



MÜTEVAZI  
BİR MİRAS

—

NİLGÜN  
ÖZAYTEN  
KİTABI

KATKIDA BULUNAN YAZARLAR

Canan Beykal  
Sanatçı ve yazar

Zerrin İren Boynudelik  
Sanat tarihçisi

Vasıf Kortun  
SALT Araştırma ve Programlar Direktörü

Kadri Özayten  
Sanatçı ve öğretim üyesi

## İÇİNDEKİLER

5	42	91	148
BUGÜN, BU GÜN BAŞLAMADI VASIF KORTUN	YAŞLANDIKÇA GENÇLEŞMİŞTİ	BİHRAT MAVİTAN SERGİSİ	GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN TANIKLIKLARI
7	47	94	155
YAŞAM ÖYKÜSÜ KADRİ ÖZAYTEN	MEHMET GÜN'DE "GÜÇ" VE "YOĞUNLAŞMA" KAVRAMLARI	DÖRT EL İÇİN YAZILMIŞ BİR SONAT: "GÖNDERMELER"	CANAN BEYKAL VE ODALAR'I
10	51	104	161
NİLGÜN ÖZAYTEN CANAN BEYKAL	KAĞIT ÜZERİNDE YENİ ÇALIŞMALAR	SERHAT KİRAZ, AYŞE ERKMEN, CANAN BEYKAL, FÜSUN ONUR	BİR KARŞILAŞMA VE TEPKİSEL EYLEM
16	54	116	167
NİLGÜN ÖZAYTEN DÖNEMİNDEKİ AKM SERGİ SALONLARI: BİR DEĞERLENDİRME DENEMESİ ZERRİN İREN BOYNUDELİK	DIŞAVURUMCULUK	EUROPEAN WORKSHOP RUHRGEBIET II, AYŞE ERKMEN	SANAT: KURGU YAŞAM
30	74	121	175
BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SON YAPITLARI: PENTİMENTOLAR	RENKLERİN KAVRAMSAL ETKİSİ	BİR KÜÇÜCÜK ASLANCIK VARMİŞ	XAMPLE KONFERANS METNİ
34	78	125	213
MASKESİ DÜŞEN İNSAN YÜZLERİ	SOYUTUN OLUŞUM SERÜVENİ	"BİR YÜZÜN DİĞER YÜZÜ"	GENCO GÜLAN'IN ÇAĞDAŞ SANAT MÜZESİ
39	83	138	218
KENDİNE KEMENT ATAN İNSAN	GENÇ TÜRK SANATÇILARI, GENÇ KUŞAK	SANATSAL DÜZLEMDE İSTANBUL YORUMLARI	NİLGÜN ÖZAYTEN ÖZGEÇMİŞ
	87	143	
	KÖPRÜ'DEN GEÇTİ MAVİ ATLI	SEYHUN TOPUZ'UN HEYKELİNDE DEĞİŞİM SÜRECİ	





Nilgün Özayten (1953-2004) Fotoğraf: Suat Akdemir

# BUGÜN, BU GÜN BAŞLAMADI

Nilgün Özayten, 80’ler ve erken 90’lar Türkiye’sinin en etkin sanat eleştirmenlerinden idi. İçinde yaşadığı, takip ettiği ve katıldığı bu dönemi, tarihsel arka planıyla tarif eden, çoğu araştırma-cıya bugün de sıklıkla kaynaklık eden ve referans oluşturan doktora teziyle tarihselleştirdi.

Özayten, Atatürk Kültür Merkezi’nin (AKM) görsel sanat konusunda yegâne canlı dönemine biçim verdi. Yöneticiliğini yaptığı 1985-2000 yıllarında, AKM’nin sanat galerisi kentin sürekliliğe sahip biricik sanat mekânıydı.

Sergi direktörü, yapımcısı ve sanat yazarı olan Özayten, bu çoklu işlevlerini her zaman adaletli kullandı. Farklı sanatsal pratiklere bakışında, eleştireliliği ve kendine biçtiği öğretmenlik vazifesi arasında dengeli bir mesafe bulundurdu. Sanat ortamında enternasyonal bir yaklaşımla korunmacı bir anlayış arasındaki gerilimin had safhaya vardığı 90’lı yılların başlarında makul bir ses olarak kalmayı yeğledi.

SALT’ın e-yayın dizisine iki ciltlik *Mütevazı Bir Miras* ile başlıyoruz, çünkü yakın ve uzak belleklerimiz için kör noktalarına dokunmaya ihtiyaç var. Kurumsallaşma olarak algılanan ama bir o kadar da vitrinleştirme ve parasallaştırma diye tasvir edebileceğimiz bu zamanda, kenara bırakılanları hatırlatma ve yeniden değerlendirmeye sunma niyetindeyiz. Bu amaçla “kaynaklar ve dokümanlar” yayımlayacak ve araştırma yayınları yapacağız.

Bu yayının hazırlanmasındaki büyük katkılarından ve rızasından dolayı Nilgün Özayten’in eşi Prof. Dr. Kadri Özayten’e, tezin yeniden yayımlanmasına izin veren İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü’ne, araştırmada çalışan Esra Eldem’e, bildiklerini bizden esirgemeyen Canan Beykal ile Zerrin İren Boynudelik’e, redaksiyonu titizlikle gerçekleştiren Özge Açikkol’a ve bu yayını bir araya getiren SALT Araştırma’dan Sezin Romi’ye teşekkür ederim.

—Vasıf Kortun



# YAŞAM ÖYKÜSÜ

Nilgün Özayten, Ulusal ve Uluslararası Çağdaş Sanat ortamında Sanat Tarihçisi, Sanat Yazarı ve Sanat Galerileri yöneticisi kimliklerinin yanı sıra, düzenlediği birçok sergiyle başarılı sanat etkinlikleri gerçekleştirdi.

2004 yılında kaybettiğimiz Özayten, 1953 Gaziantep doğumluydu. 80’li yıllardan başlayarak Türkiye Sanat ortamı, izleyicisi ve Kültür alanı için uğraş veren projelerin üretilmesi ve gerçekleştirilmesine katkılarda bulundu.

1979’da Ankara Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun olduktan sonra, 1984’te aynı kurumda yüksek lisansını tamamlayarak Kültür Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde sergi bölümünde ve Uluslararası İlişkiler bölümünde görevini sürdürdü. 1985 yılına kadar Ankara Resim ve Heykel Müzesi kuruluş çalışmalarında aktif görevler üstlendi.

1985 yılında, Kültür Bakanlığı’nca İstanbul Atatürk Kültür Merkezi sergi salonları sanat yöneticiliğine atandı. 2000 yılına kadar sürdürdüğü göreviyle AKM, Özayten’in gerçekleştirdiği birçok etkinliğin adresi olarak, Uluslararası Kültür Atlası’nda önemli bir yer kazandı.

II. Uluslararası İstanbul Bienali *Genç Kuşak* sergisi, (1989), AKM *İstanbul* sergisi, (1993), *Urart Sanat: Kurgu Yaşam* sergisi, (1995) gibi sergilere de imza attı. 1992 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen 3. İstanbul Bienali’nde de görev aldı.

1990’lı yıllarda İstanbul Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği doktora çalışması tüm yurttaki Öğretim Üyeleri ve Sanatçılar tarafından ilgiyle karşılandı. *Batı’da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler* adlı tezi Türkiye’deki üretime boyut kattı. Özayten sanat ortamında “bilgi”yi sunan tavrıyla bir temsilcilik görevi üstlenmişti.





Nilgün Özayten, *Cumhuriyet* gazetesinde düzenli olarak sanat eleştirileri yazdı; *Hürriyet Gösteri*, *Arredamento Dekorasyon*, *Tasarım*, *AND-Journal of Art and Education* gibi yayınlarda da eleştiri yazıları yayımlandı. Süreli yayınlar dışında, sergi ve bienal kataloglarında da çeşitli yazıları yayımlandı.

Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli yayın organlarında ve süreli yayınlarda yer alan sanat yazılarında yalın anlatımlarla Çağdaş Sanatın en girift ve karmaşık gibi gelen konularında sade anlatımları tercih etmesi, okura açıklıkla sunması, onun sanat yazarlığındaki ustalığının en belirgin ve en önemli özelliğidir.

—Kadri Özayten



# NİLGÜN ÖZAYTEN

Eleştirmen Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi* adlı kitapçığının önsözünde, eleştiri kurumunun, kendisini sorunsuz saydığı sürece güven içinde yazıp çizebildiğini, söz konusu kurumun köklü sorunlarla bir kere karşı karşıya bırakılmaya görsün, eleştiri eylemlerinin her birinin kendisinden kaygılanmaya başlamasının bekleneceğini söyler. Eagleton, eleştiri savını “eleştirinin eleştirisi” üzerine kurar ve bunun, toplumsal görevlerinin tümünü aksattığı düşüncesinde olduğunu belirtir. Der ki; “eleştiri artık ya edebiyat endüstrisinin halkla ilişkiler kolunun bir parçasıdır ya da bütünüyle üniversitelerin içinde kalan bir konudur”. İncelemesinin yol gösterici kavramını Jürgen Habermas’ın “kamu alanı” kavramından (bu kavramı Habermas 1962’de yayınladığı *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı kitabında açıklar) ödünç alır.

Yukarıdaki alıntının ilginç olan yanı son derece kişisel olmasıdır. Nilgün Özayten hakkında bir yazı hazırlamakla uğraştığım sırada, onu bir eleştirmen

olarak konumlandırırken, içinde bulunduğu galeri mekânı bağlamından ayıramadığımı gördüm ve iki kavram, “eleştiri ve kamusal alan” pek çok bakımdan benim kafamda paradoksal bir tartışma başlattı. Paradoks, Eagleton’ın bu iki kavramı ele alırken kavramların yüklendiği asli anlamların karşılıklarını kendi kültüründe yerine oturtmasına karşın, bu kavramların bizde farklı anlamlarla algılanışı ile tam karşılıklarını kültürümüzde yerine oturtamayışımızdan kaynaklanıyordu. Bu paradoksal durum hayli ilginç olduğu kadar, bir yandan Türkiye’de sanat eleştirisi içinde Nilgün Özayten’in, diğer yandan o dönem Türkiye’inde üstlendikleri görevler bakımından kamu ve özel sanat mekânlarının durumunun benzersizliğini de ortaya koyuyordu. Oyunu biraz tersten oynamak gibi bir süreçten geçtikten sonra, 80’ler Türkiye’sinin, bir tarihi dönemeç olarak, kavramlarımızda, kişiliklerimizde, kurumlarımızda, algı ve yorumlarımızda (sosyal, kültürel, siyasi, ekonomik ve elbette sanatsal alanlarda) değişiklikler gerçekleştirdiğini, modern öncesi, modern ve



modern sonrası değişimin bu tarihten sonra farklı okunması gerektiği yargısına vardım. Bir eleştirmen olarak Nilgün Özayten’i ve sanat mekânlarını (kamu ve özel sanat kurumları bağlamında) benzersiz kılan, bu tarihsel değişim sürecidir.

Habermas’a göre, “kamu alanı; [bizde resmî-devletin kurumsal erk alanları olarak algılanmaktadır] devlet ile sivil toplum arasında denge kuran, usa uygun söylemlerin özgür ve eşit alışverişi için bireylerin biraraya gelerek düşüncelerinin etkili bir siyasal güç biçimi olduğunu düşündükleri görece birleşik toplulukla kendilerini kaynaştırdıkları toplumsal kurumlar evrenini içine alır”. Bu nedenle Eagleton, eleştirinin ussal yargı ve bilgi olduğunu, çünkü modern Avrupa’da saltıkçı devlete karşı verilen savaşımdan doğduğunu söylerken haklıydı. Aydınlanma çağında eleştiri kavramı sırf bu nedenden dolayı kamu alanı (sivil bireylerin alanı) kavramından ayrılamaz elbette. Bu konuda sanırım Türkiye benzersiz bir görünüm sunar. Bunun temel nedeni aydınlanmacı modernizmin bir devlet erki olarak yaşama geçirilmeye çalışıldığı, sekülerleşmenin ve sivilleşmenin de yine militer kökenli bir devlet iradesiyle gerçekleştirilmiş oluşudur.

Nilgün Özayten 80’lerde “devlet erkinin kumanda araçlarından birinde”, modernizmin yüksek kültürünün tam merkezinde, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi’nde resmî bir sıfatla çalışmaktaydı. Ankara Hacettepe Üniversite’sinde sanat tarihi okumuştur. 85’te İstanbul’a atanana kadar Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Şubesi Müdür Yardımcılığı görevinde, özellikle Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin kuruluşunda kapsamlı çalışmalar yapmıştı. İstanbul AKM sanat galerisine atanması, bence tam da piyasa koşulları dışında farklı bir sanat üretimine girişen sanatçıların, gereksinimlerini karşılayacak özel galeri mekânları dışında yerler aradıkları zamana denk düşmüştü. Bu mekânı sanırım Nilgün Özayten gibi biri yönetmese idi, güncel sanatın temelini oluşturacak olan 80’ler enstalasyonlarının, özel galerilerin sergilemekten imtina ettikleri yeni ve farklı bir sanatın kendisine burada yer bulabilmesi biraz zor olabilirdi. Beral Madra’nın restorandan oluşturulan ve “Beyaz Küp”e izafeten “Kara Küp” dediği AKM sanat galerisinde Nilgün Özayten’in, yönetim erkine karşı verdiği mücadele Türkiye Sanatı için son derece önemlidir. O, bu elit kültür merkezinin en üst katında bir yapıta dışarıdan değil içerden bakılabilecek davranışa uygun koşulları oluşturarak sanat-yaşam birlikteliğini savunan işler



sergileme olanağını sağlamıştır. Bence hayli ironik olan bu durum, aynı yapı içinde yer alan diğer sanat etkinlikleri ve bölümleriyle yaşanan bu alt-üst, yukardakiler-aşağıdakiler, resmî-gayriresmî, uzlaşımsal-muhalif gibi kavramları kelimenin ve durumun gerçek anlamıyla alt üst etmiştir. Diğer bir ironik durum da devletin bir kurumunun resmî yöneticisi sıfatıyla Nilgün Özayten'in muhalif durumuydu. Pek çok şeye sanatsal düzeyde olduğu kadar siyasal söylemleriyle de karşı çıkan, aralarında benim de bulunduğum bir grup sanatçıya ve genel olarak 80'lerin muhalif sanatçılarına arka çıkması yeterince muhalif olmak değil miydi? Onun, yetkilerini o her zamanki sakin, temkinli ama kararlı duruşuyla etkin biçimde bu muhalif sanatçılar lehine kullanma cesareti göstermiş olmasını sadece kişisellik düzleminde değil, Türkiye'de kamu-özel alan kavramları bağlamında da değerlendirmek gerekir.

Ayrıca, Nilgün Özayten'in bir eleştirmen olarak yazılarıyla gerek dışarıda, gerekse kendi galerisinde sergi açan sanatçıların, basın yoluyla geniş katmanlara seslerini duyurmalarına kibersizce aracılık ettiğini belirtmeliyim. Bu yazılar daha sonra onun doktora tezinin oluşmasında ivme olmuştur.

Bu nedenle, 80'lerin enstalasyonlarının kendilerine özel galeri mekânları dışında kamu kurumlarında yer bulmaları, bu kurumların başındaki yöneticilerin sanata bakışlarının en az sanatçıları kadar cesaretli olmasıyla ilgisi vardır. Modernizm ve modern öznenin ideolojisinden, yeni kavramları sorgulayan sanata yönelik ilgiyle nasıl feragat edildiğinin en önemli kanıtı, Türkiye'de kamu ve özel sanat aracılarının (kurum, kişi ve sergi mekânları bağlamında) duruşuyla ilgilidir. Bu kamusal kurumların başında bazen öylesine kurumu atıllaştırıcı yöneticiler bulunur ki, kurumun çizgisi o yöneticiyle birlikte değişir, muhafazakârlaşır, ketleyici, engelleyici, sansürleyici bir anlayışla devlet iradesinin temsili otoritesi olur. Nilgün Özayten bu açıdan AKM Sanat Galerisi'nin uzgörüştü, zamanının ruhunu kavramış, Kara Küp'ü kendi varlığıyla bir Beyaz Küp'e dönüştürmüş, görev süresince en cesaretli sanat etkinliklerine yer vererek bu mekânı vazgeçilmez bir yer haline getirmeyi başarmak için güçlü bir irade sergilemiştir.

Sanat tarihçilerinin yeni sanata karşı geleneksel tutucu tavırlarını biliriz. Bu nedenle 60'lara kadar sanat eleştirisi edebiyatçıların kişisel ilgi alanındaydı. Ancak 60 sonrasında



sanat tarihi kökenli olup da sanat eleştirisi alanına kaymalar olmuştur. Yine de değişen sanat kavramlarına uygun bir eleştirinin yapılması yerine, biçim ve üslup ağırlıklı modern geleneğin sanatçılara uygun geleneksel bir eleştiri dili kullanılmıştır. Sanat Tarihi Bölümü'nde akademik çalışmalarını tamamlamış olmasına karşın Nilgün Özayten günün sanatıyla ilgilenmeyi seçmiştir. Doktora tezi “Objes Sanatı/ Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat” üzerinedir. Bu tez çalışması, 60 sonrasında 90'lara uzanan bir dönemi konu alan ve alanında ilk, temel ve güvenilir bir kaynaktır. Burada Nilgün Özayten'in, eleştiri kurumunu da bu bağlamda sorguladığını görürüz. O nedenle onu, yazımın başında alıntılıdığım Eagleton'ın “eleştiri kurumunun kendisini sorunsuz saydığı sürece güven içinde yazıp çizebilmesi”nin dışında değerlendiriyorum. Özellikle 80'ler sanatını ele alırken, Nilgün Özayten, ussal ve nesnel üslubuyla modernizmle de hesaplaşmaya girişmekte; bu anlayıştaki sanatsal biçimlemelere değinirken farklı bir üslup kullanarak esere odaklanmaya çalışmaktadır. Ancak 80'ler sanatını ele aldığı yazılarında bakış perspektifi değişir ve sanatı, bağlamı açısından ele almaya başlar ve kişisel yorum olanaklarını kullanıma açar. Nilgün Özayten'in sanata

ilişkin yazıları geniş kapsamlıdır. Türkiye sanatının gelişim dinamiklerini, Batı'yla olan ilişkisini ve modernleşme sürecini iyimser bir bakış açısıyla, kaçınılmaz tarihsel bir olgu olarak değerlendirmesine karşın, asıl dönemecin 80'li yıllarda gerçekleştiği gerçeğini vurgular. Bir eleştirmenin, kendi mesleği hilafına şu sözleri son derece anlamlıdır:

“...Evrensel çağdaş sanat akımları, sanatçıları, kuramcıları ile tanıma/yorumlama/irdeleme girişiminde en büyük pay sanatçılara aittir, sanatla ilgili öğretim kurumlarının, izleyici ve galerici kitlesinin, eleştirmenlerin bu etkinliklerde hiçbir katkı ve payı yoktur.”

Bu bir eleştirmenin etik davranışını sergiler. O nedenle 80'lere kadar eleştiri kurumunun kendisini sorunsuz saydığı bir güven içinde yazıp çizebilmiştir. Ancak 80'lerde sanatçıların kullandığı yeni kavramlar ve sanatı sorgulatan işleri, eleştiri kurumunu da sorunlu hale getirmiş, yeni dil ve yorum bilgisine gereksinim duymalarına neden olmuştur. Bunu dert edinen eleştirmen sayısı o dönemde öylesine azdır ki. 2000'li yıllarda şirketler, özel galeriler ve özel müzeler kadar, bu kurumlarla yakın ilişkideki eleştirmen ve sanat yazarlarının, böylesi bir farkındalığı gösteriyor olmaları bugün artık ne çok önemlidir, ne de muhalif bir tavidir.





“Kamusal alanın parasal zorlukları, sanatın giderek kültür endüstrisinin, piyasanın işi olmaya başlamasına” ve sanatın olduğu kadar eleştirinin de entelektüel boyutuna piyasayı eklememesine neden olmuştur.

Nilgün Özayten’in eleştiri yazıları ve sonunda bir tez olarak sunduğu araştırmasında temel dayanak, kanımca, sanatın kendini tanımlama sorununu dile getirmeye başladığı dönemde, sanat yapıtının sıradan nesnede vücut bulması karşısında, sanat nesnesini sıradan nesneden neyin ayırdığı sorusudur. Bu soru temelinde bütün bağlamlarıyla sanatın kendisini tartışmaya açmaktır. O nedenle 80’lerin her bakımdan keskin dönemecinde, bir eleştirmen olarak Nilgün Özayten’in bu soruyu gündeme getirmiş olması, bu tarihi kayda geçirmesi, belleğimizin nankörlüğüne karşı verilmiş bir mücadeledir. Bunun, hemcinsim bir meslektaş tarafından gerçekleştirilmiş olmasının ayrıca önemini de vurgulamak isterim.

—Canan Beykal



**NİLGÜN ÖZAYTEN  
DÖNEMİNDEKİ  
AKM SERGİ SALONLARI:  
BİR DEĞERLENDİRME  
DENEMESİ**

Yaklaşık 10 yıldır kapalı olduğuna göre bugün 30'lu yaşlarında olanlar belki de AKM Sergi Salonları'nı hiç görmediler. Bugün AKM (Atatürk Kültür Merkezi) denince de zaten hemen herkesin aklına atıl bir bina, bitmeyen tamiratlar ve yıkılışın mı yıkılmasın mı tartışmaları geliyor. 2007 tarihli 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Hou Hanru AKM salonlarını (sergi salonları dışında) mekânlardan birisi olarak kullandı ve küçük bir canlanma belirtisi görüldü. Ama bu da pek uzun sürmedi. Hanru'nun bu seçimini hem gerekçeleri hem de sonuçları açısından zaten farklı bir kullanım olarak değerlendirmek gerekiyordu.

*Yakmalı mı Yakmamalı mı?* alt başlığı ile bienal sergilerine mekân oluşturan AKM ana binasında 14 sanatçının; Vahram Aghasyan, Nancy Davenport, Daniel Faust, Didier Fiuza Faustino, Nina Fischer-Marwan el Sani, Erdem Helvacıoğlu, Emre Hüner, Aleksander Komarov, Markus Krottendorfer, Lee Bul, Els Opsomer, Katleen Vermeir-Ronny Heiremans, Xu Zhen, Tomoko Yoneda'nın işleri yer aldı.

Hanru'ya göre, “Bazı işler, sanatçıların binanın tarihi ve gerçekliği üzerine yaptıkları derinlemesine araştırmaya dayalı olarak, özellikle mekân için yaratıldı, bu işlerle diğer sanatçıların işlerinde ifade edilen daha ‘küresel’ tecrübeler arasında bağlantı kuruldu.”

1969'da tamamlanan bina Modernizm idealiyle göre anıtsal, etkileyici ve ağırlıklı olarak yüksek kültür ve sanat etkinliklerinin düzenlendiği (Opera, Bale, Tiyatro ve tabii ki kaçınılmaz olarak bir sergi salonu) bir merkez oldu. Çeşitli badireler atlatmış olmasına rağmen yaklaşık 30 yıl gibi bir süre İstanbul kültür ve sanat hayatına hizmet etti. Binanın kendi içinde bir statü sıralaması yapmak gerekirse, pek görünür olmaması, hatta biraz da avangard bir alanı temsil ediyor olması nedeniyle en az ilgi çeken bölümü hiç kuşkusuz her zaman Sanat Galerileri bölümü olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden birisi, plastik sanatların, her ne kadar yüksek kültüre hitap ediyorsa da, her zaman (ki bu da son yıllarda epeyce değişti)



kültürel gündemin ajandasında epey alt sıralarda yer almış olmasıdır. Hayati Tabanlıoğlu'nun tasarladığı, 1960'larda inşa edilen, Taksim Meydanı'ndaki AKM yeni inşa edilmişken bir gösteri sırasında yanınca, birkaç yıl süren yenileme çalışmalarından sonra tekrar açıldı. Ve 2006 sonunda yıkılıp yerine daha fazla fonksiyon taşıyan (büyük olasılıkla restoranı, alışveriş merkezi de olan bir kompleks) bir bina yapılmasına karar verildi. Kamuoyunun tepkisini çeken bu karar mahkeme tarafından durdurulduğu için şu anda bina hiçbir işlevi olmaksızın Taksim Meydanı'nda boş olarak durmaktadır.



AKM, 1977 tarihli projeye göre ön cephe

1986'dan, yani Nilgün Özayten'in yöneticiliğini yapmaya başladığı, yani bir anlamda varlık kazandığı yıldan itibaren düzenli olarak izlediğim mekânlardan birisi idi AKM Sanat Galerisi/ Galerileri. Özayten'in yöneticiliği döneminde AKM salonlarında yapılan sergiler listesine baktığımda sergilerin hemen hemen hepsini, kimisini çok net kimisini de silik birer görüntü gibi olsalar da, hatırlayabildim. Hatırladığım bir başka şey de mekânda her zaman birden fazla kişinin ziyaretçi olarak dolaştığı idi. Bu da mekânın, kültür hayatının hiç değilse bir bölümü için vazgeçilmez ve popüler olduğunun bir göstergesi olarak görülmelidir.

Gişelerin yanından geçip, küçük bir kapıdan girip asansörle çıkılan, yapının en üst katında bulunan hayli büyük bir mekân idi. Daha doğrusu birden fazla mekândı sanki. Asansörden indiğinizde sağ tarafta "küçük salon" denen dikdörtgen bir alan, solda ise iki kademeli ve uzun kenarlarından birisi boydan boya camlı bir başka alan, "set altı" ve "set üstü" olarak kayıtlara geçmiş. Bu alanlar bazı sergilerde birleşir, bazılarında ise ayrılırdı. Hatta aynı anda üç ayrı sergi yapmak bile mümkündü.



AKM, 1977 tarihli projenin sanat galerisi



Bir sergi alanı olarak, boyutları bakımından son derece olanaklı ancak özellikle set altı bölümünde Taksim Meydanı ile değişik bir ilişki kuran geniş camları, aslında bir bakıma çekici ama bir bakıma da beyaz küp olmaya en azından heves eden bir mekân için, bir tür zorluk yaratıcı idi. Büyük salon olarak da adlandırılan iki kademeli bölümde (set altı ve set üstü bölümleri) setleri ayıran ahşap korkuluklar, küçük salonun duvarlarından birisi üzerindeki kırmızı boyalı yangın hortumu dolabı, uzun duvardaki havalandırma menfezleri<sup>1</sup> genel olarak mekâna biraz da devlet dairesi havası veriyordu. Ama zaten orası bir devlet dairesi idi.

Yine de, 1991 sonunda İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Taksim Sanat Galerisi'ni yenileyip tekrar açınca kadar kentin en olanaklı, bir bakıma en popüler ve kuşkusuz sanatçılar arasında ilk tercih edilen mekânlarından birisi idi. Ve muhtemeldir ki yer bulmak için epey zaman sırada bekleyenler olmuştu. Genel olarak AKM'de sergi açmak prestijli bir işti.

Bütün bu olanaklarının yanında AKM sergi salonlarının o günlerdeki popüleritesi ve aranılığında hiç kuşku yok ki yöneticisi Nilgün

Özayten'in rolü büyüktü. Bu sergi salonlarını canlandırabilmek için nasıl bir süreç yaşadığı kendisini tanıyan herkesin malumudur. Ve zaman içinde salonun çizgisinde görülecek değişimde de, hazırlamış olduğu doktora tezinin etkisi ve önemi büyüktü. Beral Madra 2010 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide mekânda sergi yapmanın zorluklarını anlatırken “siyah küp” benzetmesini yapmıştı.

Sanatın resmî kurumlar eliyle, bu kurumların kurallarına göre yönetilmesi dünyanın her yerinde, ama özellikle de Türkiye'deki gibi, bürokrasisi ağır ama tam anlamı ile kurumsallaşamamış yapılarda, çok zordur. Sanırım AKM galerileri de bu talihsizlikten ya da zorluklardan zamanında payını epeyce almıştı.

Bir döneme, görsel sanatların görünür kılması bağlamında damgasını vurmuş, önemli işlevler yüklenmiş ve bunları da o zamanın koşullarında olabildiğince yerine getirmiş bir mekâna, misyonunu tamamlamak zorunda kalmasından yaklaşık 10 yıl sonra (misyonunu neden tamamlaması gerektiği de ayrı bir tartışma konusu olabilir), biraz sayısal değerler üzerinden bakarak, pozisyonunu bugünden okumaya çalışmak



sanat tarihimize çok büyük bir katkı yapmasa bile en azından bir dönem hakkında bazı veriler elde etmemize ve eski günleri hatırlamamıza yarayabilir.

Elimdeki listeye göre 1986-1998 tarihleri arasında gerçekleşmiş olan AKM sergilerini birkaç gruba ayırarak değerlendirmenin çok da yanlış olmayacağını düşünüyorum. Kişisel sergiler, grup sergileri, yurtdışı bağlantılı sergiler, kurum sergileri gibi birkaç kategori açmak ve bunlardaki yoğunlaşmaları yıllar ve mekânın kullanımını açısından göstermek mümkün.

AKM Sanat Galerileri'nde, 1986-1998 yılları arasında 128 kişisel sergi, 100 grup ya da kurum sergisi düzenlenmiş.

Kişisel sergiler içinde sadece 5 sanatçı, mekânı birden fazla kez kullanmış (Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Bedri Baykam, Kadri Özayten, Ergin Atlıhan) ve bu kişisel sergiler içinde sadece iki sanatçının işleri (Mehmet Gülyüz ve Sabri Berkel Retrospektif Sergileri) tüm sergileme alanlarına (üç salona da) yayılmış. Mekânda küçük salon, set altı ve set üstü olarak adlandırılan ve kayıtlara bu şekilde geçen üç ayrı

bölüm var. Küçük salon, ağırlıklı olarak kişisel sergiler için kullanılmış. Küçük salondaki 81 sergiden sadece 11 tanesi kişisel sergi değil. Set altı bölümünde 38 sergiden 22'si, set üstü bölümde ise 34 sergiden 27'si kişisel sergi.

Yıllara göre sergi dağılımları:

	KİŞİSEL	GRUP	
1986	2	9	
1987	4	20	
1988	13	6	
1989	13	9	
1990	14	6	
1991	7	8	
1992	12	14	
1993	17	7	
1994	9	2	
1995	2	8	
1996	18	3	
1997	10	7	
1998	7	1	
	128	100	TOPLAM 228 SERGİ

## Sergilerin mekânlara göre dağılımı:

KÜÇÜK SALON	81
TÜM SALONLAR	27
SET ÜSTÜ	34
SET ALTI	38
SET ALTI - SET ÜSTÜ	48
TOPLAM	228 SERGİ

AKM salonlarında düzenlenmiş olan sergilere içerikleri açısından bakmak için bu dağılımlar yararlı olacaktır.

## KİŞİSEL SERGİ AÇAN SANATÇILAR

Burhan Doğançay (1986), Bedri Baykam (1986), Sami Güner (1987), Özdemir Altan (1987), Ergin Atlıhan (1987), Vedat Mavitan (1987), Ünal Cimit (1988), Adem Genç (1988), Şeyma Reisoğlu (1988), Kadri Özayten (1988), Bihrat Mavitan (1988), Balkan Naci İslimyeli (1988), Sedat Saltı (1988), Levent Arşiray (1988), Bedri Baykam (1988), Zeki Fındıkoğlu (1988), Mehmet Gün (1988), Kemal Önsoy (1988), Mehmet Güleriyüz (1988), Gülgün Başarır (1988), Fahrelnissa Zeid (1989), Sabri Berkel (1989), Sema Şahin (1989), Alev Mavitan (1989), Nükhet Aksoy (1989), Zahit Büyükişleyen

(1989), Alp Tamer Ulukılıç (1989), Sami Güner (1989), Gürbüz Doğan Ekşioğlu (1989), Kadri Özayten (1989), Teoman Madra (1989), Marco Del Re Rudy Pijpers (1989), Balkan Naci İslimyeli (1989), Akın Yıldırım (1990), Mehmet Güleriyüz (1990), Güngör Taner (1990), Aydın Ayan (1990), Mustafa Ayaz (1990), Mina Sanver (1990), Gülnur Sözmen (1990), Şirin İskit (1990), Yılmaz Aysan (1990), Bedri Baykam (1990), Bihrat Mavitan (1990), Haluk Tezonar (1990), Sedat Saltı (1990), Ekrem Kahraman (1990), Alev Mavitan (1991), Ediz Tezel (1991), Hüseyin Gezer (1991), Avni Koyun (1991), Tunç Tanışık (1991), Balkan Naci İslimyeli (1991), Gülgün Başarır (1991), Azade Köker (1992), Yıldız Çiftçi (1992), Tülin Demirel (1992), Mina Sarver (1992), Hakan Onur (1992), Emre Senan (1992), Hasan Fuat Sarı (1992), Bubi (1992), Bedri Baykam (1992), Emin Çizenel (1992), Hülya Düzenli Koç (1992), Bülent Erkmen (1992), Yavuz Tanyeli (1993), Franz Erhard Walter (1993), Şükrü Karakuş (1993), Cihat Aral (1993), Vicdan Taşdemir (1993), Suat Akdemir (1993), Zümrüt Radau (1993), Michael Timpson-Şükran Aziz Sergisi (1993), Levent Aşiray (1993), Suzan Batu (1993), Ahmet Öktem-Ergül Özkutan (1993), Sezen Tunaboşlu (1993), Rizova Jean (1993), Kadriye Ezel Ağaoğlu (1993), Mehpare Aksoy (1993),



Burhan Doğançay (1993), Kezban Arca Batıbeki (1993), Rinaldo Hoph (1994), Aydın Arkun Sergisi (1994), Server Demirtaş (1994), Berna Erkün (1994), Bayram Gümüş (1994), Füsun Çağlayan (1994), Önder Ergün (1994), Ömer Uluç (1994), Bedri Baykam (1994), İrfan Önürmen (1995), Hale Arpacıoğlu (1995), Ömer Uluç (1996), İnsel İnal (1996), Mustafa Yıldırım (1996), Ergin Atlıhan (1996), Arzu Başaran (1996), Umur Türkler (1996), Levent Öğret (1996), Hülya Düzenli (1996), Bilge Alkor (1996), Şükran Aziz (1996), Serkan Özkaya (1996), Ülker Ün (1996), Genco Gülan (1996), Mina Sanver (1996), Zehra, Cihat Aral (1996), Fatoş Beykal–Fulya Çetin (1996), İnci Eviner (1996), Hayriye Koç (1997), Nancy Atakan (1997), Hülya Botasun (1997), Zümrüt Radau (1997), Yavuz Tanyeli (1997), Suzan Batu (1997), Canan Beykal (1997), Bedri Baykam (1997), Yiğit Yazıcı (1997), Mehmet Güleryüz (1997), Levent Öget (1998), Jilda Shakian (1998), Vicdan Taşdemir (1998), Serdar Arat (1998), Erkan Özdilek (1998), Fatma Tülin Öztürk (1998), Balkan Naci İslimyeli (1998). Bu sergi dizileri ile mekân tam da olması gerektiği gibi, kamuya hizmet eder bir hale gelmişti (tabii mekânın o günkü koşullarda oldukça yüksek sayılabilecek bir kirasının olduğunu da hatırlamak gerekir. Bu nedenle de kişisel sergi düzenleyen

sanatçılara baktığımız zaman büyük çoğunlukla satış olanağı olan işler üreten ve göreceli olarak ismi daha önce duyulmuş, tanınmış sanatçılar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Liste içinde o günlerde henüz genç ve daha az tanınmış sadece birkaç sanatçı var). Kişisel sergilerin sadece 90'ların sonuna doğru düzenlenen birkaç tanesi (Ahmet Öktem–Ergül Özkutan, Canan Beykal vb) enstalasyon, diğerleri ise resim ve heykel sergileri. Ve kişisel sergiler arasında sadece 4 yabancı sanatçı var.

Grup sergileri olarak genel bir başlık altında incelenebilecek olan sergiler ise, daha çok kira bedelini ödeyebilecek destekleri, şirketler (DYO, İş Bankası, koleksiyon sahibi şirketler vs), vakıflar (Tarih Vakfı, İKSV), yabancı kültür ofisleri (İngiliz, Alman, Hollanda kültür ofisleri) ya da derneklerden (Grafikerler Meslek Kuruluşu, İFSAK, Mülkiyeliler Birliği vb) sağlayabilenler olarak göze çarpıyor. Sergilerin bir kısmının ise devlet destekli sergiler olduğu görülüyor. Bu kategorideki sergiler arasında birkaç tanesi de özel galerilerin büyük boyutlu düzenledikleri sergilerden oluşuyor (Galeri Baraz, Galeri Nev, Tem Galeri, Siyah Beyaz Galeri ve Galeri BM). Yine tüm sergiler arasında sadece 3 üniversite sergisi görülüyor.



## GRUP SERGİLERİ KURUM SERGİLERİ

### BANKALAR

Osmanlı Bankası Mimarlık Sergisi (1986), Unesco Sergisi (1986), Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (1992), Türkiye İş Bankası Koleksiyonu Sergisi (1994), Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi İş Bankası Koleksiyonu (1993)

### YARIŞMA SERGİLERİ

4. İ.S.Ü.F. Ulusal Fotoğraf Yarışması Sergisi (1986), Milliyet Abdi İpekçi Karikatür Yarışması (1988), 20. DYO Resim Sergisi (1986), 21. DYO Resim Yarışması (1987), 22. DYO Resim Sergisi (1988), 24. DYO Resim Yarışması (1990), 25. DYO Resim Sergisi (1991), DYO Yarışmaları Ödül Alan Eserler Sergisi (1993), Abdi İpekçi Fotoğraf Yarışması/ Milliyet (1990), Tekel Resim Yarışması (1992)

### ŞİRKET, ODA, VAKIF VE DERNEK DESTEKLİ SERGİLER

*Çağdaş Sovyet Sanatı* (1987), Okan Holding (1987), *Günaydın* Gazetesi, Banka Sektörü Yayınları Sergisi (1987), İstanbul Tabipler Odası Resim Sergisi (1987), Dia Ekonomik Yayınlar Sergisi (1987), Ada Yayınevi Koleksiyonu

(1988), Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Sergisi (1991), Romen Ressamları Sergisi (1991), Egebank (1991), Uluslararası Fotoğraf Sergisi, Mülkiyeliler Birliği (1991), Tarih Vakfı *Göç* Sergisi (1995), Tarih Vakfı *İnsan Hakları* Sergisi (1995), Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği Karma Sergisi (1986), Ankara Fotoğraf Grubu (1987), Dar Film Polaroid Sergisi (1987), 7. Grafik Ürünleri Sergisi (1987), Abdi İpekçi Portreleri Sergisi (1987), Ressamlar Derneği Karma Sergi (1987), Sanat ve Sanatseverler Derneği Sergisi (1987), Grafikerler Meslek Kuruluşu Sergisi (1993), Çağdaş Yaşam Derneği, (1995), İFSAK - İLO Fotoğraf Sergisi (1995), İllüstratörler Derneği, (1995), Grafikerler Meslek Kuruluşu Sergisi (1995), Grafikerler Meslek Kuruluşu Sergisi (1997), *Yaratıcı Türk Kadınından Est. Sergisi* (1987), A.E.T. Avrupa Meydanları Fotoğraf Sergisi (1987), T.K.H. Vakfı Malik Aksel Retrospektif (1988), Eczacıbaşı Fotoğraf Sergisi 20. Yıl Fotoğraf Yıllığı (1988), *Türk Naifleri* (1988), Sualtı Fotoğrafları Sergisi/ Başbakanlık (1990), İran Minyatürleri Sergisi (1989), İran Hat ve Resim Sergisi (1989), Fotoğraf/Türk Basını (1989), Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Sergisi (1992), 8 *Sanatçı* 8 *İş: B* sergisi, Koleksiyon Kuruluşu (1991),



*Fluxus*, 4. Uluslararası İstanbul Bienali İKSV-Rene Block, (1995), Körfez Ülkeleri Sergisi (1993), 3. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi (1986), 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi (1987), 18. *Günümüz Sanatçıları Sergisi* (İstanbul Resim Heykel Müze Derneği) (1997), 21. *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, (2001)

#### KÜLTÜR ATAŞELİKLERİ VE DIŞ DESTEKLİ SERGİLER

Japonya Haftası Sergisi (1986), *Henry Moore ve İngiliz Heykelinin 40. Yılı Sergisi*/İngiliz Kültür (1986), *Son Kırk Yılın İngiliz Heykeli* (1986), Got. Böhm/Alman Kültür Merkezi (1989), *İngiliz Pop Sanatı-80'li Yıllar Sergisi*/İngiliz Kültür (1990), *Video Sanatı*/Alman Kültür Merkezi (1992), *İngiliz Çağdaş Resmi*/İngiliz Kültür Merkezi (1992), *Cries and Whispers*/İngiliz Kültür Ofisi (1992), *Video Sanatı: Almanya Katkısı* (1976-1990)/Alman Kültür Merkezi (1992), *Hollanda Grafik Tasarımının 100 Yılı*/Hollanda Konsoloslugu (1992), *Tiyatrolardan Resimler*/İstanbul Alman Kültür Merkezi Festivali (1992), *Hollanda'da Grafik Tasarımının 100. Yılı* (1993), *XAMPLE* Sergisi, Almanya/Multikültür Büro (1995), *Hollanda Grafikleri Sergisi*/Hollanda Konsoloslugu (1996)

#### ÜNİVERSİTE SERGİLERİ

Gravür Atölyesi Sergisi/Mimar Sinan Üniversitesi (1987), İ.D.G.S.G. Sergisi (1987), Anadolu Üniversitesi Sergisi (1992)

#### GALERİ SERGİLERİ

*Türk Resminde Modernleşme Süreci*/Galeri Baraz (1987), *Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız*/Galeri Baraz (1987), *Genç Ressamlar Kuşağı*/Galeri Baraz (1989), *Litografi/Serigrafi Sergisi*/Galeri Nev - Galerî BM (1989), *Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl*/Galerî Baraz (1990), *Karma Sergi*/Galerî Nev (1991), *Çelebi'den Gürbüz'e Sanatın Hizmetinde 5 Yıl*/Tem Sanat Galerisi (1991), *Çağdaş Türk ve Amerikan Sanatı*/Galerî Baraz (1992), *10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi*/BM Sanat Merkezi (1992), Galerî Siyah Beyaz (1994), *Diyaloglar: Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce Düsseldorf ve Türkiye*, Beral Madra-Ernst Hesse, Galerî BM (1996), *Hafriyat Grup Sergisi: Mustafa Pancar* (1997), *In Medias Res* Berlin Sanatçıları (René Block) (1997), *Macar Resim Sanatından Bir Kesit*/Atilla Dış Tic. ve Horhor Galerî (1992), *Kerteriz*/Beral Madra, *T-Union* (1998)

#### FARK YARATAN SERGİLER

II. Uluslararası İstanbul Bienali - *Genç Kuşak Sergisi* (1989), *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisi (1989),



Hanna Frenzel Performansı (1989), *10 Sanatçı 10 İş: B* sergisi (1990), *8 Sanatçı 8 İş: B* sergisi/ Koleksiyon Kuruluşu (1991), *10 Sanatçı 10 İş: C* sergisi/BM Sanat Merkezi (1992), *XAMPLE II - Disiplinlerarası Sanat*/Beral Madra - Edwin Herrman (1995), *Fluxus*, 4. Uluslararası İstanbul Bienali/İKSV-René Block (1995), *ARADA*/Sanat Tanımı Topluluğu Üyeleri (1997)

## DİĞER

I. Performans Günleri (DAGS-Disiplinlerarası Genç Sanatçılar) (1996), *AC Grubu Resim Sergisi* (1991), *Grup - Patchwork Sergisi* (1993), *İçe Bakış* (1997), *Kağıt İşler* (1997)

Daha çok sayılara dayalı olan (ve ağırlıklı olarak kişisel hafızama güvenerek) yukarıdaki kaba değerlendirmenin ardından bugünden bakarak, kültür endüstrisindeki değişimleri, sergileme tekniklerindeki farklılaşmaları ve en önemlisi ifade biçimlerindeki çeşitliliği de göz önünde bulundurarak, dönemin AKM'sinin nasıl bir mekân profili çizdiği üzerine bazı spekülasyonlar yapabiliriz.

AKM en genel anlamıyla 80'li yılların ortasından 90'lı yılların sonuna kadarki bir süreçte,

sanatsal anlayışını resim ve heykel üzerinden ifade etmeyi tercih eden sanatçıların görülebildiği konvansiyonel bir çizgisi olan bir mekân/sanat galerisi olmuştur.

Mekânı kullanan ve çoğunluğu 90'lı yılların sonlarına doğru yoğunlaşan az sayıdaki sergi ise AKM'nin sadık izleyicilerine sanatta ifadenin bambaşka yolları olduğunu göstermiştir adeta. Gerçi 1986 ve 1987'de düzenlenen 3. ve 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri, Burcu Pelvanoğlu'nun; "1980'li yıllarda, geleneksel tarzda sanat üretmeyen, Batı'da gündem dışı, Türkiye'ye göre ise, yeni olan denemelerin gündeme gelmesi bağlamında, katılan sanatçıların kendi olanaklarıyla gerçekleştirdikleri bir etkinliktir" ifadesinden de anlaşılacağı gibi yeni denemelerin ilk değil ama erken örneklerindedir.<sup>2</sup>

AKM ile ilgili olarak sanat camiasında alışılmış algıyı kırmaya yarımış olan en önemli etkinlikler: *Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat Sergileri* (1989) II. Uluslararası İstanbul Bienali ile eş zamanlı olarak düzenlenen *Genç Kuşak* (1989), Hanna Frenzel Performansı (1989) ve *10 Sanatçı 10 İş: A* (1989) değişimin ilk adımlarıdır.





Takip eden yıllarda, *8 Sanatçı 8 İş: B* (1991), *10 Sanatçı 10 İş: C/BM Sanat Merkezi* (1992), *10 Sanatçı 10 İş: D/Koleksiyon Kuruluşu* (1993), *XAMPLE II - Disiplinlerarası Sanat*, Beral Madra - Edwin Herrman (1995), *Fluxus*, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, İKSV - René Block (1995), *Diyaloglar/Düsseldorf ve Türkiye*, Beral Madra - Ernst Hesse, Galeri BM (1996), *Hafriyat Grup Sergisi: Mustafa Pancar* (1997), *ARADA/Sanat Tanımı Topluluğu Üyeleri* (1997) ve *Kerteriz/Beral Madra*, T-Union (1998), sergileri de mekânın içeriğindeki belli bir değişimi göstermektedir.

AKM'deki sergilerin içerik ve biçimsel bakımdan değişim göstermeye başladığı yıllar, 90'ların ikinci yarısı, sanat ortamında aslında yeni olmayan ama belli bir hız kazanmış, çok hararetli tartışmaların sürdüğü, sanatsal ifadelerin özellikle resim ve heykel bağlamında yoğun bir şekilde sorgulandığı yıllardır. Daha da açık söylemek gerekirse bu yıllar enstalasyon ve mekân düzenlemelerinin görücüye çıktığı yıllardır.<sup>3</sup>

Bu yeni ifade biçiminin gündeme gelişi o dönem üniversitelerde yapılan Yüksek Lisans ve Doktora çalışmalarına da yansımıştır.<sup>4</sup> Bu tezlerden ilki Nilgün Özayten'e aittir ve sonraki

çalışmalar için önemli bir kaynak oluşturmuştur. Özayten'in obje sanatı, kavramsal sanat ve post kavramsal sanat üzerine yaptığı bu çalışma AKM Sergi salonlarındaki değişim ile zamansal olarak çakışır. Muhtemeldir ki Özayten bir yandan tez araştırmalarını AKM sergi seçimlerine yansıtırsa bir yandan da AKM'deki bu eş zamanlı değişimi malzeme olarak kullanmıştır.

Resim ya da heykele “yabancı maddeler”in girmesinin bizdeki ilk örneklerinden birisi Altan Gürman'dır.<sup>5</sup> Gürman, 60'ların sonlarında başladığı bu iki boyutlu yüzeyden kopma isteği nedeniyle Türkiye'de de, bilinen anlamda resim ve heykelin dışına çıkmayı sorgulayan ilk sanatçı olarak kabul edilir. Ardından gelen isimler ve özellikle de sanatçıların kendi aralarında kurdukları bazı oluşumlar/gruplar ve bu yolla açtıkları sergiler aracılığı ile bu eğilim en azından sanatçıların kendi arasında konuşulmaya, tartışılmaya başlamıştır.<sup>6</sup>

Bu bağlamda AKM sergilerine baktığımız zaman bu tartışmaların en hararetli biçimde yapılmaya başlandığı yıllar, yani 80'lerin sonu ve 90'lar, bu salonlarda da bazı değişimlerin görüldüğü yıllardır.

Aynı yıllarda mekânlar açısından da farklı tercihler ve alternatiflerin aranması gündeme gelmiş ama AKM salonları fiziki yapıları gereği bu eğilimlere özellikle de mekânların yapılan işlerde daha fazla söz sahibi olabileceği, dikkate alınacakları düzenlemelere pek olanak tanımamıştır.<sup>7</sup> Nihayetinde AKM salonları, tüm mekâna yüklenen fonksiyonlar açısından da bakıldığında modernist ve hatta konvansiyonel çizgide kalmasıyla, resmî kültür politikaları ve en azından sanat izleyicisi tarafından, arzu edilen bir mekân olmuştur.

Kurumsal kimliği, yani resmî kültür politikaları ve bürokrasisini izleme zorunluluğu nedeniyle AKM salonları yönetiminin “çizgi belirleme” ya da tercih yapma konusunda o dönemlerde pek bağımsız olabildiğini sanmıyorum. Özellikle kiralık oluşu ve zaman zaman böyle mekânlarda görülmesi pek muhtemel olan “yukarıdan gelen ricalar” ile yapısına pek de uymayan sergilere ev sahipliği yapmış olabilir. Bu gerekçelerle AKM salonları bir anlamda yeni eğilimlere mekân oluşturmuştur ama çizgisini bu yolda belirlemiş bir mekân olarak görülemez. Bu durum aynı zamanda bu yeni ifade biçimlerinin algılanmasındaki, kabul görmesindeki

zorluklardan da kaynaklanmış olmalıdır. Bu da ister istemez, arada sırada görünen bu yeniliklerde, sadece salon yönetiminin payı olduğunu düşündürmektedir. Bu pay da büyük olasılıkla Özayten’in sanat ortamındaki yeni eğilimleri bir tez çalışması çerçevesinde izliyor olmasından kaynaklanmıştır.

90’ların sonu sanat kavramları açısından pek çok tartışmanın sürdüğü dönemlerdi ancak önemli bir değişim de sergileme mekânları ve teknikleri açısından kendini gösteriyordu. AKM bu yıllarda (1995’te uzun bir onarıma girdiyse de) giderek bakımsızlaşan, sunduğu teknik olanaklar bakımından yetersiz kalan, bürokrasisi ile yılgınlık yaratan bir kurum olmaya başlamıştı. Üstelik Bienaller ile birlikte büyük sergiler kentte kendilerine yer bulmaya başlamıştı. Ve en önemlisi de artık “beyaz küp” pek aranan bir mekânsal olanak değildi. Tüm bu koşullar birleşince AKM Beral Madra’nın deyişi ile “küme düştü”.<sup>8</sup> En son olarak da mekânda *21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi* (2001) açıldı. Ve ondan sonra da bilinen sürece girilerek mekân tümüyle fonksiyonsuz bırakıldı.

—Zerrin İren Boynudelik



## DİPNOTLAR

1. Küçük salondaki bu elemanlar Ayşe Erkmen tarafından iki sergide kullanıldı (1989'da *10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi*'nde *Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon* adı ile, 1993'te *İstanbul* sergisinde *Üstüne Üstüne* adı ile). Ve mekâna özgü işler (*site specific*) bakımından da önemli örneklerdi. Ayşe Erkmen AKM'de 1991'de açılan *8 Sanatçı 8 İş: B* sergisinde de, 1992'de açılan *10 Sanatçı 10 İş: C* sergisinde de salonun aydınlatma elemanlarını vurgulayan işler yapmıştı.
2. Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı, 2009, İstanbul.
3. İlk kez Ergül Özkutan, Marmara Üniversitesi Haydarpaşa Kampüsü'nde 1987'de açtığı sergide *Installation No: 1* terimini kullanacaktır. Kavramın yaygınlaşması ise özellikle 90'lı yıllarda olacaktır.
4. Nancy Atakan, *Türkiye'de Kavramsal Sanat*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1995, İstanbul; Nilgün Özayten, *Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasında Benzer Eğilimler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992, İstanbul; Zerrin İren Boynudelik, *1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekânları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler*, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999, İstanbul.
5. Gürman, 1967-1969 arasında kompozisyon adını verdiği figürsüz doğa manzaralarında teknik olarak kolaaj ve dekupaj

kullanmıştır. İzleyiciye iletilmek istenen doğa görüntülerinden öte, asker gözü ile izlenen jeolojik, stratejik askeri bölgeler, siperler ve kamuflaj dokusu altındaki alanlardır. *Montajlar* serisinde ise sanatçı yine yüzey üzerinde kalmış, dikenli teller, barikatlar, kırmızı-beyaz yasak işaretleri gibi Hazır Yapımlar aracılığıyla nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla birlikte kullanmıştır. 1976 yılında yapmış olduğu *Kapitone* adlı eseri, masa başındaki bürokrat ideogramı ve geri plandaki deri kapitone ile ironik olarak otorite ile özdeşleşen bürokrasi konu alınmıştır. Not defterlerinde yer alan üç boyutlu askeri kavram çizimleri Gürman'ın enstalasyon uygulamasının hazırlıkları içinde olduğunun bir göstergesi olarak anlaşılmalıdır. Bkz. Canan Beykal kitabı ve Nilgün Özayten tezi.

