

SERSERİ MAYIN GÜREL YONTAN

Salt

Kurucu
Founder

Garanti BBVA

3

Önsöz

7

“Niye Diye Sormayacaksın, Nasıl Yaptın Diye Soracaksın”
Gürel Yontan Söyleşisi

Bilge Demirkazan, Gürel Yontan, Sezin Romi, Tan Oral, Vasıf Kortun

78

“Böyledir Dünyanın Bitişi /
Bir Hıçkırıkladır, Vuruşla Değil”

Defne Kırmızı

99

Yerine İtiraz Eden “Yerel”

Erman Ata Uncu

118

Gürel Yontan Kimdir?

Önsöz

Salt'ın Gürel Yontan ile yolu, tıpkı Özer Kabaş arşiv ve araştırma sürecinde olduğu gibi, [Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Tarihi](#) projesinin çalışmaları sırasında kesişti. İlk olarak, derneğin düzenlediği *Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul Açık hava Sergisi*'nde (1982) yer alan işinin detaylarını öğrenmek amacıyla ulaştığımız sanatçıyla bir araştırma sürecine adım attık. Yontan'ın sadece 1979'dan 1990'lı yıllara üretimini kapsayan portfolyosundan oluşan arşivi ile ağırlıklı olarak grup sergisi kataloglarının yer aldığı sınırlı literatürü, akademideki öğrenciliğinden günümüze pratiğinin detaylarını kendisinden öğrenmeyi gerektirdi. Bu amaçla 2021-2022'de sanatçı ile iki uzun söyleşi gerçekleştirildi. Bilge Demirkazan her iki söyleşide bulunurken, ikinci toplantıya birçok projede birlikte yer aldığı dostu, sanatçı ve çizer Tan Oral da katıldı. Söyleşiyle birlikte işlenen [Gürel Yontan Arşivi](#), Salt Araştırma'nın sanatçı arşivlerine eklenerek erişime

açıldı. Sanatçıyla ilgili yayımlanmış ilk kitap olan *Serseri Mayın: Gürel Yontan*¹ bu sürece rehberlik ediyor.

Salt'ın 1950'lerden günümüze Türkiye'de sanat üzerine araştırmaları kapsamında hazırlanan *Serseri Mayın: Gürel Yontan*, söyleşilerin yanı sıra Defne Kırmızı ve Erman Ata Uncu'nun yazılarını içeriyor. Defne Kırmızı, sanatçının pratiğinin “kavramsal” sanattaki yeri ve işlerinin analizine dair bir bakış sunarken, Erman Ata Uncu sanatçının duruşunun sanat ortamındaki hazır yapı, tutum ve temayüllerle uyumsuzluğu üzerine bir okuma gerçekleştiriyor.

Yontan'ın portfolyosu rehberliğinde gerçekleştirilen söyleşi, araştırmada yeni ufuklar açarak belğimizin kör noktalarına dokundu. Sanatçının askerî darbeden bir yıl önce, 2. *Yeni Eğilimler* sergisi için Fındıklı Parkı'nda gerçekleştirdiği “*Merhaba*”

enstalasyonu, dar siyasi duruşların dostlukları ezdiği, insanların birbirinin selamını dahi almadığı bir ortamda, davetkâr bir üslupla bir araya gelmeyi önerdiğini hatırladık. 1983'te TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi'nin girişindeki Dost Kitabevi'nin bodrum katında yer alan "Dost Sanat Ortamı"nda açtığı sergi aracılığıyla, Yılmaz Aysan'ın burada düzenlediği sergi, dinleti ve "Dost Sanat Panayırı" gibi etkinliklerle 12 Eylül darbesinin hemen sonrasında bir soluklanma alanı açtığını öğrendik. Sanatçının üretimine odakla, 1980'lerden 1990'lara Türkiye sanat ortamının şekillenmesinde kritik rolü olan *Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* ile *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve Seretonin* etkinliklerini konuştuk. Yıllar sonra Ahırkapı'daki Armada Otel'in yanında beyaz kâğıtlarla kapladığı bir yapıyı *marker* kalemlemlerle anlaşılmasız bir dilde yazılmış yazılarla bezemesine hayran kaldık. Sanatın ne işe yaradığı üzerine bir kez daha düşündük.

1980'lerden önce sanat ortamı sadece sanatçıları değil, iç içe geçmiş alanlardan kültür insanlarını da kapsamaktaydı. Disiplinler kendi sınırları içinde oldukça

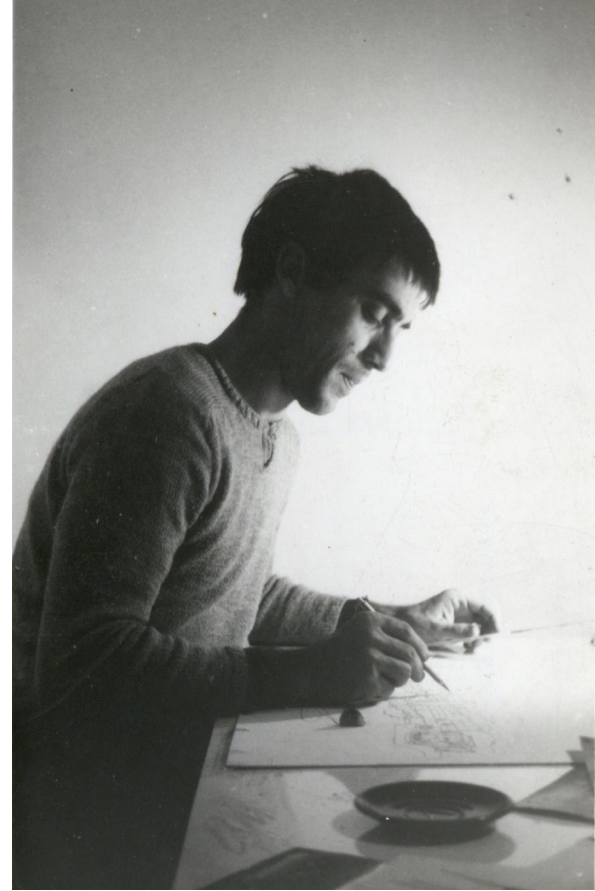
katı tarifli olmasına rağmen, kültür ortamında günümüzden çok daha katmanlı bir alışveriş sürüyordu. Şairlerle mimarlar, tiyatrocularla sanatçılar aynı havuzdan besleniyordu. Dolayısıyla yazar Latife Tekin'in Gürel Yontan'la bir projesine yazı desteği verecek kadar yakın olması veya Mehmet Gülerüz'ün 1 Mayıs için şenlikli ve performatif bir kortej aracı tasarlaması, görsel sanatlar ile tiyatro oyunculuğu arasında yıllarca gidip gelmesi tepki çekmezdi. Bu dönemin sonrasında ilk olarak piyasa koşullarının ortaya çıkışı, küreselleşme ve kurumsallaşmanın getirdiği "profesyonellik" dolayısıyla sanatçılar diğer kültür öznelerinden ayrıldı. Yontan gibi sanatçı, illüstratör, hoca, sanat yönetmeni, tasarımcı ve yazar sıfatlarına sahip, elinden birçok iş gelen hayat pratikçilerine bakışımız farklılaştı. Bugün de benzer özneler mevcut; fakat hayata hesapsız yaklaşanlar çok daha nadir.

Akademi öğrenciliğinden bugüne, Yontan'ın pratiğini kendisinden öğrenme olanağı sunan söyleşi, aynı zamanda sanatçı hakkında daha önceden yazılmış kapsamlı yazıların bulunmayışı nedeniyle kişisel bir anlatımın sınırlarına hapsolme riskini de beraberinde

getiriyor. Defne Kırmızı ile Erman Ata Uncu'nun bu kitap için kaleme aldığı yazılar Yontan'a bu sınırların dışında bir bakış getirmeyi amaçlıyor. Zamanla oluşacağı varsayılan literatüre giriş niteliğindeki bu yazılar, işlerini kendisinin niyet ettiği gibi algılanmasına zorlamayan, ifadelendirmekten feragat eden bir sanatçıyı sanat tarihinin içerisinde konumlandırmanın güçlüğü de barındırıyor. Kimi sanatçıların büyük cümlelerle anlattığı işlerinin sosyolojik bir sunum olmanın dışında bir artıdeğer veya istisna içermemesinin aksine, Yontan'ın tutumu zihnimizi kurcalamaya devam edecek.

—Vasıf Kortun ve Sezin Romi

1. "Serseri Mayın" başlığı Erman Ata Uncu'nun yazısından alındı.



Gürel Yontan, 1970'ler
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

“Niye Diye Sormayacaksın,
Nasıl Yaptın Diye Soracaksın”
Gürel Yontan Söyleşisi

**1 Aralık 2021, Salt Galata
Bilge Demirkazan, Gürel Yontan, Sezin Romi,
Vasıf Kortun**

V.K.: Dün Gültekin [Çizgen] abi aradı. Buluşacağımızı öğrenmiş.

G.Y.: Yok, sabahleyin kahvaltıya çağırdı. Lafladık, görüştüğümüzden bahsedince hemen sizi aradı galiba.

V.K.: Gültekin Bey’le zaman zaman çalışıyoruz. Akademiden sınıf arkadaşı mıydınız?

G.Y.: Evet. Benden iki üç yaş küçüktü, ortaokuldan sonra gelmişti. O zamanlar akademiye liseden sonra da geliniyordu. Aynı sınıftaydık. Canavar bir herifti.

V.K.: O zaman da mı öyleydi?

G.Y.: Tabii canım. Daha öğrenciyiz, desen çalışıyoruz. Şirket kurdu ya, ben, Ali Baylav, bir de Gültekin. “Üç El diye bir şirket kurdum, çabuk para kazanacağız” dedi. “Oğlum, nasıl para kazanacağız?” “Onu bana bırakın” dedi. Tabii bu anekdotlar altmış yıl öncesinden. Şimdi tuhaf geliyor ama enteresandır. “Ne yapacağız?” dedik. “Beyoğlu’na çıkacağız, bütün dükkânlara gireceğiz. Fiyat etiketleri rezalet bunların” dedi. “Etiket yapacaksınız, dükkâna göre özel etiket.” Üçümüz de çalışıyoruz, Gültekin piyasaya gidip geliyor. İstiklal Caddesi’nden Tünel’e hepsinden sipariş aldı. Etiket yapıyoruz. Dükkânına göre bir numara buluyoruz. Arkasından vitrin dekorları yapmaya kalkıştı. Bize eskizler çizdiriyor bilmem ne ayakkabı mağazası için. “Buna göre bir numara yapın” diyor. Öyle para kazanmaya başladık daha akademinin birinci sınıfında.

V.K.: Bravo!

G.Y.: Sabri [Berkel] Hoca bize resim öğretiyor. Biz de Gültekin yüzünden bunları yapıyoruz, hayat boyu böyleydi kerata ya.

V.K.: Yerinde duramıyor. Peki, Tan [Oral] abi sizden biraz büyük, değil mi?

G.Y.: Aynı yaştayız. Kankam, hep beraberdik, hâlâ görüşürüz. Gençlik yıllarımız gerçekten bir macera. Hem zihinsel hem ruhsal bir macera. Bir proje gibi tutarlı, düşünsel bir yönü yok. 1960’ların sonuna doğru solculuk fikri bulaşmaya başladı da konu değişti. Biz böyle muallakta; Batı mı, Doğu mu, siyasi hiçbir şeyden haberi olmayan, uçarı bir zihniyetle büyüyen insanlardık. Bir tarafta da toplumsal sıkıntılar var.

V.K.: Çevrenizde başka kimler vardı akademide o zaman?

G.Y.: Vallahi kimler yok ki! Hocalardan mesela Sabri Berkel, Utarit İzgi, Muammer [Onat], Nurullah Berk, Bedri Rahmi [Eyüboğlu], Cevat Dereli, Sedad Hakkı

[Eldem], Edip Hakkı [Köseoğlu]... Sabri Bey ile özel bir ahbablığım vardı. Anlat anlat bitmez.

V.K.: Çözmeye çalıştığım bir meselem var. Akademiyi pek sevmem, insanları harcayan bir eğitim dışlisi var. Grafik ya da mimariden ziyade sanat bölümünden bahsediyorum. Öte yandan, muazzam insanlar da çıkmış; sadece akademili oldukları için değil, tek yer orası olduğu için diyelim. Onun dışında bir de Gazi ve Tatbikî var. Eğitim ne zaman bozulmaya başladı, nasıl bozuldu, ne oldu, araştırmış değilim ama sizin zamanlarınız daha iyi gözüküyor.

B.D.: Eğitim çok iyi değil aslında ama nasıl bir ortam ve habitat ise müthiş bir tohum ekilmiş. Mesela Mehmet Güleryüz ve Komet aynı kuşaktan geliyor. Onlardan on yıl sonraki kuşakta ise Bihrat Mavitan. Kimler var!

V.K.: Bihrat Bey o kadar büyük müydü?

B.D.: Tabii tabii. Ben de tam sizin düşündüğünüz şeyi düşünüyordum. Bu yaz Başka Sinema ekibiyle

tanıştım. Dedim belgeselini yapın. Bu insanları konuşturun. Zaten birçoğu gitti. Gürel Hoca ile bunu konuşuyoruz.

G.Y.: Sadece bu kuşaktan 32 akademili arkadaşımı gönderdim.

B.D.: Konuşmaları, o nasıl bir dönemmiş, anlatmaları önemli. Enteresan bir kuşak. Hepsi çok tuhaf ve bambaşka insanlar. Bağlam bulalım dediler ama bağlamı aramaya çalışırken tren kaçıyor. Her birini bulun, konuşturun. Şimdi onların peşindeyim.

V.K.: Çeşitliliği olan bir kuşak. Gürel abi sen kendini nasıl tarif edersin? Sanatçı? Tasarımcı? Çizer? Ressam? Hepsi var, değil mi?

G.Y.: Bilmiyorum.

V.K.: Bir dert de değil doğrusu.

G.Y.: Benim için bir dert olmadı. Akademideki öğrencilik yıllarımızın biraz öncesinde Avrupa'daki

büyük -izm'lerin birbirine girdiği bir süreç var. Taşistleri biliyoruz, Dadacıları biliyoruz. Biliyoruz dediğim de ucundan, kenarından. Hepsinin manifestosu var. [Victor] Vasarely konuşuyor, [Vasili] Kandinski konuşuyor. Öbür tarafta Kübistler var. Hareketler “-ist” ile bitiyor, bir söylemleri, denklemleri var. O renkli terimlerin havaları da hocalarımız kanalıyla bize doğru uçuyor. Pek bilgilendirme de yok. Ne var ki! O denklemlerin, yaratılan dünyanın matematiğinin asimptotları var. Onların falan farkında değildik. Sonra sonra anladık ne olduklarını ama özenip de bir şeye kalkışmadık. Bizim kuşağın bir özelliği de, Mehmet Güleryüz'ü, Utku'su [Varlık], Komet'i kimseye özenmiyordu. Herkes kendine özgü bir serseri mayın gibiydi, nereye tutunacağını bilmiyordu. O dönemin sergilerine resim yaparken Mehmet ve Komet'in yanındaydım. Hepsi el yordamıyla ilerliyordu. Sabri Hoca bir şeyler anlatmaya uğraşıyor veya Nurullah [Berk] Bey bir şeyler anlatmaya uğraşıyor, ama bunlar bağımsız ruhlar. Nasıl oldu, nereden geldik? Çoğunlukla da yoksul aile çocuklarıydık. Bir tane bile zengin çocuğu yoktu aramızda. O da ayrı mesele.

V.K.: Önemli. Doğrudan sivil bir kuşak bir anlamda. Tepeden bakan yüce resimler yapmıyorlar, göz hizasındalar.

B.D.: Ve apolitikler bir de.

V.K.: Apolitik olmaları da politik bir şey.

B.D.: Evet, doğru. Hep politika dışı bir yerde tutmuşlar kendilerini.

V.K.: Bir önceki kuşak zaten angaje, devlet görevlileri bir anlamda.

G.Y.: Bizim kuşağın içerisinde de o kafada çocuklar, arkadaşlar vardı. Onların hedefleri akademide asistan kalmak, bir an önce devlet dairesine, kadroya girmekti. Onlar zaten ayıklandı. Pek onlarla konuşulmaz, içki, esrar içilmezdi. Yani bizde ipe sapa gelmeyen bir şey vardı. Özgürlük kavramı da zaten oradan gelmiş bulaşmış. Onun da ne halt olduğunu bildiğimizden değil.

V.K.: Hangi yıllar?

G.Y.: 1960’tan 1968’e kadar diyeyim, çünkü sonra başka bir şeye, sola doğru dönüştü. Bir gün 1960 darbesi öncesi İstanbul Teknik Üniversitesi’nden 50-60 kişilik bir grup arkadaş akademinin önünden geçiyordu, Beyazıt Meydanı’na gidiyorlar, miting yapmaya. Biz o kadar apolitiğiz, o kadar habersiz ki dünyadan. Akademinin önünde durdular, bahçenin önünde, “İbne akademi! İbne akademi!” diye bağırıyorlar. Ulan, bunların bizle dertleri ne ya! Ne istiyor bu çocuklar? Bunlara göre apolitik olmak homoseksüel veya anarşist olmakla eşdeğer midir nedir? “Nereye gidiyorlar?” dedik, Beyazıt Meydanı’nda miting varmış. Ne mitingi, ne oluyor ya? İşte bilmem, Menderes idi, şuydu buydu. O kadar habersiziz yani.

V.K.: Siz sonra mı politize oldunuz?

G.Y.: Hemen sonra, kitaplar okunmaya başladı, [Georges] Politzer’in kitabı moda oldu.

V.K.: Of! *Felsefenin Temel İlkeleri* mi?



G.Y.: Evet.

V.K.: Yazılmış en kötü kitap ama ben de öyle okudum.

G.Y.: Mehmet, Komet, benim gibi insanların böyle pek bulaşma niyeti yoktu. Bir de sanki namus meselesi haline getirdiler solcu olmayı. Dünya oraya gidiyor, herkes komünizme yöneliyordu. Avrupa’daki parlamentoların hepsinde komünist partiler vardı. Sovyetler altın çağını yaşıyor, dünyayı kendisine özendiriyor. O tarihlerde biz biraz geriden geliyorduk ama mesela Bülent Erkmn’in kuşağı sıkıca sarılıp sahiplendi devrimciliği.

V.K.: Tabii, ilk boykot.

G.Y.: Aynı Kübistler gibi. Bu sefer solcu, Marksist veya Maocu, çeşitli varyasyonlar yoluyla sol zihnimiz bir akla dönüştü. Bir tarafta irrasyonel bir zihin, beynin sağ tarafı çalışırken sol tarafı da çalışmaya başladı. İkisini birleştiren bir şeyin çıkması için daha uzun yıllar gerekiyordu. Neredeyiz, hâlâ tam bilmiyorum. Aşırı komünist arkadaşlar bugün de var, çoğu gitti.

Hâlâ sadece mistikle, metafizikle uğraşan arkadaşlarım var, onlar da az kaldı. Önceden de söylediğim gibi 1960’lardan bugüne aramızdan 32 kişi ayrıldı. Hep el yordamıyla ilerledik, sistematik bir düşünceye sahip değildik.

B.D.: Ama pardon hocam, eğitim de öyle el yordamıyla değil miydi? Bir sistematığı yoktu.

G.Y.: Hiçbir zaman bize bir açıklama yapmadı hocalarımız. Hiçbir zaman analitik düşüncenin bulaşması gibi bir durum olmadı. Ben hocalık yaptığım zaman bile şaşkınlıkla gördüm ki Sabri Hoca, çocukluğumdaki hocam bile ben biraz analitik bir program yapmaya başladığımda “Efendim, bunlarla ne olacak?” demeye başlamıştı. O kuşak öyleydi. Tamam, beni işimden dolayı seviyor, ben de onu seviyorum ama dediğim gibi Sabri Bey sadece hisleriyle, el yordamıyla kendi donanımını aktarırdı. Ortada bir matematik denklemi yoktu ama asimptotları vardı. O asimptotların farkında değildi, öyle hissediyorum şimdi.

V.K.: Peki, o eğitimin içerisinde bu değişik pratikleri, kabiliyetleri ve tasarım bilgisini siz nasıl yakaladınız?

G.Y.: Benim yaptığım kişisel işler mi?

V.K.: Evet, okuldan gelen bir şeyle alakaları yok.

G.Y.: Vallahi onu da bilmiyorum. Belki bazı insanların kafası buna daha yatkındır. Ancak tasarım kavramı bile bizim sürecimizde ortaya çıkıp yazılı hale geldi. “Tasarım sanat eseri değildir” fikri ODTÜ’den bize gelmişti. Hep o kadar muğlak bir kavramdı ki zihnimizde.

V.K.: Ama akademide çok iyi iş üreten insanlar hep oldu, Utarit İzgi’den Ali Muslubaş’a. Sıra, iskemle, tabure, masa; çok nitelikli tasarımlar var.

G.Y.: Tasarım dünyasını söylüyorsun. Onların da zihinsel bir programları yoktu, el yordamıyla yapıyorlardı. İsveç’teki abimiz, heykeltıraş...

V.K.: İlhan Koman.

G.Y.: İlhan abi ve onun arkadaşları bir grup kuruyorlar biliyorsunuz, mobilya tasarımı yapıyorlar.

V.K.: Kare Metal¹, el yapımı modern nesnelere.

G.Y.: Zihin faaliyetleri sadece sağ ya da sol beyne odakla geliştiginde bir bakıyorsun onlar çıkıyor. Sonra oradan mesela İlhan abinin en son yaptığı heykellere doğru gidiyor. İsveç’te İlhan abinin teknesinde yaşadım epey. Yürüyen tahtaları var o dönemden. Onları ilk yaptığı günlerde beraberdik. Müthiş bir macera. Öbür tarafta da Komet var, Joseph Beuys var, Sarkis var. Zihnin o tarafının gelişmesi ile bu tarafının gelişmesi arasında berrak olmasa da bir farklılık gözlemleniyor. Karıştırdım mı fazla?

V.K.: Yok yok. O grup heykel bölümünden; Sadi Öziş, Şadi Çalık, İlhan Koman...

G.Y.: Onlar nasıl kalkışıyorlar böyle bir şeye? Tasarım kelimesi de yok. İskemle de yapalım haydi diye bir grup kurup...



V.K.: Onlar da biraz para kazanmaya, bir şeyler yapmaya çalışıyorlar herhalde.

G.Y.: Galiba.

V.K.: Öyle bir şey de olması lazım, atölyeler var sonuçta. Ama sizin heykel bölümü ile pek alakanız olmadı.

G.Y.: Heykel ile?

V.K.: Evet, bölüm olarak.

G.Y.: Oldu mu bakayım. Evde heykel yapmışım da bir yere bir şey yapmadım hiç. [“Merhaba”yla ilgili] Bunu yaptığım sıraları hatırlıyorum. “Gelin bir şeyler yapın” çağrısı olmuştu. O günlerde sokakta yürüyemiyorduk. Sağ-sol çatışmasından mahallelerimize giremiyorduk. UESYO’da² hocalık yaptığım dönemde geceleri dışarı çıkamıyordum; sağdan soldan ateş ediyorlardı. Ders yaparken bomba patladı, camı çerçeveyi kırdı, biz masaların altına girdik. Öyle bir ortam sürerken “parkta veya akademinin bir

yerinde istediğinizi yapın” dediler. Ben de insanları birbirine merhaba dedirtecek bir şeyin faydası olur düşüncesiyle parkta üç dört patikadan ulaşılan bir kulübe yaptım. Burada krokileri var. O sırada, Ayşe Erkmen parkta bir yerlerde, Mehmet de yanımda bir şeyler yapıyor. Biliyorsunuz hepsini herhalde.

V.K.: Ayşe’yi hatırlıyorum. Şimdi burada fotoğraflarda kimler var? Mehmet’i gördüm. Arkasında birisi var tanımadığım.

B.D.: Gürel Hoca’nın eşi Yudum Yontan, Mehmet Güleryüz’ün yanındaki.

G.Y.: Ruhi Görüney sağda, sakallı.

V.K.: Mehmet abinin sağındaki kim? Onu da tanımıyorum.

B.D.: Gürel Yontan.

V.K.: Tabii ya, yakışıklı.



G.Y.: Bir fotoğraf daha var parkın içinden. Benim kulübeyi yaparken toplanıp yemek yiyoruz öğlenleri.

V.K.: Kulübenin içinde?

G.Y.: Tabii.

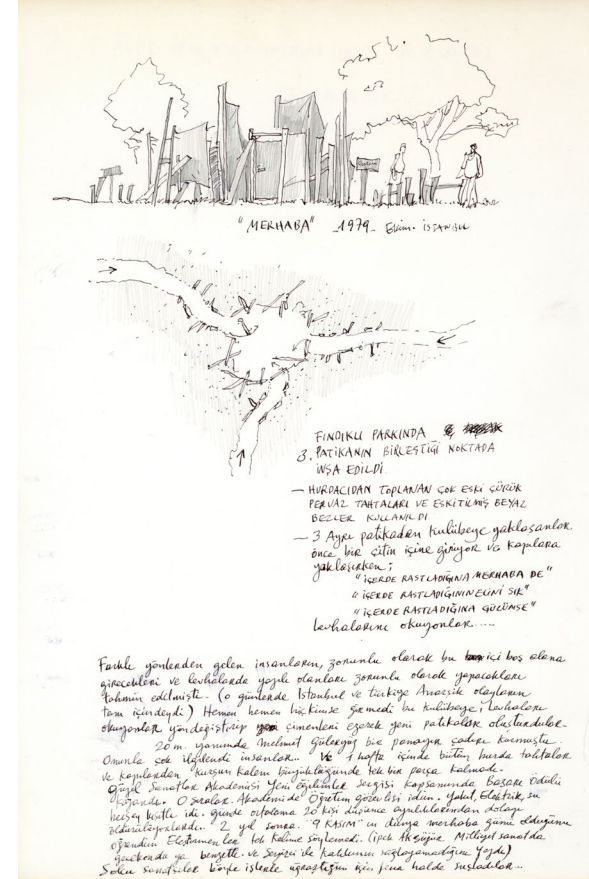
V.K.: Nereden çıktı bu iş? 1979'da lise sondaydım ve o zamanı çok iyi hatırlıyorum. Yürürken arkandan kaç kişinin gelebileceğini, ateş açılırsa ne zaman yere atlayacağını bilirsin. Her an bir şey olabilir. Otobüse binersin. Magirus marka, köşeleri metaldir. Kimse yoksa, en güvenlisi o köşedir. Herkesi otobüsten indirip duvara yapıştırır, üzerini ararlar.

G.Y.: Gece sokağa çıkamıyorsun.

V.K.: Çıkamazsın.

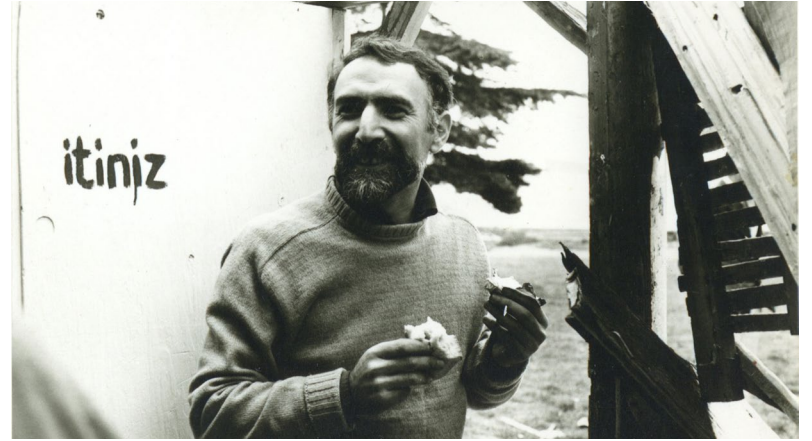
G.Y.: Herkesin mahallesi var. Zaten duvarda ya Dev-Yol ya da MHP yazılıdır.

V.K.: Böyle bir zamanda "Merhaba" işi nasıl oluyor?



"Merhaba", taslak, 1979

Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



"Merhaba", 2. Yeni Eğilimler sergisinden görünüm, Fındıklı Parkı (İstanbul), 1979
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

G.Y.: Ne bileyim ben! Sezgiyle. Ama ne oldu bunun sonucunda biliyor musun? Bir sabah geldik baktık iş yok. Kış günüydü, hepsini alıp yakmışlar.

V.K.: Isınmak için mi?

G.Y.: Isınmak için yakmışlar.

V.K.: Peki bu hem içinde oturulan...

G.Y.: Oturulmuyor, planda da var. Parkın içerisinde, patikaların birleştiği yerde derme çatma kapatılmış bir alan. Patikalarda “İçeride rastladığın insana merhaba de” yazılı pankartlar asılı. Nereden çıkardım ben bunu? Komşular bile asansörde burun buruna geldiğinde merhabalaşmıyordu, korkuyordu. Burada da öyle oldu; patikadan geldiler, içeride karşılaştılar, ama yine bir şey söylemeden gittiler. Öyle gergin bir ortamda yaşıyoruz. İçeri girip birbirlerine merhaba diyeceklermiş. Aklın nerede? Olmayacak bir şeydi. Ama belki de doğru bir işti.

S.R.: Bizimle paylaştığınız ve bu konuşmaya vesile

olan sanatçı dosyası 1979’daki 2. *Yeni Eğilimler* sergisi ile başlıyor. Öncesine ait, kayıta olmayan, bahsetmek istediğiniz şeyler var mı?

G.Y.: Hatırlamıyorum. Belki de resim mesim vermişimdir toplu sergilere.

V.K.: Yani bu insanlara bir sosyalleşme daveti.

G.Y.: Aslında işin belgesinin arkasında da iki satırlık açıklayıcı bir cümle yazılı. Daha sonra yaptıklarımızda bu yok. Parktaki işte ve *Pencere*’de duygusal bir yaklaşım var ama ikisi de bir program ürünü. Diğer yaptıklarımı açıklayamadım hiçbir zaman. Çünkü ben de bilmiyorum. Şimdi bu iş 1979-1980’de akademi üniversiteye dönüştükten hemen sonra yapıldı.

V.K.: Evet.

G.Y.: Akademiyi üniversiteye dönüştürme fikri ortaya çıktığında bana ve birkaç kişiye uygun gelmedi. Bize göre akademi ile üniversitenin düşünce sistematiği farklıydı. Akademik düşünce, şüpheyeye dayalı açık bir



Pencere, 3. Yeni Eğilimler sergisinden görünüm ve açıklama,
İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi rihtimi, 1981
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

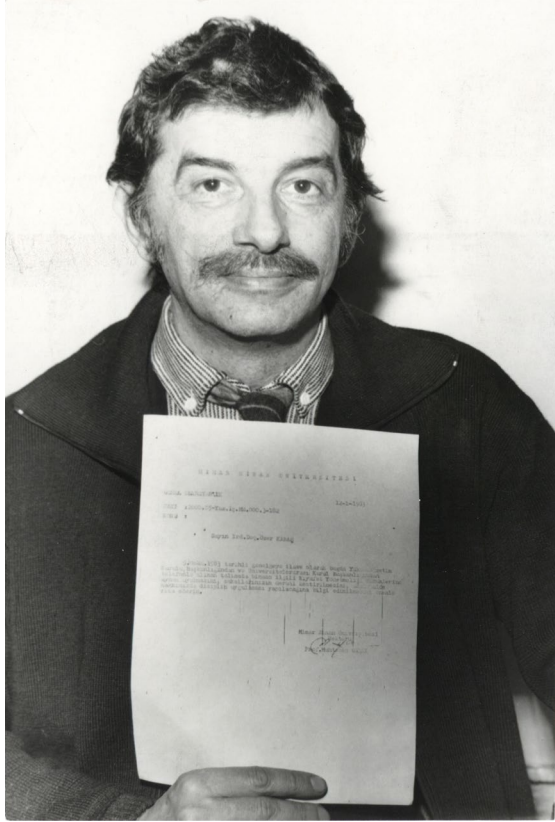
sistemde geliyordu. Üniversitede ise bir program, bir iskelet olacaktı. Ben bunu sanatla bağdaştıramadım. "Bu işte yokum, istifa edeceğim" dedim.

V.K.: O kadar ciddiye aldınız.

G.Y.: Evet. Ama konuşmanın en başlarındaki sözlerle çelişkiye bakın! Üniversiteye dönüştü sonunda. Zaten 1980'de askerî darbe oldu. Darbeden sonra akademiye girerken polisler üstümüzü aramaya falan başladı. Üniversiteye dönüştüğü sırada bir iki sene Temel Sanat Eğitimi'nde³ hocalık yaptım ama bir türlü içime sinmiyor. Çocuklardan da şikayetçiyim. Dedim, istifa edeceğim. O sırada örfî idare, arkadaşlarımdan bıyık ve sakallarını kesmesini istedi. Namık Denizhan, Cevat Çapan, Hilmi Yavuz; aklınıza kim geliyorsa, saçları, sakalları, bıyıkları kestiler.

