



YENİ ŐEHİR, ESKİ ŐEHRİN  
ANCAK BİR KISMINDAN İBARETTİR  
VİYANA-ANKARA

AUS EINEM TEIL DER ALTEN STADT BLOß,  
BESTEHT DIE NEUE STADT  
WIEN-ANKARA



YENİ ŐEHİR, ESKİ ŐEHRİN  
ANCĀK BİR KISMINDAN İBARETTİR  
VİYANA-ANKARA

AUS EINEM TEIL DER ALTEN STADT BLOß,  
BESTEHT DIE NEUE STADT  
WIEN-ANKARA

Bu katalog 3 Mayıs – 12 Haziran 2010 tarihleri arasında Ankara Galerî Nev’de düzenlenen “Yeni Şehir, Eski Şehrin Ancak Bir Kısmından İbaretir: Viyana-Ankara” başlıklı sergi dolayısıyla yayımlanmıştır.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Aus einem Teil der alten Stadt besteht bloß, die neue Stadt: Wien-Ankara“ in Galerie Nev Ankara 3. Mai – 12. Juni 2010.

Yayına Hazırlayan/ Katalogredaktion: Deniz Artun, Canan Dağdelen  
Çeviriler/Übersetzungen: Cemal Ener, İris Denli-Wrana, Funda Yılmaz  
Grafik Tasarım/Grafik Design: Emrah Çiftçi  
Baskı/Druck: Ajanstürk, Ankara, 2010

Değerli katkıları ile  
Avusturya Büyükelçiliği Ankara  
Avusturya Eğitim, Sanat ve Kültür Bakanlığı  
Viyana Şehri Kültür Bölümü

Mit freundlicher Unterstützung durch  
Österreichische Botschaft Ankara  
Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur Österreich  
Wien Kultur/Kulturabteilung der Stadt Wien

© Galerî Nev  
Gezegen Sokak 5, 06700, GOP, Ankara  
T +90 (312) 437 93 90  
F +90 (312) 436 39 47  
E ankara@galerinev.com  
www.galerinev.com

# İÇİNDEKİLER INHALT

Sunuş	5
Einführung	7
Heidemaria Gürer	
Bir Çeviri Sürecinde Türkiye ve Avusturyalı Mimarlar	9
Österreichische Architekten und die Türkei im	12
Translationsprozess	
Esra Akcan	
Viyana-Ankara	17
Wien-Ankara	26
Silvie Aigner	
Sanatçılar	37
KünstlerInnen	

"İstanbul'dan sonra dokuzuncu konak yerimiz Ankara idi. Ankara üzerinde biraz duralım. Ankara Galatya kıtası dahilinde bir şehirdir. Bir aralık bir Galya kabilesi olan Tectosagların, Gallerin merkezi olmuştur. Plinius ve Strabon tarafından zikredilmiştir. Fakat yeni şehir, pek muhtemeldir ki, eski şehrin ancak bir kısmından ibarettir."

Türk Mektupları, 1555

Ogier Ghiselin de Busbecq

Avusturya'nın Osmanlı Sultanı Nezdindeki Büyükelçisi

# SUNUŞ

Heidemaria Gürer  
Avusturya'nın Türkiye Büyükelçisi

Çok az sayıda ülkenin ilişkileri Avusturya ve Türkiye'ninki kadar uzun süreli ve derindir. Bu iki Cumhuriyetin selefleri olan Habsburg Monarşisi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yoğun alışverişi yüzyıllar öncesine dayanır. On altıncı yüzyılda, İmparator Ferdinand'ın Bâb-ı Âli'ye gönderdiği ilk diplomat Busbecq ile başlayan ilişkiler, her iki tarafa da, kendini siyasi, toplumsal ve kültürel alanlarda gösteren olağanüstü bir zenginlik katmıştır. Örneğin, on sekizinci yüzyılın Avusturyalı büyük bestecileri Mozart ve Haydn, eserlerinde Yeniçeri motiflerine ve enstrümanlarına yer vermiştir. Bu dönemde Alaturka'nın müzik alanındaki öncülüğü, yüz elli yıl sonra Clemens Holzmeister'in Türkiye'deki faaliyetlerinin mimarlık alanındaki öncülüğü ile kıyaslanabilir. Avusturya'nın önemli mimarlarından Holzmeister, Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsi isteği doğrultusunda genç cumhuriyetin başkentinde Pembe Köşk, Bakanlık ve Meclis binaları gibi birçok yapı inşa ederek Ankara'nın resmine şekil vermiştir.

Oscar Wilde'in diliyle söyleyecek olursak, sanat bir ruhtan diğer ruha hitap eder. Aracısız olması sayesinde bütün dil sınırlarını aşar ve milletler üstü bir bağ kurar. Sanatsal kişiliğin bir mekân ile ilişkilendirilmesi ise kültürel alışverişin kendi dinamiği ile ilintilidir. Bu bağlamda "Viyana-Ankara" sergisinin uzun yıllardır Viyana'da faaliyet gösteren Türk sanatçıların eserlerini bir araya getirmesi, kök, memleket ve ikamet adresi gibi durağan kategorileri kırmakta, soyutlaştırmaktadır. Bunun aynı zamanda, Avusturya ve Türkiye arasındaki son derece verimli diyalog çerçevesinde yeni konuların tartışılmasını teşvik etmesini diliyorum.

„Nach Istanbul war Ankara der nun neunte Ort unserer Unterkunft. Verweilen wir ein wenig bei Ankara. Ankara ist eine Stadt zugehörig den Regionen Galatiens. Sie wurde indes zum Zentrum der Kelten, der galatischen Tektosagen, erwähnt von Plinius und Strabon. Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass aus einem Teil der alten Stadt bloß die neue Stadt besteht.“

Türkische Briefe, 1555

Ogier Ghiselin de Busbecq

Botschafter Österreichs am Hofe des Osmanischen Sultans



# EINFÜHRUNG

Heidemaria Gürer  
Österreichische Botschafterin in der Türkei

Nur wenige Länder pflegen über einen langen Zeitraum so intensive Beziehungen wie es Österreich und die Türkei tun. Bereits die historischen Vorfahren der beiden Republiken, die Habsburgermonarchie und das Osmanische Reich, standen über die Jahrhunderte in regem Austausch. Im 16. Jahrhundert entsendet Kaiser Ferdinand erstmals den Diplomaten Busbecq an die Hohe Pforte und schafft damit die Grundlage für eine stete wechselseitige Bereicherung, die sich in einer außergewöhnlichen Vielfalt politisch, gesellschaftlich und kulturell niederschlagen sollte. So greifen beispielsweise die beiden großen österreichischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, Mozart und Haydn, Motive und Instrumentalisierung der Janitscharenmusik auf und verarbeiten diese in ihren Werken. Ebenso avantgardistisch wie die Musik *alla turca* in jener Zeit war rund 150 Jahre später die Tätigkeit des bedeutenden österreichischen Architekten Clemens Holzmeister in der Türkei. Auf den persönlichen Wunsch des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk schuf er in der Hauptstadt der jungen Republik zahlreiche Official- und Repräsentationsbauten, wie Ministerien, das Parlament oder den Präsidentenpalast, und prägte damit das Stadtbild Ankaras.

Die Kunst spricht von Seele zu Seele, um es mit Oscar Wilde zu sagen. Mit ihrer Unmittelbarkeit überwindet sie jegliche Sprachgrenzen und stellt Verbindungen jenseits der Nationalitäten her. Die Verortung der künstlerischen Identität selbst beruht auf der Dynamik kultureller Austauschprozesse. In diesem Zeichen steht auch die Ausstellung „Wien-Ankara“, die Werke unterschiedlichster Genres von in Wien tätigen oder lange Zeit tätig gewesenen türkischen KünstlerInnen präsentiert. Die statischen Kategorien Herkunft, Heimat und Aufenthaltsort werden aufgebrochen, reflektiert und in Fotos, Collagen, Installationen oder großformatigen Drucken abstrakt interpretiert. Diese Auseinandersetzung gibt den Impetus für neue Diskurse im so fruchtbaren österreichisch-türkischen Dialog.



# BİR ÇEVİRİ SÜRECİNDE TÜRKİYE VE AVUSTURYALI MİMARLAR\*

Esra Akcan

*Mimarlık eğitimini ODTÜ’de tamamladıktan sonra doktora çalışmaları için New York Columbia Üniversitesi’ne gitti. Bu sırada Columbia Üniversitesi, Parsons ve Pratt okullarında mimarlık ve hümanizm üzerine ders verdi. Halen Chicago Illinois Üniversitesinde çalışmaktadır. Akcan’ın Çeviride Modern Olan ve Dolgu İstanbul isimli kitapları, İngilizce ve Türkçe çok sayıda makalesi bulunmaktadır.*

Bir gün Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister’in (1886-1983) kapısı Türk büyükelçi tarafından çalınır. Mimarlık eğitimini Viyana Teknik Üniversitesi’nde görmüş olan Holzmeister, o sırada Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde öğretim görevliliği yapıyor ve başarılı bir mimari pratik yürütüyordu. Elçi ondan bakanlık binaları üzerine uzmanlaşan bir mimar önermesini istediğinde, Holzmeister böyle bir uzman tanımadığını ancak “biraz cesareti ve deneyimi olan ve Türk hükümetinin güvenebileceği herhangi bir mimarın” bu işi yüklenebileceğini söyler. Görünen o ki, bu Holzmeister açısından doğru bir cevaptı, çünkü birkaç ay sonra Savunma Bakanlığı binasının mimari projesi için bir teklif alacak ve ardından tüm Hükümet Merkezi binalarının ve Cumhurbaşkanlığı Köşkü’nün projelerini üstlenecekti. Nitekim, Atatürk’ün kendi köşkünün mimarı olarak, o zamana dek verdiği eğitim ve tasarladığı binalarla Türkiye’deki mimarlık gündeminin kilit isimlerinden olagelmış Giulio Mongeri’yi değil, Holzmeister’i seçmesi, o dönemde henüz genç bir mimar olan Sedat Eldem tarafından da “mimari tarihimizde bir devir geri dönüşü olmayacak şekilde kapanmıştı” sözleriyle betimlenmişti. Benzer bir şekilde, Holzmeister’in asistanı, on üç sene boyunca Türkiye’ye yerleşen Ernst Egli de (1893-1974), yaklaşık otuz üç binanın mimari projesini ve on şehrin imar planını hazırlayacaktı. Holzmeister’inkiler gibi, Egli’nin de yeni kurulan Türk devleti için tasarladığı binalar ve devlet adamları için projelendirdiği villalar bir yandan yeni bir kurumsal kimliği oluştururken, diğer yandan Türk meslektaşları tarafından Türkiye’de “küçük” mimarlığın ilk temsilcileri olarak anılacaktı. Holzmeister ve Egli’nin dışında bu dönemde sanat, kültür, eğitim ve bilim alanında çok sayıda Alman ve Avusturyalı Türkiye’ye davet edilmişti. Ancak Türk meslektaşlarının deyimiyle bu “yabancı” mimar ve sanatçıların tek bir estetik tercihe veya tek bir politik ve ideolojik görüşe sahip olduklarını savunmak indirgemecilik olur. Örneğin, yine Avusturyalı mimar, ünlü Frankfurt mutfağının yaratıcısı Margarete Schütte-Lihotzky, Nasyonal Sosyalizm’den kaçmak için Türkiye’ye sığındığı yıllarda, dünyada faşizmin yükselişine karşı aktif bir direnişe katılacak, Nazım Hikmet’in şiirleriyle tanışacak, Halet Çambel, Herbert Eichholzer gibi arkadaşlarıyla Türkiye’de sosyalizmin gelişmesine katkıda bulunacaktı.

(\* Bu metinde sözü geçen bilgilerin belgeleri ve fikirlerin daha kapsamlı bir tartışması için bkz. Esra Akcan, Çeviride Modern Olan. Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, ©2006)

Holzmeister'in Türkiye'deki binaları ilk bakışta mimarlık tarihinde tezat olarak görülmüş iki ifade biçimini, modernliği ve anıtsallığı bir araya getirdi. Lewis Mumford'un da çok bilinen deyişiyle bir bina "eğer anıtsalsa modern, modernse anıtsal olamazdı." Ancak, kendi modernliklerini klasik mimarlığın anıtsallığından ayırıştırarak ifade eden erken yirminci yüzyıl mimarları bu konuda son sözü söylemediler. Tersine, yeni oluşan ulus devletleri, hem çağdaşlıklarını hem de otoritelerini temsil etmek için sıkça modern anıtsal bir mimari dile başvurdular, aynen Holzmeister'in binaları gibi. Kağıt üstünde kalan bazı projelerinde, Holzmeister bu anıtsal modernliği deneysel boyutlara da taşıdı. Hükümet Merkezi için önerdiği büyük bir kapı görevi göreceğ giriş yapısı buna iyi bir örnek. Ancak mimar çoğu projesinde, Ankara'nın geleneksel dokusundan farklılaşsa da, dönem açısından uygulanabilir ölçeklerde ve taşkınlığa kaçmayan ifade boyutlarında kalmayı tercih etti. Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nde, dönemin Avusturya Büyükelçisi Norbert von Bischoff'un da fark ettiği gibi, Atatürk'ü ne barok ne klasik ancak modern bir anıtsallıkla temsil etmeyi seçmişti. Bu ev bir yandan kullanıcısının Batılı güçlere karşı cephe aldığı savaşın hatırasını silmeli, diğer yandan Osmanlı hanedanlarıyla bağdaştırılan Şarklı yaşamın ve ihtişamın sembollerinden kurtulmalıydı. Düz çatısı, süslemeden arınmış cephesi, geniş cam yüzeylerle örtülmüş kış bahçesi binayı dönemin modernist yaklaşımlarına yaklaştırsa da, simetrik kollar olarak düzenlenen, esnek mekânlar yerine dört tarafı kapalı odalardan oluşan plan şeması klasikçi yaklaşımı ele veriyor, binanın bir iç avlu çevresinde toplanması Ankara'nın konut dokusuyla bir diyalog kurma isteğine işaret ediyordu. Köşkün tüm mobilyaları Viyana'dan temin edilmişti; ışıklandırma, metal işleri, asansör, duvar kağıdı, perdeler, banyolar, resim çerçeveleri, tekstil ve halılar, seramik ve dış sıva da yine hep Avusturyalı şirketlerce yapılmış; tüm bunlar bittikten sonra Viyanalı sanatçı Scherb binanın fotoğraflarını çekmişti.

Egli, Ankara'daki kurumsal binaları ve Rağıp Devreş, Fuat Bulca evleri ile Türkiye'de "küçük" mimarlığın ilk temsilcilerinden biri olarak anılırdı. 1931 yılında basılan kitabı *Yeni Mimari*'de Celal Esad [Arseven], Avrupa'daki son gelişmeler hakkında detaylı bilgi vermiş, Tony Garnier, Gerrit Rietveld, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer ve Le Corbusier gibi mimarların, çağın teknik ve sosyal dönüşümleri sonucunda yarattıkları yeni mimarlığı savunmuştu. Celal Esad kitabında, bu yeni mimarlığın Türkiye'deki örnekleri olarak ise Ernst Egli'nin binalarını göstermişti. Mimarlıktaki devrimle Türk devrimi arasında bir örtüşme olduğu önerisi o dönemde modernist mimarların ilkelerini savunan gerek mesleki gerek meslek dışı dergilerde sıkça tekrarlanırdı. Ancak bu binalar Ankara'yı sıfırdan inşa eden "Viyana kübiği" olarak da anılır, mesleki yayınlarda en çok tartışılan ve zaman zaman eleştirilen konulardan birini de oluştururdu. Egli'nin kendisi Türkiye'de kaldığı süre boyunca, bu "küçük" binalarına ek olarak "Türk evi" arketipleri, yerelcilik, eski şehir dokusunun korunması gibi araştırma konularıyla da ilgilenmiş, çeşitli makaleler yayınlamış, hatta "Türk evinin" orijini ve tarihi dönüşümü konusunda özgün bir kuram üretmişti. Egli "Türk evi" ve yerelcilik konularına ilgisini, özellikle Türkiye'yi terk etikten sonra gittiği İsviçre ETH Üniversitesi'nde sürdürecekti, o kadar ki derslerini ve konferanslarını bu konuda verecek, *Climate and Town Districts* (İklim ve Kent Bölgeleri, 1951) ve en büyük eseri olacak *Geschichte des Städtebau* (Şehir İnşası Tarihi, 1959, 1962) kitaplarında Türkiye'de kaldığı yıllar boyunca ilgilendiği iklim ve yapı çevre ilişkisi üzerinden bir kent kuramı üretecekti. Böylece Egli, birçokları gibi sadece Avrupa'dan Türkiye'ye değil, ters yönde de, Türkiye'den Avrupa'ya da kültür taşıyan bir mimar olmuştur.

Ankara'daki devlet binalarının Holzmeister ve Egli gibi Avusturyalı mimarlar tarafından tasarlanması, yeni kurulan bir başkent oluşum hikayesinden çok daha fazlasını ifade

ediyor. Ben bu kültürler-arası ilişkiyi çeviri kuramından geçerek tartışmanın açıklayıcı olduğuna inanıyorum. İnsanların, fikirlerin, teknolojinin, bilginin ve kapitalin bir yerden ötekine taşınması ile meydana gelen dönüşüm sürecini çeviri olarak adlandırıyorum. Çeviriyi, kültürel buluşmalardaki olanak ve gerilimlerin ortaya çıktığı bir alan olarak değerlendiriyor; çeviri süreci konusunda aldığımız konumun, farklı coğrafyaların karşı karşıya gelmesi, uzlaşması ya da farklılaşması, yakınlaşması ya da mesafelerini koruması konusunda aldığımız etik konumla doğrudan ilgili olduğunu düşünüyorum. Bu çeviri alanında, dillerin ve kültürlerin çevrilebilirliği ve çevrilemezliği üzerine alınan konulara dikkat etmenin, çeviri sürecini etkileyen güç dengelerini ve psikolojik gerilimleri gözlemlemenin, çeviri sürecinde birbirine yaklaşan kültürlerin ne aşamalarda, ne kadar zamanda ve hangi tiplerde hibridleştiğini yakından takip etmenin, bu çevirilerin tarih içinde hangi noktalarda teşvik edilip hangilerinde engellendiğine ya da üstünün kapatıldığına dikkat edip nedenlerine eğilmenin ve tabii tüm bunları anlamlandırmak için yeni bir kelime dağarcığı ve kuram geliştirmenin önemine inanıyorum.

Örneğin, herhangi bir kültür taşınması sırasında alınan kararlar, bir yanda benzeştirici diğer yanda yabancılaştırıcı çevirinin iki ucu arasındaki geniş skalada bir yerlerde konumlanırlar. Benzeştirici çeviriler bir yerden diğerine taşınanı, alıcı çevrenin tanıdık normları içinde uygunlaştırır, yerelleştirirken; yabancılaştırıcı çeviriler böyle bir evcilleştirmeyi reddederek alıcı yeri yeni ölçütler ve değerlerle tanıştırlar. Benzeştirici ve yabancılaştırıcı çeviriler arasındaki tercihleri anlamak için, önden birinin üstünlüğü yargısına varmak değil, skalanın iki ucunu dönemin jeopolitik güçleri ve çevirinin temas alanındaki gerilimlerle üçgenleştirmek, bu bağlamda değerlendirmek gerekiyor. Böyle bakıldığında, tarih içinde her ne kadar benzeştirici çevirinin çok önemli örnekleri bulunsun da, Çeviride Modern Olan kitabında tek doğru seçimin, bir ülkenin yerel ve kültürel değerlerinden ilham alan benzeştirici çeviri olduğu genel geçer görüşüne karşı çıktım. Yabancılaştırıcı çeviri, yerine göre benzeştirici çeviriden çok daha etkin olabilen, bir milleti farklılığa açan ortamdır. Yabancılaştırıcı çeviriler bazen bir şehri o şehir yapan her şeyi silip, yerine üstünlüğü Avrupalı bir mitten öte olmayan yepyeni ölçütler getirmişlerdir; bazen ise yeni geldikleri şehrin kısıtlı alışkanlıklarını, muhafazakar yaşam biçimini, yabancı düşmanlığına ve şovenizme varan milliyetçiliğini sarsmış, o şehre yeni fikirlerle özgürleşme olanağı sunmuşlardır. Holzmeister ve Egli'nin Türkiye'de bulunduğu yıllarda, Tercüme Bürosunun çatısı altında yazan Yusuf Kazım Köni'nin de dediği gibi, "her tercüme emeği dilde bir aşırıdır," bu yüzden çeviride amaç çevrilenin tamamen çevrildiği dile uygunlaştırılarak yabancılığının gizlenmesi değil; tersine o dili başka bir dilin imkânlarıyla zenginleştirmek olmalıdır. Erken Cumhuriyet döneminde yurtdışından gelen mimar ve sanatçıların, Kemalist uluslaştırma ve tepeden modernleştirme projesinde sorgulamasız bir şekilde yer almalarında eleştirilecek noktalar çok elbette, ancak Holzmeister ve Egli'nin de aralarında bulunduğu çoğu Alman ve Avusturyalı mimarın, Seyfi Arkan gibi bazı Türk meslektaşları ile beraber, Türkiye'ye kattıkları işte böyle bir yabancılaştırıcı çeviri anlayışıydı. Bağlamına göre yabancılaştırıcı çeviri, benzeştirici çeviriden çok daha kuvvetli bir eleştirel rol üstlenebilir, bir mimarlık ortamını kısır döngülerinden kurtarır, yeniliğe açabilir.

