

Türkiye'deki güncel sanatın ana damarlarından biri, eviçi (mahrem) ve sokak (dışarı) arasındaki gerilimden beslenir. Art arda gelen travmaları aynı anda yaşayan bu coğrafyada, "özel" ve "kamusal" olanın, Batı Avrupa'da yapılandırıldığı gibi ikililik üzerinden tarif edilmesi olası değildir. İkililiğin tarifi için, kullanılan terimlerin, karşıt, karşılıklı ve uygulanabilir olması gerekir. Oysa, bu coğrafyada "kamusal" "public" sözcüğünün türkçesi değildir. "Private"a karşılık olarak ise "özel" yerine "ev içi/mahrem" gibi terimlerin uyarlanması da farklı bir olgudan söz edildiğini imler. Tariflerimizi eksikliklere (örneğin doğunun, batının eksikliği gibi tanımlanması) ve önceden verilmiş referans noktalarına (özel-kamusal) göre yapmak yerine, farklı durumları ifade eden yeni terimleri kışkırtmak gerekir.

"Yerleşmek", coğrafyanın, kentleşmenin ve farklı tarihlerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak ne tarz bir üretimi zorladığıyla ilgilenmiyor, burada önemli olan, farklılık gösteren üretim tarzlarının bize yaşam hakkında ne tür ipuçları verebileceğidir.

Özel mekanın, kamusal olanın yararına arındırılması (Avrupa sosyal demokrasisi ve refah toplumu) ve kamusal mekanların gün geçtikçe özel mülkiyetin denetimine devredilmesi ve küresel kentlerde başgösteren deneyim ekonomileri üzerine söylenecek çok şey var. Ama, başka sorunsallar da söz konusu: Sokak ve eviçi; kırsal kesimin ani ve uzak erimli kentleşmesi; geleneksel kültürlerin kentsel üsluplara olan direnci ve verili kentsel düzeni bükmesi; müslüman ya da tutucu-egemen kentsel düzenin kendine özgü oluşumu gibi... Bu ve bunun gibi olgular, nesnelere trafiğinin dokusunu ve bedeninin sosyal alandaki düzenlenme ve denetlenme biçimlerinin de belirleyicileridir.

"Yerleşmek", Türkiye'den ve Türkiye bağlamında çalışmış olan sanatçılardan bir dizi yapıt ve öneri sunmakta. Serginin damarları, evin ve sokağın maddi düzenlenişindeki değişim, iç ve dış göçler, kanun dışından ziyade, kanun karşıtı kapitalizmin, dolayısıyla öteki küreselleşmenin coğrafyası, kendiliğinden düzen, verili düzene uyum sağlama ve geleneklerin sürdürülmesindeki sorunsallar; görselliğin inşası ve son olarak da kamusal mekanın sahiplenme biçimleridir.

Türkiye'deki bir çok sanatçının nezaketi, mazbutluğu ve yaşam koşullarını olduğu gibi kabul etmeleri beni hep şaşırtan bir durum olmuştur. "Kul olma" durumunu andıran bu davranış biçimi oldukça yaygındır ve entelektüel alana da yayılmış durumdadır. İnsanları depolitize eden ve vurdumduymaz hale getiren 12 Eylül'ün buna neden olduğu söylenebilir. Ancak bu, 1980lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ve daha önceden görülmediği kadar beden sunumuna ve teşhirine

temayüllü, zamanın Tan gazetesi gibi edepsiz bir yayınla örtüşen yeni sosyal sınıf olgusunu açıklamakta yetersiz kalır. Bu türden yayınlar yeni bir kültürü üretirken, aynı zamanda onu yansıtıyorlardı.

