetinde resmin Türkiye'de bir omurgası var. İşleyen, devam eden. Akademi'yi ta başından beri bir tür çatı olarak düşünürsek, kurumsallaşmış bir akış bu. Her ne kadar bence 1950'lerde bir tür ikiye yarılma söz konusu olsa da, Paris Ekolüne dahil olmaya çalışan ve hayatlarını orada sürdüren sanatçı grupları ortaya çıksa da, bir ölçüde belki 90'larda bienal süreci ile de iktidarı sarsılmış olsa da, Akademi hâlâ ve hâlâ Türkiye'de yapılan resim serüvenini, resim geleneğini bize sunar. Oradaki hocalarla birlikte ve bir ölçüde de oranın içerisinden çıkmış ve oraya karşı gelen sanatçılarla birlikte. Dolayısıyla aslında resim böyle bir geleneğin de parçası, iktidarın parçası içerisinde duran bir yerdir Akademi. Ama biz 90'larda çok daha belirgin bir şekilde, yine bir ölçüde Akademi'den çıkan sanatçıların başka ifade olanaklarına yöneldiklerini görüyoruz. Şimdi şu noktaya geri gelirsek ne görüyordunuz mesela? 80 sonu 90 başı Türkiye'de resim bir anlam sorunu olarak kendisini nasıl konumlandırıyordu? Daha çok sanatçıların tabii ki resmin kendi sorunları olabilir ama bir ölçüde de dünyayla ilişkisi veya iktidarla ilişkisi veya kendi izleyicisiyle, kitleyle ilişkisi nasıldı? Sizin takip ettiğiniz sanatçılarla bu anlamda diyaloglarınız vardı şüphesiz.

M.E.: Ortega y Gasset, belleğe yardımcı olmak üzere geçmişi belli zaman dilimlerine bölmenin aslında tartışmaya açık olduğunu söyler. Gerçekten de belli bir zaman dilimini öncesi ya da sonrasından net bir biçimde soyutlamak mümkün değil. Nitekim, sizin de söylediğiniz gibi, "90'lı yıllarda Türkiye'de plastik sanatlar ortamı ve çağdaşlık" dediğiniz zmaan, bunun 80'lere, 70'lere giden başlangıçlarını ister istemez dikkate almak zorunda kalıyorsunuz, ve bu da sanatta organik süreklilik dediğimiz şeyin zamandaki karşılığından başka bir şey değil aslında. Hatta bir adım daha atıp, her sanat eserinin neden/sonuç ilişkisi içinde öncesi ve sonrasında yer alan yapıtlarla kendisine rağmen belli bir ilişki içinde olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Sanat yapıtları şaşırtıcı bir sorumluluk

bağıyla birbirine bağlıdır. Bu gerçeği belli bir zaman ve coğrafya bağlamında ele alırsanız vurgulamaya çalıştığım şey çok daha çarpıcı ve kışkırtıcı bir boyut kazanır; en azından "Türkçe resim yapmak"tan neyi kastettiğim çok daha iyi anlaşılır. Gelişen teknolojiyle zaman ve mekâna ilişkin engellerin aşılması, uluslararası olmanın önkoşulunu değiştirip herkesin birbirine benzerliğinden çok farklılığını keşfetmesine yol açtığına inanıyorum. Aksi takdirde, Türkiye gibi, henüz gelişmekte olan ülkelerde bu benzerliğin açıkça taklitçiliğe dönüştüğünü herkes biliyor.

Neyse farklı sorunlara girmeden konumuza dönelim: Türkiye'de 1990'lardaki resim ortamını belirleyen üç temel sosyal olayın var olduğunu düşünüyorum; en azından böyle olduğuna inanıyorum. Bunlardan ilki 27 Mayıs 1960, ikincisi 12 mart 1971, üçüncüsü ise 12 Eylül 1980; üç tane askeri müdahale yani. Bu üç müdahalenin zihinsel yapımızda, dolayısıyla sanat ve düşünce hayatımızda derin izler bıraktığını düşünüyorum. Elbette her şeyi bu üç askeri müdahaleden hareketle açıklamak mümkün değil, ama yine de 27 Mayıs sonrası neler olup bittiğini kısaca anımsamaya çalışalım isterseniz. 27 Mayıs'ın getirdiği görece özgürlük ortamında Türkiye ilk kez Marksizm ile tanıştı; Nâzım okunabilir hale geldi. Sartre ve Camus'nün dorukta olduğu o dönemde kimsenin varoluşçu olmaktan başka şansı yoktu. Gerçi ne Hegel ne de Kierkegaard'dan henüz tek bir satır bile dilimize çevrilmemişti; ama olsun, bugün zerre kadar önemi yoktu bizim için. Bu gerçek, ülkemizde dönekliğin neden bu denli yaygın ve kolay olduğuna da ışık tutar esasen. Fazla ayrıntıya girmeyeyim; o yıllarda Nietzsche'nin adını anmak bile bağışlanması münkün olmayan bir ayıptı; en azından ırkçılıkla damgalanmanız işten bile değildi. Bir de şimdiye bakın; postmodern düşünürler Nietzsche'yi keşfettikten sonra, söz konusu filozofa biz de taparcasına ilgi duyup, nihayet tüm yapıtlarını çevirmeye başladık! Şimdilerde Sartre tedavülden kalktı; oysa hâlâ ondan öğreneceğimiz çok şey olduğuna inanıyorum. Ayrıca hiç belli olmaz, bir de bakarsınız çeyrek yüzyıl sonra yine gündemde ilk sıraya oturmuş. Belli mi olur Batı'nın bundan sonra neye ilgi duyup, neyi tekrar tartışmaya açacağı!

Bütün bunlar, o yıllarda ufuk açıcı olduğu varsayılan kitapların sayısı ve niteliği konusunda da yeterli ipucu veriyor bize. Ernst Fischer'in *Sanatın Gerekliliği* o dönemde bir kült kitaptı. Politzer'in *Felsefenin İlkeleri* ile Nikitin'in *Ekonomi Politiğin Temel İlkeleri*'ni de buna eklediniz mi iş bitiyordu. Böylece dünya ve sanata bakış kendiliğinden kolektif duyarlığa katılımla sınırlı bir tercih sorununa dönüşmüştü o yıllarda; bir yanda statükonun baskıcı yapısı, öbür tarafta aydın olmayı katı kurallara bağlayan Marksizm. Bu ortamda bağlama viyolonselden, Ruhi Su Beethoven'den daha değerliydi artık! Bu arada hazır sırası gelmişken bir başka gerçeğin daha altını çizmekte fayda var: Daha sonraki yıllarda kimi solcularımızın şaşırtıcı U-dönüşüyle sola böylesine ihanet etmeleri, hiç şüpheniz olmasın ki tamamen bu çarpıklığın sonucudur. Henüz Greco'yu, Bach'ı tanımadan Marksizm bayraktarlığına kalkışan kişi, solcu olmak şöyle dursun, sağcı olma şansını bile peşinen yitirmiştir.

Yine de 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbeleriyle karşılaştırdığınız zaman 27 Mayıs'ın çok daha masum olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Nitekim bu son iki askeri müdahale Türk düşünce hayatında onulmaz yaralar açan acı deneyimlerdir. Buna göre 12 Eylül sonrası Özal ile başlayıp, halen etkisinde olduğumuz yeni "dünya görüşü", ayağı yere basmayan kof birey'le hepimizi esir alıp, küreselleşmenin bedelini tek taraflı ödemeye yazgılı bir toplum haline getirmiştir bizi. Bunun en çarpıcı örneklerinden birine ise resimle ilgili tartışmalarda tanık oluruz. 80'lerde soyut ile figüratif resim arasında süren tartışma, 90'lara geldiğimizde tuval rssminin sorgulanması, daha doğrusu dışlanmasına bırakmıştır yerini. Bienal heyecanı, geçmişi topyekûn yadsıyan bir *euphorie* şeklinde sanat üzerine tartışma ortamını birbirini dinlememeye, şartlanmış kamplara bölmüştür sonuçta. Buna göre ülkemizde her şeyin ne denli eğreti, ne denli pamuk ipliğine bağlı olduğunun en çarpıcı örneği İstanbul Modern'dir. Hiç unutmayalım: İstanbul Modern AKP'nin armağanıdır bu kente! Düşünebiliyor musunuz, Türkiye'nin plastik sanatlardaki çağdaşlık kaygısına Tayyip Bey öncülük ediyor. Bir başka deyişle Fluxus ve benzeri etkinliklere Batı'yı Mehmet Akif Ersoy'un izinde tek dişli canavar gören bir

zihniyet sahip çıkmakta. Bu çarpıklığa dur deyip, kültür hayatımıza yön vermesi gereken sol ise hâlâ altını ıslatmaya devam ediyor; çünkü 60'lı, 70'li yılların solcuları *Kapital*'i okumuş gibi görünmelerine karşın Shakespeare'in *Bir Kış Masalı*'nı okumak hiçbirinin aklına gelmemişti.

Belki konunun dışına çıkıyorum ama son kırk yıl içindeki köklü dönüşümleri dikkate almadan ne bugünü ne de 80'li yılları doğru dürüst değerlendirebiliriz. Bu bağlamda birkaç çarpıcı örnek vereyim. Bugün Cevat Dereli'nin, Ali Avni Çelebi'nin, Mahmut Cûda'nın yere göğe koymadığımız resimleri, çok değil otuz yıl önce evlerinin bir köşesinde kendi kaderine terk edilmiş olarak öylece duruyordu. Önce bu resimler sudan ucuza satıldı; ardından yapıtlarından önce kendisi antikaya dönüşmüş bu sanatçıların "altın yumurtlayan tavuk" olduğu keşfedilince bu defa da apar topar ve çoğu şişirme olan yapıtları piyasaya sürüldü. Buna en fazla direnen Cûda'nın bile son yapıtlarında kolayca görebiliriz bunu. Yine bu doğrultuda tanık olduğumuz çarpıcı değişimlerden bir başkası da ressamlarımızla ilgili katalog ve kitap yayınlarında ortaya çıkıyor. 80'li yıllara kadar Türk ressamlarıyla ilgili yazılı belgeler kartpostaldan farksız sergi davetiyeleriyle sınırlıydı. Bir başka deyişle, birkaç istisna dışında herhangi bir sanatçımızın kitaplaşmış monografisine ulaşmak imkânsızdı. 90'lı yıllar ise bu gecikmenin apar topar telafi edildiği bir dönemin başlangıcıdır artık. Öyle ki, yaşlı ustalar şöyle dursun, günümüzde birçok genç ressam Batı'daki yaşıtlarının hayal bile edemeyeceği bir olanakla, kendi monografisini kimi zaman birkaç yüz sayfayı bulan kitap şeklinde yayınlama şansı bulmuştur.

Kısacası, 90'larda tanık olduğumuz şeyi on yıl önce tahmin etmek mümkün değildi. Bir de şu var; tüm bu hızlı dönüşüm sürecinde Akademi'nin soyut ile figüratif resim arasında iki ayrı kampa bölünmüş olması her daim güncelliğini korudu. O dönemi yakından izleme olanağı bulamayanlar, *Sanat Çevresi* dergisinin 80'li, 90'lı yıllardaki sayfalarını okurlarsa her şeyi tüm açıklığıyla göreceklerdir. Bir yanda figür resminin amansız savunucusu olarak Kemal İskender, öbür tarafta soyut resim adına kaçamak güreşen

Özdemir Altan. O günlerde okunur okunmaz çöp sepetini boylayan bu yazılar, şimdi yayınlanmayı bekleyen eşsiz bir belgeye dönüştü; en azından bu polemikler hakkında bilgi sahibi olmadan İstanbul Modern'e varan süreci doğru dürüst değerlendirmenin yetersiz olacağını düşünüyorum.

L.Ç.: Bunu biraz açabilir miyiz? Çünkü belki aslında çoğu izleyici için biraz komik bir durum. Bir resmi soyut veya figüratif bağlamında değerlendirmek, savunmak, eleştirisini yapmak, bugünkü terminoloji ve düşünce yapısı içinde belki biraz hafif geliyor olabilir ama katılıyorum. Ben şimdi biraz geriye, benim yaşım tutmadığı için, geriye dönüp baktığımda ya da bu hikâyeleri dinlediğimde, bazen hani böyle şaşırıp insanın ağzı açık kalıyor. Yani niye bir resmi, figür resmi veya soyut olduğu için sahiplenebiliyoruz veya arkasında durabiliyoruz. Belli ki memlekette çok önemli profesörlerimiz, yazarlarımız, eleştirmenlerimiz bu tartışmanın içerisindeydiler. Ne kastediliyordu? Çünkü ben bu tartışmaları çok önemsiyorum. Neticede 90'arda tuval - enstalasyon tartışması da bir ölçüde bunun içerisinden doğdu. Yani birileri resmi figür ve soyut bazında tartışırken aslında resmin anlamını kaybettiler bir tarafta. Ve gerçekten işin teorisiyle falan da pek uğraşmamışlar. Yani sen figür yapıyorsun iyi ressamsın, sen soyut yapıyorsun kötü ressamsın tartışmasından öteye gitmeyen bir süreç yaşamışız. Ne kastediliyordu gerçekten burada?

M.E.: Bu noktada biraz daha geriye gitmek gerekiyor. Sizin de çok iyi bildiğiniz gibi, Türkiye'deki sanat tarihi ortamını belirleyenler, daha doğrusu resmi sanat tarihimize damgasını vuranlar sanat tarihçileri değil, ressamlar olmuştur hep. Bu bağlamda yıllar yılı başucumuzda duran kitabın yazarı Nurullah Berk'tir! Ve biraz olsun bu kitabı dikkatle okuyan kişi hemen fark eder ki Berk tercihini soyut resimden yana yaparak masa başına geçmiştir. Aynı şekilde yıllar sonra yine bu alanda yazı yazan Adnan Turani ve Turan Erol gibi ressamlarımız da bu şablonun dışına çıkmamıştır; en azından Türk resminin nirengi noktaları konusunda hiçbir uzlaşmazlık yoktur aralarında. Bu o kadar böyledir ki, Kaya Özsezgin ve rahmetli Sezer Tansuğ gibi sanat

tarihçilerimiz bile bunun dışına çıkmamaya özen göstermişlerdir. Burada sözünü etmeye çalıştığım şey farklı değer yargısı değil, farklı bir çıkış noktasından hareketle Türk resim tarihini tamamen farklı bir şekilde okuyabileceğim farklı bir sistematiği tartışmaya açmak, yeni bağlantılar kurmak, unutulmaya yüz tutmuş isimler arasında yeni kilometre taşları keşfetmek, dokunulmazlığı olan kimi ressamlarımızı yeniden sorgulayıp, gerekiyorsa gündemden silmek vb. Şimdi hazır sırası gelmişken tekrarlayayım: Çeyrek yüzyılı aşkın bir süre önce, çağdaş Türk resmi için muhayyel bir başlangıç noktası önerirken Adnan Varınca'ya dikkat çekmeye çalışmıştım. Bugün benzer şekilde bir arayış içinde olsaydı, biraz daha geriye gidip, Avni Lifij'in posatlarından yola çıkıp, hemen ardından Adnan Varınca ile aralarındaki bağlantıyı kurcalamaya geçerdim. Hep söylüyorum, çağdaş Türk resmiyle hesaplaşabilmek için her türlü tehlikeyi göze alarak, önce bir başlangıç noktasında uzlaşmamız gerekiyor — ya da şimdi pek moda olan bir kavramla, formüle edeyim: Bugün bile uzantısında yer aldığımız bir "kırılma noktası"nda anlaşmak. Hiç kuşkusuz böyle bir başlangıç için bir ölçüt üzerinde uzlaşmamız gerekiyor. Resim söz konusu olduğuna göre *renk*, kimsenin karşı çıkamayacağı ölçütler arasında ilk sırayı alır kanımca; elbette bir başkası mekân, ışık, kompozisyon vb. hareketle bambaşka bir çıkış noktasından hareket edip her şeyi yeniden değerlendirebilir; ve bu tür farklı değerlendirmeler de bakış açılarımızın çeşitlenmesiyle Türk resmine yeni boyutlar kazandırır sonuçta. Her şeyi ondan hareketle sıralayabileceğimiz başlangıç noktası, aslında organik süreklilik dediğimiz şeyin güvencesidir. Yıllar önce "Türkçe resim yapmak"tan söz ettiğimde inanılmaz suçlamalara maruz kalmıştım. Oysa söylemek istediğim yalnızca Türk resminde organik sürekliliğe ilişkin bir kaygının gündeme getirilmesiydi. Bugün yine aynı şeyi söylüyorum: Herkes kendi dilinde sanat yapar. Öyle ki, gerçek sanatçı daha doğuştan buna yazgılıdır. Peki uluslararası olma saplantısıyla kendi dili dışına çıkarsa ne olur? Bunun cevabını herkes biliyor: Kekeler. Bu söylediğim şey, grafik tasarımından müziğe, sinemadan edebiyata kadar tüm sanat dalları için geçerlidir. Fazla ayrıntıya girmeden üç

ayrı otomobil tasarımını anımsamaya çalışalım; Mercedes, Ferrari ve Chevrolet. Dikkatli bir gözlemci, biraz olsun sosyoloji, estetik ve felsefeyle uğraşmışsa, öyle fazla zorlanmadan, bu arabaların ardında ait oldukları ülkeyi kolayca görür. Öyle ki, aklın yanı sıra sezgiden de nasibini almışsa, arabadan hareketle o ülkeye ilişkin şaşırtıcı ipuçları keşfetmesi işten bile değildir, *vice versa*. Kimse alınmasın: Aradığını Erzincan'da bulup orada ayakta durmasını beceremeyen bir ressam, New York ya da Paris'te yaşam boyu emeklemeye mahkûmdur. Tanık olduğumuz bunca örnek hâlâ bu konuda aydınlatmadı mı bizi! Bu arada az önce sözünü ettiğim muhayyel başlangıç noktasında öncelikli figüratif resmin yer almasını da kimse yadırgamamıştı. Uç noktada bir deformasyon sonrası ulaştığımız mutlak soyut, yani kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayam *amorph* biçim, başlangıçta figürü şart koşar. Bir şeyi de-forme edebilmem için önce bir form olması gerekir elimde; bu da bir şeye form verebilme becerisi kazanmış olmamla gündeme gelir ancak. Aksi takdirde olmayan formla oynamanın bana çıkaracağı ağır faturayı baştan kabul etmem gerekir. Ressamın eğitim görme zorunluğu da hiç şüphe yok ki bunun sonucudur. Daha önce birçok defa söyledim, ama bir kez daha burada tekrarlamakta fayda var: Resim eğitiminin amacı kuralları bozmak değil, bozulacak kuralları öğretmektir. Bu bağlamda sanatta söz konusu olan yeni, öğrendiğim kurallardan bunaldığım noktadaki kaçınılmaz reddetme tepkisidir, isyandır, varlığını yok saydığım şeye borçlanarak ortaya koyduğum şeydir.

Son olarak tuval resmine karşı çıkanlarda tanık olduğum bir gerçeği söyleyeyim. Bu gençlerin çoğu yaptığı şeyin arkasında duracak birikimden yoksun. Öyle ki, bunlarla diyaloğa girince hep Marx'ın o ünlü sözünü anımsıyor insan: "Yapıyorlar, ama bilmiyorlar." Siz o çevreye daha yakınsınız, bu konuda fazla konuşmak istemem. Ancak bu belirleme genç ressamlar için de geçerli. Yani 1990'lardan bu yana gündeme gelen kuşağa bakınca, genellikle, birkaç istisna dışında, çoğunun neyi niçin yaptığı konusunda doğru dürüst fikir sahibi olmadığını görüyorum; en azından biraz kurcalayınca henüz "kendi beni"ne kement atmamış biriyle konuştuğu-

nuzu fark edip, düş kırıklığına uğruyorsunuz. Bunu suçlamak için söylemiyorum; sadece bir tespit.

L.Ç.: Bu soyut ve figür tartışması hakikaten çok önemli. Çünkü yapıldığı tarihe de bakıyorum, bu süreç Türkiye'de çok önemli bir dönüşümün olduğu bir zaman dilimi. Bu tartışma kavramsal çerçevede bir kayba da işaret ediyor. Acaba bu soyut - figür tartışmasındaki taraflar da (şimdi ben isim vermeyeyim ama biliyoruz) bu tartışmada biraz 1980'lerde gelişen piyasa değerlerinin, ekonomik değerlerin de yönlendiriciliği ile hareket etmiş olabilirler mi?

M.E.: Elbette piyasa değerinin çok büyük payı var. Önce şunda uzlaşalım: Sanat, uzmanlaşmış kişilerin değer yargısı ile değil, geniş halk dilimlerinin sadece sevmeye dayalı ilgisiyle ayakta durur. Uzman kişiler, olsa olsa uzun vadede haklı çıkarlar, ama bu sanatın daima halkın sevgisiyle varlığını koruduğu gerçeğini değiştirmez. Zaten başta da söylediğim gibi bir sanat eserini sevmek, daima anlamaktan daha önemlidir. Unutmayalım: Sanatı sadece sevmekle yetinenler sayesinde sanat yapıp, sanatın kuramı üzerine düşünme hakkına sahip oluyoruz. İnsanlar sinemaya gidip film izlemeseler Spielberg başka bir işle meşgul oluyordu bugün!

Bu gerçekten hareketle resim piyasasına baktığımız zaman, yalnız bizde değil, dünyanın her yerinde ve her zaman figür resmi soyut resimden daha fazla alıcı bulmuştur. Bunu soyut resmi küçümsediğim için söylemiyorum; kimsenin yadsıyamayacağı bir olgudan söz ediyorum yalnızca. Hal böyle olunca, figüratif resim yapanlar, özellikle bizim gibi gelişmekte olan ülkelerde, pastadan en büyük payı almışlardır daima. Bu da, doğal olarak, figür taraftarları ile soyut yandaşları arasındaki tartışmanın düzeyine damgasını vurmuştur sonuçta. Daha doğru bir deyişle, tartışmadan çok karşılıklı olarak birbirini karalama düzeyinde yaşanmıştır farklı yaklaşımların tercihi.

Buna göre, resim pazarı bağlamında somut bir örnek vermeye çalışayım: 1980'lerde resim piyasası hissedilir ölçüde canlanmaya başladığında tanık olduğumuz manzara aynen şuydu: Eşref Üren, Mahmut Cûda, Nuri İyem, Nedim Günsür vb. figür resmi yapanların eserleri hiç zorlanmadan ve giderek artan bir fiyatla alıcısıyla

buluşurken Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Özdemir Altan vb. soyut resmin temsilcileri için ürettiklerini satmak neredeyse hayaldi. Elbette aradan geçen süre zarfında bugün çok şey değişti; ama hâlâ satış ve aynı boyuttaki yapıt için fiyat söz konusu olduğunda, figüratif resim yapanların ürünleri, diğerlerinden çok daha kolay ve yüksek ücretle alıcı bulabilmektedir. Bunun, söz konusu resimlerin niteliğiyle ilgili bir sorun olduğunu söylemek istemiyorum; vurgulamaya çalıştığım şey sadece herkesin bildiği bir gerçeği anımsatmak.

O halde, bugün geriye dönüp bakınca, 80'lere damgasını vuran düzeysiz tartışmanın ardında neyin yattığını kavramakta zorlanmıyoruz: Bölüşülemeyen pasta. Ben her iki tarafın temsilcileriyle yakın ilişki kurmuş bir kişi olarak bugün rahatlıkla söyleyebilirim: Kimi zaman geri dönüşü olmayan suçlamalarla geçen bu tartışma ortamında kimse haklı değildi esasen. Ne üçüncü boyut takıntısı ile resimde neyi aradığına doyurucu yanıt vermekte zorlanan Mahmut Cûda ne de yıllarca espas üzerine konferanslar veren Özdemir Altan savundukları ilkeyi tutarlı bir biçimde açıklayabilecek donanıma sahiptiler. Bu aşamada şu noktanın da altını çizmekte fayda var: Söz konusu tartışmaya girenler arasında hiçbirinin yabancı dil bilgisi, resmin kuramıyla ilgili herhangi bir şeyi okuyup anlayabilecek düzeyde değildi, üstelik yıllarca yurt dışında kalmış olanlar için de aynı şey geçerliydi. Böyle bir ortamda Nurullah Berk'in kendi kuşağı içindeki ayrıcalıklı konumu ise resminden çok eli kalem tutan birinin Fransızcaya hakim olmasının sonucuydu hiç şüphesiz. Bununla bağlantılı olarak Ali Avni Çelebi örneğini ele alalım. Nurullah Berk ve Akademi çevresi, modern Türk resminin başlangıcını Çelebi'ye verince günümüze kadar kimsenin sorgulamadığı bu yargı kendiliğinden ezbere dönüşmüştür artık. Bilindiği gibi Çelebi ve Cûda bir dönem Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesine devam etmişlerdir. Daha sonra Amerika'ya göç eden Hofmann ise orada günümüz çağdaş Amerikan resminin temelini atan öncü bir kişi olarak tarihe geçmiştir. Bir başka deyişle, Hofmann'ın bütünüyle soyut resme yöneldiğini görürüz Amerika'da.

Cûda ve Çelebi ile son yıllarında yaptığım görüşmelerde birkaç kez şu soruyu yönelttim: "Hocanız Hofmann bugün yaptığınız resimleri görse acaba nasıl bulurdu?" Tahmin edeceğiniz gibi bu soruya hiçbir zaman doyurucu bir yanıt alamadım; çünkü Türkiye'ye döndükten sonra sadece Hofmann ile değil, dünya ile bağları kopmuştu bir defa. Dolayısıyla, öğrencisi olmakla gurur duydukları Hofmann'ın ne Amerika'ya göç ettiğinin, ne de orada neler yaptığının farkındaydılar. Bunları Çelebi ve Cûda'yı küçümsemek için söylemiyorum. Altını çizmek istediğim şey; Türkiye'ye modern resmi getirdiği söylenen Çelebi'nin Hofmann'ı anlamaktan çok Alman dışavurumculuğunun etkisinde kalmış olup, o dönem için bunun bize yeni görünmesidir. Cûda'ya gelince, o hiç etkilenmemiştir bu hocadan.