# ÖSTERREICHISCHE ARCHITEKTEN UND DIE TÜRKEI IM TRANSLATIONSPROZESS\*

Esra Akcan

*Architekturstudium an der Middle East Technical Universität /METU, und anschließend Doktoratstudium an der New York Columbia Universität. Zugleich unterrichtete sie Architektur und Humanismus an der Parsons School und an dem Pratt Institute. Akcan ist Autorin von den Büchern Çeviride Modern Olan und Dolgu Istanbul; und ihre zahlreichen Artikel werden in Englisch und Türkisch publiziert.*

Eines Tages klopft es an die Tür des österreichischen Architekten Clemens Holzmeister (1886-1983). Es ist der türkische Botschafter. Holzmeister, der sein Studium an der Technischen Universität Wien absolviert hatte, ist zu jener Zeit Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und praktiziert erfolgreich einen ihm eigenen Architekturstil. Auf die Frage des Botschafters nach einem Experten für Ministerialbauten antwortet Holzmeister, dass er einen solchen Experten nicht kenne. Jedoch „könne jeder einigermaßen mutige und erfahrene Architekt, der das Vertrauen der türkischen Regierung genieße“ eine derartige Aufgabe bewältigen. Wie sich zeigt, ist das aus der Sicht Holzmeisters eine zutreffende Antwort, denn einige Monate später sollte er den Auftrag zum Entwurf des Verteidigungsministeriums und danach aller zentralen Regierungsgebäude sowie des Präsidentenpalastes erhalten. Der damals noch junge Architekt Sedad Eldem beschrieb die Wahl Holzmeisters als Baumeister von Atatürks persönlicher Residenz anstelle von Giulio Mongeri, der durch seine Lehrtätigkeit und Gebäudeentwürfe bis dato als eine der Schlüsselpersonen der architektonischen Agenda galt, als „unwiderrufliches Ende einer Periode in unserer Architekturgeschichte“. In ähnlicher Art und Weise sollte Holzmeisters Assistent Ernst Egli (1893 – 1974), der sich für dreizehn Jahre in der Türkei niederließ, die Architekturprojekte für rund 33 Bauwerke und Bebauungspläne für zehn Städte vorbereiten. Analog zu den Bauten Holzmeisters erschaffen die Gebäude, die Egli für den neu gegründeten türkischen Staat entwarf und die Villen, die er für die Staatsmänner projektierte, eine neue institutionelle Identität und werden von den türkischen Berufskollegen der beiden Architekten als erste Vertreter der „kubistischen“ Architektur in der Türkei bezeichnet. Neben Holzmeister und Egli wurden in jener Periode viele in den Bereichen Kunst, Kultur, Bildung und Wissenschaft tätige Deutsche und Österreicher in die Türkei eingeladen. Es wäre jedoch blanker Reduktionismus, der Behauptung zahlreicher ihrer türkischen Berufskollegen zu folgen, die Architekten und Künstler hätten eine eindeutige ästhetische Präferenz oder würden nur eine einzige politische oder ideologische Haltung vertreten. So beteiligte sich beispielsweise eine weitere österreichische Architektin, die Schöpferin

(\*) Für eine umfassendere Diskussion der in diesem Text vorgestellten Informationen und Ideen, siehe Esra Akcan, Çeviride Modern Olan. Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, ©2006)

der berühmten Frankfurter Küche, Margarete Schütte-Lihotzky, in den Jahren ihrer Zuflucht vor dem Nationalsozialismus in der Türkei, aktiv am Widerstand gegen den weltweit aufkommenden Faschismus. Sie sollte hier vertraut werden mit den Gedichten Nazim Hikmets und mit Freunden wie Halet Çambel und Herbert Eichholzer Anteil haben an der Entwicklung des Sozialismus im Land. In den Bauten Holzmeisters in der Türkei vereinen sich zwei auf den ersten Blick in der Architekturgeschichte paradox erscheinende Begriffe: Modernität und Denkmalhaftigkeit. Um es mit einem bekannten Zitat von Lewis Mumford auszudrücken: wenn ein Gebäude „modern ist, dann ist es kein Denkmal; ist es ein Denkmal, dann ist es nicht modern“. Jedoch hatten die Architekten des frühen 20. Jahrhunderts, die ihre Art der Modernität von der Monumentalität der klassischen Architektur differenzierten, ihr letztes Wort in dieser Sache noch nicht gesprochen. Vielmehr verlangten die neuentstandenen Nationalstaaten immer häufiger nach einer modern-monumentalen architektonischen Sprache, die sowohl ihre Zeitgemäßheit als auch ihre Autorität ausdrücken sollte, wie es die Bauten Holzmeisters taten. In manchen seiner Projekte, die nur ein Entwurf auf dem Papier bleiben sollten, übertrug Holzmeister diese moderne Monumentalität in eine experimentelle Dimension. Das als Eingangskonstruktion für die Regierungszentrale konzipierte große Tor ist hierfür ein gutes Beispiel. Auch wenn sich seine Arbeiten von der traditionellen Struktur Ankaras abhoben, so gab der Architekt in seinen Projekten doch mehrheitlich einer seiner Zeit angemessenen und nicht in Übertreibungen abgleitenden Ausdrucksweise den Vorzug. Wie der damalige österreichische Botschafter Norbert von Bischoff einst anmerkte, hatte sich Holzmeister beim Entwurf des „Köşk“, des Präsidentenpalastes zur Repräsentation Atatürks weder für einen barocken noch einen klassischen Stil, sondern für einen modernen Monumentalismus entschieden. Dieses Gebäude sollte die Erinnerungen seines Bewohners an die Geschehnisse an der Front im Krieg gegen die Westmächte tilgen, und zugleich die Symbolik des mit dem Osmanischen Herrscherhaus verbundenen orientalischen Lebensstils und Prunks abschütteln. Mit seinem flachen Dach, der schmucklosen Front und seinem von großzügigen Glasflächen bedeckten Wintergarten orientiert sich das Gebäude zwar an einem modernistischen Ansatz; sein in symmetrischen Armen angeordnetes, anstelle flexibler Räume aus an allen vier Seiten geschlossenen Zimmern gebildetes Planschema enthüllt jedoch eine klassizistische Ausrichtung; die Anordnung des Bauwerkes rund um einen Innenhof drückt den Wunsch aus, mit der Beschaffenheit der Wohnbauten Ankaras in Dialog zu treten. Sämtliches Mobiliar des „Köşk“ wurde aus Wien beigebracht. Metall- und Schmiedearbeiten, der Aufzug, die Tapezierer, Vorhänge, Bäder, Bilderrahmen, Textilien und Teppiche, Keramiken und der Außenverputz – alles wurde von österreichischen Betrieben gemacht. Nachdem dies alles fertig gestellt war, wurde das Gebäude vom Wiener Künstler Scherb fotografiert.

Egli wird aufgrund seiner Offizialbauten in Ankara und den Ragıp Devreş und Fuat Bulca-Häusern, als einer der ersten Vertreter der türkischen „kubistischen“ Architektur memoriert. In dem 1931 publizierten Buch „Neue Architektur“ beschrieb Celal Esad [Arseven] detailliert die jüngsten Entwicklungen in Europa, und präsentierte die am Ende einer technischen und sozialen Transformation jener Periode entstandenen Schöpfungen von Architekten wie Tony Garnier, Gerrit Rietveld, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer und Le Corbusier als neue Architektur. In Celal Esads Buch werden als türkisches Beispiel dieser neuen Architektur jedoch die Bauten Ernst Eglis genannt. Die Behauptung, es gebe eine Deckungsgleichheit der Revolution in der Architektur mit der türkischen Revolution, wurde in den fachspezifischen aber auch allgemeinen

Magazinen jener Zeit, die als Verfechter der modernistischen Architekturprinzipien auftraten, häufig wiedergegeben. Allerdings werden die betreffenden Bauten auch dem Ankara von Grund auf gestaltenden „Wiener Kubismus“ zugerechnet; ein Umstand, der in den Fachpublikationen Anlass für intensivste Diskussionen und zeitweise Kritik war. Egli selbst zeigte während seiner Zeit in der Türkei zusätzlich zu seinem Interesse für die „kubistischen“ Bauten auch Aufgeschlossenheit für Forschungsbereiche wie die Archetypen des „Türkischen Hauses“, Regionalismus, oder die Bewahrung der Bausubstanz alter Städte und schrieb dazu eine Reihe von Beiträgen. Er verfasste sogar eine eigene Theorie zum Ursprung und der historischen Transformation des „Türkischen Hauses“. Nachdem er die Türkei verlassen hatte, sollte Egli sein Interesse für das „Türkische Haus“ und den Regionalismus an der Schweizer ETH Universität weiter verfolgen; und zwar in einem solchen Ausmaß, dass er nicht nur Vorlesungen und Vorträge dazu hielt, sondern in seinen Büchern *Climate and Town Districts* (Die neue Stadt in Landschaft und Klima, 1951) und seinem größten Werk *Geschichte des Städtebau* (1959, 1962) eine neue Theorie zum Verhältnis zwischen Klima und bebauter Umgebung – einem seiner Hauptinteressengebiete während seiner Jahre in der Türkei - erschuf. Dies machte Egli zu einem Architekten, der nicht wie viele andere, kulturelles Schaffen nur aus Europa in die Türkei, sondern vice versa auch von der Türkei nach Europa brachte.

Der Entwurf der staatlichen Gebäude in Ankara durch österreichische Architekten wie Holzmeister und Egli ist Ausdruck von weit mehr als nur der Entstehungsgeschichte einer neu gegründeten Hauptstadt. Ich bin davon überzeugt, dass eine Diskussion der interkulturellen Beziehungen basierend auf den Grundlagen der Translationstheorie aufschlussreich sein kann. Ich benenne den Transformationsprozess, der mit der Verlagerung von Menschen, Ideen, Technologien, Wissen und Kapital von einem Ort an einen anderen einhergeht, als Translation. Die Translation ist meiner Auffassung nach ein Bereich, in dem sich die Möglichkeiten und Spannungen kultureller Begegnungen manifestieren. Die Haltung, die wir im Translationsprozess einnehmen, steht für mich in direktem Zusammenhang mit unserer ethischen Positionierung hinsichtlich des Aufeinandertreffens unterschiedlicher geographischer Räume, deren Konsens oder Divergenz, ihrer Annäherung oder Bewahrung ihrer Distanzen. Ich glaube fest an die Relevanz, die in diesem Translationsbereich der Beachtung der hinsichtlich Übersetzbarkeit und Nicht-Übersetzbarkeit von Sprachen und Kulturen eingenommenen Positionierung zukommt; an die Wichtigkeit der Beobachtung der den Translationsprozess beeinflussenden Kräfteverhältnisse und psychologischen Spannungen; ich bin davon überzeugt, dass es wichtig ist aus nächster Nähe zu verfolgen, auf welcher Stufe, in welchem Zeitraum und in welche Typen die sich im Translationsprozess einander annähernden Kulturen hybridisieren; es ist wichtig, an welchem Punkt ihrer Geschichte diese Translationen Förderung erfuhren, wann sie sich angesichts durchlaufener Behinderungen oder aufgrund ihrer Nichtbeachtung den Umständen beugten; und ich bin definitiv überzeugt von der Relevanz eines neuen Wortschatzes und der Entwicklung einer neuen Theorie zur Interpretation von all dem.

Beispielsweise werden alle während einer kulturellen Übertragung getroffenen Entscheidungen an einer Stelle der breiten Skala zwischen den beiden Endpunkten einer einerseits angleichenden und andererseits verfremdenden Translation eingereiht. Während die angleichende Translation das übertragene Element durch Adaption innerhalb der bekannten Normen des Empfängerumfeldes regionalisiert, lehnt die verfremdende Translation eine solche Domestizierung ab und bringt dem Aufnahmeort neue Kriterien und Werte zur Kenntnis. Um die Präferenzen zwischen angleichender



und verfremdender Translation zu verstehen, bedarf es nicht der Entscheidung für die Superiorität eines Vorgängers, sondern einer Triangulation der beiden Endpunkte der Skala mit den geopolitischen Kräften der jeweiligen Periode und den im Berührungsbereich der Translation vorhandenen Spannungen, sowie einer Bewertung in diesem Kontext. Unter diesem Aspekt habe ich im Buch „Das Moderne in der Translation“ meinen Widerspruch gegen die allgemeingültige Anschauung, eine von den regionalen und kulturellen Werten eines Landes inspirierte angleichende Translation sei die einzig richtige Wahl, dargelegt – gleichgültig wie viele bedeutende Beispiele angleichender Translation sich auch im Laufe der Geschichte finden mögen. Die verfremdende Translation generiert ein Umfeld, das ein Volk für Unterschiede öffnet und je nach Ort weit wirkungsvoller sein kann als die angleichende Translation. Manchesmal haben verfremdende Translationen all das, was eine Stadt zu eben jener Stadt macht, ausgelöscht und stattdessen vollkommen neue Kriterien eingeführt, die nichts anderes waren als ein europäisch beherrschter Mythos. Manchesmal jedoch haben die Neuerungen die begrenzten Gewohnheiten einer Stadt, ihren konservativen Lebensstil, ihren sich bis zur Fremdenfeindlichkeit und Chauvinismus erstreckenden Nationalismus erschüttert; einer solchen Stadt wurden mittels neuer Ideen Möglichkeiten zur Liberalisierung offeriert. Wie es der in der Zeit Holzmeisters und Eglis in der Türkei im Übersetzungsbüro tätige Yusuf Kazım Köni auch ausdrückte: „Jede Übersetzungsarbeit ist eine Impfung für die Sprache“. Es ist daher nicht das Ziel der Übersetzung, die Fremdartigkeit des Übersetzten durch eine vollständige Anpassung an die Übersetzungssprache zu verbergen; vielmehr sollte es zu einer Bereicherung dieser Sprache durch die Möglichkeiten einer anderen Sprache kommen. Tatsächlich gibt es viele Anlässe, die unhinterfragte Partizipation ausländischer Architekten und Künstler am kemalistischen Nationalisierungs- und von oben herab installierten Modernisierungsprojekt zu kritisieren. Jedoch entstehen die Arbeiten vieler der deutschen und österreichischen Architekten in der Türkei, unter ihnen auch Holzmeister und Egli, sowie die einiger ihrer türkischen Berufskollegen wie Seyfi Arkan, im Verständnis einer verfremdenden Translation. Je nach Kontext kann solch eine verfremdende Translation in weit größerem Ausmaß eine kritische Rolle einnehmen als eine angleichende Translation, den Bereich der Architektur von seinen Zirkelschlüssen befreien und für Innovationen öffnen.



# VIYANA-ANKARA

Silvie Aigner

*Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi ve Krems Donau Üniversitesi Kültür Yönetimi Bölümlerinde öğrenim gördü. Viyana başta olmak üzere pek çok uluslararası sanat merkezinde çağdaş sanat koleksiyonları ve müzeler için küratörlük yapmaktadır. Aynı zamanda yazar olan Aigner, Avusturya çağdaş sanatı üzerine birçok yayının da editörüdür.*

Bu sergi ve elinizdeki yayın, Türkiye kökenli oldukları halde, ağırlıklı Avusturya'da yaşadıkları ya da sanatsal eğitimlerinin bir bölümünü burada tamamlamış oldukları için ortak bir paydayı paylaşan sanatçıları biraraya getiriyor. Ahmet Oran ya da Kemal Seyhan gibi bazı sanatçılar, Viyana'da geçirdikleri yılların ardından, bugün yeniden İstanbul'da yaşıyorlar. Dolayısıyla bu sanatçıları biraraya getirmek, bu anlamda ortaya bütünlüklü bir kimlik koyamaz. Burada söz konusu olan, daha çok ortak kökenleri ve dilleri sayesinde belirli bir düzlemde buluşan, ancak aynı zamanda farklı sanatsal konumları temsil eden sanatçıları arasında süregiden iletişim ağına bir bakış yönelmektir. Vatandaşlık kavramı, ayrılaşmış ve olgunlaşmış kültürel, dilsel ya da tarihsel aidiyetlerin tümünü birden tanımlamaktan ve kapsamaktan uzaktır. Ancak vatandaşlık, yalnızca deneyimin yüzeyinde yol alan, dışsal ya da üst yapıya ait bir özellik de değildir. Yani bu seçki, sanatsal düzlemdeki farklı ya da ortak noktaları keşfetme ve bunlar üzerine konuşma olanağını da sağlıyor. Ama her şeyden önce, burada ulusal aidiyetler temelinde belirlenen bütünlüştürücü kavramlaştırmalara karşı ayrılaşmış bir algı anı ortaya çıkıyor.

Bu sergi, hem Türk sanatının günümüzdeki ilgi alanlarını ve fenomenlerini ve Türkiye'nin geçmişle gelecek arasındaki durumunu yansıtıyor, hem de yalnızca kendi alanlarına ilişkin temalarla bağ kuran eserleri biraraya getiriyor. Değişen toplumsal koşullarla kurulan ilişkinin stratejilerini ve bu ilişkiden doğan ihtiyaçları ortaya çıkarıyor. Serginin odak noktasını, kimlik ve ulusal aidiyet sorunlarının yanı sıra, zaman zaman açıkça tanımlanmış bir yer olarak yaşanan yurt özlemi oluşturuyor. Ancak sanatsal kimliği ulusal aidiyet üzerinden betimlemek, onu bu biçimde belirlemeden mümkün olabilir mi? Güncel sanat için ortak bir bağlam belirlemek, genelde olduğu gibi, burada da imkânsız. Sanatın, ya da bizzat sanatçının hareketliliği –İngiliz sosyolog Zygmunt Bauman, “sanatın göçebeleşmesinden” söz ediyor hatta– sanattaki çeşitli eğilimlerin, tarzların ve dillerin kategoriler içinde yerleştirilmesini imkânsız kılıyor. Bu bakımdan sanata ilişkin kavramlar da, tekçi ve çoğulcu kültürcülük, ulusal kimlik, vatandaşlık ve genel anlamda aidiyet gibi kavramlar üzerine sürdürülen sayısız ve heterojen tartışmalarla bağlantılıdır. New Museum of Contemporary Art küratörlerinden Trevor Smith, 2005 yılında “Viyana'da Yaşıyor ve Çalışıyor” başlıklı sergi çerçevesinde, sanat ortamında, gerek sanatçıların fiili seyahatleri, gerekse medya ve toplumsal ağlar vasıtasıyla gerçekleşen hareketliliğinin kolaylığına dikkat çekmişti. Smith için bu, güncel sanatın temel özelliklerinden biridir. Bu bakımdan Avusturya sanatındaki gelişmelerin sunumu, onun şekillenmesine katkıda

bulunan tüm sanatçıların Avusturya’da doğmuş oldukları anlamını taşımaz peşin olarak. Böyle görüldüğünde, bu toplu sergi, sekiz sanatçı üzerinden hem Avusturya sanatındaki, hem de uluslararası sanattaki gelişmelere yönelik bir bakış sunuyor. Bu sekiz sanatçının çalışmaları, hem Avusturya, hem de Türkiye’deki çeşitli kültürler ve geleneklerle sürdürülen bir diyalogun –ve bunlar üzerine geliştirilen bir düşüncenin– izlerini taşıyor ve daima şunların her ikisini birden içeriyor: söz konusu olan ülkeye dışarıdan bir bakış –aynı zamanda da dolayimsız bir deneyim.

Viyana-Ankara arasındaki bu diyaloga örnek olarak seçilen bu sanatçılar, uzun yıllardan beri Avusturya sanat ortamının içinde yer alıyorlar. Onların çalışmaları, kendinde bir amaç olarak kavranan Yeni’nin boyunduruğundan çoktan kurtulmuş bir sanatsal pratiğin geniş yelpazesi için de örnek oluşturacak niteliktedir. Çağdaş sanat eserini ayırt eden şeyin ne olduğu sorusu da bununla bağlantılıdır. İnsanın hem bir sanatçı, hem de bir ülkenin temsilcisi olarak anlaşılması için hangi beklentilerin yerine getirmesi gerekir? Bir sanat eseri yurdunun gelenekleriyle eleştirel bir tartışma yürüttüğü ya da bu gelenekleri öncelendiği zaman mı çağına uygun ve ilerici olarak algılanır yalnızca? Yoksa günümüz sanatı amaçlardan tümüyle bağımsız olarak, teknik, yüzey, ışık, mekan ya da alan gibi, kendi ortamına içkin temalarla da ilgilenebilir mi? Dahası, bir sanat eserinden herhangi bir şey beklemek meşru mudur –günümüzün toplumsal duyarlılığını sorgulama ve sergileme işlevini yalnızca sanata yüklemek, sanatı geçmişle bugün arasındaki hayali keşişme noktasında, gelecek vizyonu için bir kılavuz olarak kullanmak meşru mudur? Bu sergideki işler de bu sorunsalın kutupsallığı içinde hareket ediyorlar. Bazı sanatçılar eserlerinde, günümüzün sosyo-kültürel ve politik olgularını, hem şimdiki zamanı görselleştirerek, hem de vatanları Türkiye’nin tarihi ve gelenekle modernizm arasındaki konumu üzerine düşünerek yorumluyorlar. Ama çalışmaları, hep bir “üretken karşıtlık” oyunu içinde, zamana içkin sorular ortaya attıkları ve gerçekliğe yönelik yeni bir algı geliştirdikleri müdahaleler aynı zamanda.