Alçakgönüllülük, duygu sezisi ve utanç duygusu uçup gitmişti. Doğrudan siyasi katılım ortadan kalkmış ve narsisizm çağıyla kesişen bir çeşit bireysel siyasete geçilmişti. Bu iki üç cümlenin, askeri diktatörlükten Anavatan yıllarına geçişin özeti gibi olduğu söylenebilir. Bu nedenle, yaşam koşullarını olduğu gibi kabullenme olgusunu darbenin bir sonucu olarak değerlendirmek eksik kalacaktır, bu durum çok daha derin ve güçlü bir olguya bağlı olabilir. Dolayısıyla, "hep böyle miydi" sorusu meşru, ancak yanıtını bilmediğim bir sorudur. Kentli bir sanatçı için kadercilik beklenmedik bir durum, ama bu coğrafyayı imleyen olgulardan biridir aynı zamanda. Buradaki birçok sanatçı avant-garde olmayan'ın bir örneğidir. Sistemden çarpışarak çıkmanın olasılığı bile düşlen(e)miyor, aleni suçlara ve yol haritalarına rağbet edilmiyor.

Özgün olduğu varsayılan bir coğrafya üzerinden, eksik olduğu varsayılan bir başka coğrafyayı tarif etmeye çalışmıyorum. İkisi arasında belli işleyimsel ortaklıklar olup olmadığını anlamaya çalışıyorum. Burada sanatın sunulduğu, paylaşıldığı ve hatta değiş tokuş edildiği yeri tartışmaya başlıyoruz. Bu sunuşun gerçekleştirildiği yer ise şüphesiz kamusal bir alan olmalı. Her organize toplumda, kamusal olarak tanımlanabilen alanlar vardır. Düzenli olmasa da, eğer böylesi bir alanın varlığından şüphe duyuyorsak, güncel sanatın olanaklılığından da söz edemeyiz.

Dikkatimizi iletişim noktalarına, yani kamusal alana yönlendirmek yerine, işlerin düşünüldüğü ve tasarlandığı yere, ev içine bakalım. Yapıtların sadece kendisine değil, ne tür koşullarda ve ne tür aciliyetlerde ortaya çıktığına da dikkat etmek zorundayız. Sanatçının yaşam biçimiyle, işi arasında oluşan alan ve bu alanın ilettiği farklılık ilgimi çekiyor. Geçici bir süre için, algılama gereçlerimizi değiştirmeye çalışıyorum.

Uzaktan bakıldığında, sergideki kimi sanatçıların, aralarındaki farklara karşın, muhafazakar terbiyeye meyilli oldukları açık: örneğin, Bülent Şangar ve Aydan Murtezaoğlu kendini yenileyen, kabullenilmiş normları sürdürüyorlar, riske atılmıyorlar. Ne kendi kararlarıyla sürgüne çıkmış, ne serserice yurtdışına gitmiş ne de orada sefil halde kalmışlar. Şangar kesinlikle Türkçe dışında bir dil öğrenmeye niyetli değil. Murtezaoğlu ise, kendini tanıtmada konusunda oldukça çekingen. İşlerine baktığımızda: Şangar, ailesini neredeyse tüm fotoğraflarında, acilen ulaşabileceği ve yakınında duran hazır bir malzeme olarak kullanıyor.

Bu, Osman Hamdi'nin kendi imgesini ve ailesinin bireylerini çeşitli kılıklarda kullanmış olduğu yapıtları hatırlatabilir. Hamdi ve Şangar arasındaki ayırım, Şangar'ın "tablolar"ındaki sahnelerin gerçek olma olasılığı taşıması: ailenin bir tür faciaya kurban gitmesi; oğulun, delirip ailesini katletmesi; soba zehirlenmesi; silahı belinde dua eden mafya babası; dayığı kabullenmiş genç kız. Osman Hamdi'nin kodlarını değiştirdiği görüntü ise olağandışı bir duruma işaret eder. Tefekküre dalmış Müslüman bir din adamının, Rodin'in düşünen adamına nazire olarak, bedenini gayet Avrupalı bir biçimde düzenlemesi, ya da genç bir kadının baştan çıkarıcı bir poz içinde, neredeyse rahlenin üzerinde yükselmesi! Şangar'ın temsilleri ise, sınıflarını ve ortamlarını aşmaya çalışmazlar. Şangar için dışarıdan kolayca etkilenen bir yer olan ev, toplumun tuhaf bir mikrokozmosudur. Referansları ise 1980 ve 90ların Türkiye'sinde yaygın olan pespaye gazeteciliğin bu iç dünyaya yansımalarından çıkar.

