8 OCAK - 1 MART 2014
JANUARY 8th - MARCH 1st, 2014

AKBANK SANAT 20. YIL SERGİSİ
20th YEAR EXHIBITION

ÖZERK VE ÇOK GÜZEL
AUTONOMOUS AND BEAUTIFUL

AHMET ELHAN
ANSEN
ARDAN ÖZMENOĞLU
ERDAĞ AKSEL
ERSAN DEVECİ
FERHAT ÖZGÜR
GÜLAY SEMERCİOĞLU
HALUK AKAKÇE
HÜSSEIN CHALAYAN
İNCİ FURNİ
MURAT GERMEN
NAZİF TOPÇUOĞLU
OSMAN DİNÇ
RAMAZAN BAYRAKOĞLU
SECKİN PİRİM
SERKAN TAYCAN
SEYDİ MURAT KOÇ
ŞÜKRAN MORAL
VAHİT TUNA
YAŞAM SAŞMAZER

KÜRATÖR CURATOR
HASAN BÜLENT KAHRAMAN

20. yıl AKBANK SANAT BEYOĞLU

ÖZERK VE ÇOK GÜZEL AUTONOMOUS AND BEAUTIFUL

ÖZERK VE ÇOK GÜZEL AUTONOMOUS AND BEAUTIFUL

Siyaset ve Estetik: Özerk ve Çok Güzel

Özerk ve Çok Güzel, Türkiye'nin son 20 yılında ürettiği güncel sanattan bir kesit sunmayı amaçlıyor. Fakat ne didaktik bir sergidir ne de bir antolojik boyutu var. Tersine, son yirmi yılın tarihsel ve toplumsal planda oluşturduğu yapının sanat planında önceden öngörülmesi olanaksız gelişmelere nasıl yol açtığını işaret ediyor bir yanıyla. Öteki yanıyla, Türkiye'de gelişen bu yeni sanatın daha önceki dönemlerde görülen sanatsal ifadeden nerede ve nasıl ayrıldığına, hatta koptuğuna, özgünlüğünü meydana getiren kavramsal çerçevenin özgül niteliklerine ışık tutuyor.

Sergi iç içe geçmiş ama birbirinden tamamen farklı modüllerden oluşuyor, her ne kadar iki kata yayılmış bir sergi görüntüsü taşısa da... Üstelik o modüllerin birer kompartman olduğunu da düşünmemek gerekiyor. Aksine, modülleri oluşturan sanatçılar başka modüllerle olan irtibatları nedeniyle, diğer modüllerin içinde de yer alıyor. Bu, son dönemde gelişen bu çok güçlü sanatın ne kadar zengin olduğunu ifade etmenin bir yolu. Daha önce denenmemiş bir yöntemi. Sonuç olarak hayli kompleks, diyalektik, etkileşimli bir sergi var ortada. Küratoryel kurgunun maharetinden çok "özerk ve çok güzel" yeni sanatın gücünden kaynaklanan bir sonuç bu!

I

1990'larda Türkiye kaotik bir ülkedir. Çeşitli toplumsal ve siyasal olaylarla çalkalanmaktadır. 1980'lerde başlayan ekonomik ve toplumsal dönüşüm daha olumlu sonuçlar vermesi beklenen girişimlerken 1990'ların iç içe geçtiği ve ürettiği kaos anlaşılması zor bir durum oluşturmaktadır. Çok ciddi sonuçlar üretecek ve tam manasıyla bir siyasal ve ekonomik krizle 2001 yılında çökerek sona erecek bu dönemin tek olumlu yanını kültürel plandaki gelişmeler meydana getirmekteydi. 1980'lerin ortasında başlayan İstanbul Bienali 1990'ların başında önemli bir dönemeç almış ve çağdaş sanatın Türkiye'de görülür hale gelmesine zemin hazırlamıştı. Batılı kültürle bütünleşmek isteyen ama bu kültürel birikimden yoksun bir toplum olan Türkiye "orijinal" kavramıyla bu ölçüde ilk kez bienaller aracılığıyla karşılaşıyordu. Yabancı sanatçıların sergilenen yapıtları hem bu gereksinimi karşılıyor hem de dünyadaki sanatsal üretim düzeyi ve gerçekliği hakkında somut bir bilgi üretiyordu. Aynı şekilde daha kenarda kalmış, kendisini sunmakta zorlanan sanatçı kuşağı da ilk kez bu dönemde öne çıkabiliyordu.

1990'larda üretilen bu yapıtlar gözden geçirildiğinde çok önemli bir gerçekle karşılaştı o dönemin izlerçevresi. Bu yapıtlar hiç beklenmedik ölçüde ve beklenmedik bir "biçim"de politikti. Bütün o on yıl boyunca devam eden sanatsal üretim bu kanava, politika, üstüne işlendi.

Gerçekten de beklenmeyen bir durumdu bu. Bir kaç nedeni vardı. Öncelikle 1980 sonrasında toplumun depolitizasyonu doğrudan doğruya "anayasal" bir durumdu. 1982 Anayasası toplumun ve bireylerin siyasetle olan bağlarını en sert biçimde koparmıştı. 1930'ların organik toplum, solidarist ve korporatist devlet anlayışını yeniden canlandıracağı ve sistemleştireceği düşüncesiyle, öngörüsüyle hazırlanan bu anayasa neticesinde bütün o 1980'ler boyunca siyaset sadece toplumdan uzaklaşmakla kalmamış sanatla olan bağlarını da koparmıştı. Siyasetsiz bir toplumda yaşayan insanların kendilerine özgü bir bireylik geliştiremeyeceği genel bir bilgidir. Fakat Türkiye'deki sistem özellikle bunu arıyor ve talep ediyordu.

Öte yandan 1970'leri Türkiye de, dünyanın başka yerlerinde, bilhassa kıta Avrupa'sında olduğu gibi son derecede sert ve katı bir siyasal anlayış içinde geçirmişti. O siyaset sadece sokakta cereyan eden bir tür iç savaşta beş bin kişinin ölümüyle sonuçlanan radikal bir ayrışma değildi. Bu, Soğuk Savaş'ın bütün şiddetini üzerinde hisseden Türkiye'nin yaşadığı ve karşısında hâlâ suskun kaldığı bir tragedyadır. Toplum aradan kırk yıla yakın bir sürenin geçtiği bugünden retrospektif biçimde bakıldığında anlaşılması güç bir yarılma içinde yaşamıştır 1970'leri ve söz konusu yarılmanın getirdiği toplu katliamlar da işin başka bir boyutunu oluşturmaktadır.

Politics and Aesthetics: Autonomous and Absolutely Beautiful

Autonomous and Absolutely Beautiful aims to present a section from the contemporary art produced in Turkey in the last 20 years. However, it is neither a didactic exhibition nor does it have an anthological dimension. On the contrary, it denotes how the historical and social structure formed in the last twenty years led to unforeseeable developments in the field of art. That is, on the one hand. On the other, it sheds light on where and how this new art flourishing in Turkey diverges, an even breaks off, from the artistic expression observed in previous periods, and elucidates the specific features of the conceptual framework that makes up its particularity.

The exhibition consists of intertwined, yet completely distinct modules, despite its appearance of an exhibition spread over two floors. Moreover, those modules should not be thought of as compartments. On the contrary, the artists making up the modules are also part of other modules by way of their connections with them. This is a way of expressing the richness of this very powerful art developing in the last period. A method previously untried. As a result, there emerges a highly complex, dialectical, interactive exhibition. This is a consequence owing more to the power of the 'autonomous and absolutely beautiful' new art than the proficiency of the curatorial construct!

I

Turkey was a chaotic country in the 1990s. It was in great political and social turmoil. While the economic and social transformation that began in the 1980s was an enterprise that was expected to have more positive consequences, the chaos embodied and produced by the 1990s constituted a perplexing situation. The only positive part of this period, which would bear very serious consequences and that would come crumbling down in 2001 with a political and economic crisis in the strictest sense, consisted of developments at the cultural level. The Istanbul Biennial that was launched in the mid-1980s had taken a significant turn in the beginning of the 1990s and had prepared the ground for the visibility of contemporary art in Turkey. Turkish society, which desired to integrate with Western culture but lacked the necessary cultural capital, was encountering the concept of the 'original' to this degree for the first time through the biennials. The exhib ited works of foreign artists were both meeting this demand and also producing substantial knowledge about the level and reality of artistic production in the world. By the same token, the rather marginal artist generation, which previously had difficulty presenting itself, could make it to the fore for the first time in this period.

Once these works produced in 1990s were reviewed, the audience of the period happened upon a significant reality. These works were political to an unexpected degree and in an unexpected 'way'. The artistic production of the whole decade was embroidered on this canvas, this politics.

It was really an unexpected situation. It had a number of reasons. First of all, the post-1980 depoliticization of the society was directly a 'constitutional' situation. The 1982 Constitution had severed all the ties of the society and the individuals with politics in the most violent way. As a result of this Constitution, which was meant to revive and systemize the organic society, and the solidarist, corporatist state conception of the 1930s, not only was politics estranged from society but it had also severed all ties with art throughout 1980s. It is common knowledge that people living in an anti-political society cannot develop a particular individuality. However, the system in Turkey was seeking and demanding specifically this.

On the other hand, in Turkey, as in other parts of the world, and especially the continental Europe, an extremely rigid and inflexible conception of politics had prevailed throughout the 1970s. That politics did not only entail a radical dissidence that resulted in the deaths of about five thousand people in a kind of civil war that was waged in the streets. This is a tragedy Turkey, as a country under the full pressure of the Cold War, suffered and in the face of which still remains silent. In retrospect, the society had gone through the 1970s in a split that is hard to make sense of; and the mass murders, which were a consequence of this split, comprised another dimension of the matter.

Gene söz konusu dönem sıkıyönetimler, sokaklarda patlayan bombalar, tutuklamalar ve katliamlarla cereyan ederken kültürel planda da siyaset etkili olmaktadır. Bu alandaki siyasal yaklaşım sanatın Marksist bir yöntem ve yorum içinde nasıl üretileceği sorusuyla işe başlamaktadır. Gerçekten de tüm sanatsal üretim bu doğrultuda cereyan etmektedir. Yani, hem sanatçının yaklaşımı o yöndedir hem de sanat yorumu. Sanatın öncelikli işlevi toplumsal dönüşümü sağlamak ve tarihe tanıklık etmek şeklinde saptanmıştır. Ortadaki sanat yapıtına da gene bu iki soru çerçevesinde bakılmaktadır. Marksist sanat kuramları bu anlayışla ortada dolaşmaktadır. Brehtçi "epik" kavramı temel çıkış noktalarından biridir. Lukacs'ın "tarihsel roman" kavramı kadar roman ve ideoloji bağlamında söyledikleri de en ileri tezlerden biri olarak itibar görmektedir.

Bu son derecede mekanik tutumun 1980'lerdeki darbenin getirdiği kopma ve içe kapanma içinde kısmen aşıldığı söylenebilir. Buna sanat yapıtını söz konusu mekanik ilişkiler dışında ele alan ve yapıtın "esoterik" yanı üstünde düşünen akımların yavaş yavaş Türkiye'ye girmesi de tesir etmiştir. Yapısalcılık bunların başında gelir. Ne var ki, Yapısalcılık, Türkiye'de, Sausurre'den çok Barthes'ın çok daha "şiirsel" ve yazınsal yaklaşımıyla belirmektedir. O da "yazarın ölümü" ve "mitolojiler" temeline yaslanmıştır.

Gene de bu değerlendirmelerin son derecede kısıtlı olduğu muhakkaktır. Örneğin yavaş yavaş adından söz edilen Michel Foucault neredeyse bağlamından ve asal çabasından tamamen soyutlanmıştır ve neredeyse salt bir tarihçi gibi ele alınmaktadır: cüzzamın ve deliliğin tarihini yazan bir entelektüelin yapıtı olarak kendisini göstermektedir ilk Foucault çevirileri. Zaten çevirileri yapanlar da konunun diğer yönleriyle ilgili olmayan genç edebiyatçılardır. Foucault'da örtülü olan büyük politik eleştiri, temel olan modernlik eleştirisi söz konusu dahi değildir.

Bu çerçeve 1990'larda hızla kırıldı. Yeni bir kuşağın daha öncekilerden farklı bir eğitim kökeninden gelerek hakim olduğu alanlarda gösterdiği etkinlik iki büyük kavramsal değişikliğe yol açtı. Öncelikle şiddetli bir modernlik eleştirisi gündeme yerleşti. Tam manasıyla Foucaultcu ve çağdaş Fransız düşüncesi temeline yaslanan bu sorgulama Türkiye'deki yerleşik "yapının" her boyutuyla yeni bir gözle ele alınmasına yol açtı. "Yapı" siyasal sistemi, onu sürdürmek ve yeniden üretmek için kullanılan ideolojik mekanizmaları, biçimlendirdiği insan "tipini", kurumsal ilişkileri ve mekanizmaları kapsıyordu. Tüm bu olgular teker teker ele alınıyor ve irdeleniyordu. İkinci değişiklik siyaset kavramını kapsıyordu. Siyaset artık 1970'lerin katı ve devletin yüceltilmesine dayalı, onu ele geçirmeye yönelik makro anlamından soyutlanmış ve çok daha mikro temellere oturmuştu. Devam eden modernlik eleştirisi aynı zamanda siyasal bir eleştiriydi. Daha doğrusu siyasetin eleştirisiydi. Artık hayatın her noktasının siyasal olduğu biliniyor, kabul ediliyor ve o düzeylerde kendisini gösteren bir "söküm" başlıyordu.

Bu söküm, 1990'larda, çeşitli toplumsal taleplerle birlikte geliyordu. Çeşitli mikro gruplar kendi içlerinde örgütleniyor ve kendilerine ait yeni kimlik ve aidiyet tanımları geliştiriyordu. Sosyolojik manasında "mikro" diye nitelendirdiğimiz bu grupları Müslümanlar, Kürtler ve kadınlar oluşturuyordu.

Her üç grup da 1920'lerde ve 1930'larda biçimlenmiş bir modernlik anlayışı içinde tanımlanmıştı. Sadece o gruplar değil "makro" yapıyı meydana getiren başta Türklük/Türkler olmak üzere neredeyse tüm gruplar ve aracı kurumlar da hegemonik modernliğin içinde biçimlenmişti ve onun belirleyici, tayin ettiği, kimlik niteliklerini taşıyordu. Bu defa tartışma söz konusu aktörler kendi kimliklerini kendileri tanımlamak istediğinde başlıyordu. Kürt'ün, Müslüman'ın, kadının veya Türk'ün kim olduğuna öznenin kendisi karar vermek çabasındaydı. Yerleşik ideolojinin dışına çıkmak bakımından bu çok önemli bir hamleydi.

Aynı zamanda 1980 sonrasında başlamış sivil toplum ve kamusal alan kavramlarının gelişimi bakımından da önemliydi bu çıkış. Çünkü yeni talepler kamusal alanın genişletilmesi önerisini de içeriyordu. Kaldı ki, her kamusal alan tartışması bir noktasıyla demokrasi tartışmasına dokunur. Daha açık söylemek gerekirse kamusal alanın tanımı ve niteliği demokrasinin tanımı ve nitelikleri bakımından çok tayin edici ipuçları barındırır bünyesinde. Bu durum Türkiye'de 1990'larda cereyan eden yeni model önerileri bakımından da geçerliydi. Tartışmalar en geniş manada bir demokrasi tahayyülünün içinden cereyan ediyordu.

Buna karşılık 1990'lar demokratik açıdan bir ülkenin yaşayabileceği en kötü dönemlerden birine tanıklık ediyordu. Siyasetin sınırlarını genişleten ve demokrasiyi yeni bir anlayışla karşılayan bu yaklaşımlara rağmen 1990'ların iki alanda çok sert ve şiddetli gelişmelere sahne olduğu da muhakkaktı.

Bir yanda Güneydoğu Anadolu'da cereyan eden Kürt savaşı vardı. 1990'ların hemen başlarında savaş şiddetlenmişti. Ayrıca o sırada parlamentoya bir başka partinin (SHP)

While the period eventuated in marital laws, arrests, and massacres, politics was effective also in the cultural field. The initial question of the political approach in this field was how to produce art within a Marxist method and reading. Indeed, all artistic production took place in this direction. That is, it was the approach adopted by both the artist and art criticism. As its primary task, art was to ensure the transformation of the society and be a witness to history. Any artwork in question was again evaluated from the framework of these two questions. Marxist art theories circulated around with this perspective. The Brechtian concept of 'epic' served as one of the fundamental starting points. Not only Lukacs' concept of 'historical novel' but also his remarks within the context of the novel and ideology were credited as one of the most progressive theses.

It can be argued that this utterly mechanical attitude was partly superseded by the rupture and isolation effected by the 1980 coup. The gradual introduction of movements that evaluated the artwork without reference to the mentioned mechanical relations, and reflected on the 'esoteric' aspect of the work also had an impact in this direction. Structuralism was the most prominent of these movements. However, structuralism manifested itself in Turkey more in the line of Barthes' considerably more 'poetic' and literary approach than Saussure's. And that was based on 'the death of the author' and 'mythologies'.

Still, it is obvious that these assessments were rather limited. For instance, Michel Foucault, about whom talk had started here and there, was almost completely isolated from his context and main concern, and treated as a mere historian: first Foucault translations portrayed him as an intellectual writing the history of leprosy and madness. And anyway, those who made the translations were young writers who were not interested in other aspects of the subject. Foucault's implicit yet great political criticism, the critique of modernity fundamental to his work were not even made mention of.

This framework was quickly shattered in the 1990s. The influence exerted by a new generation, coming from new educational grounds, in the fields they predominated brought about two major conceptual changes. To begin with, a forceful modernity critique occupied the agenda. This inquiry, which was thoroughly Foucauldian, and grounded in contemporary French thought, opened the way for the reevaluation of each and every dimension of the established 'structure' in Turkey from a new perspective. This 'structure' was comprised of the political system, the ideological mechanisms that are used to sustain and reproduce it, the human 'type' shaped by it, and institutional relations and mechanisms. All these phenomena were tackled and scrutinized one by one. The second change concerned the concept of politics. Politics was now liberated from its macro sense of the 1970s, which sublimated the state and aimed to seize it, and based on rather micro grounds. The ongoing critique of modernity was at the same time a political criticism. Or rather, it was a critique of politics itself. It was now understood and acknowledged that every aspect of life was political, and a 'deconstruction' that manifested itself on all these levels was initiated.

In the 1990s this deconstruction moved hand in hand with various social demands. Various micro groups were organizing among themselves and developing new definitions of identity and belonging. These groups, which we define as 'micro' in sociological terms, consisted of Muslims, Kurds, and women.

All three groups had been defined within the context of a modernity that had been shaped in the 1920s and 1930s. Not only these groups, but almost all the groups, beginning with Turkishness/Turks, and intermediary institutions that made up the 'macro' structure were formed within the hegemonic modernity and they were marked with the identity traits designated by it. This time the discussion began when the agents in question demanded to define their own identities. It was an effort on the part of the subject to be the one to decide what it was to be a Kurd, Muslim, woman, or Turk. This was a crucial move in terms transcending the established ideology.

This outburst was also critical in terms of the development of the concepts of civil society and public space that had come to the fore after 1980; since the new demands included the suggestion that the public space be expanded. Besides, every discussion concerning the public space connects with the democracy debate at some point. To be more precise, the definition and qualities of public space contain rather decisive clues regarding the definition and qualities of democracy. This was also valid for the new model propositions that were voiced in Turkey in the 1990s. The discussions were arising from within a vision of democracy in the broadest sense.

bünyesinde intikal eden Kürt kökenli milletvekillerinin yemin sırasında Kürtçe konuşmaları, izleyen dönemde tutuklanmaları ve yargılanıp hapsedilmeleri söz konusu sorunun sınırlarını her manada büyütmüştü. Savaşa ve çok sayıda insanın ölümüne dayalı bu "ilişki" PKK'nın yöneticisi Öcalan'ın 1999 yılında yakalanmasına kadar devam etmişti. 2000'lerde de sürecek "savaş hali" ancak 2010'larda başka bir içerik kazanacaktı.

Gene 1990'ların daha sert cereyan eden bir başka ilişki düzeyini "türban" sorunu meydana getiriyordu. Üniversitelerde başlayan bu sorun zamanla büyüyerek çok daha geniş kapsamlı bir içerik kazanmıştı. Bu içerik siyasal planda cereyan eden gelişmelerle iç içeydi. Çünkü 1994 yılında yapılan yerel seçimlerde İslamcı kökenden gelen bir siyasal parti (RP) İzmir dışındaki büyük kentlerin belediyelerinde yönetime oturmuştu. Bu yerleşik sistem ve onun kurumları tarafından ürkütücü bir durumdu. İzleyen yılda ise gene aynı parti bu defa genel seçimlerde birinci parti olmuştu. Kısa bir sürede de merkez sağ bir partiyle (DYP) koalisyon oluşturarak kendisini iktidara taşımıştı.

Bu iki oluşum 1990'ların siyasal iklimini somut bir şekilde tayin ediyordu. Nitekim 1997 yılında, 28 Şubat günü toplanan MGK'da askerler hükümetin işletiliş biçimine açık ve doğrudan bir müdahalede bulunacak, birkaç ay içinde de hükümet istifa edecek, olay yakın tarihimize 28 Şubat müdahalesi olarak geçecekti. Türkiye'nin uzun ve adeta sonu gelmeyen "askeri müdahaleler" tarihinde böylelikle yeni bir müdahale daha gerçekleşmişti. Onu izleyen dönemde de önce RP, sonra FP Anayasa Mahkemesi kararıyla kapatılacaktı.

Nihayet 1990'lar 2001 yılında çok ağır, çok derin ve çok geniş bir ekonomik krizle kapanıyordu. Fakat 1990'ları bütünüyle sona erdiren 2002 yılında yapılan seçimler oldu. Bu seçimlerde "eski düzen"in birbiriyle zıtlaşan, yolsuzluklara batmış, Türkiye'de "kötü yönetimin" simgesi sayılan partilerinin tamamı barajın altında kalmış, sandıktan, kapatılan önceki İslami kökenden gelen partilerin yerine, genç bir kadroyla ve çok daha modern bir anlayışla kurulan Ak Parti çıkmıştı. Türkiye'nin ancak 1970'leriyle mukayese edilebilecek 1990'lı dönemi böylece çileli bir biçimde sona ermişti.

Bu dönemin getirdiği siyasal ortamın zengin bir sanatsal ifade yarattığı muhakkaktır. Bu sanatın zaman zaman daha şekilci, bazen aşırı ölçüde anlatımcı, yer yer sembolik olduğu da doğrudur. Fakat bir bütün olarak bakıldığında bu yeni sanat toplumsal planda yaşanan neredeyse tüm "olaylara" bir cevap üretmiştir. Yapılacak daha kapsamlı araştırmaların ortaya çıkaracağı gibi dönemin özellikle ikinci yarısından başlayarak sanatçılar bu oluşumları aynı zamanda bir özgürleşme imkanı olarak kullanıyordu. Yeni dönem sanatçı sadece politik olanı, güncel sanatın dokusundan kaynaklanan bir anlayışla, her aşamada kuşatmanın zenginliğini yaşamakla kalmıyor, daha önceki dönemlerin içine kapalı sanatsal ifade biçimlerini de gelişen yeni tekniklerin sağladığı imkanlarla zenginleştiriyordu.

Böylelikle siyasal kavramı bazen doğrudan ve açık göndermelerle sanatsal plana yansırken çoğu zaman da "yeni siyaset" bağlamında bir özne/lik sorunsalı olarak ortaya çıkıyordu. Bu bakımdan 1990'ları ancak 1970'lerle mukayese edilebilecek derecede politik bir dönem olarak nitelendirmek mümkün. Aradaki fark 1970'lerin sadece belli kavramlar etrafında biçimlendirdiği siyasalı 1990'ların siyasal olanın öznel, öznel olanın da siyasal olduğunu vurgulayarak biçimlendirmesiydi. 1970'ler ise sadece "nesnel" ve tarihsel olanın izini sürüyordu.

Bu sergiye zemin teşkil eden "özerk" kavramı tam da bu noktada devreye girer. Özerk, tanımı gereği politik olan bir kavram. Batı siyasal kültüründe ve bilincinde özgürleşmeye tekabül ediyor. Daha doğrusu özgürleşmenin somut ve çerçevesi çizilmiş bir durumuna. Özgürlük ise elbette sınırsızlığı işaret eder. Sonuç olarak çeşitli planlarda bugünkü haliyle Kant'ın biçimlendirdiği bir kavram özerklik. Kant, modern ve "vesayetten arınmış", "bilmeye cesaret eden" modern bireyin moral ve etik planda "emperatifleri" ancak kendi özgür iradesiyle kabul etmesi gerektiğini savunuyordu. Herhangi bir dış etken altında bir emperatifi kabullenmek yanlıştı. Dolayısıyla özerk olmak hali her planda kendi kendine karar üretebilmeye tekabül ediyordu.

Böyle değerlendirildiğinde 1990'ların toplumsal bilince güçlü bir özerklik taşıdığı öne sürülebilir. Bu, egemen anlayıştan bireyin ve onun örgütlü halinin kopması demekti. En azından onu kabul etmek dahi ancak özgür iradeyle (free will) mümkün olabilirdi. Cumhuriyetçi iradenin sadece Türkiye'de değil Fransa ve Amerika modellerinde de ortaya çıkardığı bu "modernlik paradoksu" yani, özgürleştirici bir siyasal yöntemin hegemonik bir nitelik kazanarak bireyi kıskıvrak bağlaması halinin ancak 1990'larda yeni kimlik ve beden politikalarıyla aşıldığını vurgulamak gerekir. Biraz zorlayarak şunu da söyleyebiliriz: Türkiye'de,

In contrast with this, the 1990s were witnessing one of the worst periods a country can go through in terms democracy. Despite these approaches that expanded the boundaries of politics and embraced democracy with a new vision, it was obvious that the 1990s witnessed very harsh and violent developments in two areas.