Sanatçıların tutumları türler arasındaki sınırların kaybolduğunu da gösteriyor, çünkü sanatsal çalışmaların girifliliği tüm araçların tutuculuktan uzak bir tavırla ele alınmasını gerektiriyor. Sözelimi Nilbar Güreş’in eserleri hem kolaaj, hem de fotoğraf ve performans içeriyor; Canan Dağdelen ve Songül Boyraz ise fotoğraf ile obje arasındaki gerilim alanında çalışıyorlar. Mekan, video çalışmalarında ve desenlerinde ele aldığı içerikleri birer nesneye dönüştürürken Fatih Aydoğdu’nun da teması oluyor. Zekeriya Sarıbatır grafiğin geleneksel tekniklerini yeni dijital olanaklarla birleştiriyor ve bu yolla etkileyici, büyük boyutlu işler geliştiriyor. Toplumsal açıdan önem taşıyan bir etkileşimden başlayıp, salt kendine referans vermeye kadar, sürdürülen tüm söylemlerin ötesinde, resim sürekliliği kuşakları aşan bir gerçek olarak kalıyor: hem Kemal Seyhan ya da Ahmet Oran örneklerinde görüldüğü biçimiyle malzemenin özerkliği üzerinden, hem de anlatsallığın bir aracı olarak. Nazım Ünal Yılmaz örneğinde, bugün daha genç kuşakların da, resmi zamana uygun bir ifade aracı olarak, giderek güçlenen bir biçimde yeniden keşfettiği ve kısmen fazlasıyla gerçeklikten beslenen içeriklerini resme aktarmayı başardığı görülüyor.

## Figüratif Sanatçılar Nazım Ünal Yılmaz

Nazım Ünal Yılmaz, öğrenimine önce Türkiye’deki Anadolu Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde başladı, ardından Viyana Akademisi’nde Peter Kogler atölyesine

geçti. Medya sınıfında video ve film çalışmaları da yapmakla birlikte, resim eserlerinin değişmez bir unsuru olarak kaldı. Nazım Ünal Yılmaz resminin 1990'lı yıllarda yeniden saygınlık kazanan figüratif dışavurumculuk geleneği içinde yer aldığı göz önünde bulundurulursa, yüksek lisans eğitimini Daniel Richter'in yanında yapmış olması, onun bugüne kadarki çalışmalarının içkin bir sonucu sayılabilir. Yılmaz'ın çalışmaları, soyut bir dokuyu vurgulu bir figüratif boyutla birleştiren anlatısal bir şiirselliğin izlerini taşıyor. Böylece simgesel motiflerle zenginleştirdiği bir resim mekanı kuruyor. Resmettiği yerler ve iç mekanlar, özel bir yere işaret etmeden, bunları kuşatan bir dünyanın varlığını sezdiriyor. Nazım Ünal Yılmaz, belirli bir yere gönderme yapmaktan kaçınmakla birlikte, dünyanın paranoid bir durumunu da yansıtan fantastik manzaralar ve mekânlar oluşturuyor. Heterojen ve eşcinsel seksin yanı sıra, özlem, beklenti ve hayal kırıklığı arasındaki ince duygusal haller de onun resminde daima yer alıyor. Tıpkı resimlerindeki ikinci büyük tema gibi: milli kimlik ve yurt simgeleriyle oynamak. Nazım Ünal Yılmaz, meselesini ifade etmek üzere, yüklerden kurtulmuş ve atak bir tavırla Hıristiyan ikonalarını kullanıyor burada. Ancak bunu yaparken, motiflerin sağlayacağı çarpıcı etkiyi değil, Hıristiyanlık konularının biçimsel, resimsel niteliğini gözetiyor. Bunun da ötesinde, Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" tablosuna nazireyle gerçekleştirdiği, "Avrupa", 2007, başlıklı resminde olduğu gibi, sanat tarihini de kaygısızca alınıyor. Ancak Yılmaz karmaşık Türkiye meselesini ön plana çıkarmaktan kaçınıyor, onun yerine resim başlıkları ve simgeler yardımıyla eleştirel bir hesaplaşmanın varlığını sezdiriyor. Pek çok resimde kendi kimliğiyle sürdürdüğü bir hesaplaşmanın da sürece dahil olduğunu, sanatçının kendisini resmin sahnesine yerleştirdiği çalışmalar gösteriyor. Atmosfer bakımından yoğun kompozisyonlarında, sanat tarihinden ve gerçek dünyadan ödünç aldığı öğelerle birleştirerek geliştirdiği özgün, anlatısal resim dünyaları içinde sanatçının duruşu ve meselesi de sezinleniyor. Sanatçı, fazlasıyla huzurlu sahneleri, yer yer yoğun renk birikimleri halinde kişilerin yüzlerine akan ve izleyiciyi bilinçli bir biçimde rahatsız ederken, anlamları hakkında da muğlakta bırakan soyut, yıkıcı fırça darbeleri yardımıyla geliştirdiği büyük bir resimsel şiddetle kırıyor.

## Gerçekliğin Ara Mekanları

### Songül Boyraz, Nilbar Güreş, Fatih Aydoğdu

İki kadın sanatçı, Songül Boyraz ve Nilbar Güreş gerçeklikle çok daha dolayumsuz bir biçimde çalışıyorlar. Her ikisinin fotoğraf çalışmalarında da ortak olan unsur, yerleştirmelerle gerçekleştirilen sahnelemelere yönelik bir eğilim ve fotoğraf, video, performans ve nesne yerleştirmelerini birleştiren disiplinlerarası bir yaklaşım. Toplumsal sorgulamaların yanı sıra kendi dolayumsuz yaşam dünyalarına yönelik eleştirel bir algı çalışmalarının odak noktasını oluşturuyor.

Songül Boyraz, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Peter Kogler'in medya sınıfında ve Michelangelo Pistoletto'nun heykel atölyesinde eğitim gördü. Video ve fotoğraf çalışmaları daima toplumsal sorunlara eleştirel bir yaklaşımı ön plana çıkarıyor. Ancak bu, yalnızca sanatçının yaşamakta olduğu Avusturya ve Türkiye arasındaki gerilim alanıyla bağlantılı değil. Bununla birlikte Viyana'daki göçmen insanların gündelik hayatlarını kuşatan kültürel ve politik koşulların, merkezi bir konu olarak kaldığı görülüyor. Video çalışmalarından birkaçı, kentsel çevre içindeki yalıtılmışlığı ve kemikleşmiş yapılar karşısındaki çaresizliği etkileyici bir biçimde gösteriyor: sözgelimi, ülkeye 1977 yılında kocasıyla birlikte göç etmiş ve o zamandan beri mutlak bir toplumsal yalıtılmışlık içinde yaşayan Türk kadınına, ya da kentsel mekandaki gündelik hayatını anlatan siyah Afrikalı

kadını ele alan "Güvenli Gelecek"te olduğu gibi. Burada söz konusu edilen yerin Viyana olduğu, ancak anlatının yapısından anlaşılabilir. Sanatçı, yeni ülkesinin klişelerine de doğrudan ve sakınmaksızın değiniyor. "Edelweiss", "We become Austrian" ya da "Schuhplatter"<sup>1</sup> gibi video çalışmalarında, kolektif bir toplum duygusunun oluşmasını sağlayan "Dirndl"<sup>2</sup>, "Trachtenanzug"<sup>3</sup> ve "Gamsbart"<sup>4</sup> gibi beylik simgeler gösteriliyor. Boyraz, pek çok çalışmasında, duyguları, heyecanları ve saldırganlıkları ifade etmek üzere bir performans aygıtı olarak kullanılan bedenle de ilgileniyor. Bu sergide sunulan güncel çalışmasının merkezi teması da, kendi bedeni üzerinden dışavurulan heyecanlar. Bu çalışmada, kendisi için önem taşıyan bireycilik ve topluluk aidiyeti gibi konulara bir kez daha değiniyor. Çalışmasının çıkış noktası, Türkiye'deki güncel popüler kültüre özgü bir fenomen: Gençler, bir duruşun ifadesi olarak ve başkaldıran bir kolektife dahil olabilmek için, şarkı sözlerini jiletlerle bedenlerine vahşice kazıyorlar. Şarkıların mesajlarını, kelimenin gerçek anlamıyla etlerinde hissediyor, saldırganlıklarını doğrudan kendi bedenlerinde yaşıyorlar ve bunun ifadesini kamusal bir görünürlükte buluyorlar. Songül Boyraz, bu fotoğraf çalışması için, kendi cildine jiletle bir cümle yazarak bu fenomenin izini sürüyor. Ancak şu sıralarda Türkiye'nin en gözde pop müzisyeni olan Orhan Gencebay'ın bir şarkısından aldığı metni ters yüz ediyor ve böylelikle anlamını değiştiriyor: "Hatasız kul olmaz" sözleri, bir çağrıya dönüşüyor: "Hatasız kul ol!" Sanatçı, diğer yandan özel ve kamusal alanlar arasındaki sınırı da ortadan kaldırıyor ve popüler kültür için bir anıt kuruyor. Bu, Anton Hanak, Josef Thorak ya da 1926 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün ilk heykelini de yapmış olan Heinrich Krippel gibi heykeltıraşların Türkiye'de çalıştıkları iki dünya savaşı arasındaki dönemde oluşan Viyana-Ankara bağlantısına da bir gönderme aynı zamanda. Bu sanatçıların yarattıkları anıtlar bugün bile kentsel yerleşim manzarasının bir parçası. Bir topluluk fenomenine adanmışlık gençlerin bireysel eylemlerini de kamusal alana taşıyor ve Boyraz'ın tasarımı içinde, şarkı sözlerinin kullanıldığı bir anıt düşüncesine götürüyor son kertede.

Özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrım ve bireyin, kamusal beklentilerle öznel hayat tasarımları arasındaki gerilim alanı çevresinde oluşan ihtiyaçları, Nilbar Güreş'in çalışmalarını da konusunu oluşturuyor. Onun feminist bir bakış açısıyla yaptığı gözlemler, politik olanın, mahrem ve özel şeylerde de, vücut bakımında veya bizzat kadınsılıkta da bulunabileceğini, hiçbir yanlış anlamaya yer bırakmadan gösteriyor. Önce İstanbul'daki Marmara Üniversitesi'nde, ardından Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören sanatçı, çalışmalarında göçmen kadınların durumu ve müslüman kadınlara ve kültürlere, medya ve siyasetteki indirgemeci, popülist sunumlar üzerinden yüklenen yan-anımlarla ilgilenmekteydi. Son yıllarda kadınların mahrem, özel alanları giderek çalışmalarının merkezine yerleşti. Nilbar Güreş, burada kendi yaşantılarını, "Unknown Sports" başlığını taşıyan proje için söyleşiler yaptığı başka kadınların yaşamöyküleriyle harmanlıyor ve onların hayatta kalma stratejilerini boks, yüzme ya da halter gibi spor disiplinleriyle karşılaştırıyor. Sanatçı, spor gereçleriyle ev aletleri arasında ironik bir abartıyla kurduğu bağlantı ve cinselliğe ve mahrem beden ritüellerine yaptığı göndermelerle, beylik klişeleri sürdürerek kurulan kadın dayanışmasının sağladığı toplumsal uyum yapılarını ortaya çıkarıyor. Bu çalışmalarında, kadının kamusal alandaki beden özgürlüğünün nereye kadar gidebileceği ya da gitmesine izin verileceği sorusunu, hareketli kentsel ortamlarda

(1) Bavyera ve Avusturya'ya özgü bir halk dansı / ç.n.

(2) Bavyera ve Avusturya'da kadınların giydiği geleneksel kıyafet / ç.n.

(3) Güney Almanya ve Avusturya erkeklerinin giydiği geleneksel elbise / ç.n.

(4) Kelime anlamı: "Keçi sakalı", Güney Almanya ve Avusturya'da erkek şapkalarını süslemek üzere iliştilen keçi tüyü / ç.n.

boksör başlığıyla, boks eldivenleriyle, dizlikler ve gelinlikle bizzat boy göstererek soruyor. Yer yer grotesk boyutlar kazanan senaryoları, kolajlarında ev aletlerinin fütürist birer makineye dönüştükleri bir alan açıyor. Ancak gözcü kostümleri, gerek Avusturya Alpleri'nden, gerekse Türkiye'nin köylerinden gelen geleneksel kumaşlardan yapılmış. Kuşaktan kuşağa aktarılan kumaşlardan. Özel evler için düşünölmüş örtüler, onları kuşanan kadınların üzerinde dövüş sporlarına özgü giysilere dönüşüyor. Bu kumaşlarla bağlantılı anılar ve bireysel geçmişler, köklerindeki duygusallıktan arındırılıyorlar. Nilbar Güreş, kendine özgü biçim diliyle simgesel, geleneksel ve duygusal olanı, alışılmadık bir düzen içine oturtuyor: oyuncuların aynı zamanda aile üyeleri oldukları ve bu özellikleriyle sanatçının bir ailevi, kültürel geleneğe kişisel bağlılığını da canlandırdıkları jimnastik salonundaki tiyatro sahnesinde olduğu gibi. Bununla birlikte, bu motifle, çağdaş sahne fotoğrafçılığı arasında kurulan bağ, izleyiciyi rahatsız eden ve böylece bir değişim, bir kırıp çıkma isteğini dile getiren bir kopuşu da içinde barındırıyor. Aynı biçimde, mahremiyetlerinden arındırılmış, dayanışma içinde gerçekleşen ağda ayinleri de, kadınların özel alanına olduğu kadar, kadınların uğruna bu işlemlere katlandıkları erkek cinselliğine de göndermede bulunuyor. Ancak Nilbar Güreş'in sanatsal aktarımında, tüm bunlar jimnastik salonundaki düzen sayesinde neredeyse parodik birer sahneye dönüşüyor. Can yakan bu ayine yönelik eleştirel düşünce, bir mizah ve ironi paketi içine yerleştiriliyor, ama aynı zamanda açığa çıkarılıyor ve ifşa ediliyor. Nilbar Güreş fotoğraf çalışmalarını, anlatsal bir yapı kurabilmek için triptikon formu içinde gerçekleştiriyor. Kolajlarında ise, tekil anlatı motifleri, mekansal bir bağlam olmaksızın, doğrudan beyaz resim yüzeyine yerleştiriliyor.

Kamusal alan ya da onun ortadan kayboluşu Fatih Aydoğdu'nun eserindeki farklı konulardan bir tanesi. Sanatçı, İstanbul ve Viyana Güzel Sanatlar Akademilerinde resim öğrenimi görmüşü. Ancak bugün öncelikle video, ses ve görsellerle çalışıyor. Giderek artan bir biçimde, hem kamusal alan üzerinde hak iddia eden, hem de durmadan kanaat üreten ve böylece kendinde bir "kamuoyu" oluşturan kitle iletişim araçları fenomeni, Fatih Aydoğdu'nun bazı önemli eserlerinin de konusu. Böylelikle onun çalışmaları da, Songül Boyraz ve Nilbar Güreş'in eserlerine benzer bir biçimde, özel ve kamusal alanlar arasındaki kesişme noktasına yerleşiyor ve kimliğe ve kültürel globalleşmeye ilişkin sorular soruyor. Medyadaki görüntülerin gücü ve estetiği, özne yaşantılarının yerini alıyor ve hakikat olarak anlaşılın, yeni, görünür gerçeklikler geliştiriyor. Sanatçı, "Diglossia" gibi videolarında bu görüntüleri yeniden estetize ederek ve keyfi bir kurgudan geçirerek, kökteki motifi üzerine yerleştirilen, yeni bir anlatsal görüntü düzlemi yaratıyor. Yapay bir ışık atmosferi içinde sunulan görsel-işitsel bir senaryo, kurgulanmış ve yerlerinden kaydırılmış medya görüntülerinden oluşuyor. Zira medyada da gerçeklik, uzun zamandan beri belgelenmiyor artık, tersine anlatsal ve spekülative ölçütler uyarınca seçiliyor. Ara düzlemlerin ince ayrımları, çoğu zaman gündelik aktüalitenin talepleri temelinde ayıklanıyor. Her ikisini de kültürel ve dilsel evi olarak algıladığı iki dünya arasındaki bir sanatçı olarak kendi yaşamöyküsü, ayrıca göçmenlik, siyasette ve dolayısıyla (yayımlanan) toplumdaki çoğul kültürçülük bağlamında giderek tırmanan dilsel radikalliği, sanatçıyı dilsel asimilasyonla ve kendi kültürüyle yabancı kültür arasındaki karşıtlıkla hesaplaşan çalışmalara götürmüş. Burada kendi, yer yer otoriter bir tavırla temsil edilen normatif bir unsura dönüşürken, öteki de kaçınılmaz bir biçimde, kendinin değer mefhumlarından ayrılan bir sapma olarak değerlendiriliyor. Dil numuneleri ve "soundscape"lerle çalışan ve bunları gerçeklikten devşiren işler, sanatsal süreç yardımıyla bozularak yeniden soyut tınsal manzaralara dönüştürülüyor. Bu tınsal dokular da, tıpkı video görüntüleri gibi, bu kaydırma sayesinde yeni bir anlam

düzlemine kavuşuyor. Fatih Aydoğdu, Ankara'daki sergi için eski çalışma alanlarından birine, çizgi roman ve karikatüre geri dönüyor ve bunu şimdi videoda ya da işitsel çalışmalarında zaten ilgilendiği konularla birleştiriyor. Ancak sürece önemli bir ölçüt ekleniyor: içerikleri destekleyen ve taşıyan mizah veya yıkıcı ironi. Burada da medya görüntüleri, hem yıkılmış mimarinin tasviri, hem de Fatih Aydoğdu'nun resimlerine yerleştirdiği kişiler için bir tür ham malzeme işlevi görüyor. Sanatçı, ince ayrımlarıyla hızlı bir algıya izin vermeyen, çini mürekkebiyle yapılmış büyük boyutlu resimlerini, kitle medyasındaki kısa ömürlü görüntülerle karşıtlık oluşturacak biçimde kullanıyor. Çünkü mizah birincil algı düzlemine damgasını vursa da, konuların çok daha derilere indiğini ve kültürel olana yönelik kanıksama ve basitleştirme eğilimlerimizi sorguladığını anlamamız fazla zaman almıyor.

## Bir Resim Modülü Olarak Motif Zekeriya Sarıbatır

Grafiker ve ressam Zekeriya Sarıbatır, gerçeklikten ödünç aldığı unsurlarla çalışıyor. Sarıbatır 1979–1982 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Prof. Özdemir Altan atölyesinde resim öğrenimi gördü ve 1982 yılında Salzburg Yaz Akademisi'ne katılmak üzere geldiği Avusturya'da, eğitimini o zamanki adıyla Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nda, Prof. Carl Unger'in resim, grafik ve vitray atölyesinde sürdürdü. Zekeriya Sarıbatır, 1991'den beri yine aynı okulda, Prof. Sigi Schenk'in, Grafik Kuramı ve Uygulaması kürsüsünde taşbaskı ve deneysel bileşik teknikler konularında öğretim üyesi olarak görev yapıyor. Grafiğin yanı sıra resim de sanatçının çalışmalarının bir alanını oluşturuyor. Zekeriya Sarıbatır, grafikte yeni olanakları araştırmak ve daha sonra bunları yine bağımsız birer araç olarak geliştirmek üzere modern dijital teknikleri kullanıyor. Bu yüzden basımlar dışında, tıpkı birer taval resmi gibi tek nüshalık büyük boyutlu yapraklar üzerinde çalışıyor. Ancak grafiklerin büyük boyutları, resim yüzeyi ve alanıyla, geleneksel ve modern baskı tekniklerini birleştiren yeni bir ilişki kurma olanağını sağlıyor. Bazı çalışmalarda motif hâlâ okunabilir olsa da, sanatçı sunumuna uygun bir biçim arayışı içinde, edebi olarak tanımlanmış bir resimden koştur son kertede. Tıpkı grafik baskıları gibi, resmi de, sanatçının öncelikle aracına içkin olanla ilgilendiğini gösteriyor. Figüratif unsurlar, gerçeklikten devşirilmiş öğeler olarak sürekli ortaya çıkan, ancak biçimsel açıdan resmi taşıyan yapıya tabi kalan birer modüle dönüşüyor çoğunlukla. Sanatçının grafik baskılarında yüzeyin ele alınış biçimi, resimlerinden hiçbir noktada geri kalmıyor ve çizgisel formların renk yüzeyleriyle gerilim dolu bir karşıtlık içine yerleştirildiği çok katmanlı ve incelikle işlenmiş bir renk kullanımını ortaya koyuyor. Eski fotoğraflar, çoğunlukla çalışmaların çıkış noktasını oluşturuyor ve yeni bir sanatsal sürece tabi tutuluyor. Zekeriya Sarıbatır'un bu sergide sunduğu "Karadeniz" başlıklı seri çalışmasında da çıkış noktası fotoğraf. Karadeniz'in az çok dalgalı yüzeyi, bu büyük boyutlu grafik işlere hakim ve arka plandaki edebi bir esin kaynağına göndermede bulunuyor. Ancak bu dalgalar ne şiiri resimleme, ne de Karadeniz sahilinin belgesel gerçekliğini yansıtma amacını taşıyor. Bu dalgalı yüzey hiçbir şeyi imlemiyor, hiçbir şey anlatmıyor, tersine hiçbir dolayımına baş vurmadan, dosdoğru olduğu şeyi göstermek istiyor. Farklı renk alanlarının çarpışması, su yüzeyine yansıyan ışık oyunları gibi, tabiatın duyuşal izlenimleri. Burada gerçekleşen şey, temsili ve anlatısal olanın ötesinde, tabiatın bir resim formuna tercüme edilmesi. Ressam, yabancı hareketliliği içindeki tabiatla asıl diyalogunu, modelle saf biçimin buluştuğu noktada, duyum ve deneyimin algıya aktarıldığı noktada, rengi bekimleyici bir unsur olarak kullanmaksızın kuruyor. Sarıbatır,



suju, azgın dalgalarla sakin ve pitoresk uçlar arasında devinen çok katmanlı bir unsur olarak sergilerken, deniz ve suya ilişkin çağrışımlarımızın geniş yelpazesini kapsamakla kalmıyor yalnızca. Suya yönelik ilgisi, suyun kıyısında büyümüş bir insan olarak, sanatçı açısından yaşamöyküsel bir geri plana da sahip. Ancak o tabiatı, gerçeklikteki yeri tam olarak tespit edilemeyecek bir motif olarak yalıtıyor. Burada Karadeniz'in söz konusu olduğu, tasvirde değil, çalışmanın başlığından anlaşılıyor. Böylelikle tabiatı olduğu haliyle değil, olası renk ve yapı unsurlarına tercüme ettiği, atmosferik bir fikir olarak yansıtıyor yalnızca. Sanatçı tabiatı farklı atmosferik duyulanımların oluşturduğu bir düzlem olarak sergilemeyi başarıyor ki bu da bir motif arayışından kesinkes farklı bir şeydir. Zekeriya Sarıbatır'un grafik çalışmaları, baskı teknikleri hakkındaki eksiksiz bilgisinin izlerini taşıyor. Buna karşılık resim sanatı sanatçıya, yüzeyle hiçbir teknik araca başvurmadan dolayimsız bir temas kurarak, fikirlerini çok daha doğrudan uygulama olanağını sağlıyor ve bu yüzden sanatsal çalışmasında kalıcı bir yere sahip.