Tina Carllson'un Ankara'da belli bir süre kızıyla beraber, kayınvalidesinin evinde geçirdiği süreçten çıkan fotoğrafları ise yukarıdakine tamamen zıt bir olgudur. Bir Türklerle evli olan Carllson'un, kendisinin ve küçük kızının çektiği fotoğraflardan oluşturduğu konstelasyon, tuhaf açılardan çekilen, belgesel temasından tamamen arındırılmış, garip ama ince detaylar içerirken, güçlü bir kapanmışlık duygusu uyandırmaktadır. Görüntülenen sahneler, kadınların zamanlarının büyük bir kısmını geçirdikleri alanlardan oluşuyor. Günlük işler bunaltıcı, tüm ev bir üretim alanına dönüşüyor, sebzeler yemek odasında soyuluyor, burası aynı zamanda geçici bir ipin üzerinde kurumaya bırakılmış çamaşırların bulunduğu yer. Akşam olunca, her şey kusursuz bir biçime işleyecek. Televizyonun üzerindeki, tozlanmayı engelleyen ince dantel örtüye de alışkınız. Bu hareket süsleme ve aleti koruma içgüdüsünden kaynaklanıyor olsa da, asıl işlevi, dışardan gelen ve televizyondan içeri giren mevzuları evcilleştirmek ve kontrol altına almaktır. Televizyon vericiden ziyade bir özne, pencereler de öyle; yerlerinde duruyorlar ama tüller ve perdelerden dolayı dışarıyı zar zor görünüyor. İşte burada, iki farklı algılama biçiminin güzelliği söz konusu. Sadece anne ve kızın imgelemi arasındaki farklılık değil; bir yandan isimsiz ve bildiğimiz bir ortamdaki ev halkının Kuzey aydınlığı içinde salındırılması, öte yandan Şangar'ın da ait olduğu dünyaya, ironik, içeriden bir bakış.

Murtezaoğlu'nun Top/less'ı yukarıda eğildiğimiz konuya bir falso daha eklemekte. İş, zoraki gülümsemeleriyle donmuş kalmış aile portreleri üzerine temellendirilmiş. Fotoğraf evde, belki de oturma odasını yemek odasından ayıran bölümde çekilmiş, ortasınıfın bir zaman adlandırdığı gibi, salon ve salamanje arasında! Kırmızı bir kazak giymiş küçük kız

haricinde, -sanatçının ta kendisi- hiç bir şey göze çarpmıyor, aydınlatılmış bir bölüm yok, figürler kahverengi ve grinin türlü tonları içerisinde kayboluyorlar. Küçük kız anlık bir canlılık belirtisi gibi, ama o da büyüdükçe diğerlerine benzeyecek. Beyazlar içindeki yaşlı kadın resme demirlemiş, ailenin kader dönüşümünü tamamlıyor. Kırmızıya yakın iki yarım top, kızın göğüslerinin irileşeceği yere iliştirilmiş, arzularını dile getirip cinselliğine sahip çıkacak, olağanüstü sıkıcı bir resmi erotikleştiren ve kısa devre yaratan bir imge. Küçük kız sanatçının 25 sene önceki halidir. Murtezaoğlu bu imaja geri döner ve izleyenin açısından izler. İki yarım top göğüs, adına "geçmiş" dediğimiz ekran üzerinden, yasak aşmayı ve boyun eğişi imliyor: Murtezaoğlu'nun hem karşı geldiği hem de inceden inceye kabul ettiği bir "haddini bilme" durumu. Top/less çarpıcı olsun diye konulmuş bir başlık değil, tam tersine, sosyal alandaki denetime, kaleme alınmamış ama çok iyi bilinen bir dizi kurala değiniyor. Öyleyse, din toplumu nosyonu üzerine konuşabiliriz.