Bu konu d Grubu bağlamında ele alınıp, uzun uzadıya irdelenmesi gereken bir sorundur aslında. Bu vesileyle, hazır sırası gelmişken, şunu da söyleyeyim: Gerek Çelebi, gerek Cûda yurtdışında kaldıkları süre boyunca yalnız resimle uğraşmayıp, müziğe ve operaya da zaman ayırmışlardır. Her iki ustayı da evimde ağırladığım için biliyorum. Almanya'da Wagner'in operalarını izlemiş olan Çelebi, birlikte olduğumuz süre boyunca ısrarla Wagner dinledi. Cûda ise hâlâ Paris'te izlediği *Tosca*'nın etkisinde, bende kaldığı iki hafta boyunca, özellikle Puccini'nin operalarını dinliyordu. Açıkçası, şimdilerde bursla yurt dışına giden gençlerimiz arasında, orada kaldıkları üç dört yıl içinde bir defa bile konser ya da operaya gidenin olduğunu sanmıyorum. Bu da Çelebi ile genç ressamlarımız arasındaki fark.

Burada 80'li yıllar ile 90'lı yıllar arasındaki değişimden söz ederken resmin aşırı hızla metaya dönüşmesinin bir boyutunu da unutmamak gerekiyor. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren resim piyasası hareketlenmeye başlayıp resmin metaya dönüşmesiyle tanık olduğumuz en büyük sorunlardan biri, gencinden yaşlısına kadar, çoğaltmacılığın tekeline giren ressamlarımız ile resim kalitesindeki düşüş oldu. Bundan, özellikle yaşı dolayısıyla üstad mertebesine ulaşmış yaşlı ressamlarımız payına düşeni aldı. O güne kadar kendi köşesinde sessiz sedasız oturup, nadiren eline

fırça alan ressamlarımız rüyalarında göremedikleri bir taleple karşılaşınca, doğal olarak, neye uğradıklarını şaşırıp kaldılar. Şimdi isim vermek istemiyoruma ama o güne kadar kahvehanenin değişmeyen müdavimleri arasında yer alan kimi ressamlarımız ansızın tuval başına geçmek zorunda kaldılar. Açıkçası devlet kuşu konmuştu başlarına. Ne var ki, biraz olsun eleştirel gözle bakan birinin hemen fark edeceği gibi, bu dönemde ürettikleri yapıtların çoğu geçmişte ürettiklerinin hayli gerisinde kaldı. Ancak kimse bu gerçeği söylemeye yanaşmadı; çünkü resim değil, bir ayağı çukurda olan bir isim satılıyordu; ve yıllarca dal kımıldamayan resim piyasasında, nihayet beklenen hareketlilik kendini göstermişti. Böyle bir ortamda kimsenin gerçekleri söyleyip ortalığı bulandırmaya hakkı yoktu. Bu söylediğim şey, günümüzde medyanın gözdesi olmuş ressamlarımız için de geçerli. Burnundan kıl aldırmayan bu sanatçıların kimi zaman ne berbat işlerle sergi açtığına herkes tanık.

L.Ç.: Peki şimdi şu ana kadar adı geçen sanatçılar aslında sizin de söylediğiniz gibi 1920 başlarında doğmuşlar ya da yanlış hatırlamıyorsam Adnan Bey 1928 doğumludur. Dolayısıyla şimdi 80'lerde bu piyasa koşullarıyla birlikte bu sanatçıların yapıtlarının o alım değeriyle bir yerlere oturduğunu bilebiliyoruz. Ama bir de 80'lerin genç kuşağı var aslında. Onlar da bir ölçüde, 80'lerin başından itibaren Türkiye'de soyut dışavurumcu diyebileceğimiz ve yeni dışavurumcu diyebileceğimiz bir anlayışla sanat üretmeye başlıyorlar. O kuşağı takip ettiniz mi 80'lerde? Çünkü o sanatçılar İstanbul bienallerinde de yer aldılar ve bir ölçüde eski kuşak hocalarının savundukları resim anlayışının da ötesine geçmeye çalıştılar. Başka kavramsal çerçeveler de düşünülerek resim sanatını ele almaya çalıştılar. Böyle bir tespitiniz oldu mu o süreçte?

M.E.: Haklısınız, buraya kadar sözünü ettiğim sanatçıların hemen hepsinin doğum yılı geçen yüzyılın ilk çeyreğiyle sınırlı. Bunun en önemli nedeni resme dışarıdan giren birinin önce ustalarla diyaloğa girme arzusu. Ayrıca benim gibi sanatta gelenek ve organik sürekliliğe her şeyden fazla önem veren bir kişi için de bundan daha doğal bir şey olmazdı herhalde. Bakın o yıllar-

da sadece kendi yaşıtlarımla ilişki içinde olsaydım, bugün Edip Hakkı Köseoğlu'dan Ali Avni Çelebi'ye, Mahmut Cûda'dan Nuri İyem'e, Nedim Günsür'den Elif Naci'ye kadar birçok ustayla yüz yüze gelme fırsatı bulamazdım. Bu bağlamda Eşref Üren, Cihat Burak, Orhan Peker, Şefik Bursalı vb. ustalarla yakından tanışamamış olmayı bugün büyük talihsizlik olarak görüp kendimi affetmiyorum.

Öte yandan Cûda ve Günsür ile sıkı ilişki kurduğum dönemde gençlerden bütün bütüne uzak kalmadım. Aydın Ayan'la o yıllarda başlayan dostluğa, daha sonra Alp Tamer Ulukılıç'tan Mustafa Horasan'a, Sezai Özdemir'den Temür Köran'a kadar birçok isim eklendi. Bugün geçmişte olduğu denli yoğun bir ilişki içinde olmamakla birlikte yine de genç ressamlarla diyalog kurmaya özen gösteriyorum.

Aslında ilk günden bu yana özen gösterdiğim bir ilke var: Hakkında daha sonra da farklı bir şeyler söyleyemeyeceğim sanatçı için baştan karar verip, hiç yazmamak. Böyle olunca ilgilendiğim sanatçılar hakkında belli aralarla hep bir şeyler yazmayı görev kabul ettim. Bugün bakıyorum da, tek yazıyla yetindiğim sanatçı yok denecek kadar az. Ne var ki, Hoca Ali Rıza, Eşref Üren, Turan Erol, Şefik Bursalı, vb. hakkında yazmak isteyip de hâlâ yazamadığım bir dizi sanatçı var, her şeye yetişemiyor insan. Aslına bakarsanız, kimi zaman bir veya birkaç ressamla hesaplaşmak tüm hayatınızı alabilir. Bu noktada herkesin kendine göre bir isim seçmesi mümkündür elbette. Kendi adıma söyleyecek olursam, böyle bir seçim yapmak zorunda kalsaydım, hiç duraksamadan Neşe Erdok'u seçerdim. Buna birkaç isim daha eklemek gerekseydi bu defa da Adnan Varınca, Orhan Peker, Cihat Burak ve Nevhiz gibi ustalar arasında dolanıp dururdum herhalde.

Bu arada benim için önemli olan bir ölçütten de söz etmek isterim. Bir sanatçının yaşamı ile yapıtı arasındaki ilişkide örtüşme görülüyorsa, bana göre çok önemli bir ipucudur bu; çünkü sanat eserinde bunca önemsediğim *sahici* olma durumu tamamen bununla ilgilidir. Alın Cûda'yı ele: Tuval sathındaki birkaç santimetre üzerinde saatlerce oyalanan Cûda, yaşamının her anında aynı

titizliği gösteren biriydi.; kılı kırk yarmak deyimi Cûda'yı tanımlamak için uydurulmuş sanki! Yapıtı ile yaşamı arasındaki örtüşme bağlamında Neşet Günal'dan Nedim Günsür'e, Neşe Erdok'tan Nevhiz'e kadar saygı duyduğum sanatçıların tümünde bu özelliğe tanık oldum. Sanat dediğimiz şey, insanoğlunun kendisiyle buluşmasından başka nedir ki zaten!

L.Ç.: 1990'lara geri geldiğimizde, tuval-enstalasyon tartışmasını hakikaten çok önemsiyorum. Çünkü Türkiye'de 90'ların başında biz bütün bu çağdaş sahnenin içerisinde enteresan bir tartışma da yaşadık. Tuval diye bir şey var, bu aslında 1980'lerde dünyanın sürdürdüğü bir tartışmaydı. Bize biraz geç geldi tabii, bütün o postmodern süre içerisinde düşündüğümüzde. Bir taraftan da bir enstalasyon meselesi çıktı. Bu iki kutup 90'ların ortasına kadar Türkiye'deki çağdaş sanat sahnesinde iyi bir tartışma yaptı mı sizce? Emre Zeytinoğlu'nun tespiti çok iyi bir tartışma olmadığına dair. Bu tartışma çok kaba, çok yüzeysel kaldı dedi.

M.E.: Türkiye'de mi?

L.Ç.: Evet, Türkiye'de. Çok kaba ve çok da kaçırılmış bir fırsat olduğunu söyledi Emre. Yani enstalasyonla uğraşan sanatçıların gerçekten bize teorik bazda ne anlattıklarını duyamadık. Resmin de bu gelişim karşısında 90'lardaki çağdaş sanat durumunun (artık buna kavramsal olarak bakabilirsiniz, üretim mantığı ve pratiği olarak bakabilirsiniz) kendisini de çok sağlam bir yere konumlandıramadığını söylüyor. Siz nasıl gördünüz o tartışmayı?

M.E.: Hazırlıklı olun, belki de çok saçma bulacağınız bir başka açıdan yaklaşmak istiyorum bu sorunuza. Ancak önce Stockhausen'den başlayayım. Yıllar önce televizyonda izleme olanağı bulduğum bir söyleşide gürültü dediğimiz şeyin pekala müzik sayılabileceğini söylemişti. Şimdi, gürültünün daha 1970'lerde müzik kapsamına girdiği bir dünyada, artık her şey sanat başlığı altında karşımıza çıkabiliyor. Bilindiği üzere sanat ile yaşam arasındaki sınır çizgisinin iptal edilmesine yönelik özlem, 20. yüzyılın başında sahneye çıkan "tarihsel öncü akım"ın armağanıdır bize. Ne var ki, bugün vardığımız noktada, başlangıçta umut edilenin tam tersi olmuş, öncü niteliği taşıyan yapıtlar, bir avuç uzman kişi

dışında, kimsenin hesaplaşma gereği duymadığı ürünlere dönüşmüştür. Bu söylediğim şey, edebiyat ve mimarlık alanında kısmen geçerli olup, tartışmaya açılabilir; yani Goethe'nin okurları pekala Kafka'yla da buluşabilir; tıpkı Notre-Dame Katedralini hayranlıkla izleyenlerin Calatrava'nın köprüsüyle de hiç zorlanmadan diyaloğa girebildikleri gibi. Ama aynı bağlantıyı Rembrandt ve Cy Twombly yahut Beethoven ile Penderecki arasında kurmanız asla mümkün değildir. Kaldı ki, günümüzde resim ve müzik alanındaki gelişmeleri biraz olsun izlemeye çalışan herkesin bildiği üzere Penderecki ve Twombly gibi isimler neredeyse kabul edilebilir hale gelmiştir.

Bakın, sanat dünyasının beni gericilikle suçlayacağını bile bile şunu itiraf edeyim size: Günümüzde ne John Cage'i dinliyor insanlar ne de Beuys'u izlemek için herhangi bir insan can atıyor. Sakın ha bunlara karşı olduğum anlamını çıkarmayın; kütüphanemde Beuys'la ilgili kitapların sayısı Rembrandt'tan kat kat daha fazla. Benim vurgulamak istediğim nokta sadece şu: Sanat, kavrama öncelik tanıdığı sürece bilincin muhatabı olarak, tekrar tekrar izlenip dinlenecek birşey olmaktan çıkıyor. Sanat, bilincin tükendiği sınırda dans etmiyorsa partnerini daha ilk adımda gözden çıkarmış demektir. Hiç kuşkusuz Batı karşısında sürekli eziklik duygusu içinde olanların bu gerçeği görmeleri çok güç. Belki de bu yüzden Batı'dan uzaklaştıkça bu takıntı daha da artıyor. Nitekim Erzurum'da çıkan bir edebiyat dergisinin adı Fransızca olabildiği gibi o yöredeki genç ressam adayları da İstanbul'daki arkadaşlarına meydan okurcasına ateşli Duchamp hayranları olarak karşımıza çıkıyorlar.

Hiç unutmuyorum, yıllar önce Aribert Reimann kendi eserlerinden oluşan bir programla İzmir'e uğradığında gördüğü ilgi ve sevgi karşısında çok şaşırıp, Türklerin Almanlardan çok daha fazla modern müziği anladığını söylemişti. Bunun göstermelik ve sadece Batı hayranlığından kaynaklanan bir şey olduğunu dile getirdiğim zaman da, doğal olarak inanmak istememişti söylediklerime.

Bütün bunlar tuval resminin bittiğini söyleyenlerin ne denli büyük bir yanılgı içinde olduklarıyla da ilişkilendirilebilir; ve hiç şüphesiz bambaşka bir söyleşinin konusu olur bu.

İzleyici: Diyelim ki bir taş parçasısınız. Siz insana benzettiniz veya başka bir şeye. O zaman onu eve koymaya değerli bir şey olarak görebiliyorsunuz. Ama aynı materyalle bir pisuvar yaptınız veya başka bir şey, bunu eve koymadınız. Yani gerçek yaşamın bakış açısını kırmak namına bile olsa koyamaz mısınız? Neden bunu estetik görmüyorsunuz, göremiyorsunuz? Anlamıyorum.

M.E.: Az önce dolaylı yoldan da olsa açıklamaya çalıştım bunu. Duchamp'nın *Pisuvar*'ına bilincin ağırlıkta olduğu bir hesaplaşma ürünü olarak yaklaşırım ben; ama açıkça söyleyeyim, o *Pisuvar* ile Rodin yahut Degas'nın herhangi bir heykeli arasında tercih hakkı verilirse hiç duraksamadan tercihimi Rodin ve Degas'dan yana kullanırım. Sanatla ilişkisinde, kavram adına bilincin tutsağı olmamış herkesin de tercihini bu yönde kullanacağından kuşkum yok. Sanat ve kavram yan yana geldiğinde birinden biri fazla geliyor!

L.Ç.: Epeydir konuşuyoruz. Burada kesebiliriz. Çok teşekkürler.

Hale Tenger

29 Mayıs 2007

Levent Çalıkoğlu: Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın üçüncü yılında "90'lı yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat" başlığı altında yapılıyor. Bu akşamki konuğumuz sanatçı Hale Tenger. Her konuşmada seyirciler arasında yeni yüzler oluyor, dolayısıyla hızlı bir şekilde konuşmaların altyapısını biraz aktarmak isterim. 90'lı yılları takip eden bir süreci tartışmak, hem birebir tanıklıklarıyla, hem içerisinde yer alan sanatçılarla, hem bu süreci eleştiren, deneyimliyen eleştirmenlerle, kimliklerle mümkün. Dolayısıyla bu konuşmalara başından itibaren sırasıyla birçok konuk geldi. Vasıf Kortun, Ali Akay ve devamında bu süreci yakından tanıyan birkaç sanatçı geldi. Bu akşamki sanatçımız sayın Hale Tenger. 19 Haziran'daki son konuşmada ise sayın Haldun Dostoğlu bizlerle olacak. Şimdiye kadar kabaca şunlar konuşuldu: 90'ların 80'lerden ne devir aldığı konuşuldu. Burada önemli bir kırılma olarak İstanbul Bienali işaret edildi. 90'lı yıllarda bir küratör olgusuna vurgu yapıldı. Çağdaş sanatta Türkiye'nin küreselleşme sürecine paralel bir akış olduğundan dem vuruldu. Resmin geriye düşüp, yerine farklı *medium*'ların, daha güncel, daha kendi zamanını temsil eden uygulamaların ortaya çıkmaya başladığı konuşuldu. Yurtdışı ile diyaloğun, uluslararası bir diyalog sahnesinin oluştu-



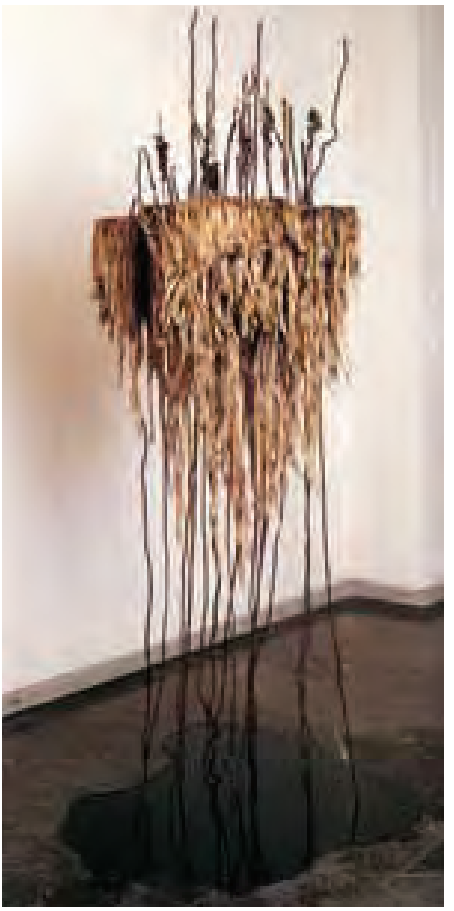
Hayatın Gerçek Tadı, 1990

ğundan söz edildi. Dolayısıyla aslında paradigma değişikliği olarak 90'lı yılların 2000'lere doğru nasıl sürdüğü de biraz konuşuldu. Bu akşamki konuşmada 90'lı yıllar bir sanatçı üzerinden hem kişisel tanıklık olarak, hem muhtemelen küratör olgusu olarak, hem uluslararasılaşma, hem bienal olgusu olarak muhakkak yer alacaktır. Zaten işleriniz bu sergilerde, pek çok sergide yer aldı. Ama önce isterseniz sizi burada kısa bir metinle tanıtmak isterim. Hale Tenger ilk İstanbul sergisini Galeri Nev'de açtı. ABD ve Asya'da çeşitli merkezlerde açılan birçok sergide yer aldı. 22. Sao Paolo Bienali, 3. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1. Manifesta, 3. Cetinje Bienali, 2. Johannesburg Bienali, 3. Kwangju ve 8. Havana Bienalinin yanısıra, Kassel, Berlin, Stuttgart, Bonn gibi Almanya'nın, Rotterdam, Arnhem, Eindhoven gibi Hollanda'nın birçok şehrinde, ayrıca Kopenhag, Lund, Yerevan, Cenevre, New York gibi merkezlerde sergilere katıldı. Küratör Vasıf Kortun'un kendisi ile yaptığı söyleşinin bulunduğu *Görevimiz Tehlike* adlı monografisi 1997 yılında Galeri Nev tarafından yayımlandı. Yapı Kredi Yayınları'nın Mart 2007'de yayımladığı *Hale Tenger– İçerideki Yabancı* başlıklı monografiyi sanat tarihçisi Ahu Antmen kaleme

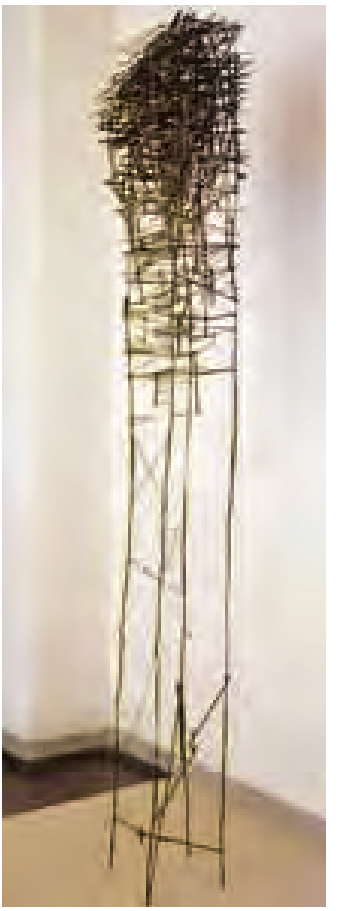
aldı. Tenger'in "Lâhavle" adlı sergisi aşağıda, Kâzım Taşkent Galerisi'nde 5 Nisan ve 5 Mayıs tarihleri arasında izlendi.

Peki daha önceki sanatçı konuğumuzla şöyle bir uygulama yaptık. Herhalde sizle de aynı şekilde devam edebiliriz diye düşünüyorum. Sanatçı Gülsün Karamustafa öncelikle kendi işlerini sundu ve bu süreçte birtakım işaretler bulmaya çalıştık. Ben sizi kesmek istemem, sizin bir sunumunuz var, ama aralarda belki ilginç şeyler olursa da sormak isterim. Konuşmanız bittikten sonra da izleyicilerden varsa sorularını alabiliriz.

Hale Tenger: Akış içinde yeri geldiğinde karşılıklı konuşabiliriz, sonradan geri dönmek imajlar açısından zor olabilir. Ben kronolojik bir sırayla hazırladım konuşmamı ve göstereceğim işlerimi. Gerekirse arada durarak konuşalım. 90'lar sanatı deyince; zaten benim ilk sergim 1990 yılında Galeri Nev'de oldu. 2007'de olduğumuza göre demek ki on yedi senedir bu işi-yapmayı sürdürüyorum. 90 başlarından 99'a kadar yaptığım işlerden bir seçki hazırladım. Süre yeterse 38-39 çalışmam üzerine konuşacağım bu akşam. Bazıları şu anda gördüğünüz gibi dijital imajlar, bazıları da enstalasyonlarımın video dokümantasyonları olacak. Şu anda görmekte olduğunuz çalışmamla başlamak istedim, adı **"Hayatın Gerçek Tadı".** 1990 yılında Galeri Nev'deki ilk sergimde gösterdiğim işlerden bir tanesi olmasına rağmen iki monografimde de yayınlanmadığı için pek bilinen bir işim değildir. 1997'de Galeri Nev'in yayımladığı *Görevimiz Tehlike* adlı (İngilizce de yayımlanmıştı, *Mission Impossible* adıyla) monografide Vasıf Kortun ile yaptığımız konuşmada bahsi geçmediğinden ve yer darlığı ile imajı kullanılamamıştı. Aynı şanssız durum maalesef Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan *İçerdeki Yabancı*'da da söz konusu oldu. Ahu Antmen'nin metninde de geçmiyordu ama kitabın tasarımını yapan Esen Karol çok arzu ettiğini söylediği halde gene yer darlığı sebebiyle bu işin imajını kullanamadı. Hurdaya çıkmış bir teneke üzerine hatalı basılmış Coca Cola logoları, çatallar ve çok minik kuşlardan oluşuyor. Kuşları görebiliyor musunuz bilmiyorum? Teneke Coca Cola şişelerinden keserek yapılma küçük, minik kuşlar var çatalların üzerinde. Daha sonra **"Önceki Rüya"** diye bir işe



Zamanın Tarihi, 1990.
Fotoğraf: Mehmet Mutaf.



Terakki, 1990.
Fotoğraf: Nazif Topçuoğlu

geleceğim, onunla bir benzerliği var bu işimin. "Önceki Rüya"da da çalı süpürgeleri ve kuşlar var. İki işin arasında ʊ birçok anlamda örtüşme var. İkinci çatalın ucunda gördüğünüz ise, bir Coca Cola pet şişesinin kapağıdır. O yıllarda üretilen Coca Cola şişelerinde, şişe açacağı ile açılan teneke kapaklar yerine, ilk defa yeni çevir-aç kapaklar kullanılmaya başlanmıştı. Fakat nedense bir türlü açılamazlardı. Çevirip durdurdunuz, derviş gibi dönerlerdi ama asla açılmazlardı. Ancak bir çatal veya kesici bir şeyin ucuyla kanırtarak

açmak mümkün olurdu. Beynimize kazınan "Hayatın gerçek tadı" veya İngilizcesiyle "The real thing", yani hayatın gerçek tadının hiç de iyi olmadığına dair bir iş.

"Zamanın Tarihi", öğrencilik sonrası gene 1989-90'da yaptığım ilk işlerden biri. Plajlarda kullanılan, bulunmuş bir gölgelik hasır parçası, küçük figürler var, birtakım çubukların üzerinde manasız bir şekilde, bir şey bekliyorlarmış gibi dikilmiş duran bronz döküm insan figürleri var. Platformun, küçük havuzcuğun içi yanık araba yağıyla dolu. Dolayısıyla bu figürlere baktığınızda sonsuzluğa gidiyor hissi oluşuyor; yani hem o çubuklar sonsuzluğa doğru gidiyor, hem bu figürlerin yansımaları var, aynı şekilde yerde de yanık araba yağı birikintisi var ve benzer sonsuzluk hissi orada da oluşuyor.

Bu işin adı **"Terakki".** Hurda demir parçalarından, birbirine kaynatılarak, aşağıdan yukarıya doğru konstrüksiyonu yapılmış, yere dört çelik telle gerdirilerek sabitlenmiş ve zorla ayakta durabilen, yerdeki alanını da bir kum birikintisinin belirlediği bir çalışma. Hem "terakki"yi sorgulayan, hem "terakiye/ilerlemeye" ironik yaklaşan bir iş. Bir önceki "Zamanın Tarihi" ile benzer yanları da var. O dönem yaptığım işler fiziki olarak zor ayakta duran heykellerdi; yani bir dokunsanız düşecek gibi, yerçekimine rağmen ayakta duran işler. Mesela "Zamanın Tarihi", ileri doğru ittirildiğinde salkım saçak ayaklarının üzerinde yürüyen ama sonra tekrar kendi kendine yerini bulup duran, bir nevi yaratık gibi bir heykeldi.

Bu gördüğünüz işin adı **"Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabağı**". Mukaddes emanet kutularında hep erkeklerin saçı, sakalı, bıyığı, peygamberlerin veya azizlerin şusu, busu olur. Hiçbir zaman bir kadına ait bir şey söz konusu olmaz nedense. Bu ters durumla ilgili, o dönemin ironik yaklaşımlarını kapsıyan bir iş, içi gözüken bir kutu Halbuki emanet kutularının içi gözükmez. "Mukaddes Emanet Kutusu" hem şeffaflığı olan, fakat aynı zamanda kaba saba bir kutu. içinde sergilenen tabak da nerdeyse dantel inceliğinde, çok çok kırılgan bir tabak. Mukaddes emanet kutularının aksine hiç değerli bir şeymiş gibi gözükmüyor. Zaten bu tabak, aslında benim bronz patine yapmakta kullandığım bir tencerenin, içinde



Solda: Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabağı, 1990

Aşağıda: Bir Kadının Portresi, 1990





Pasarea Maiastra/Aphonia, 1990. Fotoğraf: Ali Erdemci.

asidik karışımlar kaynatıla kaynatıla okside olmuş, düşmüş dibi. O kadar katman katman asitle erimeye maruz kalmış ki uçları da dantel gibi olmuş. Yani bir porselenden daha büyük ihtimamla saklanması gerekecek kadar kırılgan bir tabak.