On the one hand, there was the Kurdish war that ensued in the South East. The war had intensified just in the initial years of the decade. Moreover, the incident in which the Kurdish MPs, who had entered the parliament through the list of another party (Social Democratic People's Party), spoke Kurdish while taking the oath and, subsequently were arrested, tried and jailed, expanded the scope of the problem in every sense. This 'relation' based on the war and the deaths of innumerable people had lasted until the capture of the PKK leader Öcalan in 1999. The 'state of war' that would last through the 2000s would take on a new shape only in the 2010s.

Again, another relation level of the 1990s that was articulated along rather ill terms was the 'headscarf' problem. Over time this conflict, which had began in the universities, had grown to acquire a much broader content. This content was interconnected with developments that took place in the political sphere. A party with Islamic roots (Welfare Party) had won the municipal elections of 1994 in all metropolises except Izmir. This was a terrifying situation for the established system and its institutions. The same party would win the general elections in the following year and form a coalition government with a center-right party (Right Path Party).

These two formations were determining the political climate of the 1990s in a tangible way. Hence, in the National Security Council that would hold a meeting on February 28 1997, the military would openly and directly intervene in the way the government was operated and the government would be forced to resign in a few months. This incident would go down in our recent history as the February 28 intervention. Thus, another intervention had been added to Turkey's long and virtually unending history of 'military interventions'. In the period that followed, first the Welfare Party, and then its successor Virtue Party, would be closed down by the decision of the Constitutional Court.

Eventually, the 1990s were coming to an end in 2001 with a very heavy, deep, and extensive economic crisis. However, what completely did away with these years were the 2002 general elections. In these elections, none of the conflicting and corrupt parties of the 'old order', which were regarded as the symbol of 'poor governance', would be able to make it over the election threshold, and out of the ballots would come the Ak Party (Justice and Development Party) – a party, unlike its Islamic-rooted predecessors, founded by a young cadre and with a highly modern vision. Thus the 1990s, which could be compared only with the 1970s, had come to an end in a painful way.

It is beyond doubt that the political environment brought about by this period engendered a rich artistic expression. It is also true that the art in question has been at times more formal, at times over-narrative, and still at other times symbolic. However, in its totality, it has responded to almost all the 'events' that occurred in the social sphere. Extensive research would reveal that, beginning with the second half of the period, artists were operating these social formations as also means of liberation. The artist of the new era was not only experiencing the richness of encompassing the political in every instance by means of a vision stemming from the very texture of contemporary art, but s/he was at the same time enriching the self-enclosed artistic expression forms of previous periods through the possibilities opened up by new techniques.

Thus while the concept of political was occasionally reflected in the sphere of art through direct and explicit references, mostly it was emerging as a problematic of subject/ivity within the context of 'new politics'. In this sense, the 1990s were political to a degree comparable only with the 1970s. The difference being that while the 1970s formed the political only around certain concepts, the 1990s shaped it through emphasizing that the political is personal, and the personal is political. Whereas the 1970s were only tracing that which is 'objective' and historical.

The concept of 'autonomous', which constitutes the basis of this exhibition, comes to play right at this moment. Autonomous is a political concept by definition. In the political culture and consciousness of the West it corresponds to liberation. Or rather, to a localized and tangible mode of liberation. Freedom of course, for its part, signifies infinitude. After all, autonomy, as we use it today, is a concept mainly modeled by Kant. Kant argued that the modern

Agamben'in daha sonra çok farklı planlarda kullanılacak şekilde yeniden dolaşıma soktuğu "istisna hali" kavramıyla söylersek, 1970'lerde istisna haline karar veren devletti, 1990'larda ise buna toplum karar vermeye başladı. 1990'ları o derece karanlık hale getiren devletin bu gerçeği görmemesi, gördüğü yerde anlayamaması ve siyasetin de kendisini hâlâ devlet odaklı bir makro sorunsal olarak görmesiydi.

II

Oysa Şükran Moral'ın bu sergide yer alan 1997 tarihli yapıtında sergilediği çok çarpıcı performans tam da böyle bir tutuma tekabül ediyordu. Moral, Roma'da da görülmesine ve hayli yaygın olmasına rağmen, sonradan dönüşerek neredeyse bütün bir hayali Doğu mitolojisini Batılıların Oryantalist planda üzerine oturttuğu "hamam"a hem gerçek hem de metaforik planda hayli farklı bir yaklaşım sergiliyordu. Son derece önemli bir çalışmaydı bu. Çünkü, Moral, yapıtında, bir kadın olarak erkekler hamamına giriyor ve kendisini gene erkek tellaklara yıkatıyordu. Doğrudan doğruya erkekliğin alanı olan, hatta tümüyle kapalı olan bu mekana çıplaklığıyla girmesi başlı başına bir sınıraşımı idi (transgression).

Buna bağlı olarak bu son derece kapsamlı işinde Moral, rol değişimini bir "mekanik" haline getirerek, yukarıda değindiğimiz gibi, Oryantalist hamam imgesine ağır bir darbe indirmekle kalmıyor, "erkek bakışı"nı (male gaze) zaman zaman orjiastik bir planda yeniden kurguluyordu. Bedenini yıkayarak tahakkümü altına girdiği kadın böylece tellaklar tarafından temsil edilen erkeklerden uzun tarihinin intikamını da alıyordu. O arada beden ve temsiliyet ilişkisini, tabulaştırılmış, zaman zaman korkulmuş kadın bedenini erkeğin ellerine bırakarak ve onun "yıkama" edimi içinde kendisine dokunmasını sağlayarak başka bir düzleme taşıyordu. O dönemde yaptığı "genelev" çalışmasıyla birlikte, Moral'ın işleri dönemin dönüşen kimlik ve politika anlayışlarının en uç ve en irkiltici örneklerinden birini oluşturuyordu.

Daha sonraki bir tarihe ait olmakla birlikte bu rol değişimi Ferhat Özgür'ün işinde de görülmekteydi. Özgür, Metamorfoz Muhabbet isimli video yapıtında Moral'ın çok farklı bir planda ve çok sert bir üslupla geliştirdiği "dönüştürme" çabasını, 1990'lardan sonra Türkiye'de çok tartışılmış bir alanda, "ilericiler-gelenekçiler" düzleminde ele alıyordu. Biri yaşlı ve daha "modern/Cumhuriyetçi", diğeri daha "gelenekçi" iki kadın bir sohbet sırasında elbiselerini ve makyajlarını değiştirerek birbirinin yerine geçiyordu.

Sadece kimliğin değişkenliği ve Judith Butler'ın, farklı bir bağlamda kullanmasına rağmen geliştirdiği bir metaforla söylersek, "öğrenilmiş" olmasıyla ilgili bir çalışma değildi bu. Aynı şekilde, Türkiye'de çok rahatsız edici bir şekilde yaşanmış bir çatışmanın daha yumuşak bir zemine taşınarak, politikanın yukarıdan bastırdığı aidiyetlerin aşılmasına dönük bir çağrı da değildi sadece Özgür'ün işi. Bunların hepsini kaplamakla birlikte iki kadının soyunma anında geleneksel ve mitolojik, bir o kadar da hegemonik estetik kadın bedeni anlayışına dönük bir eleştiriydi. Neticede iki yaşlı ve bedenleri "deforme" olmuş, cinsel çekicilikten uzaklaşmış kadının soyunarak o "beden düşüne" yönelik, çok gerçekçi bir planda cereyan eden saldırısıydı.

Buna mukabil Erdağ Aksel'in işi 1990'ların somut ve makro politik düzlemde yaşanan tüm çatışmalarının en aykırı ifadelerinden biriydi. Aksel çok "agresif" işinde bir helikopterin pervanesini çağrıştıran ve tavana bir mekanizmayla bağlanarak dönmesi sağlanan pervanenin kanatlarını koltuk değneklerinden yapmıştı. Büyük bir zanaat inceliği de gösterilen bu işte, 1990'ların genel ortamı, politik durumu başka hiçbir söze gerek bırakmayacak bir kesinlikte dile getiriliyordu. Yapıt son derecede katı, insanın içini de katılaştıran bir sentaksa sahipti. Aksel'in o dönemde birbiri ardınca açtığı sergilerin de bir manada özeti sayılabilecek bu iş, bir yandan da erilliğin Türkiye'de hem odak hem doruk noktası olan askerliğin kıyasıya bir eleştirisiydi. Kaybedilen bacaklar o dönemde bir kere daha kendisine özgü hakimiyetini kurmuş olan ve bunun için militer bir toplumsal duyarlılığı da kullanmaktan kaçınmayan "sistemin" farklı bir açıdan bakınca neleri "kapsadığını" ortaya koyuyordu.

Aksel, 1990'larda yer alan bütün sergilerinde ve gösterdiği tüm işlerde son derecede politik bir tavır içindeydi. Aksel'in heykellerine hakim olan iki özellikten biri buydu. Son derecede eleştirel ve özellikle de iktidar kavramını irdeleyen bu yapıtları bu örnekte olduğu gibi bazen alabildiğine sertleşiyordu. Onun ötesinde Aksel'in döneme hakim olan tutumu iktidar kavramının erillik kavramıyla iç içe geçmiş bir halde hakim ideolojiye dönüşümüne işaret ediyor, o yaklaşımı da kıyasıya eleştiriyordu. İktidarın sadece militer ve eril yanına değil örneğin dinsel yanına da aynı tutumu gösteriyordu. İkinci özelliği ise bu yapıtların yerleşik heykel anlayışını ters yüz etmesiydi. Yapıtlar sadece teknik ve "zanaat" başarılarıyla değil, içerdikleri ironiyle de bu dönüşümü sağlıyordu. İroni, Aksel'in anlam kaydırmalarına, yer

individual, who is 'freed from tutelage' and who 'dares to know', should accept moral and ethical 'imperatives' only by free will. It was wrong to resign oneself to an imperative under the influence of an outside factor. Therefore, the state of being autonomous corresponded to the capacity of making decisions on one's own on all fronts.

Viewed in this way, it can be argued that the 1990s endowed the social consciousness with a powerful autonomy. This entailed the breaking away of the individual and its organized form from the dominant mentality. At least, even the acceptance of this mentality could come about through free will. It should be emphasized that this 'modernity paradox' fashioned by the Republican will and observable not only in Turkey but also in the American and French models, that is, the condition in which a liberating political method acquires a hegemonic quality and tightly weds the individual, could only be overcome in the 1990s through identity and body politics. By pushing it a little further we can also argue thus: to resort to the concept of 'state of exception', which has been put into re-circulation by Agamben used in very different contexts, while in the 1970s it was the state who decided on the state of exception, in the 1990s the society began to make this decision. What made the 1990s so dark was the state's reluctance to see, and inability to acknowledge this fact, as well as politics' persisting self-perception as a state-oriented, macro problematic.

II

Whereas the striking performance exhibited by Şükran Moral in her 1997 dated work, which also takes part in this exhibition, was corresponding to exactly such an attitude. Moral was displaying a rather different approach to the hammam, which – despite its existence and prevalence in Rome as well – in time, has been transformed into virtually the central figure upon which the Orientalist West built up an imaginary Orient mythology, both literally and metaphorically. This was an extremely important work. Because, in her work Moral was entering the men's section of a hammam and letting herself be washed again by male rubbers. Her entrance – in all her nudity – to this space, which is the zone of manhood par excellence and is strictly exclusive to men, was a transgression on its own.

In relation with this, in her utterly comprehensive work Moral was not only dealing a major blow to the Orientalist hammam image as we have mentioned above, but she was also subjecting the 'male gaze' to a – sometimes orgiastic – reconstruction through turning the shift of roles into a 'mechanics'. The woman, under whose domination men fell through washing her body, was thus taking the revenge of her long history from men represented by rubbers. In the meantime, she was carrying the body-representation relation to another plane through lending the tabooed and at times feared female body to the hands of man and ensuring that he touches her in his act of 'washing'. Moral's works, together with the 'brothel' work that corresponds to the same period, constituted one of the most radical and startling examples of the changing conceptions of identity and politics of the time.

Though belonging to another period, this role shift is also visible in the work of Ferhat Özgür. In his video work Metamorphosis Chat, Özgür was dealing with the 'transformation' effort, undertaken by Moral in a completely different context and in an uncompromising style, in the context of the 'modernists- traditionalists', an issue much debated in Turkey after the 1990s. Two women, one older and rather 'modern-Republican', the other more 'traditional', were exchanging their clothes and make-up in the course of a conversation and thus replacing each other.

This was not a work solely interested in the versatility and 'learned' character of identity – a metaphor borrowed from Judith Butler though she applies it in a completely different context. Nor was Özgür's work only a call to transcend the identities imposed from above by politics, through the transportation of a conflict experienced by Turkey in a very disturbing way to a softer terrain. In addition to covering all this, it was a critique of the traditional and mythological, as well as hegemonic, image of the aesthetic female body, materialized in the instance of two undressing women. After all, it was an attack, occurring in a rather realistic frame, at that 'body picture' by two undressing old women who have 'deformed' bodies and hence are no longer sexually attractive.

In return, Erdağ Aksel's work was one of the most unusual expressions of all the tangible conflicts at the macro political level of the 1990s. In his highly 'aggressive' work Aksel had made the blades of the propeller, which bring to mind the propeller of a helicopter and is mounted to the ceiling with a mechanism that enables it to rotate, out of crutches. In this work, in which

değiştirmelerine, gösterdiği ters ilintilere bağlı olarak ortaya çıkıyor, bunlar da bir bütün olarak siyasal eleştiriyi ayrı bir düzleme taşıyordu.

Aynı şekilde, gene daha geç bir tarihte gerçekleştirilmiş olsa bile, Ersan Deveci'nin bir helikopterin mermi fırlatan parçasının yakın plandan yapılmış resmi, bir yandan fotorealistik denebilecek bir hassasiyeti ve keskinliği içerirken bir yandan da gene aynı militarist anlayışın bir başka yansımasıydı. Deveci, 2000'lere yayılan diğer çalışmalarında söz konusu militer tutumun adeta 1990 sonrasındaki serpintilerini resmediyordu. Yakın plandan gösterilen tabancalar, askeri araç içleri, el bombaları daha dün denecek bir dönemde cereyan eden sert bir militer dönemin çağrışımlarının birikimiydi. Ayrıca Deveci'nin yukarıda değindiğimiz fotorealistik eğilimi, sahip olduğu özelliklerle, belirttiğimiz anlam çerçevesinin somutlaştırılması bakımından ek kolaylıklar sağlıyordu. Bununla birlikte Deveci'nin o dehşet veren militarist eylemi estetize etmekten uzak bir anlayışla işini olgunlaştırdığına ayrıca değinmek gerekir.

Üzerinde durduğumuz dönem 2000'li yıllarda çelik çekirdekli bu özünü yavaş yavaş terk ediyordu. Gerçi, o ağır dönemin, verdiğimiz örneklerden anlaşılacağı gibi, elbette izi kalacaktı ve sanatçılar elbette o izi süreceklerdi. Ama bu 1990'lardaki makro söylemin içerdiği dozda bir doğrudan politik ağırlık taşımayıp, daha önemli olan mikro politik alanlara açılacaktı. Getirilen eleştiriler bu bağlamda cereyan edecekti.

III

Bunların başında belirttiğimiz erillik meselesinin çok dolaylı sorgulamaları önemli bir rol oynayacaktı.

Erillik, Türkiye'de kadınlık kadar dahi irdelenmiş bir konu değildir. Oysa genel, yaygın ve spekülatif bir çerçeve içinde bakılırsa bu olgu Türkiye'nin başat özellikleri arasında sayılır. Gerçekten de Türkiye büyük yapısı itibarıyla erkeklik kültürüne fazlasıyla dayalıdır. Feodal bir temelin uzun süre sadece korunması yoluyla değil, kendi iç dönüşümlerini sağlayarak bu niteliğini rehabilite etmesi neticesinde de erillik hakimiyetini korumuştur. Aile, okul, kışla gibi mikro sosyoloji üreten alanlarda söz konusu kültür kendisini çoğaltacak vasatları da bulmuştur.

O alanların en önemlilerinden biri kitle kültürüdür. Kitle kültürü Türkiye'de çoğu zaman hayli "ham" alanlarda "yaşanır". Bunların başında futbol gelir. Demin belirttiğimiz erilliğin "maçoluğa" dönüştüğü bu alanın gene erillik üstünden gelen ve çok içe dönük bir dizi dinamik geliştirdiği muhakkaktır. O dinamiklerin başında dışlayıcı bir milliyetçilik anlayışı gelir. Gerçekten de futbol izleyicisinin ana karakteristiklerinden birisi budur ve 1990'lı yıllarda milliyetçilik bir başka hakim kavram olarak dönemin militarist yapısını pekiştiren bir unsur olarak sisteme yerleşmişti.

Vahit Tuna'nın "Avrupa Duy Sesimizi" başlıklı video çalışması bu sergide ikili bir rol oynamaktadır. Bir yandan futbolun içerdiği ve vurguladığımız bu niteliğini olanca çıplaklığıyla ortaya koymakta bir yandan da serginin erillik ve onunla tümleşik diğer kavramlarını bağlayan bir tür çimento işlevi görmektedir. Sergide yapıtın yer aldığı mekan bu bakımdan önemlidir. Bir yandan yapıt "hamam"ın içerdiği dönüştürücü ve tersinleyici erilliği yeni bir evreye taşıyor. Yapıtın ikinci işlevi ise ancak yanında yer aldığı ve Ardan Özmenoğlu'na ait "Orhan Baba" işi çözümlenerek kavranabilir.

Özmenoğlu, post-it'lerden oluşan yapıtları 2000'li yılların ortasından başlayarak üretti. Yakaladığı bu tekniğin sağladığı esnekliklerle ve çok yaratıcı bir gözlemcilikle neredeyse tamamı gündelik hayata ve maddi kültüre ait olan imgeleri dönüştürmeye ve yeniden üretmeye başladı. Post-it'in tekil parçalar olarak girdiği resimsel yüzey başlı başına bir inceleme konusu olarak ortada dururken Özmenoğlu, toplumsal bilinçdışını bu resimsel dinamikler etrafında güçlü bir ifadecilikle ele aldı. Osmanlı sultanlarından manav vitrinlerine, 20. yüzyılın Kafka gibi ikonik çehrelerinden Atatürk görüntülerine kadar geniş bir yelpazeyi kuşattı.

"Orhan Baba" o bağlama yerleşen yapıtlardan biri. Türk popüler kültürünün en önemli isimlerinden biri Gencebay. 1960'lardan sonra üretilmiş ve zaman zaman kişle çok yakın duran bu estetik figür elbette kendisine özgü bir toplumsal estetik tarafından üretildi. O toplumsallığı hazırlayan karmaşık unsurların önde gelenlerinden biri gene erillik. Arabesk kavramının bir müzik türüne verilen sorunlu bir ad iken zamanla belli bir toplumsal pozisyonun ve hatta "tipin" tanımlayıcı sıfatı haline gelmesi bu dinamikleri açıklayacak güçtedir. O tip ise öncelikle erildir. Nitekim Gencebay'ın ve onunla benzer bir kariyere sahip olan bir başka şarkıcının,

a finesse of craft is exhibited as well, the general environment of the 1990s and the political situation at the time was depicted in such precision that rendered any further remark futile.

The work had an utterly hard syntax that also hardened the viewer. This piece that can in a way be considered to be a summary of the successive exhibitions Aksel held at that time was, on the other hand, a relentless critique of military service, which is both the focus and the apex of masculinity in Turkey. Lost legs were exposing what the 'system', which had once again established its peculiar dominance and did not refrain from abusing the military social sensitivity for that end, 'entailed' when viewed from a different perspective.

Aksel assumed a highly political attitude in all the exhibitions he held and works he presented during the 1990s. This was one of the two qualities that marked his sculptures. These extremely political works of Aksel, which especially examined the concept of power, could at times vehemently harshen as seen in this example. What is more is that, Aksel's predominant attitude at the time was pointing to the transformation of the concept of power – interwoven with the concept of masculinity – into the dominant ideology, and unremittingly reproaching that approach. He showed the same attitude towards not only the military and masculine aspects of power but also towards its religious side. Secondly, these works were reversing the established view on sculpture. They were ensuring this transformation not only with their competence in technique and 'craft', but also with the irony involved in them. Irony was emanating in relation with the semantic shifts, replacements, and negative correlations performed by Aksel, and these, in return, were carrying political criticism to another level.

Even though produced at a later date, Ersan Deveci's close-up painting of the part of a helicopter that shoots missiles entailed, on the one hand, a sensitivity and sharpness that can be defined as photorealistic; and on the other, it was a reflection of the same military mindset. Deveci, in the other works he produced throughout the 2000s, was virtually depicting the post-1990s repercussions of the military attitude in question. The revolvers, military vehicle interiors, and grenades were the accumulation of the echoes of a harsh military period that had happened just yesterday. Moreover, Deveci's photorealistic tendency, by way of its qualities, was providing additional conveniences for the materialization of the suggested semantic framework. Nevertheless, it should be mentioned separately that Deveci matured his work in an attitude remote from aestheticizing that terrifying military act.

The period we dwell upon was slowly yielding its essence of steel core in the 2000s. Yet, that heavy period was surely going to leave a trace, as can be understood from the examples given, and artists were surely going to hunt after that trace. However, this was not going to bear the same direct political weight as embodied by the macro discourse of the 1990s, but instead was going to open up to more significant micro fields. Criticisms would be voiced within this context.

III

Foremost among these, highly indirect inquiries into the above-mentioned question of masculinity were to play a significant role.

In Turkey, masculinity is a subject tackled not even as much as femininity. However, seen through a general, pervasive, and speculative perspective, this phenomenon can be counted among the principle features of Turkey. Indeed, in terms of its grand structure, Turkey is excessively predicated on male culture. Masculinity has retained its dominance not only through the mere preservation of a feudal basis for a long time, but also as a result of its rehabilitation by means inner-transformations. The culture in question has also found the means to reproduce itself in areas that produce micro sociologies like the family, school, and barracks.

One of the most important of those areas is mass culture. In Turkey, mass culture is usually experienced in highly 'raw' domains. Among them football takes the lead. It is beyond doubt that this sphere, in which the aforementioned masculinity is transformed into machismo, has developed a series of highly enclosed dynamics, again carried over masculinity. Foremost among those dynamics is a very exclusivist notion of nationalism. Indeed this is one of the main characteristics of the match-goer; and in the 1990s nationalism, as another dominant concept, was embedded in the system as an element that reinforces the militaristic structure of the time.

Vahit Tuna's video work Europe Hear Us plays a binary role in this exhibition. On the one hand, it exposes in all its nakedness this quality contained in football; and on the other, it

Müslüm Gürses'in, "Baba" olarak anılması bu bakımdan hayli anlamlıdır. Buna mukabil kendisine özgü bir dişilliğe de yakın durur. Özellikle giyim kuşam, makyaj ve genel duruş bu bakımdan önemlidir: kuşkusuz ve öncelikle eril olan "tutumun" gizli bir dişillikle iç içe geçmesi.

Özmenoğlu, Warhol'un deneyip geliştirdiği bir yöntemi onunkiyle mukayese dahi edilmeyecek bir kültürel çerçeve içinde yeniden üretirken bir arabesk pop ikonunun bu "dolaşık" (convoluted) kişiliğini çarpıcı bir üsluplaştırma ile dışavuruyor. Yapıt bütün bu özellikleriyle içine yerleştiği kabinenin çok sert dokusuna ayrıca ironinin ışığını serpiyor. Bu önemli bir olgu. Çünkü, 2000'li yılların 1990'lı yıllardan devraldığı önemli olgulardan biri bu: ironi! Makro politikanın kısır alanı genişletilince meydana gelen boşluk başka pek az dönemde bu derecede yoğun bir biçimde görülen ironik yaklaşımlara da kapı aralamış oldu. Özmenoğlu bu yaklaşımın çok öne çıkmış adlarından biriydi ve kendisine özgü ikonografik bir antoloji oluştururken aslında saklı hegemonyaları irdeliyordu. Her ikonik imge hegemoniktir. Özmenoğlu'nun "sökmeci" yaklaşımı o hegemoniye bir saldırıydı ve bunu ironiyle yapması 1990'ların birikimini bambaşka bir doğrultuya itiyordu.

Yeniden Tuna'nın yapıtına dönersek Özmenoğlu'nun dile getirdiği arabesk onun işaret ettiği futbol kütlesiyle özdeşleşiyor. Futbolla iç içe geçmiş kitle tabii ki arabeskle de iç içeydi. Tuna'nın olanca ayrıntısıyla ama "sıçramalarla" saptadığı kitlenin tepkiselliği o niteliğinin içinde barındırdığı naifliği, hatta kırılganlığı da dile getiriyordu. Dolayısıyla Özmenoğlu'nın ironisi Tuna da bir metafora dönüşüyordu: Avrupa'ya ses duyurmak. Sadece bu sloganın içerdiği milliyetçi tutum dahi arabeskin içinde barındırdığı "ikililiğin" bir başka düzeydeki yansımasıdır. Nasıl "baba" Gencebay bir başka düzeyde dişilliği çağrıştırıyorsa, bir metafor olarak, aynı şekilde o "yıkıcılığın" Avrupa'ya ses duyurmak, Avrupa tarafından fark edilmek maksadını taşıması en az o derecede öznenin kendisini ikincilleştirmesidir. Başkasının "şefaatine" kendisini sunmasıdır.

Bu bağlama oturan bir başka yapıt Osman Dinç'in heykeli. Dinç'in heykelini ileride tekrar ele alacağız. Burada yapıtın sübjektif boyutuna işaret edelim.