V.K.: Tabii, biliyorum.

G.Y.: Bütün arkadaşlarım, akranlarım yani. Erkal [Güngören] keldi, öyle bir derdi yoktu. Bende ne sakal ne de bıyık var ama bu olay bana tecavüz gibi geldi.



Özer Kabaş, Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü'nün yolladığı Yükseköğretim Kurulu ve Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı talimatıyla kararlaştırılan Kıyafet Yönetmeliği'ni bildiren dilekçeyle, 1983 Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Sırf bu nedenle istifa ettim. Bozuldular, çünkü hepsi sakalını, saçını kesmişti. “Bu tarihî bir durum” dediler. Biz bunu yapmazsak zaten herifler bekliyormuş, okula adamlarını sokacaklarmış. Bunun olmaması için uğraşıyorlar. “Biz istifa edelim de ele mi geçirsinler!” Nitekim birkaç faşisti casus gibi aramıza sokmuşlardı nasıl becerdilerse. Ben yok dedim, bunu yaptırmayacağım kendime. “Oğlum yapma , biz adam değil miyiz? Bu sakal yeniden çıkar” dediler. Cevat da...

V.K.: Cevat Hoca'nın sakalsız halini düşünemiyorum.

G.Y.: Onu anlatacaktım. Öyle tuhaf bir şey çıktı ki sakal kesilince. Biz Cevat'a kurt adam derdik. O kadar severiz ki! Geçen Latife [Tekin] ile Antalya'da beraberlerdi, telefonda konuştuk sonunda. Neyse, Haydar Karabey ile istifa ettik o günlerde. Haydar'ı tanıyorsunuz herhalde?

V.K.: Tabii.

G.Y.: Birileri daha var ama hatırlamıyorum.⁴ Haydar bayağı kavga da etti o günlerde müdürle [Muhte-

şem Giray]. Altı yedi senedir hocalık yapıyoruz Temel Eğitim’de. Şöyle bir şey de var, çok önemli. Akademiden üniversiteye dönüştüğünde, bizim gibi dışarıdan gelmiş, iki yıllık anlaşmayla iş yapan öğretim görevlilerinden dosya istediler.

V.K.: Size birer doktora!

G.Y.: Evet. “Eğer on senedir bu işi yapıyorsan profesör yapacağız sizi” dediler. Beni de doçent yapacaklarmış. Dedim, “böyle bir şey yapamam.” Zaten tez yazmaktan hoşlanmam. Nitekim profesör yaptılar hocalarımızın bir kısmını. Yurdaer [Altıntaş] profesör oldu, bizimle beraber öğretim görevlisi idi. Bülent de [Erkmen] katılmadı bu işe. Dalga geçiyorduk ama aynı zamanda bu itirazın ahlaki bir yönü de vardı. Ben kaldıramadım şahsen.

V.K.: Buna yeterlilik mi ne diyorlar?

G.Y.: Evet, yeterlilik. O sırada ben de *kitsch*’e takmıştım. O dönem *kitsch* yere düşen domates gibi patlamıştı, kafamı karıştırıyordu sorular. Arabesk ile

beraber yepyeni kavramlar... Gülsün de [Karamustafa] o günlerde yakalamıştı bunu, onun üzerine inşa etti kimliğini. Ben de uğraşıyordum, obje biriktirmeye başlamıştım. Ama bir gün “Gülsün, ben vazgeçtim bu işten. Sen bütün bunları al” deyip ne kadar ıvır zıvır, kart, plastik falan varsa hepsini ona verdim.

V.K.: Çok güzel. Sadık [Karamustafa] abi o sırada yok mu? İçeride miydi yoksa?

G.Y.: Yok, devrim peşinde o. Tüm hayatını buna adayıp kafa göz dalmıştı kerata.

V.K.: Konuyla alakası yok ama neden Osman Hamdi değil de Mimar Sinan Üniversitesi? Kim verdi üniversiteye bu adı?

B.D.: Nedir öneriniz?

V.K.: Yani Osman Hamdi kurmuş. Hiç değilse onun adı olsaydı, illaki bir ad gerekiyorsa.

S.R.: Mimarlığa ağırlık verildiği için olabilir.

G.Y.: Dediğin gibi bu dönüşümü en çok Mimarlık Fakültesi desteklemişti. Üniversite sisteminden yana olanların hepsi mimardı. Zaten programı da onlar inşa etti. Benim yaptığım Temel Eğitim programını istediler YÖK’ten. “Revize edeceğiz” dediler.

V.K.: 1982-1983.

G.Y.: “Yok, ben gidiyorum” dedim.

V.K.: Başka kimler gitti?

G.Y.: Bülent kaldı. Haydar istifa etti. Başka giden oldu mu bilmiyorum.

V.K.: O da sonraları geri dönmedi mi?

G.Y.: Yok, epey vakit geçtikten sonra ısrar üzerine bazı dersler için özel gitti geldi. O ayrı mesele. Kalanlar için kendi muhasebemi hâlâ yaparım. Bazen, bu arkadaşların hepsi kendi fikirlerine rağmen bir kurum ayakta tutabilmek için böyle bir fedakârlık yaptı diye düşünürüm. “Sen niye yapmadın?” Benimki

kahramanlık mı, ahlaki bir duruş mu bilmem. Ama daha bireysel bir şey. Hâlâ da öyleyimdir, ne yapayım! Başka türlü yapamamak diye bir şey vardır. Vebali neyse boynuma.

V.K.: Haklısınız. İlişkilerini kesseler ne olurdu, o cesaret topluca gösterilseydi, başka bir sonuç verir miydi, onu da bilmiyoruz.

G.Y.: Toplu gösteri yapınca okuldan atıldılar zaten.

V.K.: Tabii.

G.Y.: Bunlar, çaktırmadan, boyun eğer gibi görünüp gücü ellerinde tuttu. Hem mitolojide hem de tarihte çok örneği bulunacak bir strateji.

V.K.: Peki, 3. *Yeni Eğilimler* sergisindeki *Pencere*’ye dönersek?

G.Y.: O sene bienal diye bir şey çıktı.

S.R.: “Sanat Bayramı” mı? 1981.



V.K.: “Sanat Bayramı” bir tür bienal, kısmen yenilikçi.

G.Y.: Evet.

V.K.: 1981 yılında adı bienal olsun istiyorlar.

G.Y.: Bravo.

V.K.: İngiliz sanatçı Mark Wallinger, *Pencere*’nin benzerini 2010’da Çanakkale’de gerçekleştirdi.

G.Y.: Bilmiyorum. Birkaç sene önceydi. Gene böyle bir sanat olayı sırasında Osman Hamdi Bey Salonu [Mimar Sinan Üniversitesi] çıkışının sağında kulübe gibi bir şey yapmıştım. İçine girip pencereden dışarıya bakıyorsun. Hayatımız o kulübenin kurulduğu rıhtımda geçti. Sonuçta bir düşünceden yola çıkarak duygu yaratıyorsun.

V.K.: Ayrıca bir resim çerçevesi gibi; içindekinin farklı algılanmasını sağlıyor.

G.Y.: Evet.

V.K.: Yani ayırıyor, temizliyor.

G.Y.: Evet. Anlatması çok basit ama yapınca bir olaya dönüşüyor. Herkesin zihninde yer etmiş bir çerçeve fikri vardır. Steinbeck’in bir hikâyesinde ya da romanında geçer. Hatırlamıyorum adam mı yoksa çocuk mu; birisi patikada yürürken boşluğun ortasında iki çatlağın olduğu bir kapıya denk gelir. Sahne gözümün önünde. Adam her sabah çatlaklardan bakar. Bu beni çok heyecanlandırmıştı. Seni etkileyen şeyler zihnin bir köşesine yapışıp kalıyor. Muhtemelen duvar ve pencere de böyle çıktı. Mesela o dönem Ayşe de [Erkmen] 100 adet siyah büyük taşı yere bantlamıştı. Sebebini de soramıyorsun. Sorulmaz ki böyle bir şey. Benimkisini anlatması kolay. Rıhtımda yürüyenler gidip pencereden bakmaya başladı. İstedğim de o zaten. Bunu görünce öldüm zevkten. O sırada akademinin başında da Sadun Ersin⁵ var. Ben de gidip pencereden bakıyorum. Gelen giden dolu. Ellerinde çayları pencere önüne iskemle çekip oturmaya başladı insanlar. Tamam dedim.

V.K.: Olmuş iş.



G.Y.: Memnunum yaptığım işten. Bir gün Sadun abi telefon etti, “Gürel, kaldır artık şunu şuradan” dedi, bitti festival mestival, bir ay iki ay geçti duruyor o hâlâ orada. “Fena mı hocam gidip çay içiyorlar?” “Yapma, kaldır şunu şuradan.” “Ne zararı var sana ya orada?” dedim. Bir gün telefon etti birisi, fotoğrafını çekmiş [Özgen Erguner]. Lodos gelmiş bunu bam diye indirmiş aşağı.

V.K.: İçinde inşaat demiri falan hiçbir şey yok muydu? Onu öyle tutmak kolay iş değil.

G.Y.: Hiçbir şey yok. Zar zor briket bulup dizmiştim. Galiba Sadun abi de o yüzden “bu tehlikeli, düşer müşer” demişti. Gerçekten de öyle oldu. Tam düşerken fotoğraflarını çekmiş bir arkadaşı.

V.K.: Güzel.

G.Y.: Müthiş. Bir dalga gelip yıkmış güm diye. Ama asıl söylemek istediğim, bu fikirler aklıma nereden, nasıl geliyordu?

V.K.: Bu benim için de muamma. Hem 1977’de parkta yapılan iş [“*Merhaba*”] hem de bu, tarihî bir çerçeveden bakıldığında hiç beklenmedik işler. Siz ilgilenmiyorsunuz, farkındayım ama bu, oldukça öncül işler olduğu gerçeğini de değiştirmiyor.

G.Y.: O beni ilgilendirmiyor. Onu değerlendirecek olanlar...

V.K.: Yazanlar düşünsün.

G.Y.: İzleyenlerin ruhunda, zihninde ne kalıyorsa, küratörler, eleştirmenler ne görüyorsa o. Ama bugüne kadar yaptığım işlere dair hiçbir rapor görmedim. Bana 1983’teki [4.] *Yeni Eğilimler* sergisinde altın madalya verdiler. Hiçbir nedeni yok, hoşlarına gitmiş. Böyle abuk sabuk şeyler yapıyoruz diye haber yayılmaya başladı. “Bak bienal var, katılacak mısın” diye sordular. Tamam katılırız. Bu yatak işi [Adsız] nasıl geliyor kafana? Bir veri, düşünce ürünü falan değil bu. Nereden bulduysam, şık başlıklı bir yatak, beyaz ipek çarşaf ve onun da üstünde başı yastığa gelen insan biçimli, paramparça bir ayna var.



4. *Yeni Eğilimler* sergisinden görünüm, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1983

Salt Araştırma, Nur Koçak Arşivi

Yatağın öbür tarafındaki çarşaf ve yastıkta da başka bir insanın izi görünüyor. Bu arada bakıyorum, ne kadar bildik isim varsa hepsi bu bienallere katılıyor. Tomur Atagök, Namık [Denizhan]... “Oğlum, senin iş birinci oldu” dediler. İyi ne yapayım birinci olduysa. Zannediyorum ki para falan verecekler. Öyle bir şey de yok. Fakat dediğim gibi kimse “Nedir bu kardeşim?” diye sormuyor, şöyleydi böyleydi diye yorum yapmıyor. Jürinin raporu yok, bildiğim. Hoşlarına gitmiş demek ki diyorsun.

V.K.: Jüride kimler vardı?

B.D.: Sadi Diren, Belkıs Mutlu, Özdemir Altan, Turgay Betil, Saim Bugay, Mehmet Ergüven, Jale Erzen, Güngör Güner ve Sezer Tansuğ.

G.Y.: Görüyor musun? Sezer Tansuğ, Jale Erzen, o zamanın eleştiri otoriteleri. Sanatçıların hepsi bu sergide ve onların ağzına bakıyor. Nasıl oldu da altın madalyayı bana verdiler? Sorgulamıyorum. Zaten ilgilendirmiyor beni, neyse ne. Asıl, izleyicinin ne hissettiği önemli. Diğer bütün işlerimin yanına bunu

öğrenebilmek için birer defter koydum, “Bundan ne anlıyorsunuz, ne düşünüyorsunuz, ne hissediyorsunuz, yazın lütfen” dedim. Çoğu kayboldu. Okuduklarıma inanamıyordum. Neler görmüş, nasıl hissetmişler! Benim aklımdan bile geçmeyen şeyler insanların zihninde fokur fokur köpürmüş. Bunları okudukça aklıma manifestolar geldi. Manifestosu olan akımlar; Kübistler, Sürrealistler; işte Kandinski, [El] Lissitzky, Vasarely vb. için nasıl geliyor? Yani bu, zihnin patlamasıyla ortaya çıkan bir iş. Saçmalık desem o bile açıklayamıyor. Bunun nasıl olduğunu kavrayamadım. Muhakkak bir dayanağı ya da asimptotları vardır. Mesela belleğin karanlık dehlizlerine giden Sarkis var, ya da Beuys başından geçenlere, tarihe, belleğe girer. Sarkis’le aynı devrin adamıyız. O Paris’e gitti, orada bu işi geliştirdi, kendini adadı, felsefesini kurdu. Sarkis’in işlerinde sürekli bellek kazılıyor. Her seferinde daha da derine gidip oradan bir estetik çıkartıyorsun. Bu böyle bir tavır. Kendimde böyle bir şey görmüyorum. Belki de bende şuursuz bir vaziyet var, o estetik, belleğin, çamurun içinde duruyor.

V.K.: Ama önemsiyorsunuz değil mi yaptığınızı? Bunu klasik anlamda sormuyorum. Değer vermezseniz yapmazsınız.

G.Y.: Çok değil.

V.K.: Tarif edilen değerden çok başka bir şey bahsettiğim. Bu ciddi bir iş, duvarı yapmak, yaptırmak ciddi bir emek.

G.Y.: Evet.

V.K.: Bir jestten ibaret değil. Doğru ayna bulunacak, kırılacak, doğru yatak bulunacak, örtü doğru bir şekilde yerleştirilecek ki bedeninin izini taşıyın. Bir disiplin var arkasında aslında.

G.Y.: Anladım. O iş zihnimde olduğu zaman krokisi de çıkıyor. Ya çiziliyor ya da çizilmiyor. Benim işlerin gerçekleşmesi süreci hep bir angaryaydı. Tuğla bulacaksınız, bilmem ne yapacaksınız. Hatta birkaç projeden vazgeçmişliğim bile var, şimdi bununla uğraşacak hâlîm yok diye.

V.K.: Armada Otel'in karşı köşesindeki binayı kaplamak ne demek! Öyle bir angaryayı göze almak da başka bir şey.

G.Y.: Oradaki ruh durumumu tam analiz edemiyorum. Belki bir psikolog bir şeyler söyletir ama zihnimde



Gürel Yontan, Armada Otel'in (Cankurtaran, İstanbul) karşı köşesinde müdahale yaptığı binanın önünde, 2004

Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

oluşan soyut ile onu somutlaştırma arasındaki süreci bilincim hiç yakalayamadı. Bunu niye yapıyorsun diye sorsa biri, bilmiyorum ki derim. İstediler yapıyorum diye bir şey de yok. Ne şöhret meraklısıyım ne de sanat çevresi içerisinde orijinallik yapayım diye bir deliliğim var. Aptal da değilim çünkü. Kala kala elimde bir oyun kalıyordu. Dalgamı geçiyordum. Birkaç sene sonra iş şuna dönüştü: “Ne yaptığını bilmez herifin biri bu ya, boşverin” diye sanat çevresinden izole edildim. Buna da çok memnun oldum. İyi, zaten boku çıkmıştı dedim.

V.K.: Ben o malum lafı ilk karşılaşmamızda da söylemiştim. Hani Picasso’nun iki meşhur hikâyesi vardır; ikisinde de çok benzer şeyler söyler. İlkinde, “Bunu neden yapıyorsunuz” diye sorulduğunda, “şoförle konuşmayın, kendiniz karar verin ne olduğuna” diye cevaplar. İkincisinde de *Guernica* eskizlerini gören bir Nazi subayı “Bunu siz mi yaptınız?” diyor, Picasso da “Hayır siz yaptınız” diyor.

G.Y.: Bunlar zekice cevaplar.

V.K.: “İş orada zaten. Niye bana soruyorsun? Sen cebelleş” diyor.

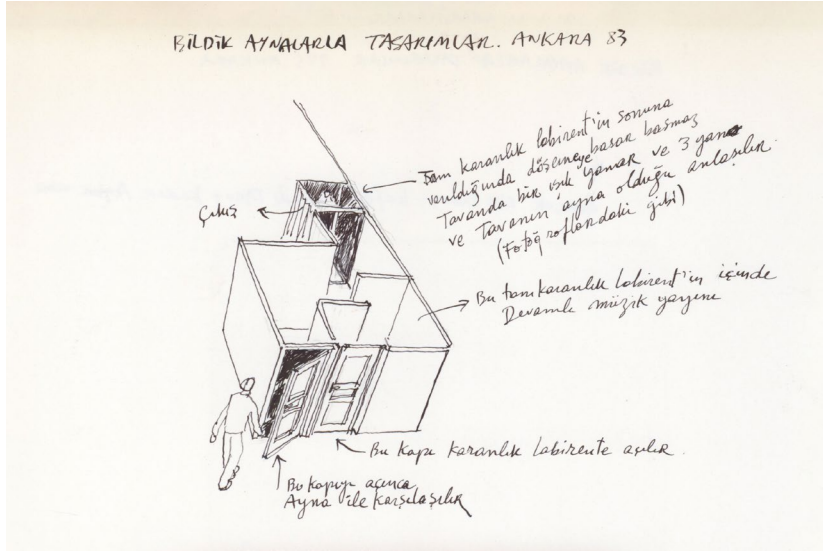
G.Y.: Ben de öyle söyledim, ama aynı zamanda işlerin yanına boş defterler de koydum, insanlar acaba ne hissetti bu işleri görünce yazsınlar diye.

V.K.: Ama onu merak ediyordunuz.

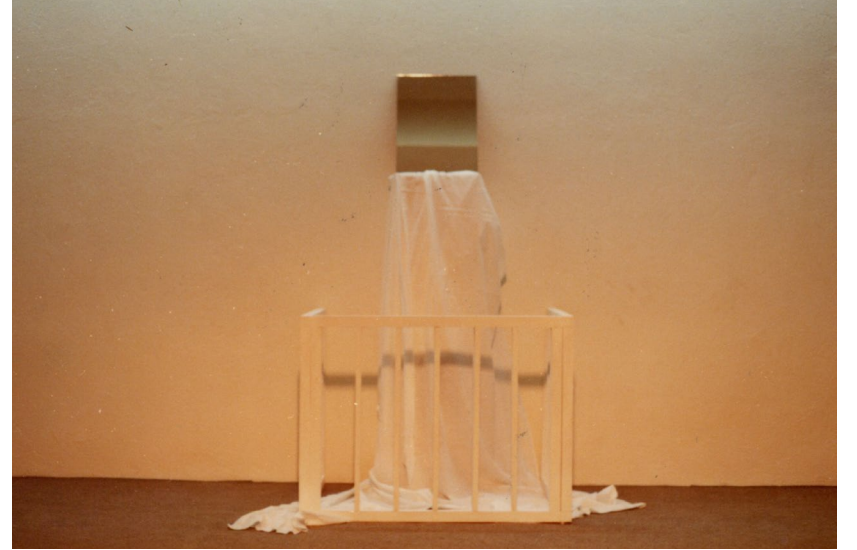
B.D.: Şimdi ben de onu soracağım. Senden bununla ilgili bir açıklama çıkmazken seni izleyenlerden yorum istemen çelişkili değil mi? O da baksın, ne hissediyorsa o.

V.K.: Belki profesyonelleri aradan çıkartmak istiyor. Bu Yılmaz’ın [Aysan] başlattığı proje değil mi?⁶

G.Y.: Tabii. Ama beni Faruk Malhan⁷ çağırdı oraya. Yılmaz’ı tanımıyordum. Tasarım falan yapıyordum Faruk’a galiba. Ona da bir sürü şeyler çizdim. O Ankaralıdır ya, “Gel, burada bir galeri var” dedi. Herhalde yatak işinden falan sonra baktılar böyle tuhaf şeyler yapan bir adam var. “Tamam gelirim”

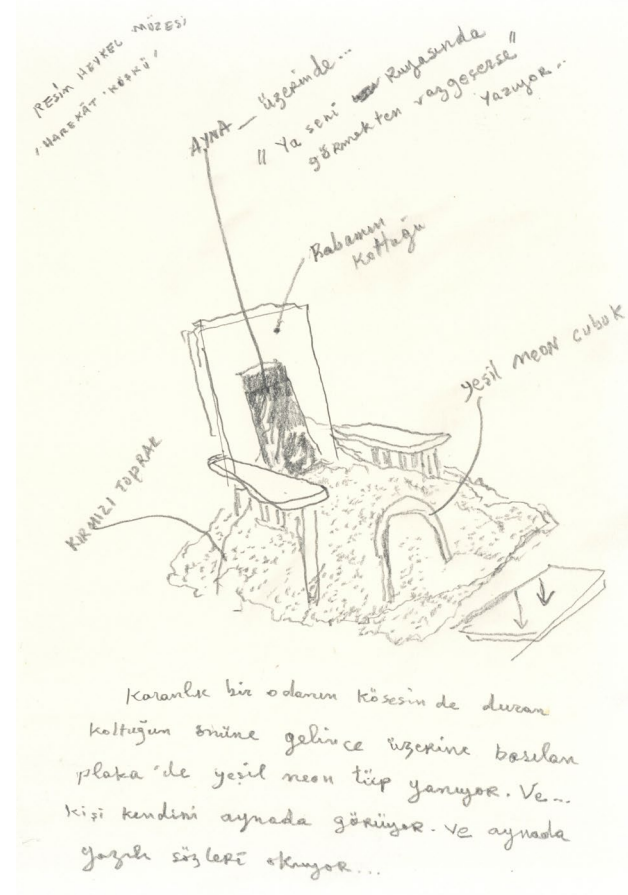


Bildik Aynalarla Tasarımlar sergisi için taslak, 1983
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

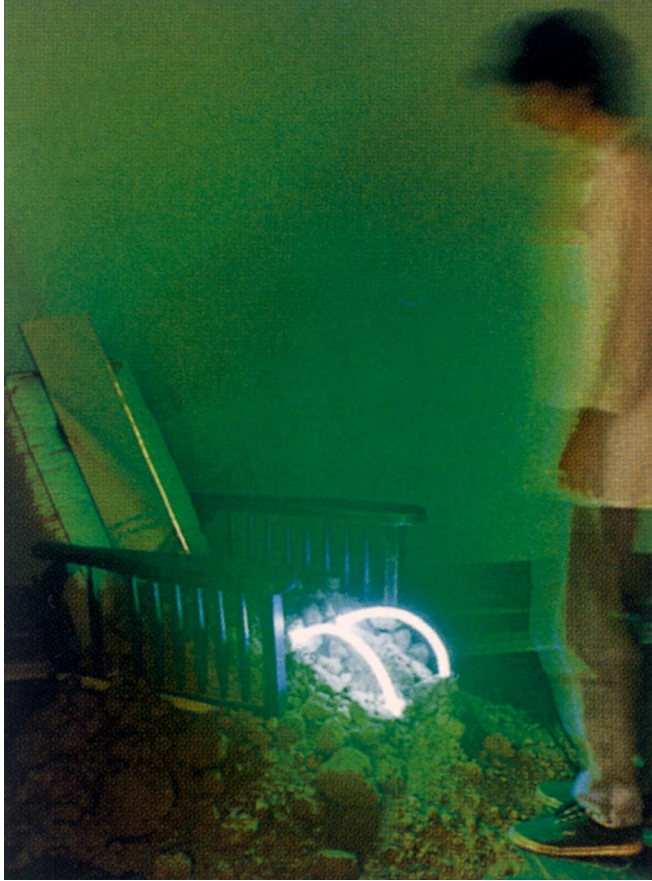


Bildik Aynalarla Tasarımlar sergisinden görünüm, Dost Sanat Ortamı, Ankara, 1983
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

dedim. Ne güzel, Ankara’ya gideceğim, orada kalacağım, bir şeyler yapacağım. Faruk malzemeyi, masrafı karşılayacağını söyledi. Yılmaz da destek veriyor. Yine nereden estiyse aynalara, yansımalara takmışım. Bu Lewis Carroll’ın *Aynanın İçinden* var ya, o hikâye. Mesela, Hareket Köşkü’ndeki sergiye çağırdıklarında yaptığım bir şey var, siz de görmüşsünüzdür. Koltuk toprağa gömülü, ayna var, bilmem ne var. Zannediyorum orada başladı. “Ya seni rüyasında görmekten vazgeçerse” diye bir laf duymuştum; işin adını da ondan esinle *Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa* koydum. Bu laf benim kafamı bulandırmış. Tabii yine bilmiyorum nereden hangi uçtan geldi, koltuğu kırmızı toprağa gömme fikri. Koltuğun sırt kısmına bir ayna konmuş, üstünde de “Ya seni rüyasında görmekten vazgeçerse” yazıyor. Ne demek bu şimdi? Bunlar nasıl üst üste, yan yana geliyor, kesinlikle bir formülü, açıklaması yok. “Bu oda senin” dediler. Önce kumaşlarla kararttım odayı. Kapısı da kapalı. Dışında “yerdeki izi takip edin” işareti var. Kapıyı açıyorsun, siyah bir oda, yerde beyaz bir çizgi var, köşeye kadar gidip oradan odanın köşesine doğru dönüyor. Kendini tam o koltuğun



Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa enstalasyonu için taslak, 1988
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa, 1988

[Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Tarihi](#) Projesi

önünde buluyorsun. Toprak yığılı, içinde yeşil bir neon tüp duruyor. Yerde ufak bir çıkıntı var, bastığında neon tüp yanıyor, “Ya seni rüyasında görmekten vazgeçerse?” yazılı aynada kendini görüyorsun. Bu benim sadece hoşuma gidiyor; nedir diye sormayın, sen ne hissediyorsan o. Bu şaşkınlık hâli, anlaşılmaz dünya beni mutlu ediyor.

V.K.: Peki çok kitap okuyor muydunuz?

G.Y.: Tabii. Bunlar sadece düşünce unsurları değil, uçulan bir ruhsal dünyanın içerisinde tesadüfen yakalanmış parçalar. Bir manifestom yok.

V.K.: Hem Steinbeck’ten hem de Carroll’dan bahsettiniz. Bunlar edebî referanslar.

G.Y.: Hayır. Daha önce de dediğim gibi, yatıracaksın beni kanepeye -neydi o analiz yapan, psikolog mu onu da başıma koyacaksın. “Anlat ulan, nedir bu neonlar?” diyecek, belki ancak öyle çözebilirim. Bunu eleştirmen çözemez.

B.D.: Tabii, olta neden özellikle oraya takıldı ki? Takılabileceği bir sürü şey var.

G.Y.: Mesela Handan Börüteçene yanımdaki odadaydı. Bir şeyler anlatıyor, buğday başakları bilmem ne, öyle bir bağlam kurmuş. En sinirlendiğim laf! Bağlam yok bende.

V.K.: Ama sanatçı başka bir şey midir zaten?

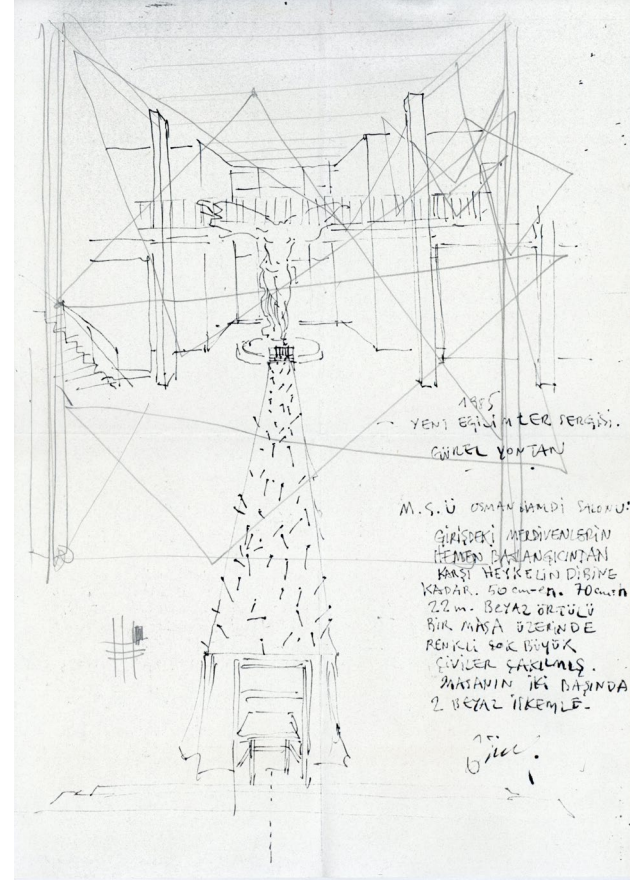
G.Y.: Ne bileyim ben.

V.K.: Talepsiz, beklentisiz yapılan bir pratik sonuçta.

G.Y.: Olur mu! İşe bir ad vermemek, alt metin koymamak, bir kategoriye sokmamak olmuyor, olamıyor. Dediğim gibi ne kadar karmaşık bir denklemin içinden çıkıp gelseler de eninde sonunda asimptotları var bunların.

V.K.: Bir işi anladığımız zaman kuşatmış mı oluyoruz?

G.Y.: Böyle bir tartışmayı ilk defa yapabiliyoruz. Birçok



Masa, taslak, 1985 (gerçekleşmedi)

Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

arkadaşım bu işleri yaparken bana sinir oluyordu. Hayatlarını bu işe vermiş insanlar.

V.K.: Bir de ödül almışsınız.

B.D.: Bir de ödüller var üstüne, evet. Neden aldığını bilmiyor.

G.Y.: Ha bir de Mehmet [Güleryüz] beni dövecekti, bu ödülleri verdikleri zaman. “Ne ulan bunlar, ne numaralar yapıyorsun” diye. “Ya Mehmet vallahi numara değil, yap dediler yaptım.” “Peki ne ulan bu?” diyor, “Ne bileyim” diyorum. Sinir oluyor. Hayatını vermiş o işe. Desen, resim, resmin analizi, felsefesi, tarihi ile tek parça bir adam. Hayatı bu. Neredeyse her gün resim yapıp bana yollar. Tutkuya bak! Aynı yaştayız. Geçen sabah tuvalete giderken bir gece önce yaptığı resme takılmış, dönmüş almış fırçayı alacakaranlıkta. Kahvaltıyı unutmuş, öğle yemeğini unutmuş, öğleden sonra bıraktım diyor. “Bir baktım her tarafım yorulmuş, canım acıyor.” Böyle hipnoz hâlinde adam. Kalem eline aldığı anda kendini kaybediyor zaten. Komet, herhalde biliyorsunuz, hayatı boyunca dehşet

bir adamdı. O bana daha yakın birisiydi.

V.K.: İyi mi sağlığı?⁸

B.D.: Çok iyi.

G.Y.: Ya inanamazsın, o kadar resmi üç ayda, Temmuz’dan Ağustos’a kadar tamamladı.⁹

B.D.: Ve öyle dirilmiş.

G.Y.: Birkaç ay içerisinde yaptı. Gittim, o ara radyoterapide, kıpırdayacak hâli yoktu bunlara başladığı zaman. Ne zaman bir şeye kalkışsa zaten yapıyor, borçlarını ödüyor. Kendimi bildim bileli, yani altmış yetmiş senedir hep yanımda, arkadaşım. Dehşetle izliyorum onu da.

