

MÜTEVAZI BİR MİRAS

BATI'DA OBJE SANATI/
KAVRAMSAL SANAT/
POST-KAVRAMSAL SANAT VE
TÜRKİYE'DE 1965-1992
YILLARI ARASINDAKİ
BENZER EĞİLİMLER

(DOKTORA TEZİ)

1992 TARİHLİ BU DOKTORA TEZİ NİLGÜN ÖZAYTEN TARAFINDAN,
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI'NDA,
PROF. DR. NURHAN ATASOY'UN DANIŞMANLIĞINDA HAZIRLANMIŞTIR.

İÇİNDEKİLER

4

ÖNSÖZ

6

GİRİŞ

17

BATI'DA MODERNİST VE
POST-MODERNİST DÖNEMLERDE OBJE SANATI/
KAVRAMSAL SANAT/
POST-KAVRAMSAL SANAT

82

TÜRKİYE'DE OBJE SANATI/
KAVRAMSAL SANAT/
POST-KAVRAMSAL SANAT

190

SONUÇ

193

YARARLANILAN KAYNAKLAR

200

ÖZET

203

EKLER

ÖNSÖZ

Çağımızda resim ve heykel gibi formalist sanatlara karşıt ve alternatif olan Obje Sanatı, Kavramsal Sanat ve Post-Kavramsal Sanat'ı Batı ülkeleri ve Türkiye kapsamında inceleyen bu çalışma, henüz sonuçlanmamış bir süreci konu almaktadır. Yaşanmakta olan bir dönemi araştırmanın güçlükleri kadar avantajları da vardır ki, bu çalışma sırasında her ikisiyle de karşılaştım. Güçlükleri özellikle Türkiye için konu ile ilgili fazlaca yayın, araştırma ve yorum olmaması; avantajları ise, dönemi gözlemek, yaşamak ve sanatçılarla birçok etkinlikte birlikte olabilmektir.

Bu alanı tez konusu olarak belirlememin bir nedeni kendi bilgi eksikliği giderme isteği, bir diğer nedeni de, çoğu kez resim ve heykel gibi kalıcılığı olmayan, sergilendikten sonra dağıtılan bu tür işleri belgelemede, bu dönemle ilgili bir arşiv oluşturmada yarar görmemdi. Gerek doküman toplarken, gerek Türkiye'de bu alanda

oluşturulmuş işlerden bir dia pozitif arşivi yaparken çok zengin verilerle karşılaştım. Toplanan dokümanların bolluğu, açılan sergilerin sayısı ve niteliği beklemediğim ölçülerdeydi ve bunun sonucu tez, kapsam olarak isteğim dışında genişledi. Ancak sonuç, yani Türk sanatçılarının bu sanat türlerinde özgün işler ürettiklerini ve dünya sanatı paralelinde bir düzeye ulaştıklarını gözlebilmek sevindiriciydi.

Burada öncelikle teşekkür etmek istediğim kişi, günümüz sanatını, henüz yaşanmakta olan bir süreci tez konusu alma isteğimi içtenlikle kabul eden, her aşamada ilgi ve desteğini gördüğüm ve tezin yönetimini üstlenen değerli hocam Prof. Dr. Nurhan Atasoy'dur.

Çalışmam sırasında, Türkiye'de ve Türkiye dışında yaşayan ve bu tez kapsamına giren bütün sanatçılardan yardım gördüm. Sözü ettiğim bu sanatçılar, galerilerinde bu tür sergilere yer veren galericiler, yakın geçmişte ve günümüzde bu



etkinlikleri düzenleyen kurumların yöneticileri,
bu alanda yazılar yazan birkaç eleştirmen, arşivle-
rindeki her malzemeyi benimle paylaştılar ki, bu
konuda hepsine teşekkür borçluyum.

—Nilgün Özayten



GİRİŞ

Türkiye’deki üniversitelerde Sanat Tarihi bölümleri programlarında ağırlıkla geçmiş dönemlerin sanatına yer verirken, günümüz sanatının öğretilmesi, izlenmesi ve araştırılması yeterince özen-
dirilmeyen bir konudur. Bugün dünyanın sanat merkezlerinde sanatı yalnız sanatçılar oluştur-
muyor. Sanatçılar, sanat tarihçiler, sanat kuram-
cıları, eleştirmenler, galeri ve müzeler, sergi
yapımcıları yaşanan günü yorumlarken yakın
geleceğin sanatını birlikte tasarlıyorlar.

Bir anlamda sanatı yönlendirenler, geçmişin
bilgi ve birikimini günümüze taşıyıp, yaşadığı
anın olguları ile birleştirenler ve yeni sanatsal
kavramların varlığından ilk söz edebilenler sanat
tarihi kökenli çağdaş sanat uzmanlarıdır. Pek
çok ülkede, çağdaş sanat müzelerinin, galerile-
rin başında ya da danışma kurullarında görev
alan, uluslararası sergi, bienal, trienal türünden
etkinliklerin organizasyonunu üstlenen, artık
neredeyse izlenmesi mümkün olmayan çokluk-
taki kitap ve sergi kataloglarını yazan, sanata
yatırım yapanları (sponsorları) danışman olarak

yönlendiren ve son olarak yayın organlarında kit-
lelerin konuya ilgisini çekenler çoğunlukla sanat
tarihçilerdir. Kuşkusuz sanat tarihi birikimini
sanat felsefesi ve sanat sosyolojisi ile besleyip,
geliştiren de sanat tarihçilerdir. Türkiye’de ise,
sanat tarihçilerin yeterince günümüz sanatına
eğildiklerini, kendilerine araştırma ve çalışma
alanı olarak bu ortamı seçtiklerini ya da yukarıda
sözü edilen türde sanat etkinliklerine katkıla-
rının olduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür.
Kanımca, üniversitelerin sanat tarihi bölümlerini
çağdaş sanat ortamını yönlendiren kurumlar ara-
sında düşünmek, bu ilgi eksikliğini giderebileceği
gibi, zaman içinde sanat tarihi kurumlarının ya
da sanat tarihçilerin yaşanan sanata katkıların-
dan da söz edilebilecektir.



AMAÇ

Bu teze başlarken ilk amacım, Türkiye’de 1965’li yıllarda ilk örnekleri verilen, 1980’lerde oldukça yaygınlaşan resim ve heykel dışı işleri, yani burada *Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat* başlıkları altında adlandırdığım işleri, tarihsel bir gelişim içinde vermek ve başaramadığım ölçüde başlangıçtan bugüne yapılan işlerden bir dia arşivi oluşturmaktır. Türkiye’de bu tür işler henüz müzelere ve özel koleksiyonlara girmediğinden, yapılan iş, sanatçısı tarafından sergi sonrası zorunlu olarak bozulur veya dağıtılmış biçimiyle atölyelerde saklanır. Eğer bunlar sergileme sırasında da belgelenmemiş ise, bir anlamda konu üzerinde çalışmak olanaksızlaşır. Resim ve heykel sanatlarımızın bile toplu bir arşivin olmadığına bilen ve bunun en fazla sıkıntısını çeken bir kuşaktan olmamın yanı sıra, ilgi duyduğum konuyu tez olarak almak ve arşiv oluşturmak konusunda farklı bir avantajım da vardı. Bu sanatın oldukça yaygınlaştığı 1985 sonrası, İstanbul’da düzenlenen toplu ya da kişisel sergilerin birçoğu, yöneticisi olduğum Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde gerçekleşti. Biraz da, 1989 yılında çeşitli ülkeleri dolaşan *Kavramsal Sanata Bir Bakış* adlı retrospektif nitelikli serginin

tasarımcılarından Michael Asher’in “Bir analizin açıklığına yardım edecek ve tarihin oluşturulmasıyla ilgili bazı temel soruların sorulmasına uygun zemini oluşturacak ortak deneyimler ve taze bellekler varken, tarihsel değerlendirmeler hızlandırılmalıdır” sözlerinin de etkisiyle, henüz yaşamakta olduğumuz bir sanat sürecini araştırmama konu almaktan çekinmedim.¹

¹ Claude Gintz, “Notes on an Exhibition Project”, *L’art conceptuel: Une perspective* (katalog), Paris-Musées, Société des Amis du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, s. 20.

KAPSAM

Yukarıda, bu araştırmaya başlarken ilk amacımın Türkiye’de 1965’ten günümüze *Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat* örneklerini tarihsel bir gelişim içinde vermek olduğunu belirtmiştim. Ancak çalışmalarım bir ölçüde ilerlediğinde bunun yeterli olmadığına inandım. İşe öncelikle tanımlarla başlamak gerekiyordu. Çünkü, bu sanatların başlangıç yeri Batılı ülkelerdi ve çok sayıda kitabın tümü, yabancı dilde yayınlardı. Türkiye’de yayın olarak bu alanlara ilgi, ancak 1978’de Sanat Tanımı Topluluğu etkinliklerine başlayınca oluşmuştu. Benim saptayabildiğim ilk Türkçe yayın, bu topluluğun 1980’de

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı sergi sırasında çıkarılan, Kavramsal Sanat'ın ana metinlerinden çevirileri ve topluluğun üyelerinden Şükrü Aysan'ın uzunca bir yazısını kapsayan *Sanat Olarak Betik* adlı kitap oldu. 1970'ten itibaren Füsün Onur ve Şükrü Aysan'ın sergileri, ilki 1977'de düzenlenen *Yeni Eğilimler* sergileri ve ardından *Sanat Tanımı Topluluğu* sergileri, sanat dergilerinin ilk kez konuya ilgi duymalarını ve bazı yazıların yayınlanmasını sağladı. Dönemin eleştirmenleri bu sanatlar konusunda, bilgi açısından sanatçılardan daha az donanımlıydılar ve sanatçılar çoğu kez yazdıkları yazılarla izleyici ve okuyucuyu aydınlatmak görevini de üstlendiler. 80'li yıllarda açılan sergi sayısındaki artışla bağlantılı olarak sanat yazarlarının da konuya ilgisinin arttığı söylenebilir. Bu yıllarda konuya ilgiyi arttıran özellikle *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri oldu. Konu ile ilgili ikinci kitap 1984 tarihli ve yine Sanat Tanımı Topluluğu yayınydı. Tümünüyle Marcel Duchamp'ı konu alan bu kitaptan sonra günümüze dek orijinal ya da çeviri herhangi bir kitap yayınlanmadı. Kitap sayısındaki azlığa karşın 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında gazeteler, sanat dergileri ve özellikle sergi katalogları oldukça kapsamlı ve doyurucu yazılarla kitap alanındaki boşluğu gidermeye

çalıştılar. Tüm bu yayınlarla ilgili daha kapsamlı bilgiler tezin ileriki bölümlerinde verilecekse de, burada değinmek istediğim var olan yayınları araştırdıktan sonra tezin içeriğini yalnızca Türkiye ile sınırlı tutmayıp, bu sanatların tanımını ve Batı'daki gelişimlerini de tez kapsamına almamın zorunlu olduğudur.

TANIMLAR VE TERİNOLOJİ

Teze Batı'daki gelişim ve tanımlarla başlama zorunluluğu, hemen ardından oldukça karmaşık ve Batı'da bile yeterince açıklık kazanmamış bir terminolojik yapıyı çözmemi gerektirdi. Konu ile ilgisi olanlara daha tezin başlığında çelişkili gelebilecek bir ifade var. Bu çelişkili ifade; Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat gibi birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt iki türün bir arada konu başlığı olarak verilmesidir. Ancak çelişkili gibi bir izlenim uyandıran bu durum, tez içinde en çok tartışılan konulardan biridir ve kanımca oldukça açıklık kazanmıştır. Burada kısaca getirebileceğim açıklama, Obje ve Kavramsal Sanat gibi iki farklı türün birleşerek günümüz Post-Kavramsal Sanatı'nı oluşturduğudur. Tez boyunca terminoloji konusunda karşılaşılan güçlükler, yaşadığı günün sanatını irdeleyen pek çok yazar ve sanat

tarihçinin sıkça karşılaştığı türden. Türkiye’de olduğu gibi Batı sanat dünyasında da birçok yazar “gaf” yapma korkusuyla kesin adlandırmalar yapmaktan kaçınıyor. Ve her şeyden öte, bir tek “iş” o denli çok ana başlık altında, hem de hiçbir yanlış anlam içermeyen anılabiliyor ki, bu alanda bir karmaşa oluşmaması olanaksız.

Bu tezde, çokça söz edilecek terimleri sıralayarak bir örnekleme yapabiliriz: *Ready-Made* (Hazır Yapım), *Work* (İş/Yapıt), *Installation* (Yerleştirme/Alan-Kurgu)², *Object Installation* (Objeye Yerleştirme), *Object Art* (Nesne/Objeye Sanatı), *Post Object Art* (Objeye Sanatı Sonrası, ancak daha kesin içerdiği anlam: Objeye Sonrası Sanat, Objesiz Sanat), *Conceptual Art* (Kavramsal Sanat), *Post Conceptual Art* (Post Kavramsal Sanat ya da Kavramsal Sanat Sonrası), *Post Modernism* (Modernizm Sonrası) gibi.

Örneklemede ise, genç Alman sanatçı Ingo Günther’in bir işi kullanılabilir. Aynı iş, hem hazır yapım, hem objeye sanatı, hem yerleştirme, hem post-kavramsal hem de postmodernist olarak adlandırılabilir ve bunlardan hiçbirisi de yanlış bir adlandırma

olmaz. Hatta Günther işinde video kullanmış ise ki çokça kullanır, bu durumda diğerlerine ek olarak *Video Art* (Video Sanatı) kapsamına da girer aynı iş. Bu ve bunun gibi çoğaltılabilecek pek çok örnekle, bu konudaki terminolojinin çeşitliliği, bir anlamda zenginliği, ancak bir o kadar da yaşanan karmaşa ve kararsızlık yansıtılabilir.

Ancak, yukarıda sıraladığım bu çok sayıda terimi birleştirip, bu tür sanatlara ortak bir ad vermeye çalışmak ve onu resim ve heykelin karşısına üçüncü bir türün adı olarak çıkarmak, ya da bunu yapmaya zorlanmak bugün için yanlışlıklara ve kavram karmaşasına neden olmaktadır. Bugün pek çok yazar ya da sanatçı tarafından kabul gören en geçerli ve genel adlandırma “Kavramsal Sanat” başlığı ise de, buna itiraz edenlerin başında 1960’ların Kavramsal sanatçıları ve onların sözcüleri gelir. Ayrıca, bu işlerin hepsini Kavramsal Sanat ana başlığı altında toplamak, en azından Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkış nedenini yeterince bilmemek olur. Yalnızca Objeye Sanatı olarak adlandırmak ise, bu kez Kavramsal Sanat’ın varlığını yadsımak oluyor ki, bu ve benzer sorular tez içinde detaylı üzerinde durulan çelişki ve açmazlardandır. Kanımca yapılabilecek olan, ortak bir ad oluşturma

² *Installation* yerine “Alan Kurgu” tanımını Maçka Sanat Galerisi sergisi (1988) broşüründe Ergül Özkutan kullanmıştı. Yerinde bir tanımlama olarak görüyorum. Bkz. Ergül Özkutan, *Installation* No: 2, Maçka Sanat Galerisi Yayını, Mart 1988.



konusunda zorlanmadan, çağın içinde birbiriyle etkileşim halinde olan çoğulcu sanat anlayışını kabullenmektir.

BATI'DAKİ GELİŞİM VE SINIFLANDIRMA

Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat söz konusu olduğunda, öncülük onuru her zaman tek bir sanatçıya verilmiştir: Marcel Duchamp ve onun *ready-made*'leri. Duchamp gerçekten çağın sanatında, hatta bu süreci önceki çağları da içine alacak şekilde genişlettiğimizde tüm sanat tarihinde dönüm noktası olan son derece önemli bir kişiliktir ve izleyenleri çoğaldıkça bu önem de artmaktadır. 1992 Mayıs'ında Bedri Baykam'ın dünya sanatının günümüzdeki durumunu konu alan bir konferansına "Post-Duchamp Krizi" başlığını vermesi, özellikle bu başlık içindeki "kriz" kelimesi, günümüz sanatını yakından izleyenler için tam yerini bulmuş bir tanımdır ve çağın başında 1910'lu yıllarda etkin olan Duchamp'ın, 60'lı yıllarda Kavramsal sanatçılarla tekrar gündeme gelen, hiç kesintisiz 90'lı yıllara kadar süren ve günümüzde Post-Kavramsal işlerle gerçekten bir krize dönüşen etkisinin kanıtıdır.³ Bu etkiyi kriz olarak nitelemek Bedri Baykam'a ait olsa da, tüm kaynaklar Duchamp'ı tartışmasız öncü

olarak kabul ederler ve dolaşısıyla işin içine Dadaistler de karışır. Ardından 1960'larda Fluxus sanatçıları, sergileri ve performanslarıyla o güne dek yapılanlara yeni bir boyut kazandırırılar. 60 ve 70'ler arası dönem ise, sanatın özünde köklü bir değişim oluşturan ve Duchamp'a çok şey borçlu olan Kavramsal sanatçıların dünyayı şaşırttığı dönemdir. Tez boyunca 60'ların önemi birçok bölümde vurgulanacaktır. Çünkü yalnızca buraya kadar söz ettiğim Fluxus ya da Kavramsal Sanat değil, konu ile ilgisi nedeniyle sık sık değineceğim Minimalizm, *Land Art*, Performans, *Process Art*, *Video Art*, *Arte Povera* hep 1960'larda ortaya çıkan ve diğerleriyle birlikte oluşturdukları sentezle günümüzün Post-Kavramsal Sanatı'na temel olan sanat türleri ve akımlarıdır.

60'ların bir diğer önemi ise, yirminci yüzyıl sanatında Modernist dönemin kapanıp, Postmodern dönemin başladığı yıllar olmasıdır. Postmodernizm sanatın her alanını kapsadığından konumuzla bir ölçüde ilgili olsa da, Modernizm ya da Formalizm ve bunların kuramcısı Clement Greenberg ve onun estetik teorisi "karşıtlık" açısından konuyla çok daha yakından

³ Bedri Baykam, "Post-Duchamp Krizi" konferansı, İstanbul, 22 Mayıs 1992.

ilişkilidir. Çünkü Kavramsal Sanat’ın kendi ilke-
lerini ortaya koyarken yıkmaya, yok etme uğraşı
verdiği başlıca görüş, Greenberg’ün Modernizm
kuramı olmuştur. Greenberg formalizmi (biçimci
sanat) savunur, Kavramsal Sanat formu ortadan
kaldırmayı amaçlar. Greenberg malzemeyi örne-
ğin boyayı öne çıkarır, Kavramsal Sanat değil
boya, resim, sanatta nesneyi yadsır. Bu ve benzeri
karşıtlıklar da tezde değinilecek konular arasında
yer alıyor.

Yazının başında bu tezde görsel sanatla-
rın geleneksel türleri olan Resim ve Heykel’in
dışında kalan işlerden söz edileceği belirtilmişti.
Bugün Batı’da, hatta son yıllarda giderek artan bir
yoğunlukta bizde de, sanat pazarının değer ölçüt-
lerini oluşturan müzelerde (bizde çağdaş sanat
müzesi olmadığı için bu iddia geçersiz), galeri-
lerde, konulu toplu sergilerde, sanat yayınlarında
ve özellikle bienallerde artık görmekten sıkıldığımı-
z, birçoklukla Post-Kavramsal işler üretiliyorsa
da, kuşkusuz resim ve heykel varlıklarını sürdür-
üyorlar. Ancak, özellikle resmin varlığını sürdür-
mesi, eski akımların başına “neo” kelimesi ekle-
yerek, hep modern dönemin akımlarının yeniden
gündeme getirilmesi şeklinde oldu. Modernist
dönem sonrası resimde hiçbir yeni tavrardan,

avangart çıkıştan söz edilemeyeceği bir gerçektir.
“Çağımız sanatı resim alanında Greenberg ile son
sözünü söyledi” diyebilmek için, çağın sonlarına
yaklaştığımız şu günlerde zamanın erken olduğu
düşünülemez. Olsa olsa Postmodern resim, çağı
kapatacaktır. Heykel ise, form arayışlarıyla var-
lığını her ne kadar tek başına sürdürse de, üç
boyutlu özelliğinden dolayı, birçok örnekte “çok
boyutlu işler” olarak da adlandırılan obje sana-
tına yaklaşmış, bir anlamda onun içinde erimiş,
onunla kaynaşmış, onun malzemesi olmuş, ya
da tam tersi obje sanatı heykelden çok şey almış-
tır. Bu nedenle, alıntılar ve karşıtlıklar açısından
tezde, resim ve heykelden objeye ve Kavramsal
Sanat’a geçiş üzerinde de durulacaktır.

Buraya kadar olan bölüm, yani Batı’da Obje
Sanatı/Kavramsal Sanat ilerdeki bölümlerde
tarihsel gelişimleri içinde tanımlanırken, bu
sanatların sözcülerinden, kuramcılarından,
sanatçılarından ve bu tür işlere yer veren önemli
sergilerden de söz edilecektir. Kuşkusuz her şeyin
birleşip, düğümlendiği Post-Kavramsal Sanat yine
benzer ölçütlerle değerlendirilecektir. Ancak, Batı
ile ilgili bölümde söz etmek istediğim bir konu
daha var ki, bu tarihsel sınıflandırma ile ilgili.
Tezde kendi çalışmalarım sonucu oluşturduğum

4 René Block, "Certain Relations in 20th Century Art", *Art is Easy - 8th Biennale of Sydney 1990* (katalog), The Museum of Contemporary Art, Sydney, 1990, s. 17.

sınıflandırma; yani Batı'da 1960'lardan bugüne dek geçen süre içinde araştırmama konu olan işler üç ana başlık altında: Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat sıralaması ve sınıflandırması ile verilirken,

benimkine oldukça yakın bir sınıflandırma ile karşılaştım. 1990, 8. Sydney Bienali yöneticisi ve ünlü galerici René Block, temasını *Ready-Made* olarak belirlediği bienal katalogunda benzer bir sınıflandırma yapıyor, hatta içe içe geçmiş daireler çizerek konu kapsamındaki sanatçıları üç ayrı kuşak olarak sınıflıyordu. 1. kuşak (ya da kendi deyimiyle dalga) Duchamp kuşağı, 2. kuşak ağır-lıkla Kavramsal sanatçılar ve Beuys gibi 60'ların benzer eğilimli sanatçıları ve 3. kuşak günümüzde Post-Kavramsal olarak anılan sanatçılardı.⁴ Bu karmaşık ortamda benzer bir sınıflandırma ile karşılaşmak sevindiriciydi.

TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİM

Türkiye ile ilgili bölümde öncelikle yapmak istediğim açıklama tarihlendirme ile ilgilidir. Önceleri Türkiye'deki etkinliklere başlangıç alınacak tarihi belirlemekte bazı kuşaklarım

oldu. Çünkü Türkiye'de resim ve heykelden Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat'a geçiş, Batı'da olduğu gibi sanatçıların ortak ilgisiyle oluşmamıştı. 1960'lardan tek isim Altan Gürman'dı. Bir tek isim için tüm 60'lı yılları konu kapsamına almak, bir anlamda "bu işler Türkiye'de de Batı ile aynı yıllarda başladı" demek oluyordu ki, bu iddia yanlış sonuçlar doğurabilirdi. Dönemi, bu alandaki örneklerin çoğalmaya başladığı 1970'lerden başlatmak ise, Türkiye'de Obje Sanatı'na öncü olan en önemli ismi konu kapsamı dışında bırakmak olurdu. Sonuçta yaşadığı süre içerisindeki uygulamalarında yüzeyden hiç kopmasa da, Altan Gürman'ın Türkiye'de boyasal resimden uzaklaşıp, malzeme/obje denemelerine girişen ilk sanatçı olma ayrıcalığını her zaman koruyacağına inanarak, Türkiye'deki başlangıcı 1965 olarak belirledim. Ayrıca, Altan Gürman'ın ileride uygulamak üzere 1965-66 yıllarında kareli defterine büyük bir titizlikle çizdiği projeler, tasarımlar eğer gerçekleşebilseydi, kuşkusuz obje yerleştirme türünde de Türkiye'de ilk örnekleri veren sanatçı yine o olacaktı.⁵

5 Bu tasarımlar için *Koridor* dergisi tarafından aslına uygun olarak 80 adet çoğaltılan Altan Gürman'ın not defteri kaynak gösterilebilir. Bkz. Altan Gürman-Tasarımlar 1965-66, *Koridor* dergisinin 2. sayısına ek, İstanbul, 1990.



Altan Gürman'ın ardından 1970'li yıllar dört önemli çıkışa sahne oldu. Bunlardan ilki, Füsün Onur'un, başlangıçta heykelin sınırlarını zorladığı, zamanla doğrudan hazır yapıma da kendi ürettiği objelere geçişiyle, 1970'ten itibaren hemen her yıl Taksim Belediyesi Sanat Galerisi'nde düzenlediği sergilerdir. İkinci kişisel çıkış, Şükrü Aysan'ın resimde yanılısamayı, yüzeysel imgeyi, giderek pentürü ve sonuçta genel olarak resmi yadsıdığı, onun yerine tuval bezini “maddesel” bir varlık olarak ortaya sürdüğü işleridir. Şükrü Aysan, resmi ve genel olarak sanatı sorguladığı bu kişisel etkinliklerin yanı sıra, 70'lerin diğer iki önemli çıkışına da öncülük etmiştir. Bunlar: ilki 1970'de düzenlenen *Yeni Eğilimler* sergilerinin başlaması ve 1978'de üyeleri arasında kendisinin de bulunduğu Sanat Tanımı Topluluğu'nun kuruluşudur. Bu alanda ilk gruplaşma eğilimi olarak niteleyebileceğimiz Sanat Tanımı Topluluğu; sergileri, manifesto türü yazıları, izleyiciyi bilgilendirmek amacıyla yayınladığı kitapları ve betikleri ile o güne dek sanat ortamımızda hiç tartışılmayan konuları gündeme getirmiş ve ayrıcalıklı bir konuma yerleşmiştir. 70'li yıllar boyunca yapılanlar, o günün ortamında ne coşkuyla karşılandı, ne de reddedildi. Daha çok bilgisizliğin verdiği bir çekingenlikle

sessiz ve tepkisiz kalındı. Ancak, tüm bu etkinliklerin izleyici ve sanat yazarlarını olmasa da, sanatçıları cesaretlendiren bir etkisi oldu ve hemen o yıllarda düzenlenen 2. *Yeni Eğilimler* sergisinde ve onu ikişer yıl arayla izleyen diğerlerinde, obje yerleştirme ve kavramsal nitelikli işlerin sayısında önemli ölçüde artış görüldü.

1980-1990 arası dönem Türkiye'de bu tür etkinliklerin hızla yaygınlaştığı yıllardır. Ancak hızla yaygınlaşmaktan kastedilen sanatçıların arasındaki ilginin artışı anlamındadır. Yoksa galericilerin ve izleyicilerin Objeye Sanatı ve Kavramsal çıkışlı bu işleri birden benimsedikleri söylenemez. Galerici ve izleyici, bilgisizlikten kaynaklandığı kadar tecimseldir. İzleyici ise eğitim ve eleştiri alanındaki boşluk sonucu yeterince bilgilendirilememiştir. Bugün hâlâ obje yerleştirme türü sergilere giren ve hemen tekrar çıkış kapısına yönelen, çıkarken “bu ay sergi yok mu?” diye soran izleyicilerle karşılaşabiliyorsak, bu sanatların gereğince tanıtıldığından ve yaygınlaştığından söz edemeyiz. Oysa 80-90 arası dönemde hem bu alana ilgi duyan sanatçıların ve galericilerin sayısında artış olmuş, bazı sanatçıların bir araya gelecek programlı ve bilinçli bir biçimde periyodik sergiler düzenlemişler, hem de birkaç sanat yazarının

başı çekmesiyle oldukça kapsamlı yazı ve eleştiriler gazete, dergi ve sergi kataloglarında yayınlanmıştır. 80’li yıllar boyunca ilgi çeken yarışmalı karma sergilerden biri yine *Yeni Eğilimler* sergileridir ve sonuncusu 1987’de düzenlenir. Ancak, 1984’te ilki düzenlenen *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri bu alanda önemle üzerinde durulması gereken en programlı etkinliktir. 1984-1992 arasında adı, yapısı ve sanatçıları bağlamında kendi içinde değişiklikler geçiren ve sekiz kez düzenlenen bu sergilerin kanımca en önemli özelliği, sponsor olarak Koleksiyon Kuruluşları’nın desteğini görse de, sergilerin oluşumunun gerisinde hiçbir galeri ya da sergi yapımcısının bulunmaması, bunların sanatçıların kendi organize etkinlikleri olmasıdır. 70’li yıllarda Sanat Tanımı Topluluğu’nun yaptığını, bu kez bu sanatçılar yapmış, izleyici ve galerici kitlelerini kendi işleri ve genel olarak Kavramsal Sanat türleri konusunda aydınlatmak görevini de ister istemez üstlenmişlerdir.

Kuşkusuz 1980-1990 arası dönemde bir araya gelerek sergiler düzenleyen, ancak bir grup olarak algılanmaması gereken bu sanatçıların etkinlikleri dışında, birçok kişisel, karma ya da grup sergisi olmuş, en genel tanımla “objelerle mekân düzenleme” olarak adlandırabileceğimiz,

nicelik ve nitelik bağlamında dikkat çeken başka etkinlikler de yaşanmıştır. 80’li yılların sonlarında –ilki 1987’de– başlayan İstanbul Bienalleri ise, genel olarak görsel sanatlarımızın dış dünya ile ilişkiye geçmesini sağlarken, Obje Sonrası Sanat’ın birçok ünlü isminin ve onların işlerinin Türkiye’de ilk kez izlenmesi olanağını da yaratmıştır.

Tezin Türkiye ile ilgili bölümünde bir grup sanatçıya ve onların sanatına ayrı ayrı yer verildi ki, neden yalnızca bu isimlerin belirlendiği, bu belirlemede hangi ölçütlerin rol oynadığı sorulabilir. Her şeyden önce bu sanatçılar Obje sanatını, Obje Sonrası Sanat olarak adlandırdığımız Kavramsal Sanat ve benzer türlerini, işleriyle Türkiye’de tanıtan ilk uygulayıcılardır. Diğer önemli ölçüt “süreklilik” olgusudur. Çünkü, günümüzde bu tür kapsamı içinde işler üreten sanatçıların sayısını çok daha fazla artırabilirsek de, adlarını verdiğim bu sanatçılar dışında kalanlar ya genelde resim ve heykel alanlarında çalıştıkları halde bu alanda ancak bir-iki iş üretmişlerdir yani asıl etkinlik alanları resim veya heykeldir, ya da henüz sanatlarının başında, oldukça genç isimlerdir; yaptıkları birkaç işle bir kanıya varmak mümkün değildir. Son ölçüt ise kuşkusuz

“tanınmışlık”tır ki, bunu da sağlayan uzun yıllara dayanan sanat geçmişleri, dikkat çeken etkinlikleri ve kendi alanlarında oluşturdukları dil ve düşünce bağlamındaki özgün tavırlarıdır.

Tezde özellikle Türkiye bölümünde “Post-Kavramsal” tanımını kullanırken hep kuşkulu davrandım. Çünkü Batı’da bile fazlaca yerleşmiş bir tanım değildi; bizde kullanımı yanlış algılanabilirdi. Ancak işte konunun bu yönü bizim özel durumumuzu yansıtır. Çünkü bizde, aralarında bu sanatçıların da yer aldığı çok kısıtlı bir çevrede, Batı’nın, Duchamp’dan Obje Sonrası Sanat türlerine uzanan çizgisi gerek yerinde, gerek bazı kaynaklardan izlenmişti ancak, bizde ilk işlerin üretildiği 1970’ler ve 1980’lerde Batı artık Post-Kavramsal süreci yaşıyordu. Dolayısıyla herkes gibi, zamandaşlık açısından o günün dünya sanat arenasında hüküm süren ve Obje Sanatı ile Obje Sonrası Sanatların tam bir bileşimi olan Post-Kavramsal işleri izledik ve bu evrensel sentezden doğal olarak yararlandık. Kuşkusuz aksi de düşünülemezdi.



**BATI'DA MODERNİST VE
POST-MODERNİST DÖNEMLERDE
OBJE SANATI/
KAVRAMSAL SANAT/
POST-KAVRAMSAL SANAT**

Yirminci yüzyılın son “on” yılını yaşadığımız şu günlerde, geride bıraktığımız çağın sanatını yorumlamak için zamanın erken olduğu söylenemez. 1960’lardan bu yana, özellikle 70 sonrası dönemde, sanat kuramcıları, sanat tarihçiler, eleştirmenler gibi en genel kapsamıyla sanat teorisyenleri arasında, yakın geçmiş ve yaşanan döneme ilgi artmış durumdadır. Amaç, bir anlamda çağın sanatındaki flu kavramlara netlik kazandırmak. Öncelikle Avrupa ve Amerika, artık geçmiş olmaya yüz tutan çağın dökümünü yapmakta adeta yarışıyorlar. Yalnızca sanat teorisyenleri değil, galerilerden müzelere, izleyici-okuyucu kitlesinden sanatçı ve koleksiyoncuya kadar girift bir yapı, düzenlenen sergiler, hazırlanan sayısız dergi, kitap, katalogla bir tartışma ortamı içine çekiliyor. Dünyanın birçok kentini dolaşan dev sergiler, ya çağdaş sanatın geçmişte kalan öncülerinin retrospektiflerini, ya çağın akımlarını günümüz bilgi birikimiyle tekrar irdele-

yen oluşumları ya da ilerde günümüzün avangartları olacağı umulan sanatçıların işlerini kapsıyor. Bunlara ek olarak dünya sanatçıların ve ülkeleri aynı platformda bir anlamda yarıştıran bienaller, temalı sergiler, bir sanat türünü gezici bir müze imajıyla bir araya getiren organizasyonlar, hep yeni tartışma ortamları yaratıp, flu kavramlara netlik kazandırılmasını ve yeni yorumları amaçlıyor. Kısaca kalabalık kadrolar ve büyük finanslarla çağın sanatı bir kez daha gözden geçiriliyor.

Çağın sanatını adlandıramamaktan doğan sıkıntı, 1970’lerde Postmodernizm (Modernizm Sonrası) teriminin ortaya atılması ve kısa sürede kabul görmesiyle bir ölçüde giderildi. Modernizm ise, zaten hep üzerinde konuşulan, artık kuramları oluşmuş bir dönemdi; ancak, Postmodernizm teriminin ortaya çıkması (her ne kadar kapsamı ve nitelikleri henüz kesinlik kazanmasa da) en azından çağımız modernizminin sınırlarını



¹ Burada modernden söz ederken hep 20. yüzyıl modernizmi gibi belirleyici ve sınırlayıcı bir ifade kullanılmasının nedeni, her dönemin kendi içinde modernist süreçlerinin olabileceğindendir. En yeni Modernizm tanımını ise, basitçe gelenek ve şimdi arasında bir karışıklık kurar. Bir sonraki stilin yeniliği ile onun da modası geçecektir. Bkz. Necmi Zekâ, *Postmodernizm-Jameson, Lyotard, Habermas (Derleme)*, İstanbul Kıyı Yayınları, 1990, s. 31-32.

belirledi. Postmodernizm ile Modernist kuramlar daha bir yerli yerine oturdu.¹

Postmodernizm, yapılan tanımlamalarında öylesine çok anlamı bir arada içeriyordu ki, bir anlamda kurtarıcı gibi ortaya çıktı ve o güne dek adlandıramayan birçok şeye ortak ad oldu; onlara kimlik kazandırdı. Yirminci yüzyıl Modernist akımları, birbirini izleyen dönemler halinde yaşandıktan ve kuramsallaştıktan sonra, ortaya konabilecek özgün teoriler,

avangart çıkışlar tükendi ve bu tükeniş çağımız modernizminin de sonu oldu. Postmodernizm ise, 1960'larda Modernizm içinden farklı yönlerle ayrılan çıkışlarla başlar.

Şimdilik burada Post-Modernizm'in eklektisizm (seçmecilik), çoğulculuk, tarih ve geleneği kapsama gibi belirgin nitelikleri sıralanabilir ve onun, hem Modernizm'in devamı, hem onunla hesaplaşma, hem de onun aşılması anlamlarını bir arada içerdiği belirtilebilir.

70'lerin bu sıkıntılı döneminin ardından ve 80'lerde Postmodernizm teriminin iyice benimsenmesiyle, artık bugün çağdaş sanatı en genel ve kaba ayrım ile iki başlık altında toplayabiliyoruz:

Çağın başından (hatta on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından) 1960'lara kadar Modernizm dönemi, 60'lardan günümüze (ve belki de ileriye) Post Modernizm dönemi, olarak. Ancak, hem Modernizm'in, hem de Post-Modernizm'in çağımızda görsel sanatlar kapsamında, kendilerine iki ayrı oluşum alanı bulduğu, iki ayrı çizgide ilerlediği söylenebilir.

Bunlardan birincisi Geleneksel Resim ve Heykel türlerinin Modernist ve Post-Modernist dönemlerde kendi çizgisi içinde geçirdiği değişim, diğeri; ilk kez çağımızda ortaya çıktığı için "avangart" olarak da adlandırılan Objeler Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın, Modernist ve Post-Modernist dönemlerde yine kendi sınırları içinde geçirdiği değişimdir.²

² Benim Objeler Sanatı ve Kavramsal Sanat başlıklı çalışmada topladığım işlerin "avangart" olarak adlandırılmasına katılmıyorum. Bu sanatların kuşkusuz kendi dönemleri içinde avangart özellikleri vardır, ancak avangart yeni bir türün adı olarak belirleyici olamaz.



Resim ve heykel gibi formalist (biçimci) sanatların Modernist ve Post-Modernist dönemlerdeki değişimi aslında konumuz dışında kalmakla birlikte, gerek Obje Sanatı, gerek Kavramsal Sanat, oluşumları sırasında özellikle bu türleri hedef aldıklarından ilerde karşıtlıklar açısından bu konuya değinmek de zorunlu olacaktır.

A. MODERNİST DÖNEMDE OBJE SANATI

Şurası bir gerçektir ki, günümüzde galeri ve müzeleri istila eden “obje”nin sanata girişi, sanat tarihinin en önemli olaylarından. Binlerce yıllık geçmişle kanıksadığımız, ancak kendi içindeki sonu gelmez değişimleri izlemekten yorulmadığımız geleneksel türler olan resim ve heykele, ani bir çıkışla 1910’larda yepyeni bir tür eklendi. Oysa sanat tarihine baktığımızda, tüm avangart çıkışlarda onun gelmekte olduğunu duyumsatan bazı ön işaretler ya da onun başlangıcını haber veren ara hazırlık dönemleri olurdu. Bu kez öyle olmadı. Başlangıçta kimse önemsemese de, ya da aksine çok ciddi bir rezalet olarak algılanıp sergilenmese de, artık sanat dünyasında, sanatçısının “bir sanat nesnesi” olduğunu iddia ettiği üzeri imzalanmış, sıradan, porselen bir pisuvar vardı. Bu garip yapıt seçici

kurul tarafından sergi salonunun bir köşesinde korundu, ancak halkın karşısına çıkarılıp sergilenmedi. Tüm sanat dünyasının, Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği felaketlere karşın, resim ve heykeldeki Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm gibi ciddi değişiklikleri bile yeni yeni hazmedebildiği bir dönemde, bu “iş” nereden çıkmıştı? Bunu Duchamp’ın kendisi bile yeterince açıklayamadı.

1- DADA VE DUCHAMP

Seçici kurulun *Fontaine* (Çeşme) adıyla da tanınan “R. Mutt” sahte imzalı bir pisuvarı sergilemeye cesaret edemese de, bir köşede korumasını sağlayan neydi? Günün sanat ortamı, öncesine kıyasla insanlara böyle bir işin mümkün olabileceğini düşündüren bir yapıda mıydı? Aynı dönemde sanatta buna benzer saçmalıklar var mıydı ki, bu iş çok da garipsenip tümüyle reddedilmedi?

Her şeyden önce, insanların hiç de hazırlıklı olmadığı inanılmaz bir savaş başlamıştı. O güne dek tarihte benzeri görülmemiş bir insan kıymına tanık olan, savaşın getirdiği büyük çöküntüyle inançlarını yitiren genç kuşağın bu düş kırıklığı etkisini duyurmakta gecikmedi ve Dada

hareketi Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa kültür değerlerinin yozlaşmasına tepki olarak doğdu. Tarafsız İsviçre savaştan kaçabilenlere sığınak olurken, Zürih, aralarında çok sayıda sanatçı ve yazarın da bulunduğu mültecilerin toplanma yerine dönüştü. Sol görüşlü bir siyasal yorumcu, şair, oyun yazarı ve müzisyen olan Hugo Ball da, beraberinde Hans Arp ve Tristan Tzara gibi sanatçılarla “Cabaret Voltaire”i 1916’da Zürih’te açtı. Başlangıçta müzik, dans, okuma parçaları, şiirler ve duvarlarda resimlerle programını sürdüren kabare, Alman yazarı Huelsenbeck’in gruba katılmasıyla saldırgan bir havaya büründü. Savaşa neden olan Batı uygarlığına, burjuvaya ve geleneğe karşıydılar. Zamanla bu karşı çıkışları, içinde sanatsal nitelikli gösterileri de kapsayan anarşik eylemlere dönüştü. Aslında geleneğe, burjuvaya karşı tepki ve bu tepkinin gösteri/ eylem biçiminde sokağa dökülüşü Fütürizm’le başlamıştı. Örneğin Marinetti, Fütürizm manifestosunda, kültür miraslarının depolandığı kitaplık ve müzeleri mezarlık olarak görüyor, genç kuşakları geleneğe karşı ayaklanıp, geleneksel ve yerleşik değerleri yıkmaya çağırıyordu: “Siz parmakları kömürleşmiş kundakçılar, gelin artık! Ateşe verin kitaplık raflarını, suyuollarının akışını çevirip müze bodrumlarını sele boğu” sözleriyle.³

Hugo Ball’a göre, sundukları program “hem bir soytarı- lık, hem de ölümler için ayındı”. Açıkça ve korkusuzca eylemlerini sürdürüyorlardı. Her tür sanat, özellikle Ekspresyonizm savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyor, Sembolizm, Fütürizm, Kübizm ve Ekspresyonizm’e karşı bildiriler yayınlanıyordu. Gösteriler arasında müzik dışı araçlarla oluşturulan seslere, ilkel Afrika şiirlerine, sözcükten çok sesbilimsel öğelere ve anlamı ortadan kaldıran rastlantısal girişimlere öncelik tanıyan dizelere yer verilirken, bir yandan da grup adını değiştirerek, yine gösterilerindeki anlamsız sözcükler gibi açık bir anlamı olmayan DADA adını benimsedi. Dada’nın 1917’de uluslararası bir üne kavuşması ile Zürih grubu da dağılmaya başladı. Huelsenbeck, arkadaşlarının kavganın dışında kaldıklarını iddia ederek Berlin’e döndü, Ball, Dada’nın yapıcı hiçbir yönü olmadığını gerekçesiyle gruptan ayrıldı, Tzara ise, Paris’e yerleşip sürrealistlere katıldı.

Dada hareketi, hemen aynı yıllarda New York, Moskova, Köln, Berlin gibi kentlere sıçrayarak yaygınlaştı. New York Dada Grubu

³ Nedim Gürsel, “Geleneğe Başkaldıran Üç Şiir Akımı: Fütürizm, Dada, Gerçeküstüçülük”, *Milliyet Sanat*, sayı: 243, 16 Eylül 1977, s. 9 (Giovanni Lesta’nın Fütürizm manifestosundan alıntı).

1915'te Paris'ten gelen Marcel Duchamp ve Francis Picabia çevresinde gelişti. Picabia Avrupa ve Amerika arasında sık sık gelip giderek, iki kıta arasında bağlayıcı bir rol üstlendi, dergiler çıkardı, hazırlanan sergilere katkıda bulundu. Rus Dadaistleri Moskova'da Burliuk ve Mayakovski çevresinde toplandılar. Üzerlerinde gülünç giysiler, yüzlerinde yazılar ve simgeler, yakalarında tahta kaşıklar ve turplar, Moskova caddelerinde dolaşıyorlar, Batılı Dadacılar gibi yüksek kültür özentisini alaya alıyorlardı. George Grosz, John Heartfield ve yazar Wieland Herzfelde ise, Berlin Dada Grubu'nun sol kanadını oluşturdular. Yaptıkları soytarıllık gibi görünse de, öncelikle siyasal değişimi amaçladıklarından, açıkça bir ölüm-kalım savaşı veriyorlardı. Ancak işin bir başka yönü, Heartfield'ın fotomontajları, Dada içinde yaygınlaşıp ortak bir dile dönüştü. Hannover'den Kurt Schwitters başlangıçta Berlin Dada Grubu'na katılmak istediye de, diğer grup üyelerince politika dışı ve fazlaca burjuva bulunduğundan bu isteği reddedildi. Ancak Schwitters'a duyulan bu tepki, onun Dada'nın en önemli kişiliklerinden biri olmasını engelleyemedi. Köln ise, geleneksel karnavalıyla zaten her tür çılgınlığa açık bir kentti ve Max Ernst çevresinde bir Dada hareketi gelişmesi

zor olmadı. Köln Dadaistleri daha çok sansasyonel sergileriyle dikkat çektiler. Örneğin 1920'de düzenledikleri bir sergide, izleyiciler kendilerine sağlanan araçlarla yapıtları parçalama önerisiyle karşılaştılar ve polis sergiyi "edebî aykırılık" gerekçesiyle kapattı. Bu ve benzeri taşkınlıkların yanı sıra Heartfield'ın fotomontajları gibi, Ernst'in kolajları da, Dada'nın en çok kullandığı tekniklerden biri olarak benimsendi.

Uluslararası Dada hareketi görüşlerini, taşkın gösteriler ve anarşik eylemlerin yanı sıra öncelikle, Zürih, Berlin, New York, Köln, Moskova'da yayınladığı dergiler aracılığıyla da yaymıştır. Bu dergilerin de, tıpkı gösteriler gibi kaba, özensiz ve şaşırtıcı bir görünümü vardır. Hatta alışılmadık ve anlamsız resimlemeleri ile irkiltici oldukları bile söylenebilir. Ancak, zaten Dada'nın da amacı hiçbir zaman sanatsal görüntüler yaratmak olmamıştır. Bu, Dadanın ruhuna aykırıdır. Gerek dergileri ve gerekse içindeki resimler yalnızca görüşlerini yaymak için kullandıkları araçlardı, estetik gibi bir kaygıları zaten yoktu. Zorunlu oldukları tek şey, giriştikleri eylem ne olursa olsun, ona maddi bir varlık, bir görünüm kazandırmaktır. Dergilerde ve sergilerinde yer alan işlerin hiç de kalıcı olmayan nitelikleri, onların işine bile geldi.

Çünkü kalıcı olmayan özellik, o işlerin meta olma durumunu da ortadan kaldırıyordu.

Dada'nın çeşitlilik içeren gösterilerinin sanata en büyük katkısı, sanat kavramının kapsamını genişletmesidir. Dada ile sanat, tek bir türün etkinlik alanı olmaktan çıkıp, birçok türün yanı sıra düşüncenin ve eylemin karışımına dönüşmüştür. Ve yine Dada ile sanat, yüksek sınıfın hegemonyasından kurtulup, bir anlamda sokağa düşer. Sanat, kurulu düzenin yasalarına uymamanın, o düzenin kibarcılığına ve yararcılığına karşı çıkmanın yolu olur. Dada, her tür değere olduğu gibi, kendine de kuşkuyla bakar. Dadanın siyasi yönünü bir tarafa bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her tür görsel iletişimi, sonunda gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren yapıtlar kalır. Bunlara alışıldık anlamda yapıt bile demek yanlış olur. Tüketim nesneleri, uygarlık artıklarıdır bunlar. Dada'nın başarısı yarattığı yapıtlar açısından bir hiç olabilir, ama sanatsal özgürlük yaratmada diğeriyle ters orantılı biçimde büyüktür. Dada kimilerinde öfke ve karşı çıkmaya yol açarken, başkalarını düşünmeye, sanatın yerleşmiş ölçütlerini ve dokunulmazlığını bir kez daha sorgulamaya yöneltir.

Her yeni görüş, öncekiler arasında kendine yer açabilmek için onları temelden yıkmayı amaçlar ki, bu yıkımda hedefi gülünç düşürme en kestirme yoldur. Gülünç düzeye inmiş bir inanç ya da düşünce, bir daha asla saygınlık kazanamaz. İşte Dada'nın da geleneği yıkarken yaptığı buydu. Dada'nın belki de en belirgin özelliği kahkahasıydı. “Yıkıyorduk, hakaret ediyorduk, küçümsüyorduk ve gülüyorduk. Her şeye gülüyorduk. Kendimize de, imparatora da, krala da, ülkeye de, şişman göbeklilere de, çocuk altlıklarına da gülüyorduk. Kahkahalarımızı ciddiye alıyorduk. Kahkaha, kendi kendimizi keşfe çıkığımızda yaptığımız anti-sanatın ciddiyetinin tek garantisiydi. Ancak, yeni buluşlarımızın da bir ifadesiydi. Onların çıkış noktası ve hedefi değildi” diyor Hans Richter... Hiçbir şekilde gerçekleşmeyen hayali düellolar, gazetelere verilmiş saptırılmış yanlış haberler, düello randevuları, burjuvaların nefretini kazanıp, buna bir kahkaha patlatma isteği, hep Dada'nın işleri arasındaydı.

Tzara 1924'te Hannover'de *May* dergisinde Dada üzerine yaptığı konuşmada şöyle diyordu:

“Size bir Dadaistin vebalı gibi görüldüğünü anlatmama bile gerek yok. Bu yüksek kesim biz Dadalara yaklaşıncı büyük bir klasla davranır. Ama on metre öteye gidince

de nefret yeniden başlar... Bugün buraya bir açıklama dinlemek için geldiğinizi biliyorum. Bakın, Dada üzerine hiçbir açıklama beklemeyin. Siz bana kendinizin neden var olduğunu açıklayın. Eminim hiçbir fikriniz yok... Bana hiçbir zaman neden var olduğunuzu söyleyemeyeceksiniz. Ancak buna rağmen hayata çok ciddi olarak bakmayı başaracaksınız. Dada aslında hiç de modern değildir. Tam tersine bir Budist aldırılmazlık dinine dönüş tabiatındadır. Artık bize bilimin faydalarına olan aşırı zaafımızı fazlasıyla kullanan akıllı akımlardan gına geldi. Şimdi bize lazım olan doğaçlamadır. Sanat yaşamın en değerli göstergesi değildir. Yaşam çok daha ilginçtir. Dada sanata verilmesi gereken gerçek değeri bilir. Dada sanatı günlük yaşama sokar. Bu ters yönde de işler. Dada her şeyi gün geçtikçe basitleşen bir izafiyete götürür. Kaprislerinin yarattığı kaotik rüzgarı, vahşi kabilelerin barbar dansıyla karıştırır. Mantiği en az kişisel düzeye indirmeyi sever. Dada'yı modern bir ekol olarak görmeyin. Hatta bugünkü ekollere bir tepki olarak bile görmeyin. Söylediğim birçok şey size doğal ve eski geldi değil mi? Sizin hiç haberiniz olmadan da, hatta daha Dada var olmadan da, belki birer Dadaist olabileceğinize bundan güzel kanıt olabilir mi? Çoğu zaman Dada'nın bir haletiruhiye olduğunu duyacaksınız. Siz bugün, mutlu, üzgün, neşeli veya Dada olabilirsiniz. Edebi olmadan romantik, riyakâr, eksantrik, iş adamı, zayıf, değişmiş, burnu havada, dost ya da Dada olabilirsiniz. Bu tarihin akışında daha sonra gerçekleşecek. Sürekli tekrar ona gerekli içerik ve organik olarak yüklü bir kelime karakteri kazandırdıktan sonra. Yavaşça ama emin adımlarla bir Dada karakteri oluşmakta. Çoğunlukla bizim tutarsız olduğumuz söyleniyor. Ama esasında her şey tutarsız... Yaşamda olup bitenlerin bir başlangıç veya bir sonu yoktur. Her şey tamamen aptalca bir şekilde olup biter. Bu yüzden her şey birbirine benzer. Basitliğin adı da Dada'dır... Dada kendini her şeye uygular, ancak hiçbir şey değildir. Evet ve hayırın ve tüm karşıtlıkların kesiştiği

noktadır... Yaşamda olan her şey gibi Dada da gereksizdir. Böyle bir iddia taşımaz. Aynen yaşamın olması gerektiği gibi. Belki size Dada'nın, mantığın kelime ve adetlerle doldurmayı başaramadığı tüm mekânlara sızabilen bir bakire mikrop olduğunu söylersem beni daha iyi anlarsınız.”⁴

Sanırım işte bu noktada, yazının başında değindiğim “Duchamp hazır yapım bir pisuvarı sanat nesnesi olarak ilan ettiğinde, günün sanat ortamı bunu kabullenecek bir yapıda mıydı” sorusunun cevabını verebiliyoruz: Evet. Çünkü Dada hareketiyle ilk şok atlatılmıştı. Duchamp'ın dediği gibi “Dada temizleyici olarak çok yararlı olmuştu”. Geleneksel kalıplar, klişeler kırılmış, sanatın biçimsel özelliklerinden çok düşünsel yönünün irdelenebileceği özgür bir ortam yaratılmıştı. Ayrıca Dada günün koşullarında, hem de savaştan bunalmış bir toplumda, öyle şeyler yapmıştı ki, bu yaptıklarının yanında bir pisuvar da pekâlâ sanat nesnesi olarak kabul edilebilirdi. Ancak, şurası açıklıkla belirtilmeli ki, pek de ciddiye alınmamıştı. En azından 60'lı yıllarda Kavramsal sanatçıların, günümüzde Post-Kavramsal hareketin ciddiye alındığı ölçüde önemsenmemişti. Bunu da doğal karışlamak gerekir. Çünkü bir olgunun ya da tavrın avangart özelliği çoğu kez yaşandığı

⁴ Bedri Baykam, a. g. konferans.



gün içinde algılanamaz, bu saptamayı yapabilmek için zamana ihtiyaç vardır. Bu durum Dada ve Dada'nın konumuz gereği kilit üçlüsü olan Duchamp, Picabia ve Man Ray için de böyle olmuştur.

Dada içinde ayrıcalıklı bir konumda olan sanatçılara geçmeden, onların neden farklı oldukları da belirtilmelidir. Dada içinde bir grup sanatçı, Dada'nın ortak amacı olan sanatta geleneksel değerleri yıkmaya görevini üstlenmişler, kaba saldırıları ve alayları ile bunda başarılı da olmuşlardır. Ancak, bu yıktıkları değerlerin yerine ne konacağı konusunda öneri getirememişlerdir. Oysa Schwitters, Arp, Grosz, Heartfield, Ernst de aralarında olmak üzere Duchamp, Picabia ve Man Ray yıkılan değerlerin yerine somut öneriler, hatta somut nesneler bırakmışlardır ki, bu onları diğerlerinden ayıran özelliktir.

Kübizm ile başlamakla birlikte, asıl gelişimini ve çeşitlenmesini Dada içinde gösteren “kolaj önceleri geleneksel resme, sonra tüm sanata açılım sağlar. Kolajın, sanatta obje kullanımının ilk basamağı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Picasso'nun 1912'de kâğıt üzerine gazete parçaları yapıştırarak ilk kolajını yaptığını biliyoruz.

Kübistlere göre; resimde yanılısama unsurunun yıkımı için, o güne dek estetik değerler dışında ele alınan, dış dünyanın gerçek gerçeklerinin yardımına gerek vardı. Bir sigara paketini boyamaktansa, sigara paketinin kendisini resme katmayı daha mantıklı buldular. Bir kâğıt kırptısından, en gelişmiş gerçek makine parçalarına kadar, her tür gerecin ve dış dünya nesnelerinin resme katılmasıyla oluşan kolajın bir tek amacı vardı. Yanılısamanın yerine gerçeği koymak. Ayrıca bu malzemeler günümüz toplumsal çevresinin belgeleridir. Çağımızda insanlar gerçek mekânla, gerçek objelerle, yaşanan çevreyle, kısaca yaşamdan olaylarla birlikte olmak istemektedirler. Kaprow, asamblaj ve performansların temelini kolaj olduğunu söylerken bunu belirtmek ister. Gerçekte kolaj, geleneksel estetik anlayışa karşı çıkarken, geleneksel idealist dünya görüşüne ve bu görüşün tüm kavramlarına da karşı çıkmayı beraberinde getirir.⁵

Dada, yeni malzemeleri ve yeni teknikleri sanatın kullanım alanına sokarken, kolaj, asamblaj, montaj gibi tekniklerle objenin kullanım alanı da gün geçtikçe genişler. Kolaj alanında işbirliği yapan

⁵ Canan Beykal, “Yanılısama ve Gerçeklik”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt:3, sayı: 26, Kasım 1984, s.6.

Grosz ve Heartfield’de kolaja kaynaklık eden malzeme fotoğraftır. Heartfield’in kolajlarında yan yana ya da üst üste çakıştırılan fotoğraflar “fotomontaj” tekniğinin ortaya çıkmasına neden olurken, kullanılan fotoğrafların içeriklerinin gerçekliği nedeniyle, herhangi bir ileti büyük bir çarpıcılıkla aktarılır. Max Ernst’in başlangıçta kolajlarında gravür, ilüstrasyon, fotoğraf, desen gibi görsel sanatlara ilişkin malzeme ve ürünler kullanılırken, bunlara bazı basit günlük eşyaları da katmasıyla olayın boyutları genişler. Kolajlarını sürrealist dönemde de sürdüren Ernst’in 1920’lerde en sevdiği yöntem, basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip, değiştirmeye dayanıyordu. Birbiriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermekle kalmıyor, aynı zamanda gerçekleştirdikleri anlık çarpıtmalarla, baş döndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu. Ernst kolajları için şöyle der: “Bunlar birbirleri ile uzlaşmayacak iki gerçekliğin, bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde, bilinçli bir zorlamayla bir araya getirilişidir.”

Kolajda obje çeşitliliğini uç noktaya götüren kuşkusuz Kurt Schwitters’dır. Schwitters’in

kolajlarındaki obje çeşitliliğine geçmeden, onun Dada içindeki farklı konumundan söz edilebilir. Diğer üyelerce fazla politika dışı ve fazla burjuva bulunan sanatçı, hiç durmaksızın ve çeşitli biçimlerde sanat üretir. Değişik türde anlamsız şiirler yazar. Bunlar arasında yalnız sayılardan, birbirini anlamsızca izleyen sözcüklerden, tutarsızca düzenlenmiş cümlelerden, tek tek harflerden oluşan şiirlerle, yıllarca süren bir çalışma sonucu, insan seslerinin titizlikle notalarının çıkarılmasıyla oluşturulan en ünlü yapıtı *Ursonate* ya da “İlkel Sanatı” vardı. Onun gibi köklü bir burjuvanın, hazırlıksız bir dinleyici kalabalığına *Ursonate*’ını dinletmesi o dönem için bir yürek-lilik gösterisiydi. Schwitters “Dada akımı hiç gerçekleşmese bile, kendisinin ne olursa olsun Dadacı olacağını” söyler.

1919’dan sonra yaklaşık otuz yıl, üslup, çeşit, yöntem, gereç ve ifade açısından çok sayıda kolajı, herkesten önce yapma hakkına sahip olmuştur. Kaldırımlardan, çöp varillerinden, yığınlardan, bütün tozlu, yırtık ve atılmış malzemeleri özenle toplayıp, her zaman yanında taşıdığı çantasına özenle yerleştirirdi. Bu sokaktan bulunmuş malzemeler, onun modern sanatta ilk kez görülen çok tuhaf gereçleri

kullandığını belgeler. Etiketler, pullar, otobüs biletleri, oluklu mukavvalar, ambalaj kâğıtları, buruşturulmuş, kesilmiş şeffaf kâğıtlar, posta damgaları, zarflar, adresler, ticari amblemler, paketler üzerinden ya da gazetelerden alınmış sloganlar, çeşitli kaynaklardan elde edilmiş harfler, sayılar, paralar, mantar tıparlar, kumaş ve düğmeler, çivi, cıvata, parçalanmış ya da bütün halinde fotoğraflar, ilüstrasyonlar, litografik sanat yapıtları, kese kâğıdı, devlet kurumlarının ya da dostlarının adresleri, sözcükler, tümceler, bütün bunlar; yazınsal ya da otobiyografik anlatımlar için kullanılıyordu. Schwitters kolajda, sanatın zenginleştirilmesinden başka, kalıplaşmış, katılaşmış gelenek ve değişmeyen dogmatik zincirlerden arınmış yaratma içtepisinin özgürlüğünü de buldu. “Her sanatçı resmini sıfırdan başlatma konusunda özgür olmalıdır” sözleri de yine ona aittir.⁶

Burada Dada içindeki obje kullanımına ara vererek, bu kez Dada içindeki rastlantı unsurundan söz edilebilir. Hans Arp, Dada hareketine en çok çeşni katanlardan biridir. Resim, gravür, heykel, bez ve kâğıt kırpıntılarından kolajlar yapar, şiir yazar, bildiriler kaleme alır, tiyatro dekorları

yapar, arkadaşlarının kitaplarını resimler, akımın tüm gösterilerine katılır. Bu dönemde Arp için sanat yalnız ve yalnız rastlantıdır. Rastlantı sonucu, yani herhangi bir düzenden uzak, yani mantık dışı... Kendi deyişiyle, “Sanat, insanın mantığıyla yarattığı düş kırıklıklarını yok etmeyi ve doğal olan mantık dışı düzeni var etmeyi amaçlamalıydı”. Arp’ın sanatındaki rastlantı faktörünün, yine bir rastlantı ile ortaya çıktığı herkesçe bilinir. Arp ve arkadaşları atölyede sanat üzerine tartışırken, Arp beğenmediği bir işini parçalar ve yerlere savurur. Yerde üst üste gelişigüzel yığılan parçacıkların görüntüsü, Arp’ın sonraki sanatının da çıkış noktası olur. “Şans bizim müseccel markamızdı” der Hans Richter. Ve rastlantı unsuru, başta Duchamp olmak üzere Dada içinde çok rağbet görür.

Dada’nın kilit üçlüsüne, New York Dadacılarının önde gelen isimlerine döndüğümüzde (Duchamp, Picabia, Man Ray), Man Ray’in sürekli olarak resim, fotoğraf ve anti-sanat nesneleri ürettiğini biliyoruz. Man Ray ayrıca işlev-siz makineler de üretirdi. Sonraları “sürrealist obje” sergilerine katıldığında,

⁶ Canan Beykal, “Kurt Schwitters” (Rudi Blesh ve Harriet Janis’in *Collage* kitabından çeviri), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt:3, sayı: 26, Kasım 1984, s.7.

bir gözün fotoğrafını kesip, bir metronomun sar-kacına takmış ve buna “yok edilecek obje” adını vermişti. 1921’den itibaren “bilinen maddelerin ardındaki objelerin resimleri”ni yapmaya başladı. Fotoğraflar, radyograflar (fotogram) hep onun ilgi alanındaydı.

New York Dada grubunun ortak özelliği teknolojiyi insan davranışlarının alaycı bir eğretilemesi olarak ele alışıdır. Yine New York Dadası içinde Duchamp ve Picabia’nın ortak özellikleri ise, sanat/felsefe, sanat/düşünce ilişkilerini irdelemeleri, hiçbir stil ve gruplaşma anlaşmalarına girmemeleridir.

Francis Picabia’nın Schwitters ya da Duchamp gibi, objenin sanat nesnesine dönüşmesiyle doğrudan bir ilişkisi olduğu, bu konuda öncülük ettiği söylenemez. Onun asıl önemi; sanatta sürekli değişkenliği savunan tavrıyla, sürekli değişkenliğin de sanatsal bir tavır olabileceğini kanıtlaması, yani üslupsuzluğu ve çoğulculuğuyla günümüz Postmodern teorilerine öncülük etmesidir. “Temiz düşünceleriniz olmasını istiyorsanız, onları gömlekleriniz kadar sık değiştirin” sözlerinin ilk uygulayıcısı yine kendisi olmuştur. Döneminde yeterince algılanamayarak,

kendi çizgisi içinde (ki, bir çizgisi olduğu bile söylenemez) aksak bir sapma olarak algılanan resimleri, aslında modern resmin tek bir görüntü ya da söylemin tekrarına dayalı seri üretim mantığına karşı çıkan işlerdi. “Yalnızca gerçekten çirkin olan şeyler sanat ve anti-sanattır. Sanat her nerede belirirse orada yaşam yok olur”⁷ sözlüyle, modern sanatın estetize tavrıyla yaşamdan kopuk olduğunu, onun iflasa ve çöküşe gidişini ima eder. Kendisi ise, gerektiğinde ya da gereksinim duyduğunda her yöne çekilebilecek esnek bir sanatın uygulayıcısıdır.

Picabia’da anlaşılması gereken, resim yoluyla sürekli bir şekilde kendini reddetmesi, kendi sanatı içinde bozguncu bir tavır sergilemesidir. Nasıl Duchamp’ın pentürü reddetmesi 60 ve 70’lerin Kavramsal Sanatı’na rol modeli olduysa, Picabia’nın kavramsal resmi de 80’leri o denli etkilemiştir!⁸ Ancak, yalnız 80’leri değil, 60’ları da etkilemesi gerekir Picabia’nın. Çünkü burada, “Picabia’nın kavramsal resmi” tanımı kullanıldığında, açıklanması gereken yeni bir durum ortaya çıkıyor. O da;

⁷ Dawn Ades, “Dada and Surrealism”, *Concepts of Modern Art*, Toledo, 1988, s. 113.

⁸ Vasıf Kortun, “Gelişmiş Tüketim Topluluklarında 60’lardan Bu Yana Temsil Sistemleri” konferansı, Bilsak, İstanbul, 5 Nisan 1990.

sanatçının düşünce iletiminde kullandığı araç ne olursa olsun (ki, Picabia’da resimdir) yine de kavramsal bir iletiyi gerçekleştirebileceğidir.

“Duchamp ve Picabia’da sanat/felsefe ya da sanat/düşünce ilişkisi hep plastiğin sınırları içinde kalınarak tartışılmıştır. Özellikle Picabia hep boya ve tuvale bağımlıdır... Picabia’nın *Makine*’sinde, birtakım makine çizimleri, neredeyse teknik resim denebilecek tasarım eskizleri gibi duran çizimler, bir tuvalin üstünde yer alırlar ve bu çalışma bir “pentür” olarak sunulur. Bir açıdan bakınca bu çalışmaların bilinen anlamdaki pentürle hiçbir ilişkisinin bulunmadığı görülür. Hatta bu çalışmaları “anlamsız” ve “saçma” diye nitelendirenleri de yadırgamamak gerekir. Ama bu çalışmaları ortaya koyan sanatçı, onları yaptığı günlerde de yeterliğini ve yeteneklerini kanıtlamıştı. Bir saçmanın arayışı içinde olmadığı açıkça belli olduğuna göre; ya da eldeki yapıt gerçekten bir saçma idiyse, o sanatçı bunu özellikle, ussal ve bilinçli tercihinin sonunda yapmış idiyse, temelde yer alan gerçek amaç neydi? O sanatçı o yapıtlarıyla sanat felsefesinin temel sorunsalını sorguluyordu. Sanat yapıtının üretim öncesinde, üretim sürecinde ve alımlanmasında, etken olan olguların üzerine gidiyor ve o olguları

irdeliyordu. Aslında sanat felsefesinin sorması gereken soruları soruyor, bulması gereken yanıtları arıyordu... Fakat bütün bu çaba resimsel olanın sınırları içindeydi.”⁹

İşte bu nedenlerle Picabia, resmi yalnızca bir araç olarak kullanıp, bir anlamda sanatın tanımını yapmaya çalışırken, sanatın zihinsel bir tavır ve süreç olduğunu vurgulayan işleriyle bir yandan da 60’ların Kavramsal Sanatı’na öncülük etmiştir. Tabii bu durum onun aynı zamanda 80’lerin Postmodernistlerine de öncülük etmesi gerçeğini değiştirmez.

Picabia, yüzyılın ilk yarısında inanılmaz bir şekilde, Post-Modernist sanatçıların son yirmi-otuz yıldır takındıkları tavrı uyguladı. Daldan dala konan bir kelebek gibi veya her kovana giren bir arı gibi her kapıdan girip çıktı. Yarım asır önce tutarsız ve güvenilmez bir görüntü veren ve Dada grubuna mensup olması sayesinde postu kurtaran Picabia, bugün tam tersine bu tavır sayesinde Duchamp’la beraber Postmodern anlayışın, modernizmin ilk yarısındaki uygulayıcısı

⁹ Hasan Bülent Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”, *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, sayı: 125, Nisan 1991, s. 67.

10 Bedri Baykam, a. g. konferans.

konumuna geliverdi. Picabia'nın ünü ve önemi 80'li yıllarda artmış, sanatçı 20. yüzyılı en çok etkileyen kişilikler arasında yerini almıştır.¹⁰

Duchamp 1910 yıllarına kadar İzlenimcilik sonrası tavrıda portreler, görüntüler yapar, dergiler için ilüstrasyonlar hazırlar. Cézanne etkisinde çıplakları ve portreleri de yine bu dönemden- dir. 1910 sonrası *Trende Üzgün Genç* ve *Merdivenden İnen Çıplak*'ın ilk desenleri ve yağlıboya ön çalışmaları gibi kübist etkili resimlerini yapar. Duchamp kimilerinin iddia ettiği ilk dönem resimlerindeki fütürist etkiyi reddeder ve kendisinin kübistlere daha yakın olduğunu belirtir. Sonraları bu ilk dönemini şöyle açıklıyor:

“1915'te Amerika'ya gelmeden önceki yıllarda çalışmaları-
rımın temelinde biçimleri parçalama, kübistlere oldukça
benzer bir şekilde onları 'dekompoze' etme arzusu yatı-
yordu. Ama ben daha ileri gitmek istiyordum –çok daha
ileri– doğrusu oldukça değişik bir yönde. *Merdivenden
İnen Çıplak*'ta bu oldu ve büyük cam parçama,
Bekarlarınca Soyulan Gelin'e yol açtı.

Hayır, *Merdivenden İnen Çıplak* ile Fütürizm arasında
bir ilişki görmüyorum. Fütüristler 1912'de Galerie
Bernheim-Jeune'de sergi açtılar. Ben o zaman *Çıplaklık*'ı
yapıyordum. Doğru, Severini'yi tanıyordum... O zaman

krono-fotograf moda idi. Muybridge'in albümlerinde
olduğu gibi, hareket halindeki atların, ya da eskrimcile-
rin farklı pozisyonlardaki çalışmalarını biliyordum. Ama
benim *Çıplak*'taki ilgim, fütüristlerin hareketi anlatan,
ya da Delaunay'nin eşzamansal hareketi anlatan resim-
lerinden çok, kübistlerin biçimleri dekompoze eden
çalışmalarına daha yakındı... Fütürizm mekânîk dünyanın
bir izlenimi idi. Ben bununla ilgilenmiyordum. Resmin
fiziksel özelliğinden uzaklaşmak istiyordum. Resimde
düşünceleri tekrardan yaratmak beni çok daha fazla
ilgilendiriyordu. Benim için başlık çok önemliydi... Ben
düşüncelerle ilgileniyordum. Yalnızca görsel ürünlerle
değil. Resmi yine aklın hizmetine vermek istiyordum. Son
yüzyıla kadar resim edebi ve dini olmuştu; bütün resim
aklın hizmetinde olmuştu. Son yüzyılda resmin bu özelliği
yavaş yavaş yitirilmişti. Resim hazlara hitap ettikçe –hay-
vanlaştıkça– o kadar çok değer buluyordu...

Dada resmin fiziksel özelliğine karşı kesin bir protesto idi.
Metafizik bir yaklaşımdı. 'Edebiyat' ile bilinçli ve yakın
bir ilişkisi vardı. Bugün hâlâ çok yakınlık hissettiğim bir
inkârcılık (nihilizm) idi. Bir düşünce şeklinden kur-
tulmanın, insanın yakın çevresinden ya da geçmişten
etkilenmesine karşı bir yol: Klişelerden kurtulmanın
yolu, özgürlük idi. Dada'nın boş gücü bence gerekliydi.
İnsana 'unutma, sandığın kadar boş değilsin' diyordu.
Genellikle bir ressam onu etkileyen tarih aşamalarını
kabul eder. Aslında bunların tutsağıdır. Bunlar çağdaş
bile olsa.

Dada temizleyici olarak çok yararlıydı. Sanıyorum ki,
o zaman bu gerçeğin ve kendimi temizleme arzusunun
bilincindeydim. Bu konuda Picabia ile konuşmalarımızı
anımsıyorum. Çağdaşlarımızın çoğundan daha akıllıydı
o. Ötekiler ya Cézanne'cı ya da Cézanne'a karşıydılar.
Resmin fiziksel özelliklerinin ötesinde bir düşünceleri



yoktu. Özgürlük kavramı düşünülüyordu. Düşünsel bir bakış açısı getirilmiyordu. Kuşkusuz o zamanlar kübistler birçok icatlarda bulunuyorlardı. Düşünsel bir bakış açısı ile ilgilenmeyecek kadar değişik konuları vardı. Kübizm bana biçimleri parçalamak için birçok fikir verdi. Ama ben sanatı daha geniş bir kapsam içinde düşünüyordum. O zamanlar dördüncü boyut ve Öklid dışı geometri üzerinde tartışmalar vardı. Ama çoğu görüş amatörce idi. Metzinger bunlarla özellikle ilgileniyordu.”¹¹

Duchamp’ın hazır yapım (*ready-made*), hazır bulunmuş nesne (*ready-found*) ve katkıda bulunulmuş objeleri, mutlaka resimlerinden ayrı düşünülmalıdır. Duchamp’ın kendisi de, birçok konuşmada, resimleri ile objeleri arasında kurulumak istenen bağıntıları hep yadsımış, bunların tümüyle ayrı şeyler olarak değerlendirilmeleri gerektiğini ısrarla belirtmiştir. Bu nedenle objelere geçmeden onun resimleri üzerinde durulabilir. Çünkü objeleri gibi resimleri de düşünsel altyapısı ile sonraki kuşağı etkiler. Picabia gibi Duchamp da, sanatın tanımına ilişkin görüşlerini bu resimleri aracılığıyla irdelemiş ve tartışmaya açmıştır.

Duchamp’ın 1913 sonrası resimleri, her şeyden önce düşünsel yönü ağır basan, hiçbir estetik kaygısı olmayan, görseelliğin (kendi deyimiyle retinaya değgin olanın) ikinci, belki üçüncü plana

itildiği, yorumlanması son derece zor, yorum için açıklayıcı bilgilere gereksinim duyan, kısaca alışılmışın dışında resimlerdir.

Duchamp’ın resmindeki mekanik dil kullanımının başlangıcı, 1911’de ozan Jules Laforgue için yaptığı illüstrasyonlardan birinde ve özellikle aynı yıl kardeşi Raymond’un mutfak duvarı için çizdiği *Kahve Değirmeni*’nde bulunabilir. Bu çalışma söz konusu makinenin görsel/biçimsel ve mekanik yapısının şematik görünümü niteliğindedir. Duchamp “figüratif bir kahve değirmeni yapmaktansa, olup biteni gerçekleştiren mekanizmayı kullandım. Değirmenin sapının döndüğünü, kahvenin çekildikten sonraki durumunu, mekanizmanın tüm olasılıklarını görebiliyorsunuz” der bu konuda.