Sergide yer alan yapıtında da ince ve çok uzun bir kayık buğday yüklü olarak yer aldığı salonu çapraz bir şekilde katediyor. Bu, aynı zamanda tarihsel bir yolculuk. Dinç'in işi gerek hacim, gerek form, gerek de estetik olarak bize "demir çağını" anımsatıyor, her ne kadar paslanmaz çelikten üretilmişse de. Bu yolculuğun çok sert, çok yıldırıcı bir geçmişten bugüne doğru gelen bir yörüngesi olduğu hissediliyor. Maddenin katılığıyla yapıtın lirizmi tam bir çelişki oluştururken birbirini tamamlayan özellikler de taşıyor. Bu, yapıtın içerdiği anlatımcılığın gizli dramatizasyonu içinden okunabilir. Yolculuk bitmeyen bir yolculuktur.

Bu yolculuğun bu sergi bağlamında nesnel ve öznel boyutlarından söz edilebilir. Avrupa'dan söz ederken Türkiye'nin son iki yüzyıllık tarihinin bir yolculuk olduğunu söylemek gerekir, Avrupa'yla ilişkili bir yolculuk. Avrupa'ya "yönelen" ve ona doğru ilerleyen bir ülke var ortada. Dinç'in kayığı azığını yüklenmiş bir işçiyi anımsatıyor bir yandan da; fiili olarak Avrupa'ya çalışmaya giden yüz binlerce işçiden biri niçin olmasın o kayık? Bu aynı zamanda Dinç'in kendi öznel tarihiyle de bütünleşen bir durum. O da 1971 yılında Paris'e gidiyordu, söz konusu serüvenin bir parçası olarak. Şimdi de Fransa-İstanbul arasında gidip gelen bir sanatçı, bitmeyen bir yolun yolcusu.

İkincisi Dinç'in yolculuğu ve onu imleyen heykeli kültürel planda da önemli çünkü bir "özerkleşmeyi" de gösteriyor. 1850'lerden bu yana resim öğrenmek için gidilen Paris son 20 yılda yerini başka merkezlere bıraktı Türkiye'deki sanatçılar ve sanatçı adayları bakımından. Dolayısıyla bu kayık, 1990'larda ve 2000'lerde yükselen yeni siyasal ortamın Avrupa-Türkiye arasındaki büyük serüvende yarattığı değişimin de bir izdüşümü. Serginin içerdiği Avrupa gerçekliğini bu yanıyla kuşatan bir niteliği var.

Dinç'in yapıtı bütün bu niteliğiyle hem suskun hem konuşkan bir yapıt olarak Aksel'in çok dramatik vurgusuyla kendisi arasında bir denge kuruyor ki, bu iki yapıt son 20 yılda Türkiye'de üretilen heykelin öyküsünü tamamlıyor.

IV

Nitekim serginin aynı kattaki ikinci kabinesinde yer alan bir başka yapıt bu iki olguyu birbirine başka bir çimento olarak bağlıyordu. Seydi Murat Koç "Yerden Yüksek No: 13" isimli yapıtıyla içinde yer aldığı kabineyi bir kere daha çok farklı bir çizgide bir önceki kabineye bağlıyor. Koç'un yapıtında üç ana unsur var. Bunların ikisi son derecede manidar imgeler. Biri, Ingmar Bergman'ın Sessizlik filminde görüldükten sonra Susan Sontag'ın "fallik sembol" diye

functions as the cement that binds together masculinity and all the other integral concepts dwelled upon in this exhibition. On the one hand, it carries the transformative and inversive masculinity featured in the 'hammam' to a new stage. The second function of the work can only be conceived by analyzing the Orhan Baba work of Ardan Özmenoğlu, next to which it is situated.

Özmenoğlu has been producing these works made up of post-its since the middle of the 2000s. She began to transform and reproduce images, almost all of which belonging to everyday life and material culture, by means of the flexibility provided by this technique she developed and a very creative power of observation. Özmenoğlu addressed the social unconscious around these pictorial dynamics with a strong expressionism, while the pictorial surface, in which the post-its took part as singular units, constituted a subject of study in its own right. From Ottoman emperors to greengroceries, and to iconic figures of the 20. century like Kafka and Atatürk, she covered a wide range of images.

Orhan Baba is one of the works situated within that context. Orhan Gencebay is one of the key figures of the Turkish popular culture. This aesthetic figure, which at times displays rather close affinities with kitsch and which is an artifact of the post-1960s, was of course produced by a social aesthetic peculiar to itself. A primary one among the complex factors that prepared the way for this social formation was again masculinity. The fact that the notion of arabesque came to denote a social position and even a 'type', while previously it was merely the problematic name of a music genre, has the power to explain these dynamics. As for that type, it is first and foremost masculine. Hence, in this sense, it is highly significant that Gencebay, and Müslüm Gürses, another singer with a similar career, are referred to as 'Father'. On the other hand, Gencebay remains close to a femininity peculiar to himself. Especially clothes, make-up, and overall posture are significant in this sense: the entanglement of a doubtless and primarily masculine 'stance' with a latent femininity.

While Özmenoğlu reproduces a method experimented and developed by Warhol within a cultural framework that cannot even be compared with his, she is expressing the convoluted personality of an arabesque pop icon by means of a striking stylization. Besides, the work sheds the light of irony onto the very rigid texture of the cabinet it is situated in. This is an important phenomenon. Since this is one of the major phenomena taken over by the 2000s from the 1990s: irony! The space opened up with the expansion of the infertile sphere of macro politics had also paved the way for ironic approaches, which were rarely observed at this degree of intensity in previous periods. Özmenoğlu was one of the most prominent names of this approach, and she was in fact scrutinizing the hidden hegemonies while building a unique iconographic anthology. Every iconic image is hegemonic. Özmenoğlu's deconstructive approach was an attack at that hegemony and the fact that she realized it by means of irony pushed the accumulation of the 1990s towards a completely new direction.

To return to Tuna's work, the arabesque expressed by Özmenoğlu is identified with the social body of football pointed out by him. The mass involved in football was also associated with arabesque. The reactiveness of the mass, which Tuna detected in 'leaps' but still in detail, was also speaking out the naivety, and even fragility inherent in that quality. Therefore, the irony of Özmenoğlu was turning into a metaphor in Tuna: to make oneself heard by Europe. Even the nationalist attitude implied by this slogan, in its own, is a reflection of the 'ambivalence' contained in arabesque at another level. Just as 'father' Gencebay, as a metaphor, evokes femininity at another level, in the same way, the intention inherent in that 'destructiveness' to be heard and recognized by Europe entails the subordination of the subject at least to the same extent. It is the submission of the self to the intercession of the other.

Another work that is situated within this context is the sculpture of Osman Dinç. Below, we will elaborate further on Dinç's sculpture. At this point, we shall point out the subjective dimension of the work.

In his work that takes place in the exhibition, a narrow and very long boat loaded with cereal diagonally traverses the hall it is situated in. This is at the same time a historical journey. In terms of volume, form, and aesthetics, Dinç's piece reminds us of the 'Iron Age', even though it is made of stainless steel. It is sensed that this journey has a trajectory that is reaching out from a very harsh, disconcerting past towards the present day. While the inflexibility of the material and the lyricism of the work are in flat contradiction, they also have qualities that mutually complement each other. This can be discerned from within the hidden dramatization of the narrative implied in the work. The journey is an unending one.

nitelendirmesi üstüne ikonik bir eril imge statüsüne yükselen tank namlusudur. Gerçekten de amorf ve tuvalin sınırlılığını aşmayı ayrıca ontolojik bir sorumluluk haline getirmiş "resimde" tank namlusu diğer kabineye yönelerek başlı başına bir referans noktası oluşturmaktadır.

1990'larla mukayese edildiğinde biraz zorlayarak "post-travmatik" diyebileceğimiz bir muhakeme etrafında oluşan bu imge sadece militer bir anlayışı "imlemekle" kalmıyor. Kuşkusuz öyle... Fakat ondan daha fazlasını gerçekleştiriyor. Militer ve eril bir kültürün 1990 sonrasında da siyasal/toplumsal bilinçteki kalıcılığına işaret ediyor. Fakat Tuna'nın ve Özmenoğlu'nun çok daha örtük olarak dile getirdiği bu erillik bu defa bir tank namlusunun olanca çıplaklığıyla ifade ediliyor.

İkinci önemli imge "Capitoline Venüsü"nü çağrıştıran ama kesinlikle "Venus Pudica" (Alçakgönüllü/Mahcup Venüs) kategorisinde yer alan bir çıplak kadın. Kendi içinde ayrıca çözümlenecek bu yapıtın, örneğin cinselliği bir yana, simgelediği çok önemli iki olgu var: bir, her şeye rağmen kadın; dolayısıyla söz konusu erilliğin bir tank imgesiyle bütünleştirilmiş görüntüsü altına yerleştirilmiş bir çıplak kadın bedeni olarak ifade ettiği anlam ve yarattığı çelişki. İkincisi, bu görüntünün vurguladığı Avrupa kültürü. Hiç kuşkusuz "Venüs" bütün tarihsel yüküyle Avrupa'nın kurucu imgelerinden biridir. Seydi Murat Koç'un üstelik de "Mahcup Venüs"ü seçerek onu bir tank imgesinin altına yerleştirmesi, bu defa hemen yanında yer alan Nazif Topçuoğlu'nun fotoğrafıyla da irtibatlanıyor.

Nazif Topçuoğlu çok uzun yıllardır oluşturduğu fotoğraflarında, hemen belirtmek gerekir, Batı/Avrupa kültürünün temel imgelerini yeniden üretme çabası içinde. Mükemmel denecek bir duyarlılık ve hassasiyetle tasarladığı "teatral" sahnelerinde söz konusu kültürün kategorik imgelerine vurucu yeni kurgular hazırladı. 1990'ların ortasından başlayarak geliştirdiği bu çalışmalarda dönemin yerleşik ve belirttiğimiz tavrını dışlamasa da benimsemeyerek çok daha "esoterik" bir çizgiyi tercih etti. Uzun süre Balthus'a açık göndermeler içeren ama Batı bilinçdışında "kötülük" kavramıyla bütünleşecek sahneleri tercih eden yapıtlarında Marquis de Sade veya Bataille da uzak çağrışımlarla kendisini hissettiriyordu. Bu bakımdan dönemin en özgün isimlerinden biri olarak saptanabilirdi.

Çok farklı düzlemlerde yer alsalar da Topçuoğlu ancak Mishima'yla birlikte düşünülebilecek bir tutum içindeydi. Disiplin, otorite, karnal görüntüler, gizli bir cinselliğin saklanarak büsbütün vurgulanmış mevcudiyeti bu dokuyu hazırlıyordu. Doku, Batılı çok aykırı bir imgenin bir başka kültürde hayli özgün bir şekilde yeniden üretilmesinden müteşekkildi. Topçuoğlu son derece de entellektüel bir izlek takip ediyordu.

Sergide yer alan fotoğrafında Topçuoğlu bir kere daha büyük bir mizanseni gerçekleştirirken Fransız resminin gerek klasik gerekse neo-klasik döneminde görülen tragedyayı derhal anımsatan bir kurguyu deniyordu. Farklılıkları bilinse bile daha ziyade Trioson'un Atala'sını çağrıştıran bu trajik anın Avrupa diye isimlendirilmesi, hele dönemin koşulları içinde, hayli dikkat çekiciydi. Batı tragedyasının belli bir mitolojiyle bütünleşmesi göze çarpmakla birlikte "ölen Avrupa" vurgusu dönemin bir başka dinamiğine göndermede bulunuyordu. Bu tercihin çok estetik bir görsellikle iç içe geçerek Koç'un resminde yer alan ve neredeyse doğrudan doğruya kendisi Avrupa'yı simgeleyen Venüs'le bu bütünü oluşturması dönemin açık ve gizli arayışları bakımından çarpıcıdır. Topçuoğlu'nun söz konusu "tablo"yu ayrıca bir şark halısının üstünde işlemesiyse tartıştığımız çerçeveye ek ve çok özgün bir başka katkıdır.

Bu çerçeve o kabinede yer alan iki ayrı tabloyla bütünleşiyor. Bunların ilki Ahmet Elhan'ın hayli ilginç bir fotoğraf çalışması. Elhan'ın yapıtı neredeyse buraya kadar vurguladığımız tüm kavramları özetleyecek bir mahiyet taşıyor. Elhan, gene büyük bir hassasiyetle çalıştığı yapıtında, kadın ve erkek bedenlerini üst üste bindirerek, belli bir seri içinde, Muybridge'in hareketi saptadığı fotoğrafını uzak bir çağrışımla hatırlatan, dinamik bir görsellik elde etmekle kalmıyor.

Muybridge veya Merdivenden İnen Nü, No: 2 isimli resminde Duchamp doğrudan hareketi yakalamaya çalışıyor, "metne" hareketin görselliğini aktarıyordu. Elhan ise çok daha zor bir yol seçerek yapıtın kendi iç mekaniğinden türeyen dinamiği saptamayı başarıyor. Üst üste bindirilmiş, aralarındaki çelişkileri bu yoldan hem konsolide edilmiş hem vurgulanmış farklı bedenlerin bir araya gelişi elbette dinamik bir "durum"dur. Fotoğrafın durağanlığıyla (durum) imgeyi oluşturan sürecin mekaniği arasındaki çelişki sadece karşımızdaki yapıtın gerçekliğini (veya gerçek dışılığını) vurgulamakla kalmıyor. Gerek dönemin gerekse serginin diğer kabinesinde yer alan gerilimleri yansıtma kapasitesini de elde ediyor.

Özmenoğlu'nun Orhan Gencebay'ında, Moral'ın Hamam'ında, Özgür'ün

In the context of this exhibition, the objective and subjective dimensions of this journey can be talked about. When referring to Europe it should be mentioned that the last two hundred years of Turkey's history is a journey, a journey related with Europe. There is in question a country 'oriented' and moving towards Europe. From another angle, Dinç's boat recalls to mind a worker who has shouldered his provisions; indeed why shouldn't that boat be one of the hundreds of thousands workers that actually went to Europe to work? This is, at the same time, a situation that coincides with Dinç's subjective history. He too was going to Paris in 1971, as a part of the adventure in question. And now he is an artist who comes and goes between France and Istanbul; he is the passenger of a never-ending road.

Secondly, Dinç's journey, and his sculpture that alludes to it, is also significant at the cultural frame because it signifies a kind of 'autonomy'. From the point of view of the artists and artist candidates from Turkey, Paris, as the place visited for learning painting since the 1850s, has been replaced by other centers in the last 20 years. Therefore, this boat is also a projection of the change effected in the great adventure between Europe and Turkey by the new political environment rising in the 1990s and 2000s. It has a quality that encompasses the Europe reality this exhibition engages in.

With all these qualities, Dinç's work, as both a silent and talkative work, strikes a balance between Aksel's rather dramatic emphasis and himself, so that these two works complete the story of the sculpture produced in Turkey in the last 20 years.

IV

Hence another work that is placed in the second cabinet of the same floor was binding these two phenomena together as another kind of cement. Seydi Murat Koç, with his work titled Above the Ground No:13, once again connects the cabinet he inhabits to the previous one through a new line. Koç's work contains three main elements. Two of them are highly revealing images. One of them is the tank barrel, which has been elevated to the status of an iconic masculine image after its appearance in Ingmar Bergman's film Silence and its consequent definition as 'phallic symbol' by Susan Sontag. Indeed, in this amorphous 'painting', which has made it into an ontological responsibility to transcend the finitude of the canvas, the tank barrel constitutes a point of reference in itself by way of inclining towards the other cabinet.

This image, formed around a reasoning than can easily be deemed 'post-traumatic', with a little exaggeration, in comparison to the 1990s, does not just 'allude' to a militaristic mindset. Undoubtedly it does so. However, it does more than that. It signifies the persistence of a military and masculine culture in the political/social consciousness of the post-1990s. However, this time, the masculinity in question, which has been conveyed much more implicitly by Tuna and Özmenoğlu, is being expressed by the blinding nakedness of a tank barrel.

The second significant image is a naked woman who brings to mind the Capitoline Venus, but definitely belongs to the category of Venus Pudica (Modest/Shy Venus). Leaving aside for instance its sexuality, this work – which will also be analyzed in its own terms – symbolizes two very important phenomena: First, despite all, it is woman; hence the meaning it conveys and the contradiction it sets as a naked female body placed under the image of the aforementioned masculinity embodied by the tank barrel. Second, the European culture emphasized by this sight. Without doubt, 'Venus', with all its historical baggage, is one of the constituent images of Europe. Seydi Murat Koç's positioning of the Modest Venus, of all the Venuses, under the image of a tank relates his work to Nazif Topçuoğlu's photograph next to which it is placed.

It should be indicated at once that in his photographs formed over many years Nazif Topçuoğlu is striving to reproduce the fundamental images of the Western/European culture. In his 'theatrical' scenes, which he has designed with a sensibility and accuracy that can be deemed perfect, he assembled new and striking constructs for the categorical images of the culture in question. In his works, which he has been developing since the mid-1990s, he opted for a much more 'esoteric' line by not adopting – even if not rejecting altogether – the established attitude of the time mentioned above. In his works, which for a long time contained explicit references to Balthus, but targeted scenes that would be identified with the concept of 'evil' in Western unconscious, Marquis de Sade and Bataille were also evoked through distant echoes. In this sense, he could be defined as one of the most original names of the period.

Even though they occupied very diverse levels, Topçuoğlu maintained an attitude that could only be thought in association with Mishima. Discipline, authority, carnal visions,

metamorfozundaki dinamik Elhan'da da çok kendisine özgü bir "biçimde" ortaya çıkıyor ve bedenler, kimlikler, tutumlar, edinilmiş gerçekliklerle onların "doğal"lıkları arasındaki farkı işaret ediyor. Artık hiçbir şeyin katı, hegemonik, tek ve tekçil olmadığını, her şeyin bir geçişe, akışkanlığa, çakışmaya tekabül ettiğini vurguluyor. Erillik ve dişillik de bu anlayışla yeni bir kanavaya oturuyor. Kısacası her şeyin diğerinin içine geçtiği, ötekinin içinden algılandığı (perception) ve alımlandığı (reception) bir "stadium"a, ama gücünü dinamizmden alan bir "stadium"a, bir gönderme Elhan'ın işi.

Kabinenin son işi Ramazan Bayrakoğlu ve bu iş, söz konusu "bölüm"ün bir başka gerçekliğini vurguluyor: estetik, yani güzellik! Ondan önce bu konuyu biraz açmak gerekiyor.

Güzellik, 1990'ların henüz yeterli bir vurguyla olmasa da alttan alta sezdirdiği bir sanatsal bağlamdı. Baştan beri çizdiğimiz sınırlar içinde 1990'ların ana belirleyicisi elbette güzellik değildi. Siyaset tüm aşamalarıyla dönemi mühürlemişti. Ne var ki, o on yılın ikincisi yarısından başlayarak, 2000'li yıllarda neredeyse tümüyle değişen bir siyasal iklimde sanatçı artık, açık veya saklı olsun, siyasal olana gönderme yapmakla yetinmiyordu. 1970 sonrasının uzun tarihi içinde bu durumla ilk kez karşılaşılıyordu. Başta da belirttiğimiz gibi o uzun dönem güzelin siyasal olan içinden görülmesini, belki de tam tersine siyasal olan içine saklanarak gözden ırak tutulmasını ön gerektirmişti. Bu, güzelin "dünyayı değiştirme kapasitesine" sahip olmadığını düşünmekle ilgiliydi. Güzel, kendisine kapalı bir kavram olarak telakki ediliyordu.

1990'ların çoğulcu estetik açılımları ve estetiği farklı katmanlardan beslemeye açık yapısı bu anlayışın değişmesine olanak sağladı. Ne olursa olsun kendisine dönük bir kültür üretme çerçevesi bu dönemde kırıldı. Bienaller başta olmak üzere, değişen eğitim yapısı, küreselleşmenin artan ve kendini kaçınılmaz olarak duyuran etkisi, fuarların ülkeye ve ülke dışına taşıdığı kapasite neticesinde güncel sanatın büyük boşluğu olan estetik bu dönemde yeniden hatırlandı.

V

Bu aşamada dönemin ana niteliklerine değinmek gerekiyor.

Dönem 2002 yılında başladı denebilir. O yıl yapılan seçimlerde eski düzenin tüm krizlerini yaratan partiler söz konusu krizlerde boğulma anlamına gelecek şekilde seçim barajının altında kalıyordu. Buna karşılık daha bir yıl önce kurulmuş olan Ak Parti iktidara geliyordu. Ak Parti İslamcı kökten gelen siyasal partilerin sonuncusuydu. Fakat özgün bazı niteliklere sahipti. Her şeyden önce o güne kadar devam etmiş olan partilerin daha katı ve içe dönük tutumlarından uzak, modern bir anlayışa sahipti. Partiyi önceki parti yönetimine karşı başkaldırmış genç grup oluşturmuştu.

Bilhassa kimlik krizinin bir neticesi olarak büyük kitleler blok halinde bu siyasal oluşuma yönelmişti. Bu gelişmede 1997'de yaşanan 28 Şubat'ın büyük etkisi vardı. Tarihsel olarak askeri darbelerden sonra gelen seçimlerde toplum darbenin muhatabına teveccüh ediyordu. Bu tavır bir kere daha gösterilmişti. Parti, Recep Tayyip Erdoğan'ın siyasal yasağı nedeniyle başkanlık edememesi üstüne 2001 yılından beri milletvekili olan, bakanlık görevlerinde bulunan Abdullah Gül tarafından yönetiliyordu. İktidardan sonra da Gül, Başbakanlığa gelecekti.

Yeni iktidarın sahip olduğu toplumsal desteğe rağmen sistemle çatışması doğaldı. Ayrıca kökenleri nedeniyle sistem tarafından kuşkuyla izleniyordu. İlk yıllarda hayli derinden cereyan eden bu sistem-iktidar gerilimi Avrupa Birliği konusundaki tercih nedeniyle kısmi bir yumuşama gösterdi. İktidar, daha önceki köken partilerinin uzak durmasına mukabil AB ile tam üyelik müzakerelerine girmiş ve iradesini, tercihini bu kuruluştan yana kullanmıştı.

Yeni iktidarın ilk dönemi 2007 yılında şiddetli bir çatışmayla kapandı. O yıl yapılacak Cumhurbaşkanlığı seçimlerine eski Başbakan ve Dışişleri Bakanı Gül aday olmuştu. Partinin parlamento çoğunluğu nedeniyle seçilmesi kesindi. Fakat sistemin direnişi de çok açıktı. Bu maksatla seçim şartları zorlandı. Çoğunluk yeterli görülmeyerek Anayasa Mahkemesi'nden getirilen bir kararla daha yüksek sayıda bir çoğunluk aranması gerektiği kabul edildi. O arada 27 Nisan gecesi Genelkurmay Başkanlığı internet sayfasına bir açıklama koyarak Gül'ün Cumhurbaşkanlığını benimsemeyeceğini belirtti.

Hükümet daha önceki muhtıralarda görülen siyasal tavrın tersine bu karara karşı tutum aldı ve erken seçime gideceğini açıkladı. O arada Cumhuriyet Mitingleri adı altında mitingler düzenleniyordu. Bunlar ordunun denetiminde yapılan gösterilerdi. Toplum çok şiddetli bir yeni ideolojinin tesiri altına girmişti. Ulusalcılık diye açıklanan bu ideoloji, İslami kökenden gelen siyasal iktidarın tersine, örneğin, AB'ye ve genel olarak Batıya çok eleştirel, hatta mesafeli bakıyordu. Bu görüşüne koşut olarak Avrasyacılık adı altında ürettiği bir ideolojiyle kendisini

and a veiled sexuality whose presence has been entirely emphasized in the very act of its concealment were paving the way for this texture. This texture consisted of the reproduction of a rather unorthodox European image in another culture in a considerably original way. Topçuoğlu was following a quite intellectual path.

In his photograph that takes place in the exhibition, Topçuoğlu was attempting at a construction that immediately recalls the tragedy observed in both classical and neo-classical periods of French painting in his enactment of once again an epic scene. The namimg of this tragic moment, which associates rather with Trioson's Atala, even though the differences are known, as Europe is particularly remarkable, especially under the conditions of the period. While the identification of Europe with a specific mythology was obvious, the emphasis on the 'dying Europe' was referring to another dynamic of the period. It is striking in terms of the explicit and implicit quests of the period that this choice, intertwined with a very aesthetic visuality, formed a whole with Koç's Venus, which almost immediately symbolizes Europe. Topçuoğlu's depiction of the 'scene' in question on an oriental carpet is an additional and very original contribution to the framework we are discussing.

This frame integrates with two separate works that are part of the same cabinet. First of them is a quite interesting work of photography by Ahmet Elhan. Elhan's work features a quality that almost summarizes all the concepts we have emphasized until now. Elhan, in this work of his, which is once again produced with utmost delicacy, does not merely attain a dynamic visuality – which is remotely reminiscent of the photograph in which Muybridge captures motion – within a specific series through superposing female and male bodies.

Muybridge or Duchamp in his painting titled Nude Descending a Staircase, No.2, for that matter, were trying to directly capture motion and convey the visuality of the motion to the 'text'. As for Elhan, he takes a much harder path and manages to detect the motion that derives from the work's own inner-mechanics. The coming together of superimposed, non-identical bodies, whose contradictions are thus both consolidated and stressed, is surely a dynamic 'situation'. The contradiction between the inertia of the photograph (pose) and the mechanics of the process that generate the image does not only emphasize the reality (or unreality) of the work we are encountering. It also attains the capacity to reflect the tensions manifest both in the period and in the other cabinet of the exhibition.