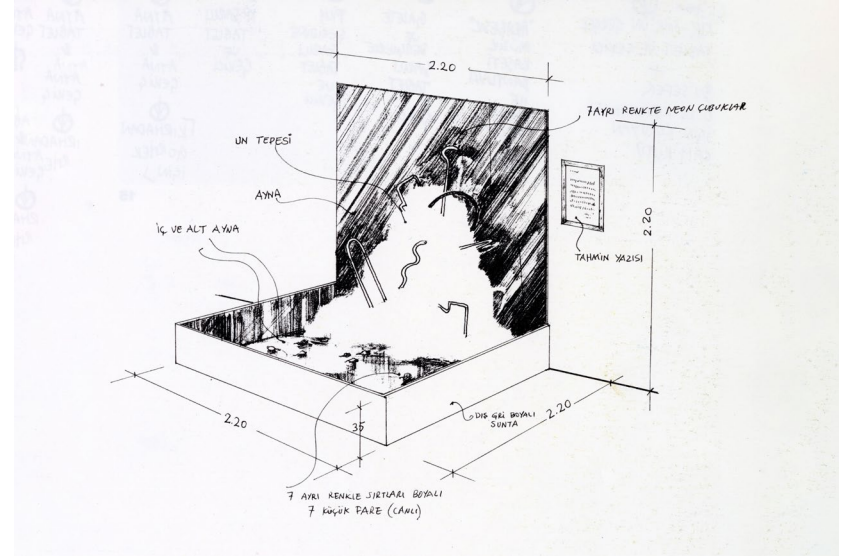
B.D.: Bu fareli iş 6. *Yeni Eğilimler* sergisinden.

G.Y.: Bu da âlem işlerden. Gerçekten bu kadar saçma sapan bir şey nasıl uydurulur, bilmiyorum. Hikâyeyi biliyorsunuz değil mi?





Adsız, 6. Yeni Eğilimler sergisinden görünüm, Mimar Sinan Üniversitesi, 1987
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



6. Yeni Eğilimler sergisindeki Adsız işi için taslak, 1987

V.K.: Dersimizi çalıştık, okuduk ama anlatın.

G.Y.: Uygulamasında epey uğraştık. Hem kenarları hem de tabanı aynayla kaplı bir kutu; içerisinde 100 kilo falan undan tepeler var. Bir de ayrı renklerde yedi neon tüpünün içine sokulmuş. O da yetmemiş yedi de renkli fare var. Gidersin Tahtakale’den yedi fare alıp sulu boyayla boyarsın. Gülsün’ün de [Karamustafa] mankeni [*Çifte Hakikat*] vardı. Gelen geçen, farelere bakıyor, ne dolanıyor burada bunlar diye. Dedim ki bu işin hikâyesi burada bitmiyor. Bir metin yazıp işin bir tarafına İngilizcesini, diğerine de Türkçesini yapıştırdım. Özeti şöyle; “Tahminime göre İstanbul’un yedi tepesinden toplanmış bu yedi renkli fare yedi ayrı duyguyu sembolize etmektedir. Bunlar içinde yaşadıkları mekândaki tüm unu yiyip irileşecek, kutunun üstünden atlayıp akademi rıhtımından Hayırsız Ada’ya doğru yüzecekler. Hayırsız Ada’da yedi siren vardır, seslerini duyan gidip kayalara çarpar. Bu fareler de öyle kayalara çarpıp ölecek.” Şimdi hikâyeye bak yani! Başı neresi sonu neresi? Bu müthiş hoşuma gidiyor ama eleştirmeni, seyircisi ne yapıyor ne ediyor bununla bilmiyorum. Bir hademe ayarladım, para

verdim. Geceleyin fareleri kafesle bir yere saklıyor, sabah yine kutuya koyuyor. Fakat bazıları yürütüyor fareleri. Zaten proje iyi tasarlanmamış olacak ki farelerin una batacağını ve o renklerin kaybolacağını düşünmemiştim. Geliyorum, bakıyorum hepsi beyaz. Elimde sulu boya kutusu her gün yakalayıp temizliyorum. Birkaç kişi var fareden ürkmeyen, onlar da yardım ediyor.

V.K.: Yeniden boyuyorlar.

G.Y.: Şimdi sen buna sanat mı dersin, ne dersin?

B.D.: Hocam çok eğlenmişsin o kesin.

G.Y.: Çok!

V.K.: Ama ondan da önce 1985’te Yıldız Teknik Üniversitesi’nde sergi [2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*] sırasında yıktırılan iş [*Gelip Geçilen Bir Kapı*] var.

G.Y.: Evet, o da bir olaydı. “Öncü Türk sanatı” deyince listeye bir baktım; Sarkis’ten bilmem kime herkes





Gelip Geçilen Bir Kapı, 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinden görünüm,
Yıldız Teknik Üniversitesi, 1985
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

orada. Öncüler tabii. Benim o kategoride devamlılığım, öyle bir sanatçı kimliğim, kartvizitim yok.

V.K.: Rektörle yazışmalarınızı ve suç duyurunuzu okuduk.

G.Y.: O rezaleti de anlatayım mı?

V.K.: Lütfen.

G.Y.: Enteresan. İşte bir gün “*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* diye bir şey yapıyoruz, sizin gibi sanatçıları çağırıyoruz” yazılı bir mektup geldi Süha Toner denen rektörden. Tomur Atagök de üniversitenin Kültür Basın ve Dış İlişkiler Başkanı. “Tamam yaparım” dedim. Gittim dolandım okulun içerisinde. Çıkış kapısına yakın büyük koridordaki merdivenin sonunda bir alan var; sergi kataloğunda krokisi de vardı.

V.K.: Üniversitenin içinde. Arkadaki yapı da Mimarlık Fakültesi. Peki, bu kapı açılıyor muydu? Herkes geçebiliyor mu?

G.Y.: Evet, onun yanına da iki satır bir şey yazmıştım. Neyse, ben üniversiteyi dolaştım, dedim ki, “Buraya çapraz bir duvar çekeceğim, kapısı olacak.” Uzunluğu yedi sekiz metre. Tuğlacı usta getirtip bir duvar çek-tirdim, kapı yeri bıraktım. Bir şey demediler, zaten bunları yapacağım diye başvurumu krokiyle yapmış-tım. “Tamam ama biz yardımcı olamayız” demişlerdi. “Tuğla, bilmem ne, kendin ayarlayacaksın.” Yaparım anasını satayım. Sarkis de delikli tuğlaların içinden

ses şeritleri geçirdiği, heykele benzer bir şey yapmıştı. Paul McMillen falan da vardı.

V.K.: Paul, fotoğrafçı, reklamcı. O da mı bir şey yaptı?

G.Y.: Kimler yoktu ki! Neyse, bir gün bir gazeteci telefon etti, “Efendim sizin Yıldız’da yaptığınız duvar vardı ya onu yıktılar.” “Kim yıktı?” “Valla rektör yıktırmış.” “Niye yıktırmış?” “Bilmiyorum ama biz gittik fotoğrafını çektik.” Gittim baktım, hakikaten doğru. E ne olacak? Sebep ne? Tomur’a sordum. Okulu ziyarete Kenan Evren gelecekmış, sergiyi gezmeyecekmiş. “Tam onun arabasının döneceği yer, onun için yıktılar” dedi. Ben bunu söyleyince herkes ayağa kalktı. *Cumhuriyet*’in kültür sanat eki kıyameti kopardı, herkes bir laf ediyor; böyle saçmalık olur mu, hakarettir, şudur budur. Sonra dediler ki sen bunu mahkemeye vereceksin. Ya ben uğraşamam böyle işlerle, ne mahkemesi. Yakın arkadaşlarım “Yok abi, vereceksin ve tazminat talep edeceksin” dedi. Ne tazminatı? İşte eserimi yıktı, mahvetti beni, para da isteyeceksin. Ali Poyrazoğlu “Benim tanıdığım bir avukat var” dedi, “bunu mahvederiz, şöyle yapacağız

bak: Ben bu eserini satın almış olacağım, bilmem kaç milyona, sonra benim malımı mahvettiler, yıktılar diye mahkemeyi kazanacağız.”

V.K.: Çok iyi tezgâh, süper.

B.D.: Ne oldu peki? Vaz mı geçtiniz?

G.Y.: Yok, ne mahkeme ne bir şey. Rektöre bildirdiler, bana yazı yazdı. O muydu yazan, yoksa Tomur mu, hatırlamıyorum.

V.K.: Hem Tomur’un bir yazısı var hem de rektörün.

G.Y.: Metin şöyle: “Biz seni çağırdık buraya, ağırladık bilmem ne yaptık, sen de bizi mahkemelerde bilmem ne mi yapacaksın, ayıp değil mi?” Sonunda adam özür de dilemedi, biz de mahkemeye gitmedik, uzatmadık. Uğraşamam dedim bu saçmalıkla. Oyun gibiydi ama baktım tatsız bir şeye dönüşecekti. O arada bu tür şeyleri yapmayan ressam ve heykeltıraşlardan, hayatını bu işe adanmış ciddi insanlardan bazılarının bir olay çıkartma niyetinde olduğumu



düşündüklerini hissettim. Mesela bir gün Neş’e Erdok yolunu çevirip “Ya sen olay çıkarmazsın, ne yapıyorsun?” demişti.

V.K.: Diğer sanatçılar işlerini çekmediler sergiden.

G.Y.: Sadece üç beş kişi gazetelere “ayıp, olacak iş değil” diye beyanat vermişti.

V.K.: Gülsün [Karamustafa], Yusuf [Taktak], Mehmet [Güleryüz].

G.Y.: Vallahi bravo bak, unutmuşum. Birkaç kişi daha vardı.

V.K.: Adı neden *Gelip Geçilen Bir Kapı*?

G.Y.: Kapının yanında bir metin vardı. O yok mu katalogda?

B.D.: Bu son sayfada yazıyor: “Bu kapı ve duvar...
1) Dünyada bilinen soyut kavramların tümünü ikiye böler; 2) Tasarımı gören her insan kapıdan geçmek

için dayanılmaz bir istek duyar; 3) Kapıdan geçip duvarın öteki tarafına ulaşan kişi her şeyi yepyeni görür; 4) İsterse kendini de yepyeni bulabilir; 5) Kapı tek tarafa açılır. Hangi tarafa?”¹⁰

G.Y.: Buyrun bakalım. Çok hoş ya. Şimdi bunu okuyup da bir adam ne yapar gülmekten başka? Kapının önüne gelenleri izliyordum. Her tarafı açık zaten ama yavaş yavaş açıyorlar kapıyı. Ölüyorduk gülmekten. Yazıyı okuyunca adam zart diye bir tarafa geçemiyor, niye geçemiyor?

V.K.: Öbür taraftan geçiş var mı? Tek tarafta kapı kulpu var galiba.

G.Y.: İki tarafta da vardı. Ama öbür tarafa geçince ne olacak? İkiye bölünmüş de ne olmuş? Hani bu kadar kahkaha atar mıydı insanlar bilmiyorum ama kapıdan dikkatli geçişlerini izlemek çok hoşuma gidiyordu. Yavaşça açtıktan sonra arkasına bakanlar oluyordu, “Ne oldu şimdi?” der gibi. Daha saçma bir şey olabilir mi?

V.K.: *Seretonin*^{e11} gidelim. Yine tüm dönem arkadaşları bir arada. Çok eğlenilmiş.

G.Y.: Çok çok. Bunlar krokileri. Fotoğrafları yok ama Komet’in filminden bulunabilir. Vallahi *Seretonin* ayrı bir hikâye. Arhan Kayar diye bir adam var ya. Deli gibi kerata. Sıraselviler’de bir büronun iki odasını paylaşıyorduk.

V.K.: Kapıdan girince sofa gibi bir boşluk vardı. Arhanların ofisi sağ taraftaydı. Soldaki ofise de girip çıktığımı hatırlıyorum. Sinemayla uğraşan Osman [Denker], Cana [Dölay] ve birkaç kişi daha olurdu.

G.Y.: Çok kalmadım ben o ofiste. Zannediyorum onun başının altından çıktı. Feshane mekânını bulmuş. “Burada festival gibi bir şey yapalım” dedi. “Nasıl bir festival, ne yapacağız?” “İşte çağıralım böyle tuhaf şeyler yapan insanları, toplanıp konuşalım.” Ne yaparsın? Komet’i bulduk, birkaç kişi daha geldi. Atilla’ya [Özdemiroğlu] söyledik; “Tabii” dedi, müzik yapacak. Sonra gittik baktık, Feshane dehşet bir yer, aklına ne gelirse yap işte. Mekânı dolaşıp Pierre

Loti’ye çay içmeye gitmiştik. Ne yapıp edeceğimizi konuşmak için birkaç defa daha toplandık. Sonra izinler alındı, Arhan bir yerlerden para buldu, gidip gelip bir şeyler yapmaya başladık. Çelikten yüksek bir platform vardı, orayı Atilla’ya ayırdık. O zaman daha sintizayzır falan yok ama Atilla klavyede bütün enstrümanların seslerini çıkartıp onlardan kompozisyon yapabiliyor. Sanki orkestrası var. Oğlum bu nasıl iş böyle? O da tuhaf bir insandı zaten.

B.D.: *Seretonin* ismi, pardon.

V.K.: Evet, mutluluk hormonu.

B.D.: Tamam da neden serginin adı? Öyle bir fantezi mi vardı?

G.Y.: Ben buldum o adı. Pierre Loti’de konuşmuştuk. “O ne?” diye sordular. Ben de nereden takmışsam, “Farmakolojide böyle bir şey var, işte mutluluk, canlılık sağlayan bir kimyasal, nörolojide *transmitter* olarak geçiyor, yani enerjiyi oradan oraya taşıyor” falan diye anlattım. Tamam dediler.



B.D.: Pardon, ben mi yanlış hatırlıyorum? Orada şöyle bir ayrıntı var: Bir hap hayalin varmış; insanlara serotonin hapi yutturmak gibi.

G.Y.: Evet var. O benim devrime dair hikâyelerin birinden.

B.D.: Bu ad da oradan gelmedi mi aklına?

G.Y.: Hayır. O hikâyeyi daha sonra bunun üzerine kurmuştum. Daha yazmadım ama o da olacak. Neyse, birçok insanı çağırdık oraya. Komet’le her gün gidip bir şeyler yapıyoruz. Komet kendine yaklaşık ikiye bir metrelik bir kuş kafesi yaptırdı, tavana zincirle astık, içine girdi, o gece rekor denemesine başladı. Ağzını açıp kapama rekoru deniyor, elinde lügat, ha bire ağzını oynatıyor, lügatten bir şeyler okuyor.

V.K.: Bir de bir şiir koymuştu iki ana salon arasındaki duvara.

G.Y.: Mehmet Âkif’in bir şiiri [“Ressam Haklı”] var. Bir de “Koskocaman Seyfi Baba hastalanmış, yatı-

yormuş, nesi varmış acaba” diye başlayan bir hikâyesi vardı. İskele kurup duvara yazdı onu, sonra da kafese girdi. Ben de kafesin hemen yanında kendimi toprağa gömdürmüştüm. Atilla da acayip bir müzik çalıyordu. Eyüp halkı, çoluk çocuk, sanat çevresi; herkes orada. O metruk binanın içinde iki bin kişi var. Bayram yerine döndü, şaraplar içiliyor, çocuklar oradan oraya koşturuyor. Eyüp halkı bunlar deli midir nedir der gibi bakıyordu, pazara gelip giderken uğruyorlardı. Anlatamıyorsun da bir şey. “Kaçıklar burayı ele geçirdi, tımarhaneden geldi bunlar.” Neyse, bir baktık büyük kapıdan Mehmet Güleryüz bir devenin üstünde, süvari kostümü giymiş, ayağında çizme, kafasında miğfer, kalabalığı yara yara geliyor. Durunca etrafına toplandı millet. Elinde bir defter, ha bire bir şeyler çizip atıyor, millet kapışıyor.

V.K.: Yine yan salonda, tekstil makinelerinden birinin üstüne oturmuş, desen çizip atan Heinrich Lueber diye İsviçreli bir sanatçı vardı.

G.Y.: Ha evet, doğru şimdi hatırladım. Ya öyle bir man-yaklık ki adamın biri toprağa kendini gömdürüyor,



etrafını insanlar sarmış. Annem de var, ağlıyor.

V.K.: Herhalde.

G.Y.: “Ya teyze şaka yapıyor” diyorlar, inanmıyor. Ben de gözüm kapalı rekor deniyorum; en uzun düşünce rekoru. En uzun düşünce nasıl olursa. Sonra bir bak-tım birkaç genç yavaş yavaş temizlemeye başladı beni, amacınızı anladık diye.

V.K.: Acımışlar.

G.Y.: Bir de o sırada benim “Mutluluk Veren Pembe Bulut” sertifikası satılıyor. Daha önce de yapmıştım. Birisi elindeki borazanı öttürüyor, sonra da bağıra bağıra sertifika satıyor.

V.K.: Çok güzel. Kaç yaşındasınız?

G.Y.: 1989’da kaç olurum, şimdi 84 olduğuma göre?

V.K.: 50-51.

G.Y.: Öyle mi? 50 daha yolun yarısı ya.

V.K.: Öyle bir çatlaklık için iyi bir yaş.

G.Y.: Şimdi olsa gene yaparım. Komet ile yapabiliriz ama hepimiz yaşlandık. Şimdi yaptıklarımı düşünüyorum da nasıl açıklayacaksın? Günlerce binanın dört bir tarafını anlaşılabilir yazılar ile kaplamanın bir amacı var mı yani? Niye yapar bir insan bunu? Niye diye sormayacaksın, nasıl yaptın diye soracaksın.

V.K.: Bunu Armada Oteli mi istedi, yoksa onlarla bir arkadaşlıktan dolayı mı geliştirdi?

G.Y.: Armada’nın sahibi Kasım Zoto arkadaşım. Hıdırellez sırasında sokak festivali yapılıyordu. O binayı, Armada’yı, ben yaptım.

V.K.: Tasarımları da sizin, değil mi?

G.Y.: Evet evet. Köşede metruk bir bina vardı. Kasım’a dedim ki ben bunun üzerine yazı yazacağım. “Ne demek ulan, nasıl yazı yazacaksın?” “Kâğıt ile



Gürel Yontan ve Kasım Zoto, Yontan'ın Armada Otel'in (Cankurtaran, İstanbul) karşı köşesinde müdahale yaptığı binanın önünde, 2004
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

kaplatacağım” dedim. “Sen bana kâğıt bul.” Eski sinema afişlerini bulup yapıştırttı bütün binaya. Camı çerçevesi dahil her şeyiyle bembeyaz oldu bina. İskele kurduk. Kaç gün sürdü hatırlamıyorum, elimde 50 adet *marker*, yazmaya başladım. O arada turistler gelip

geçiyor, “Ne yapıyorsun?” diyorlar. “Bilmiyorum” diyorum. En sonunda “Bu yazdığın nece?” diye sordular. Arapça değil, Latince değil. “Vallahi ben de bilmiyorum” diyorum.

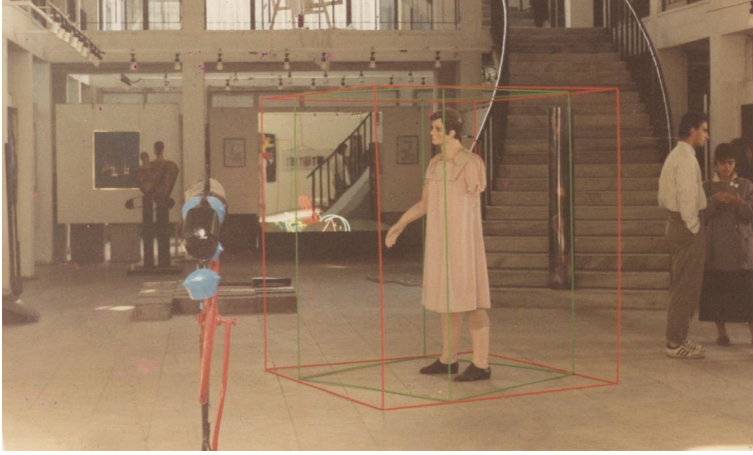
V.K.: Peki ama “vanitas” da yazıyordu orada.

G.Y.: Ha! Onun anlamı neydi ya? Sadece vanitas değil ya başka bir anlamı olacak orada. Latince bir şey demekti o ya.

V.K.: Vanitas, hem hayatın hem de şatafat ve kendini beğenmenin geçiciliği üzerine.

G.Y.: Tamam tamam, bravo. Bak gene oralara uzanmışım. Çok güzelmiş ya, bak onu tekrar kullanayım. Bu alfabeyle bir de kitap yazdım. Sonra o binayı restore ettik, otele ek yaptık. İçine girdiniz mi bilmiyorum.

V.K.: Ek binaya girmedim; Armada’ya çok kez. Gülsün’ün *Çifte Hakikat*’ini hep böyle kendi başına yapayalnız, kocaman görmüştük. İlk kez sizin fotoğraflarda yandan görülüyor.



6. Yeni Eğilimler sergisinden görünüm, Mimar Sinan Üniversitesi, 1987
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

G.Y.: Ayşe'nin [Erkmen] arşivi de var mı sizde?

V.K.: Yok ama Ayşe hakkında Dirimart yeni bir kitap yaptı, orada her şey var.

S.R.: Kitap ile arşiv farklı aslında. Bazen arşive almak için kitap böyle rehber oluyor.

G.Y.: Ayşe de acayip kadın aslında tabii. Onun da

yaptığı şeyin altında bir söz var, kurgusu var. Sen koskoca heykeli al böyle havadan götür, bir yere koy. “Bunu açıkla” derler adama. Yok birinde tekneyi batıracak da, üstünde yürütecek de, büyük büyük şeyler kuruyor kerata kafasında.

V.K.: Münster’de bir şeyi yaptırmamışlardı bir türlü, “Ben de tepenizden uçururum heykeli” dedi. Öneri veriyor, kabul etmiyorlar. Bir öneri daha veriyor, onu da kabul etmiyorlar. Sokakta olduğu için heykellere şehirden onay gelmesi gerekiyor. Sonunda “Burası sizin mülkiyetinizde olabilir ama gökler değil” dedi.

G.Y.: Vay! Bu açıklamalar insanı rahatlatıyor ve daha anlamlı kılıyor yapılan işi. Bende böyle bir şey hayatta olamadı, gülüp eğlenip geçiyorum. Ayşe'nin her yaptığının altında bu emeği görüyorsun. Sıcak banklar yaptı hani.

V.K.: Çok güzeldi, evet.

G.Y.: Değil mi? Sıcak sıcak oturuyorsun. Kafayı çalıştırıyor kadın.

**21 Nisan 2022, Salt Galata
Bilge Demirkazan, Gürel Yontan, Sezin Romi,
Vasıf Kortun, Tan Oral**

S.R.: Belgede “Saraçhane Karikatür Müzesi, 1985” yazıyor. Bu gerçekleşen bir iş mi, detaylarını paylaşabilir misiniz?

B.D.: *Çuvaldız ve İğne.*

S.R.: “Sular İdaresi” yazıyor.

T.O.: Karikatürcüler Derneği su konulu bir sergi¹² açtı, İSKİ finanse etmişti. Gürel Yontan da şaşırtıcı bir işle katıldı. Naylon torbaların içerisinde su vardı; okla delmiş ama su kaçırmıyor. Torbaları mekânın çeşitli yerlerine bırakmıştı hatırladığım kadarıyla.

G.Y.: 101 adet naylon torba. İçlerine su doldurup ağzularını kapattım, sonra da birer çuvaldız batırdım. Çuvaldızın iplik geçirilen yerinde bir etiket var, bu “homeostasis” kavramının tanımını yazıyor.

S.R.: İşin adı neydi?

G.Y.: Adı yok.

S.R.: Fotoğrafı da yok portfolyonuzda. Taslakları var.

G.Y.: Evet.

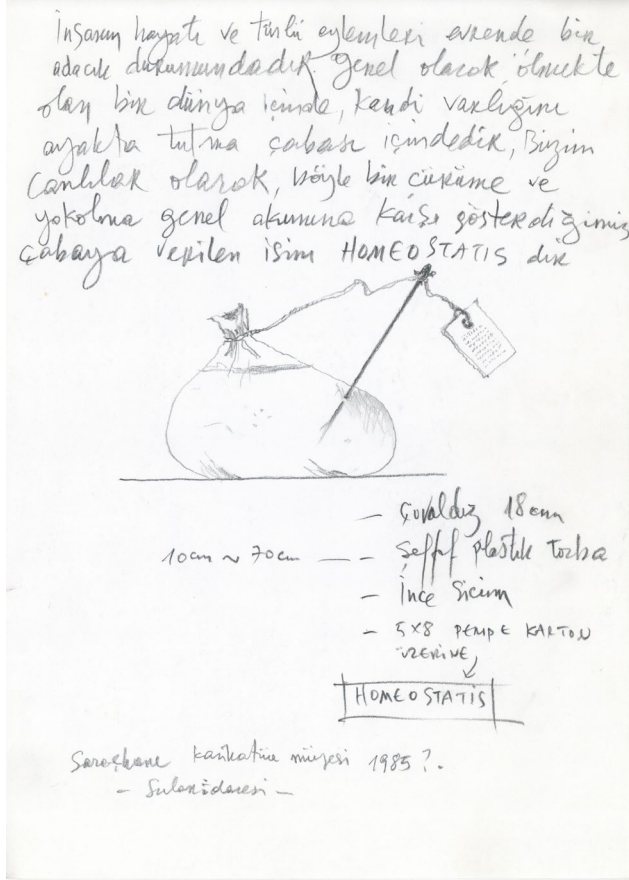
V.K.: Torbalar nasıl su kaçırmıyor?

G.Y.: Basınç sayesinde. Çuvaldız tam kendi çapı kadar bir delik açtığı için oradan su sızmadı.

V.K.: Sızmayacağını bilerek mi yaptınız?

G.Y.: Tabii, serginin temasına da uygun.

S.R.: Açıklaması zaten çok şey anlatıyor: “İnsan hayatı ve türlü eylemleri evrende bir adacık durumundadır. Genel olarak ölmekte olan bir dünya içinde, kendi varlığını ayakta tutma çabası içindedir. Bizim canlılar olarak, böyle bir çürüme ve yok olma genel akımına karşı gösterdiğimiz çabaya verilen isim Homeostasis’tir.”



Çuvaldız ve İğne, taslak, 1985
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Çuvaldız ve İğne, taslak, 1985
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

V.K.: Homeostasis koşullara adaptasyon anlamına mı geliyor?

G.Y.: Hayır, “nafile çaba” diyelim; yani hiçe doğru giderken devam etmek. Sular gidiyordu, susuz kalıyordu İstanbul. Uzak bir çağrışım ama... Aynı boylarda 101 adet torbayı o avlunun her tarafına koydum.

S.R.: Bu bir grup sergisi miydi, yoksa yarışma sergisi mi?

G.Y.: Karikatürcüler Derneği’ni yöneten arkadaşlar düzenlemişti. O zamanlar Tan da oradaydı, değil mi?

V.K.: 1985 mi sahiden? Susuzluğu ne zaman çektik?

G.Y.: O zaman demek ki.

B.D.: 1994’e kadar susuzduk.

V.K.: Recep Tayyip Erdoğan, Refah Partisi’nden belediye başkanı olunca şakır şakır yağdı, kurtardık.

B.D.: Evet ama nasıl yağdı? NASA’ya gönderip eğitim aldirdılar, bulutlar aşılandı.

V.K.: Bulut aşılama Nurettin Sözen’in belediye başkanlığı zamanında başlamıştı.

G.Y.: Ruslar yapıyordu.

B.D.: Türk pilotlar eğitimlerini Fransızlardan aldı, çok iyi biliyorum.

G.Y.: Baban da yaptı mı öyle bir şey?

B.D.: Evet, o yüzden biliyorum.

G.Y.: Tan, altmış senedir yaptığım her şeyin şahidi.

T.O.: O serginin kitapçığı var. Ama maalesef sen yoksun o kitapçıkta çünkü sürpriz olarak katıldın.

V.K.: Misafir sanatçı gibi mi?

T.O.: Resmîyete karşı oluşturulmuş bir topluluktu. O



Istanbul Su Günleri - Dünden Bugüne Su (Gazanfer Ağa Külliyesi, 14-30 Eylül 1990), sergi kataloğu kapağı

yüzden her şey kabuldü. Müzeye müdür olarak atanan Erdoğan vardı, neydi soyadı?

G.Y.: Karayel mi?

T.O.: Senin söylediğin heykelleri görünce akşam o da katılmaya karar veriyor. Hunilerle bir şeyler yapıp koydu öyle. "Ayıp değil mi ya" dedik, sen müze müdürsün. Biraz laçka bir zamandı. Gürel'in bu işleri yaptığı 1985, Türkiye sanat izleğinde böyle bir yaklaşım için erken bir tarih. Sonra *Gelip Geçilen Bir Kapı*'yı falan yaptı. Benzer işleri çağdaş sanat adı altında görmeye daha sonra başladık. Gürel, onları görmeden işlerini gerçekleştirdi.

V.K.: *Çuvaldız ve İğne* işi bilgi nesnesi gibi bir şey. Bir taraftan imkânsız bir çıkış noktası var; iğneyi su torbasına batırıyorsun ama hiçbir reaksiyon yok. Su gene içeride, orada narin bir denge var belli ki. Birisi gelip oynasa belki fişkıracak, bozulacak. Sadece görsel bir şey de değil, düşünceyi tetikleyen bir hikâye.

G.Y.: Bak bütün bu kelimelerle anlattıkların benim kafamda soru şeklinde, anlıyor musun? Sordukları zaman da böyle anlatamıyorum işte.

V.K.: Allah devamlı anlatan sanatçıdan korusun.

G.Y.: Evet ama korumaz. Bir şey söyleyeyim mi? [Daniel] Buren 8,7 santimlik şeritlerini her yere çizdi ve neden bunu yaptığını anlatmak için kitaplar yazıldı. Ben bunlara çok kızdım. Bütün manifestoları, yazıları...

V.K.: Peki arada bir de olsa yalnız hissediyor musunuz kendinizi? “Bunu yaptım ama kimse değerini bilmedi” gibi? Yoksa keyif almak yetiyor mu?

G.Y.: Evet yetiyor. Oyun gibi geliyor. Hiç umrumda olmuyor, hoşuma da gidiyor hatta. Şahidim Tan. O beni sürekli üretmeye ve yaptıklarımı insanlara göstermeye iterdi. “Yapsana yapsana! Niye yapmıyorsun?” Yani altmış sene başımda böyle zebellah gibi! Bir sulu boya sergisi açmıştım, Tan benimle bir röportaj yapmıştı *Cumhuriyet* gazetesine.¹³ Bana bir de hesap soruyordu.

V.K.: Sergi hakkında mıydı?

G.Y.: Evet. O serginin öncesinde, yaptıklarımı imza atmadan tanıdık tanımadık herkese dağıtıyordum.

Bir sürü küçük sulu boya, çini deseni postacı kızlara, garsonlara vermişim. Tan da “Bu ne iş, neden sergi açtın o zaman şimdi? Dağıtıyorsun böyle millete” diye hesap soruyor. Böyle gırtlığımı sıkardı. Kırk sene önce söylediğim şu laflara bak! “Resim, heykel... Bunlar zaten, endüstri ürünlerinin içinde yayıla yayıla eriyor.” Ukalalığın ve pervasızlığın sınırı yok! Tan neler söyletmiş bana, gırtlığıma basa basa. “Şunu da yapman lazım, sergi açman lazım” deyip dururdu. Bir ara bunlar komünistti ya.

V.K.: Hâlâ.

G.Y.: Öyle de benim pek o taraklarda bezim yok. Beni DİSK’e, bilmem nereye götürüp bir şeyler yaptırmışlardı. Ama onu düzeltmek lazım; hiç komünist olmadım. Solculuk başka.

V.K.: Ama bu DİSK hikâyesi 1970’lerin sonundan, değil mi?

G.Y.: Tabii tabii.



S.R.: 1975-1978. Doruk noktası 1978, yani 1977'nin 1 Mayıs'ında yaşananların ertesi.

V.K.: Ama DİSK'e yaptıklarınızdan para da kazanıyordunuz, değil mi?

G.Y.: Ne parası? Olur mu!

V.K.: Az da olsa kazanılıyordu.

S.R.: Ama öğrencilikte, akademide yapılıyordu sanki öyle şeyler.

G.Y.: Öğrenci değildik. Akademi biteli on yıl olmuş. Mesela DİSK, Taksim Meydanı'nda miting yapıyor, bizden 20 metrelik panolar istiyor. Ben bir tane yapıyorum, o bir tane yapıyor, tek tek binalara asılıyordu.

V.K.: Tabii tabii, onların kaydı var Salt Araştırma'da.

G.Y.: Para vermedi DİSK canım, yoktu öyle bir şey.

S.R.: “*Duvar resminden korkuyorlar*”¹⁴ belgelerinde ve

Serhat Kiraz arşivinde 1 Mayıs hazırlıkları sırasında akademideki öğrencileri resim yaparken gösteren fotoğraflar var.



İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1 Mayıs İşçi Bayramı için yapılan hazırlıklar, 1978

Salt Araştırma, Serhat Kiraz Arşivi

T.O.: Ben millet menfaatine çiziyordum, parasından haberdar değildim. Çizim karşılığı ilk paramı Ali Özgentürk vermişti. “Bu ne?” dedim. “Oğlum, kaç zamandır çalışıyorsun işte, bu telif ücreti sana” dedi.