## Bir Motif Olarak Resim Sanatı

### Ahmet Oran, Kemal Seyhan

Ahmet Oran ve Kemal Seyhan aynı kuşağın üyesi iki sanatçı. Her ikisi de yüksek öğrenimlerine İstanbul'da başladılar ve ardından Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nda Adolf Frohner'in yanında öğrenim gördüler. Ağırlıklı Viyana'da geçirdikleri bir dönemin ardından, bugün her ikisi de İstanbul'da yaşıyorlar. Bu ortak noktaların ötesinde, rengin maddi varlığı ve atmosferik okunurluk arasındaki gerilim ilişkisinin inşa ettiği, referansını kendinden alan bir sistem olarak resim sanatı alanındaki çalışmaları da onları birleştiriyor. Resim bizzat kendi nesnesine dönüşüyor; ne Ahmet Oran, ne de Kemal Seyhan tabiatı soyutluyor, veya ışık izlenimleri vb. gibi atmosferik unsurlara eşdeğer bir karşılık bulmaya çalışıyorlar. Resimlerinin bağımsız, özerk niteliği bir dışa değil, içe, bizzat resmin kendisine işaret ediyor.

Kemal Seyhan kendi çalışması hakkında, "Figüratif bir şey resmetmek ya da bir fikri veya ruh halini tasvir etmeye çalışmak beni ilgilendirmiyor, benim resimsel programım bu değil" diye konuşuyor. Seyhan'ın resmi, bir yolun, sanatçının çalışmasıyla aldığı bir yolun tasviri, "Işın sonunda görünür olan", diyor sanatçı, "kendisini resmin farklı katmanlarında dışavuran o uğraşın izleridir." Renk bu özelliğiyle, resim aracının farklı maddeselliği ve niteliği üzerinden gelişen resmetme sürecinin sonucu olarak tanımlanmalıdır. Bu süreç, resmin iç bütünlüğünü yaratır; sanki ressam, bize anlatsal bir okuma olanağı veren her şeyi sınırın dışında bırakarak, görme yeteneğimizi yoğunlaştırmak ister gibidir. Kemal Seyhan için tipik sayılabilecek kafes dokuları, yerini giderek daha da monokrom bir resim yüzeyine bırakıyor. Yapı ve derinlik etkisi, yalnızca resimsel sürecin kendisinden doğuyor. Gerek Kemal Seyhan, gerekse Ahmet Oran, uluslararası düzlemde varolan, ifadeye dayalı, vahşi renk çatışmalarına yönelik eğilimi izlemek yerine, dışarıdan gelecek her türlü görsel uyarımı reddeden ve resme bağımsız bir sistem olarak adanan modern renk yüzeyleri geleneğinin içinde yer alıyorlar. Rengin uygulaması ve geri alınışı sürecinde, malzemenin bünyesinde farklı zamansal katmanlar oluşuyor. Sanatçıyla resim arasına, rengin uygulama aracı olan spatula giriyor. Bireysel üslup özelliklerini olabildiğince geri çekme çabası içinde, hareket, resim sürecinin gerektirdiği bir tarz içinde, mekanik bir biçimde gerçekleşiyor. Sanatçı, malzemenin tuvalden çekilmesi sırasında oluşan boya kabartılarını ve çizgileri tıraşlıyor. Bu yolla resimde yalnızca ayrılmış yüzey yapıları değil, aynı zamanda zaman kesitleri de oluşuyor. Her iki sanatçının da büyük boyutlara bir eğilim duydukları görmezden gelinemez, ancak bu

onların resimsel niyetleriyle de örtüşüyor. Büyük tuval resimleri sayesinde, farklı türden bir mekan varlığı ve izleyici için yeni bir okunurluk temeli ortaya çıkıyor. Kemal Seyhan, sınırları belirlenmiş, içine girilebilecek resimler yaratmıyor, onun yaratısının sonucu, karşımızda duran ve üç boyutlu bir heykelinkine benzer bir mekan etkisi geliştiren resimsel cisimler. Bize bir kaçma olanağı tanımadıkları, tersine yalnızca resim sanatının kendisiyle hesaplaşmanın söz konusu olduğu, yoğun bir atmosfer yarattıkları için, bu resimlerin belirli bir radikallik taşıdıkları reddedilemez. Kemal Seyhan resminin konumu, herhangi bir şeyi temsil etmeksizin veya herhangi bir şeye işaret etmeksizin, yalnızca olmak gibidir.

Ahmet Oran da, 1980'lerin sonlarından itibaren Avusturya'da, Yeni Vahşi hareketinin yanı sıra, dikkate değer bir yelpaze içinde gelişen özerk resim anlayışı içinde çalışıyor. Sanatçı Viyana'daki öğrenimine Carl Unger'in atölyesinde başlamış ve yüksek lisansını, onun biçim dilini izlememekle birlikte, Adolf Frohner'in yanında tamamlamış. Tıpkı Kemal Seyhan gibi, onun da sanatsal tercihi, resmi yine bizzat resim üzerinden tanımlamaya çalışmak. Resmi ve resmin malzemesini konu edinmek ve bu alanı sınır ihlali yaparak terk etmemek. Ahmet Oran'ın resim kompozisyonları katı bir çalışma yöntemine dayanıyor. Bu yöntem, resme ve onun nesne özelliğine olduğu kadar, boyanın malzeme niteliğine ve uygulandığı yüzeyin anlamına ilişkin soruları dikkate alıyor. Renk, sistematik bir süreç içinde, pek çok boya katmanı halinde tuvale uygulanıyor. Ancak bu boya tabakaları, Kemal Seyhan resmindekine benzer bir biçimde, tuval üzerinde, ne duygusal içerik bakımından, ne de ışık gibi, derinlik ya da nesne özelliği gibi resme içkin etkiler bakımından anlam taşıyıcı bir işlev üstleniyor. Buna rağmen, son kertede Oran'ın nesne-resminde tüm bu etkiler oluşuyor, ancak yanılsama anlamında değil, yalnızca malzemenin kendi niteliğinden. Çok-katmanlı, ayrılmış renk ve resmin büyüklüğü tarafından yaratılan, sonsuz genişlik izlenimi sayesinde, dolayimli bir okumayı da geliştiren zamansızlık özelliği de Oran resminin belirleyici bir niteliği gibi görünüyor. Ancak sanatçı belirli bir noktada fazlasıyla uyumlu olan renk yüzeyini yapıbozumuna uğratmaya başlıyor ve resmin üst ya da alt kenarındaki boya tabakalarını geri ararak, soyarak daha derindeki resim katmanlarını, tuvale varıncaya dek ortaya çıkarıyor. Böylece renk alanlarının sonsuz genişliğini kırmış ve resmin içine geri dönmüş oluyor.

## “dot” ve mekan Canan Dağdelen

İstanbul'da doğan Canan Dağdelen, bugün de öğretim üyeliği görevini sürdürdüğü Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'nde, Matteo Thun'un yanında öğrenim gördü. Daha erken dönem çalışmalarında bile, yazı büyük bir rol oynuyordu. Seramik objelere kazınan grafik bir unsur olduğu kadar, geçmişle günümüz arasında birleştirici bir simge olarak da. Giderek globalleşen bir dünyada kültürel bir geleneğe aidiyet ve kendi kökleriyle ilgili sorular henüz o dönemde bile sanatçıyı meşgul eden meselelerdi. Zaten kendisi de çocukluğunun yurdu olan Türkiye'ye beslediği duygusal bir bağlılıkla, artık 20 yılı aşkın bir süredir yaşadığı ve çalıştığı, hayatının yeni odağını oluşturan Viyana arasında gidip geliyor. Yazı bu bakımdan, mesajlar iletmek ve duyguları ifade etmek amacıyla kullanılıyordu. Yeni bir hayata atılmak, kişinin daha önce yurt olarak nitelediği şeyin kaybı anlamını da taşır. Böyle bakıldığında, yazı-imgeler ya da çocukluğunun kile işlenmiş portre damgaları, kayıp, özlem, yurt ve kimlik arayışıyla sürüp giden bir hesaplaşmanın tanıklarıydı. Bu temalar, son yıllarda sanatçıyı mimarlık sanatına ilişkin göndermelerle buluşturdu ve mekan içinde üç boyutlu, etkileyici yerleştirmelerin oluşmasını sağladı. Burada Dağdelen'in özel tercihi, yalın, basit bir yapı tarzı gösteren Ön ve

Orta Asya'nın erken İslami mimarisine yöneliyor. Yapının tek tek bölümleri, sanatçının mekan içinde serbest bir tavırla oynadığı modüllere dönüşüyor. Merkezi mekanı örten kubbe, ters çevrilerek ya da yükseltilerek mekana asılıyor; tüm bina tepe üstü duruyor. Canan Dağdelen, geleneksel bir lügat kullanımı ve biçimle ilişki kuran serbest bir anlayış arasındaki bu gerilim alanına geçmişin izlerini çağdaş bir yorumla incelikli bir biçimde yerleştiriyor ve aynı zamanda hareket halindeki yaşam koşullarımızın çerçevesi içinde, yerleşikliğin olası bir tanımını sorguluyor. Sanatçı, yoğun duvar objelerinin ardından, yapıyı çözerek tek tek noktalara , kendi tanımladığı "dot" lara dağıttı ve bu yöntemle mekan içinde saydam bir form kurdu. Sanatçının, yine Viyana-Ankara temasına ilişkin yöntemsel bir araştırmadan hareketle geliştirdiği güncel çalışması, "ÖTEKİ dot / OTHER dot" da benzer bir ilkeye göre oluştu. Daha önce Songül Boyraz'ın anıt projesinde görüldüğü gibi, Canan Dağdelen de bu iki şehrin, iki dünya savaşı arasındaki sanatsal temas noktalarıyla ilgilendi. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu izleyen dönemde, kültürel bakımdan da Batı'ya yönelen güçlü bir moderleşme dalgası yükselmisti. Ancak bu süreç bünyesinde geleneğin kaybını da barındırıyor ve bir melankoli duygusu uyandırıyor. Freud'un da betimlediği ve Canan Dağdelen'e göre, o dönemde modernizmle gelenek arasında filizlenen kutupsallık üzerinden Türk kültürüne nüfuz eden bir fenomendi bu. Yerli ve yabancı olan arasındaki bu gerilim alanı, 1920'li yıllarda Türk mimarisine de damgasını vurdu. Türk evinin geleneksel yapı tarzı, o dönemde özellikle Prag ve Ljubljana'da başarı kazanan, Batı'nın kübist mimarisine yönelik ilgiyle bir karşılık içindeydi. Tipik Türk evini tanımlayan şeyin ne olduğuna ve hangi unsurların merkezi olarak nitelenebileceğine ilişkin bir tartışma doğdu bu karşılıktan. Sedat Hakkı Eldem, hayatı boyunca Türk mimarisini belgelemekle ilgilenmiş bir mimardı. Kendi yapılarında, geleneksel Türk evini mimari bir reformdan geçirmiş ve daha çağdaş yorumlarla bağdaştırmış olmakla birlikte, "sofa" diye adlandırılan merkezi holü korumuştur. "Sofa" Türk evlerinde geleneksel olarak, yapıdaki diğer mekanların ve odaların açıldığı topluluk mekanıdır. Kültür teorisi üzerinde yürüttüğü araştırmalar, Canan Dağdelen için, yerleştirmesinin temelini oluşturdu. Sanatçı, Sedat Hakkı Eldem'in 1936 tarihli taslaklarından birindeki zemin planını, tavandan asılmış siyah metal kürelerden oluşan tekil noktalara dağıtarak bölüyor. Oval "sofa" daha yükseğe asılarak yapının geri kalan bölümünden koparılıyor ve böylelikle vurgulanmış ve öne çıkarılmış oluyor. Tek tek metal kürelerle "dot"larla tanımlanan zemin planı, boşlukta yüzen, geçirgen bir mekan cismine dönüşüyor. Başta iki boyutlu olan zemin planı bir mekan objesine dönüşüyor. Gelenekle modernizm arasında yer alan bu yapıya ait zemin planının tekil kürelere aktarımı, ayrıca çok-katmanlı bir yoruma da izin veriyor ve kendi sanatsal müdahalesiyle ortaya çıkan tahripkâr bir gerilim alanına dikkat çekiyor.

Canan Dağdelen'in çalışmasının başlığı olan "Öteki" ya da "Yabancı", her gün karşılaştığımız bir şey. Hepimiz özel ve kamusal alanlar arasında çok farklı sınırları aşmak üzere, aşına olduklarımızı durmaksızın terk ediyoruz; Ötekiyle karşılaşmak için kendimiz olanı bırakıyoruz. Ancak kültürler arasındaki bu karşılaşma, bize ait olanla, yeni arasındaki bu gerilim alanı, Fatih Aydoğdu'ya göre, kültürümüzün motoru. Ya da Arnavut yazar Lindita Arapi'nin iki kültür arasındaki kesişme noktasına dair yazdığı gibi:

"Orada bakış, her iki yönde de, yeni bir mekân açılır, aşına olduğumuzdan farklı bir mekana. Sınırdaki yaşamak, her iki dünyaya birden katılmak ve yeni bir kimliğe kavuşmak, bir zenginlik kazanmak değil midir, yoksa sınırdaki hayat, bir kaybın başlangıcı mıdır? Ve eğer öyleyse, benim yeni kimliğim ne olabilir ki?"

(Lindita Arapi, Bölünmüş Elma, Sınır Trafikçi İçinde, Doğu ve Batı Arasında Edebi Gezintiler)

# WIEN-ANKARA

Silvie Aigner

*Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Postgraduate Studium für kulturelles Management an der Donauuniversität Krems. Arbeitet als Autorin und Kuratorin vorwiegend im Bereich zeitgenössische Kunst für internationale und österreichische Museen und Sammlungen. Herausgeberin zahlreicher Publikationen zur zeitgenössischen Kunst in Österreich.*

Die Ausstellung sowie die vorliegende Publikation vereint Künstler und Künstlerinnen, deren Gemeinsamkeit vor allem darin besteht, dass sie aus der Türkei stammen, jedoch vorwiegend in Österreich leben bzw. hier einen Teil ihrer künstlerischen Ausbildung absolviert haben. Einige, wie Ahmet Oran oder Kemal Seyhan, leben nach Jahren in Wien heute wieder in Istanbul. Die Auswahl kann daher in diesem Sinne keine Einheit bildende Identität darstellen. Viel eher wird ein Einblick in ein Netzwerk miteinander kommunizierender Akteure gegeben, die sich durch ihre gemeinsame Herkunft und Sprache auf einer bestimmten Ebene treffen, jedoch zugleich unterschiedliche künstlerische Positionen vertreten. Die Staatsbürgerschaft kann die differenzierten und gewachsenen kulturellen, sprachlichen oder historischen Zugehörigkeiten nicht allein definieren und abdecken. Und sie ist auch nicht einfach eine äußerliche Eigenschaft, die an der Oberfläche der Erfahrungen dahingleitet. Die Auswahl dokumentiert die Vielfalt der künstlerischen Ansätze und bietet dabei jedoch auch die Möglichkeit, Gemeinsamkeiten zu entdecken und diese zu thematisieren. Vor allem aber eröffnet sie den Moment einer differenzierten Wahrnehmung von vereinheitlichenden Begrifflichkeiten, die allzu rasch aufgrund nationaler Zugehörigkeiten getroffen werden.

Die Ausstellung zeigt sowohl künstlerische Positionen, die eine kritische Reflexion der kulturellen und politischen Situation der Türkei zwischen Vergangenheit und Gegenwart widerspiegeln, als auch Arbeiten, die sich nur auf die immanenten Themen ihres Mediums beziehen. In jedem Fall ist den KünstlerInnen eine Auseinandersetzung mit den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen in Österreich und der Türkei sowie mit den daraus erwachsenden Bedürfnissen gemeinsam. Selbst dort, wo es in der künstlerischen Arbeit allein um die Fragen des Materials oder des Bildträgers geht, stehen in der Reflexion der eigenen künstlerischen Position Themen wie Identität und Nationalität im Mittelpunkt sowie auch zuweilen die Sehnsucht nach einer Heimat als einem klar definierten Ort. Doch lässt sich künstlerische Identität überhaupt mit nationaler Zugehörigkeit beschreiben, ohne sie damit zu determinieren? Wie allgemein gilt auch hier, dass sich ein gemeinsamer Kontext für die Gegenwartskunst nicht festmachen lässt. Die Mobilität der Kunst, der Künstler selbst –der englische Soziologe Zygmunt Bauman spricht auch von einer „Nomadisierung der Kunst“– macht eine Domestizierung ihrer vielfältigen Tendenzen, Prägungen und Sprachen in Kategorien unmöglich. Gleichzeitig impliziert die zunehmende Globalisierung vielfältige Debatten über Mono-

und Multikulturalismus sowie über nationale Zuschreibungen. Trevor Smith, Kurator am New Museum of Contemporary Art, schrieb 2005 im Rahmen der Ausstellung „Lebt und arbeitet in Wien“ von einer Leichtigkeit der Mobilität in der Kunstszene, die sich sowohl auf die tatsächliche Reisetätigkeit der KünstlerInnen bezog als auch auf ihre medialen und gesellschaftlichen Netzwerke. Für Smith besteht darin ein wesentliches Charakteristikum der Gegenwartskunst. Eine Darstellung des österreichischen Kunstgeschehens heißt daher nicht von vornherein, dass alle KünstlerInnen, die dieses mitbestimmen, hier geboren wurden. So gesehen bietet die Ausstellung selbstverständlich einen Einblick in die österreichische wie auch in die internationale Kunstszene anhand von acht KünstlerInnen, deren Arbeit vom Dialog und der Reflexion der vielfältigen Kulturen und Traditionen in Österreich und der Türkei geprägt sind und stets beides beinhalten: den Blick von außen auf das jeweilige Land als auch sein unmittelbares Erleben als Arbeits- und Lebensmittelpunkt.

Die KünstlerInnen, die beispielhaft für diesen Dialog Wien-Ankara ausgewählt wurden, sind seit vielen Jahren in der österreichischen Kunstszene präsent. Ihre Arbeiten stehen paradigmatisch für das breite Spektrum der künstlerischen Praxis, die sich vom Diktat des Neuen um seiner selbst Willen längst befreit hat. Damit ist die Frage verbunden, was das zeitgenössische Kunstwerk eigentlich ausmacht. Welche Erwartungshaltungen müssen erfüllt werden, wenn man zugleich als KünstlerIn wie auch als VertreterIn eines Landes rezipiert wird? Wird es nur dann als zeitgemäß und progressiv wahrgenommen, wenn es sich mit den Traditionen seines Heimatlandes kritisch auseinandersetzt oder diese antizipiert? Oder darf sich die Gegenwartskunst nicht auch völlig zweckemanzipiert mit den jeweiligen medienimmanenten Themen wie Technik, Oberfläche, Licht, Raum oder Fläche beschäftigen? Ist es überhaupt legitim etwas von einem Kunstwerk zu erwarten, der Kunst die Funktion des In-Frage-Stellens und Aufzeigens gegenwärtiger gesellschaftlicher Befindlichkeiten zuzuweisen, sie als einen Wegweiser für die Vision der Zukunft zu benützen, an der imaginären Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart? In der Polarität dieser Fragestellung bewegen sich auch die Arbeiten der Ausstellung. Einige KünstlerInnen kommentieren innerhalb ihres Werkes lokale Erfahrungen der gegenwärtigen sozio-kulturellen und politischen Gegebenheiten und dies sowohl in einer Visualisierung der Gegenwart als auch in einer Reflexion der Geschichte ihres Heimatlandes Türkei und dessen Stellung zwischen Tradition und Moderne. Doch stets sind ihre Arbeiten auch Interventionen, indem sie zeitimmanente Fragen aufwerfen und eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit evozieren, im Spiel des „produktiven Widerspruchs“.