"Özel" olan varsa eğer, karşısında kamusal olan, "anonim" olan, temaşa alanı olarak sokakta "oynayan", kendini "temsil eden" birey de olabilir. İçeriden ya da dışarıdan dışarıya bakabiliriz, ama içeriden içeriye bakmak ve bunu dışarıya sunabilmek olası mı Murtezaoğlu bunu yapıyor. Ama burada, yazar olarak içeride değilim. İçerisini ancak hayal edebilirim; olasıdır ki, ürettiğim düşsel bir "iç".

Yukarıda anlattığım paradigma Halil Altındere'nin erken dönem işlerinde kırılmakta. İşler açık bir şekilde kışkırtıcı. Bu da sanatçıya karşı bireysel ve kurumsal şiddet oluşturuyor. Altındere'ye bu anlamda, avant-garde geleneğinin içerisinden bakılabilir.

Örnek olarak Annem Pop Sanatını Seviyor, Çünkü Pop Sanatı Rengarenk'i ele alalım. Yaşlı kadın yerde rengarenk yorganın ve yastıkların üzerine oturuyor. Elinde tuttuğu kitaba dikkat ve saygıyla bakıyor. Kitabın adı Pop Art. Bir Taschen yayını ve kapağını Andy Warhol'un Marilyn Monroe resimlerinden biri süslemekte. İki kadına aynı anda bakıyoruz, yaşlı kadının edepli ve düzgün duruşu ve Marilyn Monroe'nun haz veren görüntüsü. Zamanımızda yoksulluğun tipik bir simgesi; evlerdeki küçük eşyacıkların ve renklerin bolluğu. Fotoğraftaki odada kurulan renkli evren büyük bir olasılıkla alçakgönüllü ve tarımsal yaşam tarzına değiniyor. Kitap neredeyse kadının eline başkası tarafından tutuşturulmuş gibi. Büyük olasılıkla okuma yazması yok; kitaba bakıyor ama okumuyor. Kadının oturuş konumu bile değişik bir tür okuma biçimini, en iyi olasılıkla ezberden tekrarlamayı anırtıyor. Olsun, çünkü kapaktaki ve odadaki renkler mükemmel bir uyum içerisindedir. Kültürel biçimlerin dolaşimleri hoş bir yanlış anlamaya

bağlı olabilir mi Pop Art'ı okuyabilmek/anlayabilmek için -Nilüfer Göle'nin bir tartışmada belirttiği gibi- köşesinden ayrılıp "anne" olmaktan vazgeçmek durumunda. Ama kadın bel vermiyor. Ayakta durmak, dikilmek ve orayı terk etmek "modern" ego'dan beklenen bir davranıştır. Ancak, Pop Art'ı yaşam alışkanlığından ve ortamından vazgeçmeden okumak sosyal-düşsel bir değişiklik anlamına gelirdi. Sanırım Altındere'nin bulunduğu mekan orası: "üçüncü mekan". Anne'nin ayakları çıplak (evet ressamın annesi). Eve girerken ayakkabılar çıkarılır, dışarıdaki dünyanın tortuları dışarıda bırakılır. Ama dışarı, sinsice kitap aracılığıyla içeri girer ve ressamın odanın içerisindeki varlığıyla çoğalır. Annesinin Pop Art konusundaki yanılma sebeplerinden biri de sanatçıların geleneksel olarak parlak uluslararası yayınlara yüzeyden ulaşma biçimiyle ilgili, ama bu konuya şu an girmeyeceğiz.