The dynamic found in Özmenoğlu's Orhan Gencebay, Moral's Hammam, and Özgür's metamorphosis surfaces in Elhan as well in a very distinctive 'form', and it signifies the discrepancy between bodies, identities, attitudes, acquired realities and their 'natural'ness. It underlines that nothing is solid, hegemonic, uniform, and unitary; that all corresponds to a transition, fluidity, and coincidence. In this outlook masculinity and femininity are also framed in a new canvas. In short, Elhan's work is a reference to a stadium – a stadium that derives its power from dynamism – where everything traverses, is perceived, and received through the other.

The last work of the cabinet is Ramazan Bayrakoğlu's, and this work underlines another fact of the 'section' in question: Aesthetics, that is, beauty! Previous to that, this subject requires a bit of an elaboration.

Beauty was an artistic context subtly suggested, even if not with sufficient emphasis, by the 1990s. Within the boundaries we have delineated since the beginning of the text, beauty was obviously not the main determinant of the 1990s. Politics on all stages had stamped its seal of the period. However, in a political environment almost completely changing since the mid-1990s and throughout the 2000s, the artist no longer contented her/himself with explicit or implicit references to the political. In the long history of the post-1970 such a situation was encountered for the first time. As we have mentioned at the beginning, that long period had pre-required that the beautiful be perceived from within the political, or maybe just the opposite, that it be hidden within the political and hence kept out of sight. This was related to the conviction that the beautiful lacked 'the capacity to change the world'. Beautiful was regarded to be a self-enclosed concept.

The pluralist aesthetic initiatives of the 1990s and its structure fit for nourishing aesthetics from different layers provided an opportunity for this mentality to change. In any case, the frame for producing an introvert culture was shattered in this period. As a consequence of primarily the biennials, the changing education structure, the intensified and inevitably felt impact of globalization, and the capacity imported and exported by expos, the great void of contemporary art, aesthetics, was once again remembered in this period.

Doğuya açıyordu. Koyu ve 1930'lardaki modeli çağrıştıran bir Kemalizmle özdeşleşen bu ideoloji katı bir laikçilikle de iç içe geçmişti.

Yerleşik dinamiklerle ve gelişen yeni sosyolojilerle ilişkisi olmayan bu yaklaşım 1994 ve 95 sonrasında yaşanan toplumsal dönüşümü algılamıyordu. Oysa aynı dönemde kentlerin çevresine milyonlarca insan geliyordu. Örneğin 2002-2012 arasında İstanbul 6 milyon göç alıyordu. Bu yeni göçer kitle modernleşme ihtiyacı içindeydi. Geleneksel değerlere ve onların bileşkesi olan dinselliğe tutunarak moral planda ayakta kalmaya çalışan kitle öte yandan hızlı bir kültürel ve ekonomik dönüşüm geçiriyordu. Kent çevrelerinde yer alan uydu kentlerde yaşayan bu büyük kitle iktidarla yerel yönetimler düzeyinde kopmaz bir bağ kurmuştu. İktidar kitleye ekonomik imkan, gelecek umudu, fakirliğini unutturacak yöntemler sağlıyor, o da iktidarı oyuyla destekliyordu ki, bizatihi bu mekanizma modern bir oluşumdu. Buna karşılık sistem bu gelişmeye gözlerini kapayarak her şeyi katı bir laiklik-şeriat dikotomisi içinden değerlendiriyordu.

Büyük patlama 27 Nisan bildirinin hemen ardından hükümetin yöneldiği erken seçimden oylarını artırarak çıkması neticesinde gerçekleşti. Ak Parti oylarını artırmıştı. İzleyen dönemde Gül Cumhurbaşkanı seçildi. Bu bir devrin kapanışına işaret ediyordu. Halk belli bir siyaset anlayışına sandıkta bir kere daha son vermişti. Ak Parti bir sonraki seçimleri de gene oylarını artırarak kazanacaktı.

Dönemin kültürel yapısı bu şartlarda biçimleniyordu. Bütün farklı tutum ve davranışına karşılık Ak Parti iktidarı kentli, yerleşik, yüksek gelire sahip, daha yaşlı kitle tarafından benimsenmiyordu. Toplum çok keskin bir kutuplaşmaya sürüklenmişti. Kentli kitle nüfus baskısının da bir sonucu olarak hızla değişen kentsel dokudan kendisini ancak sitelere ve rezidanslara kapatarak uzaklaştırıyordu. O arada kabul etmek gerekir ki, bilhassa 2011 sonrasında siyasal iktidar kültürel tercihlerini gündelik hayata daha fazla yansıtmaya başlamıştı. Gerilimin çatışmaya dönüşmesine de yol açan unsur buydu.

Nihayet birbiri ardınca gelen iktidar talepleri sistemi germeye başladı. Bunlar gerçekten de kültürel temelli arayışlardı. Kürtaj konusundan başlayarak, Kars'taki bir heykelin yıkılması, ardından Devlet Tiyatrolarının tartışmaya açılması ve hükümetin bu kurumları kapatacağını iddia etmesi, Atatürk Kültür Merkezi için alınan yıkım kararı, Çamlıca'ya bir cami yapılmak istenmesi bu zıtlaşmaların önde gelen nedenleriydi.

Tartışmalar kopma noktasına Türk toplumsal ve siyasal kültüründe daima önemli bir rol oynamış Taksim Meydanı'na yönelik düzenlemelerle ulaştı. Hükümetin meydana bir cami ve kalıntıları çok daha sonraları ortadan kaldırılmış Osmanlı son döneminde yapılmış eski bir askeri kışlanın replikasını inşa etmek istemesiyle ve bu nedenle Gezi Parkı'nı yıkmaya çalışmasıyla gerilim kitlelerle polis arasındaki şiddetli çatışmalara döndü. Bu Ak Parti'ye yakın duran ve çeşitli nedenlerle onunla koalisyon kurmuş olan çevrelerin uzaklaşmasına yol açtı. İktidar taşıyıcı bir koalisyonla mevcut gücüne ulaşmıştı. Şimdi ise o unsurları kaybediyordu.

Dönemin bu kültürel ayrışması beraberinde muhafazakar estetik tartışmalarını da getiriyordu. 2011 sonrasında su yüzüne vuran bu tartışmalarda daha ziyade muhafazakarlık kavramı çevresine yerleşmiş ve iktidara ait kültürel tercihler önemliydi. Bu tercihler muhayyel bir geçmiş anlayışına dayanıyordu. Çok ilginç bir biçimde dizi filmlerin de katkısıyla üretilen bu geçmiş bilincinin Osmanlı'nın herhangi bir döneminde yaşadığı gerçeklikle hiçbir ilgisi yoktu. "Ecdat" kavramıyla vurgulanan bu geçmiş tamamen bir kurmacaydı. Öte yandan Osmanlı dönemine ait kültür gerek kurumsal gerekse maddi planda saray kültürüyken, güncel düzeyde bir popüler kültür anlayışına yaslanmıştı ve kitleler için üretilmek isteniyordu. Bunun açık bir çelişki ve gerçekle bağdaşmaz bir durum olduğu meydandaydı.

Bunun neticesi olarak dönem kültürü çok hızlı bir şekilde tiyatrallığa kaydı. Hayatın bir tiyatro dekoruna dönüştürülmesi ve o dekorun gerçek olarak algılanması başlı başına bir sorundu. Örneğin muhafazakar burjuvazi için inşa edilen kapalı siteler ve hatta uydu kentler son derece eklektik bir görselliğe yaslanıyordu. Osmanlı, Boğaziçi'ni veya mesela Venedik'i kurgulama çabasını gösteriyordu mimari projeler. Bu Batılı burjuvazi için de geçerli bir durumdu. Onlar da inşa ettikleri ve yeni bir finans kapitalin simgesi olan gökdelenleri postmodernliğin fütüristik, high-tech izlenimi veren görselliğiyle bütünleştiriyorlardı. Mimarinin dönemi bütünüyle kurgusal ve muhayyel bir zemine taşıdığı muhakkaktı.

Bu oluşumun son evresini en geniş planda kentsel dönüşüm meydana getiriyordu. Özellikle İstanbul, ama diğer büyük kentler de, çok hızlı bir dönüşüm içindeydi. Spekülatif gayrımenkul rantı döneme damgasını vuran bir olguydu. Bu olgu kentlerde çeşitli semtlerin soylulaştırılması çabasıyla iç içe geçiyor, kent dokusu tanınmayacak derecede değişiyordu.

V

At this stage, the main features of the period should be mentioned.

The period can be said to have begun in 2002. In the elections held that year the parties that had engendered all the crises of the old order were remaining below the election threshold; in a sense, they were drowning in the crises of their own making. In return, the Ak Party, which was founded only a year ago, was coming to power. Ak Party was the last of the parties descending from Islamist-roots. However, it had several distinctive qualities. First of all, it had a modern understanding, remote from the rigid and self-absorbed attitudes of the parties that had lasted until that day. The party had been founded by a young team, which had revolted against the executive board of the predecessor party.

Especially as a result of the identity crisis, masses had turned towards this political formation in blocks. The February 28 incident that had taken place in 1997 had played a significant role to this effect. Historically, in the elections following a military coup the society was favoring the addressee of that coup. This attitude was once again exhibited. Due to the political ban on Tayyip Erdoğan, which prohibited him from becoming the chairperson, the party was ruled by Abdullah Gül who had also carried out ministerial duties besides being a deputy since 2001. And after the election victory Gül would become the prime minister.

Despite the social support it gained it was natural for this new government to conflict with the system. Besides, it was being watched with suspicion by the system because of its roots. This system-government tension, which manifested itself very intensely in the initial years, was partially tempered by the choice made regarding the European Union. Although the previous radical parties had kept their distance from it, the government had initiated the full membership negotiations with the EU and thus exerted his will, made his choice in favor of this institution.

The first term of the new government closed in 2007 with a violent conflict. Former prime minister and foreign affairs minister Abdullah Gül had been nominated as a presidential candidate. The parliamentary majority held by his party guaranteed his election. However, the opposition of the system was evident too. To this end, the requirements for being elected were manipulated. The parliamentary majority was regarded not to be sufficient and by way of a decision delivered from the Constitutional Court it was accepted that a greater majority was to be sought for. In the meantime, on the evening of April 2007, the Turkish Armed Forces issued a statement on its official website and declared that it would not approve Gül's presidency.

In contrast to the submissive attitudes displayed by previous governments faced with similar interferences by the military, the government stood against the memorandum and declared that they would go to early elections. In the meantime, public demonstrations – under the name of Republic protests – were taking place. These were protests staged under the control of the military. The society had remained under the influence of a very strong, new ideology. In contrast to the government with Islamic-roots, this new ideology named Neo-nationalism had, for instance, a highly critical, even adverse, view of the EU in particular, and the West in general. In parallel with this view, it was opening itself to the East by means of an ideology called Eurasianism. This ideology, which was identified with a staunch Kemalism that was reminiscent of the model prevalent in the 1930s, was buttressed with a rigid secularism.

This approach, which was indifferent to the established dynamics and new sociologies, did not perceive the social transformation that took place after 1994-5. In fact, at the same period, millions of people were flowing to the peripheries of cities. For instance, between 2002 and 2012 Istanbul had received a migration of 6 millions. This new migrant mass was in need of modernization. This mass, which was trying to morally survive through holding onto traditional values and religion –the intersection point of these values –, was at the same time undergoing a rapid cultural and economic transformation. This big mass living in the satellite towns situated at the peripheries had formed an indestructible bond with the government at the level of local administrations. The government was providing the mass with economic facilities, a hope for future, and methods that would make them forget their poverty; in return, it was supporting the government with its votes. This mechanism was, in its own, a modern formation. On the other hand, the system was ignoring this development and evaluating everything from within the dichotomy of secularism-sharia.

The explosion took place when the government came out of the early elections it had called for right after the April 27 memorandum by increasing its votes. The Ak Party had increased its votes. In the following period, Gül was elected president. This was signifying the

Muhafazakar olduğunu söyleyen ve kendisini sürekli olarak geçmişle özdeşleştiren bir iktidarın özellikle İstanbul gibi bir kentsel dokuyu bu derece tutkulu bir biçimde dönüştürmesi yerine oturtulması zor bir durumdu, ama dönemin ruhunu da, siyasal iktidarın bilinç yapısını da anlatması bakımından çarpıcıydı.

VI

Sanatsal planda dönem "dışa açılma" ile bütünleşiyordu. Fuarlar, müzeler gibi çeşitli düzeylerde cereyan eden etkileşim Türkiye'deki güncel sanatı çok farklı bir mecraya taşımıştı bu dönemde. Yeni kurumların ve galerilerin ortaya çıkması, finans kapitalin sanata yönelmesi sanatsal ifadeyi hızla dönüştüren bir nitelik taşıyordu. Özellikle genç bir kuşak bu şartlar altında kendisini gösteriyordu. Hakim muhafazakar estetikle hiç ilgisi olmayan "yeni sanat" daha önceki on yılda biçimlenmiş ve siyasetle hayli yakın yeni ifade olanaklarını bu defa yeni bir estetiğe taşıma çabasını gösteriyordu. Yeni estetik kentsel mimariyle ve yapı mimarisinin yeni biçimsel dinamikleriyle koşutluklar içeriyor ve temas ediyordu. Bu yeni bir estetiğin keşfiydi. Güzel olan bu dönemde sanatın önemli araçlarından biri niteliğini kazanmıştı.

Burada bir saptama yapmak gerekir. Özü itibarıyla politik olan ve güncelin içinden biçimlenen, güncelle diyalektik bir etkileşim içinde olan güncel sanatın mutlaka estetik olmak diye bir zorunluluğu yok. Estetiğin veya güzelin ne Rönesans'taki ne de mesela Baroktaki anlamının peşindedir güncel sanat. Hatta daha ileri giderek, güncel sanatın da güzel olanla doğrudan ilgilenmediğini belirtmek mümkün. 1990'ların ortasından başlayarak toplumsal kuramla güncel sanatın kesişme noktalarından birini tiksinç (abject) kavramı meydana getiriyordu. Tiksinç olan, tıpkı tekinsiz olan gibi dönemin çok önemli bir kavramıydı ve cesaret edilemeyene cesaret etmekle ilgiliydi. Bu kavramların çevresine yerleşmiş bir anlayışın özellikle "güzel" olduğunu söylemek olanaksız.

Ne var ki, güzelin güncel sanatta kendisini gösterdiği başka bir düzlemden hemen söz edilebilir. Güncel sanat, Barok'a ve onun çok sofistike ama gerçeği sürekli olarak ötelemekle ontolojisini meydana getiren niteliğine, yakınlaştığı noktalarda güzele yaklaşıyor. Jeff Koons'un parlak, cilalı yüzeyleri tıpkı bir ara içinde yer aldığı Versailles sarayının Barok'una yakın bir üslup içinde kalarak güzeli vurguluyor. Aynı şekilde dönemin hemen hatırlanan bir diğer spekülatif ve spektaküler ismi Damien Hirst de kelebeklerle oluşturduğu düzen içinde gene Barok bir estetik sergiliyordu.

Türkiye'de üretilen güncel sanat bu çizgiyle paralellikler çizmedi. Daha aykırı bir yol izledi.

Kabul etmek gerekir ki, Türkiye'de üretilmiş görsel sanat, çeşitli tarihsel ve kültürel tesirler altında, daha ziyade anlatımla (narrative) ilgilidir. Asırlarca ihmal edilmiş bir görsel öykülemecilik, klasikle hiç temas kurmamış bir izden yürüyerek ortaya çıktığında hegemonik olur. Türkiye'de Osmanlı'da başlayan görsellik bu yoldan gelişti. Cumhuriyet döneminde elbette zaman zaman soyut olanı denedi. Çok başarılı örnekler de sergiledi. Fakat bu alanda hiçbir zaman sistemli bir kararlılığı olmadı. Örneğin ne Paris Okulu bu manada yakın geldi ona ne de Amerikan Soyut resmi. Öykülemeci-figürasyon sonuna kadar bağlı kaldığı tek anlayış oldu.

Bununla birlikte o resimde büsbütün ileriye taşınmış, bir uç noktaya götürülmüş estetiği aramadı. Aşkınsalcı bir anlayışla bütünleşmemiş öyle bir tavrın bu yönde direnmesi zaten beklenemezdi. Buna bir de söz konusu anlatımcılığın siyasal olanı kuşatma ve onun arkasında kalma çabası eklenince estetiğin çok uzaklaştığı bir görsellik kendisini öne taşıdı.

2000'lerin görsel tercihleri bu anlayışın dışında biçimlendi. Sanatın kendisine özgü bir ontolojiyle bütünleştiğinin neredeyse iyice "öğrenilmesinden" sonra, toplumsal kuram içinden biçimlenen sanatın dışında kalan bütün ifade arayışları damıtılmış bir estetiğe veya estetik bir damıtıma yöneldi.

Semercioğlu'nun metal bir yüzey olarak tasarladığı işinin öteki kutbunda yer alan Osman Dinç'in işi neredeyse tümüyle farklı kaygıları taşıyor. Dinç neredeyse kırk yıllık bir geçmişte hacim estetiği üretiyor. Heykele tamamen yabancı bir kültürde bir kutbunu Aksel'in oluşturduğu büyük dönüştürücü çabanın diğer bir kutbu da Dinç olarak görülebilir. Aksel'in daha sorunsal ve her zaman politik olmuş işine karşılık Dinç, Arte Povera'ya yakın duran bir anlayışla daha metafizik düzlemleri benimsedi. Her zaman lirik ve daima pastoral bir yanı olan bu çalışmalar çoğu zaman büyük demir blokların oluşturduğu formlar halinde tecessüm etti. Demir Dinç'te sadece bir malzeme olarak değil, ifadenin özü, yapıtın kendisi, hatta öyküsü olarak yer aldı. Demirin yanı sıra cam ve tahıl gene Dinç'in yapıtını oluşturan hem malzeme hem de öz olarak işledi. Böylece daha önce Aksel-Dinç-Şaşmazer ilişkisi içinde izlediğimiz

end of an era. The people had once again put an end to a certain way of doing politics at the ballots. The Ak party would win the following elections again by increasing its votes.

The cultural structure of the period was being shaped under these conditions. For all its novel attitude and conduct, the Ak Party was not embraced by the urban, settled, high income, and relatively older section of the society. The society had been driven towards a very sharp polarization. The urban mass could distance itself from the urban texture, which was rapidly changing as a result of also population pressure, only by shutting itself in gated communities and residences. In the meantime, it should be acknowledged that, especially after 2011, the government had begun to reflect its cultural preferences rather assertively on everyday life. And this was the factor that caused the tension to turn into a conflict.

Eventually, successive demands for more power began to strain the system. These were indeed culture-based pursuits. The abortion debate, the demolishing of a statue in Kars, then the bringing of the state theaters into question and the government's assertion that it would close down these institutions, the decision to demolish the Atatürk Culture Center, and the desire to build a mosque in Çamlıca were the forerunning causes of these confrontations.

The dispute reached a climax with the designs to replan the Taksim Square, which has always played a critical role in the social and political culture of Turkey. With the designs of the government to build a mosque and the replica of bygone barracks belonging to the late Ottoman period – the remnants of which were removed long after the thing itself was gone – and with the following attempt to demolish the Gezi Park for that end, the tension turned into violent clashes between masses and the police. This caused the circles that had stood by the Ak Party and formed coalitions with it for various reasons to incline away from it. The government had reached its current power with a supporting coalition. But now it was losing those elements.

This cultural division of the period brought along discussions regarding conservative aesthetics. The central point of these discussions that surfaced after 2011 was the cultural preferences of the government that were situated around the concept of conservatism. These preferences were based on an imagined conception of the past. This consciousness of the past, which was in a very interesting manner fabricated with the help of television series, had no relation at all with the reality experienced at any period of the Ottomans. This past, which was underlined with the concept of 'Ancestors', was a complete fiction. On the other hand, while the Ottoman culture was courtly culture at both institutional and material levels; in the current context, it was based on a notion of popular culture and, its production for the masses was the target. It was obvious that this was a flat contradiction and a situation that did not accord with reality.

As a result, the culture of the period quickly lapsed into theatricality. The transformation of life into a setting and the perception of that setting as reality was a problem by itself. For instance, the gated communities and even satellite towns built for the conservative bourgeoisie were based on an extremely eclectic visuality. The architectural projects were displaying the effort to construct the Ottoman Bosphorous or, for instance, Venice. The same was also valid for the Western bourgeoisie. They were associating the skyscrapers they build as the symbol of a new finance capital, with the visuality of post-modernity disseminating futuristic and high-tech impressions. It was definite that architecture was transporting the period to a completely fictional and imaginary ground.

The final stage of this formation consisted of urban transformation in the broadest scope. Especially Istanbul, but also other large cities, was undergoing a rapid transformation. Speculative real estate profits was a phenomenon that put its stamp on the period. This phenomenon went hand in hand with the endeavors to gentrify various neighborhoods; the urban texture was changing beyond recognition. The transformation of an urban texture like that of Istanbul with such vengeance by a government that claims to be conservative and constantly identifies itself with the past was a situation hard to understand, yet striking in terms of exposing both the zeitgeist and the government's mentality.

VI

In the artistic field the period corresponded to 'stretching out beyond the borders'. The interaction occurring at various levels, like the expos and museums, had significantly changed the course of contemporary art in Turkey. The emergence of new institutions and galleries, and finance capital's inclination towards art had an aspect that swiftly reshaped artistic expression.

son 20 yılın heykel öyküsüne bu defa Semercioğlu-Dinç-Aksel ilişkisini getirebiliriz. Bu aynı zamanda 1990'larda Türkiye'de yaşanan "demir çağı"nın da bir öyküsüdür.

VII

Böyle bir algının nerede düğümlendiğini irdelemek bakımından Bayrakoğlu'nun yapıtı son derecede önemli. Bayrakoğlu, çok özgün bir teknikle vücuda getirdiği yapıtında elbette bir yandan fotorealist bir hassasiyete yöneliyor. Yanlış olan bu gerçekliğin tersini düşünmekti. Çünkü, başka özelliklerinin yanında fotorealizm aynı zamanda duyarlı bir estetik oluşturma çabasıdır. Parlak, neyi özne olarak alırsa alsın arınmış bir yüzey içeren, dikkatle kotarılmış, damıtık yüzeylerin nihai bir estetikle bütünleştiği açıktır. Bu özelliklerin tümü Bayrakoğlu'nun resminde de mevcuttur. Bir "puzzle" mantığıyla oluşturulmuş ve ayrıca anlamlar içeren tekniğin ötesinde Bayrakoğlu sergide yer alan yapıtında güzel bir kadını gösteriyor bize.

Bu yapıt da diğerleri gibi ikili bir anlama sahip. Bir defa, bütün salonu dolaşan kadın imgesine ayrı bir gönderme oluşturuyor. Topçuoğlu'nun trajik Avrupa'sı, Koç'un mahcup Venüs'ü, Elhan'ın dönüştürülmüş bedenleri, Moral'ın hamamındaki kadın, Özgür'ün gene dönüşen kimlikleri bir ping-pong topu gibi kadın imgesini sürekli olarak iki kabine arasında dolaştırırken Bayrakoğlu'nun kadını bu süreci noktalıyor. Buradaki kadın Batılı, kendisine dönük, güzelliğini vurgulayan bir kadındır. Daha fazla dönüşmeye kapalıdır. Dolayısıyla salonda alttan alta dolaşan sınamalı erilliğin tam karşısında yer almaktadır. "Pozu" ise erilliğin içerdiği gizli kadın korkusuna yanıt oluşturmaktadır. Gerçekten de meydan okuyan, hatta sorgulayan bir kadın vardır ortada ama bu tavrı hiçbir politik tutuma dayanmamaktadır. Bir manada Venüs'ün ve Europa'nın güncel uzantısıdır. Onların içerdiği trajiği ancak suskunluğuyla dile getirmektedir. Ayrıca Türkiye'deki görselliğin çok sorunlu bir ilişki kurduğu "portre" anlayışına cepheden bir yanıt oluşturmaktadır: mahcup Venüs ve meydan okuyan kendisini, açık erotizmiyle vurgulayan kadın!

Bu resmin kendisinde saklı olan estetiği kadın görüntüsü üstünden ve cinsellikle bütünleşmiş olarak ifade etmesi ise karşımızda duran portrenin ikinci işlevidir. Kadın bedeninin mahcup Venüs'e de kaynaklık eden Knidos Venüs'ünden bu yana "estetik kadın bedeni" imgesiyle özdeşleşmesi Batılı tahayyülde zaten doğal durumdur. Doğulu bilinç ise buna kapalıdır. Ramazan Bayrakoğlu, güzel kadını kendisine ait hem soğukluk hem de şuhlukla ortaya koyarken mesela Ferhat Özgür'ün videosundaki yıpranmış ve gerek bu anlayışa, gerek kendisine gerekse izleyiciye yabancılaşmış bedeni de dolaylı olarak işaret ediyor. Gene de asıl maksadın güzel olanla bir irtibat arayışı olduğunu ayrıca belirtmek gerekmez. Bir resim son kertede resimdir. Onun güzel olduğunu ve güzel bir imgeyi içerdiğini söylemek de Freud'un "bir puro bazen de sadece bir purodur" sözünü anımsatan bir doğrudanlık içeriyor.