Die Positionen zeigen auch die Auflösung der Gattungsgrenzen, denn die Komplexität der künstlerischen Arbeiten bedingt einen offenen Zugriff auf alle Medien. So umfasst das Werk von Nilbar Güreş Collagen ebenso wie Fotografie und Performance, während Canan Dağdelen und Songül Boyraz im Spannungsbereich von Fotografie und Objekt arbeiten. Der Raum wird auch bei Fatih Aydoğdu zum Thema, wenn er Inhalte, die er in seinen Videoarbeiten und Zeichnungen thematisiert, zum Objekt transformiert. Zekeriya Sarıbatur verbindet die traditionellen Techniken der Grafik mit den neuen digitalen Möglichkeiten und entwickelt solcherart beeindruckende Großformate. Generationsübergreifend bleibt jenseits aller Diskurse von einer gesellschaftlich relevanten Interaktion bis hin zu einer bloßen Selbstreferenz die Kontinuität der Malerei gegeben sowohl in der Autonomie des Materials wie bei Kemal Seyhan oder Ahmet Oran wie auch als Medium des Narrativen. Am Beispiel von Nazım Ünal Yılmaz zeigt sich, dass auch die jüngere Generation die Malerei heute wieder verstärkt als zeitgemäßes

Ausdrucksmittel für sich entdeckt hat und ihre zum Teil sehr realitätsbezogenen Inhalte darin umzusetzen versteht.

## Positionen des Figurativen

Nazım Ünal Yılmaz

Nazım Ünal Yılmaz begann sein Studium zunächst in der Türkei an der Anatolia University of Fine Arts, ehe er an die Wiener Akademie zu Peter Kogler wechselte. Wenngleich er in der Medienklasse auch mit Video und Film arbeitete, so blieb die Malerei das konstante Medium seines Kunstschaffens. Dass er nun bei Daniel Richter diplomiert, ist eine seinen bisherigen Arbeiten immanente Konsequenz, steht die Malerei von Nazım Ünal Yılmaz doch auch in der Tradition des in den 1990er Jahren reüssierenden figurativen Expressionismus. Yılmaz Arbeiten sind geprägt von einer narrativen Poesie, die eine abstrakte Textur mit krasser Gegenständlichkeit verbindet. Damit entwirft er einen Bildraum, den er mit symbolischen Motiven anreichert. Die Orte und Innenräume, die er malt, lassen ein Umfeld erahnen, ohne dass sich ein spezifischer Ort bestimmen ließe. Nazım Ünal Yılmaz generiert fantastische Landschaften und Räume, die, obgleich sie einer Verortung enthoben sind, gleichzeitig einen paranoiden Zustand der Welt reflektieren. Themen wie heterogene und gleichgeschlechtliche Sexualität als auch die differenzierten emotionalen Befindlichkeiten zwischen Sehnsucht, Erwartung und Enttäuschung sind stets in seiner Malerei präsent, ebenso wie das zweite große Thema seiner Bilder: das Spielen mit der Symbolik von Nationalität und Heimat. Nazım Ünal Yılmaz verwendet dabei unbelastet und offensiv Motive einer christlichen Ikonographie, um seine Anliegen zum Ausdruck zu bringen. Dabei zielt er jedoch nicht auf die ihnen eigene spektakuläre Wirkung, sondern auf die formale malerische Qualität christlicher Themenfelder. Darüber hinaus zitiert er auch unbekümmert aus der Kunstgeschichte wie in dem Bild „Europa“ (2007), das er in Anspielung auf Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ umsetzt. Yılmaz verzichtet jedoch darauf, die komplexe Thematik der Türkei in den Vordergrund zu rücken, sondern deutet subtil durch Bildtitel und Symbole einen kritischen Umgang an. Dass in vielen Bildern auch die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität mitschwingt, zeigen jene Arbeiten, in denen der Künstler sich selbst in die Szene des Bildes malt. In den atmosphärisch dichten Kompositionen werden dabei Haltung und Anliegen des Künstlers spürbar. In einer Verbindung mit kunsthistorischen und realen Versatzstücken baut er diese zu eigenwilligen, narrativen Bildwelten aus. Allzu idyllische Szenen bricht Yılmaz in großer malerischer Vehemenz durch einen abstrakten, destruktiven Pinselauftrag, der zuweilen in geballten Farbakkumulationen über die Gesichter seiner Protagonisten hereinbricht und den Betrachter bewusst irritiert und über ihren Sinn im Unklaren lässt.

## Die Zwischenräume des Realen

Songül Boyraz, Nilbar Güreş, Fatih Aydoğdu

Mit einem unmittelbaren Bezug zur Realität arbeiten die beiden Künstlerinnen Songül Boyraz und Nilbar Güreş. Gemeinsam sind ihren Arbeiten eine Tendenz zu installativen Inszenierungen sowie ein interdisziplinärer Zugang in einer Verbindung von Fotografie, Video, Performance und Objektinstallation. Vielfach stehen gesellschaftspolitische Fragestellungen sowie eine kritische Wahrnehmung ihrer unmittelbaren Lebenswelten im Mittelpunkt ihrer Arbeiten.

Songül Boyraz studierte an der Akademie der bildenden Künste in der Medienklasse bei Peter Kogler sowie Skulptur in der Klasse von Michelangelo Pistoletto. Ihre Video- und Fotoarbeiten stellen stets gesellschaftskritische Themen in den Vordergrund, wobei sich diese nicht ausschließlich auf die beiden Kulturräume Österreich und Türkei beziehen, in deren Spannungsfeld die Künstlerin lebt. Dennoch bleiben die alltäglichen kulturellen und politischen Rahmenbedingungen von Menschen mit Migrationshintergrund in Wien ein zentrales Thema. Die Isolation im urbanen Umfeld sowie das Ausgeliefertsein in festgefahrenen Strukturen zeigen einige ihrer Videoarbeiten auf eindrucksvolle Weise. Sei es, dass es sich wie in „Sichere Zukunft“ um eine 1977 gemeinsam mit ihrem Mann eingewanderte Türkin handelt, die seitdem in völliger gesellschaftlicher Isolation lebt, oder um eine Schwarzafrikanerin, die über ihren Alltag im urbanen Raum erzählt. Erst aus der Erzählstruktur wird klar, dass es sich hier um Wien handeln muss. Direkt und schonungslos spricht die Künstlerin auch die Klischees ihrer neuen Heimat an. Videoarbeiten wie „Edelweiss“, „We become Austrian“ oder „Schuhplatter“ zeigen die Stereotype zwischen Dirndl, Trachtenanzug und Gamsbart, die ein kollektives Gemeinschaftsgefühl evozieren. Viele ihrer Arbeiten beschäftigen sich auch mit dem Körper als performatives Instrument, um Emotionen auszudrücken. Das Ausleben von Aggressionen über den eigenen Körper ist auch das zentrale Thema ihrer aktuellen Arbeit, die in der Ausstellung präsentiert wird. Darin spricht sie einmal mehr die für sie wesentlichen Themen wie Individualismus und Gruppenzugehörigkeit an. Ausgangspunkt ihrer Arbeit ist ein Phänomen der derzeitigen türkischen Popkultur: Jugendliche ritzen sich Songtexte brutal mit der Rasierklinge in den Körper, als Ausdruck einer Haltung und als Möglichkeit, sich als Teil eines rebellierenden Kollektivs zu definieren. Die Botschaften der Lieder werden direkt über den eigenen Körper ausgelebt und finden so ihren Ausdruck in einer öffentlichen Sichtbarkeit. Songül Boyraz spürt diesem Phänomen nach, indem sie sich selbst ebenfalls mit der Rasierklinge einen Satz in die Haut einschreibt und das Ergebnis fotografisch festhält. Ausgangspunkt waren die Texte des derzeit populärsten Popmusikers der Türkei, Orhan Gencebay. Doch verändert sie den Sinn seines Liedtextes und formt aus „Hatasız kul olmaz“ einen affirmativen Ausruf. Aus: „Es gibt keinen Menschen ohne Fehler“ wird der Ausruf: „Hatasız kul ol!“ – „Sei ein Mensch ohne Fehler“. Zum anderen lässt die Künstlerin die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum verschwinden und entwirft ein Denkmal für die Popkultur, auch in Anspielung auf die Verbindung Wien-Ankara in der Zwischenkriegszeit, als Bildhauer wie Anton Hanak, Josef Thorak oder Heinrich Krippel in der Türkei arbeiteten. Letzterer schuf u.a. 1926 das erste Denkmal Mustafa Kemal Atatürks. Diese Denkmäler sind bis heute Teil des urbanen Stadtbildes.

Die Differenz zwischen privaten und öffentlichen Räumen sowie die Gegensätze von subjektiven Lebensentwürfen und gesellschaftlichen Erwartungshaltungen sind zentrale Themen der Arbeiten von Nilbar Güreş. Ihre Beobachtung aus einem feministischen Blickwinkel heraus zeigen unmissverständlich, dass das Politische auch dort ist, wo es um intime und private Dinge geht, um Körperpflege oder um die Weiblichkeit per se. Selbst im engsten privaten Umfeld haben sich gesellschaftliche Traditionen erhalten und nachhaltig durchgesetzt. Die Künstlerin, die zunächst an der Marmara Universität in Istanbul studierte und danach an der Akademie der bildenden Künste in Wien, beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit der Situation von Migrantinnen und der Konnotation muslimischer Frauen und Kulturen durch eine vereinfachende, populistische Darstellung in Medien und Politik. In den letzten Jahren rückte verstärkt der intime, private Raum der Frauen in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Dabei vermischt Nilbar Güreş

eigenes Erleben mit Biographien anderer Frauen, die sie für das Projekt „Unknown Sports“ interviewt hat, und vergleicht ihre Überlebensstrategien mit Sportarten wie Boxen, Schwimmen oder Gewichtheben. In einer ironisch überzeichneten Verbindung von Sport- und Haushaltsgeräten und intimen Körperritualen entlarvt die Künstlerin gesellschaftliche Anpassungsstrukturen, auch im Sinne einer weiblichen Solidarität, die eine Kontinuität stereotyper Klischees aufrecht erhält. Gleichzeitig stellt sie in diesen Arbeiten auch die Frage, wie weit die weibliche Körperfreiheit im öffentlichen Raum gehen kann und darf, indem sie selbst auf belebten Straßen agiert, mit Boxerhelm, Kampfhandschuhen, Knieschonern und Brautkleid. Ihre zuweilen grotesken Szenarien erschließen in ihren Collagen einen Raum, in dem die Haushaltsgeräte zu futuristischen Maschinen werden. Die schrillen Kostüme sind jedoch aus traditionellen Stoffen, sowohl aus dem österreichischen Alpenland als auch aus den Dörfern der Türkei: Stoffe, die über Generationen weitergegeben wurden. Überzüge für das private Heim mutieren zu Kampfsportanzügen ihrer Protagonistinnen. Erinnerungen und individuelle Vergangenheiten, die mit diesen Stoffen verbunden sind, werden ihrer ursprünglichen Emotionalität entzogen. So mischt Nilbar Güreş Symbolisches, Traditionelles und Emotionales mit ihrer eigenen Formsprache zu ungewöhnlichen Settings: wie bei einer Theaterszene im Turnsaal, wo die Akteure zugleich auch die Familienmitglieder sind und solcherart das Eingebundensein der Künstlerin in eine familiäre kulturelle Tradition ad personam verkörpern. Dennoch, die Verbindung der Motive mit dem Stil einer zeitgenössischen Stagefotografie birgt einen Bruch in sich, der irritiert und so den Wunsch nach einer Veränderung, einem Aufbrechen zum Ausdruck bringt. So sprechen auch die aus ihrer Intimität entzogenen solidarischen Waxing-Rituale die private Sphäre der Frau an, zugleich jedoch auch die Sexualität des Mannes, da sich die Frauen dem Prozedere als Vorbereitung dafür unterziehen. Doch in der künstlerischen Umsetzung von Nilbar Güreş werden diese durch das Setting im Turnsaal zu nahezu parodistischen Szenen. Die kritische Reflexion des schmerzhaften Rituals wird mit Humor und Ironie verpackt und zugleich enthüllt und offengelegt. Sowohl in ihren fotografischen Serien als auch in den Zeichnungen und Collagen arbeitet Nilbar Güreş mit narrativen Strukturen, um verschiedene Wahrnehmungsebenen darstellen zu können.

Der öffentliche Raum bzw. sein Verschwinden ist eines der vielfältigen Themen im Werk von Fatih Aydoğdu. Ursprünglich studierte der Künstler Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Istanbul und Wien. Heute arbeitet er jedoch vor allem mit Video, Sound und Visuals. Das Phänomen der Massenmedien, die zunehmend sowohl den öffentlichen Raum für sich beanspruchen als auch permanent Meinungen generieren und dadurch auch eine „Öffentliche Meinung“ an sich bilden, ist Thema einiger wichtiger Arbeiten von Fatih Aydoğdu. Damit rückt auch seine Arbeit – vergleichbar den Werken von Songül Boyraz und Nilbar Güreş – an die Schnittstelle zwischen privat und öffentlich und stellt die Frage nach Identität und kultureller Globalisierung. Die Macht und die Ästhetik der Bilder in den Medien löst das subjektive Erleben ab und entwickelt neue Realitäten, die als Wahrheit angenommen werden. Indem der Künstler diese Bilder in Videos, wie „Diglossia“, erneut einer Ästhetisierung und willkürlichen Montage unterzieht, schafft er eine neue narrative Bildebene, die über das ursprüngliche Motiv gelegt wird: ein audiovisuelles Szenario in einer künstlichen Lichtatmosphäre, entwickelt aus montierten und verschobenen Medienbildern, denn auch dort wird Realität schon lange nicht mehr dokumentiert, sondern nach narrativen und spekulativen Kriterien ausgewählt. Die differenzierten Zwischenebenen bleiben oft aufgrund der Anforderungen von Tagesaktualität ausgeklammert. Seine eigene Biographie als Künstler zwischen zwei



Welten, die er beide für sich als kulturelles wie sprachliches Zuhause wahrnimmt, als auch die zunehmende sprachliche Radikalisierung im Zusammenhang mit Migration, Multikulturalität in der Politik und damit auch in der (veröffentlichten) Gesellschaft führten zu Arbeiten, die sich mit sprachlicher Assimilation auseinandersetzen sowie mit dem Gegensatz zwischen der eigenen und der fremden Kultur, wobei das Eigene zuweilen zum autoritär vertretenen Normativen wird und das Andere gezwungenermaßen zum Devianten, welches als Abweichung von den eigenen Wertevorstellungen beurteilt wird. Arbeiten, die mit Sprachmustern und Soundscapes arbeiten und diese wieder aus der Realität generieren, werden durch den künstlerischen Prozess zu abstrakten Klanglandschaften verzerrt. Durch die Verschiebung erhalten diese ebenso wie die Videobilder eine neue Bedeutungsebene. Für die Ausstellung in Ankara kehrte Fatih Aydoğdu zu einem seiner ursprünglichen Medien, der Comiczeichnung und Karikatur, zurück und verbindet diese nun mit den Themen, die ihn bereits im Video oder in seinen Audioarbeiten beschäftigten. Doch kommt ein wesentliches Kriterium hinzu: der Humor bzw. die subversive Ironie, welche die Inhalte unterstützen und transportieren. Auch hier bilden Medienbilder die Vorlage sowohl für die Darstellung zerstörter Architektur als auch für die Personen, die Fatih Aydoğdu in seine Bilder setzt. Im Gegensatz zur Schnellebigkeit der Bilder in den Massenmedien setzt uns der Künstler großformatige Tuschebilder vor, deren Differenziertheit sich einer raschen Wahrnehmung entziehen. Denn auch wenn der Humor die erste Rezeptionsebene bestimmt, so wird rasch klar, dass die Themen selbst weitaus tiefer greifen und uns in unserem Hang nach einem vereinfachenden kulturellen Selbstverständnis in Frage stellen.

## Das Motiv als Bildmodul

### Zekeriya Saribatur

Mit Versatzstücken der Realität arbeitet der Grafiker und Maler Zekeriya Saribatur. Von 1979 bis 1982 studierte er Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Istanbul in der Meisterklasse für Malerei bei Özdemir Altan und kam 1982 an die Salzburger Sommerakademie, um in der Folge an der damaligen Hochschule für angewandte Kunst in Wien in der Meisterklasse für Malerei, Grafik und Glasmalerei bei Carl Unger zu studieren. Seit 1991 ist Zekeriya Saribatur ebendort Lehrbeauftragter für Lithographie und experimentelle Kombinationstechniken an der Lehrkanzel für Theorie und Anwendung der Grafik, bei Sigi Schenk. Die Grafik als Medium bestimmt neben der Malerei das Œuvre des Künstlers, wobei er die modernen digitalen Techniken nützt, um neue Möglichkeiten in der Grafik auszuloten und diese nachhaltig wieder als eigenständiges Medium zu etablieren. Abseits von Editionen entwickelt Zekeriya Saribatur daher auch großformatige Blätter, die ebensolche Unikate sind wie ein Leinwandbild. Allein die Größe der Grafiken ermöglicht einen neuen Umgang mit der Bildebene und Fläche, in einer Verbindung von traditionellen und modernen Drucktechniken. Wengleich in manchen Arbeiten das Motiv noch lesbar ist, löste sich der Künstler in der Suche nach einer adäquaten Form der Darstellung letztlich von einem literarisch bestimmten Bild. Seine Malerei zeigt ebenso wie seine Druckgrafiken, dass es ihm vorwiegend um die Immanenz des Mediums selbst geht. Figurative Elemente werden dabei oft zu Modulen, die als Versatzstücke der Realität immer wieder auftauchen, sich jedoch formal der Struktur seines Bildaufbaus unterordnen. Die Behandlung der Oberfläche in den druckgrafischen Blättern steht jenen seiner Malerei um nichts nach und zeigt eine ebenso vielfältige wie durchgestaltete Bildebene, wo lineare Formen mit

Farbflächen in einen spannungsvollen Kontrast gesetzt sind. Oft bilden ältere Fotografien den Ausgangspunkt und werden einem neuerlichen künstlerischen Prozess unterzogen. Auch in der Serie „Schwarzmeer“, die Zekeriya Saribatur in der Ausstellung präsentiert, bildete die Fotografie den Ausgangspunkt. Die großformatigen Grafiken werden von den mehr oder weniger bewegten Wasserflächen des Schwarzen Meeres dominiert und beziehen sich auf eine literarische Vorlage. Doch sollen sie diese weder illustrieren noch tatsächlich Dokumentarisches über die Schwarzmeerküste wiedergeben. Vielmehr wollen sie nichts mehr bezeichnen, nichts mehr erzählen, sondern unmittelbar und direkt das wiedergeben, was es ist: die Sinneseindrücke der Natur. Was hier passiert, ist die Übersetzung der Natur in eine Bildform jenseits des Repräsentativen und Narrativen. Den eigentlichen Dialog mit der wildbewegten Natur führt der Maler auf dem Blatt, dort wo Vorbild und reine Form aufeinandertreffen, wo das Empfundene und Erfahrene der Wahrnehmung umgesetzt wird, ohne die Farbe als beschreibendes Element einzusetzen. Indem Saribatur das Wasser als vielschichtiges Element darstellt, von wild bewegt bis ruhig und malerisch, deckt er nicht nur die Bandbreite unserer Assoziationen zum Thema Meer und Wasser. Die Beschäftigung mit dem Wasser hat für den Künstler auch einen biographischen Hintergrund, da er am Wasser aufgewachsen ist. Doch isoliert er die Natur zu einem nicht mehr näher verorteten Motiv. Dass es sich um das Schwarzmeer handelt, ergibt der Titel, nicht aber die Darstellung. So wird vielmehr nicht die Natur als solche wiedergegeben, sondern nur eine atmosphärische Idee davon, indem sie in ihre möglichen farblichen und strukturellen Elemente übersetzt wurde, was definitiv etwas anderes ist als die Suche nach einem Motiv. Zekeriya Saribatur's Grafiken sind geprägt durch seine präzise Kenntnis der druckgrafischen Techniken. Die Malerei hingegen ermöglicht ihm eine weitaus direktere Übertragung seiner Ideen in das Bild in einer unmittelbaren Berührung mit der Fläche ohne technisches Hilfsmittel und hat daher einen kontinuierlichen Stellenwert innerhalb seines Œuvres.