Sırada **"Bir Kadının Portresi"** var. Şimdilerde bir eğlence mekânı oldu ama 90'ların başında Ortaköy'deki Esma Sultan yıkık dökük bir mekândı. Bu eski gemi hâlâtını orada bulmuştum. Bu eski organik halatlardan artık kalmadı, yerini sentetik ipli olanlar aldı. Bu halatın düğüm olan kısmının üzerinde yakma tekniği kullanarak bir yüz meydana çıkarmıştım, gördüğünüz gibi halatın etrafında da metalden dikenler var. Kadın üzerine, kadın olmanın güçlükleri ile ilgili bir iş. Hem defansif, hem ofansif bir kadın portresi sunuyor.

90 yılında devam ediyoruz. Bu işin adı **"Pasarea Maiastra/ Aphonia".** "Pasarea Maiastra" Brancusi'nin bir kuş heykelinin



Dil Güreşçileri, 1990. Fotoğraf: Ali Erdemci.

adıdır. Alttaki kaide de Brancusi'nin bir heykelinden doğrudan bir alıntıdır. Heykelin adının doğrudan alıntı olan kısmının, sonuna eklediğim Aphonia ise -yani "afoni"- ses yitimi demek. Pasarea Maiastra Romen forklöründe çok güzel sesi olduğuna inanılan forklorik bir kuş ve insanları iyileştirdiğine inanılıyor. Benim kuşum ise, Brancusi'nin o elegan kuşlarının tam tersine, onlarla hiçbir alakası olmayan, güdük, sadece bacak ve gagadan oluşan, gövdesi olmayan bir kuş. Ayağı da üstelik ters tarafa bakıyor ve sesini kaybetmiş bir kuş. Fark ettiyseniz bu işi yaptığım dönemdeki bütün diğer eserlerin hiçbirinin kaidesi yok. Bu durum da zaten benim enstalasyonlara doğru geçişimin bir ön habercisiydi herhalde. Yavaş yavaş ilerledikçe, İngilizce *free-standing* dediğimiz, kendinden menkul, kendi kendine ayakta duran heykellerden, duvar üstü enstalasyonlara, yerleştirmelere doğru bir geçiş göreceğiz. Özellikle o dönemde, heykelin kaidesi olmalı mı, olmamalı mı diye saçma sapan bir tartışma yapılıyordu. "Pasarea Maiastra/



Önceki Rüya, 1990. Fotoğraf: Mehmet Mutaf.

Aphonia"yı özellikle bu sebeple yapmıştım. Dalga geçiyordum yani, kaidesi olmalı mı, olmamalı mı tartışmasıyla.

Bu işin adı **"Dil Güreşçileri".** İki tane plastik oyuncak, çocukların arkasına parmak takıp birbiriyle savaştıracağı iki plastik figür. Anfora şeklinde bir altı var, mektup yığınlarından oluşan, plastik çöp tenekesinden kapağı var, üzerinde de bir dünya haritası, aynı figürlerin harflerden oluşan gölgeleri ve bir de telefon ahizesi. İçi boş konuşmalar veya zamana yayıldığında hiçbir tortu bırakmayacak yazışmalar veya sözler üzerine; onların geçiciliği ve boşluğu üzerine. Önce "Hayatın Gerçek Tadı"nı göstermiştim. O aslında bundan sonra yaptığım bir iştir ama bu işlerin hepsi birbirine çok yakın zamanda yapılmış, aynı bir-bir buçuk senenin çalışmaları.

"Önceki Rüya / The Dream Before" Laurie Anderson'nın aynı adlı bir şarkısından kaynaklanan bir duvar yerleştirmesi. Yukarıdaki kuşları plastik faraşlardan keserek ve birbirine ekleyerek yapmıştım. Faraşın yan tarafından kesilmiş kısımlar

kuşun başı ve gagasını oluşturuyor, diğer kısımları ise kanatları. Bildiğimiz çalı süpürgeleri de duvara monte edilmiş durumda. Laurie Anderson, "Önceki Rüya"da Hansel ve Gretel'den bahseder. Hansel ve Gretel'i birbiriyle konuşturur. Şarkı sözü Walter Benjamin'e adanmıştır: Hansel ve Gretel sağdırlar ve öylesine yaşayıp gidiyorlardır. Şarkı sözleri içinde, Gretel bir barda kokteyl yaparak para kazanmakta, Hansel de bir Fassbinder filminde rol almış. Hansel ve Gretel geceleri schnapps ve cin içerek birbirleriyle didişip dururlar, Gretel Hansel'e "sen bana kendimi çok kötü hissettiriyorsun" der, Hansel'de ona "sen de cadının tekisin" gibi laflar eder. "Bütün hayatımı senin aptalca efsanen üzerine harcadım. Halbuki benim tek ve biricik aşkım kötü kalpli cadı idi" der. Derken "tarih nedir?" diye sorar Gretel. Hansel de "Tarih bir çer çöp yığınıdır" der ve ekler –ki bu kısmı Benjamin'den direkt alıntıdır-: "History is an angel being blown backwards into the future". "Tarih gerisingeri geleceğe doğru savrulmakta olan bir melektir". Benjamin de biliyorsunuz Paul Klee'nin "Angelus Novus" adlı bir tablosundan etkilenmiştir ve o tablodaki meleği kendi tarih anlayışının yansıması olarak görür. Onu, bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olarak tasvir eder, gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Benjamin, tarih meleğinin yüzünün de ancak böyle geçmişe dönük olabileceğini söyler. O, hep geçmişe dair kırık dökük ne varsa düzeltmek ister. Ama cennetten kopup gelen bir fırtına onu durmaksızın gerisingeri geleceğe doğru sürükler. Bu, duvar yerleştirmesini sergilediğim zamanlar mutlaka yanına Laurie Anderson'un şarkı sözlerini de yerleştiriyordum. Söz ve görselin bir aradalığı hep ilgimi çekti. Bu beraberlik, ilk dönemlerde sadece iş adları ile başladı. Sonraları doğrudan yazdığım metinlerin işin içine girmesiyle daha da yoğunlaştı.

"Mütekabiliyet Esası Üzerine" diye büyük bir duvar çalışması, üç metreye altı buçuk metre gibi bir boyutu var. Vitesler, kırık dökük şemsiyeler, araba silecekleri, araba gölgelikleri vs., hurda ~~olan~~ hazır objeler kullanılarak yapılmış bir duvar çalışması. Yine o dönemde David Byrne'ün bir şarkısı vardı "Women vs Man", "Kadın Erkeğe Karşı" diye, çok güzel bir şarkı. Şarkının bir



Mütekabiliyet Esası Üzerine, 1990. Fotoğraf: Murat Gürzumar.

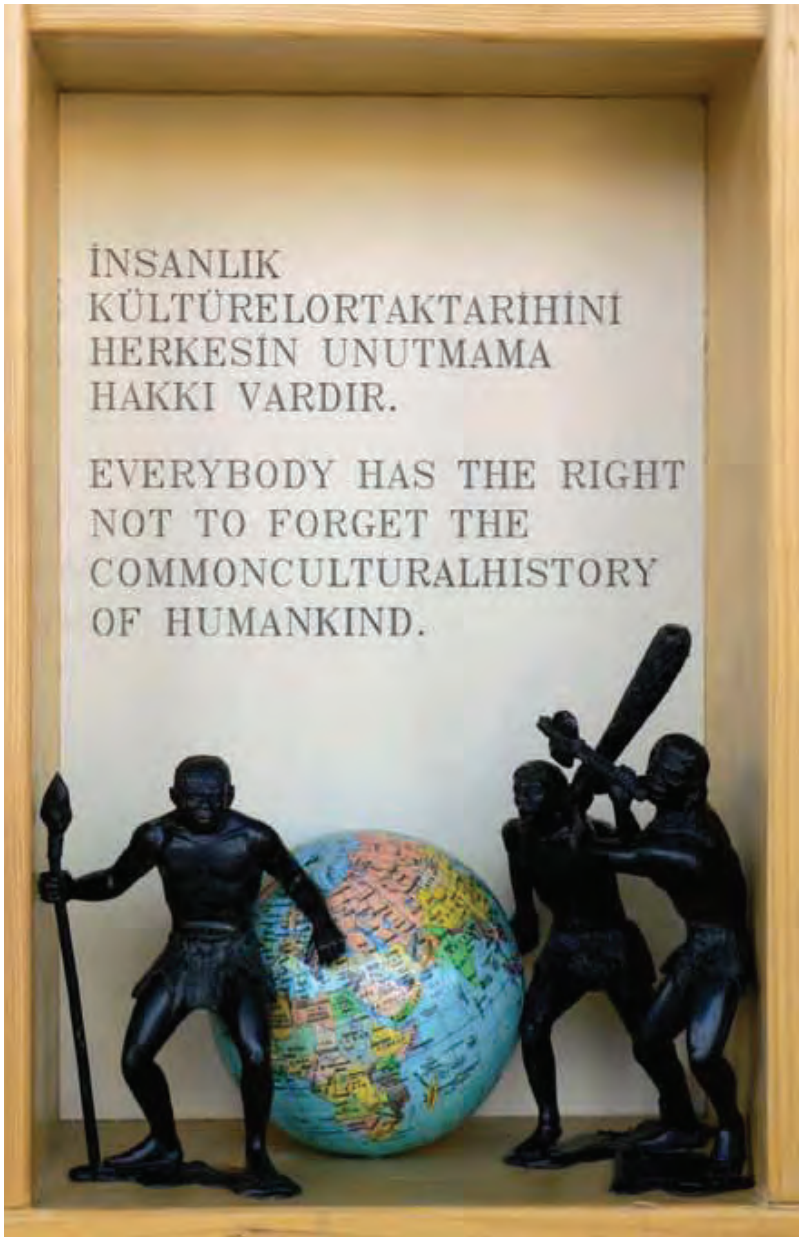
yerinde kadınlar ve erkeklerin bir otoparkta birbirleriyle savaşmasından bahseder, o şarkıdan kaynaklanmış bir iştir "Mütekabiliyet Esası ...".

Şimdi gördüğümüz, 1990'da Galeri Nev'in düzenlediği bir grup sergisinde yer alan ilk büyük çalışmalarımdan biri olan **"'Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü".** Yurtdışında birçok sergide yer aldı. René Block'un koleksiyonundadır. Üstünde yetmiş küsur tane kılıç sallanan, aşağı yukarı iki-ikibuçuk metre çapında bir kazan; içi kırmızı yani kan görüntüsü veren bir sıvıyla dolu, etrafında da camilerdeki gibi musluklar olan dev bir kazan. 90'ları konuşurken şunu da söylemek lazım. Bu işi ilk defa Atatürk Kültür Merkezi'nde, sanıyorum



"Sikimden Aşşa Kasımpaşa" Ekolü, 1990

ismi "Yedi Genç Sanatçı" olan bir grup sergisinde göstermiştim. O zamanlar, '80 darbesi üzerinden 10 yıl geçmiş olmasına rağmen, gündelik yaşama sinmiş baskılar yüzünden böylesine bir eser adını duvara yazmak bile bir problemdi. Yazılsın, yazılmasın falan derken, Haldun Dostoğlu ile itişmiştim o zaman. Olay hiçbir eserin ismini yazmamaya doğru varıyorken bir arkadaşıma telefon edip, bilgisayarda şunun çıktısını al getir, koyacağım duvara demiştim ve sonucunda tüm işlerin ismi duvara konmuştu. Hollanda'da bir sergilenişinde ise açılışa gelen Türk Konsolos işi hiç mi hiç anlamayıp "Keşke bunun adı 'Kosova Meydan Savaşı' olsaydı" deyivermişti. 2003'te, Kassel'de, Fridericianum Müzesi'nde, "In the Gorges of the Balkans"daki sergilenişinde, sanırım bir Türk konsolos yardımcısı (şimdi tam hatırlayamıyorum) gelmişti açılışa, çok da genç bir beyefendiydi. Açılışın biraz öncesi, artık insanlar gelmeye başlamışlardı, biz Türk sanatçılar –Ayşe Erkmen, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Sarkis filan– büyükçe bir masa etrafında oturuyorduk. Bu beyefendi birden belirdi yanımızda, gayet şık giyimli, uzun boylu. Kendini tanıtınca masada bir sessizlik oldu ve buz gibi bir hava esti; çünkü içerdeki



İnsanlık Kültürelortaktarihini Herkesin Unutmama Hakkı Vardır, 1991

sergide resmi Türk makamlarıyla problem yaratmış veya yaratacak işler vardı. Mesela benim "Böyle Tanıdıklarım Var II" mahkemelik olmama sebep olmuş bir iş orada, "'Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü" orada. Gayet nazik konuşmalar yapan bu beyefendiye Sarkis şöyle dedi: "Siz önce sergiyi bir gezin, görün de ondan sonra konuşalım." Hepimiz tecrübe ile biliyoruz ki genellikle bizim tür eserler resmi makamlarla çok gerginlik yaratıyor sergilerde. Burada ise tam tersine; çok hoş bir şey olmuştu. Yanımızdan tuhaf bir şekilde ayrılmak zorunda kalan bu beyefendi, açılış yapılıp kokteyle geçildikten sonra kalabalığın içinde yanıma yaklaştı. Benim de "eyvah, bakalım şimdi ne konuşacağız" diye içim daraldı. Tam tersi oldu, "Tebrik ediyorum, iki işinizi de hakikaten çok beğendim" dedi. Bu beyefendi insanı şaşırtan ama aynı zamanda sevindiren, hiç alışık olmadığımız bir Türk diplomatıydı. **"Böyle Tanıdıklarım Var II"** başka işlerimle birlikte Paris'te sergilendiğinde de o zamanlar Paris'teki Türk Büyükelçisi Tansuğ Bleda bizzat kendi gelip tebrik etmişti. Demek istediğim bu işlerimin nasıl algılandığı, nasıl konumlandığının 90'lardan beri değişkenlik gösterdiği, algılanmasında ve benim maruz kaldığım reaksiyonlarda zig-zaglı grafiği olan işler.

"İnsanlık Kültürelortaktarihini Herkesin Unutmama Hakkı Vardır". Berlin duvarının yıkılmasından sonra Doğu Blok menşeli malların akın akın geldiği dönemde İstanbul'da (özellikle Beyazıt'ta) kurulan pazarlardan birinden almış olduğum, elli kuruşa, bir liraya satılan üç plastik 'ilkel insan' figürü ve dünyadan oluşan bir iş. O aralar ulusararası politikaya yansıyan, Batının Doğu'ya klasikleşmiş yukarıdan bakışını ele veren gelişmeler oluyordu, bunlar yazın dünyasına da yansıyordu. O sıradaki olaylara tepki olarak yaptığım, her bireyin veya her ulusun insanlığın ortak geçmişini unutmaması gerektiğinin altını çizen bir çalışma. "Çekmeceler" diye Galeri MD'nin çok sayıda sanatçıyı davet edip, her sanatçıya bir çekmece vermesi ile ortaya çıkan, tamamı onlarca çekmeceden oluşan bir iş.

"Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü"yle ilgili başıma gelenleri anlattım ama, işin çıkışını anlatmayı unuttum. Ona dönmek lazım. Çünkü, çok önemli işlerimden bir tanesi. Bu işin çıkışı iki



Ayna Ayna Söyle Bana / Var mı Daha İyisi Bu Dünyada?, 1992. Fotoğraf: Ali Erdemci.

olaya dayanır. Birincisi, Bahriye Üçok'un evinde bombalı paketle öldürülmesidir. Bu suikast ile aynı günlere denk gelen, *Cumhuriyet* gazetesinden takip ettiğim, iki aylığına hapse giren bir muhasebecinin travmatik ölüm hikayesi ise diğeri. Küçük bir suçla ilgili sadece iki aylık ceza almış bir muhasebeci. Hapisteyken fenalaşıyor ve hastaneye kaldırılıyor, ailesi çağırılıyor, ailesinin komaya girmeden önce ağzından dökülen son duyduğu sözler, "görmüyor musunuz çatladım artık" Bir diğer önemli unsur da pantolonunda kan lekesi oluşu. Bu olayı gazeteden bir ay kadar takip ettim. Bu muhasebeci adamcağız, vücudunda tıbben hiçbir fiziksel araz bulunamadığı halde hastanede iken önce konuşmayı kesti sonra yemek yemeyi ve kısa bir süre içerisinde de öldü gitti. O zamanlar işkence çok yaygın olarak uygulanıyordu. Bu adamcağızın başına hapiste her ne geldi ise onu yaşamaktan vazgeçirdi sanıyorum. Bu iki şiddetli olaydan çok etkilenmiştim ve öyle ortaya çıkmıştır bu iş. "Sikimden Aşşa Kasımpaşa"da üç ayrı tip kılıç kullandım. Biri Batı tipi tabir edilen, Türkiye'de de tören kılıcı olarak kullanılan düz kılıçtır. Bir tanesi yivli Osmanlı kılıcıdır. Diğeri de çocuk kılıcıdır. Şiddetin sadece bir tek coğrafyaya veya kültüre ait olmadığının altını çizmek için özellikle bu kılıç üçlemesi var.

"Ayna Ayna Söyle Bana/ Var mı Daha İyisi Bu Dünyada?" 92 tarihli bir işim. Kadın cinselliğinin, bir şekilde medyada olsun

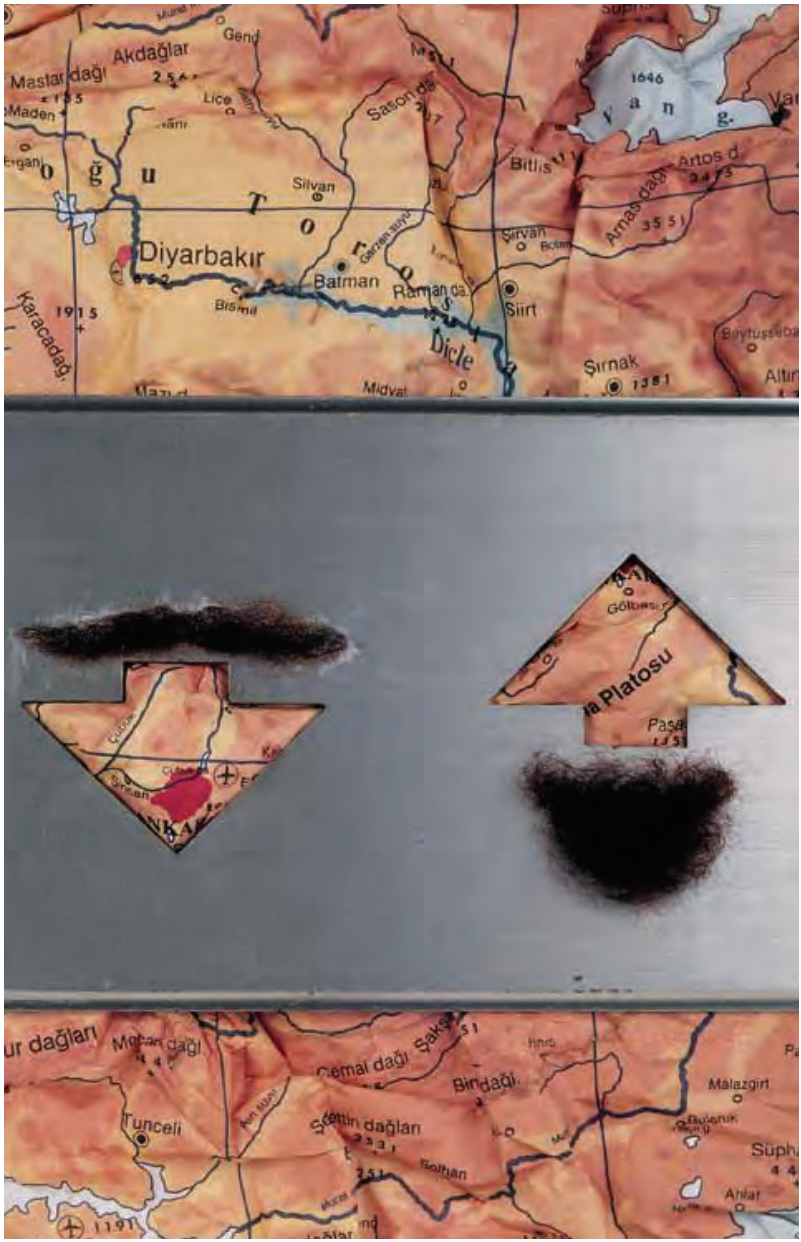


Minörlere Yolculuk (Muhayyer Kürdî Makamına), 1992

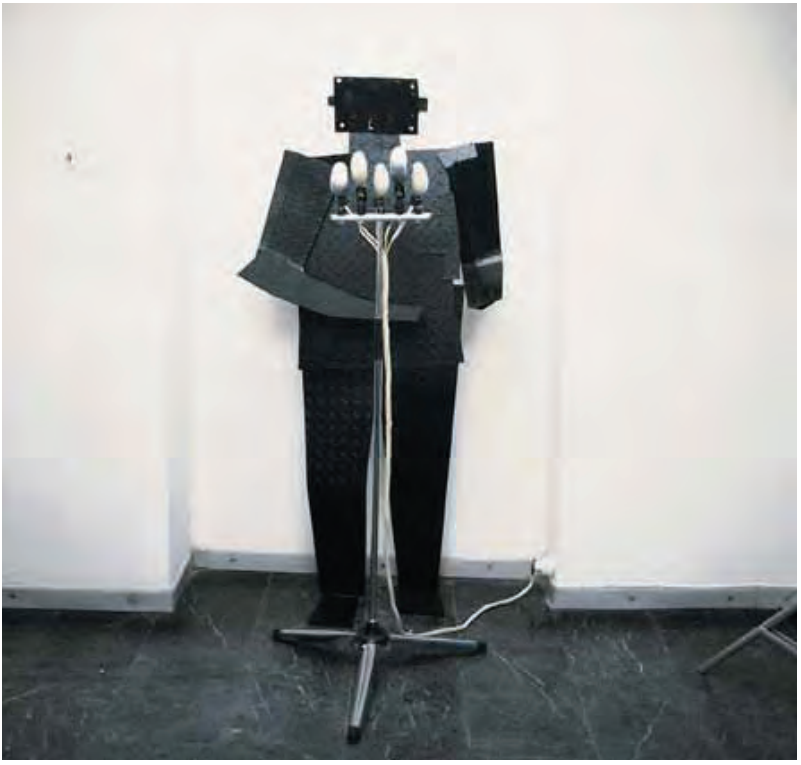
veya sanatta olsun yaygın olarak hep kullanılması, ama erkek cinselliğinin özellikle bu coğrafyalarda hemen hemen hiç kullanılmaması, gözardı edilmesi veya kadınların bu konudaki utangaçlığı vs. gibi birtakım durumlara cevaben ortaya çıkmış bir çalışma. Bir dörtlüden oluşuyor, bir iç bükey, bir dış bükey kromajlı bakır objelerin yan yana dizilmesinden oluşuyor ve her birinin ortasında bir vites kolu var, bu vites kolları ereksiyon halinde değil de aşağı doğru sallanan bir penis imajı tasvir ediyorlar. En sağdaki vites kolunun ise üstünün kaplaması sökülmüş vaziyette ve bir nevi protez penis gibi duruyor.

"Minörlere Yolculuk (Muhayyer Kürdî Makamına)" yine 1992 tarihli. Mazhar Fuat Özkan'ın "Buselik Makamına" adlı çok hüzünlü bir parçası vardır. O şarkıda "minörlere yolculuk"tan söz ederler, müzikal anlamda veya ruhi anlamda bir yolculuk, bende ise bu şarkı sözlerinin etkisi bazı söz oyunları ve çağrışımlarla, minörden 'minority'- azınlığa, buselikten muhayyer kurdi makamına ve oradan da, Kürtlere ve Kürtlerin içinde bulunduğu çözümsüz ve acı duruma ağlayan bir işe dönüşmüştü. Ağlamaktan göz pınarları kurumuşçasına iki kocaman otomobil farının ortasında boş çaydanlık emzikleri.

"Aşağı Yukarı" yine 1992 tarihli. Güneydoğu Anadolu haritaları tekrarlanarak altta ve üste yer alıyorlar, tam ortadaki asansör panelinin oklarının boşluğunda ise Ankara haritası var. Eh işte malum biliyorsunuz bir de deyimimiz var, "Aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık" diye... 92'deki haliyle Kürt sorununun çözümsüzlüğü-çözülemezliğine işaret eden ve maalesef bunca



Aşağı Yukarı, 1992. Fotoğraf: Güven İncirlioğlu.



Oratör, 1992. Fotoğraf: Ali Erdemci.



Kitsch Catch, 1992.
Fotoğraf: Ali Erdemci.

yıldır da bir arpa boyu ilerleme kaydedilemeyen sorunumuz. Çözülemezliğinin merkezinde de Ankara'nın, yani devlet politikaların yattığı gerçeği ile ilgili bir iş.

"Oratör", aslında daha çok politikacıları mercek altına almak amacı taşıyan ama aynı zamanda her türlü boş konuşan insana karşı yapılmış ironik bir iş. Bu konuşmacının önünde mikrofon gibi görünenler elektrikli traş makineleridir ve fişe takılı olarak sürekli vız vız diye bir zırıltı çıkarırlar. Figürün kafası kocaman eski bir kilitten yapılmadır. Kilit kafalı, boş konuşup sürekli "traş yapan" bir insan figürü.

"Kitsch Catch", yine 92 tarihli. Nefret ettiğim bir laf vardır "alt sanat, yüksek sanat" diye... Kendini sanatı tasnif ediyor zanneden içi bomboş bazı sanat eleştirilerine karşı, kitsch'ten sakınan ama aslen kendi kitsch olan, veya kitsch'i aşağılayan, onu aşağı görenlere, sakınmadan kitsch'e yaklaşabilmeleri için, dev bir maşa. Yüksek gerilim hatlarında çalışan işçilerin elektrik çarpmasından korunmak için kullandığı eski tip, ahşap, ucunda porselen fincanları olan, sapları bakalitten bir maşa. Yandığı zaman içinde renkli renkli çiçekler gözüken Tayvan malı son derece kitsch ampuller, tam maşanın yakaladığı ise yanar döner kırmızı bir ışık topu şeklinde.

"Invainers of the Lost Ark II" diye bir iş. Bu tabii icat edilmiş bir kelime. İngilizce'de böyle bir söz yok. O aralar "Raiders of the Lost Ark" filmi sinemalarda oynuyordu. O filmin adından kaynaklanan ve bir kelime oyunuyla yapılmış bir başlık. "in vain" arzu edileni başaramamak, başarması mümkün olmamak demek, türettiğim "invainers" ise çaresizce kaybolmuş bir şeyin peşinde koşan manasında. "Raiders of the Lost Ark" filminin adı sanıyorum Türkçe'ye Kutsal Hazine Avcıları olarak tercüme edilmişti. Bir helezondan aşağıya doğru kayan, daha önce gördüğünüz "Dil Güreşçileri"ndeki plastik figürlerin bronz döküm versiyonları. Dipteki çukur kısım yanık araba yağı ile dolu. Dolayısıyla baktığınız zaman, Alice Harikalar Diyarı'nda kuyuya düşmek gibi bu maço figürler de döne döne sonsuzluğa doğru gönderiliyorlar.