Çok hoşuma gitti. Sonra başka yerlerden de telif ücreti almaya başladım.

G.Y.: DİSK’ten falan aldın mı? Ben neler yaptım DİSK’e, hiç öyle bir şey bilmiyorum ya.

V.K.: Sormayınca vermiyorlar tabii ki.

G.Y.: Hiç aklıma gelmedi benim. Niye para versinler? İşin tuhafı bu sol harekete baş koymuş birisi de değilim. Ya Tan çağırıyor, gel dergiye bir şeyler çiz diyor, ya Orhan [Taylan], gel bir afiş yap diyor. Ben, Bülent Erkmen, bir şeyler yapıyoruz. Onlar zaten hızlı solcu, bense avarenin tekiyim. Para aklımıza gelmedi hayatta.

V.K.: “*Duvar resminden korkuyorlar*” sergisini yaparken bayağı bir resimle karşılaştık. DİSK’in arkasında hatırı sayılır bir TKP’li sanatçı grubu var. Onlar için küçük de olsa bir ekmek kapısı aynı zamanda.

G.Y.: Galiba.

V.K.: Koskoca afiş, 1 Mayıs için bezi yapıldı, büyütüldü. İyi iş.

G.Y.: Gece gündüz gidiyorsun, koskoca salonlar vardı, Basketbol salonu gibi. Mekâna yayıyorduk bezi.

V.K.: E-5 yolunda. DİSK binasının en üst katı yanlış hatırlamıyorsam. AKM afişleri orada yapılıyordu.



Avni Memedoğlu'nun, 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamaları için Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DISK) Genel Merkezi'nde hazırladığı afişler, 1978 Salt Araştırma, “*Duvar resminden korkuyorlar*” Arşivi Yılmaz Aysan'ın izniyle

G.Y.: Nasıl beceriyorduk bilmiyorum. İn aşağı, boya, çık gene bak, in. Ne o, solculuk yapıyormuşum. Diğerleri felsefi olarak işin özünü anlamış insanlar, bende o da yok. Kimim ben? Varoluşçu muyum, solcu muyum, Marksist miyim? Muğlak. Her şey duman içinde gibi. Bir şeyler yaşayıp gidiyorum işte.

V.K.: Yontan soyadı nereden geldi?

G.Y.: Babam marangozdu, soyadı kanunu çıktığı zaman almış. Bu Gürel lafı da ne o tarihlerde? 1938’de Gürel diye bir isim! Okuduğu bir romanda görüp beğenmiş. Kendisi de gitmiş “Marangozum ben” diye Yontan soyadını almış.

V.K.: Tan Oral da öyle. Cumhuriyet’in ilk döneminden sert isimler, güzel.

T.O.: Benimki kaza sonucu, telgraftaki bir hatadan olmuş. Başka bir kentte yaşayan halam, Tunç diye bir isim önermiş. Bizimkilere Tan diye gelmiş. Ben çocukken çok sıkılırdım ismimden, çünkü etrafta hiç öyle bir isim yoktu. Hatta orta mektepte bir dönem

Kabataş Erkek Lisesi’nde okumuştum, oradaki bütün arkadaşlarım beni Mehmet olarak bilir. İlk sorana Mehmet dedim, öyle kaldı.

V.K.: Kabataş Erkek’ten aynı yıl mı geçtiniz akademiye?

T.O.: Yok, Kabataş’ta bir yıl okudum. 1951’de, geçen asrın ortalarında.

G.Y.: Ben de Beyoğlu Lisesi’ndeydim o sırada.

V.K.: Mehmet [Güleryüz] gibi doğrudan liseden geçenler de var.

G.Y.: Gültekin de [Çizgen] vardı. Bizim sınıftaydı, orta sonda mı ne atılmış. Belgeliler gelirdi akademi bölümüne. Tarih, coğrafya, edebiyat dersleri de vardı. Biz resim yaparken onlar gider coğrafya okurdu mesela. İlk girdiğimde mimarlık üç seneydi. Sonra beşe çıkardılar. Bize de sordular, hangisini istersiniz diye. Tüydük tabii üç senede. Bir halt öğrendiğimiz de yok. Bir tek Önder [Küçükerman] kaldı. O zaten başka bir

kafada, çok üretken biriydi. Utarit’in [İzgi] asistanı oldu. Zimba gibi iki rasyonel kafa her şeyi toparlayıp dönüştürmeye koyuldu. Diploma projesi, diğer bölüm hocalarından oluşan jüri heyetine gösterilir. Utarit projemi rezil etmişti. Bir de okulun yıldızları arasındaydım. Utarit’ten utandım, çok haklıydı!

V.K.: Yıl kaçtı? Sadece geçer not mu verdiler?

G.Y.: 1962. Ama o güne kadar hep 10 falan aldığım için Utarit 6 ve 5 verip geçirdi. Çok utandım, çünkü birden kafama dank ettirdi, ben ne yaptım bugüne kadar diye. Önder çok önce uyandı, çok akıllı ve detaycı biriydi. Yani biz de güya tasarım eğitimi alıyoruz. Aslında fonksiyon, teknoloji, malzeme, sosyoloji, ekonomi eğitimi gerekiyor, estetik bunlardan sonra geliyor. Biz sadece estetiğe yoğunlaşmış, tüm bunlardan habersiz, güzel güzel resim yaparak zaman geçirmişiz. Utarit Hoca, okula geldiğinde bunları gözüme soktu, önce irkildim ama sonra çok sevdim adamı. Asistan olmamı önerdi, onu yapamam diyordum. 1971’de UESYO kuruldu. Önder, Utarit ve birkaç hoca daha bizi piyasadan topladı: Tan, ben, Bülent [Erkmen],

Yurdaer [Altıntaş]... Başka kimler vardı?

T.O.: Emre Senan.

G.Y.: Bihrat da [Mavitan] geldi mi o sırada?

T.O.: Hatırlamıyorum.

V.K.: UESYO, 1971’de kuruluyor. 1972’de eğitim başlıyor.

G.Y.: Ama hiç kimsenin haberi yok.

T.O.: 1984’te de kapanıyor galiba.

V.K.: Ama o dönemde dört yılda bitmiyor galiba. Üç yıllık olmalı.

G.Y.: Bizim gibi pratik yapmış, piyasada çalışmış eski akademilileri 1976-1978 yıllarında çağırdılar. Bayağı heyecanla, zevkle çalıştık. Kaç sene kaldık biz orada?

T.O.: Benim 1980-1984.



G.Y.: Sen daha sonra geldin, değil mi? Ben 1978-1983'te çalıştım.

T.O.: Evet.

V.K.: UESYO'nun kuruluşu Temel Sanat'la da ilgili.

G.Y.: Tabii. Orada da aynı günlerde ciddi bir atılım var. Altan Gürman, Özer Kabaş, Erkal Güngören, Saim Bugay, [Ali] Teoman Germaner...

V.K.: Tabii.

G.Y.: Bu arkadaşlar, akademi zihin yapısında o güne kadar bulunmayan analitik düşünceyi getirdi. Sanat ile tasarım ayrımını bu dönemde ortaya koydular ve akademi uyanmaya başladı. O güne kadar akademide seramik, grafik, tekstil, iç mimarlık vardı. Bizim bölümde de iç dekorasyon deniyordu, dekoratör oluyorduk, o her neyse. Sonra bu takım, ODTÜ'den Temel Sanat Eğitimi diye bir şey getirdi.

V.K.: ODTÜ'den aktarma olduğunu düşünmüyorum.

Bu arada, Altan Gürman ve Özer Kabaş'ın arşivlerindeki Temel Sanat Eğitimi dosyası Salt Araştırma'da.

G.Y.: Bambaşka bir kafa getirdi o adamlar.

T.O.: Gürel üstyapıyı anlattı, ben de altyapısına dair bir şeyler söyleyeyim. İlk dersimde bomboş bir sınıfa girdim. Bütün öğrenciler duvar dibine toplanmış, yer su içinde, pencerenin camı kırık, içeriye kar giriyor.

G.Y.: Bomba mı atılmıştı?

T.O.: Yok, Emre Senan ile beni böyle bir sınıfa asistan tahsis etmişler. Nasıl, nerede ders yapacağız dedik. Okulu şöyle bir dolaşıp iki oda arasında dar depo gibi bir yer bulduk. Çizgi film dersi vereceğiz orada. Camları siyah bir materyal ile kapladık, dört sene boyunca o dar yerde çocuklara çekim yaptırдық. Spotları da fotoğraf bölümünden çalmıştık. Yani benim verdiğim eğitim böyleydi.

G.Y.: Ne diyorsun ya!



T.O.: Daha da komiği var, ilginizi çeken konular mı bunlar, bilmiyorum.

V.K.: Tabii ki.

T.O.: Sonra okul kapandı. Ben de evime gittim. Hayatımdan mutlu, işime gücüme bakarken, okulun idare bölümünde sekreter olarak çalışan bir beyden telefon geldi. İsmi belki sen hatırlarsın. “Hocam, bir öğrenci var sizden ders almış, mezun olmak istiyor” dedi. “Şaka yapıyorsun herhalde!” dedim. “Okul yok, ben de öğretmen değilim, bana niye söylüyorsun?” “Valla çocuk zor durumda, okul kapandığı için mezun olamıyor ” dedi. “Peki, gönder konuşayım” dedim. Çocuk geldi, konuştuk. “Ciddi misin sen” dedim. “Ciddiyim, öğrenmek istiyorum” dedi. Şimdi ne yapayım ben? O dönem *Cumhuriyet* gazetesinde çalışıyorum. “Projeleri gel bir göster sen bana” dedim. Çocuk, bu şekilde mezun oldu, olmayan okuldan, olmayan hocadan not alarak.

G.Y.: Ayrı bir âlem.

V.K.: İyi bir şey.

T.O.: Tabii.

V.K.: Peki, Ankara’daki Gazi Eğitim Enstitüsü¹⁵ ilgi alanınıza giriyor muydu?

G.Y.: Yok.

V.K.: Çünkü Temel Sanat’ın şahikasını orada görüyorlardı. Farklı pratiklerle de tanışarak öğretmen olacaklar. Dolayısıyla her türden malzemeyle haşır neşir oldukları için rahatlar. Bu sav ne kadar doğru bilmiyorum ama akademinin aksine Gazi’ye ressam adayı olarak giren insan öyle çıkmıyordu. Bütün pratiklere bir şekilde hâkimsin, kafan çok daha açık, farklı malzemelerle düşünmeyi biliyorsun.

G.Y.: Tatbikî Güzel Sanatlar da öyleydi.¹⁶ Nerede bir teknik var, her şeyini öğreniyorlardı. Balkan Naci [İslimiyeli] mesela. O ve daha birçok arkadaş oradan yetiştirdi.

V.K.: Balkan Naci’ye baktığında Tatbikî çıkışlı olduğu hissediliyor.

G.Y.: O da ölmüş biliyorsun geçenlerde, neyse. Çok kızıyorum bu ölüm işine.

V.K.: Çok erken.

G.Y.: Şöyle bir şey vardı; Güzel Sanatlar Akademisi, Tatbikî’ye, UESYO’ya, hatta Teknik Üniversite’ye biraz snob yaklaşır, yukarıdan bakar, burun kıvrırdı. Öyle pis bir şey vardı. Hatırlıyor musun?

V.K.: Sonra bir baktık ki 1980’lerde Tatbikî, akademi-yi geçmiş. Çok daha iyi sanatçılar çıktı. Ankara’nın Gazi’sinden çıkanlar da; Cengiz Çekil, Osman Dinç, İsmail Saray...

T.O.: Ali Ulvi Ersoy.

V.K.: İstanbul gibi değil. Anadolu’nun dört bir yanından seçilen, mazbut arka planlara sahip gençler bir arada.

S.R.: Cengiz Çekil hep söylerdi,¹⁷ Gazi gibi burs imkânı sunan bir okul olmasaydı, şu an saydığımız bu isimler de sanatçı olmayacaktı.

T.O.: Evet.

G.Y.: Akademinin düşünsel, zihinsel yapısında bir eksiklik, boş bir sanatçı havası vardı.

V.K.: Ekol de o. Sanayi-i Nefise 1882’de kurulmuş. Bizim coğrafyada açılan ilk sanat okulu. Sonra 1908’de Kahire’de açılıyor.

G.Y.: Tabii. Ama hepsi Paris’in, başka yerlerin uzantısı. İbrahim Çallı neyin resmini yapıyor? Empresyonistler, bilmem neler. Sonrasında da Batı’da kendi kendine tutunacak seviyede beş insan çıkabiliyor. Amma dedikodu yaptık!

V.K.: Yok, bu dedikodu değil, hakikat.

G.Y.: Biliyoruz bunları da, yani açık seçik konuşuruyorsun.

T.O.: Boykotların, işgallerin temelinde bu eleştiri yatar.

G.Y.: Evet.

T.O.: Ben, toplumsal hareketler başlamadan önce okulu bitirmiştım. Asistan olarak devam ediyordum akademi ve ısrarla bütün asistanları düzgün bir şekilde toplayıp bu konuları konuşmaya çalışıyorduk. Birkaç defa başarıldı, sonra aksamaya başladı. Resim bölümü için öne sürülen tez şuydu: Bu okulda özellikle ressam olmak üzere eğitim verilmemeli, resim hocası yetiştirmek üzere eğitim verilmeli.

G.Y.: Bravo!

T.O.: Ama bunların içinden ressam ve büyük ressam çıkarsa da ne mutlu. Sonra askere gittim, oradan izledim olan biteni; akademinin işgali, boykot vs. Türkiye’de ne basın ne de başka bir kurum bu realiteyi değerlendirebilir anlayabilirdi. Meclisten yeni bir akademi kanununun çıkmasını sağladık.¹⁸ Bu kanuna göre asistanlar ve öğrenciler akademinin yönetimine katılıyordu.

Hocalar şaşkınlığa uğradı: “Nasıl olacak yani aynı masada mı oturacağız!” Akademiyi bir süreliğine asistanlar, öğrenci temsilcileri ve öğretmenler beraber yönetti.

G.Y.: Hocaların canına okudular o sırada. Zimba gibi çocuklardı.

V.K.: En güzel yılları.

T.O.: Sonrasında ne oldu hatırlamıyorum çünkü bayılmışım.

V.K.: Bu durum 12 Eylül’de mi sona erdi? Yoksa daha öncesinde mi aksadı?

G.Y.: Daha önce, 1978 civarı.

T.O.: Şöyle oldu: Türkiye genelinde bütün fakültelerde öğrenci eylemleri bitmişti. Geriye bir tek akademi kaldı, çünkü eylemler henüz sonuç vermemişti. Okulda sadece birkaç nöbetçi öğrenci bulunuyordu, her an kapatabilirlerdi. Fakat o noktada akademi

öğretmenlerinden Hüseyin Gezer’in anlayışlı tutumunu özellikle takdir etmek lazım. Ankara’ya, meclise gitti, sonuç alıncaya kadar öğrencilerin yanında durdu. Bunlar güzel şeylerdi. Ama sonrasını takip etmek istemedim. Mutlaka değişmiştir. Artık öğrencinin yönetime katılabileceğini falan sanmıyorum.

G.Y.: Herhalde.

V.K.: Şimdilerde mi?

T.O.: Bilmiyorum hiç.

V.K.: Aaa, hiç öyle bir şey yok.

T.O.: Kalmamıştır. Elllerinden gelse okula bile almayacaklar.

G.Y.: Müthiş bir şeydi o! O solcu çocuklar her hafta toplantı yapar, zekâlarıyla hocaların canına okurlardı. Biz de hoca olduk. Çocuklarla beraber anlamaya çalışırdım meseleyi.

T.O.: Ama biraz da hayal dünyasıydı. Onu da kabul etmek lazım.

G.Y.: Bütün dünya hayal.

V.K.: O hayalin uzun süreceği hayaliyle yaşıyoruz.

G.Y.: Kısa bir süre sonra Sovyetler dağıldı.

T.O.: Ama onda bizim kabahatimiz yok. Onu da bize yıkma Allahaşkına!

G.Y.: Nasıl yok! Sizin yüzünüzden.

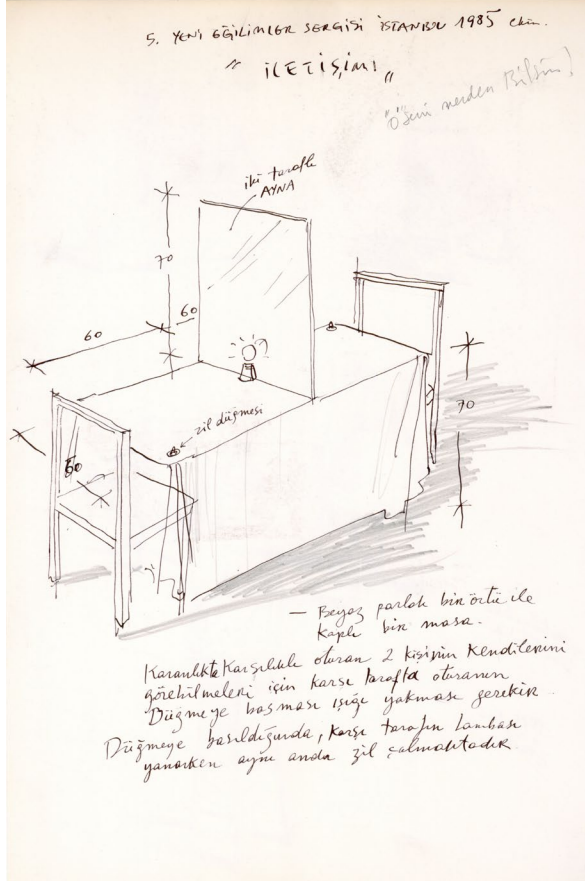
S.R.: İlk mülakatta 1985’teki *İletişim* hariç *Yeni Eğilimler* sergilerindeki bazı işlerinizi konuşmuştuk.

B.D.: *İletişim*, karşılıklı iki sandalye ve masa.

G.Y.: Hatırladım tamam.

S.R.: 5. *Yeni Eğilimler sergisi*, 1985 yılı.





5. Yeni Eğilimler sergisindeki İletişim işi için taslak ve açıklama, 1985
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

B.D.: Düğmeye basıp ışığı yakman gerekir.

G.Y.: Bir masanın ortasında bir ayna var, kendini görüyorsun, öte tarafta, aynanın arkasında başka bir ayna var, karşılıklı oturuyorsun, kendini görmeyi için karşıdakinin düğmeye basması lazım, ışık yanıyor, önünde lamba var. O düğmeye basarsa ancak kendini görebiliyorsun. Sen basarsan o kendini görüyor. Karanlık bir yerde yapılacaktı ama öyle olmadı.

S.R.: “O seni nereden bilirsin” diye yazmışsınız. Belki de sonradan yazılmıştır.

G.Y.: Demek öyle! Burada ne yazıyor?

B.D.: İş anlatmışsın. “Beyaz parlak bir örtüyle kaplı bir masa, karanlıkta karşılıklı oturan iki kişinin kendilerini görebilmeleri için karşı tarafta oturanın düğmeye basması, ışığı yakması gerekir.”

G.Y.: Değil mi ama Bilge? Yani nasıl anlayacaksın kendini?

V.K.: Tabii. Karşılıklı konuşurken ben bir şey söylüyorum ama siz bambaşka bir şey duyuyorsunuz veya ben de bir şey söylerken aslında aynı müphemliği barındırıyorum. Dil ile varoluş arasında bir kırılma.

G.Y.: Bunlar nereden aklıma geliyor? Bu, herhangi bir düşünce dizisinin sonucunda gelişmiş bir şey değil. Formla da ilgisi yok. Saçma sapan denecek fikirler. İnsanlar nasıl bunlardan bir anlam çıkarıyor, bilmiyorum. Hâlâ da anlayabilmiş değilim. Tan yardım ediyor bazen.

V.K.: Ama akademinin oradaki parkta da aynı hikâye var. İnsanların birbiriyle konuşmadığı bir zamanda onları mecburi bir şekilde karşılaştırıyorsun -burada olduğu gibi- ama kendinle karşılaşıyorsun.

G.Y.: Sonradan bunlar çıkabiliyor da benim aklıma nasıl geliyor bu durup dururken?

T.O.: Sosyal eleştiriyile ilgili herhalde. Beğenmiyorsun etrafta olan biteni, gücün de yetmiyor değiştirmeye. Ama böyle bir şey yaptığın zaman herkes etkileniyor.

Ben böyle anladım, o zaman da öyleydi. Çevreyi eleştiren, rahatsız eden bir şey yapıyorsun.

G.Y.: Ama rahatsız etme cümlesi ile başlamıyorum ki işe.

T.O.: Öyle olsa doğru dürüst bir şey yapardın.

S.R.: İşin adı *İletişim* ama buradaki iletişim konusu “*Merhaba*” işinizde de vardı. İnsanların birbiriyle temas kurmaması sizi rahatsız eden bir durum ve sanki işlerinize yansıyan bir motif.

T.O.: İşte böyle.

G.Y.: Ama ben farkında değilim.

S.R.: Amacınız var ama belli ki.

G.Y.: Vallahi yok. Bunun nasıl aklıma geldiğini geriye doğru sararak bulamıyorum ben.

T.O.: Aslında sanatın iyi bir tarifini yapıyor.



G.Y.: İşte, değil mi?

T.O.: Tabii, kesinlikle öyle. Sanat hiçbir işe yaramaz çünkü. Bir şeye yaradığı zaman zanaat oluyor. İşe yaramaz ama bir eleştiri getirir, metafizik bir faydası var. Pratikte ise hiçbir şey olmaz, sen bunları yapmasaydın kimse bir eksiklik duymayacaktı. İyi ki yaptın ama.

S.R.: Demin gösterdiğim dokümanın arkasında bu desenler var: “Mobilyalara Yeni Kimlikler (1985 K1ş)”

G.Y.: Bunları yapacaktım ama yapamadım. Krokileri kaldı böyle. Mobilya sergisi açacaktım.

V.K.: Ayakkabı, mobilya, evet.

G.Y.: Komik komik şeyler ya.

B.D.: Bu da “Gülümseyerek hafiften” olmalı.

V.K.: *Gülümseyerek ve Hafifçe Horlayarak Uyuyan Yaşlı Bir Kadının Anıları II*

G.Y.: Bunun da yılını hatırlamıyorum. Taksim’de bir galeriye yapmıştım. Gürdal Duyar vardı ya.

T.O.: Heykeltıraş.

G.Y.: Gürdal Duyar’ı bilmiyor Vasıf ya! Hani bir şeylerini getirecektim, anlatacaktım.

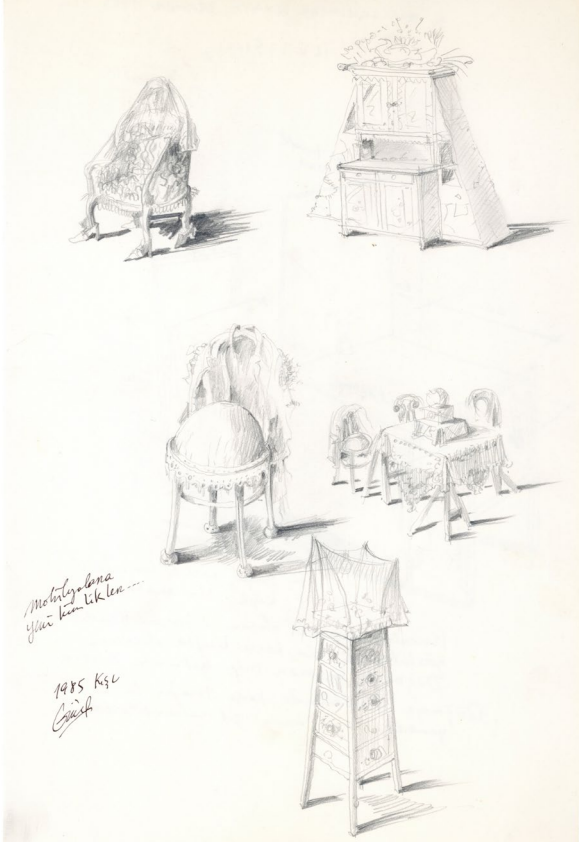
V.K.: Hatırladım.

T.O.: *Güzel İstanbul* heykelini yapan.

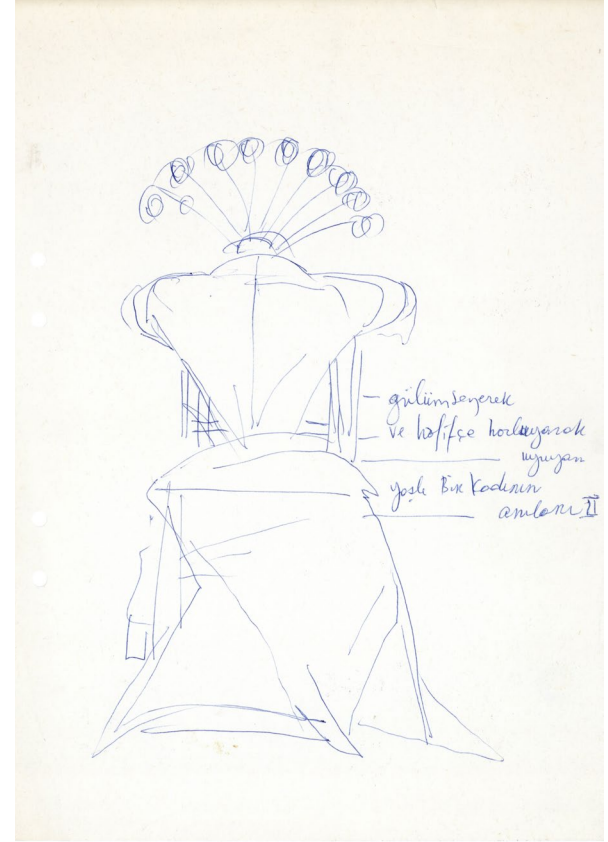
G.Y.: Galeri sahibini tanıyordu. “Bu adama matrak bir şey yapsana. Tuhaf şeyler lazım, sahibi galeriyi kalkındırmak istiyor” demişti. Bu kadını yaptım işte. Marmara Etap’tan’tan Gümüşsuyu’na giden yolda girintili çıkıntılı bir bina yaptılar ya, hani önünden dolmuşlar kalkar, orada bir galeriydi bu.

S.R.: Burada yine bir desen var ama hiçbir metin yok. Bir taslak. Ne olduğunu anlamadım.

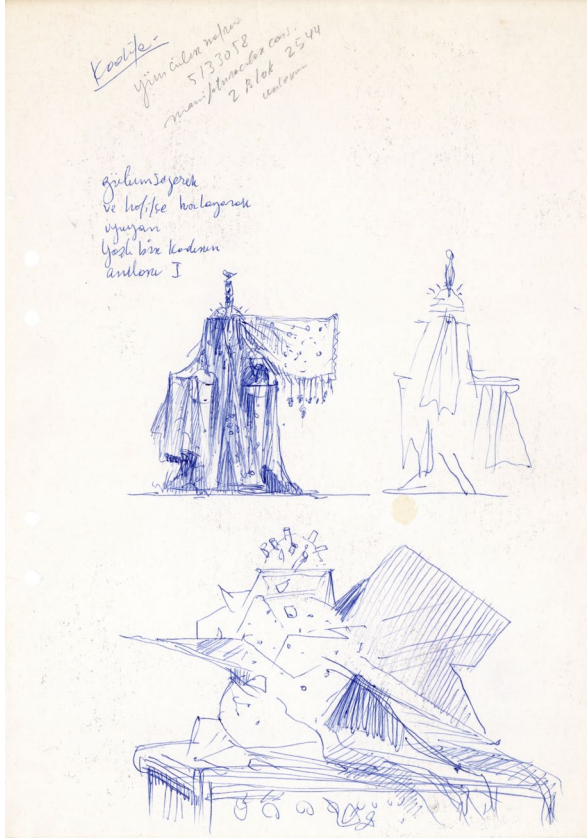
B.D.: *Uyumayan Yoklama* mı? Bir masa. Masanın



Mobilyalara yeni kimlikler..., desen, 1985 (gerçekleşmedi)
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Gülümseyerek ve Hafifçe Horlayarak Uyuyan Yaşlı Bir Kadının Anıları II,
taslak, tarihi bilinmiyor
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Gülmüseyerek ve Hafifçe Horlayarak Uyuyan Yaşlı Bir Kadının Anıları II, taslak, tarihi bilinmiyor
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Taslak, tarihi bilinmiyor
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

üstüne kanatlı bir şey mi yapmaya çalışmışsın hocam? Küre var.

G.Y.: Bilemedim.

B.D.: Kadife kumaş var.

G.Y.: Aynı galeride sergilemiştim bunu da.

V.K.: Fotoğraf var mı?

G.Y.: Yok. O yaptığım manken gibi şey var ya, galeriden aldım eve götürdüm, parçalandı gitti, hiçbiri cisim olarak yok elimde. Bu bir yarışma.

V.K.: Japonya, Osaka’da bir meydan düzenleme yarışması, 1987.

G.Y.: Oraya yaptığım bir şey bu.

V.K.: Hiçbir şey kazanamadı mı?

G.Y.: Hayır, kazanamadı.

S.R.: Bu da taslağı değil mi?

G.Y.: Evet.

S.R.: Yine ayna var.

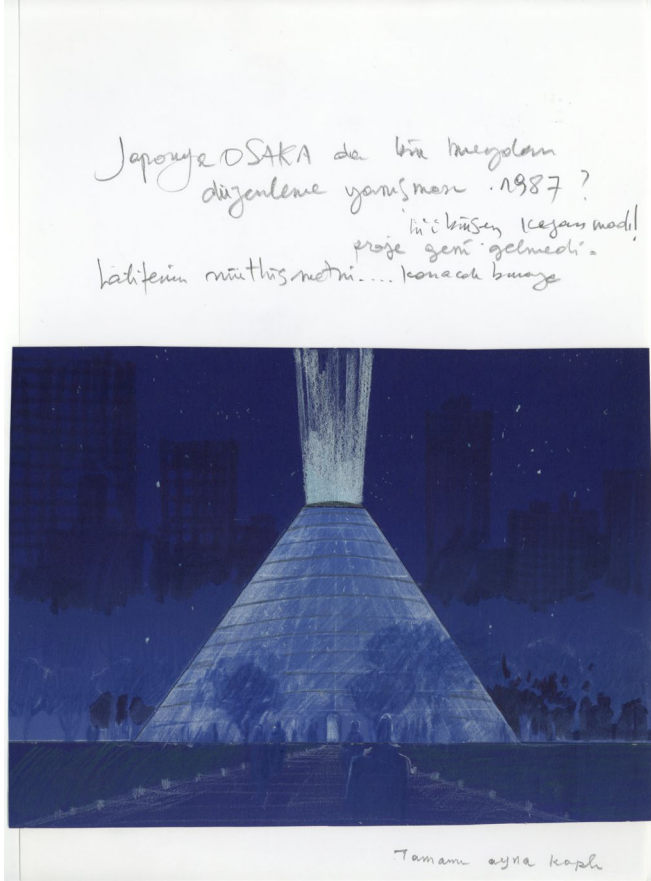
G.Y.: Taban dairesinin çapı 33 metre, yüksekliği 21 metre, dış yüzeyi aynayla kaplı bir kesik koni. İçeriden yukarıya bir ışık huzmesi süzülüyor. Işığın halka halka yayıldığı alt bölmeden yine yukarıya doğru silindirik biçiminde bir ışık yayılıyor.

V.K.: Albert Speer’in ışık huzmesi gibi.

G.Y.: Ve içinde tribün gibi bir düzenleme var. Giren aşağı doğru inebiliyor.

V.K.: “Kayıp, Latife’nin [Tekin] metni konacak buraya” yazıyor.

G.Y.: Latife’ye anlattım, böyle bir şey yapacağım diye. “Sen bir şeyler yazsana, şaşırtalım bunları” dedim. Bir metin yazdı. Geçen gün sordum, bulamadı. Öyle



Osaka'da (Japonya) bir meydan düzenleme yarışması için öneri, 1987
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

acayip bir metin yazdı ki, insan şaşırır, buna mı bak-sın, metni mi dinlesin? Bulur inşallah bir gün ama.

V.K.: Başvuru dosyası yok mu?

G.Y.: Dosyanın kopyası yok bende. Yani bu resim, Latife'nin metni, birkaç kesit var sadece. Meydan pro-jesiydi. Enayiler bunu yapmadılar oraya.

V.K.: Ama atmamışlardır. Nereye verildiğini bilsek izini süreriz.

S.R.: Yılı 1988, Hareket Köşkü. *Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi* için ürettiğiniz işiniz.

B.D.: *Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa.*

S.R.: Aynada “Ya seni rüyasında görmekten vazge-çerse” yazılıymış.