Duchamp *Büyük Cam* ya da diğer adıyla *Bekarlarınca Soyulmuş Gelin* için “perspektifin onarımıdır” der. Ancak, daha önce perspektifi ilk kez 1913’te yaptığı *Çikolata Ögütücüsü* resminde kullanır. Bu resim gerek perspektifi, gerek mekanik diliyle sanatçının yolunda çok önemli bir evredir. Zaten 1913

¹¹ “Sanatçılardan Yazılı Belgeler: Marcel Duchamp” (*Theories of Modern Art*), yay. haz. Herckel B. Clipp’ten çeviri: *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt:2, sayı: 18, Aralık 1983, s. 31.

yılı da Duchamp için (resimleri olsun, objelerin ortaya çıkışı olsun) bir dönüm noktası niteliğindedir. Boya resmin kalıplaşmış anlatım biçimlerini bırakır, özgün bir dizge geliştirme amacıyla fizik, uzam zaman, dördüncü boyut, perspektif araştırmalarına girer. Çizimlerinde üç boyutlu nesneler, yarı bilimsel imgelere ve mekanik bir anlatıma dönüşür.

Duchamp'ın resimleri ardışık imgeli çalışmalardır. Birçok yorumcu, Duchamp'ın bu ardışık imgeli çalışmalarıyla Marey'in 1883'ten başlayarak yayımladığı kronofotografiler arasındaki bağıntıdan söz ederler ki, bu ilişki tümüyle de reddedilemez. Örneğin *Bekarlarınca Soyulmuş Gelin* adlı cam işindeki gelini belirleyen görsel öğeler 1912'de yaptığı *Bakirenin Evliliğe Geçiş'i*nde oluşmaya başlamış, aynı yıl tamamlanan *Gelin*'de kullanılmıştır. Aynı biçimde 1913 tarihli *Çikolata Öğütücüsü* yine son durumuyla *Bekarlarınca Soyulmuş Gelin*'in alt bölümünde kullanılmıştır.

Duchamp'ın 1915-26 yılları arasında, uzun bir süreçte gerçekleştirdiği ve resimleri arasında başyapıt pozisyonunda olan *Bekarlarınca Soyulmuş Gelin* çok anlam katmanlıdır. Bu cam

resmin çok sayıda farklı yorumu olduğunu biliyoruz. Oysa Duchamp, bu işi tasarladığı yıllarda kaleme aldığı metinleri, daha sonraları *Yeşil Kutu* adlı betikte tıpkıbasım olarak yayınlayarak, işlerinin yanlış yorumlanmasını, anlam kaymalarını önlemeye çalışmıştır. Birçok yorumcunun ortak kanısı bu işin simya ile bağıntısıdır. Örneğin Ulf Linde sanatçının bu çizimiyle, Canseliet'nin *Alchimie* adlı kitabına referans verdiğini düşünür. Solidonius'un elyazmaları arasındaki bir ilüstrasyonla bağıntı kurar. Kuru (erkek) öge sülfür ve akıcı (dişi) öge Cıva'nın felsefi evliliğini göstermektedir bu soyma işlemi. Simyacının gerecinin sınılaşma ve değişim sürecinde renk kaybetmesi, genç bir bakirenin düğün gecesi giysisinden soyulması anlamındadır... Simyacı makineleri, damıtma aygıtları ve fırınlarının Duchamp'ı uyandırıcı öğeler oluşuna değinen başka bir yorumcu ise John Golding'dir. Bakirenin soyulması ilüstrasyonu nasıl *Büyük Cam*'in ikonografisini esinlediyse, diğer simyasal işlem diyagramlarının bekar aygıtın işlevlerini, biçimini esinlemiş olması olasılığından söz açar Golding. Ancak Golding, Duchamp'ın, sanatında simya imgelerinin ve simgeciliğinin bilinçli kullanımını reddettiğini de belirtmeden geçemez. Nicolas Calas ise, *Art in America*'daki bir yazısında Ulf Linde'nin savını

geliştirip, Tarot kartları etkisini de ekler. Harriet ve Sydney Janis *Büyük Cam*'ı bakirenin göğesi yükseğinin soyut, çağcıl bir biçimi olarak ele alır. Yorumlar çeşitlenerek artar...

Duchamp'ın, kübist toplantılara dördüncü boyut tartışmalarını sokan matematikçi Maurice Princet'yle ilişkisi bilinmektedir. Duchamp'ın kendisi de *Bekarlarınca Soyulmuş Gelin*'deki "gelin" in dördüncü boyuttaki bir nesnenin yansıması üzerine temellendiğini belirtir. "Görünmeyen bir dördüncü boyut, gözle görülmeyen bir şey" diyor bu konuda Duchamp. Ancak hemen arkasından bir başka konuşmasında da şunu ekliyor: "Bilimin belirliliğini, kesinliğini sunmakla ilgileniyordum ama bu, bilim seviyesi için değil, tam tersine onu hafifçe, kibarca gözden düşürmek içindi. Yaklaşımım ironikti."

Büyük Cam'dan söz edildiğinde bu işin Duchamp için önemli bir başkasının daha olduğunu biliyoruz. Malzemenin cam oluşu, gerecin işlenmesinde "sanatçının eli" unsurunu ortadan kaldırdığı için. Duchamp'a göre bir avantajdır ve özellikle bu niteliğinden dolayı seçilmiştir. Bu konuda şöyle der Duchamp:

"Çizgi çizmek yerine, kurşun bir tel alıp çekerek gerdiriyordum, çizgi oluşuyordu. Yuvarlaklar içinse başka bir trük uyguluyordum. Daima 'el düşünüsünü' geçersiz kılmak için, 'özgün' düşünüsünü silmek için. Resimde 'özgün' kültünde direniliyor."¹²

Sonuç olarak Duchamp'ın *Büyük Cam*'ı görselliğe karşı çıkış amacıyla gerçekleştirdiğini biliyoruz. Hep söylediği gibi, onun için düşünüler görsellikten çok daha önemlidir; sanat "duyumsal bir olgu" olmaktan çok "beyinsel bir olgudur". Ve onun bu görüşünü en açık yansıtan işleri de, kuşkusuz çeşitli objeler kullanarak gerçekleştirdiği işleri ve hazır yapımlarıdır.

Duchamp'ın duyumsal/fiziksel olan her şeye kuşku ile bakışı onu, varlıkların ancak zihinle kavranabileceği görüşüne yaklaştırır. Ancak Duchamp, yalnız duyumsala değil, her şeye kuşku ile bakar; dogmatik yapılara olduğu kadar, bilime de kuşku ile bakar. Onun için mutlak diye bir şey yoktur. Golding "Duchamp, oldukça kişisel perspektif yöntemini üretme yönünde çeşitli bilimsel hesap dizgelerini iyice öğrenirken, bu bilimsel temeli aynı zamanda alttan alta yürütüyordu. Bu tutum patafiziğe

¹² Şükrü Aysan (ed.), *Marcel Duchamp* (Derleme), Sanat Tanımı Topluluğu Yayını: 3, İstanbul, 1984, s. 86.

daha yakındı” der. Duchamp’ın çürüttüğü diğer bir olgu ise mantıksallıktır. Ve mantıksal olanı çürütme amacıyla rastlantılardan yararlanır.

Etkinliklerinde çok önemli bir rol oynayan rastlantısallık yöntemini Duchamp ilk kez 1913 yılında kız kardeşleriyle gerçekleştirdiği bir deneyinde kullanır. *Erratum Musical* üzerlerine notalar yazılmış kâğıtların bir şapka içinden çekilmesiyle oluşturulan üç sesli bir partisyondur. Bu partisyona bir de yazı eşlik eder. Hemen sonraki çalışmaysa, biraz daha karmaşık rastlantısal yöntemlerle oluşturulur: Piyano tuşlarına birer numara verilir, sonra bu numaralar küçük toplar üzerine yazılır. Bu kez, insan eli değmeksizin, başka bir yöntemle gerçekleştirilir topların dolaşısıyla notaların seçimi ve porte üzerine sıralanışı. Bunlar, kesin ve doğru perspektif yöntemleri kullandığı yapıtlarına karşısav oluşturur.¹³

¹³ Şükrü Aysan, *a. g. e.*, s. 20.

¹⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982, s. 31-32.

Duchamp’daki rastlantısallık, kontrolü bilinçli olarak bırakma eğilimidir ve onun bazı yapıtlarının temelini oluşturur. 1913’te birer metre uzunluğunda, üç iplik parçasını bir metre

yükseklikten yerçekimi doğrultusunda bir tuval üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tuval üzerine tutturdu ve bu rastlantısal sonuca *3 Standart Stopaj* adını verdi. Böylece yalnız insanların işine yarayan ve insanların belirlediği ölçüler, fizik ve doğa yasalarının araya girmesiyle değişime uğruyor ve yararsız duruma sokulmuş oluyordu. Daha sonra Duchamp ipliklerin yerde aldıkları yeni biçimlerde, kenarı eğriler çizen birer cetvel yaparak kendi uzunluk birimlerini oluşturdu ve bunları özenle tahta bir kutu içine yerleştirdi. Bu konuda şunları yazar:

“Bu deney 1913’te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi –bir metre– metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının ‘patafizik’ bir kuşku ile karşılanması sağlandı.”¹⁴

Duchamp’ın sanatında (bir o kadar da sanat tarihinde) dönüm noktası denebilecek 1913 yılı, ilk *ready-made*’in yani *Bisiklet Tekerleği*’nin ortaya çıkış yılıdır. Duchamp kendi deyimiyle yalnızca değişik biçimde vakit geçirmek, ilgi alanının dışına çıkmak için bir bisiklet tekerini, bir mutfak taburesine monte ederek onun dönüşünü

seyretti. 1914'te yine aynı ilgisizlikle piyasada çokça satılan bir şişe kurutucusunu satın alarak kendine mal etti. Aynı yıl üzerinde bir kış manzarası olan ucuz bir kartpostal aldı ve buna biri sarı, diğeri kırmızı iki küçük nokta ekledikten sonra adına *Eczane* dedi. 1915'te New York'a gelirken, bir dostuna küçük bir cam top içinde, armağan olarak Paris havası getirdi. Yine 1915'te New York'ta bir dükkândan satın aldığı kar küreğinin üzerine yalnızca “in advance of the broken arm” yazdı. İşte bu sıralarda uzun süredir ilgi duyduğu ve birer sanat nesnesi olarak gördüğü bu işleri açıklamak için aklına *ready-made* sözcüğünün geldiğini söyler. 1917'de bu kez Mott Works firması ürünü porselenden bir pisuvarı “R.Mutt” sahte imzasıyla New York Bağımsızlar Salonu Sergisi'ne göndererek bu hazır yapımlara nasıl bir tepki geleceğini beklemeye başladı. Jüri üyeleri arasında kendisinin de bulunduğu sergi olayını şöyle anlatır:

“Bu çalışmayı benim yaptığımı bilmiyorlardı. Ama belki de dedikodudan duymuşlardı. Bağımsızlar Salonu'nda bir çalışmayı reddetmek mümkün değildi. Ama yapıt örtbas edildi. Sergi süresince bir panonun arkasına koydular ve öylece bıraktılar. Sergi sonrası onu yine buldum ve aldım götürdüm.”

Duchamp 1961'de “A Propos of Ready-Made” başlıklı bir yazısında bu hazır yapımlarla ilgili görüşlerini açıklar:

“*Ready-made*'lerin seçilişi estetik zevkle asla yönetilmeyen bazı unsurları kurmak istememendir. Bu seçiş, iyi ve kötü zevkin tamamıyla yok oluşu ve görsel kayıtsızlığın tepkisi üzerine kurulmuştur. Gerçekte –tümüyle uyuşturma– (*complete anaesthesia*) üzerine.

En önemli özelliklerinden biri, *ready-made*'leri adlandırmak için ara sıra kullandığım kısa cümlelerde yatar. Bu tip cümleler, objenin tarifi için konulmuş isim yerine, seyircinin düşüncesini diğer sözel alanlara götürme aracıdır. Bazen tekerleme –*alliteration*– zevkimi tatmin etmek için grafik bir parça ekliyordum. Buna yardım edilmiş *ready-made* diyordum.

Bir başka zaman, sanat ve *ready-made* arasındaki başlıca uyumsuzluğu ortaya koymak istediğimden bir ütü tahtası olarak Rembrandt'ın (bir röprodüksiyonunu) kullanarak ‘karşılıklı/iki yanlı *ready-made*’i yarattım.

Bu anlatım biçiminin körü körüne tekrarının tehlikelerini çok çabuk kavradım ve *ready-made* ürünleri, yılda bir sayıyla sınırlamaya karar verdim. Bu sırada farkına vardım ki, sanatçı için olduğundan daha çok seyirci için ‘sanat: uyuşturucu gibi bir alışkanlıktı’ ve *ready-made*'lerimi bu gibi lekelere karşı korumak istedim.

Ready-made'lerin bir başka yönü de teklikten yoksun oluşudur. *Ready-made*'in (herhangi bir) kopyası da aynı bildiriye iletir. Gerçekte, aşağı yukarı bugün var olan bütün *ready-made*'lerin hiçbirisi geleneksel anlamda orijinal değildir.

Bu konuşmanın kısır döngüsüne bir uyarı olarak, madem ki sanatçının kullandığı boya tüplerinin tümü endüstriyel ve hazır yapım ürünüdür, o halde dünyanın bütün tabloları da *made read-made*'dir (hazır yapılmış-yapım) sonucunu çıkarabiliriz."¹⁵

Duchamp 1919'da *L.H.O.O.Q.* başlığı altında, bir Mona Lisa resmine bıyık ve sakal ekler ki, bu işi büyük tepkilere neden olur. Duchamp'ın kendisi *ready-made*'lerini sınıflar ve bunların ayrı ayrı değerlendirilmesini önerir, iki yanlı *ready-made*, katkıda bulunulmuş *ready-made*, düzeltilmiş *ready-made*, mutsuz *ready-made* gibi. Burada mutluluk kavramını bile *ready-made* anlayışına kattığını izliyoruz. *Mutsuz Ready-Made* Buenos Aires'ten gönderdiği yönergeler doğrultusunda kız kardeşi Suzanne Crotti'nin gerçekleştirdiği, balkonda değişen hava koşullarının etkisine bırakılmış bir geometri kitabıdır. Bunun yapılış nedeni Duchamp'a göre: "Mizahtı, sözcüğün tam anlamıyla mizah. Bir ilke kitabının ciddiliğini yermek için."

Duchamp'ın yanılsama olgusu üzerinde de çokça durduğunu biliyoruz. 1927'de aynı zamanda hem açık hem de kapalı olabilen bir kapı oluşturarak ortaya çıkardığı yanılsamalı kapı izlenimi, *Why not Sneeze Rose Sélavy?* de yarattığı görsel

ve diğer duyumsal yanılsamalar, *Sculpture-Morte*'taki tadsal yanılsama birçok örnekten yalnızca birkaçıdır. Optik çalışmalarıysa boyutsal yanılsamalara örnektirler bir bakıma.¹⁶

Duchamp 1920'li yıllarda optik plaklar yapar. Aynı plaklar 1926'da Man Ray ve Marc Allegret'nin katkılarıyla yapılan 7 dakikalık siyah-beyaz bir sessiz film olan *Anemic Cinema*'sında devinim halindedir. Görsel oyunlar, ilk kez *Dönerli Yarımküre*'de, yarımkürenin çevresine kazılan sözcük oyunları ile eşlenmiştir. Duchamp optik aygıtlarını, *ready-made*'lerinin bazılarında da kullandığı gibi (biraz travestimsi) Rose Sélavy takma adıyla imzalamıştır. Bir mektubunda Rose Sélavy'nin "pek de kötü olmayan bir bilgiç kadın yanı" olduğundan söz eder. Bilindiği gibi Man Ray'in onu kadın kılığında çektiği ve üzerine siyah mürekkeple katkıda bulunulmuş bir fotoğrafının da adı Rose Sélavy'dir. Golding, bu "kadın kılığına girme davranışını, çok sayıda simgeci yazarın ilgilendiği erdişilik" in bir uzantısı sayar. Duchamp'ın kısa betiklerinden birinin de adı Rose Sélavy'dir. Bu betikte

¹⁵ Canan (Çoker) Beykal, "Marcel Duchamp ve Ready-Made" (Kenneth Coutts-Smith'ten çeviri), *Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*, sayı: 31-32.

¹⁶ Şükrü Aysan, *a. g. e.*, s. 25.



sözcüklerde bir harf yer değiştirir ya da kaldırılır, böylece çok anlamlılık ve bir karmaşa oluşur. Sözcük oyunlarına olan bu ilgisini *Anemic Cinema* ve *Dönerli Yarımküre*'de de görmüştük.

1938-41 arası Duchamp'ın ilginç bir işi yayımlanır; bu, Duchamp'ın önemli çalışmalarından bazılarının asıllarından küçültülüp, düzenlenerek taşınabilir bir müze haline getirilen *Boîte-en-Valise*'dir. Bu taşınabilir müzede Duchamp'ın işlerinin renkli röprodüksiyonları, fotoğrafları, minyatürize edilmiş kopyaları, bir anlamda işlerinin maketleri vardır. Bu iş, daha sonra sanat olarak onaylanacak şeyi sunmak için, bir seyyar satıcının malını teşhir biçimi olarak kullandığı şeyi, eşantıyon vitrinini kullanır. Eğer Duchamp taklit edici bir biçimde çağdaş yüksek kültürün iki karakteristik özelliğine değinir görünürse, bunlar profesyonellik ve ticari zihniyettir. Duchamp aynı zamanda bu işiyle, sanat yapıtının sınırsız ulaşılabilirlik potansiyelinde ısrar eder.¹⁷

1942 sonrası başka sanatçılardan alıntılar yapmaya başlar Duchamp. Delvaux, Cranach, Ingres ve Courbet'den alıntılarla sürer

bu dönemi. Duchamp'ın önceki dönemlerinden hangi işi, hangi ilkesi söz konusu olsa, onunla Kavramsal Sanat arasında bir ilişki kurmamak neredeyse mümkün değildir. Ancak, Duchamp'ın 1942 sonrası bu alıntılar dönemi için yapılabilecek tek atıf, doğrudan günümüz Postmodern dünyasıdır kuşkusuz...

1950'ler ve özellikle 1960'lar Duchamp'ın yoğun sergiler dönemidir. Adına birçok sergi düzenlenir, birçok karma sergiye katılır, kendisi birçok sergi düzenler. Sanat dergilerinde onunla ilgili yazılar yayınlanır, her yerde onunla görüşmeler yapılır, kitaplar, kataloglar hazırlanır. Tüm bu ilginin ardındaki gerçek, Duchamp'ın Kavramsal Sanat'a olduğu kadar genel olarak 60'ların sanatına etkisinin, katkılarının bütün açıklığıyla farkedilmeye başlanması ve avangart niteliğinin bir anlamda sanat dünyasınca onaylanmasıdır. Duchamp 50'ler ve 60'larda birçok sergiye katılıyordu ancak ortada görülebilenler onun hep önceki dönemlerinden işleriydi. Son yirmi yıldır “satranç oynamak için resmi bıraktığı” söyleniyordu. 1968'de öldüğü zaman son yirmi yıldır tek bir iş üzerinde çalıştığı ve sanat dünyasına büyük bir sürpriz, bir şaka, bir veda hazırladığı öğrenildi.

¹⁷ Claude Gintz, a. g. k., s. 21.



Étant donnés yani “Veriler 1. Çağlayan, 2. Aydınlatma Gazı”. *Veriler*’in hazırlanması tümüyle bir gizlilik içinde yürütülmüştü ve bu nedenle yapıt gerçek bir sürpriz oldu. Son yapıtını öylesine bir gizlilik içinde gerçekleştirmişti ki, bu süre içinde atölyesini ziyaret edenler, atölyede en ufak bir çalışma izine rastlamadıklarını ve onun iyiden iyiye resmi bıraktığına inandıklarını söylerler. Zaten yaptığı da resim değildi, bir enstallasyondur. Bu işin ortaya çıkışı son yıllarda zaman zaman oluşturduğu anlamsız gibi gelen nesneleri aydınlatmış ancak bir o kadar da yeni soru üretmiş, tüm sanatının yeniden yorumlanmasını zorunlu kılmıştır. Yve-Alain Bois anlatıyor:

“Zaman içinde yıpranmış, paslı çivili, İspanyol tuğlasından bir portikle çevrelenmiş, ağır, eski, ahşap bir kapı, kerpiç bir duvarın ortasında yer alıyor. Kapının açılabilmesi için ne bir kulp ne de başka bir araç var görünürde.

Bu görünüş onu gecikmiş bir *ready-made* olarak algılayacak olanda düş kırıklığı yaratır... İzleyici kapıya yaklaşabilir ve bir çeşit, görüye çağrı niteliğindeki –gözleri hizasında– iki küçük deliği bulgulayabilir. Çağrıya olumlu yanıt verirse, *Étant donnés*...’nin oluşturacağı şokun alıcısıdır artık. İçerde, kapının donuk görünüşüyle çelişik ışıklı bir karabasanla karşılaşır.

¹⁸ Şükür Aysan, a. g. e. , s. 91-92.

Tam olarak ne görüldüğünü, özellikle ne duyumsandığını açıklamak zor

(özellikle burada, Duchamp’daki, ‘bakıcı’ya etki/çarpma anlayışının önemini görüyoruz).

Kapıyla ve hatta izleyicinin içinde bulunduğu salonla karşıt, pırıl pırıl aydınlatılmış, biraz tiyatro dekoru gibi, üç boyutlu bir kolaj ortaya çıkıyor.

Müstehcenlik çarpıcı: İçerdeki, tuğladan örülmüş ikinci duvarın ortasında bırakılmış düzensiz bir açıklıktan, yaparak ve dal parçaları üzerine sırt üstü uzanmış, bacakları izleyiciye doğru gergin çıplak bir kadın görülüyor. Domuz derisiyle kaplı, canlımsı bir kadın figürü. Baş, izleyiciye en uzak yeri, sarışın bir perukla kaplanmış. Sağ kolu gibi ayakları da gözükmemekte (içteki duvar tarafından gizleniyor) sol elinde hafif ışık veren bir havagazı lambası tutuyor. Arkada, sık orman, tepeler, küçük bir çağlayanla sonlanan dere, sahnenin yabancı havası, gerçekdışı ama ‘doğal büyüklükte’, havagazı lambasının garip merkezi yeri beklenmedik bir etki yaratıyor. Kaba ve yaygın müstehcenlik şok edici, itici. Duchamp’ın sanatı işte bu çarpma gücündedir.”¹⁸

Duchamp *Büyük Cam*’ı bütün yapılış evreleriyle açıklayan *Yeşil Kutu*’yu oluşturmuş, yayımlamış ve bu sayede *Büyük Cam*’ın çok sayıda yorumu yapılabilmişti. *Veriler* için, onun nasıl kurulacağını gösteren notlar dışında hiçbir açıklama bırakmadı. Ancak *Veriler*, *Büyük Cam*’a kıyasla çok daha dolaysızdır. *Büyük Cam* bir imgeler bütünü, imgeler ağıdır. Oysa *Veriler*’de her şey açıkça ortadadır. Ve iki yapıt

arasında kesin bir ilişki, bağlantı vardır. Şöyle ki, *Büyük Cam*'da imgelerle, *Veriler*'de somut olarak verilenler sonuçta aynıdır: *Su, Gaz, Elektrik, İstek* gibi... *Veriler*'deki çıplak, *Büyük Cam*'daki “Gelin”dir... Kıyaslamalar sürdürüldükçe her şey bir diğerinde karşılığını bulur. Her ikisinde de en yoğun duygu erotizmdir. Ancak *Veriler*'in diğerinden en önemli farkı, işin izleyici boyutu, bakış noktasıdır. Yani Duchamp izleyiciye bu son işini izleyebileceği, sınırları kesinlikle saptanmış (iki göz deliği, yana ya da arkaya gitmek görüntü alanını değiştirmez) bir bölümden bakma izni verir. Bir çeşit anahtar deliğinden bakış, röntgencilik.

İşte burada Duchamp'ın en belirgin özelliklerinden biri belirir. Duchamp için son derece önemli olan izleyici olgusu, en güçlü anlamıyla bu işte ve bu biçimde ortaya konmuştur. Bu son işinde olduğu gibi, Duchamp'ın tüm sanatında izleyicinin yapıta mutlak katılımının gerekliliği vurgulanır. Ona göre: “Her şeyi hesaba katarak yaratıcı edim tek başına sanatçı tarafından yürütülemez; izleyici yapıtın içsel niteliklerini çözerek ve yorumlayarak onu dış dünya ile ilişkiye geçirir.” Kısaca ortada bir “ileti” varsa, bir de “alımlayan” olmalıdır. Sanatçı ise yalnızca bir labirentten

çıkış yolunu arayan “aracı”dır. Sanatçının ileri sürdüğü savın toplumsal bir değer kazanması izleyicinin yargısına bağlıdır.

Duchamp'ın endüstri dünyasının sıradan objelerini üzerlerine imza atarak kendine mal etmesi ve ardından bunun bir sanat nesnesi olduğunu iddia etmesi; sanatta üslubun/tarzın geri çekilmesi, giderek yok edilmesidir. Duchamp *ready-made*'leriyle, daha genel anlamda objeleriyle sanat dünyasına şunu kabul ettirmiştir ki, özgünlük isteği, yaratma içgüdüğü bastırılarak, tarz yok edilerek, sanatçısı tarafından “elle yapılmış” son derece özel, ayrıcalıklı, kutsal bir nesne oluşturmada da, hatta sanat yapıtı oluşturmaktan tümüyle vazgeçerek de sanatsal düşünüyü iletebilir. Sanat görsellikten çok zihinsel bir olgu ise, düşünce iletiminde kullanılan araç “her şey” olabildiği gibi, endüstri toplumunun her gün, her yerde kullandığı son derece sıradan seri üretim malzemeleri bile olabilir. Yalnız ve yalnız düşünceyi iletim işlevi üstlenen bu nesnenin seçiminde, nesnenin estetik ve fiziksel niteliklerinin hiçbir önemi yoktur. Önemli olan yalnızca düşüncenin kendisi ve izleyicideki algı boyutudur; düşünüyü dolaysız ve en çarpıcı biçimde iletmek ve o

düşününün ya da alternatifinin izleyicide yaşadığını, yaşama geçtiğini gözleyebilmektir. Duchamp'ı Kavram-sal sanatçılara öncü kılan da bu teorisidir.

Duchamp 60'ların Kavramsal Sanatı'na öncü olurken, öncülüğün bedeli olarak görülebilecek bir de dezavantajı vardı. Kavramsal sanatçılar Duchamp'ın açtığı yolda düşünülelerini son derece çeşitli alanlara yayabilirlerken, Duchamp'ın temelde benimsetme uğraşı verdiği tek bir düşünüsü olabilmıştır: Sanatın ve sanat nesnesinin o güne dek yapılagelmiş tanımlarını kökten değiştirmek, kapsamını genişletmek, giderek bütün zamanlar için geçerli ortak bir tanım olamayacağını kanıtlamak. Bir anlamda sanatın ve sanat nesnesinin tanımlanmasını yadsımak.

Duchamp'ın bütün *ready-made*'leri bu amaç için kullanılmış araçlardır aslında. Onların birebir kendilerinden kaynaklanan hiçbir önemleri yoktur. Duchamp tarafından özellikle orijinallikten yoksun, sıradan nesneler oldukları için seçilmişlerdir. Bu nesnelerin sıradanlığı karşısında izleyici sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalırken,

sergilenen nesnenin sanat olup olmadığını, ya da sanatın ne olduğunu kendine sormak zorunda bırakılıyordu, işte Duchamp'ın isteği de, yalnız ve yalnız bu soruyu sordurabilmektir.

Duchamp'ın sanatı Kavramsal Sanat'la bu denli benzerlik göstermesine karşın ve Duchamp'ın Kavramsal sanatçılara öncü olduğunu belirtmemeye rağmen, onu hâlâ bir Kavramsal sanatçı olarak adlandırmaktan kaçınıyorum. Bunun nedeni; 60'lar öncesi Kavramsal Sanat bir akım olarak ortaya çıkmadan, Duchamp'ın *ready-made*'ler konusundaki ısrarlı uyarılarına rağmen, bütün dikkatlerin, ardındaki düşünceden çok doğrudan bu objelere çevrilmesi ve Duchamp'ın isteği dışında objenin varlığının öne çıkmasındandır. Çünkü şaşkınlığını hâlâ üzerinden atamamış izleyicinin gözünde, alışageldiği resim ve heykelin karşısında somut olarak görebildiği tek alternatif ortaya sürülen bu garip objelerdi. O dönem için hiçbir şey düşününden çok objenin öne çıkmasını engelleyemedi. Bu nedenle Duchamp da dahil 60'ların Kavramsal Sanatı'na kadar olan dönemi (kendi çizgisi içinde) Obje Sanatı olarak adlandırmayı uygun görüyorum. Yoksa o dönem için adı konmasa da kuşkusuz Duchamp ilk Kavramsal sanatçıdır.

2- SÜRREALİST OBJE

Objenin sanat dünyasında kendisine bir yer ediniş yaygınlaşmasında Sürrealizm’in katkıları gözardı edilemez. Kuşkusuz Sürrealist Objeler’de Dada’nın ve Duchamp’ın *ready-made*’lerinin etkisi çok açıktır. Çünkü daha işin başında sanat olgusuna bakışlarında benzerlikler vardır. Sürrealistler de, kendinden bir önceki Dada hareketi gibi, modern sanatla ilgili bütün “izm”leri insan yaşamıyla ilişkili olmayan yapay çabalar olarak görüp, reddediyorlardı. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini aşarak, sanatı uygarlığın düzenli ve o ölçüde kısıtlı kurallarının yıkımı için kullanmaktı. İnsanları ölçülü ve hesaplı davranışlarından uzaklaştırmak için, bir yandan o davranışlar üzerine terbiye ve siyaset kurallarına aykırı demeçler yağıdırıyorlar, öte yandan da onlara akıl dışı düşüncenin nazlarını öğretmeye çalışıyorlardı. Bilinçaltı dünyasına rahatça ulaşabilmek için uyuşturucu maddeler ve hipnoz yollarını denediler. Dada’nın sözcükleri rastgele seçip, düzenleyerek, onları anlam yüklemekten kullanması yöntemini benimsediler, hatta geliştirerek Sürrealizm için çok önemli olan “otomatizm” yöntemine ulaştılar. Aynı şeyin imgelerle ve objelerle de yapılabilceğini

düşündüler, izleyici anlamsızlık içinde anlam aramaya yönelttiler, onun da yaratıcı katılımı sağlanmaya çalışılıyordu. Önemli olan izleyiciye akıl ve sağduyu ile yorum yapma olanağı tanımayan veriler sunmaktı. Böylece mantığın insan üzerindeki egemenliği azaltılarak, düşünce özgürleştirilecekti. Özgürlükleri kısıtlayan akılcı düzenin boyunduruğundan kurtulmanın bir yolu Sürrealizm.

Başta Duchamp olmak üzere, daha önce Dada içinde yer alan sanatçılardan birçoğu (Max Ernst, Man Ray gibi) Sürrealist sergilere katıldılar. Paris’te 1925, 1933, 1936, 1938 ve 1947’de önemli Sürrealist sergiler düzenlendi. 1930’larda New York, Londra, Brüksel ve başka yerlerde açılan sergilerle Sürrealizm uluslararası boyutlara ulaştı. Duchamp bu sergilerin birçoğuna katıldığı gibi, yine bunların birçoğunun düzenleme kurullarında yer alarak bizzat sergilerin organizasyonunu üstlendi, kataloglarını hazırladı. Kısaca Duchamp’ın Sürrealistlerle çok yakın bir ilişkisi oldu. Salvador Dali savaş sırasında Duchamp’la birlikte Bordeaux’ya yolculuk yaparken aralarında geçen bir konuşmayı anlatır: “Duchamp bana yeni bir meraktan söz etmişti: ambalajlanmış dışkılarından. En lüks

paketlenenler ise göbek çukuru pislikleriymiş. Onu ‘Raphael’in otantik bir göbek çukuru pisliğine sahip olmak isterdim’ diye yanıtladım” der ve o dönemde Paris’te Duchamp’ın *ready-made*’lerini anlayabilen en fazla 17 kişi olduğundan söz eder.¹⁹ Duchamp 1930’da Louis Aragon’un düzenlediği *La Peinture au Défi* sergisine *ready-made*’leriyle katıldı. 1935’te bu kez André Breton, Duchamp’ın *Büyük Cam*’ı üzerine kapsamlı bir deneme yayınladı. 1936’da Duchamp hem Londra’da düzenlenen *Uluslararası Gerçeküstücüler Sergisi*’ne, hem de New York Modern Sanatlar Müzesi’nde açılan *Fantastic Art, Dada, Sürrealism* sergisine katıldı. 1938’de ise, Paris’te *Uluslararası Gerçeküstücüler Sergisi*’nin düzenleme kurulunda Breton, Dali, Ernst ve Man Ray ile birlikte çalıştı. 1942’de Breton, Sydney Janis, R.A. Parker’la *First Papers of Surrealism* sergisi ve kataloğunu hazırladı, 1943’te yine Andre Breton ve Max Ernst ile VVV’yi yayınladı. Sürrealistlerin 1947’deki son sergileri için New York’tan Paris’e gelerek Breton ile birlikte *Le Surréalisme en 1947* sergisini hazırladı.

¹⁹ Salvador Dali, “Keskin Sibernatik Gerçeklik” (Çeviri), *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi 5, Haziran 1980, s. 50.

Sürrealizm öncelikle resimde gelişme alanı buldu. Acaba heykel Sürrealizm’in amaçlarını

karşılayabilir miydi? Heykelin fiziksel sınırlılığı, malzemesinin cisimselliği ve üç boyutlu formun neden olduğu kunt yapı, fantezinin ve rastlantının tam anlamıyla gerçekleşmesini önleyebilirdi. Heykel özellikle bir kaide üzerine oturtulup, çevresinden soyutlandığında, zaten günlük yaşam gerçeğinden kopup, gerçektışı bir düzleme çekiliyordu. Bu nedenle sürrealistlerin bu kalıpları kırma yolunu denemeleri ve objeye yakınlaşmaları doğal karşılanmalıdır.

Picasso’nun 1930 tarihli *Kadın Başı* adlı yapıtındaki (hazır yapım) kevgirler, diğer eğri metal düzlemlerin veremeyeceği bir anlam boyutu kazandırır bu yapıta. Fakat bu teknik daha ileri bir şakacılık anlayışla Miró’nun (içi doldurulmuş kuş, kadın bacağı maketi, bir melon şapka ve dünya haritasından oluşan) *Şiirsel Obje*’sinde ya da Meret Oppenheim’in kürkle kaplı fincan, çay tabağı ve kaşıktan oluşan *Obje* adlı işinde olduğu gibi sonuçlar da verebilir. Dali’nin 1938 *Paris Uluslararası Sürrealistler Sergisi* için yaptığı *Yağmurlu Taksi* daha büyük çapta ve sevimsiz bir objeydi. Bu yapıt bir taksi, içinde hazır yapım bir kadın manken, pilot gözlüğü ve köpek balığı ağzı takmış bir şoför mankenden oluşmuştu. Taksinin içine yağmur

yağıyor, üstünü sarmaşıklar sarıyordu. Taksinin içindeki kadın manken arkada salatalıklar ve canlı salyangozların yanında oturuyordu. Bu serginin ana salonunu Duchamp düzenlemişti. Döşeme kuru yapraklarla kaplıydı, tavandan da binden fazla kirli kömür çuvalı sarıyordu. Köşelerden birine doğru nilüfer çiçekleri dolu bir havuz, onun yanında da dağınık bir yatak vardı. Sürrealist resimlerin de yer aldığı bu oldukça karmaşık çevre düzenine, kavrulmuş kahve kokusu da ayrı bir çeşni katıyordu.

Bu sergiden iki yıl önce düzenlenen bir başka sergi, üç boyutlu Sürrealist sanat konusunda yeni serüvenler için esin kaynağı olmuştu. Bu sergi Paris'te Charles Ratton'un evinde düzenlenen *Sürrealist Objeler* sergisiydi. Duvarlarda, küçük kaideler üzerinde, vitrinlerde ve raflarda oldukça küçük objeler sergilenmişti: Kemik, taş ve maden gibi doğadan toplanmış objeler, ya oldukları gibi ya da sanatsal bir düzen içinde yerleştirilmişlerdi. Ayrıca Okyanusya ve Amerika Kızılderililerinin maskaları, Duchamp'ın *Şişe Kurutucusu* ve katalogda "Sürrealist Objeler" diye tanımlanan geçmiş ve şimdiki zamana ait parçalar bulunuyordu. Aralarında 1914 tarihli *Natürmort*'un da

bulunduğu Picasso'nun dört heykeli geçmişini temsil ediyordu. Bu natürmort sıradan ev eşyalarının (imal edilmiş bıçak, ekmek dilimi, gerçek döşemelik saçak gibi) başarılı bir parodisiydi. Günümüz ise Arp, Breton, Dali, Ernst, Magrit, Man Ray, *Kürküllü Obje*'siyle Oppenheim, Giacometti, Miró gibi Sürrealist çevreden ressam ve yazarların özellikle bu sergi için hazırladıkları pek çok sayıda obje ile temsil ediliyordu. Eski ve yeni, Batılı ve yabancı sanat, bilinçli sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak, özgürlüğe kavuşmuş insanın gözleri önüne serilmişti.

²⁰ Norbert Lynton, a. g. e., s. 193-196.

Devrimin Hizmetinde Sürrealizm Dergisi'nin Aralık 1931 sayısında yayımlanan Giacometti'nin *Sessiz ve Hareketsiz Objeler*'inin desenleri de bu anlamda ilginçtir. *Asılı Top*, *Atılacak Obje* gibi adlar alan bu işler, Kinetik heykeller değildir. (Gabo 1920'de ilk motorlu heykelini, Man Ray 1923'te bir metronom ucuna takılmış göz fotoğrafından oluşan *Yok Edilecek Obje*'sini yapmıştı) ancak, 1935'te tekrar eski türde model kullanarak yaptığı heykellerine dönünceye kadar bu objeleriyle Sürrealistler arasında epeyce itibar görmüştü Giacometti.²⁰

Burada önceden söz ettiğim “Duchamp’ın isteği dışında düşününden çok objenin öne çıkışı” iddiamına tekrar dönebilirim. Bu iddianın en açık kanıtı *Sürrealist Objeler* sergileridir. Bütün bu işlerde Duchamp’ın etkisi çok açıktı; ancak tüm bu çalışmaların ardında sanata yakın bir tarihte Duchamp’la giren yeni bir olguyu “obje”yi kullanma/deneme isteği yatıyordu. Belki hazır yapımların ya da her tür objenin sanatçıya tanıdığı özgürlük Sürrealistlerin amaçlarına fazlasıyla uygundu ama onlarda obje kullanımı bir düşünüyü araç olmaktan çok, kullanılan objenin doğrudan kendi özellikleri, esprisi, şaşırtıcı sonuçları için seçilmiş ya da oluşturulmuştu. Tabii bu arada Sürrealizm’in ilkelerine de hizmet ediyordu, ancak öncelikle bir yeniliği deneme ve kullanma isteği idi bu. Bu işlerin ardında Duchamp’da ya da ilerde Kavramsal Sanat’ta göreceğimiz sanat felsefesini irdeleyen düşünüler/kavramlar olduğu söylenemez. *Sürrealist Objeler*’de şaşırtıcılık ve mantıkdışı olma özellikleri dışında fazlaca anlam aramamak gerekir.

3- POP SANAT’TA OBJE

Çağdaş sanatta 1950’li yıllar, Amerika’nın atağa geçtiği dönemdir. Clement Greenberg’in

sözcülüğünde gelişen *Abstract Expressionism* (Soyut Dışavurumculuk) ve arkasından *Post-Painterly Abstraction* (Ressam Sonrası Soyutlama) eğilimleri ve Greenberg’in geliştirdiği estetik teori “Formalizm Kuramı” bir anda Amerika’yı sanat dünyasının ilgi odağı haline getirmişti. Resim ve heykel gibi formalist (biçimci) sanatlarda Modernist sürecin son basamağı olduğu kabul edilen Greenberg estetiği doğrultusunda üretilmiş bu resimler, öncelikle Amerika’da etkin bir biçimde sürerken, 60’lı yıllar, etkileri 70’ler boyunca süren pek çok yeni akım ve düşünceye neden oldu. Bir anlamda Modernizm tüm bu akım ve görüşlerle son sözlerini söyledi ve yerini Postmodernizm’e terketti.

60’lı yıllar gerçekten birçok araştırmaya konu olabilecek denli dinamik, üretken ve ölçüde önemli bir dönemdir. Ressam Sonrası Soyutlama da dahil, birçoğu 50’ler sonlarında ilk örneklerini veren Pop Sanat, *Photo-Realism* (Fotoğraf Gerçekçiliği), Minimalizm, dönem için önemli bir grup Fluxus, Obje Sonrası Sanat olarak adlandırdığımız bütün türler (Kavramsal Sanat, Happening’ler, Performanslar, *Body Art*, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Environment*’lar, Video Sanatı), hep 60’lı yılların oluşumlarıdır.

Bu dönem girift yapısıyla bütün türlerin birbirlerinden alıntılar yapmasına da neden olur. Hep olduğu gibi, hemen her yeni olgu diğer türlerin ondan yararlanmasına, ya da tam tersi ona karşıt bir görüş oluşturmaya, kısaca sıkı bir alışverişe neden olmuş, bütün türler bir anlamda birbirlerine de açılım sağlamışlardır.

İşte bu bağlamda Pop Sanat'ın, objeye “Farklı” bakışıyla, hem Obje Sanatı'na hem de Duchamp geleneğinin devamı olan Kavramsal Sanat'a katkılarında ve onlara sunduğu bazı verilerden söz edilebilir. Pop'un doğrudan obje sanatına katkısı kuşkusuz Claes Oldenburg'un dev boyutlarda büyütülmüş yiyecek maddeleri, günlük sıradan objeleri gibi “nesne”yi anıt düzeyine yükselten ya da daha geniş anlamda Kavramsal Sanat'a yükselten işleridir. Obje Sonrası Sanat'a katkısı ise, Pop sanatçıların ortak özellikleri olmakla birlikte en çok Andy Warhol'a mal edilebilecek, sanatta –özel anlamda resimde– “tarzsızlık” olgusudur. Son olarak, bir tek sanatçıya bağlamadan, bütünüyle Pop Sanatı'nın kendinden sonraki sanatlara (Kavramsal Sanat da dahil Obje Sonrası Sanat'a, Post-Kavramsal Sanat'a hatta

Post-modernizm'e) armağanı; dikkatleri medya dünyasına çekerek, tüm kitle iletişim araçlarını sanatın hizmetine sokması, iletişimde önerdiği teknolojiye bağlı bu çeşitlilik ile sanatın izleyiciye ulaşabilirlik potansiyelini artırmasıdır. Bu yönüyle, amacı iletişimde “araç” konumundaki nesneyi ortadan kaldırmak olan Kavramsal Sanat'a, yok ettiği ya da en azından yok etme uğraşı verdiği bu nesnenin yerine gerektiğinde kullanabileceği birçok olasılık sunmuştur Pop Sanat.

Pop Sanat terimi öncelikle, yapıtlarına Amerikan dünyasının son derece endüstriyel ve tecimsel yapısını konu alan, 50'lerin sonu 60'ların başından İngiliz ve Amerikan sanatçılar için kullanılır. Pop Sanat'ta bir toplumun seri üretime dayalı görüntü, sembol ve objeleri hiçbir sosyal ve politik eleştiri getirilmeksizin tekrar üretilir. Bu popüler imgelerin pop sanatçıları tarafından seçilmesinin nedeni, ne onların biçimsel nitelikleri ne de sistemi eleştiren güçleridir. Seçim son derece keyfiydi ve oldukça yapay ve mekanik bir tarzda sunuluyordu.²¹

²¹ Susan Johnson. Rene Huyghe (ed.), “Visual Art of The Recent Past”, *Modern Art from 1800 to the Present Day*, Paris, 1980, s. 248.

22 Bedri Baykam, *Boyanın Beyni* (80'li Yıllardan Makaleler), İstanbul, 1990, s. 34.

Öncüleri arasında Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Jasper Johns,

Roberth Rauschenberg ve Claes Oldenburg'un bulunduğu akım Dada ile olan yakın ilişkisinden dolayı başlangıçta Neo-Dada olarak da adlandırıldı. Pop sanatçıların yaklaşımları da Duchamp ile doğrudan ilişkiliydi. Ancak Pop sanatçıların Dada'ya ve özellikle Marcel Duchamp'a gösterdikleri saygı ve yakınlık, onları Duchamp'ın yargısından kurtaramadı. Duchamp 10 Kasım 1962 tarihli mektubunda Dada sanatçısı Hans Richter'e şöyle yazıyordu:

"Bu Neo-Dada, Pop, Yeni Realizm gibi bir sürü isim taktıkları şey, aslında kolaya kaçmak ve Dada'nın yaptıklarını tekrardan başka bir şey değil. Ben hazır yapımları keşfettimde, estetik kavramının cesaretini kırdığıma inanıyorum. Oysa onlar Neo-Dada'da hazır yapımlarımı almışlar ve bunlarda bir estetik güzellik arayıp bulmuşlar."²²

Pop sanatın dünyası kitle iletişim araçlarının, popüler basın, sinemanın, televizyonun, reklam kuşaklarının büyüdüğü dünyasıdır. Bu dünya yaratıcıları tarafından belirgin bir profesyonel ciddiyetle oluşturuluyor, sanatın daha önce hiçbir zaman erişemediği kadar geniş bir kitleye hitap ediyordu. Tüketicinin tepkisine karşı kendini

sürekli sınıadığı için kitlelerin ilgisini çekmenin yöntemlerini biliyordu, işte Pop sanatçılar da bu kitlesel imgelere ilgi gösterdiler. Beyazperdenin, siyasetin, müziğin, paranın, seksin, çizgi romanların ilahları, reklam dünyası, tüketim piyasası ve bu piyasada ortaya "mal" olarak sürülen her tür meta, tüketiciye yönelik her tür imge, toplumun o an için gündeminde olan, yani popüler olan her olay, mitleşen her olgu Pop Sanat'ın konusu oldu. Pop Sanat'ın verdiği tadla günün popüler dünyası tam bir uyum içindeydi ve bu nedenle özellikle 60'lı yıllar gençliğinin alışılmadık biçimde ilgisini çekti Pop Sanat. Avrupa için Amerika'ya özgü geniş imgeler dizisinin özel bir çekiciliği vardı. Amerika'da ise, artık ulusal boyutlara varan "tüketim" olgusuna dikkat çekiyordu. Ve Duchamp bu işlerin "estetik" olduğunu iddia ederken haksız sayılabilirdi. Çünkü oldukça etkili ve çarpıcı görüntüleri dışında amaçları hiç de estetik görüntüler yakalamak değildi. Belki biraz fazlaca reklamlarını yapıp, Warhol gibi paraya da fazla önem veriyorlardı ama işin özü de buradaydı. Her şeyin meta olduğu bir dünyada sanat da metalaşmıştı ve bunu bütün açıklığı ile gözler önüne sermeye çekinmiyorlardı. İşlerini ürettikleri mekânlara Warhol'un "fabrika", Oldenburg'un "dükkan" adını vermesinin

ardında da bu anlayış yatıyordu. Fabrikadan çıkmışçasına bol “sanat eseri” üretiliyordu. Hızlı ve seri biçimde.

Pop Sanat yaşamı ikinci elden yaşamak, kitle iletişim araçlarının, reklam dünyasının gözünden yaşamak gibi bir şeydi. Yaşamda asıl gerçek yok olmuştu. Artık tüm gerçek iletişim sisteminin, reklam dünyasının gerçeği bu tüketici toplumunda. İşte Pop Sanat da bunun aynısını yaptı. Anlamı, farklılığı, tarzı, orijinalliyi yok etti. Jasper Johns’da Amerikan bayrağı, Claes Oldenburg’da Amerikan toplumunun fetişleri; hamburger, dondurma, sandviç, pasta gibi fast-food türü yiyecekler, Andy Warhol’da toplumun mitleştirdiği Marilyn Monroe, Jackie Kennedy gibi kişiliklerle, Campbell hazır çorbaları, Brillo deterjanları gibi reklam dünyasının mitleri sayısız tekrarlarla topluma sunulurken hiçbir övgü ya da yergi anlamı içermiyordu. Oldenburg New York’un Aşağı Doğu bölümünde açtığı, atölye ve satış yerinin birleştirilmesiyle oluşmuş “dükkân”ında karısı ile birlikte oluşturduğu vinileks, tahta, kumaş malzemeli dev nesnelerini özellikle satışa açık “mal”lar gibi teşhir ederken bir anlamda sanat nesnesini aşıyorlar. Warhol, Michel Foucault’nun “eş imgeler kişiliklerini

yitirir” savına koşut ürettiği serigrafla çoğaltılmış sayısız Marilyn ya da Campbell çorbaları görüntüsü ile farklılaşmanın yok olmaya yüz tuttuğu bir dünyayı gözler önüne serer. Bu denli çok tekrarlanan görüntü, kişiliksizleşir, sıradan bir imgeye dönüşür. “Bir gün benim yerime bir başkası resimlerimi yapabilmeli. Resimlerim böyle çünkü makine olmak istiyorum ve inanıyorum ki, bir makine gibi yaptığım resimler, yapmak istediğimdir aslında” sözleriyle ya da çağrıldığı bir konferansa, kendisine benzetilmiş başka bir kişiyi gönderirken vurgulamak istediği hep “tarzsızlık”tır. Duchamp’ın hazır yapım bir nesneyi seçmesinin ardında yatan amaç da “tarzsızlığa” ulaşmak değil miydi? Bu anlamda Warhol’un Duchamp’ı da aştığı söylenebilir. Çünkü Warhol geleneksel sanat nesnesini (yani resmi) ortadan kaldırmadan onu tarzsız kılmayı başarmıştır. Onun resimlerini herkes yapabilir. Sanatçının eli hissedilmez. Warhol’da hem toplumun mitleştirdiği kişiler ya da nesneler, hem de sanatın kendisi tekrar başlangıca döner, toplumun ona yüklediği anlamlarından uzaklaşıp sıradan bir obje ya da süje olarak günlük yaşama karışır.

Duchamp “*ready-made*”lerimin sanatımın en önemli fikirleri olmadıklarından emin değilim”

derken haklıydı. Andy Warhol ise, bir fabrika gibi sanat nesnesi oluşturarak “tarzsızlık” ve “başkası tarafından yapılabilirlik” olgularını sanat dünyasına kabul ettirdi. Ve 60’ların Kavramsal Sanatı, çıkış noktası olarak bu iki olgudan da yararlandı.

B. MODERNİST DÖNEMDE KAVRAMSAL SANAT

Bu bölümün başlığı Kavramsal Sanat olarak değil de, Kavramsal Sanatı da içine alan, daha genel bir adlandırmayla Post Object Art (Obje Sonrası Sanat - Objesiz Sanat) olarak verilebilirdi. Bu nedenle hemen başlangıçta “neden Obje Sonrası Sanat’ın diğer türlerini biraz geriye çekerek, Kavramsal Sanatı öne çıkardığım” ve bölüm başlığı yaptığım açıklanmalıdır.

Obje Sonrası Sanat bütün türleri ile (Happening, Performans, *Body Art*, Video Sanatı, *Environment*, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art* ve Kavramsal Sanat) 1960’lı yılların sanatıdır ve çağımız modernist sürecinin de son basamağıdır. 70’lere kadar oldukça etkin bir biçimde kendinden söz ettirir ve genel kanıya göre Modernist süreç onunla kapanır. Kuşkusuz burada sözü edilen alan, resim ve heykelin modernist süreci dışında kalan çizgidir. Yoksa formalist sanatların

modernizmi 60’larda Greenberg ile sonuçlanmıştı. Sözüünü ettiğimiz diğer çizgi; Modernist süreçte Duchamp’la başlayan, objeden temellenen ancak sonuçta objeyi de yadsıyan çizgidir ki, çoğu kaynakta Duchamp Geleneği ya da Avangart olarak da adlandırılır. İşte burada Kavramsal Sanat’ın ayrımı ortaya çıkar. Modernizmin bu çizgisi içinde başlıca amaç: düşünce iletiminde kullanılan “araç”ı yok ederek tümüyle düşünceyi öne çıkarmaktır. Başlangıçta geleneksel sanat nesneleri olan resim ve heykeli yadsımak, yerine konabilecek yeni araçlar ararken bu boşluğu bir süre objenin doldurması, ancak hemen arkasından objenin de sanattan çıkarılması yolunda yeni bir çabanın başlaması bu sürecin aşamalarıdır, işte bu noktada, bu amaçta en başarılı olabilen de Kavramsal Sanat’tır.

Başlangıçtaki ilkelere en yakın işleri oluşturmasıyla diğerleri içinde ayrıcalık kazanan Kavramsal Sanat, daha çok bu sanatların oluşum dönemi kapandıktan sonra –biraz da ulaştığı başarının etkisiyle– diğer türleri de içerecek şekilde bir ana başlık gibi kullanılarak yaygınlık kazanır. Birçok kaynakta, bu işlere genel bir ad vermek gerektiğinde (yaratacağı anlam karmaşası bile göze alınarak) kısaca Kavramsal Sanat

demek alışkanlık olmuştur. Bir anlamda Kavramsal Sanat, Obje Sonrası Sanat ana başlığının yerini almış ve bu haliyle benimsenmiştir. Bu benimsemenin bir göstergesi de, Duchamp ve Kavramsal Sanat’la başlayan sürecin son basamağı olan günümüz Post-Kavramsal Sanat’ının adı içindedir. Yine burada da, anlam ve içerik olarak aslında Obje Sonrası Sanat’ın tüm türleri kastediliyorsa da, hepsi kısaca “Kavramsal” başlığı altında toplanmış ve başına Post eki de getirilerek yeni bir sürecin adı olmuştur. Ancak ben bu bölümde, özellikle sözünü ettiğim kavram karışıklığını giderebilmek için Kavramsal Sanatı yalnızca kendi sınırları içinde ele alıp, diğerlerini yine açık adlarıyla vermeyi ve bunları “Kavramsal Sanatın Etkileşim İçinde Olduğu Diğer Sanatlar” gibi bir başlık altında toplamayı tercih ediyorum. Çünkü konumuz esas olarak Kavramsal Sanattır.

1- KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal Sanat (*Conceptual Art*) özünde Anglosakson gelenekli bir girişimdir. Kavramsal Sanatın önde gelen sözcüsü ve sanatçısı Amerikalı Joseph Kosuth’un amacı, Kavramsal Sanatı Avusturyalı düşünür Wittgenstein çıkışlı İngiliz Çözümsel/Dilsel felsefesine bağlamaktır.

Wittgenstein’in dile yaklaşımı, ona yüklediği işlev, indirgemeciliği Kavramsal Sanat öncesi Minimalistleri de derinden etkilemişti. İlk örnekleri 1960’lı yılların hemen öncesinde ortaya çıkan Kavramsal Sanat’la ilgili işler Anglosakson başlangıçlı olmakla birlikte, tüm 60’lı yıllar boyunca ve 70’li yıllar başında uluslararası boyutlara ulaşır; akım niteliğinde yaygınlaşır. Çağın modernist sürecinde, sanatın akımlar, düşünüler, türler olarak çok çeşitlendiği bir dönemde “yeni” ve “farklı” olma özellikleriyle kendisine ayrıcalıklı bir yer edinir ve sanata, etkileri günümüze dek süren “yeni bir bakış açısı”, “yeni bir tanım” getirir.

Evet; başta Kosuth olmak üzere kavramsal sanatçılar işe önce “sanatın tanımını” yapmakla başlarlar. Çünkü kendilerinden önceki tanımları ve bu tanımlarla kuramlar doğrultusunda Modernist sürecin başından o güne oluşturulan sanat nesnelerini (resim, heykel ya da obje) kendi düşünülerine uygun görmemektedirler. Sanatçı ve yazarlar Anglo-Amerikan sanatı ve dili grubunu kurmak için, bu sanatın teorisini oluşturmak amacıyla ilk olarak 1969’da basılan *Art&Language* dergisini çıkarmaya başlarlar. Onlara göre Kavramsal Sanat her şeyden önce

“Sanatın kendini çözümlemesidir”. Sanat yalnızca birtakım ideolojileri, tepkileri yansıtan bir araç ya da estetik bir olgu değildir. Sanat bütünüyle düşünsel bir üretimdir. Sanatın özgül niteliği kendi kendisinin düşünce nesnesine dönüşmesidir.

Burada Kavramsal Sanat’ın görsel değil, düşünsel bir sanat olduğunu vurgularken, onu resim, heykel gibi görsel sanat türlerinden ayıran özellikler belirlenmeden Kavramsal Sanat’ın ne olduğu da açıklanamaz. Bu ayrımları belirlerken Joseph Kosuth’un *Art&Language*’te yayımlanan “Giriş Notu” başlıklı yazısından yararlanabiliriz.²³

Kosuth 60’lı yıllar sanatsal davranışlarının kendini üç alanda gösterdiğini söyleyerek söze başlar. Bunlar: Estetik, Tepkici ve Kavramsal Sanatlar’dır. Kosuth’un estetik sanatsal davranışlar sözünden anlaşılması gereken Clement Greenberg’in estetik teorisi, “Formalizm Kuramı” ve bu doğrultuda yapıtlar üreten sanatçılardır. Bu noktada Greenberg’in estetik teorisini biraz açmakta yarar var. Çünkü Kavramsal Sanat oluşumu sırasında bir tepki anlamında, karşıt görüş oluşturmak açısından Greenberg’in estetik teorisinden de yararlanmıştır.

“Greenberg’e göre modern resmin mihenk taşları empresyonizm, analitik kübizm, sentetik kübizmin son dönemi, soyut dışavurumculuk ve boyasal resim sonrası soyutlamadır. Bu anlayışın en belirgin özellikleri, toplumsal olandan, özellikle kitsch’ten uzak durmak, mutlak iradesi ile yanılısamaya dayanmayan bir yüzey resmi ve rengin katıksız görselliğidir. Değişim çizgisini ise, yeniye bulma tutkusu ve forma dair çözümlerin yenilenmesi oluşturur. Formalizmde resim dış dünyaya gittikçe kapanan mutlak bir işarete doğru yönelir, gönderme yapılmaz. Yani, görsel göstere-nin saflığının irdelendiği bu modelde gösterilen askıya alınır, form öz olarak düşünülür. Böylece kurulan diyalog, sadece kullanılan medyumun, örneğin boyanın yapısıyla olur ve resim dışarıya kendi medyumundan oluşan bir duvar örer. Bu anlayışın dayanak noktası, Kantçı felsefede bireyin özgürlüğünü ön plana çıkartan, öznel yargılara mutlak değer veren, estetik bilen kişidir.”²⁴

²³ Joseph Kosuth’un Şubat 1970 tarihli *Art&Language*’te yayımlanan “Giriş Notu” başlıklı yazısının tam çevirisi, Kavramsal Sanatın ana metinlerinden olan, yine Kosuth’un “Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı” adlı yazısı, Sol LeWitt’in “Kavramsal Sanat Üzerine Paragrafları” ve “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler”i *Sanat Olarak Betik*’te yayımlanmıştır. Bkz. Şükrü Aysan (ed.), *Sanat Olarak Betik* (Derleme), Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul, 1980.

²⁴ Vasıf Kortun, a. g. konferans.

Kosuth Estetik, Tepkici ve Kavramsal Sanatları tanımlarken konuyu “Nasıl” (gösterme biçimi), “Niçin” (sanatsal düşünüyü, içerik) bağlamında ele alır:

“Estetik ya da ‘biçimci’ sanat anlayışına göre, Clement Greenberg’in formülleştirdiği gibi; estetik yargılar sanatın araçsız deneyimine verilmiş ve dondurulmuşlardır. Yargılar sanatla bir anda rastlaşır ve birbirine tümüyle denk düşerler. Bu bütünleşme ilk kontakten sonra düşünce sonucu ortaya çıkmaz. Estetik yargılar isteğe bağlı da değildir. Bir sanat çalışmasını sevmeyi ya da sevmemeyi ancak herhangi bir şeker çeşidini yeğlememiz kadar seçebiliriz. Sonra bu çalışma (resim veya heykel) eleştiri yazılarına konu edinilir. Bu durumda sanatçının rolü, iyi bir atıcının yanındaki uşakinkiyle aynıdır: Nişângah olarak havaya kilden tabaklar fırlatılır. Bu durum, algı üzerine görelî düşüncelere eğilmek demektir. Ve deneyimin araçsız olduğu andan itibaren, sanat yalnızca, görsel çarpışmalar için bir trampoline dönüşür ve böylece görsel deneyimlerin doğal kaynaklarıyla yarışmaya girişir. Sanatçının yalnızca dölgeri ya da yüklemi olduğu ‘sanatsal davranışta’ sözü edilmez ve sanatsal önermenin yapısı olan kavramsal angajmanda ona pay verilmez. Estetik, algı üzerine tartışmanın kapsamına giriyorsa ve sanatçı yalnızca uyarıcının yapılışına girişense ‘sanat olarak estetik’ kavramının içinde kavramın biçimlenişine katılmaz. Sanata görsel deneyimler kadar uzak olan estetik deneyimler, sanattan ayrı olarak yaşayabilirler. Estetik ya da biçimci sanatta, sanatın koşulu bütünüyle bu tartışmadır. Veya estetik bir önermenin içinde özel bir yüklem in işleyişinde incelenmiş kavramların göz önüne alınışdır. Başka bir deyişle: Estetik resim ve heykelin sanat olarak işleyebilmelerinin tek biçimi, sanatsal önermenin içinde sunuluşları üzerine araştırmaya girişmektir.

Tepkici Sanat olarak adlandırdığım üzerine tartışma, zorunlu olarak, kısa ve yalın olacaktır. Tüm olarak ‘tepkici sanat’ 20. yüzyıl sanatı üzerine düşünülerin tuhaf bir karışımıdır: ‘Gelişimin bir evresi’, ‘pseudo-historicism’e, ‘kişiliğe saygı’ ve benzerleri gibi. Tepkici sanatın büyük bir kısmı için, kolayca, korkunun egemenliğinde bir dizi kör davranış olarak söz edilebilir.

Bu, (yargılama evreleri olarak) sanatçının ‘Nasıl’ ve ‘Niçin’ sorularıyla açıklanabilir. ‘Nasıl’ sanatsal önermelerde kullanılmış biçimsel öğelere (çoğunlukla maddesel ya da kendi çalışmamda kullandığım ‘gösterme biçimine’), ‘Niçin’se sanatsal düşünülere gönderir. Çoğunlukla, sanatsal düşünüler kurma kapasitesi olmayan (yani, sanatın cinsi üzerine kendi araştırmalarını) büyük sayıda sanatçı ‘Nasıl’ tarafından esinlenmiş bir çalışma içerisinde tutunabilmek için ‘kendine özgü anlatım’ ve ‘görsel deneyim’ kavramlarını kullandılar.

Sanatın Nasıl’ı üzerine kurulmuş çalışma, ayrıcalık vermekle yetinir: Birçok olanak arasında biçimsele yüzeysel ve zorunlu olarak jestle yetinen bir tepkidir. Sanatın kavramsal yapısının (ya da Niçin’in) bu şekilde yok sayılması (ya da bilgisizlik) sanatsal öncelikler üzerine ilkel ya da antroposantrik bir sonuca yol açıyor. Nasıl’la uğraşan sanatçı, sanatı zanaata bağlayan ve sonucunda, sanatsal davranış yapının nasılına değgin olarak göz önüne alan- dır. İçinde çalıştığı çerçeve tarihseldir ve dışarıdan sağlanmışdır. Yalnızca kendinden önceki sanatçıların morfolojik niteliklerini göz önüne alır. Bu gerici yatırım bizi, bir çeşit, sanatsal enflasyon çemberi içinde bıraktı.

‘Tepkici’ sanatçılarla ‘biçimci’ sanatçılar arasındaki tek gerçek ayrım; biçimci sanatçıların sanatsal davranış yapının nasılının geleneğini çok yakından izlemeye dayanırken, ‘tepkici’ sanatçıların sanatsal davranışının,

yalnızca uzak geçmişteki yapının nasılının değil, bir önceki yapının da nasılının ‘özgür’ yorumuna dayanmasıdır. Yapının nasıl’ının iki okunuşu da sanatsal önermelerin işlevsel yanından çok morfolojik nitelikleriyle ilgilidir. Gazeteciler tarafından anfi-form olarak sözü edilen ‘earth works’, ‘process art’ vb. çalışmalar da tepkici sanat olarak adlandırdığım çalışmalara girerler. Sözü geçen sanatlar ‘avangart’ kalarak sanatın gelenekçi bir anlayışına gönderme yapmayı amaçlarlar. Gereç (heykelde) veya görsel alan tarihsel devamlılığı tehlikesizce elde bulundurmak için yeterli hamillerden birini meydana getirirken, diğeri (tepkici sanat) yerine getirilecek gözüpek çıkışların ve yapılacak yeni ‘manevraların’ araştırılmasına, maceraya bırakılmıştır. Böyle bir sanatın geleneksel morfolojikle, herhangi bir düzeyde, bağlar aramasının en başta gelen nedenlerinden biri sanat pazarında aranmalıdır. Her türlü mali destek karşılığında ‘ticaret malı’ ister. Bu durum, sanatsal önermelerin geleneğe kıyasla özgürlüğünü daima etkiler.

Sonuçta, bu gibi sanatsal önermeler resim ve heykelin yerini alabilir duruma dönüşür. Dışarıda (çöllerde, ormanlarda) çalışan birçok sanatçı, şimdi galerilere, müzelere gösterişli renkli fotolar ya da çuvallar, saman balyaları ve hatta kökleriyle sökülmiş ağaçlar taşıyorlar. Sanatsal önerme bir sis perdesi ardına alınarak seçilmez kınıyor. En kesin çalışmalarda Kavramsal Sanat’ın yapısının araştırılması üzerine kurulmuştur. Burada, yalnızca sanatsal önermeler kuran bir davranış değil, ‘sanat kavramı’nın bütün yanlarını, bütün çelişkilerini çözümlemeye yönelik bir düşünüyü, bir çalışma söz konusudur. Sanatta anlama’nın, algılama’nın dolaylı ikilemi nedeniyle başlangıçta bir aracı (eleştirmen) gerekli görüldü. Kavramsal Sanat eleştirmenin görevini de üstlenerek onu gereksiz kılar. Sanatçı-eleştirmen-seyirci üçlüsü, nasıl’ın kurulmasının görsel öğelerinin sanata bir eğlenti, hoşça

vakit geçirme görünüşü vermesi nedeniyle geçerliydi. Kavramsal Sanat’ın seyircisi temel olarak sanatçılardan oluşur. Bu, katılandan, 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. Eskiden sanatçının özel statüsü onu, yalnızca ‘how business’ın soytarısı durumuna itiyordu.

Böylece Kavramsal Sanat, sanatsal davranışın yalnızca sanatsal önermelerin çerçevesi içine kapatılmış olmayıp, işlevin, anlamın ve bütün önermelerin kullanımının, genel sanat deyimini karşılayan kavramın içinde göz önüne alınmasının araştırmasına yayıldığını anlayan sanatçılar tarafından yürütülen bir ankettir. Ve bu alanda, sanatçı sanat uzmanına veya eleştirmene sanatsal önermelerin kavramsal içermelerini geliştirmek için bağımlıdır. Sanatçı sanatsal önermelerinin ortaya çıkardığı açıklamaları ileri sürer. Bu da entelektüel sorumsuzlukları ortadan kaldırır.

‘Bütün sanatsal önermelerin (geçmiş ya da şimdiki zamandaki önermeler olsun ve kurgularında kullanılan öğeler göz önüne alınmadan) dil yapısının anlaşılması’ bu sanat düşünüsünün temelidir.”

Kosuth’un Kavramsal Sanat’ın temel özelliklerini verdiği bu yazısından sonra, sanat evreninde bir uygulama nasıl Kavramsal diye nitelenebilir? “Kavramsal Sanat göze hitap eden bir ifade biçimi olarak resim ve heykelden vazgeçip, dilbilime değin formlara yönelmektir” demek



doğru olur mu? Sanat yapıtının nesneden kurtarılması mıdır? Ya da yalnızca materyalleştirmekten çok, fikre/düşünceye öncelik vermek midir? Bu durumda Minimalist ilkelerin bir uzantısı olacaktır –bu ilkelere göre, her şey önceden belirlenmelidir ve onun gerçekleştirilmesi önceden belirlenen işi başkalarına teslim etmekten başka bir şey değildir– sanat alanına uygularsak bu bir iş bölümüdür ki, bugün bizim teknolojik dünyamıza da hükmeden ilkeler bunlardır.

Karşıtı iddia edilmediği sürece Kavramsal Sanat, sanatsal üretimi, sanat meraklılarının pasif seyrine sunulmuş üstün bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarma amacına yönelmiş radikal bir araştırmadır. Bu sanat izleyici kitlesinin, bütün sosyal ve kültürel kararları ile ustalıklarını sergilemede, beğenilerini ifade etmede yetkin oldukları varsayılır.

1960’lı yıllarda geleneksel resim ve heykeli terk eden çok sayıda sanatçının mutlaka Kavramsal sanatçı sayılamayacağını belirtmek, konuyu biraz daha karmaşık duruma getirir.

1960’ların sonlarında Batı dünyasında çağdaş sanatın büyük uluslararası sergileri

başladığı zaman, Kavramsal Sanat da bir sanat kategorisi sayılmak zorunda kaldı. 1969’un Mart-Nisan aylarında Bern’de *Davranışlar Biçime Dönüştüğünde* (*When Attitudes Become Form*) sergisiyle “Başında Yaşa” (Live in Your Head) fikri slogan olarak ilan edildi. Ancak sergiye giriş ölçütü sanatın kavramsal olmasını değil, gösterilen şeyin sanat objesinden çok, eşyalara benzer şeyler olmasında ısrar etti. Dikkate değer 31 Ocak 1969 şovu hariç, Seth Siegelau tarafından düzenlenen çeşitli gösterimler, bugün Kavramsal sanatçı olarak adlandırabileceğimiz kişileri bir araya getirmekten çok uzaktı. Örneğin yaz şovu (Temmuz-Ağustos-Eylül 1969) Andre, Buren, Long ve Smithson kadar Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt ve Weiner’ı da içeriyordu. Ve Kavramsal Sanat terimi kendiliğinden, hızlı bir biçimde oluştu. 1969 yıllarında ticari basın bu konuda birkaç makale yayınlamıştı.

Bütün yeni sanatlarda olduğu gibi, onun oluşumunu çevreleyen karışıklık ve gereksiz telaş dağıldıktan sonra, biz şimdi Kavramsal Sanat’ın yorumunu daha iyi yapabiliriz. Bu yorum durağan objelerin üretiminden çok, genellikle çözümler arayan bir etkinliğin tarihlendirilmesi yönünde bir çaba olur.

Bu tarihlendirmelerde her zaman öncülük onuru Duchamp’a verilir. Joseph Kosuth da “Felsefenin Sonu Sanat’ın Başlangıcı” adlı yazısında Kavramsal Sanatın tanımına Duchamp’ın hakkını vererek başlar:

“Modern sanat ve daha önceki gerçekleştirmeler biçimsel görünüşlerine geredince ‘bağlı gibiydi’. Başka bir deyişle sanatsal dil yeni şeyler anlatıldığı halde, aynı kalıyordu. Sanatın anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmanın olanaklılığının anlaşılmasını Duchamp’ın *ready-made*’i sağlamıştır. *Ready-made* ile birlikte sanatın ilgisi dil’in biçimine değil, ‘ne dediğine’dir. *Ready-made* ile sanat, artık bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm ‘Kavramsal Sanat’ın başlangıcını belirler. Duchamp’dan sonra sanat bütünüyle kavramsalıdır.”²⁵

Ready-made’in diğer sanat kategorileri içinde ansızın ortaya çıkışı, sanatın görsel bir dil/lisan sistemi olduğu gerçeğinin farkına varmamızı sağlamıştır. *Linguistic* (dilbilim) biçimini direkt olarak benimsemesiyle (ki, *ready-made* bu biçimi çok öne çıkarmıştır), Kavramsal Sanat, sanat yapıtının varoluşunu ortaya koymak için görsel bir malzemeye gereksinimi ortadan kaldırmaya çalışır; fakat bu, kavramsal biçimi kurumsal

çerçeveden tümüyle kurtarmak anlamına gelmez. Çünkü öyle olsaydı Kavramsal Sanat düzyazı sanatından başka bir şey

olmazdı. Bu durum anında “saf Kavramsal Sanat” düşüncesini yadsır ki bu saf Kavramsal Sanat kurumsallaşmış araca aldırılmaz, yıkar, yerine başkasını koyar. Örneğin eleştirmenler tarafından kullanılan araçları taklit ederek kullanır (sanat eleştirmeni güya, dil yoluyla görsel sanat yapıtına anahtar sağlar, bu yolla sanat sistemi içinde üretim ile dağıtım, değişim ve satış arasında bir aracı gibi davranır).

Kavramsal Sanat’ın en önemli belirsizliklerinden biri bir tarafta görselliğin önemini yitirmesi, sanatın düşünceye hizmet için var olduğu ve dolayısıyla çevresindeki şeylerle bağının koparıldığı iddia edilirken, diğer taraftan Kavramsal Sanat’ın içinde belirlediği çevreye “tepki” olarak sunuludur. Robert Barry’nin yapıtı bu ikilemi açık bir biçimde yansıtır. Bir taraftan kendisini tümüyle iç ifadelere, neredeyse başkalarına aktarılamayacak derecede iç ifadelere çeker (*text pieces*’daki gibi). Bir başka zaman (*Inert Gas Series*’de olduğu gibi) kavramsal çevrenin dışındaki kurumsal limitlerden kendini sembolik olarak uzaklaştırır ya da buna zıt olarak *Closed Gallery Piece*’teki gibi içinde çalıştığı çevreye hitap eder, fakat bu çevreden kaçamaz (çünkü bu işler tanınmak isteyen her avangart sanatçının geçmek

²⁵ Şükrü Aysan, a. g. e. , s. 13.



zorunda olduğu galeriler muhitinde sergilenir). Ya da diğer örnek Robert Barry'nin 3 Şovu ve Lucy R. Lippard'ın *Bir Eleştirisi*'nde olduğu gibi (1971) sanatçının, organize etkinliğin veya eleştirmenin açıklaması arkasına çekilmesidir.

Kavramsal Sanat “en saf” durumuna (fikir olarak sanat – *art as an idea*) ulaşmadan, sürekli ve hızlı bir biçimde iki uç arasında gidip gelmeye başlamadan (Barry'nin durumunda olduğu gibi içsellik ve dış çevre arasında gidip gelmek) çok önce Dan Graham'ın *Homes for America*'sı (1966) Popizm (medya kültürünün işaretlerine başvuran sanat biçimi) ve Minimalizm'in (nötr bir alanda basit geometrik biçimlerin sıralı ilerlemesi) tam bir sentezini oluşturdu. Eğer *Homes for America*'nın dokümanter özellikleri diğer saf Kavramsal Sanat yapıtlarını çağrıştırmıyorsa ve onun açıklayıcı metni sürekli tekrarladığı görüntüyü betimlemeseydi, onun konusunun Kavramsal Sanat'la ilişkisi olduğu bile söylenemezdi.