6. *Sanat Tanımı Topluluğu, Yeni Eğilimler* sergileri, *Öncü Türk Sanatı* sergileri ve *A, B, C ve D* sergileri bunlara örnektir.
7. Mekânlarını dikkate alan çalışmalar açısından uzun yıllar içinde sadece Ayşe Erkmen'in birkaç işi ve Cengiz Çekil'in bir düzenlemesi AKM salonlarında gerçekleşmiştir ki bunlar da değişimin vurgulandığı *A, B, C, D* sergileri kapsamındadır.
8. "Post değil Köhne Modernizm", *Radikal*, 13 Ağustos 2010.



# BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SON YAPITLARI: PENTİMENTOLAR

1970’li yıllar, Batılı anlamda oldukça kısa bir geçmiş olan Türk resminin yeni boyutlar kazandığı bir dönem olarak sanat tarihimizde yer alacak kimi önemli değişimleri içerir. 70’ler öncesi, Batılı akımların ardındaki birikim ve düşünsel boyut yeterince kavranmadan, özümseyici ve dönüştürücü bir yaklaşım olmaksızın, yalnızca biçimsel yönüyle alınıp art arda uygulandığı, soyutun bir kavram olarak resmimize girdiği, geleneksel ve ulusal kökenli motiflerin kullanılmasının yanı sıra siyasi ortamdaki gerginliğin yarattığı toplumsal gerçekçi yapıtların oluşmaya başladığı yıllar olarak farklı eğilimleri kapsar. 1970 sonrası yılların sanat tarihimizdeki önemi ise, öncelikle bireysel çıkışların yeğlendiği, çoğulcu bir sürecin başlamış olmasındadır. Günümüze kadar süregelen bu dönem, yeni bir kuşak hareketi olarak tanımlanabilir.

Bu sanatçılardan, resmimize yeni bir figür anlayışı getirenler arasında yer alan Balkan Naci İslimyeli’nin (d. 1947) İstanbul’un iki ayrı

galerisinde, aynı tarihlere rastlayan sergileri, bir anlamda toplu gösteri niteliği kazanarak, sanatçının farklı dönemlerini yansıtmakta. 1972 yılında eski adıyla Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nu bitiren, 1975’te Avusturya’da Prof. Werner Otte ile taş baskı, 1981-1982 arasında İtalya bursuyla gittiği Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim çalışmaları yapan sanatçının 1973-83 dönemi Urart Sanat Galerisi’nde, 1987-88 yapıtları ise Atatürk Kültür Merkezi galerisinde sergilenmekte.

Pasteller, kolajlar, karakalemler ve fotoğraflar olarak sınıflandırılan Urart sergisi ile 1984’lerde başlayan akrilik çalışmaların bir uzantısını veren AKM sergisi birlikte değerlendirildiğinde ortaya çıkan en belirgin özellik, B. N. İslimyeli’nin başlangıçtaki yoğun anlatım isteğinden, zaman içinde gerçek bir arındırma ve yalınlığa geçişidir. Biçim ve içeriğin birlikte ulaştığı bu yalınlık uzun bir arayış dönemi sonucu oluşur. Başlangıçtaki, Doğu’nun kendine özgü felsefesinden türeyen



efsaneci, anlatımcı tavrı, bir dönem kurguda, çizgide, renkte kısaca tüm resimsel öğelerde izlenirken sanatçının kişisel fantezisi ile ulaştığı özgün sentez onu düşsel bir dünyaya yöneltir. Eski gravürler, kartpostallar ve fotoğrafların kullanımı ile oluşan kolajlarda ise, İstanbul'a Osmanlısı, Bizansı ile tarihi bir bakış açısıyla yaklaşır ve toplumsal-bireysel çöküş temasında yoğunlaşan resimlerde simgesel anlatım ön plana çıkar. Bu dönem resimlerinde konu gereği yer verilen tarihi semboller, sanatçının sonraki dönemlerinde yerini daha kişisel ve psişik sembelere bırakır. Çizgi ve yüzeysel doku araştırmalarıyla gelişen, oldukça durağan, renkçi ve simetrik yapılı pastellerinde, artık psişik içeriğe yönelen resminin düşünsel boyutuyla birleşince ilginç bir noktaya ulaşan, bir anlamda çağdaş minyatür denebilecek incelikte yeni bir tekniğe geçer.

B. N. İslimyeli'nin 30 Nisan'a kadar AKM'de sergilenecek tuval üzerine akrilik çalışmalarıyla ulaştığı yalınlığın çıkış noktası ise, çizgi, renk ve boya türlerinden uzaklaştığı karakalem çalışmalarıdır. Önceki dönemlerinde resimsel düzenin temeli olan çizgi, karakalemlerde yerini siyah-beyaz gerilimlerle yüklü, ışık etkilerinin ön plana geçtiği, yalın ve rafine teknikte lekeci bir

figür anlayışına bırakır. *Gezgin* ve *Gece Yüzleri* adlı serilerle 1982-83 yıllarının yapıtlarında izlediğimiz, gerçek yaşamdan alıntıların düşsel fantezilere dönüştürülmesi simgesel anlatımda da bir arınmayı gerektirmiştir. Renk gibi cezbedici öğelerin bir süre için de olsa resimden çıkarılması, sanatçının araştırmacı tavrıyla bir tür kendini sınama olarak görülebilir. B. N. İslimyeli'nin resimde amaçladığı yalınlık, onun *Sahip, Gezgin, Diyaloglar* başlıklarında topladığı 1986 İstanbul sergisinde de sürdürdüğü bir tavır olarak gelişmiş, monokrom etkili yapıtlarında insan, tüm iç çelişkileri ve bireyselliği ile zaman ve mekân kavramı dışında tutulmuştur. Duygusallığa kaçmayan bir nostalji ile kendi değerlerini ortaya koyar ya da eleştirisini getirir bu resimlerde.

AKM'de *PENTİMENTOLAR* başlığı altında düzenlediği sergisinde, siyah-beyaz döneminin ara ton deneyimlerinden de yararlanarak oluşturduğu, griler içinde belirip kaybolan gölge-yüzey olarak verilmiş figürler de dahil her şeyi örten, derinden gelen bir ışık Rönesans ustalarına göndermeler yaparken, B. N. İslimyeli'yi de uzun süredir amaçladığı yalın ve dolaysız anlatıma ulaştırmıştır. Pek çok sanatçıda öykücülüğe dönüşebilecek bu riskli anlatımı teknik



yöntemlerle ustaca dengeleyen sanatçı, özün  
gerektirdiği biçimi oluşturmakta zorlanma-  
dan, her döneminde resminin estetik yapısını  
koruyabilmiştir.

—Nilgün Özayten



# MASKESİ DÜŞEN İNSAN YÜZLERİ

MEHMET GÜLERYÜZ,  
1963-1988 *YİRMİBEŞYIL SERGİSİ*,  
9-30 KASIM 1988, AKM

“İnsan”ın karmaşık evrende yerini alışından bugüne, varolanı daha da çapraşık bir boyuta ulaştırmaktan başka ne yaptığı sorulmalıdır. Gittikçe daha çarpık ilişkilerin geçerli olduğu, içtenliksiz, duyarsız, narsisistik, saplantılı yaşamda tüm bu hesaplı eğilimler görkemli, parlak bir örtü ardına ısrarla gizlenmektedir. “İnsan” gerçek yüzünü, hepsi de kendisinin benzeri diğer insanlara göstermemek için maskeler takar; aldatıcı kimliklere bürünür.

Yaşamında, insanın yüzündeki bu maskeyi düşürmeyi amaç edinip, ona, kendisinin bile bakmaya çekindiği gerçek yüzünü tüm çıplaklığı ile sergileyenler de var. Mehmet Güleryüz AKM’deki sergisinde, bu bağlamda insanı insana sergilerken ardında bıraktığı yirmi beş yılın da hesabını vermek istiyor. Ancak, onu anlayabilmek için

izleyici de en az onun kadar açık olmak, önyargılarından sıyrılmak zorunda. Güleryüz’ün insana yönelttiği geniş açılı objektiften bakabilmek ve ardındakileri önce görüp, sonra algılayabilmek yalnızca insanlığın trajik akışına katkıda bulunanlara has bir ayrıcalık. Yani hepimize.

Yirmi beş yıllık bir toplu gösterim niteliğindeki serginin oluşumu, düzeni, finansı ülkenin en seçkinci galerilerinden Nev’e ait. Sergilemede bu tür bir toplu gösterimin gerektirdiği tarihsel sıralama, tür ayrımı ve gösteriyi yayınlarla destekleme ilkeleri titizlikle gözetilip, Güleryüz’ün sanatının tüm evreleri eksiksiz yansıtılmış.

Mehmet Güleryüz resme, bir başka deyişle insanı soymaya giriştiğinde ilkin onun üzerindeki örtüyü çeker alır. Yeterli görmez, derilerini de soyar 1965’lerdeki figürlerinde. Çünkü aradığı salt gerçektir. Sonsuz tema zenginliği içeren desen, pentür ve az sayıdaki heykellerinde sorguladığı





Mehmet Güteryüz, *Yirmibeşyıl sergisi*, AKM, 1988



hep insan olmuştur. Sanatçıların yapıtlarını tanımlamada çoğu kez biçim ve içerik irdelenir, neyi, nasıl anlattığı. Ancak, Mehmet Güleryüz'ün yapıtları sözkonusu olduğunda içerik biçime kıyasla hep öncelik kazanır. Başından beri, bir imza ya da el yazısı kadar özgün deseni, boyadan arıtılmış çıplak çizgisi yoğun bir devinim içinde, yaşamı boyunca sürekli sınavacağı insanı biçimlendirir. Desene olan bu özel ilgisi, hiçbir zaman boyayı, rengi daha az önemsemesine neden olmamış, hangi anlatım türünü seçeceğini resmin kendi içeriği belirlemiştir.

Güleryüz'ün kişiliğini biçimlendiren önce İstanbul, ardından Paris, New York gibi büyük kozmopolit kentlerdir. Bu nedenle kent yaşamında, belli bir toplum kesimini, aydın ya da yarı aydın burjuvayı, topluma yabancılaşmış kişilikleri eleştirir. Otoriteyi, kurallarını, yaptırımlarını sınırlar. Yergilerini ise tek tek insana yöneltir. İnsan varoluşunun sorumluluğunu taşımalıdır. Önce birey, sonra toplum sorgulanmalıdır. Sorgulanacaklar arasında ilk sıraya kendini, kişiliğini, ilişkilerini koyar. Görülebilir dış gerçeği değil iç gerçeği arar. Bu arayışta iç ile dış dünya arasında gidip gelir. Kendi gözlemediği, yaşadığı, duyumsadığı en kaba gerçeği arar; bakışı

ve yansıtış biçimi nesnel değil tümüyle öznedir. Gerçeği dönüştürüş biçimi düşgücü ve fantaziye de içerir. Simgeler, semboller kullanan karmaşık bir düşünce ve ileti biçimi vardır. Gerçek dışındaki tüm sapmaları reddeder. Gerçeği çırılçıplak görebilmenin trajikliğini ironik bir dille izleyiciye de yaşatır.

Mehmet Güleryüz'ün sanatı gözleme dayanır. Gözlem beraberinde yoğun bir anlatımcılığı getirirken, çevre, insan, hayvan ya da nesnelere onun kişisel yorumuyla değişime uğrar. Bu dönüşümde deformasyon önemli bir işleve sahiptir. Hiç doğalcı olduğu söylenemez. Deformasyonlarla çarpıtılmış, tedirgin, gerilimli figürleri kimi zaman insan olmaktan çıkıp, yaratığa dönüşür. Bir anlamda hayvanlaşır. Başı insan, gövdesi hayvan (ya da tersi) figürlerle karşılaşır, bu tür yaratıkların resimdeki rolünü kavramakta zorlanırsınız. Kimi zaman da hayvan, reel anlamda, insanla yaşamı paylaşan bir dost görünümündedir. Dekanlar bu yoğun anlatım isteği karşısında bir tür sahneleme özelliği gösterir; aynı mekânda farklı bakış açılarının birlikte kullanımını gerilimi artırır, her şey, tüm değerler sarsılıyormuş izlenimine kapılırsınız. Onun resimlerini çözümlemek birikim ve yaşam deneyimi gerektirir.



Güleryüz'ün amacı hiçbir zaman estetizm olmamıştır. İnsanın varlık nedenini, evrende onunla birlikte varolan kaosu, bireyin psikik yapısını, erotizmi, kısıtlanmış istekler ve bastırılmış duyguları kendine tema olarak seçen bir ressamın salt estetik sorunlarla uğraşması da beklenemez. Onun resminin biçimsel yönü de kendi içinde değişimleri getirir. 1963'lerden bu yana tuval resmi giderek artan bir renkçiliğe yönelir. Renk anlatımın yoğunluğuna bir katkı biçiminde düşünölmüştür ve düzeltmelere olanak tanımayan soluk soluğa bir fırça hareketi yüzeyde izlenebilir. Saldırgan renkler tüm yüzeyi devinime sokarken Mehmet Güleryüz trajikomik bir düzenin değer yargılarının saçmalığını anlatmayı sürdürür.

—Nilgün Özayten



Mehmet Güleryüz, *Yirmibeşyıl* sergisi, AKM, 1988

“Maskesi Düşen İnsan Yüzleri”, *Cumhuriyet*, 24 Kasım 1988.

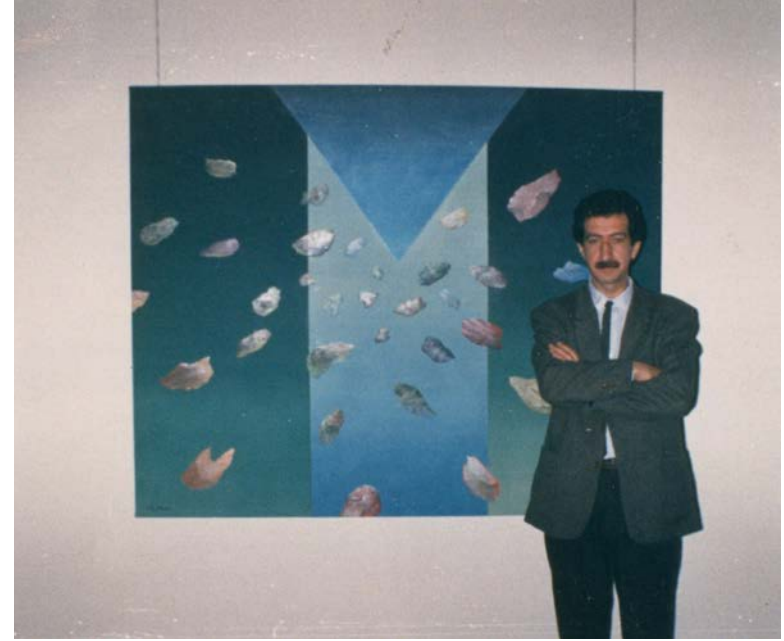


# KENDİNE KEMENT ATAN İNSAN

## KADRI ÖZAYTEN SERGİSİ

Sanat öğrenimini 1968-1973 yıllarında eski adıyla İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda tamamlayan, 1975 yılından bu yana Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapan ressam Kadri Özayten'in 1-16 Mart tarihleri arasında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenecek 10'uncu kişisel sergisi, bu yıl İstanbul'da izlediğimiz yenilikçi sergilerden biri olma özelliğini de taşıyor.

Sanatçının soyutlama ve figürlü, akrilikle oluşturulmuş resimlerinde, çoğu kez diğer biçimlere egemen boyutlardaki “gövde”ler ardında; “İnsanın varoluşu varlık nedeni, yazgısı ve yaşamın gizleri” sorgulanmakta. Çağın tüm olumsuzluklarına karşın “insanın yüceltilmesi” bir savunu biçiminde vurgulanırken, özgün kurgulamalarda yalınlık amaçlanmış. Resimde her şey bir nesne-imge niteliğinde. Biçimlerin resim yüzeyi dışına taşırıldığı



Kadri Özayten sergisi, AKM, 1988 (Fotoğraf: Mina Sanver)

kimi yapıtlarında kullanılan “koparılmış ve dağıtılmış” parçalar, onun resimlerinde “patlamayı-çözülme-yi-gerilimi” yansıtmamanın dışında, günümüzün ve geleceğin yaşam göstergeleri niteliğinde “tepki ve hüznü” de birlikte içeriyor.



Kadri Özayten, Atatürk Kültür Merkezi'ndeki son sergisinden söz ederken; “Günümüzdeki alışlagelmiş sanat kavramlarının kendisini sınır-lamasından özellikle kaçındığını” vurgulayıp, “Yaşamı sarsılmaz gibi görünen kavramlarla kuşatan, hatta bozan, kendi kendisine kementler atan insanı, çevresi ile olan gerilimli çelişkisini, özel olarak seçtiğini” belirtiyor. Resimlerindeki belirgin bireysel duyarlık da bu görüşünü destek-ler nitelikte.

1977'de Avusturya'da Prof. Werner Otte ile çalışmalar yapan, yurtdışında çok sayıda ulusla-rarası sergi ve bienale katılan sanatçının, yurtiçi ve yurtdışında müze ve galerilerde, özel-resmî koleksiyonlarda yapıtları yer almaktadır. 39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülü, 5. *İstanbul Günümüz Sanatçıları Sergisi* Resim Ödülü ve 1987 İstanbul Yeni Eğilimler Sergisi Ödülü ise özgeçmi-şinde yer verilebilecek değerlendirmelerden.

—Nilgün Özayten

“Kendine Kement Atan  
İnsan”, *Cumhuriyet*,  
8 Mart 1988.



# YAŞLANDIKÇA GENÇLEŞMİŞTİ

## ZEKİ FAİK İZER (1905-1988)

“SANAT ESERİ BİR FİKİR, BİR HİSTİR VE BÜTÜN BİR ÖMÜR  
UĞRAŞISININ KARŞILIĞINDA ELDE EDİLİR.” ZEKİ FAİK İZER

Bu sözlerle gerçekte kendi sanat yaşamını özetleyen Zeki Faik İzer’i 12 Aralık 1988’de yitirdik. Onun sanat yaşamı grafiğini izleyenlerin kanımca içtenlikle katılacağı bir saptama, seksen yıl gibi uzun bir yaşamı ardında bırakmış sanatçıda, son yıllarda oluşan fiziksel çöküşe karşıt olarak resminin git-tikçe gençleşmesidir. Fransa’da hiç sergi açmadan geçirdiği 14 yıl gibi bir suskunluktan sonra, ülkesine olan özlemini gidermek istercesine 1984’ten başlayarak art arda açtığı sergilerde bu olguyu hepimiz gözledik. Çok az sayıda ressam 80’li yaşlarının resminde böylesi bir renkçiliğe, dinamizm ve coşkuya ulaşabilmiştir. Bütün bir ömür uğraşısının karşılığında aradığı bu muydu? Kanımca evet.

Onun resmimize olan bireysel katkılarını değerlendirebilmek, kısa resim tarihimizdeki

önemli konumunu belirlemek için gerilere, Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk yıllarına dönüyoruz. Türk aydınının soluk soluğa bir heyecan içinde olduğu yıllara... Resme olan sevgisi 1923’te başarılı bir öğrencilik geçireceği Sanayi-i Nefise’ye girmesiyle sonuçlanır. O yıllar gerek akademi, gerek ülke resmi, Çallı kuşağı yönetimindedir. Klasik, desene dayalı bir eğitim alır ve 1928’de kazandığı Avrupa konkursu, yaşamını 1932’ye dek Paris’te sürdürmesini sağlar. André Lhote ve başlangıçta çok değer verip sonradan kendini aşamamakla suçladığı Othon Friesz, Paris’te öğretilerinden yararlandığı kişilikler olur.

Sanatının biçimlenişi, bu biçimlenişin ilk yılları 1933’lere rastlar. D Grubu’nun kuruluş çalışmalarının yapıldığı Cihangir Yavuz Apartmanı’ndaki ev onundur ve Elif Naci, Nurullah Berk, Zühtü Müritoğlu ile birlikte daha sonra aralarına Cemal Tollu ve Abidin Dino’yu da alarak oluşturdukları grup, amaçlarını yine bu evde belirler.



Zeki Faik İzer'in Türk resmine olan katkısı başlangıçta D Grubu kapsamında düşünülmemiştir. 1920'li yıllarda Batı sanatındaki devinimi gözleyebilmiş bu sanatçıları tedirgin eden, ülke sanatındaki dingin, suskun ortamdır ve biraraya geliş nedenleri bir sanatsal sistem kurmak değil, toplumu evrensel sanat akımlarına hazırlayacak sanat ortamını oluşturmak olmuştur. Grup üyelerinin sanat görüşünde ortak olan tek nokta; yapı-sallığı yok eden izlenimci Çallı kuşağına tepki olarak desen yapısını ve kütleliliği güçlendirme, renkle dağıtılan biçimi yeniden kurma isteğidir ki bu onları, bir tür klasisizme götürür. Zeki Faik'in 1933-1947 arası figüratif yapıtları bu anlayıştan temellenir. Othon Friesz'e hocasının önerdiği, "Sabahları yapacağın ilk dua bir desen kopyası olsun" sözlerini ilke olarak almışçasına, Batılı ustalardan yaptığı çok sayıda kopya, hep yetersiz bulduğu desenini geliştirmek içindir. Bu yılların yağlıboya resimlerinde grup içinde en renkçi olan ve diğerlerine kıyasla çizgi ve formlarında yuvarlatılmış hatları seçen, bu nedenle diğerlerinin katılığına düşmeyen bir sanatçıdır.

Grubun etkinlik yıllarında, üyelerinin bireysel arayışları çoğu zaman ülkede başlatılan yoğun tartışma ortamının gerisinde kalır.



Zeki Faik İzer (Galeri Baraz arşivi)

Onların evrensellik iddiaları zamanla karşısında yerellik ve ulusallık iddialarını bulur ki, Nurullah Berk, Cemal Tollu ve gruba sonradan katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Turgut Zaim bu yönelişi destekleyenlerdendir. Grup her ne kadar yazıları, konferanslarıyla ülkede istediği tartışma ortamını yaratmayı başarmışsa da 1947'de kendi içinde çelişkiye düşmüş ve dağılmıştır. Tartışmaların sanat ortamımıza belki de en önemli katkısı, resmî makamların konuya ilgisini çekmek olmuş, 1937'de İstanbul Resim Heykel Müzesi açılmış, 1939'da Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Halk Partisi'nin yurtiçi gezileri başlatılmıştır. Bu

nedenlerle Cumhuriyet Türkiye’sinin kuruluş aşamasında sanat ortamımızda aktif görevler üstlenmiş bir kuşağın üyesidir Zeki Faik İzer.

Ancak kanımca Zeki Faik İzer’in Türk resim sanatındaki tartışılmaz yerini almasını sağlayan bu figüratif resimleri ve etkinlikleri değil, 1947 sonrası yöneldiği soyut ve soyutlama çalışmaları, kendi bireyselliğini oluşturduğu yapıtlarıdır. 1948-52 yılları onun akademi müdürlüğü görevini üstlendiği, Türk Sanat Tarihi Enstitüsü’nü kurduğu, 1955 sonrası ise akademinin eğitici kadrolarına geçtiği yıllardır. 1946 yılında UNESCO komite üyesi olarak Paris’e gidişi, resminde yeni oluşumları getirir. “Müzik” gibi resimleriyle figüratif, ancak çok daha renkçi bir soyutlamaya yönelir. Çizgi, renk ve tuşla yüzey üzerinde bir boşluk ve bir espas yaratma uğraşına girer. “Müzik” ve sonraki resimlerinde gözlenen daha da önemli bir oluşum sanatçının giderek dışavurumcu bir anlatıma yönelmesi, ancak bunda tercihini soyutlamalar olarak kullanmasıdır. Bireysel bir estetik arayışına girer. 1950’li yıllar Zeki Faik için olduğu gibi diğer bir grup ressam için de resmin düşünsel boyutlarının araştırıldığı yıllardır. Bu araştırmalar 1960’ların soyut eğilimlerini besler.

Kendisinin de doğruladığı bir gerçek, soyut ya da soyutlamalarının doğa çıkışlı olduğudur. Bu türde 1961’de gerçekleştirdiği *Sultanahmet Cami Camları* adlı yapıtı Türkiye’yi temsilen Guggenheim Müzesi’nde sergilenir. Doğaçtan izlenimi veren yapıtları, ardında güçlü bir birikim ve araştırmayı içerir. *Missa Solemnis*’de renk, biçim ve çizgi aracılığıyla müzikteki coşkuyu resimleme amacı güder. Bu tür resimlerindeki spontane izlenim, Doğu sanatlarına olan ilgisinden kaynaklanır. Renklerdeki şiddet dinamizm yaratırken, boş ve dolu yüzeyler oranı resimden resme değişir. Kimi zaman renk ve çizgisel tuşlar tüm yüzeye patlarcasına yayılır, kimi zaman yüzeyde dalgalanır, kıvrılır, bükülür. Bu tür bir resmin desene dayanması zorunlu olmasa da o tüm doğa öğelerini çizgiye indirger. Kendi tanımlıyla bu indirgeme, “abstre desen”dir. Düz çizgiler, zigzaglı çizgiler, yilankavi çizgiler, yuvarlak çizgiler, kapalı yuvarlaklar, açık yuvarlaklar, dikey ya da diagonal çizgilerin ritmi, biçim, renk, kurgu birlikte gelişir ki, onun her döneminde resmin tüm öğeleri eşit ağırlıktadır. Bu artık doğanın kişisel dönüştürümüdür. Resmin kuramlarıyla ilgilenir, resmin kurallarına saygı duyar, ancak önyargıdan kaçınır.

1970’te bu kez on dört yıllığına Fransa’ya gidişi, çizgisinde değişiklik yaratır. Bildiği her şeyi unutmak istercesine ilkel toplumların sanatına kadar iner. 1975’te daha sonraki resimlerinde kullanacağı form araştırmaları için kolaja yönelir. Son dönem çalışmalarını büyük bir alçakgönüllülikle hâlâ araştırma olarak niteliyordu. Eşiyle birlikte gerçekleştirdiği ünlü halıları bu dönemin ürünleridir. Mirò, Bazain, Manessier gibi ünlülerin dokumaları onu yıllardır etkilemiş, resimlerini dokumaya aktarma isteği yaratmıştı. Gobi Çölü’ndeki Dunhang mağaralarında yer alan fresklerden çıkışla gerçekleştirdiği *Dunhang 83*, Selçukluların sembolü çift başlı kartalı da içeren *Selçuklu Kartalı, Rüzgâr ve Pervaneler*, Nice’te yaşadığı bir karnavaldan esinlenerek yaptığı *Şenlik* bu dokumalar arasında yer alırken, sanatındaki Doğu-Batı etkilenimini de açıklar.

1980’li yıllarda gerçekleştirdiği resimler için, “Bunlar benim son sözüm diyebileceğim eserler olsun istiyorum” derken, Türk resmindeki tartışılmaz konumunun bilincinde, bir diğerini yinelenmeyen yüzlerce yapıt bıraktı ardında.

—Nilgün Özayten



Zeki Faik İzer, *Ağaç Dalı*, 1966

(Tuval üzerine yağlı boya, 130x98 cm, Galeri Baraz arşivi)

“Yaşlandıkça Gençleşmişti”,  
*Cumhuriyet*, 20 Aralık 1988.

# MEHMET GÜN'DE "GÜÇ" VE "YOĞUNLAŞMA" KAVRAMLARI

Mehmet Gün'ün yaşamının uzun yıllarını geçirdiği Avusturya sonrası, Paris, Berlin ve İstanbul'u da yerleşim merkezleri olarak alıp sürdürdüğü çalışmaları, art arda birçok Avrupa kentinde gerçekleştirdiği etkinlikleri ve tüm bunların kişiliğine getirdiği çok boyutlu iletişim, etkileşimler, ilişkiler yumağı, onu, çoğu kez düşünsel tabanı oldukça boşlanan, içe dönük, iletişimsiz resim ortamımızda, farklı bir düzeyi sergileyen az sayıda ressam arasına katmaktadır. Sanatçının AKM galerisinde düzenlediği *POLYPHONIE* başlıklı sergisi, onun resminde geçtiğimiz yıllarda oluşmaya başlayan değişimlerin son aşamasını yansıtırken, önceki çalışmalarını da gündeme getirmekte.

1977-83 yılları arasında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde A. Lehmden ve R. Hausner'in yanında öğrenim gören Mehmet Gün, resminde 1984'e dek Viyana Fantastik Realizm Okulu birikimini çıkış noktası olarak aldı ve bu türün kişisel yorumlamalarını 1981-84 arası Viyana,

Trieste, Salzburg ve İstanbul'da sergiledi. Türk izleyiciler için, sanatçının 1933'te yine AKM'de XIII. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirdiği sergi, önceki yapıtlarının fantastik realist boyutlarından uzaklaşmayı, ancak bu tür çalışmalarının son aşamasında yöneldiği soyutlamaların, soyuta dönüşümünü de getiriyordu. *Purple Rain* (Erguvani Yağmur) olarak adlandırıldığı bu sergi, dev tuvaler üzerinde Soyut Dışavurumcu anlayışı, yanısıra da *Installation*'ları içerirken, 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde düzenlediği ve Neve Şalom Sinagogu'nda öldürülenlere ithaf ettiği sergiyle, bugün New York Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde bulunan yapıtları yine tümüyle Soyut Dışavurumcu anlatımda resimlerdi. Sanatçının bu seçiminde, bir anlamda figüratifin sınırlılığını aşmak, anlatıma çok boyutlu algılamayı getirmek isteği rol oynar. 1987'de Mimar Sinan Hamamı'nda düzenlenen *I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri*'nde yer alan ve Mario Merz'in glo'larına benzetilse de, temelde kubbe





formu çıkışlı *Sinan ve Hürrem* adlı düzenlemesi ile Şeyhülislam Mehmet Ebussuud'un İdam Fermanlarını içeren düzenleme, son derece çağdaş bir anlatımda Osmanlı kültürünü yorumlayan işlerdir.

*POLYPHONIE* başlıklı sergi ise, Mehmet Gün'ün 1988 yılı sergiler zincirinde üçüncü halka. İlk ikisi geçtiğimiz aylarda on bir Avusturyalı sanatçı ile birlikte Avusturya'yı temsilen Paris Printemps Festivali ve Spectrum '88 sergilerine katılım şeklinde gerçekleşirken, Berlin, Monaco, Londra, Nice ve Portekiz'de düzenleyeceği sergiler, onun 1988-89 programının etkinliklerinden.

Günümüz sanatçısı, ister kuramsal düzeyde, ister uygulama alanında olsun, geçmişi ve gününün sanatçıları, yazarları, düşünürleri ile tartışmaya girmek durumundadır. Ve Nietzsche'den bir alıntıyla, "Kültüre en zararlı olan, sanatçının ısrarla kendini sakınması gereken, bir 'Nevroz Nationale' (Ulusallık Nevrozu) durumudur. Bu bağlamda tekrar Mehmet Gün'e döndüğümüzde bu kez Avusturya Kültür Enstitüsü Müdürü Dr. Erwin Lucius'un sergi sunuş yazısından bir alıntı verilebilir: "Mehmet Gün, bir dünya vatandaşıdır duygusal evreninde. İstanbul, Viyana, Berlin ve

Paris, ayrımlar sergileyen kentler değildir sanatçı için. Ona göre bütün bu kentler, kendilerine özgü kültürleri ve karşıtlıkları ile aslında "insan"ı çağrıştırmaktadır... İnsanlar arasındaki ilişkilerden kaynaklanan olaylar ve insanın kişiliği, sanatçının evrensel düzlemde yaklaşmaya çabaladığı ve kendisi için birincil önem taşıyan olgulardır."

İşte bu nedenlerle, Şeyhülislam Mehmet Ebussuud Efendi'nin idam fermanları kadar, dünyanın en güçlü şirketlerinden Coke (Coca-Cola) ve Frito-Lay, Star Wars (Yıldız Savaşları) ve Lucas, geçmişten Kafka, Wagner ve yaşamı boyunca Wagner'e olan sevgi ve nefreti arasında bocalayan Nietzsche, günümüzden Almanya'daki Neo-Nazi eğilimler, Prince'in son albümü de ilgilendiriyor Mehmet Gün'ü. Bunların tümü sergideki yapıtların adları olarak karşımıza çıkıyor: Lucas'tan *Star Wars*, insanlığa güç dolu bir yaşama varmanın yollarını üst insan kavramıyla öğreten ve yalnızca kendi doğrularından sözeden Nietzsche'den *Ecce Homo* ve *Zerdüşt Böyle Buyurdu*, ağırlıkla Wagner. Wagner'in *Nibelungen* operası, *Nibelungen*'in kahramanlarından *Siegfried'in Ölümü*, aynı operada Brunhilde'nin Siegfried'e yönelttiği soru; "Kimdir Beni Uyandıran Kahraman?", ayrıca Tristan ve Isolde. Mehmet Gün'ün müzik ve



Wagner tutkusunun tuval yüzeyinde resme dönüşümü. Sesin boşlukta, ancak bu kez tuval yüzeyindeki boşlukta patlaması. Duyguların en dolaysız anlatım biçimi olan müziğin, resimde yine en dolaysız anlatım biçimi olan soyutla görüntüye dönüştürülmesi.

*POLYPHONIE*'den sonra Mehmet Gün'e bu sergide çıkış sağlayan ikinci kavram "Güç"tür. *POLYPHONIE* kavramını bir "yoğunlaştırma", "ençoklaştırma", yalnız seslerde değil; duyularda, düşüncede ve tutkulara da "yoğunlaştırma", "ençoklaştırma" olarak yorumlarken, ondaki "Güç" kavramı ardında Nietzsche'nin "Güç istemi" yatmaktadır. Nietzsche, "Evrenin (ve evrenin bir parçası olan insanın) en büyük itici gücü "güç istemidir" diyor. Mehmet Gün Wagner'deki güç isteminin, onun müziğindeki "sonsuz ve sürekli melodi" ilkesiyle bütünleştiğini söylerken "İnsandaki güç isteminin birbiriyle kesişen ve çelişen iki boyutu var: Pozitif boyut; enerji, yükselme, yücelme ve yaşantı, negatif boyut ise; baskı, alçalma ve yok etmedir" sözleriyle güç kavramına kendi tanımını getiriyor. Yapıtları geçmişten ve günümüzden sanatçıların, düşünürlerin bu açıdan en çarpıcı yaratılarını konu alırken, bugünün dünyasındaki güç gösterilerini de vurgular.

Ve galerinin tam orta noktasında tavandan sarkıtılan bir şakül, dünyamızda her an altüst olacak güç dengesini simgelercesine kimi zaman ağır ağır sallanırken, kimi zaman hareketsizliğini koruyor.

—Nilgün Özayten

"Çoksesli Bir Dünya Yurттаşı", *Cumhuriyet*,  
16 Temmuz 1988.



# KAĞIT ÜZERİNDE YENİ ÇALIŞMALAR

## AKM'DEN ÜÇ SERGİ: KAĞIT ÜZERİNDE YENİ ÇALIŞMALAR - İNGİLİZ KÜLTÜR HEYETİ

1986'da AKM galerilerinde izlenen, aralarında Henry Moore, Barbara Hepworth, Kenneth Armitage, Anthony Caro gibi sanatçıların yapıtlarının da yer aldığı *Son 40 Yılın İngiliz Heykelciliği* sergisinden sonra, bu kez yine aynı salonlarda 1-15 Mart tarihleri arasında İngiliz sanatçıların *Kağıt Üzerinde Yeni Çalışmalar* adlı ilginç bir tanıtımı gerçekleştirilmekte. Serginin ilginç olarak nitelenmesindeki neden, adından da anlaşılacağı gibi tüm resimlerin kağıt üzerinde gerçekleştirilmesi ve kağıdın olanaklarından yararlanarak girişilen deneysel çabalar. 44 İngiliz sanatçısının bir ya da iki resimle tanıtıldığı sergi, geleneksel İngiliz sanatına olduğu kadar, evrensel resimdeki genelgeçer ölçütlere de karşı çıkış amacıyla.

Bu karşı çıkış öncelikle malzemenin basitliğinde beliriyor. Karakalem, yağlı ya da kuru pastel, renkli boya kalem, tükenmez, akrilik,

suluboya, mürekkep, gazlı kalem, renkli fotoğrafik boyalar ve hatta letraset kullanımı, sonuçta hiç de basit olarak nitelenemeyecek arayışları getirmiş. Yapıtların deneysel yönü en çok kullanılan araç ve yöntemlerin çeşitliliğinden kaynaklanmakta. Kolaj çok olanaklı görüntüleriyle sıkça kullanıma girmiş. Zaman zaman teknik olabildiğince zorlanıp, çalışmalar bir yetkinlik gösterisine dönüşürken, kimi zaman sıradan karalamalarla oluşmuş izlenimi veren düzenlemeler ya da yalnızca kağıda açılan yarıklar sanatçının arayışına yanıt oluşturabilmekte, kağıt aracın kendisi olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Serginin dikkati çeken diğer bir yönü dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi İngiltere'de de ısrarla üzerinde durulan figüre dönüş eğilimidir. Yalnız insan değil, hayvan figürlerinin de yer aldığı karikatürize edilmiş ya da ürkünç çok sayıda figürlü resim. Ancak, figüre tanınan bu ayrıcalık, malzemenin alışılmışın dışında kullanımına daha da fazla olanak tanıyan soyut resimleri



bütünüyle yok edememiş. Tüm bunların dışında imgelemenin çokluğu ve simgesel anlatım, İngiliz sanatçıların Ankara'dan sonra İstanbul'da da sergiledikleri çalışmaların ortak yönlerinden.

Yaşadığı özgül koşullardan soyutlanamayan, buna karşın yozlaşmış değerlerden, güncel ve geçici olandan kendini uzak tutmaya çalışan, hangi çağ ya da dönemde yaşadığı açıkça belirtilmekten kaçınılmış bu figür, Bihrat Mavitan'ın resimlerinde anlatımın da gerektirdiği bir deformasyonla verilmiş. Figürdeki kişisel gerilimle birlikte oluşan bu deformasyon, bireyin tedirginliğini değil, kararlılığını keskin hatlarla çizmiş çoğu kez. Yer yer simgesel anlamlar da yüklenen resimler, kadından çıkışla bireye göndermeler yaparken, öznelliği ölçü almış bir anlatımı ve zorlamasız kurguları içeriyor.

—Nilgün Özayten

“Kağıt Üzerinde Yeni Çalışmalar”, *Cumhuriyet*, 5 Mart 1988.



# DIŞAVURUMCUŁUK

Yüzyılımız başında çıkış noktası tümüyle insan gerçeği olan bir anlatım biçimi, akım niteliğinde tüm sanatları kapsar. Yazını, resmi, heykeli, dansı, müziği, sineması, tiyatrosu ile Ekspresyonizm’in etki alanı oldukça geniştir. Sanattaki sayısız akım içinde ayrıcalığı, ilk kez bakışlarını varoluş karmaşasındaki dünyadan, bireyin iç dünyasına çevirmesi, nesnel gerçekliği tümüyle görmezden gelip, bireyin öznelliğine yönelmesi, onun başkaldırısına ve duygularının dışavurumuna aracılık etmesidir.

Sanatın binlerce yıllık gelişiminde ilk kez bu denli önem kazanan bireysellik, kuşkusuz yine toplum yapısı ve sosyal oluşumlarla ilişkilidir. İki yüzyıl önce özgür bilinçlerini kazanma yolunda dini ve monarşiyi reddedenler, topluma yeni bir görünüm kazandırdıkları gibi, bir anlamda sanatı da bu kurumlara hizmet eder konumundan kurtarıp, ona özgürlüğünü bağışladılar. Hep kendine verilen temayı betimlemekten yorulan sanatçı, bu kez yaklaşık iki yüzyıl her yönüyle doğayı ve

toplumu resimledi. Sanatın ardından kısıtlayıcı bağlarından kurtulan düşün ve bilim zaman içinde sosyal yapıda önemli değişimler oluştu-  
rup, beraberinde eleştiri ve araştırmayı da getirdi. Bilim önce teknolojinin hizmetine girdi, ardından ülke ekonomilerinin gelişiminde araç durumuna dönüştü. Teknoloji ise, varlık nedeni dışında ülkelerin güç gösterisinin simgesi oldu. Sonuçta bilim ve teknolojiyi kapsamına alan endüstri, oluşturduğu büyük kentler, katı üretim disiplini, kültür çatışmaları gibi yeni değerler arasında insanı bireyselliğini kazanma çabasına itti.

Bu kaos içindeki insana yeni kimliğini tanıtmayı amaçlayanlar da vardı. Önce Freud, arkasından Jung ruhbilimsel araştırmalarını bilinçaltına yoğunlaştırdılar, duyguların ve içgüdülerin köklerinin bilinçaltının derinliklerinde olduğunu savunup, bu yeni insanın bakışlarını kendine çevirmesine neden oldular. Nietzsche ise, Avrupa’ya yeni bir ruh kazandırmak için bir mesih gibi davranıp “Üst İnsan”ı yaratma amacına yöneldi. Son iki



yüzyılın birikimi ancak çağımız başında ürün verdi ve çabalar insan bilincindeki yenilenmeyle son buldu.

Birey ve toplumda oluşan ruhsal birikimler boşalma gereksinimi ile patlamalara neden oldu. Bu yeni kimliğini araştıran, sorgulayan insanın oluşturacağı sanat artık öncekilerin izleyicisi olamazdı ve olmadı da. Fotoğraf makinasının getirdikleri özellikle resim sanatında bir değişimi kaçınılmaz kılıyordu. Bu nedenle, çağın başında modern sanat biçimlendirilirken, resimde hangi söyleyiş biçimi olursa olsun (Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm) doğayı öykünme kesin olarak yadsındı. Ekspresyonizm söz konusu olduğunda, uzak ve yakın geçmişten bazı sanatçılar öncü kabul edilip, ürünleri farklı bir algıyla yeniden değerlendirildi.

Uzak geçmişin etkileri ilkel kavimlere dayanır ve sonradan “Primitivizm” olarak adlandırılan bu eğilim çağdaş sanatçıların sanatın temel niteliklerine dönüş gereksinimlerinden doğar. Bu yeni imgeler onlara yüzyılların arayışı içinde yitirilen içtenlik ve yalınlığı geri verir. Ekspresyonist sanatçılara yakın, geçmişten de bazı öncüler vardır. Goya'nın son yıllarını geçirdiği evin

duvarlarına yaptığı resimlerdeki ürkünç düşleri, Hodler'in zaman kavramını aşan yapıtları, Gauguin'in illikelliğe ve katışksız renklere duyduğu sevgi, Van Gogh'un tutku ve bunalımlarını nesnenin ve insanın ardındaki öze inerek yansıttığı, Ensor'un düş gücü ve kuşkusuz Munch'un tüm yüzyılın geleceğini haber veren umutsuz çığılığı gibi.

1905, Almanya'da Ekspresyonizm'in temellerinin atıldığı yıl. Ve Fransa'da Fovizm'in doğuşu. Almanya'da dışavurumcu anlatım biçiminin gelişimi bazı gruplar ve belki de onlardan çok bağımsız sanatçılarca yönlendirilir. Matisse öncülüğündeki Fransızlar ise, rengi geniş ve düz yüzeyler halinde, katışksız kullanımlarıyla Fov adını alırlar. Ancak bu, belirgin özellikleriyle bir grup Alman sanatçıda da gözlenmektedir.

#### DIE BRÜCKE (KÖPRÜ)

Köprü geçmişle, yaşanan gün arasındaki farkın, değişimin simgesidir. Fritz Bleyl, Erik Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller'den oluşan grup önce Dresden, sonra Berlin'de etkinlik gösterir. Modern kent yaşamı gergin





ve etkileyici yapıtlar vermelerine neden olur. Grubun eğilimi kaba bir genelleme ile iki boyutlu, belirgin konturlu, katışıksız renkli bir resim olarak gelişir ki, aynı biçimsel özellikleri Fovistlerde de buluyoruz. Ancak Fovistlerdeki denetimsiz coşku ve sevinç, Die Brücke ressamlarında gerilime dönüşür, trajik, karamsar bir içe dönüklük yaşanır. Grup 1913'te dağılır.

Alman Ekspresyonizmi'nin Münih'teki öncüleri ise, 1909'da "Yeni Münih Sanatçılar Derneği" adı altında birleşirler. Kandinsky, Jawlensky, Münter kurucu üyeler arasındadır ve Franz Marc'la Macke onlara katılır. Amaçları öncelikle gruba uluslararası nitelik kazandırmaktır ki, bu eğilim tüm sergilerinde gözlenir. Etkinliklerinde zaman zaman Picasso, Braque, Rouault, Derain, Vlaminck'i görebiliyoruz. 1911'de Kandinsky, Marc ve Münter gruptan ayrılıp Der Blaue Reiter (Mavi Binici) yayıncılarının açtığı sergiye katılırlar. Yine uluslararası nitelikli olan bu sergi ve bunu izleyenler Alman kentlerinde dolaştırılır. Sergilerde rastlanan Picasso, Braque, Maleviç gibi adlar, Der Blaue Reiter'in yalnız Ekspresyonist görüşü değil, günün tüm yeni eğilimlerini desteklediğinin kanıtıdır. Der Blaue Reiter'in çıkardığı

yıllıklar resim, heykel, müzik ve yazını konu alıyor, sanatı sanat yapan kalıcı niteliklerin saptanmasını amaçlıyordu. Grubun bizi ilgilendiren en önemli tavrı, renkler ve biçimler arasında varolan müzikteki uyuma benzer bir ilişkiyi irdelemesidir. Bu ilişki Kandinsky öncülüğünde gündeme geliyor ve onun bu konudaki görüşlerini *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitapta toplamasına neden oluyordu. Resimde nesneden kurtuluşun gerekliliği yolunda yaptığı araştırmalar onun önce soyutlama, ardından ilk soyut resimlerini oluşturmasıyla sonuçlandı.

Ekspresyonizm'in Almanya'daki başlangıçları bu iki grup sanatçıyla oluşursa da, sanata yaklaşımları arasında belirgin farklılıklar da vardır. Die Brücke'de, Der Blaue Reiter'in kabalık, yabanılık gibi Alman öğelerine kıyasla bir Fovist etki, dolayısıyla Paris estetizmi belirgindir. Die Brücke ressamları model ya da doğa çıkışlı yapıtlarında öze varmak için bir arındırma işlemi uygularlar. Oysa diğerleri çoğu kez kavramdan yola çıkarak biçimi oluşturur, müzik gibi dolaysız bir anlatımla soyuta varırlar. Renk nesneye bağımlılıktan kurtarılıp, tek başına bir resimsel öge konumuna getirilir.



Almanya'daki bu gruplaşma hareketlerine Avusturya'dan da bireysel katkılar olur. Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'nin yapıtlarında Almanlarda bile görülmeyen irkiltici özellikler bulmak mümkündür. Yapıtlarında öncelikle kişinin iç dünyasının baskı, tutku ve bunalımlarını bütünüyle yansıtan aşırı bir deformasyon izlenir. Tinsel dünyayı yansıtmaya isteği, biçime ait disiplinleri geri plana itip, çarpıtmalarla bükülmüş figürler yapmalarına neden olur. Kokoschka'nın kendi Ekspresyonist oyunu *Katil, Kadınların Umudu* için yaptığı desenlerde de şiddet olgusu açıktır. Bu örnek artık ekspresyonist tavrın entelektüel yönünü sergileyen, sanatlar arası yoğun iletişim konusunu gündeme getirir. Kokoschka'nın bu oyunu dışında, Kandinsky'nin Schönberg için yazdığı yazılar, Schönberg'in dışavurumcu resimleri ve yine aynı anlayışta yaptığı dönemin pek çok ünlüsünün portreleri, Brecht'in bir sergi için Ernst Barlach hakkında yazdıkları, Delaunay'nin *Saint Severin* dizisinin 1920'lerin Ekspresyonist filmlelerini etkileyişi, Auguste Macke ve Franz Kline'in çağın efsane baleti, kendi deyimiyle çağın soytarısı Nijinski'yi konu alan resimleri, Matisse'in Diaghilev Rus Bale Topluluğu için yaptığı desenler ve çoğaltılabilecek birçok örnek, sanatlar ve sanatçılar arasındaki yoğun iletişimi kanıtlar.

20. yüzyılda öncekilere kıyasla iyice belirginleşen sanatlar arası iletişim ya da etkileşimin yanı sıra, zaman zaman bir sanat dalında birkaç anlatım biçiminin birlikte uygulanmasına tanık olunur ki, Max Beckman, George Grosz ve Otto Dix sonraları Yeni Nesnelci görüşün üyeleri olmakla birlikte her üçünde de güçlü dışavurumcu özellikler bulmak mümkündür. Beckman anlatımını güçlendirmek için figür, nesne ve mekânları abartarak çarpıtır ve bu çarpıtılmışlığı sahneleme yöntemiyle sağlar. Çarpıtılmış nesnelere ve yapılar fiziksel bir bozguna uğramış gibidir. Onda şiddet olgusu açıktır. Yansıtılan huzursuzluk, güvensizlik ve endişe, oranları bozma, farklı yönlerden perspektif kullanımı, değişik bakış açıları yapıtlarının özelliğini oluşturur. Beckman, Grosz ve *Guernica*'sıyla Picasso, yığınların çağdaş yaşamını ve insanlığın trajedisini sergilerken Ekspresyonizm'den yararlanırlar.

Son olarak bağımsız ekspresyonistler arasında Louis Corinth ve Chaim Soutine anılmalıdır. Soutine de Kokoschka ve Schiele gibi figürlerinde yüz ve elleri iç dünyanın en güçlü yansıtılabildiği alanlar olarak görür, aşırı deformasyona gider.



Ekspresyonistlerin amacı hiçbir zaman estetizm olmamıştır. Bu akım yalnız estetik biçimleri yadsımakla kalmaz, bir dünya görüşü olarak ortaya çıkar, sanatın tüm anlatım biçimlerinde etkinlik gösterir ve toplumsal düşünceleri de kapsar. Etkinlikleri I. Dünya Savaşı'nı da içine alır ve savaş sonrası, 1925'lere dek sürer. Dönemin karmaşası içinden yaratılan bir sanattır. Çoğu kez devrimin, savaşın sanatı, aydınların başkaldırışı olarak nitelenir. Ekspresyonistleri birleştiren ana öge, çağın insanın içinde bulunduğu kaos ve gelecek endişesidir. Onlar insalığı sarsmayı, içinde bulunduğu eylemsiz ve kaderci tavrından kurtarıp, değiştirmeyi, önlerideki belirsiz geleceğe hazırlamayı amaçlar. Ekspresyonizm'de yeni bir insan, bilinçli bir toplum, tümüyle yeniden oluşturulacak bir yaşam özlemi vardır ki, bu ancak birey olarak insanın içindeki değişimle, onun içten yenilenmesiyle mümkün olabilirdi. Bu nedenle Nietzsche'nin "Sizler yeterince acı çekmiyorsunuz bence" sözlerini ilke olarak almışçasına kendilerine ve topluma karşı acımazsınız, karamsar, gerilimli ve tutkuludurlar yapıtlarında. Önce kendi benliklerini, sonra tüm insanlığı sorgularlar. "Yeni İnsan"a duyulan özlem, öncelikle genelgeçer kuralların yadsınmasını gerektirir. Akla yatkın ve uyumlu olmakla

yeni insana ulaşılamayacağına bilincindedirler. İnsanlığın arayışları, sevinçleri, acıları, kısaca insan gerçeği ancak ruhun yoğun dışavurumu ile sergilenebilirdi. Duygu ve tutkuları dışavurmak, bir tür katharsis'tir. Ekspresyonizm'in temelinde somut ve nesnel gerçekliğe bağlılık eğilimini yadsıyarak, öznelliği yeğleme düşüncesi vardır. Öznel bireycilik ise, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı reddeder. Bu görüş, bilimi tek gerçek kabul edip, her şeyi onunla açıklamaya çalışan Pozitivizm'e de karşıdır. Onlara göre yapıt doğaya öykünmez, sanatçının içsel yaratma gereksiniminden doğar ve us dışıdır. Doğayla bağlantısı dolaylıdır. Doğanın temelinde, nesnelere ardındaki öze inme isteği sonucu, nesnelere öz yapısı ile görünen biçim birbirinden ayrılır. Nesnelere içindeki öznel gerçeğin dışavurulabilmesi için ne kuram, ne de doğa incelemesi yararlı olabilir. Bunu sağlayan yalnızca düşün gücüdür. Bu en kişisel düşün gücünün dışavurulması, iç ve dış dünya arasında kurulacak bir köprü ile mümkün olabilir. Sanatçı biçim ve renkler aracılığıyla bir yerde kendini iletir. Sonuçta yapıt dış dünya gerçeğini değil, yalnızca kişinin kendi öz gerçeğini iletir. Özgün olan da bu kişisel gerçektir. Biçim bir öze, bir imgeye dönüşür.



Biçimsel olarak Ekspresyonizm’de arınmışlık içinde yoğunluk aranır. Arınmış, yalın biçimler yoğun anlatım gücü taşımalıdır. Bu noktada Sembolist’lerin etkisi belirgindir. Soyutlama ve deformasyon ise, dışavurumu yansıtmada ve anlatımı yoğunlaştırmada başvurulan iki yöntemdir. Ekspresyonizm ruhsal düzeyde açıklamalara dayanır ve resimde nesne kullanımı ruhsal durumu yansıtmada bir araçtır. Çokça söylenenin aksine Ekspresyonizm’de saf, parlak ve çarpıcı renklerin karışıklığı koşul değildir. Saldırgan, şiddetli bir etki oluşturmak için rengin anlatım gücünden yararlanılabilir, kalın konturlar, atak fırça darbeleri resim yüzeyinde devingenlik oluşturabilir, ancak koşul olarak almak yanıltıcı sonuçlar doğurup, Ekspresyonizm ile Fovizm’i birleştirmek olur.