G.Y.: Lewis Carroll'un *Aynanın İçinden* kitabı var ya, oradan bir laf bu. Bunu nasıl yaptım ya?

V.K.: Ama bunu başka bir yerde daha kullanmadınız mı? Aynı metni sanki başka bir işte de hatırlıyorum.¹⁹

G.Y.: Hikâyemde kullandım ama onlardan haberiniz yok sizin.

T.O.: Fotoğrafı da var.

G.Y.: Evet, kim çekti bilmiyorum. Çektirmişim bir fotoğraf.

V.K.: Karanlık bir odanın köşesinde duran koltuğun önüne gelince üstüne basılan plakada yeşil neon tüp yanıyor ve kişi kendini aynada görüyor, aynada yazılı sözleri okuyor.

B.D.: Yani yine ayna. Ayna unsurunu çok kullanıyor.

G.Y.: Aynalarla çok şey yaptım. Nereden aklıma geldi ben de bilmiyorum, kimse de bilmiyor, nasıl oluyorsa bu iş. Haydi gel buraya bir şey yap diyorlar. Şimdi ne halt etmeye böyle şeyler yapıyorsun sorusunun cevabı yok. Çağırıyorlar, “Ya gel sen yaparsın.” Hiç

öncü sanatçıyız, bilmem ne yapıyoruz diye düşünmedim. Bu işte de babamdan kalma parmaklıklı büyük bir ahşap koltuk var. Üzerine neredeyse bir kamyon dolusu kırmızı toprak döküp içine yeşil bir neon tüp sokuyorum. Sonra da odayı karartıyorum. Söylemesi kolay, bütün bunlar işçilik gerektiriyor. Elektrik çek, pencereleri kapat, aynayı yerleştir. Odanın zemininde izleyicinin takip edeceği bir bant çekili. Tam koltuğun karşısına geldi mi farkında olmadan bir şeye basıyor, o neon ışık yanıyor ve kendini aynada görüyor. Aynada “Ya seni rüyasında görmekten vazgeçerse” yazısı beliriyor.

S.R.: Bu bir dergi kapağı. Desenlerinizle bağlantısı var mı acaba?

G.Y.: Bu ne biliyor musunuz? Alain diye Fransız bir arkadaşım var, Tan’ın da çok iyi arkadaşı. “Paris’te bir dergi çıkaracağız” dedi. Ben de o sırada Paris-Londra arası gidip geliyorum, illüstrasyon yaparak para kazanmaya uğraşıyorum. Gece gündüz çalışarak bu dergiyi çıkardık: *Le Point Insolite*. Kapağını tasarladım, içine desenler yaptım. O sırada





Le Point Insolite, Şubat 1972 (kapak tasarımı: Gürel Yontan)
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Mehmet [Güleryüz], Komet falan da oralarda. Hangi yıllar? 1970’ler mi?

V.K.: 1972 Şubat sayısı. Konular da güzel: “*Érotisme Insolite, Le descendant de Sade, Homosexuels Révolutionnaires.*”²⁰

G.Y.: Tuhaf tuhaf işler üreten sanatçılar var o sırada. Mesela Pyromaniac diye biri var, yakıyor her şeyi, kalanlarla sergi yapıyor. Başka bir sanatçı da renkli çubukları üst üste koyup bir şeyler yapıyordu. Alain, bunlarla söyleşi yapıyor, ben de yanında gidiyorum. Neler gelmedi başımıza o sırada Paris’te. Şimdi hatırladım, dergideki o resmin büyük hâlini daha önce Hareket Köşkü’ndeki bir sergiye koymuştum. Dergideki onun kopyası.

V.K.: Hangi sergiydi bu?

G.Y.: Hareket Köşkü’ndeki ilk sergilerden biri olmalı. Belki de birincisi. Resim Heykel’de her sene düzgün resim sergileri açılıyordu, öyle bir yere göndermiştim. Yani belleğim de sisli olabilir. O sırada hepimiz

Paris'teyiz: Komet, Mehmet, Alaettin [Aksoy], Utku [Varlık].

S.R.: Sonra böyle desenler var.

G.Y.: Bunlar vallahi o dosyanın içinde kalmış, kendi kendime yaptığım şeyler. Ya Londra ya da Paris'ten. Durmadan bir şeyler çiziyorduk zaten.

V.K.: Kaç puan veriyorsun Tan abi?

T.O.: İçimizde bir tek sendin. Biz sana hep imrenerek baktık.

G.Y.: Desen çizimime mi?

T.O.: Biz çırpınıyorduk bir şeyler çizmek için, o boyuna kâğıtları dolduruyordu.

V.K.: Sonra da garsonlara mı veriyordu?

T.O.: Evet.

G.Y.: Sonra Paris'te de dağıtmaya başladım. Matrak bir şey anlatayım. Bu dergiyi çıkarırken sefil bir odada çalışıyoruz. Birkaç da Fransız var. Bir gazeteci geldi. Sosyete muhabiriymiş, kültür-sanat ağırlıklı çalışıyor. Herkesi tanıyan biri. Mesela Picasso'yla ahbablığı var. Biraz ötemizdeki kahvede Sartre oturuyor, öyle bir dönemdeyiz. Bu gazeteci benim resimleri beğenip, küçük olanlardan almaya başladı. Matrak da bir herif. Henri Pessua diye bir adam. Bir gün “Gel seni Picasso'nun atölyesine götürüyüm” dedi. İstemedim, ne olacak tanıyacağım da. Anlamadı herif. Neden öyle dedim? Ukalalık mı? Bilemiyorum şimdi.

V.K.: Ölmeden bir yıl önce görmüş olurdun. 91-92 yaşında.

G.Y.: Adama ne dedim biliyor musun? “Sen Brigitte Bardot'yu tanıyor musun? Ondan randevu al.” Ertesi gün gelip, “St. Tropez'deymiş, epey gelemez bir daha buraya” dedi. Akşam ailesiyle yemeğe çağırdı beni. “Ne çalayım” diye sorunca Amália Rodrigues istedim. “İki sokak ötede bar gibi bir yerde çıkıyor geceleri. İstersen oraya götürüp tanıştırayım” dedi. Yemekten



Desen, Paris, 1970'ler
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Desen, Paris, 1970'ler
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

sonra gittik, tanıştırdı. Bunları İstanbul’daki arkadaşlara da yazıyorum, şöyle böyle oldu diye. Burada bir dedikodu yayıldı! Halbuki kadınla iki laf konuştuk, yemek yedik. Sonra Brezilya’ya sergi açmaya davet etti. Her gün başka bir macera.

V.K.: Ne kadar sürdü Paris-Londra dönemi?

G.Y.: Londra’da yaşıyordum, Paris’e gidip gelirdim o feribotla.

V.K.: Londra’da ne yapıyordun?

G.Y.: İllüstrasyon. Şinasi Önengüt diye bir arkadaş vardı. Türk Turizm Ofisi’nin dekorasyonunu bayağı elimizle uğraşarak yaptık. Sonra Brüksel’deki için de istediler. Taşınıp onu da yaptık. O gazeteci Henri Pessua yaşıyordur herhalde.

B.D.: Sizden küçük müydü?

G.Y.: Tabii. Nasıl biriydi biliyor musun? Burnu yoktu. Pırpır uçaklar vardır ya, onun pervanesini elle

çalıştırırken burnu da gitmiş. O pervane duvarda asılıydı.

S.R.: Bir sonraki işe gelelim. Bunu konuşmadık. *Seretonin*’de sergilenmiş. “Kağıthane, Ekim 1986” yazıyor.

G.Y.: Evet.

S.R.: “Yedi Koruyucunun Mezarı” yazıyor.

G.Y.: Evet. Onun krokileri, resimleri var.

T.O.: Hatırladım.

G.Y.: Tan da var orada. Allah’tan çizmişim bunların krokilerini.

V.K.: Ama ilk *Seretonin* 1989’da. 1986 yazılmış.

G.Y.: Nasıl? Bunlar *Seretonin*’de sergilendi.

T.O.: Ben hatırlamıyorum.





Seretonin I sergisindeki (Feshane, İstanbul) *Toprak ile 7 Tasarım* işi için taslak, 1989
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

G.Y.: Hatırlarsın. “Yedi Koruyucu” ne biliyorsunuz değil mi? Prezervatif. Prezervatiflerin içi toprak dolu, ucundan döküle döküle aşağıda birikmiş. İşin adı *Toprak ile 7 Tasarım*.

V.K.: Neden yedi?

G.Y.: Bir yedi takıntım var.

B.D.: Yedi Bilgeler var.

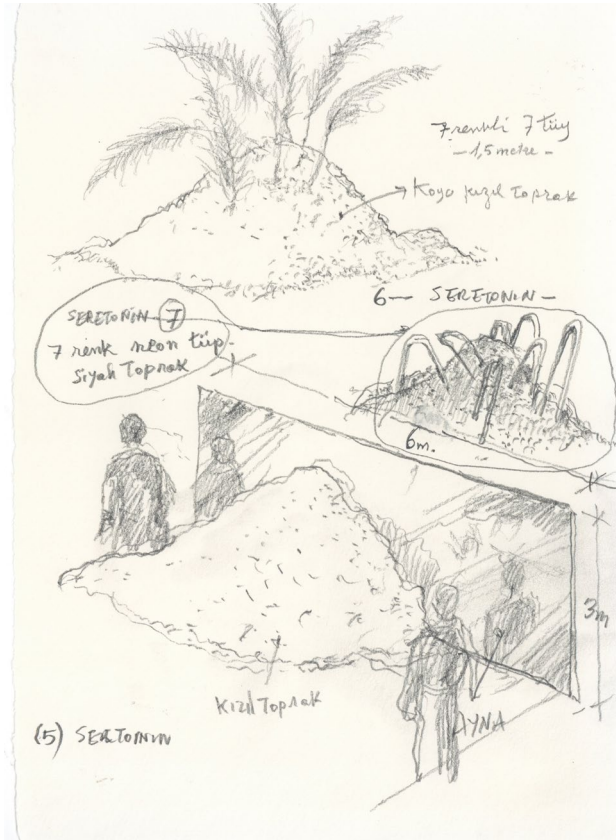
T.O.: Çok şey var yediye dair.

B.D.: Belki o sıralar antikçağ, Yunan felsefesi okumaları yapıyordun.

G.Y.: Yedi Uyuyanlar da var. Bu ne?

S.R.: Yine Seretonin’den.

V.K.: Yedi renk neon tüp, siyah toprak, koca bir ayna var. Tam bu masa kadar bir ayna, çift taraflı, o toprağın içine sokulmuş.



Seretonin I sergisindeki (Feshane, İstanbul) Toprak ile 7 Tasarım işi için taslak, 1989
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

G.Y.: Tan da bir şey yapmıştı *Seretonin*'de, hatırlıyor musun?

T.O.: Tabii.

G.Y.: Saç kurutma makinesinden. Bu nedir?

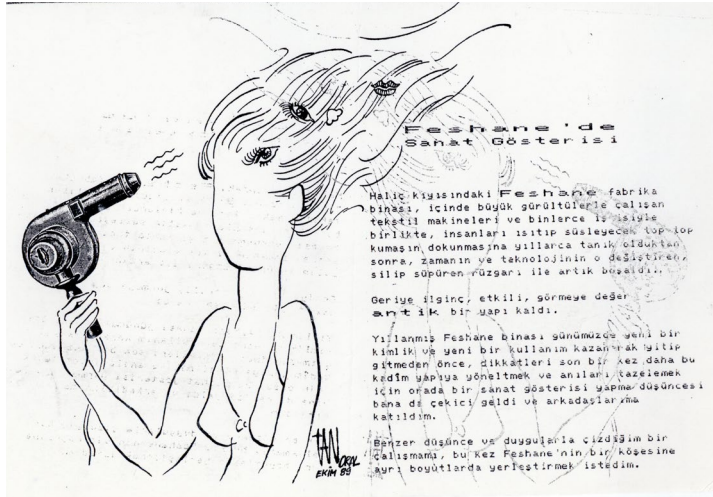
V.K.: Terk edilmiş, paslı makinelerin arasında, siyah yağ dolu bir çukurun içinde işlemeli bembeyaz bir yastık.

G.Y.: Büyük yağlı bir yer vardı. Oraya bir yastık koydum ve bir alana toprak yaydım, kare gibi bir toprak, tam ortasında inorganik, sünger gibi bir şey var ama çok yavaş hareket ediyor, bir motor koydum içine, kablo dışarıya gidiyor, toprağın altından medüz gibi bir şey. Nedense toprağın ortasında öyle bir şey hareket ediyor.

T.O.: Etkileyici bir şey.

G.Y.: Etkilendim ben de.

B.D.: Yedi iş mi oldu oradaki tasarım?



Tan Oral, *Serotonin I* sergisi (Feshane, İstanbul) için taslak, 1989
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

V.K.: Yedi tane. “*This is the way the world ends/ Not with a bang but a whimper.*”²¹

G.Y.: Şimdi Tan’ın dediği gibi bunlar gerçekten hesap-sız kitapsız yapıldı. Ama Tan bir de “etkileyici” diyor. Bu, ben farkında bile değilken etkileme amacıyla bun-ları kurgulamışım gibi de anlaşılabilir. Onun altında olan biteni ne ben biliyorum ne de gören.

B.D.: Ama sen de etkilemek için yola çıkmıyorsun.

G.Y.: Hayır, ama öyle hissediliyor.

V.K.: Bu *Çekmeceler* sergisinin (Galeri MD, İstanbul, 1991) kataloğu.

S.R.: *Mimarlık* dergisine yaptığınız desenler vardı. Biraz önce gösterdiğimizle örtüşüyor. 26 Şubat 1992 tarihli bir yazışmanın devamında bir projeyi tarif ediyorsunuz. Aslında onu sormak istiyorum.

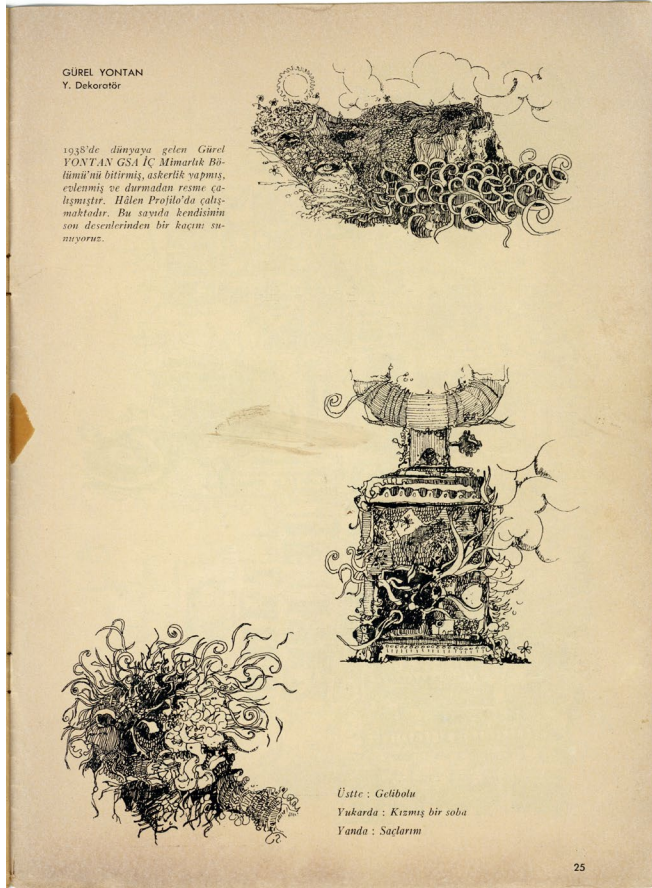
B.D.: Gürel hocam, mektupları Ersen Bey’e [Ersen Gürsel] yazmışsın.

S.R.: Planlar var.

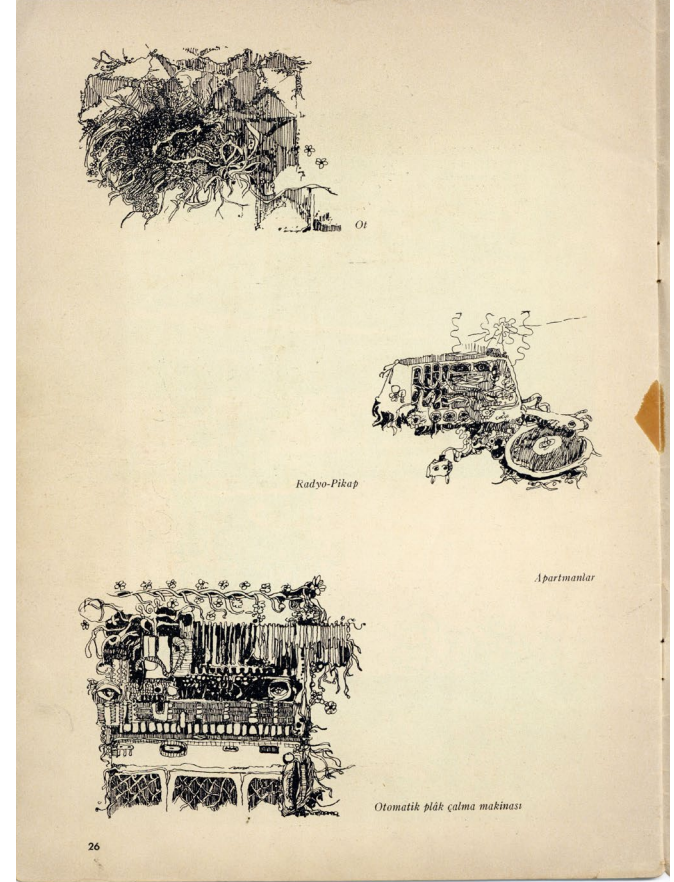
G.Y.: Merdiven onlar, anladım.

B.D.: Ayna yazmışsın.

G.Y.: Bu ne biliyor musun, bir yerde bir mahalleye alt geçit yapıyorlardı. Bir siteye açılıyor bu alt geçit.



Mimarlık dergisi (sayı: 6, Haziran 1965) için desenler
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi



Mimarlık dergisi (sayı: 6, Haziran 1965) için desenler
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Dediler ki, “Bunun içine enteresan bir şey yapmak istiyoruz.” Oraya çok özel bir proje yaptım. Küçük heykeller var, basamaklarda oturuyorlar. Unuttum şimdi ama yaşlı kadın, çocuk, bilmem ne oturuyor. Yukarıdan asılmış olan da anka kuşu. Işıklandırılmış, uçuyor orada. Hepsinin altında da açıklamaları yazılıdır. Tuhaf bir şey.

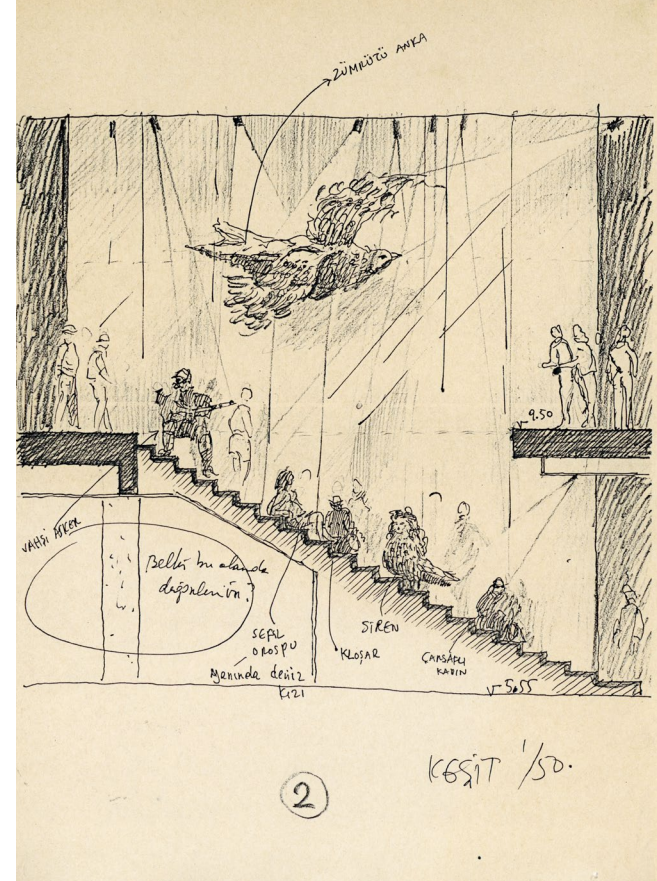
B.D.: Bir hikâyenin içine merdivenle girmiş oluyorlar aslında.

S.R.: Gerçekleşmedi bu, değil mi?

G.Y.: Kâğıt üzerinde kaldı. Öyle o kadar çok şey var ki!

S.R.: Bunlar portfolyonun ekinden çıkmıştı.

G.Y.: Bunlar 1968’de okulu işgal etmişken benim kafam başka bir yerde, işte Komet’inki başka yerde, Haydar’inki [Karabey] başka bir yerde. Hepsi başka başka şeyler anlatacaktır. Bülent Erkmen’le de konuştunuz herhalde.



Alt geçit projesi için taslak (gerçekleşmedi), 1992
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

V.K.: Bülent Bey ile bunun üzerine konuşmadık ama Haydar Bey’e bir soru sordum. Hemen cevap verdi sağ olsun.

G.Y.: Haydar, evet. Ersen’le de konuşulabilir.

T.O.: Çok heyecan verici proje. Doğru bir şeyi hissetmişsiniz. Bu adı geçenler, hep aykırı, “ne yapıyorlar ya” diye baktığımız insanlardı. Israrlı bir şekilde de devam ediyorlardı, keyfî bir gösteri falan da değil. Belki onlar beni de aralarında görüyor ama değilim. Çok imrendiğim bir şeyi yapıyorlardı. Bir şeye giriştikleri zaman hop diye çözüp bırakıyorlardı. Bu benim için bir mucize gibiydi. Tabii akademide böyle bir grubun bir dönem ısrarla bir şeyler yapmış olması önemli. Siz böyle topladığınız anda ciddi bir şey çıkıyor ortaya.

S.R.: Sizin de söylediğiniz gibi akademinin yetiştirmek istediği sanatçı tipine aykırı, alternatif çabalara dair çok şey bilmiyoruz. Bu söyleşi, o bağlamda da güzel bir şey ortaya çıkaracak.

V.K.: O zaman 1993’e bir son diyelim. 1992’deki *Seretonin II* bir dönemin sonu gibi. Ondan sonra kavramsal sanat vs. çok daha oturaklı, malzemesi belli, daha akademik ve kurumsal bir yola giriyor.

T.O.: Daha sonra da bunlar gibi hiçbir örnek yok.

V.K.: Bu hiç yazılmadı. Hikâyelendirilmedi.

S.R.: Şimdi Gürel Bey’den dinliyoruz ama referans alınacak, bunu yazıya döken kaynak yok.

B.D.: Çok kıymetli o yüzden.

S.R.: Tanıklardan gelen bilgilerle oluşturulması lazım.

B.D.: Aslında ne kadar geç kalınmış bir tarif.

T.O.: Şanssızlık nerede biliyor musunuz? Bu olaylardan hemen sonra Türkiye sokaklarında siyaset her şeyin önüne geçiyor. 1970’lerin sonunda sokak siyaseti çok değerli yıllarımızı yok etti. Çünkü orada siyasi bir umutla bir yere gidilecekti, gidilemedi.



G.Y.: O toplumsal dönüşüm, aynı zamanda sanat ve tasarım kavramlarının da birbirinden ayrışmaya başladığı bir süreç. Zaten her şeyde ekonomik veya siyasi bir dönüşüm var. Özal’ın liberal ekonomisiyle beraber bütün zihin, sistem, her şey bambaşka yerlere gitti. Bülent Erkmén reklam şirketi açtı. Düşün yaratıcı zekâyı.

V.K.: Evet, tabii ki.

G.Y.: O süreç gerçekten çok ciddi bir zihinsel dönüşüm; zihinlerimiz allak bullak oldu ve o şaşkınlık içerisinde benim gibi adamlar, ne yapacaklarını ne edeceklerini bilmeyenler oldu, sol veya sağ neyse.

T.O.: Bu çalışmalardan sonra bunların üzerinde bir yorum mutlaka yapılacaktır. Zannediyorum bir hayal içindeyken Özal’ın zamanında birden bire ayaklar yere bastı.

G.Y.: Evet, bu da güzel.

T.O.: Hepsi güzel ama başka bir dünyanın olduğunu

nihayet görmeye başladık. Yani bunlar bugün söylendiği zaman boş laflar gibi gelebilir ama böyle bir çalışmanın arkasından kendisini gösterecektir.

G.Y.: Ben bile bunca saat konuşmuşum. Neler okumuşum. anlatmışım, neler geçmiş başımızdan, tekrar baktım. Çevirdikçe altından başka şey çıkıyor. *Seretonin* bayağı köşe taşı gibidir, çok ciddi bir şeydir. Biz dalgamızı geçtik ama.

V.K.: Çok!

S.R.: Ama kaldı değil mi orada?

V.K.: Kaldı, yani ondan sonra işte Feshane’nin restorasyonu, çabalarım, o serginin ardından geldi.

S.R.: Ama zaten o müze meselesi.

V.K.: Tabii.

S.R.: Yani Feshane olmadı ama başka bir yerde de öyle bir müze açılmadı.





İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi (Feshane, İstanbul), restorasyon öncesi, iç mekân, 1992
Salt Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi

V.K.: Oradaki hatalar beni Salt’a kadar götürdü, oradan çok ders çıktı.²²

1. Bkz. “[Sadı Öziş ve Kare Metal 1953-1966](#)” Salt, Google Arts& Culture.
2. 1971 yılında “özel yüksek okulların devletleştirilmesi ve akademiyle bağlanmasını öngören” yasa tasarısı sonucunda, önceki adı Özel Tatbiki Güzel Sanatlar Fakültesi olan kurum, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesine alınarak UESYO (Uygulamalı Endüstriyel Sanatları Yüksek Okulu) adıyla faaliyetini sürdürür. 1972’de İç Mimarlık ve Endüstriyel Tasarım Bölümü eğitime başlar. 1979’da Endüstri Tasarımı Bölümü ve ETAYE (Endüstri Tasarımı Araştırma ve Yayın Enstitüsü) kurulur. İDGSA’nın yeniden yapılanma aşamasında İç Mimarlık ve Endüstriyel Tasarım bölümleri ayrılır. 1981’de çıkarılan Yükseköğretim

Kanunu uyarınca akademi Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüşür ve bu programlar Mimarlık Fakültesi’ne bağlanarak dört yıllık öğretime geçer. Bölümün adı 2020 yılında Endüstriyel Tasarım olarak değişir.

3. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü 1969’da Heykel Bölümü bünyesinde kuruldu. Ertesi yıl akademinin tüm bölümlerini kapsayacak şekilde genişletildi. 1982’de kurumun üniversiteye dönüşmesi sürecinde kapatıldı.

4. “Üniversiteden ‘Ayrılanlar’ ve ‘Ayrılanlar;” *Cumhuriyet*, 05.10.1985, s. 8. “Prof. Dr. Sadun Ersin, Prof. Dr. Neşet Günal, Doç. Dr. Haydar Karabey, Doç. Dr. Kezban Tamer, Doç. Dr. Fethi Kayaalp, Öğ. Gör. Mehmet Bayhan, Öğ. Gör. Ünal Cimit, Öğ. Gör. Gürel Yontan, Öğ. Gör. Turgay Betil, Öğ. Gör. Oğuz Şirvanlı, Öğ. Gör. Atilla Özkırmı, Ar. Gör. Birhat Mavitan, Ar. Gör. Hayri Koral, Ar. Gör. Erdal Özyurt, Ar. Gör. Fehmi Erdoğan, Ar. Gör. Nuran Özal.” Sadun Ersin ve Neşet Günal 1983 yılında emekliye ayrıldı.

5. Sadun Ersin, 1978-1982’de Endüstri Sanatları Fakültesi Dekanı. 1983’te kendi isteğiyle emekli oldu.

6. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi’nin girişinde bulunan Dost Kitabevi’nin alt katındaki kullanılmayan salon, 1982’de “Dost Sanat Ortamı” adıyla bir etkinlik mekânına dönüştürüldü. “Sanat Ortamı” tanıtımı Yılmaz Aysan’a aittir. Aysan, 1980 öncesi “Çağdaş Sahne”de çeşitli etkinlikler organize eden bir grubun içindedir. Sıkıyönetimle birlikte Ankara kültür hayatında ciddi bir boşluk oluşur. Aysan sadece bir sergi salonundansa çeşitli sanatsal etkinliklerin gerçekleştirilebileceği sosyal bir kültür merkezi tasarlar. Yetkileri ve finansmanı kısıtlanan Mimarlar Odası’nın giriş katındaki toplantı salonu Dost Kitabevi’ne kiralanır. O dönemde Aysan kendi atölyesinde tasarım ve serigrafik baskı işleri yapmaktadır. Dost’un kurucusu Erdal Akalın toplantı salonunu kitabevine destek sağlayacak bir merkeze dönüştürmek ister. Aysan’ın anlatımıyla süreç şöyle gelişmiştir: “Ya ben talip oldum ya da sanata yakınlığımdan dolayı Mimarlar Odası beni önerdi. Masraflar Erdal’dan, işgücü ve organizasyon benden olacaktı. Eğer gerçekleşirse kazancı da bir şekilde bölüşecektik herhalde, hatırlamıyorum. Daha Galeri Nev ve Siyah Beyaz ortada yok. Ankara’da ilk güncel sanat sergileri burada gerçekleşti sanırım. Daha çok İstanbullu sanatçılara odaklandığı için Ankara sanat camiasını biraz tedirgin etmişti başlarda, sanki onların piyasasını çalıyormuş gibi algılanmıştı.” Aysan’ın yöneticiliği boyunca Metin Karayağız, Mustafa Kayağdı, Alaettin

Aksoy, Şükrü Aysan, Fethi Kayaalp’in katıldığı bir özgün baskı sergisi, Cengiz Kabaoğlu, Suha Özkan, Zekai Ormancı, İsmail Ateş, Gürel Yontan’ın kişisel sergileri ve “Betiksanat Sanatçı Kitapları”, “Bugünün Avrupa Fotoğrafı” projeleri gerçekleştirilir. Bunların dışında imza günleri, Yeni Türkü’nün de içinde bulunduğu müzik gruplarının izinsiz dinletileri ve Dost Sanat Panayırı tekrarlanan projeler arasındadır. Yılmaz Aysan 1983 sonunda Dost Sanat Ortamı’ndan ayrılır. Yılmaz Aysan-Vasif Kortun Yazışması, 27 Eylül 2022.

7. Tasarım firması Koleksiyon’un kurucusu. Gürel Yontan kendisine kumaş desenlerini göstermiş, ancak bunlar üretime geçmemiştir.
8. Bu söyleşi Komet’in vefatından önce gerçekleştirildi.
9. Komet’in sekseninci yaşını kutlayan sergisi 2021’de Dirimart Dolapdere’de gerçekleştirildi.
10. 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinin kataloğu, 1985.
11. Serginin adı, “Serotonin” olarak doğru yazılışıyla değil, sanatçıların kullandığı bu şekilde Türkiye güncel sanat tarihine geçmiştir.
12. *İstanbul Su Günleri - Düünden Bugüne Su*, Gazanfer Ağa Külliyesi, 14-30 Eylül 1990.
13. “Yontan: Resim Yapanlar Endüstriyel Üretimdeki Yerlerini Almalılar”, *Cumhuriyet*, 22.10.1981.
14. Salt’ın 2013’te düzenlediği “*Duvar resminden korkuyorlar*” sergisi 1976 tarihli 13. Uluslararası Antalya Film ve Sanat Festivali ile 1980 tarihli Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği arasındaki döneme odaklandı. Serginin araştırma sürecinde derlenen arşivine [buradan erişilebilir](#).
15. 1926 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü olarak kurulan kurum 1982 yılında Gazi Üniversitesi’ne dönüştürülür.
16. Milli Eğitim Bakanlığı’nın “el sanatları için yaratıcı elemanlar yetiştirmek” amacı doğrultusunda 1957’de Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu adıyla açılan kurum, 1971’de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu adıyla anılmaya başlar, 1982’de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne dönüştürülür. Almanya’nın sanat, zanaat, tasarım ve mimarlığı bir araya getiren Bauhaus okulunun ilkelerinin benimsendiği kurum, temel sanat eğitimini tüm bölümleri için zorunlu kılar. Bkz. Mustafa Aslier, “Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Eğitim

İlkelerinin ve Çalışma Yöntemlerinin Uygulanmasında Alman Bauhaus ve Werkkunstschule Adlı Okulların Etkinlikleri”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, der. Ali Artun ve Esra Çavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 307.