Bu sırada, sanatın maddesizleştirilmesi veya görselliğin yok oluşu ya da fikrin görsellikten daha önemli olduğu düşüncesi, objeden kurtarılmış bir sanatla ortaya konurken, tam aynı

dönemde buna karşıt bir akım belirdi ki, sanatta malzemeye, görselliğe olan gereksinime direkt olarak önem veriyor fakat formalist estetiğe dönmeye de niyetli görünmüyordu. Bu estetik görüş New York okulunda da etkin olan estetik anlayışıydı. Daniel Buren'e göre: “resim artık bir olayın görüntüsü olmamalı, boyanın kendisinin görselliği olmalıydı”. Boyanın kendi kendini sorgulaması, görselliğin aracı olarak sonsuza dek yok oluşu. Buren'in yapıtlarında da boya hemen hemen tümüyle yok olur. Eğer boya ortaya çıkarsa daima dikey siyah, beyaz ve renkli bantlar yüzeyi örter. Aynı zamanda Buren'in kişisel logosu da olan bu bantlar “araç” olarak anlam üretmeyi amaçlamaz, işte Buren'de görselliğe verilen bu önem Kavramsal Sanat'a temelden karşıt bir özelliktir.

Böylece Kavramsal Sanat'ın özü, başından beri birbiriyle bağlantılı iki şeyle sınırlanabilir. Birincisi Dan Graham'ın *Amerika Evleri*'nde olduğu gibi, sanat gerçeği, dünya gerçeği ve bu ikisinin birlikteliği hakkında bir düşünce üretmek, ikincisi Buren'in yapıtlarında olduğu gibi kendi kişisel logosunu bir ortam içinde (mimariye bağlı) sunmak. Burada Buren'in işi görsel sanatların kavramsal şeklini simgeler.

Ne görsel sanatların kavramsal şekli, ne de plastik malzemelerin (resim, heykel gibi) dil ile yer değiştirmesi bir ön olgunlaşma dönemi geçirmeden oluşmadı. Bu yolda bir iki önemli ad sayabiliriz. Duchamp'ın yüksek kültürün profesyonellik ve ticari zihniyetine değindiği taşınabilir müzesi *Boîte-en-Valise* ilk örnektir. Rauschenberg'in *Erased de Kooning Drawing* (1953) adlı işi Kooning gibi zaten tanınmış bir sanatçının yapıtını silerek, silme eylemiyle kendi sanat yapıtını oluşturmaktır.

50'lerin sonunda 60'ların başında iki Avrupalı sanatçı Yves Klein ve Piero Manzoni görselliğin yok oluşuna yönelik sanatsal olaylar ve imal edilmiş işler oluşturdular. Paris'te Iris Clert galerisindeki *Vide* sergisini (Nisan 1958), ertesi yıl *Maddesiz Resimsel Duyarlık Bölgelerinin Transferleriyle* adlı sergi izledi ki, bu bir ikileme neden oldu. Burada yapıtın yoksun bırakıldığı tüm görsellik, sanatçının kendisine transfer olmuştu. Görüntü “sanatçının kendisi” idi.

Oldenburg'da ortadan yok olmak ya da görselliğin geriye çekilmesi yerine objeler dev boyutlarda sınırsız bir biçimde çoğaltılır. Robert Morris'in *Card File*'i ise Kavramsal Sanatın birçok

özellığının birarada ortaya çıktığı ilk yapıtlardan biridir. Totoloji (aynı şeyi farklı ters kelimelerle tekrarlama), kendine özgü bir dil kullanımı, görselliğin kaybolması gibi. Yalnızca yapıtın bitişi isteğe bağlı değildir. Morris bu konuda şöyle der: “Saldırılan, resim, heykel olarak sanattan farklı bir şeydir. Saldırılan, sanat yapıtı bitirilmiş bir üründür diyen rasyonalist görüştür”. Yani sanat, sonuçlandırma zorunluluğu olmayan, değişebilir bir şeydir.

Aynı yıllarda Avrupa'da çalışan Stanley Brouwn saf Kavramsal Sanat içinde dikkati çeken bir aşamaya ulaştı. Brouwn 1962'de rastlantısal olarak oradan geçen bir kişinin pasif ya da aktif katılımıyla oluşan yapıtlar üretti. *Kağıt Üzerinde Yaya Adımları* pasif katılıma, *Bu Brouwn'un Yoludur* aktif katılıma örnektir. En sıradan günlük insan davranışı olan yürümek Brouwn'u soyutluğun, kavramsallığın en uç noktasına ulaştırdı. Burada yürüme eylemi beyaz bir kağıt üzerinde kalan ayakkabı tozlarından başka bir şey değildir. Yani eylemi veya düşünceyi ileten araç yalnızca bu belli belirsiz tozlardır. Görsellik yok olmuştur, sanat nesnesi yoktur. Brouwn bu yürüme eylemlerini çeşitler, uzaklığa ait bir boyut (a noktasından b noktasına yürümek gibi),

zamana ait bir boyut (bir hafta boyunca yürümek gibi) ve görsel bir boyut (bir çimen saha boyunca yürümek gibi). Kuşkusuz bu arada Ad Reinhardt'ın 1954'te başladığı *Siyah Resimler*'i atlanamaz. Reinhardt hemen hemen yok olma noktasında olan görselliğin son ressamı sayılabilir ve onun resimlerinde malzeme algılanamayacak denli zayıf ve incedir. Reinhardt kendi yapıtlarını “ikonografisiz ikonlar, saf soyut, nesnesiz sanat objeleri” olarak adlandırır.

Geri dönüp baktığımızda 1960'ların ortalarında, sanatın ifade şekli olarak geleneksel plastik kategorilerin yerini “dil”in alması için her şey hazır gibiydi. Dilin kullanımı lan Wilson'da olduğu gibi, sanatın tümüyle maddeden arınmasına olanak sağlayabilir (çünkü Wilson sanatı tümüyle sözlü ifade etti) veya dilin kullanımı yazılı tanımlar şeklinde olabilir. Oluşumu değişimlere, dizili ilerlemelere, yadsıma ya da simetriye dayanan, görsel yapıyı tamamlamak için yapılan yazılı tanımlar gibi. Burada sözü edilen şeyler ilerlemeler, değişimler, diziler dilsel bir yapıdan çok, birbirini izleyen mantık modelini hatırlatır. Sol LeWitt'in *Serial Project I (ABCD)*'si gibi veya *Drawing Series I, II, III, IIII, (A ve B)*'si gibi.

Kosuth'ta sözlük tanımlarının kullanımı tolojinin hizmetine sunulur ya da dilsel *ready-made* (fikir olarak sanat) fonksiyonu görür. Lawrence Weiner, dil ile başka bir şeyin tanımı olarak değil, plastik malzeme ile uğraşır gibi uğraşır, zihinsel ve fiziksel olarak çevresindeki şeylerle ilişkisinin kurulmasını bekleyen sözlü yapılar üretir ve bunlar genellikle heykele, mimariye hatta resme ilişkindir. Douglas Huebler için sanat, fotoğrafla birlikte zaman ve mekân içerisinde programlı bir etkinliğin oluşumuna tanıklık eden bir araçtır. Hanna Darboven ve On Kawara ise iki veya üç boyutlu boşluk içinde seriler geliştirmek yerine, işlerini dikkatli bir şekilde kaydedilen, aynı kopya edilen, bazen mükemmel bir biçimde sınırlandırılan zaman ve mekânı soyut bir biçimde ölçmek için kullandılar.

Kavramsal Sanat'ın başlama noktasını özel bir ana ya da olaya bağlamaya çalışmak gereksiz bir girişim olur. Ancak geriye dönüp baktığımızda 31 Ocak 1969 şovu, eleştirmenleri Kavramsal Sanat'ın varlığını tanıma konusunda ikna etmiş görünür. Bildiğimiz gibi Seth Siegelaub aynı sergide Barry, Huebler, Kosuth ve Weiner'in işlerinin sunulmasına olanak sağladı. Kataloğun katılığı, sert, yalın görünüşü, içerdiği sekiz öneriden

yalnızca ikisinin bu sergi alanında gerçekleştirilmiş olması, bu olayı Kavramsal Sanat olarak ortaya çıkmış olan şeylerin prototipi olarak belirlememize katkıda bulunur. Daha sonra 60'ların sonu 70'lerin başında Amerika ve Avrupa'da aynı ilkeye göre organize edilmiş diğer sergiler yapıldı. Fakat bu sonrakilerin hiçbiri Konrad Fischer ve Rolf Wederer'in 1969 Ekim'inde Batı Almanya'da Leverkusen'de organize ettikleri sergi kadar homojenlik, sembolik görev ve hatta kavram taşımadı. Bu sergi Robert Barry, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Douglas Huebler, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Ed Ruscha, Lawrence Weiner ve birçok diğer sanatçıyı içerirken, bir taraftan da Daniel Buren ve Marcel Broodthaers bu fırsatı kavramsal sanatın aşırı bir ucu olarak nitelenebilecek en ciddi ayrımları sergilemek için kullandılar.

Aynı şekilde Michel Claura tarafından düzenlenen sergi *18 Paris IV. 70* (genellikle Kavramsal Sanatın sergisi olarak kabul edilir) iki radikal şey arasında karşılaştırma gibidir: Biri dilsel tanımlama lehine görselliğin kaybolmasına dayanır (Weiner), diğeri ise yenilenmiş içerikler aracılığıyla görsel yapının gerekli materyalliğini eski durumunda korumak (Buren) gibi. Daha önce

Claura bu karşıtlığı teorileştirmişti. Claura şöyle yazar:

“Sanatçının işi saklı gerçeği görünen yapmaktır ve işte katalog/sergiye katılan sanatçıların tam anlamıyla ilgiledikleri şey de budur. Buren'in önermesinin görünürlüğü tamamen farklıdır. Onun aksiyonu kendi başına görünürdür, onun önermesinde yer alır fakat örtünmüş bir gerçeğin temsili değildir. Onun aksiyonu (ki, sergi sırasında Paris'in çeşitli caddelerine beyaz ve pembe şeritli posterler yapıştırmaktı) diğer taraftan onun işi, hiçbir şekilde Weiner'in işine benzetilemez. Örneğin *Niyagara Şelalesine Bir Top Atma*: Bir tarafta yalnızca araç olan aktif bir tarafsızlık, diğer tarafta kendi içinde bir sonuç olarak bir jestin ağırlığı vardır.

Bu nedenle, Kavramsal Sanatçılar aşırılıklarına karşın estetikle tümüyle ilişkilerini kesmeyi başaramamışlarken, sanatın dışına çıkmış olan Buren'in tarafında estetikle ilişkinin kesilmesinden, bir kopmadan söz edilebilir. Eğer Claura, Sol LeWitt'in en sonunda bir sanat işçisine Konrad Fischer'in Düsseldorf'taki evinde 3 metre uzunluğunda, 1.5 metre genişliğinde yalın, çok sık birbirine geçmeli karalamaları olan, kurşun kalemle yapılmış bir duvar resmi çizdirmesini beğenseydi, bu beklenmedik uyanmanın izleyicileri, onu sürdürenler olmadığını da üzülerek görebilirlerdi.”

Geriye bakarak, burada Claura'nın ortaya koyduğu kutuplaşma, yani, düşüncenin ya da dilin lehine görselliğin ortadan kaldırılmasına yönelik aşırılık ile Buren'in işi sanki bir kap/kılıf içinde koruyarak görselliği sürdürmeye karar

vermesi ile yarattığı uyuşmazlık, işte bu kutuplaşma biraz yapay görünebilir. Birçok Kavramsal sanatçı görselliğin kaybı/objesiz sanata ulaşmanın yollarını biliyorlardı ve Buren'in müdahalesi de her zaman bu dış görüntüyü ortaya sermek değildi. Ancak Hans Haacke'nin bu dönemden işlerinde bu tartışmanın yansımalarını bulmak mümkündür. Buren gibi Haacke de sanki bir kılıf içine alınmışçasına görüntüyü koruma eğilimine ilgi duydu. Fakat Buren gibi plastik bir iş üretmek yerine ve dolayısıyla katı bir biçimde görsel bir dil kullanmak yerine o, bazı özel araçlara başvurdu. Örneğin araştırmalar, haritalar ve fotoğraflık dokümanlar ki, bunlar saf Kavramsal sanatçıların da sık sık kullandıkları araçlardı. Ancak Haacke'de onların kullanımı, işin üretildiği ve gösterildiği çevreye doğru yeniden yönlendirilmişti. Bu tür bir strateji Shapolski ve arkadaşlarının işlerinde de uygulandı. Shapolski bir işinde, örneğin New York şehrinin arka mahallelerindeki gayrimenkul spekülasyonu üzerine bir araştırmada tam anlamıyla çevresel bir görünümü, işi görünür kılmak için kullandığı malzeme ile ilişkili sunar. Guggenheim müzesi bu yapıtı “bu iş sanatsal kalite adına hiçbir değer taşımaz” gerekçesiyle reddetti.

²⁶ Claude Gintz, *a. g. k.*, s. 23.

Yüzyılın başında *ready-made*'in sunulmasına kıyasla, yüzyılın ikinci yarısında Kavramsal Sanat'a gereken önemin verilmesine karşın onun yeri ve önemi hâlâ tartışılıyor. Oysa Kavramsal Sanat'ın boyutlarının anlaşılabilmesi için onun oluştuğu ve anlam bulduğu evren ve dil sisteminin sanatsal üslubu da anlaşılmalıdır.²⁶ Sonuç olarak Duchamp geleneğinin izleyicileri olan Kavramsal sanatçılar düşünce iletimindeki aracı ortadan kaldırmak yolunda gerçekten başarılı sonuçlar elde edebilmişlerdir.

2- KAVRAMSAL SANAT'IN ETKİLEŞİM İÇİNDE OLDUĞU DİĞER SANATLAR

Kavramsal Sanat'la (karşılıklı) etkileşim içinde olan Obje Sonrası Sanat'ın diğer türlerine geçmeden, yine hem Kavramsal Sanat'a, hem de bir bütün olarak Obje Sonrası Sanat'a etkileri olan 60'lı yılların Minimalist Akımı ve Fluxus grubundan söz etmek, dönemin sanatını bütünlük içinde değerlendirmek açısından yararlı olabilir.

A) MİNİMALİZM: Minimalizm, yalnızca Modernist süreçte Duchamp'dan Kavramsal Sanat'a uzanan çizgi içinde yer alan bir aşama, bir dönem olarak görülmemelidir. Çünkü zaten bu çizgiyle doğrudan ilişkisi olan, bu çizgi içinde

yer alan bir süreç de değildir. Özünde Formalist çıkışlı (resim ve heykelle ilişkili) ancak her iki çizgiden bağımsız bir akımdır. Ancak, oluşturduğu ilkelerle Modernist sürecin hem formalist çizgisine, hem de sözü edilen Obje Sanatı ile Duchamp’dan Kavramsal Sanat’a uzanan çizgiye amaçları doğrultusunda alıp yararlanabilecekleri görüşler ve olanaklar sunmuştur. Minimalizm “içerikten arınmış”, “söylem dili en aza indirgenmiş” işler üretmesiyle Kavramsal Sanat’a objeyi de ortadan kaldırma amacıyla yeni yöntemler önermiştir bir anlamda. Saf Kavramsal Sanat –düşün-cenin nesne ya da dil olsun hiçbir araç kullanma-dan direkt iletimi– mümkün olamadığına göre, hiç olmazsa “en aza indirgeme” olgusu Kavramsal sanatçılara yeni olanaklar tanımıştır. Hem de Kavramsal Sanat’ın en önde gelen niteliklerinden biri olacak kadar önemli bir konum ve ağırlıkta...

Minimal terimi ilk kez 1965’te düşünür Richard Wollheim tarafından Duchamp’ın çok çeşitli katkısız *ready-made*’lerinin tanımı ve Wollheim’in “içerikten yoksun” pürist resimleri için kullanıldı. Minimalizm, *ABC Art* ve *Cool Art* (Soğuk Sanat) olarak da adlandırılır. Minimalizm’in bu içeriksizliği onu Greenberg’ci

görüşe yaklaştırır. Benzer ve paralelleri Mondrian’ın, Maleviç’in, Newman’ın, Albers’in, Yves Klein’in ve Kelly’nin son derece yalın resimlerinde veya Noland ile Stella’nın seri çalışmalarında görülebilir. Meksikalı heykeltarihi ve mimar Mathias Goeritz 1950’lerdeki anıtsal heykelleri ile akımın diğer bir öncüsüdür. David Smith’in geometrik kurguları ya da Newman’ın çelikten oluşturduğu yüksek, dikey, büyük yassı parçaları yalın ve basit formları, çevresindeki boşluğu da hesaba katan düzenlemeleriyle benzer ilişkiler gösterir. Calder’in “mobil”leri ve yine düzenlemelerinin çevre yapısı minimal sanatla ilişkili görülebilir.

Minimalizm’de zaten son derece yalın olan objenin, heykelin ya da resmin algısı çevresinin boşluğu ile birlikte oluşur. Minimalizm bütünüyle figürsüzdür; formda geometri ve birleştirme söz konusudur. Minimalist sanatçılardan Ulrich Rükliem, Robert Morris ve Donald Judd’ın işlerinde son derece mekanik ve monokrom bir sonuç vardır. Judd başlangıçta resimde Greenbergci yanılsama problemleri ile uğraşıp duyguyu sınırlar, 65 sonrası üç boyutlu işlere döner. Basit bir matematik sıralama içinde kendi kendine yeten öğelerin oluşturduğu tek biçimleri

çoğaltır, bu seçilmiş birimleri ve bu birimler arasındaki boşlukları düzenler. Minimalizm genelde çok katı, çok kurgusal ve hesaplıdır. Robert Morris küpler, “H” biçimleri gibi tek geometrik birimlerle çalışır. 1968’de duvardan zemine sarkıtılmış, kesik kalın bantlardan oluşan işini, yumuşak materyalli düzenlemesini yapar. Ulrich Rückliem taş veya granit blokları, malzemenin ağırlık etkisini de kullanarak basit geometrik görünüş içinde bir araya getirir. Flavin kendi varlığından başka hiçbir anlamı olmayan neon tüplerinin birleştirilmesiyle neon heykeller oluşturur. Carl Andre seçilmiş *ready-made*’ler, endüstriyel malzeme (metal plakalar, tuğlalar gibi) kullanır. Bu seçilmiş birimler yine basit bir matematik düzenle zemine yerleştirilir. Andre “heykel, erkeklik organı gibi dik ve boşluğa yönelik saldırgan bir öğeyken, ben onu yere koyuyorum” diyerek minimalist etkisi çok güçlü yatay ve alçak düzenlemeleriyle gözle-
rimizi ve dikkatimizi zemine çeker. Heykелci Larry Bell kenarları metal ve yan yüzeyleri cam dikdörtgen prizma kutularda şeffaf yüzeylerin etkisinden yararlanır. Richard Artschwager “bir masanın tanımlaması”nda renkli formika yüzeyli tek bir küpte masanın örtüsünü, bacaklarını ve üst tablasını simgeler. Robert Morris ve Dennis

Oppenheim yine mobilya parçalarından işlevsiz, minimal işler üretirler. Sol LeWitt matematik mantıkta çoğaltılmış heykelleri ile diğer sanatçılardan ayrılan kişisel tarzını oluşturur. Örneğin, farklı boyutlarda, yan yüzeyleri kapalı ya da açık küp formlarını matematik düzende iç içe yerleştirerek veya yan yana sıralayarak boşlukta kaotik görüntüler oluşturur. Dan Graham ve Lewis Baltz çevre düzenlemelerinde fotoğraftan yararlanarak minimal işler ve yapılar oluştururlar.²⁷

²⁷ Susan Johnson. a. g. e., s. 439-441.

²⁸ Doris von Drateln, “Stanley Brouwn”, *Kunstforum* 112, Mart-Nisan 1991, s. 407.

Doris von Drateln, Stanley Brouwn ile ilgili bir yazısında Kavramsal Sanat’la Minimalizm’in doktrini olarak “bu sanatlarda en önemli şey, objenin önemsizliğidir” der.²⁸ Oysa obje yerleştirmeleriyle oluşan minimalist işler “görüntü” olarak Kavramsal Sanat’a çok benzer bir etki bıraksalar da, Minimalizm içerik ve dili en aza indirgemesine rağmen yine de sanat obje-siyle fazlaca ilgilidir. Yani bir anlamda hâlâ Objе Sanatı’dır; Greenberg’in resim ve heykel için önerdiğini sanat objesine uygular. Sonuç olarak ilgi odağı objenin kendisidir ve kanımca Kavramsal Sanat’tan ayrıldığı en önemli nokta da budur.

Ancak, Kavramsal Sanat’la benzer yönleri de vardır ki, burada bir kez daha Duchamp’ın rolünden söz edilir. Çünkü Duchamp *ready-made*’leri ile artistik el işçiliğini, sanatçının eli olgusunu ortadan kaldırır ve bu özellik Kavramsal Sanat gibi Minimalizm’in de temel aldığı ilkelerden biridir.²⁹

B) FLUXUS: Dada hareketinin 1910’lu yıllarda yaptığı sarsıcı etkiyi Fluxus 1960’lı yıllarda yapmıştır demek Fluxus’un önemini vermek açısından yeterli olabilir. Ancak Dada’dan söz edildiğinde Ken Friedman’ın bu konudaki uyarısını da dikkate almalıyız:

“Dada Fluxus’tan birçok yönden De Stijl ve Bauhaus’un olmadığı kadar uzaktır. Fluxus ve Dada arasındaki görülebilen ilişki, derin yapılarından daha çok sadece görünümdedir. 1962’de Filliou bu önemli konuya değinmiştir. Burada açıkça belirtmiştir ki, Fluxus’un eğilimleri, Dada ve Neo-Dada değildir. Fluxus’un da yaptığı gibi Dada da espri kullanan, patlayıcı ve saygısızdı. Fakat Dada nihilistti. Fluxus ise yapıcı. Fluxus: dönüştürmek ve yaratmak ilkeleri üzerine kurulmuştur ve merkezi yöntemi kurmak için yeni yollar araştırmaktadır.”

Marcel Duchamp ve John Cage gibi kişilikler kesinlikle Fluxus’un ataları olarak görülürler, fakat düşünceler daha büyük rol oynar. LEF gibi

Rus Devrimci Sanat Gruplarının, en belirleyici olarak da George Maciunas’ın, bazıları üzerinde derin etkileri vardır. Diğerleri için de Stijl ve Bauhaus felsefeleri merkezdir. Toplum içindeki rollerine ve yaptıkları işe bakışlarının anatar fikri “sanatçı olabilirsiniz ve aynı zamanda bir sanatçı, bir mimar veya tasarımcı da olabilirsiniz”den geçmektedir.

Marshall McLuhan, sanatçıların dünya ve toplumdaki eğilimlerin antenleri olduğunu söyler. Fluxus’un kökleri de, global dönüşüm, dünyadaki değişimler ve dünyayı algılayışımızdaki değişikliklerde yatar. Fluxus bu zengin temelden hareketle gizli ve bazen karmaşık örneklerle kadar varır.

Fluxus ile bilim arasında bir paralellik vardır. Matematikteki yeni model oluşumları genellikle doğu bilimlerinde yeni uygulamalara yol açar. Aynı şekilde sanatta yeni çıkışlar, dünya görüşlerindeki değişimlere bağlıdır. Görüş değişimleri kültürü, tarihi ve bilimi biçimlendirir... Fluxus’un doğduğu dönem, bilimin disiplinler ötesi karmaşıklığa ulaştığı dönemdir. Şu açıktır ki, Fluxus ve

²⁹ Suzi Gablik, Nikos Stangos (ed.), “Minimalism”, *Concepts of Modern Art*, Toledo, 1988, s. 248.



Intermedia, elektronik, müzik ve TV çağında ortaya çıkmıştır (Fluxus sanatçıları Wolf Vostell ve Nam June Paik, TV, iletişim teorisi ve Zen düşüncesini maddi duruma dönüştürerek Video sanatı yaratmışlardı). Daha önemlisi, Fluxus ve Intermedia, ilk bilgisayarlar, bilgi işlem bilimi, evrimsel psikoloji sinir bilimleri ve uzay araştırmaları çağında oluştular. Eğer bilinen sanat biçimleri bunlardan, elektronik işlemlerden ve videolardan olduğu kadar etkilenmediyseler bunun nedeni, sanat biçimlerinin bunlara uygunluğunun, videoya olduğu kadar basit olmamasındandır. Ortaya çıkacak örnekler global çevreyi dönüştürecek örneklerdi, işte Fluxus'un biçimlendiği çevre buydu.

Fluxus'un bir doğum yılı aranırsa, o yıl 1962 olmalıdır. Avrupa, Japonya ve Amerika'da bir grup sanatçı birbirlerinden habersiz ama benzer ve paralel sanatsal çalışmalar içindeydi. Mimar ve tasarımcı George Maciunas, bu işlerden bazılarını bir galeride sergiledi ve bir de dergi yayınladı: *Fluxus*. Almanya Wiesbaden'de, Maciunas'ın dergide yer vermek istediği sanatçıların katkılarıyla bir festival düzenlendiğinde, bu festival de Fluxus Festivali olarak adlandırıldı. Festivalin adı tuttu ve bu grup Fluxus olarak adlandırıldı.

Wiesbaden grubunda Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, Benjamin Patterson, Eric Andersen, Tomas Schmit, Wolf Vostel, Nam June Paik, Emmett Williams ve Maciunas vardı. Wiesbaden olayından sonra, benzer düşünceler taşıyan sanatçılar Fluxus'la ilişki kurdular. Bu sanatçılar: Ben Vautier, Giuseppe Chiari, Joseph Beuys, Bengt af Klintberg, Robert Filliou, Takako Saito, Jackson MacLow, La Monte Young ve diğerleriydi. 60'ların ortalarına kadar grup genişledi; Milan Knizak, Ken Friedman, Geoff Hendricks katıldı. Fluxus'un pek çok kökü vardır. John Cage'in New School'da, 50'lerin sonu ile 60'ların başında verdiği dersler bunlardan biridir. Fluxus'çuların çoğu Cage'den etkilendi. Fluxus etkisiyle bir ikinci kuşak ortaya çıktı. Larry Miller, Jean Dupuy, David Mayor, John Armleder gibi. Aralarında en tanınmış John Lennon'du. Fluxus gelişti çünkü, diyaloga ve dönüşüme açıktı. Kendi tarihini doğru anlaması nesne ya da yapıt üretmekten diyalog ve sosyal yaratıcılığa verdiği önem Fluxus'un yaşamını sürdürmesinin belirgin nedenleridir.

1981'de Dick Higgins, Fluxus'un temelini oluşturan dokuz kriterden söz eder. Ken Friedman ise bunları on ikiye çıkarır. Bunlar:



Globalizm (küresellik), sanatın ve yaşamın birliği, Intermedia, Deneysellik-Araştırmacılık, Şans, Oyunsallık, Sadelik-Tutumluluk, Kapsayıcılık, Temsiliyet, Özgüllük, Zamanda var olmak, Müzikalite'dir. Bu on iki özelliği Ken Friedman'dan özetle şöyle verebiliriz:

“Küresellik Fluxus'un merkezidir, bu aynı dünyada yaşadığımızı, siyasi sınırların doğal ve kültürel olmadığı gerçeğini belirler. Fluxus ulusal kökeni dikkate almadan benzer zihinler arasında diyalog öngörür. Fluxus benzer zihinler arasındaki diyalogları da önerir eğer sosyal amaçları akortluysa. 60'larda 'Enternasyonalizm' terimi çok anlamlıydı. Birleşmiş Milletler henüz çok gençti. Soğuk savaş aktif bir çelişkiydi ve kitlesel politik gruplar küresel bir diyalog kurulması için çaba harcıyorlardı. Bugün Globalizm hiç sınır kalmadığını söyler.

Fluxus'ta en bilinçli amaç, sanatla yaşam arasındaki sınırları yok etmektir. Bu Pop Sanatı ve Happening'lerin zamanına uygun bir dildi. Kurucu Fluxus çevreleri sanatla yaşam arasında bir çelişki gibi gözüken bu sorunu çözmek için yola çıktılar. Fluxus'un sanata yaptığı en radikal katkı, böylesi silinmesi gereken bir sınırın olmadığını önermesidir. Beuys herkesin sanatçı olduğunu ileri sürerek, bu durumu çok iyi ortaya koymuştur. Bu konuyu ortaya koymanın bir başka yolu da sanatla yaşamın bütünsel bir referanslar ortamının, aynı bağlamanın parçaları olduğunu söylemektir. Bunu söylemek sorunlar yaratır fakat Fluxus'un amacı da sorunların peşinden gitmektir.

Intermedia, Fluxism için uygun bir aygıttır. Eğer sanatla yaşam arasında bir sınır yoksa sanat formları arasında da

ayrım yoktur. Intermedia'nın anlamı değişik ortamlardan melezler oluşturmaktır. Bir zamanlar oynadığımız intermedialar yaratma oyunları vardı. Düşünün % 10 müzik, % 25 mimari, % 12 desen, % 18 kunduracılık, % 30 resim, % 5 kokudan oluşan bir sanat. Bütün bu düşünceler ilginç deneyimler oluşturur. Bu araştırmaların ürünleri bugün en ilginç sanat yapıtları arasındadır.

Fluxus sanata bilimsel metodu uygulamıştır. Deneysellik, araştırmacılık ve put kırıcılık onun ilkeleridir. Deneysellik yeni şeyler denemek ve sonuçları derlemek demektir, iyi sonuç veren deneyler, deney olmaktan çıkar, kullanışlı birer araç olur. Araştırma yönelimi, yalnızca deneysel yöntemi değil, araştırmanın yapılış biçimini, yapılış yolunu da belirler. Birçok sanatçının buna, kendilerine deneyselci diyenler de dahil, fikirlerin nasıl geliştiği hakkında pek bir anlayışı yoktur. Bilimde teorisyenlerin, deneycilerin ve araştırmacıların birlikte çalışmaları fikri oldukça iyi yerleşmiştir. Fluxus bu fikri sanata uyarlamıştır. Putkırıcılık ise kendiliğinden aşikardır. Sanat gibi kısıtlamalar ve önyargılarla dolu bir ortamda deneysel çalışmalar yapıyorsanız, kültürel geleneğin kurallarını yıkmalısınız.

Fluxus'un bir önemli yanı da Şans'tır. Şans metodu ve sonuçları Fluxus sanatçılarının işlerinde oldukça sık görülür. Şansın özellikle rastlantı anlamında Dada'ya, Cage'e ve Duchamp'a kadar uzanan bir geleneği vardır. Fluxus yıllarında dünya çok rutin bir duruma gelmişti ve bu büyük yaşam oyununda kişisel bir yüklem için fırsatlar çok sınırlı gibi gözüküyordu. Rastgele şans, bu bağları yıkmak için güçlü bir çekicilik sunuyordu. Bir de evrimsel şans vardır, örneğin genetik değişiklikler rastgele seçim diye bilinen bir süreçle oluşur. Yaşamı sürdürme ve gelişme için yeni olanaklar sunan mutasyonlarla ilerler evrim. Bu duruma paralel durumlar, sanat, müzik ve



kültür için de vardır. Bir şey sahneye girer ve bizim bir önceki dünya görüşümüzü değiştirir. Şans girdisi yeni bir formla bütünleşirse, artık rastgelelikten çıkar ve evrimsel olur. İşte bundan ötürü şans, deneysellik hep yakın durmuştur Fluxus'ta. Bu aynı zamanda bilimsel bilginin nasıl geliştiğiyle de ilgilidir.

Oyunsallık, Fluxus'ta başından beri vardı. Bunun bir kısmı şu terimlerle ifade ediliyordu: Şakalar, bilmeceler, eğlenceler, olaylar. Hepimiz mizahı kullanıyorduk ama oyun mizahtan daha geniş anlamlıdır. Düşüncelerin oyunu vardır, serbest deneyimin oynunsallığı vardır, özgür işbirliğinin oynunsallığı vardır, bilimsel deneye olduğu kadar, yaramazlığa da yakın olan yapıt değiştirme oyunu vardır.

Sadelik ve tutumluluk, gerçek ve güzellik arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Bu kavram için diğer bir kavram da zarafettir. Matematikte ya da bilimde zarif bir düşünce şöyle tanımlanır; en yoğun bir cümlede en çok düşünce serisini ifade edebilmek. Bir olguyu ortaya koymak için mümkün olduğunca az terim kullanmak, aynı olguyu daha karmaşık terimlerle ifadelendirmeye çalışmaktan daha doğrudur, diyen felsefi yaklaşımın ürünüdür bu fikir. Bu durum, Dick'in orijinal listesinde 'minimalizm'le ifadelendirilmiştir. La Monte Young gibi bazı Fluxus sanatçıları kesinlikle minimalist olarak adlandırılabilirler, ama onların minimalistlikleri, bir New York sanat görüşü olan Minimalizm'den oldukça farklıdır. La Monte yalnızca tutumludur. Araçların sadeliği, dikkatin yetkinliği, Fluxus sanatçılarının işlerinde bu kavramı ayırdeden olgulardır.

Kapsayıcılık demektir ki, ideal bir Fluxus işi birçok başka işi de kapsamalıdır. Bu ilke zarafet ve tutumluluk fikirlerinin sonucudur. Burada da, Fluxus'un deneyselciliğe ve bilimsel yöneme olan yakınlığı görülebilir.

Temsiliyet ilkesini Dick '*Exemplativist Manifesto*' adlı makalesinde açıklar. *Exemplativism*, teoriyi örnekleyen işin niteliği ve onun çatkısının anlamıdır. Tüm Fluxus işleri kuşkusuz *exemplativ* değildir, ancak öyle bir ortak duygu vardır ki, öyle olanlar ideale daha yakındır.

Özgüllük kavramı, işin özgül, kendine yeterli ve tüm parçaları içeren bir durumda olmasıyla ilintilidir. Birçok sanat yapıtı, birden fazla anlama gelme ve yeni anlamlar oluşturabilmek için anlam kaydırma üzerine kuruludur. Eğer bir işte özgüllük varsa, ona, anlam oldukça bilinçli bir şekilde yüklenmiştir. Bir bakıma, felsefi çok anlamlılığı ve köktenci dönüşümü sembolize eden bir sanat hareketiyle çelişkili görünse de, bu kavram Fluxus'un temel fikirlerindendir.

Birçok Fluxus işi zamanın içinde yer alır. Bazen bu durum *Ephemeral* (geçici) sözcüğüyle ifadelendirilmiştir. Fluxus'un performans ve süreksiz obje ve yayın üretiminde geçicilik niteliği açıkça ortadadır. Ancak Fluxus işlerinde değişik bir süre duygusu vardır. Günler, ya da haftalar süren müzikal parçalar, on yıllar boyunca süren performanslar, hatta, oldukça uzun sürelerde gelişen ve evrimleşen sanat yapıtları gibi. Zaman, insan varlığının yüce durumu, Fluxus'ta merkezi bir yere sahiptir.

Müzikalite kavramı, birçok Fluxus işinin, başkalarının da icra edilebilecek şekilde müzik notası olarak tasarlanmış olduğu gerçeğini gösterir. Bu kavram belki de pek çok Fluxus sanatçısının aynı zamanda besteci olduğundan doğmuş olabilir. Olaylar, birçok nesnenin kılavuzu, oyun ve bulmaca işler, hatta bazı resim ve heykeller bile bu şekilde oluşmuştur. Bu şu demektir: Siz bir George Brecht notası edinerek, bir George Brecht sahibi olmuş olursunuz. Müzikalite'de yaratıcının zihni ve niyeti işin anahtar elemanıdır. El, sadece icranın daha iyi, ya da kötü

olmasında rol oynar. Hatta bazı kavramsal işlerde o bile işe karışmaz. Müzikalite deneysellik ve bilimsel yöntemle ilintilidir. Dengeler de bu şekilde işler, her bilim adamı, bir başka bilim adamının deneyini tekrarlayabilmelidir ki geçerliliğini korusun.

Diğer özellikleri gibi Fluxus'un bu özelliği de ilginç sorunlar yaratır. Koleksiyoncular, sanatçının elinin değdiği işlerine meraklıdır, oysa birçok Fluxus işi koleksiyoncular için bu açıdan geçersizdir. Fluxus herkesin müzik yapabileceğini önerir. Müzikalite Fluxus'ta merkezi bir rol oynar, çünkü birçok değişik kavramı içerir: Maciunas'ın toplumdaki sanatsal pratik kavramı içinde sanatçının birey olarak ikincil kalan rolüne değinen sosyal radikalizmini, herkesin sanatçı olduğunu söyleyen Beuys'un sosyal eylemciliğini, sanatı topluma açan Knizak'ın sosyal yaratıcılığını, Higgins'in radikal entelektüelizmini, Flynt'in deneyselmiliğini.”³⁰

Fluxus 30 yıldır sürüyor. Fluxus'u Fluxus yapan onun kendisini sanata hapsetmemiş olmasıdır. Fluxus her zaman sanat pazarının dışında kaldı; ancak sanatçılarından birçoğu bugün dünya çapında ünlüyse bunun nedeni, Fluxus'un başka değerlerinde aranmalıdır. Disiplinlerarası araştırmalara, yeni alternatiflere olanak tanıyan, hiçbir sanatta olmadığı kadar evrensellik olgusunu öne çıkaran, yine hiçbir sanatta olmadığı kadar pazar sektörünü reddeden, sanatını sergilemek için özel mekânlara gereksinim duymayan, artistik tarzı, egoyu

ortadan kaldıran, güzelliği gerçeğe eş anlamlı gören, yüksek-alçak değer hiyerarşisi yaratmadan politik, ideolojik, sosyal, kültürel ve çevresel her olguyu sahiplenmesiyle sanatçıya toplum içinde farklı bir konum sağlayan, sanatı sanatların toplamı olarak gören Fluxus'u en iyi özetleyen tanım yaşamla sanat arasındaki sınırı kaldırmasıdır. Fluxus sanat üretmenin ve ürettiklerini eleştirel bir şekilde yansıtmanın yeni yollarını bulmak, böyle bir duyarlığa sahip olmak anlamına gelir ve köklerini sanat felsefesi içinde bulur.³¹

³⁰ Ken Friedman, Achile Bonito Oliva (ed.), “Fluxus and Company”, *Ubi Fluxus ibi Motus* 1990-1962, İtalya, 1990, s. 328-332. Bu yazının tam metninin Yılmaz Aysan tarafından yapılan çevirisi için bkz. *Koridor 3*, İstanbul, 1991.

³¹ Achile Bonito Oliva (ed.), *Ubi Fluxus ibi Motus* 1990-1962, İtalya, 1990, s. 26-38.

C) PERFORMANS: Kimi kaynaklarda Performans, Happening (Olay), Body Art (Vücut Sanatı) ayrı başlıklarla belirlenir, kimisi ise her üçünü Performans başlığında toplar ki, bu da yanlış bir adlandırma olmaz. Başlangıçta daha yaygın kullanılan Happening, günümüzde rahatlıkla Performans olarak da adlandırılıyor. Performans her şeyden önce bir show/gösteri/ olay düzenlemektir. Sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sahnelenmesidir. Bir gösteri,

yanı sıra da başarı ile sonuçlanmış bir iştir. Burada sanatçı kavramlarıyla vardır. Bir iletişim biçimidir. Tümüyle önceden planlanmış bir eylemdir. Ancak kitleye yönelik olduğundan sonuçları her zaman bütün yönleriyle tahmin edilemez, sonuç her zaman biçimlendirilemez. Burada Performans'ın bir de topluluk gerektirdiği sonucu ortaya çıkar ki, olayın en önemli yönü de budur. Sanatçı ise kendisine hiçbir zaman bundan daha yakın olamaz. Sanatın objesi artık kendisidir. Ancak sanatçı performansında her zaman mutlaka kendisi bulunmayabilir, olayı ya da gösterisini başkasına da düzenletebilir.

Performansta her şey sahne olabilir, yalnızca üzerine dikkat çekilmesi gerekir. Sanatçı bu kendi belirlediği ortamda (açık ya da kapalı alan, galeri, sokak, her yer olabilir), bu alanda, topluluk önünde tekstini önceden oluşturduğu bir düşünüyü, bir kavramı, bir olayı, kendini araçsallaştırarak biçimlendirir. Elvis Presley gibi rock şarkıcıları, toplulukları ayaklandıran davranışlarıyla ilk gerçek performansçılar olarak gösterilebilir. Elvis gibi Beatles da toplum iletişiminin bir göstergesiydi. Performans yaşama yakınlıktır; ama yaşam sanat formülünde de erimez. Bu 60'lı yıllarda temkinlice başlayan performansın,

60'lı yıllar sanatçıların görüşüdür. 70'li yıllarda performans geniş bir sanatsal harekete dönüştü. Eylem, vücut çalışmaları, Kavramsal Sanat'tan çıkan performans monitör alanına girdi. Daha önce kullanılan ayna ve yansıma dönemi kapandı, yerine monitör çıktı. 60 ve 70'li yılların performansında deyim yerindeyse insanın kendi vücuduna karşı olan aşırı bir ilgisi söz konusudur, vücut üzerine çok fazla yoğunlaşmıştır. Kişisel ya da grup olsun 80'li yıllarda performansın ilgi alanı da sonsuz çeşitlenmiştir. Video, sanatçıya sunduğu olanaklarla performansın değişmez araçlarından olur. Bugün performans tümüyle medyalaştırılmıştır. Dünyanın parlak görüntülerinin şifrelerini açar, kendini diyaloga sokar ve bu diyalogu hep sürdürmenin yöntemidir.³²

Japon Gutai Grubu ve Avrupa kökenli Fluxus'ta performansın çok özel bir yeri vardır. Fluxus değişiklik, yıkım, şiddet hareketleri karışımı olayları açık havada sergiledi ve kendini beğenmiş izleyicinin şoku amaçlandı. Yapmak istedikleri izleyicinin "bütün duygularını" uyandırmaktı ki, böylece insan çevresindeki dünyayı daha iyi algılayıp, yorumlayabilsin. Allan Kaprow

³² Gerhard Johann Lischka, "Performance und Performance Art", *Kunstforum* 96, Ağustos-Ekim 1988, s. 68-177.



başlangıçtaki adıyla Happening'i şöyle tanımlar: "Olayların bir asamblajı (birleştirmesi). O oyun sahneye koymaya benzemez. X bir süpermarkette, bir karayolunda, bir arkadaşın mutfağında ya da paçavralardan bir kümenin altında kendine yer bulabilir." Performans bir kez ya da art arda yıllara yayılabilir. Provası ya da tekrarı yoktur. Sanattır, fakat tümüyle yaşamın içindedir. 1964'te Cornell Üniversitesi tarafından gösterime sokulan *Household* adlı performans, bir süprüntü tepeciği üzerinde ağaçtan bir kuleye tırmanan adam ve bir araba üzerinde reçele bulanmış, kendisi de reçel yalayan bir kadını içeriyordu. Avusturyalı Otto Muehl yenebilir maddeler (özler) ile hesaplanabilir olaylara dayalı performanslar düzenler ve kendi katılımını bütünüyle gizler, insan ve doğa arasındaki ilişki ile sosyal sistemler için kitlelerin katılımını sağlayan olaylar düzenler. Alman Franz Erhard Walter katılanları boş bir odaya sokar ve ellerine verdiği büyük kumaş malzemeyi biçimlendirmelerini ister. Daha önce pasif olan izleyici, alıcı üretici pozisyonuna geçmiştir. Artık önemli olan obje değil, bu kişilerin eylemleridir. Claes Oldenburg sanatla yaşam arasında birtakım durumlar yaratır. Çok çeşitli şeylerin satıldığı büyük bir dükkânda düzenlediği *Store Days* adlı gösteride satış olayını ve pazarlığı sergiler.

Aralarında Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch'in bulunduğu bir grup sanatçı, içinde bağırsaklar, kan ve çıplak vücutlar bulunan vahşi ve müstehcen seremoniler sunarlar. Body Art, Performanstan bir adım ileridir. Çünkü sanatın nesnesi tek başına kendisi, vücutudur. Kendi kendine zarar verme gibi eylemlere rastlanır. Örneğin Chris Burden *Atış* adlı performansında kendisini beş metre uzaklıkta duran bir arkadaşına 22 kalibrelik bir silahla sol kolundan vurdurur. *Ölü* adlı performansında ise işlek bir caddede çevreye ölmüş izlenimi verecek biçimde hareketsiz yattı ve bu olay sonunda polisçe tutuklandı. Avusturyalı Mike Parr kendi etine canlı bir balık dikti ve kendini sanat eseri olarak tanıttı. İngiltere'de Stuart Brisley rahatsız edici, hatta nefret uyandıran durumlar yaratır. Örneğin bir küvet dolusu çürümüş, kokuşmuş etin içine girip bir saat kalmak gibi. Alman Joseph Beuys karizmatik kişiliği ile mevcut düzenin karşısına "şaman" gibi bir kişilikle çıkar, kendisi ve ölü tavşanlar performanslarına malzeme olur. Barry La Va vücutunu taştan bir duvara fırlatır, Dennis Oppenheim güneş yanığı tenini sanat eseri olarak sunar. Vito Acconci bir sandalyeye inip çıkmak veya elini ağzına sokup çıkarmak gibi olağan davranışları içeren gösterilerinde videodan bolca

yararlanır. Daha alımlı görünen Gilbert ve George kendilerini “en güzel hareket eden, büyüleyen ve ciddi sanat eserleri” olarak tanımlarlar. O iki heykel (kendileri), bir baston, bir eldiven ve bir şarkıdan oluşan gösteride, bronz boyanmış derileriyle mekanik bir şekilde günün popüler şarkısı “Underneath the Arches”ı söylerler. Sanatçısının bir çatıdan düştüğü ya da bisiklet süren bir kişinin kanala yuvarlanması gibi “düşüş” filmleri yapan Bruce Nauman’da olduğu gibi gösterinin video kayda geçmesini zorunlu kılan performanslar da vardır. Fransız Roland Baladi ise, izleyicinin reaksiyonlarını incelemek için kapalı devre sistem kullanır. Video günün teknolojisini simgeleyen bir araç olma özelliğinin yanı sıra her tür olay ya da görüntüyü bir mekâna toplayabilme özelliğiyle de büyük potansiyele sahipti. Gerçi performans sanatçıları ya da Kavramsal sanatçılar onu çoğu kez eylemi iletmede araç/aracı olarak kullandılar fakat bu, videonun kendi başına bir sanata dönüşmesini engelleyemedi.³³

D) VIDEO SANATI: 60’lı yıllarda daha çok araç olarak kullanılan ve dokümanite özelliğinden yararlanılan televizyon ve video, 70’lerde geleneksel sanat objeleri yerine yeni diller arayan

sanatçılar için çok olanaklı, bulunmaz bir söylem biçimi oldu. Video sanatı video’dan iki ayrı amaçla yararlandı. Birincisi içeriğini sanatçısının belirlediği ve belli bir düşünüyü ya da görüntüyü iletmede, diğeri monitörlerin kullanımıyla gerçekleştirilen mekân düzenlemelerinde. Hatta bunlara bir üçüncüsü de eklenebilir ki, bu videonun olanaklarını sınavan teknik denemelerdir. Kimi zaman her üçü birlikte uygulanır, kimi işler ise izleyicinin katılımını gerektirir.

Monitörün enstalasyon içinde bir obje olarak ele alındığı işlere çok sayıda örnek verilebilir. Douglas Davis’in yüz kadar monitörü piramit formu oluşturacak biçimde düzenlemesi ya da Wolf Wostel’in *TV’nin Cenazesi* adlı işinde parçalanmış, içi dışına çıkmış bir televizyonu çöpe atılmış izleniminde sergilemesi gibi.

Video’yu ekrandaki görüntü, özellikle yanılsama, yansıtma farklı mekâna görüntü aktarma vb. özellikleriyle kullanan sanatçılar oldukça teknik ve biçimsel kalmakla birlikte çok farklı sonuçlara ulaştılar. Burada videonun olanakları zorlanır bir anlamda. Bu çalışmalar içinde en çok deneneni, alıcı yardımıyla belli bir alana

³³ Susan Johnson, a. g. e. , s. 441-442.

giren izleyiciye kendisini izlettirmektedir. Nam June Paik'da izleyici pozisyonunda olan bağdaş kurmuş bir Buda heykelidir ve karşısındaki ekranda da aynı heykel görüntüye girer. Diğer bir işinde, bir kadın üç monitörün üst üste konmasıyla oluşan çello formunu kucaklamış çalar pozisyonundadır, monitörlerde ise yine aynı kadının görüntüsü verilir. Les Levine ekranın önüne gelen izleyicinin farklı uzaklıklardan alınmış görüntüsünü, çok sayıda ancak herbiri pleksiglas ilavesiyle ayrı renklendirilmiş ekranlardan yansıtır. Peter Campus kamera ve videoprojektör yardımıyla odaya giren izleyicinin farklı yönlerden alınmış görüntülerini tek bir cam yüzeye aynı anda vererek, izleyicinin görüntüsünü çoğaltır. Wolf Kahlen ise televizyon ekranına yerleştirdiği dışbükey ayna yardımıyla esprili bir biçimde ve zahmetsizce izleyiciye kendi görüntüsünü sunar. Catherina Ikam izleyici koltuğuna oturan kişinin yüzünden o anda ve farklı yönlerden alınan görüntüleri, detayları, ayrı ayrı ekranlarda kişinin kendisine izletir. Kişinin kendisini büyüteç altında izlemesi gibi... Bruce Nauman darlığı nedeniyle güçlükçe yol alınan oldukça uzun bir koridor sonuna yerleştirdiği monitörde izleyiciye yine kendisini ve koridor boyunca yürüyüşünü izletir.

Görüntü iletmekle yetinen sanatçılardan bir bölümü figürü parçalama ya da tam tersi parçaları birleştirme yöntemini denerler. Gary Hill kolları ve bacakları açık yatan bir erkek figürünün yalnızca başını, iki elini ve iki ayağını karanlık bir odada haç şeklinde yerleştirilmiş beş ayrı monitörde verir ve görüntü toplamında çarmıha gerilmiş bir insan figürü oluşur. Bu türün kanımca en ilginç ve başarılı örneğini bir grup olan Studio Azzuro gerçekleştirir. Ancak Azzuro stüdyosunun gerçekleştirdiği iş 1984 gibi çok geç tarihlidir ve kendilerinin orijinal projeleri değildir.

1970'lerde bu işin projesini bütün detayı ile Fabrizio Pressi hazırlamıştı; yaklaşık on yıl sonra Azzuro stüdyosu gerçekleştirdi. İşin Venedik'te sergilenişi sırasında mekân olarak projedeki gibi gerçek bir yüzme havuzu kullanılışı ve monitörlerin bu havuz içinde yer alışı etkiyi büyüleyici bir duruma getirmişti. Bu işte on iki monitör floresanlarla aydınlatılarak mavi renkte su etkisi yaratan bir yüzme havuzu içine yanyana ve bitişik olarak sıralanır. Monitörlerde yine mavi su tabakasının kesiti verilmekte, izleyici hem su altını, hem de üstünü görebilmektedir. Başlangıçta boş olan görüntüye belli süreçlerde bir erkek yüzücü girer ve yüzerek, görüntüde bir monitörden

diğerine geçerek tüm monitörleri kateder, geri döner ve yine yüzerek başladığı noktaya ulaşır görüntüden çıkar. Bu iş oldukça teknik, karmaşık ve hesaplı bir kurguyu gerektirir.

1989 yılında Berlin ve Zürih'te sergilenen, 1963-1989 yılları arasında gerçekleştirilmiş video çalışmalarının retrospektifi niteliğindeki *Video Skulptur* adlı serginin başyapıtı olabilecek iş, kanımca Antonio Muntadas'ın geç tarihli bir düzenlemesiydi. Tümüyle karanlık büyük bir salonda, yalnızca ortada duran toplantı masası ve duvarlarda asılı olan dönemin siyasi ve dini liderlerinin fotoğrafları aydınlatılmıştı. Fotoğraflarda liderlerin ağızları hizasına çok küçük birer monitör yerleştirilmişti ve tıpkı o günün, dünya siyasi yaşamında olduğu gibi, büyük bir karmaşa ve gürültü içinde insanlığı yöneten bu liderler hep bir ağızdan konuşuyorlardı.³⁴ Bu iş Video Sanatı için, görüntü ve

içeriğin aynı önemde ele alındığı ve bütünleştiği yetkin bir örnek-tir. Yine içerik açısından bence önemli olan bir iş Beryl Korot'un 70'li yıllardaki bir video çalışmasıdır. Dachau kampının girişine konan kameralarla bu bölgede

oluşan görüntüler aynı anda galerideki izleyiciye taşınır. Kuşkusuz kamp çevresinde dolaşanlar yalnızca turistlerdir...

E) LAND ART: 60'lı yılların sonunda bazı sanatçılar atölyelerin, galerilerin, müzelerin sınırlayıcı çevresinden uzaklaşıp doğaya yönelik çalışmalar başlattılar. Özellikle deniz, dağ ve çöllerde, doğal bir çevre içinde gerçekleştirilen çalışmaların veya bildirgelerin tümü *Earth Works* ya da *Land Art* adı altında toplandı. Bu eğilim Amerika'da başlamakla birlikte yalnızca Amerika'ya özgü değildi; Avrupalı sanatçılar da bu tür çalışmalara yöneldiler. Land Art doğa görüntülerini yeni unsurlar katarak değiştirmek, kimi zaman bozmak, kimi zaman koruyucu bir amaçla yeniden düzenlemek şeklinde ortaya çıkıyordu. Christo gibi yaptıkları işin ardında anıtsal bir şeyler bırakmak isteyenler de vardı. Örneklerin büyük bölümü, kırsal alanlarda, kent dışlarında özellikle Amerika çöllerinde gerçekleştirildi. Çoğunluğu bir günlük ya da belli bir zaman sonunda yok olan doğal etkenlere terk edilmiş deneylerdi. Bu işlerin izleyiciye ulaşması ancak işin fotoğrafı, planı veya filmi ile mümkün olabiliyordu.

³⁴ Wulf Herzogenrath - Edith Decker (ed.), *Video Skulpture-Retrospektiv und Aktuell 1963-1989* (Katalog), Köln: Du Mont Buchverlag, 1989.

Toprak Sanatı'nı konu alan önemli sergiler 1968 New York Dwan Galerisindeki *Earth Works*, 1969'daki Amsterdam Stedelijk Müzesi Sergisi, 1969'da Fransa'da Yvon Lambert galerisinde açılan Oppenheim Sergisi olarak sıralanabilir. Sergilerin yanı sıra sekiz Land Art sanatçısını konu alan sekiz ayrı bölüm halindeki Berlin televizyonunda gösterilen program dönemin önemli tanıtıcı etkinliklerindendir.

Land Art'ın en önemli isimlerinden biri Christo'dur. Kendi adına fabrikalarda özel olarak dokunmuş yüz binlerce metre uzunluğunda plastik kumaşlarla doğa parçalarını ya da önemli dev binaları paketleme projeleri geliştirir ve birçoğunu uygular. Köln Katedrali'ni paketleme projesi, Berlin Reichstag projesi, Paris'te bir köprüyü paketleme projesi, Kansas City'de park zeminini örtme projesi, Avustralya'da kayalarla örtülü bir kıyıyı paketleme, çalışmaları arasındadır. Yakın tarihli işlerinden birinde Florida'da Surrounded Adaları'nın çevresini kontur gibi renkli kumaşlarla kaplar. Christo algı boyutunu aşan bu işlerinde kuşkusuz anıtsal sanat objeleri oluşturmayı amaçlar. Carl Andre (Minimal sanatın öncülerinden) dış mekânlarda minimal karakterli işler yapar. Kolorado'da 1968'de

gerçekleştirdiği *Long Piece Summer* adlı işinde ormanın zeminine yerleştirilmiş, bir seri ağaç parçalarından oluşan bir çalışma yapar. Marinus Boezem hem iç hem de dış mekânlarda çalışır. Amsterdam'daki ilk çalışmalarında gökyüzüne uçakla ismini yazar. Bu çalışma üç fotoğraftan oluşan bir düzenlemeyle bienalde sergilenir. Fotoğraflardan ilki gökyüzünü, ikincisi gökyüzüne yazılan ismini, sonuncusu ise rüzgar tarafından bozulmuş formun görüntüsünü yansıtır. TV Galerisi için gerçekleştirdiği bir çalışmada bir vantilatör sistemiyle çukurda hortum oluşturup kum fışkırtır. Çalışmalarının birçoğunda yapay ya da doğal rüzgar kullanır. Boezem birinci işinde gözyüzüne yazılı ismin gökyüzü tarafından yutulması olarak yok edilmesini, ikincisinde ise kum kaynağının bir çeşit hareketli heykele dönüşmesini gerçekleştirir. Bernard Borgeaud denizin hareketli yüzeyi üzerinde güneş yansıtıcıları kullanmak gibi işlerinde toprağın, denizin fiziksel ve kimyasal özelliklerinden yararlanır. Kullandığı elemanları “duyarlı yapılar” olarak adlandırır ve doğanın bu karmaşık yapısından değişik olaylar bulgular. Örneğin bakır, tuval ve gergi iplerinden oluşan yapıyı deniz kıyısına tutturup, gelgit olaylarıyla yok olmasını sağlamak gibi. Bu duyarlı yapıların hiçbir plastik değeri yoktur. Onlar

yaşamın özünü, kavranabilirliğini açıklar. Bazı çalışmaları, seri fotoğraflarla yapıların aralıksız değişimlerini gösterir. Jan Dibbets'in çalışmaları her şeyden önce deneyseldir. Onun için araştırma yapıttan önce gelir. Genellikle gerçekleştirdikleri yalın görsel bildirişimlerdir, çok sık değişir, anlıktır. Dibbets'e göre "Çalışmaları tümüyle görünür olmak için yapılmazlar. Onlar doğa görünümünden geçmeyen bir şeyi kısa bir süre için duymamızı sağlamak içindir". Bu görüşten hareketle dış mekânlarda belirli bazı noktalardan bakılabilen perspektif düzeltmeler yapar. Yerde sunduğu, beyaz iplerle oluşturulmuş perspektif bir görüntüyü, tam tersi düz bir plan olarak izleyiciye gösterir. Ya da yere yerleştirilmiş karenin normalde görünümünü perspektif bir olgu olarak yamuk gibidir. Dibbets perspektifi tersine kullanarak izleyiciye şekli tam bir kare olarak izletir. *Perspektif Düzeltimlerle 12 saat gelgit, Amalfi Denizinde Beyaz Hat, Ithaca'da Kar Üzerine Çizgiler* diğer işlerindendir.

Barry Flanagan genellikle deniz kenarlarında çalışır. 1967'de Holywell sahilinde kumların içinde gerçekleştirdiği bir seri çalışmada, bir daire ve bir çizgi kazdı. TV Galerisi için oluşturduğu *Denizdeki Delik*, denizin çekildiği bir

anda, nemli kuma saydam ve içi boş bir silindir yerleştirerek delik oluşturmak ve doğal süreci engelleme üzerine kuruluydu. Michael Heizer, Oppenheim ve De Maria'yla Land Art'ın en tanınmış sanatçılarından. Heizer'in çalışmaları uzamla orantılı, büyük boyutlardadır; yani uçsuz bucaksızdır, daha çok çorak bir çölü andırır. Nevada'da Black Rock çölünde yaptığı gibi gerçekleştirilmiş parçalar doğa etkenleriyle yok olur. Heizer bu işinde zeminde çöküntülü beş küçük dikdörtgen alan oluşturdu. Yapıt kaybolana dek yılda bir fotoğrafı alındı. Heizer sonra Nevada'da SilverSpring'de dev boyutlarda iki çukur oluşturdu, etrafını çimentoyla tutturdur ve içlerine biri 45 ton, diğeri 30 ton ağırlığında iki granit kütle yerleştirdi. (Burada kalıcı bir işi amaçlamış olabilir.) Bern'deki ünlü *Davranışlar Forma Dönüştüğünde* adlı sergide yerde açtığı, 30.5 metre çapında, 4.6 metre derinliğindeki çukurdan 900 ton toprak çıkardı. Heizer'in çalışmaları dev görünüşleriyle güzelliği olmayan, sonsuz büyüklüğün tanığı, katı işlerdir.

Richard Long zamanının büyük kısmını İngiliz köylerinde geçirir. Gereç ve taşıyıcı olarak fotoğraf kullanmasına karşın, bir galeride fotoğrafları sergilemeyi reddeder. Onları yalnızca

yayımlar. Long'un gerçekleştirmelerinde iki eğilim sezilir: İlki Long'un *Yontular* adını verdiği çalışma yerleri ki, bunlar herhangi bir alanda gerçekleştirilebilir olanlardır. Bitkiler içinde yontulmuş iki kare ve papatyalı tarla içinde çiçekler yontularak çizilen çapraz iki çizgi gibi. Ya da on beş ağaç gövdesinin dikilerek bir dağa sıralanması gibi. 1969'da Klimanjero dağına çıkarken oluşturduğu izlerde diğerleri gibi o anda olup biten bir davranışı simgelemektedir. Fotoğraf ve film kullanılan ikinci grup çalışmalarının en önemlisi TV Galerisi için gerçekleştirdiği filmidir. İki yıllık bir mesafenin yürüyerek gidip gelinmesi sırasında her yarım milde bir film çekilmesi Long'un sanatı aşırı uçlarda görmesinin bir göstergesidir.

Walter De Maria 1968'de Mohjave çölüne kireç tozuyla iki paralel çizgi çizer. 1960'larda yaptığı bir dizi proje onu Land Art'ın en önemli sanatçılarından biri yapar. (Bu projelerin birçoğu gerçekleşmemiştir.) Art Yard'a ayrılmış bir projede De Maria, bayram boyunca, buldozerlerle büyük bir delik oluşturdu. 1962'deki projesi de bunun kadar şaşırtıcıydı: Mohjave çölünde birbirine paralel yükselen iki duvar arasında yürüyen izleyiciler. De Maria'nın çalışmaları sınırlı da olsa her bir parçası önemlidir, zira tanımsız ve hatta aşırı bir

tavrın taraftarıdır. Dennis Oppenheim ise, Land Art'ın en çok bilinen sanatçılarından. Her zaman dış mekânda çalışır ve özellikle ekili alanları kullanır. 1968'de dalgalı bir çizgiyle biçtiği buğday tarlası gibi.

Land Art'ı belirleyen nelerdir? Bunun çeşitli yanıtları vardır, ilkin kapalı bir vazoya hapsedilmiş sanatçıların geleneksel yerlerinden (müze, galeri) kopmaları ve Dibbets gibi yaratıcılığın göstergesini, farkına varmadan, böyle bir görüş içinde sürdürmeleridir. İkincisi doğada gerçekleştirilen çalışmaların tümüne yakın bir kısmının geçici ve günlük oluşu; yapıtın sürekliliği, yaşamın kalıcı ve yıkılmazlığına karşı onun zamanla yıkılabilmesi ve kaybolma düşüncesi. Bir diğer belirleyicisi: yapıt izleyiciye göre yoktur ama yaşantısı ve (anlık) geçiciliği konusunda da bağımsızdır. İzleyici onun tek tanığıdır, klasik yapıtlarda olduğu gibi onun varoluşu istenmez. Andre, Dibbets, Boezem, Haacke, Long ve Smithson doğanın kendisini göz önünde bulundurmazlar ama, büyük bir özgürlüğün çerçevesinde genişleyen, buna son derece izin veren bir deney yeri, bir amaç, bir materyal gibi de düşünmezler. Oppenheim ve Heizer'in çalışmalarında Land Art'ın ikincil bir eğilimle doğanın

genel kullanımına varıldığı hemen ayırdedilebilir. Yer ve uzam, çalışmalar içinde son derece duyarlı olarak ele alınır, insanın karşısına sınırsızlık ve güzellik olarak çıkan bir eğilimi oluşturur.

Doğa sanatsal deneylerin taşıyıcısı olarak ve “Heykel” oluşturabilen özgür bir alan olsa da, bu sanatçılar temeli Land Art tarafından yıkılan sanat yapıtının geleneksel kavramına henüz bağlıydılar. Her şeyden önce Long’un TV Galerisi için gerçekleştirdiği filmi, Borgeaud’nun doğanın gerçekliği içindeki çalışmaları, De Maria’nın tutumu bu tür bir sanat yapıtı olma biçimi ve davranışdır. İstenmese de sanatçının amacı, iletişim düzlemi üzerine kurulu bir engel her zaman onlar ve izleyici arasında vardır. İzleyiciyle tek buluşma noktası fotoğraftı; veya birkaç özgün galeriyle bir iki özel dergiydi (İşte Kosuth’un Land Art’la ilgili olarak eleştirdiği de buydu: Avangart kalarak sanatın gelenekçi bir anlayışına gönderme yapması. Fotoğrafla da olsa görselliğin tehlikesizce elde bulundurulması.).

Land Art’ın önemli problemlerinden biri de, onun fotoğrafik sunumuyla yapıtın kendisi arasındaki anlaşmazlık düzlemidir. Ayrıca Dibbets gibi sanatçılar hiç duraksamadan yapıtın fotoğraf

olduğunu doğrular... Apaçıktır ki, bu Land Art’ın oluşumunda çözülmesi güç bir soru yaratır: Böyle bir ortalamacı açıklamayı reddetmek ya da alışık olunan bir çember içinde kalmak.

Dahası fotoğraf kavramıyla ilgili bir gösteri ögesi olmaktadır, zira, onun aracılığıyla yapıt izleyiciye zihinsel düzlem olarak sunulur ve izleyiciden bu sunulan çalışmanın imgelemi için güç harcaması beklenir. Daha önce de söylendiği gibi, bu önemli planda fotoğraf hesaba katılmaz, yani çalışmanın salt varoluşudur. Fotoğrafta sunulan çalışma dondurulmuş durumda yaşamdan yoksun olarak bulunur. Tek çözüm Gerry Schum’un TV Galerisi için gerçekleştirdiği Land Art konulu film gibi (12 sanatçıyı konu alan) televizyonda sunulmasıdır. Çünkü televizyon formuyla bile bir galerinin anti-tezidir, almak ve satmak nosyonlarını da tümüyle ortadan kaldırır, onun tek nesnesi “sanat nesnesinin sömürüsü yerine sanatın iletisidir” Gerry Schum’un söylediği gibi.³⁵

³⁵ Beatrice Parent, “Opus No. 23 Land Art, Arte Povera, Minimal Art, Art Conceptual, FunkArt” Özel Sayısı (çev.: Ergül Özkutan), bkz. *Koridor*, sayı: 3, İstanbul, 1991.

F) ARTE POVERA VE PROCESS ART: Her ikisini birleştiren ortak özellik basit, önemsiz, fakir malzemeler kullanmalarıdır. Ancak, materyalleri

aynı da olsa ürünleri farklıdır. Sıradan malzemeler kullanan Dadaist işlere benzerler. 1960'ların sonu 70'lerin başındaki çevresel (ekolojik) işlere karşıt olarak hareket noktaları, birtakım fiziksel işlemler ve doğanın yaşam sistemleridir. *Arte Provera* ya da *Process Art* doğayı tanımlamaz ya da temsil etmezler, kendileri doğadırlar. Burada sanatçının keşfettiği, seçtiği ya da birleştirdiği basit, sıradan malzemelerin fiziksel özellikleri ya da şekil değiştirip, bozulurluğu ile yakından ilgilidir.

Process Art'ta sanatçı bir fizikçi ya da kimyacı gibidir. Amerikalı Alan Sonfist doğadaki öz ve salgılarla ilgilenir. Örneğin 1972'de arı kolonilerinden ortamlar sunar ya da ıslak tuval bezi üzerindeki küflenmenin oluşumunu inceler. Newton Harrison'un konusu ekolojidir. Minyatür çiftlik sistemleri, örneğin "taşınabilir bir balık çiftliği" yapar. Giuseppe Penone 1968'deki işlerinde doğal formlar üzerine sınırlamalar koyar. Alman sanatçı Sjoerd Buisman ağaçları kökleriyle ters çevirerek doğal ve yapay bazı olayların bitkiler üzerindeki etkilerini araştırır. Charles Ross optikle ve enerji sistemleriyle ilgilenir. Liliane Lijn'in konusu enerji ve harekettir; enerji transferleriyle ilgili işler oluşturur. Klaus Rinke

patlama ve yerçekimi gibi konularla ilgilenir. *Arte Povera* içinde de adları geçen Gilberto Zorio ve Mario Merz'in bazı çalışmaları *Process Art*'a da girer.³⁶

Zorio enerji görüntülerini formüle eder bir anlamda. Projeksiyon, ayna kullanır, yıldız formlarıyla kinetik *environment*'lar yapar. Sergilerinde alışılmadık görüntüler oluşur: Asitle dolu, yüksek güçte elektrikle yüklü, lazer ışınlarıyla dokunmuş günlük yaşamdan kullanım araçları; demir kovalar, demir-bakır borular, ampuller, mızraklar... sonra yıldızlar. Hep aynı boyda ve biçimde, fakat başka başka malzemeler kullanılarak yapılmış evrensellik, sonsuzluk ve bütünlük simgesi yıldızlar. Kimi içinde elektrik veya lazer ışını akan tellerden kıpkırmızı yanan, sergide yanına yaklaşılabilmesi için kenarına uyarı levhasıleştirilmiş, kimi deriden, katran veya plexiglastan yapılmış yıldızlar. Bir köşede tepesinde yağmur gibi birikmiş bir avuç deniz suyunu tuzu üstte kalacak şekilde aşağıya sızdıran yeşil tente. Klor ve tuz asidi dolu iki kurşun kovayı birbirine bağlayan bakır kemerin iki ucunda kristallerin oluşması. Kobaltkloridli cam borularda seyircinin nefesinden gelen nemle bağıntılı olarak oluşan

³⁶ Susan Johnson, a. g. e., s. 443.

renk değişimi. Elemanter gerilimlerin harekete, sese, ışığa, renge dönüşümü.³⁷

Mario Merz ise yine enerji imajı yaratan spiral formlar kurar, 13. yüzyıl matematikçisi Leonardo Fibonacci'nin matematik serilerine dayanan formlarına neonlar, metal çubuklar, cam parçaları yerleştirerek *igloo*'larını oluşturur. Merz'in yine *igloo*'larında malzeme olarak çokça toprak, cam kırığı, buruşturulmuş kağıt, kuru dallar, bazı atıklar kullanması onu bu kez Arte Povera kapsamına sokar.

Process Art ve *Arte Povera*'da, doğadaki dört element: Hava, Su, Toprak, Ateş artık sembol olmaktan çıkıp sanat yapıtının materyali olurlar.

Eleştirmen Germano Celant'ın sözcülüğünü yaptığı *Arte Povera*, son derece basit doğal malzemelerden yararlanarak sanatçının insan, toplum ve doğa ilişkilerinin boyutlarını araştırdığı bir akımdır. Farklı eğilimlerde de adı geçen Walter De

Maria 1968'de tüm galeri alanını 1600 feet küp seviyesinde çöple doldurmuştu. Jannis Kounellis ise yine galeri alanını atlarla

doldurur. Michelangelo Pistoletto, ateş kullanarak oluşturduğu işlerin yanı sıra yüzlerce ve rengarenk eski giysi ile oluşturduğu kümelerle de tanınır. Bu giysi kümeleri kimi zaman yere bir tepecik gibi yığılır, kimi zaman yine küme olarak duvara asılır. Basit bir karyola, yağ lambası, galeri pencere boşluklarına muntazam sıralarla yerleştirilmiş tahta ve taş parçaları, hallaçların kullandığı sopaların benzeri ancak daha büyük sopalara çevresine kütle halinde dolanmış ve galeri duvarına yan yana dizilmiş çok sayıda yün yapağı kümesi, tüm bunlar Kounellis'in malzemeleri olabilmektedir. Bir anlamda sanatın en adi malzemelerle de oluşturulabileceğini kanıtlarcasına.³⁸

Kavramsal Sanat'ın kendisi ile aynı ana başlık altına giren diğer Obje Sonrası Sanat türleriyle ilişkisine değinmek için verdiğim bu bölüm sonunda şundan söz edilebilir ki, hepsi aynı kaynaktan yani Duchamp'dan beslenen ve yine hepsi 60'lı ve 70'li yılların sanatı olan bu eğilimler arasındaki çok yönlü etkileşim zaten kaçınılmazdı. Hemen hepsinin amacı resim ve heykel dışı araçlarla düşünce üretmek olduğuna göre ve bunların yerine önerdikleri

³⁸ Günter Engelhard, "Jannis Kounellis: Mythos, Schmerz und Fhammen", *Art 8*, Ağustos 1988, s. 54-69.

³⁷ Sema Çağa, "Gilberto Zorio", *Sanat Çevresi* 87, Ocak 1986, s. 49.



malzemeler ister istemez benzeşeceğine göre üretilen işlerde en azından biçimsel olarak, görünüş olarak çok benzer sonuçlar yarattı. Bunun bir kanıtı da gerek o yıllarda, gerek sonrası, günümüze dek hazırlanan uluslararası nitelikli sergilerde, bu farklı adlandırmalar altında verilen sanatçıların birçok kez yan yana gelmeleri idi. Kuşkusuz aralarında temel olarak bir ayrım vardı ve onları en genel anlamda ikiye ayırıyordu. Sanatta araç olan her şeyi, bu arada “objeyi” de ortadan kaldırma uğraşı verenler (Kavramsal sanatçılar gibi) ve bu konuyu fazlaca önemsemeden hatta bol bol obje, imge kullanmaktan kaçınmaksızın işlerini üretenler, yirminci yüzyılın sanatçıya sunduğu bu yeni araç’ın, objenin tadını çıkaranlar. Ortak oldukları alan ise yalnız ve yalnız “düşünceyi biçimlendirmek”ti.

Bu sanatçıların gruplar, akımlar halinde ortaya çıkmalarında etken olan önemli sergilerin bir dökümü tez sonunda ek olarak verildiyse de, 60’lardan günümüze dek yapılan uluslararası sergilerin, bienallerin de bu tür çalışmaları yönlendirici ve destekleyici olduğu bir gerçektir. Bu uluslararası nitelikli sergi ve bienaller arasında 60’lı yıllar sonrası yapıları dikkate alarak Paris, Venedik, Whitney,

Sao Paulo, Sydney Bienalleri, Kassel Documenta’ların neredeyse tümü, New York, Museum of Modern Art (MOMA)’nın ve Paris George Pompidou Merkezi’nin etkinlikleri ile, Berlin Martin Gropius-Bau’nun *Zeitgest* (1982), *Zeitlost* (1988) ve *Metropolis* (1991) gibi uluslararası içerikli sergilerinin adları verilebilir. Birçoğu bugün olgunluk döneminde ve hâlâ etkin olan bu sanatçılar, Duchamp’ın izleyicileri, günümüz Post-Kavramsal sanatçılarının ise öncüleri olma onuruyla, sözü edilen bu uluslararası sergilerde baş köşeleri almaya devam ediyorlar.