20. yüzyıl başında Almanya’nın sanat yaşamında gözlenen bu dinamizm, 1914 yılında patlayan savaşla kesintiye uğrar. Ticari rekabetin doğurduğu ülkeler arası düşmanlıklar, içte ekonomik kriz, işsizlik, sağ-sol çekişmeleri vb. nedenlerin yarattığı savaş. Son yıllarda sanatta olan patlamaların gerçek yaşama dönüşmesi. Çeşitli dallarda etkinlik gösteren sanatçılardan Auguste Macke ve Franz Marc’ın savaşta ölümleri,

Kirchner, Ernst Weiss, Wilhelm Lehmbruck, Carl Einstein gibi yaşamına son verenler, Franz Jung, Otto Freundlich gibi toplama kamplarına, Jacob van Hoddis gibi gaz odasına gönderilenler, Avrupa içinde yer değiştirmeler, ABD’ye sığınmalar. Savaş sonrası bir dönem Nazilerin Ekspresyonizm’i, Alman sanat biçimi olarak tanıtmaya çalışmaları, hatta bazı sanatçıların büyük ve yeni bir Almanya kurulacağı inancıyla 1920’lerde Nazi partisine üye oluşları. 1933’te Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele geçirmeleriyle başlayan baskı dönemi. Önce bütün yenilikçi sanatçıların öğretim görevlerinden alınması, ödenekli galerilerin başındaki özgür düşünceli yöneticilerin işlerine son verilmesi. Birçok sanatçının Almanya’da çalışmalarına izin verilmeyip, ülkelerinden ayrılmak zorunda bırakılışları. Devlet müze ve galerilerindeki isteğe uymayan yapıtların kaldırılışı. İçinde öncelikle Ekspresyonist yapıtların yer aldığı, 1937’de düzenlenen *Soysuzlaşmış Sanat* sergisinin Münih ve Almanya’nın başka kentlerinde halka tanıtılışı, sokaklarda yakılışı. Ve 1939’da bu kez II. Dünya Savaşı. Savaşların sanatçılar üzerindeki yadsınamayacak etkileri. Başkaldırma, öfke, karşı çıkış. Çağdaş dünya ile insanın birbirine yabancılaşmasını simgeleyen Soyut sanat. Her tür estetik kuralı



yadsıma. Altüst olan değerler. Ekspresyonizm'i savaş çarkının bir parçası olmakla suçlayan Dadacı görüş. Ek olarak sanatçı fantezilerinin doruğa ulaştığı Sürrealizm. Kandinsky'nin temellerini attığı Soyut Dışavurum'un Avrupa'da savaşın yanı sıra sessiz sessiz gelişimi. Rus Konstrüktivizmi'nin Avrupa'daki etkileri. Yeni Nesnelciler. Aynı toplumlarda aynı yıllarda birlikte ortaya çıkan birçok sanatsal eğilim. Tüm bunlar çağın iki savaşı arasında yaşanan olaylar.

Modern Sanat Avrupa'da yasaklanırken, sanatçılar için Amerika Avrupa'nın alternatifi olmaya başlar. Modern Sanat'ın temellerini oluşturan çok sayıda ünlü sanatçı ABD'ne yerleşir. 1945'ler sonrası sanat dünyasının en gözde eğilimlerinden "Soyut Ekspresyonizm" Amerika'da ortaya çıkmadan önce kuşkusuz Avrupa'da bir oluşum ve gelişim süreci yaşamıştır. Kübizm'in son aşamasında Mondrian'la geometrik soyuta ulaşması gibi, Ekspresyonizm de, yine son aşamasında Kandinsky'nin yapıtlarında, 1912'den sonra yaptığı *Doğaçlamalar ve Kompozisyonlar* ile Soyut Ekspresyonizm'e ulaşır. Kandinsky bu yapıtlarında bilinçli denetimi en aza indirgemeye çalışır, sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü, bir bakıma

müzikle benzerliğini savunur. Farklı boyutlarıyla soyutun Avrupa'daki bu ilk gelişimleri 1930'lardan sonra gerilemeye başlar. Savaş yıllarının komünizmi ve faşizmi öncelikle soyutu yasaklar.

1924'te kurulan New York Modern Sanat Müzesi sürekli Avrupa kaynaklı resimleri toplarken, modern başyapıtları ardı ardına sergiler, yayınlarla tanıtır. Ödenekli ve özel galeriler Avrupalı sanatçılara yönelir. Pek çok ünlü sanatçının etkinliklerinin yanısıra Avrupa sanatı Hans Hofmann'ın eğitimci kişiliği ile programlı bir biçimde Amerika'ya tanıtılır. Dünyanın yeni sanat merkezi artık New York'tur ve Soyut Dışavurum 1945'lerde Amerika'nın çağın başından bu yana üstün bir teknik ve endüstri aşamasına ulaşmasının simgesi olarak ortaya çıkar. Oysa New York'lu sanatçıların paylaştıkları ortak duygu, maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı başkaldırıdan kaynaklanan yeni bir sanatın oluşumunun gerekliliğidir. Soyut Dışavurum bu nedenlerle 1960'lara dek Amerika'da savaş sonrası sanatın en önde gelen akımı olur ve bir yandan da Avrupa sanatını besler. Girdiği ülkelere göre gelişen çeşitlenmeleriyle farklı adlar alır, ya da kendi içinde farklı eğilimler gösterir.



Amerika söz konusu olduğunda Soyut Dışavurumun en çarpıcı eğilimi Jackson Pollock öncülüğünde “Action Painting”dir (Eylem Resmi). Eylem Resmi içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma istemiyle oluşur, biçimin bir anlamı yoktur, önemli olan eylemin kendisi, oluşum süreci ve oluşum biçimidir ki, sanatçıyı önceden kestirilemeyecek sonuçlara götürür. Bilinçaltının aktarılmasında yalnızca gövdenin denetimsiz, ani hareketlerinden yararlanılır. Resim yapma eylemi bu fiziksel vücut hareketleriyle oluşurken, Freud ve sürrealistlerin otomatizm yöntemini de kullanır. Williem de Kooning’de soyuttan çok soyutlama dışavurum belirgindir. New York sanat çevrelerini önce siyah-beyaz dizi resimleriyle, ardından “kadın” konusunu anıtsal boyutlarda işleyen son derece atak, spontan ve yalnız fırça hareketine dayanan yapıtlarıyla şaşırtır. Amerikan kökenli Soyut Dışavurum içinde diğer bir eğilim Tobey, Motherwell, Kline’in uygulamalarıyla “Caligraphic Expressionism”dir (Yazısal Dışavurum). Tobey uzun süre bir Zen manastırında yaşayarak doğu kaligrafisini özümser ve daha sonra Uzak Doğu’dan esinlenerek geliştirdiği üslubuna “Beyaz Yazı” adını verir. Kline genelde tek renk kullanarak, son derece spontan fırça hareketleriyle oluşturduğu ve kalın

çizgilerin resim yüzeyinde en aza indirgenmiş biçimiyle dinamik atılışlar gösterdiği, biraz doğulu karakter taşıyan yapıtları ile dramatik bir yazısal dışavurum uygular. Onun resimlerinde de Pollock gibi resmin oluşum sürecini, el hareketini izlemek mümkündür. İzleyici bu eylemi paylaşabilir. Motherwell de *İspanya Cumhuriyetine Ağıt* gibi yapıtlarıyla Kline’a yaklaşır, ancak onun tavrı yaşamla daha bağıntılıdır. Rothko, Still, Newman Soyut Dışavurum’da durağan (statik) nitelikleriyle ayrı bir eğilimi yansıtır. Amerikan Soyut Dışavurumu Avrupa ve özellikle Fransa’da izlenen bu tür yapıtlara kıyasla daha heyecanlı, gerilimli ve tedirgindir.

Soyut Dışavurum’un Avrupa’daki gelişimi ise, Fransızlarla başlar. Fransa’da da Soyut Dışavurum yaratıcı ve bilinçaltı güçlerin dışa taşması için bir araç durumuna gelir. Wols (Wolfgang Schulz) yapıtlarındaki yoğunlukla New York’lu sanatçılara yaklaşır. Fransız sanatçılar otomatizm yönetiminin yanısıra varoluşçu felsefenin bireyselliğine de yönelirler. Mathieu’de tuval yüzeyine saçılmış renk ve çizgiler kendi özgür anlatımlarını kazanırken, kullandığı yöntemler: Derin düşünme (Meditation), yoğunlaşma (Concentration), sanrı (Hallucination) ve Doğu



kaligrafisidir. Fautrier sık sık geleneksel zerafet ve inceliğe bağlı, sonuçta güzel etkisi bırakan yapıtlarında kalın boya katmanları kullanarak zulüm ve terörü simgelemeyi amaçlar.

Soyut Dışavurumcuları birleştiren ortak öğeler yine de Paris ve New York sanatçıları arasındaki farkı bütünüyle yok edemez. Paylaşılan öğeler şunlardı: Figür ve çevresi gibi bir ayrım ortadan kalkmış, çizgi kontur görevinden arındırılıp, resimsel bir unsur olmuş, resim yüzeyi dinamik, sınırsız bir alana dönüşmüştü. Bu genelleme kapsamında Amerikan resmi daha kaba ve atak, kol ve vücut hareketlerini içeren bir dışavuruma yöneldi. Fransızlar ise, Klee'nin "saf psikolojik emprovizasyon" kavramına bağlı kalarak, bilinçaltı bunalımlarını lirik olarak tanımladılar ve estetizme bağlı kaldılar. Bu nedenle akıma Fransa'da Mathieu "Lirik Soyutlama", Tapiès "Enformel Sanat", Estienne "Taşizm" adını verdiler. Ancak Taşizm bazı farklılıkları da içerdiğinden bu akımın dışında tutulabilir.

Alman Soyut Dışavurumu'nun örnek olarak yönlendiği uluslararası sanat merkezleri Paris ve New York olmuş, ancak Fransa'dan kaynaklanan etkiler daha fazla rol oynamıştır. Örnek

alınan adlar arasında Fautrier, Mathieu, özellikle göçmen olarak Fransa'ya yerleşen Wols ve yine Fransa'ya yerleşen Hans Hartung vardır. Buna karşılık, ABD'ndeki Kline, Pollock ya da Kooning etkileri daha sınırlıdır. Almanya'da Soyut Dışavurum her şeyden önce şekilci bir sanata karşıt anlam taşır. Resmi oluşturan biçimler yine denetimsizdir. Parçalar arasında denge sağlamaya önem vererek bütüne ulaşan, sıra ve düzen gözetken, kurallara bağlı kurgulara yer vermez. Amaç düzensiz bir görüntü sağlamak, şekiller arasındaki ilişkileri açık bırakarak bunları ağırlıksız bir biçimde tümüyle resmin içerisine dağıtmak, akılcı bir denetimi ve akılcı kuralları bir yana bırakarak, zorlamasız, kendiliğinden bir anlatım oluşturmaktır.

Bu amaçlar doğrultusunda Karl Otto Götz, "el ne kadar çabuk, çizgi denetimi ne kadar az olursa, o kadar çok anonim ögenin ortaya çıkacağını" söyler. Emil Schumacher ise, "şema tanımadığını" vurgular. Karl Fred Dahmen'e göre "zorlayıcı kurallar bulunmaması" önemlidir. Thomas Grochowiak, bu sanat akımında "çizgilerin etkinliğini" över. Sonderborg ise resmin oluşumu aşamasında "eylem ile pasif hazırlık" arasında bocalar gibidir. Thieler'e göre Enformel Resim "hem



izleyici hem de ressamın kendisi için, insanoğlunun yaşantısının bir yansıması” olmaktadır.

Bir bilinçaltı öğeyi resme aktarmayı amaçlar Soyut Dışavurum. Bilinçaltına, özbenliğe dayalı bir yaşam anlayışı dile getirmekle Sürrealizm akımıyla da bağlantı içine girer. Ancak Sürrealizm bilinçaltını akılcı bir denetimden geçirmeden resme dökerken, bilinçaltıyla uğraşan her tür sanatın karşılaştığı sorunla yüz yüze gelir. Zorlamasız ve kendiliğinden oluşan resim de bir “maddeleştirme” olduğuna göre, zorunlu olarak, bir biçimi de olacaktı. İnsanın iç dünyasının bir kopyası niteliğindeki kendiliğindenlik ile, biçimlenen resim görünümü arasındaki bu çelişki, özellikle Alman ressamlarının yapıtlarında yansımasını bulur. Fransa ya da ABD’ndeki başlangıç evresine özgü özellikleri geliştiren Alman ressamları resimlerinde biçim öğelerine daha çok yer vermişlerdir. Bu alanda en büyük etkinliği sağlayan Sonderborg, Thieler ya da Brüning, biçim özelliklerine dikkat ederler. Kendiliğindenlik özelliğine dikkati çekmekle birlikte Karl Otto Götz, bu özellikten, resim biçimini kazanması için daha birçok düzeltmeler yapılması gereken bir tasarı bütününün parçası olarak yararlanır. Schultze için en büyük etki Wols olur. Wols gibi

Schultze de, Sürrealizm’den geçerek, resmin yazgısal karakteri üzerinde durur, ancak onu ruhsal çözümlenmeler için kullanmaz. Schultze’nin son çalışmalarında renkler giderek daha etkin hale gelir.

Almanya’dan sonra Soyut Dışavurum en verimli ortamlardan birini Kuzey Avrupa ülkelerinde bulur. Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam’daki sanatçıları bir araya getiren Kobra grubudur. En ünlüleri Karel Appel’dir ve belki de bu ününü diğerlerine kıyasla en yabanıl anlatıma sahip olmasına borçludur.

Başlangıçta Soyut Dışavurum nesnel olmakla suçlanır. Öznel yolla bulunan resmin, geneli dile getirmekten çok kişisel anlatıma kaçtığı söylenmiş, toplumsal düşünceleri ele almaması eleştiri konusu olmuştu. Kuşkusuz Soyut Dışavurum genel toplumsal amaçlar doğrultusunda çalışmaz, daha çok bireysel, kendiliğinden anlatımı ön planda tutan bir sanat aracıdır. Ne var ki, insanın iç dünyasına yönelen Soyut Dışavurumun toplumla ilgi kurmadığı da söylenemez. Bireyin savaş sonrası yıllardaki yalnızlığını ve ressamın yitirilme tehdidi altındaki benliğini yine ressamlık aracılığıyla bulma





çabasını yansıtır. Kaldı ki, alışlagelmiş resim anlayışından, klasik düzen ve kurallardan kurtuluşun bir sonucu olarak, daha sonraki gelişmeleri beraberinde getirir. Bu konuda jestleri saltlaştırıp eyleme dönüştüren Happening'ler örnek gösterilebilir.

### YENİ DİŞAVURUM

Soyut Dışavurumun etkinliğini yitirmeye başladığı 1960'lardan 1980'lere kadar geçen evre Minimalizm, Op Art, Pop Art, Hiperealizm, Happening, Kavramsal Sanat da aralarında olmak üzere sayısız eğilimi kapsar. Ancak figüratif ya da soyut olsun, dışavurumcu sanatın doğrudan insana yönelişi, onun fazlaca etkinlik kazanmasa da, hemen her dönemde ve her ülkede dikkatleri çekmeden sürmesine neden olur. Yalnızca bir sanatçı, Bacon, kendisini ekspresyonist'ten çok realist olarak nitelese de 1950'lerden itibaren figürü acı çeken bir kütle, bir et, bir insan imajına dönüştüren resimlerinde dışavurumun da sınırlarını aşar. Ürperti, tiksinti, korku veren imgelemlerden oluşan anıtsal resimlerinde hepimizin bildiği günlük yaşantıların trajik yönünü sergiler. Figürleri korku ve varoluş endişesi içinde aşırı çarpıtılmıştır.

1960'lardan bu yana oluşan sayısız eğilim çağımıza hiçbir dönemde görülmeyen bir özgürlük, çeşitlilik ve anlatım kolaylığı sağlar. Her eğilim bir diğerinden ya da ikisinden istediği unsuru alıp, kendi bünyesine katabilmekte, yaratıda düşünülebilecek her tür malzeme, teknik, anlatım biçimi plastik sanatlara sonsuz bir özgürlük getirmektedir.

80'li yıllarda ise, çağın başındaki ekspresyonistlerden çok daha şanslı bir kuşak, diğerlerine kıyasla oldukça az tepki görerek, yeniden dışavurumu kendilerine anlatım biçimi olarak seçtiler. Önceleri tiksindirici olarak nitelenen Ekspresyonizm, şimdi "Neo-Expressionism" (Yeni Dışavurum) adı altında ve özellikle Alman sanatının uluslararası düzeydeki sanat görüşü olarak geri dönmektedir. Çağın başında geleneksel estetik değerleri yıkan, toplumsal kuralları sorgulayan Almanlar, çağın sonunda kendi kültürlerinin bu niteliğine tekrar sahip çıkarak – ancak bu kez sanat pazarlarının olağanüstü desteğiyle– dışavurumu yeniden gündeme getirdiler. Aslında, daha genel anlamda gündeme gelen yalnızca dışavurum değil, figür resmi ve tuval üzerinde boyaya dönüşür. Figüre ve boyaya dönüş, aralarında dışavurum da olmak üzere birçok



eğilimi yeni unsurlarla zenginleşmiş olarak geri getirir. Yeni unsurlar, günümüzün kültürünün ürünleri bilgisayar, video, televizyon, Kavramsal Sanat, *environment*, fotoğraf, kolaj, karikatür, çizgi roman ve özellikle graffitidir.

Figüratif Dışavurumun geri gelişi, kuşkusuz yıllar süren soyut, minimalizm, kavramsal sanat gibi yönelişlerin ortaya çıkardığı boşluktandır. Burada eskinin Kobra Grubu'nu hatırlarsak, onlar da “Mondrian'ın boş bıraktığı tuvaleri acılarımızla da olsa dolduralım” ilkesiyle yola çıkmışlardı. Yeni Dışavurumcular olarak adlandırılan bu genç kuşak son yıllarda uluslararası sanat pazarının en çok tartışılan konularından. Yeni Dışavurumculuğun birden bu derece önem kazanması bir bakıma galericilerin de zaferi. Amerika, Almanya, İtalya, Fransa bu konuda baş çeken ülkeler. Günümüzde düzenlenen dev sergiler sürekli yeni adların eklenmesiyle dünyayı dolaşüyor. Yenilerin babası sayılan eski kuşak tekrar gündemde. Düzenlenen sergilerin çoğu onları da içeriyor.

Büyük boyutlu tuvaleri, baş aşağı figürleriyle Beuys'un öğrencisi olan George Baselitz yenilerin öncüsü durumunda. Beuys'un bir başka öğrencisi

Anselm Kiefer, saldırgan fırçası ile, trajik manzaralarıyla savaş sonrası yılları resmediyor ve bugünkü Alman ressamı içinde en ciddiye alınan isim. Siyah, kahverengi gibi koyu renkleri, kalın boya tabakaları, zengin dokusuyla artık hiç kimsenin işitmek istemediklerini söylüyor. Kiefer, Baselitz, Lüpertz ve Immendorf başlangıçta geleneksel resme geri dönen faşistler olarak adlandırıldılar. Oysa Kiefer bu konuda şöyle der: “Faşist misiniz, anti faşist mi? Herkes rolünü almalı”. Onun sanatı anıların geri dönüşüdür. Kendini “Politik Existentialist” olarak niteler. Gerçekte onun resmi politik olmaktan çok evrenseldir. Hitler'i uygarlığın olanaklarını tahrip edip, insanlığı tekrar başladığı noktaya döndürmekle suçlar. Karanlık, tehlikeli resimleri derin perspektifi ile kişiyi içine alır. Steven Henry Madoff'un dediği gibi “siyah deri botların sesini işitirsiniz”. Temaları Alman manzaraları, Almanya'nın bölünüşüdür. Figürsüz resimler psişik baskıyı kolayca dile getirebilir. Yer yer alevler yükselen, dumanlar tüten gri bulutlu, kahverengi doğal bir Almanya. Dehşet, şiddet, korku ile Almanya'nın trajik tarihini, çağdaş insanın dramını işlemeyi sürdürenlerden Jörg Immendorf. Estetik kaygılar yine gözardı edilmiş. Almanya'nın savaş sonrası

bölünmesi ile ilgili zihnindeki fantaziler önde gelen temaları. İyice vurgulanmış konturlu figürleri, çarpıcı renkleri, değişik malzeme kullanımlarıyla Rainer Fetting. Bu kez çarpıcı bir yalınlıkla kent imgeleri arasında insan ve hayvan figürleri yapan Helmut Middendorf. Çarpıtılmış, abartılmış biçimler, dikenli tellerle Jiri George Dokoupil'in dehşet dolu dünyası. Ve Salome. Özel yaşamındaki cinsel eğilimlerini sanatına da yansıtan, Berlin sanatçı grubunun ünlü adlarından bir yeni dışavurumcu. Bugün dünyanın en ünlü genç sanatçıları arasında yer alan Julian Schnabel. Kırık tabaklar, porselen artıkları, kolaj ve anıtsal boyutlarda resimleri. Graffiti eğilimli Jean Michel Basquiat. Karmaşık, korkutucu imgeler, çocuksu figürler, karalamalar. realizmi, dışavurumu, kavramsal sanatı birleştiren, yüzey ve renk çelişkilerini yansıtan David Salle. Fransa'dan Jean Michel Alberola. Yine Almanya'dan ve yine Baselitz gibi yeni kuşağın hocalarından, romantik dışavurumcu görüşüyle son yıllarda soyutlamalara yönelen Markus Lüpertz. İtalya'nın en ünlülerinden trajik, çelişkili Francesco Clemente. Dışavurumcu sanatı aynı çağda üçüncü kez tüm dünyaya kabul ettirenler.

## TÜRKİYE'DE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER

Ekspresyonizmin, Almanya'da ilk oluşum sürecini yaşadığı ve birden tüm sanatların anlatım biçimi olduğu 1910'larda Türkiye'de tanınması ve uygulanması mümkün müydü? Ve Ekspresyonizm o günkü Türk toplum yapısına, yeni yeni biçimlendirilmekte olan Türk sanatına uygun bir akım mıydı?

1910'lar Türkiyesi. Henüz demokrasi yok. Hanedan düzeni geçerliliğini koruyor. 19. yüzyılda çağdaşlaşma yolunda köklü girişimler yapıldıysa da, amaçlanan devrimlerin gerçekleştirilebilmesi gerçekte saltanat kavramının tümüyle ortadan kalkmasına bağlı. Halk ve ülke ağır ekonomik bunalımlar yaşıyor. Kültür ve sanatta belirgin ve özgün bir üretim yok. Çağdaşlaşma olgusu önceki iki yüzyılda izlenen Batı hayranlığını da kapsıyor. Kendine yeni bir sanat hazırlama uğraşındaki Türkiye başlangıçta da olsa model ve akım izleme zorunluluğunda. Bunları izlemek için Batı'ya öğrenciler gönderiliyor. Henüz sanayileşmeden söz edilmesi mümkün değil.

Savaşın başlamasıyla Türk resim tarihine "1914: Kuşağı" olarak geçen ressamın ülkeye



dönüşleri. Ve ilk iş olarak (dönemin anlayışını yansıtmaya açısından ilginçtir ki) İstanbul’da kurulan bir atölyede savaş resimleri yapmakla görevlendirilmeleri. 1912-1922 arasında yaşanan üç savaş: Balkan, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşları. Savaş yıllarının sanatı olarak biçimlenen ve 1914 Kuşağı ile ülkeye getirilen yalnızca biçimsel olarak İzlenimcilik etkisinde bir tür resmin bu yılların anlatım biçimi oluştu. Ve demokrasiye geçişle tüm kurumlarda yenilenme hareketlerinin başlangıcı. Batı, sanatı ile teknolojisi ile yine başlıca kaynak, başlıca model. Tüm bunlar 1910-1925 arası Türkiye’den görüntüler.

Batı’nın Ekspresyonizm’i yaşadığı yıllarda Türkiye’de değil sanat, henüz devlet oluşum aşamasında. Sanatımız ise, doğal olarak iki yüzyıldır yöneldiği ve kendinden tümüyle farklı çıkış noktaları olan Batı sanatını tanıma, anlama uğraşının yanı sıra onu model alarak izleme durumunda. Ancak, yalnızca bu Batılı akımları izleyiş bile iletişim kurulabilmesine bağlı. Bu amaçla yurtdışında çeşitli ülkelere ve öncelikle Fransa’ya gönderilen sanatçılar, çoğu zaman gittikleri ülkelerde günün akım ve uygulamalarının dışında kalırlar. Bu özellik 1914 Kuşağı için de belirgin. Şanssızlıkları Cormon, Laurens gibi

klasik bir eğitim disiplinini sürdüren hocalara rastlamaları, izlenimci resmi bile ancak akademi dışında son derece yüzeysel tanıyabilmeleridir. Bu nedenle sonuç da yüzeysel olur. Aslında onların Avrupa’da buldukları yıllarda Avrupa artarda çağdaş akımları oluşturup, sergilemektedir ki, bunların içinde en etkin olanlarından biri “Ekspresyonizm”dir. Oysa Çallı kuşağı döneminin gazete ve dergilerinde çıkan resim eleştirileri incelendiğinde, Ekspresyonizm akımının ülke içinde henüz kavram olarak bile tanınmadığı gözlenir. Aynı yargı Kübizm, Fovizm, Fütürizm için de geçerli. 1914 kuşağının sanatsal eylemi 1928’lere kadar etkin bir karakter içinde sürer.

Sonuç olarak bu yıllara kadar, hatta daha sonraki yıllarda Türkiye’de Ekspresyonizm’i akım olarak geliştirecek ortam hiçbir zaman olmamıştır. Eğer Batı’daki gelişim doğrultusunda ele alıp, Batı’daki ölçütlerle değerlendirme yaparsak Türkiye’de ekspresyonist akım kavramından kesinlikle söz edilemez. Ancak, bazı ressamlarımızın biçim ve içerik olarak ve oluşumunun altında yatan nedenlerin de araştırılmasıyla onu tanıma, uygulama isteğinden söz edilebilir. Ve Ekspresyonizme yalnızca bu anlamda eğilimler, yönelişler olmuştur.



Türk resminin bu başlangıç aşamasında, Alman Ekspresyonizminin gelişiminden oldukça farklı da olsa, ilk dışavurumcu yaklaşımı 1928’de Almanya’dan eğitimden dönen Ali Çelebi’de buluyoruz. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucularından olan Ali Çelebi, Almanya’da yenilikçi resmin önde gelen eğitimcilerinden Hans Hofmann’ın öğrencisi olmuştur. Müstakillerin kuruluş amacı, Batı’ya yönelme ve çağdaş akımlara katılmayı ilke alır. Bu girişimlerinde gerçekten başarılı olmuşlar, ülkeye yeni resim kavramlarını yerleştirebilmişlerdir.

Ali Çelebi, Ekspresyonizmi, öğrenci olduğu yıllarda Almanya’da tanır. Onun resimlerinde dışavurumun belirgin biçimsel yanı olan çarpıcı renk kullanımının yanı sıra deforme edilmiş biçim özelliğini bulabiliriz. Onda deformasyon resmin anlatım gücüne büyük ölçüde katkıda bulunurken, dışavurum için de bir araçtır. Renk ise, büyük ve atak lekelerle biçimi oluşturur. Rengin biçimi parçalayışı değil, oluşturuluşu söz konusudur ki, bu Die Brücke’ye yakınlık sağlar. Ancak resimlerinde belirgin kübist ve konstrüktivist etkiler de vardır. Çıkış noktasının doğa oluşu ile de Die Brücke’yi hatırlatır. 1931’de Paris’te açılan *Bağımsızlar* (Independante) sergisine *Maskeli Balo* ile katılır.

Resmimizin gelişimi içinde dışavurumcu eğilimde yapıtlar veren ikinci kişilik “D Grubu” üyelerinden Zeki Faik İzer’dir. Zeki Faik İzer de dahil olmak üzere grup üyeleri ilk yıllarda kübizm ve konstrüktivizm karışımı, geometrikleştirilmiş bir eğilimi benimserler. Ancak Müstakillerden bu yana araştırılmakta olan kübizm de henüz aktarmacılık düzeyinde bir sentetik kübizmdir ve hep de bu aşamada kalır. Bir süre sonra Zeki Faik İzer’in, eğilimini değiştirip hocalarından Othon Friesz’e yönelimi sonucu, yapıtlarında dinamik, çarpıcı renk düzenlemeleri oluşmaya başlar. 1930’larda izlediği bir Kokoschka sergisi, resmini büyük ölçüde etkiler. *Müzik* gibi sanatının bu ikinci döneminden olan resimler onun dağıtılmış renkli biçimleme dönemidir. Bu yılların resimleriyle Zeki Faik İzer’in başarılı bir dışavurumcu soyutlamaya ulaştığını görüyoruz.

Ancak, onda bu tür soyutlamaların oluşması 1945’leri bulur ki, bilindiği gibi bu yıllar Almanya ve Avrupa’da Ekspresyonizm’in etkinliğini çoktan yitirdiği, hatta Amerika’da Soyut Dışavurum’un ortaya çıktığı dönemdir. Bu batılı akımları hep geriden izleme olgusu, sanatımızın tüm dönemlerinde ortaya çıkmaktadır.



Türkiye’de ekspresyonist eğilimden söz edilince Fikret Mualla’nın resimleri gündeme gelirken, bu yanlış bir değerlendirmedir. Çokça söyleneğinin aksine onun resimleri, yaşamının trajikliğine karşın Fovizm’e daha yakındır. Bunda Fransa’da yaşamasının da payı olsa gerek.

1950’lere doğru ressamlarımızın yurtdışı ile ilişkisinde artma gözlenir. Bu yıllarda Avrupa ve Amerika’ya gidenler orada yeni bir resimsel olgu ile karşılaşır. Avrupa ve Amerika savaş sonrası ikinci bir kez yok olma korkusu yaşamış, tüm kurallara başkaldıran bir tavır içinde gittikçe artan bir hızla soyuta yönelmişti. Wols ve Pollock öncülüğünde soyut dışavurumu uyguluyorlardı.

Bu resim türü Türk ressamları için alışılmamış değerleri sarsan (ki, Batı’da da öyle karşılandı) yeni bir davranıştı. Bazılarınca söylendiği gibi bunun geleneğimizdeki soyutla hiçbir ilişkisi yoktur. Ressamlarımızın bu yıllarda Batı ile ilişkiyi arttırması resim eleştirisine (o yıllarda resim eleştirisi ressamlar ya da yazarlarca yapılıyordu) önce figüratif-non figüratif, sonra soyut-somut kavramlarını getirdi. Bu yeni kavramlar uzun yıllar basında tartışıldı, araştırıldı, tepkiler aldı ya da desteklendi. 1959’larda soyut-somut

tartışması, konu-öz tartışmasına dönüştü. Bu 1950’lerde soyuta karşı başlayan ilgi resimde ulusal kişilik arama çabalarıyla çatıştı. Uzun bir süre birbirine karşıt bu eğilim sanatımızı yönlendirdi.

Soyuta olan eğilim geometrik soyut ve dışavurumcu soyut olarak iki farklı yönü yansıtır. geometrik soyut arayışların temelinde “D Grubu” vardır. 1955’lerden itibaren resmimizde soyut dışavurumun etkileri görülmeye başlar. Ancak bu arayışın temelinde hiçbir etkinlik ya da grup görmüyoruz. Çünkü ülkemizde daha önce Ekspresyonist akım oluşmamıştır. Ancak birkaç eğilim gözlenmiştir. Ayrıca zaten Türkiye, kendi kavramsal ivmesi ile soyut bir biçim dili yaratacak bir süreç yaşamamıştır. Rengin biçimi parçalayıp, dağıtma aşamasının ve Batı’daki Ekspresyonist anlayışın oluşumunun yeterince bilinmeyişi, Soyut Dışavurum’un da gerçek anlamda kavranmasını ve uygulanmasını engeller. Gerçekte ülke de toplum yapısı ile soyutu oluşturacak düzeye gelmemiştir. Soyut Sanat da bir akımdır ve sanatın farklı dallarını kapsar. Müzik ya da resim ayrımı yapılmaksızın uygulanır. Bizde hiçbir dönemde sanatlar arasında bu tür bir yaklaşım görmüyoruz. Örneğin Avrupa’da Max Beckman ya da Kokoschka Ekspresyonist resimler yaparken, Fritz



Lang Dışavurumcu sinemaya örnek *Metropolis*'i yapıyordu. Bizde ise, resim alanında ilk soyut dışavurumlar yapılırken, sinemada “zengin kız, fakir oğlan” öyküleri, duygusal ağırlıklı filmlere konu oluyor, müzikte aranjmanlar ortaya çıkıyordu. Bu örnekler tüm dönemlerimiz için geçerli. Ayrıca, Batı'daki, Soyut Dışavurumu hazırlayan Sürrealizm, otomatizm yöntemi ya da varoluşçu görüş Türkiye'de yaşanmamıştı.

Bu nedenle soyut dışavurum türünde yapıtlar ilkin Batı'dan kopyaya yakın etkiler alarak başladı. Ancak, kısa sürede bilinçaltını zorlayıcı yöntemlere dayanması nedeniyle bunu uygulayan resamlara bir ölçüde kolaylık sağladı, cesaret verdi. Önemli olan kişiselliğin dışa vurulmasıydı. Düş gücü, içtenlik ve bilinçaltı duyguların anlatımını kolaylaştırıp, tavrılara dönüştürebilirdi.

Zeki Faik İzer Soyut Dışavurum'u Batı'da uygulanan birçok yöntemiyle benimser. Renk, hareket ve kavram karşıtlıklarını esas alır. Negatif ve pozitif alanların eş güçte vurgulanmasıyla, giderik ikisi arasındaki ayırım ortadan kalkar ve yeni bir yüzey anlayışı belirir. Bu yüzeyde yoğunluktur. Başkaldırı unsuru hemen her yapıtında vardır. Batı'daki Soyut Dışavurumu Dinamik ve Statik

olarak sınıflarsak, Zeki Faik'in resimleri dinamizm verir. Ancak onun resimlerinin çoğu *Kuş*, *Sultanahmet Cami'nin Vitrayları* gibi adlarından da anlaşılabilceği gibi doğa çıkışlı soyutlardır.

Adnan Turani de karşıtlıklar ve başkaldırı ögesini kullanır buna karşın o dönem yapıtlarında bir Fransız estetizmi, bir bölümünde ise Mathieu'ye benzerlikler sezilir. Onda da Zeki Faik gibi dinamizm vardır. Yazısal dışavurumu savunur. Yazısal ögeler yine başlangıçta Mathieu'yü andırır. Sonraları fırça hareketi kol hareketine dönüşür ve kendiliğindenlik kazanır, daha özgün örnekler oluşur. Adnan Turani bu tavrını 60'lar- dan günümüze kesintisiz sürdüren bir kişilik olarak Türk resminin bu eğilimi içinde önem kazanır.

Nejat Devrim 1945'lerden sonra Fransız Soyut Dışavurumcuları ile yakın ilişkiye girer. Annesi Fahrünnisa Zeid ile birlikte 1945'te Paris'te *Yeni Gerçekler-Les Realités* adıyla düzenlenen ve başta Fautrier ve Wols olmak üzere Atlan, Baumeister, Brien, Hartung, Soulage, Poliakof, Riopelle, Mathieu gibi sanatçıların katıldığı sergide yer alır. Önce kaligrafik, sonra siyah-beyaz, ardından Taşist olarak adlandırılabilir dönemler



yaşar. “Resimde biçimi parçalama işlemine, ilk girişimde hiçbir şey kalmayınca dek devam edilmesi” görüşündedir. Hatta bu parçalama işleminin çılgınlığa varıncaya dek sürdürülmesini gerekli görür.

Adnan Çoker yine soyut dışavurumun etkili olduğu yıllarda Paris’te bulunur ve bu doğrultuda geliştirdiği resimlerinde tercihi son derece az ve belirsiz renk kullanımındır. İri fırça tuşları devrim içinde hiç duraksamadan, sınırsız bir mekân anlayışıyla tüm yüzeye yayılır. Onun resimleri daha çok kavramsal bir soyutu içerir. Günümüzde Minimalizm’i uygular.

Fethi Arda’nın bu dönemde yaptığı resimler Adnan Çoker paralelinde gelişim gösterirse de, daha çok Taşist Kurgu üzerine yazısal anlatım onun resimlerini daha iyi tanımlar.

Abidin Dino ve Abidin Elderoğlu’nda pozitif alanları saran negatif alanlar, akıcı, boş etkisiyle bir duyarlık içinde eriyip yok olur. Onlarda başkaldırıdan çok sessiz bir kabulleniş sezilir. Bu tanımlamalar Abidin Elderoğlu’nun çok parlak renkli ilk dönem resimleri dışında kalan az renkli ve kaligrafik çıkışlı resimleri için geçerlidir.

1955-1965 yılları arasında Türk resminde Soyut Dışavurum’a olan bu eğilimin en belirgin yanı Parisli sanatçılara yakınlığıdır. Bunun nedeni sanatçıların çoğunun Paris ile olan ilişkisidir. Zaten Fransız resmine yakınlık resmimizin birçok dönemi için geçerli bir yargıdır.

Resmimizde soyut dışavurumcu ilgilerin sonuçlandığı yılların ardından 70’ler toplumsallığa ilginin arttığı dönemlerdir. Yanı sıra Batı ile ilişkiler artmış, iletişim araçları çoğalmış sonuçta Türk resmi hemen hep izleyici durumunda olsa da Batı’daki tüm eğilimleri ve akımları çok kısa zaman aralıklarıyla uygular olmuştur. Bunun dışında gelişen bir olgu, resmimizde başlangıçtaki birkaç grup dışında, gruplaşma hareketleri olmamasının getirdiği bireysel çıkışlardır. Bu resmimize bir çeşitlilik kazandırır. Ayrıca resmimizde toplu eğilimler de gözlenmez. Kimi figüratif çalışırken, kimi soyut çalışmış, bazıları hiperreal bazıları ise kavramsal denemelere girişmiştir. Ancak Batı’da daha önce yapılanlara özgün katkılar olduğu pek söylenemez. Bu açıdan bireysel çıkışlar belki de ilerisi için daha olumlu sonuçlar verebilecektir.

Son yıllarda bazı sanatçılarda psişik içeriğe yönelme isteğinin ağır bastığı gözlenmektedir.





Oysa yakın zamana kadar bu eğilim sezilmez. Bu anlamda başından beri resminde, hatta heykellerinde psişik içeriğe yönelme tavrını kesintisiz sürdüren Mehmet Gülyüz'ün yapıtları önem kazanmaktadır. Çeşitli dönemlerde anlatım biçimini fazlaca değiştirmeden (ki, dışavurumcu tavrı belirgindir) resminde bazı üslup değişimleri gözlenir. Tavrındaki kararlılık içerikten kaynaklanır ve bu en iyi biçimde desenlerinden yansır. İnsanın çevre ve mekân içindeki varoluş sorununa yönelip, onu irdelerken kendi eleştirisini de kimi zaman alaylı, kimi zaman acımasız tavrıyla getirir. Figür üzerinde yerleşik değerleri ve sistemleri sorgular.

1980'li yılların başında Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan Yeni Dışavurum'un bizdeki temsilcisi, şimdilik, Batı'daki gelişimi yerinde izleyen Bedri Baykam olmuştur. Tuvaller üzerinde figürler, yazılar, imgeler, lekeler, çizgiler, püskürtmeler, boya akıtmaları, kazımlarla her tür tekniği dener. Ancak biçimsel açıdan zengin bir anlatım dili oluşturan bu öğelerin fazlaca kullanımının zaman içinde biçimi içeriğe baskın kılma tehlikesi de vardır.

—Nilgün Özayten

“Dışavurumculuk”,  
Kalın dergisi,  
No: 7, 1988.



# RENKLERİN KAVRAMSAL ETKİSİ

## ZAHİT BÜYÜKİŞLEYEN SERGİSİ (AKM, 4-22 NİSAN 1989)

Doğa, insana, yaşamının tüm gereksinimlerini karşılayabileceği sonsuz bir kaynak olarak sunulmuştur. Ancak, bu düzen keskin bir denge üzerine kuruludur. Varlık nedenimizi ve sürekliliğimizi borçlu olduğumuz bu dengeyi bozabilecek herhangi bir değişiklik kısa sürede canlıyı tehdit eder boyutlara ulaşabilir. Akılla ulaşılan en uç noktaya değin kesintisiz sürmesi amaçlanan bir arayış, yüzyılımızı öncekilerden kalın konturlarla ayıran bir teknolojik gelişme patlaması kuşkusuz insanlık adına artı bir puan. Ya eksiler? Bilim ve teknolojinin artık frenleyemediği, sonuçlarını kavrayamadığı ve zamanla denetlenemez boyutlara ulaşan sanayi artıkları, hava, deniz ve toprak kirlenmeleri, gıdalara karışan kimyasal maddeler, milyonlarca yıldır üzerimizi örten ozon tabakasının bile parçalanması, bazı canlıların toplu ölümü, radyoaktif sızıntılar, zehirli atık ve çöplerle birlikte üçüncü dünya ülkelerine yönelik 80’li yılların ekolojik sömürgeciliği...



Zahit Büyükişleyen, *Ankara*, 1989 (AKM’de 1989’da düzenlenen sergisinde yer aldı)

İnsanın, yine kendi için yarattığı teknolojinin bedelini ödemeye başlaması yeni değil. Zahit Büyükişleyen’in Almanya Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenim gördüğü 1970’ler, çevre kirliliğinin insan yaşamındaki

somut etkilenimlerle ilk belirtilerini verdiği, öncelikle Avrupa’da bilim adamları, çevre korumacılar, yazarlar, sanatçılar tarafından kamuoyunun konu hakkında bilinçlendirilmeye başladığı yıllardır. Aydınlar ilkin tepkilerini ortaya koymuş, sonra toplum ve yönetimlere yapılan uyarılar daha net, açık ve yüksek bir sese dönüşmüştür. İlk başarı, bedeli ödeyecek insanların örgütlenmesi, ardından yeşiller hareketi, bugün ise, ülkelerin yasalarına konu ile ilgili yeni maddelerin getirilmesi, uluslararası konferanslarla dünyanın bu evrensel sorun çevresinde birleşmeye başlamasıdır.

Zahit Büyükişleyen’in resimleri, son yıllarda her gün bir yenisiyle karşılaştığımız, güncelliğini hiç yitirmeyen bu olaylar dizisiyle yakından bağlantılıdır. AKM sergisindeki yapıtları, biçim kadar içerikte de Kassel sonrası yaptıklarından ayrılır. Tema artık yalnızca Ankara’nın hava kirliliği ya da çarpık kentleşme değildir. Alışılmadık, haz vermeyen, aydınlık-karanlık çatışkısındaki bu doğaya insanın artık yabancılaştığı, ancak bu yabancılaşmayı kabullenmeyen bir isyanla bakar. Doğanın yazgısı bir gün insanın da sonu olabilir. Büyük, siyah lekeler kimi zaman az renkli ya da renksiz

bırakılmış, yaşam izi kalmamış doğaya çöker. Onun soyut ya da soyutlama resimlerinde hiçbir şeyin doğayı çağrıştırmasına gerek yoktur. Yalnızca mavi ya da sarı bir tuval, yüzeyinde devinim içinde dolaşan bir siyah leke ile doğadaki gergin bekleyişi verebilmektedir. Herhangi bir biçime bağlı olmayan renklerin kavramsal etkisi söz konusudur artık. Doğada yaşanan bir başkalaşım, dönüşüm, belki de geri saymadır.

Sanatçının yapıtlarında bu kez çokça karşılaştığımız grafik unsurlar, resminin spontan ve soyut pentür etkisiyle kasıtlı bir çatışkı yaratan foto-serigraflardır. Öncelikle kavram ve düşünceye dayalı resminde, serigrafların oluşturduğu bu dörtgenler, biçimleriyle bir resimsel öge konumunda olsalar da, bence bunların resme kattığı anlatımcı etki amaçlanmıştır daha çok. Kuşbakışı verilen, renksiz serigraflardaki kent görüntülerinde, sürekli bir hareket içindeki silüet insan figürleri kent karmaşasında yitip giderler. Kimi zaman serigraf dizgesinde boş bırakılan bir dörtgen, yoğun karmaşadan sonra yaşam durmuş, her şey yok olmuş izlenimi verir.

Zahit Büyükişleyen her ne kadar resimlerinde “mesaj” vermek istemediğini, yorumu izleyiciye



bıraktığını belirtse de, özellikle bizim gibi eğitimsiz, suskun, tepkisiz toplumlarda sanatçının insanlık sorunlarından kendini bütünüyle soyutlayamayacağı ve toplumu uyarı görevi görmezden gelinemez.

—Nilgün Özayten

“Renklerin Kavramsal Etkisi”, *Cumhuriyet*, 18 Nisan 1989.



# SOYUTUN OLUŞUM ŞERÜVENİ

**SABRİ BERKEL RETROSPEKTİF SERGİSİ**  
(AKM, 24 OCAK-27 ŞUBAT 1989)

Sabri Berkel'in Atatürk Kültür Merkezi galerilerinde düzenlenen ve onun en kapsamlı retrospektifi olma özelliği taşıyan sergisi, bir ayı aşkın bir süre tüm izleyicilerini, görselin düşünsel yorumuna ve soyutun oluşum serüvenine ortak edeceğe benzer. Yalnızca çizgi, renk ve lekenin dünya sanat tarihindeki birikimi ve bir sanatçının tüm yaşamı eşliğinde geçirdiği bir dönüşümdür bu serüven. Zorlu ve sürekli bir devinimi içeren bu yaşamı özetleyebilmek, onu ancak belirli süreçlere bölmekle mümkün olabilir. Bu kaçınılmaz bir biçimde zorunludur; çünkü her ne kadar Sabri Berkel'in resmi başlangıçtaki doğal hazırlık aşaması olan gerçekçi resimler dışında soyutu amaçlayan bir bütünlük içeriyorsa da, ilkin soyutlama, ardından soyuta geçiş sürecinde her dönem bir sonrakini hazırlamış ve günümüzde artık onun tüm uğraşlarını kapsayan bir sentez oluşmuştur. Bu

sentez, binlerce yıllık resim sanatının en köklü değişimi olarak görülen, o güne dek geçerli tüm değerleri altüst eden soyut resmin bütün verilerinin değerlendirildiği, denenmeye de tekrar tekrar irdelendiği, ona özgün katkıları olan uzun bir yaşama birlikte gelişir.

Rönesans ile Batı sanatına uzun süre kaynaklık etmiş Floransa'daki eğitim yıllarından 1947'ye Sabri Berkel'in resmi gittikçe daha keskin bir gözleme ve gerçekçiliğe dayanan "Klasisist" bir resimdir. Her bir ayrıntının derinlemesine deşildiği figür etütleri, portreler, kendi benliğini bulmak istercesine aynı pozisyon ve bakışı birçok kez yineleyen ve çok sonraları içlerinden birinin Floransa-Uffizi Müzesi koleksiyonlarına katıldığı otoportreler. Yanısıra peyzajlar, natürmortlar. Kimi zaman Manierist bir ışığın üzerlerinde çakılıp kaldığı çıplaklar. Berkel'in resmin temel dilini araştırdığı, ışık ve kütle araştırmalarına öncelik tanımış Rembrandt, Carravaggio, El Greco, Cézanne ve diğerleri, bütün büyük ustalardan





Sabri Berkel (Galeri Baraz arşivi)

devraldığı mirasla gerçekçi görüntünün alışıl gelmiş kalıplarını zorladığı, kendi iç gerilimini figürlerine yansıttığı yıllar. Görünen gerçeğin aşıldığı resimler.

Berkel'in resmindeki ikinci süreç "Soyutlamalar" olarak genellenebilir ve 1955'e dek uzanır. 1947'de Paris'e ardından İngiltere, İtalya, İspanya'ya yaptığı araştırma gezileri onda çağdaş Batı sanatı ile iletişimli yeni bir dil oluşturma, özellikle betimlemeden uzaklaşma isteği hatta gereksinimi uyandırır. Bu tarihten sonraki yapıtları çıkış noktası doğa olan, ancak doğadan kopuşun ilk belirtilerini duyumsatan resimlerdir. İlk değişim çizgi, renk ve biçimin resmin bütününde eritmeksizin tek başlarına resimsel öğeler konumuna geldiği, Matisse ve Fov birikiminden yararlanan doğa soyutlamaları olarak belirir. Çizgi kontur işlevi üstlenirken, renk en şiddetli skalayı seçer, leke/yüzeylere dönüşür ve *Odalık*, *Pembe Ağaç*, *Balkon* gibi yapıtları verir.

Bu geçiş döneminin ardından, 1949'da başlayan, parçalanmış ve geometrize edilmiş biçimlerin devinim içinde tüm yüzeye dağıldığı Post-Kübit olarak adlandırılabilir dönem, yine aynı süreçte gelişen *Kubbeler* ile simgelenebilecek Geometrik



Soyutlama Arabeskleri de içererek 1950-55 arasındaki ünlü Geometrik Soyutlamaları olan *Simitçi*, *Yoğurtçu* ve *Mimar Sinan* ile sonuçlanır. Sabri Berkel'in de aralarında bulunduğu D Grubu'nun etkinlik yılları sonrası, ülkede ulusal resim tartışmalarının hız kazandığı bir döneme rastgelen bu son resimler, sanatçının yeni resimsel dil arayışları arasında, bir yandan da kendi toplumuna özgü temalara yönelişini simgeler. Ancak sanatçının Türk resminin genel akışı ile biçim ve içerik açısından paralellik gösterdiği bu dönemi kısa sürede sonuçlandırarak, bir daha dönüş yapmamak üzere figür ve temayı terkettiği izlenir.

Sabri Berkel'in Doğu-Batı sanatları sentezini en güçlü yansıtan yapıtları 1955-62 arası döneme çeşitlemelerle yayılan İslam kaligrafisi çıkışlı soyut düzenlemeleridir ki, bu yapıtlarla sanatçının "Soyut" dönemi başlar. Bu soyut düzenlemelerde kaligrafinin olduğu kadar, resmin de temeli olan çizgi tümüyle özgürlüğünü ilan edip, resmin ana unsuru durumuna geçerken, renk ona bağımlı bir konum almıştır. Tüm resimsel unsurları geri plana itmenin heyecanıyla boşlukta zafer çığlıkları atan çizgi, kimi zaman kalın, titrek konturlu hareketiyle ritm kazanır; *Endişe*, *Bizans*, *Yazı* gibi adlar alır, kimi zaman da ince yapısıyla yüzeyde kıvrılır, dolanır, arabesk

denebilecek bir özellik gösterir. Ve sonuçta bu denli koşturmaktan, yorulmuşcasına durulur, kaligrafiye bağlı lekelerle dönüşür. Sabri Berkel resminde çizginin de sonu olan bu süreç ister jestle bağlı, ister geometrik olsun yerini lekeye bırakır.

1962-70 arasının jestle bağlı soyut resmi, rastlantısal görünüşlü leke ve boya sıçratmalarıyla biçim kazanır. Ancak, Berkel'in disiplinli kişiliğinin izin verdiği oranda ve denetimli bir rastlantısallıktır bu. Zaman zaman Ebru'yu anımsatan bu resimler, doğu mistisizmi kadar Batı'nın 1945 sonrası Soyut Dışavurumcu resmiyle de ilişkilidir kavramsal düzlemde. Bu noktada Sabri Berkel'in sanatta uluslararası ilişkilerin zorunluluğuna verdiği önemi de belirtmek gerekir. Çünkü onun sanatını her döneminde böyle canlı tutan, bu ilişkilere bizzat katılımıdır. Yurtdışında açtığı kişisel sergilerin yanısıra Venedik ve Sao Paulo Bienalleri'ne birçok kez katılmış ve Türkiye adına sergi komiserliği ile görevlendirilmiştir. Tokyo, Lugano ve Buenos Aires Gravür sergi ve bienallerine katılım ise onun baskı tekniklerine olan ilgisinden kaynaklanır.

Sabri Berkel'in araştırmacı tavrı, onun hiçbir döneminde uzun süre aynı dile bağlı kalmasına



izin vermemiş, o anlatımda sağladığı doyumluluk bir süre sonra oluşturduğu resimsel dilin uç noktalarını tekrar irdelemesine neden olmuştur. İşte sanatçının 1970’lerden günümüze dek uzanan ve bütün önceki dönemlerinin sentezi olarak tanımlanabilecek Geometrik Soyut resimleri de bu tür bir değişim isteğinin sonucudur. Ancak bu biçimleri yalnızca geometrik olarak nitelenmek yanıltıcı olabilir. Bunlar rengin sonsuz çeşitlilikte form kazandığı soyut imgelerdir. Salt renk ve biçim estetiğine dayalı bu resimlerin kurgusu bile Berkel’de yeni bir dönemin habercisidir. Zaman zaman grafik eğilimler de taşıyan bu resimler Matisse’in kağıt kesmelerinden, Andy Warhol’un art arda yinelenmiş görüntülerine dek pek çok resmi çağrıştırırsa da tüm bu benzetmeler gerçekten benzetme düzeyindedir; çünkü onun resmindeki bu zengin anlatım birçok çağdaş akımı resminde özümsemesinin, kendi arayışlarının doğal sonucudur.