## Malerei als Motiv

### Ahmet Oran, Kemal Seyhan

Die Künstler Ahmet Oran und Kemal Seyhan gehören der gleichen Generation an. Beide begannen ihr Studium in Istanbul und studierten in der Folge an der Hochschule für angewandte Kunst bei Adolf Frohner. Beide Künstler haben seit einiger Zeit ihren Arbeitsmittelpunkt von Wien wieder nach Istanbul verlegt. Über diese Gemeinsamkeiten hinaus verbindet sie das Arbeiten mit dem Medium Malerei als selbstreferentielles System im Spannungsverhältnis von materieller Präsenz der Farbe und atmosphärischer Lesbarkeit. Das Bild wird selbst zum Gegenstand. Weder Ahmet Oran noch Kemal Seyhan abstrahieren die Natur oder versuchen ein Äquivalent für Atmosphärisches wie Lichtstimmungen u.a. zu konstruieren. Vielmehr verweist der autarke, autonome Charakter ihrer Bilder nicht auf ein Außen, sondern auf das Innere, auf die Malerei selbst.

Kemal Seyhan sagt selbst über seine Arbeit: „Es geht mir nicht darum, etwas Figürliches darzustellen, oder um den Versuch, eine Idee oder eine Stimmung zu beschreiben, das ist nicht mein malerische Programm“. Seyhans Malerei beschreibt einen Weg, räumlich wie zeitlich, den der Künstler während des Arbeitsprozesses zurücklegt. „Das, was am Ende sichtbar ist“, so der Künstler, „sind die Spuren jener Beschäftigung, die sich in den verschiedenen Schichten des Bildes manifestieren“. Die Farbe ist solcherart als Ergebnis des Malprozesses zu definieren, der sich durch die unterschiedliche Materialität und Beschaffenheit des Malmittels generiert. So schafft er eine innere Geschlossenheit des

Bildes, gleichsam als würde der Maler dadurch, dass er alles ausgrenzt, das uns eine narrative Lesbarkeit erlauben würde, darauf abzielen, unsere Fähigkeiten des Sehens zu verdichten. Die für Kemal Seyhan charakteristischen Gitterstrukturen weichen einer zunehmend monochromen Bildfläche. Die Struktur und Tiefenwirkung entstehen allein durch den malerischen Prozess selbst. Kemal Seyhan und Ahmet Oran stehen in der Tradition der modernen Farbfeldmalerei, die auch international nie der Tendenz zu wilden, gestischen Farbschlachten folgte, sondern sich der Malerei als autarkes System widmet, das sich jedem optischen Reiz von außen verweigert. In einem Prozess des Auftragens und Abtragens entstehen unterschiedliche Zeitschichten im Material. Zwischen dem Künstler und dem Bild wird die Spachtel geschoben, mittels der die Farbe aufgetragen wird. In dem Versuch, den individuellen Duktus weitestgehend zurückzunehmen, erfolgt die Bewegung mechanisch, vorgegeben durch die Art und Weise des Malprozesses. Die Farbstege und Linien, die durch das Wegnehmen des Materials stehen bleiben, schleift der Künstler ab. Solcherart entstehen nicht nur differenzierte Oberflächenstrukturen, sondern auch Zeitschnitte im Bild. Beiden Künstlern ist ein Hang zu großen Formaten nicht abzuspochen, was jedoch auch ihren malerischen Intentionen entspricht. Durch die großen Tafelbilder ergibt sich eine andere Art der Raumpräsenz und für den Betrachter eine neue Basis der Lesbarkeit. Kemal Seyhan generiert Malkörper, die ein Gegenüber bilden und eine ähnliche Raumwirkung entfalten wie eine dreidimensionale Skulptur. Insofern kann man ihnen eine gewisse Radikalität nicht absprechen, bieten sie uns doch keine Ausweichmöglichkeit, sondern schaffen eine konzentrierte Atmosphäre, in der es allein darum geht, sich mit der Malerei auseinander zu setzen, als ob der Status der Malerei Kemal Seyhans darin besteht, dass sie einfach ist, ohne etwas zu präsentieren oder auf etwas zu verweisen.

Im selben Feld einer autonomen Malerei, die sich in Österreich neben der Malerei der Neuen Wilden in einer beachtlichen Bandbreite seit den späten 1980er Jahren entwickelt hat, arbeitet auch Ahmet Oran. Sein Studium in Wien begann der Künstler bei Carl Unger und diplomierte bei Adolf Frohner, ohne jedoch dessen Formensprache zu folgen. Ebenso wie Kemal Seyhan gilt sein Kunstwollen dem Versuch, Malerei über das Medium selbst zu definieren und diese nicht grenzüberschreitend zu verlassen. Ahmet Orans Bildkompositionen beruhen dabei auf einer stringenten Verfahrensweise. Diese implizieren die Frage nach dem Bild und seiner Objektivität ebenso wie jene nach dem Materialcharakter der Farbe und der Bedeutung des Bildträgers. Die Farbe wird in einem systematischen Prozess in mehreren Farbschichten auf die Leinwand gebracht, doch agiert diese vergleichbar der Malerei Kemal Seyhans auf der Leinwand nicht als Bedeutungsträger, weder in Hinblick auf ihren emotionalen Gehalt noch auf die der Malerei immanenten Effekte wie Licht, Tiefenräumlichkeit oder Stofflichkeit, obwohl diese am Ende in seinen Objektbildern dennoch entstehen, jedoch nicht im illusionistischen Sinne, sondern allein durch das Material selbst. Durch die scheinbar endlose Weite des Bildes, hervorgerufen durch die vielschichtigen, differenzierten Farben und eine gewisse Bildgröße, scheint auch die Zeitlosigkeit als eine entscheidende Qualität seiner Malerei, die auch eine meditative Lesbarkeit evoziert. Doch beginnt der Künstler die allzu harmonische Farbfläche an einem bestimmten Punkt zu dekonstruieren und legt durch das Wegnehmen, das Abschälen der Farbschichten am oberen oder unteren Bildrand tiefere Malschichten frei, bis hin zum Bildträger selbst, und bricht damit gleichzeitig die raumgreifende Wirkung seiner Farbfelder und führt in das Innere des Bildes zurück.

## “dot“ und Raum Canan Dağdelen

Geboren in Istanbul, studierte Canan Dağdelen bei Matteo Thun an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, wo sie heute auch einen Lehrauftrag inne hat. Bereits in ihren frühen Arbeiten spielte die Schrift eine große Rolle: als grafisches Element, das sich in ihre Keramikobjekte einschreibt, aber auch als verbindendes Symbol zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Fragen nach der Zugehörigkeit zu einer kulturellen Tradition und nach den eigenen Wurzeln in einer zunehmend globalisierten Welt waren bereits damals ein Anliegen der Künstlerin, lebt sie doch selbst zwischen einer emotionalen Verbundenheit mit der türkischen Heimat ihrer Kindheit und ihrem neuen Lebensmittelpunkt in Wien, wo sie nun seit mehr als 20 Jahren lebt und arbeitet. Die Schrift wurde daher auch eingesetzt, um Botschaften zu vermitteln und Gefühle auszudrücken. Der Aufbruch in ein neues Leben bedeutet auch den Verlust dessen, was man zuvor als Zuhause bezeichnet hat. So waren ihre Schriftbilder oder die in den Ton eingearbeiteten Abdrücke von Porträts ihrer Kindheit Zeugen einer immer wiederkehrenden Auseinandersetzung mit Verlust, Sehnsucht, Heimat und Identitätssuche. In den letzten Jahren verband sie diese Themen mit Bezügen zur Baukunst und entwickelte eindrucksvolle dreidimensionale Objekte. Ihre Vorliebe gilt dabei besonders der frühislamischen Architektur in Vorder- und Zentralasien, die einen klaren, einfachen Aufbau zeigt. Die einzelnen Teile des Hauses werden zu Modulen, mit denen die Künstlerin frei im Raum spielt. In diesem Spannungsfeld zwischen der Verwendung eines traditionellen Vokabulars und einer freien, sich auf die Form beziehenden Konzeption verbindet Canan Dağdelen subtil die Spuren der Vergangenheit mit einer gegenwärtigen Interpretation und stellt zugleich die Frage nach einer möglichen Definition von Sesshaftigkeit innerhalb unserer mobilen Lebensbedingungen. Nach kompakten Wandobjekten löste die Künstlerin ihre Bauobjekte, selbst definiert in einzelne »dots« auf und konstruierte so eine transparente Form im Raum. Nach einem ähnlichen Prinzip entstand auch ihre aktuelle Arbeit „ÖTEKI dot / OTHER dot“, die einmal mehr ausgehend von einer methodischen Recherche zum Thema Ankara-Wien entwickelt wurde. Wie schon Songül Boyraz in ihrem Denkmalprojekt beschäftigte sich auch Canan Dağdelen mit den künstlerischen Berührungspunkten der beiden Städte während der Zwischenkriegszeit. Nach der Gründung der neuen türkischen Republik setzte eine starke Modernisierungswelle ein, die sich auch in kultureller Hinsicht nach dem Westen orientierte. Dies implizierte jedoch auch den Verlust der Tradition und erzeugte ein Gefühl der Melancholie: ein Phänomen, das schon Freud beschrieb und, so Canan Dağdelen, durch die damals einsetzende Polarität von Moderne und Tradition der türkischen Kultur eingeschrieben wurde. Dieses Spannungsfeld zwischen dem Eigenen und dem Fremden prägte auch den Diskurs der türkischen Architektur um 1920. Die traditionelle Bauweise des türkischen Hauses stand im Gegensatz einer intensiven Auseinandersetzung mit der damals vor allem in Prag und Laibach reüssierenden kubistischen Architektur des Westens. Daraus entwickelte sich eine Diskussion, was das typische türkische Haus definieren würde bzw. welche Elemente dabei als zentral zu bezeichnen wären. Ein Architekt, der sich zeitlebens mit der Dokumentation der türkischen Architektur beschäftigt hat, war Sedad Hakkı Eldem. In seinen Bauten reformierte er das traditionelle Haus und verband es mit einer neuen, zeitgemäßen Interpretation. Wesentliche Elemente wie die zentrale Halle, „Sofa“ genannt, blieben erhalten. Das „Sofa“ gilt traditionell als der Gemeinschaftsraum im türkischen Haus, von wo aus sich auch die anderen Räume erschließen. Die Recherchen

über diesen kulturtheoretischen Diskurs sowie das Wirken des 1988 verstorbenen Architekten bildeten die Basis für Canan Dağdelen's Raumsulptur. Sie überträgt den Grundrissplan von einem Entwurf Sedad Hakkı Eldems aus dem Jahr 1936 in einzelne „dots“ aus schwarzen Metallkugeln, die von der Decke abgehängt sind. Das ovale „Sofa“ wird durch eine höhere Hängung vom übrigen Haus abgelöst und betont. Aus dem zweidimensionalen Grundriss wurde ein transparenter, schwebender Raumkörper, dessen formale Offenheit eine vielschichtige Interpretation zulässt.

Der Titel der Arbeit von Canan Dağdelen spricht das Andere bzw. das Fremde an im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne. Die Tradition steht dabei für das Eigene, das Vertraute, das sowohl eine gesellschaftliche wie auch kulturelle Identität prägt. Um jedoch dem Neuen zu begegnen, muss Vertrautes verlassen und müssen Grenzen überschritten werden. Diese Begegnung zwischen den Kulturen ist jedoch zugleich auch der Motor neuer Entwicklungen.

„Dort öffnet sich der Blick in beide Richtungen, in einen neuen Raum, anders als der des Wohlbekannten. An der Grenze leben, wäre das nicht eine Bereicherung, an beiden Welten teilzuhaben und einer neuen Identität gehören, oder ist das Leben an der Grenze etwa der Anfang eines Verlustes? Und wenn das stimmte, was wäre dann die neue eigene Identität?“

(Lindita Arapi, Der geteilte Apfel, in Grenzverkehr, Literarische Streifzüge zwischen Ost und West)



# SANATÇILAR KÜNSTLERİNİNEN





# FATİH AYDOĞDU

(1963)

1984-1989 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü

1980-1981 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü

1984-1989 Akademie der bildenden Künste Wien, MKL für Malerei

1980-1981 Akademie der bildenden Künste Istanbul, MKL für Bildhauerei

## Seçilmiş Sergiler

- 2009 "Çağdaş Türkiye'den Görüntüler", Musée d'Art moderne et contemporain, Strazburg
- 2009 "Dig me Out", Galerie Arteleku, Madrid
- 2008 "Urban Jealousy", Birinci Gezici Tahran Bienali, Hafriyat, İstanbul
- 2008 "Sanat Benim Oyun Alanım", Maçka Lunapark, Goethe Institut, İstanbul
- 2007 "Unplugged: Görüntünün Fragmanlaşmış Doğasından bir Arkaplan Akustiğine Geçiş", Videoist, İstanbul Modern
- 2007 "Long Time No See", Museum auf Abruf (MUSA), Viyana
- 2004 "Gastarbajteri", Viyana Halk Kütüphanesi ve Wien Museum, Viyana
- 2002 "Hear the Art", Kunsthalle Exnergasse, Viyana
- 2002 Apartman Projesi, Neue Galerie, Graz
- 2000 "Layers", Stephen Gang Gallery, New York
- 2000 Videorama, Malmoe Högskola/K3, Malmoe
- 2000 "doğu-batı DİVANI", Museum auf Abruf (MUSA), Viyana
- 1999 "Zapping Zone", Galerie Winter, Viyana

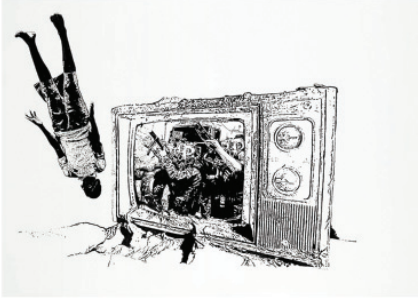
## Ausgewählte Ausstellungen

- 2009 „Quelques images de la scène turque contemporaine“, Screening, Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg
- 2009 „Dig me Out“, Galerie Arteleku, Madrid
- 2008 „Urban Jealousy“, erste Wanderbiennale Teheran, Hafriyat, İstanbul
- 2008 „Kunst ist mein Spielplatz“, Maçka Lunapark, Goethe Institut, İstanbul
- 2007 „Unplugged: ein Übergang von der zersplitterten Natur des Bildes zum akustischen Hintergrund“, Videoist, İstanbul Modern
- 2007 „Long Time No See, Museum auf Abruf (MUSA), Wien
- 2004 „Gastarbajteri“, Hauptbücherei der Stadt Wien und Wien Museum, Wien
- 2002 „Hear the Art“, Kunsthalle Exnergasse, Wien
- 2002 Apartman Projesi, Neue Galerie, Graz
- 2000 „Layers“, Stephen Gang Gallery, New York
- 2000 Videorama, Malmoe Högskola/K3, Malmoe
- 2000 „west-östlicher Diwan“, Museum auf Abruf (MUSA), Wien
- 1999 „Zapping Zone“, Galerie Winter, Wien

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de insanlar doğdukları topraklardan göç etmeye zorlanıyor. Pek çok kişi kendini ekonomik, politik ya da ekolojik gerekçelerle dünyanın daha zengin bölgelerine göç etmeye adeta zorunlu hissediyor. Tanık olduğumuz bu göç hikayeleri, dünya ekonomisini tekelinde tutan endüstri devletlerinin ve çokuluslu (transnasyonal) şirketlerin, az gelişmiş ülkelerin dengesiz ve kritik durumunda büyük payları olduğunu doğruluyor. Hampetrol kaynaklarının fethi, silah ticaretini dayatıyor, savaflara ve diğer silahlı çatışmalara neden oluyor, ümitsiz ve dengesiz ekonomiler yaratıyor. Doğal kaynakların adaletsiz dağılımı sonucunda oluşan yapı, teröre ve kaosa zemin hazırlıyor. Aynı şirketlerin petrol çıkarma ya da altın arama sırasında kullandıkları ağır zehirli maddeler ciddi çevre kirliliğine, doğal afetlere yol açıyor. Bunlara maruz kalan pek çok vatandaş, sefaletten kurtulmak için göç etmeyi zorunlu bir alternatif olarak görüyor.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ve özellikle de Ankara'nın kurulma aşamasına damgasını vurmuş Avusturya kökenli sanatçı ve mimarlar da –örneğin Margarete Schütte-Lihotzky (1937 yılından başlayarak Anadolu'da açılan birçok kız meslek lisesi ve çocuk yuvasının mimarıdır, Avrupa'nın ilk kadın mimarlarından, "hazır mutfak" onun buluşudur) ya da Clemens Holzmeister– yapıtlarını İkinci Dünya Savaşı'nın doğurduğu politik koşullarından kaçarak göç ettikleri Türkiye'de, zoraki sürgünde gerçekleştirmişlerdir.

Bu sergi kapsamında, bilinçli olarak "çizgi roman estetiği" ile üretilmiş olan eserlerim, sosyal-politik kökenli sefalet ve afetlerin kamusal medya tarafından alaycı bir şekilde estetize edilmesine göndermeler yapıyor. İtiraf ediyorum, bu iş, küreselleşen dünya koşullarında, ulus devletlerin verili ideolojilerini, tutucu populist politikalarını, monolitik kültür anlayışını, ulusçu azınlık ve göç politikalarını, eleştirinin oklarıyla aklımdan vurmaya hedefliyor.



Görünenin Görünmez Yanları  
9 adet kağıt üzerine çini mürekkebi desen, her biri 50x70 cm, 2010  
*Das Unsichtbare an dem Sichtbaren*  
9 Zeichnungen, Tusche auf Papier, einzeln 50x70 cm, 2010

Viele Menschen sehen sich heute, wie auch in Vergangenheit, gezwungen aus wirtschaftlichen, politischen oder ökologischen Gründen ihre Heimatländer zu verlassen und in die reicheren Gegende der Welt zu emigrieren. Viele der existierenden Migrationsgeschichten machen uns deutlich, dass die von Industriestaaten und transnationalen Großkonzernen dominierte Weltwirtschaft für die instabile und kritische Situation vieler Entwicklungsländer mitverantwortlich ist. Eroberung von Rohstoffquellen durch Industrieländer bringen in Folge Kriege und andere bewaffnete Konflikte, sowie Waffenhandel und eine aussichtslose und instabile Wirtschaftssituation, unter der heute viele Staaten leiden. Diese bilden einen Nährboden für Chaos, Bürgerkriege und Terror. Naturkatastrophen, Umweltzerstörungen, die beispielsweise durch die Förderung von Erdöl oder den Abbau von Gold mit schweren Chemikalien entstehen, sind auch Gründe solcher Misere. Viele Bürger dieser Länder sehen sich gezwungen angesichts ihrer Lebensumstände zu emigrieren.

Die aus Österreich stammenden KünstlerInnen und ArchitektInnen, die in der Begründungsphase der jungen Türkischen Republik, besonders in der Hauptstadt Ankara das Stadtbild mit ihren architektonischen Werken mitgeprägt haben, –wie z.B. Margarete Schütte-Lihotzky (Sie baute ab 1937 viele Mädchenschulen und Kindergärten in Anatolien. Sie ist eine der ersten Architektinnen Europas und Erfinderin der Einbauküche) oder Clemens Holzmeister– erschufen ihre Werke im erzwungenen Exil während des 2. Weltkrieges. Sie mussten aus politischen Gründen in die Türkei emigrieren.

Meine Arbeit, die ich gezielt mit einer "Comic Ästhetik" für diese Ausstellung produziert habe, nimmt Bezug auf die aktuelle politische Situation der globalen und transnationalen Problemfelder und deren mediale Vermittlung mit einer zynischen Ästhetisierung des Katastrophalen durch Massenmedien. Zugegeben, die Arbeit zielt auf die restriktiv populistischen Politiken der einzelnen Nationalstaaten, in ihrem monolithischen Kulturverständnis, ihren Minderheiten- und Migrationspolitiken und Nationalismen, mit kritischen Pfeilen in den Verstand zu treffen.