C. POST-MODERNİST DÖNEMDE POST-KAVRAMSAL SANAT

Günümüzde uluslararası platformda yansımalarını bulan Post-Kavramsal Sanat’ın tanımı için, öncelikle onun içinde yer aldığı Postmodernizm’den söz etmek gerekir. 1980’li yıllardan itibaren adlandırılan, ancak aslında 1960’ların hemen sonrası yapıtlarda yansımaları izlenen Postmodernizm herhangi bir tanıma indirgenemeyecek ölçüde bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de öncelikle “Modern” ile hesaplaşma demektir. Ve kuşkusuz

içinde Modernizm’in karşıtlığını da barındırır. Postmodernizm’in “Post” ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu da vardır. Bir yeniden değerlendirme süreci, Modernizm içindeki en temel kavramların sorgulanmasıdır. Diğer Post eklerinden farklı olarak Modernizm’in yıkıcılığını üstlenmez. Modernist akımları ele alıp, onları bugünün bakış açısı ile irdeler, senteze götürmeye çalışır. Ve her Post ekinde olduğu gibi “başlangıçtaki ilkelerden sapma, yozlaşma” anlamlarını da içerir.

Postmodernizm bir yeniden değerlendirme sürecidir. Bütün geçmişin özgürce kullanılıp, tüketildiği bir anlayış. Her yönüyle araştırıcı, denemeye açık. Jencks’e göre, postmodernizm ile “çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı”.³⁹ Postmodernizm’e bir bütünlük kazandırılmaz. Heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanlışları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavidir. Bütün mevcut seçenekler aynı anda, aynı zeminde birleştirilir.

Postmodernizm’in modern içinde en çok eleştirdiği, onun netlik, kesinlik ve çelişkisizlik arayışıdır. Bu arayışa takılıp kalmasıdır. Reçeteye dönüşmesidir.

Postmodernizm’de tarihin içeri alınması, her şeyin geçerli olduğu “ilkesizlik ilkesi” ile birleşince ortaya çıkan işler bir biçimler ve semboller repertuvarına dönüştü. Bu kimilerine göre kurallarla oynayıp, zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılıktı. Çelişkili, karşıt öğeler yan yana kullanılarak şaşırtıcılık elde ediliyor, soyut düşünceler yerine insanların zevki ve duyarlılığı esas alınıyordu. Sıradan olandan, karmaşadan, hatta kitsch’ten, gündelik hayatın görünümülerinden korku duymayan bir rahatlık söz konusuydu. Topluma biçim verecek sanatçı imajının da sonuydu bu aynı zamanda. Büyük bir alçakgönüllülüğü de barındırıyordu içinde. Kısaca Modernizm’in “ya öyle, ya böyle” katılığına karşı, “hem öyle, hem böyle” mantı-ğını, çoğulcu bir anlayışı savunuyor. Pop Sanat’ın dünyasını çağrıştıran, sıradan’ı temel alan bir görüş. Postmodern simgelere sonsuz saygı besliyor. Reklam panoları, tabelalar, neonlardan yararlanmayı, bu simgeleri sevmeyi öneriyor. Bu yönüyle tarihselcilik, tarihi talan etme

³⁹ Necmi Zekâ,
a. g. e, s. 15.



suçlamasına, bir de popülistlik suçlaması eklenmiş oluyor. Ama genelde popüler kültüre bir kirlenme olarak bakan modern perspektif de eski etkinliğini yitirmiş durumda. Bu “istediğini yap” tavrı, Amerika’nın, Avrupa’nın kültürel hamiliğinden kurtulma arzusuna da bağlanıyor. Ayrıca Postmodernizm’in geç dönem kapitalizmi ile yakın ilişkisi de sık sık yinelenen bir yorum. Postmodernizm’i Amerika’daki aşırı mali birikimin kültürel uzantısı olarak yorumlayanlar, ayrıca Postmodernizm’in eklektik yönünün piyasanın ruhunu yansıttığını söyleyenler de var (Lyotard’ın piyasa ile ilişki kurması gibi).

Postmodern bir kolaj. Geçmiş ile geleceği birleştirmeyi öngörüyor. Entellektüellik, evrensellik, tümellik, bütünsellik fikri kadar, özne ideolojisi de büyük bir darbe yiyor, sistem kurmaya karşı, sağlam, istikrarlı düzen arayışlarını reddeden bir tavır. Lyotard’a göre: “Duchamp bağınaz kuramları sorgulayan, ‘denemeci’ ağır toplar arasında”. Postmodernistler’in sanat, felsefe ve bilim arasındaki o çok önemli ayrımları hiçe sayan yaklaşımları, Modernizm’in savunucusu Habermas’ı ayrıştırılmış kategorilerin yararlarını vurgulamaya itiyor. 18. yüzyılda oluşan bilim, ahlak ve sanat alanlarının birbirlerinden

ayrılması, Kant’ın başını çektiği Modernlik prosesinin esaslarını oluşturuyor. Postmodernizm’in ise başından reddettiği, bir bütün –deneyim birliği– nostaljisidir.⁴⁰

Postmodernist süreç için burada sayılan bütün özelliklerin, bu süreç içinde yer alan Post-Kavramsal Sanat için de geçerli olduğunu söylemek konuyu biraz daha karmaşıktır. Ne var ki, Post-Kavramsal Sanat Postmodernizm içinde öylesine erimiştir ki, onun Postmodernizm’in bütün özelliklerini içermesi yadırganmamalıdır. Ancak, Post-Kavramsal Sanat’ı Post Modernizm’den ayıran temel nokta, onun Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat kökenli olduğunu bilmemizdir. Post-Kavramsal Sanat, Duchamp geleneğinin günümüzde vardığı son noktadır. Hem Obje Sanatı’ndan, hem Kavramsal Sanat’tan alıntılar içerir ve bir senteze gider. Ancak, bu sentezde Obje Sanatı daha ağırlıkla yer alır. Bir bakıma, Kavramsal Sanat’ın ilkelerinden, görüntünün öne çıkması lehine bir uzaklaşma söz konusudur. Görüntünün tekrar öne çıkması, bol obje kullanımından kaçınılması, estetiği de tekrar gündeme getirir, işte bu senteze gidiş, hatta bir sentez bile amaçlamadan her şeyi, bir anda, birlikte, iç

⁴⁰ Ayn1.



içe kullanma, Postmodernizm'den devralınan bir özelliktir. Bugün Duchamp geleneği içinde üçüncü kuşak olarak adlandırdığımız birçok sanatçı: Jeff Koons, Jonathan Borofsky, Anish Kapoor, Katharina Fritsch, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel, Reinhard Mucha, Jean-Michel Othoniel, Matt Mullican, Jan Fabre, Cady Noland, Haim Steinbach, Bill Viola ve hatta 2. kuşaktan Ian Hamilton Finlay, Gilbert ve George, Bruce Nauman, Ilya Kabakov, Mario Merz, Per Kirkeby, Dan Graham, Marina Abramovic ve sayılabilecek yüzlerce isim kuşku duymadan hem Postmodernist hem de Post-Kavramsal olarak adlandırılabilir.



TÜRKİYE'DE OBJE SANATI/ KAVRAMSAL SANAT/ POST-KAVRAMSAL SANAT (1965-1992)

Türkiye’de görsel sanatların resim ve heykel dışında arayışlar içine girdiği dönemde –ki bu dönemi 1965’te Altan Gürman ile başlatıyoruz– formalist sanatlarımızda Batı’da olduğu gibi bir doygunluk söz konusu muydu? Bu sorunun yanıtı dönemi genel olarak değerlendirmemizi sağlar ve bu yeni eğilimin Türkiye ortamında hangi koşullarda oluştuğunu belirler.

Çağın başından 1960’lara çok genel bir perspektifle bakarsak, Türkiye’de resim ve heykelin Batı ile kıyaslandığında son derece özel bir süreç yaşadığı ve bunun kaçınılmaz olduğu sonucu çıkar. Bu süreci yaşamamız kaçınılmazdı; çünkü çağdaş sanatı oluşturan (her ne kadar zaman zaman Doğu sanatından alıntılarla da olsa) Batı kültürüydü ve biz onun karşısında doğu kökenli bir toplumduk. Yanı sıra din olgusu sanatımıza çok farklı bir açılım sağlamıştı. Kuşkusuz Batı’dan geri ya da ileri değildik, çünkü hiçbir karşılaştırma yapılamayacak denli farklıydık. Toplumsal yapımızda olan değişik-

likler bizi Doğu ile Batı arasında bir konuma sürükledikçe her alanda yapı değişiklikleri oldu. Bu yapı değişikliklerinden biri de sanat alanında ve biz bir anda coğrafi konumuz gereği çok yakın olduğumuz ancak özellikle sanat alanında o güne dek çok yabancı kal-
dığımız Batı kültürü ile karşı karşıya kaldık. Genelde sanatımızın özeleştirisini yapan bütün kaynaklarda, özellikle 1900’lerden 1960’lara kadar olan dönem sanatımız, Batı etkisi ya da aktarma sözcükleriyle tanımlanır ki, bu değerlendirmede ne ölçüde gerçek payı bulunursa bulunsun, bu geçiş sürecini yaşamamız kadar, taklit ve aktarmacılık olarak adlandırılan Batı etkilerini yaşamamız da kaçınılmazdı. Formalist sanatlarımızda Müstakiller ve D Grubu ile özdeşleştirilen bu geçiş süreci 60’larda yerini oldukça farklı bir eğilime bıraktı.

60’larda da sanatçıların hatta izleyicilerin genel eğilimi ve tercihi resimde odaklanıyordu ancak, 60’lı yıllar bazı sanatçıların sanat

olgusuna bakışı bağlamında önemli bir değişimi getirdi. Bu değişim 60'lı ve 70'li yıllar sanatımızın en belirgin özelliğidir ve kökeni “evrensel ve çağdaş sanatı tanıma/yorumlama/irdeleme” girişimlerine dayanır. Oysa 60'lı yıllar öncesinin genel tavrı Batı sanatını ülkeye taşıma amacındaydı; 60'lı yılların diğer bir eğilimi ise doğrudan ulusallık/yerellik iddiaları içeriyordu. Bu nedenle 60'lı ve 70'li yılların en belirgin özelliği olarak verdiğim bu olgu, yani evrensel çağdaş sanatı taklide yönelmeden tanıma/yorumlama/irdeleme girişimleri, sözü edilen diğer iki uç görüş arasında denge kuran ve çağdaş sanatı algılamada daha sağlıklı sonuçlar veren bir yaklaşımdı.

60'larda sanata bakışta olan bu değişim, entellektüel ve evrensel ilgilerin artışı, kanımca formalist sanatlarımıza da kendi içinde bir açılım sağladı, ancak bu açılım hiçbir zaman Batıda olduğu gibi formalist sanatlara karşı bir doygunluk ya da formalist sanatların bir noktada tıkanması gibi bir sonuç getirmedi. Getiremezdi de, çünkü Batı sanatının bütün akımları, bütün kuramları eksiksiz ve art arda Türkiye'de uygulanırsa, veya uygulanmaya çalışılırsa (ki, bu çok anlamsız bir çaba olurdu ve yine de)

Obje Sanatı ve Kavramsal Sanatlar'a olan ilginin nedeni Batı'dakiyle özdeşleşmezdi. Zaten gelişim de bu yönde olmadı ve bizde resim ve heykel dışı alanlara ilginin başlaması yalnızca yukarıda sözünü ettiğim “çağdaş sanatı tanıma/yorumlama/irdeleme girişimleri” sonucu belirdi. Evrensel çağdaş sanatı akımları, sanatçıları, kuramcıları ile tanıma/tanıtma girişiminde en büyük pay sanatçılara aittir ve oldukça ağır tempoda ancak bilinçli ve programlı etkinlikleriyle altyapı oluşturulabilmiştir. Başlangıç için, sanatla ilgili öğretim kurumlarının, izleyici ve galerici kitlesinin, eleştirmenlerin bu etkinliklerde hiçbir katkı ve payı yoktur ve eğer bir katkıdan söz edilecekse bu 1980'lerde başlar. 1965-1980 arası dönemde resim ve heykel dışı alanlara yönelen az sayıda sanatçı bir yandan çağdaş sanat paralelinde işler oluşturlarken, bir yandan da 1910'lu yıllardan günümüze bütün sanat dünyasının ilgi odağı haline gelen Duchamp ve izleyicilerini sanat ortamımıza tanıtma görevi üstlenmişlerdir.

Türkiye'de 1965 yılı Altan Gürman'dan dolayı başlangıç olarak alınırsa da, Obje Sanatı ve kavramsal eğilimlere ilgi duyan sanatçıların sayısal artışı 1970'li yıllar sonlarına rastlar. 80'li

yıllar ise bu sanatların Türkiye’de en azından belli çevrelerde benimsendiği, kabul gördüğü ve o oranda yaygınlaştığı bir dönemdir. Ancak her şeyden önce belirtilmesi gereken, Türkiye’de belirgin ayrımlarla üretilmiş Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat örnekleri olmadığı, yapılan işleri böylesine kesin çizgilerle ve adlandırmalarla sınıflamanın yanlış olacağıdır. Çünkü Türk sanatçıları bir anlamda Batı’daki gelişime geç bir tarihte katılmanın avantajını yaşamışlar ve etkinlik yılları, Batı’da Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat’ın tam bir bileşimi olan Post-Kavramsal işlerin üretildiği sürece rastgelmiştir. Dolayısıyla Duchamp’dan günümüze Batı’nın tüm birikiminden yararlanma olanakları olmuş, Obje Sanatı, Kavramsal Sanat ve Post Kavramsal Sanat’ın kendilerince bir sentezine girmekten çekinmemişlerdir.

Başlangıçta Sanat Tanımı Topluluğu etkinliklerinde Kavramsal Sanat’a yönelik ilgilerin biraz daha fazla olduğu gözlenirse de, hemen sonrası genel eğilim obje kullanımına, obje kullanımıyla gerçekleştirilen mekân düzenleme türü işlere yöneliktir. Ki bunun, Post-Kavramsal dönemin özelliği olduğunu ve bu tercihle Batı’ya paralel bir çizgi izlendiğini söyleyebiliriz.

A. TÜRKİYE’DE RESİM VE HEYKEL DIŞINA ÇIKIŞ, OBJE SANATI VE KAVRAMSAL SANATI TANITAN İLK ETKİNLİKLER

1- ALTAN GÜRMAN VE OBJE’YE GEÇİŞ
Altan Gürman sanatımız içindeki önemiyle bağdaşmayacak biçimde, yaşadığı dönem içinde hakkında tek bir kitap ya da katalog hazırlanmayan şanssız sanatçılarımızdan. Kültür yaşamımızın en ciddi eksiklerinden biri olan bu konu, son yıllarda oluşan bir kıpırdanışla bir ölçüde aşıldı ve nihayet 1991 yılında Altan Gürman için de, metnini Canan Beykal’ın yazdığı çok kapsamlı bir kitap yayınlandı. Canan Beykal bu kitabın hemen başında Altan Gürman’ın 1960’lı yılların ilk yarısını Paris’te öğrenimle geçirmesinden çıkışla, eğer varsa, onun Batı sanatından almış olabileceği etkileri araştırırken, birçok olasılığı tartıştıktan sonra şu kanıya varır: “Düşünsel ve biçimsel olarak Gürman’ın seçkisinin başköşesine Dadaistleri oturtmayı yeğlerim. Hatta Dada’nın her yeni görüşüyle, Gürman’ın yapıtları arasında ilişki kurulabileceğini önermekten yanayım.”¹ Bütünüyle katıldığım bu görüşü biraz açmak, Altan Gürman’ın

¹ Canan Beykal, *Altan Gürman*, İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları V, 1989, s. 15.

sanatının evrelerini de gözler önüne serer ve on yıl gibi kısa bir süreçte onun aşama aşama resimden uzaklaşıp, objeye geçişinin nedenlerini belirler.

Gürman'ın sanatının biçimsel yönü, yani düşüncesini ortaya koyuş biçiminde kullandığı dil, araç ve teknikler farklılık gösterir. Ancak Gürman'daki bu teknik farklılıkları, farklılıktan çok belli bir dile ulaşmanın zorunlu basamakları olarak görmekle, onun boyasal resimden uzaklaşıp objeye varmayı hedeflediği çizgide kolaj, dekupaj ve montaj tekniklerini neden seçtiğini de kavrarız. Bu teknikler o dönem sanatımız için oldukça yeni sözcüklerdir, hatta sanat sözlüğümüze Altan Gürman'la girer. Hemen başta söz edilmesi gereken ikinci olgu ise, O'nun sanatının düşünsel tabanıdır. Bu bağlamda Gürman'ın en çok ilgilendiği, derinlemesine irdelediği olgu *Military* kavramıdır. Asker kökenli bir toplum olmamız, ülkede sık sık yaşanan askeri darbeler (60 ihtilali sırasında askerdir), çağımızda hemen her bireyi etkileyen 2. Dünya Savaşı'nın yaşama olduğu kadar sanata yansımalarını da Paris'te olduğu dönemde yakından gözlemesi, tüm bunlar onun *military* olgusuna olan ilgisini açıklar.

Altan Gürman'ın sanatında boyasal resimden objeye geçiş sürecini biçim ve içerik birlik-teliğinde verirken aşağıdaki metni gerek özet, gerekse direkt alıntılarla Canan Beykal'ın kitabından temellendirdiğimi belirtmeliyim.

Altan Gürman, başlangıcından montajlarına kadar uzanan bir yolda geleneksel yöntemlerin, araç-gerecin dışına çıkan her sanatçı gibi belirleyici bir yolu izlemiştir. Bu yolun başlangıcına hiç kuşkusuz basılı sözcükleri ve kolajı koyuyoruz. Basılı sözcükler geleneksel resmin boşluğu üzerinde yeni boşluk sorunlarını irdelemek üzere seçilmiş elemanlar olarak iş görmüşlerdir. 1912'lerde Kübistlerde olduğu gibi kolaja uzanan yolun açılışı bu basılı sözcük ve hecelerin eşliğinde gerçekleşmiştir. Ancak Gürman salt biçimsel sorunlar olarak basılı sözcüklerden yararlanmaz. Basılı sözcükler Gürman'ın yapıtlarında bütün açıklıklarıyla bildirisel rol de üstlenirler. Yine de basılı sözcükler kaçınılmaz olarak o güne dek, yanılsama perspektifiyle algılanan bir resim düzleminin yeni boşluk sorunlarını karşımıza çıkarırlar; bize düzlemin gerçek yüzeyselliğini, ikiboyutluluğunu vurgulamak gibi gerçekçi bir bakış açısı kazandırırılar. Bu yüzden artık imgelerin, nesnelerin, basılı sözcüklerin

yerleştirildiği düzlem, yanılsama resminin resim düzlemi değildir. Sanatçının eylem alanıdır. Basılı sözcükler, yanılsamalı perspektifin, ressamı sürüklediği paradokstan kurtuluşun müjdecisidir. Bunların üzerinde yer aldıkları düzlem, geleneksel ressamın derinlik izlenimi yarattığı (realitede ikiboyutlu olmasına karşın irreal olarak üçboyutluymuşçasına bir yanılsamalı izlenim vermediği) geri plan olmaktan çıkıp, realitede ne ise, ikiboyutlu yüzeyselliğinin gerçekliğiyle ele alınır bir alan olmuştur. Yanılsamalı resmin sanattan kovuluşu kadar yüzeye saygının da bir belirtgesidir bu buluş. Basılı sözcükler giderek yerini kağıt parçacıklarına, gerçek nesnelere bırakacaktır. Gürman'ın basılı sözcükleri işte bu açılardan önemlidir ve montajlara uzanan yolun başlangıç noktasıdır.

Gürman'ın resimlerinde düzlem, sanatının ilk dönemlerinde basılı sözcükleri, sonra kalıp biçimlerini dokusal örtüsünü, kolajları, en son olarak da montajları taşıyacak bir zemin işlevi görmüştür. Düzlemin görevi “taşıyıcılık”tır.

Gürman'ın sanatında basılı sözcüklerle başlayan denemeler onun tasarımlarını, ön hazırlıklarını kolajla gerçekleştirmesine olanak

sağlamıştır. Bulutlar, önceleri buruşturulmuş kağıt parçalarının resim düzlemine yapıştırılmasıyla başlamış, sonradan kalıp biçim olarak oyularak oluşturulmuşlardır. Gürman'ın sanatında kolajın önemli bir yeri vardır. O yanılsama perspektifini terkederken, geleneksel resim gereçlerini de terk ediyordu. Fırçanın yerini püskürtme aleti, boyamanın yerini kesme alıyor, derinlik ve yanılsama izlenimi için kullanılagelmiş olan resim düzlemini rölyef duygusu veren kesilip oyulmuş kalıp imge ve biçimlerle yükseltiyordu. Gürman'da kalıp imgeler ve biçimler basılı sözcükler kadar önemlidir. Bunların biçimsel dili üçboyutlu nesnelere kadar uzanacak bir süreç içinde kaçınılmaz olarak başvurulmuş çözümsel yöntemlerdir. Gürman kalıp biçimle bir imgeyi, bir işareti nitelendirebiliyor, kesilip oyularak çıkartılmış her bir kalıp gerektiğinde pozitif, gerektiğinde negatif eleman olarak kullanılıyor, aynı zamanda bir ağacı, bir bulutu, kamuflaj ağının dokusunu oluşturabiliyordu. Bu deku-pajlar (kesip-oyma) aynı zamanda Gürman'ın desenidir. O keski aletiyle, tıpkı kalemin ya da fırçanın resim düzleminde işleyişine benzer bir yolla, biçimin dış çizgilerini çizer, biçimi ister dolu, ister boş olarak kullanılabilecek bir kalıp olarak çıkartır. Gürman bu kalıpları ya resim

düzleminde rölyef duygusu verecek biçimde pozitif ya da resim düzleminde şablon olarak kullanarak püskürtme boya ile negatif imge gibi kullanır. Gürman dekupaj kullanımıyla Arp'ı anımsatır. Ancak Gürman'da Arp'tan farklı olan, aynı kalıbı, aynı formu farklı anlatımlar için kullanmasıdır. Bir bakarsınız kalıp biçimler kamuflaj ağının dokusudur, bir bakarsınız buluttur ya da aynı zamanda ağaçtır.

Gürman basılı sözcükler, kolaj ve dekupajdan sonra gerçek nesnenin kullanımının tehlikeli ama bir o kadar da cazip alanına girmeye başlar. Gerçek nesneyle ilişkiye girerken sanatçıyı yönlendiren nesnenin kendisi olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Nesne baskın karakterdir. Kendi doğasının egemenliği onu yönetir ve de sanatçıyı. Düzleme karşıdır, bağımsızdır. Biçimlendirmede ustalıkla bir teknik ve beceri gerektirir. Nesne olduğu gibidir. Yanına getirilen her yeni gerece karşı üstünlüğünü korumak eğilimi vardır. Bütün bunların ötesinde de kendi gerçekliği kadar, kendi gerçek boşluğuna da sahiptir. Yine de dünyanın, doğanın, tüm gerçekliğini, yalın ve dolaysız anlamını, yaşamın çıplaklığını nesnenin kendisinden başka hiçbir şey anlatamaz. Nesne aynı zamanda tarihtir; yaşamla, insanlarla,

doğayla doğrudan ilişkilidir, bildirisini özünde taşır. Nesne bir seçimdir.

Gürman, montajlarının özellikle son üçünü gerçek nesnelerle kurmayı dener. Dikenli teller, tahta barikatlar, takoz çivileri ve tahta çerçeveler kullandı. Bir tür hazır yapım elemanlarıyla anlamlı bir bildiri sundu. Yanılsamalı perspektifi ve yağlıboya resmini yadsırken, çerçeveli resim düzleminin geleneksel işlevini de yadsıdı. Çerçeveyi alıp resminin ortasına diyagonal bir biçimde yerleştirerek çerçevenin kadrajlık işlevini vurguladı. Nesnelerin kendisi bildiridir ancak Gürman bu yalın bildirilerin aracısı olan nesnelerini toplumsal ve siyasal bir görüş bildirgesi olarak sundu. Montajlarında Duchamp'ın hazır yapımlarına kattığı gibi paradoksal, edebi, ters anlamlandırmalar yoktur. Her ne kadar yapıtlarının kökeninde Duchamp ve Dadaistlerin büyük etkisi olmuş olsa bile, montajların bildirisel özellikleri daha yalın ve nesnenin egemenliğini kabullenmiş durumdadırlar. Gürman yaşamla, gündelik olanla en doğrudan ilişkilerini bu nesneler aracılığıyla kurar.²

1963-65 yıllarına tarihlenen *İstatistikler*'inde Gürman

² Canan Beykal, a. g. e., s. 22-34'ten özet.

insanın temel gıdalarını oluşturan besinleri, gündelik yaşamdaki yararlı nesneleri ele almıştır. Patates, şeker pancarı, mısır, lastik, kömür, lahana, ip, kalem, musluk gibi. Ancak bu dizi-nin içinde en önemli yeri patates alır. Üretim yıllarına göre oranların grafik anlatımı olan ilk iki çalışmanın ardından gerçek bir patatesi de saydam bir kutu kapağı altına yerleştirerek yapıtında kullanır, ancak bir süre sonra doğal olarak patates büzüşür ve çürümeye başlar, bir yandan da filizlenir. O günler için şaşırtıcı bir seçimdir patates. Oysa Gürman her günkü besinlerimiz arasında yabancı olmadığımız, sanat, estetik söze kalkınca adı önemsizleşen nesneleri önemseyerek bu sıradan ama yaşamsal öneme sahip nesnelere üstün değerlerle aynı platformda konuşma hakkını verir. “Hiyerarşik değerlerin yıkılışı, akademik putların tahttan düşüşü ve bayağı, tuhaf şeylerin birliği” tanımlarıyla açıkla-nabilecek olan bu yeni inanç ve tavır; sıradan ve sıradışı, bayağı ve soylu, anlamlı ve anlamsız gibi sanatta yeni kavramların estetik planda ele alınışını öneriyordu. Sanatın bu yeni sorgulamasında Marcel Janco’nun şu cümlesi yanıt oluşturur: “Sanat artık ciddi ve önemli bir coşku değildir, ne de duygusal bir tragedya. Ama yaşantının bir meyvası, bir yaşam sevincidir”.

Altan Gürman Paris’teki eğitiminin de etkisiyle o güne dek yaptıklarından, ressamlık oyunundan vazgeçip, yeni nesnelerle, yeni araç-gereçlerle ve gündelik yaşamdan bir iz taşıyan imgelerle çalışmaya yönelir. Bu tarihten sonra bir daha boya, fırça, tuval gibi geleneksel resmin araç-gereçlerine ve yöntemlerine başvurmaksızın yeni bir yola girer. Gürman *İstatistikler*’de büyük bir çizim ustalığı gösterir. Ama giderek elin yerini bir aracın, keskinin veya püskürtme aletinin aldığı ayrıntılardan arınmış, yalın, ressamlık oyunundan tümüyle vazgeçilmiş yapıtlar *İstatistikler*’in yerini alır. *İstatistikler* genellikle siyah-beyaz çalışmalardır. Gerçekte de Gürman’da renk, geleneksel anlamda hiçbir zaman bir sorunsal olarak ortaya konmaz. Çünkü Gürman’ın resmi, psikolojik ya da biçimsel çözümlemelerle açıklanamaz. Renk, Gürman’da sadece nesnenin rengini belirtmekte rol oynar, başkaca bir anlamda kullanılmaz. Renk hem nesnenin kendi rengini, hem de malzemenin cinsini anlatmak amacıyla yararlanılan bir unsurdur, yani bir zırhı ya da asker giysisini açıklamak üzere.

İstatistikler’le ilgili olarak söz edilebilecek son özellik Gürman’ın bu resimlerde denediği yeni bir yöntemdir. Bunlarda Gürman lastik

mühürler kullanır ilk kez. Kendi el yazısının, kişiliğinin belirtgeleri olabilecek, herhangi bir el yapımı işaretin yerini tutabilecek lastik mühürler hazır yapım eleman olarak iş görmüşlerdir. Gürman'ın hiçbir yapıtında imzaya, artistik bir kimlik belirtisine rastlamayız. Bu davranış, yapıtın kişiselliğinin geri çekilmesi anlamına gelir. Gürman ne yapmak istediğini başından beri biliyordu, imzayla da, sanat nesnesinin tecimsel boyutuyla da, sanatçının ürettiğinin fiyatıyla da ilgilenmiyor, bütün bu konumları yeniden sorguluyordu.

Gürman'ın *Kompozisyon* başlıklarıyla verdiği “Görünüler”i peyzaj tanımı içinde değerlendirilmemesi gereken yapıtlardır. İnsandan arındırılmış, kasıtlı olarak boşaltılmış bu arazi görünülerinde bulut, ağaç, ağaçlar, eğimli ve düz tepeler, yeşil alanlar bulunur. Yine de bunların anlamı doğal bir “doğa manzarası”ndan öte bir şeydir. Bu yapıtlarda doğa güzelliği yansıtılmak istenmediği içindir ki, doğa karşısında duyumsayacağımız hazlarla da açıklanamazlar. Portre, figür, peyzaj gibi geleneksel resim tarzlarıyla da ilişkileri yoktur, çünkü Gürman'ın ressamlık oyunundan vazgeçiş isteği gereği böylesi “tarz” resmine eğilmiş olması düşünülemez.

Şifreleri en gizli dizidir görünüler. Gürman'ın görünülerini, değişmez kodlamalarıyla anahtarlarını kendi içinde saklar. Çünkü biz gerçekte bu görünülerini kendi “bizim” gözümüzle izlemeyiz. Kimdir öyleyse bu kişi? Hiç kuşkusuz bu araziye, yeşil alanları, tepeleri, ağaçları durup gözleyen biridir. Bu gözün sahibinin bu araziyle ilişkisi olan bir askerin gözü olduğunu söylemeliyiz. Bu görünüler jeolojik, stratejik, askeri arazileri içerir. Bu görünülerdeki her bir ağacın, her bir tepenin, toprak parçasının, yeşil alanın bir askerin bakış açısına göre anlamları vardır. Biz, Gürman'ın algılanmasını istediği gibi bu doğayı gözleyen kişiyi göremeyiz. Ama bu kişi vardır. Gösterge elemanları olan tepe, ağaç, bulut bize hep sahnenin gerisinde bu görünüye bakan kişinin bakış perspektifiyle anlamlandırılmış olarak gösterilir. Her bir görünü elemanı öylesine bu kişiyle kodlanmıştır ki, biz ancak bu görünüyü o kişinin gözüyle yorumlayabiliriz. Tepelerden biri belki taarruza karşı ideal bir korunak olabilir. Ağaçlar belki savunuyu için gerekli siperlerdir. Bazen ağaç, tepe ve arazi aynı dokuda (kamuflej dokusu) bir örtüyle gizlenmiştir. Doğa, askeri amaçların bir nesnesi durumuna sokulmuştur.

Gürman'da “insan biçimli nesnelere” asker dizisi ve yaşamının son yıllarında gerçekleş-tirdiği *Kapitone* adlı yapıtında rastlarız. Bazen tek, bazen simetrik olarak çift, zaman zaman bir görünüş önünde ya da içinde, zaman zaman geri planla, arazinin dokusuyla gizlenmiş olarak karşımıza çıkan insanbiçimli nesneler, diğer ele-manları gibi kartondan kesilmiş ve kalıp biçim-ler olarak bir yüzeye yapıştırılmışlardır. İnsan biçimli bu elemanlara “figür” değil de “nesne” demenin nedeni ne olabilir? Bu insanbiçimli elemanı belli bir kişiliğe indirgeyemeyiz. Bunlar tıpkı ağaç, bulut, tepe gibi birtakım tanımları/ kavramları belirtmeye yarayan ideogramlar duru-mundadırlar. Beden ve baş hiçbir anlam ifade etmeyen durağan pozisyonadadır. Bütün ayrıntılar yok edilerek salt genel bir insan kavramına gönderme yapılabilecek bir gösterge durumuna sokulmuşlardır. Ancak bu nesnenin bir askeri anımsattığını görebiliyoruz. Giysisinden ve hazı-rol durumundan. İnsan biçimli insan nesnesini Gürman cansız, yaşamdan, edim ve eylemden soyutlanmış, bireysel hareket ve işlev yeteneği olmayan, her türlü insani tepkiden yoksun ola-rak sunuyor. Öyleyse gerçekten bir nesne, olsa olsa atış poligonundaki hedeflerden biri olabi-lir diyoruz. Bu sözü edilen şey; hemen hemen

Gürman'ın bütün yapıtlarında bazen çok, bazen başka boyutların vurgulanmasıyla azaltılmış halde bulunan, vazgeçemediği, Dadaistlerden devraldığı ama daha çok onun yaşama zekice bakışının kaçınılmaz yansıması, çekilmez addet-tiği pek çok duruma, koşula dayanabilmesinin belki de tek avuntusu olan, alaycılığı/ironisidir. İronik eleştiri en keskin biçimde Gürman'ın bu yapıtlarında bulunur. Çocuksu bir imgelemden yararlanılarak ortaya çıkarılan *Kurşun Asker*, kendi portresiyle özdeşleşen, kendi kendisiyle alay edebilme, eğlenebilme olgunluğuna erişen, çelişkileri farketmiş zeki bir kişinin en azından farkındalığını açıklamak yürekliliğini gösterdiği bir bürokratin portresini simgeleyen *Kapitone*'si Gürman'ın alaycı bakış açısından yansıtılmış ürünlerdir.

Bu işlerde anlam, Gürman'ın nesnesini seç-mesindedir. Askeri zavallı, çaresizmişçesine gösterirken sorumluluğu onun üzerinden alma-sındadır anlam. Onun tüm olaylara karar veren mekanizmanın bir nesnesi, savaşın, ölümün bir nesnesi durumuna indirgenmiş olması boşuna değildir. Gürman'ın hedef aldığı, başkalarının yönetilen insanlar olan bu nesneler değil, onları yöneten otorite ve mekanizmalardır.

Gürman'ın yapıtları arasında (konumuzla ilişkisi bağlamında) en ayrıcalıklı yeri Montajlar alır. Montajlar, getirdiği yeni sorunlar kadar, görüntüleriyle de etki gücü en yoğun, en şok yapıcı yapıt dizisidir. Bu dizide Gürman daha önce tek tek ya da bütün bir dizi olarak ele aldığı pek çok sorunu bir arada sunacaktır. Sadece Gürman'ın kişisel sanat görüşünü değil, aynı zamanda çağımızın değişen estetik sorunlarını da içlerinde barındırırlar. Montajların haberciliğini yapan yapıt dizileri olmasına karşın, 1967'ye tarihlenen üç boyutlu gerçek nesnelerin katılımıyla oluşturduğu montajları olanca görkemliliğiyle, bir o kadar da yalınlıklarıyla ve gerçek nesnenin yadsınamaz etkinliğiyle Gürman'ın bütün yapıt dizileri içinde de başköşeyi almaya hak kazanırlar.

Montaj yapan bir sanatçı Dadaistlerin söylediği gibi yapıtlarını bir ressam gibi değil, bir teknisyen gibi monte etmek/kurgulamak zorundadır. Montaj, Dadaistleri anımsatır, hazır yapımlarla, kolajla akrabalıklar kurdurur ve hiç kuşkusuz sinemayı, fotoğrafı ve teknolojiyi alanına alır. Montaj geniş bir anlam alanına sahiptir. Görünüm dünyasını bir anlam alanı durumuna getirir. Nesnelerin yol göstericiliğiyle biz dünyayı yeniden yorumlarız. Nesne kendi başına anlamlar

yüklüdür, mecaz olarak kullanılabilir ve geniş yorum olanaklarını barındırır. Nesne, montajlarda her zaman baskın roledir. Kendisi için düşünülmesi gereken şeydir. Yine de çok değişik gösterilenin göstergesi olabilir.

Gürman, Montajlarında M1, M2, M3... diye adlandırılan silah türüyle de ilişki kurar. Montajlar ressamlık oyunundan tümüyle vazgeçmeyi gerektirir. Boyanın, fırçanın, paletin, tuvalin yerini nesneler almıştır ve bu nesneleri kurgularkenki olağanüstü teknik beceri. Gürman Montajlar'ına rastlantısal olarak ulaşmadı. 1967 tarihli *Kompozisyon* dizisi Montajlarında kullanacağı nesnelerin haberciliğini yaptı. Bunlar Gürman'ın ilgi alanı olan askerlikle çağrışım yaptıran, mayınlı arazinin kamufle edilmiş görünülerini içeren, ya da hava saldırısına karşı kamuflej ağıyla örtülmüş toprak parçasını anlatırlar. *Kompozisyon* her bakımdan anlamlı bir yapıttır. Çerçeve kullanmayan Gürman yapıtı çerçeveleyen kırmızı/beyaz boyalı yasak işaretlerine benzeyen bir tahta çitayı yapıtın kenarına geçirmiş ve böylelikle hem tepeden gizlenmiş toprak parçasını anlatan arazinin sınırlarını, hem de kompozisyon tanımına uygun soyut bir resmi kendisine yasakladığını belirtmeye çabalamıştır.

Eleştirel ironi yapıtın numaralanışında (0) kendini belli eder. Bir anlamda soyut resmin sıfıra indirgendiğinin ya da Gürman'ın kendini sıfırladığının ve her şeye yeni baştan başladığının kanıtıdır.

Montajların içinde üç boyutlu ve nesnelerin diliyle konuşan yapıtlar 4, 5 ve 6 numaralılardır. Diğerleri daha önce yaptıklarının sentezidir. M4 ve M5 bir görününün gerçek tahta barikatlarla, dikenli tellerle kapatılmış, yasaklanmış durumunu anlatır. M6 ise sınırsız gökyüzünü yasaklarmışcasına, alışılmış konumundan ayrılarak çerçevenin diyagonal biçimde yapıtın ortasına yerleştirilmesiyle oluşmuş bir yapıttır. Gürman bu yapıtlarda hazır yapım elemanlar kullanır. Tahtalar, teller, takoz çivileri gibi. Bu yapıtlarda artık görünüyü taşıyan yüzeyin kendisi de bir nesne gibi, gerçek elemanlarla birlikte iş görmeye başlar. Ancak bu nesneler dış görünüşleri adına değil, içsel özellikleriyle de, nesnenin kendisinin özünde ilettiği anlamla eş bir işlevde kullanılmışlardır. Dikenli telin tahta barikatların gerçekte de kullanım amaçları, işlevleri yapıtta kullanıldığından farklı değildir. Burada betimlenen hiçbir şey yoktur ama gösterilen, bütün yalınlığı, nesnelliği ve soğukluğuyla gösterilmek istenen bir şeyler

vardır. İnsana ve insanlığa aykırı örgütlerin, kurumların, mekanizmaların ve bunların oluşturduğu baskıların, otoritelerin, yasakların, tehditlerin hangi değerleri hedeflediğini görmezden gelemeyiz.

Gürman'ın ölümüyle aynı tarihli (1976) yapıtlarından biri *Kapitone*'dir. Doçent ünvanı alarak Akademi'de, Temel Sanat Kürsüsü'nün başına geçtiğinde mizahi olarak kendini eğlendirmek isteğiyle 1972'de tasarlamıştır bu işi. Hazır yapım gereçlerin kullanıldığı *Kapitone*'de bu kez bir bürokrat ideogramı, nesneleşmiş asker imgesinin yerini almıştır. Bu insan biçimli bürokrat nesnesi, masası ve telefonuyla tek parça tahta oyma ve gerçek bir kapitone arkalıla bireysel ve toplumsal eleştirinin hedefi olarak simgelenmiştir. Yapıtın kırmızı kapitonesi gerçek bir gereci yansıtır.

Gürman'ın çizim ve tasarımlarından, gelecek için neler planladığının ipuçlarını bulabiliyoruz. Gürman'ın yarı bitmiş işlerinde ve tasarım halindekielerde üç boyutluluk ağırlıktadır.

Çizimlerinde, tasarımlarında, krokilerinde izlediğimiz gibi yine aynı dünya görüşünün simgeleri olan asker nesneleri ve görünülleri gerçek

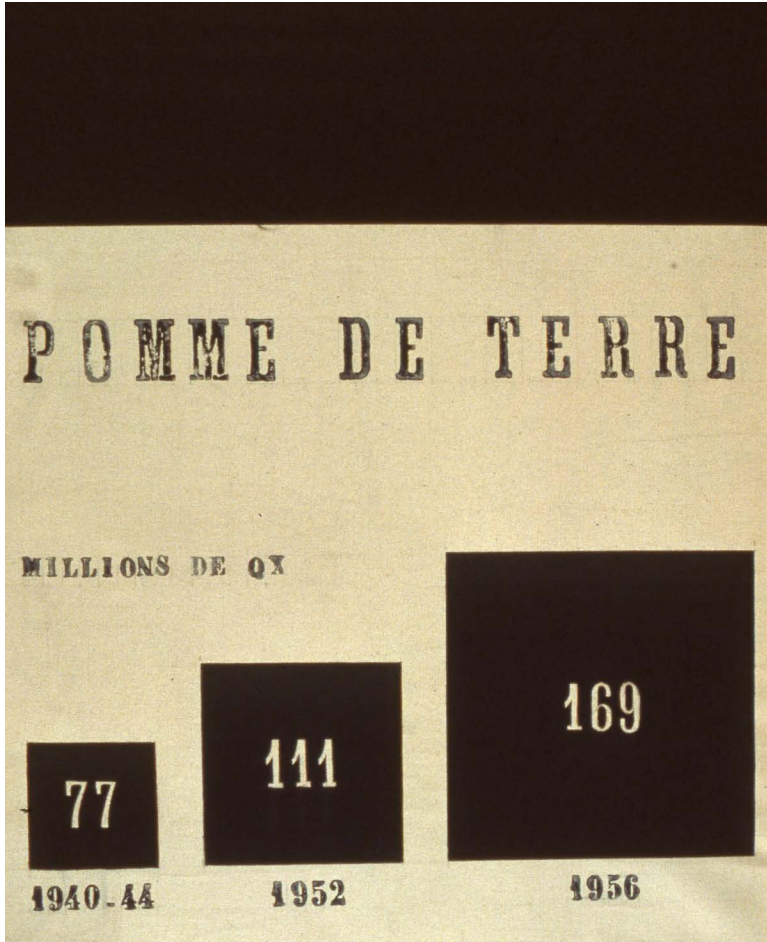
çevreleriyle/gerçek mekânlarıyla birlikte sunulmak üzere düşünülmüşlerdir. Kamuflej ağının gizlediği ve tel örgüleri koruduğu kapalı bir siper içinde asker-nesneleri, ağaçları ya da dünyayı simgeleyen bir yuvarlağı görürüz. Kırmızı-beyaz şeritleriyle nizamiye kapısı önünde nöbet tutan er, üzerinde haritamsı bir bulutla ve yerde kamuflej ağının yansımalarıyla çevresel sanatın sınırlarında bir proje olarak gerçekleştirilmeyi bekler. Bu projeleri, sanatçının kendisinin gerçekleştirmesine gerek yok. Bu tasarımlar, bu çizim ve planlar artık gösterilen yolda bir başkası tarafından da gerçekleştirilebilir. 70 sonrası sanatın getirdiği yeniliklerden biri de, sanat yapıtının her zaman sanatçısı tarafından gerçekleştirilmesine gerek olmadığıdır. Bütün bu açılardan Gürman; tablo-resim ve tablo-ressamlığına karşıt görüşleriyle, getirdiği yeni önermelerle 70 sonrası sanatı içinde de öncülüğünü sürdürür ve sürdürecektir. Çünkü Gürman'ın gelecek için tasarladığı işleri taşınamaz, duvara asılamaz, bu yüzden ki satılamaz bir sanat önermesidir. Bu, hiç kuşkusuz sanatın tecimsel bir meta olarak değerlendirilmesine karşıt bir görüşün yandaşı bir sanatçı tarafından önerilebilirdi. Gürman sanat yaşamının başından beri, uzlaşmaz bir sanatçılık ortaya koymuştur. Akademik sanatla, akademik eğitim

ve öğretimle uzlaşmadığı gibi yeni önermelerini gerçekleştirmek için de yoğun çaba harcamıştır.

Özellikle 70 sonrasında Türkiye'de gelişen resim piyasası olgusu, sanatın tecimsel bir meta olarak değerlendirilmesinin kaçınılmaz sonucunu hazırlamıştır. Birbirine bağımlı bu iki koşul geçerli bir sanat modeli önerir, bunun üretilmesini zorunlu kılar. Bu model; tablo-resim dediğimiz taşınabilir, satılabilir, el değiştirebilir, nakite çevrilebilir sanat nesnesidir. Bu model sanatçıyı tuvale, boyaya, imzaya, üsluba bağımlı kılar ki, Gürman bu bağımlılıklardan kurtulmayı hedeflemiştir.³ (Görse1 1, 2, 3)

³ Aynı, s. 38-102' den özet.





Görsel 1 Altan Gürman, *İstatistik*, 1965, akrilik/tuval, 45x38 cm



Görsel 2 Altan Gürman, *Montaj 5*, 1967, selülozik boya, dikenli tel, tahta, 140x140x9 cm



Görsel 3 Altan Gürman,
Kapitone, 1976, selü-
lozik boya, yapay
deri, 120x123 cm

2- OBJE SANATI VE KAVRAMSAL SANAT'I TANITAN İLK ETKİNLİKLER

Altan Gürman'ın geleneksel resim malzemeleri yerine "obje"yi programlı ve aşamalı bir gelişim çizgisi içinde sanat dünyasına sunuşu, ölüm yılı olan 1976'ya kadar sürer. 1970-1980 arası dönem Altan Gürman'ın etkinlikleri de dahil olmak üzere az sayıda sanatçının yine programlı etkinlikleri ile Objeye Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın Türk sanat çevrelerine tanıtıldığı yıllardır ve bu süreç Altan Gürman'ın ardından dört önemli çıkışa sahne olur. Bunlardan tarihsel olarak da öne geçen ilk iki etkinlik Füsün Onur ve Şükrü Aysan'ın kişisel sergileridir. Bu etkinlikleri 1977'de ilk kez *Yeni Eğilimler* sergisinin düzenlenmesi ve 1978'de Sanat Tanımı Topluluğu'nun kuruluşu izler.

A) FÜSÜN ONUR VE ŞÜKRÜ AYSAN'IN KİŞİSEL ETKİNLİKLERİ: Füsün Onur'un 1970 yılından başlayarak hemen her yıl ya da iki yılda bir Taksim Belediyesi Sanat Galerisi'nde açtığı kişisel sergiler Türkiye için olduğu kadar, onun kendi çizgisi içinde de başlangıç alınabilir. Füsün Onur'un 1960'ta İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirip ABD'de öğrenimini sürdürdüğü yıllardan, Türkiye'ye dönüp ilk sergilerini

açtığı yıllara kadar oluşturduğu işler, heykel öğrenimi görmesinin de etkisiyle sonuçta forma dayalı ancak heykelin alışıldık görüntüsünü ve sınırlarını zorlayan işlerdir. Çoğunda boyalı tahta, alçı, zaman zaman ise sünger, yelken bezi, cam, pleksiglas, ayna gibi malzemeler kullandığı bu ilk dönem işlerinde bile, oluşturulan nesneler artık alışıldık heykel olmaktan çıkmış, kullandığı objelerin kendisinin oluşturduğu obje-yerleştirme türü işlere dönüşmüştür. 1970 tarihli üzeri lekeli, kapağı aralık sıradan bir boyalı sandık ve yine her ikisi de 1971 tarihli *Pompa ile Şişme Yelken Bezi* ve Paris Bienali'ne katıldığı bir çerçeve, stilize ağaç ve dalında meyvasından oluşan işi, bu başlangıç dönemine örnek verilebilir. Füsün Onur bu yıllarını, hatta daha öncesi öğrenim yıllarını çok sonraları 1991'de şöyle anlatıyor:

"Eğitimime Hadi Bara atölyesinde heykel eğitimi ile başladım. Klasik eğitimde ilk karşılaştıklarım bir antik büst (tors) ve antik bir çıplak oldu. Sonra bu çalışmalar canlılarıyla yineleni. Şimdi geriye bakıp düşündüğümde ilk antik başı gördüğümde 'beni coşkulandıran neydi?' diye kendime sorduğumda anlıyorum ki, ben onları gövde, bacak, kol, burun, göz, kaş olarak görmemişim. Sonuçta tors yapıyordum, çıplak yapıyordum ama bunu, planlarda gördüğümü sözcüklere deşifre ederek notalayıp okuyordum. Sanki orada yakaladığım sözcükler günlük yaşamımda kullandığım o pekiştirilmiş, güdükleşmiş sözcükler değildi. Bunların içinde ben yeniden doğup

gelişiyordum. Coşku, anlam yüklüydü, el değmemiş ve bana aitti, gizemliydi, iki planın birbirine bağlanışı kaygın, kıskırtıcı, aldatıcı olabiliyordu. Yorumcu durumundaydım. Aradan geçen yıllar, çalışmalar, sorulan sorular, değişen yanıtlar, heykelin kendi öğeleriyle oynama, araştırma sanki belleği kuşatan, uyandıran bir repertuvar geliştirmesiydi. İyeliğime pek çok şey geçiriyor, özgürlük alanım geliyor, gittikçe kendi benliğime, kendime derinlemesine inebiliyordum. Bugün baktığımda kullandığım bir materyal o sözcüklerin yerini alıvermiş.”⁴

Burada dönemin sanat eleştirisini yansıtmaları açısından Sezer Tansuğ’un Füsun Onur’un bu ilk dönem çalışmaları ile ilgili olarak ve onun Paris

Bienali’ne gönderdiği iş için yazdığı bir yazıdan alıntı yapmak isterim:

4 Füsun Onur, Beral Madra, Semih Kaplıanoğlu, “Installation Konulu Söyleşi”, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 15 Ocak 1991.

5 Sezer Tansuğ 1958-1975 arası yayımlanan deneme ve eleştiri türü yazılarını daha sonra bir kitapta toplar. Bkz. Sezer Tansuğ, *Sanata Yaklaşım, Eleştiride Duyarlılık Çağı*, Künnat Yayınları, İstanbul, 1976, s. 261.

6 Sezer Tansuğ, a. g. e., s. 272-273.

“Bu yıl Paris Gençler Bienali’nde Türkiye’yi iki kadın sanatçı temsil etti. Resimde Oya Katoğlu, heykelde Füsun Onur. Her ikisi de beğeniden uzak kalacak kişiler değil. Özellikle Oya Katoğlu köy kasaba görünüşleri ve insanların ince bir nakış duyarlılığı ile anıtsal bir düzen etkinliği arasında dengeleyen özgün, benzersiz bir sanatçı. Babası Turgut Zaim’in derin gelenek ilgisini, sanat tarihi öğreniminden kazandığı benimsenmiş bilgilerle gerçek bir miras sahibi olarak pekiştirerek, onur ve azimle sürdüren, bohem özentisi atölyelerin biçim ukalâlıklarından uzak

bir sanatçı. Füsun Onur temel biçim ilgilerinde heykel kütlelerinin ifade arılığını arayan bir sanatçı. Kütle yüzey ilişkilerinin diyalektik çözüm yollarını gerçekleştiren geleneksel anıt duyarlılığına erişmesi belki hiçbir zaman mümkün olmayacak, ama heykel sorununa kaygılı bir ciddilikle eğildiği şüphesizdir.”⁵

Yine dönemin sanat eleştirisine bakış açısından ve yine Sezer Tansuğ’dan iki alıntıyla, Sezer Tansuğ’un Füsun Onur’un hazır yapımlarına ve işlerinin satış şansına ait görüşlerini izlemek ilginç olabilir:

“Modern bir Pop çalışması olan, Füsun Onur’un içine dev aynaları konmuş bir küçük tahta kutu içinde sunduğu, yatay parçalara kesilmiş biblo kız bebek bana iddialı, ama o ölçüde gülünç bir iş olarak görüldü. Genellikle heykel formlarında kapalı bazı küçük mekân ilişkileri araştırılan ve bazı plastik yansımalarla yönelen Füsun Onur, gide-rek başlangıçta oldukça robüst görünen heykelci fantazinin laçka olduğu bir görünüş ortaya koymaya başladı.”⁶

“Heykelci Füsun Onur’la ressam Gülsen Çalık Can birbirini tamamlayan bir biçim alışverişi içinde ortak bir sergiyi Amerikan Haberler Merkezi’nde açtılar. Her ikisi de hem Güzel Sanatlar Akademisi, hem de Amerikan ‘Arts College’ eğitimi olarak resim ve heykel alanında yaygınlaşan bir toptan yenilenme eğilimini karşımıza getirdiler. Kendine özgü üslup karakteristiklerini, 1967’de açtığı ilk sergisinden bu yana özgün biçim ve malzeme deneyleriyle belirlemeye çalışan Füsun Onur, bu sonuncu sergide, bunları, aradaki inişlere rağmen, kararlı bir çıkış hamlesiyle yeniden doğruladı. Füsun Onur’un heykelleri



‘hacim-yüzey ilişkileri’ imajının çeşitlerini oluşturan, kuytu ve dikensi sivrilikte karşıt çelişkilere sahip bir oyun duyarlığı taşıyor. Gözlemden yalıtılmış ve her anımsattığı ile araya heykel mesafesini koyan bir biçimsel gerçeklik alanına girmeye çabalayan yapıtlar. Tedirginliği ve umursamazlığı birlikte çağrıştıran işler diyelim ve bunun da şakacı bir sergi ziyaretçisinin ‘mende bur heykel, ne doğru dürüst duruyor, ne devriliyor’ imajıyla belirlediğinin bir eleştirmen bakışına tercümesi anlamına geldiğini ekleyelim. Sanatçı evvelce Heykeltçiler Birliği’nin topluca düzenlediği çıplak konulu sergisindeki aynalı kutuya konmuş bebeğini bu kez de sergiledi. Bu kez bu biçimsel oyun duyarlığı içindeki ‘bebek oyunu’ da anlaşılır geldi bana. Tutarsız ve yüzeyden bulduğum çıplak sergisi içinde bu bebeğe yöneltilmiş yergimi de tekrarlamayacağım. Hatta bu bebeğe katılan ve bir başka cam kutu içine konmuş pembe plastik oğlan figürüyle bir biçim dramını sessizce oluşturduklarına değineceğim...

Her iki sanatçının yapıtları da satış amacı ve şansı tanımıyor. Oysa duvar ya da köşe süsleyici olarak belli bir tarz ve zevkte döşenmiş mekânlara yakışırlar. Belki önemli bir yan, bu işlerde makinadan çıkmalığın bütün teknik kesinliği (*precision*), çapaksızlığı da gerektirmesi. O zaman koy polyester taburecinin dükkânına dene satış şansını. Mahalledeki marangozla camcının önemli katkıları olan bu işler, endüstri çağının biçim zevkini duyurmaya, seyirciyi bu yönde eğitmeye çalışıyorsa da bu işlerde bir makina kullanımı, makinaya bağlı bir emek ve üretim tutkusu ve sorunlarını seçebilmek son derece zor. Amerikan Arts College eğitimlisi de olsalar bu sanatçıları Perşembe Pazarı’nın yeni müdavimleri olarak görmek olanağı var. Ama gene de işlerinde tahta ya da maden kullanıp soyut geometrik heykel düzenleri kuragelen eski ustaları aşan taze, yenilenmiş bir yan görebiliriz.

Bu yeni biçim olayı etkin bir yaygınlıkta nasıl, kimin, kimlerin elinde patlar, bunun toplumsal ekonomik gelişmedeki yankı koşulları neler olur, pek bilemiyoruz. Bildiğimiz bir şey bu sinameki koşullarda bizim elimizde patlamakta olduğudur.”⁷

Sezer Tansuğ’un değişmez üslubuyla Füsun Onur’un hazır yapım nesnelere –bebeklere– değinmesi ve bu işlerin bugün olduğu gibi o yıllarda da satış şansı olmamasına hayıflanıp bunları bir biçimde –köşe süsleyici olarak da olsa– evlere yerleştirmesi ya da polyester taburecinin dükkânında onlara satış olanağı araması, aslında dönemle ilgili olarak vermek istediklerimi çok iyi yansıtan cümleler. Tam yeri gelmişken Füsun Onur’un hazır yapımlar kullandığı hem de düşünsel temeli “sanat yapıtının satışı olgusuna” dayalı 1978’den *Dıştan İçe İçten Dışa* adlı enstalasyonunu örnek vererek bu konuların Türkiye’de nasıl tartışmaya açıldığını da açıklığa kavuşturabiliriz. Galeri mekânında panolar üzerine asılmış bir dizi resim: *Kuşkonmazlı İçki Masası*: 15.000 TL, *Güllü Bahçede Aşk ve Şarap*: 20.000 TL, *Kamelyalı Kadın*: 10.000 TL gibi ad ve fiyatlarla sergilenirken, onların hemen önünde yine bir dizi meyve-sebze kasası fiyat etiketleriyle, bir manavda satışa sunulmuş görüntüdedir.

⁷ *Aynı*, s. 269-270.



Panolara asılı resimlerin yer aldığı dizi *İnsanlar Galeride*, meyve-sebze kasalarının bulunduğu dizi *İnsanlar Çarşıda* adlarını alırken en öne dizilmiş kesik ağaç kütükleri *Ötekiler* adını almakta ve kanımca sanat yapıtına “mal” gözüyle bakan kişileri simgelemektedir. Bol obje kullanımlı ve çok açık mesajlı bu iş, Füsun Onur’un yapıta temel olan düşünüsünü hiçbir zaman bu denli kolay algılanabilecek tarzda açığa vurmadığını bilenler için farklı bir işlev içerir ki, o da mesajının asıl ulaşmasını istediği kesim olan izleyici, galerici, koleksiyoncu kitlesinin, sanat yapıtının “meta” olmadığı gibi, yabancısı olduğu kavramları algılayışını kolaylaştırabilmektir.

Füsun Onur’un burada sözünü etmek istediğim 70’li yılların biraz dışına taşan birkaç işi (1981 tarihli) *Çiçekli Kontrpuan ve Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel* adlı düzenlemeleri, onun daha önce birçok kez üzerinde durduğu “işin mekânla bütünleşmesi”, “işin mekânla birlikte düşünülmesi” olgularına dayalı ancak bu görüşü daha ileriye götüren işlerdir. Bu iki işin açıklamasını, 70’li hatta 80’li yıllarda Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat çıkışlı işler üreten sanatçıların düşünülerini ve yaptıkları işleri henüz bu konularda oldukça bilgisiz olan çevreye açıklama

görevini de üstlenip kendileri ya da birbirleri için yazılar yazdıklarını göstermesi açısından alın-tılarla verebiliriz. *Çiçekli Kontrpuan* için Canan (Çoker) Beykal şunları yazar:

“Ülkemizde heykel kavramı, birincil olarak akla anıt-heykeli getirir, ikinci olarak da kaide üzerinde bakış noktaları hesaplanmış, birkaç yönden seyredilebilir heykelsi uyumu, en çağdaş anlayışta bile boş-dolu, volüm, plan, kütle ya da hareket gibi kavramlarla anlatılan üç boyutlu biçimi, plastiği anlatır. Bu sergide bu tür kavramların biçimlenişini görme umudumuz tümden yok oluyor. Zaten Füsun Onur uzun bir süredir geleneksel heykel kavramlarını sözlüğünden çıkarıp atmıştı. Ancak yine de pek çok değişime karşın onun heykellerinde heykelsi anlatımın ‘uzam-zaman’ sentezi bulunuyordu. Sanıyorum ki, bu sorunu ilk kez bu sergisinde elle tutulur biçimde gerçek kıldı. Çünkü geleneksel görme objesi burada artık yaşanan türe dönüştürülmüştür. İzleyici sergi mekânına girdiğini sandığında, ister istemez sanatçının mekânına giriyor, doğrudan onunla yaşamaya başlıyor. Size sadece dipsiz bir deniz maviliğinde tuhaf çiçekleri seyrederek geleneksel bakış tadını almanız kalıyor, ya da mavi gökyüzünün kapladığı loş bir serada yetiştirilen tropik bitkileriyle veyahut çok büyük bir oksijen çadırında korunan deney bitkileriyle kapatıldığınız hissini veriyor. Gerçekte ise; kocaman, plastik maddeden bir çadır içinde el yapımı çiçekler, çalılarla birarada bulunduğunuz bir çevre oluşturuyor Füsun Onur... Bu nedenle Füsun Onur bu sergisinde yapmak istediği, söze döktüğü, yazıyla vurguladığı gerçek boşluk-zaman sorununa bizi sokmuş oluyor... İzleyicinin bu ayrıntıları inceleyip, aradığını bulmak isteğiyle sergideki yapıtın içine girip, dolaşmaya başlamasıyla Füsun Onur için bilmece çözümlenmiş oluyor. Böylece

izleyicinin kendisi bulunduğu çevreyle birlikte Füsun Onur'un aradığı boşluk-zaman formülüne katılıyor, bir anlamda onu yaşıyor.

Füsun Onur bu sergisinde saydam gereçleri yeğlemiş. Çevresinin, çiçeklerinin malzemesi plastik. Ama organik doğa yapısı çalılar da var. Malzemenin bu tür bir yok-sulluğu bu yapıtıyla Füsun Onur'u Arte Povera akımıyla ilişkili kılmış. Sanatsal imajın önemini kavraması bakımından bu da ülkemiz adına bir aşamadır. Çünkü asıl olan ne malzemenin zenginliği, ne uygulama yetkinliği, ne de ustaca biçimlendirilişidir. 'En az malzemeyle, en yoğun ifadeye' ulaşmak olarak özetlenen tavır içinde, Füsun Onur, belki de teknolojisi gelişmemiş bir ülkeye uygun bir yapıt yaratmıştır.

Füsun Onur'un bu işi sanat nesnesi üretmeye, tecimsele, zengin malzemeye, yetkinliğe, ustalığa karşı bir tavır getirmesiyle de genel sanat anlayışına karşıdır. Bu sergi bir kez görülebilir. Bu bir çevredir ve bu çevre ancak yaşandığı sürece varlığını koruyabilir. O nedenle de serginin içindeki çalılar, çiçekler birer sanat objesi olarak satın alınmazlar. Onlar mekânından soyutlanarak seyirlik duruma sokulamazlar.”⁸

Füsun Onur ise, *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel* adlı iş için şunları söyler:

“Resim niçin duvarda, çerçevede kalmalı? Heykel deyince ille figür, şekil mi olmalı? Resim, heykel diye sınırlar hep ayrılır mı? Resmin olanakları ne, heykelin ne? Resim ve heykelde zaman,

uzam nasıl kullanılmış? Koechlin, zamanı '1. Süreklilik 2. Ruhbilimsel 3. Ölçülü 4. Müzikal' zaman olmak üzere ayırmış. Plastik sanatlarda eş zamanlılık, artzamanlılık nedir? Kübizm eşzamanlılık mıdır? Anlıksal uzam nedir? Sanatın dikey, yatay okunması nedir? İşte *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel* bunun gibi anlıksal etkinlikler eşliğinde ortaya çıktığından ona bu sorular eşliğinde bakılmasını istiyorum.”⁹

Sonuç olarak Füsun Onur'un 1970'li yıllardaki etkinlikleriyle Türkiye'de o güne dek tartışılmamış birçok kavramı gündeme getirdiğini, sanata bakış olgusunu değiştirme konusunda tek başına zorlu bir uğraş verdiğini, sanatta önemli olanın görünüyü değil düşünce olduğunu bütün işlerinde ısrarla vurguladığını söyleyebiliriz ki, tüm bunları yalnızca sözleri ya da işleri beraberinde izleyiciye sunduğu tekstlerle değil doğrudan işleriyle yapmıştır. Geleneksel resim ve heykelin dışına çıkma biçimi, hazır yapımlar nesne kullanımı, işini mekânla bütünlük içinde tasarlaması, sanat yapıtının “meta” olmadığını savunuşu, işe temel olan düşününün ancak izleyicinin katılımıyla bütünlük kazanacağını belirtmesi, malzemelelerini sıradan, basit hatta geçici nesnelerden seçişi, bu olgular ancak 1970'lerde sözü edilmeye başlanan kavramlardır ve Füsun Onur bu konuları sanat ortamımızın gündemine sokan sanatçıların başında gelir.

⁸ Canan Çoker, “Füsun Onur ve Çevresel Sanat”, *Sanat Çevresi*, Nisan 1982, s. 24-25.

⁹ Füsun Onur, “Resimde Üçüncü Boyut-İçeri Gel”, *Sanat Çevresi* 37, Kasım 1981, s. 15.



70’li yıllar sanatımız için Füsun Onur kadar önemli ve ayrıcalıklı konumda bulunan diğer kişilik kuşkusuz Şükrü Aysan’dır. Ülkede doğrudan Kavramsal Sanat tartışmalarını açan ilk isim olması, kendisinin de Kavramsal Sanat’ın izleyicisi olarak algılanmasına neden olmuştur. Şükrü Aysan’ın işlerinin Kavramsal Sanat’la ne derece ilişkili olduğu ayrıca tartışılabilir bir konuysa da, üzerinde durulması gereken; 70’li yıllar Türkiye’sinde boyasal resme son derece bağımlı, daha doğrusu boyasal resim dışındaki alternatif olgulardan habersiz bir kitleye çağdaş sanatın en büyük değişimlerinden birini tanııtma girişimleridir. Yazıları, çevirileri, sergileri, başını çektiği grup hareketler, derleme kitaplar, betikler onun çabaları arasında yer alır ve bu çabaların gerisindeki tek amaç ise, yalnızca Kavramsal Sanat’ı değil evrensel ve çağdaş ilgileri ülkeye taşıma girişimidir. Taşımadan anlaşılması gereken öncelikle bilgilendirme, tanııtma isteği olarak algılanmalıdır. Türk sanat çevrelerine, hatta öğretim üyesi olduğunu düşünürsek öğrencilere, programlı, sistemli bir biçimde tanııtmayı istediği çağdaş sanat kesiti yalnızca ve özellikle Kavramsal Sanat değildir. Kuşkusuz Kavramsal Sanat da bir alternatiftir o günün boyaya dayalı

resmi için ancak, onun vermek istediği sanata bakış biçimini değiştirmek, katı/kısır/tek yönlü bakıştan kurtulup çok boyutlu düşünebilmektir sanat olgusunu. Daha sonraları 1980’lerin başlarında Sanat Tanımı Topluluğu yayınları arasında çıkan *Sanat Olarak Betik ve Duchamp* kitaplarından (derlemelerinden) bir sonuca varabileceğimiz gibi, Şükrü Aysan bu tanııtım misyonunu olayı en başından, Duchamp’dan ele alarak yerine getirmeye çalışmıştır. Bu arada birçok yazısında resim ve heykel olgularını da tartışmıştır. Daha açık olarak söylemek gerekirse formalist sanatlar/düşünsel sanat karşıtlığını tartışmıştır. Bugün de hâlâ Kavramsal Sanat başlığına ve kapsamına Obje Sonrası Sanat’ın birçok türünü sokmamız gibi, o günler için de en aşırı uç olması nedeniyle Kavramsal Sanat öne çıkmıştır. Şükrü Aysan’ın daha erken tarihli ancak 1986’da yayınlanan bir yazısı Türk sanatına nasıl baktığını ve nelerin değişmesinden yana olduğunu açıklar niteliktedir:

“İzlenimcilik ve Kübizmle başlayan yöneliş Sanat’ın varlığını, sınırlarını ve işlevini soruşturma yönelişi Marcel Duchamp’la birlikte kesinlik kazanmıştır: Sanat sanatı çözümlemeye, sınırlarını belirlemeye, yani sanat kavramına katkıya dönüşmüştür. İşte bu dönüşüm Kavramsal Sanat’ın başlangıcını belirler. ‘Duchamp’dan sonra sanat kavramsalıdır.’

Kavramsal sanatçılar sanatı, doğasını, yapısını bir çalış-
malarından öbürüne incelerler. Böyle olmakla birlikte Sol
LeWitt'in dediği gibi: 'Bu tür sanat kuramların kuramı ya
da kuramların betimlemesi değildir; tüm zihinsel süreç-
lerle ilişkilidir.'

Ülkemiz sanatçıları Batı sanatıyla (resmi ile) ilişkiye
geçtikten bu yana bu dilin biçimiyle ilgilenebilmişlerdir.
Çünkü yeni bir kılıgyı öğrenmek zorundaydılar. Batı tarzı
resmin 'nasıl' yapıldığıydı öğrenilmesi gereken. Yeni
sanatsal kavramların üretildiği 19. yüzyılın sonu 20. yüz-
yılın başlangıcının İzlenimcilik, Kübizm gibi dönüştürücü
içerikli akımlarına bile yaklaşım, biçimsel olabilmiştir
ancak: Yeni bir biçimde, tarzda resmin nasıl uygulan-
bileceği kavranmaya çalışıldı. Nasıl sanatın kendine ve
evrene yönelik bir soruşturma çabasının yeni biçimleri
doğurduğu ulaşılamayan, ayırdına varılmayan olarak
kalmıştır hep.

Yüzyılımızın resminin kendine yönelik çözümlemesi
sanat yapmadaki zihinsel uygulamısal eşitliğini kesin
olarak zihinsel ağırlıklılığa çevirmiştir. Düşünsellik ön
plana geçmiştir. 'Düşün sanat üreten aygıt' olmuştur.
Resimsel dilden biyolojik ve teknolojik dillere atlanmıştır;
sanat daha önceleri örtüştüğü Resim ve Heykelden başka
bütün bu biçimlerde kendini gösterenleri de kapsamına
almıştır.

Sanatın zanaat yanına ulaşabilen, sanatı büyük ölçüde
bir duyguyla imal etme olarak algılayan ve hâlâ 'kafa
elden ileri gitmemelidir' sözüyle formüleleştirilen çağ
dışı bir zihniyetin baskısında bulunan sanatçılarımız
Batı'daki sanatın bu yönelişinden iyice kopmuşlar, yeni
sanatsal ürünleri ve davranışları anlayamaz durumlara
düşmüşlerdir.

Sanatçılarımız konusunda bu söyledik-
lerimiz genellemedir. Kuşkusuz sanatın
son 75 yıllık gelişimiyle ilişkiye geçmeyi
deneyen kişilikler olmuştur. Bu kişiler
sanat yaparak sanatı anlamaya çalış-
mışlar; yöreselleşen (folklorikleşen)
sanatımızı evrensel sanatın zincirlerine
bağlama savaşımı vermişlerdir.

10 Şükrü Aysan, "Şükrü
Aysan" başlıklı der-
leme içinden bir bölüm,
(Derleyen: Beral Madra),
Kalın Sanat Seçkisi,
sayı: 1, Nisan 1986, s. 8.

20. yüzyılda sanatın tarihini yapan yönelişin en bilinçli
evresini belirleyen Kavramsal Sanat, Resim ve Heykel'de
bir tarz, bir biçem değildir. Kavramsal Sanat yaklaşımının
'görünür' kılınabilmesi için geleneksel veya geleneksel
olmayan, artizanal, teknolojik ve doğal her türlü medya,
dil, düzgü kullanılabilir. Bu bakımdan düşünülerin 'biçim-
lenmesinde' sonsuz özgürlük getirir; düşünülerin iletilme-
sinde yalnızca resim, heykel dillerine bağımlı kalmaz.

Kavramsal Sanat bir estetik nesnede sonuçlanmadığı için
dekoratif işlev yüklenmesi zordur. Bu nedenle, 'Sanat
Pazarı'nın kısıtlayıcı, biçemci ve estetik nesneye yönelten
devresinden kurtulur.

Böylece sanat insanın evreni kavramada ve yorumlamada
bir üst etkinliği olarak sürdürülür."¹⁰

Şükrü Aysan'ın Kavramsal Sanat örnek-
lemesiyle çağdaş ve avangart sanatları ülke
içinde tanıtmaya girişiminde önemli iki basa-
maktan biri, *Yeni Eğilimler* sergilerini başlatan
grup içinde yer alması, diğeri ise Sanat Tanımı
Topluluğu'nun kuruluşuna öncülük etmesidir.
Ancak bu tür organize etkinlikler ya da grup

hareketleri dışında, onun 1976'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açtığı kişisel sergi, o dönem için alışıldık sanat biçimleri dışında ve dikkatleri üzerinde toplayan bir sergiydi. Minimalist ilkelerle seriler, diziler biçiminde tasarlanmış, anlamdan, içerikten arındırılmış bu resimleri 1979'da Kilyos'ta açık alanda gerçekleştirdiği *Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale* adlı çalışması izledi. Bu kullanılan sanat nesnelerinin alışılmadık görüntüleri kadar (üçgen şasiye gerili ya da şasisiz boya emdirilmiş bezler) sanat yapıtını galeri dışına, doğaya taşıma eylemi olarak da günün sanat ortamına yenilik getiren bir düzenlemeydi. Bu bez/tuval/nesneler yine öncekiler gibi görsel tat oluşturma aracı değil, düşünsel bağlamda sanat nesneleriydi. Hiçbir gönderme yapmadan salt sanat nesnesi oluşturmaktı amaç. İşte bu nedenle, bu alışılmadık görüntüleri, ardındaki düşünsel boyutla birlikte 70'li yılların sanat ortamına iletebilmek için, Şükrü Aysan da Füsün Onur gibi her fırsatta çevresine açıklamalar yapmak zorunda kaldı, yazılar yazdı, grup kurdu ve hatta kitaplar çıkardı. Kendisi Kavramsal sanatçılar kadar soyut bir düzlemde çalışmadı, ancak değişimin temeli olan Duchamp ve Kavramsal Sanat'ı Türk sanat ortamına tanıtmaya konusunda yoğun çaba gösterdi.

B) SANAT TANIMI TOPLULUĞU ETKİNLİKLERİ (1977-1981): Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in bir araya gelmesiyle 1977'de kurulan Sanat Tanımı Topluluğu bazı üye değişiklikleriyle 1978-1981 yılları arasında üç sergi düzenledi. Grubun etkinlikleri bu sergilerle sınırlı kalmadı, daha önce de sözünü ettiğim *Duchamp ve Sanat Olarak Betik* kitaplarını çıkardılar. Yanı sıra betikler oluşturarak ve betik sergileri açarak bu olguyu da sanat ortamına tanıttılar. Sistemli, programlı, organize etkinliklerle görüşlerini, sanata bakış biçimlerini yansıtırırken, açtıkları sergiler 70'li yılların sonunda bütün dikkatleri grup üzerine topladı. Grup üyelerinden Ahmet Öktem, grup dağıldıktan sonra 1982 yılında yayınladığı bir yazısında grubun amaçlarını ve çağdaş sanat akımlarıyla ilişkisini gerçekleştirdikleri etkinlikler aracılığıyla açıkladı ki, bu yılları ilk ağızdan izlemek yararlı olabilir.

"1977 yılında dört sanatçı (Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner), sanata yaklaşımlarındaki benzer yönlerin bir sonucu olarak biraraya geldi. Bu biraraya gelme, bugün iyimser görüşle o günlerdeki sanat anlayışlarının belirsizliğine, tuval yüzeyinde anlatımcı dışavurumcu öğelerin hayli geçerli olduğu döneme bir tepki oluşturabilmenin yönlendirmesi olarak düşünülebilir. 1978'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan ilk topluluk sergisi, çözümlemeci, minimalist,

kavramsal vb. yaklaşımların karışımı görüntüsündeydi. Serginin birbirinin uzantısı içinde gelişen bu yaklaşımların birlikteliğinden oluşması bazı eleştirmenlerce yerildi (kötü bir aktarma olarak nitelendirildi) ya da olumlu (düşüncenin somut bir gerçeklik halinde sunulduğu) bulundu. Diğerleriyse sergi broşüründe belirtilen sanatçı görüşlerinden ve genel bilgileniminden kaynaklanarak açıklamalarda bulundu, kesin görüşlerden kaçındı. Bu sergiden sonra 1979 başlarında, Avni Yamaner sanatsal etkinliğini yalnız sürdürmek istediğini belirterek ayrıldı.