Bu resimler yalın, arı anlatımlarıyla zaman zaman Minimalizm’in sınırlarına kadar dayanmakta, kimi zaman, farklı düzlemlere üst üste ve saydam yığılmalarıyla görsel yanılsamalara neden olmakta, soyutun sonsuz olanaklarını kanıtlamak istercesine çoğalmaktadır.

Sonuç olarak Sabri Berkel bugün, 1935’te içine katıldığı Türk resmine evrensel ölçütlerde bir soyut armağan etmektedir. Kavramın, algının ve düşüncenin uç noktalarında.

—Nilgün Özayten

“Soyutun Oluşum Serüveni”,  
Cumhuriyet, 7 Şubat 1989.



# GENÇ TÜRK SANATÇILARI, GENÇ KUŞAK

II. Uluslararası İstanbul Bienali programı oluşturulurken, danışma kurulu günümüz genç kuşaktan da örnekler vermek amacıyla yeni bir sergiyi etkinlikleri arasına aldı ve 1989 Bienali *Genç Kuşak* sergisi, resim ve heykel dallarında ürün veren on iki sanatçının yapıtlarıyla gerçekleştirildi. 1980'li yıllarda sanat eğitimlerini tamamlayarak kısa sürede olumlu/olumsuz eleştirilerle sanat ortamına tanıtılan bu sanatçılardan Selma Gürbüz, Şeyma Reisoğlu ve Mithat Şen dışında kalan dokuz ressam, Selim Altan, Arzu Başaran, Haluk Gedik, Bahar Kocaman, Murat Morova, Argun Okumuşoğlu, Gonca Sezer, Murat Sinkil ve Emre Zeytinoğlu bazı galeri ve eleştirmenlerden destek görürken, bazılarının da sert eleştirilerine hedef oldular. Neden, genel olarak son yılların gözde eğilimi Yeni Dışavurumculuk doğrultusunda yapıt vermeleriye de, aslında eleştiriler, tek tek kişilikleri değil sözü edilen akıma yönelenleri hedef almaktaydı. Düşünsel altyapısı biçimlenmemiş bir toplumda bu akımın uygulanması öncelikle Batı aktarımcılığı olarak görüldü

ve yapay güdülerle ya da sezgiyle gerçekleştirildiği savunuldu. Bu görüşün doğruluk payı, hatta sanatçıların bu eğilime dünya ölçeğinde özgün bir katkılarının olup olmadığı kuşkusuz tartışılabilir. Ancak görmezden gelinmeyecek bir gerçek daha var. Bugüne dek sanatın düşünsel boyutlarına yönelmemiş bir toplumda yaşamının ve ürün vermenin sancılarını çeken de, yapılanma için sanatı bir düşün olayı olarak görmenin gerekliliğine inanan da yine bu kuşak. Kanımca bu saptamayı yaptıktan sonra, artık sanatçıların söylem biçimleri üzerinde durmadan, bugün genç kuşakta oluşan yeni bilinçlenmeyi izlemeliyiz.

Dünya sanatının hiç duraksamadan gerçekleştirdiği bir eylem, parçalayıp yok ettiği sınırlarla iletişimi çok boyutlu bir düzeye getirmesi ve kültür birleşimleri sonucu evrensellik kavramını var etmesidir ki, 20. yüzyıl sanatı tümüyle bu görüş üzerine kurulmuştur. Günümüzde sanatın tek bir ülkenin sınırları içinde varlığını sürdürmesi, fasit bir dairede hep başladığı noktaya



dönercesine yol almayı denemesi beklenemez, işte bu gerçek karşısında, yaşı gereği bireyselliğinin ve varoluşunun savaşımını veren, kendi ütopyalarını yaratan genç kuşak, entelektüel ilgiler sonucu geliştirdiği çok boyutlu bir düşünce sistematiği içinde yeni bir bilinçlenmeyi yaşıyor: Hangi araçla olursa olsun, evrensel kültüre ve dünya sanatına yakın bir bakış açısı için gerekli iletişimi sağlama; bakış, duyuş, görüş, bilgilenme, algılama, kavrama, yaratma ve yansıtma süreçlerinde sınır kavramını aşma. En az bunun kadar önemli ikinci olgu, kuşkusuz yaratının düşünsel boyutu, iç mantığı, nereden temellendirildiği, manifestosu. Kısaca sanatın öncelikle bir düşün olayı olması, kuramsal yönü. Sonuçta genç kuşağın bugün için yeterince yaşama geçirmediği, ancak eksikliğini güçlü bir biçimde duyumsadığı da budur.

Genç kuşaktaki bu kıpırdanmalar sanat ortamımızda her dönem gündemde olan sorunlara artık yeni bir bakışla yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Akademik yönetim, sanatçıyı kuşatan izleyici-alıcı-galerici-eleştirmen kitlesi, basın-yayın kuruluşları ve sanata finansal katkısı bulunan devlet ile özel sektör, çağdaş bir yapılanmanın gereklerini yerine getirdiği oranda kabul gören,

yoksa mutlak aşılması gerekli olgular olarak değerlendirilmelidir. Türkiye'nin özgül koşulları günümüz sanatını oluşturmada öncelikle dikkate alınmalı, genelde ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, siyasal, toplumsal açmazlar, yoz beğenili sanat ortamı, eğitim çarpıklıkları ve 1970'lerin sosyopolitik ortamı ardından gelen suskunluk döneminin yaşama olduğu kadar sanata yansımaları da göz ardı edilmemelidir. Toplumsal olgularda soyutlanan bir kuşağın kişiselliğe yönelmesi, yaşadığı çevreye tepki göstermesi kadar doğal bir şey olamaz ki, bugünün sanatçılarının eğilimi de bu yöndedir. Ayrıca içe dönüş, önce kendi bireyselliğini tanıma, insan olarak gereksinmelerinin, haklarının kavgasına girişme bu bilinçlenmenin göstergeleridir.

Son yıllarda figür bir tercih olarak resimde ön plana çıkmakla birlikte, Batılı sanatçının Soyut, Minimal, Kavramsal sanatlardan sonra figüre dönüş özlemiyle, bizdeki figüre yönelişleri birbiri ile kıyaslamamak gerekir. Çünkü bizde yakın tarihlere kadar resimde hep bir nesne olarak yerini almış, çok az sayıda sanatçı psişik yapıya ilişkin arayışlara girmiştir. Oysa bugün genç kuşağın sanatında ya da sanatçının çıkış noktasında bazı ortak yaklaşımlar bulmak mümkün,



İç ve dış dünya arasındaki karşıtlığı irdelemek, bunu yaparken özeleştiri, özdenetim, bilinçaltı ve gözlemden yararlanmak gibi. Bireysellikten ikili yaşama ya da toplumsallığa geçerken ortaya çıkan çelişkiler, uyum ve ayrılıklar, yabancılaşmalar, kimlik arayışları gibi. Ardından sorgulama, hesaplaşma, tavır alma ya da çözüm arama biçiminde beliren yorumlar. Kısaca önce sanatın varlık nedeni olan insanı birey ve toplum katında soruşturma. Ancak bunları yaparken tek bir kaynağa bağlılık söz konusu olmamalı. Geçmiş, gelecek, tüm yaşantı, sanatçının elinde malzeme olmaya hazır. Sanatçı için ilke, yaşamı biçimlendirip yol gösterici tavrını sürdürürken, farklı ilgi alanlarına ve düşünce sistemlerine yönelme olabilir. İşte bu nedenlerle, ülkemizde olsun, dünyada olsun bireyselliğini bu denli önemseyen, özlenen bir yaşama giden yolu birey birey varoluşta gören bir kuşak için “X bir eğilim” tek seçenek olamaz. Özgür ve bireysel bir üslup geliştirme durumunda oluşacak plüralist (çoğulcu) görünüm, insanlık adına ortak kaygılarda birleştiği an belki yeni akımlar türeyecek ve belki de gelecekte dünya sanatında akımlara yer olmayacaktır.

—Nilgün Özayten

“Genç Türk Sanatçıları,  
Genç Kuşak”, 2. İstanbul  
Bienali Kataloğu,  
İstanbul, 1989, s.198-202.



# KÖPRÜ'DEN GEÇTİ MAVİ ATLI

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU'NDA  
GRAFİK SANATI SERGİSİ İSTANBUL RESİM  
VE HEYKEL MÜZESİ'NDE

Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla tarihi bir olaya tanık olduğumuz şu günlerde, ülkemizde etkin bir kültür politikası uygulayan birkaç merkezden biri olma konumundaki Alman Kültür Merkezi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlediği *Alman Dışavurumculuğu'nda Grafik Sanatı* sergisi, “Ekspresyonizm” ve “I. Dünya Savaşı” gibi 20. yüzyıla mal olmuş sanat ve toplum olaylarını yeniden irdelememize neden oluyor.

Sanat akımlarının, içinde olduğu toplum yapısından soyutlanamayacağı savı, dışavurumcu sanat söz konusu olduğunda iyice geçerlik kazanır ki bu öngörü doğrultusunda 20. yüzyılın ilk çeyreğinde oluşturulan dışavurumcu yapıtlardan Almanya'nın ve insanlığın savaş öncesi ve sonrası yaşadığı trajedi adım adım izlenebilir. Modern Sanat'ın ilk basamağı olarak nitelenen bu

“yaratıcı patlama” tarihsel olarak Batı dünyasının I. Dünya Savaşı'na kadar süren sosyopolitik kriz dönemini kapsar; doruk noktasına ise Avrupa'nın savaş yıllarındaki sarsıntılı döneminde ulaşır.

Yeni bir yüzyıl, hep olageldiği gibi yeni idealler, yeni değişim beklentileri ile tarihteki yerini almaya başladığında, ilk olarak sanatçılar ve aydın kesim arasında tedirgin bir kıpırdanış sezilir. Var olan insanlık durumuna önce bir uğultu biçiminde başlayan tepkiler giderek güçlü ve kararlı bir sese dönüşür. Almanya'da Nietzsche'nin öngörülleri ve “üst insan” kavramı, gençlik arasında ağızdan ağıza dolaşmakta, onlara göre kokuşmuş bir toplumun yerleşik ahlak kuralları ve burjuva değerler sistemi “yeni bir Almanya” idealiyle çatışmaktadır. Avrupa'da monarşinin can çekişmesine karşın kapitalizmin güçlendiği, bilim ve teknolojinin hızlı bir gelişim sürecine girdiği (ki bunun savaşa yönelik bir teknolojik gelişme olduğu hemen sonra anlaşılacaktır), Freud'un tüm insanlığın bilinçaltını deştiği yıllardır bunlar.





Bu dönemde ortaya atılan “yeni dinsel” kavramının ardında ise yine Nietzsche ve sanatçıların her şeyin metalaştığı bir dünyaya karşı tepkileri yatar. Başlangıçtaki iyimserlik giderek yerini karamsar bir dünya görüşüne ve gelecek korkusuna bırakır. Anti-savaş, anti-şiddet, bireyin üstünlüğü ve aşırı öznellik görüşleri yaygınlık kazanır. İşte bu nedenlerle, küçük burjuva aydınının 20. yüzyıl başındaki insanlık durumuna “başkaldırısı”dır Ekspresyonizm. Yvan Goll’un deyişiyle “kudretsiz insanın gökküreye karşı kızgınlıkla salladığı bir yumruk.”

Sergiye döndüğümüzde, Alman Ekspresyonizminin baskı resim türünü ağaçaskı, taşbaskı ve gravürlerle tanıtmayı amaçlayan yapıtların, Dresden ve Berlin’de etkinlik gösteren “Die Brücke” (Köprü), Münih’ten “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı) grupları, bazı bağımsız dışavurumcular ve 1920’lerin yeni nesnelcilerinden seçildiğini, bu seçimin ise Dürer’den bu yana Alman geleneğinde var olan baskı sanatının ekspresyonistlerin elinde ulaştığı üstün düzeyi yansıtabildiğini izliyoruz.

“Die Brücke”, ekspresyonizmin primitif sanatların kaba ve yabanıl, aynı oranda da içten

anlatımından yararlanan kolunu temsil ederken, “aslına dönüş”, “gerçek”, “içsellik”, “yeni dinsel” gibi kavramlar çerçevesinde temalarını yaşadıkları çevreden seçer: gerilimli kent görüntüleri, nü’ler, Afrika maskalarını anımsatan portreler, Ortaçağ kilisesinin, büyük olasılıkla ressamını aforoz edebileceği aşırı deformasyonlarla çarpıtılmış İsa’lar, dinsel resimler gibi.

“Der Blaue Reiter” ise Ekspresyonizm’in entelektüel ve evrensel yönünü belirler; sanatı kuramsal boyutlarıyla ele alır. Kandinsky öncülüğünde soyut sanatın ilk teorileri geliştirilir. Ardından irkiltici resimleri ile Ekspresyonizm’e Avusturya’dan bir katkı: Kokoschka. Ve diğerleri. Sanatta yüzyıllardır aranan ideal güzellik kavramını burjuvazinin sahte parlaklığına eş tutup sanatın tüm değer ölçütlerini yerle bir eden, insanlığa gerçek görüntüsünü, yaşamakta olduğu kaosu ve çirkinliği sergileyenler.

Örneğin Dix’in gravür ve ağaçbaskıları Goya’dan sonra savaşı sanatçı gözüyle belgeleyen az sayıdaki yapıtlardan olma özelliğini kazanır. Beckmann, Grosz ve Dix –Yeni Nesnelciler– savaşın hemen ardından işledikleri konularla karanlık geleceğin haberciliğini ederlerse de faşizmin



gelişyle bütün o korkunç görüntüler bir anda günlük yaşama dönüşür.

Ulusal Alman Sanatı'nı yeniden yaratmak türünden idealleri, istemleri dışında yeni yönetimin ulusçu görüşleriyle çakışır ve zamanla ekspresyonist sanat Naziler tarafından devralınacak bir mirasa dönüşür. İşte bu nedenle Ekspresyonizm amacına ulaşamamıştır.

1933'te Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele geçirmeleriyle baskı dönemi başlar. Aralarında öncelikle dışavurumcuların bulunduğu birçok sanatçı "soysuz sanat" yapmakla suçlanır ve meslekten men edilir. Alman Propaganda Bakanı Goebbels insanlığın yanı sıra sanata da uygulanan bir toplu kıyımı başlatır. Bütün Yahudi ve liberal müze yöneticileri görevden alınır, Alman kültürüne yabancı kabul edilen yapıtlar müzelerden kaldırılır, birçoğuna el konur. Bu yapıtlardan 1937'de Münih'te bir "dejenere sanat" sergisi düzenlenir; sergiler farklı kentlerde birbirini izlerken toplanan yapıtlardan birçoğu yine Goebbels'in emriyle yok edilir. Bugün bilinen bir gerçek, Naziler tarafından el konan yapıtların 16.500 gibi korkunç bir sayıya ulaştığıdır. Atölyeleri bombalanan, akademilerdeki

görevlerinden uzaklaştırılan, ülkeyi terk etmek zorunda bırakılan sanatçılar ise olayın diğer bir gerçek boyutu.

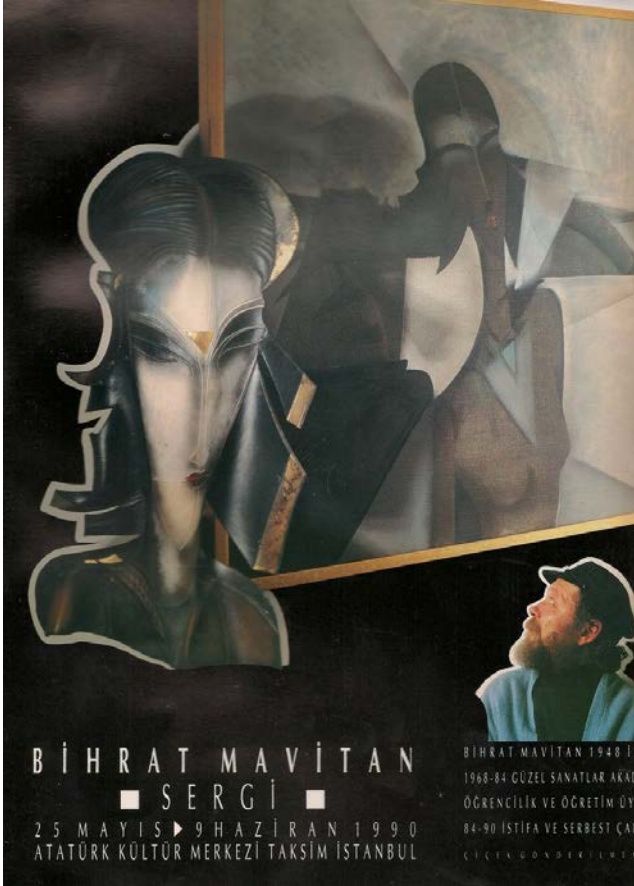
Çağımızın kimi düşünür ve eleştirmenlerine göre bireyin varoluşuyla, anti-burjuva sanatı olma amaçları arasında hep bocalayan ve bu çelişkiden kurtulamayan Ekspresyonizm, amacına ulaşamamıştır. Ayrıca ekspresyonizmin kapitalizmden sosyalizme geçiş evresinin sanatı olduğu kadar, faşizme de zemin hazırladığı kabul edilir. Tüm bu açmazlara karşın ekspresyonizm uzlaşımçı olmayan yapısıyla Almanya'nın savaş yıllarındaki en gerçek görüntülerini verir ve kuşkusuz modern sanatı başlatır. 1945'te ikinci savaş bitiminde bu Alman sanat akımının önemi daha iyi kavranır.

—Nilgün Özayten

"Köprü'den Geçti Mavi Atlı", *Cumhuriyet*,  
21 Kasım 1989.



# BİHRAT MAVİTAN SERGİSİ



Bihrat Mavitan sergisi (AKM, 1990) afişi

Sanat eğitimi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Heykel Bölümü Şadi Çalık Atölyesi'nde tamamlayan Bihrat Mavitan'ın 18 Mart tarihinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'nde açılan 31. Kişisel sergisi, sanatçının heykelin yanısıra yöneldiği resim alanında verdiği son yapıtlarından oluşmakta. Akademideki görevinden ayrıldıktan sonra çalışmalarını hiçbir kuruma bağlı olmadan yürüten Mavitan, günümüzde heykel, resim ve takı tasarımlarını birlikte sürdürmekte.

1948 doğumlu sanatçının, farklı malzeme kullanımıyla kağıt ya da tuval üzerinde oluşturduğu son resimlerinde figür eğilimi yine ön planda. Figür ise, öncelikle kadın temasından çeşitleniyor. Ancak, tüm sergide gözlemlenen figür, netleşmemiş mekânlar, örtülü ilişkiler ve çatışkılar içinde betimlemeden uzak kalıp, adlandırılmayan bir gerilimi de beraberinde getiriyor. Figür, çoğu kez karanlık, koyu mekânlarda, kendi bireyselliğinde ve yalnız. Geri planda vurgulanan bu karanlığın ilk

çağrıştırdığı kapalı mekân duygusu. Bu, mekânı tanımlamadan duyumsatma, kimi zaman açıklı koyulu yüzey bölünmeleriyle, kimi zaman karanlıkta silikleşerek yiten nesnelere ya da merdiven, sütun vb. mimari öğelerin anımsatmalarıyla gerçekleştirilmiş. Zaman zaman karanlıkta açık bulduğu bir noktadan sızıveren gün ışığı, çevresel ilişkilerden kopuk gibi duran ve yitirilmiş bir şeylerin eksikliğini yaşayan, dingin görünümlü figürü aydınlatıp, onun tüm özgüvenini sergileyen dik duruşu ardında, insanın kendi bireyselliğinde, kendine yeterliliğini ortaya koymakta, insan gerçeğini çevresinden yalıtarak vermekte. Sütun, kemer gibi öğelerle tarihi mekân anımsatmaları, antik nesnelere yitirilene özlem, dişilik ve gizem sembolü siyah eldivenler, her yönüyle zamansızlık kavramını vurgulayan resimlerde birden beliriveren bir saat bilinçaltını zorlamadan, ruhsal çözümlere girmeden, bir karamsarlık ve suskunluğu değil, yalnızca çelişkileri sergilemekte.

—Nilgün Özayten



# DÖRT EL İÇİN YAZILMIŞ BİR SONAT: GÖNDERMELER

Bu tanım, geçtiğimiz ay Maçka Sanat Galerisi'nde yapıtlarını izlediğimiz dört sanatçıdan Serhat Kiraz'ın, diğer sanatçılarla birlikte oluşturacakları serginin tasarım aşamasında, sergi formu ile ilintili olarak önerdiği adlandırmadır. Sergi broşürü dört sanatçının kırk işini görüntüleyip *Göndermeler* başlığı altında sunarken, göndermeler sözcüğü izleyiciye serginin içeriği hakkında bir ipucu verebiliyor, bugüne dek Fusun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen ve Serhat Kiraz'ın işlerini izleyebilenleri sihirli bir sözcük gibi galeri mekânına çekiyordu. Çünkü buradaki göndermeler büyük olasılıkla “geçmişe” göndermeler anlamındaydı ve *installation* türünde işler üreten sanatçıların geçmişlerini sorgularken yapıtlarını hangi anlamda bir araya getirebilecekleri ve bu sergilemeyi dört sanatçının birlikte aynı mekânı paylaşarak gerçekleştirmesi hiç de kolay başarılacak bir iş gibi görünmüyordu. Ancak kanımca, bu “oldukça küçük mekânda neredeyse tüm işleriyle ve diğer üç sanatçıyla birlikte izleyicinin karşısına çıkmak ve geçmişle hesaplaşmak” sorunu

çok akıllıca ve düşünülerek çözümlenmişti. Bu konuya Canan Beykal şöyle bir açıklama getiriyor: “Aslında bu sergide önemli olan şey, tek tek işlerden çok bir sergi formu oluşturmuş olmamızdır. Yaptığımız işler hem yer, zaman ve belli mekânlara, bir de tek tek hepimizin kişisel işleriyle ilgili geçmişe bir tür arkeolojik kazı gibi. Yani belleğimizde yaptığımız bir tür arkeolojik gezinti işlevi görüyor”.

Geçmişe göndermeler açıklaması ve galeride kırk stant üzerine yerleştirilmiş kırk iş, ilk anda izleyicide bunların sanatçıların önceki işlerinden seçilmiş parçalar, detaylar olduğu izlenimini bırakıyor. Ancak bu izlenim, işlerin tümü için geçerli değil ve bunu sanatçılar da doğruluyor. Bizi yanıltan büyük olasılıkla önceki işlerin benzerlerinin yalnızca bu sergi için bir kez daha oluşturulması; bu sergi mekânı, bu altlıkların sınırlarına uygun olarak tekrar, ancak gerekirse farklılıklarla yeniden yapılması, yorumlanması, eski işlerin çizgisinde üretilmesi. Kimi zaman bu yeniden üretimi





Göndermeler, Maçka Sanat Galerisi, 1990





işin türü de gerekli kılıyor. Çünkü bunlar resim ya da heykel olmadığına göre, farklı mekânlarda özelliğini ve anlamını tümüyle koruyarak sergilenemez. İşler kalıcı/sağlam malzemelerden oluşturulmuş olsa bile yer/zaman/insan boyutları artık değişmiştir ve tümüyle aynı sonuca varmak mümkün değildir. Kimi zaman ise, zorunlu olarak iş kalıcılığını sürdürememiştir; dağıtılması, bozulması gereklidir ya da kendi kendini yok etmiştir. O nedenle burada bir başka biçimde, belki de benzer biçimde yeniden oluşturulmuştur. Üçüncü tercihte ise, eğer iş bozulmadan korunmuşsa ve sanatçının amacına bu sergi için de uygunsa, alıp olduğu gibi yerleştirilmiştir. Sonuçta bu düzenleme, bu kurgu yapıtların ardındaki düşünce ve görüntü bağlamında gerçekten ilginç ve özgün bir sergi formu getiriyor izleyenlerine. Artık bu sergi bir (ya da dört) sanatçının retrospektifi değil, içinde geçmişin de dökümünü içeren yeni bir sunu biçimidir.

İşte Erkmen'in kenar çizgileri metalle kaplı önceki düzenlemelerden anımsadığımız tuğlaları, Hareket Köşkü merdivenlerini numaralayan plakaları ve işte AKM galerisi havalandırma menfezlerine koşut üretilen renkli menfezleri aydınlatan spot ışıklarından yalnızca birinin sanat nesnesine

dönüşmesi. Hemen yakınında Beykal'ın çocuk ölümlerini vurgulayan ölüm tutanakları, daha önce steril su içinde sergilenen ölmüş çocukların giysileri ve belki de yine AKM'den "yıkımın sesleri"ni içeren ses bantları. Biraz ileride Serhat Kiraz'ın Aya İrini'de kullandığı kilden ayak izleri (mi, yoksa benzerleri mi?), bir başka köşede akıp gitmekte olan zamanı, kavanoz içine hapsedilmiş gazeteler, erimiş mumlarla veren işinden bir detay. Ve Füsun Onur'un daha önceden fazlaca kullandığı sözcükleri anımsatmak amacıyla, çoğunluğunu bu sergi için ve öncekilerin paralelinde oluşturduğu işleri. Yer yer tek bir kağıdın üç boyutlu heykelmişcesine, o derece yalın, o derece dolaysız, çıplak bırakılmışlığı...

Ortak olduğu kadar karşıt düşüncelerle de birlikte ya da kişisel sergiler düzenleyen, ancak bir grup olarak algılanmak istemeyen sanatçıların bu birlikliklerinin nedenlerini Serhat Kiraz'ın şu sözleriyle açabiliriz: "Birlikte ortak bir tavır geliştirmedik. Kişisel tavırlarımız birbirleriyle belli bir oranda örtüştüğü için, bir arada bazı aktivitelerde bulunuyoruz. Ortak olduğu kadar karşıt düşüncelerin olması da çok doğal bir durum. Biz bu her iki durumu da, dinamik, üretken bir yapıya dönüştürebileceğimiz sürece ortak bir diyalog zemini bulabileceğimize inanıyorum."





Göndermeler, Maçka Sanat Galerisi, 1990

Kanımca ortak ve karşıt görüşlerin çatışkısında sürdürülen bu diyalogun ardında yatan temel dayanak “düşüncenin biçimlendirilmesi” olgusudur. Sınırsız ve sonsuz çeşitlilikte düşüncenin, yine sınırsız ve sonsuz çeşitlilikte obje aracılığıyla izleyene aktarımı. Ancak, önce bakmak, algılamak, zihinsel düzlemde öznel gerçeklere dönüştürmek ve bu gerçeğin de sorgulanması, tartışılması gerekliliği düşüncesiyle onu seçilen bir anlatım diliyle (ki, bu *installation*'dur) ve seçilen malzemeyle (ki, bu da sonsuz çeşitlilikte objedir) izleyiciye sunmaktır. Ardından gelen beklenti ise, tavrın izleyici düzlemindeki algı boyutu ve

izleyenin benzer ya da karşıt bir düşünce, bir başka gerçek üretmesini istemeye kadar varır.

Sanatçı düzlemindeki başlangıç “düşüncenin oluşumu”dur. “Düşüncenin forma dönüştürülmesi” ikincil eylemdir. Düşüncenin oluşumunda bakma, baktığını algılama ve seçme davranışları önem kazanır ki, tüm bunlar kişinin bilgi birikimi ile direkt ilişkilidir. Çünkü yapılanmayı oluşturan geçmiştir, zaman içinde kazanılan deneyimler ve bilgi birikimidir. Düşünce ilkin dış evrenin verileriyle, bu iç evrende oluşur. Her şey bu süzgeçten geçerek algılanır. Serhat Kiraz’a göre insanın düşüncesi bilgi ve deneyimleri ile zaten kısıtlıdır: “İşte bu aşamada bilimsel açıklık, dogmatik kapalılık sorunsalı ile karşı karşıya kalıyoruz. Algılama sınırlarını zorlamak olarak da ele alınabilir. Bu da insanın bilgisinin yeterliliğinin karşısına, insanın bilgisinin hiçbir zaman yeterli olmadığını bilgilenme sürecini (getirir), daha doğrusu insanın gelişim sürecine süreklilik katan olgunun da bu olduğuna inanıyorum.” Ya da Fusun Onur’un sözleriyle “Tüm bildiklerim ve bilmediklerimle, o sürede var olan benle ortaya çıkan yapıtlar”. Kısaca, düşüncenin oluşum sürecinde önce kendi algılama ve bilgilenme sınırlarını sına. Ardından sorgulama, irdeleme. Kimi

zaman yaşamın gerçeklerini, kimi zaman sanatın gerçeklerini. Kimi zamansa her ikisini, iç içe.

Sınırsız ve sonsuz değişkenlikte düşünceyi getiren, sınırsız ve sonsuz çeşitlilikte “gerçek” olmasıdır. Çünkü gerçekler uzam/zaman/insan öğeleriyle sürekli değişkendir. Buradaki değişkenliği doğrular ve gerçekler bazında, iki farklı boyutta açmakta yarar var. Nedir doğru? Kabul görmüş doğrular bile matematiksel bir kesinlik içermedikçe acaba doğruluğunu koruyabilir mi? Bilimsel doğrular bile tartışılabilir. Çünkü tüm bu doğrular yer, zaman, canlı unsurlarıyla değişkenliğe uğrayabilir; statik olamaz. Ki zihinsel bağlamda insan doğruları en değişebilir olanlarıdır. Çünkü sübjektiftir. Ancak yine de ortaya konmalıdır. Konsun ki tartışılabilirsin, alternatifleri türetsin, yeni değerler oluşsun, var olanları sorgulana bilsin. Yerine yenilerini koyabilmek için işlevini yitirenler yok edilsin. Hemen ardından “gerçek” olgusu irdelenmelidir. Bir tek gerçek olabilir mi? Yaşamda olsun, sanatta olsun gerçeğin birçok türevi, görüntüsü yok mudur? Görüntü verilip gerçek, gerçek verilip görüntü algılatılamaz mı? Ya da gerçek görüntüyü, görüntü gerçeği örtemez mi? Algılamada karmaşa ya da tam tersine netlik sağlayamaz mı? Bunları birarada, hiçbirinin

varlığını yadsımadan düşünmek kuşkusuz çok boyutluluğu getirebilir. Karşıt düşünce üretebilmek insanın varlığını kanıtlaması anlamında da gereklidir. Eğer bir gerçek varsa, bir başka, tekrar bir başka gerçek, kısaca gerçekler vardır. İşte bu çok boyutlu düşünebilme yetisi ancak gözlem, araştırma, bilimsellik ve dogmatik yapılara karşı geliştirilecek tavırla sağlanabilir. Bu dört sanatçının sanatlarının amacı da insanları bu yetiyi kazanmaya itmektir.

Sanatçı nedir? Kuşkusuz bu sözcüğün anlamı her çağda değişmiş, günümüzde ise oldukça farklı bir içerik kazanmıştır. Ancak bu sanatçılar içinde Canan Beykal sanatçı olarak adlandırılmaktan hoşnut olmadığını ısrarla belirtirken bu görüşünü şöyle açıyor: “Sanatı yaşamdaki eylem ve edimlerimden ayrı bir şey olarak düşünmüyorum. Türdeşlerimle iletişim kurmanın bir yolu olarak görüyorum. Ben bir haberleşme aracı kullanıyorum, kendi varlığımı başkalarına aktarmanın bir yolunu ‘sanat’ dediğimiz bir oyunla buluyorum yalnızca”. “Sanatın gerçek işlevlerinden koptuğunu hatta saptırıldığını düşünüyorum. Sanatçı olarak benim toplumun diğer üyelerinden farklı bir konumun, onlarla iletişim kurma yolunda başka bir aracıyı kullanır olmamdan başka bir ayrıcalığım



olmaması gerektiğine de inanıyorum”. Bense bu kişiler için “sanatın düşünürleri” tanımını kullanmak istiyorum. Çünkü yaptıkları gerçekte budur. Günümüz Türkiye’indeki sanatçı kalıplarının dışında kalmaları da bu yapılarından kaynaklanır.

Yapılan işleri izleyici boyutunda irdelediğimizde, ilkin düşüncenin izleyiciye aktarımının hangi araçlarla gerçekleştirildiği konusunda durulabilir. Bu araçlar, daha önce de belirtildiği gibi ister sanatçı tarafından üretilmiş, ister seçilmiş olsun sonuçta sonsuz çeşitlilikte objedir. Bu durumda düşünce iletimi, düşünceye kaynaklık eden objenin kendisinin direkt kullanımıyla gerçekleşir ki, bu Duchamp’dan sonra kullanılan bir yöntemdir. Duchamp’la birlikte sanat tarihine “eğer herhangi bir nesne sanatçı tarafından seçilmiş ve izleyiciye sanatsal bağlamda sunulmuşsa o sanat nesnesidir” olgusu yerleşir. Başka bir tanımla sanatçının ürettiği ya da seçtiği bir nesneyi sanat yapıtı olarak ortaya sürmesi, onun sanat yapıtı olarak kabul görmesi için yeterli bir nedendir. Böylece binlerce yıllık sanat tarihinde, plastik sanatlara resim ve heykelin geleneksel araçları dışında bir araç daha katılmıştır: sanatçısı tarafından seçilmiş herhangi bir obje. Ve artık yadsınamayacak bir olgu plastik sanatlarda



Göndermeler, Maçka Sanat Galerisi, 1990

resim ve heykelin yanısıra üçüncü bir tür olarak kabul edebileceğimiz günümüz *installation*’larının, obje sanatının geçirdiği evrimin sonucu oluştuğudur. Bu bağlamda dört sanatçının da yaptığı işler *installation*’dur demek mümkün. Ancak konuyu biraz daha açmak gerekiyor. Evet, yapılan işler obje kullanımıyla gerçekleşen yerleştirmelerdir. Fakat buradaki seçilen ya da üretilen obje, her zaman düşüncenin oluşumunda etken olmuş, düşünceye kaynaklık eden obje değildir. Kimi zaman belki objeden çıkarak düşünce oluşmuş ve bu düşüncenin iletilmesinde o objeden ya da ek objelerden yararlanılmıştır ancak,

çoğunlukla obje düşüncenin aktarımı için seçilmiş araç konumundadır. Burada ayrıca Füsun Onur ve Ayşe Erkmen'in *installation*'larında kullandıkları objelerin daha heykele dönük işler olduğu da belirtilmelidir.

Bugün bizde de bu tür işlerin adlandırılması bağlamında bir tartışmanın başlatılması artık kaçınılmazdır, çünkü, bu sanatçılar yıllardır hemen her kaynakta Kavramsal sanatçılar olarak adlandırılmışlarsa da, bugün bu tanıma karşı çıkmakta, yapılan işlerin adlandırmasını ise eleştirmenlerden istemektedirler. Bu görüşü yansıtmak üzere Füsun Onur'un sözleri alıntılanabilir:

"Ben eleştirmenlerce hazırda varolan adlandırmaların içine yüzeysel bir benzetme ile oturtulmaya karşıyım. Tüm varolan izm'leri unutup, buradaki yapıtları okuyarak, inceleyerek eleştirmenlerin sanatçılarla karşılıklı alışverişinden bir bilgi birikimi oluşmadığı kanısındayım. İlk sergimi açtığım 1970'ten beri bir tek sözcük bile türemedi. Oysa bir tek sözcüğe karşı başka sesler de çıkar, az-çok bir yol alırdık. Yapıtlar bir yerde, karşısında büyük bir sessizlik, boşluk. Bu boşluğu doldurmak için yıllar sonra bir çırpıda total bir adlandırma yapmak olanaklıydı. Benim yapıtlarımdaki dili okuyan, bunu yazı diline aktaran bir eleştirmen, sanat tarihçisi çıkarsa bu nasıl bir adlandırma olur ben de merak ederim. Çünkü bu dilde adlandırma yapmak benim görevim değil."

**Bu konudaki diğer bir görüş ise Canan Beykal'ın.**

"Uzun süredir bu tanım içinde yer alıyor olmam beni de düşündürüyordu. Türkiye'de son derece bilinçsizce kullanılmasının tehlikeleri ve de değer karmaşaları yarattığı açık. Örneğin kavramsal heykel ya da kavramsal seramik tanımları bile kullanılıyor. Bildik türlere sokmadığımız her tür işi de bir zamanlar Pop Sanat tanımına soktuğumuz gibi bugün kavramsal sanat tanımıyla açıklıyoruz. Bu ayrımlar belirlenmezse eğer *Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları* ya da benzeri etkinliklerdeki her işi kavramsal sanat olarak nitelememiz işten bile değil. Sadece bunlar açısından değil, ancak kendi yaptıklarımı adlandırabilmek açısından da tanımın üzerinde düşünmeye başlamıştım. Bizim tabanımızı en yakın bağlamları içinde kuşkusuz kavramsal sanatla ilişkili değerlendirmemiz olasıdır. Geçmiş ve günümüz kavramsal sanat anlayışlarıyla bağımızın olduğu bir gerçek. Yine de kendi adıma yaptıklarımın gerçek bir kavramsal sanat olmadığına inanmaya başlamıştım. En temel ayrımım ise kavramsal sanatı kadar soyut bir düzlemde çalışmıyor olmam ve yaptığım işin sonunda sadece önermede kalmayıp biçimlendirilerek somutlaşması, görselleşmesidir. Bu ayrımlar gerçekte sanat yazarları, eleştirmenlerce yapılmalı, tartışılmalı ve adlandırılmalıdır."

**Bu görüşlerin yanısıra Kavramsal Sanat tanımını biraz irdelediğimizde evrensel literatürün çoğunda *Conceptual Art*'ın *Post Object Art* ana başlığı altında verildiği izlenir. Bu da kavramsal sanatı obje sonrası/obje dışı bir yaratı olarak almamız için bir nedendir. Kavramsal sanatın biçimciliği**



bütünüyle yadsıması, sanat nesnesinin maddeselliğine karşı çıkması, kavramsal imgenin olanaksızlığı bilinen kurallar. Sanırım karmaşaya yol açan kavramsal sanatın görünür kılınmak için kullandığı, kavramın görselleştirilmesini bütünleyen, ancak hiçbir zaman kavramın imgesi olarak algılanamayacak fotoğraf, ses bantları, metinler vb. malzemeyi bu sanatçıların da zaman zaman kullanmasıdır. Batı'da da bu karmaşa yaşanmış, kavramsal sanat başlıklı birçok sergide, kavramsal sanatın ana tanımı dışında kalan işlerin sergilendiği olmuştur. *Conceptual Art* teriminin ilk kullanıldığından bu yana çok çeşitli hatta farklı eğilimleri kapsar bir duruma geçmesi ya da tanımında oluşan farklılıklar Batı'da olsun, bizde olsun bu karmaşanın nedenleri olabilir. Bu nedenle konu tartışılmalı ve işler adlandırılmalıdır. Ayrıca aradan geçen yıllar içinde bu dört sanatçının yapıtlarında olan değişim, bazılarının başlangıçta kavramsal sanat kapsamına alınabilecek işler üretirken, bugün bu olgudan uzaklaşmış olabilecekleri de dikkate alınmalıdır. Çünkü bu sanatçılar değişebilirlik özgürlüklerini de hiç sınır tanımadan kullanacak kişiliklerdir.

Son olarak işlerde süreklilik ve birliktelik gibi bir kaygı gözetilmiş midir, sanatçıların işlerinde

kendi içinde kesin bir dil ve düşünce birliği aramalı mıyız soruları tartışılabilir. Ancak bu konuda da sözü sanatçılara bırakıyorum:

“Önceden hazırladığım ve kendime bunları yap, bunları yapma dediğim kurallarım yok. Yaptım, zaten amaçladığım buydu dersek, durur. Bu önceden bildiğim bir formüle uydurmak gibi değil de sanatçının sonsuz özgürlüğünde kendiliğinden oluşuvermişcesine doğal bir süreç. Sözcüklerin sonsuz yeni anlamlarıyla düşünce çeşitlenmeleri olabilir.” (F. Onur)

“Çevremizin sonsuz sanat yapıtıyla dolu olduğunu ve sanatçının işlevinin kendi yeteneklerini göstermek değil başkalarına görme (düşünerek bakma) yeteneği aşılacak olduğunu düşünüyorum. Benim objelerim düşünceyi anlatmak için gerekli bir alettir ve o düşünceyi anlatmada son derece vazgeçilmez oldukları için kullanılmışlardır. Kendi varlıkları için değil. Gerçekleri irdelemek konusunda ise asıl irdelemek istediğim sanatın gerçeği olduğunu belirtmeliyim. Malzeme ve biçim olarak farklı görünseler de, işlerimin ardındaki düşüncenin aynı olduğunu söyleyebilirim. Sanat yapıtını yalnızca biçim olarak görme alışkanlığı olanlar için aralarındaki bağı kurmak güç olabilir, ama ardındaki düşünceyle birlikte algılayabilenlerin ilişkiyi kolay kurabileceklerini sanıyorum.” (A. Erkmen)

“Ben formalist, biçimci bir sanattan yana değilim, olmak da istemem. Yapıtımın biçimlendirilişindeki orijinallik ya da güzel olması, düşüncemin orijinalliyi ve iyi olmasından daha önemli değildir. Şöyle açıklamak isterim. Benim düşüncemi herhangi birisi istediğim biçimde gerçekleştirse bile bir şey değişmez ama ben bir başkasının



düşüncesini biçimlendirememem. Tümüyle bana ait, vazgeçemediğim, çok özel bazı SEÇİMLER yapıtların arasında bir bütünlük kurduruyor olsa bile, açıkça belirtmeliyim ki, amaçladığım bir hedefe ulaşmak üzere aşama aşama notladığım bir bütünlük (üslup birliği) olduğunu sanmıyorum. Olacağını da sanmıyorum çünkü yaptığım işe aykırı zaten. Böylesi bir üslup bütünselliği ancak formalist bir sanat mantığı için geçerli olabilir gibime geliyor. Tek bir düşüncenizi değişik biçimlerde ortaya koymuyorsunuz. Çeşitli düşünceleri biçimlendiriyorsanız eğer, her bir düşünce kendisine özgü yeni bir biçimlendiriliş modeli oluşturacaktır. Form öncelikli olmadığı için, ya da düşüncenizi bu form oluşturmadığı için yapıtlar arasında da böylesi formel bir bütünsellik olduğunu sanmıyorum.” (C. Beykal)

“Seçimimde süreklilik de vardır, değişkenlik de. Bu bilgi birikimlerinin değişmesiyle, yaşamın değişmesi gibi değişebilir de, bu değişim de sürekli kılınabilir. Önemli olan belirli bir çizgide götürebilmek, götürebilme tarzıdır.” “Benim işlerim birbirlerinin içlerinden çıkıyorlar. Sadece bu sergide değil, her yaptığım işte bütün geçmişte yaptıklarımı yeniden sorguluyorum. İşlerimi her bir odası birbirine açılabilen bir labirentin odaları gibi düşünüyorum. Son yaptığım iş, ilk yaptığım işe açılabilir, aynı anda ilk yaptığım iş de son yaptığım işe.” (S. Kiraz)

—Nilgün Özayten

“Dört El İçin Yazılmış  
Bir Sonat: Göndermeler”  
*Hürriyet*, No: 112,  
Mart 1990, s. 65-69.



**ŞERHAT KİRAZ,  
AYŞE ERKMEN,  
CANAN BEYKAL,  
FÜŞUN ONUR**



## SERHAT KIRAZ

Duchamp ve ardından Kavramsal Sanat'ın oluşturduğu birikim, o yıllardan günümüze hiç önemini yitirmediği gibi çağın ikinci yarısında sanata da en önemli açılımlarından birini sağladı. Artık sanat tarihi yalnızca bir biçimler tarihi değildir ve yapıtlar bu biçimsel sorunları çözmek için yaratılmazlar. Öncelikli olan kavram ve düşüncedir ve düşünce iletebilmek için eğer biçime gereksinim duyuyorsa, somutlaşıp, görselleşmekten kaçınmaz. Serhat Kiraz, günümüzün pek çok sanatçısı gibi Duchamp ve Kavramsal Sanat'ın sanata sağladığı bu açılım içinde yol alır; ancak, bu tanım dışında onun sanata ve yaşama bakışı düşünsel bağlamda “gerçeklik” arayışından kaynaklanır. Bu nedenle, en yoğun biçimde bu gerçeklik olgusu üzerinde durmak gerekecektir.

Dünya anlaşılabilirdiği oranda gerçektir. Bunu sağlayan ise, bilim, felsefe ve sanattır. Her üçü ayrı bilinç biçimleridir. Felsefe düşüncenin

kendisi, bilim ve sanat ise onun ürünleridir. Amaç ve kapsamı farklı da olsa, ulaşmayı hedefledikleri ortak nokta “gerçeklik bilgisi”dir. Bilim katıksız ve örtüsüz gerçeği tanımak ister, nesnel-dir. Sanatsal bilinç biçimi ise, diğerlerinden farklı olarak özneliği getirir. Çünkü sanatta gerçekliğe aktif olarak, özne olarak da katılırız. Bu nedenle sanat nesnel/öznel diyalektiğine dayanan bir bilinç biçimidir. Bilim, felsefe, sanat arasındaki fark dışlaştırmada ortaya çıkar. Bilim ve felsefe gerçeği kavramlarla, sanat imgelerle yansıtır. Sanatın, çağın ikinci yarısında Kavramsal Sanat'la bu anlamda da bilim ve felsefeye yaklaştığını düşünebiliriz.

Serhat Kiraz, Duchamp geleneği ve Kavramsal Sanatı, yalnızca başlangıç, çıkış noktası olarak sanatında kullanır. Çünkü o aslında, sanattaki evrensel birikimden çok bilim ve felsefenin düşünsel birikimlerinden yararlanır. Görselliğin tek bilgilenme aracı ve sanatsal çözümleme yolu olmadığını düşünür. Sanatı



zihni bir uğraş, ussal çözümlenmeler olarak görür ve onu bir anlamda felsefenin uygulama alanına dönüştürür. Sanatı kendi özgün mantığını belirlemek koşulu ile neredeyse düşün ve bilimle özdeş konuma getirir. Ancak onun, bütün kuramları, öğreti kalıplarını kuşku ile karşılayan, önceden varılmış yargılardan kaçınan, her ayrıntıyı değerlendiren ve gerçekliği yeniden kurmaya çalışan bir tavrı da vardır ki, bu tavrın onu neo-pozitivizme yaklaştırdığı söylenebilir. Gerçeği aldatıcı olguların, dogmatik kalıpların ötesinde arar, her şeyi bize sunulduğu biçimde kabullenmek değil de, onu kendimizce tanımamızı önerir. Belli bilgi birikimlerinden yararlanarak bu sağlanabilir. Onun bu tavrı, kişileri araştırmaya, gözleme, bilimsel araştırma yöntemlerini kullanmaya yöneltme olarak algılanabilir. İnsanı kalıplara sokma mantığı değil de, değişkenliklere ve gelişmelere açık tutma mantığı. Karşı olarak da düşünelmenin gerekliliği.

Serhat Kiraz, uscu ve bilimsel düşünce ile gerçeklik olgusunu irdelerken yer/zaman/insan öğeleriyle sürekli değişime uğrayan sonsuz gerçek olması kavramından yola çıkar. Bu öğelerden herhangi birinin değişimi ile gerçekler sonsuz kez üreyebilir ve sonuçta gerçek tek bir imge ile

sınırlandırılmaz ya da insan gerçeğinin tümel görüntüsüne ulaşamaz. Tıpkı, insan yaşamının gerçeğine de ulaşamayacağı gibi.

O, her tür gerçekliği olduğu kadar sanatın da gerçekliğini irdeler. Yanılsama olgusundan daha başlangıçta uzaklaşabilmek için resmi yadsır ve düşüncesini nesneye dönüştürme, maddesel gerçeklik ile iletme gereksinimi duyar. Yanılsama olgusuyla maddesel gerçeklik arasındaki ilişki ve görüntüsel/temsili algılama üzerine yoğunlaşır. İşlerini çoğu kez gerçekle/görüntü karşıtlığı üzerine kurar ve görüntünün hiçbir zaman gerçeği veremeyeceğini savunur. Kimi işlerinde, direkt görüntü ile özdeş gördüğü resmi sorgular: “İmgelenmemiş tuval/boş bir tuval, bir düzlem, tam bir biçim, plastik bir nesne, somut maddesel gerçekliktir. İmge ise yeniden yaratılmış/yeniden üretilmiş bir görünüştür. Daha iyi bir deyişle, imge ilk kez üretildiği yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl kopmuş ve saklanmış bir görünüş veya görünüşler düzenidir”. *Installation*’larında diğer objelerin yanısıra eğer üzerinde görüntü olan bir tuval/bir resim kullanırsa, bu resim artık görüntüyü simgeleyen bir nesne konumuna indirgenmiş, işlerinde çokça kullandığı fotoğraftan farkı kalmamıştır. Ona



göre, resim olsun, fotoğraf ya da ayna olsun, bu görüntüsel yansıtma biçimleri hiçbir zaman gerçeğe özdeş değildir.

Serhat Kiraz işlerinde temelde gerçeklik gibi kavramsal bir özü irdelese de, bunu geçmişten günümüze geniş bir zaman kesitinde ve farklı zaman dilimlerinde, farklı toplum ve kültürlerde, evrensel yaşantının içinden seçtiği olaylar ve olgular kapsamında ele alarak yansıtır. Bu yansıtılan olgu, sanat, sanatın varlık nedeni, yöntemleri olabildiği gibi evren, evrenin yasaları, evreni bilimsel düşünce ile algılayan Galileo gibi kişilikler, bilim adına sorgulanmalar, bilimin kendisi ya da yasaları olabilir. Kimi zaman Paris Bienali'ne verdiği bir işte olduğu gibi, toplumların kültürel yapılarını biçimlendiren tarihsel kalıntıların taş taş sökülüp bir başka ülkenin müzesine taşınmasıyla gerçekliğin, tarihin, zaman akışının ve kavramların altüst oluşunu belgeler; kimi zaman ise, İstanbul Bienali'nde olduğu gibi dinlerin çokluğuna karşın Tanrının “tek” olduğunu vurgular. Bir sergisinde doğumdan-ölüme insan yaşantısının süreçlerini ve belki insanın evrimini, bir diğerinde toprak-su-hava gibi dünyanın oluşumuyla ilgili elementlerin maddesel gerçeklerini verir, bunları dünyanın algılanmasına yönelik

bir tavırla galeriye taşır. Zaman zaman çok daha güncel olaylara yönelip, binlerce gazeteyi işkence aletleriyle sıkıştırdığı galeride, sansürü, baskıyı dile getirir. Ancak hepsinin temelinde irdelediği kavram, gerçeklerin örtülemeyeceği düşüncesidir.

“İşlerinde düşünsel bağlamda süreklilik ve birlik var mı?” sorusunun yanıtını ise kendisi veriyor:

“Seçimimde süreklilik de vardır, değişkenlik de. Bu bilgi birikimlerinin değişmesiyle yaşamın değişmesi gibi değişebilir de, bu değişim sürekli de kılınabilir. Önemli olan belli bir çizgide götürebilme tarzıdır. Benim işlerim birbirlerinin içlerinden çıkıyorlar. Her yaptığım işte, bütün geçmişte yaptıklarımı yeniden sorguluyorum. İşlerimi her odası birbirine açılabilen bir labirentin odaları gibi düşünüyorum. Son yaptığım iş, ilk yaptığım işe açılabilir, aynı anda ilk yaptığım iş de son yaptığım işe.”

AYŞE ERKMEN

Günümüzde özellikle metropol insanı, ilişkilerini birçok alanda dolaylı yaşamakla yükümlü. İnsana aynı zaman diliminde yüzlerce kavramı yükleyen medya dünyası ve kent karmaşası, birebir ilişkileri zedeledi ve gerisinde kendisine sunulanları tüketen, sunulanla yetinen insan yığınları bıraktı.



İletişim olanaklarının çeşitliliği ile bir anlamda zengin, ancak o denli çapraşık ve güç algılanabilir bu yapı, katılımcı olmayanları dışladı, izleyici konumuna itti. Yaşam artık birçoklarınınca, yaşanan değil izlenen bir olgu. Ya da kendisine aktarılan boyutlarıyla, ikinci, üçüncü elden yaşanan bir olgu. Yaşam ve düşün alanları daraltılmış bu kesim, kendine özgü değerler sistemi oluşturdu, değer karmaşası yarattı. Seçkinle-sıradan, gerçekle-görüntü, doğalla-yapay, özgünle-taklit birbirine karıştı. Hızlı üretim ve tüketim kanıksamay, kanıksama ise sıradanlığı getirdi. Ayrımlar algılanamaz oldu.

Ayşe Erkmen, artık evrensel düzlemde yaygınlaşan bu tür bir yaşamın tüm etkilerine açık İstanbul gibi kozmopolit bir kentte yaşar ve bu değerler karmaşasını güçlü biçimde duyumsar. Evrensel pazarda, sanat yapıtının metaya dönüşümü ile sanatın müzelik, galerilik bir olgu olmayı sürdürdüğü bir gerçek. Oysa bu değerler karmaşasında, yaşamın her anına, her kesitine sinmiş bir sanata çok daha fazla gereksinim vardır. Bu nedenle Erkmen, kendi adına işlerini, günlük yaşamın en sıradan gibi algılanan olgularından hareketle oluşturmayı yeğler. Her an, her şeyin, sanat nesnesinin yerini alabileceğini, daha

da öte, farklı bakış açıları geliştirebilmiş kişilerin çevrelerindeki her şeyi, zihinlerinde de olsa, bir an için sanat nesnesine dönüştürüp, kendi içlerinde hoş bir oyuna girişebileceklerini düşünür. Bu savla sıradan nesne/sanat nesnesi ikilemini tartışmaya açar. Sanatın kendini içine hapsettiği müzelerin, galerilerin kalın duvarlarını aralamayı dener ve bunu başkalarına da önerir.