17. Bkz. Cengiz Çekil, “1960’lı Yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü”, *İsmail Saray*, ed. Duygu Demir ve Sezin Romi, İstanbul: Salt, 2018, s. 15-17.
18. “Akademi Kanunu çalışmaları Prof. [Hüseyin] Gezer’in çabalarıyla sonuçlandırıldı. 1172 sayılı yasa ile akademi, kuruluşundan 86 yıl sonra ‘Devlet Güzel Sanatlar Akademileri’ adı altında yeni bir statüye getirildi ve bilimsel özerklik kazandı. Kurum bundan sonraki etkinliklerini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adı altında sürdürdü.” Bkz. *Mimar Sinan Üniversitesi 1997*, İstanbul: Güzel Sanatlar Vakfı Yayını, 1997, s. 10.
19. Sanatçının söyleşi içinde Carroll’a ilk atfı için bkz. s. 29.
20. “Olağandışı erotizm, Sade’in zürriyeti, devrimci eşcinseller.”
21. “İşte böyle kopar kıyamet / Gumbürtüyle değil iniltiyle”, “Oyuk Adamlar” (*The Hollow Men*), T.S. Eliot, çev. Suphi Aytimur.
22. Feshane’nin yeniden işlevlendirilmesi ve müze çalışmaları hakkında bilgi için bkz. Vasif Kortun, “1990’lar Üzerine Yeniden Düşünüş”, *20*, İstanbul: Salt, s. 11-46.



“Böyledir Dünyanın Bitişi /
Bir Hıçkırıkladır, Vuruşla Değil”¹

Türkiye'nin yakın görsel ve siyasi tarihinde, 1 Mayıs 1977 mitingi için hazırladığı afişlerle yer edinen Gürel Yontan, yalnızca meydanlarda, direniş mekânlarında değil, sanat tarihi içinde de sessiz, kinayeli ve dirençli bir varoluşa sahip.² Döneminin ilerisindeki cesur işleri dolayısıyla kendisine yakıştırılmış *öncü* ve *kavramsalcı* unvanlarına alabildiğine kayıtsız. Yaklaşık otuz yıla yayılan, çeşitli mecra ve temalar çevresinde gelişen sanat pratiğinin tarihsel, sosyal ya da felsefi bağlam içinde tartışılmasına kayıtsızlığının yanı sıra sanat izleyicisine atfettiği devingen ve katılımcı rol aracılığıyla da sanatıyla arasına çelişkili bir mesafe koyar. Bir yandan Türkiye güncel sanat tarihi için mihenk taşı olmuş grup sergilerinde kurduğu birliktelikler aracılığıyla Yontan'ı bir sanat tarihsel döneme yerleştirmek olası. Ancak diğer yandan işlerinin alımlamasına sırt çevirmesiyle bir o kadar uğraştırıcı.

Yontan, 1959-1963 yıllarında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) İç Mimarlık Bölümü'nde aralarında Utarit İzgi, Nurullah Berk, Muammer Onat, Sabri Berkel'in bulunduğu hocaların döneminde öğrencilik yapıyor. Ulusal, resmî ve akademik sanat pratiklerinin temsilcileriyle çetrefil ilişkileri, 1960'larda öğrenci, sonraki on yılda ise eğitimci olarak akademide bulunmuş kavramsalcı kuşağın geleneksel sanatla arasına koyduğu kaydadeğer me-safeye katılımı ya da net bir görsel karşılığı olmayan bir özgürlük gayesinin peşinden gitmesi rastlantısal değil. Yontan, akademideki dönem arkadaşları Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık ve Komet ile birlikte özellikle 1960-1968 dönemindeki örgütlü siyasi pratiklere karşı bir inançsızlık besler.

Ancak Yontan, aynı zamanda Orhan Taylan, Cihat Aral ve İsa Çelik'in de aralarında olduğu isimlerle beraber Görsel Sanatçılar Derneği'ne (GSD) üyedir.



1. Mayıs Sergisi'nden görünüm, Spor ve Sergi Sarayı (Harbiye, İstanbul), 1977
Salt Araştırma, Ahmet Öktem Arşivi



Görsel Sanatçılar Derneği 1 Mayıs kortejinde, Taksim Meydanı, 1978
Salt Araştırma, Ahmet Öktem Arşivi

Düşünce ve ifade özgürlüğünün kısıtlandığı bir dönemde, 1975'te, DGSA, Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretim üyeleri ile bağımsız sanatçıların kurduğu dernek, 12 Eylül 1980 askerî darbesinden sonra kapatıldı. GSD'nin 1970'lerin sonuna doğru düzenlediği, Gürel Yontan'ın da katıldığı sergiler *Devlet Resim ve Heykel Sergileri* ile kısıtlanmış bir döneme alternatif getirerek devletin resmî ideolojisinin ve kayıtsızlığının karşısında konumlanan bir sergi pratiği sağlar.³ 1976-1978 yıllarında Orhan Taylan'ın başkanlığında yeni bir dinamizm kazanan GSD, akademi dışından genç sanatçıların da katılımının etkisiyle hedeflerini daha yüksek sesle vurgular hâle gelir. Derneğin kuruluşunda ve siyasal bir söylem yaratabilmesinde etkili olmuş sanatçı Yusuf Taktak, 27 Mart 1979 günü Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen açık oturumda GSD'nin kapsamını şöyle açıklar:

“Demokratik bir meslek örgütlenmesi bilincine ulaşmaya başlayan, sanatın yığınsallaşması, ülkenin sanat ve kültür ortamının demokratikleştirilmesi yolunda sorumluluk duyan sanatçı. Bu ilkelerle,

çağdaş ilerici, insancıl ve yığınlarla kucaklaşan bir sanatın savaşımı içindeki sanatçıyı Görsel Sanatçılar Derneği temsil ediyor.”⁴

1976’dan 1980’e Mayıs aylarında Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) yararına toplu sergiler düzenleyen GSD paralel etkinlikleriyle de sanatçıların sosyal ve ekonomik güvenceleri, sanatın özerkliği, devlet bütçesindeki sanat desteği gibi kültür sanat meselelerini tartışmak ve sanatçıların politik bir amaç etrafında yapılandırılabilmesi için sivil alan açmıştır.⁵ Bağımsız bir düzlemde demokratik haklar konusunu gündeme getiren GSD, sanatçı haklarını koruma ve görsel sanatların örgütlenmesine alan sağlama sorumluluklarını üstlenir. 1970’lerde üreten birçok sanatçının pratiği işçi hakları, grev ve 1 Mayıs gibi konuları içerir.⁶ Aralarında Gürel Yontan’ın da bulunduğu GSD üyesi kalabalık bir sanatçı grubu, 1976’da Devlet Güvenlik Mahkemeleri’ne direndikleri gerekçesiyle işten çıkartılan işçilere destek için bir sergi düzenler, bağışlanan yapıtlardan elde edilen gelir DİSK Dayanışma Fonu’na aktarılır.⁷ GSD, 1 Mayıs 1977’de AKM önüne

asılan devasa işçi pankartından da sorumludur.⁸ Mayıs sergilerine katıldığı dönemde bile sol harekete olan mesafesinden bahseder Yontan. Fiziksel yükü de epeyce ağır olan bu dönemi kendi konumunu da sorgulayan bir yerden sürdürür. O dönemki üretimine bugünden baktığında da konumundaki karsızlığının altını çizer: “Varoluşçu muyum, solcu muyum, Marksist miyim? Muğlak.”⁹

Akademiyle arasında zihinsel bir mesafe olan, ancak yine de kurumsal anlatıların tamamıyla dışında konumlanmayan Yontan, birlikte anıldığı kavramsal kuşak ile sanat pratiklerinde zihinsel, sistematik bir yöntemde buluşmadığını, el yordamıyla ilerlediğini, güdüsel bir üretimi olduğunu söylüyor.¹⁰ Yontan, akademideki yaygın anlatıları iki ana damarla açıklıyor. Biri matematik formüllerine dayalı, köşeleri belirgin, mekanik bir sistemi takip eden, işlevsel nesnelere üreten, bir sistemin parçası olarak var olabilen bir sanat pratiği. Bunun karşısında da Joseph Beuys’u, Sarkis’i, Komet’i anarak daha açık, cüretkâr ve hayalperest bir yol tarif ediyor. Aynı dönemi paylaştığı öncü sanatçılarla buluştuğu ortak bir görsel

dilden söz etmek zor olsa da, biçimin ötesinde dünsel paylaşımlarının olduğu açık. Sarkis gibi açıkça belleğin sınırları, tarihi ve yanılısamalarıyla uğraşan çağdaşlarının yanında kendini farklı bir konuma yakıştırıyor: “Belki de bende şuursuz bir vaziyet var; o estetik, belleğin, çamurun içinde duruyor.”¹¹

Yaklaşık otuz sene sürmüş aktif sanat pratiği boyunca tekrarlanan temaların ve malzemelerin rastlantısallığında ve bilinçle örülmüş bir kavramsal çizgisinin olmadığına ısrarcı olsa da Yontan’ın dönemin sosyal ve politik deneyimlerine örtük ve kışkırtıcı cevaplar verdiği şüphe yok. Onun sanatındaki bu örüntü, katıldığı toplu sergilerdeki konumuyla belirginleşir. 1970’ler ve 1980’lerde sık aralıklarla düzenlenen *Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* gibi toplu sergilerin çağrılarında herhangi bir mecra sınırlaması olmamasına rağmen ortak bir kavramsallaşma yöneliminden bahsedilebilir.

Kavramsal teriminin Türkiye sanat tarih yazımında değişken ve rastlantısal kabul edilebilecek bir kullanımı vardır. Hem metin odaklı, buluntu obje

ve alternatif malzeme arayışındaki pratikleri, hem seyirci etkileşimini önceleyen işleri hem de mekân sınırlarını genişleten yerleştirmeleri kapsar. Sanat nesnesini önemsizleştiren, sanatın piyasa ilişkilerinden kurtulmaya çalışan, izleyiciyi etkin ve katılımcı kılmayı amaçlayan, fikir ve kavram temelli bir sanat tahayyül eder. Özellikle Türkiye bağlamında, kavramsal sanatın tek bir grup, kurum ya da pratik üzerine temellendiğini görmeyiz.

Yontan’ın sanat üretiminin başlarında kullandığı malzeme, yani endüstriyel hazır nesnelere doğal unsurları yan yana getirme tavrı sergi alanlarını paylaştığı Cengiz Çekil ve Füsun Onur gibi sanatçıların malzemenin olanaklarını sınavan yorumlarıyla bilinçli bir diyalog içindedir. İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki *Yeni Eğilimler* sergileri (1977-1987), Yontan’ın pratiğini de belirleyen, malzemeye yeni, hibrit yaklaşımın yanı sıra bir başka yönelimi daha, akademinin mecra ve konulara koyduğu sınırın ötesinde mekânsal genişleme çabasını da ortaya koyar. *Yeni Eğilimler*, geleneksel resim ve heykel dışındaki ifade biçimlerine alan açmasıyla dönemin sanat

pratikleri ve Türkiye güncel sanatı için belirleyici bir konumdadır. Çokça resim içermesine rağmen, tuvalin baskın konumunu yineleyen akademik sanatın gelenekçiliğinin karşısında durur. *Yeni Eğilimler*'de ve sonrasında yine Yontan'ın katıldığı *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* ve *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*'nde, geleneksel mecraların ve tanımlı kategorilerin Türkiye güncel sanatı bağlamında aşınmaya başladığını görürüz.



"Merhaba", 2. Yeni Eğilimler sergisinden görünüm, Fındıklı Parkı (İstanbul), 1979
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Yontan, 1979'da düzenlenen 2. *Yeni Eğilimler* sergisi için, askerî darbe öncesi sokaktaki gerilimin tırmandığı, sağ-sol çatışmasının yükseldiği, üniversitelerin siyasi müzakere alanına dönüştüğü bir dönemde, bu polarizasyonu daha görünür hâle getirmek ve aynı zamanda iyimser bir tavırla kırmak için "*Merhaba*" işini yapar. Fındıklı Parkı'nda, birden fazla patikadan ulaşılabilen bir kesişim noktasına ahşap panelleri üst üste yığarak derme çatma bir kulübe inşa eder. Yolu geçenleri davet eder bir üslupta, patikaları "içeride rastladığın insana merhaba de", "içeride rastladığının elini sık", ve "içeride rastladığına gülümse" yazılı pankartlarla donatır, kulübenin kendiliğinden bir sosyalleşme alanına dönüşmesini teşvik eder. Siyasi belirsizlik ve şiddet ortamının ortasında yaşanan kaygı ve korkuların yalın, dolaysız bir kaydıdır bu. Aynı sergide yer alan Mehmet Gülerüz ile Ayşe Erkmen'in mekânsal yerleştirmeleri dönemin geleneksel mecralara yönelik yaklaşımını görünür kılar.¹² "*Merhaba*" da Yontan'ın birçok işiyle benzer bir kaderi yaşar. Bir kış günü ısınma malzemesi gereksinimi karşılamak için yakılır. İşlerin zamansal ve mekânsal olarak bu denli hayatın içine karışması,

birliktelik alanı sunması, eskimesi, yok olması bu dönemin kavramsal yaklaşımına özgü ve Türkiye sanat çevresinde daha önce karşılaşılmamış bir vasıftır.

“*Merhaba*”nın sosyal ve katılımcı yönünü paylaşan bir başka iş de Yontan’ın 1981 yılında 3. *Yeni Eğilimler* sergisi için hazırladığı *Pencere*. Sanatçı, akademinin boğaza bakan rıhtımına çerçevesi briketlerden örülmüş bir pencere yerleştirir. Türkiye resim sanatının



Pencere, 3. *Yeni Eğilimler* sergisinden görünüm, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi rıhtımı, 1981
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

yaygın geleneklerinden biri olan manzara duyarlılığını da yansıtan bu seyirlik aralık, devinimi olan bir boğaz manzarası resmeder. Kısa süre içinde kendiliğinden sosyal bir mekâna dönüşen yerleştirme, önüne tabure çekilip çay içilen, sanatçının bakışını yeniden var eden bir manzara resmine evrilir. Yontan, bu yerleştirme için Steinbeck’in patikada yürürken bir boşluğun ortasında iki çatlağın olduğu bir kapıyla karşılaşan ve her sabah o çatlaklardan bakmaya giden bir adamın hikâyesinden ilham aldığını söylüyor. *Pencere*, sergi kapandıktan sonra da rıhtımdaki varlığını sürdürür. Akademi yönetimi, serginin bitmesine rağmen *Pencere*’nin kaldırılmamasına itiraz eder. Ancak müdahalelerine fırsat kalmadan lodosun gücüyle şiddetlenen bir dalga, Yontan’ın dizdiği briketleri devirerek işi yok eder.

1983’teki 4. *Yeni Eğilimler* sergisine yine işlerinde sıklıkla gördüğümüz ayna nesnesini kullandığı ve altın madalya ödülüne layık görüldüğü *Adsız* işiyle katılır Yontan. Bir hazır nesne olan yatağın eski ahşap başlığı beyaz bir bez fona dayanmış; üzerine dağılmış beyaz ipek bir çarşaf, onun üstünde insan vücudu

biçiminde parçalanmış bir ayna serili. Yatağın diğer tarafındaki çarşaf ve yastık da yine bir insan bedeni silüeti izlenimi verecek şekilde buruşturulmuş. Bedenlerin ayna yoluyla işaret edilmesi ve gizlenmesi, izleyiciye de kendi konumunu hatırlatan, sanat işiyle ilişkisini derinleştiren yansıtıcı bir unsurdur. Birincilik ödülünün bir bağlama yerleştirilmemiş olmasından hissettiği tatminsizlik, Yontan’ı işlerinin yanına ziyaretçilerin yorumlarını ve düşüncelerini yazabilecekleri defterler koymaya iter.¹³

Yılmaz Aysan’ın Ankara’da 1982 yılında sosyal bir kültür merkezi yaratma hayaliyle faaliyete geçirdiği Dost Sanat Ortamı’nda avangard bir iş üretmesi için davet ettiği Yontan, tüm galeri alanına yayılan, birbiriyle ilişki içinde beş ayrı tasarım yaparak 1985’te Ankara’daki ilk kişisel sergisi *Bildik Aynalarla Tasarımlar*’ı açar.¹⁴ Yontan ziyaretçileri, kalın koyu bir perdeyle karartılmış, tedirginlik uyandıran zifiri bir alanla karşılar. Perdenin ardında, karanlığı ve boşluğu yer yer kıran ve yapay ışıkla aydınlatılmış beş yerleştirme yer alır. Yontan’ın birçok işinde bulunan temalara *Bildik Aynalarla Tasarımlar*’da

da rastlarız. Galeri alanının köşesine yerleştirilmiş bir tabut ve içinden sarkan kefen, Yontan’ın sanat pratiğinde sıklıkla gördüğümüz yaşamsallık dürtüsü ve ölümlü uğraşır. Yontan, Dost Sanat Ortamı’nı tüm parçaları birbiriyle ilintili, malzeme ve temaları iletişim içinde olan yegâne bir yerleştirme olarak kurgular.

Galeriye hâkim karanlığı daha da rahatsız edici kılmak için ziyaretçiyi bir labirente sokar, son bölmeye varıldığında tavanda bir ışık yanar ve tüm yüzeylerin aynalarla kaplı olduğu görülür. Ucu, yine kişinin kendisinden başka bir yere çıkmayan bu labirente ziyaretçi yakından görünüşüyle baş başa kalır. Bu tür bir karşılaşma, bir diğer işte, uzun tahta basamakları tırmandıktan sonra eğilip baktığı boşlukta aynadaki yansımalarıyla karşılaşan kişi için yinelenmiş olur. Aynanın yarattığı yanılsamayla iyice derinleşen bu boşlukta kişinin en dipte bulduğu şey yine kendisidir. Bu nüktedan yerleştirmenin hemen devamında izleyici benzer bir örüntüyü takip eder ve yine Yontan’ın kurgusu içinde kendi görüntüsüyle karşılaşır. Bir yıl sonra *4. Yeni Eğilimler* sergisinde birincilik



Bildik Aynalarla Tasarımlar sergisinden görünüm, Dost Sanat Ortamı, Ankara, 1983

Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

ödülünü alan *Adsız işi* de ilk kez *Bildik Aynalarla Tasarımlar* kapsamında sergilenir. Arşiv belgelerinde Yontan’ı yatağın üstündeki aynayı, insan formu vermek için kırmaya çalışırken görüyoruz. Çekicinin sert darbelerinden ve kırılan ayna parçalarından kendini korumaya çalışan Yontan, “Sonunda parçalanıyor. İyi oldu” notunu düşmüş görsellerin yanına. Parçalarına ayırdığı yalnızca ayna değil; konforlu, tanıdık, sıhhi bir izleme deneyimini de bozguna uğrattırıyor. Serginin ziyaretçi görüş defterinde, işleri deneyimleyenlerin sanatçıyı alaycılıkla itham ettiğini, şaşkınlık ve korku yaşadığını, karanlığı yıldırıcı bulduğunu okuyoruz. “Aynalar hep görülebilmek içindir, bu sefer öyle değildi” yazan ziyaretçi notu, Yontan’ın kolayca teslim olmayan, izleme deneyimini güçleştiren tarafına vurgu yapıyor. Yontan geleneksel mecralara yalnızca kullandığı kırılğan ve gündelik malzemelerle değil, dolaylı yoldan üstünü örterek, kapatarak da müdahale ediyor. Galerideki son işte Yontan, geleneksel heykel işleri ile özdeşleştirdiğimiz kaideyi sıradan beyaz bir kumaşla örtmüş, üzerine yerleştirdiği ayna kişinin kendisini görebilmek için zıplaması gereken bir açıyla konumlanmış, göz hizasından çekip



Gürel Yontan *Bildik Aynalarla Tasarımlar* sergisinde, Dost Sanat Ortamı, Ankara, 1983
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

alınmış. Ziyaretçinin işe de kendisine de ulaşılabilirliği güçleştirilmiş, mesafelendirilmiş. Bu mesafe, kaidenin çevresine örülmüş bir tahta parmaklıkla da rastlantısallıktan iyice kurtarılmış.

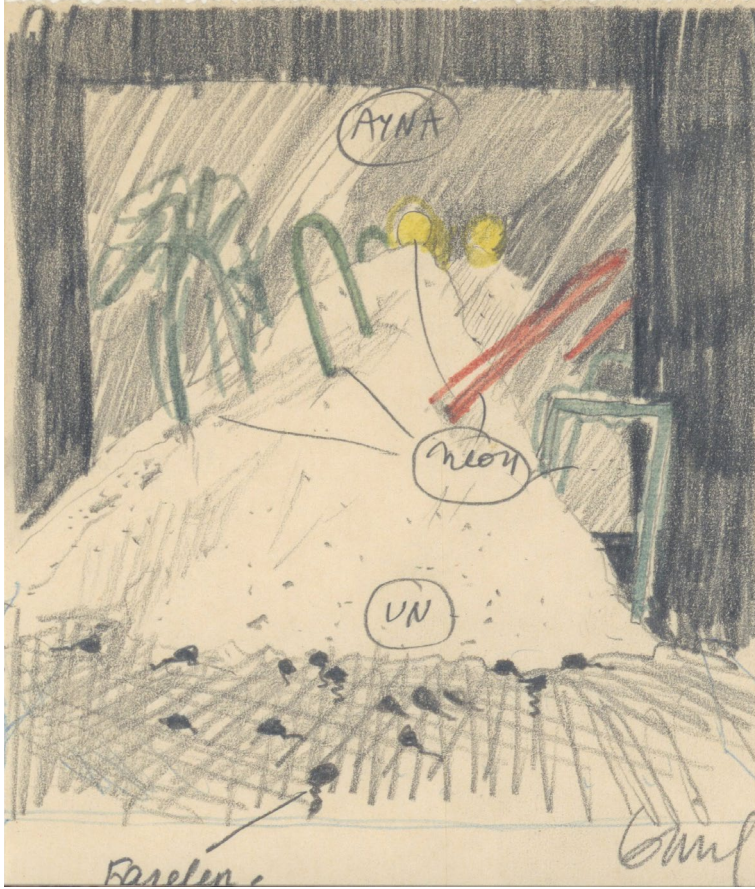
Yontan, aynanın kişiye ve dolaylı olarak sanatçıya kendisini gösterebilme özelliği ile “*Merhaba*” ve *Pencere* işlerinin izleyicileri bir araya getirme niyetini 1985 tarihli *İletişim*’de yineliyor. Büyükçe bir masanın ortasında iki taraflı bir ayna ve önlerine yerleştirilmiş iki ampul aracılığıyla bir yüzleşme alanı açıyor. Masanın iki ucuna karşılıklı oturuluyor, ancak kişinin kendisini görebilmesi, karşı taraftakinin ışığın düğmesine basmasına bağlı. Karşıdaki kendi yansımalarını karartmak için düğmeye bastığı zaman kişi kendisini görebiliyor. Işık, karşıdakine kendisini gösterebilmek için kullanılıyor. İşin taslak çiziminin köşesine küçük bir not ilâştirmiş Yontan: “O seni nereden bilsin!” İş, toplumsal çatışmanın, gerilimin, baskının ve sansürün tırmandığı bir dönemde, ifade edebilme ve anlaşılma umudu azalmış, kendisiyle de toplumla da mesafesi derinleşmiş bir öznenin güvensizliğini, yalnızlığını hatırlatır.

“*Merhaba*”, *Pencere* ve *İletişim* gibi birliktelik vurgusu güçlü işlerin yalnızca toplumsal düzeyde bir yalnızlık duygusunu yansıtmadığını, aynı zamanda Yontan’ın sanat dünyasındaki anlaşılabilirliğini, yeniliğini, öncülüğünü de ehlileştirdiğini söyleyebiliriz. Sunduğu her ilişkilenebilirlik metodu, izleyiciye sanat pratiğine o günün gerçekliğinden bir daha bakabilme, parçası olduğu sanatsal ortaklıklara dair bir aidiyet hissedebilme olanağı sağlıyordu.

Yontan, ayna ve toprak motiflerine 1988’de Hareket Köşkü’nde düzenlenen *Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi* için yaptığı *Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa* adlı işinde de yer verir.¹⁵ İşin esas kahramanı, sanatçının marangoz olan babasından kalma büyük, parmaklıkları bir ahşap koltuk. Yontan, kırmızı toprağın içine gömdüğü bu koltuğun sırt kısmına büyükçe bir ayna yerleştirir. Yerleştirmenin bulunduğu oda Yontan’ın işine ayrılmış. Bu durumu kullanan sanatçı, ziyaretçisinin deneyimini yönlendirir. Mekânın farklı noktalarına yerleştirilmiş işaretler, ziyaretçiyi *Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa*’nın bulunduğu bölmeye götürür. Yontan’ın

kadife kumaşlarla kararttığı odanın zeminindeki beyaz çizgiler koltuğa varır. Sırt kısmına kadar kırmızı toprağa gömülü koltuğun ucundaki ufak çıkıntıya basılmasıyla neon tüp yanar ve soluk yeşil ışığın aydınlattığı aynada kişi kendisiyle karşılaşır. Aynanın üzerinde Lewis Carroll’un *Aynanın İçinden* kitabından mülhem “Ya seni rüyasında görmekten vazgeçerse” yazılı. Bu âni biricik, gizemli ve şaşırtıcı bir karşılaşmaya dönüştürmek için, izleyicinin tüm duyularını saran bir tecrübe hazırlıyor Yontan. *Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa*’dan bahsederken, izleyicinin faillğine müdahalesiz bir alan yarattığını hatırlatıyor: “Nedir diye sormayın, sen ne hissediyorsan o. Bu şaşkınlık hâli, anlaşılabilir dünya beni mutlu ediyor.”¹⁶

1987’de 5. *Yeni Eğilimler* sergisi için hazırladığı işinde, iç mekâna ait ve işlevlerinden koparılmış gibi görünen malzemelerin yerini şaşırtma ve gizem yaratma gücü yüksek malzemelerin aldığını görüyoruz. Aynayla kaplanmış bir zeminde yatay duran bir kutunun içerisine yaklaşık 100 kilo un yığıyor Yontan. Bu undan tepelerin içine farklı renk ve geometrik



6. Yeni Eğilimler sergisinden Adsız işi için taslak, 1987
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

şekillerde yedi adet neon çubuk yerleştiriyor, yedi tane de sulu boya ile renklendirdiği fare. Bu kutunun yanına eklediği açıklamadan, Yontan'ın başka işlerinde de beliren yedi sayısı takıntısının fareleri kullandığı *Adsız* işinde yeni bir anlam kazandığını anlıyoruz:

“Tahminime göre İstanbul’un yedi tepesinden toplanmış, kıskançlık – merhamet – aşk – utanma – nefret – varoluş – kibir gibi yedi duyguyu simgeleyen, bu yedi renkli küçük fare içine bırakıldıkları un yığınına yiyip bitirdiklerinde çok büyümüş olacaklar ve kemer setlerindeki aynalarda kendilerini görünce, setleri aşır, akademinin rıhtımına koşup denize atlayacaklar. Hayırsız Ada’ya gideceklerini tahmin ettiğim için adada yine tarafımdan yapılmış, gövdeleri kuş, başları kadın Sirenler’in dayanılmaz seslerine doğru yüzecekler. Ve kayalara çıkamayıp boğularak yok olacaklar. Bunlar içinde yaşadıkları mekândaki tüm unu yiyip irileşecek, kutunun üstünden atlayıp Akademi rıhtımından Hayırsız Ada’ya doğru yüzecekler. Hayırsız Ada’da yedi siren vardır, seslerini duyan gidip kayalara çarpar. Bu fareler de öyle kayalara çarpıp ölecek.”¹⁷



6. *Yeni Eğilimler* sergisinden görünüm, Mimar Sinan Üniversitesi, 1987

Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Yontan’ın fablındaki öndeyi ziyaretçilerin beklenmedik müdahalesi ve farelerin başı buyrukluğu ile bölünür. Fareler ya çalınır ya da kaçar. Bunun üzerine sanatçı, bir bina sorumlusuyla anlaşarak farelerin geceleri kafes içinde başka bir yerde muhafaza edilmesini, sabahları da yerleştirmeye geri konmalarını sağlar. Ancak farelerin yok olmasının önüne geçilemediği gibi, tüyleri una bulandıkça üstlerindeki boya da silinir. Elinde kalan fareleri sergi süresince boyamaya devam eder Yontan. Bu meşakkatli işçilik, kurumsallaşmanın olmadığı bir dönemde işin devamlılığı için gösterdiği çaba, Yontan’ın sanatla, işleriyle kurduğu ilişkinin direnci hakkında çok şey söylüyor.

Yalnızca Yontan’ın işlerinde değil, 1970 ve 1980’ler süresince Türkiye sanat çevresinde de sıklıkla karşılık bulmuş yıkıcılık, yok edicilik konuları ve bunun karşısına umutla konan yeniden inşa etme kararlılığı, hem temalarla hem de malzeme motifi aracılığıyla tekrarlanır. Bu müzakere, Yontan’ın 1985’te 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi için Yıldız Teknik Üniversitesi’nin bahçesine yerleştirdiği *Gelip Geçilen*

Bir Kapı işinde kendini gösterir. Yontan, açık alanda tuğladan örülü duvarın içine yerleştirdiği kapının yanına ziyaretçiler için talimatların olduğu bir liste asar:

- 1- Bu kapı ve duvar, dünyada bilinen soyut kavramların tümünü ikiye böler.
- 2- Tasarımı gören her insan kapıdan geçmek için dayanılmaz bir istek duyar.
- 3- Kapıdan geçip duvarın diğer tarafına ulaşan kişi her şeyi yepyeni görür.
- 4- İsterse kendini de yepyeni bulabilir.
- 5- Kapı tek tarafa açılır. Hangi tarafa?

Bu iddialı liste Yontan’ın, ziyaretçilerin fiziksel ve zihinsel katılımlarını işin vazgeçilmez bir parçası olarak gördüğünün güçlü bir işareti. Kapının iki tarafta da kulpu var, geçtiğin yere geri dönmek de mümkün, kapıyı ardından sertçe kapatmak da. Yontan, kapıyı temkinle yavaşça açanların tedirginliğini, açık talimatlara rağmen karşıya geçmekte zorlananların tereddüdünü gözlemlediğini anlatıyor.¹⁸ Kapıdan geçenlerin şüphesi, işe katılmalarına rağmen aldıkları

mesafe, Yontan’ın o dönemde birlikte ürettiği sanatçıların ekolünden ya da sergilerin “yeni” veya “öncü” gibi çoğunlukla terminolojik tutarsızlıklarla dolu isimlerinden de bağımsız, yenilikçiliğini, öncülüğünü gösterir. Türkiye’nin kesintiler ve kopmalarla dolu siyasi ve kültürel tarihine kolektif bir bilinçle bakışları, henüz yeni yeni oluşmaya başlamış sanat piyasasının dışında duran, kalıcılığın yerine geçiciliği kucaklamış ve sosyal bilince sahip sanat pratikleriyle *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisine katılan sanatçılar, 1980’lerin değişken sanat dinamiklerini örnekler. *Gelip Geçilen Bir Kapı*, yol açtığı tereddüt ve tedirginlikle hem *Öncü*’nün hem de 1980’lerdeki Türkiye kavramsal sanatının resmî sanat pratiklerine yönelik antagonizminin ve değişim ısrarının izlerini taşır. Aynı anda içeriye ve dışarıya davet eden bir mimari eleman olarak kapı, Yontan’ın yerleştirmesinde, işin adının aksine geçilip gidilen bir alan olmaktan çıkar. Günlük hayat içerisinde başka bir yere ulaşmanın aracı olan kapı, o düzenin dışına çıktığında sınır ihlallerine izin veren bir rol edinir. Kapı, içeriye ait, mahrem alanları dışarıya çağırırken, çoğulluğa davet eder, bir dönüşüm, devinim hayaline açılır.

Yontan’ın bu katılımcı, iddialı işi serginin bitimine sadece dört gün kala sanatçıdan habersiz bir şekilde yıkılır. *Gelip Geçilen Bir Kapı*’nın taslağını onaylamış ve Yontan’ı sergiye davet etmiş Yıldız Teknik Üniversitesi rektörü, dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in kampüs ziyaretindeki rotasıyla çakışacağı gerekçesiyle işin yıkılmasını buyurur.