"Böyle Tanıdıklarım Var", yine yıl 92. Savaşlarda kullanılan türden antika bir gaz maskesi, gaz maskesinin altına takılı yer



Böyle Tanıdıklarım Var, 1992.
Fotoğraf: Ali Erdemci.

süpürgesi, fakat yer süpürgesinin ucu kalp şeklinde, altta bir tas var, tasın içinde de su var. Bu konuşmaya hazırlanırken hafıza tazelemek için, Galeri Nev'in 97'de yayımladığı *Görevimiz Tehlike* adlı Vasıf Kortun'la yaptığımız söyleşinin yer aldığı monografime göz attım. Vasıf bu işe baktığında Halepçe Katliamı'nı hatırladığını söylemiş. Ben de demişim ki bu benim tasvir etmeye çalıştığım kişinin içerisinde de zaten sürekli bir "Körfez Savaşı" var. Kendi iç dünyasıyla bağlantı kuramayan, kendi iç dünyasından dahi kopuk veya kendi iç dünyasına bile ancak bir gaz maskesi ile ulaşabilen bir karakter.

"Kenan Evren/At Sanat", '92 tarihli. Hatırlarsınız Kenan Evren "Nü dönemine" henüz geçmemişken Aksanat'ta bir sergi açmış, yaptığı at resimlerini sergilemişti. Kenan Evren'i ve Aksanat'ı protesto etmek amacıyla BM'de "At Sanat/At Art" adlı bir sergi yapılmıştı. Çok sayıda sanatçı o sergiye atla ilgili olmak



Kenan Evren / At Sanat, 1992

şartı ile yeni bir iş hazırlamıştı. Topkapı'daki bit pazarında bu kırık dökük plastik at oyuncağı bulmuştum. Atı cam kapaklı bir kutunun içne yerleştirdim, arka plana da bir reklamdan fotokopi yoluyla bir alıntı. Reklamdaki imajda atına ters binmiş bir adam var, altında İngilizce olarak "Dünyanın en iyi araç gereci bile eğer nasıl kullanacağınızı bilmiyorsanız bir işe yaramaz" diye yazıyor. 90'lar deyince ve bu konu açılmışken, benim o tarihten beri oluşmuş bir takıntım vardır. Kenan Evren'e sergi açtırıldığından sonra bir daha Aksanat'a hiç gitmedim, gidemiyorum. Ayağım gitmiyor oraya, tipik bir takıntı bu aslında. Bazen uğraşayım bu takıntıyı kaldırmak için diyorum, çünkü arkadaşım olan sanatçıların sergileri oluyor, hatta kendi kendimle dalga geçiyorum bazen, tesettürle filan mı gitsem, kendimi kandırır kırarım bu obsesyonu diye. Mesela bir keresinde benim için çekilmiş bir video kaydını izledim yapılan bir serginin. Aslında bu bir takıntım diyebilirim. Onunla

savaşmak yerine sevdiğim ve koruduğum takıntılarımdan. Orada bu kirli tarihle ilgili bir nevi özür sergisi açılmadıkça sanırım bu takıntım devam edecek.

"Böyle Tanıdıklarım Var II", ilk defa Vasıf Kortun'un direktörlüğünü ve küratörlüğünü yaptığı 3. İstanbul Bienali'nde sergilediğim bir iş. Aşağı yukarı yedi metre boyunda bir duvar yerleştirmesi, mahkemelik olmama sebep olan eser. Kapalıçarşı'da satılan turistik hediyelik eşyaları hazır obje olarak kullandığım bir iş. "Görmedim, duymadım, konuşmadım" üçlü maymun heykelcikleri ve Priapos -Kapalıçarşı ağzıyla Ali Baba denilen- heykelciklerinden oluşan bir duvar yerleştirmesi. İngilizce God Bes denilen bu figürün pişmiş topraktan olan orijinali Selçuk Arkeoloji Müzesi'ndedir. Bu işte yer alan pirinç döküm heykelcikler, Efes'te bulunan antik bereket tanrısının küçültülmüş turistik versiyonları. Selçuk Müzesi'ndeki orijinal heykeldeki penisin büyüklüğü figürün vücudu ile iyice orantısızdır ama figürün kafası da oldukça iridir. Bu turistik versiyonlarda ise figür biraz daha sevimli hale gelmiş, penis oran olarak gene büyük ama kafa iyice küçülmüş durumda. Bu halleriyle, İngilizce *thinking with his dick* diye bir laf vardır,



Böyle Tanıdıklarım Var II, 1992. Fotoğraf: Murat Gürzumar.

'çüküyle düşünmek' diye, tam ona tekabül eden bir hale dönüşmüş durumdalar. Düşünmeden hareket eden veya erkil düşünce ile yönetilen bir Türkiye halini resmeden bir çalışmaydı.

L.Ç.: Bir önceki obje, Türkiye'de sergilenen o ay yıldız...

H.T.: 3. İstanbul Bienali'ni sergisinin sonuna doğru Beşir Ayvazoğlu'nun beni hedef gösteren bir yazısı çıktı. Güya bu yazıyı okuyan bir okurun şikayet etmesiyle, savcının da ikna olmasıyla bir dava açıldı. Önce Türk bayrağına hakaretten bir dava görüldü. Ortada bir Türk bayrağı olmadığı için bu mahkeme düştü. Bu sefer Türk milletinin sembollerine hakaretten bir dava açıldı. Ortada bir hakaret olmadığı, ay ve yıldızın başka ülke bayraklarında da olduğu yönünde bir savunmayla beraat ettim. Hatırlarsanız Hülya Avşar da bir problem yaşamıştı. Show'unda üstünde ay ve yıldız olan bir balona tekme attı diye sanıyorum dava edilmişti.

Şimdi gördüğünüz **"Havanın Lüzumu"** ile benim mesleki akışımda çok ilginç bir dönüm noktasına geldik. Kendinden menkul –"free standing object" tabir edilen- objeler ve ironi yüklü işler yaparken (ki bu aslında ilginçtir, aynı dönemde Balkan ülkelerinde yaşayan Nedko Solakov gibi sanatçılarda da yoğun ironi kullanımı



sıklıkla görüldü) bir şekilde sıkıntı vermeye başladı bu ironi durumu, sıkıldım açıkçası. Bienal için hazırlanırken, aynı zaman dilimi içinde benden kişsel bir sergi yapmam istendi Atatürk Kitaplığı'nda. O zaman Zerrin İren Atatürk Kitaplığı'ndaki kültürel organizasyonların yöneticisiydi. "Havanın Lüzumu" diye böyle bir enstelasyon çıktı ortaya. Tamamen benim bulduğum birtakım objelerle ve kütüphanenin mobilyaları veya kütüphanenin koleksiyonlarından çıkma eserlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmış bir sergiydi. Yani onların sergi salonunu bir şekilde tefriş edip bu hale getirmiştim. Normal, boş bir sergi salonudur orası aslında. Sergi, Mehmet Neşri'nin *Kitab-ı Cihanüma*'sından orijinaline benzetilerek yapılmış bir sayfa ile başlıyordu, yanında açıklaması ile birlikte. Sayfada İstanbul'un fethi şöyle hikaye ediliyor: Fatih Sultan Mehmet fetihten sonra bakıyor ki kimse kendiliğinden gelmiyor İstanbul'a ve anlıyor ki İstanbul bu şekilde imar olunamayacak, bastırıyor bir ferman, "sürüle" diyor, "Anadolunun dört bir yanından, zenginiden, fakirinden hemen İstanbul'a". Bu şekilde, Anadolu'dan insanların zorla göç ettirilmesi ile İstanbul yerleşime açılıyor. Bu insanların İstanbul'a getirilip yerleştirilmesinden bir müddet sonra, Sultan Mehmet gelenlerden kira talep ediyor. Ahali, "Vay efendim biz bu gavur yerlerine geldik de kira vermeye mi geldik" diyerek ayaklanıyor. Mehmed Neşri bu sayfada halkın padişaha itirazını ve neticesinde de Fatih Sultan Mehmet'in fermanını geri çekişini, yani halktan kira talebinden vazgeçmesini anlatıyor. Sergiyi yaptığım dönemde İstanbul'a vize konmalı diye saçmasapan bir takım öneriler sözkonusu olmuştu. İstanbul'un kalabalıklığına, özellikle de Güneydoğu ve Doğu'dan gelen göçlere dur demek düşüncesi, yani bir nevi İstanbul'u doğu kökenlilerden arındırma projesi, ona göre de vize konacak, İstanbul'a vize ile giriş çıkış yapılacak, böyle şahane derecede saçma bir düşünce. Ben kendim de İzmir'liyim. Okumak için İstanbul'a geldim, yerleştim, kaldım burada. Yani öz İstanbul'lu değilim ve burada yaşama iznim olmaması gerekiyor bu kafa yapısına göre. Sıkıcı bir müze atmosferi yaratarak, Türkiye'nin baskıcı politik durumlarını ortaya döken, sorgulatmak isteyen, fakat tam da İstanbul Bienali'nde sergilenen Böyle Tanıdıklarım Var II





Havanın Lüzumu, 1992. Fotoğraflar: Vehbi Dileksiz.



adlı çalışmamdan farklı olarak izleyicisinden zaman talep eden bir enstelasyondu. İlk yerleştirmemdi benim ve çok büyük bir keyif almıştım. Şimdi gördüğümüz, sergiye ismini veren, sahaflardan bulduğum İlm-i Eşya adlı eski bir kitap, 1898 tarihli. Bir deneyi gösteriyor. "Havanın Lüzumu"nu ispat etmek için bir fanusun içine bir kuş konuyor, diğerine de mum. Kuş ölecek, mum sönecek, demek ki hava lazım bir şeymiş diye anlaşılacak. Sağ tarafında ise bir sözlük var, Fransızca-Osmanlıca bir sözlük. Bu sözlüğün ilginç tarafı, içinde kelime olarak kulak var, göz var fakat burun kelimesi yok. 2. Abdülhamit zamanında burun lafını öyle ortalıklarda yüksek sesle falan söyleyemiyorsunuz, yasaklanmış. Dolayısı ile bu sözlükte de burun kelimesi yok. Duvarda solda yer alan, altında Fransızca "Sünnet olmak üzere bekleyen küçük Müslümanlar" diye yazan eski bir litograf. Sağda altında gene Fransızca "Kurbanlık koyunlar" yazılı eski bir litograf. Kütüphaneye ait yatay sergi vitrininin içine yerleştirilmiş görmedim-duymadım-konuşmadım üç-maymun heykeciği ile karşısında jinekolojik muayenelerde kullanılan spekulum. Arka planda duvarda Beyazıt kulesini gösterir bir eski litograf, öndeki yatay vitrin içinde, üzerinde Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti ibaresi olan kurutma kâğıdı ve bir tarafına tıpkı bir tahterevalli gibi yerleştirilmiş görmedim-duymadım-konuşmadım üç-maymun heykelciği. Sağ planda arkada duvarda gene eski bir litograf, altındaki yazıda Osmanlıca ve Fransızca "baş cellat, ikinci cellat, üçüncü cellat, genelevlerini önleme ve engel olma şefi" vs. gibi insanların titrleri belirtiliyor. Büyük vitrin içinde ise kütüphanenin arşivinde yer alan, geç Osmanlı, erken Cumhuriyet dönemlerinden *Vatan, Vakit, Söz* gibi ciltli gazeteler var. Tam ortadaki bir kutuda bir beyin tomografisi yer alıyordu ve geri plandaki televizyon yayını sayesinde tomografideki beyinin üzerinde tuhaf yansımalar, imajlar oluşuyordu. İzleyicinin sergiyi geziş yönünün sonunda bir eski sandık yer alıyor, bu sandığın ön yüzü ay-yıldız kabartmalarla bezeli. Sandığın üzerine yerleştirilmiş kitabın içine üç-maymun heykelciği gömülü. Bir daha geri gelmemesi ümidi ile uzayın sonsuzluğuna gönderilen, üzeri bakır folyo ile sarılarak paketlenmiş üç-maymun heykelciği.



Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek, 1993. Fotoğraflar: Laleper Aytek.

Şimdi bir video göstereceğim. **"Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek".** 1993 yılında yaptığım bir çalışma. Bosna'da yaşanan vahşet beni çok üzüyordu. Uluslararası müdahalenin hâlâ tartışıldığı, henüz başlamadığı bir dönemdi. Ben ne yapabilirim diye araştırırken, Kırklareli'ndeki Gaziosmanpaşa Sığınmacı Kampı'na gitmiş psikologlar olduğunu öğrendim. O zaman kampın içinde de birtakım yönetim problemleri vardı, Türk hükümetinden de kaynaklanan. Biraz zor alındı izinler. Yanıma bir tercüman alarak gittim. Sadece ses kaydı yapma izniyle zar zor girebilmiştik kampa. Bosnalı sığınmacılar izin verdiği halde kamp yönetimi izin vermediği için görüntü kaydı yapamamıştım. Burada 800 küsur kavanoz, içlerinde de fotokopiler ve su var. Hem konuştuğum ve ses kayıtlarını sergide kullandığım kişilerin konuşmalarının dökümleri, hem beş ay boyunca basın, yayın kanallarından takip ettiklerim, Türkçe, İngilizce, Sırpça haberlerden kopyalar. O zamanlar 5 bin küsur sığınmacı yaşıyordu kampta, kadın, erkek, çocuk olsun konuşabildiğim kadarının bütün anlattıklarının yazılı dökümü de kavanozlarda sergileniyor. Bu işi hangi ülkede sergiliyorsam o ülkenin dilinde veya İngilizce olarak tercümesi mutlaka raflarda yer alıyor. Bu yüzlerce kavanoz içinde kendini tekrar eden yalnızca bir kavanoz vardır. "Human Genes Give Clue to Ancient Migrations" diye bir haber çıkmıştı *Herald Tribune*'da yanlış hatırlamıyorsam. İtalya bazlı, uluslararası genetik profesörlerinden oluşan bir araştırma ekibinin, bir sene içerisinde yayınlayacağı kitaba dair bir haberdi. Yaptıkları yaygın genetik araştırmalar, Afrika'dan kaynaklanarak, tarımın ilerlemesiyle birlikte, Ortadoğu, Ortadoğu üzerinden de Avrupa'ya ilk insan göçlerinin nasıl yayıldığını ve ilk yerleşimlerin nasıl gerçekleştiğini ortaya koyuyordu. Bir başka deyişle, çok özetleyecek olursam, bütün ırk kuramlarını boşa çıkaran bir çalışmaydı.

Şimdi gördüğünüz, Haşa Altoka, ilk kampa gittiğimde tanıştığım ve hâlâ Kırklareli'nde yaşayan bir hanım. Bir türlü dönemedi ülkesine, ancak bu kış İstanbul'a gelip pasaportunu alabildi. Her şeyini kaybettiği için ülkesine dönmesi hâlâ çok zor gözüküyor. İlk başta bu kampta 5 bin küsur kişi vardı, 1998'de aradan beş yıl

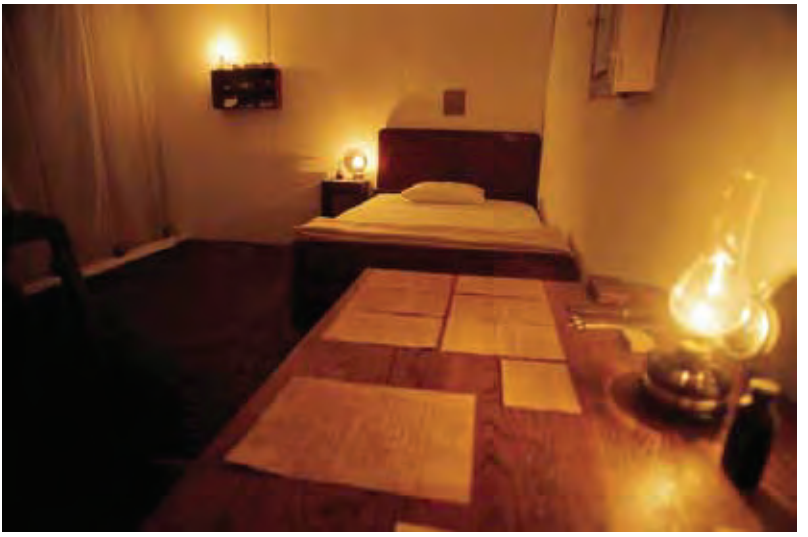
geçtikten sonra, kampta 5-10 kişi kalmıştı. Haşa 1999'da kalan son kişi olarak kamp dışında Kırklareli'nde oturma ve çalışma izni alabildi. Hâlâ çok zor ekonomik şartlar altında, Kırklareli'nde hayatını sürdürmeye çalışıyor. Bu işimdeki sesi, kamptaki ses kayıtlarını kullanarak Serdar Ateşer yapmıştı, altına da hafif, uğultumsu bir ses döşeyerek. Serdar Ateşer ile birlikte yaptığım ilk çalışmaydı. Benim ve tercümanımın sesini ayıkladık, sadece sığınmacıların konuşmalarını, kimi ön planda kimi geride kalacak şekilde üst üste bindirerek, bir takım efektlerle kullandı Serdar. Bu seslerin anlattıklarına kavanozlarda yer verdim. Çünkü insan anlamadığı bir dildeki acıyı hissettse de, en can alıcı taraflardan biri de anlatılanların izleyici tarafından anlaşılır olmasıydı. Bütün sergi bu doğrudan temas üzerine kuruluydu. Yani medyada bir şeyi ne kadar takip ederseniz edin, bir şey için ne kadar üzülürseniz üzülün, o acıyı yaşayanların doğrudan anlatımını dinleyebilmek kadar etkili olamıyor. Bu sergi bu ulaşılamazlığın altını çiziyordu. Bosna'daki insanların hapsedilmişlikleri, uluslararası müdahalenin öncesi, orada yaşayan insanarın ölü muamelesi görmesi, cenin gibi, suyun içine tıkılmış, canlı canlı tıkılmış gibi. Medyadan takip etmek, o mesafe, var olan şiddeti tüm boyutuyla hissettirmiyor.

"Kant'ın Portresi", 1994. Amerika'da bir *residence*'a davet edilmiştim, ilk defa orada sergiledim. Daha sonra Sao Paolo Bienali'nde sergiledim. Boleslav Micinski'nin aynı adlı bir denemesinden kaynaklanır. Polonyalı bir yazar. Yazdığı denemenin sonunda yazarın notu başlığı ile birkaç sayfa süren notları vardır. Bu notlarında, Kant'ın portresini tıpkı bir resim gibi ama sözcüklerle oluşturmak istemesini enfes bir şekilde açıklar. Metnin kendi de çok etkileyicidir, o açıklama da. Bütün derdinin bir ressam gibi fırça ve boya kullanarak portre yapmak yerine kelimeleri kullanarak bir Kant portresi çizmek arzusu olduğunu, bunun için bu denemeyi yazdığını söyler. Kant'ın felsefesiyle hiçbir alakası yoktur bu metnin. Tamamen kişiliğiyle, obsesyonlarıyla alakalıdır. Bende de, Kant'ın Portre'sini okuyunca, tamamen o metinden kaynaklanarak bu porteyi üç boyuta taşımak arzusu doğmuştu. Çok karanlık, girildiği zaman şu anda görülen imajdan da karanlık, gözün alış-









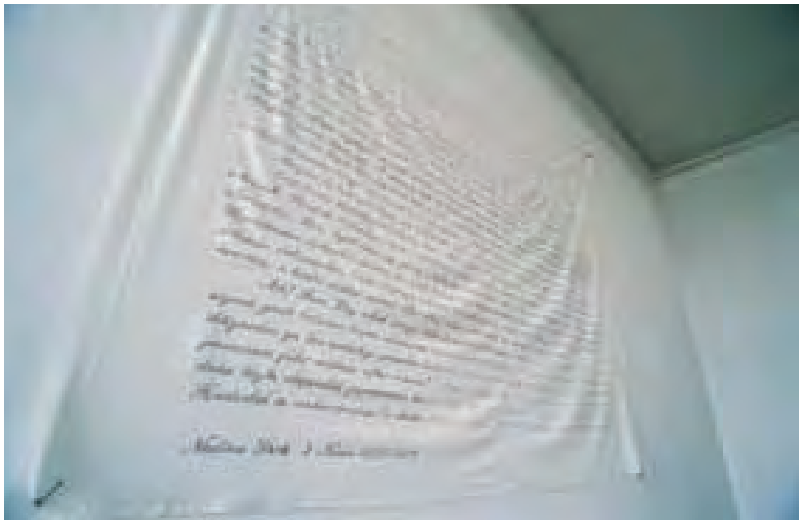
Kant'ın Portresi, 1994

ması epeyvakit alan, yerin tepeleme ağaç kabuklarıyla kaplandığı, göz alışıncaya kadar bata çıka yürünen bir mekân yaratmıştım... Şu küçücük tente içindeki görünmeyen bir fan içerde asılı kuru yaprakları sürekli uçuşturur, dışarıya hem yaprakların hışırtısı gelir hem de gene görünmeyen hoparlörlerden çok kuvvetli bir fırtına sesi gelir. Çatıları uçururcasına bir fırtına sesi. Arkaya doğru yürüdüğünüzde arkada tek bir basamakla çıkılan bir odacık vardır. O odanın duvarları kumaştan yapılmadır. Her bir kumaş parçası masa saatleri ile yere tutturulmuştur. Bu platformun bacakları da içi su dolu kapların içine oturur. Bu oda çalışma odası-yatak odası karışımı bir odadır. Bahsettiğim metinden kaynaklanan Kant'ın obsesyonları, saat obsesyonu, her gün aynı saatte yürüyüşe çıkması, ders verdiği öğrencilerden birinin üç ay kopuk olan düğmesini tekrar yerine dikerek geldiği gün ders anlatamayıp, "çok rica etsem düğmenizi tekrar söker misiniz ki derse devam edebileyim" demesi... Tabii hepsi Micinski'nin metninden kaynaklanmıyordu, ayrıca çok araştırma yapmıştım. Kant ile ilgili çok şey okudum. Editörüne yazdığı bir yazıda pek entelektüel olmayan insanları, aklı iyi çalışmayan insanları aşağılamak gibi bir tutumu var mesela. Her şeyi doksan derece açıyla yerleştirmesi, çalışma odasını yaz kış hep aynı ısıda tutması vs. gibi bütün bu obsesyonlara göndermeler olan bir enstelasyon, kendi el yazısıymış gibi canlandırdığım yazdığı mektuplar vs. Yatakta dikenli bir yastık yer alır ve hemen başucunda da Kant'ın "kötü rüyalardan, kâbuslardan sakın" diye gerçekten de kendi kendine hatırlatma olarak yazdığı bir not vardır. İnsanlığın bir çok şeyi kontrol altında tutma takıntısı, Kant'ın herşeyi ve gündelik hayatı kontrol etme takıntısı ve bu takıntı üzerinden vardığı yerler... Hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz ama, artık öyle bir noktaya vardırıyor ki, kötü rüyaların dahi kontrolünü amaçlıyor. Kendim de obsesif bir insan olduğum için bana çok ilginç gelmişti. Ama dediğim gibi özellikle Boleslav Micinski'nin Kant'ın Portresi çok kuvvetli bir metindi. Sıcak yerlerde akrep gelmesin diye yatakların ayakları içi su dolu kapların içine konur. Bunu aşırı kontrol hissini iyice arttırmak için yapmıştım. Mesela çalışma odasını yaz kış hep aynı derecede tutturuyor. Yatak odası-

nın yine öyle belli bir derecesi var. Çalışma odasının penceresinden baktığı zaman komşusunun bahçesindeki ağaçlar (akça ağaçlar galiba) büyüyor, büyüyünce Konigsberg Kulesi'ni göremiyor, bir de tabii büyüdükçe gölgeleri değişiyor. Büyüdükçe değişik gölgeler düşüyor diye mesela, çok da kibar bir şekilde tanıdıkları aracılığıyla rica ediliyor ve komşusu ağaçları kesiyor vs. Her şeyi sapına kadar kontrol etmek arzusu.

"Nedime Sârâ'ya Saygı". Nedime Sârâ adlı bir kadının *Kadınlık* gazetesinde yayımlanmış 1914 tarihli bir mektubu. O mektubu olduğu gibi, kurşun kalemle keten bir kumaşın üzerine el yazısı olarak, geçirip, bir kısmını da nakış olarak işlettirmiştim. Yukarıda gördüğünüz gibi birkaç satırı nakış olarak işlenmiş, geri kalanı da kendi halinde bırakılmış. *Kadınlık* ilk çıkan gazetelerden biri. Nedime Sârâ, gazeteye bir okuyucu mektubu yazmak istiyor, aynı evde üç kuşak kadın yaşıyor, kendi, annesi ve anneanesi. Yazı yazması hele bir gazeteye mektup yazması annesini kızdırıyor, birkaç kere yakalanıyor, annesi yazdığı mektubu yırtıp atıyor vs. Nihayet gizli saklı yazıp gönderdiği bu mektup gazetede basılıyor, şimdi o mektuptan çok kısa bir bölüm okuyacağım. Çünkü Türkiye'nin hallerine çok iyi ışık tuttuğunu düşünüyorum: *"İlk nüshanızın kısm-ı ictimaisinde -Bizde Kadın Zihniyeti- serlevhası altındaki makaleyi evde biraz seslice okuyordum. -Hanım dünyaya niçin geldiniz? Bu sırada annem de -Bakalım niçin! dedi- Allah'a ibadet, Padişah'a itaât, kocaya hürmet, evladına muhabbet için! Buna annem - 'Acaba' dedi, Daha niçin olabilirmiş? -Tesettür ve adem-i tesettür hakkındaki fikriniz? - Tesettür ne demekdir? dedi. - Anneciğim dedim, tesettür örtünmek demekdir.*

"Tabii tesettürü anlamayan onun cevabını da anlamazdı. Yalnız (kıyamet alâmetleri) kelimesini pek güzel anladı. Çünkü onlar o kelimeyi hergün kullanıyorlardı. Evvelâ bir kelime-i şehâdet, ondan sonra da 'of dünya bozuldu, herkes fesâd oldu.' Kıyamet alâmeti onların vird-i zebânıdır [diline dolama]. Öyle uzağa ne hacet ben evde kitap okurken büyük vâlidem -kızlar da okur mu imiş? Ey gidi hiç unutmam ben küçükken hattat amcam birşey yazıyordu, yanına sokuldum, ne olurdu ben de yazıp okuyabilseydim dedim de o rahmetli kızdı, gözlüğünü çıkardı ve



Nedime Sârâ'ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir), 1995

kendi kendine düşünerek 'of işte kıyamet alâmeti' dedi.." Bu mektup aynı evin içinde yaşayan üç kuşak kadın arasındaki çatışmayı anlatıyor. Mektubu yazan en genç kuşak, okuma yazma öğrenmek için mücadele ediyor, dedelerden izin alınıyor vs. zar zor okuma yazma öğreniyor. Annesi bu gazeteye yazdığı mektubu bulunca yırtıp atıyor, çok hiddetleniyor, sonra o gizlice yazıp tekrar gönderiyor. Hele anneannesi her şeye toptan karşı, bu eve o gazetenin girmesini falan, her şeyi kıyamet alameti olarak değerlendiriyor.