İçinde zamanımızın büyük bir dilimini geçirdiğimiz mekânların yapı elemanları; mermer ya da parke zeminler, bugün galeriye dönüştürülmüş bir Osmanlı köşkünün merdivenleri, bir başka galerinin havalandırma menfezleri, bir sokakta yapılan yeni düzenleme ile yıkım sonrası bir anda ortada kalıveren tuğlalar ya da sokaklarda üzerine basıp geçtiğimiz yağmur ızgaraları, kentin tarihi dokusundan bir Bizans kilisesinin bahçesinde yüzyıllardır yarı bellerine kadar toprağa gömülü bekleyen birkaç yıkıntı taş ve daha sayılabilecek yüzlerce sıradan, günlük yaşam nesnesi, kendi sessizliklerinde hep yaşamımıza fon oluşturarak, yalnızca onlara yüklediğimiz işlev kadar bir anlamla yaşamlarını sürdürürler.

Oysa, Erkmen'e göre, ister insan ister doğa tarafından, hangi yer ve zaman kesitinde, hangi



amaçla yaratılırsa yaratılsın, her nesne, varlık ya da kavram, sıradan bir olguya dönüşmeden önce, kendi öz yapısında varolan, ancak örtülü ya da kanıksama sonucu görünmez olmuş sıradışı bir niteliğe sahiptir. Bu nitelik, onu öncekilerden, benzerlerinden hatta özdeş gibi görünenlerden ayıran bir özellik, bir işlev, bir konum olabilir. Bu sıradışı niteliğin oluşmasında, yaratıcı, zaman, mekân gibi değişken kavramlar rol oynar. Bu değişkenler o denli çok, hatta sonsuz sayıda bileşim yaratabilirler ki, ortaya çıkan yeni olguların hiçbiri artık bir diğerrinin aynı olamaz. Bu, Erkmen'in de yapıtlarının temeli olan sınırsız çoğaltma işlemidir. Olasılıkları çoğaltma işlemi, gerek sanatçıya, gerek toplumun diğerr bireylere yaşamı algılayabilmek için yeni bakış açıları sağlar ve bu görüşün temelinde “hiçbir şeyi mutlak olarak algılamamak” ilkesi yatar. Günlük yaşamdaki her duruma uygulanabilecek bu ilke, sanata uyarlandığında “mutlak kavram, zaman, mekân, form, nesne olamayacağı” görüşünde düğümlenir.

Ancak, çok boyutlu düşünabilmek için, kimi zaman da, bunun tam tersi bir mantık izlemek gerekebilir. Görüntüde birbirinden çok farklı gibi algılanan şeylerin, içyapıları incelendiğinde

“aslında aynı” oldukları da gözlenebilir. Aynı gibi görünen ancak farklı, farklı gibi görünen aslında aynı olgular gerçek oluşumları ortaya çıkarılmadığında değerler karmaşası yaratır ve gerçekler algılanamaz olur.

Erkmen'in işlerinin ardında yatan bu düşünsel yapı, izleyiciye, hiçbir zaman bu denli çok anlamlı ve karmaşık içerikleriyle yansıtılmaz. O, olasılıkları zihninde irdeledikten sonra, bunlardan yalnız birini, tek bir sıradışı olguyu seçer ve direkt onu vurgular. Günlük yaşamdaki anlara ve adlandırmalarından soyutladığı bu çıplak kavramı, bir araştırmacı bakışıyla analiz eder, onunla olabildiğince nesnel ve rasyonel ilişkilere girer. Yaşamın ona yüklediği işlevlerinden arındırılmış bu olgu, artık, beklenmedik değişimlere açık, görünenin ardında gizlenmiş pekçok gerçeği içeren, saf, katıksız bir yapıdır ve üzerinde yaşama, sanata ait kişisel dönüşümlerde bulunulmaya hazır bir konumdadır.

Seçme işlemi hem düşünce, hem sunuş katmanında vardır ve tek bir kelime ile tek bir kavramı vermek kadar açık ve yalındır. Kavramla sunuş arasında sıkı bir bağ gözlenir. Malzeme ve form seçiminde ise, metalin, taşın, üç boyutlu

kütlesel formların, onun işlerinde ayrıcalıklı bir yeri olduğu yadsınamaz. Ağır, kütlesel formlar, yerçekimini, direnç etkisini en güçlü biçimde duyumsatan nesnelere olmalarının yanısıra, direkt bu formların içinde yer aldıkları mekânı, boşluğu da düşündürür ki, bu Erkmen'in görmezden gelemediği bir olgudur. Objelerle yapıları yerleştirmek kadar ve onunla birlikte mekânı da görmek, algılamak zorunda olduğumuzu düşünür. Çünkü boşluk olmadan nesnelere, nesnelere olmadan boşluk algılanamaz.

Kimi zaman bir galeride, kimi zaman kent karmaşası içinde seçtiği bir dış mekânda oluşturduğu objeler ve onların ardındaki düşünce, o derece yalın ve açıktır ki, kendi dışındaki her şeyi siler, sanatçının eli bile hissedilmez olur. İnsanlara, yalnızca sanatın ve sanatçının varoluş nedenlerini bir kez daha düşündürür. Dönüp kendi yaşamınıza tekrar bakmak istersiniz. Ayağınızın altındaki zemin bile anlam değiştirmiştir.

CANAN BEYKAL

Yaşam, insanların etkinliklerini ve etkileşimlerini içeren, tarihsel, diyalektik bir süreçtir ve bu

nedenle de değişim içindedir. Değişim, toplumsal yapıların en belirgin ve süreklilik gösteren özelliğidir. Her birey, varlığı ve eylemleriyle bu değişime ister istemez katkıda bulunur. Bireyin değişime, dolayısıyla yaşama katılma isteği bilinçli ise, bunun yolu insanlarla iletişim kurma ve iletişim kurma yolunda “bir dil” geliştirmeden geçer. Ve sanat, belki de en çıplak tanımıyla “bir tür iletişim kurma biçimi”dir.

Canan Beykal, bir söyleşide kendisine “sanatçı” denmesini ve sanki ayrıcalıklı bir konuma getirilmesini yadırgayarak, şu açıklamayı getirmişti:

“Ben sanatı, yaşamdaki eylem ve edimlerimden ayrı bir şey olarak düşünmüyorum; türdeşlerimle iletişim kurmanın bir yolu olarak görüyorum. Ben bir haberleşme aracısı kullanıyorum. Kendi varlığımı başkalarına aktarmanın yolunu, sanat dediğimiz bir oyunla buluyorum yalnızca, sanatın, gerçek işlevlerinden koptuğunu, hatta saptırıldığını düşünüyorum. Sanatçı olarak benim, toplumun diğer üyelerinden farklı bir konumum, onlarla iletişim kurma yolunda başka bir aracıyı kullanır olmam dışında bir ayrıcalığım olmaması gerektiğine inanıyorum... Neden dans yapıyoruz? Neden dil denen şeyi ürettik? Neden birtakım sayıları yarattı insan beyni ve neden çizgi çizdik? Niçin sanat yaptık? Bütün bunların gerçek işlev ve amacı neydi? Ve bugün, tekrar o amaçlara dönülmesi gerektiğini, yani bir dilin varlığından öte hiçbir işlevi olmaması gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenle ‘sanat’tan başka bir ad da takabiliriz yaptığımıza.”



Yine kendi varsayımıyla belki *narrator* diyebiliriz ona. Çünkü o, hiç susmayan bir sesle ve birtakım bildirim araçları eşliğinde, bize sürekli toplum içinde bir birey olarak kendi varlığını, yaşama yönelik algılarını, bulgu ve deneyimlerini toplumu, sosyal ve ideolojik yapıları, oluşumuna tanıklık ettiği bir tarih kesitini anlatır. Bu oluşuma gereğince katılabilmek için, kapalı ve izole bir yaşamdan kaçınıp, toplumdaki her olguyu ve erozyonu gözleyebileceği bir konuma yerleşir. Bu amaçla, kendi kişiliğine aykırı gelen, hatta yadsıdığı pek çok şeye de yakınlaşma gereği duyar. Çünkü insanda bilinç oluşumunun, dünyanın ve kendisinin bilincinde olmanın ön koşulu, bireyin toplumsal yaşam içinde bulunmasıdır. Gerçeklikten uzak bir soyutlamanın, estetizmin içine düşmemek için, sanattaki değişimlerin toplumsal nedenlerini araştırmayı yeğler. Bu nedenle, bakışlarını, sanatın varlık nedeni olarak gördüğü, tüm sanatdışı ancak sanatın oluşumunda etken olguları da izleyebileceği bu alana, direkt yaşamın içine yöneltir.

Onun bildirimleri, yaşamdan özümlediği, tanıdığı, bilinçli kıldığı, yorumladığı, nesnel/toplumsal /tarihsel, ancak son aşamada onun kişiliği ile bağımlı, öznel, olgu ve düşüncelerdir.

Düşüncelerini yansıtırken aracı olarak, niteliği amaca göre değişen bildirim gereçleri kullanır. Bunlar iletilecek düşünceye göre belirlenir ve çeşitlenir. Düşüncenin maddeleştirilmesi sürecinde, insanlığın ilk ve en yaygın bildirim türü olan dil, dilsel öğeler, sözcükler, seçilmiş ya da hazırda bulunmuş nesnelere veya tasarımını kendi yaptığı görsel malzemeler, belge niteliği taşıyan fotoğraflar, dokümanlar, ses kayıtlarını içeren bantlar, sayılar, işaretler, “her şey” bildirim nesnesi olarak kullanılabilir. Kimi zaman sözcüklerle, işaretlerle, kodlamalarla konuşur; metrelerce uzunlukta yüzeyler üzerinde kelimeler aracılığıyla “izm”leri tartışır veya başka bir işinde, yine sözcüklerle, bu kez sanatın ne olduğunu ya da olmadığını tez-antitez çelişkisi içinde irdeler. Bir başka zaman, sanatı bir yana itip sosyal yaşama yönelir; hastanelerden topladığı, çocuk ölümleri ile ilgili tutanakları, biyografik ve istatistik verileri, yanı sıra bu ölmüş çocukların steril su içindeki giysilerini galeriye taşır ya da tarihin en büyük yıkımını, Hitler, Goebbels, Marinetti’nin özgün ses kayıtları ve Zweig, Yesenin, Mayakovski gibi intihar edenlerin günlükleri ile birlikte üç kara kutu içinde bize ulaştırır. İlgi alanı, sınırsız olgu ve düşünceyi barındırır, sonuçta bir değil birçok kavramı biçimlendirir.



İşte bu nedenle onun işlerine, idealist estetiğin kuramları ve formalist bir mantıkla yaklaşamaz. Çünkü önemli olan iletmek istediği düşüncedir ve her düşünce kendine özgü yeni bir biçimlenişi getirir. Form öncelikli olmadığı ya da düşünceyi bu form oluşturmadığı için, yapıtlar arasında da formel bir bütünsellik aranamaz. Yaptığı yalnızca, kişisel bildirimini ortaya çıkarılması, bunun kodlanması ve kendi dışındakilere iletilmesi şeklinde bütünsel bir süreçtir. İç biçimle, dış biçimin birlikte oluşması, sanatsal içeriğe biçim vermenin ve bu içeriği iletmeyi tümüyle kaynaşmış, birbirinden ayrılmaz bir birliktelik oluşturmasıdır. Başlangıçtaki düşünce, yaratılan nesne üzerine damgasını vurmuş gibidir. Nesne mi kavramdan çıkmış, kavram mı nesneden, ayırdedilemez. Nesnelere o anda üstlendikleri rolden başka, bir de gerçek rolleri vardır ki, Beykal bu iki rolün çakışmasını önemser. Bu nesnelere, onların varlık nedenlerini olduğundan daha çok kişileştirerek fazlaca bir şey de katmak istemez. Düşüncesini somutlaştırırken, diğer insanlarla hiçbir anlaşma olanağı bırakmayacak kadar öznel bir dil kullanmaktan kaçınır.

Günümüzde bilimin, tekniğin yeni araştırma ve bulguları ve ek olarak tecimsel endişeler,

sanatı zaman zaman kendi dışında bir şey olmanın sınırına götürse de sanat ideolojik bir içerik taşımaktan kaçınmayacaktır. Çünkü bilinmeyen biçimlendiren güçlerden biridir. Çok işlevlidir ve farklı toplumsal görevleri üstlenen yapısı da yadsınamaz. Ancak, önemli olan toplumda sanata gereksinim yaratmaktır. Yoksa yapıtlara sinmiş düşüncelerin alıcıya edilgin yansımaları amaçlanmaz. Ne kadar korunsun da sonunda yok olacak işlerin, insanlarda kalıcı anılar bırakmasıdır önemli olan. Bu anlamda Canan Beykal, düşüncesini bir kez daha yineler:

“Sanat bir güç olmayı hep sürdürecektir. Bu ister sanat tarihinin belli kategorileri içinde belli toplumsal sınıfların eline geçsin, ister o katmanların önünde yürüsun, ne anlamda bakarsanız bakın, o güç olmayı sürdürecektir.”

## FÜSUN ONUR

“İmlere uymak hayvanların gereğidir, çünkü hayvan yaşamının temelidir. Günlük gereksinmelerini imlere uyararak yerine getirir onlar. İnsanlar da gün boyunca imleri kovalar, onlara uyar. Sabahı bildiren çalar saat, çalınan kapı, telefonların sesi, yol işaretleri. Ancak imin çift anlamını görebilmesi, simgeleme yeteneği insanı hayvandan ayırır. Gereksinmelerinin zorunluluğu altında insan kendine gerekli olanları ayırıp sadece onları görmeye o kadar alışıyor ki, etiket okumakla yetiniyor. Düşünce dizgesinin dengesi, imlerin simgelerinin yerini almasıyla bozuluyor, yaşantı tekdüzeleşiyor. Bu da insanlara özgü olan yaratıcılığı yitirtiyor...”





Fusun Onur'un 1978'deki *Dıştan İçe İçten Dışa* adlı sergisinin metninden alıntıdır bu sözler. 1978'de *Dıştan İçe İçten Dışa*, 1985'te *İmin İmi*, 1990'da *Görünen Görünmeyen-Tanıdık Tanımadıklarımız*. Sanatçının farklı dönemlerden işlerinin ve sergilerinin başlıkları olan bu sözcükler, onun sanatının temellendiği düşünce yapısını da açıklar niteliktedir, özünde artistik görme biçimlerinin de temeli olan bu görüş “nesnelerin, varlıkların zihinde yaratılan o ilk, saf ve düşsel görüntülerine, imgelere dönüş” biçiminde verilebilir. Gerçeğin araştırılmasında duyum, algı, çağrışım, düş ve tinsel öncelik veren bir bakış. Yalnızca insanların yarattığı ölçüde var olabilen imge, ancak yaratıcı öğelerle ona eşlik edildiğinde ve us'un denetiminde yapıcı ve kurucu bir güç olabilir. Yaratıcı olmaksızın imgelemin, amaçsız düşünme, hatta halüsinasyondan bir farkı kalmaz. O nedenle, bir sonraki aşamada, artistik yaratının orijini simgesel mantığı harekete geçirme, görünenin, somut biçim almışın, yansıyanın ötesindeki gösterme kaygısı başlar. Nesnenin, nesne olarak değil, öznenin algıladığı im olarak, simgelere dönüşmesi eylemi. Simgeler artık imgelerle özdeş değildirler; seçilip arınmış, yeniden düzenlenmiş, us tarafından irdelenip soyutlanmış, düşüncenin etkin araçları haline gelmişlerdir. Düşlerin

görselleşmesi için gerçekte girilen bir tür oyun. Bu oyunda imgelerin, simgelerin çoğalmasıyla orantılı olarak çoğalan, çeşitlenen sınırsız ve sonsuz sayıda gerçeğin araştırılması...

Fusun Onur'un 1971'de Paris Genç Sanatçılar Bienali'ne verdiği, geleneksel heykelin sınırlarını zorlayan ilk yapıtlarından, günümüze dek ürettiği nesne heykellere, *object installation*'larına kadar tüm işlerine bu bağlamda bakmak yanılığ olmayacaktır. Bu süreç içinde yaptığı, hazırda sunulmuşu yadsıyarak, malzeme ve düşünce bazında hiçbir kısıtlamaya girmeden, anlık, kendiliğinden ve içsel ilişkilerle yeniden kurma, yeniden kodlamadır. Sanatın bir araç olarak kullanılmasına karşıdır ve onda sanat, ya da sanatının yansıması olan nesnelere kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz, fakat bu bir mutlak gibi de sunulmaz. Makrokozmostan aldığı nesnelere, varlıkları, kavramları bir kez daha ve yalnızca kendi için, kendi imgeleminden çıkardığı sözcüklerle ve kendi mantık dizgesiyle yeniden yaratır. Kimi zaman yaptığı bir anlamda, daha önce varolmayan bir nesnenin ilk imgesini, ardından nesnenin kendisini yaratmak, dünyaya yeni nesnelere eklemektir. Bu tür bir nesne/varlık/kavram, onun ellerinde bir kez biçimlendikten,

algılanmak üzere yaratılmış bir forma dönüş-  
tükten sonra, evrende o nesnenin yokluğu artık  
düşünülemez. Zaten daha önceden de olması  
gerekli bir nesneye dönüşür. Bir başka zaman,  
örneğin bir sandalye, bir masaya, en çıplak,  
fonksiyonel biçiminde bir kullanım nesnesi olan  
eşyalara müdahale eder, yeni öğeler ekler, çıkarır.  
Çoğu kez de, neredeyse bir designer bakışıyla yeni  
baştan oluşturur, üretir, imgeleri çoğaltır, çeşitler.  
Ancak, burada amaç dizayn değil, gündelik değer-  
lerin (masa ya da sandalyenin) estetik kavramla-  
rın yayılmasına aracılık etmesi, araç konumuna  
da indirgenmesidir. Bu araçları yeniden oluşturu-  
mak, belki sanatçıya haz veren bir oyundur, fakat  
asıl söz konusu olan o araçlar aracılığıyla ideolo-  
jinin tek yönlülüğünden kurtulmaktır. Bu çalış-  
malar, işin içine imgenin girmesini de, nesnelere  
metaforik gücünü de dışlamaz ve bu birbirinden  
farklı düzeylerdeki anlamları bir arada içerir.

İşlerin çıkış noktası, ister bir nesne/varlık  
olsun, ister bir kavram, her şey daha başlangıçta  
belleksel imgelerle algılandığından, sonuç da bir  
anlamda soyuttan-soyuta geçişi yansıtır. İşlerin  
tamamlanmış biçimi, geliştirilen organik ilişki-  
lerle kimi zaman soyutlamaya, kimi zaman da  
figüre varabilir, ancak hiçbir zaman betimleme

değildir. Bu nedenle sonuçtaki, yansıyış biçimin-  
deki bu farklılıklar onu rahatsız etmez, çünkü  
zaten imgeler onu nereye götürürse oraya var-  
mayı amaçlar. Görüntüden, yansımadan çıkışla  
değil, özden, imgeden, hatta belki de “ide”den  
çıkışla öznel gerçeğini yansıtır. Çok boyutlu iliş-  
kiler gerektiren bu tür bir yapıda, doğal olarak  
resim ya da heykel ona yetmez ve doğrudan nes-  
neye, nesnelere arası ilişkilere geçmesini zorunlu  
kılar bir anlamda.

İşlerin izleyicide bıraktığı izlenim hep “anlılık  
bir varoluş”, “gelip geçicilik”, “yitirilmişlik” gibi  
duygulardır. Daha az, daha çoktur (*less is more*)  
ilkesini anımsatan, çok yalın, direkt uyarıdan  
kaçınan, yalnızca bir saptama yapmakla yetinen,  
bunu bile duyumsatan, izleyiciye kavramı algı-  
ladığını düşünürken, birden elinden kaçırıldığı  
korkusunu yaşatan, flu, soyutla-somut arasında  
gidip gelen işler. Kimi zaman işin oluşum süre-  
cini izleyici ile paylaşmaya, adım adım yaşatmaya  
kadar götürür; Ancak ağır basan tavır, yine de bu  
en kişisel imgeleri, algıları izin verdiği oranda  
izleyici ile paylaşmaktır. Bu anlamda sımsıkı  
kapalı (*hermetic*) yapıtlardır. Çünkü (onaylayıp,  
onaylamamak doğrultusunda) izleyicinin katılımını  
hiç gerekli bulmayan bir tavır sergiler.

Fusun Onur'daki bu, sürekli ve sürekli sanatın öz değerlerini irdeleme isteği, insanların yaratıcı niteliklerinin körelmesi/köreltilmesi kavramında düğümlenir ki, bu körelme edilgen bir yapıyı da beraberinde getirir. Edilgen yapılara, mekanik bakışlara karşı geliştirmeye çalıştığı tavırda, güncel yaşam sırasında yitip giden ve daha sonra hazırdan alınıp beyinlere yerleştirilmiş imgeleri bir an için yok sayıp, yerine yenilerinin de konabileceğini duyumsatma isteği vardır. Yaratıcı imgelemin zihinden zihne akan bir olgu olduğunu savunur. Ve bir de insanlara “tek” olduklarını duyumsatmak.

—Nilgün Özayten



**EUROPEAN WORKSHOP  
RUHRGEBIET II,  
AYŞE ERKMEN**

Ayşe Erkmen'in yapıtına konu olan bu kez Prometheus. Tarih boyunca birçok yazar ve sanatçıya esin kaynağı olan Yunan-Roma mitolojisinde, tanrılar tanrısı Zeus'tan ateşi çalıp insanlığa veren, bir anlamda insanlığa uygarlığın yolunu açan Prometheus. Bu efsaneler Helen ırkı ve Helen kültürünü temel alan Avrupa kültürü için olduğu kadar Ayşe Erkmen'e de yakındır. Çünkü, Akdeniz çevresi efsaneler topluluğu Yunan ve Romalı yazarlar tarafından Yunanca ve Latince yazılsa da, bu efsanelerin çıkış yeri Yunanistan ya da İtalya değildir; Anadolu'dur, Girit'tir, Mezopotamya, Fenike, Mısır'dır. Bütün bu topraklardaki sözlü geleneklerin karışımından oluşmuş bir bütündür.

Ayşe Erkmen'in işlerinde gözlenen iki temel olgu vardır. Birincisi yapıtlarındaki kavramı, düşünceyi her zaman çevre gözlemlerinden, belirlediği bir mekânın özelliklerinden ya da yaşamın kendi doğal akışı içinden seçtiği oluşumlardan çıkarması, ikincisi ise, zaman kavramına

verdiği özel önem, zamanın geri ve ileri hareketinin sorgulanmasıdır. Erkmen'de Ruhr bölgesi, kömür havzaları, madenleri, fabrikaları ile sanki çevresine ısı, ışık, ateş saçan bir kaynak izlenimi bırakmıştır. İşte bu izlenimle işinin de çıkış noktası "ateş" olmuş ve bu kavramı tarih içinde bir geriye dönüşle Prometheus'un efsanevi kişiliği ile birleştirmiş, bütünleştirmiştir. Bir başka deyişle Ruhr gibi bir bölgeyi "Prometheus"suz düşünememiş, yaşadığı toprakların efsanesini Ruhr'a taşımıştır. Erkmen'in müze içinde işini sergilemek için seçtiği yüzey, O'nun bir başka özelliğini, yani yapıtı oluşturan düşünceyi sergi mekânından çıkarması özelliğini de yansıtır. Yapıt bir hat üzerinde art arda dizilmiş floresan, rezistanslı ısıtıcı ve kömür plakalardan oluşur ve bu birimlerin üzerinde yer aldığı panoların hemen arkasındaki duvar, pencereleri ve kalorifer dilimleri ile müzeye ısı ve ışık sağlayan bir kullanım alanıdır. Yani işteki floresan ve rezistanslı ısıtıcılar, arka duvardaki gizlenmiş ışık kaynağı, pencereler ve ısı kaynağı kaloriferlerle



de paralellik kurar. Bir anlamda panoların gerisi de ısı ve ışık kaynağıdır. Öte yandan Erkmen'in işinde kullandığı kömür blokların üzerinde yer alan: "PROMETHEUS BİZE ATEŞİ GETİRDİ, BU NEDENLE GELECEĞİ GÖREMİYORUZ, MUTLUYUZ!" cümlesi aslında kinayeli bir anlam içererek, insanlığın ateşi elde etmeye karşılık uğradığı büyük kaybı yansıtır. Geleceği bilme, öngörme son yıllarda Ayşe Erkmen'in üzerinde çokça düşündüğü, işlerine konu aldığı bir olguya dönüşmüştür. Zaman kavramını geçmişe dönüşler, içinde var olduğumuz an ya da gelecek bağlamında sık sık irdeleyen Erkmen'in geçtiğimiz yıllarda İstanbul'da gerçekleştirdiği bir düzenlemede galerinin cam kapısı üzerinde yer alan Stephen W. Hawking'den alıntı sözler hâlâ belleklerde:

"Sanat zamanının uzaydaki yön kavramından bir farkı yoktur. Bir kişi kuzeye doğru gidebiliyorsa, dönüp güneye doğru da yol alabilir. Benzer biçimde birisi sanat zamanı içinde ileriye doğru yol alıyorsa dönüp geriye de gidebilirdi... Öte yandan gerçek zamana baktığımızda hepimizin bildiği gibi ileri ve geri yönler arasında büyük fark vardır. Geçmiş ve gelecek arasındaki bu fark nereden geliyor? Neden geleceği değil de geçmişi anımsıyoruz?"

İşte bu anlamda Erkmen'in yalnız sanatçılara tanınan bir ayrıcalıktan yararlanarak "sanat

zamanı" içinde istediği yönde, geçmişe ya da geleceğe doğru yol alabildiğini, ancak bu geleceğe doğru olan hareketi "gerçek zaman" içinde uygulamamaktan hayıflanıp insanlığın önüne çekilen bu seti zorladığını ve esprili bir biçimde bundan Prometheus'u sorumlu tuttuğunu izliyoruz yapıtta.

Efsaneye dönelim... Prometheus'un işlediği ve tanrılar tanrısı Olympos'un mutlak hakimi Zeus'un hiçbir zaman affedemediği suç nedir? Neden Prometheus zincirlerle ıssız bir kayalığa bağlanıp, ölümsüzlüğü nedeniyle bu işkencelerden kurtulma umudu da olmaksızın karaciğeri bir kartala yedirilir sonsuza dek? Prometheus'un kelime anlamı "önceden gören", "Kahin"dir ve bu yetisiyle Zeus'a bir gün tahtından düşeceğini bildirip onu sürekli bu kuşkunun baskısı altında kıvrandırır. Ayrıca Prometheus mitolojide akıl gücünü simgeler. Bu üstünlüğüyle, akıl gücünü tekelinde tutmaya çalışan ve zaten dünya egemenliğini de bu güçle ele geçiren Zeus'a karşı gelmeye yeltenip, Zeus'un öfkesini körükler. İnsanın akıl gücü ile tanrılardan bile üstün olabileceğini kanıtlamaya kalkışır. Zeus'un Prometheus'a olan hıncının bir başka boyutu da, Prometheus'un tanrılara karşı insanlardan yana olması ve dünyaya insanların egemenliğini getirme amacıdır. Yani





Ayşe Erkmen, *A Work of Light and Heat for a Wall with Light and Heat* [Bir Işık İşi ve Isılı, Işıklı Duvara Isıtma], 1991  
(European Workshop Ruhrgebiet II, Almanya, 1991)



içten içe bir devrimin hazırlayıcısıdır. Zeus ne yaparsa yapsın onun akıl ve bilinç gücüyle beslenen bu insan yapısını çökertemez. Prometheus geleceği önceden görme gücünü Zeus'u kuşkulandırmak, aldatmak ve insanların gözünde küçük düşürmek için kullanır. Bu onur yarasından öç almak içindir ki, Zeus ateşi vermez olur insanlara. Prometheus ise bir kez daha aldatır. Zeus'u ve ateşi çalıp insanlara verir. Birçok kez aldatılan ve insanların gözünde gülünç olan tanrılar tanrısı artık eşi görülmedik, korkunç cezalara çarptırıcaktır sonsuza dek Prometheus'u.

Ancak, her şeye karşın Prometheus amacına ulaşmış, devrim gerçekleşmiş, akıl gücü tanrılardan insanlara geçmiştir. İnsan kendi gücünün bilincine varmış, asıl tanrı, asıl yaratıcı insanın kendisi olmuştur. Çağımız Prometheus gibi “bilici”lere inanmaz. Oysa, Prometheus'tan bu yana düşünürlerin akıl gücüyle geleceği öngördükleri hatta oluşturdukları da bir gerçek. Belki de bu nedenle, geçmişten, efsane kişilikler arasından akıl gücünün temsilcisi Prometheus'u seçti ve tüm tarihi katedip günümüze dek getirdi Ayşe Erkmen.

—Nilgün Özayten

“European Workshop  
Ruhrgebiet II, Ayşe  
Erkmen”, 1991 Ruhrgebiet  
sergisi için katalog  
yazısı, 7 Nisan 1991.





# BİR KÜÇÜCÜK AŞLANCIK VARMİŞ

CANAN BEYKAL'IN 27 MART-16 NİSAN ARASINDA  
AKM SANAT GALERİSİ'NDE YER ALAN SERGİSİ  
ÜZERİNE BİR İRDELEME

Antonio Muntadas'ın 1987 tarihli *Yönetim Kurulu* adlı video enstalasyonunu bilir misiniz? Muntadas'ın bu işinde, zemini kırmızı halı ile kaplı ve ortasında masa bulunan bir toplantı salonu oluşturulur. Odanın duvarlarına o tarihlerde dünyanın yönetiminde söz sahibi olan, insanlığın geleceğini belirleyen liderlerin fotoğrafları asılmıştır ve tüm liderler ağızlarına yerleştirilmiş küçük monitörler aracılığıyla hiç durmaksızın kendi dillerinde konuşurlar. Salona giren izleyicinin bu konuşmalardan algılayabildiği yalnızca bu seslerin birleşmesinden oluşan bir uğultudur... Canan Beykal'ın geçtiğimiz ay Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlediği sergi bana hep Muntadas'ın salonundan belleğimizde kalan uğultuları anımsattı. İki sanatçının arasında fotoğraf kullanmak dışında bir benzerlik olmasa da, Beykal'ın yan yana mezarları karşıtıran bir

görünümde zemine yerleştirilen ışıklı kutularda fotoğraflarını verdiği, duvarlarda ise anıları yazılı, Çekoslovakyalı, Saraybosnalı, Sudanlı, Liberyalı, Vietnamlı, Mostarlı ya da Yahudi çocuklar, zulmü ve ölümü yaşamış milyonlarca çocuğun sözcüleri olarak bize savaşı anlattılar. Galeride teyp vs. hiçbir ses aracı olmamasına karşın, bu fotoğraflardaki ifadeler, duvarlardaki sözcüklerle birleşip önce seslere, sonra anlaşılabilir cümlelere ve en sonunda birbirine geçmiş konuşmalardan oluşan bir uğultuya dönüştü benim için. Ve tüm galeriyi aslında duyulmayan, yalnızca duyumsanan bu ses sardı, kuşattı. Fazla şiddet içermemesine özenle dikkat edilmiş fotoğraflar: Güneydoğu'daki köy baskınlarında öldürülmüş, yürüyemeyecek yaşta olduğu için bir askerin kucağında bombardımandan kaçırılan, toplama kamplarında fişlenmiş, göğsünde numarasıyla önden ve yandan fotoğraflanmış, atom bombasının dehşetiyle çırılçıplak bir yerlere kaçmaya çalışan, yeni örtülmüş mezarlar arasında yakınlıklarını arayan, gözleri dışında insana benzer yanı



kalmamış, elinde battaniyesi bilinmeze doğru yolculuğa çıkmış, paçavraya dönüşmüş kitaplarıyla şaşkın, duvarları bombardımanda yıkılmış evinin önünden bir türlü ayrılamayan, birbirlerinden tek farkları milliyetleri olan çocuklar... Ortak noktaları ise, solgun fotoğrafların bile gizleyemediği ifadeleri: saf, çaresiz, yardım bekleyen, ne beklediğinin bile bilincinde olmayan donuk, umutsuz, kin dolu, utanç içinde, tedirgin, ezik, kırgın, gururlu yüzler. Ve onların anı defterlerinden, bir çocuğun asla okunmasına izin vermediği en özel notlarından alıntılarla savaşa ilişkin tanımlar. Açlık, salgın hastalık ve soğukla mücadele etmek, kendi pisliklerinden ölen insanları, çaresiz doktorları görmek, ayrılıklara, evini, yurdunu terk etmeye alışmak, her üniformalığı selamlamak, kabuslarında cansız bedenler görmek, kendileri için hazırlanan gaz odalarının inşasını, anne ve babasının öldürülüşünü izlemek, boğazından giren kurşuna rağmen ölü taklidi yaparak hayatta kalmayı başarabilmek...

Yine şiddet unsurunu bir parça yumuşatabilmek amacıyla, ilk dizesi sergiye başlık olarak verilen “Bir Küçük Aslancık Varmış” şarkısında olduğu gibi, büyüklerin sonucu söylemekten kaçındıkları durumlar vardır ki, bu sergide



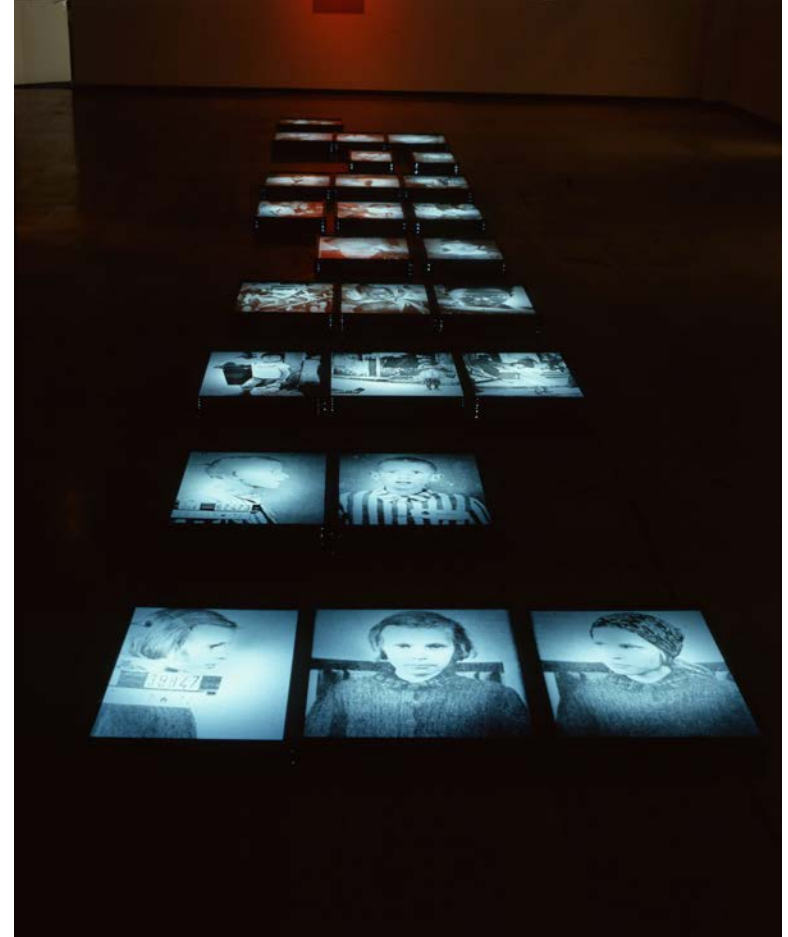
Canan Beykal, *Bir Küçük Aslancık Varmış*, 1997 (AKM, 1997)

de Canan Beykal, bilinçli olarak aynı davranışı yineleyerek –savaşın sonuçlarını– kendisi hiçbir yorum ve açıklama yapmadan çocuklara söyler. O, en dolaysız anlatımıyla ilk kez bu sergisinde, çoğu kez yaşamı sürdürmek gibi bir gerekçeyle yapılan savaşların en kesin sonucu olan “Ölüm”ü adım adım ölüme yaklaşan çocuklardan geriye kalan, her nasılsa yok edilememiş anı defterleri aracılığıyla verir. Amacı, aslında nedenleri kadar sonuçlarını da çok iyi bildiğimiz,

hatta ne yazık ki kanıksadığımız savaşı bir kez daha gündeme getirmek, “Savaşlar yapılmasın” gibi sloganlar atmak değildir. “Çocuklar savaşlarda acı çekiyor”dan öte bir şey söylemek ister. Çocuklukta henüz insanları ayıran kavramlar oluşmamıştır. Milliyet, cinsiyet, ırk ayrımı, ülke, bayrak kavramları önce yetişkinlerce ortaya atılır, sonra çocuklara benimsetilir. Bu nedenle Canan Beykal bu sergisinde çok daha başka toplumsal göstergeler vermek amacındadır. Öncelikle de inandığımız, değer verdiğimiz, uğruna savaştığımız kavramların tartışılabilirliğine dikkat çekmek ister.

Yıllar geçtikçe Muntadas’ın sergisinden belleğimde kalan tek şeyin o uğultu olması gibi, gelecekte bu sergiden bana kalan tek cümle de sanırım küçük Yahudi çocuğun şu sözleri olacak: “Ben hiç kimseye bir şey yapmadım ki...”

—Nilgün Özayten



Canan Beykal, *Bir Küçük Aslanlık Varmış*, 1997 (AKM, 1997)

“Bir Küçük Aslanlık Varmış”,  
Arredamento Dekorasyon,  
Mayıs 1997, no: 92, s. 45-46.

# BİR YÜZÜN DİĞER YÜZÜ

Geçtiğimiz ay Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'nde izlenen *Bir Yüzün Diğer Yüzü* adlı serginin sanatçıları Ahmet Öktem ve Ergül Özkutan'ın işlerini önceki çalışmaları ile bağlantılı ve geniş bir perspektifte değerlendirebilmek için, geçmişe, 1970'li yılların sonlarına dönmemiz gerekiyor. Çünkü Türkiye'de son yirmi yılın sanat etkinliklerine izleyici olan kişilerin belleklerinde Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in 1978'de İstanbul Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtıkları serginin ayrı bir yeri vardır. Dört sanatçının minimalist, çözümleneci / kavramsal sanatlara olan ilgileri sonucu bir araya gelip gerçekleştirdikleri bu sergi, dünya sanatını Duchamp'dan, Kosuth'tan bu yana izleyenlerin yabancı olmadığı bir çerçevede gelişirken, o günün şartlarında resim ve heykele şartlanmış izleyici kesim için oldukça etkileyici ve bir o kadar da şaşırtıcı olarak nitelenmişti. Oysa 1967'ye kadar uzandığımızda Altan Gürman'ın iki boyutlu yüzeyler üzerinde obje kullanımı, Füsun Onur'un 1970'ten itibaren Taksim Belediye Sanat Galerisi'nde açtığı sergiler,

Şükrü Aysan'ın 1976'da Akademi Salonları'nda işlerini sergilemesi ve 1977 *I. Yeni Eğilimler* sergisi sanat çevrelerini bu tür işlere bir hayli alıştırmıştı. Ancak, büyük bir eksikle... İzleyici kitlesini yalnızca görsel olarak resim ve heykel dışı anlatım biçimlerine ve kavramsal sanata hazırlayan bu sergiler, kuramsal açıdan bir tabana dayandırılmadığından, başka bir deyişle dönemin eleştiri kurumu sanatçıların gerisinde olduğundan, sergiler yazılı metinlerle desteklenmemişti. İşte bu noktada 1978'deki dörtlü sergiyi diğerlerinden ayıran özellik, Türkiye'de kavramsal sanat alanında başlatılan organize bir etkinliğin ilk basamağı oluşudur.

Avni Yamaner'in aralarından ayrılışı ile, diğer üç üyenin "Sanat Tanımı Topluluğu" adı altında sürdürdükleri çalışmaların temelinde sanatın yapısı/doğası üzerine düşünmek ve araştırmak, sanatsal çözümlenmelere yönelmek, tuval yüzeyinin gelenekleri ve görsel koşullanmanın ötesinde sanatsal düşünün oluşturulması gibi



ilkeler yer alıyordu ki, doğrudan sanatın kendisi üzerine yöneltilen bu sorular, topluluğun 1980 sergisine neden oldu. İsmail Saray ve Alpaslan Baloğlu'nun da katılımıyla gerçekleşen bu sergi kapsamında çıkarılan *Sanat Olarak Betik*, yine birkaç örnek dışında ülkede fazlaca tanınmayan Sanatçı Betiği (Kitap olarak sanat) olgusuna açıklık getirirken, kavramsal sanat üzerine temel metinleri de içeriyordu. Ahmet Öktem, sonraları Sanat Tanımı Topluluğu yıllarını değerlendiren bir yazısında bu sergi ile ilgili olarak şu saptamayı yapar: “Kanımızca bu sergide açık olarak beliren, yüzyılın başından beri sanatta gelişen kavramsal yönün, Türkiye’de biraz da tecimsel ortamın sonucu olarak geriye çekilmesi, fazlaca görülen ortalamacı öykünme (politik ya da ruhçözüm-sel) eğilimleri tartışılabilir duruma sokmasıdır. Sanatın tanımı, kendi yapısı ve dizgesel bağları çerçevesinde kendini açığa çıkarır, ona dışarıdan eklenen her şey ‘başka şey’i çağrıştırır.”

Topluluğun 1981 sergisi ise, öncelikle bir betik sergisi olarak düşünülmüştü. *Sanat olarak Betik* ve *Bir Serginin Makrografisi* adlı sergi, kavramsal sanatın önde gelen Batılı temsilcilerinin betiklerinin yanında, Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinin, Sarkis’in, Osman Dinç, Alpaslan Baloğlu, İsmail

Saray ve Ergül Özkutan’ın betiklerini de kapsıyordu. Bu görünümüyle sergi, topluluk üyelerinin görsellikten –düşünce iletimine araç olarak bir nesne seçilmesinden– uzaklaşma isteğini ve saf kavramsal sanata uzanan bir çizgideki tercihini de yansıtıyordu. Sanat Tanımı Topluluğu, adını son kez 1984’te yayınladığı *Marcel Duchamp* kitabında kullandı ve 1981’den sonra üyelerinden bazıları kimi sergilerde bir araya geldilerse de, daha çok çalışmalarını kişisel etkinlikler biçiminde sürdürmeyi yeğlediler.

Buraya kadar özetlediğim ve kavramsal sanat alanında ilk organize etkinlik olarak nitelendiğim Sanat Tanımı Topluluğu yıllarını, başından itibaren bu topluluğun etkin bir üyesi olan Ahmet Öktem’in ve topluluğa yalnızca son betik sergisinde katılan Ergül Özkutan’ın bugünkü çalışmalarından ayrı düşünemeyeceğimiz bir gerçektir. Ancak her ikisi de temelde kavramsal sanat çıkışlı işler üretseler de, gözardı edilemeyecek bir başka gerçek, iki sanatçının kavramsal sanatı yorumlayışlarındaki farklılıklardır. Bu ise gerek sergiyi izleyenlerin, gerek aşağıda vereceğim söyleşiyi okuyanların kendilerinin yapabileceği bir belirleme. Çünkü kavramsal sanatın sözcüsü Kosuth’un eleştirilenlere yönelik ağır

eleştirilerinden sonra, Kavramsal Sanattan çıkış yapan sanatçılarla ilgili yazı yazmak bir hayli güç. Bu anlamda, Kosuth'a katılmamak da pek mümkün değil. Çünkü yine Kosuth'a göre Kavramsal Sanat eleştirmenlerinin görevini de üstlenerek onu etkisiz kılar. *Giriş Notu* başlıklı yazısında şöyle der:

“Sanatçı, eleştirmen, izleyici üçlüsü (önceleri sanatta) gösterme biçiminin kurulmasının görsel öğelerinin sanata bir eğlenti, hoşça vakit geçirme görünüşü vermesi nedeniyle geçerliydi. Kavramsal Sanat'ın seyircisi temel olarak sanatçılardan oluşur. Bu katılımdan, yapandan ayrı göz önüne alınmış bir seyircinin var olmayışı anlamındadır. Böylece bir anlamda sanat, seyircisi olmayan bilim kadar ciddi bir hale dönüşür. Böyle bir sanat kişiyi o konudaki bilgisi ölçüsünde ilgilendirir... Sanatçı sanat uzmanına veya eleştirmene (ancak) sanatsal önermelerinin kavramsal içerimlerini geliştirmek için bağımlıdır.”

Bu nedenle Ahmet Öktem ve Ergül Özkutan'ın Atatürk Kültür Merkezi'nde sergiledikleri işlerini anlatmak ya da anlamlandırmak değil, yalnızca onlarla sergi ile ilgili olarak yaptığım konuşmadan paragraflar vermek istiyorum. Ancak özellikle belirtilmesi gereken, her iki sanatçıyı, özellikle kitapları dışındaki işlerinde Ergül Özkutan'ı, Kavramsal Sanat'ın Kosuth çizgisinde gelişen, katı/disipliner tavrıyla birebir ilişkili görmeden bakabilmenin gerekliliği. Kuşkusuz

Kosuth çizgisinden alıntılar kadar, farklılıkları da dikkate alarak.

İkili bir sergi yapmanın güçlükleri kavrandığı an, serginin adı da önem kazanıyor. Çünkü izleyici, bu iki sanatçıyı biraraya getiren ortak paydalar kadar farklılıkları da algılamak istegindedir. *Bir Yüzün Diğer Yüzü* başlığı, bu anlamda birtakım şeyleri ayırdığı kadar, kendi içinde birlikteliği de çağrıştıran bir tanım. Çok hassas bir çizgi, ayırırken birleştiriyor. Bu çizgi, sergi kitabının kapağında yer alan Ahmet ve Ergül'ün fotoğraflarının önce ikiye bölünüp, sonra tek bir gövdede birleştirilmesi ile oluşan, fotomontaj görüntüde olduğu gibi, işler arasındaki ayrımları ve birliktelikleri de belirliyor. Sonuçta sergi iç değişkenleriyle birlikte düşünülmüş bir bütün, mekânı ortak kullanan bir enstalasyon.

## AHMET ÖKTEM

-Sanat Tanımı Topluluğu yılları ve özellikle sanatçı betiği konusunda neler konuşabiliriz?

O sıralar tartışmalar sırasında en değerli şey, figüratif anlayış ve sosyolojik kökenli eğilimlerdi. Öğrenciliği bitirdiğim yıllar ben minimale yakın





işler yapıyordum. Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki dörtlü sergiden sonra, galerinin çeşitli köşelerini kullanarak çektiğimiz fotoğraflarla birtakım metinleri birleştirip, yalnızca kendimiz için az sayıda kitap yaptık. Bizler bazı örnekler görmüştük ama o sıralar bizde kitabın bir sanat yapıtı olarak ele alınışı pek yoktu. 1981'de *Sanat Olarak Betik*'i çıkardık. Yalnızca duvarda bir şeyler yapmak yeterli olmayabiliyordu. Betik, Kavramsal Sanat'la ilgili işlerin kendi yöntemlerini başka alanlarda nasıl kullandıklarını örnekler. Yine o yıllarda resim satışları artmıştı ve sanatçı, sanat nesnesi satılabilir şekilde yönlendiriliyordu. Burada tersine bir durum söz konusu; kitap yaptığınız zaman bir sanat nesnesi sunmuyorsunuz. Karşınızdaki kişinin kitabı, kendi bildiği kitap tanımları içinde görme eğilimi var. Dolayısıyla onu satılabilir bir sanat nesnesi olarak görebilmesi zor. Ayrıca Betik, insanın daha sonra yapacaklarını da yönlendiriyor. Eğer bu tür kitaplar yapmamış olsam, daha sonraki çalışmalarım duvarda kalabilirdi. Kitap size başka şeyleri çağrıştırmaya başlıyor. Hatta çoğu zaman sergi mekânının dışında başka yerlerde, başka alanlarda eylem yapma isteği oluşturuyor. Sergileme, birilerine gösterme, sizin için çok fazla önemli olmuyor. Önemli olan yalnızca o eylemin içinde bulunmak. Yalnızca siz de biliyor olabilirsiniz.



Ahmet Öktem, *Adsız IV*, 1993 (*Bir Yüzün Diğer Yüzü*, AKM, 1993)  
Fotoğraf: Ahmet Öktem

-Betikler dışındaki işleriniz nasıl oluştu?  
Başından bu yana sınıflama sistemleriyle ilişkili işler yaptığınız biliniyor.

Genelde okullarda bir şeyler öğretilir. Sonra o bilgilerinizi geliştire geliştire kendinize bir stil

çıkartırsınız. Üstüne koya koya... Oysa burada bir tabula rasa'ya başvuruyorsunuz. Üstüne koyduğunuz her şeyi bir tarafa atarak, tıpkı yansız bir bilim adamı gibi araştırmaya başlıyorsunuz. O yüzden ben, kimselerin görmediği, bilmediği, depolara saklanan arşiv dosyaları ile çok ilgilendim. Aslında insanlarla çok ilişkili ama insanların onları görmediği mekânlar bana araştırılması gerekli geldi. Tabii beni ilgilendiren sınıflamalar. 80 sergisindeki işinde, bu depolardaki, dosyalardaki sınıflamaları olabildiğince belgesel anlamda çektiğim fotoğraflarla, hatta bir kısım dosya ile birlikte sergiledim. *Sanat Olarak Betik*'te kullandığım sayfalar bu anlamda toplanmış gerçek birer belgedir. Benim burada üzerinde durduğum, kendi kodlamamı çıkartmaktı. Kendimce bir sistemle bulunmuş bir kodlama. Örneğin yirminci yüzyılın 20'si, soyadımdan iki-üç harf, resim, heykel tanımına girmeyen işler için RH harflerini kullanıp, kendi kodladığım damgayı basıp belgenin görselliğini iptal etmek gibi. Bundan sonraki işlerde kendi sınıflama biçimimi bulma isteğim vardı. *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisindeki arşiv dosyalarını görüntüleyen fotoğrafları üzerlerine kaşe basarak iptal ettim. Koridor gönderisindeki çalışmalarda bu işlemi uyguluyorum. Bu sergide ise, kodlama ya da kaşe basma işlemi yerine, stampa mürekkebini

fotoğrafa emdirerek (boyama değil) görüntüyü iptal etme yoluna gittim.

-Bizde fotoğraflara, metinlere, belgelere dayanan, yani görselliğe yönelik bir nesne sunmaktan kaçınan Kosuth çizgisindeki 60'ların Kavramsal Sanat'ı pek tercih edilmiyor. Genelde Beuys çizgisinde, kimi zaman sosyolojik tabanlı ve görselliği önemseyen işler üretiliyor. Ayrıca dünyada da görsellik 70'lerden bu yana bir hayli öne çıktı. Siz bugüne dek yaptığınız işlerde Kosuth çizgisindeki Kavramsal Sanat'a yakındınız. Fakat bu son sergide işin içine renk ve ışık girdi.

Benim orada mavi kullanmak gibi bir isteğim yoktu. Stampa mürekkebi benim kullanacağım araç/gereçlerden biriydi yalnızca. Şunu söylemek isterim; Kavramsal Sanat özellikle Kosuth'ta çok keskindir. Tümüyle metne dayanır, görsellik yok edilmiştir. Kavramsal sanat, anlatımcılığı tümüyle reddeder. Resimdeki dışavurum da bunun dışında bir şey değildir. Aynı şekilde Kavramsal Sanat diye nitelenen birçok şey de anlatımcılığın içindedir. Mesela Kosuth'un tanımına göre Beuys tepkici bir sanatçıdır. Nesnelere anlam yükler. Bunlar

tepkici sanatın tuvalin dışındaki biçimidir. Dolayısıyla bütünüyle kavramsal sanatın dışında kalır.

-Ancak Post-Conceptualist (Kavramsal Sanat Sonrası) olarak adlandırdığımız günümüz örneklerinde nesne kullanımı ve görsellik öne çıkmaya başladı. Örneğin Jenny Holzer yazı kullanıyor ama onu renkli ve ışıklı veriyor. Estetik bile işin içine girmeye başladı.

Evet, estetik kaygılar başladı. Kavramsal Sanat ise estetiği baştan reddeder. Şimdi ben görsel bir şey kullanıyorum; fotoğraf kullanıyorum. Buradaki amacım belgesel kullanım. Yalnız şöyle bir şey var. “Sözcüklerden” hareket ettiğimi aşağı yukarı biliyorum. Yani çalıştığım mekândan birtakım sözcükler çıkarıyorum. Sızıntı gibi bir şey. Bu sözcükler, oluşturacağım çalışmanın ipuçları oluyor. Geleneksel anlamda bir resmi yukarıdan aydınlatırsınız. Ama burada nesnenin kendisinden sızan bir ışıkla görüntüye ulaşıyorsunuz. Bunlar benim açımdan geleneksel resmin tersine sorgulamalardı. Bunlar sanatsal eylem açısından bana ilginç geliyor. O sözcükleri bulma benim için önemliydi. O sözcükler bana, kendi yaptığım şeylerin sunuşunu sağlayan birer tanımdı.

Ama şu andaki eğilimim görüntüyü kaldırmak yönünde. Belki metin kullanacağım, bilemiyorum. Sürekli görüntüyü kırmak isteyen bir eğilimim var. Görüntüyü araç/gereç açısından olabilirdiğince sınırlamak istiyorum. (Düşünce dışında) başka şeylerin önemsenmesinden rahatsız oluyorum. “Arşivlerden fotoğraf çekilmiş, devlet bürokrasisini gösteriyor” gibi tanımlamaları daraltmak istiyorum. Onların, karşısındaki kişiye anlam çeşitlemeleri vermesini kırmak istiyorum.