Bütün bunların özeti serginin bu katında yer alan iki yapıtta saklıdır. Bunlardan biri Yaşam Şaşmazer'in kaskatı kesilmiş kız çocuğu (veya genç bir kadın) heykelidir. Şaşmazer'in figürlerini başka bir yazıda "dünyanın en iyi yenilen insanları" diye nitelendirmiştim. Bu "yenilgi" bu sergide yer alan iki yapıtında (diğeri bir oğlan çocuğu ve öylesine şaşkın durup bakıyor...) açıkça dışavuruyor kendisini. O kaskatı kesilmişlik bu sergi katında yer alan ana kavramlarından biri olan (sorunlu) erillik meselesinin neredeyse a contrario (tersinden) vurgulanmasıdır. Belki de her şeyin kaynağı o donukluk, o "katelepsi" ve onunla temsil edilen, onunla iç içe bulunan erillikler (masculinities). Gencebay'da dahi görülen, futbol kitlesinde o vahşete rağmen saklı olan erillikten kadınlığa akan baskıyı ve dehşet duygusunu Şaşmazer, son derecede trajik bir dinamizmle dile getiriyor. Öteki, heykel ise bu kavramların dibinde yatan çok daha hassas bir başka saptama: erkek kırılganlığı... Bütün bu seri oradan başlayarak okunabilir. Gergin, ürkmüş, çaresiz ve hızla agresif hale gelecek bir oğlan çocuğu o. Oğlanlık bir geçiş dönemidir. Erilliğin yarı bilinçli yarı bilinçsiz keşif sahasıdır. Bu nedenle de en hassas dönemdir. Şaşmazer, bu katmanları hem trajik hem de teatral ve anlatımcı bir üslupla somutlaştırıyor. O oğlan çocuğunun geleceği diğer yapıtlarda aranabilir.

Onun karşısında yer alan İnci Furni resmi ise Şaşmazer'in biçimlendirdiği "oğlanın" geleceğini inşa eden mekanı gösteriyor: erkek berberi. Furni'nin yapıtındaki biçimsel özellikleri ayrıca ele alacağız fakat burada o yapıtın öne çıkardığı vurgu gene erillikle kurduğu ilişkidir. Berber, son derecede hassas bir kavram ve belki de Türkiye'de üstünde hiç düşünülmemiş bir olgu. Berber insanın arındığı bir mekan. Erkekliğin saklanmasına da bir ölçüde imkan sağlıyor. Berberde erkekler tıraş olarak göstergeleri olan tüylerinden arınıyorlar. Bir tür uygarlaşma aşaması berberler. Ama kategorileri var: damat tıraşı, asker tıraşı! Her ikisi de gene erkekliğe geçişin kıyıları. Buna başka bir imge daha eklemek gerek: ustura! Tıraş ustura veya bıçakla

Especially a younger generation was distinguishing itself under these conditions. This 'new art', which had nothing to do with the dominant conservative aesthetics, was showing the effort to introduce the new possibilities of expression, which were closely related with politics and shaped in the previous decade, this time into a new aesthetics. The new aesthetics contained parallelisms and contacted with urban architecture and the new formal dynamics of building architecture. This was the discovery of a new aesthetics. The beautiful, in this period, attained the quality of being one of the most important tools of art.

At this point something should be discerned. Contemporary art, which is essentially political, shaped from within the contemporary and is in a dialectical interaction with it, does not have an obligation to be absolutely beautiful. Contemporary art is not after the Renaissance or, for that matter, Baroque sense of the aesthetic or the beautiful. It is even possible to argue, by pushing this line of thought a little further, that neither contemporary art is directly interested in the beautiful. Since the mid-1990s, the concept of 'abject' has been serving as one of the intersection points of social theory and contemporary art. The abject, just like the uncanny, was a key concept of the time and it was concerned with daring the undareable. It is impossible to define an understanding that is situated around these concepts as particularly 'beautiful'.

However, another dimension at which the beautiful manifests itself in contemporary art can be mentioned at this point. Contemporary art approaches the beautiful at moments when it verges on the Baroque, and that highly sophisticated quality of Baroque that constitutes its ontology by way of constantly deferring the truth. The shiny, polished surfaces of Jeff Koons emphasize the beautiful by way of adopting a style similar to the Baroque of the Versailles Palace in which they were once placed. In the same way, Damien Hirst, another speculative and spectacular name of the period who instantly comes to mind, was also exhibiting a baroque aesthetic in the arrangement he has made with butterflies.

The contemporary art produced in Turkey did not show parallelisms with this line. It followed a divergent path.

It should be acknowledged that the visual art produced in Turkey, due to various historical and cultural influences, is rather concerned with narrative. When a visual narrative, which has been neglected for centuries, emerges from a path that has had no contact with the classical it becomes hegemonic. In Turkey, visuality that began in the Ottoman era, developed through this line. In the Republican era, it occasionally attempted at the abstract. It displayed very successful examples too. However, it never had a systematic tenacity in this field. For instance, it did not feel an affinity for either the School of Paris or the American Abstract art. Narrative-figuration has been the only view it adhered to the end.

That said, it did not search for the aesthetic carried to the edge, taken to the ultimate point in that painting. Anyway, it could not be expected of such an approach not blended with a transcendentalist conception to resist in that direction. Besides, once the effort of the narrative art in question to encompass and remain behind the political was added to this, a visuality quite remote from aesthetics became prominent.

The visual preferences of the 2000s were shaped outside this conception. Once it was almost thoroughly 'learned' that art belonged together with an ontology peculiar to itself, all quests for expression remaining outside the art shaped from within social theory, inclined towards a distilled aesthetic or an aesthetic distillation.

Osman Dinç's work, which is placed at the opposite pole of Semercioğlu's work designed in the form of a metal surface, assumes almost completely different concerns. Dinç is producing an aesthetics of volume in a past of almost forty years. If Aksel constitutes a pole of the grand transformative effort in a culture that is almost completely foreign to sculpture, then Dinç can be regarded as the opposite pole. In contrast to Aksel's more problematic and always political work Dinç, with an understanding that has affinities with Arte Povera, embraced rather metaphysical levels. These works, which were always lyrical and had a pastoral side, were most of the time embodied in the forms made up of big iron blocks. Iron works in Dinç not only as a material, but also as the essence of the expression, the artwork itself, and even as its story. Besides iron, glass and cereal as well functioned as both material and essence. Thus we can introduce the Semercioğlu-Dinç-Aksel relationship to the story of the sculpture of the last 20 years, which we had previously viewed along the line of the Aksel-Dinç-Şaşmazer relationship. This is at the same time a story of the 'Iron Age' lived in Turkey in the 1990s.

gerçekleştiriliyor. O bıçaklar/usturalar çok yakın bir tarihe kadar berberlerin sünnet yapmak için de kullandığı araçlardı. Dolayısıyla berber aynı zamanda sünnetçiydi. Böylelikle berber imgesi de, fiili olarak berbere gitmek de, sünnet olmakla, sünnet edimiyle iç içe geçirir insanı, belki bilincinde belki bilinç dışında. Sünnetin ise, dinsel ritüel bir yana, travmatik etkisi ayrıca irdelenmeyi gerektirse de içerdiği hakikat bakımından sorgulanamaz: erkeklik ancak sünnetle mümkündür, çünkü bu kültürde sünnet olan erkek olan diye algılanır.

Bu açıdan bakınca Şaşmazer'in "donmuş", ürkmüş oğlanının duygusuna bir kaynak bulabiliyoruz. Hele o oğlanın Furni'nin "erkek berberi"nin karşısında durduğu anlaşılırsa. Furni'nin bir berber salonunu gösterirken basit ve nötr bir iç mekanı yapıtına özne olarak seçmediği muhakkaktır. Furni, tüm bu değindiğimiz olguların biçimlendirdiği bir "çerçeve"yle ve bir bilinç durumuyla meşgul olmaktadır. O bilinç durumunun iç mekanı, onu kurgulayan kültürel alandır tablosunun belkemiği. Dolayısıyla "erkek berberiyle" hamamın ve Gencebay'ın birlikte yer aldığı bir mekan bir dönemin ürettiği görsel bilincin nelerin üstüne eğildiğini de ortaya koymaktadır. Neticede erkek berberi Türkiye'de erilliğin arka planında yer alan "kastrasyon kompleksinin" somut mekanı ve ona bağlı korkuların kaynağıdır.

Sergide tam karşı planda yer alan Gülay Semercioğlu ise diğer yapıtları bir kere daha ait oldukları ve üzerine eğildikleri estetik planda sınayan bir düzlemdir.

Semercioğlu, bir çoklu estetik oluşturuyor "tuval heykellerinde". Semercioğlu da son kertede bir yüzey estetiği meydana getiriyor. Bunlar son derecede güzel yapıtlar. Ön planda başka hiçbir söze yer bırakmayacak ölçüde güzel bu yapıtlar. Ve tellerle oluşturulmuş düzlem estetikleri. Ne var ki, tel bir boya değil. Bir "nesne". O nesnenin taşınarak tuvalde bir yüzeye dönüştürülmesi Semercioğlu'nın yapıtlarını çoklu estetik diye adlandırdığımız bir konuma eriştiriyor. Bu yapıtları birer "resim" olarak görmek kabil. Fakat malzemelerinden hareket ederek bunların birer yüzey heykel olduğu da söylenebilir. Söz konusu özellikleriyle de bu "tuval heykeller" diğer yapıtların içermediği bir dile sahip. Bu dil hiçbir figürasyon barındırmıyor. Hayli abstre bir söyleme sahipler. Genel olarak bakıldığında söz konusu soyutlamanın da uzak figürlerle, figür anıştırmalarıyla ilişkisi kurulabilir. Ama bu bir zorlama olur. Özünde soyutlanmış düzlemlerle karşı karşıyayız. Bu nedenle de mutlak bir estetik üretmekte ötekilerden daha fazla özgürler.

Bu estetik ve içerdiği "güzel" yukarıda ele aldığımız estetik tercihle örtüşüyor. O niteliğiyle de kültürler arasında dolaşan bir özgüllük taşıyor. Geleneksel planda bakılırsa Semercioğlu'nun estetiği hızla Doğu süslemeciliğinin ve o anlayışın dayandığı modülasyonların bittiği yerde başlıyor. Giderek ilk bakışta hiç ilişkisi yokmuş gibi dursa da mesela Bayrakoğlu'nun yüzeyde oluşturduğu estetiğin diliyle koşutluklar gösteriyor. Mutlak güzel olanın belli bir ontoloji üstünden elde edilmesine dayanan bu çaba, estetiğin kendisine ait "devrimci" özüyle iç içe geçiyor. Tıpkı Seydi Murat Koç'un görselliğini üstüne işlediği yüzeyi amorf hale getirerek ona yeni bir anlam katmanı eklemesi gibi.

VIII

Gerçekten de 2000'li yılların sanatı bu kavramı kendisine esas aldıktan sonra büsbütün rahatlıyordu. Bu durum Türk Popu adını verdiğimiz bir oluşum içinde kendisini gösterdi.

Türk Popunun Amerikan pop sanatıyla kurduğu düz ve ters bir ilişki söz konusuydu. Amerikan Popu uzun yıllar devam eden üç büyük akımın hayli yorduğu görsel bilince yönelikti. Bu üç akım Amerikan Soyutlamacı resmi, Minimalizm ve Kavramsal sanattı. Belki Kavramsal sanatın Pop sanatla kronolojik olarak iç içe geçen bir yanı da vardı. Bununla birlikte minimalizmin ve yerleştirmelerin daha geniş bir planda ve kamusal bilinçte kavramsal diye nitelendirildiğini biliyoruz. Pop sanat ansızın içerdiği görüntüler, gündelik hayat, sıradan yaşamlar ve ikonalarla iç içe geçerek oluşuyordu. Deterjan kutularından popüler kültür ikonalarına, çizgi romanlardan iç mekan görüntülerine kadar anlatımcı ve "hoş" resimlerdi bunlar.

Türkiye'de benzeri bir durum ortaya çıktı 2000'lerde. Yeni bir kuşak kavramsal sanatın ve politik olanın zaman zaman güç, zaman zaman sert çizgisinden uzaklaşarak çok daha anlatımcı, figüratif bir dokuyu hızla geliştirmeye başladı. Ne var ki, bu popun Amerikan popundan ayrıldığı bir nokta vardı. Bunlar da öncelikle son derece güzel, çekici, hoş yapıtlardı. Hatta güzellik bu yapıtlar için önde gelen bir kaygıydı. Ne var ki, bu yapıtların çok büyük bir bölümü kadın sanatçılar tarafından gerçekleştiriliyordu ve o bilince ait büyük bir eleştirellik içeriyordu. Erkek sanatçıların da gene kesin olarak daha kolay okunan ve izleyeni zorlamayan bu kanavaya yerleşen yapıtlarında aynı eleştirelliği bulmak zordu. Dolayısıyla Türk Popu,

VII

Bayrakoğlu's work is extremely significant in terms of analyzing where such a perception knots. Bayrakoğlu certainly inclines towards a photorealist receptivity in his work, which he has created with a rather unique technique. What was wrong was to think otherwise. Since, besides its other properties, photorealism is also an attempt at establishing a sensitive aestheics. It is evident that shiny, carefully dished up, distilled surfaces, that are purified regardless of what they take as their object, are fused with an ultimate aesthetic. All of these properties are present in Bayrakoğlu's work as well. Beyond the technique that bears additional significances, in his work displayed in this exhibition, and which has been produced with a 'puzzle' logic, Bayrakoğlu shows us a beautiful woman.

This work, just like the others, is also equivocal. First, it entails another reference to the woman image that circulates the entire hall. While Topçuoğlu's tragic Europe, Koç's Modest Venus, Elhan's transformed bodies, the woman in Moral's hammam, Özgür's again metamorphosing identities ceaselessly send the woman image back and forth like a ping-pong ball between the two cabinets, Bayrakoğlu's woman completes this process. This woman is a Western, self-centered woman who stresses her beauty. She is closed to further transformation. Therefore, she is situated in exact opposition to the probational masculinity that subtly traverses the hall. As for her 'pose', it is a response to the latent gynophobia inherent in masculinity. Indeed, there is a challenging, and even questioning woman in view; yet this attitude of her's is not based on any political position. In a sense, she is the contemporary extension of Venus and Europa. She expresses the tragic embodied by them solely by her silence. Besides, it constitutes a frontal answer to the notion of 'portrait', with which the visuality in Turkey forms a very problematic relation: the Modest Venus and the woman who underlines her challenging self with her explicit eroticism!

As for the expression of the aesthetic, intrinsic in this painting, through the woman image and as merged with sexuality, it is the second function of the portrait we are facing. The identification of the female body with solely the image of 'the aesthetic female body' since the Knidos Venus, which is also the source of the Modest Venus, is already in the nature of things for the Western imagination. This notion, however, is foreign to the Oriental consciousness. While Ramazan Bayrakoğlu exhibits the beautiful woman in her coldness and allure, he also indirectly points to, for instance, the age-worn bodies, which are estranged from the viewer as well as from themselves, and foreign to this notion, depicted in Ferhat Özgür's video. Still, it is not necessary to additionally indicate that what is at stake here is the quest for a contact with the beautiful. A painting, in the last instance, is a painting. And to say that it is beautiful and contains a beautiful image entails an immediateness reminiscent of Freud's saying 'Sometimes a pipe is just a pipe'.

The summary of all this is hidden in two works that are placed in this floor of the exhibition. One of them is Yaşam Şaşmazer's sculpture of a stiffened girl (or a young woman). In another piece I had described Şaşmazer's figures as 'the best defeated people of the world'. This 'defeat' is explicitly manifest in both of her works (the other one is a boy exhibited in the window and he is just standing with a silly look on his face ...) displayed in this exhibition. That stiffened state is almost an opposite emphasis of the (problematic) masculinity issue, one of the main concepts of the floor. Maybe the source of everything is that dullness, that 'catalepsy', and the 'masculinities' that are represented by and intertwined with it. Şaşmazer depicts the oppression and sense of terror that flows from masculinity – which is deeply latent and indirect in Gencebay, yet revealed with violence in the football mass – to femininity with an extremely tragic dynamism. As for the other sculpture, the one that is in the window, it is another, much more delicate, determination that underlies these concepts: male fragility. The entire series can be read starting from here. He is a tense, terrified, and desperate boy who will easily turn aggressive. Boyhood is a transition period. It is the semi-conscious, semi-unconscious discovery field of masculinity. Therefore, it is the most sensitive period. Şaşmazer materializes these layers with a tragic, theatrical, and narrative style. The future of that boy can be searched for in the other works.

İnci Furni's work shows the place that shapes the future of the 'boy' formed by Şasmazer: the barber. We will separately dwell on the formal properties of Furni's work; however, here the main emphasis is again on masculinity. The barber is an extremely delicate concept, and a phenomenon maybe never reflected on in Turkey. The barber is a place where you are purified. It also provides opportunity to a certain extent for manhood to hide. In the barber, men are

Amerikan popundan hayli farklı olarak bir yandan anlatımcı ve ifadeci bir resim, bir yandan eleştirel bir resim, nihayet bir yandan da estetik bir resimdi.

Haluk Akakçe bu oluşumun kaynak kişisiydi. Akakçe 1990'ların ortasından başlayarak ortaya koyduğu ve zengin bir yelpazeye yayılan yapıtlarında bir yandan hareketli görüntüler bir yandan yerleştirmeler bir yandan da yüzey estetiğiyle çok farklı ve hızlı bir estetik oluşturdu. Neredeyse Tanrısal denebilecek bir maharetle biçimlendirdiği çizgisi o güne kadar benzeri olmayan bir söylem geliştirdi. Hareketli görüntülerinde kullandığı ortamın da verdiği olanaklarla soyutlayarak muhayyel dünyalar kurmayı başardı. Söz konusu yapıtlar çoğu zaman belli bir desenin iç içe geçmiş modülasyonlarına dayanıyordu. Sadece estetik olarak dahi bunlar mükemmel ve son derece arınmış görselliklerdi.

Yüzey estetiğinde ise zaman zaman gerçeküstücü denebilecek bir imge düzlemi kuruyor, fakat çok güçlü desen yeteneğinin verdiği imkanlarla tuval yüzeyinde düşsel, çağrışıma açık, şaşırtıcı, zaman zaman ironik bazı imler ve imgeler oluşturuyordu. Güçlü bir emprovizasyon yeteneğiyle tuvalin kusursuz bir dengeye ulaştırılması başarısının bir başka hazırlayıcı etkeniydi. Bütün bunların sonunda Akakçe yepyeni bir görsel metin yaratıyordu. Canlı, hatta Barok renklerin özgürce kullanıldığı bu görsel metinler kısa sürede yarattıkları "pop" atmosferle yeni bir kuşağı arkasından sürükledi.

Bu sergide de yer alan tablosunda aynı özellikleri görmek mümkün. Dolayısıyla Akakçe'nin serginin girişinde fakat ikinci kabinede yer alan yapıtı sırt sırta durduğu Seçkin Pirim'in çok çekici bir estetikle bütünleşmiş ve iki dev kulağı yansıtan heykelinin de temelinde yer alan estetiğin uzak bir kurucu akrabası niteliği taşıyor, İnci Furni'nin, yukarıda değinip ertelediğimiz, estetiğinin kaynağını hazırlıyor. Bunlar birbirinden etkilenmiş yapıtlar değil. Kesinlikle değil. Çok farklı zamanlarda ve koşullarda oluşturulmuş, çok farklı özellikler içeren yapıtlar. Sadece Wittgenstein'ın deyimiyle "aile anıştırmalarından" (family resamblances) söz ediyoruz ki, Furni, bu yaptığımız Türk Popu tanımını, "erkek berberi" tuvaliyle neredeyse kusursuz biçimde örnekliyor: eleştirel ve güzel.

Pirim ise Türkiye'de neredeyse tepeden tırnağa eksik olduğu söylenebilecek bir alanda, heykel alanında, yani boşluk estetiğinde, üç boyutlu estetikte çok önemli bir isim. Pirim'in heykellerinin de son kertede heykel olmalarının yanında bir de yüzey estetiği boyutu var. Kendilerine ait planlarda bakıldığında bu yapıtlar renkleri, işleniş biçimleriyle bu tanımladığımız estetik çerçeveye oturabiliyor. Son derecede çekici bu yapıtlar güçlerini sadece kusursuz formlar ve kütleler oluşturmaktan değil bir de o özellikleriyle bütünleşen alımlılıklarından sağlıyor. Bunlar açıkça "resim" olarak da görülebilecek hacim estetikleri. Nitekim serginin giriş planında yer alırken birlikte olduğu Ersan Deveci'nin tuvaliyle bir bütünlük oluşturuyor. İkisi de, gene çok farklı özellikler taşısalar bile, estetiklerinin kurduğu uzak akrabalığı birlikte çoğaltabiliyor.

IX

Akakçe'nin diline yakın bir iş Hüseyin Çağlayan'ın videosu. Çağlayan'ın videosu, aynı zamanda bir tasarımcı olan bu sanatçının çok ilginç göndermelerini içeriyor. Neredeyse düşsel bir dünyanın, bilimkurgusal öyküsünü anlatıyor bize. Ya da anlatırken anlatmıyor. Yakın plan "insan" görüntüleriyle videonun içerdiği tasarımsal nesneler arasında koşutluklar ve tamamlayıcı ilişkiler var. Videonun bize yakın gelen insan görüntüleri de o bilimkurgu mantığı içinde ve o anlayışın içerdiği metaforik düzlemde eriyor.

Sonunda bize ait sandığımız ama bizimle ilgisi olmayan bir evreye varıyoruz. Bu estetiğin kendine ait soyutlamasının başladığı katmandır. Estetik de bize ait, bize ait olduğunu sandığımız ama bize değil kendisine ait olan bir gerçekliktir veya bir soyutlamadır. Çağlayan'ın yapıtının gücü bu olguyu somutlaştırmasında ve kusursuz bir estetiği çok dinamik bir planda yaratmasındadır. Bu kurgusallığın içerdiği tanıdık yabancılık Akakçe'nin yapıtındaki tanıdık yabancılıkla ve bir duvarla ayrılsalar da bir sıra halinde art arda duran Deveci ve Pirim'de bütün özgül farklarına rağmen devam eden bir olgudur. Güzelin etkileme gücünden ve soyutlama kudretinden kaynaklanan devrimciliğini saptayan düzlem de budur.

Bu planda iki yapıt söz konusu estetiğin çok farklı iki imgesiyle bütünleşiyor aynı mekanda. Çağlayan'ın yarattığı düşsel dünya Murat Germen'in ve Serkan Taycan'ın yapıtlarında çok şaşırtıcı bir plana taşınıyor: kent!

Kent son çözümlemede bir mekan. Ama kent mekanı bilimkurgusallığa en açık olan düzlem aynı zamanda. Çünkü, kent kamusallığın ve onunla ilişkili tüm kavramların iç içe geçtiği bir alan. Devlet, otorite, disiplin, çatışma, özgürlük, sermaye, müdahale ve direniş kentsel

purified from their hair, which is their signifier, through getting shaved. Kind of a stage of civilization are the barbers. But there are categories: groom cut, crew cut! Once again, both of them are shores of the passage to manhood. One more image should be added to this: the razor! Haircut is executed with a razor or a blade: those razors and blades were, until very recently, tools used by barbers also for circumcising. Therefore, the barber was at the same time the circumciser. Thus both the barber image and literally going to the barber engages one in being circumcised, and the act of circumcision – maybe in one's consciousness maybe in one's unconsciousness. Leaving aside the fact that it is a religious ritual, the truth entailed in circumcision is indisputable, even if its traumatic effect requires further analysis: manhood is only possible through circumcision because, in this culture, the one who is circumcised in perceived to be man.

From this perspective we can find a source to the feeling of Şaşmazer's dull, and terrified boy. Especially if it is understood that that boy stands just across Furni's 'barber'. It is obvious that by displaying the barbershop Furni does not choose a simple and neutral interior as the subject of her work. Furni involves herself with a 'framework' shaped by all the phenomena we have mentioned and with a specific state of consciousness. The interior space of that state of consciousness, the cultural space that constructs it, is the backbone of her painting. Therefore, a space in which the 'barber', the hammam, and Gencebay take place together also reveals what the visual consciousness produced by a certain period dealt with. After all, the barber is the physical space of 'the castration complex', which occupies the background of masculinity in Turkey, and the anxieties emanating from it.

As for Gülay Semercioğlu's work, which is placed just at the opposite wall, it functions as a plane that once again tests the other works against the aesthetic ground they address and to which they belong.

Semercioğlu's 'canvas-sculptures' convey a multiple aesthetics. Semercioğlu, in the last instance, produces an aesthetics of surface. These are extremely beautiful works. They are beautiful to the extent that they leave no space for further remarks in the foreground. And an aesthetics of planes made up of wires. However, wire is not paint. It is an 'object'. The transportation and subsequent conversion of that object into a surface on the canvas elevates Semercioğlu's works to multiple aesthetics. It is possible to think of these works as 'pictures'. However, based on their materials they can as well be defined as surface sculptures. It can be argued that by way of this property of their's, these 'canvas-sculptures' attain a language that is lacking in the other works. This language does not harbor any kind of figuration. They have a highly abstract discourse. From a general perspective, the abstraction in question could be associated with remote figures and allusions to figures. However, this would be far-fetched. In essence, we are faced with abstracted planes. Therefore, they are freer than the others in producing an absolute aesthetics.

This aesthetics and the 'beautiful' involved in it correspond to the aesthetic preference we have tackled above. And as such, it maintains a specificity that travels across cultures. At the traditional level, Semercioğlu makes a quick start where Oriental ornamentalism, and the modulations it depends on end. Gradually, it shows parallelisms with, for instance, the language of the aesthetics Bayrakoğlu composes on the surface – even though at the first glance they seem to have no connection at all. This attempt, which depends on the attainment of the beautiful over a specific ontology, intertwines with aesthetics' own 'revolutionary' essence. Just as Seydi Murat Koç's addition of a new layer of meaning to the surface on which he executes his visuality by way of rendering it amorphous.

VIII

Indeed, the art of the 2000s was relaxing altogether once it predicated itself on this concept. This situation manifested itself within a formation called Turkish Pop.