"Sometimes you see, sometimes you don't". David Byrne'ün bir şarkısının adıdır. Çok beğendiğim bir şarkısıdır, biraz o şarkının çağrıştırdıklarından kaynaklanma bir iş. Arnhern Müzesi'nde "Self Determination" -yani kendi kendini yönetme, kendi kendine tayin hakkı- adlı bir grup sergisinde yaptığım bir yerleştirme. Boş bir küvet, küçücük bir Afrika heykeli o küvetin başında, küvetin tam üzerinde boks torbası asılı, hani boks eldivenleri takılıp, boks çalışılan... Onun etrafında Prenses Leia oyuncak figürleri, "Star Wars"'dan, filmde iyiliğin sembolü olan karakter. Sol köşede yığılmış, kullanılmış boks eldivenleri. Sağ tarafta müzenin sonradan genişletilen bir kanadında, orijinalliği bozulmadan bırakılmış



Sometimes you see, sometimes you don't, 1996

erken hıristiyan dönemine ait bir rölyef. Onun altında bir fotokopi. Roentgen'in karısının elini çektiği ilk röntgen, parmağında yüzüğüyle karısının eli. Alttaki illüstrasyonda evrim şeması yer alıyor. Solda, Bosna sergisinde kullandığım genetik çalışmalarla ilgili bir sene içinde kitabı çıkacak denen kitaptan, yayınlanmış kitaptan bir bölüm. Kullandığım bölüm, genetik göçlerin dünya nüfuslarına nasıl ışık tuttuğunu, ilk yerleşimlerin insanlık tarihi içerisinde nasıl gerçekleştiğini anlatan bir bölümdü. Bu boş küvetin giderindeki delikten sürekli, meditatif bir şekilde sahile vuran dalga ve martı sesleri geliyor. Aklın ve insanın karanlık ve aydınlık yönlerine dair, karanlık yönlerinin içine yürümekten korkmamakla ilgili bir enstalasyon.

4. İstanbul Bienali'nde yaptığım, **"Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık / İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik".** Başlık Edip Cansever'in bir şiirinden alıntıdır. Bir önceki bienalde





Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık / İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik, 1995. Fotoğraflar: Vehbi Dileksiz.

sergilediğim iş yüzünden mahkemelik olunca, ona cevabi bir çalışma olarak ortaya çıkmıştı. Antrepoyu René Block ve birkaç sanatçıyla birlikte gezmeye gittiğimde, bu kulübeciği orada görmüştüm. Köşede duruyordu, sadece ortaya çekildi ve etrafını dikenli tellerle çevirdim. Kulubeyi aşağı yukarı bulduğum hali ile kullanmış, çok az müdahalede bulunmuştum. İçindeki minik radyoda eski Türk Klasik Müziği şarkıları çalıyordu. Aslında bir bant kaydıydı ama radyoya bağlı bir gizli bir ses düzeni kullanılıyordu. Bu kulübeyi kullanan her kimse, Antrepo'da çok güzel bir Boğaz manzarası olmasına rağmen, görmek istemeyip pencereleri dahi kendine göre takvim vs. yapraklarıyla süsleyerek kapatmış. Nedense dışarıyı görme arzusu hissetmemiş. Bu bana çok çarpıcı gelmişti. Birtakım eklemelerim var, mesela Türkiye Kasaplar Derneği'nin üzerinde bir koç kafası altında iki bıçak resmi olan rozeti var, daha açılış akşamı çalınmıştı bir daha da aynı rozetten bulamamışım. İçeridelik veya dışarıdalığın fark etmediği, baskının ve sansürün varlığınının içeride veya dışarıda zaten bütün şiddeti ile hissedilmesiyle ilgiliydi. Çünkü hapse girmekten kurtulmuş olabiliyorsunuz ama sonuçta o cendereyi bir şekilde yaşıyorsunuz. Bu otosansür şeklinde olabilir veya düşüncelerinizi yeterince özgür ifade edememe veya ettiğinizde tehdit altında hissetme şeklinde olabilir.

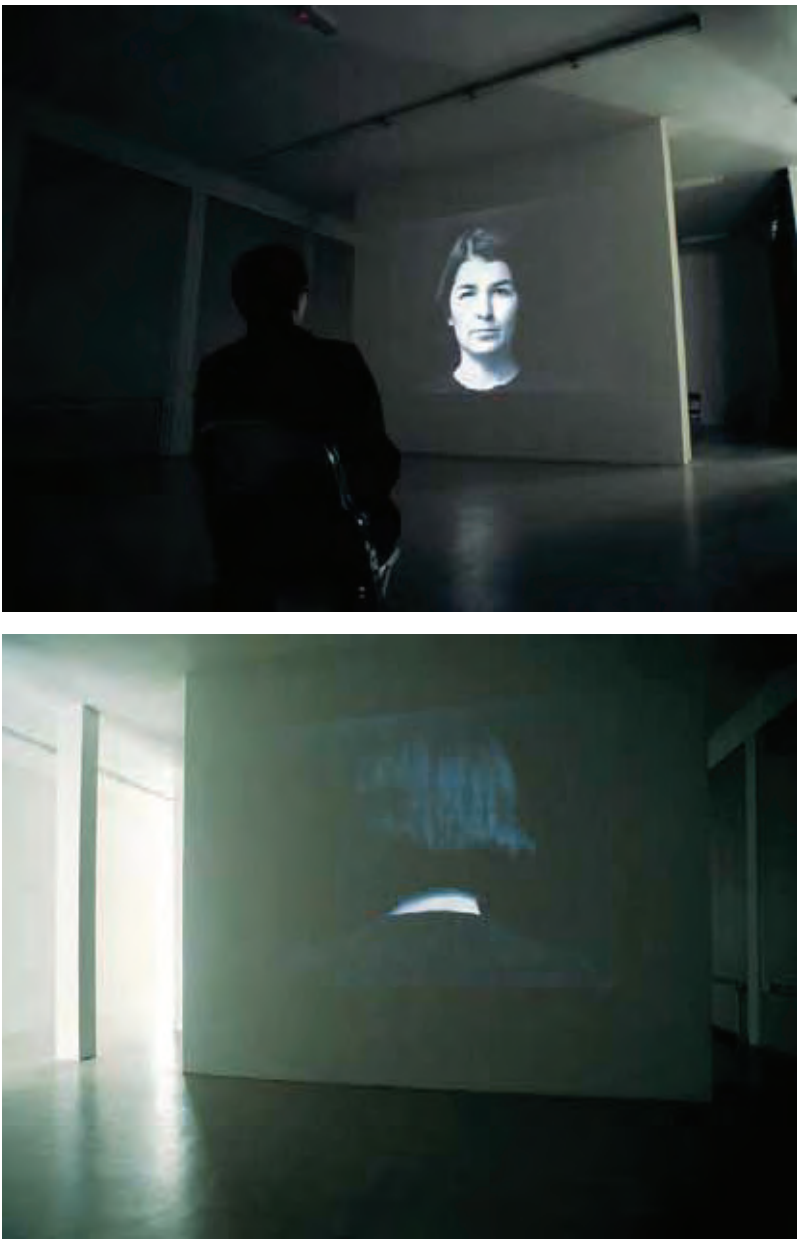
Flamanca "Zij Sporen" isimli –İngilizce "side tracks, she tracks"– yani kadının iz sürmesi veya yan, tali yollar anlamına gelen, çift manalı ismi olan bir sergiye katılmıştım Brüksel'de. Sadece kadın sanatçıların davet edildiği tren vagonlarının sergi mekânı olark kullanıldığı ve böylece değişik şehirleri dolaşabilen bir sergiydi. Her sanatçı ayrı bir vagon kullanmıştı. Rahmetli Helen Chadwick mesela, *Holocaust*'la ilgili bir vagon hazırlamıştı vs. Ben de bir yük vagonu kullanmayı tercih etmiştim. İnsanın evrimini gösteren illüstrasyonları vagon kapılarına koyup, vagonun tam orta yerine sırt sırta gelen iki tren koltuğu yerleştirmiş ve her ikisini de kılla kaplamıştım. Vagonun her iki ucuna da kökleri havada kalmak üzere elma ağaçları asmış ve yerlere elmalar koymuştum. İşin adı "**Gerisingeriye Geleceğe Doğru**" idi. Yine, Walter Benjamin ve Laurie Anderson'un şarkı sözünden bahisle hatırlayacaksınız,



Gerisingeriye Geleceğe Doğru, 1996

benzer mevzularla tarihle ilgilenen bir iş. Serginin teması da zaten yersiz yurtsuzluk, üzerine kuruluydu.

"Kesit". 1. Manifesta'da Witte de With'de, göçler temalı bölüme davet edilmiştim. Beş küratörlü bir bienaldi. Rose Martinez tarafından davet edilmiştim. Mekânı gidip görerek orası için bir iş hazırladım. Ses kaydı İngilizce çünkü yalnızca yurt dışında sergilendi bugüne kadar. Türkçe seslendirmesi yok. Videoda seslendirmek üzere bir metin yazdım, bir bölümünü okuyayım: "Ben potansiyel bir göçmenim. Yani Batı'nın bakışıyla öyleyim. Bu tabii ki sadece Batı'ya göç anlamında geçerli, Doğu'ya göç etmem zaten kimsenin umurunda değil. Ben İstanbul'da yaşıyorum. Oldukça sık seyahat ediyorum ama 'evini sırtında taşıyor' dedikleri kadar değil. Zaten öyle olmasını da istemem. Benim için ara sıra seyahat edip sonra evime dönmek -evim neresi ise- yeterli. Gelgelelim, ne zaman Batı'ya gitmem gerekse..." buradan itibaren gerisini anlatayım size. Nasıl zor vize aldığım, vize alırken Türklere uygulanan kötü muamele, vize kuyruğunda, kapı kuyruklarında, konsolosluklarda vs... Benim gene de ekonomik durumum iyi olduğu için,



Kesit, 1996

yok işte evimin tapusu, arabamın ruhsatı gibi belgeler verip vize alabildiğim. Ama mesela tanıdığım, Hatice adlı bir kadının, 23 senedir anne babasının Almanya'da çalışıyor olmasına rağmen, evlere temizliğe gittiği, bankada hesabı olmadığı çünkü bankaya yatıracak ekstra parası olmadığı için annesi babası davet ettiği halde Almanya vizesi alamadığı... Göçlerden bahisle, mesela gene aynı genetik araştırmaların yayınlandığı kitaptan alıntılar. Avrupanın aslında bir kıta olmadığı, Asya'nın bir uzantısı olduğu halde sadece tarihsel sebeplerle kıta adını aldığı. Dedemin tıp okurken İstanbul'dan Maan'a sürülmesi, onu süren padişahın ise daha sonra tahttan indirilip Selanik'e sürülüşü... İnsanın yer küre üzerinde her ne sebeple olsun yer değiştirmesine farklı açılardan bakan bir işti. Yüzüm ve başımın arkası aynı anda ortadaki duvara çift taraflı projeksiyon ile yansıtılıyordu. Her bir farklı bakış açısına geçişte hem yüzüm hem eşlik eden ses yön değiştiriyordu, böylece izleyici de mekân içinde sürekli yer değiştirmek durumunda kalıyordu. Videodaki görüntümde konuşmuyordum, sadece bakıyordum. Ek bir *ses* eşlik ediyordu videoya. Dolayısıyla ses de yön değiştirdiği zaman izleyicinin de anlatılanı duyabilmek için iki mekân arasında gidip gelmesi gerekiyordu. En sonunda da Murat Belge'nin Uluslararası Helsinki Yurttaşlar Kongresi'nin açılışında yaptığı bir konuşmadan yaptığım şu alıntıyla bitiriyordum. "Bizlere ilkokulda öğretildiğine göre bütün Türkler Orta Asya'dan gelen göçmenlerdi. Orada meydana gelen iklim değişikleri ve kuraklık yüzünden göç etmek zorunda kalmışlardı. Batıya doğru göç edip önce Anadolu'ya, ardından da İstanbul'a yerleştiler. İşte o gün bu gündür, Murat Belge'nin de dediği gibi, yüzümüz hep Batı'ya dönük kaldı ve muhtemelen göç ettiğimiz bu topraklar zaten Doğu Roma olarak anıldığı içindir ki biz de hep Doğulu olarak kaldık."

"Kefen", New York'ta New Museum'da "Enclosures" adlı bir sergide yer aldı. "Enclosures" kelime olarak kapanıp çevrilen, kuşatılan şey; bir şeyin etrafının başka bir şey ile sarmalanmış hali gibi manalar taşıyor. Aslında, daha sonra göstereceğim "Sandık Odası" işini orada yapmayı planlamıştım. Fakat müze o sırada renovasyona girdi ve hem sergideki sanatçı sayısı azaldı, hem sergi mekânı



Kefen, 1996

küçüldü. Üç sanatçı yer aldık, Teresita Fernandez, Nedko Solakov ve ben. Dolayısıyla tekrar bir düşünme aşaması geçirdim ve "Sandık Odası"ndan farklı olarak hayatın doğum ve ölüm tarafından "enclose" edildiğini, kuşatıldığını düşündüm. Hayat dediğimiz şey "o" aslında, doğum ve ölüm arasındaki, doğum ve ölüm tarafından sarmalanmış süreç. Serginin NewYork'ta oluşu da önemliydi benim için. New York'ta insanlar sanki hiç ölmeyeceklermiş gibi yaşarlar malum. Müthiş bir koşuşturma, oldukça agresif, kıyasıya bir mücadele ve rekabet ortamı. Esas hakim his ise, sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yaşanması. Ölülerin bile steril bir şekilde hayattan çekilip mezarlıklara götürülmesi söz konusu veya dilde öldü yerine "*passed away*" sözünün kullanımı... ya da hasta hayvanların öldürülmesi yerine "uyutulması" sözünün kullanımı vs. gibi. Ölümü, olabileceği kadar doğal haliyle, korkusuz bir şekilde, daha doğrusu bütün yalınlığıyla vermeye çalışmıştım. Boş, otel odası gibi bir yer, şiltesiz bir yatak, bir iki manzara fotoğrafı ve yerde bir kefen var, arkada bir spot ışık eşliğinde yavaşça dönen bir vantilatör, izleyicinin gölgesi de vantilatörün bıçaklarıyla bölünerek duvarlara yansıyor.



Devren Satılık, 1997

"Devren Satılık". 1997'de, Galeri Nev'de bir sergiye hazırlanıyordum. Daha önceleri de kullandığım üç-maymun heykelciğinden kâğıt kabartma şeklinde duvar kâğıdı yapmaya başlamıştım. Galerinin tüm duvarlarını bu beyaz kabartma kâğıtlarla kaplamayı planlamıştım. Galeriye girdiğinizde sanki içerisi boşmuş gibi olacak, sonra biraz dikkat edince duvardaki küçük küçük kabartmalar görülecekti. Derken Susurluk kazası oldu. Hazırladığım projenin, gömüldüğümüz sessizlik ve baskı ortamı açısından son derece uygun olmasına rağmen, kaza sonrası için aşırı steril kaldığını düşündüm. Susurluk kazasının yarattığı hisler ve düşüncelerle, atölyemin Galeri Nev'e ifrazatı olarak hayal ettiğim bir sergi gerçekleştirmek istediğimi müzisyen arkadaşım Serdar Ateşer'e söyledim. O da şimdi duymakta olduğunuz, kendi ses arşivlerinden kaynaklanan bir ses kaydı ortaya çıkardı. Sekiz kanallı bir ses kaydıdır bu. Atölyemde ne varsa eser olarak veya değil, kullanılmış veya kullanılmamış her türlü malzemenin galeriye yığılması... dikenli teller, şemsiyeler vs. Çalışma masası rolünde kaynak masam, aklınıza ne gelirse, bütün atölyemi Galeri Nev'e taşımıştım. Serginin

adı da "Devren Satılık"tı. Biraz Galeri Nev'i üzmüştüm o sırada galiba, çünkü camda "Devren Satılık" yazısını görenler gerçekten devren satılık olduğunu zannetmiş, telefon edenler falan olmuştu. Tansu Çiller'in meşhur bir lafı vardı o zamanlar, "verecek bir tek çakıl taşımız bile yok" diye. Çok sinir bir laftı. Güneydoğunun nasıl ele alındığını, nasıl bir çeteleşme falan yaşandığını biz biliyoruz. Ama bunların hesabı Türkiye'de verilmiyor, verilemiyor. Bir de bu sergi için olabilecek tek retrospektifim diye dalga geçmiştim, çünkü tamamen mekâna özel yerleştirmeler de yapıyorum veya bazı işlerimi saklamıyorum, kaybolup gidiyor. Öyle bir tavrım çok vardı o zamanlar, yok olup gitsin şeklinde. Eskiden daha ağırlıklıydı, şimdi yaşlandıkça saklamak istiyor insan. Türkiye'de çok güvensiz bir ortam olduğunu özellikle vurgulamak istemiştim, sanki her şey çalınacakmışçasına küçük küçük tellerle, aşırı büyük abartılı zincirlerle, segideki her şey bir yere bağlanarak sabitlenmişti. "Sometimes You See, Sometimes You Don't"dan boks eldivenleri, Prenses Leia'lar... "Havanın Lüzumun"daki sandık, Osmanlı zamanından kalma bir saat dokuzu beş geçeye fikslenmiş. Bu ülke yanıyor lafları da meclis konuşmalarındaki kayıtlardan, milletvekili yeminleri var, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş vs. dahil olmak üzere... Bir "mücadele edin", bir "heyecan duyun" diyor bir milletvekili. Şurada arkada gaz lambaları var bir sürü, *Enlightenment*-aydınlanma köşesi diye ironik bir köşe. Sivas'ta insanların diri diri yanarak ölmeleri ile ilgili. Altta gaz bidonları. Müthiş bir karmaşa sergisi, yani tam Türkiye'nin fotoğrafı. 1980 darbesi, şu anki hallerimiz, içinde yaşadığımız keşmekeş, hesap sorulamazlık, sinmişlik. Fondaki müzikte ihtilal haberleri, yakalanan Kaleşnikoflar, otomatik tabancalar, teksir makineleri, beynimiz yıkanmaya çalışılıyordu bu haberlerle. Bu mesela, benim atölyemde eğlencesine yaptığım küçücük lastikten bir horoz, Bir Denizli horozu, etrafında Denizli basmalarından perdeler ile sahne almış durumda, altında da "Denizli Horozunun Milli Gururu" yazıyor. Yine atölyemin duvarında yıllardır duran, bir balıkçı ağına takılmış Kıbrıs haritası. Hâlâ da duvarda durur ama Kıbrıs meselesi bir türlü çözülemez. Bir gün çözüldüğünde seve seve imha ederim

diye düşünüyorum. Şurada bir cep fotoromandan çerçeve içinde bir görüntü var, "Değiştim bambaşka biri oldum, kendimi çok iyi hissediyorum" diyor adam. Passiflora şişesi, birtakım mühürler... Birazdan Hikmet Şimşek'in çocuklara İstiklal Marşı'nı öğrettiği bölüm gelecek. Onu bekliyorum. Yoksa bunları biraz daha hızlı geçebilirdim. İçinde makarnadan harfler olan bir şırınga. Fondaki Almanca şarkıda bir kadın, serbest olmadığım, özgür olamadığım zaman seni sevemiyorum diyor. Dişleri dökülmüş bir diş protezi, içinde eski elektronik daktilolarda kullanılan kabartma harfli yazıcı kafaları. Fonda laiklik yeminleri ediliyor, seneler önceki laiklik yeminlerini tekrar tekrar duymak da ayrı bir tuhaflık teşkil ediyor diye düşünüyorum. Hiç kurtulamadığımız tartışmalar. Bu Ümit Kıvanç'ın *Birikim* dergisinde yayımladığı, aslen bir askeri yayından alarak kullandığı grafikler ve çizimler, ordu tarfından yayınlanan bir rapordan alınma. Türkiye'de işkence yoktur tezleri, savunma kalkanları, kat edilen mesafeler vs. Çok ironik, çok güzel bir yazıydı. Grafiklerde yapılmış anlamsız boş sütunlar var mesela, bir de böyle yanlış yunluş yapılmış çizelgeler. Zaman akıyor/kalkan duruyor, iç savaş, eylem vs. gibi grafikli açıklamalar var. Fondaki, "bedava mı aldın, tiridine bandım"... tam Türkiye'deki politikalara uygun bir şarkı. Daha once de gösterdiğim Kenan Evren/At Sanat adlı işim. Şimdi kayıtta acayip beğendiğim bir yere geliyoruz. Hikmet Şimşek çocuklara İstiklal Marşı öğretiyor TRT 1'de. Serdar bunu kaydetmiş. Şimşek, sürekli "di mi yavrum, değil mi çocuğum" diye bir konuşma alışkanlığı içinde. "Hilal"i, ayın bir şekli olarak uzun uzun açıklıyor ama sıra "ne bu şiddet, bu celal"'e gelince, "hepiniz şidddetin ne olduğunu bilirsiniz" diye adeta çocuklara çıkışarak, aceleyle konuyu geçiştiriyor.

"Devren Satılık"tı bu seyrettiğimiz, 1997 yılıydı. Zamanım doldu burada kesmek zorundayım. 2007'ye geldik, hemen hiçbir değişiklik olmadığını düşünüyorum. "Devren Satılık"tan sonra 2000'li yıllarda, "Türk Olmak" diye yine Galeri Nev'de bir sergi yapmıştım. "Devren Satılık"ta kullandığım müziğin aynısını "Türk Olmak" sergisinde de kullanmıştım. Çünkü hiçbir şeyin değişmediğini düşünüyordum. Maalesef bu durum bugün için de

aynı. Bütün bunların, bu tatsızlıkların, biz görür müyüz bilmem ama, konu olarak eskimesini çok arzu ediyorum.

L.Ç.: Çok teşekkür ederim. Çok açıklayıcı oldu. İşleri izledik. Ben daha çok işlerin arkaplanlarını, bütün düşünsel süreci, aslında tüm bu 90'lardaki tartışmaları işaret edecek bir iki şey sormak istiyorum. Bir tanesi, erken dönem işlerinizde aslında form sorunsalı da var, yani o bütün doğa kaynaklı veya buluntular veya endüstriyel malzemelerle bütün bunların yan yana gelmesiyle o kırılganlık bir form sorunsalı da alır. Sonra arada da söylediniz zaten, bu heykel formlarına benzer durumlardan hem kendi içerisinde ironi de barındırması çok önemli, bir de enstalasyona geçiş süreci var. 80'lerin sonundan itibaren düşündüğümüzde bu malzeme meselesini de belki tartışabiliriz. Nasıl konumlandırmıştınız kendinizi? Buradaki sahneyi de açıklamak adına, neler vardı da kendinizi bu alana çektiniz?

H.T.: Dediğim gibi, İstanbul Bienali sırasında yaşadığım bir dönüm noktasıydı. "Böyle Tanıdıklarım Var 2" adlı işim, bir duvar enstalasyonu, çarpıcı ama okuması çok kolay, o anlamda bir derinliği yok. Çok ironik, insanı gülümseten bir iş, yani kızdırmıyorsa eğer, çünkü bazı kesimleri de kızdırıyor. Aynı dönemde, daha önce de dediğim gibi bu tür kolay okunmalar bir yandan beni sıkmaya başlamıştı, yani o dil bana yetmemeye başladı. Öyle bir düşünce yapısına doğru yöneldim. Kendiliğinden olan bir şey, planlı programlı değildi. Ama öyle hoş bir tesadüf oldu ki, Atatürk Kitaplığı'nda bir sergi yapmam istendiğinde ve bütün koleksiyonlar, bütün depolar bana açıldığında (sırf orası değil, Aşiyan'daki müze vs., bir yandan sahaflardaki araştırmalarım, zaten İstanbul inanılmaz bir cennet o anlamda) bu durum beni bir çocuk gibi sevindirdi. Bütün bunların yanı sıra mekân kurgusu tadını da alınca çok büyük bir keyif aldığımı fark ettim. Halen de en büyük keyif benim için: bir mekân bana olduğu gibi verilsin, o mekânı kullanarak bir kurgu oluşturayım. Sesiyle, objesiyle bir atmosfer yaratmak, mekânın içinde yer alan muhtelif araçlar ile, ne anlatmak istiyorsam onu anlatabilmek. Videodan da zevk alıyorum. Videolarla birlikte metin ağırlıklı çalışmalarım da oldu son senelerde. Birtakım metinler çıkıyor, o

metinler bir görsellikle birlikte ortaya çıkıyor. Kiminde tekst var, kiminde yok. Yani anlatmak istediğim o sıralarda ne ise, kafamda formunu buluyor. Ama form kaygısı her zaman var. Nasıl daha iyi anlatırım kaygısı. 1990'lar başındaki obje, heykel ağırlıklı çalışmalarda da form kaygısı vardı, sonra da var. Form kaygısı ağırlıklı çalışırım. Her anlamda takıntılı bir kontrol ile çalışırım.

L.Ç.: Bir kere zaten çok üretken bir sanatçısınız. Yani 90'lı yılları sizin üzerinizden okumak mümkün. Ama bir de ilgi alanlarınız aslında temelde birtakım ana noktaları işaret ediyor gibi şüphesiz. Bir tarih bilgisi söz konusu, aydınlanma söz konusu, ama genel olarak bu coğrafyadaki o uygarlarlaşma meselesindeki kamburumsu noktalara da işaret ediyorsunuz. Dolayısıyla bütün bu disiplinlerarası süreçte, yaklaşımınız sergiye göre mi şekillenir? Dolayısıyla o kanaldan devam edip de derinleşme meselesi var, yoksa hepsi paralel mi yürür çünkü, üç aşağı beş yukarı bende de tarihler var. Hepsi birbirine yakın süreçler.