Birinci serginin bitiminden sonra başlayan haftalık düzenli toplantılar, diğer üç üye tarafından sürdürüldü. Tuval yüzeyinin gelenekleri ve görsel koşullanmanın ötesinde sanatsal düşününün oluşturulması üçümüzün de üzerinde durduğu konuların tartışmalarını getirdi. Sanatsal çözümlemelere yönelmek, ‘sanatın yapısı/doğası’ üzerine düşünmeyi, araştırmaları gerektiriyordu. 1979 sonlarında, sanata yaklaşımımızın biraz da bu ayrımlılığını belirleyen ‘Sanat Tanımı Topluluğu’ adını kullandık. Anlam düzeylerini retinanın ötesinde aramaya çalışmak bizi başka alanlara sokulmaya zorladı. Yeni serginin açılacağı salonun/mekânın olanaklarını kullanmak; boyanmış ve demirden üçgenlere iplerle geril(me)miş bezleri doğaya taşımak, bunu davranışlarla birlikte saptamak; sınıflandırma işlemlerinin yoğun bir biçimde uygulandığı kamu kuruluşlarının mahzenlerine girmek; üç sanatçının çalışmalarında sorun olarak yer aldığı bunun iletimi başka araçların kullanımını gerektiriyordu.

Bütün bu araştırmalarımızın bir kurgu içinde yazılı metinlerle birlikte yer alacağı ve aynı zamanda kendi başına bir sanat çalışması olacak betik oluşturmak bize uygun ve ilginç geldi. 32 sayfalık sanat üzerine metinler ve sanat olarak metinlerin yer aldığı Betik’te, ayrıca her sanatçıya (konuk sanatçılar Alpaslan Baloğlu ve İsmail Saray da

olmak üzere) dört sayfa ayırarak düzenlenmesi kararlaştırıldı. Betik tanımı içinde, ayrımlı araçlar (bez, fotoğrafı kağıdı, vb.) ve basım olanakları kullanılarak *Sanat Olarak Betik* 200 adet numaralı olmak üzere 1980 başlarında gerçekleştirilmiştir. Betik’teki çalışmaları kendi çalışmamız doğrultusunda değerlendirdik: Kullanılan yazılardan fotoların seçimine kadar anlamını ve görüntü bütünlüğünü korumaya çalıştık. 22 Mart-5 Nisan 1980 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde Sanat Tanımı Topluluğu (Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem) adı altında gerçekleşen sergiye Alpaslan Baloğlu ve İsmail Saray konuk sanatçı olarak yapıtlarıyla katıldılar. Üç boyutlu araç-gereçler, siyaha boyanmış duvar üzerinde halatlar, tavanda gerilmiş çelik halatlara asılı tuvaler ve aynalar sergi salonunun ayrımlı köşelerine yerleştirilmiş üçgen demire geril(me)miş bez ve büyük yeşil boyalı bezler, yazılı metinler, fotolar, arşiv dosyaları, birbirine ve mekâna gönderme yaparak, anlamlar oluşturacak biçimde yer almışlardır. Sergi alanı içindeki bir masa üzerinde sanatçıların yaptığı dosyalar ve bir odada sergi için hazırlanmış müziğe bağlı olarak çalışan, sergi mekânı dışında gerçekleştirilmiş sanatsal eylemleri sergiyle bütünleştiren ve izleyici/okuyucu’nun davranışıyla başlayan projeksiyon yapılmıştır. *Sanat Olarak Betik* de aynı oda içerisinde yer almıştır. Geleneğini görsel koşullanmayla oluşturan izleyicinin önyargılarını bir kenara koyması, düşünüyeye ilişkin bir yaklaşımda bulunmaya zorlanması şaşırtıcı olduğu kadar, tepkiyi de dile getirdi. İzleyiciyle yapıt arasındaki sorgulamanın anlamlarını daraltacak hiçbir açıklama verilmedi. Estetik ve biçimsel yansızlıkları, eleştirmenin aracılığını ve bireşimsel çabalarını uzaklaştırdı. Çözümsel yaklaşımlar, kendi mantık dizgesi içindeki düşünülerin dolaysız aktarımının birincil gereği olarak görünüyordu. Onu açıklamaya yönelecek her görüş (sanatçının kendisinininki de olmak üzere) izleyiciyle yapıt arasında algılanabilir. Kanımızca, bu sergide açık olarak beliren yüzyılın

başından bu yana sanatta gelişen kavramsal yönün, Türkiye’de biraz da tecimsel ortamın sonucu olarak geriye çekilmesi, fazlaca görünen, ‘ortalamacı öykünme’ (politik ya da ruhçözümsel) eğilimlerini tartışılabilir duruma soktu denebilir. ‘Sanat’ın tanımı, kendi yapısı ve dizgesel bağları çerçevesinde kendini açığa çıkarır, ona dışarıdan eklenen her şey ‘başka şey’i çağırıştırır.

Galeriler, izleyicilerle sanatsal ekin bağları kurmak için bir işlevi yerine getirirler ama, işlevlerini biraz da başka yerlerde arayan galerici, bu ekinin yönlendiriciliğini üstlenmeyi kendi açısından zorunlu kılar. Sanatçıyla izleyici arasındaki iletişimi salt galeri ve müzelerde aramak yerine, betik oluşturarak etkinliği sürdürmeyi kararlaştırdık. *Bir Serginin Makrografisi*, sanat üzerine metinlerin yer almadığı, yazılı dil ve fotoğraflık imgelerin biraraya getirilmesiyle yapıldı. İki ayrı göstergenin anlam çakışmalarını betiğin üzerinde değil Anlık’ta yapılmasını tasarladık. Bunu sağlamak için de betiğin başlığıyla yazılı dilin yerlerini doğal kullanımından ayrımlı tuttuk. Böylece yazılı dil (kapakta) ve fotoğraflık imgeler (içeride) betik içerisinde yanyana değil uzak tutuldu. Birbirlerine yapacakları göndermelerin sınırlayıcı olmamasına özen gösterdik ama kendi etkinliklerini de bozmak istemedik. 5-10 Ocak 1981 tarihleri arasında Sanat Tanımı Topluluğu eşliğinde, Alpaslan Baloğlu ve Ergül Özkutan’ın yapıtlarını, yurtdışındaki öncü sanatçıların sanat olarak tasarladıkları betiklerle birlikte *Sanat Olarak Betik* ve *Bir Serginin Makrografisi*’ni sergiledik. *Betik Sanat* adlı bu sergide, duvarlarda asılı olanlara bakmayı alışkanlık edinmiş izleyiciyi masanın önüne oturmaya davet etmek, bir önceki sergiye göre yaklaşımımıza daha açıklık sağlıyordu. Sanatsal düzlemde kullanılan bu yeni araç (betik), kendi sergileme olanaklarını da beraberinde getirdi. Her araç işlevine en uygun ortamı gereksinir. Bu yeni ortam algılama boyutlarını daha da genişletebilir.

Eğilimlerini benzer doğrultuda geliştiren sanatçıların birlikteliği, sanatsal bir yararlılık sağlayabilir. Satılabilir ‘sanat nesnesi’ oluşturmak yerine sanatsal ortamın boyutlarını genişletebilecek bir etkinlik içinde yer aldık. Bu tür etkinliklerle topluluk çalışmalarına katılımı arttıracak tabanı açık tutmaya çalıştık, bu yöndeki çabalarını desteklemek amacıyla daha genç sanatçılara topluluk sergilerinde yer veriyoruz. Topluluk üyelerinin geneldeki yaklaşımlarına karşın giderek ayrımlı alanların göndermeleriyle oluşan çalışmaları, sanatsal soluklanma için yararlı bir yön taşımaktaydı. Doğal ki, başlangıcına göre başka düzeyde gelişen bu durum topluluk içinde ikinci bir ayrılmaya yol açtı. 1981’deki sergiden sonra Serhat Kiraz, topluluk etkinliğinin dışında yer aldı. Zorluklarına karşın Türkiye’de geliştirmeye çalıştığımız alanın, insanları bütünüyle ilgilendirmediği, yargılarını bilimde olduğu gibi gelişmelere açık tutmaya çalışanları kapsadığını belirtmekte yarar var.”¹¹

Dönemin ve Sanat Tanımı Topluluğu’nun etkinliklerinin eleştirisi ile ilgili örnekler verecek olursak, Sanat Tanımı Topluluğu’nun ilk sergisi olan 1978 sergisinin başında oldukça ilgi çektiğini ve haklarında olumlu/olumsuz ya da Ahmet Öktem’in de söylediği gibi görüş belirtmekten kaçınan yazıların yayınlandığını söyleyebiliriz. Bu yazılardan Ahmet Köksal’ın yazısı sanatçıların broşürde yer alan görüşlerini içeriyor ve bir yorum yapmadan “Sanatta yerleşik

¹¹ Ahmet Öktem, “Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım: STT”, *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt:1, sayı: 5, Eylül 1982, s. 24.



duyarlık ve anlatımlar dışında salt ussal, kuramsal bir yaklaşım getirmek isteyen topluluğun bu görüşlerinin çok yönlü kişilikler, duyarlıklar, beğenilerle yüklü resim ortamımızda ne ölçüde tutunabileceğini yakın bir gelecek gösterecektir” sözleriyle sonuçlanıyor.¹² Sezer Tansuğ ise, “bunların ‘conceptualist’ bir sanatçı grubu olduğunu, yeni akademik eğitim programlarının bütün dünyada geçerli olmaya yüz tutan bir cephesini yansıtmaya çalıştıklarını”, “neymiş bu akademizm diyenlere öğretmeye kalkışamayacağını” belirterek, “muşamba değil ki yırtıp sarkıtayım, cam değil ki çerçeveleyeyim, sergilenebilir bir nesne değil ki fotokopisini çıkarıp duvara asayım, yazar üslubum öğretmeye kalkışmaya yetmiyor” sözleriyle bu eğilimlerin fazlaca ilgi alanına girmediğini de açıklar.¹³ Bir dönem “Güven Turan” adıyla yazılar yazan ve kendisi o dönem “devrimci-toplumcu” sanat yapan bir sanatçı “yapmak istenen yeniliğin yanlış bir yenilik olduğunu ve bu dört sanatçının Batılı akımları taklit ettiklerini” söyler. Ancak bu yazının diğerlerinden ayrılan bir özelliği hiç olmazsa o sözünü ettiği Batılı akımları bir parça açıklamasıdır. Söz edilmeden geçilmesi gereken husus ise, Batı’yla ilgili bilgilerin de yanlışlıklar içermesi; örneğin bu sanatçıların doğrudan Minimalizm’e bağlı gösterilmeleri ve

Batı’da Dada akımının bütün etkilerinin 1970’lerde silindiğidir. Dada ve Duchamp’ın günümüzde bile Batı’da ne denli etkin oldukları, daha doğrusu çağ boyunca onları izleyen birkaç kuşağın ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir ve sanatla ilgili değerlendirmelerde bu kadar kesin saptamalar yapmanın yanlışlığı da ortaya çıkmaktadır.¹⁴ Bu sergiyle ilgili son iki yazı olumlu ve destekleyici görüşleri içerir ki, bunlardan biri Yeşim Karatay’ın yazısıdır. Yazar sanatçılar paralelindeki görüşlerini açıkladıklarıktan sonra yazısını “bu sanatçıları çağdaş düşünce pozisyonlarının önemli aşamalarından birinde gördüğünü” belirterek bitirir.¹⁵ Diğer yazı Canan (Çoker) Beykal’ındır ve burada hemen belirtilmesi gereken Canan Beykal’ın sanatçı kişiliğinin yanı sıra o dönemlerden günümüze, yazdığı bütün yazılarla –ki bunlar çağın, günün sanatını çok iyi izleyebilen bir kişinin açıklayıcı, bilgilendirici, yorum gücü yüksek yazılarıdır– ayrıcalıklı bir yer edindiğidir. Canan Beykal bu tür yazılarıyla kendi eğilimleri dışında kalan sanatlar olduğu kadar

¹² Ahmet Köksal, “Dörtlü Bir Topluluk”, *Milliyet Sanat*, sayı: 298, 20 Kasım 1978, s. 26.

¹³ Sezer Tansuğ, “İstanbul’dan Dört Sergi”, *Sanat Çevresi*, sayı: 2, Aralık 1978, s. 27.

¹⁴ Güven Turan, “Yanlış Yenilik”, *Dünya*, 25 Kasım 1978.

¹⁵ Yeşim Karatay, “Nesnellik Karşısında Nerkissus”, *Sanat Çevresi*, sayı: 2, Aralık 1978, s. 24-25.

kendi sanatsal, eğilimine yakın/benzer sanat biçimlerini de Türk sanat ortamına tanıtmıştır. Bu benzer sanat biçimleri arasında yer alan Sanat Tanımı Topluluğu'nun etkinlikleri, en çok Canan Beykal'ın yazılarıyla izleyici ve okuyucuya iletilir.¹⁶ 80'li yıllarda ise, aralarında kendisinin de yer aldığı *Öncü Türk Sanatı* sergilerinin ve bunların devamı niteliğindeki sergilerin sözcülüğü görevini ister istemez üstlenir. Sanat Tanımı Topluluğu'nun 1980 sergisini ise, bu kez, önceki yazılarına kıyasla konuya ilgisi bir parça daha artmış olan Sezer Tansuğ hem de destekler bir tavırla okuyucuya tanıtır ve sergi için "ilgi çekici, öncü, deneyci, atılımcı" tanımlarını kullanmaktan çekinmez.¹⁷

Sanat Tanımı Topluluğu ile ilişkili olarak dönemin sanat eleştirisi yansıtılmaya çalışılırken, gerek bu gruba, gerekse yenilikçi/çağdaş

bütün eğilimleri, 1980'li yılların başında yayınlanmaya başlayan *Yeni Boyut* Plastik Sanatlar Dergisi'ndeki yazılarıyla destekleyen Jale Erzen'den de söz etmek gerekir. Bu derginin genel yayın yönetmenliğini de üstlenen Jale Erzen, Türk sanatının

eski ustalarını tanıtan önemli monografik çalışmalarının yanı sıra, sanatımızdaki bu; yeniliğe yönelik değişim sürecini, Sanat Tanımı Topluluğu etkinliklerini, ardından *Yeni Eğilimler* sergilerini, hatta tek tek sanatçılar kapsamlı yazılarıyla tanıtmış olması nedeniyle, o dönemin eleştiri dünyası içinde adı önemle anılması gereken bir yazardır.

C) *YENİ EĞİLİMLER* SERGİLERİ (1977-1987): *Yeni Eğilimler* sergileri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) *Sanat Bayramları* kapsamında düzenlediği bir etkinlik olarak 1977-1987 yılları arasında ikişer yıl arayla altı kez düzenlendi. Bu yansımali sergilerin dönemin sanatına en büyük katkısı Görsel Sanatlar alanında var olan, ya da oluşmakta olan gizli bir potansiyeli ortaya çıkarmasıdır kanımca. Galerilerin bugünkü kadar yaygın olmadığı ve tecimsel endişelerle yenilikçi eğilimlere yer vermediği bir dönemde, bu sergiler resim, heykel, Obje Sanatı ya da Kavramsal Sanat kapsamına girebilecek işler arasında ayırım gözetmeden, geleneksel/alışılmış kalıpları zorlayan, evrensel çağdaş sanat paralelinde, özgün işlere yer vermeyi amaçladı. Bu tavrıyla da gerçekten destekleyici ve özendirici bir işlev üstlendi ve

¹⁶ Canan Çoker, "Sanatsal Uyuşum", *Sanat Çevresi*, sayı: 3, Ocak 1979, s. 12.

¹⁷ Sezer Tansuğ, "Kavramsal Grubun Etkin Başarısı", *Sanat Çevresi*, sayı: 19, Mayıs 1980, s. 16.

gizli bir potansiyeli ortaya çıkardı. Böyle bir potansiyel olmadığını düşünsek bile, bakışları çağdaş dünya sanatına çevirerek, bunun oluşmasında etken oldu. Bir gözümüzün yakından gözlediği ve yaşadığı bu yıllar, sanatımızın geçmişe kıyasla kendi içinde büyük bir dinamizm kazandığı, sınırlar ötesine açılmaya başladığı yıllardır ki, bunda başka etkenlerin yanısıra *Yeni Eğilimler* sergilerinin de rolü oldukça fazladır.

Konumuz gereği *Yeni Eğilimler* sergilerini Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat kökenli işler bağlamında ele alırsak, bu açıdan da *Yeni Eğilimler* sergilerinin Füsun Onur, Şükrü Aysan ve Sanat Tanımı Topluluğu’nun etkinlikleri ardından bu alanlara bir açılım sağladığı ve birçok yeni ismin ortaya çıktığı gözlenir. Bu görüşten çıkışla, yalnızca altı kez düzenlenen *Yeni Eğilimler* sergilerini, toplu bir bakışla ve yer yer dönemin eleştirisi ile birlikte, Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat’a tanıdıkları açılım doğrultusunda değerlendirebiliriz.

1. *Yeni Eğilimler* sergisi (1977), Akademi tarafından İstanbul Sanat Bayramı kapsamında ve “2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu” çerçevesinde yer verilen bütün sanat dalları arasında

Görsel Sanatlara yönelik bir etkinlik olarak tasarlandı. Yansımali sergilerin duyurularında amaç şöyle belirlenmişti: “İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 yılı 22 Ekim-13 Kasım tarihleri arasında İstanbul Sanat Bayramı (1977) adı altında bir sanat olayı gerçekleştirecektir. Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleştirecek bir biçimde ortaya koymak amacını güden sanat bayramı için ‘2000 yılına doğru sanatlar olgusu’ konusunu uluslararası düzeyde tartışacak, tüm sanat dallarını kapsayan gösteriler düzenleyecektir”. Bu amaç doğrultusunda düzenlenen 1. *Yeni Eğilimler* sergisinde birincilik ödülünü *Pentür I, II, III* adlı işiyle Şükrü Aysan aldı. Ancak ilginç olan Şükrü Aysan’ın bu ödülü resim dalında almasıydı. Mansiyonlardan her ikisini yine resim dalında, *Rakamların Mekânı* (1977) adlı işiyle Osman Dinç, Adsız (1977) işiyle Serhat Kiraz aldılar. Resim dalında sergiye girenler arasında bugün çok iyi tanıdığımız isimler var: Cengiz Çekil, Canan Çoker (Beykal) gibi. Heykel dalında ise, yine bizim konumuz kapsamında işler üreten Rahmi Aksungur ikincilik ödülü alırken, sergiye kabul edilenler arasında Ayşe Erkmen ve Füsun Onur’un

adlarına rastlıyoruz.¹⁸ Jale Erzen bu ilk sergiyi amaçları ve içerdiği işlerle ilişkili olarak şöyle değerlendiriyor:

“Çağdaş ve yeni olma savını taşıyan herhangi bir sergi aşağıdaki iki koşuldan birini gerçekleştirirse uluslararası çağdaş sanat tarihinde yer alabilir:

1- Sanat dilinde, uygulayım/teknik, biçim ve kavramda yeni bir adım atmak,

2- Çağdaş sanat kavramlarını ekinel ve bölgesel bir sentez oluşumunda kullanarak, yeni imge ve simgeler geliştirerek, ekinel örnek ve özelliklerden evrensele ulaşmak, ona yeni bir duyarlık katmak.

Ancak Türkiye’de özgün ve ilerici çalışmalar henüz toplumsal bir tabandan kaynaklanmamaktadır. Belki bu durumda, Türk sanatından uluslararası sanat tarihi düzeyinde bir ilerici beklememeliyiz. Henüz, ekinel imge, simge ve kavramları üretmesini, özgün bir ekin oluşumu için gereken ortamı hazırlamasını beklememeliyiz. D.G.S.A.’nin Sanat Bayramı ve *Yeni Eğilimler* sergisi bu nedenle büyük önem taşımaktadır.

Yeni Eğilimler sergisi ilk görünümü ile Avrupa ve ABD’nin geç 1960 dönemini anımsatıyor. Bu bakımdan ‘Yeni Eğilimler’ terimi genelde ancak Türkiye için geçerli. Yine de bugünün çağdaş Batı sanatı ortamında kolayca yerini bulabilecek birkaç çalışma ile karşılaşılıyor. Uluslararası anlamda ‘Yeni Eğilimler’ terimine daha uygun düşen üç çalışma resimde birinci ödülü almış. *Pentür I, II, III* ilk bakışta tüm yaklaşımlarımıza yabancı. Yaklaşık gri tonlarla boyanmış, beyaz çizgilerle karelere bölünmüş, çerçeveleri aynı malzemeden öne doğru çıkıntılı dikilmiş

üç bez parça gerilmeden duvara asılı, yerçekimine boyun eğmişler. Batı’da gördüğümüz bazı çalışmaları anımsamasak, bunlar ne biçim ne de içerik olarak kendilerinden başka bir şeye çağrışım yapıyorlar. Karşılarında duyduğumuz yabancılik ekinel olmaktan öte, tüm çağdaş sanatın getirdiği bir özellik. Çağdaş sanatta yeni, her belirişinde iletişim zorluğunu vurgulamış, insanın korumakta direndiği değerleri gerçek dışı kılmış ve kişiyi desteksiz bırakmıştır. Belki Batı’da, *Pentür I, II, III*’e benzeyen bazı örnekler gördük. Ancak, bunların Türkiye ortamı içinde ve kendi ürünümüzde karşımıza çıkması bize yabancı bir ortamın sanatının veremeyeceği bir etkiyi veriyor. Bunların karşısında sığınacak yer yok. Çağdaş sanat görevini yerine getiriyor.”¹⁹

2. *Yeni Eğilimler* sergisi (1979) başarı ödülleri, on üç sanatçıya verildi ki, bu isimler arasında *Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik* adlı işiyle Serhat Kiraz, *Sürekli Düzenleme* adlı işiyle Ayşe Erkmen, *Gariplikler Müzesi* ile Mehmet Güleriyüz ve içine girip gülümsememizi önerdiği oda projesi ile Gürel Yontan’dan söz edilebilir. İkinci serginin ilkinden farkı, resim, heykel gibi tür ayrımları gözetilmeden değerlendirme yapılmasıydı. Bunda da sanırım birinci sergide karşılaştığımız yanlış adlandırmanın giderilmesi yönünde bir önlem alma isteği vardı. Çünkü

¹⁸ I. İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu, İstanbul, 1977.

¹⁹ Jale Erzen, “Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı”, *O. D. T. Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, cilt 3, sayı: 2, Güz 1977.



birinci sergide resim ve heykel dışı işler, resim ve heykel kategorilerinde yarışmak zorunda kalmıştı. Bu o dönem için işleri adlandırma yönünde çekimser kalmaktan doğan bir sıkıntıydı. 2. sergideki obje kullanımıyla gerçekleştirilen düzenlemeleri ve Kavramsal Sanat kökenli işleri İpek Aksügür'ün eleştirisinden izleyebiliriz:

“Üzerinde durulması gereken bir olay bu yılki seçiciler kurulunun iki yıl önce düşünülen yanı sıra düşmemeye özen göstermiş olmasıdır. Ne derece başarılı olabildiler? 1977 yarışmasında dağıtılan üç ödül arasında birinciliğe uygun görülen çalışma sanatta yanılsama sorunlarına değinen ve resmin gereçlerinden biri olan tuvalin bu bağlam içinde işlevine yönelik sorular ortaya atan bir yaptı. Şükrü Aysan'ın fikirleri Batı'da daha önce uygulanmış, özellikle Richard Smith geniş çapta deneyler yapmıştı. Kavramsal Sanat olarak fikir düzeyinde yenilik getiremeyen bu çalışmanın ilginç yanı ancak teknik başarısı ile sınırlanmaktaydı...

Bu yıl izlediğimiz Kavramsal sanatçılardan Serhat Kiraz ve İsmail Saray, oldukça farklı ilgi alanları içinde çalışmışlar. Serhat Kiraz, hocası Şükrü Aysan gibi görsel imge, yanılsama ve gerçek arasındaki ilişkilerin yapısı üzerinde duruyor. Batı'da çok kez uygulanmış olan bu fikrin sergide gerçekleştirilmesini ilginç yapan tek şey seyircide görsel bilinçlenme yaratabilmek için deneye daha önem veren bir tavır göstermiş olmasıdır. Sanatçının resim, tuval, dia, dia gösteren makine gibi değişik araçları birleştirerek kullanmış olması, Türkiye'de yeni bir uygulamaysa da Batı'da çok yapılmış olduğundan yöntem açısından da bu

çalışmada yeni bir yaklaşım yoktur, İsmail Saray'ın siyasal içerikli çalışması ise fikir, kurgu ve teknik olarak zengin ve yoğun. Saray'ın konu edindiği gibi savaşa, işkenceye, siyasal sistemlerin çürüklüğüne karşı çıkan nice kavramsal fikirler sergilendi Batı'da, Documenta 5'te ve galerilerde. Sanatçının kendi çevresinden yararlanmadığı söylenemez. Asıl önemli sorun şudur: Siyasal içerikli kavramsal sanat, eleştirdiği gerçeği değiştirmek amacı ile yapıldığına göre, bu sanat elitizmi reddederek galerilerin dışına çıkmak, halkın arasına girmek ve anlaşılması kolay olan bir dil kullanmak zorundadır. Saray'ın çalışması yoğun bir mantık dizisi ve çözümlendirilmesi oldukça karmaşık bir simgeler sistemi üzerine oturtulmuş olduğundan bu soruna olumlu bir yanıt veremiyor kanımca.

Parkta gerçekleştirilmiş olan projeler bu açıdan daha başarılı sayılabilir. Mehmet Güler'ün *Gariplikler Müzesi* ve Gürel Yontan'ın içine girip gülümsememizi önerdiği gecekondu odasını içeren projesi, her iki sanatçının da erişmek istediği seyircinin kolayca katılımını ve ilgisini sağlayan çalışmalar. Ne yazık ki projelerin ikisi de gerçeğini duyurttukları ölçüde gerçekçi olan uygulamalardan yararlanmamışlar. Özellikle Güler'ün gerçek giysilerle kuşattığı patron ve silahının ucundaki işçi-yamak, gerçekçi bir teknikle gerçekleştirildiğinde seyircide şok etkisi yaparak bilinçlenme öncesi gerekli olan psikolojik açıklığı yaratabilirdi. O zaman, çadırın içinde görülen fantastik yaratı, balık kadın ve ima edilen kesik baş, dışarıda izlenilmiş olan korkunç gerçekle birlikte seyircinin kavramsal bir sıçrama yapmasına ve garip gerçeği daha keskin biçimde anlamasına yardımcı olabilirdi sanırım. Bu projelerin en önemli yanı çok özgün deneyler olmaları.”²⁰

²⁰ İpek Aksügür, “Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Biraraya Getiriyor”, *Milliyet Sanat*, sayı: 340, 22 Ekim 1979, s. 5-6.

Yeni Eğilimler sergilerinde obje kullanımlı işlerin giderek çoğalması seçici kurul üyesi olarak Sezer Tansuğ'un sergi kataloğunda –bir anlamda seçici kurul gerekçeli raporu olarak– şu açıklamayı ve uyarıyı yapmasını gerektirmişti:

“Yeni sanatsal eğilimleri yansıtabilme yolunda belirgin çabaları göze alabilen sanatçıların, malzeme olanaklarının yanı sıra modern teknolojiyi de uğraş alanı içine alarak, bir yandan obje, bir yandan figür alanında yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir. Ne var ki, bir sanat yapıtının en özgün değerlerinden birini içerik yönünden ulaşabildiği etkinlik oluşturur. Yani tümüyle kendine özgü bir içerikle dolu olmadıkça, bir sanat yapıtı yeni bir malzemeye uygulanan teknik bir gösteriş çabasına girmek suretiyle amacına ulaşmış sayılamaz. Böyle bir yapıtın başarı düzeyi, karşısında herhangi bir yanılgıya düşülmediği takdirde, ancak havada kalmış bir yeniliğin taşıyıcısı olarak nitelendirilir. Bu bakımdan *Yeni Eğilimler* sergilerinde yapıtın özgün ‘duyarlık’ düzeyi yönünden sıkıca irdelenmesi gibi bir sorumluluk kesinkes söz konusudur. Çünkü *Yeni Eğilimler* adı altında düzenlenen bu sergiler, içi boş bazı biçimsel gösterilerin bir oyun alanı değildir. *Yeni Eğilimler* sergilerinden beklenen ülkenin üretim dinamizmini de belirlediği pek kesin ve açık olan, gerçek yaratış etkinlikleri yolundaki yenilenme coşkusunun bitip tükenmeyen titreşimlerinin algılanabilmesidir.”²¹

3. *Yeni Eğilimler* sergisinde ikincilik ödülünü alan Füsun Onur'un *Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel* adlı işi izleyiciyi farklı bir dünyaya çeker. İç mekân yıldızlarla kaplı bir gök mavisinden

oluşur ve içerdeki beyaz çarşaflı karyola o dünyayı seyredelim diye oraya konmuştur. Düş/gerçek çelişmesine dayalı bir işti Füsun Onur'un ki. Ayşe Erkmen'in ise *Yüz Taşı*'nı izledik bu sergide. Ayşe Erkmen'in bu işi tüm mekânı kavrayan bir düzenlemeydi ve üzerlerine hiçbir işlem yapılmamış yalnızca kırmızı, sarı, mavi, yeşil bantlar yapııştırılmış 100 adet taş, sergi alanının içine, dışına ve diğer sanatçıların yapıtları arasına yerleştirilmişti. Gülsün Karamustafa'nın karışık uygulamayı ve malzemeli *Yarabbi Sen Bilirsin* başlıklı işi her zaman olduğu gibi kültür yozlaşmasını/kitsch olgusunu tema almıştı. Gürel Yontan ise, hiçbir mekâna ait olmayan bir duvara pencere açarak işini oluşturmuştu.

4. *Yeni Eğilimler* sergisinin (1983) en dikkat çekici işi Gürel Yontan'a ait enstalasyondur ve zaten Birincilik Ödülü'nü de o aldı. Mekân içinde büyük bir alan kaplayan dağınık ve üzerinde kırık bir aynanın parçaları bulunan bir yatak kurgusuydu bu iş. Ancak kanımca gerek 4. *Yeni Eğilimler* sergisinin, gerek diğer *Yeni Eğilimler* sergilerinin en yalın ancak o denli güçlü içeriğe sahip işi Yılmaz Aysan'ın üzerine

²¹ Sezer Tansuğ, “Gelenekselleşen *Yeni Eğilimler* Sergileri Ülkede En Üst Yaratış Düzeyinin Göstergesidir”, 3. *Yeni Eğilimler* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1981.

“YALNIZIM” yazılı yastığıydı ve zaten bu iş de Üçüncülük Ödülü almıştı. 4. *Yeni Eğilimler* sergisinin bir farklılığı ise, salonda Türk ve yabancı 48 sanatçının betiklerinin de ayrı bir bölüm halinde sergilenmesiydi. Sanırım bu ek serginin oluşturulmasında, 4. *Yeni Eğilimler* sergisini düzenleyen Şükrü Aysan olmasının da payı fazlaydı.²²

Yeni Eğilimler sergileri kendi içinde yol alıp, dördüncüsü gerçekleştirildiğinde Jale Erzen *Yeni Boyut* dergisinde o güne dek açılan tüm sergileri topluca yorumlayan bir yazı yayınladı. Bu yazıdan alıntılarla onun getirdiği yapıcı eleştirileri izlemek 4. sergi sonunda *Yeni Eğilimler*’in hangi çizgide olduğunu da yansıtır:

“Kendi çağdaş sentezlerimiz, *Yeni Eğilimler* çerçevesinde neler olabilir? Bugüne dek *Yeni Eğilimler* sergilerinde gördüklerimiz Türkiye’de genelde gördüklerimizin dışında malzeme, teknik ve içerik yeniliğinde yoğunlaşıyor;

biçimci olmaktan çok kavramcı, estetik olmaktan çok arayışçı görünüyorlardı. Çoğu yapıt, uzaktan ve geriden de olsa uluslararası gelişmelere gönderme yapıyordu. Bu tür çabalara karşı kullanılan ‘Batı Taklitçiliği’ sloganını kuşku ile karıştırmak gerekir. Fransız resmi Amerikan resminden etkilendiğinde bu Fransa’da ‘taklitçilik’ şeklinde değerlendirilmez.

²² Sergideki betiklerin listesi tezin ekler bölümünde (ek: C), 1983 tarihi başlığında, 4. *Yeni Eğilimler* sergisi kapsamında verilmiştir.

Bizdeki taklitçilik sorunu, sanatçının olduğu kadar eleştirmen ve seyircinin de kendi referanslarını kuramama, Türk sanatını oluşturan ve herhangi bir sanatı etkileyen devinimi bilmeme yetersizliğinden doğmaktadır. ‘Taklit’ sözünü bu denli fazla kullanmamız bir yerde, henüz kültürümüzün sağlıklı bir çözümlemesini yapamamıza da bağlıdır. ‘Taklitçilik’ sorunu belki de etkilere yeterince açılmadığımızın, Batılılaşmayı, çeşitli kişilik sorunlarından ötürü tedirgin bir psikoloji içinde karşıladığımızın belirtisidir. Ulusal kişilik, kan grubu gibi, yadsınamayacak bir olgudur, bunu korumak için türlü beslenmelere karşı gelmek kanı pıhtılaştırır ancak. Kaldı ki, bugüne kadar gördüğümüz *Yeni Eğilimler* sergileri bizim sanat ortamımızda alışılmamış birkaç örnek dışında, Anadolu’yu da, geleneksel resim türlerini de, toplumsal, yerel ve politik konuları da işleyen bir çeşitlilik içeriyordu. Ancak 4. sergide resim türlerinin ve çeşitliliğin yerini üç boyutlu ve estetikten çok kavramlarla ilgili yapıtlar almıştı. Bir yerde sağlıklı olarak değerlendirilebilecek bu sunu çeşitliliği bir yerde de bu sergilerin zayıf görüntüsüne ve vurgu eksikliğine neden olmuştur. Bu çeşitlilik ve tavır zayıflığı Türkiye’de ortak bir kültürel ve kavramsal anlayıştan gelişen ‘yeni eğilimlerin’ gerçekten var olmadığını ve Türk sanatında düşünce, amaç ve değer dayanışması sağlayan bir ortamın henüz gelişmediğini mi gösteriyor? 60 yıllık cumhuriyet tarihimizde heykelde ve resimde, kurumlar içinden de olsa, yeniliklerin bütünleşmiş bir sanatçılar gücü olarak değil, bireysel örnekler olarak çıktığı gibi, bugün de ileri çıkışlar bireysel, tikel atılımlar olmaya mahkum mu?...

Yeni Eğilimler’de göze çarpan en büyük zayıflık, aslında yeni denemelere en çok gizilgüç sağlayabilecek üç boyutlu ve malzeme çalışmalarında. Malzeme arayışları çok kısıtlı olduğu gibi, strüktür ve mekân kaygılarının ve kavramlarının eksikliği sanatımızda bu alanda geleneksel

ilgisizliğimizi ortaya koyuyor. Yeni anlayış içinde, 20. yüzyılda heykelde hatta resimde bile, strüktürel kaygıların bu sanatlara kazandırdığı önemli boyutları anımsamalıyız.”²³

5. *Yeni Eğilimler* sergisinin (1985) düzenleyicisi Kemal İskender’di ve katalog giriş yazısında “Yeni” kavramını açıklarken, konuyu Batı sanatı ve Türkiye bağlamında ayrı ayrı ele alıp, henüz geleneklerini kurma aşamasını yaşayan Türk sanatındaki “yeni”nin, Batı’dan farklı olması gerekliliği üzerinde duruyordu: “Yeniden ‘öncü’ başlığı altında sadece Batı’daki örneklerle öykünmeyi anlayan ve aktarmacılıkta ‘ilk’leşen sanatçıların plastik kaygılardan yoksun sanat ürünleri, *Yeni Eğilimler*’in ‘Yeni’si için büyük bir tehlike oluşturmaktadır.” sözleriyle ise, kanımca o yıllarda başlığındaki “öncü” kelimesi nedeniyle büyük eleştirilerle karşılaşan ve ilki 1984’te düzenlenen *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerini imâ ediyordu.²⁴

Sergideki başarı ödülllerinden biri, 1985’ten itibaren *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerinin sürekli üyesi olan Ayşe Erkmen’e aitti ve *Uyumlu Çizgiler* adını taşıyordu. Bu iş, sonraları Ayşe Erkmen’de süreklilik kazanan “iş sergi mekânından, mekânın bir özelliğinden temellen-dirme” olgusunun ilk örneklerindendir ve sergi

salonunun mimari elemanlarına; merdivenlere, köşelere, sütunlara koştur üretilen, onları “taklit” eden ince çelik borular, renklendirilmiş çizgisel hareketleriyle ilgili oldukları mimari elemanın önünde dururlar. Ayşe Erkmen’in aynı sergideki diğer bir işi ise *Tasarlanmamış Düzenlemeler* adını taşıyordu ve kentten, doğal haliyle, hiçbir müdahale yapılmadan fotoğrafa aktarılmış sekiz görüntüyü içeriyordu.

Bu sergi ile ilgili olarak sözü edilmesi gereken diğer üç işten biri Gürel Yontan’ın cezaevlerindeki camlı bölmeye ayrılmış görüşme yerlerini anımsatan, ancak camlı bölmenin yerini bir aynanın aldığı *İletişim* adlı işidir ki, düzenlemede cam yerine ayna kullanımı, iletişimi olanaksız kılar. Diğer işler Handan Börüteçene’nin izleyiciyi bir eyleme davet eden, teknoloji ve atıklarla ilişkili *Kır-Gör* adlı video enstalasyonu ve Fatoş Beykal ile Lale Özgüder’in birlikte gerçekleştirdikleri *Tekstil-Obje* adlı çok büyük bir alanı kaplayan tavandan sarkıtılmış, içine girilebilir, çevresinde dolaşılabilir işleriydi.

²³ Jale Erzen, “Yeni Eğilimler-Genel Bir Değerlendirme”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 2, sayı: 18, Aralık 1983, s. 5-7.

²⁴ Kemal İskender, “Yeni Eğilimlerin Yenisi”, *5. Yeni Eğilimler Sergi Kataloğu*, İstanbul, 1987.

6. ve son *Yeni Eğilimler* sergisi (1987) bir daha gerçekleştirilmeme kararı alınmış gibi, baştan sona tüm *Yeni Eğilimler* sergilerinde ödül alan yapıtların fotoğraflarını da içeren kapsamlı bir katalogla birlikte sunuldu. Daha sergi salonuna girişte izleyicilerin tüm ilgilerini üzerinde toplayan iş, Gürel Yontan'ın alışılmadık projesiydi. Türkiye için alışılmadık olan özelliği ise kuşkusuz ilk kez bir düzenlemede canlı varlıkların kullanılmış olmasıydı. Aynalarla oluşturulmuş yarı açık bir mekân içinde yığılı bir un tepeciğine, un'un beyazlığı ile çelişki yaratan renkli floresanlar saplanmıştı ve bu alan içine, beyazlıkları nede niyle undan ayırt edilmeleri için sırtlarına yedi ayrı renkte boya sürülmüş, yedi fare bırakılmıştı. Artık birer sanat nesnesi durumuna getirilen bu fareler, en doğal gereksinmelerini; yani korunma/gizlenme içgüdülerini bu yığılı un tepeciği içinde kendilerine tüneller açarak, yiyecek ihtiyaçlarını ise çevrelerinde bol bol bulunan bu undan karşılayarak, sergi boyunca Akademi içinde kendilerine ayrılmış bu mekânda yaşadılar. Ancak, doğal ortamından koparılmış her canlı gibi bunlardan bazıları öldü, bazıları da izleyicilerce çalındı.

Katalog bu kez de sergi sorumlusu olan Kemal İskender'in *Yeni Eğilimler* sergilerini

topluca değerlendiren giriş yazısı ile başlıyordu ki, bu yazıdan yalnızca konumuz kapsamına giren *Obje Sanatı* ve *Kavramsal Sanat* çıkışlı işlerle ilgili bölümü aktarabiliriz:

"... Türk sanatının Batı'da 20. yüzyılın başından beri önemi giderek artan nesne-sanat, sanat-nesnesi, hazır-nesne (*ready-made*), vb. gibi kavramlarla, bu kavramların kaynaklık ettiği sanatsal üretim biçimlerini görmezlikten gelmesi beklenemezdi. Sanata Kübizm ile birlikte giren ve Dadacılık, Sürrealizm gibi akımlarda bir hayli yaygınlık kazanan nesne kullanımının sanatsal üretim içindeki yüzde payı pop-sanat ve yeni-dadacılıkla birlikte doruk noktasına tırmanmıştı. Sanatta yenilik kavramının Duchamp vb. gibi öncü sanatçıların yarattığı 'yenilikçi' imajı gereği daha çok bu tür nesne-sanat örneklerine yakıştırılması, sanatçıların, nesnenin alışılmışı aşan ifade biçimlerine gösterdikleri gerçek ve içten ilginin bu tırmanışta yadsınamayacak bir katkı payı vardır. Tuval ve heykel gibi geleneksel sanat biçimleri dışında üçüncü bir seçeneği oluşturan bu yeni türün ifade olanaklarının zorlanması sanat ortamı çok daha 'canlı ve yoğun' kılacağı kesindi.

Yeni Eğilimler sergisi böylesi bir karmaşa ve gereksinimler ortamında yenilik ve özgünlük peşindeki deneyci ve araştırmacı yaklaşımlara, yaratıcı bir kişilik arayışı içindeki genç sanatçılara kendilerini gösterme fırsatı sağlamak amacıyla oluşturuldu. Bu yüzden adına *Yeni Eğilimler* dendi.

Oysa *Yeni Eğilimler* sergileri öncesi 'elitist' tavrılı sanatçılar ödünsüzlüğünü şiddetle vurguladıkları bir anlayışla pop-sanat, kavramsal sanat, foto-gerçekçilik

vb. gibi Batı’da güncelleşen akımları olduğu gibi Türkiye’ye taşıyan ‘ilk’ler arasında yer alabilmek için, yalnızlık duygusuyla da çoğalan ‘narsisistik’ bir boyut içinde birbirleriyle yarışıyorlardı.”²⁵

Kemal İskender’in bu yazısında vurguladığı ve başka birçok eleştirmen ve sanat yazarının da katıldığı görüş *Yeni Eğilimler* sergilerinin başlangıçtan beri amaçladığı hedefe ulaştığı yönündedir. Gerçekten de, sanatımızı içine hapsediği tutukluktan kurtaran, günümüz sanatının çoğulcu yaklaşımını oluşturan, resim ve heykeli kendi sınırları içinde “yeni” olgusunun ne olduğu konusunda arayışlara yönelten, ancak belki de bunların hepsinden fazla Obje Sanatı türünde ve Kavramsal Sanat eğilimli işlere, o dönem için hiçbir kurumun sahip çıkmadığı ölçüde sahip çıkan *Yeni Eğilimler* sergileri amacına ulaşmıştır.

B. ETKİNLİKLERİN YAYGINLAŞMASI VE POST-KAVRAMSAL ETKİLER

Her alanda ve her toplumda “yeni” olguların yerleşmesi ve benimsenmesi bir zaman süreci gerektirir ki, doğal olarak bu kabullenme süresi; toplumların kültürel altyapısı, gelişmişlik düzeyi, tarihsel ve sosyolojik yapıları, ilgileri, dünya ile iletişim olanakları vb. etkenlerle ilişkili olarak

farklı zaman dilimlerine yayılır. Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat türlerinin Türkiye için “yeni” sanatsal olgular olduklarını düşünüyorsak –ki, 1960’lı ve 1970’li yıllar için kuşkusuz öyleydi– bunların en azından sanatla yakın ilişkide küçük bir çevre içinde benimsenmesi bile, bir zaman süreci gerektiriyordu. Bu bağlamda söz konusu türlerin Türkiye’de tanınma ve benimsenme sürecinin 1965’ten 1980’lere, geniş bir zaman dilimine yayıldığını söyleyebiliriz. Ancak, yine vurgulanması gereken, bu saptamanın öncelikle İstanbul’da küçük bir çevre için geçerli olduğudur. Ve yine vurgulanması gereken, bu benimsenme tavrının daha çok biçimsel/görüntüsel anlamda bir kabullenme olduğu, işlerin ardındaki düşünsel yapıların fazlaca algılanamadığı, bir anlamda okunamadığı ve dolayısıyla işle ilişkiye girilemediğidir. Bunda bazı sanatçıların obje kullanmakla çok riskli bir alanda hareket ettiklerinin farkında olmadan, düşünce iletimine aracı olan objeyi isabetli seçmemelerinin payı olduğu kadar, çok soyut düzlemlerde çalışmalarının, fazlaca içsel kavramlara rağbet etmelerinin de rolü olmuştur. Bunun tam karşıtı bir davranış ise, çok fazla elemanla, çok fazla şeyi bir anda

²⁵ Kemal İskender, “Yeni Eğilimler ve Yeni’nin Kimliği”, 6. *Yeni Eğilimler Sergi Kataloğu*, İstanbul, 1987.

söyleme tavrıdır ki, bu tavırda “iş” izleyiciye hiçbir okuma ve yorum payı bırakmadan her şeyi bütün açıklığıyla kendisi söylemekte, izleyiciye zihinsel bir süreç yaşama olanağı bırakmamaktadır. İşte bu nedenlerle, yani öncelikle izleyicinin bilgi birikimi yeterli olmadığından ya da izleyicinin bilgi birikimi ve altyapısı yeterli donanımda olsa bile, bu kez sanatçının ona ulaşamaması, düşünce iletiminde doğru araç ve yöntemi her zaman isabetli seçememesi gibi gerekçelerle Türkiye’de Obje Sanatı ve Kavramsal içerikli işlerin, yalnızca görüntüsel olarak hoşlanma dışında algılanıp/irdelenmesi, oldukça uzun bir sürecin geçmesini gerektirmiştir.

Ancak, 1980’lere geldiğimizde gerek etkinliklerin ve sanatçıların sayısında, gerekse izleyici sayısında, hatta bu tür işlere rağbet eden galerilerin sayısında bir artış olduğunu gözlemliyoruz. Yani, bir anlamda Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat paralelinde işlerin yine ağırlıklı İstanbul’da, çok kısıtlı sayılardaki etkinliklerle Ankara ve İzmir’de yaygınlaşmaya başladığını görüyoruz. Bu dönem 1980 sonrasına tarihlenir ve günümüze kadar gelir. 80’li yıllarda bu sanatların yaygınlaşmasında en fazla payı olan etkinlik, kuşkusuz 1984’ten itibaren aralıksız her yıl düzenlenen

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri ve onların devamı niteliğindeki A, B, C... sergileridir. Gelişim ve yaygınlaşmada payı olan diğer etkinlikler; 80’li yılların başından günümüze gerçekleştirilen kişisel, grup ve karma sergiler olarak belirlenebilir ve bu sıralamanın sonuna, ülkemiz sanatının organize bir etkinlikle dünya sanatı ile ilişkiye girdiği Uluslararası İstanbul Bienalleri yerleştirilebilir.

Bu süreçle ilgili olarak dikkate alınması gereken önemli bir konu, daha önce de belirttiğim gibi bizdeki bu yaygınlaşma sürecinin Batı’nın Post-Kavramsal süreciyle aynı yıllara denk düşmesidir. Bu olgudan, yaşandığı yıllarda hiçbir yayında söz edilmemesine ve olaya bu yönde bakıldığına dair bir işaret olmamasına rağmen, kuşkusuz az sayıda sanatçı ne yaptığının bilincindeydi ve bilincinde olmayanlar da büyük olasılıkla görüntü düzleminde de olsa evrensel platformdaki bu işleri izliyorlardı. Ayrıca Postmodernizm ya da Post-Kavramsal’ın sanatçıya sağladığı geniş ve özgür çalışma alanına bir sanatçının kendi başına ulaşması da pek zor değildi. Post-Modernizm’in ve onun içinde Post-Kavramsal’ın eklektik/çoğulcu yapısı, “yeni” kavramının belirsizleşmesi, hatta bu

anlamda bir arayışın gereksizliği olgusu, gelenekle bağlar kurulması, her elemanın, her türün, her düşününün birarada, iç içe kullanılabilmesi sanatçıya sonsuz olanaklar tanıdı. Ve yalnız bizde ya da Batı’da değil, dünyanın her yerinde birçok sanatçı, aynı anda benzer yapıtlar üretmeye başladı. Bu bakış açısıyla hareket ettiğimizde; ilgi alanı geniş, iletişimi ve iletişim olanakları güçlü, bilgi birikimi yeterli, yorum gücü yüksek her sanatçının evrensel çağdaş sanat ile aynı paralelde yol alması hiç de zor değildir ve bu birlikte hareket hiçbir zaman da “taklit” olarak adlandırılmamalıdır. Çünkü sanattaki bu serbestlik yalnız Batılı sanatçıya tanınmış bir ayrıcalık değil, birçok etmenin bileşimiyle çağın kendisinin, kendi dinamikleri sonucu ulaştığı bir noktadır. Bundan Doğulu-Batılı her sanatçının yararlanmaya hakkı vardır –çünkü ister istemez bu oluşumda bizzat kendisinin ya da kültürünün de payı vardır– ve ülkemiz sanatçılarının belki de ilk kez dünya sanatıyla ortak bir platformda buluşması bu dönemde mümkün olabilmiştir.

1- ÖNCÜ TÜRK SANATINDAN BİR KESİT SERGİLERİ

1984 yılında aralarında Füsun Onur’un ve Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinden Serhat Kiraz’ın

da bulunduğu bir grup sanatçı İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde bir sergi düzenlediler. Sergiye katılan diğer sanatçılar; Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Öner Gezgin, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormancı, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak’tı. Bu adlar dikkate alındığında, bu sanatçıların hangi nedenle bir araya gelip ortak bir sergi düzenledikleri anlaşılamıyordu. Adnan Çoker ise, sergi kataloğunda bu konuya açıklık getirmeye çalıştı:

26 Adnan Çoker, 1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi kataloğu (giriş yazısı), İstanbul, 1984.

“Açık söylemek gerekirse, böyle öncü nitelikli sergilere karşın, Türk sanatının durumu şudur: Bir açıdan galericiliğe, tablo tacirliğine, öteki açıdan sanat dergilerinin kapalı devre çalışmalarına ve eleştiriye bağlı olarak geliştirilmek istenen Türk sanatı (özellikle Türk resmi) için genelde çağdaşlık ve gerçek kalite dışlanarak ya da önemsenmeden ılımlı bir ortam yaratılmıştır. Yıpranmış değerler edebiyatının ağır bastığı illüstrasyonlar, yaratma gücünden yoksun olarak doğaya kurtarıcı gibi sarılma, biçim karmaşası, seçmesiz renklilik, zayıf desenler, naif memleket manzaraları, dekoratif heykeller, temeli sağlam olmayan yorumlar vb. gibi olumsuz çeşitlilikler bu ortamı beslemektedir.

Böyle bir ortamda sunulan bu sergi, gerçekten de çağdaşlık ve kaliteyi kendi özel eğilimleriyle yoğuran yaratıcıların ürünlerini kapsıyor. Dışavurumculuktan fantastiğe, yeni gerçeğe ve giderek Kavramsal Sanat’a ulaşan görüşler; tecimsel gerçekçiliği olan karma sergilerin olumsuz özelliklerine karşı çağdaş gerçekleri yüreklilikle savunan ileriye yönelik davranışlarıyla festivali bütünlüyorlar.”²⁶

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, daha başlangıçta 1984 yılından itibaren adı içindeki “öncü” kelimesinden dolayı eleştiriler aldı. Bu eleştiriler her sergi açılışında gündeme geldi ve bir zamanlar *Yeni Eğilimler* sergilerindeki “Yeni” sözcüğünün tartışıldığı gibi, bu kez de “Öncü” kavramı üzerinde duruldu. Ancak, bu gibi eleştirilerin ya da bu gibi kavramların tartışılmasının kuşkusuz yararı da oldu ve o güne dek fazlaca tartışılmayan ve aslında düşünsel açıdan büyük önemi olan bu kavramlar irdelenmeye başlandı. “Öncü” (avangart) başlığı öylesine iddialıydı ki, o dönem için sergiden çok bu başlık dikkatleri çekti. Ve genel kanı, “öncü”lüğün Türk sanatı gibi yalnızca bir ülke sanatı için söz konusu olamayacağı, bu kavramın evrensel bir içeriği olduğu yönündeydi.

2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi 1985 yılında yine ilki gibi Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, ancak bu kez Yıldız Üniversitesi’nde açıldı. Fuat Acaroğlu, Koray Ariş, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Canan Beykal, Ünal Cimit, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Paul Mc Millen, Füsün Onur, Zekai Ormancı, Kemal Önsoy, Sarkis, Yasemin

Şenel, Yusuf Taktak ve Gürel Yontan’ın işlerinden oluşan sergi, resim, heykel, seramik ve obje yerleştirme türü işlerden oluşan yapısıyla oldukça çeşitlilik gösteriyordu ve bu kez katalog giriş yazısını hazırlayan Tomur Atagök serginin neden “öncü” bir nitelik taşıdığını da açıklamaya çalışıyordu:

“Sanatı yenileyen ve güç kazandıran, böylelikle ona devamlılık sağlayan öncü atılımlardır. Ancak öncü sanat, yapıldığı tarihlerde çoğunluğa fazla bir şey ifade edememektedir. Bilimsel bulguların endüstriyel toplumlarca uygulamaya konarak anında benimsenmelerine karşı, sanatsal araştırmalar, toplumların değer yargılarını tehdit ettiğinden dirençle karşılanmakta ve dışlanmaktadır. Genel olarak halk sanatı dışında bir sanatı tanımamış olan toplumumuz için böyle bir tavır ise çok doğal bir sonuçtur.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi, sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını gidermek, toplumla çağdaş sanatçıyı bütünleştirmek olanağını sağlamak amacıyla düşünüldü ve gerçekleştirildi. Bir yaratıcı, gözlemci, düşünür, yorumcu hatta yönlendirici olan sanatçının özgün yaratıcılığını topluma sunarak, toplumun alışlagelmiş düşün ve beğeni sistemlerinin yenileşmesine katkıda bulunmak, sanat aracılığıyla toplumsal bir görev olarak önem kazanmaktadır... *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi, çağdaş gerçekleri yansıtan tavrıyla, İstanbul Festivali’nin Uluslararası etkinlikleri ile bütünlük sağlayabilecek bir nitelik göstermektedir. Sergiye özel çağrı ile katılan sanatçılar, çağdaş gereç ve uygulamalarla, boyadan, heykele, mekâna uzanan düzenlemeleri

gerçekleştirirlerken, ‘çağdaş düşünce ve mantıkların biçimlediği’ anlatımlarda birleşmektedirler.”²⁷

Sergideki işlerin birçoğu evrensel çağdaş sanat paralelinde görülebilecek yapıtlar olmasına rağmen, bunların sergi başlığından dolayı “öncü” olduğunu iddia etmek bu kez daha büyük tepkilerle neden oldu ki, özellikle Beral Madra bu iddiaya tepki gösterenlerin başında geliyordu:

“Yıldız Üniversitesi’ndeki *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi de uluslararası ölçütlere koşut özellikler taşımaktadır... Ancak özellikle bu serginin başlığında kullanılan ‘öncü’ sözcüğü düşündürücüdür. Öncü sözcüğü, Fransızca *avantgarde* sözcüğünden yerleşiyor dilimize, bu da bilindiği gibi, görülmemiş bir şeyi yaratma ya da özgün bir sanat olayının oluşumunda başı çekme anlamına geliyor ve II. Dünya Savaşı sonrasında 1960’a değin gelişen sanat akımlarına ve sanatçılara özgü bir terim oluyor.

1979’dan bu yana uluslararası ortamda gelişen bu akımların ortaya koyduğu ve bir yerde tamamlamamış sanatlar sorunları ve çözümleme, günümüz teknoloji, ekonomik ve sosyal koşullarında yeniden yorumlar getirme anlamına gelen akıma da *Trans-avantgarde* ya da *Post-avantgarde* (öncü sonrası) deniliyor. Sanırım bu sergiyi düzenleyenlerin gözünden kaçmış bir terim bu... Bu sergiye, ‘Güncel Türk Sanatından Bir Kesit’ adı verilseydi, kitleye yönelik bu olay kitle tarafından daha doğru değerlendirilebilirdi.”²⁸

²⁷ Tomur Atagök, “Giriş Yazısı”, 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1985.

²⁸ Beral Madra, “13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Genel Bakış”, *Sanat Çevresi* 81, Temmuz 1985, s. 9.

Aynı sergiyle ilişkili olarak bir yazı yazan Can Külahlıoğlu ise serginin adı kadar, içindeki yapıtlara da büyük saldırıda bulunuyordu:

“*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* adlı sergi değil bir festivale, sıradan bir organizasyona bile yakışmayacak nitelikler taşıyordu. Öncelikle sergilenen yapıtların, hangi kıstaslara göre seçildiği, karanlıkta kalan nokta oldu. Eğer bu sanatçılar ‘Türk Resim Sanatının Öncüleri’ olma gibi bir nitelik taşıyorsa, açık söylemek gerek, oldukça mütevazı davranıyorlar. ‘Öncü olma’ niteliklerini yapıtlarına yansıtmıyorlar.

Öncü sözcüğünün büyük sorumluluğu ve yükü içeren yüklemine ne yazık ki sergilenen hiçbir yapıt taşımıyor. Canan Beykal’ın *Osman Hamdi Beşlemesi* dışında, teorik açıdan deneysel olarak nitelenebilecek bir yapıta rastlanmıyor.”

Yazının diğer bölümleri konumuz dışında kalan resimlerin eleştirisini içeriyor ki, burada yalnızca Sarkis’le ilgili bölümü aktarabilirim:

“Sergide hakkı yenmeyecek bazı çalışmalar var ki, bunlar tam anlamıyla öncülük (!) yapıyorlar. Sarkis’in briket konstrüksiyon çalışmaları ve Yusuf Taktak’ın ‘Çadırılı, bisikletli’ çeşitlemesi. Sarkis, bildiğimiz kırmızı briketleri, yaklaşık iki metre karelik alanı çevreleyecek biçimde üst üste dizmiş, böylece briketle kapalı bir mekân oluşturmuş sergi salonunun ortasında. Bu yapının bir yüzü diğerlerine göre biraz daha yüksek tutulmuş ve briket yapı baştan

29 Can Külahlıoğlu, “13. İstanbul Festivalinde Sergi Festivali”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 57, Ağustos 1985, s. 50.

aşağı teyp bandı ile sarılıp, sarmalanmış. Yapının üzerinde küçük bir kâğıtta, sanatçının adı ve briket yapıyı kuşatan bantta ‘Bach’ müziğinin kayıtlı olduğu yazılmış. Son derece kaba, duygusuz, sanata özgü her türlü incelik ve güzellikten yoksun bu kütle ile karşılaşınca

ister istemez irkiliyorsunuz, üstelik bantta ‘Bach’ müziğinin kayıtlı olması da yatıştırmıyor bu duyguyu. Eğer bu yapının oluşması ‘kavramsal yaklaşım’ın bir sonucu ise, sanatçının güzel ile çirkinini birbirinden ayıramayacak denli ‘kavram karmaşası’ içinde olduğuna kuşku yok.”²⁹

Can Külahlıoğlu’nun Sarkis’in işiyle ilgili yazısı, işin biçimsel tarifi dışında hiçbir açıklamaya yer vermemesiyle, onun söz konusu işin düşünsel yapısını okuyamadığını ve Sarkis’in önceki işlerini de tanımadığını açıklar nitelikte. Ayrıca işi hiç de “güzel” bulmaması, hatta kaba ve duygusuz olduğunu söylemesi, kullanılan malzemenin bildiğimiz briket olduğundan yakınlığı, onun Obje Sanatının başlıca elemanını durumundaki *ready-made*’i tanımadığını ve gerek Obje Sanatı’nın gerekse Kavramsal Sanat’ın amaçlarının hiçbir zaman “güzellik” yaratmak olmadığını, “duygudan” önce “düşünceye” dayandığını bilmediğini kanıtlar ki, bu tür konu ile ilgili bilgi birikimine dayalı olmayan yazıların, zaten yeterince aydınlatılmamış izleyici kitlesini yanlış yönde etkilediği de açıktır.

2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisinde yer alan ve konumuz gereği söz edilmesi gereken işler arasında (Can Külahlıoğlu’nun da söylediği gibi) Canan Beykal’ın *8 Parçalık Bir Bütün* adlı işi vardır ki, bu iş kimliklerin kodlamalarla anlamlandırılmasına dayalıdır. Osman Hamdi’nin müzedeki resimlerine verilen sıra numaraları o resmin kimliği durumuna dönüşmüştü ki, Canan Beykal’ın da resimlerin ön yüzünü değil, bu kimlik belirten etiketlerin yapıştırıldığı arka yüzleri fotoğraflaması, üzerinde durduğu bu kimlik sorununu yansıtıyordu. Ayşe Erkmen *Evvelzamanşuan* adlı içinde granit bir taşın iki yüzeyine aynı granit taşın fotoğraflarını monte etmişti ve gerçeğe/görüntü karşıtlığını vurguluyordu. Gülsün Karamustafa *Çifte Evliyalar ve de Yavru Ceylan* adlı tekstil kolajında, o dönemler bizim kültürümüzle hiçbir ilgisi olmadığı halde piyasada çokça satılan, üzerine İsa resmi ve Hristiyan ikonografisinden alıntı kuzu resimleri basılı duvar halılarından bir kolaj oluşturarak, kültürümüzdeki kitsch olgusuna değiniyordu. Gürel Yontan ise, *Yeni Eğilimler* sergilerinde kullandığı bir motifi, yani hiçbir mekâna ait olmayan bir duvar üzerindeki pencere boşluğunu, bu kez Yıldız Üniversitesi bahçesine açıkta yer

alan bir duvar ve içinden geçilebilir bir kapı şeklinde yerleştiriyordu.

3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi (1986) İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'nde açıldığında yine resim ve obje yerleştirme türü işlerden oluşan karma bir görüntüdeydi. Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormanlı, Yusuf Taktak ve Nil Yalter'in yapıtlarından oluşan sergi, yine içindeki "öncü" kelimesinden dolayı Beral Madra'nın öncekiyle benzer bir yazıyı yazmasına neden oldu:

"13. İstanbul Festivali için yazdığım bir değerlendirme yazısında, bu serginin başlığındaki 'öncü' sözcüğünün yanlış kullanıldığına ve özellikle İngilizce'sinde bir abartmanın söz konusu olduğuna değinmiş ve eğer bu sergi, uluslararası ortamdaki akımlara ve eğilimlere koşut örnekler sunuyorsa ki örnekler koşut ve benzerdir, uluslararası terimlere kulak vermenin ve dahası sadık kalmanın yerinde olacağını belirtmiştim. Bu tür sergilerin temelinde bir düşünsel alt yapı ve buna bağlı olarak içeriği vurgulayan bir ad yer almaktadır. Günümüzdeki sanatçıların bir bölümü, daha doğrusu geçmiş öncü akımları ve daha önce yapıldığı herkesçe bilinen şeyleri yeniden yorumlayanlar 'Trans-avanguardia' olarak adlandırılmışlardır. Bu terimi,

Achille Bonito Oliva, 1980'de kullanmıştır. Kaldı ki, Türkiye'de şu sıralarda, özgün bir sanat olayında başı çekme (öncülük) gibi bir sanat ortamı değil, deneyselliğe, yeniden yorumlamaya, yalnız ülkemizdeki sanat ortamı için atak, çarpıcı ve şaşırtıcı olan eğilimlere dayanan bir ortam izlenmektedir orta ve genç kuşak içinde. Bu serginin, güncelliğine, deneyselliğine, çarpıcı olma çabalarına diyeceğimiz yok, ama öncülüğünün somut bir biçimde kanıtlanmasını bekliyoruz."³⁰

³⁰ Beral Madra, "Festival Sergilerine Bir Bakış", *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 67, Haziran 1986, s. 98.

Üçüncü sergideki işler arasında Canan Beykal'ın *Avant garde* adlı işi, tüm bu tartışmalara cevap verir gibi "Öncü" sözcüğünün dört dildeki yazılışlarını ve sözcüksel karşılıklarını fotoğraf yoluyla yansıtıyordu. Aynı sergide Ayşe Erkmen, sergi mekânının duvarına serginin açık olduğu günleri gösteren bir takvim yapmış ve bunun önüne, zemine, daha sonra bir yere asarak kul-lanmak üzere, köşelerinde delikler açılmış, yirmi adet beyaz kâğıdı üzerinde yürünecek biçimde art arda yerleştirmişti. Kâğıtların dış kenarına serptiği parlak renkli toz boyalar, izleyicinin bu boyalara basarak kâğıtlar üzerinde istediği gibi yürümesi sonucu kâğıtlar üzerinde çeşitli renkte ayak izleri bırakıyordu ve izleyicinin katılımıyla iş oluşabiliyordu. Serhat Kiraz'ın işinde; duvarda Leonardo'nun insan üzerine

yaptığı bir araştırmanın çizimi, zeminde ise Galileo’nin engizisyon mahkemelerinde yargılanması sırasındaki tutanaklar yer alıyordu. İki işin bir araya getirilmesinin nedeni: bilim adına çalışan iki kişinin engizisyon mahkemeleri tarafından yargılanması olaylarını yansıtmaktı. Leonardo otopsi yapar gibi insan vücudunu kestiği için, Galileo ise dünya dönüyor dediği için yargılanmışlardı ve Serhat Kiraz’ın vurgulamak istediği düşünce “bilimde açıklık” ilkesiydi.

4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi (1987) yine Atatürk Kültür Merkezi’nde, Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Kemal Önsoy İsmail Saray, Yusuf Taktak ve yurtdışından Adem Yılmaz’ın katılımıyla açıldı. Serginin açılmasıyla birlikte başlayan eleştirilere karşılık Adnan Çoker’in “Bu serginin aleyhine olanlar köhnemiş geleneklerin savunucularıdır” sözleri ve bu işlerin yerleşik düzenin beğenileri olmadığını vurgulaması, açıkça ve yerinde bir görüşle bu sergileri desteklediğini de gösteriyordu.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, ancak dördüncüsüne ulaştığında, basında çıkan eleştirilerin artık yalnızca serginin adına takılmadan, işlere yönelindiklerini ve okuyucu/izleyici kitlesini aydınlatıcı türde yazılar yazıldığını göz-lüyoruz. Emin Çetin Girgin bir yazısında öncü terimine karşı çıkıp, sanatçıları yeterince politik bulmasa da ³¹ bir başka yazısında biraz öncekiyle çelişir biçimde açıklamalar yapmış ve hatta belki de ilk kez *Öncü Türk Sanatı* sergilerini işler ve ardındaki düşünceler bağlamında okuyucuya tanııtma girişimini başlatmıştı. ³² Böylece, zamanla bir ölçüde “öncü” tartışmaları duruldu ki, bunda yapılan sergilerde resim ve heykel dışında kalan işlerin nitelik ve nicelik olarak çoğalmasının da payı oldu. Sergide obje ve mekân düzenleme türünde gerçekten diğerlerine kıyasla öne çıkan işler vardı ve en azından izleyicilerin ilgisi resimlerden çok bu işlere yönelmeye başlamıştı. Bunların arasında politik tavrıyla Girgin’in de övgüyle söz ettiği Bedri Baykam’ın Türkiye için o yıllarda da çok güncel olan bir olayı yansıtan *Demokrasi Kutusu*, ya da –İstanbul’lu izleyicinin yeni yeni tanımaya

³¹ Emin Çetin Girgin, “Serginin Öncelikle Adı Yanlıştır”, *Sanat Olayı*, sayı: 63, Ağustos 1987, s. 61.

³² Emin Çetin Girgin, “*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*”, *Cumhuriyet*, Temmuz 1987.

başladığı– Erdağ Aksel’in “bürokrasi” temasını da içeren ve içinde gerçek bir daktilo kullandığı daktilo ve kravat görüntüsündeki heykel/objeleri sayılabilir. Söz edilmesi gereken diğer işler arasında; Canan Beykal’ın kendi anılarıyla ilişkisi nedeniyle seçtiği bir hazır yapım olan 1924 tarihli İngiltere’de yapılmış bir fotokopi makinesi (*Duplicator*), Ayşe Erkmen’in sokakta atılmış halde bularak galeri mekânına taşıdığı tuğlalar ve floresan lambası –ki yanıp, sönmeleriyle eski ve bozuk olduğunu da yansıtır–, son olarak Füsun Onur’un aslında bütün işlerine temel aldığı im ve imge kavramlarını sorgulayan *İmin İmi* adlı işi örnek verilebilir. Gülsün Karamustafa ise, bir kaide üzerine koyarak yükselttiği, anıt değerine ulaştırdığı, bir dönemler birçok evde karşılaştığımız bir kadın elinden oluşan vazo içine koyduğu plastik çiçeklerini (yine kitsch olgusunu simgeleyen) üzerinden tül bir örtü/cibinlik geçirerek korunması gerekli bir nesneymiş gibi sergiler.

Bu sergiyle ilgili olarak değinilmesinde yarar bulduğum bir eleştiri ise Beral Madra’ya ait. Daha önce sözünü ettiğim gibi ancak dördüncü sergiyle bakışlar doğrudan işlere çevrilebilmişti ve bunun sonucunda sergideki işler kadar, çağdaş sanatın

kavramları da tartışılmaya başlandı. Bu sergiler izleri günümüze dek süren çok olumlu ve yararlı tartışmaları başlattı. Bugün sanat ortamımızda eleştiri alanında bir kıpırdanış sezebiliyorsak, ya da evrensel sanatın tüm olguları bugün Türkiye’de de tartışılabilirse, bunda bu sergilerin yarattığı tepkinin veya sergilerde yer alan alışılmadık işlerin de payı fazladır. Sonuçta izleyici, okuyucu kitlesine yararı olan bu tartışmalara Beral Madra’nın yazısını³³ ve Füsun Onur’un yanıtını³⁴ örnek verebilirim.

³³ Beral Madra, “Bir Serginin Ardından Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 81, Ağustos 1987, s. 56-58.

³⁴ Füsun Onur, “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 82, Eylül 1987, s. 43-45.

2. ve son *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi bir iki farkla hemen hemen aynı isimlerden oluşarak 1988 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü’nde açıldı. Sergi gazeteler ve dergilere geniş eleştiri yazılarıyla yansıdı. Ancak bu yazılara eleştiri demekten çok, izleyiciye sergide yer alan sanatçıları kendi ağızlarından sözlerle tanıtmak amacı taşıyan yazılar, söyleşiler demek daha doğru olur. Örneğin *Gösteri* dergisinde çıkan bir söyleşi sanatçılara en geniş boyutlarıyla kendilerini, sanat görüşlerini

anlatma fırsatı veriyordu ki, bu tür yazılar da en az eleştiriler kadar aydınlatıcı olabiliyordu.³⁵

İkinci sergideki işlere geçtiğimizde Cengiz Çekil'in daha önce de ele aldığı bir konuyu şu sözlerle açıklayarak verdiğini görüyoruz: "Ölüm ihraç edilebilir; ancak en gelişmiş düşünce ve araçlarla da olsa, ölüm herkese dairedir. Hayat savunulabilir; taşla, tahtayla, briketle, naylonla, beyinle, bedenle ve elle. Hayat kurulabilir; yerlere, yerlerde ve yerleşerek. Çünkü ölüm kadar hayat da herkese dairedir."³⁶ Bu iş temelde, yaşamsal nesnelerle ölümü anımsatan mezar anıtı gibi görüntüler oluşturur, yaşam/ölüm karşıtlığını iç içe verir. Canan Beykal'ın sosyal ve toplumsal içerikli, Türkiye'deki çocuk ölümlerini hastanelerden toplanmış steril su içindeki ölü çocukların

giysileri aracılığıyla, bunları galeri mekânına taşıyıp, sergileyerek topluma iletmediği işi kanımca bu serginin başyapıtı durumundaydı. Farklı tarihlerde, çoğu bir yaşının altında ölen bu çocuklarla ilgili olarak hastanelerde tutulan kayıtlar da torba içindeki çocuk giysileri ile birlikte duvarlarda

sergileniyordu. Bu açıdan, yani araştırmaya, dokümantasyona dayalı işleriyle grup içinde Kavramsal Sanat'a en yakın işleri üreten de Canan Beykal'dır. Ayşe Erkmen ise *Karşılaştırmalar* adlı düzenlemesinde Hareket Köşkü'nün merdivenlerini aşağıdan yukarıya, sonra yukarıdan aşağıya birbirini izleyen sayılarla numaralar; öyle ki, bu merdivenlerin herhangi bir basamağında duran izleyici hem 5 numaralı, hem de 20 numaralı basamaktadır. Yine ancak izleyici ile anlam kazanabilecek bu işte, sayıların belirsizliği simgelenirken, zamanın, durumun neresinde olduğumuz da sorgulanır. İsmail Saray *Yakası Bırakılmayan Topraklar* adlı işinde politik yaklaşımıyla, görüntüsel bir hava saldırısı oluşturur. Aynı politik ve siyasi yaklaşımı farklı bir anlatımla Serhat Kiraz'da da izleriz, ki burada gazete yığınları bilgi birikimini simgelerken, bu yığınların bir işkence aletiyle sıkıştırılmış olarak sergilenmesi "bilginin aktarılmasını engelleme" olayını simgeler. Bir anlamda ülkemizdeki kitap yakma olaylarını gündeme getiren, bilginin bastırılmayacağını, engellenemeyeceğini vurgulayan bir iş olarak, serginin yine sosyal/toplumsal içerikli diğer işleri arasında yer alır.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri beşinci düzenlemeden sonra, bir daha aynı adla

³⁵ Esin Dalay, "3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sonrasında Öncülerle Söyleşi", *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 92, Temmuz 1988, s. 60-65.

³⁶ Lale Filoğlu, "Hareket Köşkünde Öncü Sanat", *Cumhuriyet*, 7 Haziran 1988.



düzenlenmedi. Bu sergiler içinde başından beri yer alan Serhat Kiraz, Füsün Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Osman Dinç bu sergiler sonrası, kendilerini resim ve heykel türünde çalışan diğer sanatçılardan tümüyle ayırarak, birlikteliklerinin daha anlam kazandığı farklı adlar altında (A, B, C... gibi) sergiler düzenlediler. Kuşkusuz böyle bir ayrıma gitmelerinin tek nedeni, ortak bir dilde, ortak söylem biçimlerinde çalışıyor olmalarıydı ve bu tarihten sonra düzenledikleri sergiler de daha tutarlı, amaçları belirlenmiş sergiler olmaya başladı.