Yaşasın Kötülük'te iki adam görüyoruz, biri uzun saçlı. Oynadığı rollerle kendini abartılı bir şekilde özdeşleştirmiş ve hep aynı rolü oynamaya mahkum, ucuz bir Türk filmi karakterine benziyor. Diğerinin cildi daha koyu, sıırım gibi. Her ikisi de bela arıyor. Görüntünün havası 70leri andırıyor, adi güneş gözlükleri, uzun Marlboro sigaralar (70lerde Bulgaristan'dan kaçak getirilen markadan) dudakların ucunda. Marlboro pekala çorapların içine saklanmış olabilir. Salt bu görüntünün içinden o kadar çok görüntü geçiyor ki. 70 başlarında gecekondulu mahallesinden köy çıkışlı kahraman, kaderiyle korkusuzca yüzleşen türden bir kahramandı, kaderi hep ölümdü. Bu durum, devletle başı belaya girmek üzere olan bir kahramanı, Yılmaz Güney'i getiriyor akıllara. Altındere'nin görüntüleri, Güney'in o dönem filmlerine, taklit yerli gangster filmlerindeki rollerine gönderme yapıyor. Güney, daima gettolardan gelen yoksulların tarafındaydı. İnanılmaz derecede cool ya da abartılı bir görüntüsü vardı, bu da izleyenin ne denli önyargılı olduğuna bağlıydı. Güney'in ideoloji-öncesi, isyan etme arzusu Yaşasın Kötülük'ün göndermesi gibi görünüyor.

Yine de, evimizin görece güveni içerisindeyiz ve sanatçılar komplolarını burada kuruyorlar. Evin, komploların düşlendiği bir yer olarak kullanılması birçok sanatçının eserinde yinelenmekte. Ev, bir kimliklilik biçimi olarak "haddini bilmek"le, "hürleşmeci bireysellik" arasında bir nefes alma alanı sağlıyor.

Polis baskınları, soba zehirlenmeleri, ve depremler düşünülduğünde, iç mekanın o kadar da güvenli olmadığı belli. Ama bu alan spekülasyonun ve esinlenmelerin oluştuğu asıl yer. İyice özetlemek gerekirse, modern zamanlarda "yerel" sanatçı, modernizm deneyimini tekrar yaşırdı. Dış kabuk avant-garde idi, ama iç evcildi, ve yaşam tutumuyla üretim

arasında, şaşırtıcı ve inandırıcı olmayan bir mesafe vardı. Şimdilerde ise ev ve iç mekanda olmak, dünyayla birlikte olmanın kabul gören biçimidir, hem de yeni yapıtların komple alanıdır.

Dışarıya adımımızı attığımızda başka bir olay meydana geliyor. Proje4L'nin bulunduğu bölge ve bina, serginin önermelerinin başlangıç noktası oldu. Bunlardan biri Gülsün Karamustafa'nın "Erkek Ağlamaları" adlı 3 monitörlü bir video enstalasyonu. Müze birbirine benzemeyen iki bölgenin ortasında; bir yanda İstanbul'un en prestijli yeni iş merkezi Levent-Maslak koridoru, öte yanda ise 50lerin sonunda iskan edilmeye başlanan, kentin eski işçi sınıfı bölgelerinden Gültepe arasında yer alıyor. İşçi sınıfı mahalleleri, tıpkı içinde müzenin yer aldığı yüksek yapı gibi, eskiden iş kulelerinin yerinde olan fabrikaları hatırlatıyor. Karamustafa bundan 15 yıl önce Bir Yudum Sevgi filminde Atıf Yılmaz'ın yanında sanat yönetmeni olarak görev almıştı. Çekim ve set hazırlıkları boyunca, mahallenin evleri, dükkanları ve sokaklarında zaman geçiren Karamustafa, bir anlamda, mahalleye geri dönerek, Atıf Yılmaz'ın yardımıyla, 60'larda çekilen siyah-beyaz filmler gibi, üç kısa video çekti. Her videoda, ünlü bir erkek film yıldızı tek başına ağlıyor. Erkekler ağlar! Erkeklerin genelde halka açık bir yerde ağlamaları düşüncesi pek kabul edilemez görünebilir, ama erkekler gizli gizli ağlarlar. Küçükken, bir arkadaşımın babasının sinemanın en arka koltuğuna geçip yüksek sesle ağladığını hatırlıyorum. Öyle sanıyorum ki film esnasında arkaya sıvışıp mendilini çıkarır, ağlamaya başlar, ışıklar yandığında ise hiç bir şey olmamış gibi yapardı. İddia edilenin aksine, Türkiye'deki erkekler hiç de maço değillerdir. Erkek temsillerine bakın: erotik imajlar, biçimlendirilmiş erkeklik yok gibidir ve aşırı derecede evcillerdir. Bir arkadaşımın dediği gibi, "ağlıyorlar çünkü asla büyümüyorlar, anne ve eşin koynu arasındaki mesafe kısa ve düz".