H.T.: Ben o kadar çok üretken bir sanatçı olduğumu düşünmüyorum. Yani böyle bakınca işler var, ama şimdi mesela Yapı Kredi'deki son sergi (Lahavle) için davet yapıldığında çok az bir süre vardı, 7-8 aylık bir süre, ben zaman az diyince René Block diğer sanatçılar gibi çekmecendeki projelerden çıkarıp kullanabilirsin dedi. Dedim ki hiç yok, hiçbir zaman o şekilde çalışmadım. Yerim belli olur, zamanı belli olur, nereye davet edildiğimi bilirim. Hangi memleket, hangi şehir, hangi mekân, hangi sergi, mutlaka önde bir sergi vardır. Ondan sonra iş çıkar.-Bütün bu süreci çok ciddiye alırım. Bir sürü bienale katıldım. Mesela bienallerde, hepiniz biliyorsunuz, uysa da koyduk, uymasa da koyduk şeklinde işler rastlanan bir durumdur. Davet edildiğim serginin eğer spesifik bir konusu varsa ona mutlaka sadık kalmaya çalışırım. Mesela şimdi gösteremedim vakit kalmadı ama 2. Johannesburg Bienali'nin "Trade Routes: History and Geography" diye bir başlığı vardı. Ticaret yolları: Tarih ve Coğrafyalar diye bir konsept. Orada, Anatomik Olarak Modern İnsanlar (Homo Sapiens Sapiens) adlı bir entalasyon gerçekleştirmiştim. Bu örnekle gidersem, çalışma şeklim şöyle oluyor: Kendi kafamın angaje olduğu konular ile sergi

konseptinin çakıştığı noktalar üzerinden bir fikir doğuyor. Bir serginin konsepti varsa onu mutlaka ön planda tutarım, bir sergide konsept yoksa, mesela Galeri Nev sergilerinde tabii ki hiçbir zaman benim haricimde belirlenmiş bir konsept olmuyor, o zaman kendi kafamda neler varsa, o sıralarda tamamen kendi angaje olduğum konular üzerinden işlerim ortaya çıkıyor. İşlerim dünyada olup bitenlerle ilgili de olabilir, kendi iç dünyamın halleriyle de bağlantılı olabir. Mesela gene gösteremediğim işler arasında "Kalp Ağrısı" enstalasyonu iç dünyalara dair, psikolojik unsurların ağırlıklı olduğu bir çalışmadır. "Teachers" adlı bir Leonard Cohen şarkısı hem mekânda çalar, hem de o şarkıya göndermeli olarak yaptığım bir yerleştirilmedir. Bende işlerin ortaya çıkışı bu şekilde oluyor, birkaç şeyin aynı anda üst üste binmesi ve örtüşmesiyle.

L.Ç.: Peki, biraz önce yine Galeri Nev geçti. Daha önceki konuşmalarda da deştik, çağdaş sanatın 90'lı yıllardan bugüne yerleşik pazar ilişkileri içerisinde diyelim buna, ya da buradaki, hâlâ işlerliği bulunan modern geleneğin içerisinde galeriler tarafından pek öyle sahiplenilmediğinden çok dem vuruldu. Bu çok tartışılan bir konu. Ama sizin böyle bir şansınız mı diyelim buna, avantaj mı ya da iyi bir galericiyle birlikte çalışmanız mı? Çalışmalarınıza yön verdi demeyelim de bir ölçüde sizi rahatlattığını, destek verdiğini düşünmekte fayda var. Peki bu süreci düşündüğünüzde, (sadece kendi adınıza değil şüphesiz) ne kaybettik sizce? Belki bu işlerin galeri üzerinden işlemesini kimi sanatçılar da aslında eleştirebiliyorlar. Siz nasıl gözlemlediniz bu süreçte, galericilerle diyaloğunuzu veya Türkiye'nin bu dönüşümünü?

H.T.: İngiltere'de master yapmıştım on iki aylık, sıkıştırılmış bir program. Öncesinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde seramik bölümünde, ondan öncesinde de Boğaziçi Üniversitesi'ndeydim. Çok taze bir şekilde, koltuğumun altında öğrencilik dosyam, ne yapsam acaba falan diye dolaşırken, iki üç yere gittim ben. Bir tanesi Galeri Nev'di, bir tanıdık aracılığıyla, hiç tanımadığım halde Haldun Dostoğlu'na dosyamı verdim. Beral Madra'ya, babalarımızın ortak arkadaşı olduğu için Esat Tekand aracılığıyla dosya gönderdim. Hiçbir cevap çıkmadı çok uzun bir

süre. Bir de işletenler Akademi, seramik çıkışlılar diye Teşvikiye Sanat'a gitmiştim, onlar da banka galerilerini denememi tavsiye etmişlerdi. Çok şanslıydım hakikaten çünkü Haldun Dostoğlu çok etkilendi ve çok kısa bir süre içerisinde, bir hafta on gün kadar süre içerisinde, en geç bir sene sonraya sergi teklifi yaptı. Tabii müthiş bir teklifti benim için. Şimdi benim etrafımda bir sürü genç öğrenci veya yeni mezunlar oluyor. Benim zamanıma göre sanatçı sayısında artış oldu ama galeriler, sergi mekânları o oranda artmadı. Çok zor bir şeydir mezun olup, hele uzunca bir süre bir sergiye adımınızı atamıyorsanız, çok moral bozucudur, şaşkın ördek gibi kalır insan ortada. Benim o açıdan hakikaten acayip bir şansım olmuştu. Mezuniyetimin hemen arkasından sergi teklifi gelince ben doğrudan çalışmaya başladım. Öğrencilik dosyasını bir kenara koyup iş yapmaya başladım ve ilk sergim bir bir buçuk sene içinde 1990'da Galeri Nev'de oldu. Başka şanslarım şöyle oldu sanıyorum –ama bunlar benim şahsıma özel şanslar değildi– 1. ve 2. İstanbul Bienalleri olmuştu Beral Madra'nın yaptığı. Ben de 1992'deki 3.İstanbul Bienali'ne Vasıf Kortun tarafından davet edildim. Vasıf Kortun'un New York'ta okumuş olması ve kurmuş olduğu ilişkileri yanında çantasıyla diyeyim getirmiş olması yüzünden, 3. İstanbul Bienali uluslararası ilişkiler açısından, 1. ve 2. Bienal'e nazaran çok daha dışa açık bir bienal oldu. Bienal sırasında kurulan bağlantılar, yurtdışı önemli yayınlarda yer almam hepsi bu dönemde peşpeşe oldu. Ama kimi benim kendi kişisel konumumla, kimi de Türkiye'nin dışa açılmasıyla alakalıydı. İngiltere'de mezun olduktan sonra, ben özellikle İstanbul'a, Türkiye'ye dönmeyi arzu ettim ve burada yaşamak istedim. Bir sanatçının yurtdışında değil de Türkiye'de yaşıyor olması ile ilgili sevmediğim bir durum vardı. İlk senelerde de İstanbul sanat ortamında bunun zorluklarını çektim aslında. "Sanatçı aslen yurt dışında yaşıyordur, ama sergi için Türkiye'ye geliyordur." Bu duruma sanat çevresi açıkça bayılıyordu. Bu şimdi o kadar fazla önemsenmiyor artık, ama çok uzun bir dönem sanatçının burada yaşıyor oluşu prestij kaybı olarak algılanıyordu. İlla bir ayağınız yurtdışında olacak, ya biraz Paris'te oturacaksınız, ya New York'ta oturacaksınız, oralarda pek de fazla

serginiz olmayabilir ama olsun o önemli değil, esas sergi açmaya buraya geleceksiniz. Bu durum böyle çok takdir edilen, piyasanın bayılarak satın aldığı bir durumdu. Ben bunu özellikle yapmak istemedim. Burada oturarak, burada iş yapmak ama yurtdışıyla da çalışmak istedim. Böyle bir iddiam vardı. Bu gerçekleşti ama herhalde bir kısmı şans, bir kısmı da emeklerim karşısında oldu. Bir şey daha söylemek isterim. Çünkü, ticari galeri bağlantısı dediniz. Şimdi kendi kendinize bir odanın içinde oturup sanat yapamazsınız hele benim tür işler söz konusu ise. Yaptığınız iş sizden çıktığı zaman gösterime girecekse -ki bu da gösteri dünyasıdır- doğal olarak ticari ilişki olmak zorundadır çünkü kimse başka şekilde dükkânını (galerisini, müzesini) işletemez. Benim şansım Haldun Dostoğlu'nun ne yaparsam yapayım bana karışmaması oldu, bir tek enstalasyonlar yoğunlaşınca sergi araları uzadı o kadar. Ne Haldun Dostoğlu ile, ne çalıştığım başka bir küratörle işlerimin şekli şemali, gidişatı üzerine herhangi bir konuşma hiçbir zaman olmadı. Tamamen bağımsız olarak iş üretirim, zaten sanat klikleriyle de hiçbir alakam yoktur. Müstakil, kafamın dikine çalışırım, maddi karşılığı da pek olmuyor tabii böyle çalışmanın maalesef.

L.Ç.: Peki teşekkür ederim, benim sorularım bunlar. Salonda soru varsa alalım.

İzleyici: Avrupa'da sergilerde Türkiye'nin iç dünyasını yansıtan bu soyut elementler nasıl bir reaksiyonla karşılanıyor? Oradaki medya, oradaki insanlar, sergiye gelen kişiler, Avrupalı kişiler mesela sizlerle nasıl bir diyaloga girdi? Politik yönü mü daha ağırlıklıydı yoksa sanatsal yönü mü, nasıl bir şey çıktı meydana?

H.T.: Bu sergiden sergiye çok değişen bir şey. Dolayısıyla ne sergilediğime göre değişiyor. Mesela New York'taki "Kefen" çalışmasını düşündüğünüzde, yaptığım enstelasyonun New York'a bir ağır göndermesi vardı. Doğrudan bu yönde bir konuşma geçmedi izleyici ile ama o tür okumalar yapıldı ve üzerine yazıldı. Bu iş bazında çok değişen bir şey. Bosna sergisi, yani "Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna Hersek" bu iş için iyi bir örnek olabilir çünkü biliyorsunuz Avrupa'nın "yüzleştiği" bir *Holocaust* geçmişi var ve bu iş Berlin'de, Stuttgart'da, Hollanda'da sergilendiğinde Türkiye'de

sergilenmesinden çok daha ağırlığı oldu diyebilirim. Sanıyorum Stuttgart'daki sergide bir hanım gelip tanışmak istedi ve konuşurken ağlamaya başladı. Çünkü, Holocaust'u çocukken yaşamış bir kadındı. "Ben Avrupa'da bir daha olmaz bunlar hayatımda diye düşünüyordum ama maalesef benim ömrüme bir tane daha sığdı" diyerek ağladı. Yani tamamen sergiden sergiye, konuya göre değişik temaslar ve *feedback*ler (geribildirimler) oluyor.

İzleyici: Her şeyden önce teşekkür ederim, işlerinizin politik nosyonu gayet güzel iyi. Bana çalışmalarınızda biraz batılı gözle buraya yaklaştığınız izlenimi çıktı. Yani Türkiye'ye yönelik yaptığınız çalışmalarda, işlerde böyle batılı gözle bir bakış var. Buna katılıyor musunuz, buna ne diyorsunuz? İkincisi son serginizden hiç bahsetmediniz. Ben aslında onu bekliyordum. Bundan biraz bahsedersiniz diye düşünüyordum. Çünkü, son sergiyle ilgili basında da bir şeyler çıktı. Sağdan soldan sanatçılar arasında birtakım telefon trafiği oldu. Herkes birbirine ne diyorsun, ne düşünüyorsun gibi sorular sordu. Hatta daha ötesinde bana bile birtakım sanat dergileri telefon açıp sizin bu işinizle ilgili ne düşündüğümü sordu. Ben hiçbir yorum yapamadım açıkçası. Bununla da ilgili bir açıklama getirebilir misiniz? Teşekkür ederim.

H.T.: Birinci soruya cevap vereyim. İkinci soruya Levent Bey cevap verir herhalde. Çünkü, 1990'lar konuşmak üzere geldik, 90'lardaki işlerimi tamamlayamadım, birkaç işim üzerine daha konuşmak isterdim ama vaktimiz yetmedi. 2007 yılında yapılmış, bir ay önce kapanmış bir sergi hakkında konuşmak istiyorsanız, onun üzerine ayrı bir oturum düzenlenmesi gerekir diye düşünüyorum. İlk sorunuz, Batı gözüyle bakmak diyorsunuz. Benim anneannem Mekke doğumludur. Annem Cidde doğumludur. Baba tarafım Balkanlardan, Yukarı Cuma'dan Balkan Savaşı nedeniyle kaçıp gelmiştir. Dolayısıyla buralıyım, burada yaşıyorum ve buraya ait bir bakış açım var. Sizin tam neyi kast ettiğinizi bilemeyeceğim, batılı gözüyle bakmamak nasıl bir iş çıkarıyor sizin gözünüzün önüne. Bence yaptıklarım doğal olarak bu coğrafyada yaşayan birinin çıkaracağı işlerdir. Hatta tam tersi, Batı gözüyle bakan bir insanın bu işleri yapması mümkün değildir diye düşünüyorum.

Birinci sorunuza cevap vermiş oldum. Siz de ikinci soruya cevap verin isterseniz.

L.Ç.: Siz zaten cevap verdiniz, yani sonuç itibariyle konuşma 90'lı yıllara işaret etmekte. Hakikaten bence de 2007 yılında olan bir işi tartışmak istiyorsak başka bir konuşma yapmamızda fayda var.

H.T.: Fakat çok kısaca şöyle bir şey söyleyeyim. Madem açıldı, tek bir şey söyleyeyim. Bu iddiaları çok çirkin bulduğumu, 17 senelik kariyerime bakmak yerine sadece bir çift ayak bacağı yan yana koyup, üstelik de Kabakov'ların işindeki diğer unsurlara ve benim işimdeki diğer unsurlara bakmadan, özellikle ve kasten bakmak istemeden, Kabakov'ların kat kat fırfırlı eteği olan kadın figürünün olduğu tarafı ve yaratmış oldukları minyatür dünyaları hiç kale almayıp, benim videolarımı, müziğimi vs. kale almayıp, bu iki unsuru yan yana getirdiğiniz zaman, yani sadece iki erkek bacağını yan yana getirince birbirlerine çok benziyorlar. Sanat tarihinde bunun gibi birbirine benzeyen o kadar çok şey bulurum ki size.

İzleyici: Şöyle bir şey söylediğinizi duydum. Dediniz ki daha önce ben yaptığım işleri bir kenarımda biriktirmem, çoğunlukla, genel olarak ve her zaman hatta dediniz, verilen konsepte sadık kalırım, yani sergilerde de izlediğim gibi bazen hem öyle hem böyle çekilebilir işler olur. Benim işlerimde böyle bir şey olmaz. Benim elime verilen konsepte tam olarak sadık kalırım dediniz.

H.T.: Kalmaya çalışırım evet.

İzleyici: Şimdi bu sanatçı olmanın anlamıyla son derece çelişen bir tavır olarak geliyor bana. Çünkü, önceden bir kavramı alıp illüstre etmek değildir sanat.

H.T.: Ben öyle yapmıyorum zaten, ben kendi aklımı, fikrimi kullanarak...

İzleyici: Ben böyle bir sonuç çıkartıyorum. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

H.T.: Sadece çerçeveye sadık kalırım. Mesela "Yersiz Yurtsuzlaşma" diye bir kavram belirlenmişse bir sergi için, kalkıp oraya, yersiz yurtsuzlaşmayla alakası olmayan, atıyorum o tren projesini yapmayıp da, kalkıp "Böyle Tanıdıklarım Var II"yi koymam.

Ben böyle bir şey hayatta yapmam. Benim söylemek istediğim bu. Konulara sadık kalmaya çalışmak dediğim budur. Kendi özgünlüğümle, tabii ki kendi serbest fikirlerimle üretirim.

İzleyici: Ama bu kavramlar, genellikle yurtdışında yaptığınız için bu sergileri, Batı tarafından konulmuş olan kavramlar. Bir sanatçının kendisine bir şekilde bir kavram verilip de, "al bu kavramı yap" şeklinde bir tavrı kabul ederek iş yapabileceğini düşünemiyorum.

H.T.: Siz o zaman kavramlı sergilere katılmayın, öyle düşünmüyorsanız.

İzleyici: Çünkü kavram dediğimiz şey, dünyayı tarifleyen bir şeydir. Ve yaptığınız sergiler küratörlü sergiler. Biz artık bugün küratörlerin küresel sermayeyle ne derecede içli dışlı olduklarını çok yakından izliyoruz. Bu şekilde...

H.T.: Siz sanatçıysanız katılmayın o tür sergilere. Olsun bitsin yani. Ben zaten siz katılmalısınız demiyorum.

İzleyici: Beni biraz şaşırttığınızı söylemek istiyorum.

H.T.: Yoo. Hiç şaşırttığımı zannetmiyorum.

İzleyici: Ben şöyle bir şey sormak istiyorum. İnsan evladının şöyle bir özelliği vardır. Bizleri motive eden şeylere biraz bağışıklık kazanırız. Ve hayatta da değişik motive edici unsurlara alışkınlarımızı yitirmiş oluruz. Şimdi baktığımızda, kavramlar üzerine sanat üretmeye başladığınızda, konu üzerine sanat üretmeye başladığınızda, konuşmanızda da söylediniz, hani bir bakıma bu işi biraz ödev gibi görüyorsunuz, hatta motive oluyorsunuz bundan. Peki şimdi geriye dönüp baktığınızda, biraz da ileriye dönüp baktığınızda, ben şöyle bir psikolojiyi merak ediyorum. Sadece size belirlenmiş bir kavram ya da bir konu üzerinde değil de kendi kendinize motive oluyor musunuz? Sırf bir konu üzerinden değil de tamamen kendi hayal dünyanızla baş başa kalıp bir şeyler üretebilme alışkanlığınızda acaba bir eksilme olabilir mi? Asla rencide etmek için falan sorduğumdan değil, sadece psikolojik analiz için soruyorum.

H.T.: Sadece bütün bu bir saattir yaptığım konuşmaları anlamadığınız ortaya çıkıyor maalesef. Ama yapabileceğim bir şey

yok. Tamamen özgün çalışmalar ve ben benim işte ve karşınızda duruyorum. Yani bu şekilde, bir sattir anlattığım şekilde çıkıyorlar ortaya. Kim çıkarıyor bunları, ben çıkarıyorum. On yedi senedir bunlar bu şekilde ortaya çıktı. Sizin aklınızda bir soru işareti çıktıysa, benim yapabileceğim bir şey yok. Sanat özgürlüktür, kendi kendinizle baş başa kalırsınız. Önce kafanızda oturtursunuz, derken ortaya bir şeyler çıkmaya başlar. Roman yazarken de böyledir, beste yaparken de böyledir. Kendi kendinizle başbaşasınızdır. En zor ve belki de hoş kısmı budur zaten sanat üretme nin, yapayalnız kalmak...

L.Ç.: Teşekkür ediyoruz.

Haldun Dostoğlu

19 Haziran 2007

Levent Çalıkoğlu: Haldun Dostoğlu Türkiye'nin en önde gelen galerilerinden Galeri Nev'i yine kendisi gibi mimar olan Ali Artun'la birlikte 1983 yılında Ankara'da, 1984'de de İstanbul'da kurdu. Galeri Nev yaklaşık 300 sergi organize etti, düzenledi. Pek çok yurtdışı fuarda Türkiye'yi temsil etti. Sergilerin yanı sıra Türkiye'de sanat tarihi ve sanat eleştirisi birikimi geliştirmek üzere yoğun bir program oluşturdu. 80 küsur kitap ve kataloğun yanı sıra sınırlı sayıda prodüksiyonların orijinal baskı dizilerini gerçekleştirdi. Galeri Nev; Görsel Sanatları Destekleme Derneği, İstanbul Uluslararası Sanat Fuarı, Merkez Bankası Koleksiyonu, Tüm Sanat Galerileri Derneği, Açık Radyo gibi kültürel girişimlerin kuruluşunda da etkin oldu. Haldun Dostoğlu Galeri Nev haricinde çeşitli sergilerde de küratörlük yaptı. Bu akşamki konuşma 90'lara konsantre olacak ama 80'lere ait bir alt yapıyı da konuşmamız gerekiyor tahmin ediyorum. Her konuşma dizisinde farklı izleyiciler var. Dolayısıyla şu ana kadar geldiğimiz noktayı hızlı bir şekilde özetlemekte fayda var. Amaç 90'ları taze bir bakışla kayda almak, önemli tanıklıklar, eleştiriler, gözlemler, küratörler, sanatçılar ve yazarlar üzerinden bir şekilde tazelemek ve bunları bir kitaba dönüştürmek. Her yıl olduğu gibi bu konuşmalar da yakında kitaplaşacak. Bütün

bu konuşmaların özeti olarak sözünü edebileceğimiz birkaç önemli nokta var. Bir kere 90'lar Türkiye için önemli bir kırılma noktası; sanatın algılanmasında, sunuluş şeklinde, paradigmasında, düşünsel yapısında önemli değişiklikler var. Ama 80'lerin sonunda İstanbul Bienali'nin de bütün bu süreci tetiklediği, harekete geçirdiği konuşuldu. Tabii Türkiye'nin bütün bu küreselleşme sürecine bir şekilde dahil olduğunu ya da hâlâ devam eden bu sürecin de parçası olduğunu biliyoruz. İster istemez sosyal ve kültürel anlamda, ekonomik anlamda birtakım değişiklikler var. Tabii ki bir küratörlük olgusu var, bu çok önemli. 90'lara ait bir diğer önemli nokta ise sanat fuarları. 91 yılında başlamış olan ilk etkinlik, bugün büyük bir değişim yaşıyor. Bütün bu süreci aslında 90'lara tanıklık etmiş bir galerici olan ve aynı zamanda küratörlük yapan Haldun Dostoğlu üzerinden tartışmak istiyoruz. Ama bir ölçüde 80'leri düşünelim. 80'lerden devraldığımız bir şey var. Bu yıllara ilişkin bir başlangıç da olabilir, bir işaret de olabilir. Nihayetinde 20 yılı aşkın bir deneyim bu. Nasıl başladınız? Tabii bu sergi Galeri Nev'in çerçevesindeydi, aynı zamanda Türkiye'nin çerçevesiyle ilgili bir şeydi. Dolayısıyla sizin başladığınız yerden bir giriş yapalım, bakalım nereye gideceğiz.

Haldun Dostoğlu: Nasıl başladık sorusu tahmin edebileceğiniz gibi zaman zaman bize soruluyor. Hatta Hasan Bülent Kahraman ile Akbank Kültür Merkezi'nde 90'lar üzerine sohbet ederken, o da bu soruyla başlamıştı. Onun sorusuna cevap verirken de farklı bir şey söylemedim. Ne oldu da biz galeri açtık? Ali Artun'la uzun sohbetlerimizin birinde, 1983 yılının sonlarına doğru karar verdik. 1983 yılının Türkiye'sine geri dönüp bakarsanız o günlerin nasıl bir atmosferde, halet-i ruhiyede olduğunu hatırlarsınız. 80 darbesi, cunta yönetimi, anayasa oylaması, Özal hükümeti vs. Türkiye'de hâlâ sancısını çekmekte olduğumuz mevcut anayasanın ilk günleri. O günlerin karanlık ortamında herkes el yordamıyla bir şey arıyor. Aslında Ali Artun'la birlikte çalışmamız galericiliğimizin öncesine gider. Her ikimiz de Mimarlar Odası'nda birlikte çalıştık. Artun odanın Genel Sekreteri'ydi, ben de Yayın Kurulu'ndaydım. Birlikte, bir arada çalışmaya alışıktık. 1983'ün sonuna doğru bir kış akşamı, "sanatla ilgili bir yayın yapalım" gibi bir fikir oluştu. Yayının adını

da koymuştuk. Adı "imge" olacaktı. Sözsüz ve sadece imgelerden oluşan bir yayın yapacaktık. Bu fikri danıştığımız bir arkadaşımız "Niye siz bir galeri açmayı düşünmüyorsunuz, bu yayın da galerinin ürünü olur?" Deyince biz bu fikre sıcak baktık. 83 yılının sonuna doğru fikri geliştirdik. 2 Mayıs 1984'te de Ankara'da ilk sergimizi açtık: Abidin Dino. 84 Mayısında Ankara'da, o siyasi konjonktürde, bizim Abidin Dino ile başlıyor olmamızın bize verdiği bir itici güç vardı. O itici güçle yola çıktık.

L.Ç.: Tabii belki biraz kişisel gibi duruyor ama sonuçta Galeri Nev'in bir duruşu var. Bunu ben çok klişeler halinde aktarmayayım ama üç aşağı beş yukarı buradaki bütün izleyiciler de Galeri Nev'i biliyorlar. 80 sonrası Türkiye sanat ortamındaki bütün bu yayınlar, sergi disiplini, Abidin Dino bunların hepsi birer işaret. Ama nihayetinde acemice bir başlangıç diyelim buna ya da iyi niyet ya da amatörce bir başlangıç ama sonuçta bu bir sanat piyasası. Ankara'da kimler vardı mesela bu sırada? Galeri Artisan o sıralar önemli bir galeriydi galiba?

H.D.: O yıllarda Ankara'da Artisan vardı, Evrensel Sanat Galerisi vardı. Siyah Beyaz Sanat Galerisi bizimle aynı yıl, bizden 2 ay önce kurulmuştu.

L.Ç.: Böyle bir açık gördünüz mü?

H.D.: Doğal olarak piyasada nerede açık var, biz ne yapabiliriz diye bakmıyoruz. Hepimizin bir kültürel birikimi, donanımı var. Dolayısıyla donanımınıza, birikiminize uygun ne yapabiliriz, hayatta nasıl var olabiliriz diye düşünüyorsunuz. Her ikimiz de ODTÜ Mimarlık Fakültesinden mezun olduk. Birlikte Mimarlar Odası'nda çalıştık Ben 7 sene serbest mimarlık yaptım. 12 Eylül sonrasının Ankara'sında tek vaha olan bir Çağdaş Sahne'nin program yönetimini ise Ali Artun sürdürüyordu. Bir dizi söyleşi, konferans organize etti. Mesala Jale Erzen "500 Yıllık Bilmece" adıyla 1500'lerden, Rönesans'tan günümüze resmi anlatıyordu. Dolayısıyla bu alana içinden yakınlığımız vardı. Galeriyi açtığımızda galerici, sanatçı, koleksiyoner üçgeninde ilişkiler nasıl kurulur nasıl kurulmuş vs gibi konuları tam bilmiyorduk. Bunları yaşayarak öğrendik.