Turkish Pop related to American Pop both lineally and inversely. American Pop was aimed at a visual consciousness, which was rather exhausted by three movements that have lasted for years. These three movements were American Abstraction, Minimalism, and Conceptual art. Possibly, Conceptual art had also a strand that chronologically overlapped with Pop art. In addition, we know that minimalism and installations are qualified as conceptual in a broader perspective and in the public consciousness. The images Pop art suddenly seizes were springing from everyday life, ordinary experiences, and icons. From the detergent boxes to popular culture icons, comics, and pictures of interiors these were narrative and 'pretty' pictures.

gerçeğin içinde yer alıyor. Kent toplumsallıkla ve sahip olduğu özgürlükle otoritenin kesişme noktası. Bu nedenle kent gerçeğin en son noktasıdır. Ve gene bu nedenle en son noktasına erişmiş bir gerçekliğin zıddına dönüşmesine koşut olarak kent gerçek dışını da en fazla barındıran düzlemdir. Modernleşmenin ve modernliğin kentle kurduğu ilişkinin kaynağını bu niteliği oluşturur. Bilimkurgunun modern dönemde Fritz Lang'ın "Metropolis"iyle başlaması bu nedenle metaforiktir. Metropolis bir yandan modern olanın sonul noktasını işaret ederken bir yandan da gerçeklik ötesini işaret ediyordu. Tıpkı postmodernin Ridley Scott'un Blade Runner'ıyla simgelenmesi gibi. Hatta Rönesans'ın anonim yapıtı İdeal Kent tuvalinde de aynı durum söz konusudur: modern/güncel olanın ıssız, terk edilmiş, gerçeküstü bir mekana dönüşmesi o yapıtta bu nedenledir.

Murat Germen, çok duyarlı fotoğrafında Türkiye toplumunun son dönemde yaşadığı en sert ve en kapsamlı sosyo-politik gelişmelerin zemini olan İstanbul'dan bir görüntü oluşturarak Çağlayan'ın vurguladığı kent ve ötesi, yerleşiklik ve ötesi, gerçeklik ve ötesine başka bir im düşüyor. Kentsel planda kendisini gösteren çok yoğun ve hızlı yapılaşmanın, kentsel dönüşümün, hatta kapitalist dönüşümün simgesi olan gökdelenleri ters çevirdiği, bilgisayarla müdahale edilmiş ve öylelikle yeni bir gerçekliğe taşınmış fotoğrafında gerçek olanla eleştirel olanı büyük bir maharetle üst üste bindiriyor. Germen'in yapıtının önemini sadece içeriği oluşturmuyor. Germen, eldeki teknik olanakların görselliğe dışardan ne kadar müdahale edebileceğini de gösteriyor. Bu müdahale imgenin sanallığını çok daha ileri boyutlara taşıyan sonuçlar üretiyor.

Ne var ki, Germen bu müdahaleyi mesela bir Man Ray veya Rodchenko anlayışıyla değil, 21. yüzyılın çok farklı mekanikleriyle yapıyor. Bir manada mekaniğin kendisine müdahalesine açık bir alan yaratıyor ki, başarısı bu. Oysa 20. yüzyılın fotoğraf üstünden gerçek dışı görüntü yaratma çabası kişinin/sanatçının mekaniğe müdahalesiyle iç içeydi. Germen bu lineer yapıyı ters yüz ederek İstanbul'un Haziran ayı boyunca yaşadığı büyük sarsıntının kaynağını teşkil eden dinamiklere de bir açılım getiriyor. Bununla birlikte bütün eleştirelliğine rağmen Germen'in estetik planda son derece özgün bir dil oluşturduğunu söylemek gerekir. Aynı zamanda çok özgün ve soyutlanmış, adeta dokunulmayacak kadar inceltilmiş bu estetik 21. yüzyılın gerek sanat gerekse kentsel dokuya getirdiği ve kaçınılmaz olan müdahaleyi de işaret ediyor.

Serkan Taycan ise bu dönüşümü çok daha "dramatik" bir evrede işaret ediyor. Kazılan bir kenti görselleştiriyor. Edward Burtynsky'nin görselliğini çağrıştıran bir yaklaşımla oluşturduğu estetiğinde inşaat alanının ham ve çok yıldırıcı görüntüsünü bir insan gerçekliğine dönüştürüyor. 2000'li yıllarda İstanbul'da görülen büyük kent patlamasının adeta anatomisi olan bu fotoğraf yalınlığı ve bir o kadar da "karanlığı" nedeniyle oluşturuyor içerdiği dramatiği. Germen'de daha ilk bakışta göze çarpan arınmışlık ve estetikle Taycan'ın sertliği bir gerçekliğin iki yüzü olarak duruyor karşımızda. Aynı kent, aynı sorunsal ve ifadenin çoğulluğu demek de kabil bu duruma.

Buraya eklenecek üçüncü yapıt Ansen'in fotoğrafıdır. Çoğul estetiğin en önce çıkan adlarından biri olan ve 2000'li yılların estetik/güzel vurgulu genel yöneliminin belirleyici adlarından olan Ansen'in The Cleaner isimli yapıtı bütün formel özelliklerinin ötesinde kentselliği çok ayrı bir dille kuşatıyor. Taycan ve Germen'in altyapısını oluşturdukları "yeni kent", cam, alüminyum, plastik bir kule halinde yükselirken ve mimari planda kendi estetiğini kurarken Ansen daima iç içe geçirdiği düşsellikle gerçekliği ayrıca son derecede çağcıl bir estetikle bütünlüyor. Diğer yapıtlarında da görülen bu tutum resimle fotoğrafik realitenin, hatta Çağlayan'da ve Akakçe'de görülen hareketli görüntüyle imgenin birbirine geçişini yeni bir düzleme taşıyor.

Bu Ansen'e kenti onun kıyısından gelmiş bir insanın odağından gösterirken yeni bir estetik kurma olanağını da veriyor. Bir durum veya tutum değil artık onun görselliğinde ortaya çıkan. Görselliğin içerdiği estetiğin niteliği başlı başına bir durum oluşturuyor. 2000'lerin bu olanağını burada bir kere daha kaydetmek gerekir. Daha önceki dönemlerde durumdan estetiğe gitmenin yolları aranırken şimdi son derecede gelişkin bir estetiğin kendisi bir durum olarak sunuluyor, o estetiğin türettiği durumlar üstünde düşünmeye itiliyor izleyici. Güzelin hegemonik gerçekliği burada başlıyor ama unutmamak gerekir ki, bu gene de son kertede sanatçının tercihidir. O tercih bugünkü sanatın geldiği yeri imlemektedir.

Özerkliği ve çok güzel olanı başka türlü yaratmanın olanağı da yoktur.

Hasan Bülent Kahraman

A similar situation emerged in Turkey in the 2000s. A young generation, distancing themselves from the at times arduous and at times hard line of conceptual art and the political, set about to expeditiously develop a much more narrative, figurative texture. However, this Pop diverges from the American Pop at one point. At the outset, these too were extremely beautiful, appealing, and pretty works. Moreover, beauty was a primary concern of these works. However, a significant majority of these works were being produced by women artists and they had a critical attitude intrinsic to that consciousness. It was hard to find the same critical attitude in the definitely much easier to read, less compelling works of the male artists that belonged to the same canvas. Therefore, Turkish Pop, as rather distinct from the American Pop, was, on the one hand, a narrative-figurative painting, a critical painting on the other, and finally, an aesthetic painting.

Haluk Akakçe was the key figure of this formation. In his works, which he has been producing since the mid-1990s and which spread over a wide range of media, Haluk Akakçe formed a very distinct and fast aesthetics with animated videos, installations, and surface aesthetics. His line, which he has shaped with a prowess that can almost be deemed divine, brought on an unprecedented discourse. With the possibilities provided by the medium he uses in his animated videos, he succeeded in constructing abstracted and imaginary worlds. The works in question were most of the time based on the intertwined modulations of a specific pattern. Even solely in terms of aesthetics, these were perfect and thoroughly purified visualities.

In his surface aesthetics he was occasionally constructing an image plane that could be defined as surrealist; yet, with the possibilities provided by his quite powerful illustration skills he was composing oneiric, evocative, puzzling, and at times ironic signs and images on the surface of the canvas. A powerful improvisation ability was another element leading to success in achieving a perfect balance in the paintings. After all, Akakçe was creating a brand new visual text. Before long a younger generation started following the 'pop' atmosphere generated by these vivid visual texts, in which Baroque colors were freely used.

The same qualities can be discerned in Akaçe's painting that takes place in this exhibition. Thus, Akakçe's work, which is placed in the second cabinet of the entrance floor of the exhibition and back to back with Seçkin Pirim's work, has the character of being a distant constitutive relative of the aesthetics found also in the foundation of Pirim's sculpture, which projects two giant ears and is embodied in a highly attractive aesthetic; it prepares the ground for İnci Furni's aesthetic, which we have mentioned in passing. These are not works influenced by each other. Definitely not. They are works with quite diverse qualities, which have been produced at very different times and under different conditions. We are only talking about 'family resemblances' in Wittgenstein's words; and in fact, Furni almost impeccably epitomizes the Turkish Pop we have defined in her painting Experiences at the Barber: critical and beautiful.

As for Pirim, she is a notable name in the field of sculpture, a field almost altogether missing in Turkey; that is, in the aesthetics of space, three-dimensional aesthetics. Pirim's works too, in the last instance, have a dimension of surface aesthetics besides being sculptures. Viewed in their own grounds these works can fit in this aesthetic framework we have delineated, with their colors and with the way in which they are treated. These fully attractive works derive their power not only from constructing immaculate forms and volumes, but also from their charm embodied in these. These are volume aesthetics that can be clearly seen as 'paintings' as well. As a matter of fact, the work forms a whole with Ersan Deveci's canvas, which is also placed in the entrance hall. Both can together proliferate the family resemblances of their aesthetics, even though they display very different qualities.

IX

A work that has affinities with the language of Akakçe is the video of Çağlayan. Çağlayan's video includes rather interesting references by the artist who is at the same time a designer. He is telling us the science-fictional story of an almost dream-like world. Or rather, he is withdrawing in the very instance of telling. There are parallelisms and complementary relations between the close-up 'human' shots and the design objects contained in the video. The human images that feel familiar also dissolve in the logic of science fiction and the metaphorical level it entails.

Eventually, we arrive at a stage, which we assume to be ours; yet, has nothing to do with

us. This is the layer where the abstraction peculiar to aesthetics begins. Aesthetics, as well, is a reality or an abstraction, which belongs to us, which we assume to belong to us, but actually belongs to itself and not us. The power of Çaglayan's work lies in his materialization of this phenomenon and his creation of an impeccable aesthetic in an extremely dynamic ground. The familiar strangeness entailed in this fictionality is a recurring phenomenon in Akakçe's work, and the works of Deveci and Pirim, which form a sequential series even though they are separated by a wall, despite their individual variances. This is the level that determines the revolutionism of the beautiful that springs from its power to effect and capacity to abstract.

At this stage, two works embody two rather distinct images of the mentioned aesthetics in the same space. The dream-like world created by Çağlayan is transported to a rather unexpected sphere in the works of Murat Germen and Serkan Taycan: the city!

The city, in the final analysis, is a space. However, it is simultaneously the plane that is most prone to science-fictionality. Because, the city is a space where the public and all the concepts related with it are intertwined. The state, authority, discipline, conflict, freedom, capital, intervention, and resistance reside in the urban reality. The city is the intersection point of the social, and the freedom it entails, and authority. Therefore, it is the ultimate point of reality. And for the same reason, parallel to the transformation of a reality, reaching its ultimate point of arrival, into its opposite; the city is the sphere that incorporates the unreal the most. This feature of the city constitutes the source of the relation modernization, and modernity, forms with the city. The beginning of science fiction with Fritz Lang's Metropolis in the modern era is, therefore, metaphoric. While, on the one hand, Metropolis was pointing to the final point of the modern; on the other hand, it was pointing to that which lies beyond the real. Just as the post modern is symbolized with Ridley Scott's Blade Runner. The same is valid even for the anonymous work of the Renaissance, The Ideal City: it is for this reason that in that work the modern/contemporary becomes a desolate, abandoned, and surreal space.

In his highly sensitive photograph Murat Germen puts another mark on the city and beyond, settlement and beyond, reality and beyond, emphasized by Çağlayan, by constructing an image from Istanbul, the ground of the severest and most comprehensive socio-political developments lately experienced by Turkey. In his photograph, in which he turns upside down the skyscrapers that are the symbols of dense and quick housing, urban transformation, and even capitalist transformation – phenomena that manifest themselves in the urban sphere – and which is digitally manipulated and thus transported to a new reality, Germen skillfully overlaps the actual with the critical. The significance of Germen's work is not only grounded in its content. Germen also shows to what extent the available technical means can externally manipulate visuality. This manipulation has consequences that carry the virtuality of the image to further dimensions.

However, instead of executing this manipulation in the fashion of, let's say, a Man Ray or Rodchenko, he executes it by way of mechanisms peculiar to the 21. century. In a sense, he produces a space open to the intervention of mechanics; and this is his achievement. Whereas, the attempt of the 20. century to create illusory images through photography was based on the intervention of the person/artist in the mechanics. Germen was turning this linear structure upside down and hence offering an insight into the dynamics that form the basis of the great turmoil Istanbul experienced throughout June. In addition, despite all its criticism, it should be indicated that from the perspective of aesthetics, Germen constructs an utterly characteristic language. At the same time, this unique and abstracted aesthetic, which has been refined to the point of almost becoming intangible, signifies the inevitable intervention in both art and urban texture brought about by the 21. century.

As for Serkan Taycan, he captures this transformation at a much more 'dramatic' stage. He is visualizing an excavated city. In his aesthetic, which he has shaped in an approach that resembles Edward Burtynsky's visuality, he turns the crude and rather unnerving image of a construction sight into a human reality. The 'dramatic' involved in this photograph, which is virtually the anatomy of the enormous urban explosion Istanbul underwent in the 2000s, is due to its bareness as much as its 'darkness'. The pureness and aesthetic in Germen, which strikes the viewer at first glance, and Taycan's harshness face us as the two sides of the same coin. To say the same city, same problematic, and the plurality of expression may as well suffice to define this situation.

The third work that will be added to this is Ansen's photograph. Beyond all its formal features The Cleaner by Ansen, one of the most prominent names of plural aesthetics and a significant figure in the general tendency of the 2000s that accentuates aesthetic/beauty, encompasses the urban with a very distinct language. As the 'new city', whose infrastructure has been constructed by Germen and Taycan, rises in the form of a glass, aluminum, and plastic tower and constructs its own architectural aesthetic, Ansen integrates the imaginary and the real, which he always interlaces, with a quite contemporary aesthetics. This attitude of his, which is observed also in his other works, transports the intermeshing of painting with photographic reality, and even the animation found in Çağlayan and Akakçe with image to another level.

While this shows the city to Ansen from the viewpoint of somebody who has come from the periphery, it also gives him the opportunity to construct a new aesthetics. It is no longer a situation or an attitude that manifests itself in his visuality. The quality of the aesthetics involved in this visuality constitutes a situation in its own right. This possibility of the 2000s should once again be marked down. While in previous times the means for going from the situation to aesthetics were searched for, now an extremely advanced aesthetic is presented as the situation itself, and the viewer is compelled to think over the situations that derive from that aesthetic. The hegemonic truth of aesthetics begins here; still, it should not be forgotten that this is, in the last instance, the choice of the artist. That choice signifies the point today's art has reached.

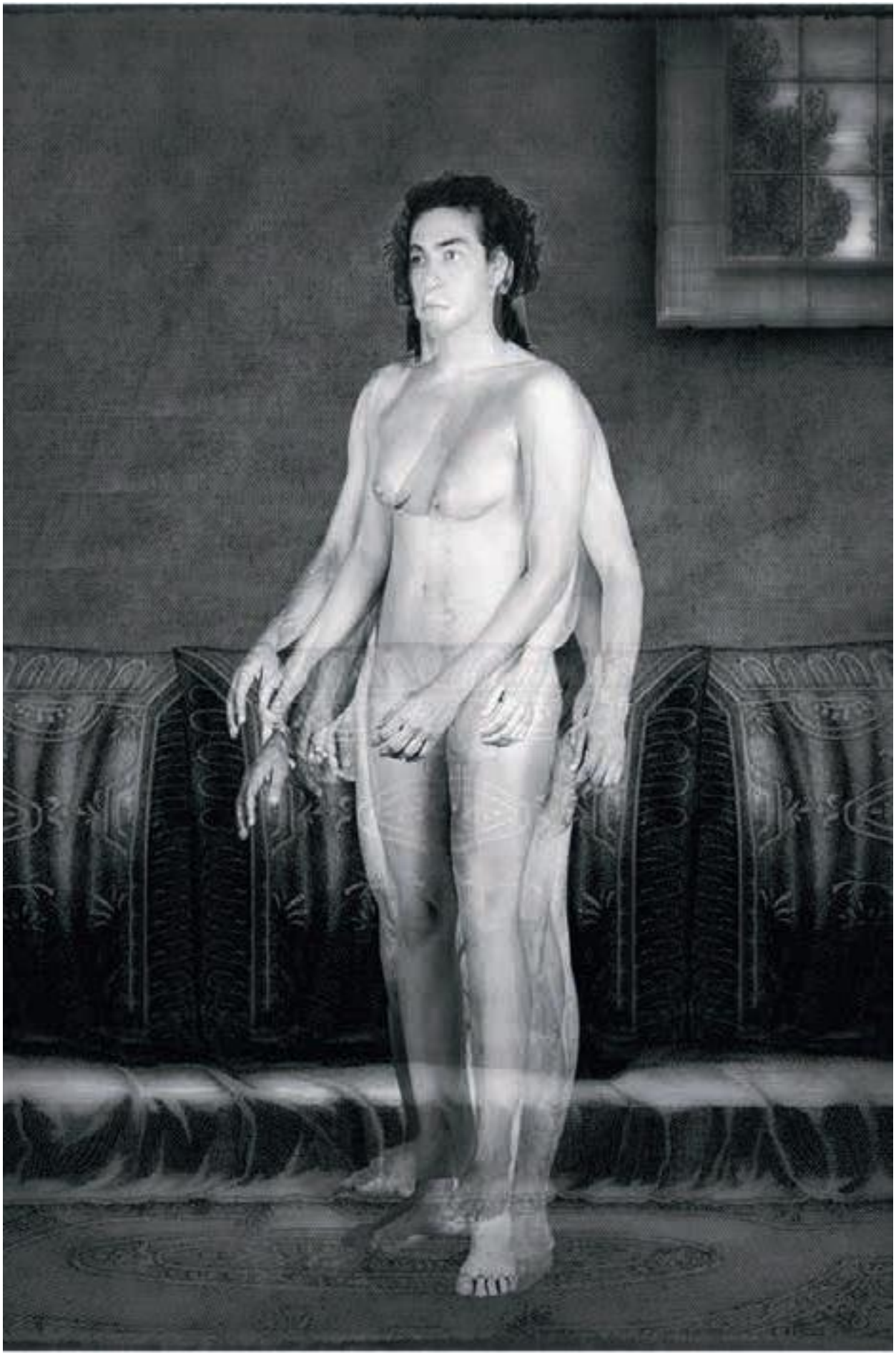
And there is no other way of constructing the autonomous and the absolutely beautiful.

Hasan Bülent Kahraman

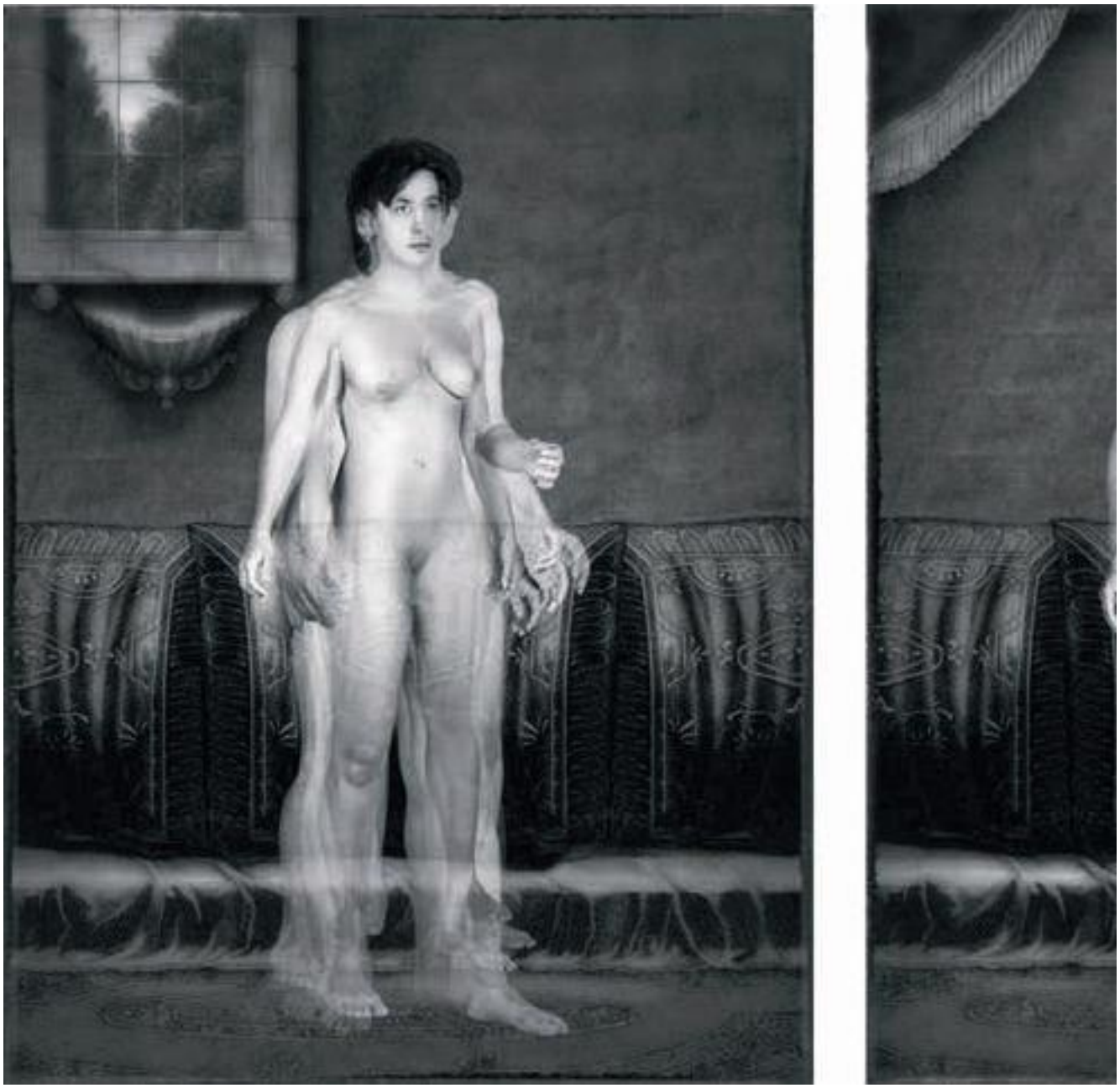
Sanatçılar Artists

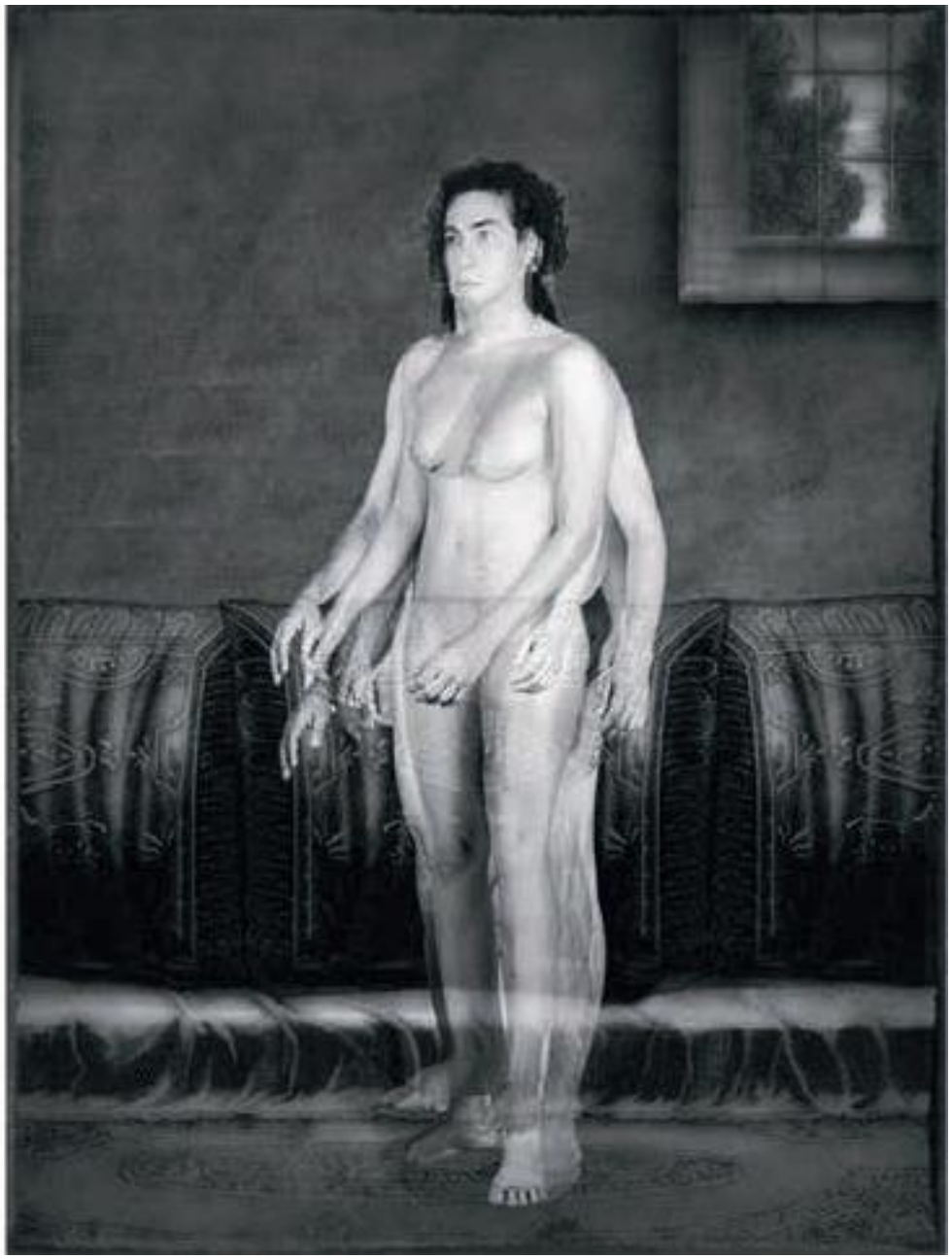
AHMET ELHAN
ANSEN
ARDAN ÖZMENOĞLU
ERDAĞ AKSEL
ERSAN DEVECİ
FERHAT ÖZGÜR
GÜLAY SEMERCİOĞLU
HALUK AKAKÇE
HUSSEIN CHALAYAN
İNCİ FURNİ
MURAT GERMEN
NAZİF TOPÇUOĞLU
OSMAN DİNÇ
RAMAZAN BAYRAKOĞLU
SEÇKİN PİRİM
SERKAN TAYCAN
SEYDİ MURAT KOÇ
ŞÜKRAN MORAL
VAHİT TUNA
YAŞAM ŞAŞMAZER