Gelip Geçilen Bir Kapı, 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisinden görünüm, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1985
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Kapının, kampüsün arka tarafındaki boş arazide bir moloz yığınının dönüşüğünü, ertesi gün onu telefonla arayan gazeteci arkadaşından öğrenir Yontan. *Öncü*'ye katılmış diğer sanatçılarla birlikte hem resmî yollardan hem de gazete duyuruları aracılığıyla süreci anlama çabası cevapsız kalır.¹⁹

Uzun yıllar yaptığı resimlere, desenlere imza atmayarak sanatçının ayrıcalıklı konumunu ortadan kaldırmak, kendisini olabildiğince sanat yapıtı ve alımlayıcısının arasından çekip almak ister Yontan: “Resim bitince, benim onunla olan ilgim de bitiyordu. Bakacak kişi resme baksın, yapana değil, di-yordum. Yapandan kime ne.”²⁰ 1989'da Feshane'de düzenlenen *Seretonin I* sergisinde, Yontan'ın o güne kadar dolaylı yollarla, bazen sadece bir yansıma olarak girdiği işlerinin yerini izleyici yerine kendi bedenine odaklandığı, daha dolaysız, performatif bir tavır alır. Türkiye'de sanat için bir kırılma noktası teşkil eden *Seretonin I*, Yontan'a da en başına buyruk işlerine cesaret edebildiği bir alan açar. Sanatçı sergi için ana malzemesi toprak olan yedi iş hazırlar.

Toprak zaten sanatçının pratiğini tamamen kuşatmış bir malzeme. Yaşam ve ölüm karşıtlığı, bu sergide de hazır nesnelere kullandığı *Toprak ile 7 Tasarım* yerleştirmesiyle görünür hâle geliyor. Büyük bir ahşap iskeletten aşağıya doğru sarkıtıldığı, içi toprak dolu yedi adet prezervatifin ucundan dökülen toprak zamanla iskeletin dibinde birikiyor. Diğer tarafta, yedi renk neon tüpünü gömdüğü başka bir toprak yığınının iki taraflı koca bir aynayla bölüyor. İşlerindeki aynalar, hem kendi hem de izleyicinin bedeniyle hizalı; sanatçıyı işe ya da aynalara bakanlarla denk, sanatı da bedensel deneyimle ulaşılabilir kılıyor. *Toprak ile 7 Tasarım* için Feshane'nin endüstriyel görüntüsü içinde, paslı makinelerin arasında karşısına çıkan, içi siyah makine yağı dolu, mezar görünümüne bir çukura işlemeli beyaz bir yastık yerleştiriyor. Yanında büyükçe bir toprak yığınının üstünde, motorlu bir mekanizma sayesinde hafif hafif kendi yö-rüngesinde hareket eden şekilsiz bir sünger parçası. Bu işlerin bitişiğine, yine bir kızıl toprak birikintisine yedi ayrı renkten yedi uzun tüy dikeyiyor. *Toprak ile 7 Tasarım*'ın malzeme açısından en sınırlandırılmış ve *Seretonin I* ile en özdeşmiş işlerinden birinde, Yontan

kendi isteğiyle, yakın arkadaşı Mehmet Güler yüz tarafından toprağa gömülüyor. 1990’ların performans temelli mekânsal ve deneysel işlerinin işaretçisi olan *Toprak ile 7 Tasarım*’ın yanında Komet, kendini kapattığı kafesinde *Türkçe Konuşan Sözlük* kitabından sıra sıra kelimeleri ve anlamlarını okuyor. *Seretonin I*’in dönemi için yenilikçi, şaşırtıcı tavrına eşlik eden, açık ve alışılmış anlama kafa tutan bu işte Komet’in sesi Atilla Özdemiroğlu’nun doğaçlama müziğine karışıyor.²¹

Vücudunun neredeyse tamamı toprağın içinde gömülü, çevresindeki gülüşmelerin, yadırgayan, endişeli bakışların altında gözleri kapalı en uzun düşünce rekoru denemesini yapıyor Yontan. Yaşam ve ölümle, kalıcılık ve yıkıcılıkla, ciddiyet ve hicivle, aidiyet ve kaçışla, bu ikiliklerin müzakeresi aracılığıyla hayatla da sanatla da derdini büyük bir inatçılıkla sürdürüyor. Türkiye’deki kavramsal nesille olan bağlarına, en uzun düşünce rekoru denemesi yoluyla, kuşku ve temkinle yaklaşıyor. Sanatı kutsaldan uzaklaştırıp yaşama yaklaştırırken, zamanın devamlılığını da kesintiye uğrattırıyor. *Seretonin I* sadece günün politik



Gürel Yontan *Toprak ile 7 Tasarım* işiyle, *Seretonin I* sergisi (Feshane, İstanbul), 1989
Komet Arşivi

öznelliğini, dönemin yorucu politik gündemini ve kolektif hafızanın taşıyıcılığını değil, Türkiye'nin sanat tarihinde başka bir zamanda görülmesi imkânsız, kurumsallaşma öncesi radikalliği de açığa vuruyor. *Toprak ile 7 Tasarım*'ın yanında Yontan, Kız Kulesi üzerinde rüzgârın şiddetine göre söylediği şarkının makamını değiştiren ve görenlere mutluluk veren pembe bir bulut deneyimleme ihtimali için noter tasdikli, imzalı sertifikalar satıyor. Sanırım Yontan da, projeyi beraber tasarladığı Latife Tekin de lazerle durağan pembe bulutlar yapmanın mümkün olup olmayacağını sorgulamadı. Bu sertifikanın kendisi, tetiklediği düşünce, kalıcılığı, vadettiği hayal yeterliydi.²²

Yıkıcılığın, ölümün karşısına direnci, yaşamı muhafaza etmeyi koyar Yontan. Karikatürcüler Derneği'nin İSKİ'nin finansörlüğünde 1985'te düzenlediği su temalı sergisi için yaptığı iş, yine bu ikiliğin gerilimi üzerine kuruludur. Çuvaldız iğneyle delinmesine rağmen su sızdırmayan 101 torbayı mekânın çeşitli yerlerine dağıtır. Çuvaldızın geçtiği sicimden, ancak yakından bakıldığında görülebilecek ve homeostatis

kavramının tanımının yazıldığı bir etiket sarkar:

“İnsan hayatı ve türlü eylemleri evrende bir adacık durumdadır. Genel olarak ölmekte olan bir dünya içinde, kendi varlığını ayakta tutma çabası içindedir. Bizim canlılar olarak, böyle bir çürüme ve yok olma genel akımına karşı gösterdiğimiz çabaya verilen isim Homeostatis'dir.”

1980 ve 1990'larda Türkiye'de yaşanan susuzluk kriziyle de ilgili bu iş için, Yontan, çuvaldızın torbada tam kendi çapı büyüklüğünde bir delik açtığı için su sızdırmadığını söylüyor. Yontan bu işi nafile bir çabanın temsili olarak açıklıyor olsa da, bu çabanın da devinimle, hayatiyetle, yaşamı muhafaza etmekle ilgisi olduğunu söylemek mümkün. Vasıf Kortun, Yontan ile yapılan söyleşide *Çuvaldız ve İğne* işinin bir bilgi nesnesi olarak düşünülebileceğini ifade eder: “...iğneyi su torbasına batırıyorsun ama hiçbir reaksiyon yok. Su gene içeride, orada narin bir denge var belli ki. Birisi gelip oynasa belki fışkıracak, bozulacak. Sadece görsel bir şey de değil, düşünceyi tetikleyen bir hikâye.”²³



Yontan’ın işlerinde sıklıkla karşımıza çıkan yok etme ve barındırma -ya da hayatiyet- arasındaki bu süregelen zıtlaşma, dönemin siyasi gerilimi ve toplumsal karşıtlıklarına dikkat çeker. Bu iki uç arasındaki çekişme, sanatçının Armada Otel’in karşı köşesindeki binaya yaptığı müdahalede de açıkça mevcut. Yontan, Cankurtaran’daki (İstanbul) binanın tamamını eski sinema afişleri ile kaplayıp beyaza boyuyor. Onların üzerini ise siyah kalın keçeli kalemlerle, kendi içerisinde bir devamlılığı olan, ancak okunma özelliği bulunmayan, anlamı kapalı, kendi kendine oluşturduğu bir alfabe ile boydan boya kaplıyor. Bu örtük yazıların içinde Latin alfabesiyle büyük harflerle kutu içinde yazılmış bir kelimeyle karşılaşıyoruz: “Vanitas”. Latince hayatın geçiciliğini, hiçliği, ölümün kaçınılmazlığını tanımlayan kavram, aynı zamanda kibir ve gösteriş zafiyetinin süreksizliğini belirtir. Yontan’ın sanatındaki doğrudanlık ve sadeliğe de içkin olarak okunabilecek “vanitas”, ziyaretçileriyle de kurduğu devingen, inatçı ilişkiyi hatırlatır. Sergilerine dahil ettiği ziyaretçi defterleriyle onlardan bir açık varlık göstermelerini bekleyip, işleriyle edimsel bir ilişki içerisinde olup olmadıklarının tedirginliğini yaşarken,

bir yandan da işin anlamını olabildiğince esnetmenin, açmanın tedirginliğini sergiler.

1991 yılında Galeri MD’de benzer sanatsal tavırları paylaştığı bir kuşak sanatçının yanında *Çekmeceler* sergisi için hazırladığı küçük boyutlu işte T.S. Eliot’un manevi ıssızlık ve ahlaki bir belirsizlik ile uğraşan “The Hollow Men” (1925) şiirinden yararlanır. Çekmecenin içine dolan toprak yığının üstüne örttüğü ve çocuksu bir melek figürüyle işlenmiş beyaz kumaşın üstünde “Böyledir dünyanın bitişi / Bir hıçkırıktır, vuruşla değil” dizeleriyle karşılaşırız. Çekmecenin içindeki bu edebi not, Yontan’ın talep-kârlığından vazgeçmeden sürdürdüğü yalın, oyuncu, uçucu ve devinimsel sanatına da vurgudur. Yontan’ın sıklıkla farklı ölçeklerde kullandığı, *Çekmeceler*’deki işte de karşılaştığımız toprak, *Seretonin I*’deki yerleştirmesini kurgularken, Marcus Aurelius’a refereransla düştüğü notta dolaysız olarak kayıpla, firarilikle, geçicilikle ilişkilendirilir:

“Boşluk belki bir tane / Ama herkesin boşluğu ayrı /
Tahminime göre sonunda boşluklara doldurulan her





Çekmeceler sergisi (Galeri MD, İstanbul) için taslak, 1991

şeyin üstü toprakla örtülecek / Ve boşluklarda, tekrar kullanılacak olan duygular uçuşup duracak. / Çünkü ‘yaşam bir an ve duygular loş bir ışık’”

1970’ler Türkiye’sine özgü bir kavramsallığın kesintili olduğu kadar ısrarcı, rastlantısal olduğu kadar müşterek tarihinde Yontan, edindiği boşluğun içine doğru bakabilmiş, birlikte görülebilecek bir boşluğa ve hafriyatına doğru da duygulu, loş bir ışık tutmuştur.

—Defne Kırmızı

1. Gürel Yontan, *Çekmeceler* sergisindeki işinde T.S. Eliot’un “Hollow Men” şiirinden bu dizelere yer verir. Aynı bölüm, Suphi Aytimur’un “Oyuk Adamlar” başlığıyla yaptığı çeviride “İşte böyle kopar kıyamet / Gümbürtüyle değil iniltiyle” olarak yer alır.
2. Yontan, 1975-1978 yıllarında 1 Mayıs’larda AKM’nin cephesine asılan alan resimlerinin hazırlığında yer almıştır. Aralarında Orhan Taylan, Tan Oral, Balkan Naci İslimyeli, Mehmet Güleriyüz, Bülent Erkmen ve Gülsün Karamustafa’nın da bulunduğu kalabalık bir grup sanatçı, DİSK’e bağlı sendika, meslek odası ve derneklerin görsel üretimlerini kolektif bir sorumlulukla üstlendi. Yontan, 1976’da sanatçı olarak katıldığı DİSK’in bundan üç yıl sonra düzenlediği 1 Mayıs afişleri yarışmasının seçici kurulunda yer almıştır. Bkz. Yılmaz Aysan, *Afişe Çıkmak: 1963-1980: Solun Görsel Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013. s.350-356 ve Salt Araştırma, *“Duvar resminden korkuyorlar” Arşivi*.
3. Ahu Antmen, “Türk Sanatında Yeni Arayışlar” (yayımlanmamış doktora tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2005, s. 131.

4. Yusuf Taktak, “Sanatçı, Sanatını Yapararak Yaşamını Kazanmalıdır”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 7, Mayıs 1979, s. 21.
5. Salt’ta 31 Ocak-21 Nisan 2013 tarihleri arasında gerçekleşen *Duvar resminden korkuyorlar* sergisinin paralel etkinlikleri kapsamında, Hüsamettin Koçan ve Zeyno Pekünlü’nün “1970’lerden Bugüne Sanatçı Hakları” başlıklı konuşması Görsel Sanatçılar Derneği’nin politik çerçevesini konu alır. Konuşmanın tamamına erişim için <https://youtu.be/FfDUCIZhdUo>
6. Güler Bek, *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, arş. ve yay. haz. Özümcan Çekiç, Merve Elveren, İstanbul: Salt., 2014, s. 118. Erişim tarihi: 24.02.2023.
7. Yılmaz Aysan, *Afişe Çıkmak: 1963-1980: Solun Görsel Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 334.
8. Maden-İş sendikasının sanatçılara verdiği destek kapsamında GSD, 1977’de dernek olarak da katıldığı gösterilerin görsel unsurlarından sorumlu olacaktı. Ancak polis baskısı bu toplumsal dayanışmaya engel oldu.
9. Bu kitapta yer verilmiş olan Gürel Yontan söyleşi, s. 50.
10. a.g.s., s. 9.
11. a.g.s., s. 25.
12. Uzun yıllar sanat üretimini paylaştığı yakın arkadaşı Mehmet Gülerüz, Yontan için çizimlerinin ve sanata genel yaklaşımının da kendisi gibi, fazlalıkların karşısında ve yalınlıktan yana olduğunu söyler. Bkz. *Güldüğümüne Bakma: “Mehmet Gülerüz Kitabı”*, söyleşi: Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 204.
13. a.g.s., s. 25.
14. Yılmaz Aysan - Vasif Kortun yazışması, 27 Eylül 2022. Bkz. a.g.s., s. 76-77.
15. 1980 ve 1987 yılları arasında Resim ve Heykel Müzeleri Derneği (RHMD) ve Resim ve Heykel Müzesi’nin (İRHM) iş birliği ile düzenlenen ve Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında yer alan *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*, Türkiye çağdaş sanat sergileme pratiklerinin kurumsallaşmasına zemin hazırlar. *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri* arşivini de kapsayan Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin etkinlik envanter ve bibliyografyası

için Özge Gençel ve Vasif Kortun’un yürüttüğü Salt’ın araştırma projesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Tarihi Projesi: <https://saltonline.org/projects/rhmd/>

16. a.g.s., s. 30.
17. a.g.s., s. 34 ve Gürel Yontan Arşivi YON001015.
18. a.g.s., s. 37.
19. “Gürel Yontan ve Tüm Sanatçılar Yanıt Bekliyor”, *Cumhuriyet*, 30.07.1985.
20. Tan Oral ile Söyleşi. “Yontan: Resim Yapanlar Endüstriyel Üretimdeki Yerlerini Almalıdırlar”, *Cumhuriyet*, 22.10.1981.
21. *Seretonin* sergilerinin görsel materyallerden, video ve fotoğraflardan oluşan zengin arşivi, Amira Akbıkoğlu’nun proje yürütücülüğünü yaptığı *Sahnedeki 90’lar* sergisinde Salt Beyoğlu’nda 15 Eylül 2022-2 Nisan 2023 tarihlerinde gösterildi. .
22. “Feshane’de Seretonin Sergisi: Haliç’de Sanat Kokusu”, *Cumhuriyet*, 04.10.1989.
23. a.g.s., s. 46.



Yerine İtiraz Eden “Yerel”

“Akademideki öğrencilik yıllarımızın biraz öncesinde Avrupa’daki büyük -izm’lerin birbirine girdiği bir süreç var [...] Bizim kuşağın bir özelliği de; Mehmet Güleryüz’ü, Utku’su [Varlık], Komet’i kimseye özenmiyordu. Herkes kendine özgü bir serseri mayın gibiydi, nereye tutunacağını bilmiyordu.”¹

Önceki kuşaklardan kopuşu nitelendirse de, Gürel Yontan’ın, ucu askerî terminolojiyle dayanan “serseri mayınlık” benzetmesinin çatısında gözden kaçması olanaksız bir sanat tarihsel devamlılık var. Bir başına bırakılmış “mayın” imgesi kestirilemez patlamaları, rotasız gezintileri ne kadar çağırıştırıyorsa, sanatçının -izm’lerle kastettiği akımlar da bünyelerindeki avangard fikriyle askerî birliklerin ataklarına referans vermekte.² Yontan’ın benzetmesindeki başıboşluk vurgusu bu iki pozisyon arasındaki temel ayrımı oluşturuyor. İkincisinin hedef odaklı hücumlarının

aksine, Yontan’ın tavrı hedefsizlikten yana ve bu da akademi tarihinde üzerinde durulması gereken bir sapmaya işaret ediyor. Sanatçının kuşağının ayırdığı noktaların izini sürebilmek için, avangardın Türkiye’de nereye denk geldiğine dair mücadelenin geçmişine ve akademinin resmîyetle gelgitli ilişkisine bakmak gerekiyor. Zira bu kuşağın akademide önyak olduğu dönüşümün politik mahiyeti, kurumun tarihine alınan mesafeyle iç içe.

1964-1969 yıllarında akademide öğrenci olan Gülsün Karamustafa, söz konusu dönemi “hareketli bir huzursuzluğun yaşandığı günler” olarak tanımlıyor: “İstisnai hocaların da yer aldığı bir öğretim kadrosu ile, geleneksel yapılarıyla bilinen dünyadaki emsallerinin tersine, çağdaş olanla geçmişe ait olanı birlikte barındırıyordu.” Sanatçının 1960’lı yıllar için getirdiği “ilk defa resmî olanla, onun dışında

kalanın ciddi biçimde yüzleştiği bir dönem” tanımını, Yontan’ın -izm’lere mesafesiyle yan yana koyunca akademinin hâkim atmosferi biraz daha somutlaşıyor. Karamustafa’nın, atölye hiyerarşisini reddeden “yan yanalık” vurgusunda da, Yontan’ın sanat akımları ile öğrenciler arasında tespit ettiği mesafede de dönemin toplumsal hareketliliğinin izlerini bulmak olası. Ancak bu hareketliliğin estetik tartışmalara yansımaları birebir temsili ötesinde bir manzara sunmakta. Bunda ideal sanatçı fikrinin taşıyıcısı olarak akademinin çatışmalarla dolu geçmişinin de etkisi var. 1961 Anayasası’nın örgütlenmeye olanak sunan yapısının ve çeviri yayın patlamasıyla “daha yakına” gelen uluslararası değişimin akademideki izleri, geçmişe yönelik toptan bir reddedişten çok modern ve yerel kavramlarını sürekli yeniden teste tabi tutan bir anlayışa çıkıyor.³ Başka bir deyişle, 1960’larda hem akademi bürokrasisindeki kısa süreli değişim önerileri hem de estetik sorgu, kurum bünyesindeki geçmiş atılımlardan farklı bir niteliğe sahip: Bu sefer talep, modernin üzerinde inşa edildiği çatışmalarda taraf olmak değil, bu çatışmanın kendisini estetik alanının içine çekmek yönünde.



İç Mimarlık Bölümü öğrencileri ve hocaları diploma töreninde. Gürel Yontan, oturan sıranın sol başında. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1963

Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Belki tam da bu talep, söz konusu dönemde akademi öğrenci olan kuşağın üretimindeki çeşitliliğin haritasını çıkarmak için yararlı olabilir; figürlü anlamlardan, “kavramsal” şemsiyesinde toparlanmış enstalasyon çalışmalarına uzanan bu geniş yelpazede tematik bir ortaklık aramaktansa, tavırda cisimleşmiş birlikteliklerin peşine düşülebilir. Zira bu kuşaktan sanatçıların Görsel Sanatçılar Derneği’nin (GSD) 1970’lerin ikinci yarısında düzenlediği sergilere ya da *Seretonin*’in aralarında bulunduğu yeni sergileme deneyimlerine ortak katılımlarını kayda geçirirken, mekânsal birliktelik vurgusunun ötesine ihtiyaç var. Söz konusu etkinliklerde işçi hareketine verilen ortaklaşa destek, sanatçıların politik formasyonunun tematik temsillerle sınırlı tutulamayacağına kanıtı ve aynı mekânda ya da etkinlikte yan yana gelmelerini sadece pratik koşullarla açıklamak yetersiz.⁴

Farklı disiplinlerden gelmeleri ve sanat pratikleriyle epey geniş bir yelpaze oluşturmalarına rağmen bu sanatçıları aynı davaların etrafında buluşturan tavır, 1960’ların hak mücadelesi odaklı atmosferiyle doğrudan bağlantılı. 1968’de üniversitelerin büyük

bir bölümüne yayılan işgal ve boykot hareketlerinin ortak noktası “yönetime katılma talebi”, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi özelinde aynı zamanda sanat eğitime dair bir hoşnutsuzluğu da görünür kılmıştı.⁵ Akademiye İşgal ve Boykot Komitesi’nin “öğrencilerin dilek ve isteklerine” referansla yazdığı bildiriye kuşak vurgusuyla bu tepkinin altı iyice çizilmekte: “Çağdaş dünyanın çoktan terkettiği, aşınmış ve bu günün gerçeklerine cevap veremeyecek sanat görüşlerinin temsilcisi diyebileceğimiz kimseler, Osmanlı artığı bir Avrupa hayranlığını sürdürmeye çalışmakta ve resim bölümünü tekellerinde tutmaktadır.” Sonraki bölümlerinde, “gençliğinde bir süre Avrupa’da kalmış” öğretim üyelerinin öğrencilere “serbestlik” tanımadıkları düzenlerinden şikâyetlere yer veren metin, bu kapalılığın sonuçları arasında da akademinin “Türkiye sorunlarının dışında kalmasını” sayar.⁶

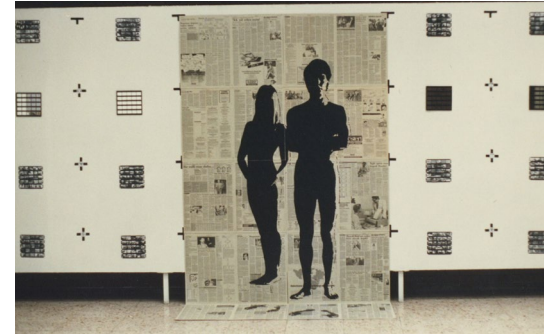
Yontan ve kuşağının üretiminin akademinin tarihsel rotasından saptığı yerlerde de bu kapalılığa karşı bir tavrın izleri görülebilir. 1960’larla başlayan süreçte, sanat eserinin biricikliğine bel bağlayan ve gelecek

fikrinin taşıyıcısı konumuna talip bir anlayışın karşısında, eserin kendine koyduğu sınırların haricine, üretim koşullarına da uzanan sorgulayıcı bir bakış belirir. Örneğin aynı kuşaktan Mehmet Güteryüz’de grotesk bir dünyanın parçası olan, Komet’te ise pusun ardında hatları seçilebilen figürler, biçim anlayışlarında benzeşmez. Ancak ikisinde de figür, bir anlatı bileşenidir; güncel politika, isyan, cinsellik veya toplumsal ruhla ilişkilidir.

Altan Gürman’dan Füsun Onur’a uzanan bir çizgide -Gürel Yontan’ın da eklemlendiği- kavramsal çalışmalarda ise formun dokunulmazlığı hedeftedir. Sanatçılar, 1960’ların sonunda sergilemeye başladıkları çalışmalarda anıtların “kalıcılığı” yerine uçucu düzenekler önerir. Ya da sanatçının kendi eseri üzerindeki hâkimiyetinin parodisini yaparlar, eserin üretim sürecine dikkat çekecek müdahalelerde bulunurlar, halihazırda varolan şablonları kullanırlar.⁷ Söz konusu çalışmalarda sanat nesnesinin ne olduğu sorusu çoğunlukla sanat alanının korunaklılığına karşı bir tavırla yanıtlanır. Örneğin akademi mezunlarından Serhat Kiraz, görüntünün “gerçeği”



Ayşe Erkmen, *Taklit*, *Toplu Sergi*’den görünüm,
İzmir Türk-Amerikan Derneği, 1987
Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi



Serhat Kiraz, *Boyutlar*, *Toplu Sergi*’den görünüm,
İzmir Türk-Amerikan Derneği, 1987
Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi



Toplu Sergi'den görünüm, İzmir Türk-Amerikan Derneği, 1987
Soldan Sağa: Ayşe Erkmen, *Taklit* ve Serhat Kiraz, *Boyutlar*
Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi

yansıtma işlevini sorguladığı yerleştirmeleriyle sanatı bilgiye erişim aracı olarak önerir. Ayşe Erkmen’in -güncelle ilişkisi en yoğun olarak Tarlabaşı Bulvarı yıkımından tuğlalara yer verdiği *Taklit* (1987) yerleştirmesinde ortaya çıkan- tavrı, sanat mekânıyla dışarısının ayrımını askıya alan oyunlar içerir.⁸

Anlatım formlarındaki bu dönüşümü bir karbon kâğıdı gibi alıp, akademinin işleyişindeki dönüşümün üzerine yerleştirdiğimizde bu kuşağın yoldan ne kadar *saptığı* daha da net bir şekilde ortaya çıkıyor. Ancak aynı manzara, kurumsal işleyişin sanat formu üzerindeki belirleyici etkisinin ve estetiğin “temsil etmenin” ötesine uzanan politik işlevinin de kanıtı sayılabilir. Zira akademinin resmî söylemini belirleme mücadelesinde de, onun teste tabi tutulduğu zamanlarda da biçim, içeriği saklayan bir kap değil, çatışma alanının ta kendisi. Orhan Koçak, 1937’de akademide gerçekleştirilen *50 Yıllık Türk Sanatı* sergisinde bir ziyaretçinin olası rotasını çıkardığı yazısında, bu çatışma alanının tarihinden bir kesit sunar: “Zeki Faik İzer’in o dönemde henüz İzlenimcilik’ten kopmamış ürkek, kararsız işlerine

oranla, [Nurullah] Berk’in veya [Cemal] Tollu’nun iyi hesaplanmış, iyi tasarlanmış yapıtları bir modernist tavrın ifadesi olarak görünür. Öte yandan, Zeki Faik de 1950’lerde yaptığı atılımla soyut resmin bazı en coşkulu örneklerini verecek ve Tollu ile Berk’in daha ‘tutuk’ görünmesini sağlayacaktır.”⁹ Moderni uğruna çarpışılan bir amaç olarak ele alan kurgu, aynı zamanda bu çatışmayı temsiliyetin dar alanından da çıkarır. Mücadele, temsil edilenin değil, görme biçimlerinin nasıl dönüştürüleceği ya da kesintiye uğratılacağı sorusu üzerinden gelişir. Bu çerçevede, Yontan’ın kuşağının akademinin resmî ideolojiyle yoğun ilişkisinde açtığı *sivil* parantezi de temsiliyetin ötesinde bir noktadan değerlendirme olanağı sunabilir.

Türkiye sanat tarihindeki atılımları, Batı’ya (çoğunlukla da Fransa’ya) nefer olarak topluca gönderilen sanatçılar üzerinden değerlendiren Semra Germaner, Yontan’ın da dahil olduğu gruptan bir kısım sanatçıyı “1968 kuşağı” olarak tanımlar. Doğrudan politik bir vurguya sahip bu tanım, aynı zamanda akademinin işleyişinde de bir dönüm noktasına işaret eder.

Germaner, bu kuşağın, “geleceğin sanat okullarında verilecek eğitim için Batı’ya yönelmeyle başlayan bir serüvenin son temsilcileri” olduğunu aktarır.¹⁰ Başka bir deyişle, 68’liler, *sanatın merkezinde* gördüklerini sonrasında burada aktarmaları için yurtdışına gönderilen son kuşaktır. Ancak bu geleneği gönülden sahiplenerek tarihe teslim etmek yerine, akademinin Paris École des Beaux-Arts’dan ödünç galeri sisteminin atölye hocasından öğrenciye devamlılık anlayışına bir çentik atarlar. Bu kuşağın, “d” Grubu mensubu atölye hocalarından uzaklaşarak ulaştıkları anlatım çeşitliliği, Türkiye’de *modern* sanatın gelişim çizgisinde de bir kopuşun işaretidir. Sanatçıların mezun olduktan sonraki üretimleri -kaba bir tanımla- bir ülkü olarak belirlenen *çağdaşlıktan* onun sorgulanmaya başladığı bir sürece geçişi yansıtır. Atılım düşüncesinin öngördüğü blok adımların geçersizleştiği noktalar bu dönemde yüzeye çıkar. Zira atölye hocalarının çizgisini terk eden sanatçıların derdi yalnızca ileriye adım atmak değildir. Aynı zamanda, Yüksel Arslan ve Cihat Burak’ın da aralarında olduğu isimlerin akademi dışında geliştirdiği bir sanatsal tavra, motiflerle sınırlı olmayan bir yerelliğe meylederler.

Dışavurumcu bir üslupla ekonomipolitikten kent yaşamına birçok unsuru resmin alanına sokan bu tavrın akademiye mesafesi, resim yerine mimarlık bölümüne yazılan Burak’ın şükredişinden de anlaşılabilir: “Daha da iyi olmuş, çünkü unutmam gereken birçok şeyi de öğrenmemiş oldum.”¹¹

Güleryüz, kendi kuşağının söz konusu isimlere yönelik heyecanını şöyle tarif eder: “60’lı yıllarda Cihat Burak’ın resim kurgusu, saf yürekli atmosferiyle, kurgu dilinde öne çıkan ironiyle, anlatımın hizmetinde ve düzeni hiçe sayan renk gereksinimiyle, akademik terbiyenin pısrık tutumuna attığımız tekmelerin heyecanına katılıyor, mahalleden bir ağabeyin arka çıkışıyla bizi yüreklendiriyordu.”¹² Metnin sonraki bölümlerinde sanatçı, öğrenciliği döneminde akademinin statükosunu elinde bulduran isimleri “modern sanatı” temsil etme hedeflerinin düşünsel boyutunu görmezden gelmekle, Cumhuriyet’te zirvesini bulan imge odaklı dönüşümün sancılarını *motif*vari eklentilerle geçiştirmekle eleştirir. “... zamanla hâkim düşünce sisteminin [...] kollayıcıları arasına katıldılar. Aşamalar kaydeden

Cumhuriyet’in sözde-demokratik kafesi içinde kalmayı kabullendiler ve resmî sanatın bir tür temsilcisi haline geldiler.”¹³



Cihat Burak, *Beyaz Kelebekler*, 1971
Fatoş-Yunus Büyükkuşoğlu Koleksiyonu

Bu noktada akademinin eğitim yöntemlerinin geçmişi ile politika arasındaki engebeli bağlantıya dikkat çekmekte fayda var. Zira resmî söylemin akademi üzerindeki belirleyiciliğine odaklanan bir anlayış, Türkiye sanat tarihini edilgen bir duruşa hapsetse de kurumun dışarıyla ilişkisinden çokça zıt işaret de bulmak mümkün. Kökü asker ressamların dışındaki kaynaklara, örneğin 19. yüzyıl konaklarının duvar süslemelerinde ortaya çıkan perspektif uygulamalarına götüren bir soy ağacı, hocalardan öğrencilere bilgi aktarımının altındaki zemini dallandırıp budaklandırabilir.¹⁴ Akademinin dışında yeşeren, onun güncele temas etmeme ilkesini reddeden oluşumlar, resmî söylemin belirleyiciliğine dair anlatıyı kırabilir.

Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kurulduğu dönemden başlayarak, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş sürecindeki kurumsallaşma projesinde taşıyıcı bir işlev yüklenen İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin muteber sanatçı fikri hiçbir zaman çatışmadan muaf değildi. 1968 kuşağının “akademik terbiyenin pısrık tutumuna tekmesi” ise bu çatışmanın kabulünü içeriyordu.