2- A, B, C, D SERGİLERİ

Başlangıçta *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerine katılan sanatçılardan bir grup, 1989 yılından sonra resim ve heykel türlerinde yapıtlar üreten diğer sanatçılardan ayrılarak sergiler düzenlemeye devam ettiler. Bu sergiler, katılan sanatçı sayısı ile ilişkili olarak *10 Sanatçı 10 İş: A*, *8 Sanatçı 8 İş: B*, *10 Sanatçı 10 İş: C* gibi adlar aldı. Bu sergilerin öncekilerden farkı ise, grubun yalnızca Obje Sanatı türünde ya da zaman zaman Kavramsal Sanat etkili işler üreten sanatçılardan oluşmasıydı. Ancak kesin olan bir şey, grubun sergilerinde resim ve heykele yer vermediğiydi. *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisi 1989 yılında İstanbul

Atatürk Kültür Merkezi galerisinde düzenlendi. Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray'ın katıldığı bu sergi sırasında, içlerinden bazılarının Semih Kaplıanoğlu ile yaptıkları bir söyleşide, sanatçıların formasyonu ve hepsi resim ve heykel formasyonlu oldukları halde neden resim ve heykel dışında işler ürettikleri konusu da tartışıldı. Bu durumu Canan Beykal “resim ve heykelde geleneğin yadsınması sonucu sanatlar arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla oluşan bir buluşma” olarak nitelerken, yadsıma anlamında resimde çifte bir olay yaşandığına değindi: “Ressam görsel bir olayı yine irreel bir düzlemde, realiteye dönüştürme olayını yaşadı. Sanattaki felsefi mesele bunun üzerine baz edildi. Ve birdenbire yirminci yüzyıla girildiğinde bu olayı değiştirmek gündeme geldi. Realite-irrealite arasındaki bu garip gidiş-gelişle, ressamın yüklenen retinal olay tümüyle yadsınmaya başladı, işin temeli bu. Heykel bu meseleyle hiç karşılaşmadı... Ama ressamın üzerine verilmiş işlev çok farklı bir boyut getirdi.” Ayşe Erkmen ise, heykel formasyonlu kişilerin geleneksel heykeli yadsımlarının nedenini: “Yapılan heykelin bitmişliği, kendi içinde konuşması, dışarıyla konuşmaması

37 Semih Kaplanoğlu, “Yeni Bir Sanatsal Kavrayışa Doğru” (Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Canan Beykal, Füsün Onur’la söyleşi), *Sanat Dünyamız*, sayı: 39, Yaz 89, s. 26-27.

ve bir büyük ‘biblo’ oluşunu yadsımak” sözleriyle açıkladı.³⁷ Bu örnekte olduğu gibi, bu sanatçıların resim ve heykel türünde çalışan sanatçılardan ayrılarak sergiler düzenlemeye başlamaları sonucu, yaptıkları

işler üzerinde daha kesin ve açık tartışmalara girdiklerini izliyoruz ki, bunun sanat ortamına da yansımaları olmuştur.

Semih Kaplanoğlu’nun bir başka yazısında “Her şeyin sonsuz bir yataylıkta ve vurdumduymaz bir sessizlikte yaşandığı bu topraklarda süregiden hayata ait billurlaşmış kaygılara sahip ve ‘gerçek’e dair bilinçli tavırları olan ‘dikine’ insanlar ve ‘dikine’ işler” olarak nitelediği sanatçılara ve işlerine bakarsak, her biri farklı ve özgün içeriklerde söylem türleri ile karşılaşırız. A, B, C sergileri olarak sürece bu etkinliklerde, kanımca en belirgin özellik, sanatçıların ilgi alanlarının çeşitliliği, dolayısıyla ortaya çıkan işlerin de dil ve içerik bağlamında birbirinden ayrılan, sonuçta sergiler kapsamında bir çokseslilik oluşturan yapısıdır ki, bunun yansımalarını daha ilk sergiden izleyebiliriz. Sergi salonundaki dikdörtgen kolonu, yakılmış tahtalar ve kolon çevresini su ile

kaplayıp AKM’nin yaşadığı yangın olayını gündeme getiren Cengiz Çekil, *Satılmış Topraklar* adlı işinde Otoriteyi vurgulayan İsmail Saray, *Dün Bugün Yok Oldu-Bugün de Yarın* adlı işinde özellikle gazete yoluyla aldığımız bilgilerin hep bir gün öncesinin bilgileri olduğunu ancak günümüzü bir gün öncesinin olgularıyla yaşadığımızı işleyen Serhat Kiraz, “Bürokrasi” temasıyla Ahmet Öktem, sergi salonunun havalandırma menfezlerini tekrarlayarak işini oluşturan Ayşe Erkmen, metrekare olarak belirlediği bir alanda gerilim ve yerçekimini vurgulayan Ergül Özkutan, resim ve heykelin yaratı süreçlerini aktaran Füsün Onur, şafaktan önce doğaya götürülmüş yapay ışığın doğada oluşturduğu başkalaşımı fotoğrafla sunan Osman Dinç, aynı yüzyılda farklı ülkelerde yaşamış sanatçılara ait malzemeleri içerdiği iddia edilen, kilitli bavulla Alpaslan Baloğlu ve “yok etme” kavramı üzerine kurulu işiyle Canan Beykal, sözü edilen bu çoksesliliği daha ilk sergide ortaya koyarlar.

8 *Sanatçı 8 İş: B* sergisi yine Atatürk Kültür Merkezi galerisinde ve bu kez Canan Beykal, Selim Birsal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur ve İsmail Saray’ın katılımıyla gerçekleşti ki, her sergide,

katılan sanatçılar bağlamında bir değişiklikten söz edebiliriz.

Bu sergiyi ve sanatçıları katalog yazısında şöyle irdeliyor Semih Kaplanoğlu:

“Yapıtlarını kavramsal bir süreç olarak ele alan ve bu sürece tek tek katılarak, kendi birikimleri, dünya görüşleri, sanat problematikleri doğrultusunda farklı ama neredeyse eşit acillikte varolmayı seçen 8 sanatçının ortak sergisi *B*. Onları bir araya getiren ortak payda, birbirlerini ‘seçmelerinde’ ve benzer bir kaderi paylaşmalarında yatıyor.

Sorumlulukları, yapıtlarını tasarlamaya başladıkları andan itibaren oluşur. Ve bu süreç, işlerinin odağını ve yaşamla olan bağlarını belirler. Bu tavır sanatın irdelenmesi noktasında toplumu da irdelemeye yönelik bir güç taşır, barındırır. Hayattan alınan, hayata aktif bir güç olarak geri verilir. Bu yüzden hemen her iş, varolduktan önceki durumu işaret ederken, varolduktan sonraki devamlılığı da sorgular.

İşleri estetik bir hazdan öte, izleyene düşünsel bir kontak noktası, gerçeğe bir davetiye niteliği taşır. Düşünsel bir sıçratmayla yeryüzü, nesneler, mekân, tarih gibi olguları barındıran ve ancak zihin yoluyla görülebilen/okunabilen eklemler ve göndermelerle dolu işler üretir *B* sanatçıları. Hemen her iş, sanatçının işe başladığı yerle/anla (zihin), işi sergilediği yer/an arasında soyut ama izlenebilir bir akıl yürütmenin yayılışına tanıklık eder. Bu yüzden her durum, her nesne, her karşılaşma ve tarih, başvurulabilecek bir malzeme, düşüncenin yapılanacağı bir zemindir. Bu zeminde kotarılsa dünyevi doluluktan koparılmış bir boşluk, hakikate kazandırılmış yapıtlardır.

İlk bakışta, sıkı, albenisiz, kendini hemen ele vermeyen, hatta ‘ayartmayan’ bu işlerin sırrı aslında gündelik hayatın kendi dinamikleri içinde gizlidir.

Yıllardır bu izleği sürerek, ilkelerinden, sorumluluklarından, dillerinden ne pahasına olursa olsun ödün vermeden, düşünsel kaygılarını sanatsal kaygılarıyla eş tutan *B* sanatçıları, bir yandan da her ürettikleri işle kendilerine açtıkları alanı dışarıdan deforme etme girişimlerine de cevap vermekteler. Vasat, popülist düzenlemelerden ayrıldıkları noktalar gözle görülür bir şekilde lehlerine dönmekte.

Çünkü onların işleri, hikaye etmediği için arıdır. Tarihi betimlemediği için tehlikelidir. Zamana eklemlendiği için geçicidir, mekânı dönüştürdüğü için üç boyutludur. Dışarıya baktırdığı için hakikidir. Müdahale ettiği için acildir.

Öncü Türk Sanatı sergilerinden süzüle süzüle, kendi çizgilerini, tümel çevrçevelerini, ayrımlarını cesaretle koyan, inatla çabalarını sürdüren *B* sanatçıları en başta kısır düşünce, ucuz popülerlik karşıtı tavırlarından dolayı da dikkatle izlemek gerekiyor.”³⁸

Canan Beykal’ın totoloji türü bir sıralamayla oluşturduğu *Herşey-Hiçbirşey-Birşey* adlı enstalasyonu, Ayşe Erkmen’in demirin fiziksel gücü ile ışığın görünmez enerjisini çarpıştırdığı *Aslında Aynı* adlı işi, Serhat Kiraz’ın sanatın oluşumu üzerine bir analize giriştiği *İkilem*’i, Selim Birsell’in biçimsel olarak

³⁸ Semih Kaplanoğlu, *8 Sanatçı 8 İş: B Sergi Kataloğu* (Giriş Yazısı), İstanbul, 1990.



39 Beral Madra, 10 Sanatçı
10 İş: C Sergi Kataloğu
(Giriş Yazısı), İstanbul,
1992.

Sarkis'in *Karartmalar*'ını anımsatan *Yerini Aç* adlı duvar yerleştirmesi, Füsun Onur'un *Görünenler Görünmeyen-*

Tanıdık Tanımadıklarımız başlıklı işinde yarattığı obje mi, heykel mi çelişkisi, üç boyutluluğun değişkenliği, İsmail Saray'ın toplumsal ve siyasal olgulara keskin bir tavırla dikkat çeken düzenlemesi, Osman Dinç'in çok yalın ancak o denli etkisi güçlü *İlaman Dağı Destanı* ve son olarak Cengiz Çekil'in ölüm/yaşam birlikteliğini ve karışıklığı işlediği *Fani Bir Anıt* adlı enstalasyonu B sergisini oluşturan işlerdi.

10 Sanatçı 10 İş: C sergisi 1992 yılında, B Sergisi'ndeki sanatçılara yurtdışından Adem Yılmaz ve Knut Bayer'in katılımıyla Atatürk Kültür Merkezi galerisinde açıldı. Bu yıllarda dikkati çeken bir olgu *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerinden sonra, özellikle grubun adında yapılan değişikliklerle sert eleştirilerin durulması, hatta eleştirileri yapanların başında gelen Beral Madra'nın bu son iki sergide, sergilerin yapımcılığını üstlenmesiydi. Sergi ile ilgili genel değerlendirmesinde ise 10 sanatçı 10 İş: C sergisi sanatçıları, dünyadaki kolektif bilince ve kolektif yadsıma katılıyorlar. Ürettikleri yapıtlar,

kendileri, çevreleri, dünya hakkında sordukları sorular üstüne kuruluyor. Başka sanatçıların sordukları soruları ve yapıtlarıyla verdikleri yanıtları inceliyorlar; sorulara dayalı yadsıma ağının içindeki yerlerini buluyorlar ve bu yerin kendilerine sağlayabileceği açılımları kullanıyorlar"³⁹ sözleriyle sergiyi oluşturan sanatçıları evrensel sanat içerisinde diğerleriyle aynı ilgileri paylaşan bir çizgiye yerleştirir.

Sergideki işinde Canan Beykal savaşta korunması gerekli yerlerin işaretlenmesi gibi, kültürel kimliğin ve tarihsel değerlerin de korunması gerekliliği üstünde durur; Ayşe Erkmen yaşantı çeşitliliklerini zemin ve tavan döşeme birimleri aracılığıyla yansıtır. Selim Birsell'in yoğunlaştığı konu açık bir dille savaştır ve işinde oyuncak bir tank kullanarak savaşın bir oyun olup olmadığını tartışır. Füsun Onur en sıradan sandalyeleri beyaz tüllerle sarıp renkli ışıklar altında sergilerken onları bir fetiş, bir sanat nesnesi durumuna yükseltir. Cengiz Çekil'in *Z Sunağı*, İsmail Saray'ın *Kesilen Diller* başlığının da yansıttığı gibi kendi toplumuna sınır ötesinden gönderdiği mesaj, Adem Yılmaz'ın son yıllarda gerçekleştirdiği birçok işin sentezi durumunda olan ve dünya sanatına global bir

bakışla yaklaştığı yerleştirmesi bu son serginin işleri arasında sıralanabilir.

3- ULUSLARARASI BİENALLER

Ülke sanatlarının uluslararası alanla ilişkisinde önemli rolü olan bienal türü etkinlikler, bizde ilk kez 1986 yılında Kültür Bakanlığı'nın Ankara'da düzenlediği Uluslararası Asya-Avrupa Bienali ile başladı. O dönem için, başlangıçta heyecan yaratan ve geniş katılımı ilgi çeken bienal, açılış sonrası yapılan eleştirilerde birçok suçlama ile karşılaştıysa da, bu olay hemen ardından 1987 yılında İstanbul'da yeni bir bienalin başlatılmasına neden oldu. Günümüzde her ikisi de üçüncü etkinliğini gerçekleştiren bu bienallere konumuzla ilişkili olarak baktığımızda, İstanbul Bienallerini günümüz dünya sanatını daha nitelikli ve son eğilimleri yansıtan işleri içermesi açısından amacına ulaşmış olarak niteleyebiliriz. Asya ülkelerini de içermesi sonucu bir anlamda karşılaştırma yönünden ilginç sonuçlar doğururken, bir yandan da Batı-Doğu sanatları çelişkisini ve çağdaş dünya sanatında söz sahibi olmayan Asya ülkeleri sanatlarının düzey farklılıklarını sergiledi.

Uluslararası Asya-Avrupa Bienalleri'nden ilki, dönemin Cumhurbaşkanı tarafından bazı

resimlerin müstehcen olduğu gerekçesiyle sergiden çıkarılması gibi, yaşanan olaylar nedeniyle büyük tepki aldı. Haklı tepkilere neden olan bu olay dışında Asya ve Avrupa ülkelerinden geniş katılım olmuştu; ancak daha önce de söz edildiği gibi ülke sanatları arasındaki düzey ve nitelik farklılıkları, bazı Asya ülkelerinin geleneksel sanatları ya da el sanatları ile sergiye katılmaları, bienalin yapılış nedenini de amacından uzaklaştırıyordu. Sergiyi konumuzla ilişkili olarak değerlendirdiğimizde gözlenen diğer bir olgu ise, hemen bütün ülkelerin resim ve heykel türü işlerle bienale katılmalarıydı ki, tüm Batı'da Obje Sanatı'nın hatta Post-Kavramsal işlerin ağırlıklı olduğu bir dönemde, sergide bu türden hemen hiç iş bulunmaması sergileri hazırlayan sergi yapımcılarının da yanlış bir yöntemle belirlendiğini gösteriyordu. Daha çok ülkelerin Kültür Bakanlıkları ile kurulan ilişkilerde, hiçbir amaç ya da konu saptaması yapılmadığından ve ülkemiz sanatı karşı tarafa tanıtılamadığından ülke sanatları varolan gerçek karakterlerini ve potansiyellerini yansıtamadı. Birinci bienalin Türkiye bölümünde yer alan Serhat Kiraz ve Füsun Onur'un işleri, Obje Sanatı kapsamına giren iki örnek olarak kaldı. Füsun Onur'un *Eski Eşyaların Düşü* adlı düzenlemesi ve Serhat Kiraz'ın çeşitli

elementleri, görüntü ve gerçek karşıtlığında veren işi dışında enstalasyonun bulunmadığı sergi, hatta bunu izleyen 2. ve 3. bienaller ağırlıkla resim ve heykel türü işleri içerdiğinden konumuz dışında kalmaktadır.⁴⁰

İstanbul Bienalleri ise, bu bakış açısıyla konumuzla çok daha yakından ilişkilidir. Kuşkusuz amacı Obje Sanatı ya da Kavramsal Sanat türü işleri desteklemek olmasa da, Uluslararası İstanbul Bienalleri bu tür bir sonuca da katkıda bulundu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 1987 yılında başlatılan İstanbul Bienalleri'nin

önde gelen amacı evrensel sanat birikimini ülkeye yansıtmak, yanı sıra Türk sanatçılarının uluslararası sanat ortamı ile ilişkiye girmesini sağlamaktı. Ancak günümüzde sanat ortamı Duchamp krizine yakalanmışçasına objelerle doluyken, çeşitli ülkelerden bu bienallere gönderilen işlerin de, obje türü işler olmaması neredeyse mümkün değildi.

I. Uluslararası İstanbul Bienali 1987 yılında *I. Uluslararası*

Çağdaş Sanat Sergileri adı altında İstanbul'da tarihi binalarda yapıldı. Bu seçimin bir amacı da, zaten birçoğu mekânla ilişkili işler üreten sanatçılara, bir kez de Türk mimari özelliklerini yansıtan bu yapılar için iş üretme fırsatı tanımaktı. I. Bienale katılan sanatçılar arasında Françoise Morellet, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio gibi Kavramsal Sanat'ın çeşitli türleri kapsamında işler üreten, dünyaca ünlü isimlere rastlıyoruz. Aynı sergideki seçkin örnekler arasında Füsün Onur'un *Gölge Oyunu* ve Sarkis'in Ayasofya Hamamı'nda gerçekleştirdiği düzenleme anılabilir.⁴¹ Sarkis'in hamamın soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık bölümlerini ayrı ayrı objelerle yorumladığı; örneğin soğuklukta palto ile arınmayı, tef ile ses ve tınıyı vurguladığı, ılıkılıkta ipek ve altın işlemeli bir kadın giysisi, sıcaklıkta müzik kaseti bantları kullandığı düzenleme onun diğer işleri arasında da mekânla ilişkisi iyi sağlanmış bir çalışmadır.⁴² (Görsel 4, 5, 6)

II. Uluslararası İstanbul Bienali 1989 yılında yine ağırlıkla tarihi mekânlarda düzenlendi ve yöneticisi birincide olduğu gibi Beral Madra idi. Bu kez sergiler toplamında Alison Wilding, Ulrich Gorlich, Olaf Metzger gibi Post-Kavramsal tanımına giren sanatçıların yanı sıra, Süleymaniye

⁴⁰ I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1986.

⁴¹ I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1987.

⁴² İbrahim Niyazioğlu, "Fısıltıları Çığlık Olan Sarkis", *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 84, Kasım 1987, s. 69.





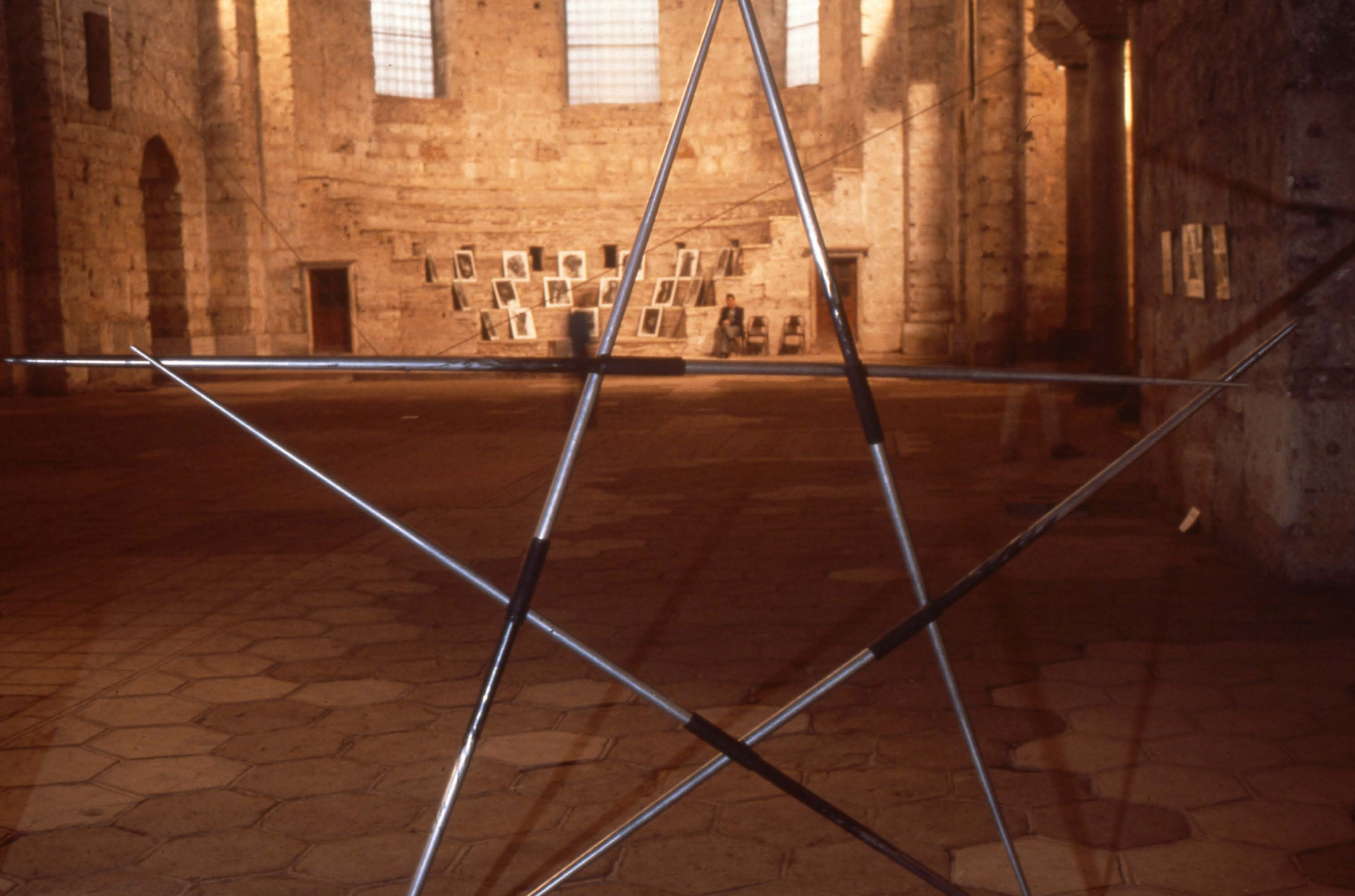
Görse1 4 Michelangelo Pistoletto, *Paçavraların Venüsü*, 1967, alçı, kumaş parçaları, 180x180x170 cm, I. Uluslararası İstanbul Bienali

İmaretî'nde, yalnızca bu yapı için, bu yapıyla ilişkili işler üreten Kavramsal Sanat'ın üç dev ismini izledik. Bunlar: Süleymaniye İmaretî'nin revak kemerlerini beyaz ve renkli bantlarıyla örten Daniel Buren, imaretin iç mekânlarından birini geometrik kurgularla bölümleyen Sol LeWitt ve yine aynı mekânda, bir bölümü, Türkiye'de yaptığı bir yürüyüşün izleriyle kaplayan, izlenimlerini o mekâna, zemine aktaran Richard Long'du. Jannis Kounellis ise revak sütunlarında büyük pirinç plakalarla bize özgü motiflerin yer aldığı bir düzenleme oluşturdu. Sarkis Ayasofya Hazine

binası için ganimet/hazine kavramlarıyla da ilişki kurarak, bu yapının rotond planını tekrarlayan floresanlı bir maket oluşturdu ve sürekli sergilenmek üzere bu maketi yapı içine astı. Ayşe Erkmen kullandığı mekânın özelliklerinden hareketle, Aya İrini apsisinin dış cephesinde yer alan doğal yıkıntıları pirinç konturlar/kılıflar içine alarak bunlara dikkat çekti. Serhat Kiraz *Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri* adlı düzenlemesini Aya İrini içinde gerçekleştirirken bu mekânı kullanan Anne-Patrick Poirier çifti, arkeoloji ile ilişkili



Görse1 5 Michelangelo Pistoletto, *Adamın Sırtı*, 1962-1982, parlatılmış çelik ayna, fotoğraf, 250x125 cm, I. Uluslararası İstanbul Bienali



Görse1 6 Gilberto Zorio, Yıldız, 1987, demir çubuklar, I. Uluslararası İstanbul Bienali



işlerini yine aynı mekânda apsis dehlizinde gerçekleştirdiler.⁴³ (Görsel 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13)

3. Uluslararası İstanbul Bienali 1992 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dr. Nejat Eczacıbaşı Çağdaş Sanat Müzesi’nde (diğer adıyla Feshane) açıldı ve bu bienalin yöneticisi Vasıf Kortun’du. Çok az sayıda resim dışında tümüyle obje enstalasyonlarından oluşan bu sergiyi diğerlerinden ayıran “Kültürel Farklılıklar” gibi bir tema çerçevesinde düzenlenmiş olmasıydı. Yalnızca coğrafi, etnik ya da cinsel farklılıkları değil, belli bir sanat yapıtının üretebildiği farklılıkları da amaçlayan 3. bienalde, Jan Fabre, Jean-Michel Othoniel, Absalon, Jana Sterbak ve Boltanski gibi bu tema kapsamında işler üreten ünlü sanatçıları izledik.⁴⁴ Türkiye’den katılım içinde Gülsün Karamustafa’nın Türk yaşantısının sembolü olabilecek nitelikte bir objeyi, çok renkli yorganları malzeme olarak seçerek yaptığı düzenleme ve Hale Tenger’in Türk bayrağı formu için küçük parçacıklardan (görmez, duymaz, konuşmaz maymunlar üçlemesi) oluşturduğu yerleştirme, temayla ilişkisi açısından dikkat çeken işlerdi.

43 II. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1989.

44 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi Özel Eki, sayı: 143, Ekim 1992.



Görse1 7 Alison Wilding, *Pirincin İçine*, 1989, kumaş, metal, 93x130x205 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görse1 8 Olaf Metzel, *Ülküsel Model PK*, 1987, Demir döküm, 103x160x25 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görse1 9 Daniel Buren, *Adsız*, 1989, renkli bantlarla düzenleme, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görsel 10 Sol LeWitt, *Süleymaniye İmaretİ İçin Duvar Deseni*, 1989, boya, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görsel 11 Richard Long, *Süleymaniye İmaretİ İçin Enstalasyon*, 1989, kırmızı toprak boya, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görsel 12 Jannis Kounellis, *Süleymaniye İmaretİ Revakları İçin Enstalasyon*, 1989, pirinç plaka, çap: 150 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görse1 13 Anne-Patrick Poirier, Adsız, 1989, kalıp, galvenize demir, gaz lambası,
II. Uluslararası İstanbul Bienali



C. TÜRKİYE’DE ETKİNLİK GÖSTEREN SANATÇILAR

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 simgelerin 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 *Görünenler Görünmeyenler-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 zihninde yaratılan o ilk, saf ve düşsel görüntülerine, imgelere dönüş” biçiminde verilebilir. Gerçeğin araştırılmasında duyum, algı, çağrışım, düş ve tinsele öncelik veren bir bakış. Yalnızca insanların yarattığı ölçüde varolabilen imge, ancak yaratıcı öğelerle ona eşlik edildiğinde ve us’un denetiminde yapıcı ve kurucu bir güç olabilir. Yaratıcı olmaksızın imgelemenin, amaçsız düşünme, hatta halüsinasyondan bir farkı kalmaz. O nedenle, bir sonraki aşamada, artistik yaratının orijini simgesel mantığı harekete geçirme, görünenin, somut biçim almışın, yansıyanın ötesindekini 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 en etkin araçları haline gelmişlerdir. Düşlerin görselleşmesi için gerçeğe 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, obje enstalasyonlarına kadar tüm işlerine bu bağlamda bakmak yanılgı 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 nesneler kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz. Fakat bu bir mutlak gibi de sunulmaz. Makrokozmostan aldığı nesneleri, 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 nesneler eklemektir. Bu tür bir nesne/varlık/kavram, onun ellerinde bir kez biçimlendikten, algılanmak üzere yaratılmış bir forma dönüştükten 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 değerlerin (masa ya da sandalyenin) estetik kavramların yayılmasına aracılık etmesi, araç konumuna da indirgenmesidir. Bu araçları yeniden oluşturmak, belki sanatçıya haz veren bir oyundur, fakat asıl söz konusu olan o araçlar aracılığıyla ideolojinin tek yönlülüğünden kurtulmaktır, bu çalışmalar, işin içine imgenin girmesini de, nesnelerin metaforik gücünü de dışlamaz ve bu birbirinden farklı düzeylerdeki anlamları birarada içerir.

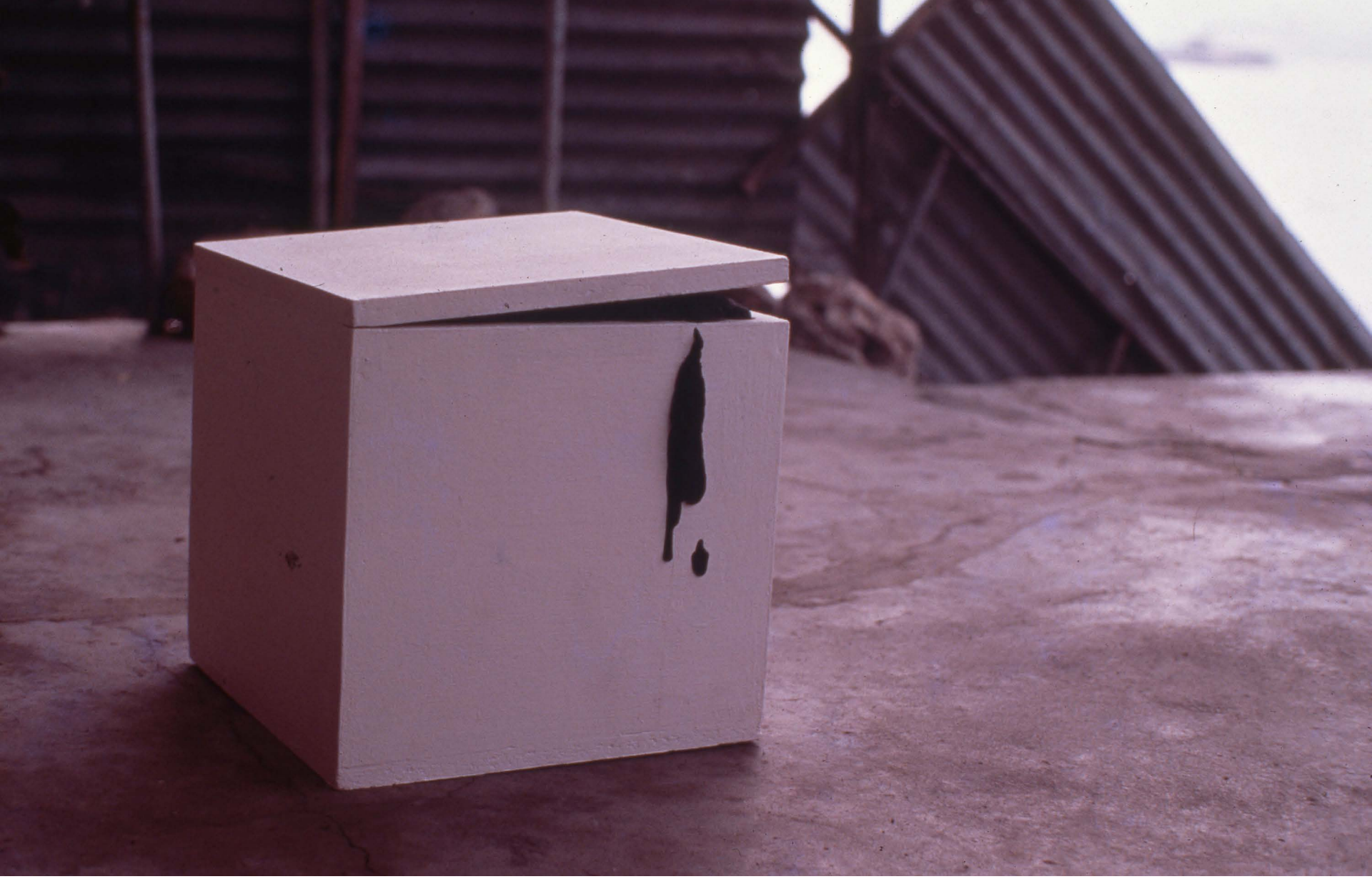
İşlerin çıkış noktası ister bir nesne/varlık olsun, ister bir kavram, her şey daha başlangıçta belleksel imgelerle algılandığından, sonuç da bir anlamda soyuttan/soyuta geçişi yansıtır. İşlerin tamamlanmış biçimi, geliştirilen organik ilişkileri kimi zaman soyutlamaya, kimi zaman da figüre varabilir, ancak hiçbir zaman betimleme değildir. Bu nedenle sonuçtaki, yansiyış biçimindeki bu farklılıklar onu rahatsız etmez, çünkü zaten imgelem onu nereye götürürse oraya varmayı amaçlar. Görüntüden, yansımadan çıkışla değil, özden imgeden, hatta belki de “ide”den çıkışla öznel gerçeğini yansıtır. Çok boyutlu ilişkiler gerektiren bu tür bir yapıda, doğal olarak resim ya da heykel

ona yetmez ve doğrudan nesneye, nesneler arası ilişkilere geçmesini zorunlu kılar bir anlamda.

İşlerin izleyicide bıraktığı izlenim hep “anlık bir varoluş” “gelip geçicilik” “yitirilmiş” 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 algıladığını düşünürken, birden elinden kaçırdığı korkusunu yaşatan, flu, soyutla-somut arasında gidip gelen işler. Kimi zaman işin oluşum sürecini 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 (hermetik) yapıtlardır. Çünkü (onaylayıp, onaylamamak doğrultusunda) izleyicinin katılımını hiç gerekli bulmayan bir tavır sergiler.

Füsun 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 konulabileceğini duyumsatma isteği vardır. Yaratıcı imgelemin zihinden zihne akan bir olgu olduğunu savunur. Ve bir de insanlara “tek” olduklarını duyumsatmak. (Görsel 14, 15, 16)



Görse1 14 Füsün Onur, Adsız, 1970, boyalı tahta sandık alçı, Taksim Belediye Sanat Galerisi, İstanbul





Görsel 15 Füsun Onur, *İmin İmi*, 1987, karışık gereç, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul; 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM, İstanbul



Görsel 16 Füsun Onur, *Görünenler Görünmeyen, Tanıdık-Tanımadıklarımız*, 1990, ahşap, tuval, boya, karışık gereç, 8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, İstanbul

45 Doris von Drateln,
“Sarkis”, *Kuntsforum* 114,
Temmuz-Ağustos 1991,
s. 290. (Yayımlanmamış
çeviri: Beral Madra)

SARKİS ZABUNYAN

“Sarkis’in sahnelemelerindeki
figürler ve nesneler birbirleriyle
hep karşılaşan, ama hep başka
başka durumlarda karşılaşan

birbirine düşkün bir aile gibidir... Onun figürleri
bir sahneden ötekine yolculuklarının öyküsüyle
yükü olarak geçerler.”⁴⁵ Bu görüş Doris Von
Drateln’e aittir, Sarkis’in işlerini hep bir damlası
diğerinin üstüne gelerek “sarkıt” oluşturan bir
yapı olarak tanımlar. Sarkis bitirilmiş işler sun-
mak amacıyla olmadığından, her işi bir bütünün
parçaları olarak tasarlanmıştır ve işler hem bir-
birleriyle hem de Sarkis’in kişiliği ve yaşamı ile
bir bütün oluştururlar.

Sarkis’in sanatını kurgulayış biçimi, onun
70’li yıllardan bu yana kesintisiz ilgi alanına
giren bellek ve savaş olguları çerçevesinde gelişir.
Onun sonraki eğilimlerini belirlemek açısından
III. Reich ve *Gun Metal* sergilerinin ayrı bir önemi
vardır ve bu sergilerde yaşamı boyunca Sarkis’i
etkileyecek “savaş” olgusu ilk kez bütün ağırlığı
ve kasvetiyle belirir. *III. Reich* adlı kitabın tüm
sayfalarından alıntı Hitler, Himmler, Goebbels
gibi II. Dünya Savaşı’nın önde gelen adları –hafı-
zalara kazınmak istercesine– Sarkis’in sesinden

ve kayıtlı teyp bantlarından sergi salonunda
sürekli yinelenirken, bu bantlar lanetlenmiş
savaşın sonsuza dek unutulmayacağını simge-
lercesine kasalara yerleştirilmiştir. *Gun Metal*
dizisinde ise Sarkis, Fransa’daki Nazi yanlısı bir
örgütün para toplamak için hazırlattığı Mussolini
ve Hitler’in seslerini içeren on iki plaklık koleksi-
yonu “yok etmeye” karar verir. Zımpara ile sili-
nen plaklar gittikçe silah rengini anımsatan bir
renge dönüşür ki, Sarkis bu silme seslerini teybe
kaydeder; dinlenebilen silme seslerini ve plakları
sergiler.

Sarkis’in kendi anılarına dayalı ve savaş/bel-
lek olgularının birleştiği *Black-Out* (Karartma)
dizisinin çıkışı Kıbrıs çıkartması ile ilişkilidir
Sarkis şöyle anlatıyor:

“1974 yazında Türkiye’de bulunuyordum. Kıbrıs çıkart-
ması vardı o sıralar. Geceleri ışıkların etrafı mavi
kâğıtlarla donatılıyor, arabalar da farlarını kapatıyorlardı.
Çocukluğumda bol bol anılarını dinlediğim savaş günleri
geldi gözlerimin önüne. Radyoda yasak bölge haberleri
enlemeler, boylamlar verilmeye başladı. Onları harita
üstünde saptadım. 18 noktanın birleşmesinden doğan bir
biçim çıktı ortaya. 20 karartma gerçekleştirdim şimdiye
dek. Her defasında gerçekleşen yere göre biçim aldı.

‘Black-Out’ askeri bir terim. Saklanmayı gerektiren
bir durumu belirliyor. Ancak, aynı zamanda daha iyi

46 Zeynep Oral,
“Sarkis’in Çatışma,
Savaş ve Dehşeti
Simgelleyen ‘İş’leri
Paris’in Ünlü
Beaubourg’unda
Sergilendi”, *Milliyet
Sanat*, sayı: 318,
9 Nisan 1979, s. 20.

saldırabilmek için saklanma gerekliliğini vurguluyor. Bu terimin başka çağrışımları da var. Aklın bir an için tüm düşüncelerden arınması, bir gizli işi örtbas etmek vb. O başlığı verdiğim işlerde karartmayı katranla gerçekleştirirken katranı yakarak kullandığımdan aynı zamanda içindeki, gerisindeki ‘kara’yı çıkarıyordum. Böylece kullandığım gereçler içlerindeki enerjiyi kusuyordu. Ve bu enerji kapkaraydı.”⁴⁶

Ve KRIEGSSCHATZ sözcüğü, Almanca “Savaş Ganimeti” anlamına gelen bu sözcük, çok farklı anlam içerikleriyle Sarkis’in anamotifi olur. Bu deyim Sarkis’in işlerinde LIP fabrikası işçileriyle ilgili olarak okuduğu bir makaleden sonra gelişir. Yazıda işçilerin 20 milyon frank değerinde saat stokunu boşaltıp, emniyete aldıklarından (bir anlamda el koyduklarından) söz edilir. Savaş ganimeti olarak algılanan bu olaydan çıkışla Sarkis, *Kriegsschatz* sözcüğünü pek çok kez ancak sanatsal alanda kullanır. Sarkis’e göre müzeler savaş ganimetleri ile doludur. Değişik medeniyetlerden alınmış, bir araya getirilmiş işler, aynı ısıda, aynı gösterme tavrı ile sergilenir. Yapıt ve sanatçı savaş ganimetleri, zafer rehineleri olarak algılanamaz mı? *Kriegsschatz* Sarkis’in işlerinde kimi zaman onu oluşturan harflere ayırır ve her harf bir obje eklemesiyle heykele dönüşür. Kimi

zaman ise, bütün bu harfler, tek tek ayrı bıçaklara yazılır ve sergilemede sözcüğü oluşturacak biçimde dizilir. Bir başka zaman yüzü Sarkis’in maskı ile örtülü demirci heykeli, ganimet ve savaş sözcüklerinin ilk harfi “K”yı elinde taşır. Ancak tümünde savaş, ganimet, anılar, bellek, tarih, hazine gibi kavramlar iç içe geçen anlamlarıyla bir bütüne ulaşır. Bellek ve tarih simgesi bantlar “Savaş Ganimeti” sözünü yazar ya da bu kelime Sarkis’in anılarının göstergesi olur.

Sarkis’in *Çaylak Sokak* sergisi, onun çok özel anılarıyla bağlantılıdır. 22 yıl sonra Türkiye’ye dönüşte gerçekleştirdiği bu ilk sergide, belleğine kazınmış, çocukluğu ile ilgili, dayısının kunduracı tezgahı, teyzesinin radyosu, babasının ayakkabıları, kendi banyosu gibi objeleri kullanır. Sarkis’in bu ve benzer çalışmaları çoğu kez nostalji olarak yorumlanırsa da, bu geçmişe ağıt biçiminde bir nostalji değildir. Çünkü ona göre nostaljiye yakalanma yaratıcı gücün yitirilmesine neden olur. Onun için anıları, kendi tarihi, belleği bir hazinedir. Yaşadığı, yaptığı her şey bu hazinede gizlidir. Geçmişinden, kendi tarihinden kaynaklanan bütün işleri, aslında bulunduğu güne ilişkilidir ve ileriye dönüktür. Sinemadaki *flash-back* gibi. Geriye döner, anılarından, geçmişinden



aldığı olayları, nesneleri bize günümüzde izletir. Kendi tarihi, bulunduğu ülkenin/kentin tarihi, insanlığın tarihi iç içe.

Sarkis'in ilgi alanına giren konuların hiçbir zaman sonuçlanmayıp, bir başka işinde bir başka biçimde ve sahnelemede tekrar ortaya çıkması gibi, bazı işleri de kendi içinde sonuçlanmaz. İstanbul'da sergilediği ve izleyicinin renk ilaveleriyle biçim bulan *Savaş Meleği*'nden, Ayasofya Hazine binası içinde asılı ve Sarkis istedikçe neon ışıkları yakılarak varlığını sürdüren, bina ile aynı planı tekrarlayan makete, yüzleri kendi maskalarıyla kaplı ancak Sarkis'in yaşına göre zaman zaman yüzleri değiştirilen heykellerine kadar birçok işi süreklilik olgusunu içerir.

Kriegsschatz sözcüğünden sonra Sarkis'in son işlerinde bu kez *Leidschatz* (acı ganimeti) sözcüğü belirir ki, Sarkis bu ilgisini yine bellek olgusuyla temellendirerek açıklar:

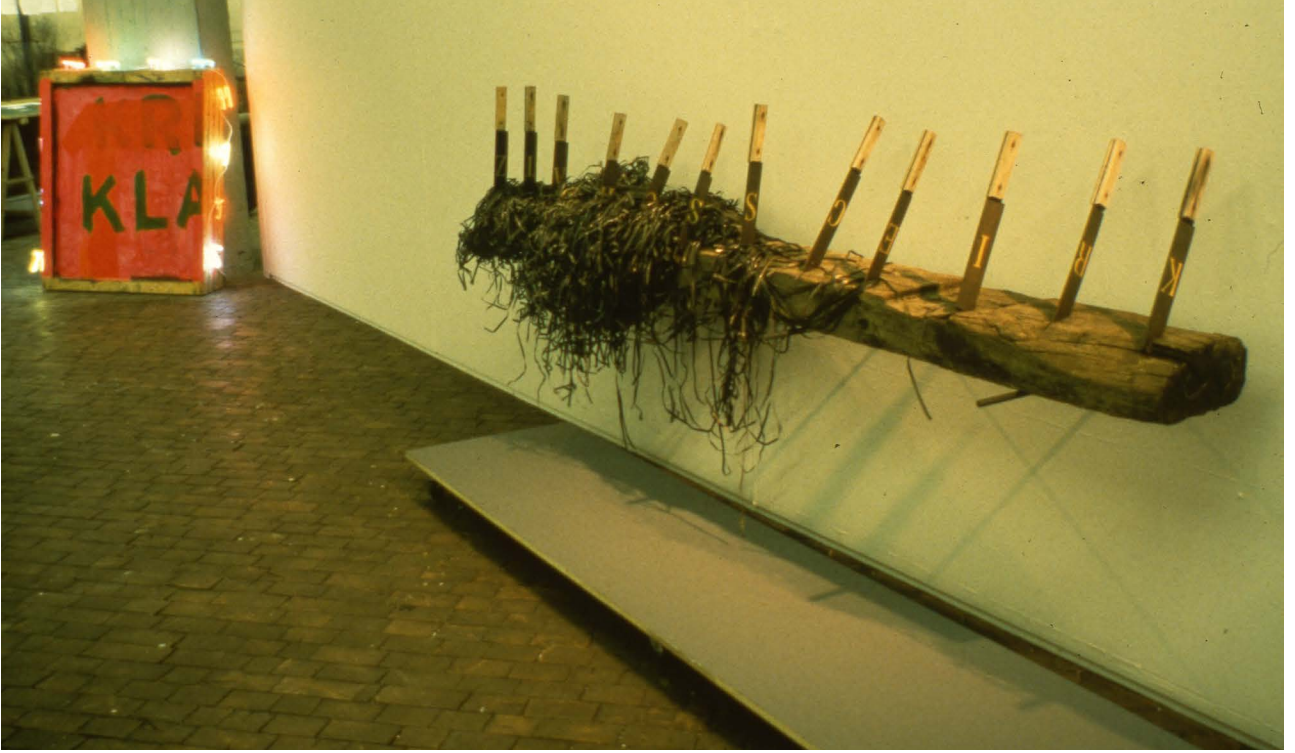
“*Kriegsschatz* sözcüğü, bana ait olmayan yabancı bir şey gibi geldi, ama beni dürtükledi. Bu, benim bilincim için bir katalizör gibiydi. Acı ganimeti için durum başka. Birdenbire beğimdeki iç yığılmayı ve bu belleğe çarp-maktan dolayı duyduğum acıyı, içteki birikimi duyumsadım. Ancak bir şeyin yığılabilmesi için, bir şeyin biçim kazanması gerekiyor. Bir biçim yaratılmalı ki, bellek ve bir

ganimet doğsun. Bu anlamda son derece acı veren bir iştir. Acıyla uğraşmak enerji üretmek anlamına gelir...

Benim işim hep belleğe dayanmıştır. Yaşadığım her şey onun içindedir. Tarih aslında bir ganimet gibidir. O bize aittir. Tarihte olan biten her şey bize aittir. İnsanlık boyunca ortaya çıkan her şey, acı ve sevgi, bizim içimizdedir ve bizim en büyük ganimetimizdir. İşte bu sanatta somutlaşınca, görünür olunca, denenince, elde edilenlerle yolculuk yapılır, sınırlar kapanmaz açılır.”⁴⁷

(Görse1 17, 18, 19)

⁴⁷ Doris Von Drateln, a. g. e. , s. 312-313.



Görse1 17 Sarkis, *KRIEGSSCHATZ*, 1977, tahta, bıçak, teyp bantları, Akademie der Künste, Berlin



Görse1 18 Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1989, enstalasyon, Centre George Pompidou



Görse1 19 Sarkis, Ayasofya Hazine Binası İçin Avize, 1989, demir, neon,
II. Uluslararası İstanbul Bienali

İSMAİL SARAY

Toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal olguları/olayları son derece içsel algı ve duyum katmanlarından geçirerek ileten İsmail Saray'ın işlerinin bu çok içerikli yapısını okuma zorluğu, her şeyden önce onun olguları derinlemesine irdeleme tavrından kaynaklanır. Onun görüşüne göre; hiçbir zaman birbirinden ayrı düşünülemez olan ülkelerin toplumsal yapısı, coğrafi konumu, kültür ve doğası, ekonomik ve siyasal sistemleri, bunların bileşimi, insandaki kişilik ve yaşantıyı da oluşturur. Tüm bu olgular bireyle birebir ilişkilidir. Bu kaçınılmaz sonuçta payı olan her olgunun varlık nedeni aslında insanla bağlantılı ise de, bu olguları var eden pozitif ya da negatif her bileşen, olumlu ya da olumsuz göstergeleriyle yine bireye döner, yansımalarını onda bulur.

İsmail Saray'ın Kütahya, Ankara, Diyarbakır, Londra, Samsun, Londra sıralamasında, Türkiye ve İngiltere'de çelişkilerle dolu iki ayrı ülkede geçen yaşamı, onun sanatının biçimlenmesinde büyük rol oynar ki, onun işlerini bu toplumlardan, ancak özellikle Türkiye'nin 70 sonrası ekonomik, siyasal, toplumsal açıdan çalkantılı döneminden ayrı düşünemeyiz. 1980 sonrası kesintisiz İngiltere'de yaşaması, Türkiye'de yaşanan olayları

dışarıdan, ancak bir anlamda daha geniş bir perspektifle ve daha nesnel izlemesine yol açar ki, bu bakış Türkiye gerçeklerinden hiçbir zaman kopuk olmamıştır. *Boyun ve Dil, Boğazı Tutanlar, Kara Haberi Beklerken, Satılmış Topraklar, Kesilen Diller, İngiltere'den Sevgilerle* gibi, yalnızca onun işlerinin adlarını sıralamak bile, Türkiye gerçeklerinin onun ilgi alanından hiçbir zaman çıkmadığını kanıtlar. *Yeni Eğilimler* sergilerinden, Sanat Tanımı Topluluğu, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* ve *A, B, C, ...* sergilerine kadar, çoğu kez düzenlemelerinde kendisi bulunmadan projeleriyle Türkiye'ye gönderdiği işlerden ülkemiz gerçeklerini mikroskop altına yatırılmışçasına somut, ancak bir o kadar da içsel, derin ve kapalı anlamlarıyla izleriz.

Sözünü ettiğim bu içsel, derin ve kapalı anlamlı işler, kimi zaman okunması/algılanması için, kimi zaman ise oluşması için izleyicinin katılımını gerektirir ki, İsmail Saray *Satılmış Topraklar* adlı işinde bu anlamda izleyiciye yol göstermeyi ve onun katılımını gerekli görüyor:

“Bu sergide hazırlanan düzenleme, vurgulanmaya çalışılan düşünsel dizelemelerin olumlu etkinliğini daha da belirginleştirmek amacıyla, süreye dayalı bir yöntemle eklektik olarak sunulacaktır. İlk görünümde bazı teknik

güçlükleri çözümleme zannı uyandırması doğal olsa bile, buna içeriğin gücünü saptıracak nitelikte ön bir amaç olarak bakmamak gerekir. Olasılıkların akarlılığı ve genellikle sergiyi oluşturan öğelerin kişilerce izlenimi sessiz bir yalnızlık içinde olduğu için, işin kapsamını yansıtan sürenin izleyicilerce de özümlemesi gerekmektedir. Çözümlerin hiçbir zaman bağımsız oluşması düşünülemeyeceğinden bu işin kendi öğeleri arasında ve çevremizi saran diğer varlıklarla olan bağımlılığı süreli bir şekilde göz önünde bulundurulmalıdır... Bu sergi salonunda sınırlandırılmış bir yer içinde süreli olarak eklenilen elemanlarla önyargılı acilciliğin, aynı zamanda bir kez olarak hatırlanan ya da varlığı tamamıyla dışlanan değerlerin karşılıklı oluşturdıkları direnişlerin gerginliğinin yüzeye çıkarılması da yan amaçlardan biridir. İzleyicilerin yaşamla olan yakınlıkları ve çevrelerindeki süreceliği (iş) kavramalarıyla orantılıdır... Farklı aralıklarla nesnelerin sergi bünyesine konması sistemlerin yapısındaki organik dengenin bir gereksinimi olarak görülmelidir. Yaşam içindeki eklektikliğin gerekliliği böyle bir düzenlemeyle daha da vurgulanacaktır.”⁴⁸

Sergi süresince İngiltere’den gönderilen malzemelerle oluşan ve “otorite” kavramını irdeleyen bu işle ilgili olarak İsmail Saray’ın sergi kataloğundaki yazısı ise, bir anlamda uyarı niteliğindedir:

“...Toplumdaki bireyleri bu kargaşalığın içinde bulunduklarını sezinlendirebilecek, ayrıntıları ve tümceliği delilleriyle basitliğe indirgeyerek sağlayacak, entelektüellerin/teknokratların yönetimi oluşturan otoriterliğe karşı çıkmalarının gerekliliği çok üst bir düzeye gelmiştir.

Sanatçılar da bu bireylerin suçluluk oranlarının açıklanmasında onlara düşen görevleri ve kesinlikle yönetimde bulunan entelektüellerin saptırıcı tavırını, geciktirici yöntemlerinin nedenlerini, gizli amaçlarını, yana itilmiş gerçekleri yüze çıkaracak soruları analizlerle öne atmak zorundadırlar. Belirli kurumlarda görev alan entelektüeller bu olanaklara sahip kişiler olduklarından liberal dışavurumların başlangıcının da onlardan gelmesini beklemek ve hiç olmazsa tarafsızlığını korumalarını istemek toplum bireylerinin çok doğal bir hakkıdır.”⁴⁹

48 İsmail Saray’ın 10 Sanatçı 10 İş: A sergisi için Bülent Erkmen’e gönderdiği proje içindeki açıklayıcı bilgi.

49 İsmail Saray, 10 Sanatçı 10 İş: A Sergi Kataloğu, İstanbul, 1989.

İsmail Saray enstalasyonlarında irdelediği konuyu, kendi kültürünün simgeleri durumuna dönüşmüş ve izleyici için açık anlamlar yaratacak, okumayı kolaylaştıracak, çoğu kez doğa çıkışlı, toplanmış/seçilmiş organik malzemelerle kurgular, bu kurguların yoğun içeriğine karşın yalın bir dille izleyiciye iletimine özen gösterir. Çoğu kez fotoğraf veya yazılarıyla düşünsel bir zemin oluşturur, izleyiciye işle ilişkiye geçmesi için ipuçları verir, ancak tüm işlerinde araçtan önce düşüncüyü, iletmek istediği kavramı öne çıkarır, insan hakları ihlalleri, işkenceler, idamlarla susturulmuş toplumlardaki “otorite” kavramını kendi belleğinden damıtılmış izlenimlerle aktarırken, birey ve insanlığın doğal yapısına

aykırı her olguyu önce kendisi derinlemesine irdeler, analiz eder, ardından açık uyarılarla izleyici katmanında tartışmaya açar. (Görsel 20, 21)



Görsel 20 İsmail Saray, *Duvara Ders Anlatma*, 1980, kumaş üzerine serigrafi, II. Sanat Tanımı Topluluğu sergisi, İDGSİ



Görsel 21 İsmail Saray, *İngiltere'den Sevgilerle*, 1990, karışık gereç, 8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, İstanbul

ŞÜKRÜ AYSAN

Her nesne çağrışımlarla yüklüdür. Her nesnenin kendi geçmişi, bir işlevi, diğer nesnelerle/varlıklarla ilişkisi vardır ve bu anlam yüklerinden arındırılmaz, boşaltılamaz. Objenin sanatta kullanımında ise, obje varolan bu ilişkilerini kaçınılmaz olarak yerleştirildiği mekâna da taşır; hiçbir zaman gerçek anlamından boşaltılamaz; hatta beraberinde kullanılan her yeni obje ona yeni anlamlar, yeni ilişkiler yükler. Şükrü Aysan bu tür bir yargıdan hareketle, her çeşit anlamdan arındırılmış, kendinden başka hiçbir şeyi çağrıştırmayan, salt sanatsal nesneler oluşturmayı amaçlar. Hedeflediği bu salt sanatsal nesnelerin oluşumunda, ne dış dünyadan çağrışımlarla yüklü obje, ne de çok çeşitli türleriyle boya resim (pentür) onun amaçlarına uygun düşmez.

Başlangıçta, salt sanatsal nesneler oluşturma işleminin başında, 1973’lerde bir süre minimalist ilkeler doğrultusunda yüzey üzerinde “kare” gibi seçtiği bir imgeyi, hiçbir anlam yüklemesi yapmadan, belirli sistemler kullanarak ve dizgeler oluşturarak, bütün değişkenlikleri ile çoğaltır. Bu tür işlerini sergilediği 1976 sergisi sonrası, Sanat Tanımı Topluluğu yıllarında ve *Yeni Eğilimler*

gibi sergilere verdiği işlerinde ise başlangıçtaki amacı doğrultusunda farklı bir uygulamaya girer. Çıkış noktası ilk bakışta geleneksel tür resim gibi algılanabilirse de, resimde alışıldık olan her şeyi, tüm elemanları birer birer, adeta sınavarak artık resim denilemeyecek bu yüzeyden çıkarır. Çerçeve, şasi, imge, herhangi bir şeyi anımsatan leke, iz, boya her şey bu yüzeyden çıkarılır; ortada kalan nesne artık yalnızca boş, çıplak bir kumaş parçasına dönüşür. Bu boş tuval bezi ya 1978 topluluk sergisinde olduğu gibi kesilerek ve bezin boyasız yüzeyinin öne çıkmasıyla oluşan siyah/beyaz kontrastında üçgenler oluşturur ve bu üçgenler simetrilerle, dizilerle aşağı sarkıtılır ya da 1980 topluluk sergisinde olduğu gibi tuval mat/parlak etkisi yaratan bir boya emdirme yöntemine zemin olur.

Şükrü Aysan bezle/tuvalle giriştiği bu eylemi, yüzeyi sanat adına üzerine yerleştirilen her şeyden soyma işlemini, 1978 sergi broşüründe şöyle anlatır:

“Gerilmemiş bez (Şasi’siz tuval) Pentür’de yeni bir kavramdır. Gerilmemiş bez kırışır, katlanır, sarkar. Ne kırılğan, katı boya katmanlarına, ne de donuk, çok kesin imgelere olanak tanır. Boya bezin, devingenlik/değişkenlik niteliğini bozmayacak biçimde dokusuna emdirilmektedir.

Önceleri ‘yanılsamacı bir derinlik, bir çeşit tromplöy elde etmeye yönelik’ bir espas olarak ele alınan şasiye gerilmiş bez giderek, çağımızda bir yüzey, bir madde olarak ele alınacaktır. Yüzey olarak tanındığında renkler/boyalar kesinlikle yüzeysel bir imge oluşturacak tarzda yan yana konulacaktır. Tonların kalınlık farkları bu iki boyutluluğu vurgulamaya katkıda bulunur. Madde olarak tanındığında boyalar ‘kalınlığına üst üste’ konulur. Kalın boya katmanlarının dokusu, çeşitli maddelerin de yapıştırılmasıyla (kola), dokunsal tarzda vurgulanacaktır.

Bu üç durumda da bez hâmil/taşıyıcı durumundadır. Bir yanılsamayı, yüzeysel imgeyi veya kalın boya katmanlarını taşır. Görüldüğü gibi taşıyıcı madde olarak varlığı ancak üçüncü durumda tanınmıştır.

Bezi şasiden ayırmak geleneksel şasi-bez ikilisini ayırmak/bozmak, bezi şasisiz asmak, beze kendi maddesel varlığını gösterme olanağı tanımaktır. İmge bezin kırışıklıklarında, kıvrımlarında dalgalanır. Geleneksel sahne perdeye dönüşmüştür.”⁵⁰

Şükrü Aysan her anlamdan arındırdığı bu bezi, hiçbir kalınlık ve strüktür oluşturmayacak şekilde dokularına emdirilmiş boya ile renklendirerek ve onları ip yardımıyla üçgen formunda kasnaklara gererek ya da hiç germeden, sanat nesnesi olma dışında hiçbir işlevi olmayan işlerini oluşturur. “Tentür” (boya emdirme) adını alan bu nesneleri ya tek başlarına doğada sergiler, ya dördünü birleştirerek başlangıçta, 1973’lerde ilgilendiği kare formunu bu kez bu üçgenlerle

oluşturur ya da onları galeri duvarlarının birleşme noktalarında, enstalasyon içinde bir öge olarak kullanır. Hiçbir iletiye araç olmayan, hiçbir duyguyu yansıtmayan, sistematik bir maddeleştirme işlemi sonucu oluşmuş, estetik arayışlardan kaynaklanmayan, nesneler dünyasında benzersiz bir nesne olarak biçim bulan, bu tarzsız, soğuk, yalın nesne yalnızca kendi varlığı ile çevresiyle ilişkiye geçer, ilişkilerini kendisi yaratır ve girdiği her mekâna farklı özellikler kazandırır.

Şükrü Aysan’ın bu nesneleri kimi zaman *Urbi et Orbi* (kent ve evren) serisinde olduğu gibi form değiştirir ovale dönüşür, yine kasnaklara gerilir, yine renklendirilir, hatta üzerine çubuklar saplanır, ancak hiçbir zaman resim, heykel, obje gibi bildik türlere sokulamaz. Geçirdikleri bütün değişimlere karşın onlar yine yalnızca sanat nesnesidir ve eğer Şükrü Aysan’ın Kavramsal Sanat’la bir ilişkisi kurulacaksa bu ancak oluşturduğu nesnelerle sanatın tanımını yapma uğraşına bağlanabilir. (Görsel 22, 23, 24)

⁵⁰ Şükrü Aysan, Sanat Tanımı Topluluğu Sergi Broşürü, İstanbul, 1978.



Görse1 22 Şükrü Aysan, enstalasyon, tuval, boya, II. Sanat Tanımı Topluluğu sergisi, İDGS6



Görse1 23 Şükrü Aysan, *Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale*, 1979, tuval, boya, Kilyos, İstanbul





Görse 24 Şükrü Aysan, *Urbi et Orbi*, 1986, karışık gereç, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul



CENGİZ ÇEKİL

Cengiz Çekil'in 1970'li yıllardaki ilk işlerinde toplumsal olgulardan, gelenekle bağlantılı saplantılardan çıkışla oldukça anlatımcı tarzda işler oluşturduğunu izleriz ki, kafes içinde kafes, kafes içinde başsız insan figürü gibi bu anlatımcı işlerini çok kısa bir sürede terkederek izleri bugüne dek süren *Accumulation* adlı işlerine geçer. Biriktirme, yığma anlamına gelen bu ilk işlerinde oluşturduğu sistemi, yani büyük, dev ahşap blokları belli bir sistem içinde yığma tavrını son işlerinde, bu kez taş, briket blokları yığma biçiminde günümüzde de izleriz. Ahşap blok olarak demiryolu traversi kullandığı bu yığmalarda her kat arasına yerleştirilen kâğıtlarla hafiflik/ağırlık gibi karşıt kavramlar vurgulanır ki, bu özelliği yani bir tek işte birkaç kavramı birarada verme tavrını Cengiz Çekil'in hemen her işi açıklıkla yansıtır.

Onun “her işimde sanatın başka bir tanımını yaparım” sözünden hareketle 1970'lerden bugüne oluşturduğu işler arasındaki farklı ilgileri kavramamız kolaylaşır. Yaşantı içinden dikkatini çeken her olgu farklı bir seriye neden olabilir ve bunlar arasında formal bir bütünlük aramamız da gerekmez. Kimi zaman gazetelerin cinsel sorunlar köşelerinden biriktirdiği yazıları beyaz

karbon kâğıtla daktiloda kâğıda çeker ve oluşan iz şeklindeki görüntüleri sergiler, toplumumuzdaki cinsel tabuları yine gizlenmiş bir biçimde görüntüler, kimi zaman *EVET*’ler serisinde olduğu gibi Türkiye’deki yazı-resim geleneğini, bir anlamda tabela geleneğini, süslü, gölgeli yazı tarzını, aynı kelimeyi birçok kez tekrarlayarak vurgular. Ancak onun işleri arasında birçok farklı uygulamayla bütünlüğe ulaşan seri, toprak, kum, su, rezistans gibi malzemelerle elektrik akımı (enerji) ürettiği işleridir. Gerek yaşamsal elementleri kullanması, gerek enerji üretimi onu *Process Art* sanatçılarına yaklaştırır ancak, daha önceki işlerinde olduğu gibi bu işlerin gerisinde yine birkaç olgu birlikte vurgulanır. Su, kum, toprak sıralaması, yaşamın denizden, denizdeki canlılardan başlayıp, karaya ulaşmasını simgelerken, enerji ilk canlının oluşumundaki rastlantısal durumun başlatıcısı gibi bir anlamla yüklüdür.

Cengiz Çekil son yıllarda içerik ve görüntü bağlamında bütünlüğü olan bir dile yönelir ki, bu işlerinde hemen hep aynı elemanları kullandığı gözlenir. Bunlar beton bloklar, beyaz branda, floresan ve elektrik kablolarıdır ve düzenlemeleri temel formlardan biri olan “kare” üzerine kuruludur. Bir anlamda formülleştirilmiş bir

tarzda, kendi üretimini denetleyerek çalışır ve bu elemanları seçiş nedenini açıklar:

Beton bloklar her şeyden önce temel yapı gerecidir, çağdaştır, taşıyıcı, kapatıcı, kaba, sert ve yeteneklidir. Beyaz branda ilkel, aynı zamanda güncel, kapayıcı, örtücü, yumuşak, sağlam ve sergileme gereci olmaya uygun bir malzemedir. Floresan enerjinin en somut görünen durumudur, aydınlatıcı, soğuk ve çağdaştır. Kablolar enerji taşıyıcı oldukları kadar gerekli ve çağdaş malzemelerdir. Ve hepsinin ortak özelliği sıradanlık ve yaygın kullanım nitelikleridir. Enstalasyonlarına temel biçim olarak seçilen kare ise, ilkel olduğu kadar güncel, yalın, dengeli ve en az görsel anlatım içeren formdur. Bu malzemeler ve belirlediği form olan kare ile son yıllardaki işlerini oluşturur ve onlara *Fani Bir Anıt*, *Z Sunağı* gibi adlar verir. Sözü edilen kare formda ilk işlerindeki ahşap blokların yerini hazır yapım inşaat malzemesi briket alır. Bu tür düzenlemelerde işlenen ilk tema “ölüm” olgusudur ve bu olguya şöyle bir açıklama getirir Cengiz Çekil: “Ölüm ihraç edilebilir; ancak en gelişmiş düşünce ve araçlarla da olsa, ölüm herkese dairdir. Hayat savunulabilir; taşla, tahtayla, briketle, naylonla, beyinle, bedenle ve elle. Hayat kurulabilir;

yerlerle, yerlerde ve yerleşerek. Çünkü ölüm kadar hayat da herkese dairdir”.⁵¹ Burada ölüm/yaşam karşıtlığı kadar mezar anıtı/konut karşıtlığı ile de karşılaşırız ki, Cengiz Çekil’in *10 Sanatçı 10 İş: C* sergisindeki benzer form ve malzemelerle oluşturduğu işi yine bu karşıtlığı ve yaşamla ölüm arasında geçen süreci, yani yaşamı da içerir. Cengiz Çekil’in *Z Sunağı 2* adlı bu işini Beral Madra şöyle yorumlar:

⁵¹ Cengiz Çekil, 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergi Kataloğu, İstanbul, 1988.

“Sunak, ilkel toplumlarda ve çok tanrılı dinlerde, tanrı ve insan arasındaki doğrudan ilişkinin gerçekleştiği yerdir. Bu ilişki, bir alma-verme eylemidir. Tanrıdan alınacak şeylere karşı verilen şeylerin konduğu sunu yeridir. Tanrıdan alınacak olan soyut gücün karşılığında somut bir varlığın ruhu verilebilir. Burası yaşamdan ölüme ölümden yaşama geçilen yerdir. Bir ikilem sunağıdır.

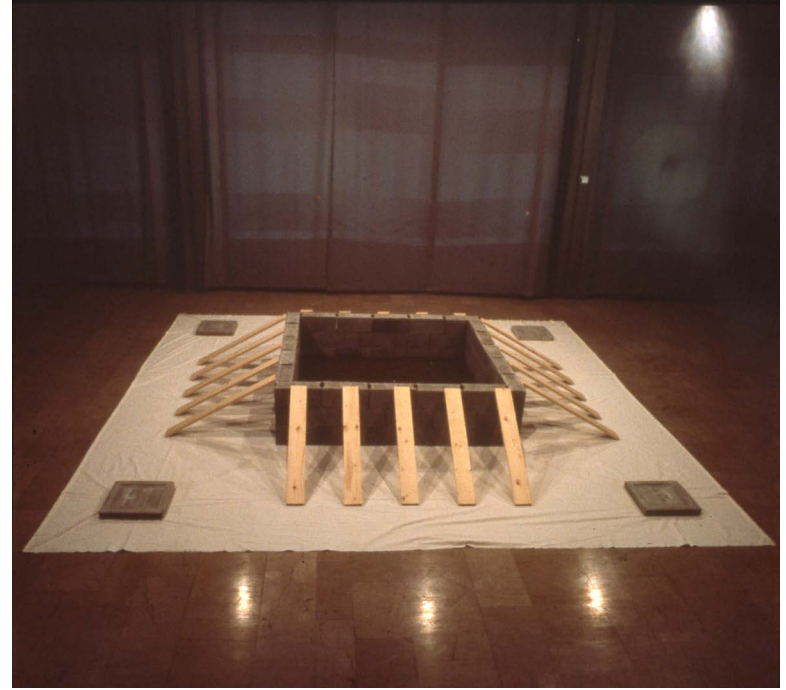
Beyaz bir bez üstünde iki beton blok yerleştirilmiştir. Bunların üstüne konulan kalaslar düz bir beton platformu taşır. Yapıt bir floresanla aydınlatılmıştır. 3. Dünya ülkeleri mimarisini anımsatan sunağın çağdaş bir arkaizmi vardır Burada bir model ile karşı karşıyayız. Çekil’in daha önceki işlerine baktığımızda, mimari öğeleri ve birimleri çağrıştıran yapıtlar görüyoruz. Özellikle konuta benzeyen yapıtlarda, bu ‘model’ üretme amacının ne olduğunu soruyoruz. Çekil’in amacı yapıtı aslına benzetmek değil, benzetme işlemini kullanarak çağrışımlar yaptırmaktır. Model, modernist sanat dilindeki anlatımcılığın yerine geçmektedir burada. Çağrışım anlatımcılığın yarattığı

52 Beral Madra, 10 Sanatçı
10 İş: C Sergi Kataloğu
(giriş yazısı), İstanbul,
1992.

etkiden daha güçlüdür; bir modelle bütün bir siyasal, ekonomik, toplumsal olguyu anlatıyor sanatçı. Sunak, burada tüketim ekonomisi denetimindeki geniş kitlenin, yaşam ve ölüm arasında geçirdiği sürecin yarattığı, tüketim ekonomisinin kurban ettiği bütün insanca değerlerin, doğa ve çevrenin yattığı yerdir. Bu çağdaş sunak üstündeki alma-verme eylemi üstünde bir kez daha düşünmek gerekiyor.”⁵²
(Görse1 25, 26)



Görse1 25 Cengiz Çekil, *Dirençli Rezistanslı Alanlar*, 1975, toprak, kum, su, rezistans, polyester, akım, 150x450x20 cm



Görse1 26 Cengiz Çekil, *Fani Bir Anıt No: 2*, 1990, briket, tahta, su, toprak, beton plaka, 8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, İstanbul

GÜLSÜN KARAMUSTAFA

İnsanın en temel gereksinimlerinden biri sanattır ve her insan, toplumun hangi kesiminden olursa olsun, ne tür bir düzeyde eğitim alırsa alsın, kendince bu gereksinimi karşılama biçimleri oluşturur. Alt kültür/üst kültür farklılığında bunları alımlayanlar da yine toplumun ayrı kesimlerinden kişilerdir. Gerçek kelime anlamıyla “sanat”ın alımlayanları, zorunlu olarak belirli eğitim sistemlerinden geçmiş ve hemen her toplumda sayıca azınlıkta bulunan bir kesimdir ki, yaşam biçimlerinden ilgi alanlarına kadar diğer kesimle aralarında oluşan farklılıklar yaşantılarının her alanına yansır. Yalnızca sanatla olan ilişki biçimlerinde değil, davranışlarından günlük kullanım nesnelere, okudukları kitap ve gazetelerden uğraş alanlarına kadar, özümsemiş bir kültürün yansımalarıyla seçmeci bir tavır edinirler. Bunun karşıtı olan kesimi popülist kültürü hem oluşturan hem alımlayan kesim olarak niteleyebiliriz ki, doğal olarak toplumun bu kesiminin de sanata gereksinimi vardır ve bu gereksinimi giderme biçimlerinin arayışı içindedir.

İşte Gülsün Karamustafa’nın da ilgi alanına giren kesim doğrudan popüler kültürü ve sanatı alımlayan kesimdir ve bu kesim arasında

kendi içinde bir beğeni ve değerler sistemi oluşmuştur. Hemen hiçbir seçmeci tavrı olmayan, yaşadığı günün genel beğenilerine kapılmış, yorumlamadan, sorgulamadan tüketim toplumunun, iletişim araçlarının önüne koyduğu her nesneyi benimseyen bu kesimin neredeyse bir içgüdü biçiminde gelişen sanat gereksinimini kitsch/yoç ürünler karşılıyor günümüzde. Bu olgunun, toplumumuz söz konusu olduğunda geçmişe oranla artışının bir nedeni seri üretimse, bir nedeni de taklit/aktarmacılıktır. Gülsün Karamustafa’nın bir ölçüde hoşgörölü, kimi zaman yadsıyan, kimi zaman ironik bir bakışla yansıttığı ve toplumu her geçen gün daha fazla etki alanına alan bu ürünler arasında evlerdeki dekoratif nesneler ilk sırayı alır. Yaşantımızdaki değerler karmaşasını en açık biçimde gözler önüne seren vazolar, plastik çiçekler, sentetik halılar, yaşantı biçimimizle hiçbir ilişkisi olmayan *jugendstil* mobilyalar, yerli-yersiz günlük yaşantımıza karıştırılan geleneksel sanatlarımız, süsleme sanatlarımız, antik bir heykel kopyasının züccaciyelerde satılması gibi insanı çevresine, kültürüne yabancılaştıran nesneler ve davranışlardır bunlar.

Gülsün Karamustafa, İstanbul gibi her tür etkiye açık, kozmopolit ve gittikçe büyüyen bir

kentte yaşamanın getirdiği değer yozlaşmasının somut göstergelerini üzerinde, evinde, yaşantısında taşıyan bir kesimi konu alır ve onları orijinal objelerle izleyiciye aktarır. İşlerinde kullanabileceği malzeme bolluğu bir anlamda bu yoz zevkin hangi ölçülere vardığını gözler önüne sererken, bir anlamda da sanatçının bilinçli, seçmeci bir tavır uygulamasını zorunlu kılar, ona yeni sorumluluklar yükler. Ortaya koyduğu sentezde toplumun bu ilgilerinin ve beğenilerinin kökenine inmeye, onu insan gerçeğinden, toplumsal değişimlerden soyutlamadan ele almaya zorunludur. Bu ise geniş gözlem ve araştırmayı beraberinde getirir. Ancak bu gözlem ve araştırmalar eldeki kitsch malzemenin yeniden değerlendirilmesini ve sanatsal bir formla izleyiciye aktarılmasını sağlar; sanatçının çalışma alanında yeni açılımlar oluşturur.