Esra Ersen'in videosunda, kendimizi, tek cinsiyetli, hem özel hem de kamusal bir mekan olan hamamda buluyoruz. İki kadın, gayet rahat bir şekilde izleyiciyi ilgilendirmeyen konularda konuşup duruyor, pervasız bir biçimde, hayatlarının en özel ayrıntılarını paylaşıyorlar. Ersen, This is Disney World videosunda ise tinerici çocuklarla "röportaj" yapıyor. Hamam özel bilgileri ifşa etmek amacıyla tersyüz edilerek konuyu kamuya açarken, aileleri tarafından koruma altında olması gereken, ev içine muhtaç olan çocuklar sokakta bulunuyorlar. Ersen'in, bedeninin özel parçalarının kamusal yaşama doğru gitgide hızlanan akışı fenomenine değinmesi ilginç, çünkü, bu deneyim benim muhafazakar bir toplum hakkında yazdığım her şeye ters düşmekte. Çünkü İstanbul'un kendisi acımasız bir megalopolis'e dönüşmekte.

Küresel İstanbul evreninde kanun karşıtı kapitalizm önemli bir yer

tutmaktadır. Son 10 yılda Hüseyin Alptekin bu paralel ekonominin en ince ayrıntılarına değindi. Erden Kosova'nın, Alptekin'in payetleri hakkında yazdığı gibi: "... bugün farklı toplumsal sektörlerin değış tokuş örneklerine çevremizde, her yerde rastlayabiliriz: megalopolis'in bağırsakları, değışikliğe susamış yüksek tasarım endüstrisinin kuşkusuz en büyük kaynağıdır. Ama, şık mahallelerde, gösterişli dergilerde görüldükten hemen sonra, moda tasarımcılarının ya da trend yaratıcılarının reklam makinalarının ürünleri, orijinal kaynakları tarafından yeniden temellük edilmeye yatkınlar. Orijinal tasarım giysilerin taklitleri, kayıtdışı stoğun dolaşımı, kısacası kanun karşıtı bir kapitalizm biçimi, kitleyi kullanıma çağırıyor. Bu, Kitsch ve Glamour arasındaki çift taraflı bir alışveriştir. Bu, Hüseyin Alptekin'in son projelerinde kullandığı objeleri de açıklıyor: Travesti kulüplerinden çıkma payet süslemeleri, lüks caddelerin ilanlarına, DKNY ya da ESPRIT'nin sunumlarına transfer edilmişti, şimdi ise, ucuz pazarlarda çok sayıda bulunabiliyorlar. Bununla birlikte, tüketim devirleri, Alptekin'in payet panellerini özellikle ilgilendiren bir şey. Kitsch ve Glamour'un Love Lace (Aşk Danteli) yazıtındaki kullanımı, görselliğin yüzeyinde neşeye geçişi sağlamaktadır: sosyolojik olanı görünmez kılan bir mutluluk..."

Eğer bu kanun-karşıtı ekonomi, İstanbul'un sahip olduğu yegane ekonomi ise, eğer bu kent azınlıklarını görünmez kılıyorsa -yirminci yüzyıl boyunca yaptığı gibi- Alptekin otel tabelası, insan fotoğrafları ve payetlerinde, belirgin özdeşleşim anlayışını restore ediyor.