Yine 1969 tarihli boykot bildirisinde, öğretim kadrosunun “yetersizlikleri” ve öğrencilerin “sadece verileni uygulamasına” öncelik veren eğitim anlayışı hedefteydi. Bu itirazın temelinde dönemin “yerel” ve “evrensel” eksenli tartışması vardı. Resim bölümü mezunlarının toplum nezdinde “soysuz” kabul edildiği savındaki komite, ideali “Türk toplumunun özelliklerini yansıtmak” olarak belirlemişti.¹⁵

İtiraza konu olan “d” Grubu’ndan hocaların da Cumhuriyet döneminde benzer dertlerle kurumdaki statükoyu ele geçirmesinde ironik bir yan var. İlk sergisini Ekim 1933’te gerçekleştiren grup da o dönemde akademinin yönetimindeki Çallı Kuşağı’nın İzlenimci etkilerine karşı bayrak açmış, kendisini bu iddiayla tanımlamıştı. Grubun üçüncü sergisi için *Yeni Adam* dergisinde yayımlanan bir eleştiri, Cumhuriyet döneminde bu iddianın geleceğe yönelik bir hamle olarak nasıl kucaklandığını gösterir: “Peri-i ilham eski şarklının tevekkülü kadar senelerce yakasına yapışmış [...] bir tembellik bahanesidir. Entelektüel ressam şimdi kendi beyni ile gıdalanıyor, mütemediyen bu tükenmeyen sermayeyi harcıyor.”¹⁶

“d” Grubu’nun çağdaşlık ve evrensellik anlayışı, yazarın “şarklı tevekküle” aldığı mesafeyi haklı çıkarırcasına kendinden menkul bir Batılılık fikrine bağlıydı. Ancak dönemin Mavi Anadoluçuluk akımında cisimleşen, Batıdan daha Batılı olmak iddiası, zaman zaman “d” Grubu’nun da rotasını yerele kırıyordu. Bu yönelim en belirgin hâlini Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun nakışlar ve kilim desenleri ile non-fiğüratif arasında akrabalık kurma iddiasında alır.¹⁷ Nurullah Berk de -kendisi dahil olmak üzere- “d” Grubu kurucularının (diğerleri Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Eşref Üren, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu) Paris atölyelerinde öğrendiklerine “bir çeşit bölgesellik katma çabasında” olduğunu yazar.¹⁸ Başka bir deyişle, etkinliği 1951’e kadar süren “d” Grubu odağında “eski sanat-yeni sanat” ekseninde ilerleyen *modern* tartışması, kaçınılmaz olarak “evrensel-yerel” meselesine de uzanır. Hatta, yerellik iddiasının kendisini hangi noktalarda gösterdiği üzerinden bir akademi tarihi yazmak bile mümkündür.

“Yerellik”, kurum dışına yönelerek akademiye tavır alan ilk oluşum Yeniler’in de motivasyonunu

besleyen değerdı. Çoğunluğu akademi öğrencilerinden oluşan bu grup, 1940’taki *Liman Kenti İstanbul* adlı ilk sergilerinde “d” Grubu’nun Kübist ve soyut çalışmalarına mesafesini “yerellikle” açıklamış; yereli de güncele, “memleket konularına” referansla tanımlamıştı. Serginin açıldığı dönem akademinin resim bölümünün başında, “d” Grubu’nun fikir önderi konumundaki André Lhote usulü Kübizm’in moderne giden tek yol olmadığı şiarıyla hareket eden Léopold Lévy vardı.¹⁹ Moderne birden çok rotayla ulaşılabileceği konulu tartışmalardan yerellik arayışına bir kapının açılması, akademi tarihinin sonraki yıllarındaki çatışmaların da habercisi.

Cumhuriyet rejiminin sanat neferleri rolündeki “d” Grubu için ise yerellik bambaşka anlamlara sahip. Uzun bir dönem modernin “temsilcileri” işlevini gören grup yereli de adeta kilim desenlerinde, köy manzaralarında sabitliyor.²⁰ En görünür hâlini Yurt Gezileri’nde alan bu anlayışta yerel, Cumhuriyet rejiminin resmî söylemi çerçevesinde temas edilecek bir değerler bütünü. Ne var ki bu akımın kültürler üstü macerasında “d” Grubu’nun sabitleycilik iddiasıyla

çelişen bir örüntü var. Geleneksel mimariye ait unsurların kullanımında ya da hat dilini resme tercüme etme çabasında meyvelerini veren yerellik arayışı, atölyesinde “d” Grubu’ndan birçok ismi yetiştiren André Lhote’un Kübizm anlayışında gerçekleşme olanağı buluyor. Lhote’un İzlenimciliğın sezgilere dayalı yapısından dengeye, “resmin tümel kurallarına” dönüş yolu olarak önerdiği Kübizm anlayışının Mısır’dan Brezilya’ya uzanan geniş bir alandaki etkisi, modernin rotasını da kendiliğinden çiziyor olmalı.²¹ Ancak Türkiye örneğinde olduğu gibi yerel unsurları o moderne eklemleme çabalarıyla söz konusu rota üzerindeki çatışmalar da görünür hâle geliyor.

Yontan’ın da dahil olduğu kuşağın 1960’larda gerçekleştirdiği atılımı öncüllerinden ayıran da bu çatışmaların farkında olması, modernin tekil hâlinin kapamaya çalıştığı ayrımları görmesiydi. Örneğın Ömer Uluç, bu dönemde akademideki eğitim anlayışının belirleyici özelliğini kaybetmesi ile kendisinin tuval dışı arayışları arasında bir bağ kurar: “Biz Rönesans’sız olanlar mekânı başka türlü algılayabiliriz... Diyoruz ki, tuvalden çıkın, tuvali unuttun biraz,

Batı'nın dışına bakalım.”²² Perspektifte cisimleşen bütünsellik anlayışını geleneklerin belirleyiciliğine bel bağlamadan kaygan ve etkileşime açık bir yerel düzlemde yeniden düşünmeyi öneren Uluç'un bu sözleri, doğrudan bir Batı karşıtlığındansa moderne ulaşmanın farklı yollarına bir davet niteliği içerir. Sanatçının aynı söyleşinin devamında kurumsal dönüşüm üzerine kafa yorma zorunluluğundan şikayeti ise bireysel bir deneyimin ötesine işaret eder. Tekil bir modernlik anlayışını çekirdeğe yerleştiren kurumun aynı zamanda kendisine yönelik itirazları da doğurabilmesi, moderne tek bir rota çizmenin olanaksızlığını da kanıtlar. Shmuel N. Eisenstadt'a göre Batı dışındaki toplumsal hayatın kurumsal olarak yeniden düzenlenme şekillerinde görülen bu çeşitlilik yine de moderndir. Sosyolog, bu çoklu manzarayı tetikleyen yerel dönüşümleri “toplumsal, politik, entelektüel aktivistlere” ve birbirinden “farklı modernite programlarına” sahip toplumsal hareketlere mal eder.²³

Sürekli kendi kendini apolitikle itham eden, örgütlü sosyalizmin “ÇBS” (çizgisi belli olmayan sosyalist)

yakıştırmasını yaptığı akademi öğrencilerini doğrudan bir toplumsal harekete bağlamanın zorluğu malum. Ancak kuşağın hem kurumda gerçekleştirmeyi amaçladığı yapısal reformlardan hem de “yerellik” ve “gerçekçilik” kavramlarıyla bağlantılı estetik tercihlerinden yola çıkarak “modernite programlarına” dair fikir edinmek de olası. Germaner'in bu kuşak için yaptığı “politikten çok eleştirel” tanımının derinlerine indiğimizde ise söz konusu kavramların geçirdiği dönüşümle burun buruna geliyoruz.²⁴ 1968 kuşağı için gerçekçilik ve temsil arasındaki bağlantı bu kavramın ilk akla getirdiğinden çok daha karmaşık. “Yerel” ise idealize edilmiş folklorik unsurların ötesinde güncel ve etkilere açık bir alanı kapsıyor.

1960-1970 döneminde akademide yetişenlerin figüratif anlatılardan kavramsal çalışmalara uzanan geniş bir yelpazedeki üretimlerini akılda tutmak kaydıyla; yerellik ve güncellik vurgusunun bu kuşağın üzerindeki etkisinin ortak bir paydaya, hicve işaret ettiğini söylemek mümkün. Örneğin Ahu Antmen, figürlerin birer ifade aracı olarak kullanıldığı dışavurumcu örneklerin dışında, “fotografik gerçekliğin

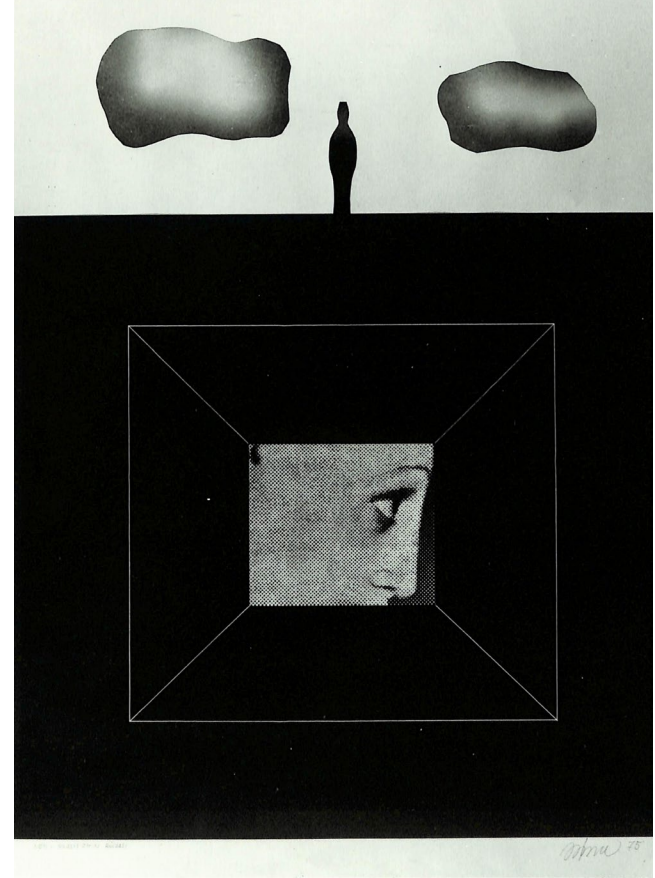
sınırlarını” sorgulayan, Özdemir Altan, Nur Koçak ve Yusuf Taktak’ın eserlerinden izlenebilecek pop sanat ve foto gerçekçilik eğiliminde de hicivci bir tavır tespit eder: “Değişen bir sanat anlayışı kadar dönüşüm geçirmekte olan bir çevrenin değişen çehresini yansıtan bu sanatçılar, kendi bireysel çıkışları doğrultusunda mekanik bir gözlemciliğin nesnelliğinden, espri gücüyle örülmüş eleştirel-mizahi tavırlara uzanan bir çizgide 1970’lerin Türkiye sanat ortamında yeni bir gerçekçilik anlayışını ortaya koymuştur.”²⁵

Temsillerin kendisinden popüler kültür ve imge teknolojileri dolayısıyla gerçekleştirilen hâllerine odaklanan bu damar aslında mecranın sınırlarına da dikkat çeken bir tavır içerir. Aynı tavır, ilk bakışta yelpazenin karşı ucunda konumlanmış gibi görünen kavramsal çalışmaların da kaynakları arasındadır: Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve - daha sonra ayrılan - Avni Yamaner, Sanat Tanımı Topluluğu’nu (1977-1981) kurarken dönemin “anlatımcı, dışavurumcu” öğelerine tepkilerini dayanak noktası olarak alır. Ancak sanatı “aracısız kılmak”

ve “sanatsal ortamın boyutlarını genişletmek” olarak açıkladıkları amaçları, bir nesne olarak sanat eseri kavramının sınırlarını teste tabi tutar.²⁶ Sanki 1960’larda akademide filizlenen çeşitliliğin her bileşeni, göz önündeki farklarına rağmen bildik temsil mekanizmalarından uzaklaştıkça politik bir tavırda buluşur. Modernlik ülküsünü cisimleştiren, kendi üstüne kapalı bir sanat nesnesi oluşturmayı amaçlarken dışarısını da oyunun içine katar. Doğrudan bu amaçla yola çıkan kavramsal çalışmalar kadar dışavurumcu anlatılar da sabit olmayan bir yerellik anlayışından beslenir.

Bu oyun, “evrenselden yerele” (ya da tam tersi rotada) tek yönlü bir aktarımdansa daha karmaşık bir trafiğe işaret eder. Öğrencilerin akademi yönetiminde söz sahibi olma talepleri, kurumsal işleyişin ötesinde estetik ve politika ilişkisini, akademinin gelenekleri dışında, yerel ve güncel odakla düşünme önerisini de içerir. Örneğin, akademide kısa süreli bir özerkliğin önünü açan 1969 tarihli “Güzel Sanatlar Akademi Kanunu” ya da Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksekokulu’nun (UESYO) 1971’de

akademinin denetimine girmesinin etki alanı yapısal dönüşümlerle sınırlı değildir. Aynı zamanda galeri sisteminin estetik öğretileri de hedeftedir. Kurumda politikliğin yükselişe geçtiği 1970’lerde yapılan haftalık toplantılarda, Tüm Üniversite, Akademi ve Yüksek Okul Asistanları Birliği (TÜMAS) üyesi asistanlar ile öğrenci temsilcilerinin hak talepleri “formalist” öğretim eleştirisiyle iç içe geçer; öğrenci ve mezunların hakları konulu bildirilerde biçimi önceleyen tavırların hepsi “sanatı gerçekliğin karşısına koymakla” itham edilir.²⁷ Endüstriyel üretime odaklanan UESYO’nun kurum içindeki varlığı ise sanat eğitimi konulu tartışmaları daha da derinleştirir. Şansımıza, bu tartışmaların seyrini takip edebileceğimiz kaynaklar bildirilerle ya da kişisel anılarıyla sınırlı değil. Akademinin eğitim sistemi üzerine anlaşmazlıkları doğrudan estetik bir mesele olarak kayda geçirmiş olması muhtemel bir de eser var: *Neo-Klasisizmin Rüyası*. Türkiye resminde manzara ve perspektif olgusunu bir çatışma alanı olarak ele alan Altan Gürman’ın kolajına bu adı verdiği sırada UESYO’daki “neo-klasik” yöntemleri eleştirmesi bir rastlantıdan fazlasına işaret edebilir.²⁸ Söz konusu



Altan Gürman, *Neoklasisizmin Rüyası*, 1975
Arter ve Salt Araştırma, Altan Gürman Arşivi

eleştiri, UESYO’nun teorisine koştur bir anlayışla farklı sanat bölümleri için ortak bir disiplin öneren ve Gürman’ın da 1975’te başkanlığına getirildiği “Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü Kurul Toplantı Tutanağı”nda yer alır: “Temel Sanat Eğitimi gerek program, gerekse yöntem açısından Neo-Klasik eğitimin antitezini oluşturmaktadır [...] UESYO dizayn derslerinin 19. yüzyıla özgü desen çalışmaları içinde eritilmesi sonucunda, Neo-Klasik temel üstüne endüstri tasarımcısı yetiştirmeye uğraşan akıl dışı bir kurum olma yoluna itilmiştir.”

Reform çalışmaları kapsamında 1969’da Heykel Bölümü bünyesinde uygulanmaya başlayan, ertesi yıl da tüm akademiye yayılan Temel Sanat Eğitimi ise öğrenciler arasında iş bölümüne dayalı bütüncül bir araştırma, bölümlerin paydasını bulmaya yönelik bir çalışma süreci vadediyordu. Kürsünün Bauhaus referansı, halihazırda endüstriyel tasarım odaklı UESYO’dan daha farklı olarak akademinin eğitim tercihlerine yönelik bir tepkiyle bağlantılıdır. Zira, uygulamanın baş aktörü Özer Kabaş’ın “sanatçıyla zanaatçı arasındaki sınıf farkını ortadan

kaldırma” vurgusu, Paris École des Beaux-Arts kaynaklı anlayışa karşıt bir konuma işaret eder. Yine aynı makale, Kabaş’ın Cumhuriyet dönemi Bauhaus uygulamalarına eleştirilerini de içerir. “Bu tür ozalıt Bauhaus’çuluğu hiçbir fayda sağlamamış ve temel felsefesinden de esinlenilmemiştir. Kısacası Alman Bauhaus ekolü Fransız akademizminin ‘kişisel deha’ ve ‘bohem dokunulmazlığı’ nı Türkiye’de yıpratamamıştır.”²⁹

1960’ların sonlarında öğrenci ve asistanların hak talepleri etrafında şekillenen reform arayışlarının takibi, sadece akademinin kurumsal tarihini kayda geçirmede değil, 1970’lerde yoğunlaşan politizasyon sürecini daha iyi anlamak için de önemlidir. Dönemin politik mücadelesinin akademiye nereden nüfuz ettiğinin tespiti, kurumun “modernlik” anlayışına yönelik sorgu, eylemlerin birebir temsillerinin, idealize halk betimlemelerinin ötesine bakmayı zorunlu kılar. Akademiye estetik tartışmaları dönemin politik ikliminden bağımsız değildir ve bu bağın karmaşasını ortaya çıkarmak, “mücadelenin estetik yansımalarını sıralamaktan” daha fazlasını

gerektirir. Buna en büyük kanıt, sanatın politik hareketlerle ilişkisinde odak noktasında olan GSD'nin sergilerindeki anlatım çeşitliliğinde ortaya çıkar. Akademi mezunu sanatçıların üyesi olduğu dernek, sendika ve sosyalist partilere imge üretiminin (afiş, broşür, dergi, kitap kapağı vs.) ana kanalını oluşturur. Ancak derneğin sadece bu etkinliği değil, 1970'lerin ikinci yarısında gerçekleştirdiği ve *Devlet Resim ve Heykel Sergileri*'nin *alternatifi* işlevi gören toplu sergileri de estetik ve politika ilişkisinde önemli bir kırılmaya işaret eder. Farklı kuşaklardan ve disiplinlerden isimlere açık bu sergiler, aynı zamanda sivil bir sanat tarihinin de adımlarından biridir.³⁰ 1939'da Maarif Vekaleti'nin (Milli Eğitim Bakanlığı) düzenlemeye başladığı *Devlet Resim ve Heykel Sergileri*'ne, 1970'lerin politik ortamında alınan mesafenin yine sanatın *korunaklı* alanı etrafında şekillenmesi kaydadeğer bir noktadır. 1976 tarihli bir röportajda dönemin akademisinin Yüksek Resim Bölüm Başkanı Neşet Günel, bu sergilerin devlet ideolojisi için üstlendiği araçsal rolden bahseder ve sanatçıların ilgisizliğini toplumsal çatışma ekseninde değerlendirir: “Kesinlikle inanıyorum ki, günümüz



Gürel Yontan'ın Görsel Sanatçılar Derneği (GSD) 1. Mayıs sergisi için tasarladığı DİSK 10. yıl kartı, 1977
Salt Araştırma, “Duvar resminden korkuyorlar” Arşivi
Dilek Demirci'nin izniyle

sanatı kaynağını ve gücünü toplumsal çelişkiden almaktadır ve bu, başlı başına bir olgudur.”³¹

Semra Germaner’in “1968 Kuşağı” olarak nitelendirildiği sanatçı grubu, “gücü toplumsal çelişkilerden almak” eksenli bir ilişkinin tek yönlü olmadığını göstermesiyle de politikliğini pekiştirir. “Eğitim neferi” olarak yurtdışına son kez gönderilen bu kuşaktan olmasa da onlarla yakın ilişki içindeki Gürel Yontan’ın pratiği, toplumsal çelişkilere temas etmenin yaratıcı imkânlarını görünür kılar. Dönemin gergin atmosferine ufak çaplı bir müdahale niteliğindeki “*Merhaba*” (1979)³² doğrudan göndermesiyle ne kadar politiklese, *Gelip Geçilen Bir Kapı* (1985)³³ adlı yerleştirme de sadece başına gelenlerden dolayı toplumsal fay hatlarıyla o kadar ilgilidir. Askerî darbeye bağlanan bir üniversitede geçici bir müdahale niteliğindeki bir işin, söz konusu darbenin müsebbibinin ziyareti dolayısıyla yıkılması, baştan sona güncel çatışmalarla iç içe geçmiş bir hikâyedir. Sanatçının hazır nesnelere, gelip geçici düzeneklerle sanat alanının korunaklılığına karşı bir tavır olarak da nitelendirilebilecek pratiği tam da bu noktada

politik bir nitelik kazanır.

—Erman Ata Uncu

1. Bu kitapta yer verilmiş olan Gürel Yontan söyleşi, s. 10.
2. Sanat tarihçi Renato Poggioli, avangard kavramının kullanımının geçmişine dair analizinde, avangardın sanatı da kapsayan radikal bir dünya görüşünü tanımladığı bir dönem tespit eder: Kavramının, güncel kullanımıyla “birebir değilse de benzer” bir karşılığa denk gelmesinin tarihini, 1848’de Avrupa genelinde yaşanan devrimci patlamaların öncesine götürür. Sonraki süreçte “radikal devrimci” çevrelerin benimsediği hâliyle avangard, ucu sanata da uzanan bir alana işaret eder. Bu eklentinin birincil anlama terfisi ise kültürel değişkenlerle çatalanan bir sürecin sonucudur. Sembolist grup ve hareketlerin çıktığı süreli yayınların bu süreçteki işlevine dikkat çeken Poggioli, avangard dergileri nitelendirirken de askerî referanslara başvurur: “... avangard yayınların işlevi bağımsız ve yalıtılmış bir askerî birliğinkine benzer: Tamamıyla halktan kopuktur, keşfin yanı sıra çatışma, fetih ve serüvene atılmak üzere, kimseye bağlı olmadan çabucak hareket edebilme yetisine sahiptir.” Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, s. 21.
3. 1960’lar Türkiye’sindeki toplumsal adalet taleplerinin yurtdışındaki hareketlenmeyle ilişkisi için bkz. Tanıl Bora, *Cereyanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 599.
4. GSD’nin Kasım 1976’da DİSK Dayanışma Fonu’na yardım için düzenlediği sergiye Gürel Yontan da katılmıştır. Bkz. Yılmaz Aysan, *Afişe Çıkmak: 1963-1980: Solun Görsel Serüveni*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 334. 1992’de gerçekleştirilen *Seretonin II*’nin katılımcıları, etkinliğin sonuna doğru sergi mekânı Yedikule Gazhanesi’nde çalışan işçilerin maruz kaldığı koşullara destek amaçlı bir kampanya başlattı. Bkz. Tuğçe Kaplan, “Seretonin Sahnelerine Şehirselle Bir Bakış: Yedikule Gazhanesi”, *Salt Blog*, 25.12.2012. Erişim tarihi: 01.05.2023, <https://saltonline.org/tr/2505/seretonin-sahnelerine-sehirselle-bir-bakis-yedikule-gazhanesi>
5. Boykot ve işgal hareketlerinin gelişimi ve öğrencilerin talepleri için bkz. Nadire Mater, *Sokak Güzeldir, 68’de ne oldu?*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 297.

6. Bildiriye Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi'nden [erişilebilir](#). Alıntılarda orijinal metnin yazımı esas alınmıştır.
7. Fulya Erdemci, “Büyüğü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek”, *Modern ve Ötesi*, yay. haz. N. Kıvılcım Yavuz, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2007, s. 46-47.
8. Bkz. Nilgün Özayten, “Serhat Kiraz, Ayşe Erkmn, Canan Beykal, Füsün Onur”, *Mütevazı Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı*, arş. ve yay. haz. Sezin Romi, İstanbul: Salt, 2013, s. 104-110. Erişim tarihi: 17.04.2023.
9. Orhan Koçak, “Modern Sanatın Elli Yılı”, *Modern ve Ötesi*, yay. haz. N. Kıvılcım Yavuz, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2007, s. 28.
10. Semra Germaner, “1968 Kuşağı Sanatçıları”, *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat*, İstanbul : Sanat Tarihi Derneği Yayınları 5, 2000, s. 88.
11. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'ın “Simurg: Gerçeğin Peşinde Otuz Yolcu” dizisi kapsamında Cihat Burak'la yapılan söyleşinin tamamına erişim için: <https://www.youtube.com/watch?v=WiALEDvPwSO>
12. Mehmet Güler, *Resmigeçit*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 104.
13. a.g.e., s. 124.
14. Fransa ve İtalya'daki dekorasyon eğilimlerinin uzantısı olarak 19. yüzyıl Osmanlı süsleme sanatlarında manzara resminin kullanımı için: Wendy M.K. Shaw, *Ottoman Painting: reflections of Western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, Londra: I.B. Tauris, 2011.
15. Vasıf Kortun, “Gülsün Karamustafa: A Life of Care”, *Afterall*, 27.02.2019, Erişim tarihi: 14.04.2023, <https://www.afterall.org/article/gulsun-karamustafa-a-life-of-care>
16. Eşref Fehim, “D Grubu'nun 3'üncü sergisi yeni ressamın gücünü gösteriyor”, *Yeni Adam*, 26.06.1934, Erişim tarihi: 14.04.2023, <https://digitalssm.org/digital/collection/abidindino/id/1706/rec/33>
17. Tanıl Bora, *Cereyanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 89-91.
18. Nurullah Berk, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul: Akbank, 1972, s.30.
19. Necmi Sönmez, Paris Tecrübeleri: *École de Paris - çağdaş Türk sanatı : 1945-1965*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2019, s. 21-23.
20. Semra Germaner, “1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi” başlıklı konuşmasında (Salt Galata, 30.11.2012) “d” Grubu'nun 1960'ların ortalarını da kapsayan bir süreçte moderniyi temsil ettiğini söyler. Konuşmanın tamamına erişim için: <https://www.youtube.com/watch?v=q335Xd9HcVU>
21. Lhote'un öğretisine dair bir inceleme için bkz. Nathalie Reymond, “André Lhote'un 'Düzene Çağrı'sı”, *skop dergi*, 02.04.2018. Erişim tarihi: 14.04.2023, <https://www.e-skop.com/skopdergi/andr%C3%A9-lhoteun-%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9Dsi/3751>
22. Orhan Koçak, Ahmet Soysal, Selahattin Yıldırım, “Evrenin İçinde Bulunduğu Boşluk Gerçekte Çok Dolu”, *Umut Burnundan Dolaşarak: Ömer Uluç'la Söyleşiler*, ed. Ayşegül Sönmez, İstanbul: Sanatatac Yayınları, 2013, s. 250-252.
23. S.N. Eisenstadt, “Multiple Modernities”, *Daedalus*, Sayı: 129, Kış 2000.
24. Semra Germaner, “1968 Kuşağı Sanatçıları”, *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat*, İstanbul : Sanat Tarihi Derneği Yayınları 5, 2000, s. 91.
25. Ahu Antmen, “Türk Sanatında Yeni Arayışlar” (yayımlanmamış doktora tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2005, s. 163.
26. Güler Bek, *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, İstanbul: Salt, 2014, s. 121-122. Erişim tarihi: 30.01.2023.
27. a.g.e., s. 92-93.
28. Bu bağlantıya Başak Doğa Temür'ün küratörü olduğu *Altan Gürman* (Arter, 2019-2021) sergisinin rehberinde dikkat çekilir. Rehber PDF formatında erişim için: <https://www.arter.org.tr/Upload/Documents/AltanGu%CC%88rmanSergiRehberi.pdf>
29. Özer Kabaş, “Sanatçı-Üretim ve Endüstri”, *Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları*, arş. ve yay. haz. Tuğçe Kaplan, Vasıf Kortun, Sezin Romi, İstanbul: Salt, 2022, s. 115-117. Erişim tarihi: 07.04.2023.
30. Ahu Antmen, “Türk Sanatında Yeni Arayışlar” (yayımlanmamış doktora tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2005, s. 131.



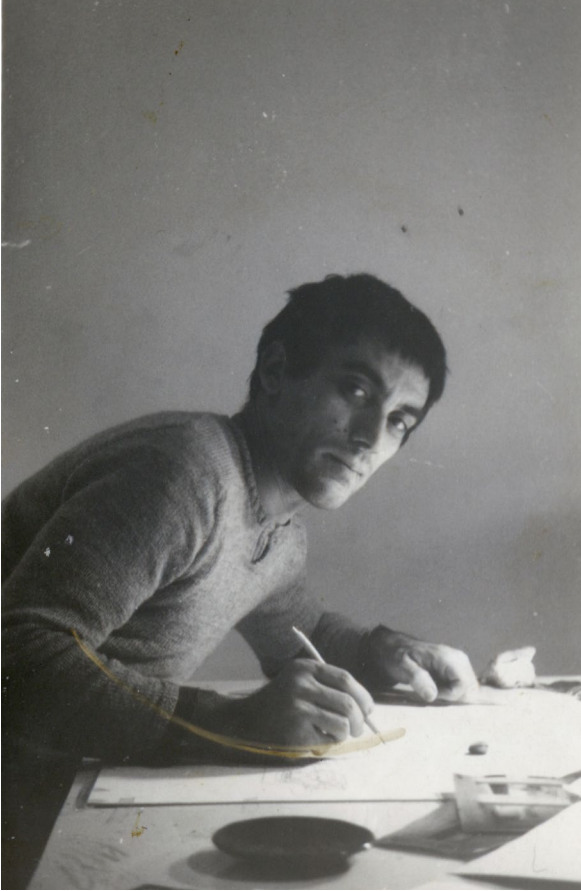
31. Gülşen Çalık, “Neşet Günal: Devlet Resim ve Heykel Sergisi Önemi Yitirmiştir”, [Ocak 1976 - Eylül 1980: Kültür-Sanat Sayfalarında Gündem](#), arş. ve yay. haz. Özümcan Çekiç, Merve Elveren, İstanbul: Salt, 2014, s. 24. Erişim tarihi: 14.05.2023.

32. a.g.s., s. 14.

33. a.g.s., s. 36.



Gürel Yontan Kimdir?



Gürel Yontan, 1970'ler
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Gürel Yontan Kimdir? (1938- , İstanbul)

1962'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 1963-1976 yıllarında İstanbul, Paris, Londra ve Brüksel'de iç mimar, illüstratör, sahne tasarımcısı ve sanat yönetmeni olarak çalıştı. Paris'te bulunduğu 1971-1972 yıllarında *Le Point Insolite* dergisinin sanat yönetmenliğini yaptı. 1976-1983 yıllarında, mezunu olduğu akademide temel tasarım dersleri verdi. 1983-1996 yıllarında Türkiye, Fransa, Rusya ve İtalya'da iç mimar, sahne tasarımcısı ve sanat yönetmeni olarak çalışmaya devam etti. 1998-2003'te Akademi İstanbul'da kurucusu olduğu İç Mimarlık Bölümü'nün başkanlığını yürüttü.

Sanat çalışmalarına çizim ve resimle başlayan Yontan, 1970'lerin sonunda ayna, toprak gibi malzemeler ile buluntu objeler kullandığı enstalasyon ve performatif işler üretmeye başladı. İlk kişisel sergilerini Forum Sanat Galerisi'nde (İstanbul, 1982) ve Dost Sanat Ortamı'nda (Ankara, 1983) açtı. Aralarında *Yeni Eğilimler* (1979, 1981, 1983, 1985 ve

1987), *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri* (1984 ve 1988), *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* (1985) ile *Seretonin*'in (1989) bulunduğu kritik öneme sahip pek çok sergiye katıldı.

1964'te New York Dünya Fuarı Türk Pavyonu yarışmasında birincilik ödülü (Mimar Ünal Demiraslan ve Mimar Ruşen Dora ile birlikte), 1968'de Conkbayırı Mehmetçik Parkı Anıtı ve Parkı yarışmasında dördüncülük mansiyonu (Metin Deniz ve Tan Oral'la birlikte) ve 1974'te Konut Sömürüsü Açık Anlatım Yarışması'nda birincilik ödülü aldı. Osaka Dünya Fuarı Türk pavyonunda 1970'te birincilik ve mansiyon, 1975'te ise grafik tasarım kategorisinde birincilik ödülünü kazandı. *Yeni Eğilimler* sergilerinin ikincisinde (1979) başarı ödülü, dördüncüsünde (1983) altın madalya kazandı. *Menekşe Koyu* (1991) ile Ankara Film Festivali, *Bir Aşk Uğruna* (1994) ile Adana Film Festivali'nden sanat yönetmenliği ödülleri bulunmaktadır.

Hikâye kitapları da bulunan sanatçı İstanbul'da yaşıyor ve Armada Otel'in iç mimarlığını yürütüyor.



Namik Denizhan'ın çizdiği Gürel Yontan portresi, 1997
Salt Araştırma, Gürel Yontan Arşivi

Serseri Mayın: Gürel Yontan
Salt E-Yayın No: 29

Araştırma ve Yayına Hazırlayanlar

Vasıf Kortun, Sezin Romi

Metin Editörü

Erman Ata Uncu

Metinler

Defne Kırmızı, Erman Ata Uncu

Katılımcılar

Bilge Demirkazan, Tan Oral, Gürel Yontan

Söyleşi Deşifre

Feyza Kırkođlu

Grafik Tasarım ve Uygulama

Elif Tuna, Gamze Cebeci

Kapak Fotoğrafı

Gürel Yontan, *Ya Düşünde Seni Bir Yana Bırakırsa*, 1988

[Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Tarihi](#) Projesi

Salt e-yayın şablonları Project Projects (bugünkü adıyla Wkshps) tarafından geliştirilmiştir.

2023 Salt/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-605-69760-6-3



Bu yayın Creative Commons Esinlenilmemiş Ticari Olmayan Eserlerin Nitelikleri 4.0 Uluslararası (CC BY-NC-ND 4.0) lisansı kapsamındadır. Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi, hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün korunması şartıyla kullanılabilir.

Salt Araştırma'nın sanat tarihi ve arşiv çalışmaları 2022-2023 yıllarında Bohem Foundation tarafından desteklenmektedir.