-Bence 60’ların kavramsal sanatı görselliğe ve estetiğe karşı büyük bir temizlik hareketiydi ve işlevini tamamladı. Bugünün sanatçısı için görselliğin bu derece ortadan kaldırılması sanatçıyı rahatsız etmiyor mu?

Bence önemli olan tanımlar. Yani henüz üzerinde çok fazla çalışılmamış tanımlar sunmak. Bu tanımların size algılayacağı çok renkli bir dünya var.

-Tanımlardan kastınız çok anlamlılık mı, kesin bir tanım vermek mi?

Anlamın, izleyicisi tarafından sanatın dışında birtakım yerlere çekilmesine müsaade etmeyecek şeydir tanımlar. Eğer sizin yaptığınız



şey başkaları tarafından hep başka taraflara çekilmek isteniyorsa, tanımları olabildiğince daraltmakta, kesinleştirmekte yarar var. Kosuth'tan bu tarafa, metin kullanarak, metin üzerinde tanımlarla kendinize birçok alan açabilirsiniz. Kavramsal Sanat da bir yöntemdir onun için. Önemli olan düşünsel yanın olabildiğince her şeyden arındırılarak, çıplak biçimde sunulmasıdır. Onun üzerine ekleyeceğiniz görüntü vs. onu bir asalak gibi başka taraflara çekiyorsa, o zaman onları olabildiğince ayıklamakta yarar var. Önemli olan sizin insanları hangi alanlar içinde düşünmeye kanalize ettiğiniz. Benim rahatsız olduğum, izleyicinin benim arşiv fotoğraflarımı sosyolojik olgulara bağlama eğilimi. Bu beni ilgilendirmiyor. Tepkici sanat çerçevesindeki şeyleri çağrıştırmaya başlıyor. Çünkü o nesne üzerinde tanımlar var. Bu da size yorum zenginliği getirebilir. Ama bana sorarsanız, yorum zenginliği benim için kabul edilebilir bir şey değil.

-Görselliği tümüyle yok etmek mi istiyorsunuz?

Kavramsal sanatın araç/gereçleri sınırlı. Bunlar sözcükler. Eğer görsel bir şey kullanacaksanız, metnin-dile değgin olanın görsellikle

(kuşkusuz ilüstre etmek anlamında değil) kavramlar açısından çakışması, bütünleşmesi gereklidir.

-Metin kullanmanın bir anlamda sakıncası yok mu? Kavramı daha somut ve kesin vermiş oluyor musunuz?

Kullandığınız sözcükler karşınızdakinde hangi alanda istiyorsanız o alanın içerisinde belli çağrışımlar yaptırıyorsa bir değeri vardır zaten. Kullandığınız sözcüklerle onu hangi alanın içerisinde düşünmeye sevk ediyorsanız, o çerçevede zengin anlamlar bulur. O çerçevenin dışında başka şeyler zengin anlamlar bulur. O çerçevenin dışında başka şeyler gelmeye başlıyorsa, o zaman tehlike zilleri çalıyor demektir.

ERGÜL ÖZKUTAN

-Başlangıçtan bu yana 1, 2, 3..., olarak numaralandırdığınız enstalasyonlarınızın yanı sıra video, performans, kitap gibi farklı araçlarla da çalıştınız. Enstalasyonlarınız görsel ağırlıkta ve somut nesnelere var. Oysa diğer araçlar kullandığınızda kavramsal sanatla ilişkilisiniz.



Enstalasyonlarımı adlandırmak istemediğim için numaralıyorum. Bunlarda kendi içinde belirli değişkenler oluyor. Ama değişmezler de var. Yazıyla görselliğin nasıl örtüştüğünü soruyorsunuz. Aslında burada bire bir örtüşme istemiyorum. Dil, kullanmak isteğim bir şey. Dilin kendisine göre öylesine ağır bir darbesi var ki, o darbe benim için çok önemli. Çünkü bir şeyi okuduğumda etkilendiğim nokta, ona geri dönüşümle ilgili bir şey. Hayatımızda her şeye reproduksiyon yapıyoruz. Bütün yaşantımız bir tekrar içinde. İşlerin kendi içlerindeki tekrarları da buradan geliyor. Bugüne kadar yaptığım nesnelere kavramsal sanat bağlamında değerlendirmiyorum.

-Enstalasyonlarınızda çok sayıda materyali, çok sayıda düşünüyü ile iç içe veriyorsunuz.

Fazla materyali iç içe kullanmam konusunda bana daha önce de eleştiriler gelmişti. Ben enstalasyonlarımda kavramsal sanat yapmak istemiyorum. Onu istediğim yer kitaptır.

-İşlerinizin birçoğunda metrekare olgusu, sınırlar, direnç gibi kavramlar var. Bunlardan öncelikle hangisinden söz edebiliriz?



Ergül Özkutan, Enstalasyon Nr. IV, 1993  
(*Bir Yüzün Diğer Yüzü*, AKM, 1993) Fotoğraf: Ahmet Öktem

Yaşantının metrekare cinsinden tanımı, sınırlar vb. Bir kişisel mitoloji. Bunların içinde sınırlardan söz edebilirim. Çok önem verdiğim bir şey. Çünkü bütün aktivitelerimizde, onları ortaya koyuşumuz ancak belirli çerçeveler içinde kalıyor. *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisi kataloğunda bütün tanıdıklara *42,5 metre sınır teli* diyorum. Her şeyin tanıdıklarla birlikte yaşanması önemli. Yaşantımızda birer tel gibi ince iletişim noktaları kurabildiğimiz, birbirimizi zaman zaman, o tellerle sıkıştırdığımız, rahatsız ettiğimiz... İnsanların kendi içlerindeki değişkenlerin bazen çok tedirgin edici olduğu, bazen olmadığı...

Sınırları çok önemsiyorum. Her şeyin arasında bir “ara sın” varmış gibi geliyor. Sözcükler arasında bizim tanımını yapamadığımız bir başka sözcüğün, ya da iki rakam arasındaki bölünebilirliğin arasında bir başka bölünebilirliğin olduğunu hissediyorum yalnızca. Yani hep bir „arada“ olma durumu. Bazılarına göre bu tedirgin edici bir şey. İstenmeyen bir durum. Bense o istenmeyen şeyi tercih ediyorum.

-İşlerinizin anlamlandırılmasını da istemiyorsunuz.

Benim bir anda anlamlandırdığım, insanların bir anda çözüverdiği bir şey olmasını istemiyorum. İnsanlar hiçbir şeyi bir anda çözmemeliler. Bir şeyi anladığımızda o şeyin sonuna varmış olursunuz. O süreç yaşanmalı. Tek bir sözü karşılayan işleri istemiyorum.

Kavramsal Sanat’a çok müdahale eden ve benim çok karşı olduğum bir şey var; buluşlarla ilgili. Sanattaki buluşlara son derece karşıyım. Yani buluşlar, akıllıca düşünülmüş, şurdan şu anlam çıkarsa şu olur gibi „bir ayrı anlamlandırma“ benim için. O yüzden de yaptığım projeyi birisine uygulamak değil, bizzat kendimin

uğraştığı, her şeyi denetleyebileceğim bir ortamı sağlamaya çalışıyorum. İnsanların buluşlardan bir anda etkilendiklerini, o anın ise benim için çok geçici bir tat verdiğini, işin ilüstrasyonu olduğunu hissettiğim için buluşlardan hoşlanmıyorum. Sanatın anlamı kendi içinde olan ve ortaya çıkarılması izleyiciye bırakılan bir olgular toplamı. Buluşlara baktığımızda öylesine geçici ki bazı buluşlar... Sanatçı yaşantının belirli bir kesitinde bir şeyi fark ediyor, bunun kendi için önemli olduğunu düşünüyor ve işlerinden birinde kullanıyor. Bu buluş zekice düşünülmüş bir sanatsal ortamı hazırlıyor mu, o konuda endişelerim var. Buluşlarda en büyük tuzak, düşünsel ve görsel tuzak. İkisinin bir arada oluşu. Yani sanatçının etkilendiği, anlamlandırdığı bir şeyi direkt bir anlam olarak sunması benim için o işe karşı oluyor.

-Görsellikle düşünceyi/kavramı aynı nesnede çakıştırmanın mümkün olmadığını mı düşünüyorsunuz?

Evet, çünkü o zaman anlamlandırma çıkıyor. Direkt referans veren şeyler ortaya çıkıyor ki, bunlara yaklaşımım her zaman olumsuz. Yapılan işi ya tümüyle metinsel ifade etmeli, ya görsel.



Ayrı ayrı ifade edildiklerinde kendi fallopları içinde kalmak zorunda olan şeyler. Kavramsal öğeler benim için hep kitap düzleminde kalmıştır. Bir şeyin görüntüye dönüştürülmesi, metinle tam örtüşmüyor. Ayrı şeyler. Okuduğunuz bir kitaba geri dönüşler yapabildiğiniz sürece, belirli bir kavramsal noktadan hareket edebiliyorsunuz. Bütün metinler için bu geçerli. Görsel bir nesnede ise, belirli şeyleri düşünmenizi sağlayan öğeler arasında bir denge kurmaya çalışıyorsunuz. Ama metin her zaman kavramsaldır.

-Dünyada 60'ların Kavramsal Sanatından sonra, günümüze dek giderek artan bir yoğunlukta görselliğin öne çıktığını izliyoruz. Kavramsal sanat sonrası sürecin bence en belirgin özelliği görselliğin öne çıkışı, fazlaca materyal kullanımı. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

İşin görsel yanının dozajını ayarlamak zor ve önemli. Kavramsal sanatın temelinde görüntüden arınma söz konusu. Ama şöyle bir baktığınızda görselliğin reddedilmediğini, halen içinde büyük bir görsellik taşıdığını görüyoruz. Bir de anlam yüklenen, yani tek anlamlı olan işlerde iyice görselliğin arttığını. O nedenle Türkiye'de yapılan işlerin de birçoğunu kavramsal olarak

niteleyemeyiz. Kavramsal Sanat kesin bir ideolojidir. Çoğunluk bu tabanın başka bir ayrıntısı içinde. Onun için yapılan işler katı, disiplinler bir ideoloji taşıyor. İdeolojik ve sosyolojik işleri birbirinden ayırdığımız zaman Kosuth'la Beuys'u da hemen ayırmalıyız. Bazı sanatçılar için sosyolojik tavır kendi yapıtını anlatma formu olduğu zaman, iş direkt anlamlandırılmış oluyor. Bu direkt anlamlandırma da işi daraltıyor. Konu üzerine bize araştırma zamanı bırakmamış oluyor. Sanatçı sosyoloji adına bir şey söylediği zaman, onun kendi düşüncesi olarak verdiği aslında genel düşüncedir. Çünkü sosyoloji adına bir şey söylediğimizde, bunu genel bir çevre için önermiş oluruz.

-Bu anlamda sizin işlerinizden söz edersek...

Benim işlerim aslında kendi içlerinde bazı sivrilikler taşıyor. Gerek sosyoloji, gerek ideoloji, içinde bulunduğumuz sivrilikler, bunlar bir şeye referans veren şeyler olmamalı benim için. Yalnızca bir ucundan rast gelen birisi, tesadüfen bir parçayla çarpışmış olan birisi için olmalı. Yani rastlantısal olanlar benim için bir kişisel mitoloji haline dönüşüyor. İçinde bulunduğumuz durum her ne kadar kişisel mitoloji ise de, bu hem



ideolojiktir, hem sosyolojik. Fakat yalnızca ideolojik ya da yalnızca sosyolojik bir şey de değil. Dolayısıyla yine bir “ara” durum. Bu sergi kapsamında özetlediğim metin işin algılanmasında yardımcı olabilir: “Çevrede her şey birbirini doğrulayan, reddeden, dönüşümsel, boyut değiştirebilen bir varoluş nedeniyle kuşatılmıştır. Sanatsal irdeleme ise, onun çoğul anlamları üzerinedir. Kullanılan nesnelere bütün sorunsallar üzerine bir hatırlatmadır ve ona ancak bu anlam yüklendiğinde ortaya çıkar. Buna göre yapıt bağlamındaki her şey yalnızca geçici izler olarak bir yerden diğerine taşındığında parçalara ayrılan, katmanlara bölünen, her metal veya bez gibi terkedildiğinde paslanıp, yırtılıp, yok olabilen bir kişisel mitolojidir”.

—Nilgün Özayten

*Tasarım Dergisi*, 1993,  
sayı: 36, s. 100-104.







*Bir Yüzün Diğer Yüzü*, AKM, 1993 (Sanatçılar: Ahmet Öktem, Ergül Özkutan) Fotoğraf: Ahmet Öktem



# SANATSAL DÜZLEMDE İSTANBUL YORUMLARI

## ON SANATÇININ FARKLI BAKIŞLARLA KATILDIĞI İSTANBUL SERGİSİ AKM SANAT GALERİSİ'NDE

Kültür Bakanlığı, dünya kentleri içinde kültürel kimliği ile ayrı bir yeri olan İstanbul'a dikkat çekmek amacıyla "Dünya Mirasında İstanbul'un 10 Yılı, 1993-2001" başlığı altında bir dizi etkinlik planlarken, İstanbul sergisi de bu etkinliklere Atatürk Kültür Merkezi Müdürlüğü'nün bir katkısı olarak tasarlandı.

Tarihsel önemini ve kültürel merkez olma durumunu hiç yitirmeyen ve her dönemde farklı kimlikler kazanan İstanbul üzerine geçen yıllarda da bazı sergiler yapılmıştı ki, bunlardan 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Türkiye bölümünün *Mekân Ruhu Olarak İstanbul* sergisi ile Taksim Belediye Sanat Galerisi'nde 1992'de izlenen *İstanbul* sergisi hemen akla gelenler. Bunların dışında, İstanbul bienallerinin tümünde ve özellikle tarihi mekânlarda gerçekleşen sergilerde, yine İstanbul'un birçok sanatçıya ve yapıta konu olduğunu izlemiştik.

Bu serginin ise –katılan sanatçıların günümüz sanat ortamının farklı tür ve anlayışlarını temsil etmeleri sonucu– beklenenin de üstünde bir gerilim taşıdığı söylenebilir ki, bir anlamda amaçlanan da buydu; İstanbul'un en geniş anlam ve içeriğiyle bir kavram olarak sanatsal düzlemde birbirinden çok farklı bakış ve yorumlara konu olması.

Bugün İstanbul'u bir "megapol", sınırları içinde yer aldığı ülkeden bağımsız bir "dünya kenti", bölgesel konumu ve önemiyle bir "merkez kent" olarak niteleyebiliyorsak, bu oluşumun temeli onun 2500 yılı aşkın tarihinde aranmalıdır. Tarihte önce Doğu Roma-Bizans'ta, ardından Osmanlı'da "İmparatorluklar Başkenti" ünvanını taşıyan İstanbul, aslında her dönem çevresine göre bir merkez konumundaydı. Batı'nın Doğu'ya, Avrupa'nın Asya'ya, İslam'ın Hristiyanlık'a açılan kapısı olarak kültürlerin çarpışma noktası olduğu kadar, bölgenin ticaretinde, siyasetinde, kültür ve sanat yaşamında hep bir öncü ve merkez



durumundaydı. Tarihin her döneminde göçlere tanık oldu, karışık kimlikleri barındırdı, kozmopolit yapısını korudu. Her iki imparatorluğun da yükseliş ve çöküş dönemleri toplumsal sarsıntılara, sınır ve kimlik değişimlerine neden olurken, İstanbul hep “yeryüzünün en zengin ırklar, diller, diller mozaığı” olarak tanımlandı.

Binlerce yılın monarşisinden demokrasiye geçişin sancuları en fazla İstanbul’da hissedildi. Cumhuriyetin ilk yıllarında payitahtlıktan taşra vilayetine dönüştüğünde, imparatorlukların bıraktığı miras, kozmopolit yapısını tüm renkliliği ile sürdürüyordu. Göçler, mübadeleler, hanedanın İstanbul dışına çıkarılması, kentin insan yapısını sürekli değiştiren unsurlardı. Cumhuriyetin resmî kültürü ve ideolojisi bütün kurumlarıyla Ankara’da oluşturulurken, yapılan devrimler ancak İstanbul’da benimsenirse onlara yerleşmiş gözüyle bakılabiliyordu. Osmanlı’nın çöküş dönemlerinden beri var olan ekonomik sıkıntılara, yeni bir ulus-devletin kuruluşu ve ardından Cumhuriyet Dönemi’nde çağdaşlık adına yapılması zorunlu yatırımlar eklenince, ülke çapında ortaya çıkan işsizlik sorunu, Anadolu’dan İstanbul’a yapılan göçün de başlangıcı oldu.

Bugün İstanbul on milyonluk nüfusuyla bir dünya kenti, uluslararası sermayenin pazarı ve yatırım alanı, çevre ülkelerin merkez kenti ve geçmişte olduğu gibi kültürlerin çarpışma noktası ise, bu değişimlerin tümü olumlu yorumlanamaz. İstanbul’un megapol kimliğini yaratan bu etkenlerin birçoğu İstanbul’u bir yandan yok edip tarihle ilişkisini hızla keserken, eklektik olduğu kadar yoz bir kültür de, ülke kentleri içinde önce İstanbul’da başgöstermektedir.

İstanbul’un dünya kentleri içinde coğrafi konumu, ekonomik potansiyeli ve toplumsal dinamizmi ile kazandığı önem, bizi kontrolsüz nüfus artışı, çevre kirliliği, sosyal yaşantıda gerileme ve tarihsel çevrenin hızla yok oluşu gibi ödenmesi gereken bedellerle karşı karşıya bırakıyorsa, İstanbul’un yalnız sanatçıların değil her kesimden insanın ilgisine ihtiyacı var demektir.

Kuşkusuz bu görüşlerden bağımsız İstanbul Sergisi’ne katılan on sanatçının, sanatsal düzlemde İstanbul’u yorumlayışlarında zaman zaman aynı olgulara yöneldiklerini izleyebiliyoruz ki bunlar; İstanbul’u yok eden



etkenler, İstanbul'un kültürel yapısının korunma gerekliliği ve büyük kent insanı gibi konularda yoğunlaşıyor.

Fusun Onur, düşüncesini iletmek için araç olarak kullandığı kutu içine çukurlaştırılarak yazılmış "İstanbul" kelimesinde, tıpkı kutusundan alınmış değerli bir kolyenin geride bıraktığı boşluk gibi İstanbul'un da yok olduğunu vurgularken, Ayşe Erkmen, sergi salonunda bulunan bir yangın dolabının üzerine monte ettiği ısıtıcı aracılığıyla "Var olanların var olma nedenleri onların varlığını yok ediyor" tezini ileri sürüp, "İstanbul'un var olma nedenlerinin de İstanbul'u yok ettiği, hareketsizleştirdiği, hapsettiği" yargısına varıyor.

Canan Beykal *Savunma Önlemi* adlı işinde, sergi salonunda üzerinde hareketli spot ışıklarının gezindiği İstanbul haritası aracılığıyla, korunması gerekli alan olarak tümüyle İstanbul'u wişaretliyor. Handan Börüteçene ise, önceki işleriyle yakından ilişkili bir kavramı, kültür katmanları olgusunu, her parçası bir tablet gibi biçimlendirilmiş *İstanbul Kitabında Üç Sayfa* adlı işinde bir kez daha gündeme getiriyor.

Resimleriyle sergiye katılan Mustafa Ata, Mehmet Güteryüz ve Neşe Erdok'un konuları, büyük kent insanı. Ancak Mehmet Güteryüz ve Mustafa Ata genel anlamda büyük kent insanını, kendi iç gerçekliği ile ve dışavurumcu tarzda resimlerken, Neşe Erdok daha özel bir durumu, İstanbul'un günlük yaşantısından bir kesiti, iç göçle İstanbul'a yerleşen ve baskın kültür haline gelen bir çoğunluğu yansıtıyor.

Gülsün Karamustafa *İkramiyeli Padişah Portreleri* adlı işinde, görüntü olarak Osmanlı padişahlarını varak çerçeveler içinde ve gösterişli bir tarzda sunarken, günümüz medyasına ve özellikle sanatın terimsel yönüne dikkat çekiyor.

Ergin İnan'ın zaman zaman simgesel anlamlar da yüklediği boya ya da kolaj görüntüleri ise, belirsiz bir zaman kesitinde –aslında tüm tarihinde– İstanbul'u konu alıyor, Ömer Uluç 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ne verdiği bir serigraf resimle sergiye katılıyor; *Bizans İmparatoru IV. Mihail*. Bizans imparatorları içinden IV. Mihail'in seçilmesi, belki de bu imparatorun, imparatorluk sülalesi ile hiçbir ilişkisi olmadığı halde tahta geçişinin ilginç öyküsünü, yani Bizans entrikalarını anımsatıyor ilk planda.





Arkadan öne: Füsün Onur, *Kalıt*, 1993; Canan Beykal, *Savunma Önlemi*, 1992 (*İstanbul*, AKM, 1993)

Böylesine farklılıklar üreten bir serginin bütün olarak izleyicide bıraktığı izlenim ise, İstanbul'un görkemli geçmişi ve bugünkü sorunlarıyla daha pek çok yapıta konu olabileceği...

—Nilgün Özayten

“Sanatsal Düzlemde  
İstanbul Yorumları”,  
*Cumhuriyet*, 20 Ekim 1993.



# ŞEYHUN TOPUZ'UN HEYKELİNDE DEĞİŞİM SÜRECİ

SEYHUN TOPUZ HEYKEL SERGİSİ,  
MAÇKA SANAT GALERİSİ, 1994

Bir heykelin betimleme endişesi yoksa, doğadan nesnelere dünyasından hiçbir şeyi taklit etmiyorsa, yaşama ait tinsel olgulara gönderme yapmıyorsa, artık o heykelin hikayesi yoktur. O, dünyadaki sayısız nesne arasına bırakılmış yeni bir nesne, sanatsal bağlamda soyut heykel, gerçek yaşamda ise sanatsal ve zihinsel bir sürecin somutlaşmış, maddeye dönüşmüş göstergesidir. Sanatçı eğer evreni algılama ve bilgilenme sürecinde “insanlaştırılmış” yani üretim sürecine sokulmuş dünya ile değil de, doğrudan doğa ile ilişkiye girebilmiş ise, heykeli de kaçınılmaz olarak benzersiz, eşsiz ve tektir. Hikayesi ise, yalnızca onu oluşturan sanatçı, zihinsel sürecin maddeye dönüşümünde kullanılan form ve malzeme, heykelin içine bırakıldığı boşluk ve her şeyden öte estetik ile örtüşür.

Seyhun Topuz heykellerinde bu sözü edilen “insanlaştırılmış doğadan değil, doğanın, evrenin

oluşumundaki temel prensiplerden, öncelikle de geometriden yola çıkar ve geometrinin biçim ve prensipleriyle, dünyadaki hiçbir şeyi çağrıştırmayan yeni formlara ulaşır. Onun heykelleri belirli tarihsel dönemlere ya da türlere ayrılarak incelenmemelidir. Çünkü yirmi yıllık üretim sürecinde heykellerini oluştururken izlediği bazı temel ilkeler vardır ve bu ilkeler değişmez. Birincisi geometrik form kullanımı, ikincisi ise başlangıç noktasının her zaman bir yüzey olmasıdır. Çıkış noktası hiçbir zaman hacimli bir form, kütleli bir yapı değildir. Başlangıçta yüzeysel olan geometrik formlar (dörtgenler, daireler, üçgenler ve son sergide yamuklar) kesilerek, farklı açılarda katlanarak ya da dairesel bir hareketle eğilip, kıvrılarak üçüncü boyutu arar. Ancak burada sözü edilmesi gereken bir özellik ise, yüzey üzerinde üçüncü boyutu arayan hareketin, seçilen geometrik formun yapısı ile benzerliğidir. Bu özelliği Seyhun Topuz’un farklı tarihlerden işleriyle örneklersek, düz-sert-keskin kenarlı formlar yani üçgenler ve dörtgenler, kesilir ve





katlanırken yine formla örtüşen sert ve kesin açılar, dolayısıyla sert ve kesin yüzey kırılmaları yapar. Oysa seçilen form daire ise, bu kez yüzey dairesel bir hareketle kıvrılarak üçüncü boyuta geçer. Kısaca sonuçta planları ve ardından kütleli oluşturacak hareket daima başlangıçtaki yüzey-sel forma koşuttur. Burada amaç ikinci boyuttan üçüncü boyuta geçiş sürecini ve bu süreci oluşturan hareketi vurgulamak, yanısıra algıda kesinlik ve açıklık sağlamaktır. Keskin kenar çizgileri olan yüzeyin yine keskin açılar ve yüzey kırılmaları yapacak şekilde boyutlandırılması ile şiddet etkisi artar, oluşan kütle boşluğu delercesine ileri atılır. İkinci durumda ise, zaten yuvarlak olan formun bir de dairesel hareketle kıvrılması sonucu, planlar ve onların oluşturduğu kütle, kıvrımları arasına hapsediği boşlukla birlikte içe kapanır, gözün algıladığı kıvrımlar yumuşak bir dalga hareketiyle devinir.

Seyhun Topuz'un 1973-1986 arası gerçekleştirdiği bu heykellerinin bir başka ortak özelliği ise malzemenin demir, rengin siyah oluşudur. Demirin sertliği, siyahın kesinliği formu oluşturmaya yardımcı elemanlardır ve dinamik etkiyi şiddetlendirir. Buraya kadar ortak özellik olarak saydığım unsurlar 1987-1989 yılları arasında

heykellere renk eklenmesiyle değişime uğrar ki, sözü edilen değişim yalnızca renkle de sınırlı değildir. Başlangıçta bir kağıt yaprağı kadar yalın olan heykeller, belki yalınlığını yitirmez ama girift bir yapıya dönüşür. Ancak hemen ardından bu girift yapıların rengin çağrışımlı etkisini terkedip tekrar siyaha dönmesiyle, bunların da öncekilerle özdeş bir temelden kaynaklandığı, aynı prensiplerle oluşturulduğu açıklıkla gözlenebilir. Öncelikle belirtilmesi gereken sanatçının bu girift yapılarda bile başlangıç noktası olarak geometriyi ve yüzeyden çıkışı terk etmediği, yalnızca bu kez, daha önceki üçgen, dörtgen ya da dairenin yerini çizgisel ince bir şerit levhanın aldığıdır. Ve bu çizgisel ince şerit levha yine asıl forma (burada çizgi) koşut olan bir kırık çizgi hareketiyle, hep içe, başlangıç noktasına yönelerek boşluğu kavrarca-sına yol alır. Çizgisel yüzeyin keskin kırılmaları başlangıç noktasına yönelen hareket içinde çok sayıda plan oluşturur, bu planlar farklı yönlerden boşluğu kavrar, fakat örtmez. Bir anlamda burada örtülemeyen heykelin “iç gerilimi” ise, karşı konulamayan da “yerçekimi”dir.

Sonuçta Seyhun Topuz, estetik bağlamda heykelin sınırlarını ve olanaklarını araştırırken, kendi işlerinde geometrinin ve algının sınırlarını





Seyhun Topuz, *Demir*, 1994 (Seyhun Topuz Heykel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, 1994)



zorlayan bir hareket, denge ve bütünlüğe ulaşır. Bugün ise “bozulmuş dörtgenler” olarak nitelendiği son sergisindeki yamuk form çıkışlı rölyef ve heykeller, öncekilerden farklı bir arayışın habercisi olarak karşımıza çıkıyor. Bozulan ya da değişen yalnızca dörtgenler midir? Bu sorunun yanıtları arasında en fazla öne çıkan “bütünlüğün bilinçli olarak dağıtılması, organik birliğin bozulması, parçalanma ve parçaların tekrar bütünü oluşturması”dır. İkinci yanıt “heykelin çoğu kez bir yüksek kabartma gibi ve tek bir bakış açısıyla algılanabilecek tarzda duvara yerleştirilmesi, bu yerleştirmenin rastlantısal ya da istenirse değişebilir bir sıralama içinde gerçekleşmesi, katı ve kesin bir dizgi oluşturmaması, dikey-yatay ve diagonallerin bir arada kullanılmasıdır. Üçüncü yanıt ise önceki işlerle aradaki köprülerin atıldığıнын en belirgin açıklamasını içerir. Seyhun Topuz’un işlerinde baştan beri ısrarla korunan “hareketin forma koşutluğu” ilkesinin ilk kez göz ardı edilişidir bu. Sanatçının bu sergide seçtiği geometrik form yamuktur, yani yine keskin kenarlı bir dörtgendir. Bu keskin kenarlı formun önceki heykeller gibi açılarla ve sert kırılmalarla bir boyut daha kazanması beklenirken, yamuk doğasına aykırı dairesel bir hareketle eğimlenmiş ve kütleyle bile dönüştürülmeden hafif eğimli bir

yüzey olarak bırakılmıştır. Keskin kenarlı forma dairesel hareket verilmesi, ayrıca parçaların sıralamasında kimi zaman iç bükey, kimi zaman dış bükey bir dizim oluşturulması, işin bütününde bir karşıtlık ve çatışma yaratır. İç ve dış bükey yüzeylerin gözü bir ileri bir geri itip çektiğini, ancak buna karşın boşluğun, havanın, serin bir rüzgar gibi parçalar arasına girip çıktığını, tüm yüzeyleri yalayıp geçtiğini duyumsarız. Eğimli yüzeylerin ışığı alışı ve yansıtışları değişmiş, heykellere optik bir yanılsama girmiştir. Fakat son sözde belirtilmesi hatta vurgulanması gereken derinden derine sezilen bir arınmışlık ve yalınlık duygusudur ki, bu duyguyu yakalamak için girişilen karmaşık ilişkiler ve işlemler yalnızca sanatçının iç dünyasında gizlidir. İzleyiciye düşen ise, tıpkı bu heykeller gibi içine bırakıldığı boşluğu, dünyadaki yerini bir kez daha düşünmesidir.

—Nilgün Özayten

“Seyhun Topuz’un Heykelinde Değişim Süreci”, *Arredamento Dekorasyon*, No: 57, Mart 1994, s. 150-151.



# GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN TANIKLIKLARI

Gülsün Karamustafa Ocak ayında Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nde açtığı sergisine başlık olarak *Kronografya* kelimesini seçmişti. Kronografya yani “zamanı yazmak”. Bence bu başlık yalnızca onun son sergisini değil, resim ve asamblajları, hatta nesne kullanımıyla gerçekleştirilmiş enstalasyonları olsun, hangi dil ve araçları kullanırsa kullansın yaptığı tüm işleri tanımlayan bir anlama sahip. Ancak yine de böyle kesin yargılara varmadan önce, bugün onun sanatını topluca değerlendirebilecek kadar çok örneğe sahip olma avantajımızı kullanarak *Kronografya* öncesini bir kez daha gözden geçirebiliriz.

Gülsün Karamustafa'nın sanatı uzun yıllar geleneksel halk resimlerinden temellenen, sosyo-kültürel bir yozlaşmayı yansıtan, bolca kitsch öğeler kullanan, popülist, ilüstratif, nükteli ve sevecen bir sanat olarak değerlendirildi. Kendisi ile yapılan görüşmelerde Gülsün Karamustafa da bu olgulara değindi, onları hangi amaçlarla kullandığını açıklamaya çalıştı, ancak işlerinin

görüntüye dayalı ve yüzeysel değerlendirilmesini, yanlış anlamlandırılmasını önleyemedi.

Kendisinin de yadsımadığı tüm grafik ve ilüstratif özelliklerine, detaycı ve süslemeci tavrına, bolca kitsch malzeme kullanımına rağmen, tüm işlerinde, oluşumuna tanıklık ettiği, yakından gözlemlediği bir tarih kesitini anlattı Gülsün Karamustafa. 1990'lara kadar bu bakış dışı çevriliydi. İlgi alanı ise Ortaçağ'a, Bizans'a dek uzanıyordu. Resim olsun, çeşitli nesnelere kullansın, işlerinde zaman kavramı yok olmuştu. Bir başka söyleyişle Bizans, Osmanlı ve yaşanan an birleşmiş, tek bir zaman dilimi içinde kaynaşmıştı. Gerçek yaşamda olanaksız olanı, ancak sanatın başarabileceği bir çakışma noktasını, bir ara zaman dilimini yakalamış gibiydi. Anlatılan yaşanan andı, oysa beraberinde tüm çelişki ve karşıtıklarıyla Bizans ve Osmanlı'nın tortularını da içeriyordu. Yaşanan an, şimdi, zaten doğal olarak öncesini, yaşanmış da içinde barındırıyordu ve insan bilgi yoluyla buna sahipti. Bir anlamda

Gülsün Karamustafa yaşadıklarını ve gözlemlediklerini, kendisine aktarılanlarla birleştirip, sanatsal bağlamda dışlaştırdı. Geçmişle şimdi, eskiyle yeni arasındaki objektif ve zorunlu bağlantı, bugünün öncesini kapsaması ve içermesi, art arda süreklilik ilkesinin sanata uygulanmasıydı. Yaptığı zaman bağlamında bir tür eklektisizimdi.

Kitsch kullanımına gelince, Gülsün Karamustafa'nın popüler kültürü konu aldığı söylenen 90 öncesi işlerinde, yukarıda sözü edilen farklı zaman dilimleri aynı mekânda kesişiyordu ki, bu mekân İstanbul'du. Oysa gerçek yaşamda geçmişle şimdi, aynı zaman diliminde yaşanmayacağı kadar, farklı kültürler de aynı mekânda yaşanmaz, yaşanırsa kitsch doğar. İki nedenle kitsch doğar. Birincisi her zaman dilimi kendi tarihsel sürecini, oluşumunu ve olgularını yaşar, olguların bir başka zaman dilimine aktarılmak istenmesi koşullar değiştiğinden yozlaşmayı getirir. İkincisi (aynı zaman diliminde de olsa) kültürlerin kendi alanları dışında bir başka mekâna taşınması, hem taşınan kültürün orijininden uzaklaşması hem de taşındığı yerde önceden var olan bir başka kültüre eklemlenmesi sonucu anlam ve değer kaybına uğrar, varoluş nedenini yitirir, dolayısıyla yine kitsch'i yaratır.

Gülsün Karamustafa'nın işlerinde kitsch'i kullanmasının nedeni her şeyden önce bir tercihtir. Çünkü zamanını aktarmada seçtiği popüler imgeler dolaysız anlatımı sağlamaktadır ve kitsch onun sanatının özel bir gözlem alanını oluşturur. Ancak bir tercih olmasının yanı sıra yaşamakta olduğu zaman dilimi de bolca kitsch içerir ve amacı yaşadığı zamanı anlatmak olan sanatçının işlerine kitsch kendiliğinden girer. 70'li, 80'li yıllar İstanbul için gerek çağdaş dünyaya açılmanın, gerekse iç göçün neden olduğu hızlı bir değişim dönemidir ve bilindiği gibi bütün hızlı değişim dönemlerinde yoz beğeni, kitsch olgusu öne çıkar. Kendi sözleriyle "her zaman birlikte var olmayı başarabilen sanat ve yoz sanat arasındaki savaş, bazen yoz sanatın sanatı yenebildiği dönemler yaratır. Bu dönemlerden biri de 20. yüzyılda dünyada, hele hele yakın çevremizde bütün yoğunluğu ile yaşanmakta. Günümüzde yoz bir birleşimin bazen kitleleri yönlendirici etkisi olduğunu veya çok önemli bir mesajı içerdiğini, büyük çelişkileri sergilediğini görmek mümkün".

Evet, çelişkiler, karşıtlıklar. Gülsün Karamustafa'nın işlerindeki gerilimin en önemli nedeni bu çelişkilerin ve karşıtlıkların birlikteliğidir. Örneğin eski resimlerinde iç göçle İstanbul'a



sürüklenmiş bir Anadolulu kadınının, günümüz Galata'sında, yıpranmış bir Art Nouveau apartmandaki yaşantısı, gerçek yaşamda da pek çok örneğine rastlayabileceğimiz bir durumu yansıtır. Bu bütünlük oluşturmayan bir yana gelişir, hiçbir sentez ya da eleştiri çabası taşımaz ve gerçek yaşamdaki gibi eklektiktir. Gülsün Karamustafa'da çelişkilerin ve karşıtlıkların birliği bir yanıyla da diyalektik anlam içerir. Diyalektiğin sanata uygulanması, işlerini katılma ve kalıplaşmadan uzaklaştırır, her iş bir sonrası için açılım sağlar, önüne birçok seçenek yığılır. Onun biçimsel ya da kuramsal bir saplantıya kapılmasını engeller.

Gülsün Karamustafa'nın işlerini resimler, asambrajlar, nesne enstalasyonları gibi biçimsel dönemlere ayırarak incelemek yanlıştır, çünkü her üçü birlikte iç içe gelişir, birbirini ardışık dönemler halinde izlemez. Başlangıçta her biri birbirinin içinden çıksa da, her zaman geri dönüşler yapabildiğinden, örneğin uzun süre nesne kullandıktan sonra birden resme geri dönebildiğinden (bu dönüşlerde resim artık plastik anlamda kullanılmaz), biçimsel olarak dönemler oluşturmaz. Resmine giderek artan bir yoğunlukta nesnenin girişi doğal bir süreç

olarak gelişir. Resminde popülist imgeler kullanmaya başlaması biraz da bunu gerekli kılar, artık bu imgeleri boya ile oluşturmasına gerek kalmaz. Çünkü bu imgeler gerçek biçimleriyle çevresinde bolca vardır ve belgeleyici tavrı da görüntü yerine gerçeğini tercih etmesine neden olur. Görüntü yerine gerçek nesnenin kullanılması direkt anlamlandırmayı getirir ve zamanla daha önce bolca kullandığı simgeler ortadan kalkar. Ve özellikle 90 sonrası işlerinde ne biçim, ne de kavram öne çıkar, artık her ikisi birbirinden ayrılamaz biçimde kaynaşmıştır. Ancak yine de ortada bir “nesne” vardır ve Gülsün Karamustafa'nın tavrını Batı'nın 60'larda geliştirdiği Kavramsal Sanat'tan ayırıp, 70'ler sonrasında günümüze Batı'da ve özellikle son on yıldır bizde baskın eğilim olan şekliyle, Kavramsal Sanat'ta nesnenin öne çıkmış, tekrar önem kazanmış haliyle ilişkili görebilir, her “post”ta olduğu gibi Kavramsal Sanat'ın başlangıçtaki ilkelerinden sapmış haliyle *post-conceptualism* sınırları içinde değerlendirebiliriz. Ancak burada Gülsün Karamustafa'nın avantajı, seçtiği nesnelere gerçeklik, yaşamla olan direkt bağlantısıdır. Bu nesne artık düşünceyi iletmek için bir aracı değil, doğrudan düşününün kendisidir.



Şimdi *Kronografya*'yı bu bağlamda, ancak 90 sonrası yaptığı diğer üç işle de yakından ilişkili olarak değerlendirebiliriz. *Kuryeler*, *Mistik Nakliye*, *Okul Defteri* ve *Kronografya*. Ve ancak şimdi, önceki işlerinin yanı sıra 90 sonrası gerçekleştirilen bu dört işi izledikten sonra ve *Kronografya* adı açıkça konduktan sonra, onun tüm sanatında arayışı içinde olduğu, çok iddialı ve bir o kadar da güç olan sanatsal bağlamda zamanı yazmak eylemine geçebiliriz. Bunlardan *Mistik Nakliye*'yi dışa dönük bir olayı yansıtmaması nedeniyle, önceki çalışmalarıyla bağlantılı fakat



Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992 (III. İstanbul Bienali, Feshane, 1992)

öncekilerin bir uç noktası olarak değerlendirmeliyiz. Çünkü bu işte yine simgelenmiş bir nesne (yorganlar) ve göç olgusu (toplumsal bir olayın, bir kültürün sunuluşu) vardır. Kuşkusuz zaman içinde bir olgunlaşmanın getirdiği yalınlıkla...

Oysa diğer üç işte kendi belleğine, geçmişine, anılarına ilişkin bir hesaplaşmanın başladığını, aynayı öncelikle kendine çevirdiğini izliyoruz. Örneğin *Kuryeler*. Bu işin oluşmasında Vasıf Kortun'un düzenlediği *Anı/Bellek I* sergisinin ve serginin başlığı olan kavramın büyük rolü



Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991 (Taxipalais, Innsbruck)



olduğunu, belki ilk kez direkt kendine, anılarına, çocukluğuna döndüğünü, “benim bu zamanların içinden neleri günümüze taşımam gerekiyor” sorusunu kendine sorduğunu belirtiyor. *Kuryeler*, 93 harbinde Bulgaristan’dan Türkiye’ye gelen anneannesinin “sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yelekleri içine dikerek gizliyorduk” sözleriyle anlattığı, çocukluğunda belleğine yerleşmiş anılardan kaynaklanan, kumaş katları aralarına sanatçının kendisine ait nesnelerin, metinlerin, görsel malzemelerin büyük bir dikkatle gizlendiği üç yelek aracılığıyla görselleştirilmiş bir iş. Fakat bu görselliğin ötesinde Osmanlı’yı, Osmanlı’nın hep sınırları geçme özlemini, savaşları, sınırları geçerken kendine ait anıları koruma telaşındaki insanları, sanatçının anılardan çıkışla bir tarihsel olayı geleceğe taşımak, yanı sıra tarihsel bir olayı sanatsal düzleme taşımak gibi kaygılarını içeren çok “şiddetli” bir iştir.

*Okul Defteri* adlı projesinde Gülsün Karamustafa’nın çok daha içe dönük, birebir kendisiyle ilişkili anılara yöneldiğini görüyoruz. Yıllar sonra babasının evrakları arasında bulunduğu kendine ait bir ilkokul defterinin sayfalarını ve bir fotoğrafını fotokopi ile çoğaltıp sergilediği iş. Kelebek ve çiçeklerle özenle süslenmiş defterde, o



Gülsün Karamustafa, *Okul Defteri*, 1993 (Kadın Eserleri Kütüphanesi)

yaşlarda bir çocuğa bilgi olarak aktarılan, yaşanmakta olan soğuk savaş yıllarının izlerini taşıyan militer ve militan metinler. Yine sanatsal düzleme çıkarılmış tarihsel bir belge.

Son olarak *Kronografya* 1950-53 arası yayınlanmış 60 adet *Radyo Haftası* dergisinin kapaklarından alınmış fotokopilerle oluşturulmuş bir iş. Bu sergide Gülsün Karamustafa bir zaman yazıcı

pozisyonunda ve olabildiğince nötr durumda. Dergilerin kapak fotoğraflarında Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi o günün mitleşmiş isimleri, bir dönemin nesnel varlıkları olarak orada öylece duruyor. Ancak buna karşın Gülsün Karamustafa'nın bu dergi ve fotoğraflarla, hiçbir şekilde dışa yansımayan çok kişisel bir ilişkisi daha var ki, bu ilişki yine anılara, bu dergilerin her birinin içinde bir radyocu olan babasının yazılarının yer almasına ve yine babası aracılığıyla bu fotoğraflardaki kişileri çocukluğunda bizzat tanınmasına dayanıyor. Sonuçta toplumun belleğini nesnel ve nostaljiden uzak bir tarzda içinde yaşadığı zaman dilimine kazıyor.

—Nilgün Özayten



Gülsün Karamustafa, *Kronografya*, 1994 (Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi)

“Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları”, *Hürriyet Gösteri*, no: 159, Şubat 1994, s. 40-42.

# CANAN BEYKAL VE ODALAR'I

## CANAN BEYKAL, MEKÂNI, DİLİ VE DÜŞÜNCEYİ BİR BÜTÜNLÜK İÇİNDE BİR ARAYA GETİRİYOR ODALAR ADLI SERGİSİNDE

### KAVRAMSAL SANAT'IN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Gelenekselleşmiş türler olan resim ve heykel ayrı tutulduğunda, günümüz görsel sanat ortamının çok önemli bir bölümünü, akla gelebilecek her türlü nesnenin kullanılmasıyla oluşturulmuş işler ve işin seçilmiş bir alanda kurgulanmasıyla ortaya çıkan enstalasyonlar oluşturuyor. Bu tür işlere 'nesne sanatı' ya da 'enstalasyon' demek kuşkusuz biçimsel bir adlandırma. Daha yaygın ancak yanlış bir adlandırma ise, 'kavramsal sanat' başlığını kullanmak. Yanlışlık, kavramsal sanatın ilkelerini ortaya koyan bir kişi olarak Kosuth'un tanımını ölçüt alma durumunda ortaya çıkan bir sonuç. Ancak gerek sanatta nesne kullanımı, gerekse sanat nesnesini tümüyle ortadan kaldıran kavramsal sanat, çağ boyunca öyle aşamalardan geçmiş, öyle farklı sonuç ve bileşimlere

varmış ki, bugün hiçbir açıklayıcı anlamı olmakla birlikte tüm bu adlandırmalar bir arada kullanılır olmuş.

Tekrar nesneye dönersek... İster reddederek, ister benimseyerek olsun, günümüz sanat ortamını nesnelere istila etmesinden sorumlu üç ad var ki bunlar: Duchamp, Kosuth ve Beuys. Bunlar sanki bir şeytan üçgeni ve günümüz sanatçıları bu üçgenin sınırlarını aşamıyor. Sanat bu alanda tıkanmış durumda.

Duchamp, Kosuth, Beuys nesne sanatının ve kavramsal sanatın belirleyicileri olan kişiler. Her şey aşağıda belirttiğim kadar basit olmasa da, en kısa açıklamasıyla yaptıkları şeydu: Duchamp, yalnızca resim ve heykele alternatif sundu ve nesneyi, kendi gerçek anlamı dışında hiçbir anlam yüklemeyen sanat dünyasının ortasına bıraktı. Kosuth, Duchamp'ın bu nesnesini bir yana iterek, sanata yeni bir dil, dilin kendisini önerdi. Amacı gösterme biçiminin her tür imge ya da nesneden kurtarılması, bir kabuk, bir kılıf gibi düşünceyi



saran ve onu görünür kılan gösterenin ortadan kaldırılmasıyla, asıl gösterilmek istenen, içeriğin, düşüncenin, özün, kavramın ortaya çıkarılmasıydı. Kosuth'taki bu maddesizleştirme işleminin tek amacı sanatı biçim, estetik, konu gibi yüklerden arındırmak, yalnızca sanatın gerçek işlevini araştırıp, onun tanımını yapmak, yapısını araştırmaktı. Beuys ise, Duchamp'ın nesnesini tekrar geri aldı; ona hem gerçek, hem de simgesel anlamlar yükledi, gösterme biçimi olarak Kosuth'un dilinin yerine koydu. Kosuth'daki yazılı metinlerin, fotoğrafların yerini alan bu nesne, Beuys'da da tıpkı Kosuth'daki gibi birincil öneme sahip değildi, önemli olan yine o kılıfın ardındaki öz, düşünce ve kavramdı. Beuys'un Kosuth'tan çok önemli bir farkı vardı ki, bu Kosuth'un yaşamdan bütünüyle ayırdığı sanatı köktenci bir tavırla yaşamla birleştirmesi, hatta yaşam ile sanat arasındaki sınırı kaldırmasıydı. Çünkü Beuys için sanatın işlevi sosyal ve politiktir.

Bu hatırlatmalar doğrultusunda önce Duchamp'ı kavramsal sanatın öncüsü olarak belirleyip, sonra Kosuth ve Beuys'u kavramsal sanat çizgisinin iki farklı ucuna yerleştirebiliriz. Genel olarak kabul edilmiş şekliyle bugün kavramsal sanat tüm bu çelişkileri içinde barındırır; ve belki de, kavramsal

sanatın bu çelişkilerine bir gerekçe bulmak amacıyla, günümüz örnekleri Kavramsal Sanat Sonrası olarak adlandırılır.

Yukarıda sanatçıların üçgenin sınırlarını aşamadıkları ve nesnenin albenisine kapılarak dünyayı her gün yeni nesnelere doldurduklarını söylerken, bu iddiaların dışında tutulabilecek kendinden önceki birikimi irdeleyerek farklı sonuçlara ulaşan ve sanata yeni açılımlar sağlayanlar da var: Hans Haacke, Christian Boltanski ya da konumuz olan Beykal gibi.

#### CANAN BEYKAL'IN DAHA ÖNCEKİ ÇALIŞMALARI

Canan Beykal, 1993 *D* sergisindeki *Transformörler* adlı işinde çağdaş sanatçıyı (yanı sıra belki de kendisini) Duchamp ile Beuys arasında bir noktaya yerleştirdiyse de, ben onu gerek kavramsal sanatı yorumlayış, gerekse kavramsal sanat dilini kullanım biçiminden yola çıkarak Kosuth ile Beuys gibi iki aşırı uç arasındaki bir noktaya yerleştirmek istiyorum. Çünkü Canan Beykal'ın ilk sergisi *İzm'ler*'den bugünkü *Odalar*'a kadar geçen süreçte gerçekleştirdiği işleri iki grup olarak düşünebiliriz.

Birinci grup işlerde sanat irdelenir bunlara *İzm'ler, Avant Garde, 8 Parçalık 1 Bütün, Herşey Hiçbirşey Birşey* başlıklı işleri örnek verilebilir. Bu işlerde düşüncelerini iletirken aracı olarak 'dil'i (yazılı ve sözlü metinler, tümceler, sözcükler), belge niteliği taşıyan nesnelere, fotoğraflar, ses bantları, sayılar, işaretler, kodlar kullanır. İkinci grup işlerinde tartıştığı artık doğrudan doğruya yaşamdır. Tarih, savaşlar, yıkımlar, ölüm kısaca daha çok Beuys'a yakın görülebilecek sosyal ve politik olgulardır. Bunlarda da gösterme biçimi değişmez. Yine yazılı metinler, belgeler, dokümanlar, nesnelere, fotoğraflar kullanır. Bu tür işlerine örnekler ise *Tex-Tual ve Kara Kutular, Savunma Önlemi, 51 Gün Sonra* ve çocuk ölümleri ile ilgili hastane tutanaklarını steril su içinde ölmüş çocuk giysileri ile birlikte sergileyen işidir. Temelde kullandığı gösterme biçimi, saf kavramsal sanatın dilidir; ancak buna nesnelere de katar. Fakat nesnelere hiçbir zaman yan anlam yüklememesinden, nesne işin içine gerçek anlamıyla yeni bir belge, bir doküman, bir kılıf olarak girdiğinden, bu kılıfın düşüncenin üzerinden çekilip çıkarılması da çok kolaydır. Çünkü zaten orada kullanılış amacı yalnızca düşünceyi görünür kılmak içindir.

Canan Beykal, Kosuth ve Beuys gibi farklı uçlarda iki sanatçının verilerinden doğal olarak yararlanırken, sanata yükledikleri işlev açısından hiçbir zaman yan yana gelemeyecek bu iki sanatçının kuramlarını, kendi görüş, söylem biçimi ve deneyimleriyle öylesine dönüştürür ve birleştirir ki, onu başlangıçta sözünü ettiğim ilginç noktaya getiren de bu özelliğidir. Hepsinden öte asıl belirtilmesi gereken –ben her ne kadar bir görüşümü açmak için Canan Beykal'ın işlerini gruplara ayırsam da– aslında tüm işlerinin sanatı sorgularken yaşamı, yaşamı sorgularken sanatı göz ardı etmediğidir. Bu kavramlar, az veya çok her işte, iç içe geçmiş bir biçimde yeniden tanımlanır, irdelenir, tartışmaya açılır. Sanırım kavramsal sanatın içinde var olan çelişkileri ortadan kaldıracak, ona bütünlük kazandıracak, Kosuth'un önerdiği katılıktan kurtarıp, onu yaşamla tekrar birleştirecek olan da bu tür arayışlardır.

#### CANAN BEYKAL'IN ODALAR'I

Canan Beykal'ın *Odalar* başlıklı sergisi bu düşünceler dikkate alınarak değerlendirildiğinde, sanatçının konu ile ilgili olarak mekânı seçişinden, bölümleri işlevlerine uygun olarak



kullanmasına kadar, her bölümün seçilen dil ve kendi kapsamında ortaya koyduğu düşünüyü ile birlikte bir bütünlük içerdiği gözlenir. Beykal, bu sergide Atatürk Kitaplığı'nın sergi salonu olarak kullanılan bölümünü *Yazma Odası, Harf - Sözcük - Tümce*, okuma odasını yine *Okuma Odası, Yakılmış Kitaplar*, konferans salonunu ise *Dinleme Odası, Idea Assemblage* olarak adlandırmış ve bölümlerde bu başlıklarla örtüşen işler gerçekleştirmiş.

*Okuma Odası, Yakılmış Kitaplar* bölümünün girişindeki boşluk Heine ile Thomas Mann'ın tarihteki kitap yakma olayları karşısında kaleme aldıkları dehşet dolu metinlere ayrılmış. Heine 1817'deki Eisenach'da kitlelerin katılımıyla tören havasında gerçekleştirilen kitap yakma olayını "Şimdi kitapların yakıldığı yerde gelecekte insanları da yakarlar" sözleriyle aktarırken, Thomas Mann 1943'de BBC'de yaptığı radyo konuşmasında Nazi rejimi tarafından Goebbels başkanlığında yine meydanlarda 10 Mayıs 1933'te gerçekleştirilen kitap yakma olayını anlatmaktadır. *Okuma Odası*'nda ise salonda zaten var olan rafalarda 1933'teki olayda kitapları yakılan farklı uluslardan 24 yazarın fotoğrafları ve yakılan kitaplardan alıntı pasajlar sergilenmektedir. Bunlar Marx,

Benjamin, Engels, Hesse, Freud, Gorki, Einstein, Hemingway, Mann, Brecht gibi kitapları yakılma da tarihe mal olmuş kişilerdir.