Gülsün Karamustafa'nın işleriyle ilgili olarak söz edilmesi gereken en önemli özellik başlangıçtaki resimlerinden obje kullanımına gelişen çizgi içindeki bütünsellik, tutarlılık ve her işin önceki ve sonraki arasında kurduğu ilişkinin sağlamlığıdır. Bütün hızlı değişim dönemlerinde ortaya çıkan yoz beğeni onun için bir gözlem alanıdır ve toplumlardaki çelişkileri sergileyen bu

olgu yüzeysel bir bakış açısıyla yorumlanamaz. “İnsanımızın, bulunduğu ortamı, yaşadığı zorluklar içinde ‘yoz’luklarla donatıp, kendine yeni bir estetik yaratmasının sonucu ortaya öylesine bol malzeme çıkıyor ki. Ben yeni bileşimler ortaya koyarak bu yeni estetiğin yorumunu değil, sergilemesini yapıyorum ve izleyiciyi durum karşısında bir an durdurmaya çalışıyorum”⁵³ sözlerindeki “insanımızın yaşadığı zorluklar” cümlesi, onun toplumunu derinlemesine irdeleyen araştırmacı, gözlemci tavrının da göstergesidir.

⁵³ “Gülsün Karamustafa ile Görüşme”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 3, sayı: 24, Haziran 1984, s. 26.

Onun *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerinden anımsadığımız, kadın eli formunda bir vazo ve içindeki plastik çiçeklerin bir heykel kaidesi üzerine konarak anıtlılaştırıldığı işi kadar, *Anı-Bellek* sergisinde yer alan, bulunduğu yeri terketmek zorunda kalan mültecilerin kaçarken beraberlerinde çocuk yelekleri içine gizleyerek taşıdıkları kendilerince değerli nesneleri sergileyen işi ve 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde tekerlekli sepetler içinde sergilediği çok sayıda renkli yorgan, kitsch de olsa tümüyle bizim kültürümüzü yansıtan nesneleri ve davranış biçimlerini yansıtır. Burada son olarak

söz edilmesi gereken, Gülsün Karamustafa'nın kendi araştırmaları, çalışmaları ve bulguları ile günümüz Postmodernistleri ile ortak bir noktada buluşmasıdır ki, bu sonuç onun “evrensel kültürün bir gün ortak, uluslararası bir karakter kazanacağı” yolundaki görüşünü de haklı çıkarır.

(Görsel 27, 28)



Görsel 27 Gülsün Karamustafa, *You Are Here*, 1989, demir üzerine kırmızı şerit, plastik çelenk Ayasofya Meyit (cenaze) kapısı, II. Uluslararası İstanbul Bienali



Görsel 28 Gülsün Karamustafa, *Monument I*, 1988, yükseklik: 200 cm., 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, İRHM

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; türdaşlarımla iletişim kurmanın bir yolu olarak görüyorum. Ben bir haberleşme aracı 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 yaklaşma gereği duyar. Çünkü insanda bilinç oluşumunun, dünyanın ve kendisinin bilincinde olmanın ön koşulu, bireyin toplumsal yaşam içinde bulunmasıdır. Gerçeklikten uzak bir soyutlamanın, estetizm’in içine düşmemek için, sanattaki değişimlerin

toplumsal nedenlerini araştırmayı yeğler. Bu nedenle, bakışlarını, sanatın varlık nedeni olarak gördüğü, tüm sanat dışı 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 nesneler 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 düşüncüyü barındırır, sonuçta bir değil birçok kavramı biçimlendirir.

İşte bu nedenle onun işlerine, idealist estetiğin kuramları ve formalist bir mantıkla yaklaşılamaz. Çünkü, önemli olan iletmek istediği düşüncedir ve her düşünce kendine özgü yeni bir biçimlenişi getirir. Form öncelikli olmadığı ya da düşünceyi bu form oluşturmada için, yapıtlar arasında da formel bir bütünsellik aranamaz. Yaptığı yalnızca kişisel bildirimin ortaya çıkarılması, bunun kodlanması ve kendi dışındaki- lere 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 oluşturmaktır. Başlangıçtaki düşünce, yaratılan nesne üzerine damgasını vurmuş

gibidir. Nesne mi kavramdan çıkmış, kavram mı nesneden ayırt edilemez. Nesnelerin 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...

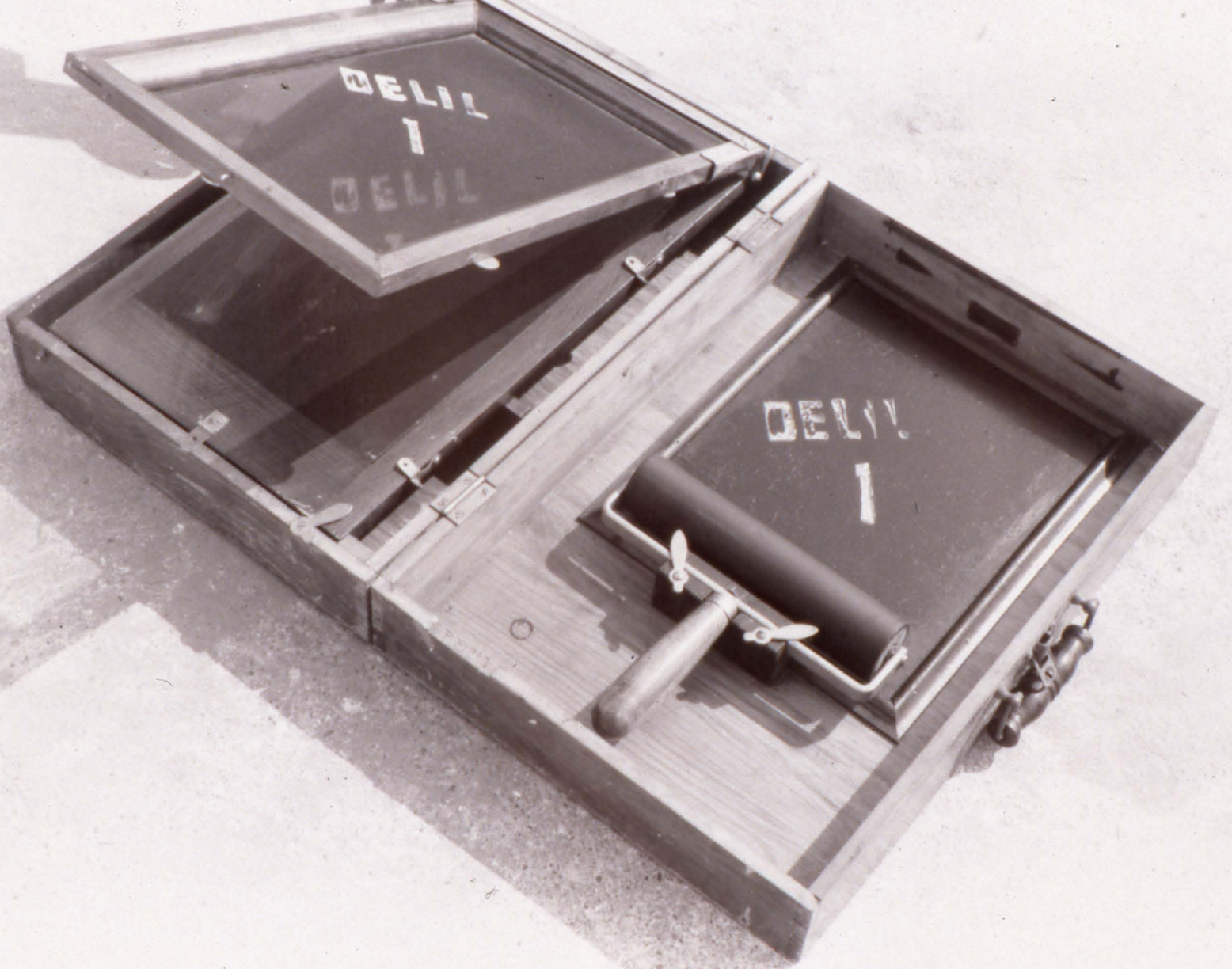
Günümüzde bilimin, tekniğin yeni araştırma ve bulguları ve ek olarak tecimsel endişeler, sanatı zaman zaman kendi dışında bir şey olmanın sınırına götürse de, sanat ideolojik bir içerik taşımaktan kaçınamayacaktır. Çünkü, bilinmeyen biçimlendiren güçlerden biridir. Çok işlevlidir ve farklı toplumsal görevleri üstlenen yapısı da yadsınamaz. Ancak, önemli olan toplumda sanata gereksinim yaratmaktır. Yoksa yapıtlara sinmiş düşüncelerin alıcıya edilgin yansıması 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 yürüsün, ne anlamda bakarsanız bakın, o güç olmayı sürdürecektir.”⁵⁴ (Görsel 29, 30)

⁵⁴ Nilgün Özayten, a. g. e. , s. 18.



Görsel 29 Canan Beykal, *Herşey Hiçbirşey Birşey*, 1991, 15 ışıklı kutu, 8 Sanatçı 8 İş: B, AKM, İstanbul



Görsel 30 Canan Beykal, *Ellams Duplicator*, 1987, bulunmuş nesne, 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM, İstanbul



OSMAN DİNÇ

Osman Dinç'in işlerini anlatabilmek için, onun demirci bir ailenin çocuğu olduğunu öncelikle söylemek ve ilk işinin kapağı demir, sayfaları cam bir kitap olduğunu belirtmek gerekir. İşlerini hiçbir dönemle, çağla bağlantılı görmeyen, bu anlamda "zaman içinde yolculuk yaptığını" belirten Osman Dinç, frontal, primitif heykellere benzettiği işlerini birçok kişinin aksine minimalist olarak nitelemez. "Minimal sanat eğer duyguyu bir yana bırakmasa, benim yaptıklarım minimalist değildir" sözleri, işlerinin ardındaki içtenliği, demire, cama olan derin sevgisini özetler. Bütün yalın, soğuk görüntülerine rağmen izleyeni sıcak bir biçimde çağırır bu işler. Demirden yapılmış, iç boşluğuna aynı formda cam yerleştirilmiş üçgenlerin art arda bir merdivenin basamaklarına sıralanarak sergilenmesi, İstanbul'da sergilediği *İlaman Dağı Efsanesi*'nde olduğu gibi çok ince demir çubuklar üzerine monte edilmiş, üzerlerinde kömür parçalarının foto-ğrafları bulunan çok sayıda birimin belirli aralıklarla yan yana dizilmesi, hemen her işini çoğaltması ve sergileme sırasında sistematik dizgeler oluşturması onu, Minimalizm'e olduğu kadar *Multiples*

(çoğaltılmışlar) fikrine de yaklaştırır. Ancak haklı olduğu yön, bu işlerdeki yoğun duygu, belki duygudan da öte demir/cam/insan birlikteliğidir.

Osman Dinç'in *Ağrı Dağı Üzerinde Nuh'un Gemisi*, *Yer Demir Gök Bakır*, *İlaman Dağı Efsanesi* gibi adlar alan işleri inançların ve efsanelerin de izlerini taşır. Bu işler çoğu zaman sert, keskin kenar çizgileri, malzemenin yapısı gereği oluşan katılık/sertlik, yanı sıra son derece yalın oluşumlarına karşın yine de içlerinde anlatıma ilişkin bir şeyleri barındırırlar. Kır, köy yaşamını dolayısıyla doğayı yakından tanınması doğal elementlerle çalışan bir sanatçı için büyük avantajdır ve Osman Dinç bu avantajından yararlanır. Sevgiyle biçimlendirdiği demiri, onun tarihini sorgular kimi zaman:

"Hâlâ demir çağını yaşıyoruz diye düşünüyorum. Çelik trenlere binmiş bu barbarlık çağını aşmaya çalışıyoruz. Hepimiz henüz barbarız, insan olmaya çalışıyoruz. Demiri bulduktan sonra onunla neler yapmadık. Su kenarında kendi yağlarıyla kavrulan masum kavimlere son verdik. Üzerine kıtaları kapsayan imparatorluklar kurduk. Toprağı bir daha düzelmeyecek şekilde bozduk. Geçtiğimiz yerlerde bir daha ot bitmez oldu. Tanklar yaptık. Denizin dibinde denizkızlarının ödünü patlatan araçlar yapmaya devam ediyoruz. Demirle neden bu kadar uğraşıyoruz..."

Demir ve cam aracılığıyla insan/çevre, insan/teknik ilişkilerini yorumlayan Osman Dinç heykel formasyonludur ancak bu, onun işlerini heykel olarak adlandırmamızı gerektirmez. Çünkü Osman Dinç'in işleri çoğu kez yaşamda örneklerini, benzerlerini göremediğimiz nesne ve formlardır ve yine çoğu kez kendi varlıklarından öte bir anlamları da yoktur. Zihinde canlandırılabilen imgelerdir bunlar. Ve belki de en dikkat çekici özellikleri, durdurulmuş harekettir. Bastırılmış, sıkıştırılmış bu hareket, enerji, her an patlamaya hazır bir güç olarak dışa yansır. Bir objenin ilk örneğini oluşturmak gibi bir eylemdir Osman Dinç'in yaptığı. Bir anlamda imgelerin imgeleridir bu işler. Jean Demélier'nin söylediği gibi bu işleri hiçbir zaman bütünüyle algılayamayız. O işlere, onları bütünüyle algılayacak, okuyacak kadar asla yaklaşamayız.⁵⁵ Kimi zaman o denli içsel ifadelere dönüşür bu işler.

Osman Dinç'in işlerinde cam kullanımını ise Monique Daubigne şöyle anlatır:

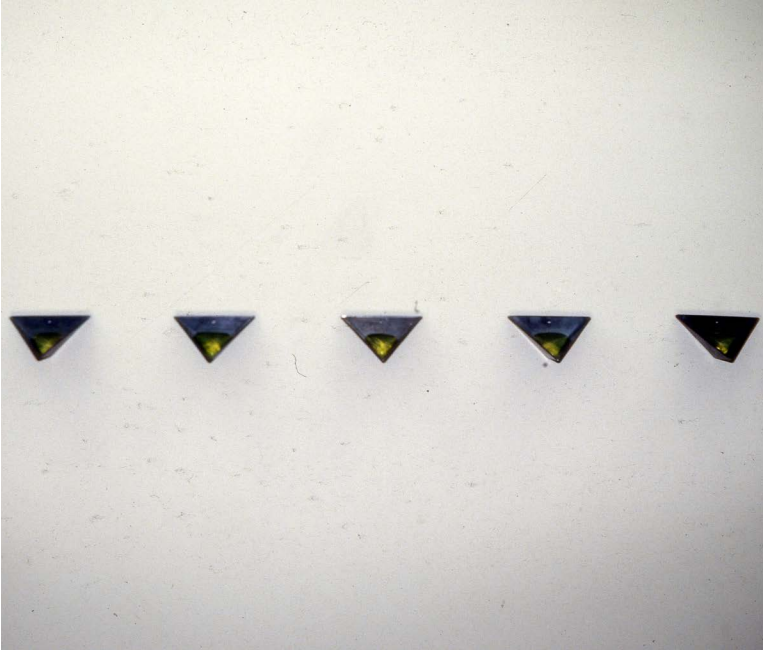
“Durdurulmuş zamanın birikimi sayabileceğimiz Osman'ın çeşmeleri, onda saklanmış paradoksal işlevi çoğu zaman geleceğe doğru yönlendirir. Çelik kaplar, duvar üzerinde düzenli aralıklarla yer alarak, içeriksel değerleri dışa vuracak biçimde, diziler oluştururlar.

Acımasız Zamanların Çeşmesi isimli yapıtta kurşun malzeme, kuru ve donuk zamanları yansıtır. *Bir Anın Çeşmesi*'nde şeffaf bir cam, gerçek nesnelerin büyüleyici etkisini yansıtır. Bir başka zamandan gelen ışığı, sanki belirsizleşmiş bir ışık gibi, kendi içlerinde saklı tutar bu nesneler. Cam malzeme ile Osman, ışığı yakalamaya çalışıyor. Işık malzemenin ağırlığını vurgular, espas ile bu ışığın yarattığı uyum Doğu kiliselerindeki gizemli ışığı akla getirir.

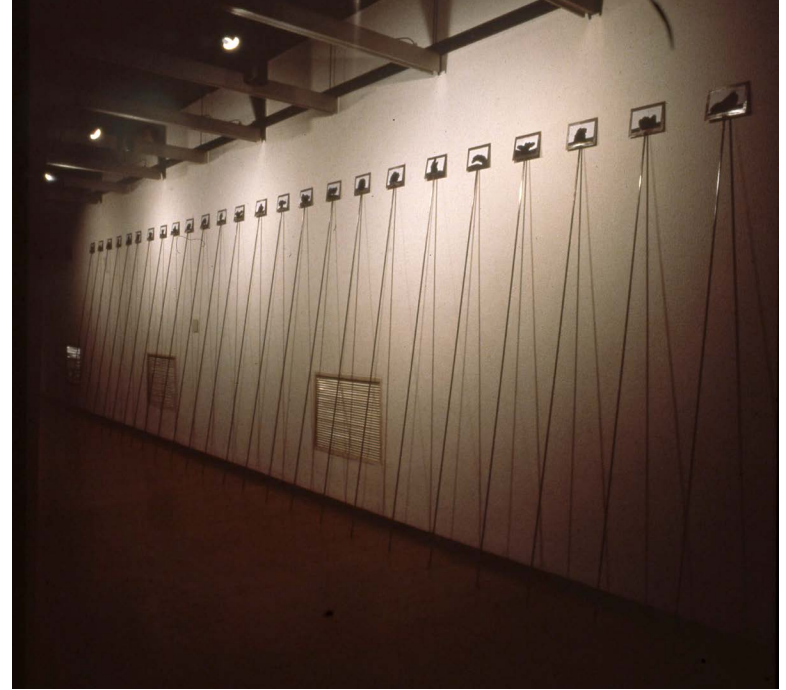
Taşın gözenekleri içine birikmiş birkaç damla su gibi, sanatçı da camı, metal oyuklara yerleştiriyor. Böylece de izleyicinin bakışını, formların içine çekmiş oluyor. Oyuğun dibinde, ateşle eritilmiş malzeme son biçimini alıyor ve saf profile kavuşuyor. Işığın toplandığı cam, böylece algı oyunlarının odağına dönüşmüş oluyor.”

(Görse1 31, 32)

⁵⁵ Jean Demélier, “Patience in the Crystal” *Osman Dinç*, Ivry-sur-Seine, 1990, s. 25-30.



Görsel 31 Osman Dinç, *Masumlar Çeşmesi*, 1988, demir, uranyum diyoksitle renklendirilmiş cam, *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, İRHM



Görsel 32 Osman Dinç, *İlaman Dağı Destanı*, 1990, metal, fotoğraf, *8 Sanatçı 8 İş: B*, AKM, İstanbul

AYŞE ERKMEN

Günümüzde özellikle metropol insanı, ilişkilerini birçok alanda dolaylı yaşamakla yükümlü, insana aynı zaman diliminde yüzlerce kavramı yükleyen medya dünyası ve kent karmaşası, birebir ilişkileri zedeledi ve gerisinde kendisine sunulanları tüketen, sunulanla yetinen insan yığınları bıraktı, iletişim olanaklarının çeşitliliği ile bir anlamda zengin, ancak o denli çapraşık ve güç algılanabilir bu yapı, katılımcı olmayanları dışladı, izleyici konumuna itti. Yaşam artık birçoklarınca, 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 müzeli, 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 hiçbirisi artık bir diğerrinin aynı olamaz. Bu, Erkmen’in de yapıtlarının temeli olan sınırsız çoğaltma işlemidir. Olasılıkları çoğaltma işlemi, gerek sanatçıya, gerek toplumun diğer bireylerine 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 düğümle-nir. Ancak, çok boyutlu düşünebilmek 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 düşün-sel 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 anlam 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 pek çok 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 kütsel formların, onun işlerinde ayrıcalıklı bir yeri olduğu yadsınamaz. Ağır, kütsel formlar, yerçekimini, direnç etkisini en güçlü biçimde duyumsatan nesneler olmalarının yanı sıra, direkt bu formların içinde yer aldıkları mekânı, boşluğu da düşündürür ki, bu Erkmen'in görmezden gelemediği bir olgudur. Objelerle yapılan yerleştirme kadar ve onunla birlikte mekânı da görmek, algılamak zorunda olduğumuzu düşünür. Çünkü boşluk olmadan nesneler, nesneler 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.⁵⁶ (Görsel 33, 34)



Görsel 33 Ayşe Erkmen, *Uyumlu Çizgiler*, 1985, 10 çelik parça, 5. *Yeni Eğilimler* sergisi, İDGSA

⁵⁶ Nilgün Özayten, a. g. e., s. 16-17.



Görsel 34 Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*, 1989, metal, II. Uluslararası İstanbul Bienali

AHMET ÖKTEM

Ahmet Öktem'in Sanat Tanımı Topluluğu içinde yer aldığı yıllarda bu topluluğun ilk sergisine verdiği resimleri, kuşkusuz onun sonraki işlerinden farklı çalışmalardır. Amacının izleyiciyi resmin yapısal gerçekliği üzerinde düşündürmek olduğunu söylerken bu olguyu şöyle açıklar:

“Bireyci, dışavurumcu, öykücü yaklaşıma karşı kişisel-
ğin anlatımını geri plana atan somut, gerçek bir yapı, bir
nesne oluşturmak.

Önceleri mekanik düzenlemelerde iki veya üç boyutlu
olarak resmettiğim metal borucuklar, giderek betimleme
olmaktan uzaklaşıp kendi başlarına birer nesne-biçim'e
dönüştüler. Nesne-biçimleri dış dünyada göremediğimiz
halde, çağrışımları ve yan yana gelişleriyle izleyicide
soğuk bir etki uyandırır. Çağrışımsal imgeyi etkin bir hale
getirebilmek amacımdır. Böyle bir imgeye ulaşmak çokan-
lamlılık düzeyini oluşturabilir.

Aktarım sırasında yapıt-izleyici yerleşik ilişkisini kırmak,
özellikle resmin yapısal gerçekliği üzerinde düşünmeye
yönelmek çabasındayım.”⁵⁷

Ahmet Öktem'in bu dönem resimlerinde
başlangıçta amaçladığı tarzsızlık olgusuna
ulaştığını ve kullandığı imge-
lerin betimleme olmaktan
uzaklaştığını rahatlıkla söy-
leyebiliriz ki, bu resimler onun

⁵⁷ Ahmet Öktem, Sanat
Tanımı Topluluğu Sergi
Broşürü, İstanbul, 1978.

sonraları fotoğraflarla oluşturacağı işlere de
temel olur. Bu işlerin hemen ardından fotoğraf
kullanımıyla gerçekleştirdiği işleri ortaya
çıkartır ve bunların ilk örneklerini Sanat Tanımı
Topluluğu'nun ikinci sergisinde görürüz. Batı'da
Kavramsal sanatçıların çokça üzerinde durduğu
dosya, arşiv dolapları fotoğraflarıdır bunlar.
Görüntüdeki dolaplar oldukça düzensiz istif
edilmiş yüzlerce belge ve yazıyı içeren dosya
ile doludur. Bu işin bir benzerini *Kapalı ve Açık*
başlığıyla *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisinde izledik
ki, burada ilk kez resmî kurumlarda çokça
rastlanan eski, çelik evrak dolapları biri kapağı
açık, diğeri kapalı olarak, aynı dolapların
fotoğraflarıyla birlikte sergilenir. Objenin aslı ile
fotoğrafının yani görüntüsünün birarada, yan
yana sergilenişi yine Kavramsal sanatçılarda
oldukça sık rastlanan gerçek/görüntü ikilemini
vermeyi amaçlarsa da, Batı'da bu tür dosya
dolaplarının sergilenişi daha çok dokümanter
özellikleri ve biktırıcı bir tekrarla dosyaların
sıralanışını, sistemi, dizgeleri yansıtmak
içindir. Ahmet Öktem'in evrak dolaplarını
sergilemesinin nedeni ise, bir anlamda Kavram-
sal sanatçılarla çakışırsa da, kanımca farklı olan
yanı, etkileri belki de en fazla bizde hissedilen
“bürokrasi” olgusunu işlemektir.

“Devletin kendisine ve yurttaşlarına ait her türlü veriyi depoladığı, sakladığı o standart, metal dolapları gerçek malzeme ve boş olarak sergi salonuna taşıyan Ahmet Öktem, dolapları dolduran, dolapların barındırdığı, üzerine kirlendiği belge, dosya gibi yazılı malzemenin birebir fotoğraflarını bu ‘kasaların’ dışına çıkarıp, yanlarına ekleyerek yarattığı illüzyonla, gizleneni, kapatılanı açığa vuruyor... içerilenleri (dosya, belge, fotoğraf), içerenleri (dolap) gerçek nesne olarak kullanması, devletin depoladığı yazılı, tasnif edilmiş ve resmî hayat raporlarına hiçbir zaman erişilemeyeceğini, dokunulmayacağını, bu hukuksuzluk diyarında ‘karıştırılamayacağını’ imgesel düzeyde yansıtmısıyla Öktem, bugün hâlâ olanca şiddetiyle işleyen, güvensizlik, gizlilik mekanizmalarını göz önüne seriyor.”⁵⁸ (Görse1 35)

⁵⁸ Semih Kaplanoğlu,
“Söyleyecek Sözü Olan
10 Sanatçının 10 İşi”,
Gösteri Sanat ve Edebiyat
Dergisi, sayı: 105, s. 45.





Görse1 35 Ahmet Öktem, *Kapalı ve Açık, karışık gereç*, 10 Sanatçı 10 İş: A, 1989



ERDAĞ AKSEL

Joseph Beuys öldüğü zaman İzmir’de düzenlenen *Joseph Beuys Anısına – Bir Başka Sanat* sergisine üzerinde *Marcel Duchamp* yazılı bir çelenk gönderen ve bu işle sergiye katılan Erdağ Aksel’i Türkiye’nin tanınması *Gerilim Nesneleri* adlı sergisiyle gerçekleşti. Erdağ Aksel bu sergisiyle ilgili olarak “Burada gerilim sözcüğünün plastik kullanımının söz konusu olduğunu” belirtir. “Gerilim nesnelerinde üç tür gerilim vardır: Kendilerini ayakta tutan fiziksel gerilim, cam metal arasındaki gerilim ve bütün fiziksel gerilimlerin gönderme yaptığı fiziksel gerilim.”

Erdağ Aksel’in oluşturduğu işler tür bağlamında değerlendirildiğinde heykeldir. Ancak ondan bu bölümde söz edilmesinin nedeni demir ve camla oluşturduğu heykellerde, heykelin içeriğiyle bağlantılı olarak ve asıl gövde ile kaynaşmış biçimde zaman zaman objelere yer vermesidir ki, işlerin içeriği de ancak bu objeler yardımıyla okunabilir. Onlar olmadan bu heykellerin soyut formlardan farkı kalmaz. Bu nedenle heykel içinde bu denli önemli işleve sahip objeler, Erdağ Aksel’in işlerini Obje Sanatı kapsamına almamıza neden olur. Ayrıca o hemen her zaman aslında tek başlarına biçim kazanan bu heykellerini aynı

mekân içinde ve birbirleriyle ilişkili yerleştirmelerle sergiler ki, heykellerden birkaçının, giderek tümünün birlikteliği onun işlerine temel aldığı kavramları somutlaştırır, görünür kılar.

Aksel’in heykellerinde çok yakından tanıdığımız, hemen hepsi demir döküm telefon, dolmakalem, eşarp, kravat gibi obje kullanımlarına rastlarız. Gerilim yaratma unsuru olarak demirle birlikte kullanılan cam ise, hazır-yapım bir kolonya şişesi olarak, kadın figürü formuyla işe katılabilmektedir. İçlerinden bazılarının sacayak, işkence aleti, antik tors gibi hazırda bulunmuş, diğer malzeme ile uyumlu kimi ayrıntılarla birleştirilmesi etkiyi daha da artırır da, bunlar heykelleri soyut olmaktan uzaklaştıran detaylardır. Ancak önemli detaylardır ve bakışı üzerlerine toplayarak gerilimi arttırırlar. Bu detaylara ya da tanıdık objelere rağmen heykellere soyut bir izlenim veren özellik ise, işlevsizliktir. Çünkü bu işler her ne kadar bazı nesnelerle donatılsalar da, hiçbir şeyi temsil etmezler. Gövde ile birlikte pek çok şeyi çağrışırtırırlar ancak, kesin tanımlamalar yapma isteği sonuçsuz kalır. Kesin adlandıramamaktan doğan sıkıntı, belleğimizdeki anıları zorlamamızı, kurgu üzerinde düşünmemizi sağlar ki, bu da aslında

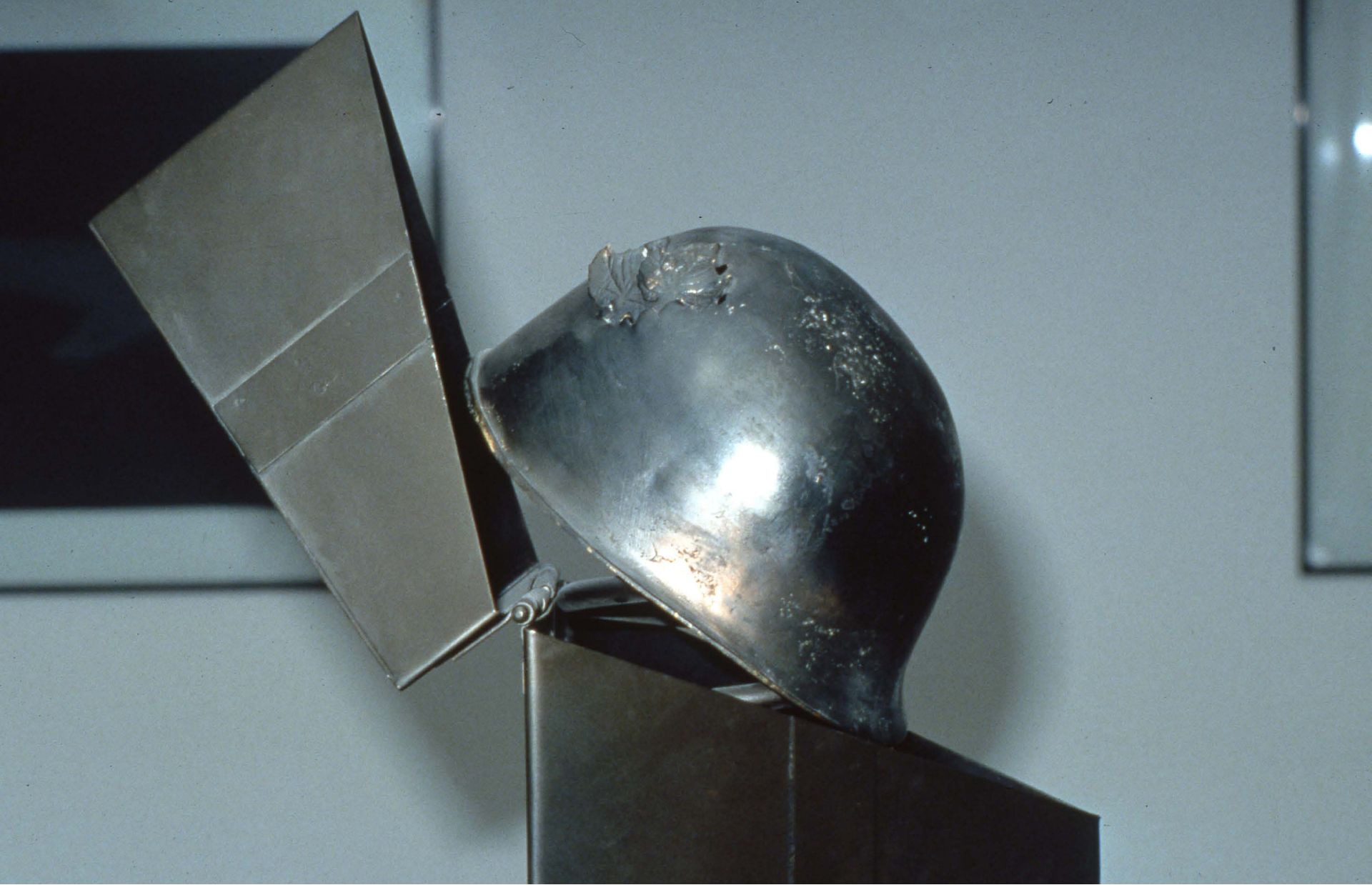
Erdağ Aksel’in amaçladığı çok boyutlu düşün-
dürme isteğiyle ilişkilidir.

“Gerilim nesneleri, günümüz yaşamını
biçimlendiren ekonomi ve iş dünyasını, tüketim
ekonomisinin koşullarını ve kurallarını, buna
bağlı tutuculuğu, değer ölçülerinin geçerliliği
ya da geçersizliğini yansıtır. Her yapıt, bu orta-
mın simgesi olan bir nesneyi ‘anıtsallaştıracak’
biçimde yeniden yorumlar. Yorum beklenmedik
bir ayrıntıda bu ‘nesne-fetiş’in anlamsızlığını,
geçiciliğini ve değersizliğini vurgular. Ya da izle-
yici, böyle bir nesneye bağımlı olmasının anlam-
sızlığını ayırt edebilir.”⁵⁹ (Görse 36, 37)

⁵⁹ “Tüketim Ekonomisine
Karşı Dayanıklı
Heykeller”, *Cumhuriyet*,
22 Şubat 1988.



Görse 36 Erdağ Aksel, *Gerilim Nesneleri*, 1988, metal,
Galeri BM, İstanbul



Görsel 37 Erdağ Aksel, *Gerilim Nesneleri*, 1989, metal



YILMAZ AYSAN

Yılmaz Aysan'ın 1983 yılında *Yeni Eğilimler* sergisi'nde ödül alan üzerinde "YALNIZIM" yazılı yastığı, o dönemin fazlaca anlam ve malzeme/obje yüklü işleri arasında yalın, sıradan görüntüsü ile dikkat çekti. Ancak onun olumlu ya da olumsuz anlamlarda en çok ses getiren sergisi *Dansözlerin Gizli Tarihi*'dir. Üç bölümden oluşan sergide birinci bölüm, 1950'li yılların ünlü dansözlerinin fotoğraflarından serigrafi ile çoğaltılan ve o dönemin görsel kültürünün izlerini taşıyan bölümdür. Aysan Türkiye'de bugünkü anlamda dansözlüğü başlatan Nana, Özcan Tekgül ve İnci Birol'un görüntülerini içeren akrilik tuvallerini *Dansözlerin Tanrıçası Heykeli* ve *Dansözlerin Gizli Tarihi* adlı kitabının yer aldığı, ikinci bölümde ve bu bölümü bir tapınak imajı verecek biçimde düzenleyerek sergiler. Üçüncü bölümde ise, 1950'lerin gece hayatını, pavyon yaşamını canlandıran bir pavyon kulisi düzenler. Neon ışıkları, makyaj masası, soyunma paravanı, ortalığa atılmış jartiyerli çoraplar ve duvarlarda afişlerle oluşturulan pavyon kulisi, dönemin özgün eşya ve aksesuarlarının kullanımı ile hazırlanır.

Yılmaz Aysan'ın ilk çocukluk yıllarına denk düşen ve bu nedenle ancak kötü baskılı

dergilerden, siyah-beyaz sararmış fotoğraflardan ve pavyon müşterilerinin tanımlarından bu yaşamı belleğinde canlandıran sanatçı: "İşte beni etkileyen de bunlar. Yani dansözlerin kendilerinden çok onlar üzerine ve çevresinde yaratılan kültür, özellikle görsel kültür" der. Kendisini dansözlerin gerçeğini araştıran bir kişi gibi değil, tam tersine onlar üzerine oluşturulan yalanları belgeleyen bir sanatçı olarak gördüğünü belirten Aysan'ın amacı yalnızca izlenen bir sergi değil yaşanan bir sergi oluşturmak, ele alınan konuyu iki boyutlu görüntülerden çıkarıp mekânı ve zamanı olaya katmaktır. Sergi ancak birlikte anlam ve bütünlük oluşturacak bölümler olarak tasarlanmıştı ve Aysan'a göre sanat güzellikler sergilemek yerine yaşamı sorgulamalıydı.⁶⁰

Yılmaz Aysan bu sergisi nedeniyle o günün Ankara sanat ortamında "lümpen" kültüre atıflar yapmak ve bu dansözlerin "altın çağı"na rastlamış olanların nostaljik duygularını körüklemekle suçlandı. Tepkilerden de anlaşılacağı gibi, Yılmaz Aysan'ın bu sergisi yaşantımızın bir parçası olduğu halde aşığılanan, ya da tam tersi bazı çevrelerce putlaştırılmış dansözler gibi kültürümüzle bağlantılı

⁶⁰ "Pavyon Gibi Bir Sergi- Dansözlerin Gizli Tarihi", *Cumhuriyet*, Haziran 1986.

konuları Ankara’da ilk kez gündeme getiriyordu ve yine Ankara’da obje enstalasyon türünün de ilk örneği idi.

Yılmaz Aysan’ın *Gaea ve Akdeniz Soyutlamaları* adlı sergileri de obje enstalasyonuna ve yanı sıra tuval resimlere dayanıyorsa da, onunla ilgili olarak söz edilmesi gereken ikinci sergi İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde düzenlediği *Seni Çok Seven* başlıklı sergidir. Bu sergi daha çok tuval resimlerinden oluşursa da *Esas Oğlanlar Esas Kızlar* adlı kartpostallar kolajıyla hazırlanan işi birçok yönden *Dansözlerin Gizli Tarihi* ile ilişkide, önceki çalışmayı bütünleyen bir yapıdadır. Bu kez onun yaşında kişilerin daha iyi anımsayabileceği, Türk sinemasının başrol oyuncularının halk arasında yerleşen tanımıyla esas kızlar ve oğlanlar, hayranlarına imzalayarak dağıttıkları fotoğraflarla belgelenirler. Bir anlamda sinema tarihimizin dökümünde yine başrol oynarlar. Yakın geçmişimiz, pop kültür belgelenir. (Görsele 38, 39)



Görsele 38 Yılmaz Aysan, *Dansözlerin Gizli Tarihi*, 1986, çevre kurgusu, akrilik baskı, Siyah-Beyaz Sanat Galerisi, Ankara



Görsel 39 Yılmaz Aysan, *Esas Oğlanlar Esas Kızlar*, 1990, akrilik/tuval, kartpostal, 130x162 cm, *Seni Çok Seven*, AKM, İstanbul

SERHAT KIRAZ

Duchamp ve ardından Kavramsal Sanat'ın oluştuğu birikim, o yıllardan günümüze hiç öne mini yitirmedeği 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 kapsamaları farklı da olsa, ulaşmayı hedefledikleri ortak nokta “gerçeklik bilgisi”dir. Bilim katıksız ve örtüsüz gerçeği tanımak ister, nesneldir. Sanatsal bilinç biçimi ise, diğerlerinden farklı olarak öznelliği getirir. Çünkü sanatta gerçekliği

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 Sanat'ı, 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 zihinsel bir uğraş, ussal çözümlemeler 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 araştırmaya, yöntemlerini kullanmaya yöneltme olarak algılanabilir. İnsanı kalıplara sokma mantığı değil de, değişkenliklere ve gelişmelere açık tutma mantığı. Karşı olarak da düşünebilenin gerekliliği.

Serhat Kiraz, usçu 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,

işlerini çoğu kez gerçeğe/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”. Enstalasyonlarında diğer objelerin yanı sıra 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 çıkıyor. 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.”⁶¹ (Görsel 40, 41)

61 Nilgün Özayten, a. g. e. , s. 14-15.





Görsel 40 Serhat Kiraz, *Turistik Nakliye*, 1980,
XI. Paris Bienali



Görsel 41 Serhat Kiraz, *Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri*,
1988, II. İstanbul Bienali

BEDRİ BAYKAM

1987 yılına dek yalnızca resim alanında etkinlik gösteren Bedri Baykam, bir dönem Türkiye’de Yeni Dışavurumcu Sanatı uygulayan ve tanıtan kişi olarak tanındı. Evrensel ilgilere açık olan yapısıyla sanatında istediği ya da gerekli gördüğü her değişimi uygulaması, farklı eleştirilerin de odak noktası olmasına neden oldu. Hiçbir zaman resmi tümüyle bırakmadan son yıllarda gide-rek artan bir ilgiyle ve kanımca bazı aşamalarda resmin dil olarak yetersiz kalmasının da etkisiyle obje enstalasyonlarına yöneldi ki, bu anlamdaki ilk işi 1987 tarihli *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi için hazırladığı *Demokrasi Kutusu*’dur. Cinsel yaşamdan, düşünce ayrılıklarına, sanattaki özgürlükten kişiselliğe dek demokrasinin güven-cesi altında olması gereken insan haklarının gör-mezden gelinemeyeceğini vurgulamak amacıyla oluşturduğu bu kutu, bir anlamda içeri girenlere de özledikleri demokratik ve özgür ortamı sun-maktadır. En fazla iki metrekairelik bu alanda hiçbir şey yasak değildir ve dileyen dilediğini yapmakta özgürdür. Kutunun iç ve dış duvarları izleyicileri bu demokratik ortama girmeye çağı-ran ya da özgürlükten rahatsız oluyorsa içeri girmemelerini öneren yazı, fotoğraf ve resimlerle örtülüdür.

Bedri Baykam’ın cinsellik dışında ilk kez toplumsal bir sorunu gündeme getirdiği bu kutuyu I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında oluşturduğu ikinci kutu izledi. *Maymunların Resim Yapma Hakkı Üzerine Referandum* ama-cıyla oluşturulan bu kutunun yapılma nedeni, Batılı gözüyle bir maymun (taklitçi, izleyen) konumuna yerleştirilen Doğu, işte geri kalmış ülke sanatçılarına olduğu kadar, Batılı sanat tarihi yazarlarına da uyarılar vardı ve günümüz dünyasında özellikle sanatta bu dar toplumları sanatçıların resim yapma haklarının olup olma-dığını oylamaya sunmakta. Bu açılı bakışın aşıl-ması gerekliliğini tartışmaya açmak istiyordu. Yine aynı sergiler kapsamında *Günah Odası* ve *Kubilay Olayı*’nı çoğu hazır yapım nesnelerle sergiledi. Ancak Kubilay Olayı gibi toplumsal yapımızla ilgili, konu olarak doğru seçilmiş önemli bir olayı ortaya koyuş biçimi yanlıştı ve bu yanlış seçim olayın iro-nik boyutunu hafifleterek istenen etkiyi yaratmadı.

Bedri Baykam’ın 1988 *İç Manzaralar Serisi* Atatürk Kültür Merkezi galerisinde gerçekleşt-irildi ve oldukça esprili bir biçimde çok ciddi sorunlara dikkatleri çekti. Bunlar o yıllarda top-lumun gündeminde olan ve hatta günümüze dek fazlaca değişmemiş işkence olayları, resmî

62 “An’ ı Yaşayan Bir Sanatçıyım” (Bedri Baykam’ la Söyleşi), *Milliyet*, 26 Mayıs 1988.

kurumların onaylamadıkları düşünceleri içeren kitapları yakma eylemleri ve muzır kurulu gibi olgulardı. Güncel ve politik sorunlara odaklanan bu

sergi Bedri Baykam’ın sansasyonel tavrı ve malzeme kullanımındaki rahatlığı ile her kesimden insanın algılayabildiği, bu anlamda amacına ulaşmış bir sergi olarak sonuçlandı. Bu görüş doğrultusunda şunları söylüyor Bedri Baykam:

“Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sergi tüm izleyicileriyle total bir iletişime giremez. Ama sergilerimi gezenlerin büyük çoğunluğu vermek istediklerimi tamamen algılamasalar da, ortaya koyduğum değişik sorunların ve bunların etrafında oluşturduğum yeni anlatım tarzlarının farkına varıyorlar. Bu sergilerde izleyici sanatı ölü ve dekoratif, sürprizi olmayan bir alan olarak görmekten çıkıp, yapıyla diyaloga giriyor, eleştiriyor, düşünüyor, olayı yaşıyor. Benim de istediğim sanatı salt duyularla değil, düşünsel yönleriyle ‘beyin’le algılaması. Serginin gördüğü rağbet içinse bir skandal hiçbir aşamada mevzubahis değildir. Sergilerim tuval dışı ifade tarzları içermeden de, siyasal olmadan da bu kadar rağbet görüyordu. Ortada bir skandal varsa, o da 19 Mayıs’ta kızlara süpürge etekler giydiren, düşünceyi sindirmeye çalışan, sanata ve basına bizi dünyaya rezil edercesine sansürle yaklaşan ‘ortaçağ zihniyetinin’ skandalıdır...”⁶²

Bedri Baykam’ın 555K sergisi 27 Mayıs 1960 olayını irdeleyen, onun kendi çizgisi içinde

önemli ve ayrıcalıklı bir yeri olan sergilerindendi. Ve kendi yaklaşımıyla bir “devrim” olarak nitelediği olayı yıllar sonra gazeteler yardımıyla belgeleyici bir tavırda ortaya koyması, bugünün gençliğini olayın aktarımı açısından hedef kitle olarak belirlemesi, kendini bu tür bir sergiden sorumlu görmesi, çıkardığı gazetede dönemin birçok ünlü kişisiyle konu hakkında görüşmeler yapması, eski Demokrat Parti üyelerinin yakınlarını ve bu partinin taraftarlarını büyük ölçüde rahatsız etti.

Resim ve heykel çağımız dünyasında günümüz sanatçısının sınırları aşan geniş ilgi alanına anlatım biçimi olmakta çoğu zaman yetersiz kalıyor. Obje kullanımının sanatçıya tanıdığı özgür alanın sonsuzluğu iyi kullanıldığı takdirde bu alanda daha yapılabilecek pek çok şeyin olduğu düşünülebilir. Kanımca Bedri Baykam’ın sanatında öncesine kıyasla açılım sağlayan da, onun dünya sanatıyla iletişime verdiği önem kadar, resmin bugün için dar kalan sınırlarını aşması, Obje Sanatı’nın özgürlüğünden yararlanmayı denemesidir. Son yıllarda yöneldiği bu alan, onun sanatta sonsuz özgürlükten yana olan tavrını daha da keskinleştirmiş ve sanatına içerik bağlamında ciddi açılımlar sağlamıştır. (Görse1 42, 43, 44)





Görse1 42 Bedri Baykam, *İç Manzaralar Serisi*, AKM, 1988



Görse1 43 Bedri Baykam, *Maymunların Resim Yapma Hakkı Üzerine Referandum*, 1987, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri



Görse 44 Bedri Baykam, 555K, AKM, 1990

SONUÇ

Batı'da Modernist ve Postmodernist dönemleri kapsayarak Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat sıralamasında, kendi içinde geçirdiği değişimlerle oluşan ve resim/heykel dışında üçüncü bir tür oluşturan sanatlar tek ve ortak bir adla tanımlanamaz. Çünkü bu sanatların üçü de, görüntüde anlatım dili olarak objeyi kullansalar da, objenin bu sanatlar içinde aldığı roller farklılıklar taşır. Obje Sanatında obje kendi varlığı için kullanılır. Kullanıldığı her mekâna kendi geçmişini ve ilişkilerini de taşır ve sanatçı da zaten bu anlam yüklemelerinden kaçınmaz, hatta onlardan yararlanır. Kavramsal Sanat'ın ise temel amacı objeyi, görüntüsel imgeyi ortadan kaldırmaktır. Kavramsal Sanat Batı'daki birçok örneğinde bu amaca zaman zaman yaklaştıysa da, hiçbir zaman bunu bütünüyle başaramaz, çünkü düşünce, aktarılacak için somut göstergelere gereksinim duyar. İşte objenin Kavramsal Sanat içinde kullanımı da bu zorunluluktan doğar ve objenin kullanıldığı her işte, Kavramsal Sanat da amaçlarından biraz daha uzaklaşır.

Post-Kavramsal Sanat'ın ise böyle bir kaygı gütmemediğini biliyoruz. Postmodernizm'in her şeyi mümkün kılan tavrıyla ve tanıdığı sonsuz özgürlükle, Post-Kavramsal Sanat gereksinim duyduğu her yerde objeyi kullanmaktan kaçınmamıştır, ki bugün hiçbir sanatçının salt kavramsal işler oluşturmak gibi bir amacı da yoktur. Bu bir anlamda Objenin, çağ içindeki gelişimde Kavramsal Sanat'a karşı üstünlük kazanması olarak da yorumlanabilir.

Bu saptamalarla bağlantılı olarak Türkiye'deki durumu irdelediğimizde farklı bir sonuçla karşılaşırız. Türkiye'de bu sanatlara ilgi duyulduğu ilk yıllardan günümüze Obje Sanatı/Kavramsal Sanat ikileminde öne çıkan hep Obje Sanatı olmuştur. Kavramsal Sanat, Obje Sonrası Sanat'ın bütün türleriyle ve uygulamalarıyla belli bir kesim içinde tanınıyorsa da, ülkemizde bu sanatın uygulayıcısı olduğundan söz edilemez. Kuşkusuz bazı ilgiler ve denemeler olmuş, sanat çevrelerimizde bu olgu tartışılmış

ancak uygulamaya dönüşmemiştir. Bu anlamda yaygın ve geniş bir ilgiden de söz edilemez. Gerek bu alandaki etkinlikleri sıralarken, gerekse tek tek sanatçılara değinirken belirttiğim gibi yapılan işlerde obje her zaman öne çıkmıştır. Bir anlamda görüntü ve kurgu önemsenmiş, ancak obje kullanımında ölçülü ve yalın bir çizgi tutturulabilmiştir. Objenin Türkiye’de kullanımında söz edilebilecek en önemli olgu, sanırım oluşan çeşitliliklerdir. Bu çeşitlilikten anlaşılması gereken bol ve çeşitli obje kullanımı değil, sanatçıların kendi sanatları içinde diğerlerine kıyasla oluşturdukları farklılıklar ve sonuçta ortaya çıkan çoğulcu görüntüdür. Bu sanatları örneklemek için sanatlarına yer verdiğim on dört sanatçı arasında ortak bir dili kullanıyor olmaları dışında bir benzerlikten söz edilemez, ki bu sonuç üzerinde durulması gereken önemli bir olgudur. Kuşkusuz bu sanatçıların sayısı arttırılabilir ve sayıyı arttırdığımız oranda karşılaşacağımız görüntü de yine bu sözlerimi doğrular niteliktedir. Bu sanatçılar farklı ilgi alanları ve farklı söylem biçimleri oluşturabilmişlerdir, ki dünya sanatının bugünkü durumu göz önüne alındığında, yapılan bu işler dünyanın her yerinde rahatlıkla evrensel sanatla paralellikler kurabilir. Daha önce de söz ettiğim gibi, bu gelişimde Postmodernizm’in de katkısı

oldukça fazladır. Yanı sıra evrensel düzlemde iletişimin artması, resim ve heykelden çok, bu tür işler üreten sanatçılarımıza açılım sağlamıştır. Bunun nedeni, günümüzde sanatın sınırlarla bağlantısını koparması, tüm dünyada ortak ilgilerin oluşmasıdır. Ve hepsinden önemlisi günümüzde sanat, düşünsel bir olgudur ve zihinden zihne akarak çoğalır, senteze ulaşır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

A. KİTAPLAR

ADES, Dawn. “Dada and Surrealism”, *Concepts of Modern Art*, Toledo, 1988.

AYSAN, Şükrü. *Sanat Olarak Betik* (Derleme), İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, 1980.

AYSAN, Şükrü. *Marcel Duchamp* (Derleme), İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını: 3, 1984.

BAYKAM, Bedri. *Boyanın Beyni*, (80’li Yıllardan Makaleler), İstanbul, 1990.

BEYKAL, Canan. *Altan Gürman*, İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları V, 1989.

GABLIK, Suzi. “Minimalism”, *Concepts of Modern Art*, Toledo, 1988.

GROH, Klaus. *If I had a Mind... Concept Art-Project Art*, Köln, 1971.

HONNEF, Klaus. *Concept Art*, Phaidon Verlag, Köln, 1971.

JOHNSON, Susan. “Visual Art of the Recent Past”, *Modern Art from 1800 to the Present Day*, Paris, 1980.

LIPPARD, Lucy. *Pop Art*, Toledo, 1988.

LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş) İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982.

TANSUĞ, Sezer. *Sanata Yaklaşım-Eleştiride Duyarlık Çağı*, İstanbul, Künmat Yayınları, 1976.

ZEKÂ, Necmi. *Postmodernizm-Jameson, Lyotard, Habermas* (Derleme), İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.



B. KATALOGLAR

ATAGÖK, Tomur. “Giriş Yazısı”, 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1984.

BLOCK, René. “Certain Relations in 20th. Century Art”, *Art is Easy-8th Biennale of Sydney 1990*, The Museum of Contemporary Art, Sydney, 1990.

1. İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu, İstanbul, 1977.

1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1987.

1. *Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri* Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1987.

ÇOKER, Adnan. “Giriş Yazısı”, 1. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1984.

DEMÉLIER, Jean. “Patience in the Crystal”, *Osman Dinç*, Ivry-sur-Seine, 1990.

4. *Yeni Eğilimler* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1983.

XLIV Esposizione Internationale d’Arte Le Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia, 1990.

GINTZ, Claude. “Notes on an Exhibition Project”, *L’Art conceptuel une perspective*, 2e Édition, Paris: Musées - Société des Amis du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

HERZOGENRATH, Wulf. *Video-Skulptur-Retrospektiv und Aktuell 1963-1989*, Köln, Du Mont Buchverlag, 1989.

İSKENDER, Kemal. “Yeni Eğilimlerin Yenisi”, 5. *Yeni Eğilimler* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1985.

İSKENDER, Kemal. “Yeni Eğilimler ve ‘Yeni’nin Kimliği”, 6. *Yeni Eğilimler* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1987.

KAPLANOĞLU, Semih. “Giriş Yazısı”, 8 *Sanatçı 8 İş: B* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1991.

II. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1987.

MADRA, Beral. “Giriş Yazısı”, 10 *Sanatçı 10 İş: C* Sergi Kataloğu, İstanbul, 1992.

OLIVA, Achille Bonito. *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, İtalya, 1990.

10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1989.

TANSUĞ, Sezer. “Giriş Yazısı”, 3. *Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu*, İstanbul, 1981.

III. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1992.

C. DERGİLER

AKSÜĞÜR, İpek. “Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Biraraya Getiriyor”, *Milliyet Sanat*, sayı: 340, 22 Ekim 1979.

AYSAN, Yılmaz. Ken Friedman’ın “Fluxus and Company” yazısının çevirisi *Koridor*, sayı: 3, İstanbul, 1991.

AYSAN, Şükrü. Şükrü Aysan, *Kalın Sanat Seçkisi*, sayı: 1, Nisan 1986.

BEYKAL, Canan. “Yanılsama ve Gerçeklik”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 3, sayı: 24, Kasım 1984.

BEYKAL, Canan. “Kurt Schwitters” (Rudi Blesh - Harriet Jannis’in *Collage* kitabından çeviri), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 3, sayı: 26, Kasım 1984.

ÇAĞA, Sema. “Gilberto Zorio”, *Sanat Çevresi* 87, Ocak 1986.

ÇOKER, Canan. “Fusun Onur ve Çevresel Sanat”, *Sanat Çevresi*, Nisan 1982.

ÇOKER, Canan. “Sanatsal Uyuşum”, *Sanat Çevresi*, Ocak 1979.

DALAY, Esin. “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sonrasında Öncülerle Söyleşi”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 92, Temmuz 1988.

DRATELN, Doris. “Stanley Brouwn”, *Kunstforum*, sayı: 112, Mart-Nisan 1991.

ENGELHARD, Günter. “Jannis Kounellis: Mythos, Schmerz und Flammen”, *Art* 8, Ağustos 1988.

ERZEN, Jale. “Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı”, *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, cilt 3, sayı: 2, Güz 1977.

ERZEN, Jale. “Yeni Eğilimler-Genel Bir Değerlendirme”, *Yeni Boyut* Plastik Sanatlar Dergisi, cilt: 2, sayı: 18, Aralık 1983.

GİRGİN, Emin Çetin. “Serginin Öncelikle Adı Yanlıştır”, *Sanat Olayı*, sayı: 63, Ağustos 1987.

“Gülsün Karamustafa ile Görüşme”, *Yeni Boyut* Plastik Sanatlar Dergisi, cilt: 3, sayı: 24, Haziran 1984.

GÜRSEL, Nedim. “Geleneğe Başkaldıran Üç Şiir Akımı: Fütürizm, Dada, Sürrealizm”, *Milliyet Sanat*, sayı: 243, 16 Eylül 1977.

KAHRAMAN, Hasan Bülent. “Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim Kavramsal Sanat Açısından”, *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, sayı: 125, Nisan 1991.

KAPLANOĞLU, Semih. “Yeni Bir Sanatsal Kavrayışa Doğru” (Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Canan Beykal, Füsun Onur’la söyleşi), *Sanat Dünyamız*, sayı: 39, Yaz 89.

KARATAY, Yeşim. “Nesnellik Karşısında Narkissus”, *Sanat Çevresi*, Aralık 1978.

“Keskin Siberatik Gerçeklik” (Salvador Dali’dan çeviri), *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi 5, Haziran 1980.

KÖKSAL, Ahmet. “Dörtlü Bir Topluluk”, *Milliyet Sanat*, 20 Kasım 1978.

KÜLAHLIOĞLU, Can. “İstanbul Festivalinde Sergi Festivali”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 57, Ağustos 1985.

LISCHKA, Gerhard Johann. “Performance und Performance Art”, *Kunstforum* 96, Ağustos-Ekim 1988.

MADRA, Beral. “13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Genel Bakış”, *Sanat Çevresi* 81, Temmuz 1985.

MADRA, Beral. “Festival Sergilerine Bir Bakış”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 67, Haziran 1986.

MADRA, Beral. “Bir Serginin Ardından Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 82, Eylül 1987.

NİYAZİOĞLU, İbrahim. “Fısıltıları Çığlık Olan Sarkis”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 84, Kasım 1987.

ONUR, Füsun. “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel”, *Sanat Çevresi* 37, Kasım 1981.

ONUR, Füsun. “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu”, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 82, Eylül 1987.

ORAL, Zeynep. “Sarkis’in Çatışma, Savaş ve Dehşeti Simgeleyen ‘İş’leri Paris’in Ünlü Beaubourg’unda Sergilendi”, *Milliyet Sanat*, sayı: 318, 9 Nisan 1979.

ÖKTEM, Ahmet. “Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım: STT”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 1, sayı: 5, Eylül 1982, .

ÖZAYTEN, Nilgün. “Serhat Kiraz-Ayşe Erkmen-Canan Beykal-Füsun Onur”, *AND Journal of Art and Art Education*, sayı: 25, 1991.

ÖZKUTAN, Ergül. Béatrice Parent’in “Land Art” başlıklı yazısından çeviri, *Koridor 3*, İstanbul, 1991.

“Sanatçılardan Yazılı Belgeler: Marcel Duchamp”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 2, sayı: 18, Aralık 1983.

TANSUĞ, Sezer. “İstanbul’dan Dört Sergi”, *Sanat Çevresi*, sayı: 2, Aralık 1978.

TANSUĞ, Sezer. “Kavramsal Grubun Etkin Başarısı”, *Sanat Çevresi*, sayı: 19, Mayıs 1980.

Uluslararası İstanbul Bienali, *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi Özel Eki*, sayı: 143, Ekim 1992.

Von DRATELN, Doris. “Sarkis”, *Kunstforum* 114, Temmuz-Ağustos 1991 (Yayımlanmamış çeviri: Beral Madra).

D. GAZETELER

“Anı Yaşayan Bir Sanatçiyım”, Bedri Baykam’la Söyleşi, *Milliyet*, 26 Mayıs 1988.

FİLOĞLU, Jale. “Hareket Köşkünde Öncü Sanat”, *Cumhuriyet*, 7 Haziran 1988.

GİRGİN, Emin Çetin. “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, *Cumhuriyet*, Temmuz 1987.

TURAN, Güven. “Yanlış Yenilik”, *Dünya*,
25 Kasım 1978.

“Tüketim Ekonomisine Karşı Dayanıklı Heykeller”,
Cumhuriyet, 22 Şubat 1988.

“Pavyon Gibi Bir Sergi-Dansözlerin Gizli Tarihi”,
Cumhuriyet, Haziran 1986.

E. KONFERANSLAR

BAYKAM, Bedri. “Post Duchamp Krizi”, İstanbul,
22 Mayıs 1992.

KORTUN, Vasıf. “Gelişmiş Tüketim
Toplumlarında 60’lardan bu yana Temsil
Sistemleri”, Bilsak, İstanbul, 5 Nisan 1990.



ÖZET

Modernist dönem içinde Avrupa ve Amerika'da resim ve heykele alternatif olarak ortaya çıkan Obje Sanatı, günümüzde görsel sanatlar içinde üçüncü bir tür olarak kabul edilir. Obje Sanatı Kübistler ve Dadaistlerle sanat dünyasına giren kolajdan temellenir ve Duchamp'ın hazır yapım nesneleri bu türün ilk örnekleridir. 1930'lu yıllarda Sürrealistler henüz sanat dünyası için oldukça yeni ve alışılmadık olan objenin şaşırtıcı etkisinden yararlanmayı amaçlarlar. Pop Sanat ise, objeyi ya doğrudan tüketim dünyasının sembolü durumuna indirgeyerek kullanır, ya da sanatta tarzsızlığa ulaşmak için onun hazırca yapım/seri üretim özelliğinden yararlanır. 1960'lı yıllar sanatta obje kullanımının amaç olmaksızın çıkıp araç durumuna dönüştüğü Kavramsal Sanat'ın etkin olduğu dönemlerdir. Daha açık bir tanımla gerek Kavramsal Sanat'ta, gerekse Obje Sonrası Sanat'ın bütün diğer türlerinde (*Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Video Art*, *Performans* gibi) öncelikle amaç bir düşüncenin varlığı ve iletimidir. Sonra bu düşüncenin

iletiminde biçim kazanmak, yani obje ya da imge kullanımını zorunlu olarak gerekebilir. Bu araç, *Land Art*'ta doğanın kendisi, *Performans* ya da *Body Art*'ta insanın kendisi, *Video Sanatı*'nda monitör, *Arte Povera*'da son derece sıradan, basit, doğal malzeme ve nesneler olabilir. Bunların formalist sanatlarda olduğu gibi, estetik ya da görüntüsel hiçbir önemi yoktur. Bu nedenle, yani amaç yalnızca bir düşüncüyü bir kavramı en direkt ve yalın biçimde aktarmak olduğundan Obje Sonrası Sanat türlerinin hepsi Minimalist ilkelerden de yararlanır. Hatta istenen, objeyi de ortadan kaldırmaktır. 60'lı yıllar Kavramsal Sanat'ında bu amaca çok yaklaşan sanatçılar varsa da, 60 sonrası Postmodernist dönemde, artık Post-Kavramsal olarak adlandırabileceğimiz işlerde farklı bir eğilim oluşur. Bu bir anlamda objenin yani görüntünün tekrar önem kazanmasıdır. Şu bir gerçek ki, günümüzde Post-Kavramsal sanatçılar olarak adlandırdığımız kuşak 60 kuşağı kadar kavramsal düzlemde çalışmıyor ve bir anlamda forma dayalı estetikle

düşüncenin birlikteliğini amaçlıyor; ya da bunları birarada kullanmaktan kaçınmıyor. Kuşkusuz Kavramsal Sanat'ın ilkelerine ters düşen bu durum, Postmodernizm'in eklektik/çoğulcu yapısıyla, “yeni” kavramının belirsizleşmesiyle, gelenekle kurulan bağlarla ve birçok olguyu birarada kullanma isteğiyle de yakından ilişkilidir.

1960'larda Türkiye'de Obje Sanatı'nın tek temsilcisi yüzeye bağlı malzeme denemele-riyle Altan Gürman'dır. 1970'ler ise Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın, Fusun Onur ve Şükrü Aysan'ın kişisel etkinliklerinin yanı sıra Sanat Tanımı Topluluğu etkinlikleri ve *Yeni Eğilimler* sergileri aracılığıyla Türkiye'de tanıtıldığı, resim ve heykele alternatif olmaya başladığı dönemlerdir. 1980'li yıllarda bu türlere olan eğilimin belirgin ölçüde arttığı hissedilir ki, çok sayıda kişisel, grup ve karma sergi içinde *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri, bunun devamı niteliğindeki A, B, C... sergileri ve bu sergileri oluşturan sanatçılar, düzenledikleri bu programlı etkinlikler nedeniyle olumlu ya da olumsuz eleştirilerin de önde gelen hedefi olurlar. Ancak, bu eleştiriler uluslararası çağdaş ve güncel sanat kavramlarının Türkiye'de tartışılmaya başlaması gibi bir sonuca da neden olur. 80'li yıllar

gerek sanatçıların kişisel ilgileri ve Türkiye'nin kitle iletişiminde aldığı yol, gerekse uluslararası bienallerin başlaması gibi nedenlerle global sanat ve kültürle öncesine kıyasla daha sıkı ilişkilerin kurulabildiği bir dönemdir. Bizde Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat'a olan ilginin arttığı bu süreç, Batı'nın Post-Kavramsal sürecine denk düşer ve sanatçılarımız belki de ilk kez dünya sanatıyla ortak bir platformda buluşur. Postmodernizm'in ve onun içinde Post-Kavramsal Sanat'ın sanatçıya sonsuz özgür bir alan sunması, yalnız bizde ya da Batı'da değil, dünyanın her yerinde birçok sanatçının, sanatta ortak bir dili konuşmasıyla sonuçlanır. Bu ortak dil, 60'lar sonrası resim ve heykelin hiçbir yenilik ortaya koymamasının da etkisiyle çağa damgasını vuran ve kendi dinamikleriyle gelişen Obje Sanatı ve onun Kavramsal Sanat'tan Post-Kavramsal Sanat'a çağ içinde geçirdiği değişimlerdir. Ve hepsinden önemlisi, sanat artık yalnızca estetik bir haz alma ya da toplumsal eleştiriler, tepkiler aracı değil, tümüyle düşünsel bir olgudur.

EKLER

A. KAVRAMSAL SANATLA İLGİLİ TEMEL
METİNLER LİSTESİ

Panofsky, Erwin. “Idea”, Berlin, 1960.

Reinhardt, Ad. “Art as Art”, *Art International*,
Aralık 1962.

Flynt, Henry. “Concept Art”, *An Anthology* (ed. La
Monte Young), 1963, New York.

Bochner, Mel. “Primary Structures: A declaration
of new attitudes as revealed by an important
current exhibition”, *Art Magazine*, Haziran 1966.

Kosuth, Joseph; Kozlov, Christine; Reinhardt,
Ad. “Evolution into Darkness – The Art of an
Informal Formalist, Negativity, Purity and the
Clearness of Ambiguity”, (School of Visual
Arts için yazılmış ama yayımlanmamış metin),
New York, 1966.

Bochner, Mel. “Serial Art System: Solipsism”,
Art Magazine, Yaz 1967.

Claura, Michel. “Buren, Toroni ou n’importe qui”,
Buren hakkında metin, Lugano, Aralık 1967.

Graham, Dan. “The Book as Object”, *Arts*,
Haziran 1967.

LeWitt, Sol. “Paragraphs on conceptual Art”,
Artforum, Haziran 1967.

Lippard, Lucy. “Sol LeWitt: non-visual structu-
res”, *Artforum*, Nisan 1967.

Lippard, Lucy. “Visual Art and the Invisible
World”, *Art International*, Mayıs 1967.

Boudaille, Georges. “Entretien avec Daniel Buren:
L’art n’est plus justifiable, ou les points
sur les ‘I’”, *Les Lettres Françaises*, 13 Mart 1968.



Brown, G. “The Dematerialization of the Object”, *Arts* 43, Eylül-Ekim 1968.

Buren, Daniel. “Faut-il enseigner l’art?”, *Galerie des Arts*, Eylül 1968.

Burnham, Jack. “Systems Aesthetics”, *Artforum*, Eylül 1968.

Lippard, Lucy and Chandler, J. “The Dematerialization of Art”, *Art International* 11, Şubat 1968.

Ashton, D. “New York Commentary”, *Studio* 177, Mart 1969.

Art and Language n° 1, Mayıs 1969.

Amman, Jean-Christophe. “Schweizer Brief”, *Art International*, Mayıs 1969.

LeWitt, Sol. “Sentences on Conceptual Art”, 0-9, Ocak 1969.

Perrault, John. “Art: Disturbances”, *The Village Voice*, Ocak 1969.

“Four Interviews with Artur Rose” (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner), *Arts*, Şubat 1969.

Perrault, John. “Off the Wall Art”, *The Village Voice*, 13 Mayıs 1969.

Morris, Robert. “Notes on Sculpture” part IV: Beyond Object, *Artforum*, Nisan 1969.

Meyer, Ursula. “De-Objectification of the Object”, *Arts*, Yaz 1969.

Burnham, Jack. “Real Time Systems”, *Artforum*, Eylül 1969.

Harrison, Charles. “Against Precedents”, *Studio International*, Eylül 1969.

Claura, Michel. “Extrémisme et Rupture”, *Les Lettres Françaises*, 24 Eylül-Ekim 1969.

Kosuth, Joseph. “Art After Philosophy”, *Studio International*, Ekim-Kasım-Aralık 1969.

Plagens, Peter. “557, 087: Seattle”, *Artforum*, Kasım 1969.

Buren, Daniel. “Mise en garde”, Konzeption-Conception (catalogue) Städtisches Museum, Leverkusen, Ekim 1969.

Lippard, Lucy. “Time: a Panel Discussion”, 17 Mart tarihli bir tartışmanın deşifresi, 1969, *Art International*, Kasım 1969.

Harrison, Charles. “On Exhibitions and the World at Large: A Conversation with Seth Siegelaub”, *Studio International* 178, Aralık 1969.

Battcock, G. “Marcuse and Anti-Art”, *Arts Magazine*, Yaz 1969.

Millet, Catherine. “L’art Conceptuel”, *Opus International*, Aralık 1969.

Celant, Germano. “Arte Povera: Earth Works Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art”, Mailand 1969, New York, 1969.

Kozloff, Max. “9 in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object”, *Artforum*, Şubat 1969.

Trini, Tommaso. “L’Immaginazione Conquista il Terre’sre”, *Domus*, Şubat 1969.

Strelow, Hans. “Regungen einer neuen Romantik”, *FAZ*, Nisan 1969.

Reise, Barbara. “A Footnote on Art and Minimal-stylehood”, *Studio International*, Nisan 1969.

Rose, Barbara. “The Politics of Arts”, III. Teil, *Artforum*, Mayıs 1969.

Mc Luhan, Marshall, Herbert and Quentin Fiore. “Das Medium ist Massage”, Berlin, 1969.

Jappe, George. “Revision in Sachen Konzept-Kunst”, *FAZ*, Kasım 1969.

Harten, Jürgen. “Konzeption, Aktuelle Tendenzen”, 3 Teile, *Düsseldorfer Hefte*, Aralık 1969.

Burnham, Jack. “Alice’s Head: Reflections on Conceptual Art”, *Artforum* 8, Şubat 1970.

Kramer, H. “Art: Xeroxpheilia rages out of Control”, *New York Times*, 11 Nisan 1970.

McShine, LK. “Introductory Essay”, Information, Museum of Modern Art, New York, 1970.

Ratcliff, C. “New York Letter”, *Art International* 14, Yaz 1970.

Claura, Michel. “Conceptual Misconceptions”, *Studio International*, Ocak 1970.

Millet, Catherine. “L’art Conceptuel”, *Chroniques de l’Art Vivant*, Ocak 1970.

Art and Language n°2, Şubat 1970.

Art and Language (Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell), “Status and Priority”, *Studio International*, Şubat 1970.

Harrison, Charles. “Notes Toward Art Work”, *Studio International*, Şubat 1970.

Buren, Daniel. “Mise en Garde n°3”, *VH 101* n°1, İlkbahar 1970, “Konzeption-Conception” sergisi kataloğunda (Ekim 1969) yayımlanmış metnin gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş versiyonu.

Denizot, René, “La Limite du Concept”, *Opus International*, Nisan 1970.

Boudaille, Georges. “18 Paris IV 70” - “L’avant-garde a là Mouffe” - “Réponses” par Michel Clauro, *Les Lettres Françaises*, 22 Nisan 1970.

“July-August Exhibition”, *Studio International*, Temmuz-Ağustos 1970. Siegelau ve altı eleştirilen: David Antin, Germano Celant, Charles Harrison, Michel Clauro, Lucy Lippard, Hans Strelow.

Battcock, Gregory. “Informative Exhibition at the MoMa”, *Arts*, Eylül 1970.

Millet, Catherine. “L’Art Conceptuel comme sémiotique de l’art”, *VH 101* n° 3, Sonbahar 1970.

Millet, Catherine. “Concept-Théorie”, Galerie Daniel Templon, 3-21 Kasım 1970.

Honnef, Klaus. “Concept Art”, *Kunst*, vol. 10/38, 1970.

Celant, Germano. “Conceptual Art - Arte Povera - Land Art”, Torino, 1970.

“Conceptual Art and Conceptual Aspects”, A.K. New York Cultural Center, New York, Nisan 1970.

Kosuth, Joseph. “Introduction Note by the American Editor”, *Art and Language*, Şubat 1970.

Bochner, Mel. “Elements from Speculations”, *Artforum*, Mayıs 1970.

Baker, Elizabeth. “Traveling Ideas, Germany, England”, *Art News*, Yaz 1970.

Strelow, Hans. “Galerie in der Wüste”, *FAZ*, Ağustos 1970.

Kirili, Alain. “Passage du concept comme forme d’art aux travaux d’analyse”, *Revue Trimestrielle*, Herbst, 1970.

Cladders, Johannes. “Land Art”, *Wort und Wahrheit* Nr. 5, Freiburg, Ekim 1970.

Morschel, Jürgen. “Die Kunst nach Pop and Minimal”, *Kunstjahrbuch*, Hannover, 1970.

Harten, Jürgen. “Maxi-Konzeption, Mini-context”, *Kunstjahrbuch*, Hannover, 1970.

Harrison, Charles. “A very abstract context”, *Studio International*, Kasım 1970.

Baker, K. “Review of Kosuth’s exhibit at Castelli”, *Artforum* 10, Aralık 1971.

Waldman, Diane. “New Dimensions/Time Space: Western Europe and the United States”, Guggenheim International Exhibition 1971 (Catalogue).

Perrault, J. “It’s Only Words”, *The Village Voice*, 20 Mayıs 1971.

Ratcliff, C. “New York Letter”, *Art International* 15, Mayıs 1971.

Jappe, George. “Interview with Konrad Fischer”, *Studio International*, Şubat 1971.

Millet, Catherine. “Joseph Kosuth”, *Flash Art*, Şubat-Mart 1971.

Burnham, Jack. “Hans Haacke’s Cancelled Show at the Guggenheim”, *Artforum*, Haziran 1971.

“Gurges around the Guggenheim: Statements and Comments by Daniel Buren, Diane Waldman, Thomas Messer, Hans Haacke”, *Studio International*, Haziran 1971.

Celant, Germano. “Book as Artwork”, 1960-1970, Data n° 1 (Milan), Eylül 1971.

Millet, Catherine. “L’utilisation du langage dans l’art conceptuel”, Alfred Pacquement “Art Conceptuel: Pratique et Theorie”, 7e Biennale des Jeunes, Paris, 24 Eylül-1 Kasım 1971.

Tomassoni, Italo. “Dal’Oggetto al Conetto: Elogio della Tautologia”, *Flash Art*, Aralık 1971-Ocak 1972.

Honnef, Klaus. *Concept Art*, Phaidon Verlag, Köln, 1971.

Lippard, Lucy. “Changing: Essays in Art Criticism”, New York, E.P. Dutton, 1971 (“The Dematerialisation of Art”, “Art in the Arctic Circle”, “Absentee Information”).