Ahmet Elhan
1959, İzmir



Mürekkep I / Composed I, 2013
Palladium platinum baskı / Palladium platinum print, Triptik / Triptych, 36x27 cm (her biri / each), Unique
Galeri Zilberman izniyle / Courtesy of Gallery Zilberman

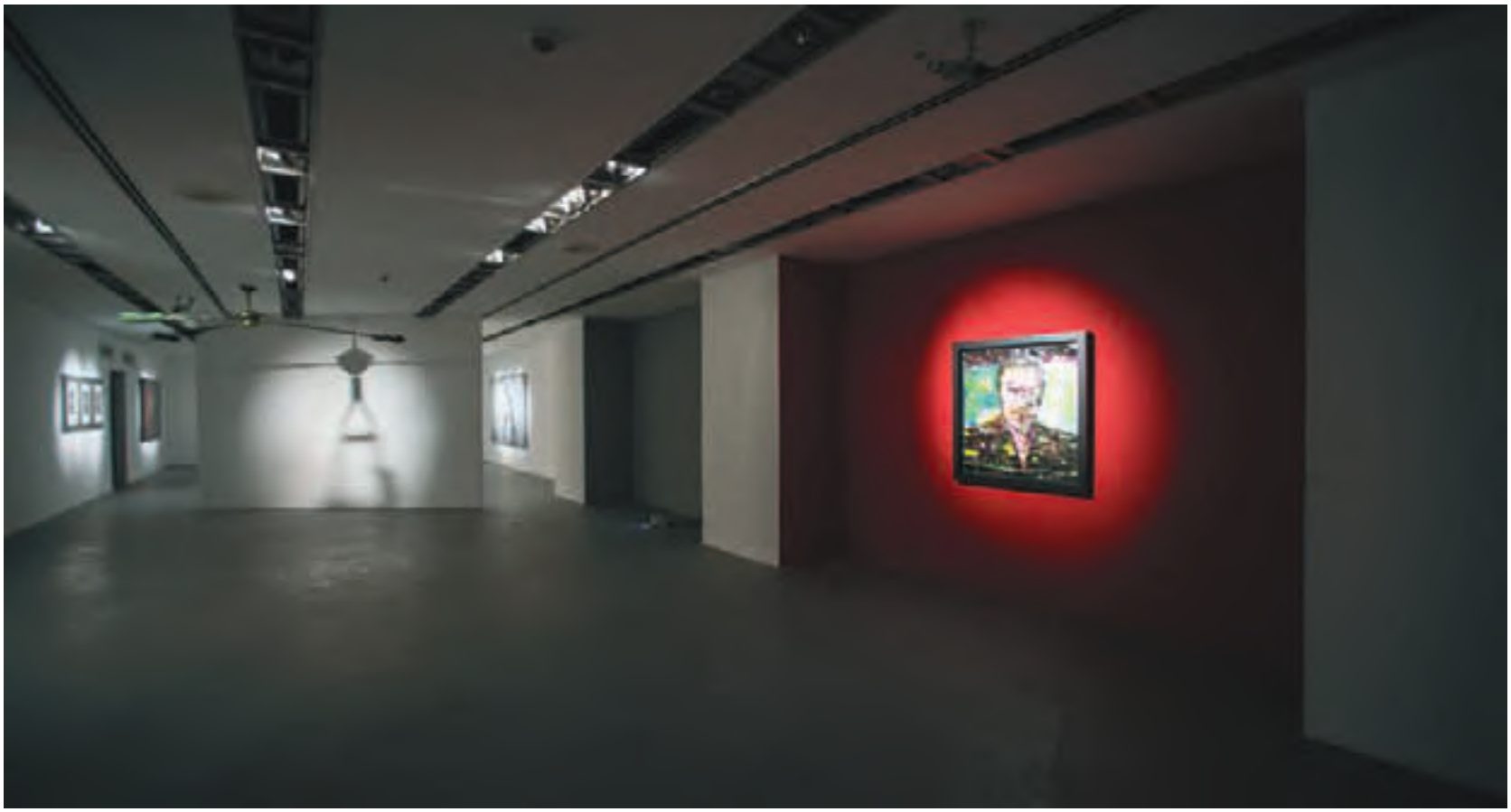


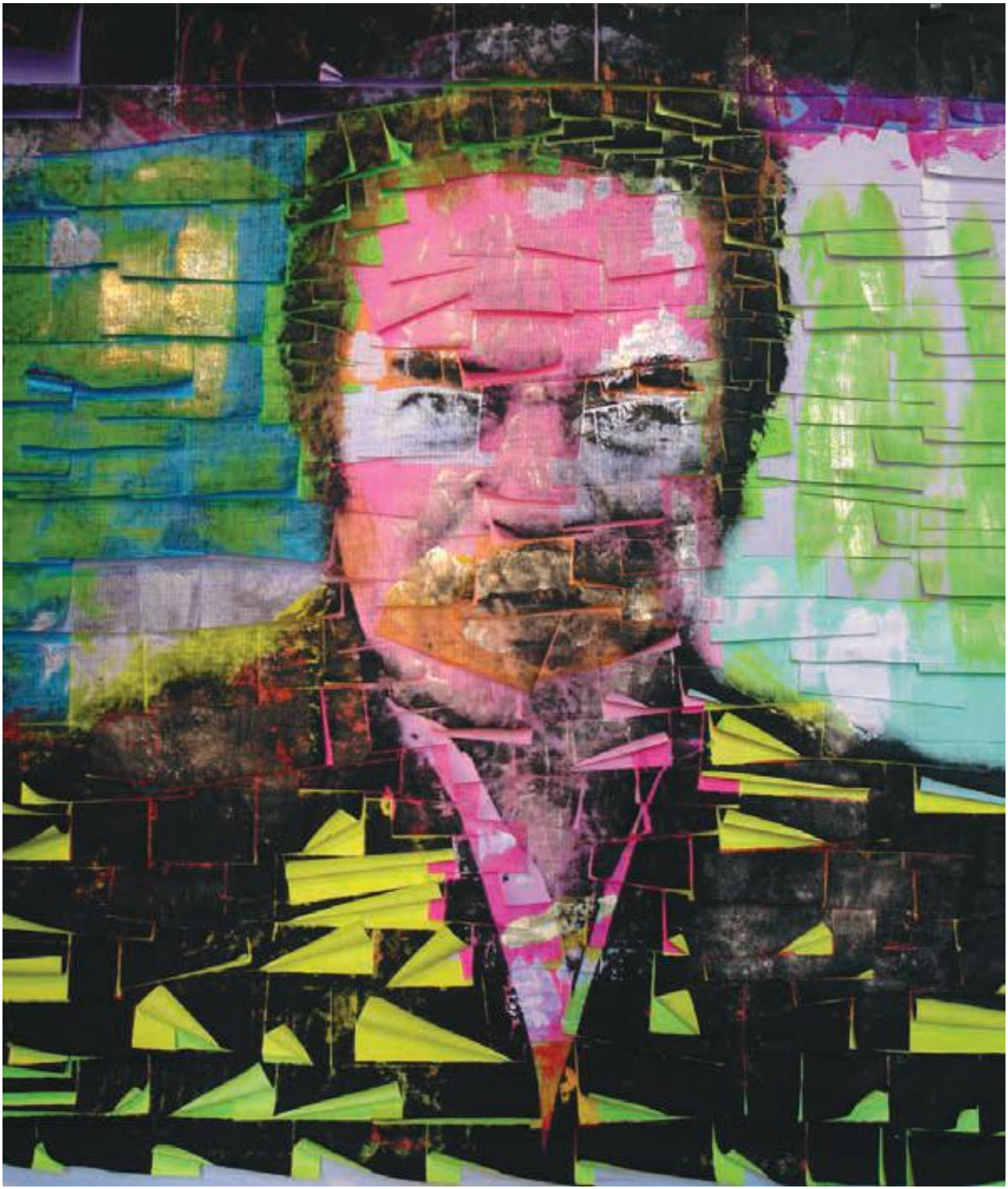


Ansen Atilla
1978, Kayseri

The Cleaner, 2009
Lambda mono baskı / Lambda monoprint, 222x85 cm
Nezih Barut Koleksiyonu / Nezih Barut Collection

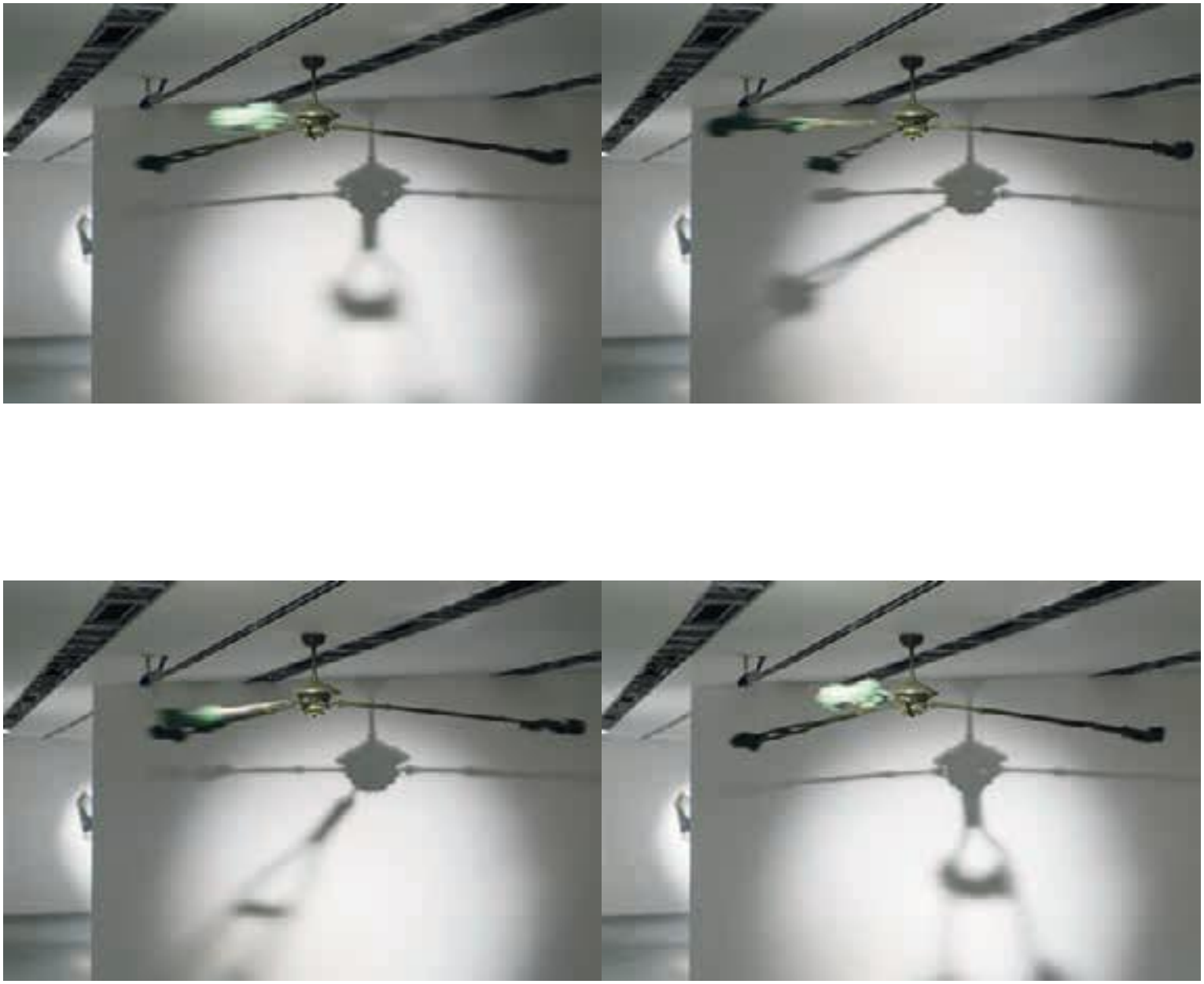
Ardan Özmenoğlu
1979, Ankara





Orhan Baba, 2012
Post-It notlar üzerine karışık teknik / Mixed media on Post-It , 100X100 cm
Sanatçının izniyle / Courtesy of the Artist

Erdağ Aksel
1953, İzmir



Hadi Hava Atalım / Let's put on airs, 2010
Karışık Teknik / Mixed media, ø: 220 cm
Sanatçının izniyle / Courtesy of the Artist

Ersan Deveci
1969, Denizli

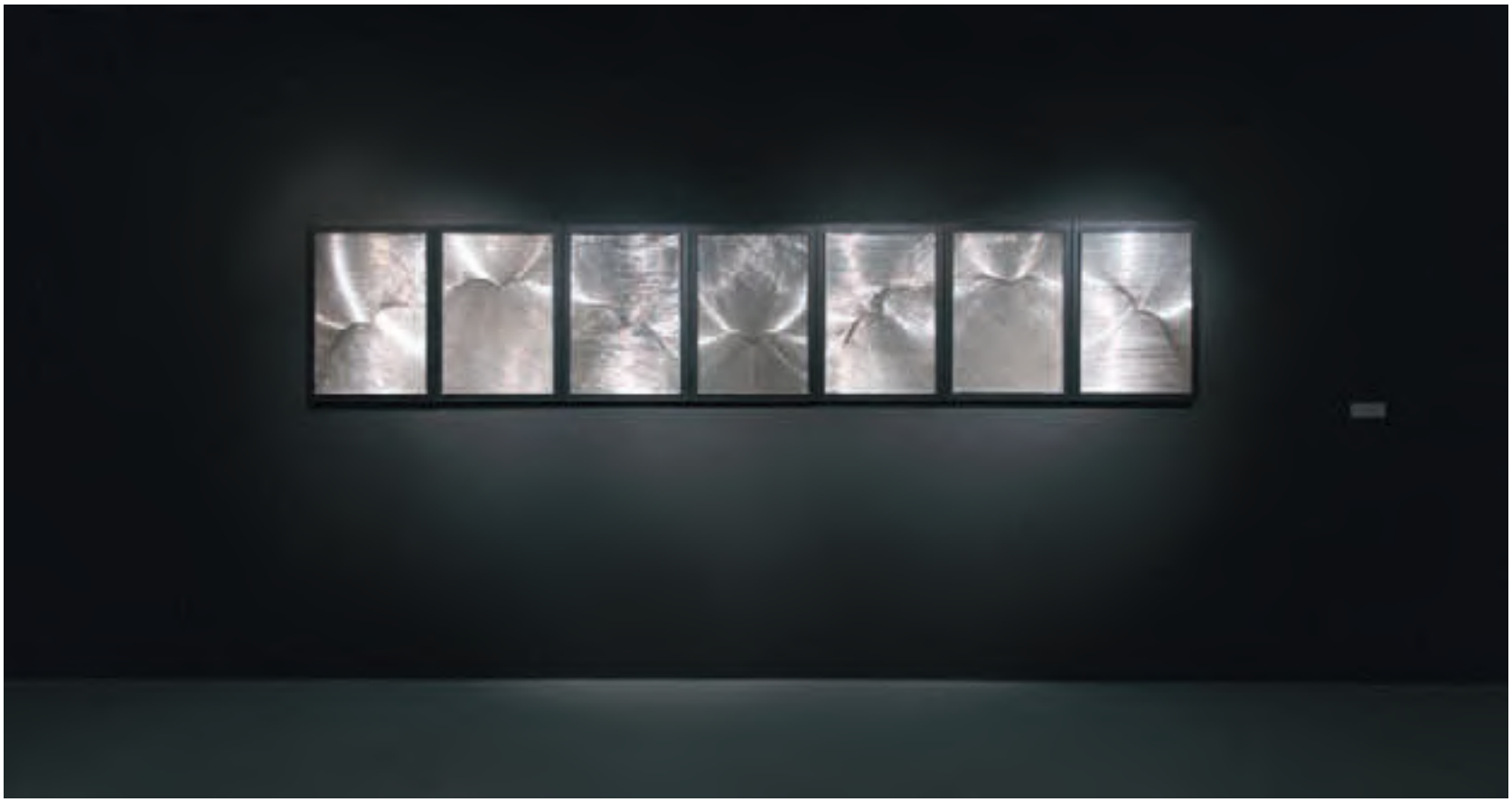
Lancher, 2012
Alüminyum üzerine karışık teknik /
Mixed media on aluminium, 150x200 cm
Galeri Merkür izniyle / Courtesy of Merkur Gallery

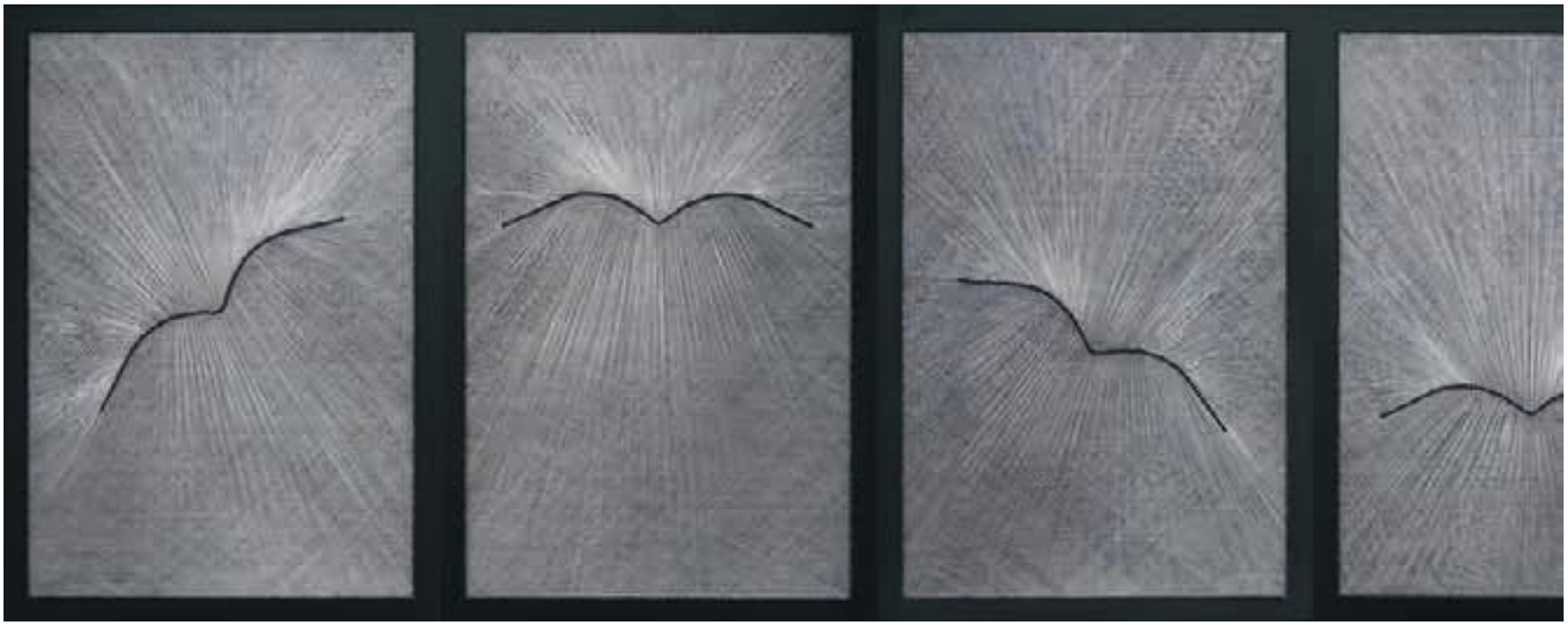
Ferhat Özgür
1965, Ankara

Take my headscarf.
You look like an officer's wife now.

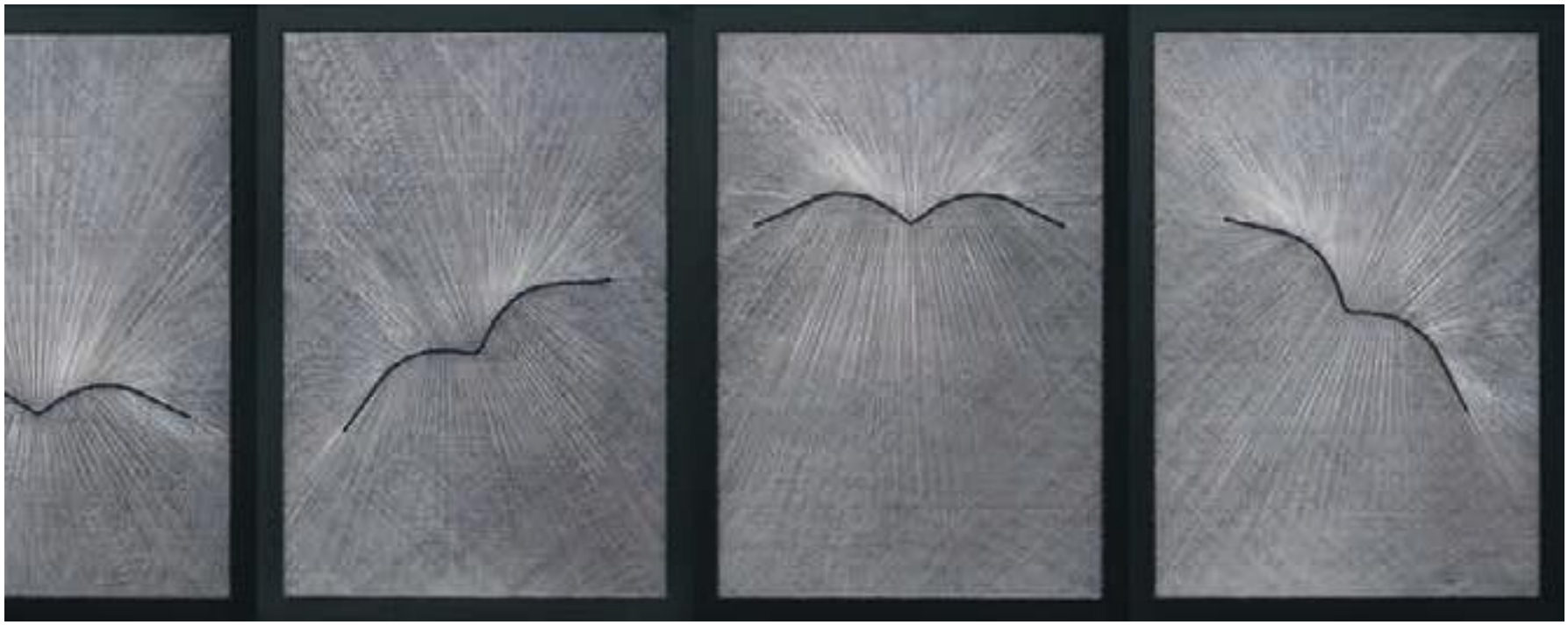
Metamorfoz Muhabbet / Metamorphosis Chat, 2009
Video, 9' 75"
Sanatçının izniyle / Courtesy of the Artist