*Dinleme Odası, Idea Assemblage* bölümünde tarihin farklı kesimlerinden seçilmiş, sanatçılar, yazarlar, bilim adamları, düşünürler ve onların sanat üzerine görüşleri bir video aracılığıyla verilmektedir. Görüntüdeki fotoğraflar ayrı ayrı seslendirilmiştir. Burada sanat üzerine bir düşünce birleştirmesi yapılmıştır. Bu ve önceki işe sanatçının hiçbir müdahalesi ya da katkısı olmamıştır. Yalnızca tarihte kültür yaşamına vurulan darbeleri ya da sanat üzerine ortaya konulan görüşleri bize aktarmaktadır.

*Yazma Odası, Harf - Sözcük - Tümce* bölümü diğerlerine kıyasla biraz daha öznel düşünceleri yansıtır. Burada irdelenen yazma eylemi ve bu eylemin gerçeğin ne kadarını yansıtmadığıdır. Bu bölüm duvara monte edilmiş ve tümceyi yazarken yalnızca sanatçının parmaklarının dokunduğu tuşların ışıklandırıldığı dev bir daktilo klavyesi ile duvarda bir friz gibi uzanan Freud'un yarım bırakılmış bir tümcesini içermektedir: "Dudaklarında sessizliği olup da parmak uçlarıyla konuşan kişi..." Burada bir yandan harf

ve sözcüğün tek başına bir anlam içermediği, ancak tümcenin bir gerçekliğe sahip olduğu vurgulanırken, bir yandan da tümceyi yazan kişinin bile gizlenmişliği, orada yalnızca el iziyle var olduğu düşüncesi dile getirilmektedir. Ancak, yine de kitaplığın derin sessizliğinde fotoğraflardaki yüzlerce sanatçının, düşün ve bilim adamının kendi aralarında bir uğultuya benzer biçimde tartışıklarını duyar gibi olursunuz.

“Canan Beykal ve Odalar’ ı”,  
*Hürriyet Gösteri*, no: 163,  
Haziran 1994, s. 37-39.





# BİR KARŞILAŞMA VE TEPKİSEL EYLEM

**XAMPLE, DİSİPLİNLERARASI KÜLTÜREL DİYALOG VE SANAT, SERGİ VE GÖSTERİLER, ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ GALERİSİ, 4-22 NİSAN 1995**

Almanya Darmstadt Multikültür bürosu başkanı Edwin Herrmann'ın *Disiplinlerarası Kültürel Diyalog ve Sanat* başlıklı projesi daha başlangıçta Frankfurt-İstanbul-Darmstadt sıralamasında gerçekleşecek bir etkinlikler dizisi olarak tasarlanmıştı. Her üçü de *Xample* (örnek) başlığını alan bu çalışmalardan ilki 1993-1994'te Frankfurt Xac Multicult galeride, şu sıralar İstanbul'da bulunan Alman sanatçılara Türkiye'den Kadri Özayten'in katılımıyla gerçekleşmişti. Atatürk Kültür Merkezi'nin onarımından sonra yeni bir görünüm kazanan sanat galerisinde 22 Nisan'a dek sürecek 2. *Xample* projesinde Edwin Herrmann'a Türkiye bölümü küratörü olarak Beral Madra da katıldı. Şimdiden *Yeni Müzik Günleri Uluslararası Festivali*'ne kabul edilen 3. *Xample* ise 1996'da Darmstadt kentinde gerçekleştirilecek.

Akustik ve mekanik nesnelere, video film ve enstalasyonlara kadar zengin bir bileşke sunan 2. *Xample* sergisinin odak noktasını görsel/işitsel sanat nesnelere oluşturmaktadır. Bu seçimde öncelikle Alman sanatçılardan Frank Fiedler, Norbert Grossmann, Michael Harenberg, Nikolaus Heyduck'un müzik alanında eğitim görmelerinin ve Darmstadt kentinde bulunmalarının etkisi fazlacadır. Çünkü Darmstadt, Yeni Müzik Yaz Kursları ve Ton Akademisi ile yeni müziğin Avrupa'daki oluşum ve gelişiminde önemli role sahip olan bir kenttir. Sergiye yine Almanya'dan katılan Claudia Blacha, Charles Neuweger ve Egon Kurth ile Türkiye'den katılan Kadri Özayten, Serhat Kiraz ve Onur Eroğlu'nun görsel sanatlar alanından seçilmeleri, projenin amacını ve odak noktasını oluşturur. Bu amaç: disiplinlerarası karşılıklı etkileşimli sanatlar arasında köprüler oluşturmak, sanatçıların işlerini karşılıklı olarak diğer türün etkisine açmaları, etkileşim sürecinin görünür kılınması ve tüm çalışmaların



izleyici önünde gerçekleşmesidir. Sergiye ek olarak tasarlanan gösteriler bölümünde yer alan dans, tiyatro, performans ve konserler ise, yine aynı amaç doğrultusunda hem sergi, hem de birbirleriyle iletişime girmekte, sonuçta tüm disiplinleri kapsayan tümel bir yapıta doğru yol alınmaktadır. Bu tümel yapıt *Xample*'in ruhunu oluşturur.



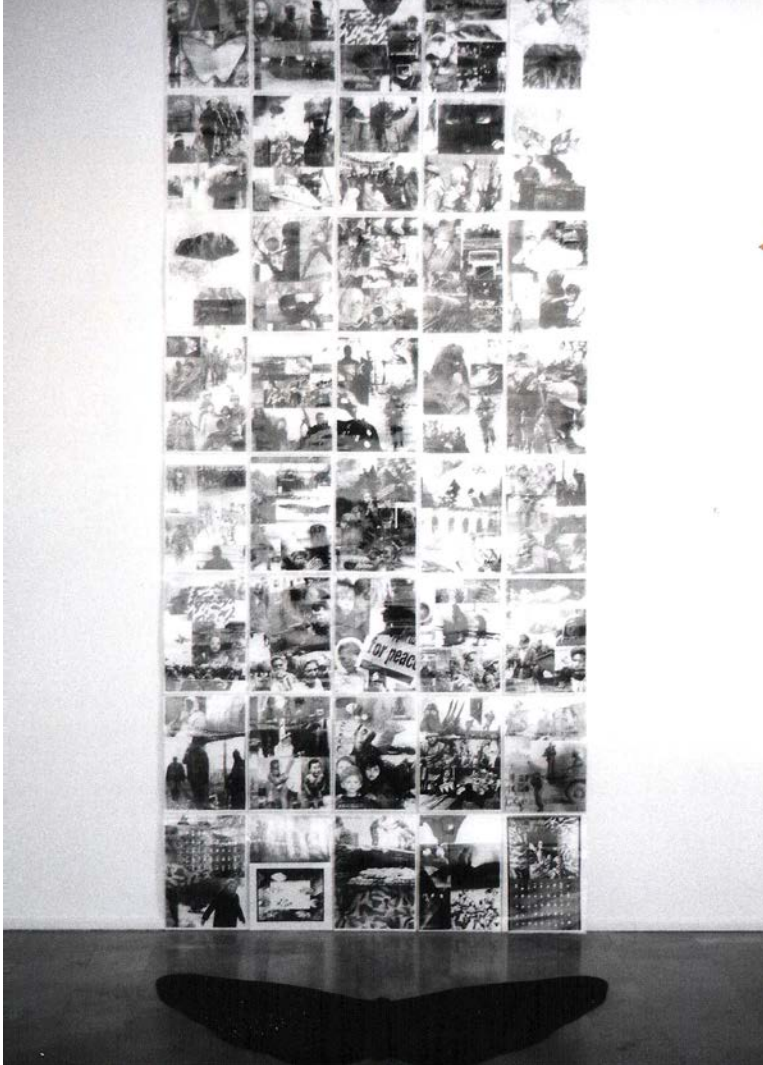
Serhat Kiraz, *Standart*, 1995 (*XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat*, 1995, AKM)

Sanatı bir karşılaşma ve tepkisel eylem olarak benimseyen sergide, Serhat Kiraz'ın başlangıç noktasında standart ölçülerde bir erkek ve bir kadın figürü, sonraki bölümde ise erimiş mumlar bulunan, arada kalan boşluğu dileyen her sanatçının yaşama ait imgelerle doldurabileceği düzenlemesinde, doğumdan ölüme uzanan süreç görselleştirilmektedir.

Onur Eroğlu'nun video-enstalasyonundaki görüntüler, bir anjiyo operasyonundan bir



Onur Eroğlu, *Angio*, 1994-1995 (*XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat*, 1995, AKM)



Kadri Özayten, Adsız, 1994-1995 (XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat, 1995, AKM)

süpermarket karmaşasına, iç ve dış yaşamın farklı devinimlerini birarada yansıtır.

Kadri Özayten'in son birkaç yılda dünyada yapılan savaşlardan fotokopi-kurgu ile yansıttığı görüntüler ve görüntülerin her karesinden izleyiciye yansıyan dehşet sahneleri, bu işin hemen yakınındaki bir ses aygıtından yükselen ve sürekli "sevgi" sözcüğünü yineleyen Charles Neuweger'in sesiyle birleşince, *Xample* sergisinin tüm amaçlarını içinde barındıran bir nitelik kazanır. Neuweger'in sergi salonunda yer alan işleri akustik, optik, ya da mekanik nesnelere olup, çokça kullandığı hayvan iskeletlerini elektronik aygıtlar yardımıyla hareketlendirmesi, bu devinimden çıkan ses, ölümün durağanlığı ile yaşamın dinamizmini karşıtlık içinde vurgular. Ölümü simgeleyen tüm heykeller durmaksızın aynı yönde dönen bir çarkla özdeşleşmiştir. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi farklı anlatımlarla konu alan bu sanatçıların dışında kalan Egon Kurth, sınırlarını galeri duvarlarına dayandırdığı ve dolayısıyla sergiyi gezmek isteyen kişileri içinden geçmek zorunda bıraktığı labirentiyle, yalnızca diğer sanatçıları değil izleyiciyi de amacı katılım ve iletişim olan bu sergiye dahil etmektedir.



Egon Kurth, Adsız, 1995 (*XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat*, 1995, AKM)

Nikolaus Heyduck'un salonlarda yer alan hemen tüm işlere ve sergi süresince gerçekleştirilen gösterilere eklediği ses, hareket ve görüntüler dışında, kendi içinde bir bütünlük oluşturan ve belki de bu yönüyle müdahale kabul etmeyen işi ise, bir ses enstalasyonudur. 6 kasetçalardan çıkan 6 farklı sesin, elektrik bağlantıları aracılığıyla ters

koni biçimindeki 12 ses yükselticiye aktarılması sonucu, hoparlörler içinde yer alan kırık cam parçalarının titreşime sokulmasıyla oluşan bir ses enstalasyonu.



Nikolaus Heyduk, *Oniki Ses Yükseltici İçin Kırık Parçalar*, 1992-1995 (*XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat*, 1995, AKM)

*Xample* projesinin en az sergiler kadar ilgi çeken gösteriler bölümünde Charles Neuweger'le İranlı sanatçı Nushin Shayegan'ın iki performansı bulunuyor. *Animamus* (hayvansı) adlı performansta karartılmış salonda Neuweger'in içe kapanmış ve devinim halindeki gövdesine film makinası aracılığıyla çeşitli sürüngen görüntüleri yansıtılırken, Shayegan bu gösteriye gölge oyunu

tarzında yalnızca elleriyle katıldı. Koreograf Aydın Teker’in, açılış gecesi dansçıları ile gerçekleştirdiği gösteri İçeri başlığını taşıyordu; ancak Aydın Teker ve öğrencileri hemen tüm gösterilere, çoğu kez doğaçlama yorumlarıyla katkıda bulundular. Hüseyin Katırcıoğlu yemek gibi sıradan eylemlere harcanan enerjinin yaratıcılığa dönüştürülmesini öneren happening türü gösterisinde, galeri mekânı içinde plastikten oluşturduğu dev sindirim sisteminden geçirdiği izleyicilere ilk kez bu enerjinin varlığını duyumsattı. Türkiye’de video sanatının ilk uygulayıcılarından olan Teoman Madra, yılların birikimini oldukça yalın bir anlatım diliyle izleyiciye aktardı. Video sanatçılarından Angela Melitopoulos özgün bir bakış açısıyla çekilmiş filmlerinde, anlatımcılığa kaçmadan Türk ve Batı insanını kültürel yaşam farklılıklarıyla sergiledi. Alman sanatçıların konserleri müzikten çok yeni ses arayışları üzerinde yoğunlaşırken, Zen grubu Türk müziğinden çıkışla yabancılaştırılmış, doğaçlama çalışmalarında Alman sanatçılara yeni ses arayışlarında yararlanabilecekleri bazı öğeler sundu. Sabri Özaydın’ın müzik ve görüntü enstalasyonu, Zafer Aracagök’ün *Anti Hamlet* performansı ile sonuçlanacak gösteriler, disiplinlerarası sanat ve belki de tümel yapıt arayışlarında her tür çeşitliliğin yeni olanaklar getirdiğini ve sanata

açılım sağladığını kanıtladı. Sonuç ancak 1996’da, Darmstadt’da 3. *Xample*’da alınabilecek.

—Nilgün Özayten

“Bir Karşılaşma ve Tepkisel Eylem”,  
*Cumhuriyet*, 18 Nisan  
 1995. “III. Xample  
 Disiplinlerarası Kültürel  
 Diyalog ve Sanat”,  
*Arredamento Dekorasyon*,  
 no: 81, Mayıs 1995,  
 s. 130-132.



# ŞANAT: KURGU YAŞAM



Sanatın gerçeklikle ilişkisini ve gerçeklik karşısındaki durumunu irdelemeyi amaçlayan serginin başlığı *Sanat: Kurgu Yaşam* olarak belirlendiğinde, bu saptama sanata yeni bir tanım getirme amacıyla değildi. Daha çok sanatın temel kavramlarına inme isteğini ve sanatı diğer toplumsal bilinç biçimlerinden ayıran farklılıkları belirlemeye yönelik bir arayışı amaçlıyordu. Bilim, felsefe, sanat gibi toplumsal bilinç biçimleri gerçeklikten doğar; gerçekliğe ise yine ancak bu disiplinler aracılığıyla ulaşılabilir. Disiplinlerin ayırıcı özelliklerini saptamak, onların gerçeklik karşısındaki farklı konumlarını belirlemekle mümkün olabilir. Bu nedenle serginin başlığı bize, “SANAT”ın “GERÇEKLİK” karşısındaki durumunu irdelememizi önermektedir.

*Sanat: Kurgu Yaşam* başlığı gerçekliğin yeniden kurgulanması anlamını içerir. Kurgu sözcüğü ise, tümü sanatın da tanımları arasına giren pek çok sözcüğü hem içerir, hem çağırıştırır; Taklit, sanı, yansıma, yaratma, imgeleştirme

anlamlarıyla mimesis; yapay, sahte, taklit anlamlarıyla imitasyon; gerçekliğin göstergelerinin gerçeklik yerine geçişi ile simülasyon gibi. Yanısıra kurmaca, eklektik, düşsel, gerçeğe dışı, fantezilerle dolu bir “İkinci Dünya” olarak sanat.

Sanatı bir kurgu yaşam olarak nitelemek, onu olumlamak ya da olumsuzlamak niyeti içermez. Ancak kurgu sözcüğü sanatla ilişkilendirilince kaçınılmaz olarak bu iki anlamı da içinde barındırır. Olumlu anlamında kurgu, sanatı sonsuz özgür bir alan haline getirir. Olumsuz anlamında ise, sanata bir sahtelik, kimi zaman eklektik bir yapı ve gerçeğe dışılık katar.

Kurgu, bu sözü edilen sahtelik, gerçeğe dışılık ve eklektik yapı dışında, birçok noktada gerçeklikle kesişir. Her şeyden önce kurgu analiz ve sentez süreçlerini içerir ki, bunlar bilimin de yöntemleridir. Gerçek yaşam, özellikle canlı, hücreden gövdenin oluşumuna kadar bir kurgulamadır. Bütün insanların farklı olması kurgunun sağladığı







Sergi davetiyesi

(Sanat: Kurgu, Yaşam, Urart Sanat Galerisi, 1995)

bir çeşitliliktir. Yaşantı içinde yine her insanın yaşamı farklıdır; çünkü yaşam öğeleri her bireyin yaşantısında değişik kurgulanmıştır. Bu nedenle gerçek yaşamda her şey bir tane, tektir. Birbirinin tümüyle aynı nesnelere ancak insan yapımıdır.

Sanat kurgulama özelliği ile değiştirici ve dönüştürücü bir yapıya sahiptir. Bütün unsurlarını gerçeklikten alır, ancak gerçeklikten de üstün bir insan eylemi olabilir. Çünkü yaşamın sınırlarını, tabuları aşabilme özgürlüğü vardır. Yaşama göre özgürlük alanları geniştir. Akıl, düşünce, duygu, bilinçaltı ilişkileri vardır. Ayrıca sanat kadar yaşamın da kurgu özellikleri olması onu gerçeklikten koparmaz. Sanat kurgu olma niteliğini bilim, felsefe, tarih, etik, politika gibi alanlarla yakın ilişkisiyle de kanıtlar. Onlardan soyutlandığı zaman katı bir estetizm içine düşebilir. Ve çok işlevlidir sanat. Kültürel işlevinin yanı sıra iletişim, bilgilendirme, eğitim, yapılandırma ve haz verme işlevlerine sahiptir. Bir sistemler bütünüdür. Kendi içinde gerçeklik ve özne ilişkisinin belirlediği bir sistemdir. Sanat, sanatçılar, izleyici kitle, toplum arasında hareket eden, daha kapsamlı bir sistemin ögesi olmak durumundadır. Kültür dediğimiz çok daha karmaşık bir sistemin ise alt sistemidir. Evrenseldir, ulusal kimlikleri çoğu kez içinde

barındırarak ortadan kaldırır. Günümüzde ise git-tikçe yaygınlaşan disiplinlerarası sanat eğilimi ile sanat türlerinin kendi içindeki kurgusudur. Sanata bu denli karmaşık ve özgür yapısını kazandıran, onun bütün unsurlarını yaşamdan alıp kurgulaması, ikinci bir yaşam yaratabilmesidir.

Şu da unutulmamalı ki, sanat dahil tüm disiplinler hiçbir zaman gerçekliğe ulaşamazlar; ancak onunla özdeşleşebilirler. Özdeşleşmek ise, onların önceden farklı olmaları üzerine kuruludur. Yani bu özdeşlik, başlangıçtaki farklılık ile ayrılmaz bir biçimde bağıntılıdır.

Yılmaz Aysan'ın bu sergi için asamblaj-ens-talasyon biçiminde hazırladığı işi de, son yıllarda sergilediği kutuları gibi, Ortaçağ Avrupa kültüründe varolan “Boxes of Curiosities” kavramından hareketle oluşturulmuştur. Türkçede karşılığı olmayan bu kavram şu anlamı içerir: Kişi edindiği bir kutuda, yaşamı boyunca geçirdiği evrelerde, yaşamının dönüm noktalarında, o döneme gönderme yapan nesnelere biriktirir. Yıllar içinde biriken nesnelere arasında bütünlüğü oluşturan, onları gerçek yapan, yalnızca nesnelere aynı kişi tarafından derlenmiş olması ve o kişinin yaşamını yansıtmasıdır. Bu anlamda Yılmaz Aysan'ın

kutuları gerçek bir “box of curiosities” değil, bulunmuş ve oluşturulmuş parçaların seçilerek biraraya getirilmesi sonucu ortaya çıkan birer kurgudur. Ancak bu kutular ve içindeki nesnelere galeri mekânına taşınmakla sanat nesnesi kimliği kazandığından bir yanı sıra da gerçektir. Çünkü sanat yapıtı gösterdiği ile değil, yalnızca kendi varlığıyla da zaten gerçektir. Kendi geçmişi, bugünü ve geleceği vardır. Ve bu varlığı ile gerçek dünyanın bütün diğer parçaları gibi bir parçasıdır. Sanatın kendi özgül kuralları doğrultusunda oluşması onu gerçek yaşamdan koparmaz. Bu nedenle sergide Yılmaz Aysan, nesnelere kutularından çıkarıp, Pandora'nın Kutusu'nun açılışını anımsatan bir biçimde mekâna dağıtmıştır. Ancak bu dağılmayı denetlemek için, nesnelere duvarda oluşturduğu, geçmiş kültürler tarafından geliştirilmiş, simgesel, kozmolojik, felsefi anlamlar içeren bir geometrik düzeneğin belirli noktalarına monte etmiştir. Bu düzenek geçmişle geleceği birbirine bağlayan bir altyapı olduğu kadar, nesnelere iç çelişkilerini sağlayan bir “sanal” birleştiricidir. Kısaca sanat, gerçekliğin yeniden kurgulanması, ancak sanatın özgül kurallarına göre bir kurgulamadır.

Esat Tekand “kurgu yaşam” başlığını günümüzün sinyalizasyon sistemi ile özdeşleştirdiği



işinde, bu ve benzeri yönlendirmelerin insan, dolayısıyla yaşam üzerindeki tahribatını irdeler. Antik çağdan Rönesans'a kadar ideal ölçü peşinde koşan insanlık, ergonomi ve Neufert kavramlarından sonra günümüzde sinyalizasyon sisteminin yönlendirmesine girmiştir. Tüketim dünyasındaki tüm nesnelerin kullanım kılavuzları, gösterişli reklam panoları, evde, markette, ulaşımda uymak zorunda olduğumuz yönlendirmeler, kaza ve yangın durumunda yapılması gerekenler, savaş durumundaki hareket biçimleri ve özel olarak Tekand'ın işine konu olan trafik işaret ve levhaları, tüm bu sistemler aslında yaşamı kolaylaştırıcı, ona standartlar getirici önlemlerdir. Ortak özellikleri ise her şeyi şematikleştirip algıyı kolaylaştırmaktır. Bu sistemlerle aramızda kurulan kaçınılmaz bağ, bir tür şartlı refleks gibi kalıp davranış biçimleri geliştirir. İşte bu nedenle Esat Tekand'ın grafik çizimden uzaklaştırıp bir Rubens resmine dönüştürdüğü bu trafik levhalarının ardında, insanda kalıp düşünme ve yaşam biçimleri oluşturan her tür sistemi yıkma isteği vardır. Yaşamı bu denli kurgulayan sistemlerin insan üzerindeki tahribatını ise kendi portresinde simgeleştirmiştir. Bu resimlerde ise resim değeri olarak her şey çalıntı, emanet, eklektiktir. Yaşamdaki tüm olumsuzlukların tedbirlerinin önceden alınmış olması, her adım

ve her aşamada insana yol gösterilmesi, düşünceyi ve çözüm üretmeyi engeller. Ve farklı bir bakış açısıyla, yaşamın bu denli kurgulanmış yapısını da ancak kural tanımazlığıyla sanat aşabilir.

Nazif Topçuoğlu, tek olarak bakıldığında anlam içermeyen, ancak bir araya gelip düzenlendiklerinde bir öykü oluşturan fotoğraf dizisinde, sanatla birlikte yaşamın yapay ve kurgu özelliklerini vurgular. Yaşamdaki rolleri simgeleyen bir kadın ve bir erkek figürü, tüm öykü boyunca çıplak verilmişlerse de, bu çıplaklık erotik olmaktan çok doğallıkla eşdeğerdir. Çıplaklık kimliği gizlemektir öte yandan. Doğarken ve ölüren çıplak olmak, başlangıçta kimliğin henüz oluşmaması, ölüren ise yitilmesi gerçeğini verir. Yaşamda edinilen kimlikler aynı zamanda yaşamdaki rollerdir. Dizide olduğu gibi kadın ve erkeğin birlikteliği, rollerin belirlenmesidir. Tüm fotoğraflarda durdurulmuş hareket değil, aksine verilmiş bir poz vardır. Objektif için poz vermiş, izleyiciye bakan ve bekleyen modeller. Kadın ve erkeğin birlikte oluşunu gösteren görüntülerde bile içtenliksiz, yapay bir sarılma vardır. Yüzleri örten ifadesizlik, maske hali, gerçeğin de örtülmesidir. Modellerdeki çıplaklığın sürekli şeffaf malzemelerle örtülmek istenmesi, ancak bu malzemenin

örtücü, kapatıcı olmayan özelliği bir çelişkiyi vurgular. Rollerin, kimliklerin belirsizliği, erkeğin zaman zaman boyalar ve makyaj altında kadınsılaşması ya da kadının dağılmış bir makyaj altındaki şiddeti anımsatan irkiltici görüntüsü, sonuçta yozlaşma, bozulma ve tükenmeyi getirir. Dizi ölümle sonuçlanır ki, gerçeklik de doğumla ölüm arasındaki çizgidir.

Şeyma Reisoğlu Nalça'nın sergide kullandığı önce biblolaştırılmış, sonra kalıpla çoğaltılmış çocuk figürü, Bosna Savaşı sırasında sakat kalmış ve basında çıkan çok sayıda fotoğrafıyla savaşın simgesi haline getirilmiş bir çocuğa aittir. Kitle iletişim araçları, insanı çekim alanına almayı, bir anlamda büyülemeyi amaçlarken, gerçekleri de etkisiz hale getirir. Çünkü büyülemenin anlam üretmekle ilişkisi yoktur. İnsan, uydular, kanallar, bilgisayarlar aracılığıyla kendisine iletiildiği iddia edilen bilgi ve gerçeklik karşısında edilgendir. Bu gerçeklik onun anlam üretmesine olanak tanımaz. Tüm kitle iletişim araçları simülasyonla ilişkilendirilebileceği için, tümünde de gerçeğin yerini göstergeleri almıştır. Simülasyon uzamında gerçekte, gerçekmiş gibi görünen birbirine karışır. İletişim dünyasının kuralları da bu göstergelerle işlediğinden, artık yaşamın kendisi değil göstergeleri

(kurgulanmış, tüketilmiş hali) insanla iletişime girmekte, bunun sonucu düşünme, anlam üretme hatta acı gibi duygular da bu gölgenin ardında yok olmaktadır. Anlam kaybetmiş, bir kopya, bir model, bir tüketim nesnesine dönüşmüş Bosnalı çocuk imgesinde olduğu gibi, neredeyse tek bilgi kaynağımıza dönüşen iletişim araçları, kurgu yapılarıyla yaşam gerçeğine de kurgu bir boyut getirmişlerdir. Dolayısıyla günümüzde değil sanat, yaşam bile kurgudur.

Tayfun Erdoğan, gerçeğin yansıması olan yaşamda olduğu kadar, sanatta da gerçekte kopyanın birbirine karıştığı, birbirini örttüğü savını, üst üste sayfalar biçiminde gerçekleştirdiği işiyle özdeşleştirir. Deri lifinden el yapması mukavvalar üzerine kumaş liflerinin preslenmesiyle oluşan 7 büyük sayfa ve bu sayfaların kolay açılmayan birleştirme tarzı, bir örtme-gizleme isteğidir. Topografik haritaları çağrıştıran bu yüzey, kumaş lifleri arasından yer yer beliren taş, kemik, fotoğraf, röntgen gibi nesnelere, yeryüzü katmanları ardında tarihi, geçmiş ve bilginin zor ulaşılır yapısını vurgular. Çift katmanlılık etkisi varolmak/yokolmak kavramlarının ötesinde, her şeyin bir değişim ve dönüşüm olduğu gerçeğinin de altını çizer. Kamufraj, bir şeyin yüzeyini başka

bir şeyle kapatarak onu örtme, saklama, koruma isteğini yansıtır ki, katmanlar ardında beliren nesnelere çözümlenmesi beklenen kodlar ve şifrelerdir. Şifreler de, kapalı, gizli, örtük yapılardır ve çözümü ancak bilgiyle mümkündür. Gerçekliğe ancak bilgiyle ulaşılabileceğinde düğümün sorun, gelecek ancak geçmişle birlikte algılanabilir. Her ikisini de aydınlatan ise bilginin derinliğidir. İletişimin ve bilginin kaybı gerçeğin yitilmesiyle sonuçlanır. Kavramlar karışır, tıpkı resmin derinliklerinden sezinlediğimiz gerçek taş üzerine monte edilmiş antik heykel fotoğraflarındaki yapaylık gibi, gerçek/kopya, kopya/gerçek ikilemiyle karşılaşırız.

Murat Morova'nın sergi başlığını yorumu, gerçekliği sanatın bir yansıması olarak gören Doğu Felsefesi çerçevesinde bir sorgulamadır. *Tekrar ve Farklılık* adlı işi oluşturan, üzerlerinde Latin alfabesiyle "KÜN" (Tanrının evreni yaratırken söylediği "OL" sözü) yazılı, birbirinin yansıması izlenimi uyandırmak için doksan derece açılı yerleştirilmiş, aynı boyutlarda, biri siyah, biri beyaz iki tuvaldir. KÜN sözcüğü İslami kaligrafiyi anımsatan bir karakterde ve görüntüde simetri sağlayan "aynalı" yazı türünde biçimlenmiştir. İki tuvalin bütün iç ve dış unsurları, sürekli bir karşıtlık, bir

çelişki ve hepsinden öte yansıma etkisi yaratır. Tanrının "OL" sözcüğü donmuş bir zaman dilimini değil, oluşumu hâlâ devam eden bir süreci belirler. Yaratma katı bir gerçeklik değil, bir süreklilik halidir. Siyah ve beyaz tuvalerin birlikte kullanılışı, Doğu felsefesindeki zahiri-batını (iç-dış) meselesini irdelerken, bir yandan da beyaz Nur'u (aydınlığı), siyah bilinmezi (karanlığı) simgeler. Tuvalerin ortasında ve önde duran ayna küre, gerçeğin bir tekrarını, yansımasını oluşturarak işe katılır. İzleyicinin aynada gördüğü kendi deforme yansımasıdır. İzleyici ayna kürede kendi yansımasının yanı sıra, iç içe geçmiş görüntüler halinde dış çevreyi de görür ki, bu düzlemde gerçekliği kavramak güçleşmiş, hatta olanaksızlaşmıştır. Murat Morova'nın düzenlemesi, aynı formu, aynı boyutlarda kullanarak sanki bir tekrar yapıyormuş duygusu yaratırken, süjenin yüklediği anlamlar açısından sürekli farklılıklar üretir. Verilen, Doğu felsefesinin bütün unsurlarını içinde barındıran bir "Yalancı Dünya"dır.

Mustafa Karyagdı sanatsal eylemi temelde bir çözümlenme ve birleşim (analiz-sentez) süreci olarak görür. Bu işlem onda kimi zaman tersine gelişir ve bir kurma-yapma-bozma eylemine dönüşür. Bu imgeye, yani maddi dünyanın nesne



ve fenomenlerinin insan bilincindeki yansıması ve zihinsel düzlemdeki biçimine ulaşmanın bir yoludur. Sanatsal imgenin oluşumunu en yalın anlamıyla bir kurgu işlemi olarak görür. Çünkü tasarımı oluşturan öğeler, karşılıklarını gerçek nesnenin içinde bulurlar ve birbirleriyle bağlantılıdır. Ona göre her tasarım mutlaka mantıksaldır ve gerçekliği karşılaması beklenir. Mustafa Karyagdı'nın sergide yer alan *İmge* adlı işi, görüntüler toplamını izleyiciye ileten 4 katmanlı bir araştırmadır. Bir anlamda imgenin renk ve form çözümlemesi yapılmaktadır. Üç pleksiglas yüzeyin ardında yer alan tuvaldeki imge yazıyla oluşturulmuştur. Sanatçının yaptığı işlem, nesnenin formunu ve rengini oluşturan bireşimin ayrıştırılması yönünde, temel renkler ve bunlara bağlı biçimlerin saptanmasıdır. Bu soyutlama işlemi sonunda nesnenin rengini ve formunu oluşturan üç temel renk ve bunların tonlarından ortaya çıkan biçimler önce çözümlenir, sonra izleyicinin bakışında birleşerek görselleşir. Bu aşamalar imgenin üretim sürecinin görselleşmesidir. Kullanılan fotomekanik aktarmalar ve serigrafi yöntemi özneyi ortadan kaldırır. Sonuç olarak sanat bilgiye ve gerçekliğe dayalı sistemler aracılığıyla elde edilen bir yaratmadır. Çünkü sanat gerçekliği öykünmesi değil, bulgulanmasıdır.

Hakan Onur, sanat/gerçeklik diyalektiğinin sorgulamasına yöneldiği ilk işini Efes Antik Tiyatro'da sahne zeminine "YALAN DÜNYA" yazarak gerçekleştirmişti. Bu belirlemenin bir antik tiyatrodaki ve sahne üzerinde yer alması, antik dönemi, felsefesini olduğu kadar dönemin tiyatrosunu da çağrıştırıyordu. Oysa yalan dünya tanımı, özünde tasavvufu ilişkilidir, mistik bir dünya görüşünü yansıtır ve yaşamın geçiciliğini vurgular. Aynı tanımın bu kez bir galeride, üstelik şişme plastikten yapılmış harflerle, oldukça pop bir düzenleme ile tekrarlanması ise farklı anlamlar içerir. Klasik resim formunda bir dikdörtgende, soyut bir dünyadan, yazı dünyasından gelen sembollerle, duvarda alışıldık bir sunuşla, bir galeri, bir müze ya da sanat tarihi içinde belirsiz bir yerde, tecimsel ve kültürel olmanın çelişkisiyle, yaşamın da sanatın da tüm sahteliklerini içinde barındırarak yer alır. Gerçek ile sahte, gerçek ile yalan, gerçek ile sanat sorgulamalarının yanıtlarını arar. Gerçeklik ve sanatın gerçekliği farklı olduğuna göre asıl gerçek hangisidir?

—Nilgün Özayten

"Sanat: Kurgu Yaşam"  
Sergi Kataloğu, Urart  
Sanat Galerisi Yayını,  
Kasım 1995, İstanbul.



# XAMPLE KONFERANS METNİ

HESSISCHES LANDESMUSEUM, DARMSTADT,  
FRANKFURT, ALMANYA

Bugünkü konferansımızın konusu “Türkiye’de nesne sanatı ve kavramsal sanat” üzerinedir. Bu sanatların Türkiye’deki gelişimini dia göstererek sizlere anlatmadan önce, kısa bir bölüm halinde dünyadaki gelişimden söz etmek istiyorum.

Öncelikle konu başlığının neden “nesne sanatı” ve “kavramsal sanat” olarak iki bölümle verildiği düşünülebilir. Bunun nedeni aralarındaki farkı vurgulama isteğinden kaynaklanmaktadır.

Nesne sanatını 1910’lu yıllarda Marcel Duchamp’la resim ve heykele alternatif olarak sanat dünyasına sunduğu hazır yapım nesnelere başlatıyoruz ki, onun ünlü bisiklet tekerleği, şişe askılığı, pisuvar gibi nesnelere, diğer dadaistlerin çalışmaları, sürrealist nesnelere, fluxus’un işleri ve pop sanatçıların popüler kültür ürünleri izler.

Nesne sanatının anlamını çözmede en yaygın olarak göstergebilimden yararlanılır. Bu yöntemde günlük yaşamın içinden geçilip sanat nesnesi olarak sunulan en sıradan nesne bile farklı anlamlar içerir. Bunlardan ilki nesnenin gerçek işlevi yani gerçek anlamı, ikincisi simgesel anlamları, bir diğeri ise o nesneyi kullanan sanatçının kendi belleğinden süzülüp gelen kişisel anlamlardır. Bunlara izleyicinin kendi geçmişinde o nesneye yüklediği anlamların da katılmasıyla, bir tek nesne çok sayıda anlamı içinde barındıran karmaşık bir yapıya kavuşabilir. Başlangıçta Marcel Duchamp’ın herhangi bir anlam yüklemekten özellikle kaçındığı bu nesne, sonraki yıllarda düşünceyi iletmeye yarayan bir araca dönüşür ki, bu tür kullanımda nesnenin anlam kaymalarına neden olmayacak biçimde doğru seçilmesi büyük önem taşır.

Kavramsal sanat ise, oluşum döneminde, resim ve heykele alternatif olarak sanat dünyasına sunulan bu yeni göstergeden (yani





nesneden) yararlanır. Ancak kavramsal sanat varlığını nesneyi kullanmasından çok reddetmesine borçludur. Kavramsal sanat birçok yayında “Post Object Art” yani “nesne sonrası sanat – nesnesiz sanat” ana başlığı altında verilir ki, bu tanım bizlere kavramsal sanatın ne olduğu konusunda daha açık bir anlam ifade eder.

Kavramsal sanat en geniş anlamda, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve onu yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır. Görsel sanatlar, gösteri sanatları ve herhangi bir sanat dalının kapsamı ile sınırlı kalmadan, doğrudan “sanat” kavramını irdeler.

Kavramsal Sanat, Performans, Land Art, Video Sanatı gibi diğer türlerle birlikte, düşünceyi iletmede araç olarak dili, fotoğraf ve belgeleri, kimi zaman nesnelere, zaman zaman insanın kendisini ya da doğayı kullanmasına rağmen, bu göstergeler hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamalıdır. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının izleyiciye iletmek istediği düşünce ve kavramın kendisidir. Kısaca kavramsal sanat düşünsel bir süreçtir ve görünür

kılınmak için fetişleşmiş bir nesneye ihtiyacı yoktur. Bu görüş doğrultusunda kavramsal sanat, Joseph Kosuth ve arkadaşlarının 1950’lerin sonundan 1970’lere kadar temelini ve kuramını oluşturdukları özel bir dönemin adıdır.

Kavramsal sanatçılar arasında bir grup oluşturan çoğunluğu İngiliz ve Amerikan kökenli “sanat ve dil grubu” üyeleri ise, kavramsal sanatın gösterme biçimini yalnızca yazılı-sözlü metinler, belgeler, dökümanlar, istatistikler ve fotoğrafla sınırlı tutmayı denemişlerdir.

Sonuç olarak biri nesneyi, diğeri dili kullanan bu iki tür 1970’li yıllardan günümüze birbirine paralel iki çizgi halinde uzanır. Ve bu durum kavramsal sanatın en önemli çelişkilerinden biridir. 1970’li yıllardan günümüze süregelen ve kavramsal sanatın tüm çelişkilerini içinde barındıran bu dönemi, bugün *Post Conceptual Art* – Kavramsal Sanat sonrası dönem olarak adlandırıyoruz.

Bu noktada hem nesne sanatını hem de kavramsal sanatı yakından ilgilendiren bir terimden söz etmek gerekiyor ki, bu enstalasyondur. Enstalasyon yani yerleştirme tanımının görsel sanatlardaki kullanımını, anlam ve algı düzleminde



birbirleriyle ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelerin birarada sergilenmesidir. Yani enstalasyon çokça ve yanlış kullanıldığı gibi bir sanat türünün özel adı değil, bir sergileme biçimidir. Bu terimin çağdaş sanatta kullanımının yaygınlaşması 1960 sonrası etkinlik kazanan minimal sanat, nesne sanatı, kavramsal sanat, video sanatı ve hatta performanslarla yakından ilişkilidir. Çünkü bu sanatlar gösterim yeri olarak özel mekânlara gereksinim duymuşlar, yalnızca galeri ve müze binalarıyla sınırlı kalmamışlardır.

Enstalasyonlarda sanatçı, düşüncesini iletirken istenenden farklı anlamlandırmalara neden olmak için, olabildiğince sınırlı ve doğru seçilmiş malzeme kullanılmalıdır. Çünkü enstalasyonlarda kullanılan nesnelerin olduğu kadar mekânın da bir fonksiyonu, geçmişi hatta simgesel anlamları vardır ve bunların birleşimi izleyicinin algısını güçleştirebilir. Bu nedenle nesne enstalasyonları minimal ve kavramsal sanatlarla yakından ilişkilidir; onların “en aza indirgeme” ilkesinden yararlanır.

- İlk örneğimiz Pistoletto'nun *Paçavralar Venüsü*. Bu iş Arte Povera – Yoksul Sanat kapsamına girdiği gibi, nesne enstalasyonuna da iyi bir örnektir. (Bkz. Görsel 1)



Görsel 1 Michelangelo Pistoletto, *Paçavraların Venüsü*, 1987  
(I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Aya İrini, 1987)

- Daniel Buren'in İstanbul Bienali'nde Süleymaniye'nin avlusunda yaptığı çalışma. Buren'in renkli bantları bu kez İslam mimarisinin öğelerine dikkat çekiyor. (Bkz. Görsel 2)

- Hans Haacke'nin Manhattan'daki yerleşimleri, konutları, sosyal sistem açısından incelediği bir işi. (Bkz. Görsel 3)

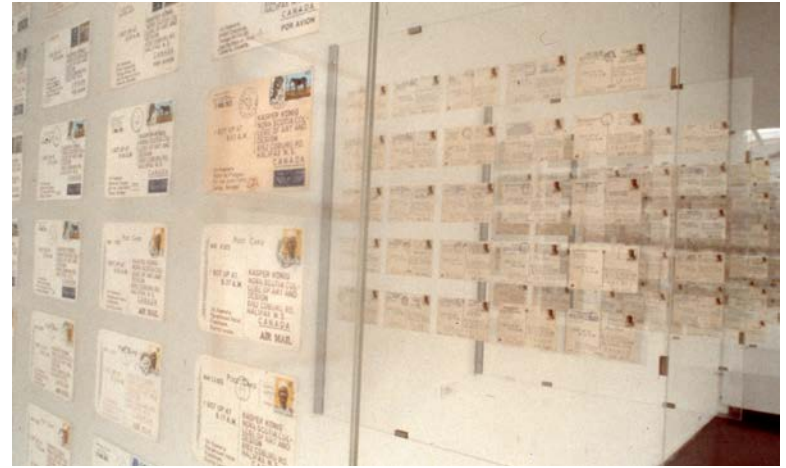
- On Kawara'nın arkadaşlarına, sanat çevrelerinden dostlarına çeşitli ülkelerden attığı posta kartları. Üzerlerinde günün tarihi, saat ve “hâlâ yaşıyorum” türünden notlar var. (Bkz. Görsel 4)



**Görse1 2** Daniel Buren, *Süleymaniye Kültür Merkezi Revaklarının Kemer ve Kubbeğinde Bant*, 1989 (II. İstanbul Bienali, Süleymaniye Kültür Merkezi, 1989)



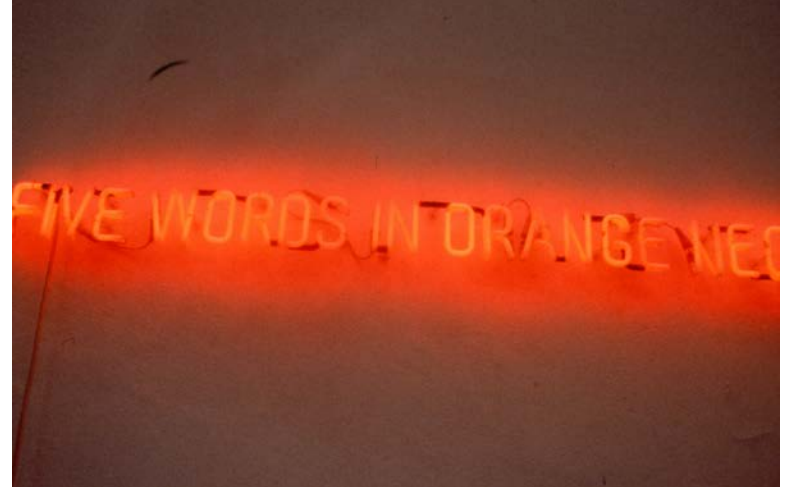
**Görse1 3** Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* [Shapolsky ve diğerleri, 1 Mayıs 1971 itibariyle Gerçek Zamanlı Sosyal Sistem, Manhattan'daki Gayrimenkul Holdingler]



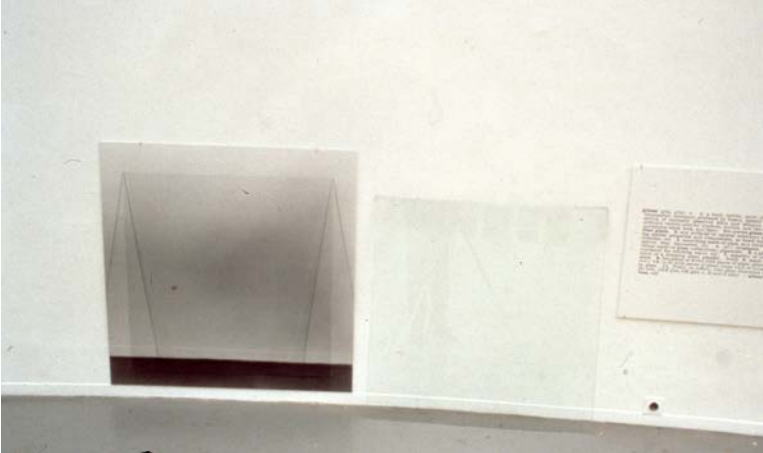
**Görse1 4** On Kawara, *I am Still Alive* [Hâlâ Yaşıyorum], 1970-77



Görse1 5 Hann Darboven, *Bücherei* [Kitapçı], 1971-75  
(Museum Moderner Kunst, Viyana)



Görse1 7 Joseph Kosuth, *Five Words in Orange Neon* [Turuncu Neonla Beş Cümle], 1965



Görse1 6 Joseph Kosuth, *Glass - One and Four*  
[Cam - Bir ve Dört], 1965

- Hanna Darboven'ın *Kitapçı* adlı enstalamasyonu. (Bkz. Görse1 5)
- Joseph Kosuth'un ünlü *Bir ve Üç...* serilerine bir örnek. Bu defa irdelediği nesne, cam. Camın fotoğrafı, kendisi ve sözlük tanımı. Kosuth bu tür işlerinde bir nesnenin aynı anlamı veren birden fazla görüntüsü olduğunu vurgular. (Bkz. Görse1 6)
- Yine Kosuth'un *Turuncu neonla beş cümle* adlı işi. Yazının hem görüntüsü hem içeriği aynı olguyu veriyor. (Bkz. Görse1 7)





Görsel 8 Art&Language, *100% Abstract* [100% Soyut], 1968

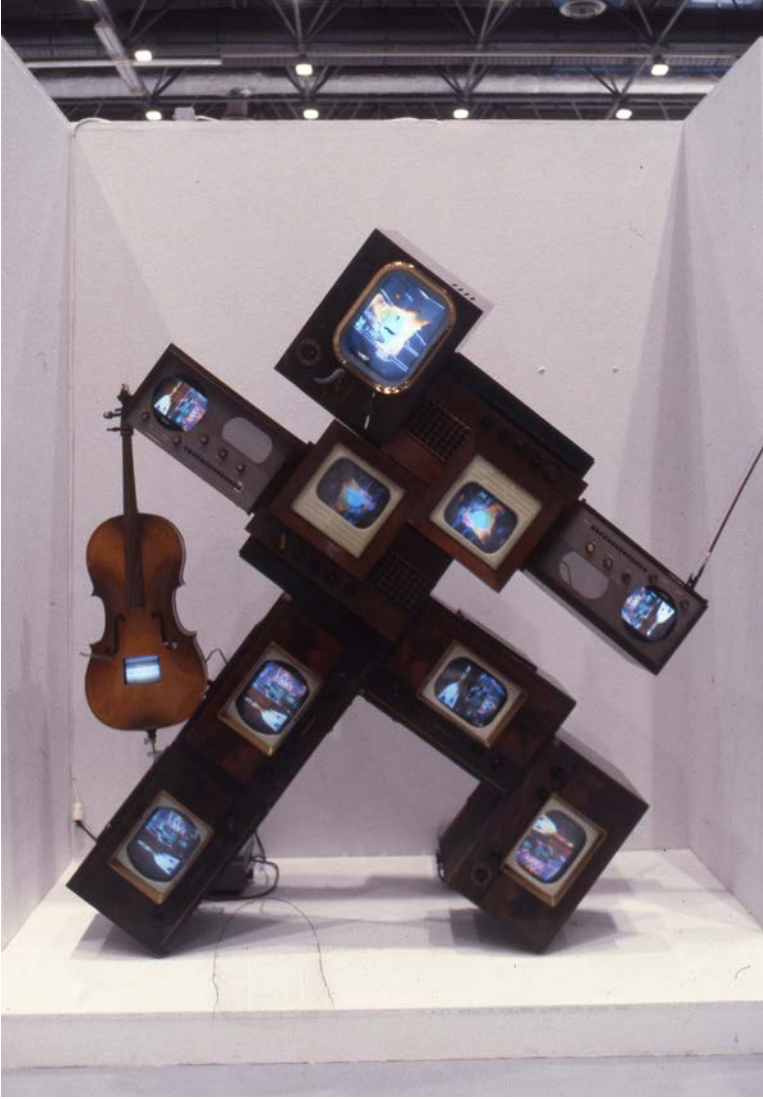
- Sanat ve Dil grubundan bir iş: *%100 Soyut*. (Bkz. Görsel 8)
- Richard Long'un İstanbul Bienali için yaptığı çalışma. Richard Long çöl gibi alanlarda uzun ve planlı yürüyüşler yapıp, ayak izlerinin kumda bıraktığı şekillerle kendi varlığını sorgulayan bir sanatçıdır. Süleymaniye'deki işinde ise, yürürken çevresine döktüğü kırmızı boyaların sanırım kan gibi simgesel bir anlamı var. (Bkz. Görsel 9)
- Nam June Paik'in bir video enstalasyonu. (Bkz. Görsel 10)



Görsel 9 Richard Long, *Süleymaniye İmaretini İçin Enstalasyon*, 1989 (II. İstanbul Bienali, Süleymaniye Kültür Merkezi, 1989)

- Bruce Nauman'ın *Çeşme olarak kendi portrem* adlı işi. (Bkz. Görsel 11)

Bu sanatların ülkemizde nasıl bir oluşum dönemi geçirdiğine baktığımızda, Türkiye'de görsel sanatların 1960'lara kadar yalnızca resim ve heykel türleriyle temsil edildiğini görüyoruz. Bu nedenle 1960'lı yıllar, Batı'da olduğu gibi bizim sanatımızda da, önemli değişimlerin yaşanacağı bir sürecin başlangıcıdır.



Görse1 10 Nam June Paik'in bir enstalasyonu

Türkiye'de resim ve heykele alternatif olarak yeni anlatım biçimlerinin (Nesne Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın) yaşama geçmesi, başlangıçta izleyici kitlesi hatta eleştirmenlerce oldukça yadırganmıştır. 1960 hatta 1970'lerde Türkiye'de bu alanda çalışan sanatçılar, Batı dünyasında Dadaistlerin gördüğü tepkiye benzer bir tepkiyle karşılaşmışlardır. O yıllar için ülkede yeni yeni oluşmaya başlayan sanat piyasasını, sanat yapıtının alınıp satılmasını, müzelerde korumaya alınmasını temelden değiştiren bu anlayışın kabul görmesi kolay olmamıştır.



Görse1 11 Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain* [Çeşme Olarak Kendi Portrem], 1966-67

Bu nedenle birazdan diaları gösterirken izleyebileceğiniz gibi, bu çalışmalarda öncülük eden sanatçıların ilk yapması gereken, resim, heykel gibi biçimci sanatları, bu sanatların estetiğe ve anlatımcılığa dayalı yönlerini bir kez daha tartışmaya açmak olmuştur. Sanata yeni tanımlar getirilirken, bir yandan da sanatın felsefi ve sosyolojik boyutları irdelenmiştir.

Türkiye’de gerek Nesne Sanatı gerekse Kavramsal Sanat’ın başlangıcını belirleyen ilk çalışmalar Altan Gürman’a aittir. Altan Gürman 1960’lı ve 1970’li yıllar boyunca aşamalar halinde boya ve tuvali terkederken “nesne”yi yüzey üzerinde bir eleman olarak kullanmıştır. Altan Gürman’ın kavramsal sanatla en yakın ilişkisi, istatistiksel sayılar aracılığıyla izleyiciye bilgi aktarılması ve geleneksel malzemeyi terkedişi olmuştur.

Türkiye’de 1970-1980 arası dönem kavramsal sanatın kurumsal düzlemde tartışıldığı ve tanımlandığı bir dönemdir. Bu yeni anlatım biçiminin gereği olarak enstalasyonun gündeme gelişi de yine bu yıllara rastlar. Bu süreçte öne çıkan iki isim Füsun Onur ve Şükrü Aysan’dır. Füsun Onur enstalasyonlarında imgeyi, simgeyi, sanat nesnesini ve sanatın tanımlarını irdelerken, Şükrü

Aysan daha çok tuvalin varlık nedenini sorgulayan ve sanata yeni tanımlar getirmeyi amaçlayan çalışmalar içine girmiş, bu çalışmalarını çeviriler ve yayınlarla desteklemiştir.

Şükrü Aysan’ın başlattığı diğer bir hareket “Sanat Tanımı Topluluğu”nun kurulmasıdır ki, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray ve Ergül Özkutan grubun diğer üyeleridir. Grubun çalışmaları temelde çözümlemeci/minimalist/kavramsal sanatların bir sentezini verirken, sanatın yapısı/doğası üzerine düşünme, araştırma, sergi ve yayınları içeriyordu. “Betik” dediğimiz “kitap olarak sanat” terimi ve uygulamaları da sanat literatürümüze ilk kez bu grupla girmiştir.

1970’li yıllardan 1990’lı yıllara kadar Türkiye’de kavramsal sanatın bütün eğilimlerine ve nesne enstalasyonlarına açılım sağlayan ve sürekliliği olan dört etkinlikten söz edilebilir. Bunlar; *Yeni Eğilimler* sergileri, *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri ve *A, B, C, D* sergileridir.

Bunlardan *Yeni Eğilimler* sergileri, galerilerin ticari endişelerle bu tür sergilere yer vermediği

bir dönemde, katılıma açık kuralları ve geniş izleyici kitlelerine yönelmeleriyle kavramsal eğilimli işlerin önemli ölçüde artışına neden olmuş, neredeyse gizli bir potansiyelin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gürel Yontan, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Yılmaz Aysan, Cengiz Çekil, Osman Dinç gibi...

*Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri* genel görünüm olarak *Yeni Eğilimler* sergilerini andırırken, 1984'te ilki düzenlenen *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri, bu alandaki en programlı etkinliklerdendir. Bu sergiler başlangıçta resim ve heykel türlerini de kapsamasına rağmen zamanla Sarkis, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Osman Dinç ve İsmail Saray adları çerçevesinde daraltılmış ve yalnızca Kavramsal Sanatla obje enstalleronlarını kapsar bir duruma dönüştürülmüştür. Bir anlamda bu serginin devamı niteliğinde olan *A, B, C, D* sergileri de genelde aynı isimleri içerir. Genelde 1980 sonrası hareket kazanan bu programlı etkinlikler dışında, özel galerilerin de ilgiyle, Türkiye'de bu alanlarda yapılan sergilerin her geçen gün arttığı söylenebilir. 1990 sonrası ortaya çıkan yeni bir olgu "seçilmiş belirli bir

kavrama yönelik" sergilerin yapılmasıdır. *Anı/ Bellek* sergileri, *Öteki*, *Yertsiz Yurtsuzlaşma*, *Kaos* gibi... Sanatımızın dış dünya ile ilişkiye geçmesi açısından burada söz edilebilecek, son yılların en önemli etkinliği ise, Uluslararası İstanbul Bienalleridir. Bu sergiler kavramsal sanatın pek çok ünlü isminin ve onların işlerinin Türkiye'de ilk kez izlenmesi olanağını yaratmıştır. Günümüzde ise, tüm sanatların birleşimini içeren disiplinlerarası çalışmalar, ilki geçen yıl İstanbul'da başlatılan Performans Günleri, sanatımıza kavramsal sanatın sağladığı bir açılım olarak değerlendirilmelidir.

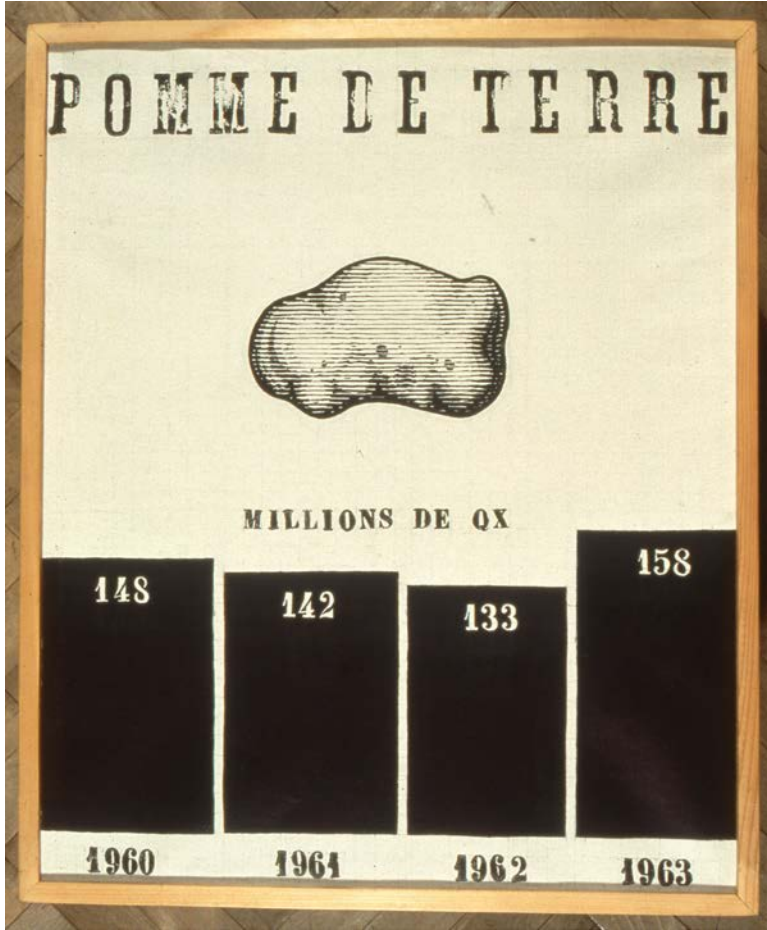
ALTAN GÜRMAN

Türkiye'de görsel sanatlarda, resim ve heykel dışında üçüncü bir anlatım tarzı olarak "nesne"yi kullanan ilk sanatçıdır. İstatistik araştırmaların sonuçlarını izleyiciye yansıttığı ilk işleri ise, daha çok kavramsal sanata yakındır.

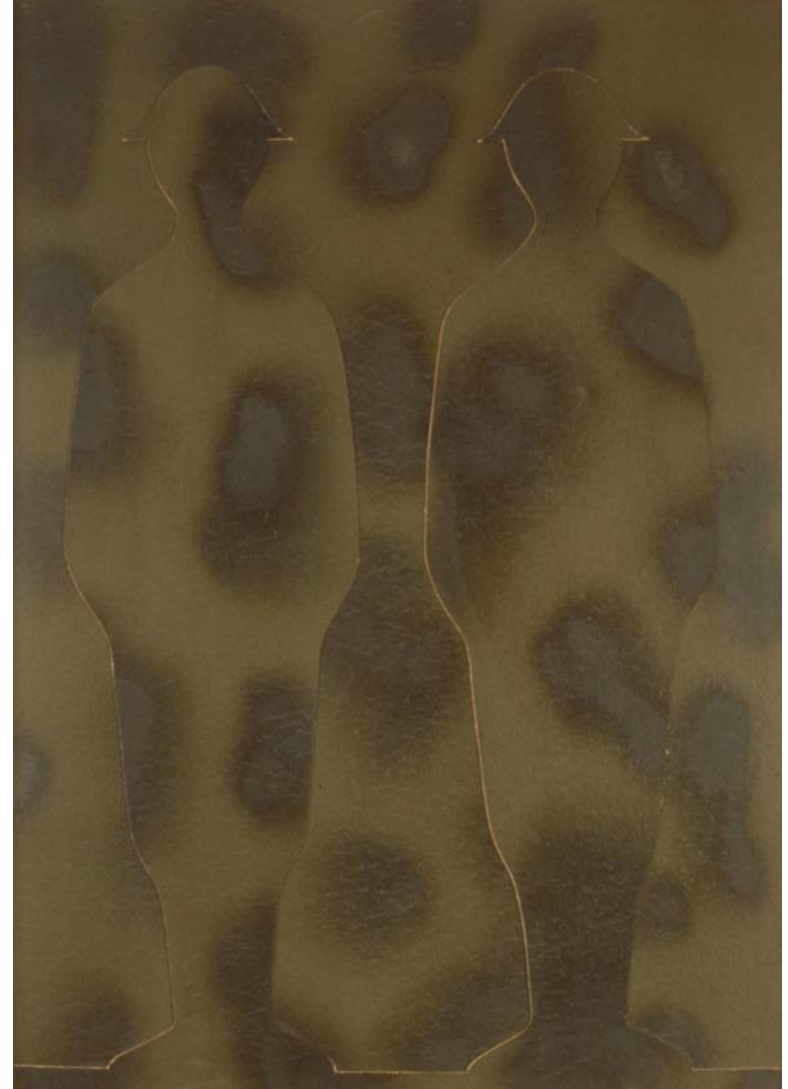
- Savaş sonrası yıllarda dünyada patates tüketimini veren bir istatistik. (Bkz. Görsel 12)
- Türkiye'de demir üretimi.
- Military kavramını konu aldığı işleri. (Bkz. Görsel 13)







Görsel 12 Altan Gürman, *İstatistik*, 1965



Görsel 13 Altan Gürman, *Kompozisyon No: 2*, 1967

- Askeri Savunma alanları. (Bkz. Görsel 14)
- Military ile ilgili simgeler. (Bkz. Görsel 15)



Görsel 14 Altan Güzman, *Kompozisyon No: 2*, 1967



Görsel 15 Altan Güzman, *Montaj 5*, 1967

- Bürokrasiyi ve otorite kavramını konu alan bir çalışma. (Bkz. Görsel 16)



Görsel 16 Altan Gürman, *Kapitone*, 1976

## FÜSUN ONUR

Heykel eğitimi almış bir sanatçı olarak başlangıçta, malzeme, form ve içerik olarak alışıldık heykel anlayışını değiştiren işler yapmıştır. Yaptığı işler o günkü sanat ortamında tartışmalara neden olmuştur. Ancak bu tartışmalar

toplumda henüz yeni olan “nesne” sanatının tanınmasına olanak sağlamıştır.

- Resim ve heykelin ticari değerine, galeri kavramına dikkat çeken bir iş. (Bkz. Görsel 17)



Görsel 17 Füsün Onur, *Görünenler Görünmeyen - Tanıdık Tanımadıklarımız*, 1990 (8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, 1990)





Görse1 18 Füsun Onur, İkonlar, 1989

- Alışıldık resim anlayışı dışında, parçalanmış, yok olmuş bir tuval. (Bkz. Görse1 18)
- Sünger gibi kolay bozulabilir, geçici malzemenen bir heykel. Öğleden sonra Pencere Önü. (Bkz. Görse1 19)



Görse1 19 Füsun Onur, Öğleden Sonra Pencere Önü, 1986  
(3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM, 1986)

- Paçavralardan yapılmış *Sabah Jimnastiği* adlı işi. (Bkz. Görsel 20)
- Değişen gölgelerden oluşan bir çalışma. (Bkz. Görsel 21)
- Masaya benzetilecek işlevsiz nesnelər. (Bkz. Görsel 22)



**Görsel 20** Fusun Onur, *Sabah Jimnastiği*, 1987  
(5. Yeni Eğilimler sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1987)



**Görsel 21** Fusun Onur, *İsimsiz*, 1975



**Görsel 22** Fusun Onur, *Masa*, 1988  
(5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Hareket Köşkü, 1988)

## ŞÜKRÜ AYSAN

Türkiye’de sanatın felsefi boyutuna dikkat çeken, Kavramsal Sanat tartışmalarını başlatan ve bu konuda kitaplar yazan bir sanatçıdır. Sanat Tanımı Topluluğu’nu kurması ve *Yeni Eğilimler* sergilerini başlatması ülkedeki ilk organize etkinliklerdir. Kendi sanatında *Salt Sanatsal Nesnelere* adını verdiği işleri aracılığıyla, sanata düşünsel bir boyut getirmiştir.



Görsel 23 Şükrü Aysan, *Urbi et Orbi*, 1986 (Maçka Sanat Galerisi)



Görsel 24 Şükrü Aysan, *Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale*, 1979

- *Salt Sanat Nesnesi* adını verdiği minimal işleri ve bu nesnelere galeri mekanı içinde bir enstalasyon. (Bkz. Görsel 23)
- Aynı nesnelere doğada sergilenmesi. (Bkz. Görsel 24)
- *Salt Sanat Nesnelere*'nin başka bir varyasyonu. (Bkz. Görsel 25)





Görse1 25 Şükrü Aysan, *Salt Sanatsal Nesnelerele Doğal Çevreye Müdahale*, 1979 (Kilyos, İstanbul)



## SARKİS ZABUNYAN

Savaş ve bellek konularını temel alan, seriler halinde yaptığı çalışmalarla tanınır. Avrupa sanat ortamının yakından tanıdığı bir sanatçıdır. İşlerinin çıkış noktası dünyanın savaşlarla dolu geçmişi ve kendi anılarıdır.

- Paris, George Pompidou merkezinden *Çaylak Sokak* adlı enstalasyonu. Bu sokak Sarkis'in İstanbul'da doğduğu ve uzun süre yaşadığı bir yerdir. Bu sokak ile ilgili anıları ve o evden getirilen nesnelere. (Bkz. Görsel 26)

- 1990 Venedik Bienali'ndeki işi. Sarkis'in işlerinde teyp bantları geçmişi ve anıları simgeler. (Bkz. Görsel 27)

- Sarkis birçok işinde tek tek harflerden oluşmuş bir şekilde *Kriegsschatz* (Savaş Ganimeti) sözcüğünü kullanır. Sarkis'in yorumuna göre müzelerdeki eserler, hatta savaşlı ülkeden ülkeye sürüklenen sanatçılar birer savaş ganimetidir. (Bkz. Görsel 28)

- Savaşçı figürü eklenmiş teyp bantları. (Bkz. Görsel 29)

- Sarkis enstalasyonlarında yer alan savaşçı figürlerinin yüzünde kendi maskını kullanır. Kendi yaşlandıkça bu mask da yenilenir. (Bkz. Görsel 30)



Görsel 26 Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1989 (*Les Magiciens de la Terre*, Centre George Pompidou Paris)



Görsel 27 Sarkis, *Ma Chambre de la rue Krutenau à San Lazzaro* [San Lazzaro'da Krutenau Sokağı'ndaki Odam], 1990 (Venedik Bienali, 1990)





Görse1 28 Sarkis, *Kriegsschatz* [Savaş Ganimeti], 1988  
(Akademie der Künste, Berlin, 1988)



Görse1 29 Sarkis, *L'esprit Japonais dans le rôle de Kriegsschatz* [Japon Ruhü Harp Ganimetleri Rolünde], 1986



Görse1 30 Sarkis, *Le Forgeron en Masque de Sarkis en Vert* [Sarkis'in Yeşil Maskeli Demircisi ], 1990  
(Kettles Yard Gallery, Cambridge, 1990)



**Görse1 31** Sarkis, *Ayasofya Hazine Binası için Avize*, 1989  
(II. İstanbul Bienali, Ayasofya Hazine Binası, 1989)

- 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Ayasofya Kilisesi Hazine Binası içinde yer alan, Sarkis tarafından yapılmış neonden maket. Bu iş Sarkis'in "Anılarım Hazinemdir" sözüyle de ilişkilendirilebilir. (Bkz. Görse1 31)

### İSMAİL SARAY

Toplumların, öncelikle Türkiye'nin ekonomik, siyasal ve kültürel yapısını eleştiren, "otorite" kavramını konu alan işleriyle tanınır. Uzun yıllardır Londra'da yaşamaktadır.

- Amerika'nın Türkiye'deki haşhaş ve kenevir üretimini kısıtladığı dönemde, Londra St. Martins okulunda yaptığı bir düzenleme. (Bkz. Görse1 32)

- İsmail Saray'ın İstanbul'da Sanat Tanımı Topluluğu üyesi olarak yaptığı bir iş: *Duvara Ders Anlatma*. (Bkz. Görse1 33)

- Türkiye'deki askeri darbeler sırasında Paris'te yapılmış bir iş: *Kara Haberi Beklerken*. (Bkz. Görse1 34)

- 10. Paris Bienali'ndeki işi. *Hedef Tahtaları*. (Bkz. Görse1 35)

- İsmail Saray'ın şu anda yaşadığı Londra'dan, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'ne gönderdiği bir işi: *İngiltere'den Sevgilerle*. (Bkz. Görse1 36)



**Görse1 32** İsmail Saray, *Bir Düzenleme*, 1969  
(St. Martins School Of Art Salonları, Londra)



**Görse1 33** İsmail Saray, *Duvara Ders Anlatma*, 1980  
(Sanat Tanımı Top1uluğu, İDGS Galeri, İstanbul)



**Görse1 34** İsmail Saray, *Kara Haberi Beklerken*, 1983  
(34. Genç Sanatçılar, Grand Palais, Paris)





**Görse1 35** İsmail Saray, *Hedef Tahtaları*, 1977  
(X. Paris Bienali)



**Görse1 36** İsmail Saray, *İngiltere'den Sevgilerle*, 1990  
(8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, 1990)

## SERHAT KİRAZ

Şu anda müzedeki *XAMPLE* sergisinde de yer alan sanatçı, insan-dünya-evren konularını sanat, bilim ve felsefe açılarından yorumlayan işleriyle tanınır. Türkiye’de Obje Enstalasyonu ve Kavramsal Sanat alanında yapılan bütün organize etkinliklerde önemli bir misyonu vardır.

- Görüntü ve gerçek kavramlarını araştırdığı işleri: Galeri dışındaki görüntüyü fotoğraflarla içeriye aktarması ve artık gerçek olmayan bu görüntüleri bu kez yanılsama olarak aynalarla galeriye dağıtması. (Bkz. Görsel 37)



Görsel 37 Serhat Kiraz, Adsız, 1980  
(Sanat Tanımı Topuluğu sergisi, İDGS Galeri, İstanbul)



Görsel 38 Serhat Kiraz, *Turistik Nakliye*, 1980 (XI. Paris Bienali)

- 11. Paris Bienali’nden *Turistik Nakliye* adlı işi: Tarihsel kalıntıların, ait oldukları topraklarda bir anlam ifade ettiklerini, başka ülkelere ve müzelere taşınması ile anlam kaybettiklerini belirten bir iş. (Bkz. Görsel 38)

- Bilgilenme aracı olarak gördüğü gazetelerle yaptığı bir enstalasyon: *Günlerin Görüntüleri, Bugünün Görüntüsü*. (Bkz. Görsel 39)

- 2. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Tanrı’yı ve Onun 4 kitabı’nı konu alan bir çalışma. (Bkz. Görsel 40)



**Görse1 39** Serhat Kiraz, *Günlerin Görüntüleri, Bugünün Görüntüsü*, 1988 (5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 1988)



**Görse1 40** Serhat Kiraz, *Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri*, 1988 (II. İstanbul Bienali, Aya İrini, 1989)



## CENGİZ ÇEKİL

Doğa elementleri ve sıradan kullanım nesneleri ile yaşama ve ölüme ait karşıt kavramları konu alır.

- Demiryolu ahşap bloklarını üst üste ve belli bir sistem içinde istiflediği bu işinde olduğu gibi, birçok işinde enerji ve direnç kavramlarını sorgular. (Bkz. Görsel 41)

- *Bir Durum* adlı işi. Durdurulmuş hareketi konu alıyor. (Bkz. Görsel 42)

- Toprak, kum, su ve elektriğin birleşmesi. Bu tür işleri ile *Process Art* kapsamına alınabilir. Bu elementler aracılığıyla biyolojik ve fiziksel olayları irdeler. (Bkz. Görsel 43)



Görsel 41 Cengiz Çekil, *Birlikim*, 1974



Görsel 42 Cengiz Çekil, *Bir Durum*, 1974



Görsel 43 Cengiz Çekil, *Direnci Alanlar*, 1975



Görsel 44 Cerngiz Çekil, *La Résistance; A La Mémoire d'un Sommier Mort* [Ölü Bir Somyanın Anısına; Direnme], 1974

- Yine enerji ve direnci konu alan bir işi. (Bkz. Görsel 44)
- Beton briketlerin istiflenmesiyle oluşturulmuş bir mezar. Çağdaş dünyadaki mezar yapılarının çirkinliğini simgeliyor. (Bkz. Görsel 45)

CANAN BEYKAL

Kavramsal sanatın anlatım dili olarak yazılı-sözlü metinler, belgeler, ses bantları, fotoğraflar kullanan sanatçı, sosyal ve kültürel olayları konu alan işleriyle tanınır. Aynı zamanda sanat eleştirmeni de olan sanatçı sergileri ve yazılarıyla ülkede



Görsel 45 Cengiz Çekil, *Fani Bir Anıt*, 1990 (II. Büyük Sergi, AKM, 1990)

kavramsal sanatın tanıtımında önemli bir rol üstlenmiştir.

- “Totoloji” dediğimiz yöntemle (anlam olarak birbirinin karşıtı kelimeler) bir kavramın irdelenmesi. *Herşey, Hiçbirşey, Birşey...* gibi. (Bkz. Görsel 46)

- Yine Atatürk Kültür Merkezi’nde sergilenen bir iş: Kara kutular içindeki yazılar ve ses bantlarında Nazi generallerinden Hitler, Himmler, Goebbels’in Alman toplumuna meydanlarda yaptıkları konuşmalar verilirken, bir diğer kutuda





**Görse1 46** Canan Beykal, *Herşey Hiçbirşey Birşey*, 1990  
(8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, 1990)

dünya savaşları sırasında intihar eden sanatçı ve kültür adamlarının listesi verilmiştir.  
(Bkz. Görse1 47)

- Türkiye'deki hastanelerden toplanmış gerçek belgelerle, çocuk ölümlerinin nedenini araştıran bir iş. Bu belgelerin altında, çocukların

hastanede kullandıkları son giysiler, sterilize edilmiş torbalar içinde sergileniyordu. (Bkz. Görse1 48)

- Canan Beykal'ın, geçtiğimiz ay Atatürk Kültür Merkezi'nde yaptığı son sergisinden bir görüntü... Yerlerde dünya savaşlarında, Vietnam Savaşı'nda, Nazi Almanyası'nın toplama kamplarında, Bosna Savaşı'nda ölmüş çocukların fotoğrafları. Duvarlarda ise yine bu savaşlarda ölmüş çocukların hatıra defterlerinden alınmış bölümlerle savaşın dehşetinin anlatılması. (Bkz. Görse1 49)



**Görse1 49** Canan Beykal, *Bir Küçük Aslanlık Varmış*, 1997  
(Kişisel sergi, AKM, 1997)



## GÜLSÜN KARAMUSTAFA

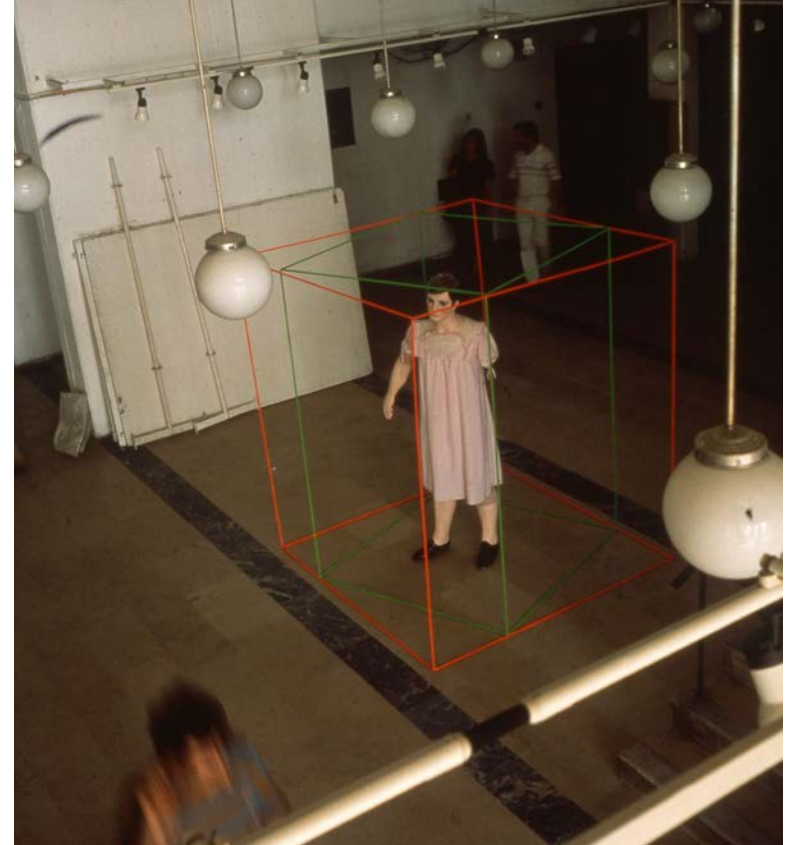
Popüler kavramlar ve kitsch nesnelere aracılığıyla Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısını araştırır. Özellikle göç olgusunun kültüre etkilerini inceleyen çalışmalarıyla tanınır.

- Bir dönemler Türkiye'de hemen her eve giren duvar halıları kültürümüze yabancı kitsch nesnelere verilmektedir. (Bkz. Görsel 50)
- Gülsün Karamustafa yoz beğeninini oluşmasını çoğu zaman göç olgusuna bağlar. Elvis Presley resimli halı bunun diğer bir örneği. (Bkz. Görsel 51)



Görsel 50 Gülsün Karamustafa, *Motosiklet*, 1986  
(4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Hareket Köşkü, 1987)

- Adeta anıtlştırılmış bir diğer kitsch nesne. Kadın elinden oluşan bir vazo ve içinde plastik çiçekler. (Bkz. Görsel 52)
- *Yeni Eğilimler* sergilerinden *Çifte Hakikat* adlı işi. (Bkz. Görsel 53)



Görsel 53 Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987





**Görse1 51** Gülsün Karamustafa, *Elvis'li Seccade*, 1986  
(4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Hareket Köşkü, 1987)



**Görse1 52** Gülsün Karamustafa, *Monument I*, 1988  
(5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Hareket Köşkü, 1988)



Görse1 54 Gülsün Karamustafa, *Buradasınız*, 1989  
(II. İstanbul Bienali, 1989)

- 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki işi. Ayasofya Kilisesi'nin camiye dönüşümü sırasında, cenazelerin çıkarıldığı Meyit Kapısı'na astığı çelenk. (Bkz. Görse1 54)

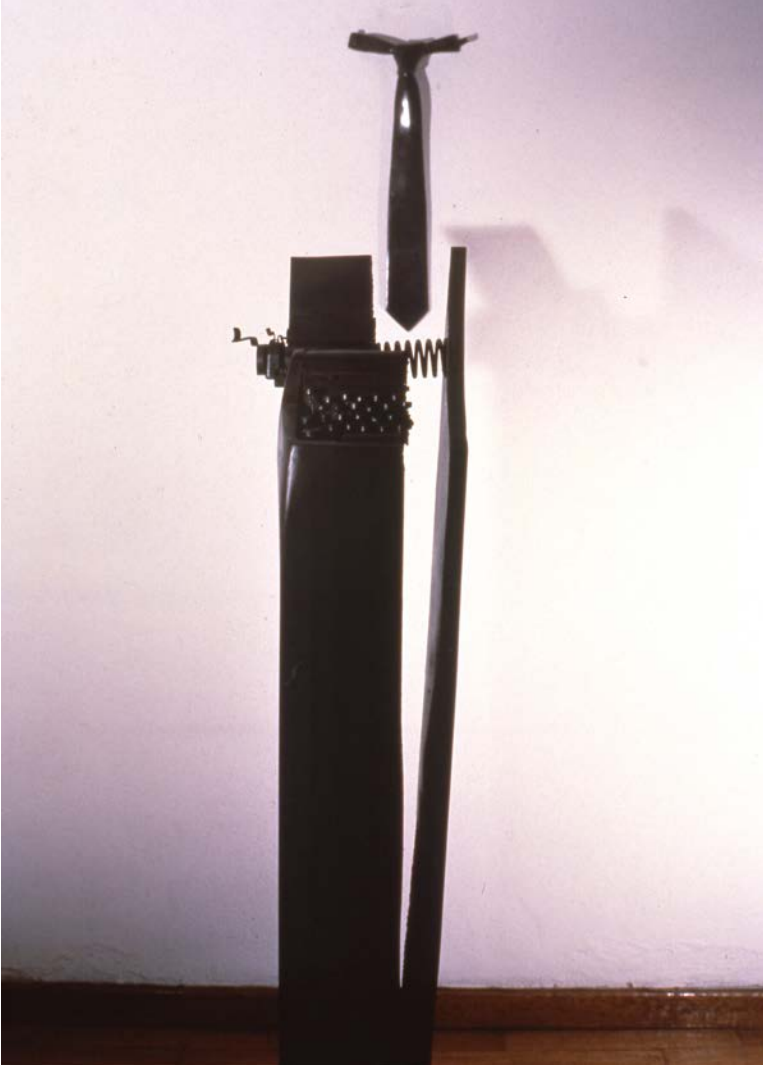
ERDAĞ AKSEL

Demir ve cam gibi farklı dirençlerde malzemelerle oluşturduğu heykellerine *Gerilim Nesneleri* adını verir ve otorite/iktidar/bürokrasi kavramlarını sorgular.

- Telefon, yazı takımı, kravat gibi otoriteyi simgeleyen nesnelere. (Bkz. Görse1 55)



Görse1 55 Erdağ Aksel, *Gerilim Nesneleri*, 1987  
(Galeri BM, İstanbul)



**Görse1 56** Erdağ Aksel, *Gerilim Nesneleri*, 1988  
(Galeri BM, İstanbul)

- Daktilo ve kravattan oluşan bir başka demir heykel. (Bkz. Görse1 56)
- Demirden asker miğferi. (Bkz. Görse1 57)
- Açık alanda yaptığı bir düzenleme. (Bkz. Görse1 58)
- Bu çelenk Erdağ Aksel'in diğer işlerinden oldukça farklıdır. Joseph Beuys öldüğü tarihte açılan bir sergiye bu çelenği yollamıştır. Ancak işin içindeki espri, çelenğin üzerindeki banttın da görüldüğü gibi, çelenğin Marcel Duchamp adına Beuys'a gönderilmesidir. (Bkz. Görse1 59)



**Görse1 57** Erdağ Aksel, *Gerilim Nesneleri*, 1988





**Görse1 58** Erdağ Aksel, *Eirene-Eirene İçin*, 1989  
(II. İstanbul Bienali, Aya İrini)



**Görse1 59** Erdağ Aksel, *ARY-7-GLN Marcel Duchamp'dan T. E. V. Çelenk*, 1986 (*Bir Başka Sanat Joseph Beuys'un Anısına*, İzmir Alman Kültür Merkezi, 1986)

AYŞE ERKMEN

Bulunduğu mekâna müdahale eden, mekânları tarihi, fonksiyonu ve çevresi ile birlikte enstalasyonlarına konu alan işleriyle tanınır. İnsanları çevrelerine ve yaşadıkları olaylara dikkatli bir gözlem tavrıyla bakmaya yöneltir.

- Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'ndeki klima boşluklarını duvarda ikinci bir sıra halinde tekrarlayarak, sergi salonu fonksiyonuna aykırı düşen bu durumu eleştirdiği bir iş. (Bkz. Görsel 60)



Görsel 60 Ayşe Erkmen, *Bu Sergi İçin*, 1989  
(10 Sanatçı 10 İş: A, AKM, 1989)

- *Uyumlu Çizgiler* adlı işi. Bu kez Akademi salonlarındaki mimari öğeleri, merdivenleri, sütunları, özelliklerini vurgular biçimde, renkli çubuk demirlerle aynı eğimde tekrarlıyor. (Bkz. Görsel 61)

- Maçka Sanat Galerisi'ni yine mekân olarak dolaşan, mekândaki derinliği duyumsatan bir enstalasyon. (Bkz. Görsel 62)

- 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki işi. Aya İrini kilisesinin yapım döneminden bazı belgelerin, yazışmaların sarı pirinç plakalara



Görsel 61 Ayşe Erkmen, *Uyumlu Sergiler*, 1985  
(5. Yeni Eğilimler sergisi, İDGSA, 1985)



basılı olarak sergilenmesi. Aynı pirinç plakalarla, toprağa devrilmiş bazı taş duvar parçalarını çevreleyerek, bu yıkıntılara dikkat çekmesi. Bir anlamda tarihi kalıntılara karşı duyarlı olunmasını, koruma işlemlerinin yapılmasını istemek. (Bkz. Görsel 63)



Görsel 62 Ayşe Erkmen, *Burası ve Orası*, 1989  
(Kişisel sergi, Maçka Sanat Galerisi, 1989)



Görsel 63 Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*, 1989  
(II. İstanbul Bienali, Aya İrini, 1989)

## ADEM YILMAZ

Almanya’da yaşayan Adem Yılmaz resim, heykel ve mimariyi toplu bir yapıt anlayışı içinde ele alır. Atık malzemerle oluşturduğu enstalasyonlarının, heykellerinin en önemli özelliği “dinamizm”dir.

- Atık tahta parçalarından oluşan figürleri mimari içinde ya da dışında, kimi zaman gruplar halinde verir. (Bkz. Görsel 64)
- Mavi toz boya ve mavi ışık kullanarak gerçekleştirdiği bir enstalasyon. (Bkz. Görsel 65)



Görsel 65 Adem Yılmaz'ın bir enstalasyonu



Görsel 64 Adem Yılmaz'ın bir enstalasyonu

## BEDRİ BAYKAM

Toplumdaki yasakları, kısıtlamaları, sosyal ve kültürel alandaki özgürlük karşıtı hareketleri konu alan işleriyle tanınır.

- İstanbul Bienali'nde Ayasofya'nın hamam bölümünde gerçekleştirdiği tuvalerle yapılmış enstalasyon, Batılı oryantalist sanatçılara gönderme yapmaktadır. (Bkz. Görsel 66)

- "Bu daha önce yapılmıştı" sözcüğünü Postmodernizm'in felsefesini açıklamak amacıyla yazıyla veriyor. (Bkz. Görsel 67)

- Atatürk Kültür Merkezi'nden *Demokrasi Kutusu* adlı işi. (Bkz. Görsel 68)

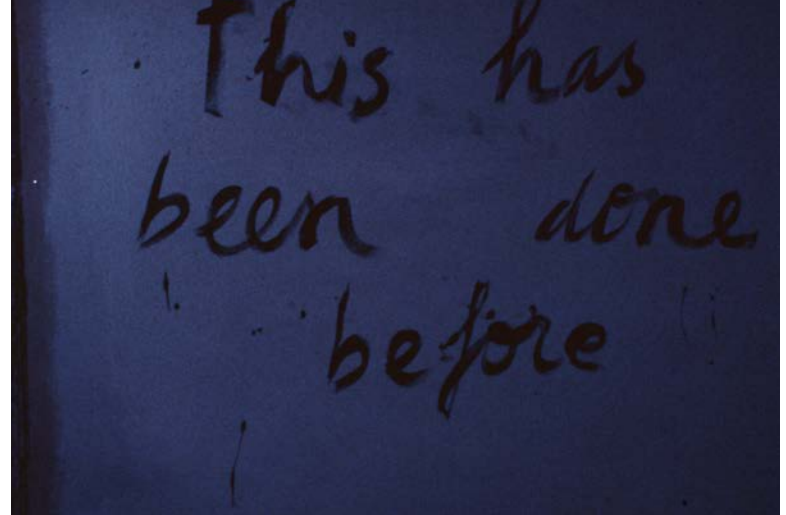
- AKM'den 555 K sergisinden görünüm. 27 Mayıs devrimi ile ilgili. Bedri Baykam 27 Mayıs olayını bir ihtilal değil, bir devrim olarak yorumluyor. (Bkz. Görsel 69)

- Atatürk Kültür Merkezi'nden *İç Manzara-lar* serisi... Türkiye'deki kitap yakma olaylarını, işkenceyi kınayan bir sergiydi. (Bkz. Görsel 70)

Son söz olarak şunu söyleyebiliriz ki, burada size tanıtmaya çalıştığım sanatçılar, Nesne Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın Türkiye'de öncülüğünü yapan kişilerdir ve biz onları bugün 1. Kuşak



Görsel 66 Bedri Baykam, *Melankoli - Burası Benim Hamamım Gerome*, 1987  
(I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Ayasofya, 1987)



Görsel 67 Bedri Baykam, *This Has Been Done Before*, 1988  
(5. Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit, İRHM, 1988)





Görse1 68 Bedri Baykam, *Demokrasinin Kutusu*, 1987  
(4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM )



Görse1 69 Bedri Baykam, *555K sergisi*, AKM, 1990

olarak niteleyebiliyoruz. Çünkü günümüzde Türkiye’de bu sanatlar çok yaygınlaşmıştır ve pek çok genç sanatçı nitelikli işleriyle 2. kuşağı oluşturmaktadır.



Görse1 70 Bedri Baykam, *İç Manzaralar Serisi*, AKM, 1988

Ancak, başlangıcından bugüne gözlemlenen bir olgu, Türkiye’de saf kavramsal sanat dediğimiz türde çalışmaların oldukça az kişi tarafından uygulanması, genel eğilimin sosyal ve politik kavramları irdeleyen nesne enstalasyonlarına yönelik olmasıdır.

—Nİlgün Özayten

# GENCO GÜLAN'IN "ÇAĞDAŞ SANAT MÜZESİ"

Kendisi var olmayan fakat tüm gösterileri ortalığa dağılmış “sanal” bir müze... Genco Gülan, iki yıldır çeşitli platformlarda bu müzeyi “varmış gibi” göstererek, ilgilenenleri ironik bir oyuna davet ediyor. Gerçek bir çağdaş sanat –hatta çağdaş bir yana– sadece genel bir sanat müzesi olmayan bir metropolün sakinlerini düşündürmek için bundan daha anlamlı bir girişim olabilir mi?

1997-1999 yılları arasında gerçekleştirdiği işleri topluca *Çağdaş Sanat Müzesi Projesi* olarak adlandıran Genco Gülan, şu sıralar New York’ta medya konusunda çalışmalarını sürdürse de, projenin başladığı dönem öğrenimini tamamladığı alan Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkilerdi. Bu nedenle “Sanal Müze” olarak da adlandırabileceğimiz proje, onun yakın siyasi tarihimize ilgili yorumları ve yine bu çerçevede altını çizdiği saptamalar doğrultusunda oluşmuştur. Gülan, Cumhuriyet Türkiye’sinde Kemalizm’in “yeni-den inşa” ilkesinin yeterince hayata geçirilmediğini düşünüyor. Çünkü ona göre, Türkiye’de

geleneksel kültürle Modernizm birçok alanda çakışmaktan çok çatışıyor. Siyasi, sosyal, kültürel alanlarda, diyalog eksikliği sonucu ortak platform oluşturulamadığından, demokrasinin gereğince geliştiğinin söylenmesi de güç. Türkiye 80 sonrası globalizme geçişi hızlandırdıysa da, payına düşen bir market kültürü oldu ki, bunun bile altyapısı hazırlanmamıştı. 90’larda politik ideoloji kültürel baza kaydı. Ancak, bu yine bir tür kavgaydı; diyalog değil...

Global, geleneksel ve modernin birlikteliği miydi çözüm? Kültürlerin bir araya geldiği kurumlar neler olabilirdi? Kültürlerin diyaloga geçebileceği “çok sesli” kurumlar... İşte sanırım bu noktada müze kavramıyla ilgilenmeye başladı Genco Gülan. Müze, toplumsal bellekti. Müze, bir semboldü. O günlerde *Newsweek*’te gördüğü bir haber – ülkemizde bir tek dahi çağdaş sanat müzesi olmadığı düşünülürse kışkırtıcıydı; “Berlin’de bulunan müzelerin sayısı, bir yıl içindeki yağmurlu günlerin sayısından





Genco Gülan, *Çağdaş Sanat Müzesi Projesi*, 1998

fazla”. 90’ların başında İstanbul’da da çağdaş sanat müzesi kurmaya yönelik ciddi girişimler olmuştu. Sanatçıların, galericilerin, sanat yazarı, koleksiyoncu ve ilgili derneklerin danışman olarak katıldığı bu girişimi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Eczacıbaşı Kültür Sanat Vakfı aralarında imzaladıkları bir protokolle başlatmışlardı. Feshane bu amaçla restore edildi. Ancak, müze kurulamadı. Eğer %51-%49 temsiliyet tartışmaları ve finans sorunu çözümlenebilseydi, kuşkusuz müzenin teşhir salonlarını ve hatta depolarını dolduracak nitelik ve nicelikte yapıt vardı

sanatçıların elinde. Belki başlangıçta yalnızca Türk sanatıyla sınırlı olacaktı müze. Doğaldır ki, öncelikle amaç, son elli yılın sanatını, yakın dönem toplumsal ve kültürel belleğimizi derleyip, toplayıp, korumaktı. Ancak, başarısızdı. Çağdaş sanat müzesi konusu Türkiye’nin siyasi ve ekonomik çalkantıları arasında unutuldu. Müze binası olarak seçilen ve bazı eksikleriyle de olsa onarılan Feshane, bir süre tekrar sulara gömüldü; şimdilerde ise, el sanatları ağırlıklı turistik kimlikte bir kurum olarak açıldığı söyleniyor.

Bu süreçte Genco Gülan, gerçekleşme umudu kalmayan çağdaş sanat müzesi projesini bir “iş” gibi görmeye başladı. Artık öne çıkan eylemin kendisi olmuştu. Müze, bir mekân olmadan gerçekleşemez miydi? Müze, gerçek olmak zorunda mıydı? Bunlar ve benzer soruların yanıtı “Sanal Müze” projesinin tasarlanmasıyla sonuçlandı. Ve Genco Gülan 1997’den itibaren birbirinin içinden çıkan işlerle bir dizi çalışma gerçekleştirdi. Bunlardan bazıları projenin sunulduğu kurumca reddedildiği için yalnızca tasarı boyutunda kaldı; kimi de uygulandığı halde talihsizlik sonucu sergilenemedi. Yine de, Genco Gülan’ın *18. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi* için hazırladığı *Taşınabilir Çağdaş Sanat Müzesi*

bu dizinin ilk işidir. Genco Gülan'ın müzesi – Duchamp'inkinden farklı olarak– bir naylon poşet içerisine yerleştirilmişti ve sanatçının kendi işlerini değil, çoğu orjinal olmak üzere farklı sanatçıların işlerini, küçük boyutlu sanat nesnelerini içeriyordu. Bazı Türk sanatçıların Koridor gönderisi için hazırladığı betik türü işler, Andy Warhol'la özdeşleşmiş Campbell çorba etiketi, Oleg Kulik'in imzalı bir fotoğrafı, tıpkı basımlar gibi. O tarihlerde sergiyi düzenleyen Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin sabit bir mekânı olmadığı için, işleri toplama, değerlendirme, depolama ve sergileme dört farklı alanda gerçekleştirilmişti ve bu taşınmalar sırasında poşet dağıldı, bazı parçalar bulunamadı ve dolayısıyla iş sergilenemedi. Sergide, bir zamanlar bu işin gerçekleştiğini belgeleyen tek kanıt AKM Galerisi'nin duvarında asılı polis tutanağıydı.

Aynı dizinin ikinci ve bence en önemli çalışması, üzerinde Türkçe/İngilizce “Çağdaş Sanat Müzesi” yazılı, sarı/siyah yönlendirme tabelasıydı. Müze, tarihi eser, arkeolojik alan gibi yerleri işaretleyen bu standart tabelanın İstanbul'un merkezinde Taksim'e yerleştirilmesiyle iş anlamını buldu. Çünkü, ne tabelanın işaretlediği yönde, ne de bu kentte böyle bir çağdaş sanat



Genco Gülan, *Çağdaş Sanat Müzesi Projesi*, 1998

müzesi yoktu. Ve sanırım tabelanın Taksim'de asılı kaldığı bir gün içinde, bu kente ya da sanata yabancı olan pek çok kişi, çağdaş sanat müzesine ulaşmak gibi sonuçsuz bir çabaya girmiş olabilir. Bu işi bence bu denli önemli kılan, aslında yok olan bir şeyin var olduğunu ileri sürmesi, kavramı sanal boyuta çekmesi ve yaptığı espri bazında, bir örneğini Rauschenberg'in Iris Clert'in portresi olduğunu iddia ettiği telgraf metninde görebildiğimiz bir içeriğe sahip olmasıdır. Hatta fazladan bir de ironi içerdiği söylenebilir.



Çağdaş sanat müzesinin sanal düzlemde var olduğunu iyice netleştiren bu işten sonra Genco Gülan, yine Taksim için, ancak daha kalıcı bir iş tasarladı. Çünkü bir önceki tabelanın montajını yaparken hiç kimse ne yaptığını sormadığı gibi, hiçbir kurumdan da izin alması gerekmemişti. Bu kez Taksim’de zaten var olan ilan panolarının kullanılmasına izin vermesi gereken kurumdan hiçbir tepki gelmedi. Gösterilen ilgisizlik bir sosyal araştırmanın konusu olabilecek boyuttaydı.

Bu dizinin izleyiciyle buluşan son parçası 1998 yılının Genç Etkinliği için hazırlandı. Üzerlerinde Çağdaş Sanat Müzesi yazılı sekiz sarı levha, TÜYAP sergi salonunun girişinden başlayarak, aynı aksta dört bölümde kullanıldı. Bu levhaların düzenleniş biçimi, izleyiciyi önce alt salona, oradan tekrar üst kata yönlendiriyor ve sonuçta hiçbir yerde olmadığı kesinleşen müze, bir kez daha sanal ortamda varlık kazanıyordu.

Kendisi var olmayan fakat tüm göstergeleri ortalığa dağılmış bir müze... Genco Gülan, iki yıl süreyle, çeşitli platformlarda bu müzeyi “varmış gibi” göstererek, ilgilenenleri hoş ve aynı oranda ironik bir oyuna davet etti. Ancak proje tamamlandı ve dizi sonuçlandı. Yine de, Genco Gülan’ın

kartvizitinde gördüğüm şu not, müzenin bu kez farklı bir adrese taşındığını gösteriyor.

—Nilgün Özayten

“Genco Gülan’ın Çağdaş Sanat Müzesi”, *Arredamento Mimarlık*, Temmuz-Ağustos 1999, no: 116, s. 136-138.



# NİLGÜN ÖZAYTEN ÖZGEÇMİŞ

## ÖĞRENİM

- 1975-1979 Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü (Lisans), Ankara
- 1980-1984 Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü (Yüksek lisans), Ankara  
Tez: “Batı’da Ekspresyonizm ve Türkiye’de Dışavurumcu Eğilimler”
- 1987-1992 İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü (Doktora), İstanbul  
Tez: “Batı’da Objeler Sanatı / Kavramsal Sanat Post Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”
- 1992 Almanya, Düsseldorf Goethe Enstitüsü bursu

## KÜLTÜR BAKANLIĞI’NDAKİ GÖREVLER

- 1979-1984 Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Görsel Sanatlar Şb. Md. Yrd. (yurtiçi ve yurtdışı sergi organizasyonları, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi kuruluş çalışmaları)

- 1984-1985 Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Sergi ve Araştırma Şb. Md. Yrd. (teşhir ve korumaya yönelik müzecilik çalışmaları, müze galerilerinin yönetimi)
- 1985-2000 İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galeri Şb. Md. (galeri yönetimi)

## ELEŞTİRİ, MAKALE VE ÇEVİRİLER

- Gazete: *Cumhuriyet*
- Dergiler: *Hürriyet Gösteri, Kalın, Koridor, Arredamento Dekorasyon, Tasarım, AND-Journal of Art and Education (İngiltere), Texnh Art (Yunanistan)*

## KATALOGLAR

- II. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu
- Maçka Sanat Galerisi Yayınları
- Urart Sanat Galerisi Yayınları
- İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
- M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Etkinlikleri Yayınları
- *Europäische Werkstatt Ruhrgebiet’ 91* Kataloğu



## ANSİKLOPEDİLER

- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayını, 3 cilt, 1997  
(Kavramsal Sanat, Enstalasyon ve Performans ile ilgili maddeler)

## SERGİ ORGANİZASYONLARI

- *I. Devlet Fotoğraf Sergisi*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 1984
- *II. Uluslararası İstanbul Bienali, Genç Kuşak Sergisi*, AKM, 1989
- *İstanbul*, AKM, 1993
- *Sanat: Kurgu Yaşam*, URART, 1995
- *XAMPLE III*, Darmstadt Hessisches Landesmuseum, Frankfurt, Almanya, 1996

## SEÇİCİ KURUL VE DANIŞMA KURULU ÜYELİKLERİ

- *III. Uluslararası İstanbul Bienali Danışma Kurulu Üyeliği*, 1992
- *11. Esbank Yarışması Seçici Kurul Üyeliği*, 1994
- *17. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Seçici Kurul Üyeliği*, 1996
- *19. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Seçici Kurul Üyeliği*, 1998

## PANEL, KONFERANS VE SEMPOZYUMLAR

- *I. Kültür Şurası (düzenleyici)*, Ankara, 1982
- *Sanatta Yaygın Eğitim Sempozyumu (düzenleyici)* Ankara, 1984
- *Sosyal Demokrat Halkçı Parti Kültür Kurultayı İstanbul*, 1991

- “Nesne Sanatı / Enstalasyon / Kavramsal Sanat” Konferansı, Çukurova Üniversitesi, Adana, 1997
- “Türkiye’de Nesne Sanatı ve Kavramsal Sanat” Konferansı,
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Frankfurt Almanya, 1996

## YÖNETİCİLİĞİ DÖNEMİNDE AKM SANAT GALERİSİ’NDE DÜZENLENEN SERGİLERDEN SEÇMELER

- *Japonya Haftası Sergisi*, 1986
- *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, 1986
- *Henry Moore ve İngiliz Heykelinin 40. Yılı*, 1986



Cengiz Çekil, *Düzenleme No: 4*, 1986 (*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*)

- *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, 1987
- *Çağdaş Sovyet Sanatı*, 1987



*Türk Resminde Modernleşme Süreci, 1987 (Galeri Baraz arşivi)*

- *Türk Resminde Modernleşme Süreci, 1987*
- *Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız, 1987*



*Türk Resminde Modernleşme Süreci, 1987 (Galeri Baraz arşivi)*



*Türk Resminde Modernleşme Süreci, 1987 (Galeri Baraz arşivi)*



*Ayşe Erkmen, Taklit II/Imitation II, 1987 (Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi)*



Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız, 1987 (Galeri Baraz arşivi)

- *Kağıt Üzerinde Yeni Çalışmalar*, 1988
- *İç Manzaralar*, 1988



Bedri Baykam, *İç Manzaralar Serisi*, 1988

- *Polyphonie ve Güç*, 1988
- *Pentimentolar*, 1988
- *Mehmet Güleriyüz Retrospektifi*, 1988
- *Hanna Frenzel Performansı*, 1989
- *10 Sanatçı 10 İş: A*, 1989
- *Zahit Büyükişleyen Sergisi*, 1989
- *Sabri Berkel Retrospektifi*, 1989
- *Hava-Su-Toprak-Ateş*, 1989
- *II. Uluslararası İstanbul Bienali Genç Kuşak Sergisi*, 1989



*10 Sanatçı 10 İş: A*, 1989

- *Güngör Taner Sergisi*, 1990
- *Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl*, 1990
- *Ernst Barlach Baskı Resimleri*, 1990
- *Bihrat Mavitan Sergisi*, 1990
- *10 Sanatçı 10 İş: B*, 1990
- *555K*, 1990
- *İngiliz Pop Sanatı-80'li Yıllar*, 1990





Güngör Taner Sergisi, 1990 (Galeri Baraz arşivi)



Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl, 1990 (Galeri Baraz arşivi)



Bedri Baykam, 555K, 1990



Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl, 1990 (Galeri Baraz arşivi)

- *İz*, 1991
- *Cries and Whispers*, 1992
- *Peepshow*, 1992
- *Hakan Onur Sergisi*, 1992
- *Video Sanatı Almanya Katkısı (1976-1990)*, 1992
- *Hollanda Grafik Tasarımının 100 Yılı*, 1992
- *New York – İstanbul*, 1992
- *10 Sanatçı, 10 İş: C*, 1992
- *Azade Köker Heykel Sergisi*, 1992



*10 Sanatçı 10 İş: C*, 1992



*10 Sanatçı 10 İş: C*, 1992



*Hakan Onur Sergisi*, 1992 (Galeri Baraz arşivi)





New York-İstanbul, 1992 (Galeri Baraz arşivi)



New York-İstanbul, 1992 (Galeri Baraz arşivi)



New York-İstanbul, 1992 (Galeri Baraz arşivi)



New York-İstanbul, 1992 (Galeri Baraz arşivi)

- *Duvarlar*, 1993
- *Cihat Aral Resim Sergisi*, 1993
- *XAMPLE II- Disiplinlerarası Sanat*, 1993 - 1994
- *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi*, 1993
- *Franz Erhard Walter*, 1993
- *İstanbul sergisi*, 1993
- *Bir Yüzün Diğer Yüzü*, 1993



Şükrü Karakuş Sergisi, 1993 (Galeri Baraz arşivi)



*Bir Yüzün Diğer Yüzü*, 1993

- *Şükrü Karakuş Sergisi*, 1993
- *Rinaldo Hopf Sergisi*, 1994
- *Diyaloglar*, 1996
- *Fluxus*, 1995
- *I. Performans Günleri*, 1996
- *Günümüz Sanatçıları 18. İstanbul Sergisi*, 1997
- *ARADA*, 1997
- *IN' MEDIAS RES Berlin*, 1997
- *68'li Yıllar*, 1997
- *Bir Küçük Aslancık Varmış*, 1997
- *Suret*, 1998
- *Kerteriz*, 1998
- *Türk Resminde Soyut Eğilimler*, 1998



*Türk Resminde Soyut Eğilimler, 1998 (Galeri Baraz arşivi)*



*Türk Resminde Soyut Eğilimler, 1998 (Galeri Baraz arşivi)*

TEŞEKKÜRLER

SERHAT ARIKAN, SELEN ATAÇ, SANAT TANIMI TOPLULUĞU (STT),  
ZAHİT BÜYÜKİŞLEYEN, RABİA ÇAPA, CENGİZ ÇEKİL, ESENGÜL ÇELİK,  
AYŞE ERKMEN, GÜNEŞ FORTA, GALERİ BARAZ, GENCO GÜLAN, MUSTAFA  
HAZNECİ, GÜLSÜN KARAMUSTAFA, AYŞE KÖKLÜ, BERAL MADRA, BİHRAT  
MAVİTAN, AHMET ÖKTEM, ERGÜL ÖZKUTAN, İSMAİL SARAY, SARKİS,  
NAZİF TOPÇUOĞLU, SEYHUN TOPUZ, CEYLAN TORAMAN, IŞIK ZAKUTO



2013 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-9944-731-31-7



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.

Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi, hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün korunması şartıyla kullanılabilir.

Araştırma ve yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma)

Düzeltili: Özge Açıkkol

Tasarım: Project Projects

Uygulama: Gülsüm Kekeç, Dilek Turan

Arşiv asistanı: Esra Eldem

Öneri/düzeltili gönderimleri

ve iş birliğı teklifleri için:

[eyayin@saltonline.org](mailto:eyayin@saltonline.org)

SALT

Bankalar Caddesi 11

Karaköy 34420 İstanbul

[saltonline.org](http://saltonline.org)