Görünenin Görünmez Yanları (Detail)  
Kağıt üzerine çini mürekkebi desen, 50x70 cm, 2010  
*Das Unsichtbare an dem Sichtbaren (Detail)*  
Tusche auf Papier, 50x70 cm, 2010



Hatasız Kul Ol!  
Fotoğraf, dijital baskı, 45x30.5 cm, 2009  
*Sei ein Mensch ohne Fehler!*  
Fotografie, Digitalprint, 45x30.5 cm, 2009

# SONGÜL BOYRAZ

(1969)

2000-2001 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Dijital Medya Bölümü  
1994-2000 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü  
1990-1994 İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü

2000-2001 Akademie der bildenden Künste Wien, MKL für Kunst und digitale Medien  
1994-2000 Akademie der bildenden Künste Wien, MKL für Bildhauerei  
1990-1994 Mimar Sinan Akademie der bildenden Künste Istanbul, MKL für Bildhauerei

## Seçilmiş Sergiler

2009 "Wellcome little Istanbul", Kunstraum Next Andrä, Graz  
2009 "A step to the right", Open Space, Viyana  
2009 "(Very) Small Distortions in The Order", 28. İstanbul Film Festivali  
2009 "Merhaba", Kunstverein Paradigma, Linz  
2008 "Mimarlık Üzerine Araştırma Haftaları Bregenz", VAI Vorarlberg Mimarlar Birliği, Bregenz  
2007 "Hamsterweel 2", Centre d'Art Santa Monica, Barselona  
2007 "Gerçekçi ol, İmkansız iste!", Karşı Sanat Galerisi, İstanbul  
2007 "Tarımın Sanatı", Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck  
2007 "Hamsterweel 1", Printemps de Septembre, Toulouse  
2007 "Kolonial rüyalar - Otonom bölgeler", Forum Stadtpark, Graz  
2006 Uluslararası Rotterdam Film Festivali  
2005 "Serbest Vuruş", 9. Uluslararası İstanbul Bienali

## Ausgewählte Ausstellungen

2009 „Wellcome little Istanbul“, Kunstraum Next Andrä, Graz  
2009 „A step to the right“, Open Space, Wien  
2009 „(Very) Small Distortions in The Order“, 28. Internationales Filmfestival Istanbul  
2009 „Merhaba“, Kunstverein Paradigma, Linz  
2008 „Architektur Studienwochen Bregenz“, VAI, Vorarlberger Architektur Institut, Bregenz  
2007 „Hamsterweel 2“, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona  
2007 „Sei realistisch, verlange das Unmögliche !“, Karşı Sanat Galerisi, İstanbul  
2007 „Die Kunst der Landwirtschaft“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck  
2007 „Hamsterweel 1“, Printemps de Septembre, Toulouse  
2007 „Koloniale Träume - Autonome Zonen“, Forum Stadtpark, Graz  
2006 Internationales Filmfestival Rotterdam  
2005 „Freischlag“, 9. Internationale İstanbul Biennale

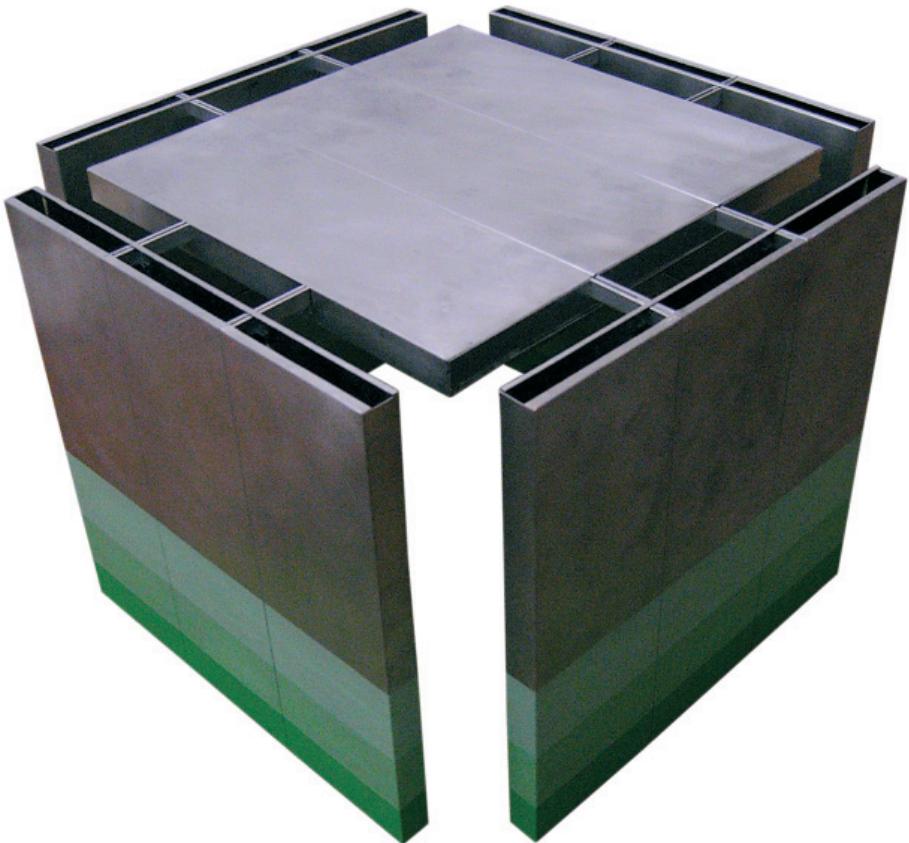
Sanatsal üretimime hakim olan temalar, içinde yaşadığımız toplumun dikkatle incelenmesi ve analiz edilmesi sonucunda ortaya çıkan, kimliğin oluşma koşulları, konumlandırılması, yorumlanması ve özellikle de kırılabilirliğine ilişkin sorular etrafında şekilleniyor.





Hatasız Kul Ol!  
Fotoğraf, dijital baskı, 34x25 cm, 2009  
*Sei ein Mensch ohne Fehler!*  
Fotografie, Digitalprint, 34x25 cm, 2009

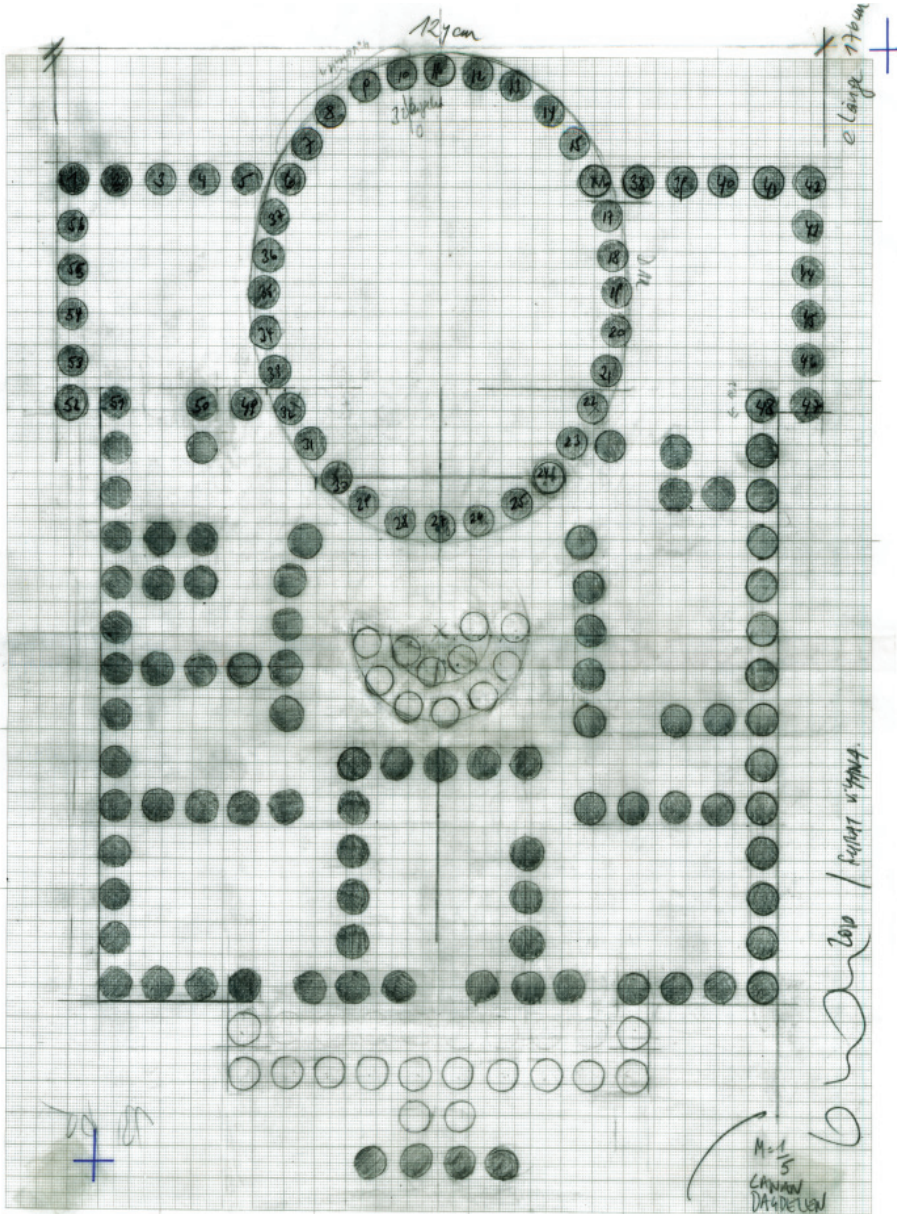
Durch die präzise Beobachtung und Analyse meines gesellschaftlichen Umfelds stellen sich für meine künstlerische Produktion Themen, die um die Fragen nach der Verortung, den Bedingungen, der Konstruktion und der Brüchigkeit von Identität kreisen.



Anıt Modeli  
Boyanmış ahşap, 5x (29,5x29,5 cm), 2009  
*Entwurf für ein Denkmal*  
Holz mit Lackforben, 5x (29,5x29,5 cm), 2009



Anıt Modeli  
Fotoğraf, dijital baskı, 35x40 cm, 2010  
*Entwurf für ein Denkmal*  
Fotografie, digitalprint, 35x40 cm, 2010



✓ alt Mufaraka } 160 OKUŞUN  
 ✓ 138 Mufaraka

10 = 5 cm  
 Mufaraka

ÖTEKİ dot / OTHER dot, eskiz  
 Aydınger kağıdı, kurşun kalem, 39,5x29,5 cm, 2010  
 ÖTEKİ dot / OTHER dot, Zeichnung  
 Transparentpapier, Bleistift, 39,5x29,5 cm, 2010

# CANAN DAĞDELEN

(1960)

2003'ten bu yana Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Bilimi, Sanat Eğitimi ve Sanat İletimi Fakültesi, Tasarım Mimari ve Çevre Bölümü öğretim görevlisi  
2005-2006 Linz Sanat Üniversitesi, Sanat ve Endüstri Tasarım Fakültesi, Seramik Bölüm Başkanı  
1986-1991 Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik ve Tasarım Bölümü  
1980-1986 Viyana Ekonomi Üniversitesi, İşletme Fakültesi

Seit 2003 Lehrtätigkeit an der Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunstwissenschaften Kunstpädagogik und Kunstvermittlung/I.KKK, Abteilung Design, Architektur und Environment/ DAE  
2005-2006 Professur an der Kunstuniversität Linz, Institut für Kunst und Gestaltung, Abteilung Keramik  
1986-1991 Hochschule für angewandte Kunst Wien, MKL für Keramik und Produktgestaltung  
1980-1986 Wirtschaftsuniversität Wien, Fakultät für Betriebswirtschaftslehre

## Seçilmiş Sergiler

2010 "+ sonsuz, Ebru Özdemir Koleksiyonundan Bir Seçki", Cermodern, Ankara  
2010 "yazılmış", Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf  
2009 "NONPLACE dot", Sankt Georg Galerie, İstanbul  
2008 "Işıkizleri", Koleksiyondan Fotoğraflar, Lentos Kunstmuseum, Linz  
2008 "je m'appelle apel/benim adım apel", Tütün Deposu/Galeri Apel, İstanbul  
2007 "CANEVINE dot", Galerie Nev, Ankara  
2007 "KİTABESİ dot / INSCRIPTION dot", AKBANK Sanat, İstanbul  
2005 "Alternative Paradise", 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
2005 "place.", MAM Mario Mauroner, Contemporary Art, Viyana  
2004 "yurt tutmuş dot", MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Viyana  
2004 "+ positive", 2. Merano Sanat Bienali, Merano  
2004 "HOMELIKE dot", Galerie Atrium ed Arte, Viyana  
2001 "at home", Gallery1756, Şikago; Gallery Concordia, New York  
2000 "SELF-white-EVIDENT", Urart, İstanbul

## Ausgewählte Ausstellungen

- 2010 „+ unendlich, ein Ausschnitt aus der Sammlung von Ebru Özdemir“, Cermodern, Ankara
- 2010 „eingeschrieben“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
- 2009 „NONPLACE dot“, Sankt Georg Galerie, Istanbul
- 2008 „Lichtspuren“, Fotografie aus der Sammlung, Lentos Kunstmuseum, Linz
- 2008 „je m'appelle apel/mein name ist apel“, Tütün Deposu/Galeri Apel, Istanbul
- 2007 „CANEVINE dot“, Galeri Nev, Ankara
- 2007 „KITABESI dot / INSCRIPTION dot“, AKBANK Sanat, Istanbul
- 2005 „Alternative Paradise“, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa
- 2005 „place.“, MAM Mario Mauroner, Contemporary Art, Wien
- 2004 „yurt tutmusch dot“, MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien
- 2004 „+ positive“, II. Biennale kunst Meran, Meran
- 2004 „HOMELIKE dot“, Galerie Atrium ed Arte, Wien
- 2001 „at home“, Gallery 1756, Chicago; Gallery Concordia, New York
- 2000 „SELF-white-EVIDENT“, Urart, Istanbul



ÖTEKİ dot / OTHER dot  
Metal, ince çelik sicim, ayna  
190 x 175,5 x 123,5 cm, 2010  
ÖTEKİ dot / OTHER dot  
Metall, feines Stahlseil, Spiegel  
190 x 175,5 x 123,5 x cm, 2010

İlgimi çeken mimari ve insan ilişkisi. Mekânı keşfetmek benim için dönüm noktası oldu, ardından da mekân ve nesne ilişkisini. Yapıtları, mimari ana formları "dot" olarak adlandırdığım küre formlar ile çözerek ve bağlı oldukları, alışıla gelmiş buldukları yerlerinden kopararak; göç, hareket, yerleşik düzen ve aidiyet konularını sosyolojik bir bakış açısı ile mimari üzerinden tanımlamakta ve sorgulamaktayım.

Yanyana var olamayacak karşıt ilişkileri eş zamanda mekâna yerleştirebilmek... Geçmiş ve bugün, boş ve dolu, parça ve bütün, gerçek ve sanal, özellikle parçalanmış ve inşa edilen/kurulan gibi..

Yersiz yer alabilmek, var olmak beni gittikçe daha yakından ilgilendiriyor.

Vor allem interessiert mich die Beziehung zwischen Mensch und Architektur. Der Wendepunkt für meine Arbeit war die Entdeckung des Raumes, folglich dessen Beziehung zum Objekt selbst. Ich löse die Bauwerke, die architektonischen Grundformen in Kugelformen auf, die ich mit „dot“ erkläre und entorte die Architektur von ihrem festen Standort. Somit definiere ich Inhalte wie Migration, Mobilität, Selbsthaftigkeit und Zugehörigkeit über die Architektur, mit einer soziologischen Betrachtung und stelle sie gern in Frage.

Gegensätzliche Beziehungen und deren Unmöglichkeit nebeneinander zu existieren gleichzeitig im Raum darzulegen; wie die Vergangenheit und Gegenwart, die Leere und Fülle, der Teil und das Ganze, das Virtuelle und Reale und insbesondere die Konstruktion und Dekonstruktion zugleich..

Die Möglichkeit platzlos Platz zu nehmen, fasziniert mich immer mehr.





ÖTEKİ dot / OTHER dot (Detail)  
Metal, ince çelik sicim  
190 x 175,5 x 123,5 cm, 2010  
ÖTEKİ dot / OTHER dot (Detail)  
Metall, feines Stahlseil  
190 x 175,5 x 123,5 x cm, 2010



Vuruş, kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm, 2009  
der Tritt, Mischtechnik auf Papier, 100x70 cm, 2009

# NILBAR GÜREŞ

(1977)

2000-2002 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Baskı Bölümü  
1996-2000 Marmara Üniversitesi, İstanbul, Resim Bölümü

2000-2002 Akademie der bildenden Künste Wien, MKL für Malerei und Grafik  
1996-2000 Marmara Universität, İstanbul, MKL für Malerei

## Seçilmiş Sergiler

- 2010 "Starter", Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler, Arter, İstanbul  
2010 "Derrière le rideau, une génération hors d'elle...", École des Beaux-Arts, Paris  
2010 "Tactics of Invisibility", Gallery TBA 21, Viyana  
2009 "Unknown Sports; Indoor Exercises", Salzbuger Kunstverein, Salzburg  
2009 "Performans ve cinsiyet, politika, sosyal sorular ve kültürlerarası araştırmalar",  
Fotogalerie, Viyana  
2009 "İnsan Neyle Yaşar?", 11. Uluslararası İstanbul Bienali  
2009 "Red Thread", TANAS, Berlin  
2009 "The Seen and The Hidden: Dis\_covering The Veil", Austrian Cultural Forum,  
New York  
2009 "Pozisyonlar", Drei Drostei- Haus des Barock und der Moderne, Pinneberg  
2009 "Haksız Tahrik", Hafriyat Karaköy, İstanbul  
2008 "Hareket eden resimler", Deutsches Filmmuseum, Frankfurt  
2008 "Try, Live" / "Photonic Moments", Gallery Photon, Ljubljana  
2008 "Urban Jealousy", Birinci Gezici Tahran Bienali, Hafriyat, İstanbul

## Ausgewählte Ausstellungen

- 2010 „Starter“, Werke aus der Sammlung für zeitgenössische Kunst der Vehbi Koç  
Stiftung, Arter, İstanbul  
2010 „Derrière le rideau, une génération hors d'elle...“, École des Beaux-Arts, Paris  
2010 „Tactics of Invisibility“, Gallery TBA 21, Wien  
2009 „Unknown Sports; Indoor Exercises“, Salzbuger Kunstverein, Salzburg  
2009 „Performance und Gender, Politik, soziale Fragen und Intercultural Studies“,  
Fotogalerie, Wien  
2009 „Womit lebt der Mensch?“, 11. Internationale İstanbul Biennale  
2009 „Red Thread“, TANAS, Berlin  
2009 „The Seen and The Hidden: Dis\_covering The Veil“, Austrian Cultural Forum, New York  
2009 „Positionen“, Drei Drostei- Haus des Barock und der Moderne, Pinneberg  
2009 „Ungerechte Provokation“, Hafriyat Karaköy, İstanbul  
2008 „Bewegte Bilder“, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt  
2008 „Try, Live“ / „Photonic Moments“, Curator Gulsen Bal, Gallery Photon Ljubljana  
2008 „Urban Jealousy“, Erste Wanderbiennale Teheran, Hafriyat, İstanbul

Kadınlardan aldığım çeşitli nesnelere ve kumaşlar ilham kaynaklarımın başında gelir. Aynı şekilde, geçmişim ile bağlantısı olan yerler, hatıralar, bugün, politika ve insan ilişkileri sanat üretimimi harekete geçirmede etkindir...

#### Bilinmeyen Spor Dalları

Kabul edelim, kaygan saten kanepeler üzerinde birbirimize süslü çörekler yedirmemizde ya da yatak odasında lohusa teyzemizin göğsünden henüz akan sütün tadına bakmak istememizde bir *queer*'lik var. Bir de temizlikte, tatbik edilen tüm o köleliğin içinde, sporcu kariyeri yapmak için büyük bir potansiyel var. Hepimiz, cam silmek yerine yüksek atlama yapabilir, alışverişe koşuşturmak yerine kısa mesafe koşuda yarışabilir, kardeşlerimizi kucığımızda taşımak yerine gülleci olabilirdik. Sizin bilmediğiniz sporlar, bilmediğiniz spor dalları var. Her oturma odası birdenbire bir hipodroma ve her yatak odası beklemedik bir anda bir boks ringine dönüşebilir, kuvvetle mümkündür...



Buz Hokeyi, kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm, 2009  
*Eishockey, Mischtechnik auf Papier, 100x70 cm, 2009*



Serbest Hareketler, kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm, 2009  
*Freie Bewegungen, Mischtechnik auf Papier, 100x70 cm, 2009*

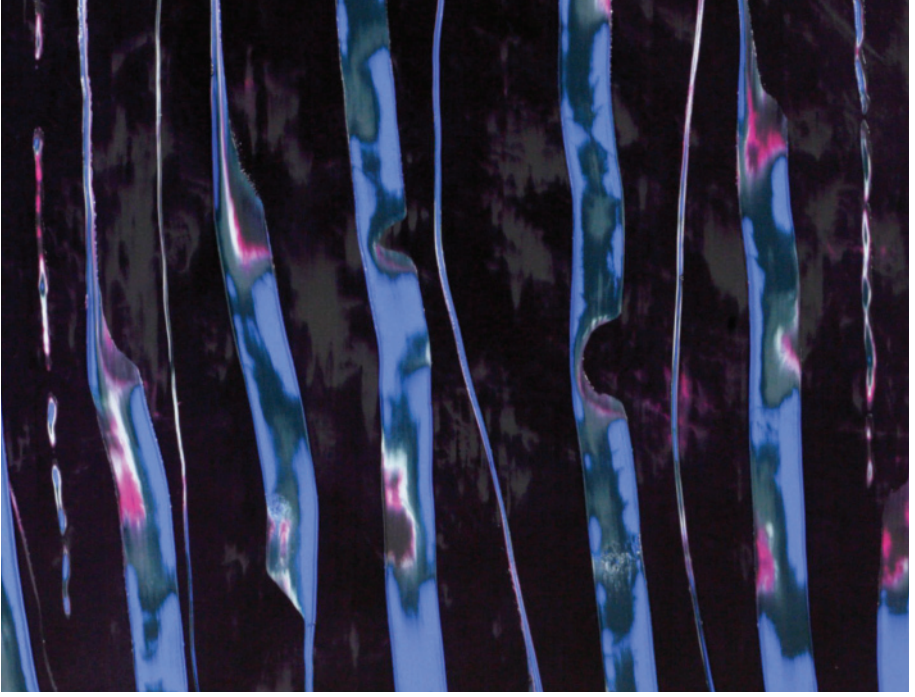
Mich inspirieren in erster Linie Gegenstände oder Stoffe die ich von Frauen erwerbe, aber auch Orte meiner eigenen Vergangenheit, Erinnerungen, Gegenwart, Politik und menschliche Beziehungen...