L.Ç.: Abidin Dino'ya geri dönersek, şöyle bir şey çıkıyor Galeri Nev'in bütün çalışmalarında. Galeri Nev'in özellikle Türkiye'de 1950 sonrası ikiye ayrılan tarihle, yurtdışı kanalıyla, özellikle de Paris kanallı sanatçılardan uzun süredir devam ettirdiği bir ilişki sistematiği var. Abidin Dino, Nejat Devrim, Selim Turan, Hakkı Anlı dahil buna. Yurtdışında yaşamış pek çok sanatçının Türkiye'ye geri dönmesi konusunda, Türkiye'de daha geniş kitleler tarafından tanınması konusunda bir öncülüğünüz de oldu. Mesela Abidin Dino ile başlamanın ne avantajı vardı sizin için, ya da ne bileyim dezavantajı oldu mu? Çünkü Abidin Dino İstanbul'da daha çok tanınır bir sanatçı mıydı?

H.D.: Abidin Dino ile başladık ardından onun kuşağını galerinin omurgası haline getirdik 1. Dünya Savaşı ile 2. Dünya Savaşı arasında doğmuş bir kuşaktan söz ediyorum. Türk Resmini "resmiyetten" kurtaran, resmi ideolojinin dışında sanatsal üretim yapan bu kuşağın galerisi olmak gibi kendiliğinden bir misyon edindik. 70'lerde İşçi Partisinin bir kongresi için Abidin Dino Türkiye'ye gelmiş, ondan sonra da hiç gelmemiş, sergisi de olmamış. Dino sergisi neredeyse 20 yıla yakın uzun bir aradan sonra ilk sergisiydi. Yine Türkiye'ye çok uzun yıllar gelmemiş, sergisi de açılmamış Selim Turan'ın uzun bir aradan sonra ilk sergisini Ankara'da yapmıştık. Ardından Nejat, Tiraje, Mübin Orhon, Hakkı Anlı gibi isimlerin sergilerini yaptık. Türk soyut resminin bence en harika örneklerini yaratmış bu kuşağın üst üste, sistematik bir şekilde, hem sergilerini hem de yayınlarını yaptık. 80'lerde bu kuşağın altının çizilmesine büyük çaba gösterdik. Yani 1910'lar ve 1940'lar arasında doğmuş olan Türk sanatında da önemli kilometre taşı sayılabilecek donanıma sahip sanatçıların tek tek monografik çalışmalarını, kitaplarını yayınladık. Daha yaygın kesimler tarafından tanınması için çaba gösterdik.

L.Ç.: Biraz önce sözünü ettiğiniz, zamanla öğrenilen bir galericilik etiği, sanatçılarla yapılması gereken sözleşmeler veya sanat yapıtının izleyiciye ve koleksiyonere aktarılması sürecinde nasıl bir sahne vardı 80'lerin Ankarasında? Tabii 2, 3 yıl sonra da İstanbul'a geçiyorsunuz. Bütün bu süreci nasıl değerlendiriyorsunuz?

H.D.: Galeriyi yeni açtığımız yıllarda ünlü bir galerici tarafından verilen "Kızkulesi Manzaraları Aranıyor " diye bir gazete ilanı hatırlıyorum. 80'lerin sahnesi buydu yani. Galericiler Kızkulesi manzarası aramak için ilan verebiliyorlardı. O günlerin ortamında tahmin edebileceğiniz gibi bir sanat pazarından söz etmek mümkün değil. Sanatla ilgilenen, koleksiyon yapan, sanatı izleyenlerin sayısı zaten çok azdı. Ne oldu ise 80'lerden 90'lara devrilirken oldu. 80'lerde sanat üretimi içinde bulunan sanatçı sayısında da çok fazla isimden söz etmek mümkün değildi. Dolayısıyla, 80'lerin sanat ortamı deyince örgütlenmemiş, kurumları arasındaki ilişkiler şekillenmemiş, bir alandan söz ediyoruz. O günlerde zaten var olan sanatçılar ise hayatı tırnaklarıyla kazıyarak belirli imkanlar elde etmişlerdi. Kısacası örgütlü bir sanat arenasından söz etmek mümkün değildi. Bizim belki de ilk tespitimiz bu oldu. Bir başka konu ise, Türkiye'de 1985 yılında sanat alanında bir kütüphanenin bir rafının yarısını dolduramayacak sayıda eser mevcutken, aradan geçen 20 küsur yıl sonra, şimdi, bir kütüphanenin tamamını dolduracak kadar yayına sahibiz. Bu konuda bir öncülük yaptığımızı düşünüyorum. İlk yayınlarımızla, 1984-85-86'da çıkarttığımız monografilerle birilerini kışkırttık. Şu anda içinde bulunduğumuz kurum da mesela, 80'lerin sonunda sanat yayıncılığına başladı, Dolayısıyla, oluşan bu yazılı kültür nedeniyle ister istemez sanat alanıda kendi etiğini kendi örgütlülüğünü geliştirmeye başladı.

L.Ç.: Burada tuhaf bir ikilem de var aslında. Bunu pek çok konuşmada ve tartışmada tekrar edip duruyoruz ama 80'lerin başında, özellikle İstanbul'da sanat alanında ciddi bir hareketlilik var. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri olsun, "Yeni Eğilimler" olsun, "Günümüz Sanatçıları" sergilerinin başlaması, sanatın klasik anlamının, iki boyutlu bir sergilemenin ötesinde (enstalasyon olabilir, farklı disiplinlerde işbirliği olabilir) paradigmada, düşünce yapısında bir değişiklik yarattı. O dönemde pek çok galerici bunun farkında değil, bu kesin. 90'lara nasıl aktı bu? Bu tabii çok daha önemli. Yine farkındalık var mı yok mu? Kaç galericide var. Şu an kendi zamanını işaret eden, bugün üretilen sanat yapıtlarına ne kadarı sahip çıkıyor? Bu da ayrı bir tartışma konusu. Ama yine de

galiba şöyle bir şey daha var. Bütün bu değişimin karşısında mesela ilk İstanbul Bienali her ne kadar çok yurtdışı olasılıkları gündeme getirmese bile yine dünyadan bir şey getiriyor bu coğrafyaya, farklı bir şey getiriyor. Bu süreçte dediğim gibi bazı galeriler hâlâ Kızkulesi resmi arıyor olabilir, ama 80'ler bir ölçüde piyasanın da kendisini bulmaya çalıştığı bir süreç galiba. O gözle baktığımızda asıl 80'ler ve ardından gelen süreç önemli. Bu sürecin yani bu ekonomik canlılığın –buna yapay bir canlılık diyoruz ama bu da tartışılıyor –sizin yaptığınız işe nasıl bir katkısı oldu? Bütün bu serbest ticaretin, bütün bu kapitalist anlayışın nasıl bir katkısı oldu?

H.D.: Doğrudan katkısı oldu. 24 Ocak kararları vardı ya, o kararlar Türkiye'nin iktisadi hayatını belirleyen, bugün hâlâ yaşamakta olduğumuz sonuçları belirleyen nokta orası. Serbest piyasa ekonomisi dolayısıyla müteşebbislik ruhunun gelişmesi, insanların daha "özgür davranma" eğiliminin artması, o yılların özelliğiydi. Belki de beklenmedik olan şey şuydu: Bir yandan 12 Eylül ve ardından yaşanan karanlık günler ve bu karanlık günlerden çıkmaya çalışanlar, öte yandan da 24 Ocak kararları, serbest piyasa ekonomisi ve müteşebbislik ruhu. Birbirleri ile kenetlenmiş gibi gözüken bu iki şey, birbirleri aleyhine çalışmaya başladılar. Yani şunu demek istiyorum: müteşebbislik ruhunun gelişmesiyle, 12 Eylül öncesi Türkiye'sinin 70'ten 80'e olgunlaşan nesli kendine yeni bir alan buldu. Bir sürü iş adamı çıktı. 80 öncesi siyasi arenanın ta göbeğindeyken 80 sonrası kimileri Özal'ın prensi oldu. Sanat, insanların kendini özgürce ifade edebileceği daha doğrusu toplumu dönüştürücü, topluma müdahale edici, önerilerde bulunucu alanlardan biriydi. Bir sürü sanatçı da o yıllarda bugünün, şu anda içinde bulunduğumuz yılların, sanat arenasındaki en önemli isimleri diye sayabileceğimiz isimler tam o günlerde yetişmeye başladı.

L.Ç.: 87de İstanbul'a geldiniz. Tabii Ankara Galeri Nev de hâlâ sürüyor. Sanat yapıtının o sınıflar tarafından satın alınması sürecinde hâlâ bir geriye doğru gidiliyor. Hâlâ galeri sayısı çok olabilir ama büyük bir ekonomik canlılıktan söz etmek mümkün değil Ankara için, İstanbul'a bakarak. Dolayısıyla, İstanbul'a geldiğinizde durum daha mı farklıydı?

H.D.: Bazı işler vardır ki doğru yerde yapmazsanız hiç yapmayın daha iyi. Eğer sanat galericiliği yapıyorsanız metropolde olmak zorundasınız. Sadece Ankara'da, veya İzmir'de bu işin olmayacağını öğrenmiştik. Kültür metropolde üretiliyor, metropolde tüketiliyor. Dolayısıyla metropolde olmak zorundaydık, bu kararı verdik. Beral Madra'nın şu anda bulunduğumuz yeri önermesiyle, "böyle bir yer var, gelin bakın" demesiyle, biz geldik baktık ve geldiğimiz gün, tuttuk ve o günden beri 1987 Ağustos'undan beri de buradayız. Sorunuzun cevabı; bu işi yapıyorsanız, sanat galericiliği yapmak istiyorsanız, ülkenin motor şehri, kültürün üretildiği ve tüketildiği şehirde olmak zorundasınız. O yüzden mecburduk zaten İstanbul'a gelmeye. Ama bu arada, Ankara o günden bugüne geriye mi gitti, ileriye mi gitti bu tartışılır. Ankara bir yandan neredeyse dünyanın en kötü yönetilen şehri olmak yolunda hızla ilerlerken bir yandan da bir sermaye birikimini oluşturuyor. Dolayısıyla orada da kültür tüketmeye hazır bir burjuvazi yetişiyor.

L.Ç.: Peki şuna gelelim, zaman içerisinde öğrendik dediniz ama, bu galericilik dediğiniz şey neydi mesela, o tarihlerde ne canlanıyordu kafanızda? Başka galerilerin deneyimleri veya sanatçıların başka galerilerde deneyimleri ne hissettiriyordu size? Bunları hakikaten çok önemli buluyorum, çünkü sonuçta bütün bu 20 yıllık süre içerisinde bizde oturmayan bir galericilik sistematiği var. Sanatçılar diyalogu açısından da, yüzlerce galeri olduğu halde hâlâ yerleşmemiş bir algılayış var. Biraz önce İstanbul Bienali örneğini özellikle verdim, 80'lerdeki "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit"i yine özellikle verdim. Böyle bir kurumsal yapıyla, galerilerin bize sundukları kurumsal yapıyla çağdaş sanat veya kendi zamanını işaret eden sanat eserleri arasında bir kopukluk var her zaman, hâlâ da var. Bu değişmiyor. Bugün de sanatçıların en çok yaptıkları, en çok yakındıkları eleştiri gerçekten bu işi ayakta tutacak galeri ve galerici sayısının çok az olması. Neydi o etik mesele? Acaba bir şeyleri baştan mı yanlış yaptı Türkiye'deki galericiler de bir ölçüde kurulmayan bir şey mi oldu? Nedir sizin gözleminiz bu konuda?

H.D.: Yanlış yaptılar demek ne kadar doğru olur bilemiyorum. 80'lerin sonunda İstanbul'da hangi galeriler vardı hatırlamaya

çalışalım. Urart var, Teşvikiye Sanat Galerisi var, Yahşi Baraz, Cumalı, Tem, Maçka Sanat, BM, Arkeon var vs. Bu mesleği profesyonel olarak sabah 9 akşam 5 yürüten kim var bunların arasında, düşünmek lazım? Bu işin etiği kendiliğinden gelişiyor zaten. Eğer siz bu mesleği icra ediyorsanız öğrenmek zorundasınız. Biz de bu mesleği yaparken, bu iş dışarıda nasıl yapılıyor diye çevremize baktık. En belirgin şey şuydu; Bizim bir ailemiz olmalı ve biz bu aile içinde çalışmalıyız. Aile'den kasıt bir sanatçı ailesi. Bu aile bizim seçimimiz olmalı. Bu seçime sadık kalıp, karşılıklı sadakatle ilerleyen bir ilişki olmalı. Etikten kastımız bu. Belkide ilk öğrendiğimiz şey buydu. Biz bu ailenin oluşması için çaba göstermeliyiz, o ailenin üretimine, geniş kitleler tarafından, uluslararası arenada tanınmasına yoğunlaşmalıyız. Etik dediğim şey buydu. Bunu fark etmiş olan galericilerin bugün de fazla olmadığının eminim siz de farkındasınız.

L.Ç.: Bazı şeyler sanki kaçırılmış gibi duruyor. En büyük sorun galiba şu: Bienallerle biraz önce yine adını andığım o sergilerle birlikte bu değişimi düzenli bir şekilde –biraz önce de sözünü ettiğimiz 80'lerin başındaki mezun sanatçılarla da çalıştınız, yani sadece cumhuriyetin ilk kuşağı, 1910-40 arası doğumlu sanatçılarıyla değil...

H.D.: 90'larda öyle bir değişim yaptık.

L.Ç.: Evet mesela şuna bakıyorum ben: Sizin gibi 3 tane daha galerici 80'lerin başındaki değişimin farkına varsaydı 90'lara geçişte. Bugün en büyük sorunumuz, 90'lı yıllardaki üretimin çok önemli, büyük, ciddi koleksiyonlara girmemiş olması ve bu yapıtların da zaten dönemi içerisinde üretildiği halde önemli bir kısmının kayda alınmamış olması veya kayda alınmış olsa bile dediğimiz gibi koleksiyonerlere ulaşmamış olmasıdır. Buradan şuraya gelmek istiyorum: 91 yılında yine sizin biraz önce sözünü ettiğiniz o boşluğu belki bir şekilde çözmek amacıyla bir Tüyap Sanat Fuarı gerçekleştiriliyor. Bunun öncülüğü de UPSD'de yapıyor. Siz de zaten başından itibaren bunun içerisindesiniz, Galeri Nev olarak da destekliyorsunuz. 91'den 2007'ye geliyorum. 16 yıllık süre içerisinde pek çok sanatçımızın uluslararası sergilerde de işi vardı. O işlerin

önemli bir kısmı yurtdışındaki bazı koleksiyonlara girdiği halde Türkiye'deki koleksiyonlara pek girmemiş. Burada aracı olarak da tabii ki galerilerin bir rolü ve pozisyonu olmalıydı. Bu kaçırılmış bir fırsat gibi geliyor bana. Birkaç tane daha sizin gibi düşünen galeri olsaydı belki bugün kurulan müzelerin koleksiyonlarında da farklılıklar olacaktı.

H.D.: Siz iki hafta önce buraya Hale Tenger'i davet ettiniz. Bazı şeyleri tekrar etmeyeyim, Hale Tenger konuşmasında da söylediği gibi ben kendisini ilk kez 1990'da gösterdim. Bugün uluslararası arenada olan birkaç sanatçıyı biz 90'lı yılların başında seyircimize göstermeye başlamışız. O sergilerin o zaman nasıl tepki aldığını şimdi söylememe gerek yok. Dolayısıyla biz bir çabada bulunduk fakat bu çabayı eğer sizin dediğiniz gibi birkaç galeri daha üstlenseydi, o kuşağın, yani şu anda uluslararası arenada ismi olan, koleksiyonlara girmiş ama Türk koleksiyonerler ve Türk seyircisi tarafından hâlâ isimleri yeteri kadar bilinmeyen kuşak, belki de Türkiye'de hak ettiği tanınırlığa, bilinirliğe kavuşabilirdi. Ben bu işe başladığımda 33 yaşımdaydım, aradan 24 yıl geçti.Bu süre içinde galericiliğe başlayanlar arasında, 30'lu yaşlarda başlayan birileri pek az oldu. Herkes kendi kuşağını, sanatını gösterir diye bir inancım var. Şimdi bizim galerinin omurgası, benimle yaşıt olan kuşak. Her kuşağın kendi galericisi vardır –dünyada da örnekleri böyle–, arada istisnalar olabilir tabi. Genç birilerinin, şu anda 30'lu yaşlarında, hatta 20'lerinin sonunda olan birilerinin bu yeni kuşağı taşıyıp, üstlenmesi lazım. Yani bizim sorumluluğumuzu ben yerine getirdiğimizi düşünüyorum bu anlamda.

L.Ç.: Hayır, hayır, ben bunu konuşmak istiyorum zaten. Şimdi şöyle bir şey var: temel olarak baktığımızda, kişi kendi yaşadığı zamanı idrak eder. Sonuçta galerici de, koleksiyoner de. Ama genel bizim galericilerimizin bu anlamda kaygıları olmadığını görüyorum. Haklı olarak dediğiniz gibi 20 yıllık süre içinde en fazla toplasanız iki üç tane insan çıkıp o zamanı kayda almak, o zamanı göstermek, o zamanı tanıtmak, koleksiyonerine, izleyicisine sunmak istiyor. Bu tabii aslında ciddi bir kayıp. 80'lerin ortasında bir bienal süreci var. Onun öncesinde bu sergiler var. 90'lı yılların

başında hadi diyelim ki bu süreç biraz algılanmadı. Ama 91 yılında bir sanat fuarı düzenlenmeye başlandı. Dolayısıyla hepimiz bu sanat fuarlarını izliyoruz. Bu sanat fuarlarında alternatif kurumların sergiledikleri işlerin olmadığını gördüğümüz zaman birden bire kafamız karışıyor. Bu kafa karışıklığı aslında koleksiyoner için de geçerli olmaya başlıyor. Demek ki bu iş aslında tekil girişimlerle, bağımsız hareketlerle yürüyebilir, ama yapının esas soruna odaklanabilmesi için hakikaten birkaç unsurun daha çıkması gerekiyordu muhtemelen. Bizim kaçırdığımız şey sanki bu. Şöyle düşünmemek lazım: Kişi sadece kendi zamanına ait hissedebilir kendisini, ama sonuçta sanatın bütün bu değişim sürecini hissetmek, bu sanatçıların bize gösterdikleri işlerin klasik anlamda iki boyutlu yapıtlardan farklı olduğunu görmek biraz idrak meselesi. Estetik bir algılama mı diyeyim, kültürel bir değişim...

H.D.: Siz birey olarak kendinizi çok iyi yetiştirebilirsiniz. Çocuğunuzu sizden daha iyi yetiştirebilirsiniz, çok iyi okullarda okutabilirsiniz. Bireyi yetiştirmek çok kolay ama toplumu yetiştirmek hiç kolay değildir. Bizim alandan bir örnek vererek anlatayım. 1989 bienali sırasında, Laleli'de, Ramada otelinde bir toplantı oldu. İstanbul'da Modern Sanat Müzesi kurmak amacıyla aklınıza gelen bütün zenginler oradaydı.. Sakıp Bey, Erol Aksoy, Halil Bezmen vs, herkes var ve hemfikir. İstanbul'a bir an once bir sanat müzesi kurulması lazım. Toplantı bitti ayağa kalkıldı, Sakıp Bey kendi üslubuyla "hadi beyler pamuk eller cebe" dedi. Müze ne zaman kuruldu? 2005'te. Toplumda müze kurma hazırlığı, olgunluğu yoksa, istediğiniz kadar iyi niyetli birileri olsun, para harcamaya, cebinden para çıkarmaya hazır olsun yine de olmuyor. Koleksiyonerlerimiz resim satın alacak, koleksiyon yapacak olgunluğa daha yeni yeni gelmekte. Türk seyircisi son 20 yılda kendi alıştığı estetiğin dışında başka estetiklerin varlığını görerek, onu kabullenmeye kendini zorlayarak kendini geliştiriyor. Dolayısıyla bu bir toplumsal, kültürel donanım, birikim, olgunlaşma meselesi. Şimdi bir de uluslararası fuarlara gidiliyor, bienallere gidiliyor, bu gezilere gidip dönenlerin de zevklerinin değiştiğini, kanaatlerinin değiştiğini, Türk sanatına başka türlü baktıklarını düşünüyorum.

L.Ç.: Peki bu fuarları işaret etmek isterseniz, oradan devam edelim. Son iki yıldan beri bayağı bir fuar patlaması yaşıyoruz.

H.D.: Türkiye'de mi?

L.Ç.: Evet, Türkiye'de. 6 ayda bir fuar açılıyor. Ama 90'larda tek ve minicik bir fuarımız vardı. Tüyap'ta düzenleniyordu. 2000'li yılların başında Beylikdüzü'ne taşındı, daha sonra başka oluşumlar gerçekleşti. Nasıl değerlendiriyorsunuz bunu?

H.D.: İstanbul şu anda dünyada herhalde bünyesinde 3 tane sanat fuarını barındıran tek şehirdir.

L.Ç.: İronik bir durum.

H.D.: Komedi aslında. Ama bunları aşacağız. Hayatın akışının önüne geçilmez.

L.Ç.: Peki şöyle bir karşılaştırma yaparsanız sonuçta sizin de deneyimleriniz oldu yurtdışındaki fuarlarla. Nasıl işliyor bizdeki? Yani bir ölçüde bir tuhaflık olduğu kesin.

H.D.: Aslında alan örgütleniyor şu anda. Yani ekonomik tabiriyle piyasa örgütleniyor. Taraflar, kendi alanlarını kuvvetlendirmeye çalışıyor. Yani genel geçer estetiği savunan daha konservatif eğilimli tarafla, daha deneysel, daha dünyaya açık sanat üretimini destekleyen taraf arasında bir rekabet var.

L.Ç.: 30 yıl sonra dünya nasıl olacak bilmiyorum diyorsunuz ama 30 yıl sonra küratörler de olacaktır muhtemelen. Sonuçta sizin de galericilik dışında üstlenmiş olduğunuz küratörlük pozisyonları var. 90'ların başına baktığımızda hakikaten bu sahnenin değişmesinde küratörlerin de hem söylemsel, hem pratikte katkıları olduğu kesin. Galerici olarak nasıl tarttınız? Sonuçta bugün belki en çok konuştuğumuz konular bunlar. Aslında bugün demeyeyim, 3, 4 yıl önce bir nevi can sıkıntısıydı bu küratörlük konusu. Herkes konuştu. Galericilerden de fikirler alınıyordu. Küratörler bir rakip gibi de algılanmış oldu, çok tuhaf bir şekilde, algılanmaması gerektiği şekilde, algılandı. Dolayısıyla, 90'ların başında galericiler bu küratörlük meselesinde neyin niçin olduğuna dair bir fikir geliştirdiler mi? Ya da sizin düşünceniz neydi?

H.D.: Galericilerin küratörlük sistemine karşı bir pozisyon aldığını sanmıyorum. Biz almadık, başkalarının da aldıklarını

zannetmiyorum. Ama bu hayatı değiştiren, dönüştüren bir şey değil. Öyle bir müessese zaten vardı. Eskiden adına sergi komiseri denen şey, şimdi biraz daha iktidar sahibi oldu. Bu müessese Anglosakson toplumunda küratörlük olarak sahneye kondu. Buradaki asıl değişim şu oldu aslında: Bu alana beklenmedik bir şekilde çok para akmaya başladı. Yani sermaye girdi, kurumlar girdi, büyük şirketler, bankalar girdi. Bunların girmesiyle aşırı büyüyen sektör kendi içinde başka dinamikler yarattı.

L.Ç.: Bundan kurumları kötü görüyoruz anlamını mı çıkaralım?

H.D.: Yok, hayır. Ama büyük sermaye var bu işte. Sermaye varsa, üstelik tahmininizin çok üstünde büyük sermaye varsa bu para kendi iktidarını kendi yaratır.

L.Ç.: Bir de sanki şöyle bir şey var – şu fikrinize hakikaten ben de katılıyorum: Bütün bu yapısallığa baktığınız zaman, ortada dönen rakamlara, varolan galeri sayısına, varolan sanatçı sayısına baktığınız zaman, bu da çok önemli bir kriter, sonuçta biz bu konuda vakti zamanında basit bir araştırma yaptırdık...

H.D.: Sözünüzü kestim ama, şu anda İstanbul'da kaç tane sanat okulu olduğunu biliyor musunuz sanatçı yetiştiren?

L.Ç.: Üniversite anlamında mı?

H.D.: Üniversite anlamında.

L.Ç.: Şu anda 12'yi geçmiş olabilir. En son hesapladığımda 10'du, ama bunu söylerken 10 tane açılmış olabilir.

H.D.: Bundan 10 sene önce kaç taneydi?

L.Ç.: 2 taneydi.

H.D.: Bunun bütün dünyada böyle olduğunu düşünün.

L.Ç.: Korkunç bir katlama olur. Bizim burada sözünü ettiğimiz bütün bu değerler rakamsal olarak da öyle, işleyiş olarak da, izleyici sayısı olarak da öyle. Bu konuda zaten hiçbir sorun yaşamıyoruz. Belli ki kaderimiz bunun üzerine kurulu. Şu noktayla devam edelim. Bir soru daha var, daha sonra izleyici katılımıyla devam edelim. Evet, galericiliğin sonuçta 30 yıl sonra bizde de, bir şekilde kendi içerisinde çözülmesi gereken bir sürece ait olduğunu söylüyorsunuz. Ama yine de şunun farkındayız herhalde, galeri-

ciler bütün bu koleksiyonerlik yapısının bel kemiğinde duruyor, en azından öyle durmaları gerekir. Bunu gerçekten idrak ediyor olabilirler mi?

H.D.: Hali hazırda.

L.Ç.: Yapısal olarak baktığımızda bu işleyişin...

H.D.: Bu dönüşmekte.

L.Ç.: Sonuçta bir koleksiyonerin sanatçının atölyesine gidip yapıt almasından galeriler de pek hoşlanmaz. Yanlıştır zaten bu. Ama sanatçılar da bu ilişkide nasıl bir pozisyon takınırlar, bu da ayrı bir tartışma. Bu anlamda sözünü ettiğiniz gibi yeni birilerinin çıkması gerekir, bu da kesin. Ama o kadar da çabuk kendi döngüsünü tamamlamayacak gibi geliyor bana. Burada galericilerin yine de üstlenmesi gereken, daha ciddi pozisyonlar var gibi duruyor. Yayın anlamında da çok önemli bir şey var. Sizin yapmış olduğunuz yayınlar evet belli bir tarihe ışık tutuyor olabilir ama ağırlıklı olarak sizin çalıştığınız sanatçıların tarihine ışık tutuyor. Ondan bağımsız olarak da pek çok galerici var, acaba onların da bu alanda tamamlamak zorunda oldukları bir yayın disiplini yok mu?