Hughes, Robert. “The Decline and Fail of the Avand-Garde”, *Time*, 18 Aralık 1972.

Kozloff, Max. “The Trouble with Art as Idea”, *Artforum* 11, Eylül 1972.

Lippard, Lucy. “Douglas Huebler: Everything About Everything”, *Art News* 71, Aralık 1972.

Louw, R. “Judd and After”, *Studio* 184, Kasım 1972.

Meyer, Ursula. “Conceptual Art”, New York, 1972.

Honnef, Klaus. “Conceptual Art”, *Kunst Bulletin* n° 4, Nisan 1972.

Borden, Lizzie. “Three Modes of Conceptual Art”, *Artforum*, Haziran 1972.

Buren, Daniel. “Exposition d’une exposition”, cat. Documenta 5, 30 Haziran-8 Ekim 1972.

Honnef, Klaus ve Kaminski Gisela, “Einführung, Abteilung Idee-Idee/Licht”, cat. Documenta 5.

Jeffrel, I. “Art Theory and the Decline of the Art Object”, *Studio Internationale*, Ekim 1973.

Battcock, Gregory. *Idea Art*, E. P. Dutton, New York 1973, anthology critique.

Lippard, Lucy. “Six Years: The Dematerialization of the Art Object”, *Praeger*, New York, 1973.

John, J. “Review of Kosuth’s exhibit at Castelli”, *Art in America* 61, Ocak 1973.

Meyer, Ursula. “The Eruption of Anti-Art”, Battcock, G. ed., cit., New York, 1973.

Rosenberg, Harold. “Myths and Rituals of the Avant-Garde”, *The New Yorker*, 24 Şubat 1973.

Stitelman, P. “Review of Kosuth’s exhibit at Castelli”, *Arts* 47, Şubat 1973.

Claura, Michel ve Siegelaub, Set. “L’art conceptuel”, *XXe Siècle*, n° 41, 1974.

Charlesworth, S. “A Declaration of Dependence”, *The Fox* 1, Ocak 1975.

Heinemann, S. “Review of Kosuth’s exhibit at Castelli”, *Artforum* 13, Nisan 1975.

Hunter, S. ve Jacobus, J. “Modern Art from Post-Impressionism to the Present”, New York, 1976.

Perrone, J. “Review of Barry’s exhibit at Castelli”, *Artforum* 14, Nisan 1976.

Ratcliff, C. “Notes on Style”, *Arts* 50, Mayıs 1976.
Wolfe, T. “The Painted Word”, New York 1975, 1976 baskısından alıntı.

Perrone, J. “Words: When Art Takes a Rest”, *Artforum* 15, Yaz 1977.

Stimson, P. “Between the Signs”, *Art in America* 67, Ekim 1979.

Morgan, C. Robert. “Conceptual Art and Photographic Installation: The Recent Outlook”, *Afterimage* 9, Aralık 1981.

Tomkins, C. “The Art World: An End to Chauvinism”, *The New Yorker*, 7 Aralık 1981.

Stimson, P. “Fictive Escapades: Douglas Huebler”, *Art in America* 70, Şubat 1982.

Buchloch, H.D. Benjamin. “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum*, Ekim 1982.

Arnason, H. H. “History of Modern Art”, üçüncü baskı, New York, 1986.

Janson, H. V. “History of Art”, Anthony F. Janson tarafından gözden geçirilen ve genişletilen üçüncü baskı, New York, 1986.

Buchloh H.D. Benjamin. “The Posters of Lawrence Weiner”, *L. Weiner, Posters*: Kasım 1965, Nisan 1986, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1986.

Welchman, J. “Robert Barry”, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1987.

Morgan, C. R. “The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest”, *Arts* 62, Ocak 1988.

Staniszewski, M. A. “Conceptual Art”, *Flash Art* 139, Kasım 1988.

Hapgood, S. “Language and its (Dis) Contents”, *Contemporanea*, Ekim 1989.

Morgan, C. R. “The Situation of Conceptual Art”, *Arts* 63, Şubat 1989.

Page, Suzanne ve diğer. “L’art conceptuel une perspective”, Exhibition catalogue, Paris: Musées, Société des Amis du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

B. KAVRAMSAL SANAT SERGİLERİ (AVRUPA VE AMERİKA 1966-1972 ARASI DÖNEM)

Working Drawings and other Visible Things on Paper not necessarily Meant to be Viewed as Art, School of Visual Arts Gallery, New York, Aralık 1966.
(Düzenleyen: Mel Bochner)

Non Anthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi, Lannis Gallery, New York, 19 Şubat 1967.

15 People Present their Favorite Book, Lannis Gallery - Museum of Normal Art, New York, 1967.

Language to be looked at and/or things to be read, Dwan Gallery, New York, 3-28 Haziran 1967.
(Carl Andre, Arakawa, Walter de Maria, Marcel Duchamp, Dan Flavin, Dan Graham, Robert Indiana, Jasper Johns, On Kawara, Edward Keinholz, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, René Magritte, Filippo Marinetti, Robert Morris, Claes Oldenburg, Francis Picabia, Ad Reinhardt, Robert Smithson, Kenneth Snelson).

Opening Exhibition: Normal Art, The Lannis Museum of Normal Art, Kasım 1967, New York. (Carl Andre, Frédérick Barthelme, Mel Bochner, Hanne Darboven, Walter de Maria, On Kawara, Christine Kozlov, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Robert Smithson, etc. (Düzenleyen: Joseph Kosuth)

Buren o Toroni o Chichessia, Galleria Flaviana, Lugano, Kasım 1967.

Serielle Formationen, Studio Galerie, Frankfurt. (Andre, Dibbets, Flavin, Judd, LeWitt).

Alles Herzchen vird Einmal Dir Gehören, Galerie Loehr, Frankfurt. (Dibbets, Long, Roehr) (Düzenleyen: Paul Maenz)

Art in Serie, The Finch College Museum of Art, New York, 1967. (Andre, Darboven, Flavin, Judd, LeWitt) (Küratör: Elayne Varian).

Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner, Bradford Junior College, Bradford, Mass., 4 Şubat-2 Mart 1968. (Düzenleyen: Seth Siegelaub)

Salon de Mai 68, Daniel Buren, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1968.

Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner, Windham College, Putney, Vermont, 30 Nisan-31 Mayıs 1968. (Düzenleyen: Seth Siegelaub)

Language II, Dwan Gallery, New York, 25 Mayıs-22 Haziran 1968. (Art and Language, Darboven, Kosuth, Weiner)

Prospekt'68, Kunsthalle Düsseldorf, 20, 29 Eylül 1968. (Konrad Fischer, Hans Strelow, Anselmo, Buren, Morris, Nauman)

Douglas Huebler: November 1968, New York. (Düzenleyen: Seth Siegelaub)

Xerox Book, New York (Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris, Weiner).

January 5-31, 1969, New York (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner). (Düzenleyen: Seth Siegelaub)

March 1-31, 1969, New York. (Düzenleyen: Seth Siegelaub)

Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren, Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 Mart-27 Nisan 1969 (Anselmo, Dibbets, Huebler, Morris, Nauman, Weiner). (Düzenleyen: Wim Beeren)

When Attitudes Become Form, Kunsthalle, Bern, 22 Mart-27 Nisan 1969 (Anselmo, Barry, Boetti, Bochner, Darboven, Dibbets, Haacke, Hesse, Huebler, Klein, Kosuth, LeWitt, Weiner, Sarkis...) (Düzenleyen: H. Szeemann)

Joseph Kosuth, Robert Morris, Bradford Junior College, Bradford, Mass., Mart 1969. (Düzenleyen: Seth Siegelaub, Douglas Huebler)

"18' 6" x 6' 9" x 11' 2 1/2" x 47' x 11' 3/16" x 29,8 1/2" x 31 9 3/16", San Francisco Art Institute, 11 Nisan-3 Mayıs 1969 (Asher, Barry, Huebler, Kosuth, Weiner).

Language III, Dwan Gallery, New York, 24 Mayıs-18 Haziran 1969.

July-August-September, 1969 (Barry: Baltimore, U.S.A.), Buren (Paris), Dibbets (Amsterdam), Huebler (Los Angeles), Kosuth (Portales, New Mexico), LeWitt (Düsseldorf), Weiner (Niagara). (Düzenleyen: Seth Siegelaub)

557, 087, Seattle Art Museum, 5 Eylül-5 Ekim 1969, (Asher, Atkinson, Baldessari, Barry, Bochner, Buren, Darboven, Dibbets, Graham, Haacke, Hesse, Huebler, Kawara, Kosuth, LeWitt, Ruscha, Weiner, Wilson). (Düzenleyen: Lucy Lippard)

Prospect'69, Kunsthalle Düsseldorf, 30 Eylül-12 Ekim, 1969 (Boetti, Brouwn, Buren, Darboven, Dibbets, Haacke, LeWitt). (Düzenleyen: Konrad Fischer, Hans Strelow)

Konzeption/Conception, Stadtische Museum, Leverkusen, Ekim-Kasım 1969 (Baldessari, Barry, Baxter, Bochner, Boetti, Broodthaers, Brouwn, Buren, Burgin, Darboven, Dibbets, Graham, Huebler, Kawara, Kosuth, LeWitt, Ruscha, Weiner). (Düzenleyen: Rolf Wederer, Konrad Fischer)

Earth, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornela University, Ithaca, New York, 1969 (Dibbets, Haacke, Long, Morris).

Multiples, New York: Artists and Photographs, New York, 1969 (Dibbets, Kosuth, LeWitt, Long, Morris).

Land Art, Fernsehalerie Gerry Schum, 1969
(De Maria, Dibbets, Heizer, Long).

No: 7, Paula Cooper Gallery, 1969, New York
(Andre, Darboven, De Maria, Dibbets, Kawara,
Kosuth, LeWitt, Long, Morris, Nauman, Weiner).
(Düzenleyen: Lucy Lippard)

Ecologic Art, John Gibson Gallery, 1969,
New York (Andre, Dibbets, Long, Morris).

Centre for Communications and the Arts,
Simon Fraser University, 1969, Burnaby, British
Kolumbien: (Dibbets, Kosuth, LeWitt, Weiner).
(Düzenleyen: Seth Siegelaub)

An verschiedenen Orten, Temmuz-Ağustos-
Eylül 1969, (Andre, Buren, Dibbets, Kosuth,
Huebler, LeWitt, Long, Weiner).
(Düzenleyen: Seth Siegelaub)

Wall Show, Ace Gallery, 1969, Los Angeles
(Weiner, LeWitt).

Place and Process, Edmonton Art Gallery,
Edmonton, Alberta, 1969 (Andre, Dibbets,
Heizer, Long, Morris, Weiner).

Art by Telephone, Museum of Contemporary
Art, Chicago, 1969 (Dibbets, Kosuth, LeWitt,
Morris). (Düzenleyen: Jan Van der Marck)

Plane und Projekte als Kunst, Kunsthalle, Bern,
1969 (Buren, Dibbets, Kosuth, LeWitt, Weiner).
(Düzenleyen: Harald Szeemann, Zdenek Felix)

955,000, Vancouver Art Gallery and Studen
Union Gallery, University of British Columbia,
Vancouver, 13 Ocak-10 Şubat 1970.

18 Paris IV. 70, 66, Rue Mouffetard - Paris, Nisan
1970. (Wilson, Weiner, Toroni, Ryman, Ruscha,
Long, LeWitt, Lamelas, Kawara, Huebler,
Guinochet, Gilbert and George, Djian, Dibbets,
Buren, Brouwn, Broodthaers, Barry
(Düzenleyen: Michel Claura, Seth Siegelaub)

Conceptual Art and Conceptual Aspects,
New York Cultural Center, 10 Nisan-25 Ağustos
1970. (Düzenleyen: Donald Karshan)

Art in the Mind, Oberling College, Oberling,
Ohio, 17 Nisan-12 Mayıs 1970 (Asher, Baldessari,
Barry, Bochner, Burgin, Graham, Kawara, Kosuth,
LeWitt, Nauman, Oldenburg, Wenet, Weiner).

Idea Structures, Camden Art Central Library,
Swiss Cottage, Londra, 24 Haziran-19 Temmuz
1970. (Düzenleyen: Charles Harrison)

Language IV, Dwan Gallery, New York,
2-25 Haziran 1970
(Art and Language, Kosuth, Morris...)

Information, Museum of Modern Art, New York,
2 Temmuz-20 Eylül 1970. (Art and Language,
Atkinson, Bainbridge, Baldessari, Barry,
Baldwin, Bochner, Brouwn, Buren, Burgin,
Burnet, Ramsden, Darboven, Graham, Haacke,
Huebler, Kawara, Kosuth, Latham, LeWitt,
Lippard, Morris, Nauman, Ruscha, Wenet, Weiner,
Wilson). (Düzenleyen: Kynaston McShine)

Concept Theorie, Galerie Daniel Templon,
Paris, 3-21 Kasım 1970
(Art and Language, Kosuth).

Software, Jewish Museum, New York, 16 Eylül-8
Kasım 1970. (Baldessari, Barry, Haacke,
Huebler, Kosuth, Weiner...)
(Düzenleyen: Jack Burnham)

2, 972, 453, Buenos Aires, 1970.

Sixth Guggenheim International, Solomon R.
Guggenheim Museum, New York, 12 Şubat-
25 Nisan 1970 (Andre, Burgin, Buren,
Darboven, Flavin, Judd, LeWitt, Kawara,
Kosuth, Morris, Nauman, Weiner...)

String and Rope, Sidney Janis Gallery, New York,
1970 (De Maria, Weiner).

Conceptual Art, Protech-Rivkin, Washington,
D.C., 1970 (Kawara, Kosuth, LeWitt).

Between Man and Matter, Tokyo Biennale,
Tokyo Metropolitan Art Gallery, 1970
(Andre, Buren, Dibbets, Kawara, LeWitt, Weiner).

Monschau: Ummelt-Akzente, 1970 (Dibbets,
Weiner). (Düzenleyen: Klaus Honnef)
Studio International, London, 1970 (Atkinson,
Baldwin, Barry, Buren, Darboven, Dibbets,
Huebler, Kawara, Kosuth, LeWitt, Prini,
Weiner, Wilson).
(Düzenleyen: Seth Siegelaub)

Vision, Projects, Proposals, Midland Group
Gallery, Nottingham, England, 1970 (Dibbets,
Judd, LeWitt, Long, Morris).

Against Order/Change and Art, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1970 (Heizer, Morris).

Pier 18, New York, March 1971 (Baldessari, Barry, Bochner, Buren, Graham, Huebler, Morris, Weiner). (Düzenleyen: Willoughby Sharp)

Prospect 71, Kunsthalle Düsseldorf, 8-17 Ekim 1971. Diapositives and Video Films. (Barry, Darboven, Weiner...)
(Düzenleyen: Konrad Fischer, Hans Strelow)

Situation Concepts, Galeria nächst St. Stephan, Viyana, 1971 (Buren, Gilbert and George, Huebler, Weiner).
(Düzenleyen: Peter Waiermair)

Guggenheim International Exhibition, Guggenheim Museum, New York, 1971. (Andre, Buren, Darboven, De Maria, Dibbets, Heizer, Judd, LeWitt, Long, Morris, Weiner, Kawara).
(Düzenleyen: Diane Waldman)

Soensbeck, Arnheim, 1971 (Andre, Buren, Darboven, De Maria, Dibbets, Heizer, Judd, LeWitt, Long, Morris, Weiner).
(Düzenleyen: Wim Beeren)

Das Konzept ist die Form, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1971 (Barry, Brouwn, Buren, Darboven, Dibbets, Huebler, Kawara, Kosuth, LeWitt, Prini, Weiner, Wilson).

Konzept, Kunst, Kunstmuseum, Bale, 18 Mart-23 Nisan 1972 (Art and Language, Barry, Huebler, Darboven, Kawara, Weiner).

Das Konzept ist die Form, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1972 (Barry, Buren, Kosuth, Weiner...)

Documenta 5, Kassel, 30 Haziran-10 Ekim 1972, section 17, (Art and Language, Baldessari, Barry, Bochner, Buren, Brouwn, Burgin, Darboven, Graham, Huebler, LeWitt, Martin, Weiner). (Düzenleyen: Konrad Fischer, Klaus Honnef)

Actualité d'un bilan, Galeria Yvon Lambert, Ekim 1972 (Barry, Broodthaers, Buren, Huebler, Kawara, LeWitt, Toroni, Weiner).
(Düzenleyen: Michel Claura)

**C. TÜRKİYE’DE 1967-1992 YILLARI ARASINDA
OBJE SANATI/KAVRAMSAL SANAT SERGİLERİ**

1967

Altan Gürman Kişisel Sergisi, Türk-Alman Kültür Merkezi, İstanbul (27 Nisan-9 Mayıs).

1970

Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.

1972

Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.

1974

Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.

Füsun Onur Kişisel Sergisi, Amerikan Haberler Merkezi, İstanbul.

1975

Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.

Bir Olay, İsmail Saray, Samsun.

1976

Şükrü Aysan Kişisel Sergisi, İDGSA, İstanbul.

1977

Altan Gürman Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (25 Şubat-23 Mart).

1. Yeni Eğilimler, İDGSA, İstanbul
(22 Ekim-13 Kasım).

1978

Dıştan İçe İçten Dışa, Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.

Sanat Tanımı Topluluğu, İDGSA, İstanbul
(10-28 Kasım).

1979

2. Yeni Eğilimler, İDGSA, İstanbul (15-26 Ekim).

*Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye
Müdahale* (Şükrü Aysan), Kilyos, İstanbul.

1980

Günümüz Sanatçıları 2. İstanbul Açık hava Sergisi,
Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
(28 Haziran-15 Temmuz).

Sanat Tanımı Topluluğu, İDGSA, İstanbul
(22 Mart-5 Nisan).

Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat
Galerisi, İstanbul.

1981

3. Yeni Eğilimler, İDGSA, İstanbul
(24 Ekim-14 Kasım).

*Günümüz Sanatçıları 2. İstanbul Açık hava
Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
(4-13 Temmuz).

Bir Serginin Makrografisi-Betik Sergisi,
Sanat Tanımı Topluluğu İşliğı, İstanbul
(5-10 Ocak).

1982

*Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul Açık hava
Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi Bahçesi, İstanbul
(3-23 Temmuz).

Çiçekli Kontrpuan, Füsun Onur Kişisel
Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
(19 Şubat-5 Mart).

1983

4. Yeni Eğilimler, Mimar Sinan Üniversitesi,
İstanbul (17 Ekim-11 Kasım).

Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi, Resim
ve Heykel Müzesi, İstanbul (2 Temmuz-28 Ağustos).

Avrupa Konseyi - *Anadolu Medeniyetleri* (Çağdaş
Türk Resmi), Arkeoloji Müzesi, İstanbul.

Bildik Aynalarla Tasarımlar, Gürel Yontan Kişisel
Sergisi, Dost Sanat Ortamı, Ankara (Mayıs).

1984

1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM Galerisi,
İstanbul (20 Haziran-2 Temmuz).

Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi, Resim ve
Heykel Müzesi, İstanbul (23 Haziran-31 Ağustos).

*Soyut Resim/Yeni Figüratif Resim/Kavramsal
Sanat*, Mačka Sanat Galerisi, İstanbul
(15 Mayıs-2 Haziran).

Serhat Kiraz Kişisel Sergisi, Mačka Sanat Galerisi,
İstanbul (14 Şubat-10 Mart).

Altan Gürman Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (13 Mart-7 Mayıs).

Hangi Dans Yapılacak, Eva Maria Schön Performans/Enstalasyon, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul (4-21 Nisan).

1985

5. Yeni Eğilimler, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul (14 Ekim-8 Kasım).

Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Yıldız Üniversitesi, İstanbul (27 Haziran-15 Temmuz).

Yaşam, Sanat, Kurgu, Terkedilmiş Eşyaların Düşü, Füsun Onur Kişisel Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.

Dayanıklı Tüketim Malları, Erdağ Aksel Kişisel Sergisi, Türk-Amerikan Derneği, İzmir (Ekim).

Akdeniz Soyutlamaları, Yılmaz Aysan Kişisel Sergisi, Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara.

Günter Uecker Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (3-24 Mayıs).

1986

Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (21 Haziran-21 Temmuz).

3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM Galerisi, İstanbul (20 Haziran-5 Temmuz 1986).

1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara (2 Mayıs-30 Haziran).

Joseph Beuys Anısına-Bir Başka Sanat, Alman Kültür Merkezi, İzmir (10-21 Mart).

Serhat Kiraz Kişisel Sergisi, Türk-Amerikan Kültür Derneği, İzmir.

Urbi et Orbi, Şükrü Aysan Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (18 Mart-12 Nisan).

Gülsün Karamustafa Kişisel Sergisi, Beymen Bedesten, Ankara.



Çaylak Sokak, Sarkis Zabunyan Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (25 Şubat-15 Mart).

Dansözlerin Gizli Tarihi, Yılmaz Aysan Kişisel Sergisi, Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara (4-26 Haziran).

Maçka Sanat Galerisi 10. Yıl Sergileri, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (9-13 Aralık).

1987

6. Yeni Eğilimler, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul (13 Ekim-6 Kasım).

Günümüz Sanatçıları 8. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (20 Haziran-20 Temmuz).

4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, AKM Galerisi, İstanbul (3-18 Temmuz).

Toplu Sergi, Türk-Amerikan Derneği, İzmir (22 Nisan-12 Mayıs).

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (25 Eylül-15 Kasım).

Serhat Kiraz Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.

Ayşe Erkmen Kişisel Sergisi, Türk-Amerikan Derneği, İzmir.

İmin İmi, Füsun Onur Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.

INSTALLATION No: 1, Ergül Özkutan Kişisel Sergisi, Marmara Üniversitesi, Haydarpaşa Binası, İstanbul.

Gölgeler, Yılmaz Aysan Kişisel Sergisi, Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara (5-25 Haziran).

1988

Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (5 Temmuz-20 Ağustos).

5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Resim ve Heykel Müzesi - Hareket Köşkü, İstanbul (24 Mayıs-15 Haziran).

Toplu Sergi, Türk-Amerikan Derneği, İzmir (2-26 Mayıs).



INSTALLATION No: 2, Ergül Özkutan Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (Mart).

Gerilim Nesneleri, Erdağ Aksel Kişisel Sergisi, Galeri BM, İstanbul (4-27 Şubat); TÜTAV, Ankara (Mart).

Madde, Işık ve Hareketten Doğan Şiirsellik, Kuyucu Murat Paşa Medresesi, İstanbul (12-26 Ekim).

İç Manzaralar 2. Bölüm, Bedri Baykam Kişisel Sergisi, AKM Galerisi, İstanbul (6 Mayıs-10 Haziran).

1989

Günümüz Sanatçıları 10. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (27 Haziran-30 Haziran).

2. Uluslararası İstanbul Bienali, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, Aya İrini, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Askeri Müze, Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi ve açık alanlar, İstanbul (25 Eylül-31 Ekim).

10 Sanatçı 10 İş: A, AKM Galerisi, İstanbul (15 Haziran-8 Temmuz).

Burası ve Orası, Ayşe Erkmen Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (14 Mart-15 Nisan).

Hava-Su-Toprak-Ateş, Balkan Naci İslimyeli Kişisel Sergisi, AKM Galerisi, İstanbul (8 Kasım-8 Aralık).

Savaş Meleği, Sarkis Zabunyan Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (24 Ocak-25 Şubat).

Serotonin (Happening, Aksiyon ve Enstalasyon), Feshane, İstanbul (29 Eylül-14 Ekim).

Karma Sergi, Derimod Kültür Merkezi, İstanbul (4 Ağustos-18 Eylül).

Bilge Friedlander Kişisel Sergisi, Galeri BM, İstanbul (4-31 Ekim).

Hanna Frenzel Performansı, AKM Galerisi (4 Aralık); Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (5 Aralık), İstanbul.



1990

Günümüz Sanatçıları 11. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (22 Haziran-31 Ağustos).

Santral Holding 2. Büyük Sergi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (2-16 Kasım).

Göndermeler (Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur), Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (16 Ocak-25 Şubat).

Zaman İkonları, Füsun Onur Kişisel Sergisi, Garanti Bankası Sanat Galerisi, İstanbul (2-23 Şubat).

Plastik Sanatlar, Şirin İskit Kişisel Sergisi, Töbank Sanat Galerisi, İstanbul.

Seyyar Sergi, Şirin İskit'in İstanbul'da kent turu, İstanbul.

Bünyamin Özgültekin Kişisel Sergisi, Derimod Kültür Merkezi, İstanbul (2 Şubat-25 Mart).

Bünyamin Özgültekin Kişisel Sergisi, Mine Sanat Galerisi, İstanbul (31 Ekim-22 Kasım).

Galeri Işıkları, Füsun Onur Kişisel Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (Aralık 1990-Ocak 1991).

Duyarkatlar, Vakko Binası, İstanbul (30 Mart-5 Nisan).

555K, Bedri Baykam Kişisel Sergisi, AKM Galerisi, İstanbul (5-31 Mayıs).

1991

8 Sanatçı 8 İş: B, AKM Galerisi, İstanbul (20 Aralık 1990-19 Ocak 1991).

Gaea, Yılmaz Aysan Kişisel Sergisi, Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara (11-30 Ocak).

Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (5 Temmuz-24 Ağustos).

Osman Dinç Heykel Sergisi, Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara (22 Şubat-20 Mart).

Dimitri Alithinos Kişisel Sergisi, Galeri BM, İstanbul (Mayıs).

Michael Morris Kişisel Sergisi, Galeri BM, İstanbul (29 Ocak-20 Şubat).



Anı/Bellek 1, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
(9-30 Aralık).

Çekmeceler, Galeri MD, İstanbul
(25 Ocak- 16 Şubat).

Göremeyen Görülmeyen, Selim Birsnel Kişisel
Sergisi, Galeri BM, İstanbul (13 Kasım-13 Aralık).

*Bütün Denizlerin İçinden Geç, Sessizlik ve Sırdır
Ötesi*, Handan Börüteçene Kişisel Sergisi,
Aya İrini Müzesi, İstanbul (15 Ekim-9 Kasım).

İz, Balkan Naci İslimyeli Kişisel Sergisi, AKM
Galerisi, İstanbul (20 Kasım -28 Aralık).

Hiyerarşi, Michael Morris/Hüseyin Alptekin
Sergisi, Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara
(31 Mayıs-25 Haziran).

Erdağ Aksel Kişisel Sergisi, Galeri BM, İstanbul
(26 Şubat-19 Mart); Siyah/Beyaz Sanat Galerisi,
Ankara (22 Mart-10 Nisan); Tuval Sanat Galerisi,
İzmir (Mayıs).

Erkan Özdilek Kişisel Sergisi, Ayasofya,
İstanbul.

1992

10 Sanatçı 10 İş: C, AKM Galerisi, İstanbul
(7 Ocak- 8 Şubat).

Deli Gömleği Balkan Naci İslimyeli Kişisel
Sergisi, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul
(4-25 Şubat).

Sanat, Texnh, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket
Köşkü, İstanbul (25 Mart-18 Nisan).

Peepshow, Bedri Baykam Kişisel Sergisi, AKM
Galerisi, İstanbul (30 Nisan-24 Mayıs).

Hale Tenger Kişisel Sergisi, Galeri Nev, İstanbul
(8 Mayıs-2 Haziran).

Asta Gröting Kişisel Sergisi, Ayasofya Müzesi,
İstanbul (19 Haziran-25 Temmuz).

Günümüz Sanatçıları 13. İstanbul Sergisi, Resim
ve Heykel Müzesi, İstanbul
(7 Temmuz-24 Ağustos).

Oku Oku, Adnan Tönel Happening, Büyükşehir
Belediyesi Atatürk Kitaplığı, İstanbul
(27 Haziran).



DADA, Adnan Tönel Happening, Karikatür ve Mizah Müzesi, İstanbul (1 Haziran).

Lale Çavuldur - Christine Brodbeck Performansı, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul (4 Haziran).

Simone Komfeld Video Gösterisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.

Diyalog, Serhat Kiraz Kişisel Sergisi, Galeri Ars, Ankara (3-30 Ekim).

III. Uluslararası İstanbul Bienali, Dr. Nejat Eczacıbaşı Çağdaş Sanat Müzesi (Feshane), İstanbul (16 Ekim-30 Kasım).

Serotonin II, Yedikule Gazhane, İstanbul (15 Ekim-1 Kasım).

Hale Tenger Kişisel Sergisi, Atatürk Kitaplığı, İstanbul (19 Ekim-14 Kasım).

Michael Morris - Hüseyin Alptekin Sergisi, Galeri Nev, İstanbul (20 Ekim-10 Kasım).

Sanart 92, Uluslararası Sanat Etkinlikleri, Ankara (Ekim).

Asya'dan Avrupa'ya ve Dönüş, Gisela Weiman Enstalasyonu, BM Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul (2-24 Ekim).

Video Sanatı - Almanya Katkısı 1976-1990, AKM Galerisi, İstanbul (19-24 Ekim).

D. SANATÇI ÖZGEÇMİŞLERİ

ALTAN GÜRMAN (1935-1976, İstanbul)

1956-1960

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

1963-1966

- Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu

1967-1976

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyesi

KİŞİSEL SERGİLER

1967

- Türk-Alman Kültür Merkezi, İstanbul

1977

- Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1984

- Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

1962

- Venedik Bienali

1963

- *Mavi Grup Sergisi*, Türk-Alman Kültür Merkezi, İstanbul

1967

- *Evrensel Barış Şenliği Sergisi*
- *Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti Sergisi*

1968

- *Türk Baskı Resim Sergisi*, Szeged, Budapeşte
- II. Baskı Resim Bienali, Pescia, İtalya
- *Çağdaş Türk Ressamları Sergisi*, Üsküp

1969

- X. Sao Paulo Bienali

1971

- II. Hindistan Trienali, Yeni Delhi

1974

- *Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Ankara

1976

- *İstanbul'dan Altı Ressam*, Ankara
- Tıglat Sanat Galerisi açılış sergisi, İstanbul

1977

- *Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar Sergisi*
- *İDGSA Öğretim Üyeleri Sergisi*, İzmir

1978

- *1923'ten Günümüze Türk Resim, Heykel, Seramik Sanatından Bir Kesit*, Ankara
- *Çağdaş Türk Resmi*, Moskova, Bakü
- *Çağdaş İstanbul Resmi*, Ankara, İzmir
- Maçka Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İstanbul

1981

- *Türk Resim Sanatı 1881-1981*, Resim ve Heykel Müzesi, İDGSA, İstanbul

1983

- *Anadolu Medeniyetleri Sergisi – Cumhuriyet Dönemi Sanatı*, İstanbul
- *Türkiye'de Resim*, Fransız Elçiliği, Ankara



1984

- *1950'den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit*, Alarko Sanat Galerisi, İstanbul
- *Soyut Resim, Yeni Figüratif Resim, Kavramsal Sanat*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1986

- *10. Yıl Sergisi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- *30. Yıl Sergisi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1987

- *Türk Resminde Modernleşme Süreci*, AKM Galerisi, İstanbul

1988

- Özdemir Altan, Burhan Doğançay, Adnan Çoker, Altan Gürman Sergisi, Lami Sanat Galerisi, İstanbul

FÜSUN ONUR (1938, İstanbul)

1960

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Heykel Bölümü

1962

- MA College of Arts, Maryland Institute, ABD

KİŞİSEL SERGİLER

1970

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1972

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1974

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- Türk-Amerikan Kültür Derneği, İstanbul

1975

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1978

- *Dıştan İçten Dışa*, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1980

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1982

- *Çiçekli Kontrpuan*, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul



1985

- *Yaşam, Sanat, Kurgu, Terkedilmiş Eşyaların Düşü*, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1987

- *İmin İmi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1990

- *Zaman İkonları* heykel sergisi, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul

1991

- *Galeri Işıkları*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

1971

- Genç Sanatçılar Bienali, Paris

1974

- *35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Ankara (Ödül)
- Hadi Bara Konkuru, Ankara (Ödül)

1975

- *Anvers Açık hava Sergisi*, Belçika
- *Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi*, İstanbul (Ödül)

1976

- *Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi*, İstanbul (Ödül)

1977

- *1. Yeni Eğilimler*, İDGS, İstanbul

1981

- *3. Yeni Eğilimler*, İDGS, İstanbul

1982

- *BBC Fiftieth Anniversary Exhibition*, Londra

1983

- *Galeriler 83*, AKM Galerisi, İstanbul

1984

- *1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1985

- *2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- *Günümüz Türk Kadın Sanatçıları*, İstasyon Sanat Evi, İstanbul



1986

- I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara
- *Çağdaş Türk Plastik Sanatları Sergisi*
- *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Joseph Beuys Anısına - Bir Başka Sanat*, Alman Kültür Merkezi, İzmir

1987

- *I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri*, Askeri Müze, İstanbul
- *Toplu Sergi*, Türk-Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1988

- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
- *Toplu Sergi*, Türk-Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1989

- *10 Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul

1990

- *Göndermeler*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

- *Karma Sergi*, Derimod Kültür Merkezi, İstanbul
- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

1991

- *8 Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul

1992

- *10 Sanatçı 10 İş: C*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Sanat Texnh*, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, İstanbul

SARKİS ZABUNYAN (1938, İstanbul)

1969

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
- Strasbourg, École des Arts Décoratifs'de öğretim görevlisi

KİŞİSEL SERGİLER

1960

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1962

- Türk-Alman Kültür Merkezi, İstanbul



1963

- Türk-Alman Kültür Merkezi, Ankara

1967

- Galerie Blumenthal-Mommato, Paris

1968

- Galerie Klippans, Göteborg

1970

- *Mekkano-Goudron*, Galerie Sonnabend, Paris, A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Boltanski ile birlikte)

1971

- *Le Troisième Reich des Origines à la Chute*, Galerie Sonnabend, Paris
- *Les Chiens-Loups*, Pont des Arts, Paris
- Galerie Handschin, Basel
- Galerie Ben Doute de Tout, Nice

1972

- *Opération Organe*, Kunsthalle Düsseldorf
- *Suite de l'Opération Organe*, Paris

1973

- *La Drama of the Tempest*, Musée Galliéra, Paris

- *Tableaux d'une Exposition*, Pont des Arts, Paris
- *Ferrograph 722 H*, Institut Pierre et Marie Curie, Paris

1974

- *Sarkis Zabunyan*, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne
- *La Drama of the Tempest*, Galleria La Salita, Roma
- *Sarkis Zabunyan*, Modern Art Agency Lucio Amelio, Napoli
- *Gun Metal*, Galerie Sonnabend, Paris
- *BLACKOUT I*, Galerie Handschin, Basel
- *BLACKOUT II*, Foire de Cologne, Galerie Handschin

1975

- *1924 Janvier 1975*, Galerie des Locataires, Milan, Paris, Zagreb, Düsseldorf, Londra
- *Gun Metal 2 BLACKOUT 7*, Cenobio Visualità, Milano
- *BLACKOUT 8*, Le Métronome, Paris
- *BLACKOUT 9*, Centre d'Art Contemporain, Cenevre
- *BLACKOUT BLACKIN*, Galerie Skulima, Berlin
- *BLACKOUT BUREAU*, Galerie Sonnabend, Paris
- *Revolution*, Galerie Felix Handschin, Basel



1976

- *Des Formes Élémentaires en Qualité Militaire ou BLACKOUT ROUGE*, Galerie Sonnabend, Paris
- *Loi 1901 et 1881*, Galerie C.M., Saint-Etienne
- *Travail Manuel*, Galerie 16-28, Paris
- *Blackout Leica Museum*, Foire de Düsseldorf, Galerie Skulima
- *BLACKOUT (Kitap)*, Daner Galeriet, Kopenhag
- *Trésor de Guerre*, Festival de Nyon, Nyon
- *Autopsie d'une peinture anonyme murale en face de la Base Sous-Marine à Bordeaux*, C.A.P.C. de Bordeaux

1977

- *1866-13.1.1977*, Galerie JASA, Münih
- *Wanderbeit gegenüber dem Standort der U-Boot-Marine Bordeaux*, Galerie Maier Hahn, Düsseldorf
- *Le Peintre en Bâtiment parle des grandes époques qui viennent* (d'après Bertold Brecht). Sarkis et Galerie Sonnabend, Paris
- *BLACKOUT 19*, Foire de Bologne, Galerie Maier-Hahn Galerie Sonnabend sanatçısı olarak Bari Fuarı'na katılım
- *BLACKOUT NEW YORK*, Art Forum
- *Ib Braase, Dewez, Kunstforeningen*, Kopenhag

1978

- *KRIEGSSCHATZ KLASSENKRIEG*, Westfälischer Kunstverein, Münster
- *Kişisel Sergi*, Centre d'Art Contemporain, Cenevre
- *Maiakovski-Lissitski où La Source Eclairée*, Galerie Surface de Réparation, Saint Etienne

1979

- *Réserves Accessibles*, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
- *Paris-İstanbul*, Vitrine pour l'Art Actuel, Paris
- *Kişisel Sergi*, Neue Galeri, Sammlung Ludwig, Stadt Aachen
- *Der Blackout deckt nicht Dewez, Braase und Sarkis*, Forum Kunst, Rottweil
- *CRISE*, Galerie Sonnabend, Paris
- *DER TRAUM DES ANSTREICHER (DER ERSTE TRAUM)*, Galerie Felix Handschin, Basel

1980

- *Kişisel Sergi*, Galerie Sonnabend, Paris
- *Le Silence Eclairé de Blackout*, Attitude, Strasbourg

1981

- *K*, Centre d'Art Contemporain, Cenevre



- *Les Éléments Mouillés et Flottants de Kriegsschatz*, Galerie Albert Baronian, Brüksel

1982

- *Le Voyage de la Sculpture du Pêcheur en Monte-charge*, Galerie J.J. Donguy, Paris
- *DE LASCAUX À KRIEGSSCHATZ*, Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Venice
- *Sculptures du décor*, Galerie Eric Fabre, Paris

1983

- *PASSPORTSTRIP*, Grand Garage, Strasbourg
- *The Drama of the K*, Tartar Gallery, Edinburgh
- *Serko İmzalı 1961-62'den Guajlar*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1984

- *La Fin Des Sieclès, Le Debüt des Siècles*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- *Quelques Jours après la Fin des Siècles et le Début des Siècles*, Galerie Eric Fabre
- *Der Anfang der Jahrhunderte*, DAAD Galerie, Berlin

1985

- *Little Sparta - Kriegsschartz* (Ian Hamilton Finlay-Sarkis), Chapelle Sainte Marie, Nevers
- *Little Sparta-Kriegsschatz à Paris* (Ian Hamilton Finlay-Sarkis), Galerie Eric Fabre, Paris
- *Le Département des Kornemuses* (Michel Aubry ile), Centre d'Art Contemporain, Chateauroux
- *Ma Mémoire est Ma Patrie*, Kunsthalle Bern
- *Trio avec Piano Kriegsschatz, Viola d'Amour, Flûte de Guatemala devant de Décor des 3 Expositions de Sarkis au Centre d'Art Contemporain*, Centre d'Art Contemporain de Genève
- *Les Trésors de Capt. Sarkis*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne

1986

- *A quoi bon la Lumière*, École Nationale d'Art Décoratif, Limoges
- *Çaylak Sokak*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- *AUDITION*, Le Placard d'Éric Satie, Paris
- *Chambre Sourde*, Galerie de Paris, Paris

1987

- *Entr'acte en vert et rouge*, Château des Rohan, Saverne



- *It's Time Time Time* (Domenika ile birlikte) Maison de la Culture de la Rochelle
- *Le Bateau Ivre navigue dans la corps de la Sculpture*, Chateau Lynch-Bages, Pauillac, Bordeaux
- *Capt. Sarkis invite Böcklin à T Kromhout Museum*, T Kromhout Museum, Amsterdam
- *Les Cendres de Gramsci*, Vitrine 2 quai des Pêcheurs, Strasbourg
- *Salle Silencieuse Rouge et Verte*, Cellier de l'Abbaye de Tournus, suivi de la Salle du *Forgeron en masque de Sarkis en rouge et vert*, au Musée Greuze, Tournus

1988

- *Feu de'artifice rouille*, Transit, Strasbourg
- *Territorie d'atterrissage*, Galerie de Paris
- *La Source éclaire toujours*, Finnigan's, Strasbourg

1989

- *Le Forgeron en masque de Sarkis, en rouge et vert, visite Autun*, Chapelle Notre Dame des Bonnes-Oeuvres, Autun
- *Savaş Meleği*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

- *3 Icônes en Néon*, Galerie Roger Pailhas, Marsilya
- *Ma Chambre de la rue Krutenau en Satellite*, ve 103 Aquarelles, L'Ancienne Douane, Strasbourg
- *Le Forgeron en masque de Sarkis en rouge et vert regarde l'Atelier de Antoine Wiertz*, Musée Antoine Wiertz, Brüksel
- *Sarkis interprète le Musée Constantin Meunier*, Musée Constantin Meunier, Brüksel
- *Le Pont des Travailleurs en Rouge et Vert*, Le Pont Kennedy, Strasbourg
- *103 Aquarelles ve 42 Heures du loup*, Musée des Beaux-Arts, Nantes

1990

- *103 Akvareller ve 42 Ulvetimer*, Nordjyllands Kunstmuseum, Danimarka
- *Ma Chambre de la rue Krutenau à San Lazzaro*, San Lazzaro dei Armeni, Biennale de Venise
- *Elle danse dans l'atelier de Sarkis avec le quatuor N° 15 de Dmitri Shostakovitch*, Galerie de Paris
- *Les 13 Icônes en Aquarelle et Néon*, FIAC 1990, Galerie De Paris



- *Les 12 coins du monde*, Galerie Arlogos, Nantes
- *Deux*, Musée de Dole
- *Cite LEIDSCHATZ*, cimaise et Portique, Albi
- *Scènes de Nuit, Scènes de Joun*, Centre d'Art Contemporain, Grenoble

KATILDIĞI SERGİLER

1965

- *La Figuration Narrative dans l'Art Contemporain*, Galerie Creuse, Paris

1966

- *Salon de la Jeune Peinture*, Musée d'Art Moderne, Paris

1967

- *Salon de Mai*, Paris
- *Salon de la Jeune Peinture*, Paris
- Paris Bienali

1969

- *Quand les Attitudes Deviennent Formes*, Kunsthalle Bern
- Museum Haus Lange, Krefeld, I.C.A. Londra
- Paris Bienali

1971

- Boltanski, Borgeaud, Le Gac, Tysh, Cadere, Sarkis, Centre Culturel Americain, Paris

1972

- A l'Akademia Raymond Duncan, Paris

1973

- Aspects de l'Art Actuel présentés par la Galerie Sonnabend au Musée Galliéra, Festival d'Automne

1974

- *ARS 74*, Ateneum Museum, Helsinki
- *Multiplés*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

1976

- *Identite/identification*, CAPC de Bordeaux ve Palais des Beaux-Arts de Bruxelles
- *The Artists and the Photograph*, Israel Museum, Kudüs
- *Boîtes*, Musée d'Art Moderne, ARC 2, Paris

1977

- *3 Villes 3 Collections*, Musée Cantini Marseille, Musée d'art et d'Industrie de

Saint-Etienne, Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

- *DOCUMENTA VI*, Kassel
- *Neun-Neuf*, Galeria Jasa, Münih

1978

- *7 Künstler in einem Raum*, Kunstverein Bochum
- *Aspects de l'Art en France*, ART 9' 78 Basel
- *Hammer-Ausstellung*, Basel
- Ib Braase Ragna Braase Rosita Dewez
- *Osman Sarkis PARTERRE*, Galerie Charley Chevalier, Paris
- *The Record as Artwork* (from Futurism to Conceptual Art), The Fort Worth Art Museum, Texas; Moore College of Art Gallery, Philadelphia; Musée d'Art Contemporain, Montréal; Museum of Contemporary Art, Chicago

1979

- *Oeuvres Contemporaines des Collections Nationales, Accrochage III*, Centre Georges Pompidou, Paris
- *Lux Perpetua*, Arles, Cloître, Saint-Trophisme
- *Partis Pris Autres*, ARC 2 Musée d'Art Moderne, Paris

1980

- *Für Augen und Ohren*, Kunstakademie Berlin
- *Künstler Bücher*, Galerie Lydia Megert, Bern
- *Europe 80*, ELAC, Lyon
- *Esperienza a Bordeaux*, CAPC Biennale de Venise
- *Ecouter par les Yeux*, ARC 2 Musée d'Art Moderne, Paris
- *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, ARC 2, Musée d'Art Moderne, Paris
- *6 Fotografes*, Studio 666, Paris

1981

- *Avantgarden-Retrospektive*, Westfälischer Kunstverein, Münster
- *Between 8*, Kunsthalle, Düsseldorf
- *Sammlung Heidy und Louis Lambelet Basel*, Galerie Nächst St. Stephen, Viyana
- *HammerAustellung II*, Basel
- *Machin. Machines* Centre Culturel de Bretigny

1982

- *De la catastrophe*, Centre d'Art Contemporain, Cenevre
- *Biennale de Sydney*, Art Gallery of New South Wales



- *Documenta VII*, Kassel
- *À Pierre et à Marie, Une Exposition en Travaux*, 36, rue d'Ulm, Paris
- *Préfiguration pour le Centre d'Art Contemporain de Buisson Rond*, Musée de Chambéry

1983

- *À Pierre et à Marie, Une Exposition en Travaux*, 36 rue d'Ulm, Paris
- *Rupture Pas Rupture*, Centre Cultural Le Parvis, Terbes
- *Conversations on a Raft* (Defraoui, Letters of KRIEGSSCHATZ try to remove the rust from Capt. Sarkis's room (Sarkis), they have blue suits (Krauth), Imprints of a n°50 brush repeated at regular intervals (30 cm) (Toroni): City Art Center, Edinburgh
- *Réseau Art 83*
- *Electra*, Musée d'Art Moderne, Paris

1984

- *Hommage à Felix Handchin*, Galerie Littman, Basel
- *À Pierre et à Marie, Une Exposition en Travaux*, 36 rue d'Ulm
- *Pour Vivre Heureux, Vivons Cachés*, Associations pour l'Art Contemporain, Nevers

- *À Pierre et à Marie, Une Exposition en Travaux*
- *Vénus et Adonis d'après, William Shakespeare*, tiyatro dekoru, sahneye koyan: Lulu Menasé, Festival de la Rochelle
- *Vivant et Artificiel*, Hospice St. Louis, Avignon
- *Néon, Fluor et Cie*, ISELP, Brüksel
- *DEVANTURE 84*, Strasbourg
- *FRAC Alsace*, Mulhouse, Sélestat, Strasbourg
- *À Pierre et à Marie, Une Exposition en Travaux*, no 9
- *Échanges*, Goethe-Institut, Paris
- *Sculptures dans l'usine*, Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre Comité d'Etablissement Renault Sandouville; Maison de la Culture du Havre - Espace Oscar Niemeyer

1985

- *Aux Poteaux de la Couleur*, FRAC Aquitaine, Musée Alberts-Marzelles, Marmande, Lot-et-Garonne
- *Génération Polaroid*, Pavillon des Arts, Paris



- *Les Ruines de l'Esprit*, Toulouse-Le-Mirail ve le Parvis-Tables
- *Sur/Exposition*, Musée des Beaux-Art, Rennes
- *L'Oeil Musicien*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi
- *Promenades*, Pare Lullin, Genthod, Cenevre
- Sao Paulo Bienali
- *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- *Joyeux Anniversaire*, Musée Lapidaire, Autun
- *Sculptures*, Foundation Cartier, Jouy-en-Josas
- *Biennale des Friends*, Kunstverein et Kunsthaus, Hamburg

1986

- *Künstlerschallplatten*, Gelbe Musik, Berlin
- *Collection Souvenir*, Le Nouveau Musée des Villeurbanne
- *Signes d'Etangs, Traces-Signes*, Altkirsch
- *Collections-Collectionneurs*, Maison de la Culture de Saint-Etienne
- *Dimensions singulières: Sculpture*, Château des Rohan, Saverne
- *EUROPALIA*, Ospedale degli Innocenti, Firenze

1987

- *Le Kiosque de Cristal*'in dekoru, sahneye koyan: Lulu Menasé, Centre Cultural de Cergy-Pontoise
- *Ohne die Rose tun wir's nicht*, Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve; Stadtmuseum, Ratingen
- *MAINTENANT*, Palais des Rohan, Strasbourg
- *Sarkis Dreams*, Villa Arson, Nice
- *Artistes, aujourd'hui*, en Alsace, Kunstverein Hamburg
- *Taxis Avant Minuit*, Paris
- *Périgieux, Collections, pour une region*, Chapelle des Augustins, Musée du Périgord
- *MELTEM*, Château Oiron
- *I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri*, Ayasofya Hamamı, İstanbul
- *8 artistes français contemporains*, Kunstverein Villa Franck und Schloss, Ludwigsburg
- *Du Goût et des Couleurs*, Centre National des Arts Plastiques, Paris
- *La Colleccion Sonnabend*, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

1988

- *Collection*, Le Nouveau Musée de Villeurbanne



- *Art pour l'Afrique*, Musée National des Arts Africains et Océaniens, Paris
- *CLARTE*, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Danimarka
- *MELTEM*, Magasin, Grenoble
- *Sous le Soleil*, Villa Arson, Nice
- *Saturne en Europe*, Les Musées de Strasbourg
- *Balkon mit Fächer*, Akademie der Künste, Berlin
- *Broken Music*, DAAD Galerie, Berlin

1989

- *Coup d'envois*, Musée de la Poste, Paris
- *Vive Le Nouveau Musée*, Palais des Beaux-Arts de Charleroi Belgique
- *L'Art en France, un siècle d'inventions*, Musée Pouchkine, Moskova
- *Les Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou et les Grandes Halles de la Villette, Paris
- *Balkon mit Fächer*, DuMont Kunsthalle, Köln
- *Simplon Express*, Paris, Zagreb
- *Histoires de Musée*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- *Estampes et Révolution 200 Ans Après*, C.N.A.P., Paris

- *EFFETS DE MIROIR*, Centre d'Art Contemporain du Pablo Neruda, Corbeil
- II. Uluslararası İstanbul Bienali, Ayasofya Müzesi, İstanbul
- *VALMY: Naissance d'une Nation*, Valmy

1990

- *The Readymade Boomerang*, 8. Sidney Bienali
- *Les Territoires de l'Art*, Musée Russe, Leningrad
- *Aktuelle Kunst Europas*, Sammlung Centre Pompidou, Deichtorhallen Hamburg

1991

- *Re-Writing History*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge
- 12th International Biennale of Drawing 1990, Museum of Modern Art, Rijeka
- *Parcours Privés*, Paris
- *Nature Artificiel*, Espace Electra, Paris
- *Re-Writing History*, Anthony Reynolds Gallery, London; Ikon Gallery, Birmingham; Cornerhouse, Manchester
- *Heimat*, Wewerka-Weiss Galerie, Berlin
- *NIGHT LINES*, Centraal Museum, Utrecht

İSMAİL SARAY (1943, Kütahya)

1964-1967

- Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü

1967-1967

- Diyarbakır (Ergani) Dicle Öğretmen Okulu'nda öğretmenlik

1969-1970

- Londra'daki St. Martins School of Art'ta Heykel dalında lisans üstü

1970-1973

- Royal College of Art'ta Heykel dalında lisans üstü

1974-1984

- Samsun Eğitim Enstitüsü'nde öğretim görevlisi
- 1988'den bu yana Londra'da yaşamakta, *AND Journal of Art and Art Education* adlı derginin yayımına katkıda bulunmakta.

KATILDIĞI SERGİLER

1967

- *28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1968

- *29. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1970

- Londra Sanat Galerisi

1971

- *Trinity College Sergisi*, Cambridge

1972

- *Holland Park Açık hava Heykel Sergisi*, Londra
- *Ickenham Açık hava Heykel Sergisi*, Middlesex

1973

- *İngiliz Hava Yolları Sergisi*, ICA, Londra (Ödül)
- Royal College of Art Master Sergisi, Londra

1975

- *Bariş 75 Uluslararası Sergisi*, Yugoslavya
- *Bir Olay*, Samsun

1976

- Leonardo betiği dağıtımı
- Antalya Sanat Sempozyumu



1977

- X. Paris Bienali, Nice, Strasbourg

1979

- 2. *Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul

1980

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul

1982

- 33. *Salon de la Jeune Peinture*, Grand Palais, Paris

1983

- 34. *Salon de la Jeune Peinture*, Grand Palais, Paris

1984

- Galerie Dominos, Paris

1987

- 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1988

- 5. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, İstanbul

1989

- 10 *Sanatçı 10 iş: A*, AKM Galerisi, İstanbul

1991

- *Savaşa Karşı Sanatçılar*, Kufa Gallery, Londra
- 8 *Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul

1992

- *Savaş Gerilimleri*, Greenwich Citizens Gallery, Londra
- 10 *Sanatçı 10 iş: C*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Sanat Texnh*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

FİLMLER

1970

- *Gilgamiş*, 10 dakika

1971

- *Yarın Ay Gün*, 30 dakika

1973

- *Natürmort? Ölü Tabiat*, 4 adet, LOOP

1975

- *Karadeniz Dalgaları* (renkli), LOOP



PLAKLAR

1971

- *İsimlerin Çağrılması*
- *Sayıların Okunması*
- *Sandalye*
- *Öksürük*

ŞÜKRÜ AYSAN (1945, Manisa)

1963-1969

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

1971-1974

- Paris Güzel Sanatlar Ulusal Yüksek Okulu, Fransa

1975-

- İDGSA'da öğretim üyesi

KİŞİSEL SERGİLER

1976

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

1979

- *Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale*, Kilyos (açık alan), İstanbul

1986

- *Urbi et Orbi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

1973

- *Hommage à Nazım Hikmet*, Cité Universitaire, Paris

1976

- Görsel Sanatçılar Derneği 2. Karma Sergisi, İstanbul

1977

- *İ.D.G.S.A. Öğretim Üyeleri Sergisi*, İzmir
- Görsel Sanatçılar Derneği *I. Mayıs Sergisi*, İstanbul
- *Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi*, Belgrad
- *Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar Sergisi*, Bükreş
- *1. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul (Ödül)
- *1950'den Günümüze Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul

1978

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul
- 12. Uluslararası İskenderiye Bienali
- Görsel Sanatçılar Derneği *II. Mayıs Sergisi*, İstanbul



- *Çağdaş İstanbul Resmi*, Ankara, İzmir
- *Çağdaş Türk Resmi*, Moskova, Bakü

1979

- *Beş Türk Sanatçısı*, Kunst Galerie Türkay, Stuttgart

1980

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul
- *Laski Çocukları Sanat Derneği Sergisi*, Varşova

1981

- *Türk Resim Sanatı 1881-1981*, Resim ve Heykel Müzesi, İDGSA, İstanbul
- *Sanat Olarak Betik ve Bir Serginin Makrografisi*, Sanat Tanımı Topluluğu İşliğı, İstanbul
- *İDGSA Öğretim Üyeleri Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İzmir

1982

- *Özgün Baskı Sergisi*, İstanbul'dan Sanatçılar, Dost Sanat Ortamı, Ankara

1983

- *Karma Sergi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

- *Türkiye'de Resim*, Fransız Büyükelçiliğı, Ankara
- *Anadolu Medeniyetleri Sergisi - Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul
- *4. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
- *4. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul

1984

- *Livre-Object, Objet-Livre*, Galerie Dominos, Paris
- *Soyut Resim, Yeni Figüratif Resim*, Kavramsal Sanat, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1986

- *7. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (Ödül)

1987

- *Türk Resminde Modernleşme Süreci*, AKM Galerisi, İstanbul

1990

- *Karma Sergi*, Derimod Kültür Merkezi, İstanbul



CENGİZ ÇEKİL (1945, Niğde)

1968

- Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü

1975

- Paris École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Heykel alanında yüksek lisans)

1978

- Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim üyesi

KİŞİSEL SERGİLER

1975

- *Réorganisation Pour Une Exposition*, Paris

1978

- *Ele Geçirilmiş Mektuplar*, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1986

- *Düzenleme No. 2*, İstanbul, İzmir

KATILDIĞI SERGİLER

1967

- *28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1968

- *29. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1972

- *E. Martin ve Gili Atölyeleri Öğrenci Resim ve Heykel Sergisi*, Bourges

1973

- *Yedi Türk Sanatçısı Resim ve Heykel Sergisi*, Paris

1974

- *Salon de Mai*, Resim ve Heykel Sergisi, Paris

1975

- *Salon de Mai*, Resim ve Heykel Sergisi, Paris
- *Prof. Perrin Atölyesi Toplu Heykel Sergisi*, Paris

1976

- *Arkeoloji Müzesi Açık hava Sergisi*, İstanbul

1977

- *Arkeoloji Müzesi Açık hava Sergisi*, İstanbul
- *I. Yeni Eğilimler sergisi*



1980

- *İzmirli Sanatçılar Karma Resim ve Heykel Sergisi*, İzmir

1981

- *Mail-Art*, Artestudio, Bergamo, İtalya

1982

- *3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, İstanbul

1984

- *İnönü Vakfı Toplu Resim Sergisi*, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara; Devlet Güzel Sanatlar Galerileri, İstanbul, İzmir

1986

- *İzmirli Sanatçılar Toplu Resim Sergisi*, İzmir
- *Joseph Beuys Anısına - Bir Başka Sanat*, Alman Kültür Merkezi, İzmir
- *Çağdaş Türk Plastik Sanatları Sergisi*, TBMM ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara
- *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1987

- *Toplu Sergi*, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir
- *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1988

- *Toplu Sergi*, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir
- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul

1989

- *10 Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul

1990

- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul

1991

- *8 Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul

1992

- *10 Sanatçı 10 İş: C*, AKM Galerisi, İstanbul



GÜLSÜN KARAMUSTAFA (1946, Ankara)

1969

- İDGSA Yüksek Resim Bölümü

1975-1981

- İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda öğretim üyeliği

KİŞİSEL SERGİLER

1978

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1980

- Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Salonları, İstanbul

1981

- İDGSA Galerisi, İstanbul
- Turkuaz Sanat Galerisi, Ankara
- Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İzmir

1982

- Turkuaz Sanat Galerisi, Ankara

1983

- İDGSA Galerisi, İstanbul

1984

- Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara

1985

- Bilsak, İstanbul

1986

- Beymen Bedesten, Ankara

1988

- Mediathèque ODTI, Grenoble, Fransa

KATILDIĞI SERGİLER

1985

- *Günümüz Türk Kadın Sanatçıları*, İstasyon Sanat Evi, İstanbul
- *6. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (Ödül)
- *2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul

1986

- *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1987

- *6. Yeni Eğilimler*, MSÜ, İstanbul (Ödül)



- *Türk Resminde Modernleşme Süreci*, AKM Galerisi, İstanbul
 - *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- 1988
- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, İstanbul
 - 12. Poster Bienali, Varşova
- 1989
- 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Ayasofya Müzesi, Meyyit Kapısı, İstanbul
- 1990
- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul; AKM, Ankara
- 1991
- *Anı/Bellek I*, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- 1992
- 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Dr. Nejat Eczacıbaşı Çağdaş Sanat Müzesi (Feshane), İstanbul

CANAN BEYKAL (1948, Merzifon)

1966-1972

- İDGSA Yüksek Resim Bölümü

1977

- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yeterlik tezi

1981

- Avusturya Salzburg Yaz Akademisi, Mario Merz deneysel atölyesinde çalışma

KİŞİSEL SERGİLER

1974

- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1979

- *Kolajlar*, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1981

- *İzm'ler*, İDGSA, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

1976-1982

- Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara, İstanbul



1977

- Bükreş Plastik Sanatlar Bienali, Romanya
- *Grup 4 - Ortak Yapıtlar*, Galerie Ladcade, Paris ve Kunstamt Kreuzberg, Berlin
- *1. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul

1978

- *İstanbul'dan Çağdaş Sanat*, Ankara, İzmir

1983

- *İstanbul'dan Çağdaş Sanat*, Ankara, İzmir
- *Türkiye'de Resim*, Fransız Büyükelçiliği, Ankara

1985

- *2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul

1986

- *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1987

- *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- Toplu Sergi, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir

- *6. Yeni Eğilimler*, MSÜ, İstanbul

1988

- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul
- Toplu Sergi, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1989

- *10 Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul

1990

- *Göndermeler*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1991

- *8 Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul

1992

- *10 Sanatçı 10 İş: C*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Sanat Texnh*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

OSMAN DİNÇ (1948, Denizli)

1969

- Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü



- 1990'dan bu yana École National de Bourges'de öğretim görevlisi

KİŞİSEL SERGİLER

1978

- Galerie Charley Chevalier, Paris

1980

- Galerie Charley Chevalier, Paris

1983

- Association Dominos, Paris
- Galerie Gabrielle Maubrie, Paris

1984

- Association Dominos, Paris

1987

- Galerie Philippe Casini, Paris
- *Vitrinler*, Association Artel, Strasbourg

1988

- *Özgün Atölyeler*, Foundation Cartier, Jouy-en Josas

1989

- Galerie Philippe Casini, Paris

- Galerie Municipale Edouard Manet (IAPIF/Jeune Sculpture)

1990

- Musée Faure, Aix-Les-Bains
- CREDAC/Galerie Fernand Léger, Ivry-sur Seine

1991

- Galerie Philippe Casini, Paris
- Mediathèque Marguerite Yourcenar, Faches-Thurmesnil
- Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Ankara
- Château d'Eau, Fransa

KATILDIĞI SERGİLER

1978

- *Parterre*, Galerie Charley Chevalier, Paris
- *Novembre à Vitry* (Vitry sur Seine), Fransa

1979

- *Exposition De Poche, Poche D'Homme? Poche De Femme?*, Goethe Institut, Paris

1980

- *Chez soi, quant à soi*, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris



1981

- Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı, Bari
- Galerie Saint-Anget, Roskilde, Danimarka

1983

- Sanat ve Mimarlık Okulu, Luminy Marsilya

1984

- Galerie Gabrielle Maubrie, Paris
- *Kitap-Nesne*, Association Dominos, Paris
- 6.30-10.30, Grand Garage, Paris

1985

- *Jeune Sculpture*, Paris

1986

- *Joseph Beuys Anısına - Bir Başka Sanat*, Alman Kültür Merkezi, İzmir
- *Tını Yansımaları*, Gök Gözlemevi Deposu, Belford Jeune Sculpture, Paris
- *Tekil Boyutlar*, Château des Rohan, Saverne

1987

- *Zubiriosba tasko*, Galerie Philippe Casini, Güzel Sanatlar Müzesi, Chartres
- *Association Passages*, Troyes; Galerie de Anciennes Postes, Calais

- CIRVA, Marsilya
- *İçerde-Dışarıda*, Gerard Philippe Kültür Merkezi, Bertigny/Orges
- Association Parallèle, Nevers

1988

- Toplu Sergi, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir
- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul
- *Çağdaş Sunu*, Aix-en-Provence
- *CIRVA için Otuz Vazo*, CNAP-Paris

1989

- *Jeune Sculpture*, Paris (IAPIF ile ortak çalışma)
- 7. Anıtsal Sanat Bursu, CREDAC/Galerie Fernand Léger, Ivry
- *10 Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul

1990

- *Sanatın Beslenmesi*, Ivry
- *Materia Prima*, Nancy

1991

- *8 Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul
- Grup Sergisi, Galerie Iliena Tounda, Atina



1992

- *10 Sanatçı 10 İş: C*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Sanat Texnh*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

AYŞE ERKMEN (1949, İstanbul)

1977

- İDGSA Yüksek Heykel Bölümü

KİŞİSEL SERGİLER

1987

- Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1989

- *Burası ve Orası*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

1969

- Ahmet Andıçen Sergisi, İstanbul (Ödül)

1970

- Ahmet Andıçen Sergisi, İstanbul

1972

- *33. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1973

- 5. Uluslararası İbiza Sanat Bienali, İspanya

1977

- *1. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul

1979

- *32. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul

1981

- *3. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul
- *2. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

1982

- *3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

1983

- *4. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul
- *4. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

1985

- *5. Yeni Eğilimler*, MSÜ, İstanbul
- *2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul



1986

- 3. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Joseph Beuys Anısına - Bir Başka Sanat*, Alman Kültür Merkezi, İzmir

1987

- 6. *Yeni Eğilimler*, MSÜ, İstanbul
- 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- Toplu Sergi, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1988

- 5. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul
- Toplu Sergi, Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1989

- 10 *Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul
- 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini, İstanbul

1990

- *Göndermeler*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

- Avrupa Atölyeleri, Ruhr Sanat Festivali 1, Kunsthalle Reclinghausen, Almanya
- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul
- AKM, Ankara

1991

- 8 *Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul
- Avrupa Atölyeleri, Ruhr Sanat Festivali 2, Kunsthalle Reclinghausen, Almanya

1992

- 10 *Sanatçı 10 İş: C*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Sanat Texnh*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

AHMET ÖKTEM (1951, Karabük)

1969-1974

- İDGSA Yüksek Resim Bölümü

1974

- Avusturya Salzburg Yaz Akademisi

KATILDIĞI SERGİLER

1971

- *Adnan Çoker Atölyesi Resim Sergisi*, İDGSA.



1973

- *İDGSA Resim Bölümü Öğrencileri Sergisi*, Alman Kültür Merkezi, Ankara

1974

- *İstanbul Deneysel Grubu 1. Sergisi*, İDGSA, İstanbul

1975

- *36. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1976

- *Yarımca Kültür ve Sanat Şenliği Resim Sergisi*, Yarımca

1977

- *Görsel Sanatçılar Derneği 1. Mayıs Sergisi*, Spor Sergi Sarayı, İstanbul
- *Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar Sergisi*, Bükreş
- *Güzel Sanatlar Derneği Nazım Hikmet'in 75. Doğum Yılı Resim Sergisi*, İstanbul

1978

- *39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul

1980

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul

1981

- *Sanat Olarak Betik ve Bir Serginin Makrografisi*, Sanat Tanımı Topluluğu İşliğı, İstanbul

1984

- *Soyut Resim, Yeni Figüratif Resim, Kavramsal Sanat*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1989

- *10 Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul

ERDAĞ AKSEL (1953, İzmir)

1977

- *Creative Arts Center*, West Virginia University, Morgantown, ABD

1979

- *West Virginia University*, Morgantown, ABD (yüksek lisans)



1985

- Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi'nde Sanatta Yeterlik

1992

- San Jose State University, ABD (Fullbright Bursu)
- 1988'den bu yana Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nde öğretim üyesi

KİŞİSEL SERGİLER

1978

- West Virginia Üniversitesi Tiyatrosu, ABD

1979

- West Virginia Üniversitesi Yaratıcı Sanatlar Merkezi, ABD

1985

- Türk Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1988

- Galeri Tütav, Ankara

1991

- Galeri BM, İstanbul
- Siyah/Beyaz Galeri, Ankara

- Galeri Tuval, İzmir

KATILDIĞI SERGİLER

1980

- 14. DYÖ Resim Yarışması, Ankara, İstanbul, İzmir

1981

- *Pelo Mail Art*, La Galleria San Carlo, Napoli; Studio Materiali Immagini, Perugia; Artestudia, Bergamo, İtalya

1982

- 43. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1985

- *Yeni Heykeller*, Vakko Sanat Galerisi, İstanbul

1986

- *İzmirli Sanatçılar*, Belediye Galerisi, İzmir
- *Joseph Beuys Anısına - Bir Başka Sanat*, Alman Kültür Merkezi, İzmir
- *Çağdaş Türk Sanatı*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara
- *Çağdaş Sanatçılar*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul



1987

- *Toplu Sergi*, Türk Amerikan Derneği, İzmir
- *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1988

- 2. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali, Ankara
- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul

1989

- Açılış Sergisi, Galeri BM, İstanbul
- *Akdeniz Ülkelerinde Çağdaş Sanat*, Expoarte, Bari, İtalya
- 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini, İstanbul

1990

- 8. Uluslararası Budapeşte Küçük Heykel Trienali, Budapeşte, Macaristan
- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul; AKM, Ankara

YILMAZ AYSAN (1953)

1970-1976

- ODTÜ Mimarlık Bölümü (lisans)

1976-1980

- ODTÜ Mimarlık Bölümü (lisansüstü)

1980-1982

- Utopia Sanat Atölyesi kuruculuğu, toplu sanat çalışmaları, özgün baskı uygulamaları

1982

- Ankara Dost Sanat Ortamı kuruculuğu ve yöneticilik

1988-

- *Koridor* kuruculuğu ve gönderi yapıt çalışmaları

KİŞİSEL SERGİLER

1984

- Özgün baskı sergisi, Galeri Beyaz, Bodrum

1985

- *Akdeniz Soyutlamaları*, Galeri Siyah/Beyaz, Ankara.



1986

- *Dansözlerin Gizli Tarihi*, Galeri Siyah/Beyaz, Ankara

1987

- *Gölgeler*, Galeri Siyah/Beyaz, Ankara

1988

- *Özel Şeyler*, Galeri Siyah/Beyaz, Ankara

1990

- *Seni Çok Seven*, AKM Galerisi, İstanbul

1991

- *GAEA*, Galeri Siyah/Beyaz, Ankara

KATILDIĞI SERGİLER

1983

- *4. Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul (Ödül)

1987

- *Sanatçı Kitapları*, Marmara Üniversitesi Haydarpaşa Kampüsü, İstanbul

1989

- *5. Yıl Karma Sergisi*, Galeri Siyah/Beyaz, Ankara

1990

- *Günümüz Sanatçıları 11. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

SERHAT KIRAZ (1954, İstanbul)

1979

- İDGSA Yüksek Resim Bölümü

KİŞİSEL SERGİLER

1984

- Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1986

- Türk-Amerikan Kültür Derneği, İzmir

1987

- Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1992

- *Diyalog*, Gaziosmanpaşa, Ankara

KATILDIĞI SERGİLER

1977

- *Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar Sergisi*, Bükreş



- 1. *Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul

1978

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul

1979

- *Beş Türk Sanatçısı*, Kunst Galerie Türkay, Stuttgart
- 2. *Yeni Eğilimler*, İDGSA, İstanbul (Ödül)

1980

- *Sanat Tanımı Topluluğu*, İDGSA, İstanbul
- XI. Paris Bienali

1981

- *Sanat Olarak Betik ve Bir Serginin Makrografisi*, Sanat Tanımı Topluluğu İşliğı, İstanbul
- *LIS 81*, Modern Sanatlar Müzesi, Lizbon

1983

- *Anadolu Medeniyetleri Sergisi*, Arkeoloji Müzesi, İstanbul

1984

- 1. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

- *Soyut Resim, Yeni Figüratif Resim, Kavramsal Sanat*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1985

- 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul

1986

- *Joseph Beuys Anısına - Bir Başka Sanat*, Alman Kültür Merkezi, İzmir
- 3. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara
- *Desen sergisi*, Galeri BM, İstanbul

1987

- 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- 10. *Yıl Sergisi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- *Toplu Sergi*, Türk-Amerikan Kültür Derneğı, İzmir
- *Çağdaş Sanat*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul

1988

- 5. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul



1989

- *10 Sanatçı 10 İş: A*, AKM Galerisi, İstanbul
- 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini, İstanbul
- Akdeniz Ülkeleri Çağdaş Sanat Galerisi, İstanbul

1990

- *Göndermeler*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 2. Minos Beach Sanat Sempozyumu, Girit
- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul
- AKM, Ankara

1991

- *8 Sanatçı 8 İş: B*, AKM Galerisi, İstanbul

1992

- *10 Sanatçı 10 İş: C*, AKM Galerisi, İstanbul
- *Sanat Texnh*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

BEDRİ BAYKAM (1957, Ankara)

1980

- Sorbonne Üniversitesi, Paris

1983

- California College of Arts and Crafts

KİŞİSEL SERGİLER

1963

- Sanatseverler Kulübü, Ankara
- Gen-Ar Galerisi, İstanbul
- Turkish Information Center, Bern
- Galerie Difar, Cenova

1964

- Turkish Information Center, Viyana
- Belediye Sarayı, İstanbul
- Sanatseverler Kulübü, Ankara
- Gen-Ar Galerisi, İstanbul
- Galerie Du Bac, Paris
- Turkish Information Center, Londra

1965

- Galerie de la Madeleine, Brüksel
- Galerie El Bilico, Roma
- Greer Gallery, New York

1966

- American Friends Gallery, Washington, D.C.
- Gen-Ar Galerisi, İstanbul
- Doğu Galerisi, Ankara



1967

- Galerie Schumacher, Münih
- Konstfackskolan, Stockholm
- Galerie Hotel Intercontinental, Frankfurt

1968

- Fransız Kültür Merkezi, Ankara
- Galerie Horhammer, Helsinki

1969

- Galeri I, İstanbul
- Fransız Kültür Merkezi, Ankara

1971

- Fransız Kültür Merkezi, Ankara

1972

- Turkish Information Center, Londra

1982

- Etap Marmara Galerisi, İstanbul

1983

- Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara
- Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul
- Art Expo, Colisseum, New York
- City Gallery, San Francisco

1984

- Martin Molinary Gallery, New York
- Galeri Baraz, İstanbul

1985

- Martin Molinary Gallery, New York
- Studio 800 Pine, Oakland
- AKM Galerisi, İstanbul
- Galerie Daniel Templon, Paris
- Galerie Wando Reiff, Hulsberg, Hollanda

1986

- VA Gallery of Contemporary Art, Oakland
- Stephen Wirfz Gallery, San Francisco
- AKM Galerisi, İstanbul
- Beymen Sanat Galerisi, Ankara
- Artisan Sanat Galerisi, Ankara

1987

- Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Adana

1988

- *İç Manzaralar*, AKM Galerisi, İstanbul
- E.M. Donahue Gallery, New York

1989

- Urart Sanat Galerisi, İstanbul



1990

- Lavignes, Bastille, Paris
- 555 K, AKM Galerisi, İstanbul

1992

- *Peepshow*, AKM Galerisi, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

1984

- *1950'den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit*, Alarko, İstanbul

1985

- Salon de Montrouge, Paris
- *2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul

1986

- *Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Resmi*, Yıldız Sarayı, İstanbul
- *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul

1987

- *Türk Resminde Modernleşme Süreci*, AKM Galerisi, İstanbul

- *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, AKM Galerisi, İstanbul
- *I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri*, Ayasofya Hamamı, İstanbul
- *Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız*, AKM Galerisi, İstanbul

1988

- *Çağdaş Türk Resminden*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- *Adsız Kadınlar*, Urart Sanat Galerisi, İstanbul
- Soyak Sanat Galerisi, İstanbul
- *Galeri Baraz Koleksiyonu*, Galeri Baraz, İstanbul

1989

- Expo Arte, Bari
- *Santral Holding 2. Büyük Sergi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul; AKM, Ankara

1990

- Mahares Festivali, Tunus



2013 SALT/Garanti Kültür AŐ (İstanbul)
ISBN: 978-9944-731-32-4



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.
Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün
korunması Őartıyla kullanılabilir.

Yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma)
Düzelti: Özge A ıkkol
Tasarım: Project Projects
Uygulama: Gülsüm Kekeç, Dilek Turan
Arşiv asistanı: Esra Eldem

 neri/düzelti gönderimleri
ve iŐ birliği teklifleri için:
eyayin@saltonline.org

SALT
Bankalar Caddesi 11
Karaköy 34420 İstanbul
saltonline.org