Yeni megalopoliste sokaklar kimseye ait değil. Bunun en belirgin olduğu zaman, Kurban bayramlarıdır. Şangar iki yıl boyunca bayram sırasında fotoğraflar çekerek bunları yeniden düzenledi. Her ne kadar kurban kanının toprağa süzülmesi gerekse de şehirde boş toprak parçası bulmak o kadar da kolay değil. Otoyolların kenarında, terkedilmiş, metruk bölgelerde, inşaat alanlarında, geçici alanlarda hayvanlar satılıyor ve katlediliyor. Arka planda modern yüksek binalar görülüyor çoğu kez. İki tuhaf ve uyumsuz görüntünün birleştiği an. Bu ve bunun gibi yönelimler Eric Göngrich'in neredeyse kenti bir yabancı olarak taramasına neden oldu. Göngrich, özellikle turistlerin kullandığı gereçleri kullanıyor (fotoğraf makinesi, turist rehberi, slayt projeksiyon makinesi) ama sadece eksikliklerini vurgulamak için. Projenin sonunda ise, duyumlarını piknik kenti adlı bir tür turist rehberiyle geri getiriyor, çift resimli projeksiyon, klasik dia gösterisiyle, suntalam üzerindeki desenler ise açık havada yapılan resimlerle eğlenir gibi.

Hakan Gürsoytrak'ın resimleri Göngrich'in dialarındaki görüntüleri andırıyor. Aralarındaki fark, Gürsoytrak'ın resimlerinin tuhaflığı.

Resimler amaçsızca çekilmiş ancak amaçsızlığı içinde bazı şeyleri ele veren fotoğraflara benziyorlar. Kalın boya darbeleri tüm resmi çerçevelemiş, kimi zaman da resim yarım bırakılarak, rasgele bir biçimde sonuca varılmış gibi. Grimsi, yorgun tonlar, oluşturdukları yarım görüntülerle yakından akrabalar. Boylarına rağmen, anıtsal değiller. Tuvaller yaşlanmış gibi. Boyayı içmiş, çorak tuvaller. Yüzeyinde geçici fazlalıklar var, tıpkı yeni binaların üzerinde bulunan inşaat artığı alçı parçacıkları gibi.

Gürsoytrak'ın resimleri, köy ve kent arasında kalmış, kendi kendine ve kendi zamanında kurulmuş bir dünyayı konu ediyor. içinde yer alan erkekler kendi bolluklarından bıkmış, geri dönülemeyecek bir noktada da mütasyona uğramışlar. Etrafta amaçsızca oturuyor, ya da çirkin bir masanın çevresinde birikiyorlar. Kimin kim olduğunu ayırt etmek, görüntünün akılda kalması bile imkansız.

insana yakın boylarından, nüktedanlıklarından, görsel ve yapısal açıdan yetersiz olmalarından dolayı, resimlere mesafeli bir bakış oluşturulamıyor. Gürsoytrak sanki kentlerimizdeki derme çatma evlerin yapısına uygun bir üslubun peşinde gibi.

3 kişiden oluşan bir grup olan Oda Projesi, İstanbul'un Galata semtindeki bir evin penceresinden işletiliyor. 19. yüzyılın sonlarına doğru, Galata kentin en önemli ticari bölgesiydi, bankalardan ve limanlardan gelen canlılık şimdi çoğunlukla birinci kuşak göçmenlerin yaşadığı ve harap bir mahalle... Her köşe sağlıksız ve tehlikeli atölyelerle dolu. Bölge, nüfusları hızla artan ailelerin büyüme eğrisine uygun bir yapılaşmaya el vermiyor. Oda Projesi, mahalledeki çocuklarla dört yıldan daha fazla bir süredir çalışıyor ve sanatçılarla mahalleleli arasında bir koridor oluşturuyor. Bazı projeler dışarıya açık, ve sanat pratiği çocuklarla yaptıkları işlerden yalnızca bir tanesi. Sergi için, Gültepe'nin belli bir mahallesi ve insanlarıyla müze arasında bir bağlantı kuracaklar. Gittikçe birbirinden ayrı yaşayan, ayrımcı ve insanların deneyimlerini bile süzgeçlerden geçirdiği bu kentte bu tarz köprülere ihtiyaç var. Erden Kosova'nın Can Altay'la yaptığı röportaj, bu bilinçaltı süzülme metoduyla birlikte sınıf meselesini ayrı bir bakışla ele alıyor.