H.D.: Şimdi dediğinizde doğru olan bir nokta var tabii ki. Dünyada bu işte yeni bir eğilim var, başka güç odakları gelişiyor. Sanatçı ile izleyici arasına giren kurum galeri olmaktan çıkıyor. Küratör, başka müesseseler, başka büyük kurumlar vs. giriyor. Ama Türkiye'de durum henüz öyle değil. Türkiye'deki bütün galeriler 20 yıl süreyle Türkiye'de müzenin işlevini yerine getirdiler. Yani seyirciye, sayıları kaç tane olursa olsun Türkiye'de üretilmekte olan sanatı gösteren tek yer galerilerdi. Dolayısıyla müzenin olmadığı bir kentte Türk sanatıyla olan ilişkiniz galerilerde gördüklerinizden ibarettir. Hepimiz hatırlıyoruz, bundan 3-4 sene öncesine kadar "müzemiz yok, müzemiz yok" diye ağlarken, şimdi 3-5 tane müzemiz birden oldu. Dolayısıyla galeriler o görevi yerine getirmeyi bitirdiler artık. Türkiye'de sanatı izlemek için başka kurumlar var, iyi kötü, doğru yanlış, eksik fazla, onu bir tarafa bırakalım. Şimdi galeriler daha rahat çalışabilir. Müzenin olmadığı bir şehirde Türk izleyicisine görmediği bir şeyi gösterme sorumluluğunu taşımak zorunda değiller. Yıllarca bunu taşıdığımızı ben kendi adıma da

söyleyebilirim. İkincisi, bir koleksiyonerin sanatçı atölyesine gidip doğrudan resim bakması satın alması, hiç önemli bir şey değil. Bizler rahatsız olmayız. Bu durum sadece sizin sanatçınızla olan ilişkinize bağlı.

L.Ç.: "Günümüz Sanatçıları".

H.D.: "Günümüz Sanatçıları" sergisinde yeni gençleri görüyorduk. İki tane okul varken, iki okulun öğrencilerini siz orada görürdünüz. Şimdi öyle bir şans da yok. Dolayısıyla bizlere yeni öğrencileri mezunları bulup araştırmak gibi yeni bir görev düşüyor.

L.Ç.: Bir de şu soruyu sorayım. 90'larda (sizin sergileriniz değil ama) açıldığı süreçte gerçekten hem sanatsal düşünceyi etkileyen, hem piyasa etkisi oluşturduğu bilinen, böyle enerji yayan kaç tane sergi var ya da bu anlamda belli başlı önemli sergiler nelerdir sizce?

H.D.: İki tane geliyor aklıma. 2000 yılında açtığımız Erol Akyavaş sergisini ben kendi tarihimde bir kilit taşı olarak görüyorum, çok önemli buluyorum. Çünkü ilk defa bu kadar kapsamlı, retrospektif bir sergi açılmıştı. 300 tane eser sergilenmişti, 2 ciltlik bir kitap yayımlanmış, dolayısıyla bir sanatçıyla ilgili çok ciddi bir monografik çalışma yapılmış ve dokümante edilmişti. İkincisi de açtığımız her Yüksel Aslan sergisinin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü biliyorsunuz Yüksel Aslan çok görülen ortalıkta eseri çok dolaşan bir sanatçı değil. O sergileri gören çok sanatçının Arslan resimlerinden çok etkilendiğini düşünüyorum.

L.Ç.: Biz bir saattir konuşuyoruz. Salonda soru var mı? Buyurun.

İzleyici: 80'li yıllardan bugüne nasıl geçtik. Ankara'ya gidip İstanbul'a dönen bir vatandaş olarak; 80 öncesinde sizlerin de belki farklı kelimelerle ifade ettiğiniz ithal, içe dönük, karma ekonomi, ama o sayede de oluşmuş bir sermaye vardı. 80'den sonra Özal'la beraber 24 Ocak ve 83 seçimlerinden sonra karma ekonomi bir tarafa bırakılıp ihracata dayalı dışaaçık ekonomiye geçildi. Daha evvelki sermaye bilincimiz dışa açılmayla beraber, Ankara'da cumhuriyetten sonra birikmiş entelektüel ortamı sermaye ile birleştirip İstanbul'a ve dünyaya taşıdık gibi. Ben sizin söylediklerinizi başka

bir biçimde, kabaca tanımlıyorum sanıyorum. Şimdi bugün gelinen noktada küreselleşme büyük sermayenin etkinlik yansımaları ve bunların galericiliğe olası etkileri derken, acaba bu kapitalist ortamın vahşi boyutunu birazcık kontrol altına alacak, Ankara, siyaset, devlet, para kazanma endişesinden arınmış entelektüel bakış açısı olası bir galeri çabalarını tekrar canlandırabilir mi? Bu spekülatif bir soru. Ben en son geçen sene galiba İKSV'nin düzenlediği bir toplantıda Rüştü Saraçoğlu'nun bir lafını duymuştum, o da devlet kökeninden gelir benim gibi. Bundan sonra biz ne istersek o yapılır, sanat bizim kontrolümüzdedir ve bizim kontrolümüzde bulunacaktır. Yani talebi biz yaratacağız, arz da ona göre oluşur şeklinde bir yaklaşımda bulunmuştu.

L.Ç.: Rüştü Bey mi böyle söyledi?

İzleyici: Evet. Orada polemik olmasın diye şey yapamadım. Belki ben yanlış anlamışımdır. Dediği gibi 80'lerde sizi yaratan, yeniden hareketlenmenize vesile olacak bir beklenti, keşke şöyle olsa diye bir şey var mı kafanızda, gönlünüzde?

H.D.: Bana soruyorsunuz değil mi? Eğer yanlış anlamadıysam, sizin anlattıklarınızdan çıkardığım şey, yanılıyorsam siz beni düzeltin lütfen. Aslında 80'ler sanatı resmi ideolojiden, devletin korumasından kurtardı. Hatırlarsınız tek parti dönemindeki devlet resim heykel sergilerini. Uzun süre de devam etti aslında onlar. Devlet resim heykel sergilerinden ibaret bir sanat ortamı varken siz sanatçıysanız, eğer yılda bir kere düzenlenen bu sergiye eserinizi veriyorsanız, tek beklentiniz orada önce sergilenebilmek sonra da devlet tarafından satın alınmak. Fakat 80'lerle birlikte sanatçı sayısındaki artış, onların devlet himayesinden ibaret bir alanda yetinememesi, galerileri de doğuran nedenlerden biri olmuştur. 80'lerden sonra üç şehirde galeri sayısının artmasında, yalnız Özal ve serbest piyasa ekonomisi değil, bir yandan da sanatçılardan da gelen bir talep söz konusu olmuştur.

İzleyici: Yok, hayır, devletin bulaştığı tabiri şöyle. Ben demek istiyorum ki 80'den sonra dışa açılan ekonomik ortam, dediğiniz gibi askerin arzusuyla. Dolayısıyla orada devletten veya hakim yaklaşımından kaçış vardı. Ama her şeye rağmen, hem sanatsal

hem de sermaye olarak 80'e kadar ki Türkiye olmasaydı, bugün 80'den sonraki gelişme de olmayacaktı. Dolayısıyla 80 öncesini bütünüyle...

H.D.: Reddemeyiz tabii.

İzleyici: Yani "ne kadar kötüydüler, şimdi yeniden böyle bir ortam olmayacaktır"... bir yerde kaçınılmaz diye nitelendirdiğimiz bu büyük sermaye hakimiyeti, küresel anlamda da bir şekilde ele alınabilir mi? Bu demek değildir ki Türkiye'de cumhuriyet yıllarına gidelim. Devlet ağırlıklı olsun anlamında söylemedim.

İzleyici: Haldun Bey siz galerilerin yavaş yavaş işlevlerini tamamlamakta olduğunu, mesela Türkiye'de değişen ekonomik şartların, büyüyen sermayenin ilgi gösterdiği bu alanda başka dinamiklerin sanatı yönlendireceğini, ifade ettiniz yanlış anlamadıysam...

H.D.: Dünyada.

İzleyici: Benim sorguladığım; gerçekten galeriler işlevlerini yitiriyorlar mı? Gerçek anlamda büyük sermayenin, dünya sermayesinin Türkiye'ye gelmesiyle birlikte galeriler bir işlevi tekrar mı kazanacaklar? Galerilerin, özellikle eski dönemde büyük sermayenin işleme sistemini biliyoruz. Sermayeyi kontrol eden parayı verir, yapanlar bir şeyleri arar bulur, ona ulaşmaya çalışır. Bizim gibi yeni keşfedilen bir ülkede sanata yatırım yapmalarının gereksizliğini düşünüyorlar. Çünkü iletişim kurabilmeleri için, kendini yabancıdan yerele döndürebilmeleri için en azından Türk sanatçılarından koleksiyonlar oluşturmaları gerektiğini inanıyorlar. Bunu dünyada böyle yapmışlar. Peki bunları, doğru sanatçıları kim sunacak, galeriler sunmayacak mı?

H.D.: Tabii ki galeriler sunacak. Aslında söyledim, siz orayı galiba kaçırmış olabilirsiniz, Türkiye'de henüz böyle bir süreç başlamadı. Türkiye'de galeriler hâlâ görevlerinin başındalar. Ama dünyada da farklı bir durum var, buna dikkat etmek lazım, fark etmek lazım demek istemiştim. Türkiye'yi ilgilendiren bir mevzu değil şimdilik. Fakat dünyada küresel ekonominin, büyük sermayenin bu işe girmesiyle başka tür bir ilişki türü gelişiyor. Galericiliğin fonksiyonunu üstlenen başka aracılar, başka kurumlar

girdi, bunu fark etmek lazım demek istedim o kadar. Aslında şunu da fark ediyorsunuz, mesela hangisinde olduğunu hatırlamıyorum şimdi, Abudabi'de mi Dubai'de mi, 4 tane müze birden açılıyor ya, Dubaimi? Hem de en önemli dört mimarın yaptığı müzeler, I.M. Pei, Zaha Hadid vs. Ne olacak peki bu, niye yapılıyor bu? Öyle bir para var ki ne yapacaklarını bilmiyorlar. Şimdi, Louvre gibi bir müze oraya gidiyor. Niye gidiyor düşünmek lazım.

İzleyici: Benim özellikle söylemek istediğim, son dinamiklerle ilgili, para dinamikleriyle. Büyük ölçekli şirketler, dünya çerçevesinde sanatın, galerilerin kendi süreçlerini kapatması sonrasında, büyük dinamiklerin ortaya çıkmasıyla yeni sanatçı tipleri de ortaya çıkıyor mu sizce? Yani daha sansasyonel projelere yönelen.

H.D.: Tabii, tam öyle dediğiniz gibi, şimdi siz de genç bir sanatçısınız anladığım kadarıyla. Mesela sizin kuşağın sanat üretiminin de bu kadar çok üretimin olduğu alanda hızla realize olması ve hızla alana girmesi lazım, dolayısıyla sizin üzerinizde böyle bir baskı var. Eski sanatçıların üzerinde böyle bir baskı yoktu. Şimdi sizin rakiplerinizin sayısı çok, ulaşmak istediğiniz seyirci sayısı da çok. Bu ağır bir durum, bunun altından nasıl kalkacağınız sizin hayatınızı belirleyecek bir konu.

İzleyici: Burada "Freud ve Çağdaş Sanat" diye bir sergi olmuştu. Yine Sermet Çifter Salonu'nda. O sergideki işlere baktığınız zaman oradaki çalışmalar da avangard çalışmalar mesela. Ama günümüz bienallerinde sergilenen veya yıldız sanatçıların yaptığı çalışmalarla o çalışmalar arasında enteresan bir farklılık da çok göze çarpıyor diye düşünüyorum. Bunu belki bir yeni dönemin dinamiklerinin biraz da sanata ve sanatçıya yansımaları olarak düşünebilir miyiz?

H.D.: Düşünebiliriz. Belki çok amiyane oluyor ama bunu ben değil *Financial Times* bile yazıyor. "This is show business."

İzleyici: Benim de öğrenmek istediğim buydu.

L.Ç.: Tabii işin büyük kısmı bu. Olmayan kısmından da söz etmek lazım. Yani meseleyi sadece büyük bir pasta var, her şey de pasta etrafında dolaşıyor falan diye kısıtlamamak lazım. Esas itibariyle hepimiz biliyoruz ki para gerçekten sanatı yakalayamaz

bu kesin. Bu konuda alternatiflere baktığımız zaman, üretilenlerin ne kadar sistem karşıtı olduğuna biraz baktığımız zaman –hoş, modernite avantgardın kurumsallaşabileceğini de gösterdi, bunu da kabul ediyoruz– yine de bazı şeyler var ki para yakalayamıyor bunları. Zaten muhtemelen paranın karşısında durarak üretilmeye çalışıyor. Hoş 10 yıl sonra yakalanabilir belki, bunu bilmiyoruz.

H.D.: Çok önemli bir noktaya değindiniz.

L.Ç.: O zaman bütün bu alternatifleri unutmak lazım. Bu konuşmada bir boşluk çıkar. Ondan söz etmediğimizi biliyordum.

H.D.: Burada hayati soru şu zaten. Sanatçı için de, bizim işi yapanlar için de, sizin işi yapanlar için de, sanatçı şu soruyu daima kendine sormalı: "Ben niçin sanat yapıyorum?" Eğer bu soruya vereceği samimi bir cevap varsa, zaten bu sistemin dışında kalıyorsunuz demektir. Radikal duruşunuzu sonuna kadar sürdürüyorsunuz demektir. Zaten o duruşu sürdüremiyorsanız, siz de bu rüzgâra kapılıyorsunuz, bir meta haline geliveriyorsunuz.

İzleyici: Şimdi şöyle bir şey söylemek istiyorum. Bu küresel gelişme içerisinde sanatın ve sanatçının gittiği yeri de görüyoruz. Şu tür sanatçılara daha çok rağbet var, işte kolejli, iki dil bilen, Amerikalarda okumuş, yurtdışında okumuş gelmiş falan, o tür sanatçıların maalesef şansı mı diyeyim, artık bilmiyorum, yeri hazır. O küresel gelişme, sizin dediğiniz o küresel gelişmede. Peki bunun dışındakiler ne yapacak?

H.D.: Bakın hiç dil bilmeyen Çinli sanatçılar, Rus sanatçılar ve duruşları itibariyle de tahmininizin çok ötesinde radikaller var şu anda dünya sanat entelijensiyasi tarafından fark edilmiş.

İzleyici: Peki nasıl fark edilmiş, birisi Çinli birisi Rus. Nasıl fark edilmiş, destek kimden?

H.D.: O sanatçı şu soruyu kendisine sormuşsa "ben niçin sanat yapıyorum" diye ve bu soruya samimi yanıt vermişse o zaten fark edilir diye inanıyorum ben. Bu inancım masum, saf bir inanç olabilir.

İzleyici: Evet, biraz açlık var biliyorsunuz işin ucunda.

H.D.: 1989'da Berlin duvarının yıkılmasından sonra Doğu Avrupa'daki fark edilen sanatçıların sayısı az değil. Bunların üret-

tiklerinin kalitesi de tahmininizin çok ötesinde. Niye Batı Avrupa sanat ortamından son 10 yıl içinde bir pırıltı çıkmıyor da hep buralardan çıkıyor?

İzleyici: Güzel bir örnek, çok güzel. Biraz Türkiye'ye dönsek.

H.D.: Niye Hint sanatçılarından, Ortadoğu'dan çıkıyor? Türkiye'den de çıkıyor. Türkiye'den dünya kadar sanatçı var artık Avrupa'da.

İzleyici: Radikal duruşunu da sonuna kadar devam ettiren.

H.D.: Tabii önemli olan da zaten o duruşta olan sanatçılar. O sayede bizler bugün burada, şu anda konuşabiliyoruz.

L.Ç.: Ya da en azından sanattan keyif alıyoruz.

İzleyici: Yani mutlaka, biz de uğraşıyoruz da... Onlar kaç kişi, bilmek istiyorum. Moralim düzelsin diye yani.

H.D.: Onlar çok, ama rakamları yüksek değil, o yüzden basında yer almıyorlar.

L.Ç.: Bir de bu sözünü ettiğiniz yapısallık içerisinde bu işin nasıl işlediğine, son kertede sanat veya sanatçılar nasıl büyük paketin içerisine öyle ya da böyle çekilip yerleştiriliyora ilişkin basit bir örnek vereyim. Son Londra sehayatimde Tate Modern'e gittim. Tate Modern her katta grafiksel olarak yatay bir 20. yüzyıl haritası çıkarmış. 1910, 20, 30, 40'lar, 2000'e geliyor... her 10 yılda da birtakım sanatçıların isimleri var. Picasso'larla başlıyor ve tüm 20. yüzyılı tarayarak geliyor. 2000'lerde de bildiğimiz isimler var. Bunlar aralıklı olarak sergileniyor bu müzede. Batı yani Avrupa ve Amerika dışarısında tek bir sanatçı var o listede, William Kentridge. Güney Afrikalı bir sanatçı. Başka bir coğrafyadan hiçbir sanatçının ismi geçmiyor. Çinli de yok, Japon da yok, Türk de yok. Yani şimdi böyle bir şeyden söz ediyorsak, bunun büyük yapısallığından söz etti aslında Haldun Bey. Bu büyük yapısallık, işte böyle beyefendinin söylediği şekliyle işler, 30 yıl 50 yıl sonra, üç aşağı beş yukarı böyle olacaktır, ama bizim için önemli olan, sözünü ettiğimiz nokta –bu vurgu da ona doğru itmeli– sizin artık rahat hissedebildiğiniz, mutlu, keyifli hissedebildiğiniz nokta, bizi de keyiflendiren nokta. Yoksa öbür türlü sanatın bütün bu büyük yapı içerisindeki konumu ve pozisyonu (evet biz de içerisindeyiz,

takip ediyoruz, işliyoruz, görüyoruz, yeri geldiği zaman ortak iş yapıyoruz, ama o değil), muhtemelen öbür taraf. Evet Balkanlar meselesi de çok önemli, Çin meselesi de çok önemli. Ama yine basit bir örnek, 90 sonu Yuko Hasegawa'nın bienalinde çok ilginç bir konuşma yapıldı. Mimar Sinan Oditoryumu'nda adını hatırlamadığım bir Japon sanatçı aynen şunu söyledi: "Bizde tıpkı sizler gibi Batı'ya gitmeliyiz, yoksa ülkemizde ciddiye alınmıyoruz. Siz Avrupa'ya biz Amerika'ya gidiyoruz". Şimdi bu yerküreye ait bir sorun. Dolayısıyla bunun önüne geçme şansımız çok yok. Bütün bu büyük pastalar, büyük diyaloglar olduğu sürece, buna bakarak pozisyon alamayız bence. Buna bakarak pozisyon aldığımız zaman da gerçekten kendi yolumuzu bulamayız.

İzleyici: Bence alabiliriz.

L.Ç.: Ben alabileceğimizi düşünmüyorum.

İzleyici: Ben sanatçıyım, o kanallarla uğraşamam ki.

H.D.: Tamam haklısınız da, iletişimin de örgütlendiği bir ortamdayız yani iletişim de bizim dışında örgütleniyor. Sizin iradenizin dışında örgütleniyor.

L.Ç.: Sonuçta para sanatı yakalayamaz. Ekleyeceğiniz bir şey var mı?

H.D.: Çok teşekkürler.

L.Ç.: Teşekkürler.

Ali Akay
Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin
Çetin Altan-Ara Güler
Al İşte İstanbul
Metin And
Ritüel'den Drama/ Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye
Oyun ve Bügü
Emre Aracı
Ahmed Adnan Saygun
Donizetti Paşa
Zeynep Avcı / A'dan Z'ye Abidin Dino
Semih Balcıoğlu
Mavi
Çizgiyle 2002 Günlüğü
Enis Batur
Başkalaşımlar XI-XX
İmgeleri Kim Dinler?
Afife Batur (haz.)
Kimliğinin İzinde Bir Mimar: Vedad Tek
Ken Baynes
Toplumda Sanat
Cem Behar
Aşk Olmayınca Meşk Olmaz
Musıkiden Müziğe - Osmanlı/ Türk Müziğe: Gelenek ve Modernlik
Pierre Bourdieu
Sanatın Kuralları
Peter Brook
Açık Kapı - Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler
Le Corbusier
Bir Mimarlığa Doğru
Levent Çalıkoğlu (haz.)
Çağdaş Sanat Konuşmaları
Çağdaş Sanat Konuşmaları 2
Çağdaş Sanat Konuşmaları 3
Paul Dumont
Osmancılık, Uluscu Akımlar ve Masonluk
İsmail Ertürk
Perde'li Düşünceler
Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema
Michel Foucault
Bu Bir Pipo Değildir
Memet Fuat
A'dan Z'ye Nâzım Hikmet
Sigmund Freud
Sanat ve Sanatçılar Üzerine
Ali Teoman Germaner
Aloşnâme
Alberto Giacometti
Yazılar
Vincent Van Gogh
Theo'ya Mektuplar
Ahmet Kamil Gören
Avni Lifij
Ara Güler
Yeryüzünde Yedi İz
Seven Landmarks of the World
Aykut Gürçağlar
Hayali İstanbul Manzaraları
Ian Hodder
Çatalhöyük Leoparın Öyküsü
Mazhar Ş. İpşiroğlu
Bozkır Rüzgarı SiyahKalem
İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları
Gül İrepoğlu
Zeki Faik İzer
Zafer Karaca
İstanbul'da Osmanlı Dönemi Rum Kiliseleri
Murat Katoğlu
Knidos'lu Aphrodite / Ekrem Akurgal ile Türk Düşünce Hayatı Üzerine Konuşmalar
Paul Klee
Günlükler 1898 - 1918
Tansel Korkmaz (haz.)
Nevzat Sayın: Düşler, Düşünceler, İşler
Uğur Kökden
Zaman Devriyeleri
Doğan Kuban
Divriği Mucizesi
The Miracle of Divriği
Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları
Cevdet Kudret
Karagöz (3 cilt - kutulu)
Osman Öndeş - Erol Makzume-
Ottoman Court Painter
Fausto Zonaro
James Mellaart
Çatalhöyük - Anadolu'da Bir Neolitik Kent
Joan Miro
Düşlerimin Rengi Bu
Saadet Özen
Notre Dame de Sion - Yüz Elli Yılın Tanığı

Engin Özendes
Abdullah Fréres-
Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları
From Sébah & Joaillier to Foto Sabah
Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a
Tahsin Özgüç
Kültepe: Kaniş-Neşa
Kaya Özsezgin (haz.)
Burhan Uygur
Wolfgang Radt
Pergamon - Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları
Samih Rifat
Herakleitos
Veli Sevin
Hakkâri Taşları - Çıplak Savaşçıların Gizemi
Karl L. Signell
Makam-Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması
Necmi Sönmez
Sanat Hayatı İçerir mi?
Levent Şentürk
Doxa Yazıları
Ömer Faruk Şerifoğlu (haz.)
Hoca Ali Rıza 1858-1930
Marida Talamona
Malaparte Evi
Nazif Topçuoğlu
Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor
Fotoğraflar Gösterir Ama..
Güven Turan
Çerçevenin Dışından
Ömer Uluç
"Heves Kuşu Durmaz Döner"

SERGİ KİTAPLARI
Sevgili Dostum Ara'ya
Elemterefiş, Anadolu'da Büyü ve İnanışlar
Boğazköy'den Karatepe'ye- Hititbilim ve Hitit Dünyasının Keşfi
Bir Beyoğlu Fotoromanı
Gözler / Eyes. Ömer Uluç
D Grubu 1933-1951
Stefan Moses - Alman Yaşamı
Altının İktidarı, İktidarın Altınları
Power of Gold, Golds of Power
Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası
Ottoman prince and painter Abdülmecid Efendi
Resim Tarihimizden "İş ve İstihsal"
Fernando Pessoa ve Şürekası
Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir
Semiramis / Sultan'ın Gözünden Şenlik
İmbikten Çekilmiş Adam, Arif Dino
Otto Dix, Eleştirel Grafik 1920- 1924
Tunç Çağı'nın Gizemli Kadınları
Sahne ve Kostüm Tasarımı: Abidin Dino
Cemal Tollu: Retrospektif
Zühtü Müridoğlu: Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam
"İnadına Yurdaer"
Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri
Aralıkta Gidip- Gelmeler / Ömer Uluç
Topraktan Sonsuzluğa Çatalhöyük
Sabri Berkel-Dönemler (1930-1955)
Sabri Berkel-Dönemler II (1955-1990)
İlhan Berk - Defter Kapakları
"Nur-ı Dîdem Kızım Hâmidem" -
Dünden Yarına Haberleşmenin Serüveni
Amadeo Preziosi
Freud ve Çağdaş Sanat
10 Kasım Yas Günü
Doğan Kardeş İçin: Yalçın Emiroğlu'ndan Kitap Kapakları
Faniler /Pınar Yolaçan
İhap Hulusi: Tasarımcının Bir Genç Sanatçı Olarak Potresi

TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANAT
Ahu Antmen (haz.)
Hale Tenger-İçerdeki Yabancı
Füsun Onur
Dikkatli Gözler İçin
Gülsün Karamustafa
Güllerim Tahayyüllerim
Emre Baykal
Kutluğ Ataman Sen Zaten Kendini Anlat!
Friedrich Meschede
Ayşe Erkmen) >uçucu< / =şimdi=(
Halil Altındere
Kayıplar Ülkesiyle Dans

"[...] 1990'larda, yapıtın tartışılmaz saflığı yerine örgensel bir katışıklık, farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşir. Bu nedenle 1990'lar kendilerine önceki kuşaklardan miras kalan gerçeklik ve kuramı arasındaki tekabüliyet ilişkisine çoğunlukla ironik bir gülümsemeyle yaklaşır. Yapıt ile göndergesi arasındaki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilemelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünen çalışmalar ortaya çıkar. Dolayısıyla sahibinin açık imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, "yüksek" ve "aşağı" kültür, "seçkin" sanat ve "kitle" sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır. Beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik olarak ortaya çıkar. 1980'li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru yerini, düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provokatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliğidir."

Levent Çalıkoğlu

Kapaktaki eserler (soldan sağa):
Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992
İnci Eviner, *Dans*, 1997
Hale Tenger, *İnsanlıkKültürelortaktarıbini Herkesin Unutmama Hakkı Vardır*, 1991

ISBN 978-975-08-1465-5

28 YTL

9 789750 814655