#### Unbekannte Sportarten

Wenn wir uns auf den rutschigen Satinsofas mit Torten füttern oder im Schlafzimmer die Muttermilch der frisch entbundenen Tante kosten wollen ist da ein Homosein, ein Queersein. Ebenso liegt im Putzen, im Sklavinnen-Dasein großes Potenzial für eine Sportlerinnenkarriere! Statt Wischmopp-Fensterputzerin hätte aus uns eine Hochspringerin, statt Zum-Greißler-Läuferin eine Sprinterin, statt Unsere-Geschwister-im-Arm-Halterin eine Kugelstoßerin werden können. Es gibt Sportarten und Sporträume, von denen Ihr nichts wisst. Das Wohnzimmer birgt in sich die Möglichkeit, plötzlich zum Hippodrom, das Schlafzimmer unvermittelt zum Kampfring zu werden...



Sumo ve Oklava Sanatı, kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm, 2009  
*Das Sumo und Kunst des Oklava, Mischtechnik auf Papier, 100x70 cm, 2009*



İsimsiz, Diptik (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 190x500 cm, 2010  
*ohne Titel, Diptychon (Detail), Öl auf Leinwand, 190x500 cm, 2010*



# AHMET ORAN

(1957)

1985-87 Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu, Resim Bölümü  
1980-85 Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu, Resim, Vitray ve Baskı Bölümü  
1977-80 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü

1985-87 Hochschule für angewandte Kunst Wien, MKL für Malerei  
1980-85 Hochschule für angewandte Kunst Wien, MKL für Malerei Grafik u. Glasmalerei  
1977-80 Akademie der bildenden Künste Istanbul, MKL für Malerei

## Seçilmiş Sergiler

2010 "İstanbul Next Wave", Berlin Sanat Akademisi  
2009 "Yeni Yapıtlar/Yeni Ufuklar", İstanbul Modern  
2008 Galerie Lukas Feichtner, Viyana  
2007 "Plastic Tree", Dirimart, İstanbul  
2006 "Sanat Salonlarında Göçebeler", Lentos Kunstmuseum, Linz  
2005 MAC Art Gallery, İstanbul  
2005 "Günümüz Avusturya Sanatında Soyutlama", Galerie Goldener Engl, Hall in Tirol  
2004 "Manzaralar", Aşağı Avusturya Modern Sanat Dokümantasyon Merkezi, St. Pölten  
2003 Galerie Figl, Linz  
2002 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul  
2002 "60 Yıl, 60 Sanatçı" Eczacıbaşı Sanal Müzesi, İstanbul  
2000 "doğu-batı DİVANI", Museum auf Abruf (MUSA), Viyana  
1999 "İstanbul Gidiş-Dönüş II", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul

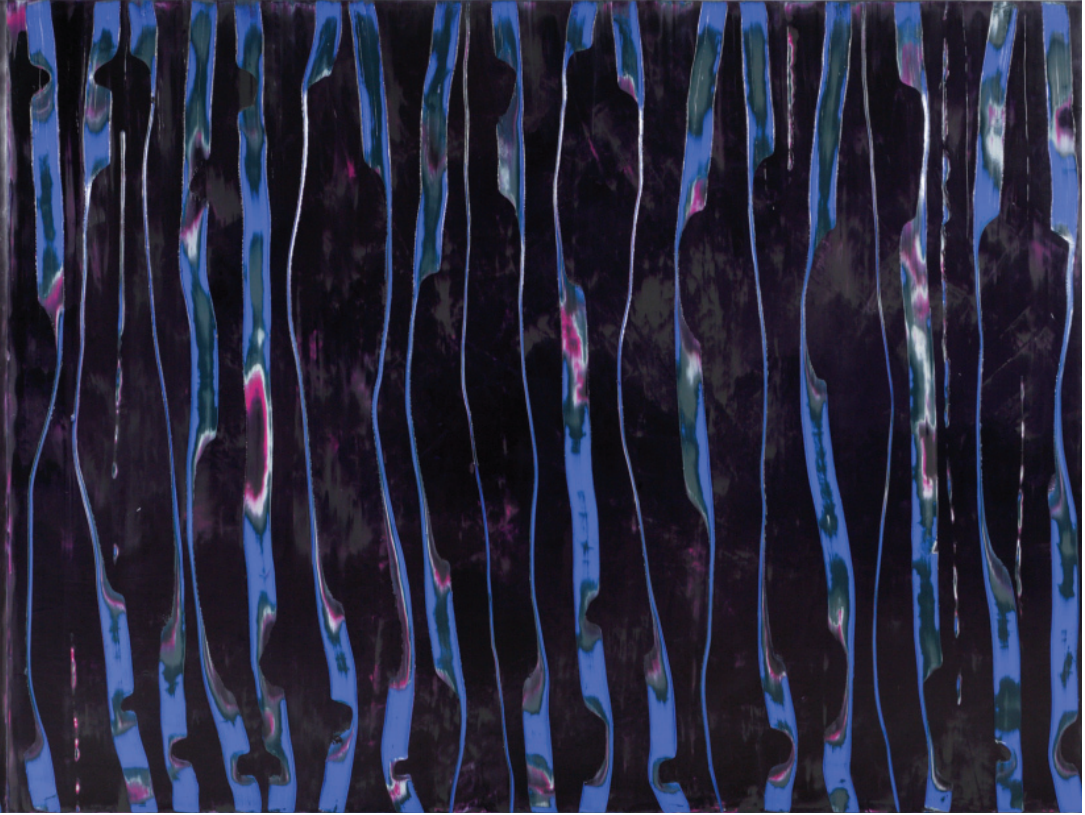
## Ausgewählte Ausstellungen

2010 „İstanbul Next Wave“, Akademie der Künste, Berlin  
2009 „Neue Werke/Neue Aussichten“, Istanbul Modern Museum für Moderne Kunst  
2008 Galerie Lukas Feichtner, Wien  
2007 „Plastic Tree“, Dirimart, İstanbul  
2006 „Nomaden im Kunstsalon“, Lentos Kunstmuseum, Linz  
2005 MAC Art Gallery, İstanbul  
2005 „Abstraktion in der Österreichischen Gegenwartskunst“, Galerie Goldener Engl, Hall in Tirol  
2004 „Landschaft“, Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für moderne Kunst, St. Pölten  
2003 Galerie Figl, Linz  
2002 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul  
2002 „60 Jahre, 60 Künstler“, Eczacıbaşı Virtuelles Museum, İstanbul  
2000 „west-östlicher Diwan“, Museum auf Abruf (MUSA), Wien  
1999 „İstanbul Hin und Zurück II“, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul

„Önemli olduđu kadar zor görevimizi geređince yerine getirebilmek için evrende yordamla ilerleyebilmemizi sađlayan görmek, bilmek, inanmak, sezme gibi yetilerimizin tümünü birden etkin kılmak zorundayız.“ (J.W. von Goethe)

„Schauen, Wissen, Ahnen, Glauben und wie die Fühlhörner alle heißen, mit denen der Mensch ins Universum tastet, müssen denn doch eigentlich zusammenwirken, wenn wir unseren wichtigen, obgleich schweren Beruf erfüllen wollen.“ (J.W. von Goethe)





İsimsiz, Diptik, tuval üzerine yağlıboya, 190x500 cm, 2010  
ohne Titel, Diptychon, Öl auf Leinwand, 190x500 cm, 2010



Karadeniz 3(2)

Fotoalugrafie yzeybaskı, fotopolymer yksekbaskı, iris baskı, 171x98 cm, 2010

Schwarzmeer 3(2)

Fotoalugrafie Flachdruck, Fotopolymerhochdruck, Irisdruck, 171x98 cm, 2010

# ZEKERİYA SARIBATUR

(1958)

1991'den bu yana Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Desen ve Baskiresim Bölümü, taşbaskı ve deneysel baskı teknikleri öğretim görevlisi  
1990/1999 Viyana Şehri Ödülü  
1990 Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu, Resim Bölümü  
1982-1990 Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu, Resim Baskı ve Vitray Bölümü  
1979-1982 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü

Seit 1991 unterrichtet an der Universität für angewandte Kunst in Wien, Institut für  
Bildende Kunst, Abteilung Grafik und Druckgrafik, Lithografie und experimentelle  
Kombinationstechniken  
1990/1999 Preis der Stadt, Wien  
1990 Hochschule für angewandte Kunst Wien, MKL für Malerei, Diplom mit Auszeichnung  
1982-1990 Hochschule für angewandte Kunst Wien, MKL für Malerei Grafik u.  
Glasmalerei  
1979-1982 Akademie der bildenden Künste Istanbul, MKL für Malerei

## Seçilmiş Sergiler

2009 "Kontrast", Galeria Lamelli, Krakow  
2006 "Kesikler", Galerie Exner, Viyana  
2006 Uluslararası Grafik Sanatlar Triennali, Künstlerhaus, Viyana  
2002 "3 Yol", Galerie Exner, Viyana  
2000 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Gravür Koleksiyonu Kabinesi, Viyana  
2000 "doğu-batı DİVANI" Museum auf Abruf (MUSA), Viyana  
1999 Arthothek, Avusturya Başbakanlık Koleksiyonu  
1999 "Anların Aynası", Avusturya Büyükelçiliği, Washington D.C.

## Ausgewählte Ausstellungen

2009 „Kontrast“, Galeria Lamelli, Krakow  
2006 „Einschnitte“, Galerie Exner, Wien  
2006 Internationale Grafik Triennale, Künstlerhaus, Wien  
2002 „3 Wege“, Galerie Exner, Wien  
2000 Sammlung des Kupferstichkabinettes der Akademie der bildenden Künste, Wien  
2000 „west-östlicher Diwan“, Museum auf Abruf (MUSA), Wien  
1999 Arthothek, Sammlung des Bundeskanzleramtes, Österreich  
1999 „Spiegelglas der Augenblicke“, Österreichische Botschaft, Washington D.C.

“Bir eserin ortaya çıkış süreci, en az o eserin içeriği kadar, hatta belki içerikten de daha anlamlıdır bence. Peki nerededir bu anlam? Görsel ve zihinsel uğraştırıcıdır, yeni bir şey yaratmaktadır.” (Jasper Johns)

Geleneksel ve modern teknikleriyle baskı resim benim için büyük bir deney alanıdır. Bu alanda çalışırken, aynı eseri tekrar tekrar üretmek yerine, her eseri bir “orjinal” haline getiriyorum. Çalışırken yaptığım anlık müdahaleler ve çoğalttığım motifler aracılığıyla resimlerin anlamlarında neyin değiştiğini araştırıyor, sorguluyorum.

„Ich meine, dass während einer Arbeit den Vorgängen genauso viel, wenn nicht mehr, Bedeutung zukommt, als der Aussage eines Bildes. Und worin läge die Bedeutung? Vielleicht in der visuellen und intellektuellen Aktivität. Neuerschaffung.“ (Jasper Johns)

Die Druckgrafik, die traditionellen und insbesondere die modernen Techniken sind für mich ein grosses Experimentierfeld. Dadurch, daß ich auf eine Auflage verzichte, obwohl es möglich ist, werden die Arbeiten wie Originale ausgeführt. Spontanes Eingreifen während der Arbeit und der Einsatz wiederholter Formen ermöglichen mir, die Veränderungen der Aussagen in den Bildern zu erforschen.



Karadeniz 2  
Fotoalugrafi yüzejbaskı, fotopolimer yüksekbasıkı, iris basıkı, 171x98 cm, 2010  
Schwarzmeer 2  
Fotoalugrafie Flachdruck, Fotopolymerhochdruck, Irisdruck, 171x98 cm, 2010



İsimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm, 2009  
*ohne Titel, Öl auf Leinwand, 90x70 cm, 2009*



# KEMAL SEYHAN

(1960)

1987-1996 Viyana Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu, Resim Bölümü, ödülle diploma  
1985-1987 Viyana Üniversitesi, Sanat Tarihi ve Felsefe Bölümü  
1978-1981 İstanbul Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

1987-1996 Hochschule für angewandte Kunst Wien, MKL für Malerei, Diplom mit  
Auszeichnung  
1985-1987 Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte und Philosophie  
1978-1981 Bosphorus Universität İstanbul, Institut für Soziologie

## Seçilmiş Sergiler

2010 Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf  
2009 "Yeni İşler", artSümer, İstanbul  
2009 "Contemporary İstanbul" Çağdaş Sanat Fuarı, artSümer  
2009 "second encounter", artSümer, 11. Uluslararası İstanbul Bienali paralel etkinliği  
2008 artSümer, İstanbul  
2007 "Açık Sanatçı Stüdyoları", BM Suma, İstanbul  
2005 Galerie Gabriel, Viyana  
2005 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul  
2004 "21. Yüzyıl", 20-er Haus, Viyana  
2002 "T-art", Galerie AAI, Viyana  
2000 "doğu-batı DİVANI", Museum auf Abruf (MUSA), Viyana

## Ausgewählte Ausstellungen

2010 Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf  
2009 „Neue Werke“, artSümer, İstanbul  
2009 „Contemporary İstanbul“ zeitgenössische Kunstmesse, artSümer  
2009 „second encounter“, artSümer, Paralellveranstaltung zur 11. Internationalen  
İstanbul Biennale, İstanbul  
2008 artSümer, İstanbul  
2007 „Offene Künstlerateliers“, BM Suma, İstanbul  
2005 Galerie Gabriel, Wien  
2005 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul  
2004 „21. Jahrhundert“, 20-er Haus, Wien  
2002 „T-art“, Galerie AAI, Viyana  
2000 „west-östlicher Diwan“, Museum auf Abruf (MUSA), Wien



İsimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 200x280 cm, 2009  
*ohne Titel, Öl auf Leinwand, 200x280 cm, 2009*

Tek tek her katman arası düzleştirip sıvıdığım zamandır -içinde ve aracılığıyla işi oluşturan- mekânı yaratan.

Was ich zwischen den einzelnen Schichten glätte ist die Zeit -in und aus der die Arbeit entsteht- die Raum schafft.





Legs  
Tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm, 2010

Legs  
Öl of Leinwand, 40x50 cm, 2010

# NAZIM ÜNAL YILMAZ

(1981)

2005-2010 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü  
1999-2005 Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

2005-2010 Akademie der bildenden Künste Wien, Ordinariat für bildende Künste  
1999-2005 Universität Anadolu, Fakultät für bildende Künste, Ordinariat für Malerei

## Seçilmiş Sergiler

- 2009 "Contemporary Istanbul", Çağdaş Sanat Fuarı, Gallery Xist, İstanbul
- 2009 "Viennafair", Çağdaş Sanat Fuarı, Ve.Sch/Görsel sanatlar için mekân, Viyana
- 2009 "Made in Turkey", Türkiye'den Çağdaş Sanat: 1978-2000, St. Trinitatis Kilisesi, Drostei Museum ve Ernst Barlach Museum, Hamburg
- 2008 "Bizimle burada", Forum Stadtpark, Graz
- 2008 "Başka bir bakış ile", Ausstellungshalle, Frankfurt
- 2008 "Dear Anus", Avusturya Görsel Sanatçılar Birliği VKÖ, Viyana
- 2007 Georg Eisler Ödülü, Kunstforum BACA, Viyana
- 2007 "Basel Liste", Çağdaş Sanat Fuarı, Kunstbüro, Basel
- 2007 "Real - Young Austrian Art", Kunsthalle Krems, Krems
- 2006 "Basecamp-2", Merano Arte, Merano
- 2005 "Yeni Öneriler/Yeni Önermeler", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul

## Ausgewählte Ausstellungen

- 2009 „Contemporary Istanbul“, zeitgenössische Kunstmesse, Gallery Xist, İstanbul
- 2009 „Viennafair“, zeitgenössische Kunstmesse, Ve.Sch/Raum für bildende Kunst, Wien
- 2009 „Made in Turkey“, Positionen türkischer Kunst 1978-2000, Hauptkirche St. Trinitatis, Drostei Museum und Ernst Barlach Museum, Hamburg
- 2008 „Hier Bei Uns“, Forum Stadtpark, Graz
- 2008 „Mit anderem Blick“, Ausstellungshalle, Frankfurt
- 2008 „Dear Anus“, Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs VKÖ, Wien
- 2007 Georg Eisler Preis, Kunstforum BACA, Wien
- 2007 „Basel Liste“, zeitgenössische Kunstmesse, Kunstbüro, Basel
- 2007 „Real - Young Austrian Art“, Kunsthalle Krems, Krems
- 2006 „Basecamp-2“, kunst Meran, Meran
- 2005 „Neue Vorschläge/neue Positionen“, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul

Bir ressam olarak tekniğin temel dilini de önemseyerek, aile, cinsellik, doğa ve politika gibi temaları ele alıyorum. Batı sanat tarihine de yer yer gönderme yaptığım çalışmalarım da, güncel olana ve sanatçının bunun karşısındaki bireysel konumlanışına, şiirsel ve eleştirel dikkat çekme kaygısı güdüyorum.

Kendi bedenimi sık sık model olarak kullandığım çalışmalarım otoportre ya da bir kimlik tasvirinden öte özdeşlik kurma yoludur. Açıkça Batı yağlıboya resim geleneğine dayanan okunaklı ve ikonografik bir kompozisyon, izleyiciyi tavlama adına benim için önemli elementlerdir.

Kaçınılmaz ancak teşhir edilebilir bir Batı geleneğinin mirasçısı olarak, sanatın misyonundan, dahası avantgard ve en özgün çıkışların dahi sanat piyasası tarafından kolayca yutulduğu bir süreçten sonra, *kitsch* olmayan bir resmin yapılabileceğinden şüphe duyuyorum. Buna rağmen, izleyiciye saygı gereği, sosyal ve politik olan kadar, Estetikle de ilgilenen etik bir anlayışla yapılabilecek sanata inanmaya çalışıyorum.



Still Life  
Tuvâl üzerine yağlıboya, 50x40 cm, 2010  
Still Life  
Öl ouf Leinwand, 50x40 cm, 2010

Ich setze mich mit Themen wie Familie, Sex, Natur und Politik auseinander, wobei ich als Maler die grundsätzliche und fundamentale Sprache des Mediums behandle. Auf die Kunstgeschichte verweisend, möchte ich in den meisten meiner Arbeiten, lyrisch und kritisch, auf das Alltägliche und die individuelle Positionierung des Künstlers aufmerksam machen.

Von diesem Ansatz ausgehend ist meine Malerei, für die ich meinen eigenen Körper als Modell einsetze, jenseits eines Autoportraits oder einer Identitätsdarstellung und vielmehr ein Weg des sich Hineinversetzens. Lesbare, ikonographische Kompositionen und deutliche, von westlicher Malereitradition geprägte Ölmalerei sind dabei wichtige Elemente für mich, um die BetrachterInnen zu packen.

Als Erbe einer unvermeidlichen aber jedoch entblössbaren westlichen Tradition, habe ich Zweifel über die Mission der Kunst und darüber hinaus, ob man ein Gemälde schaffen kann ohne kitschig zu sein, nachdem selbst die äußerst authentischen oder avantgardistischen Bereiche der bildenden Kunst vom pekuniären Geist der Kunstindustrie ergriffen worden sind. Nichtsdestotrotz versuche ich an eine Kunst mit ethischem Inhalt zu glauben, die sowohl mit sozialen und politischen Ideen in Beziehung steht, wie auch mit Ästhetik als Grundvoraussetzung der Kommunikation mit BetrachterInnen arbeitet.





Victim of Nature  
Tuval üzerine yağlıboya, 160x125 cm, 2008

Victim of Nature  
Öl ouf Leinwand, 160x125 cm, 2008

FATİH AYDOĞDU  
SONGÜL BOYRAZ  
CANAN DAĞDELEN  
NİLBAR GÜREŞ  
AHMET ORAN  
ZEKERİYA SARIBATUR  
KEMAL ŞEYHAN  
NAZIM ÜNAL YILMAZ

İnsanın hem bir sanatçı, hem de bir ülkenin temsilcisi olarak anlaşılması için hangi beklentilerin yerine getirilmesi gerekir? Bir sanat eseri yurdunun gelenekleriyle eleştirel bir tartışma yürüttüğü ya da bu gelenekleri öncelediği zaman mı çağına uygun ve ilerici olarak algılanır yalnızca? Yoksa günümüz sanatı amaçlardan tümüyle bağımsız olarak, teknik, yüzey, ışık, mekan ya da alan gibi, kendi ortamına içkin temalarla da ilgilenebilir mi? Dahası, bir sanat eserinden herhangi bir şey beklemek meşru mudur?

Welche Erwartungshaltungen müssen erfüllt werden, wenn man zugleich als KünstlerIn wie auch als VertreterIn eines Landes rezipiert wird? Wird es nur dann als zeitgemäß und progressiv wahrgenommen, wenn es sich mit den Traditionen seines Heimatlandes kritisch auseinandersetzt oder diese antizipiert? Oder darf sich die Gegenwartskunst nicht auch völlig zweckemanzipiert mit den jeweiligen medienimmanenten Themen wie Technik, Oberfläche, Licht, Raum oder Fläche beschäftigen? Ist es überhaupt legitim etwas von einem Kunstwerk zu erwarten, der Kunst die Funktion...



GALERİnev ARŞİV



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