Gülay Semercioğlu
1969, İstanbul





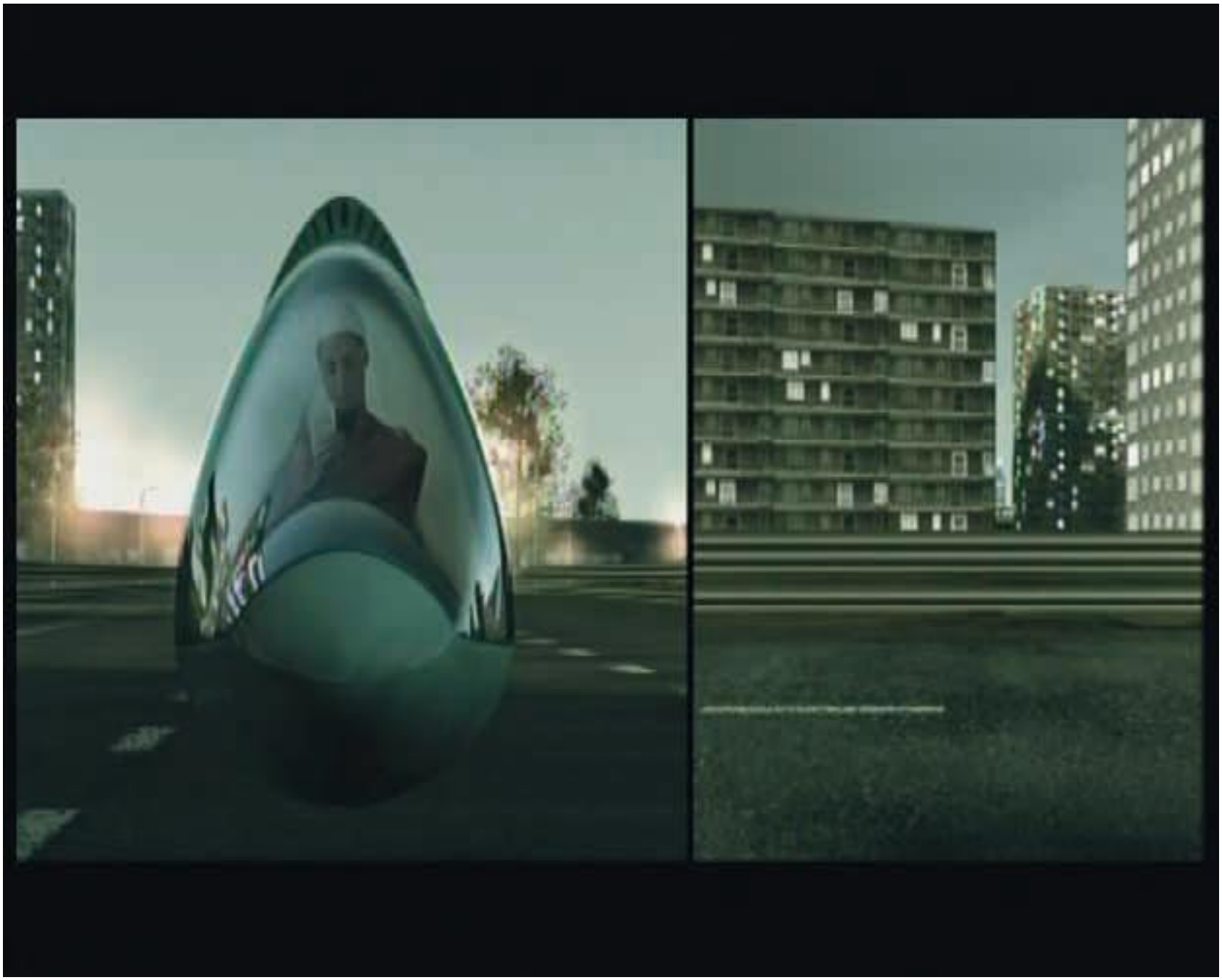
The Birds on the Wire, 2011
Tel, ahşap, vida / Silver wire, wood, screws, 70x300 cm
Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu / Öner Kocabeyoğlu Collection

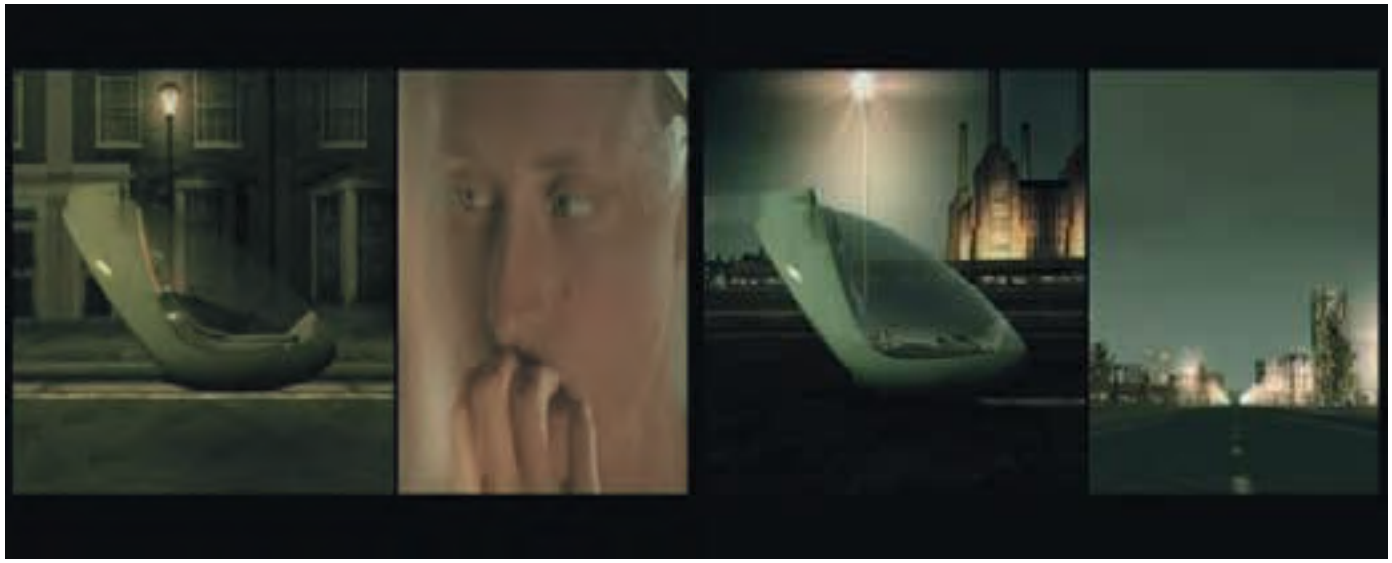


Haluk Akakçe
1970, Ankara

Soyut Kompozisyon / Abstract Composition, 2012
Ahşap panel üzeri karışık teknik, 180x160 cm
GALERIARTIST izniyle / Courtesy of GALERIARTIST

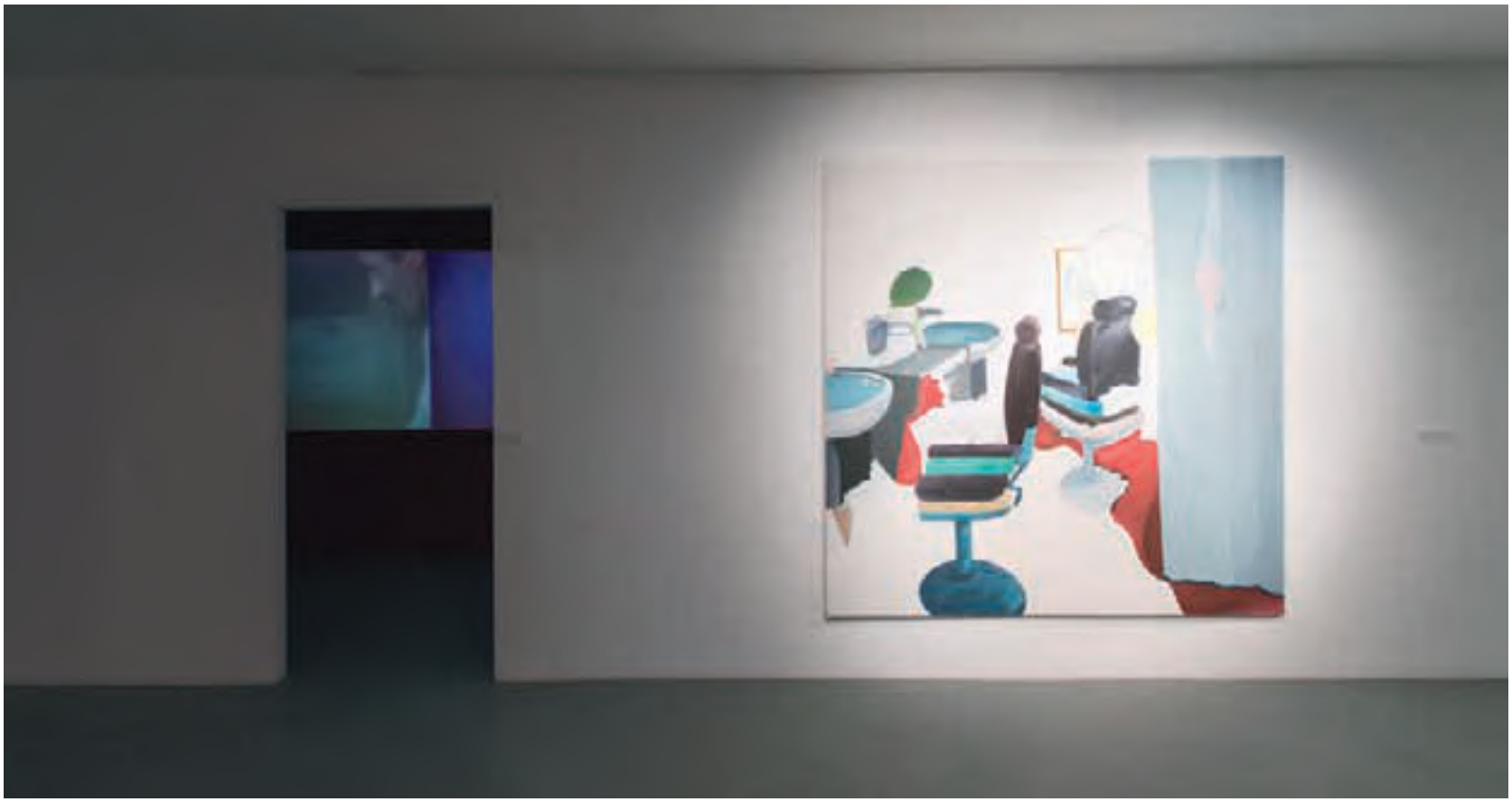
Hussein Chalayan
1970, Lefkoşa





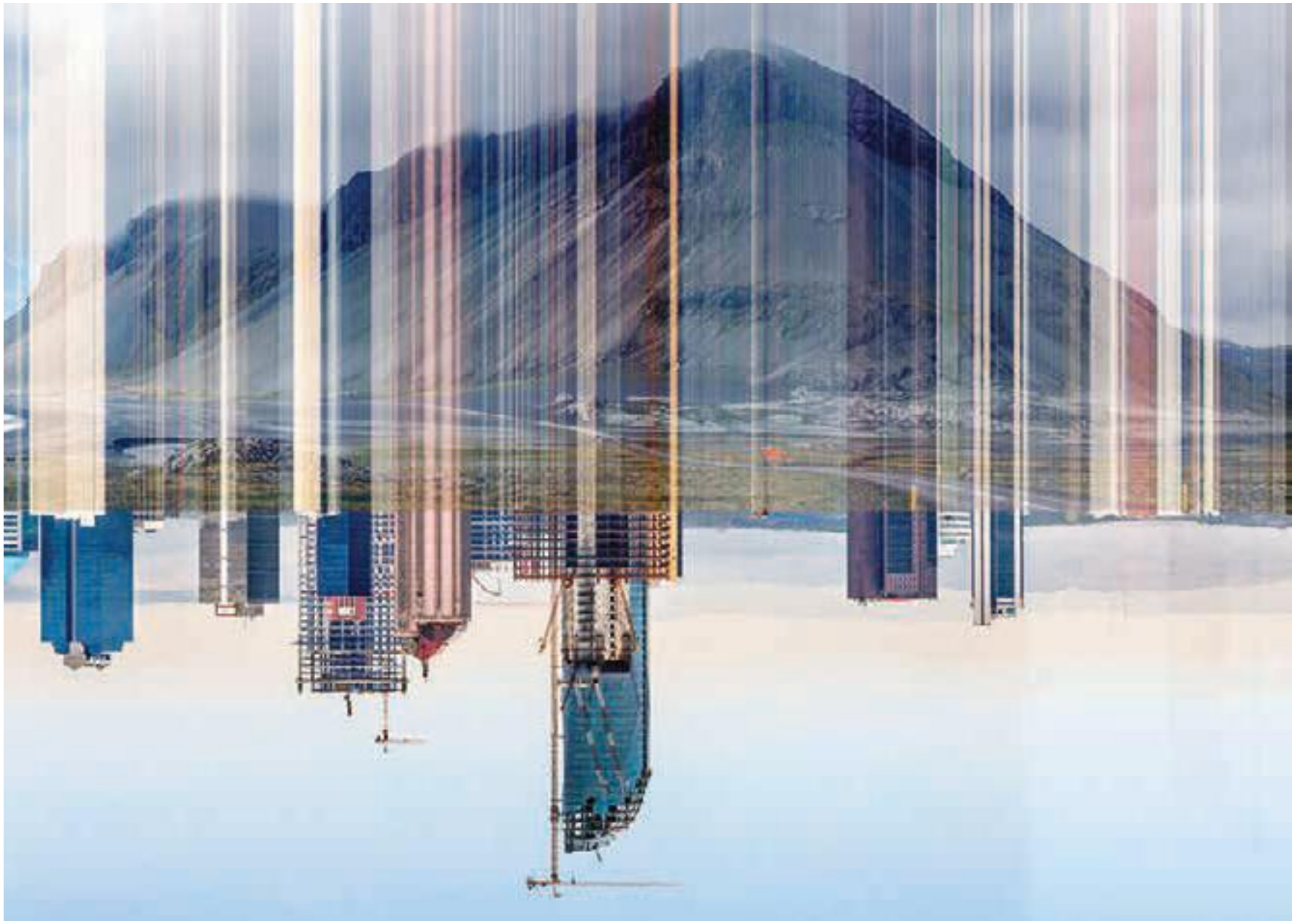
Place to Passage, 2003
Video, 12'10"
Füsun Eczacıbaşı Koleksiyonu / Füsun Eczacıbaşı Collection

İnci Furni
1976, Bursa



Erkek Berberinde Deneyler 1 /
Experiences at the Barber 1, 2013
Tuval üzerine akrilik /
Acrylic on canvas, 200x200 cm
RAMPA Galeri izniyle /
Courtesy of RAMPA Gallery

Murat Germen
1965, İstanbul

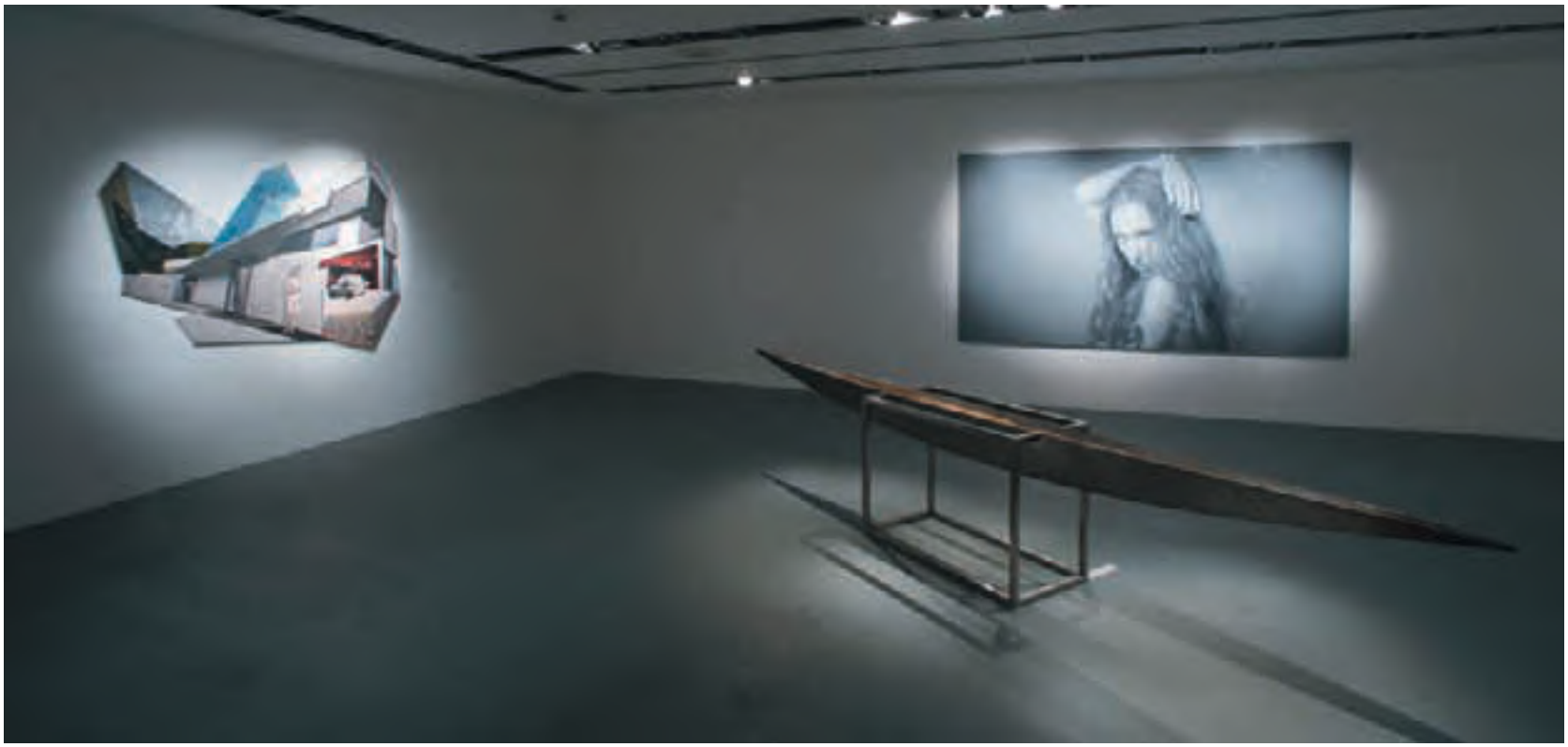


Facsimile Vol.2 #5, 2013
C-print + diasec, ED. 1/7 + 2 AP, 220x80 cm
C.A.M. Galeri izniyle / Courtesy of C.A.M. Gallery

Nazif Topçuoğlu
1953, Ankara

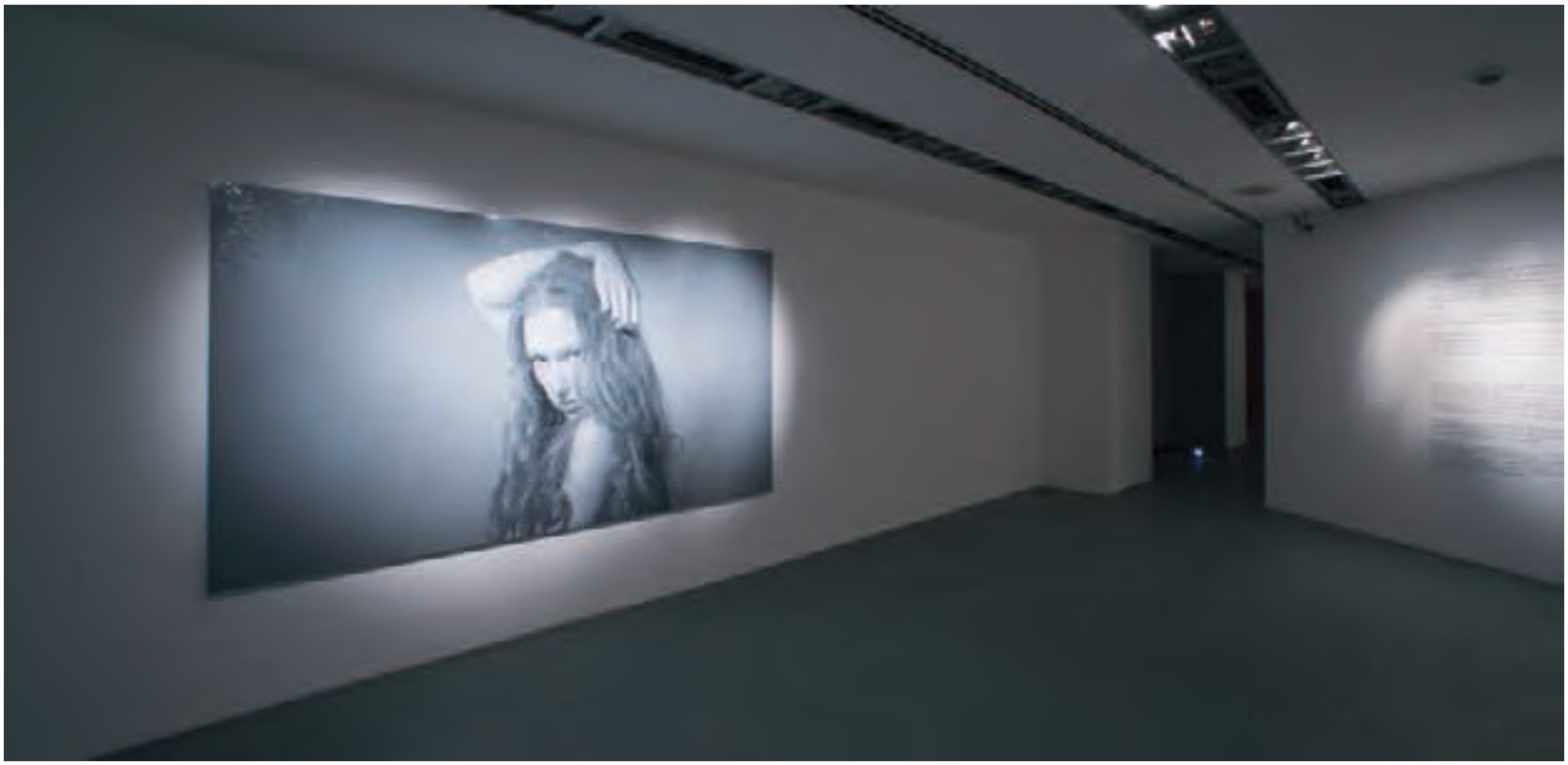
Europa, 2011
Lambda Baskı / Lambda Print, 120X183, Ed. 3/5

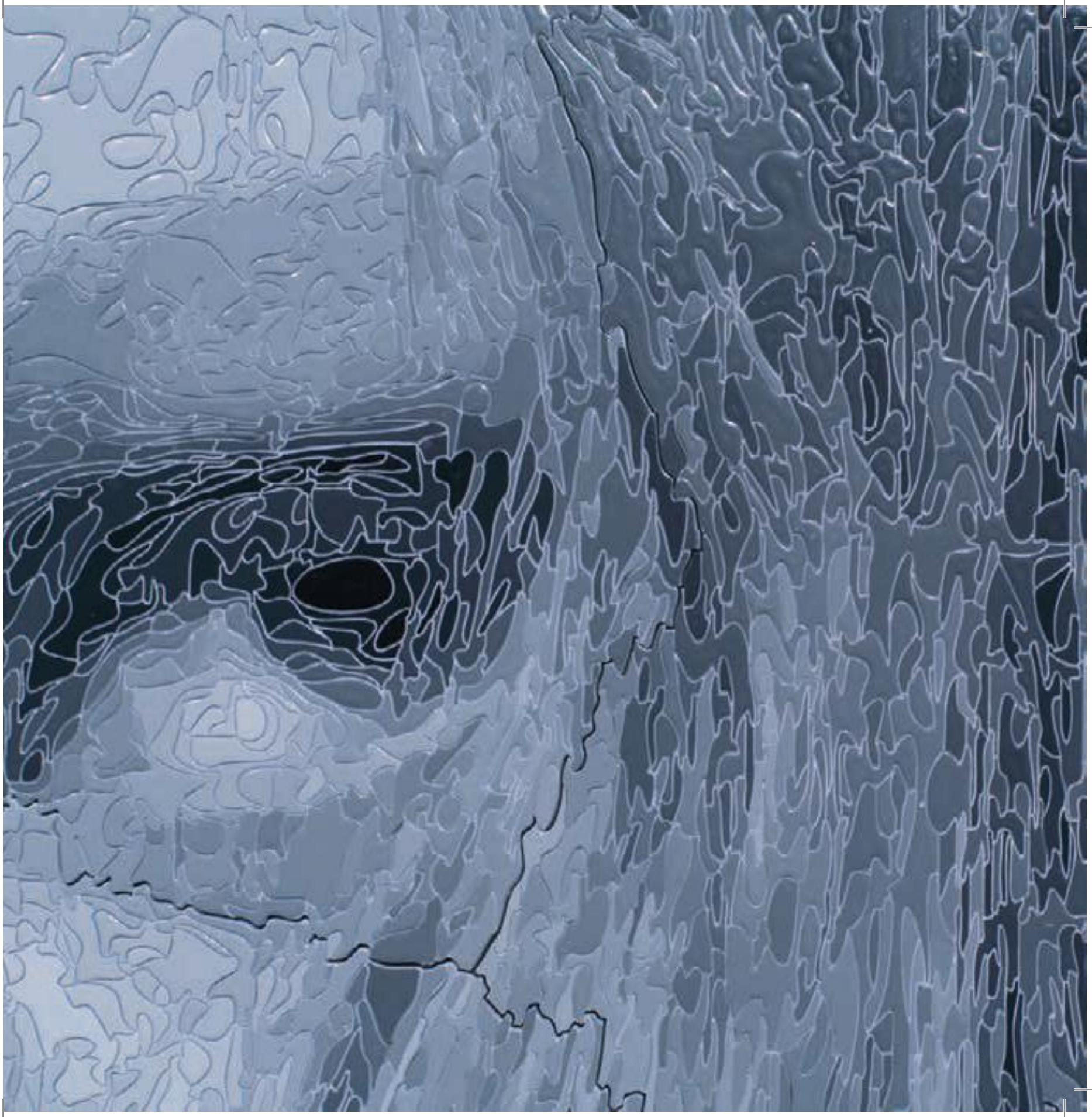
Osman Dinç
1948, Denizli



Sekiz Bin Yıllık Hikaye ve Kayık / Eight Thousand Years Old Story and the Boat, 2008-2013
Paslanmaz çelik, buğday / Stainless Steel, wheat, 400x45x70 cm
Sanatçının izniyle / Courtesy of the Artist

Ramazan Bayrakoğlu
1966, Balıkesir



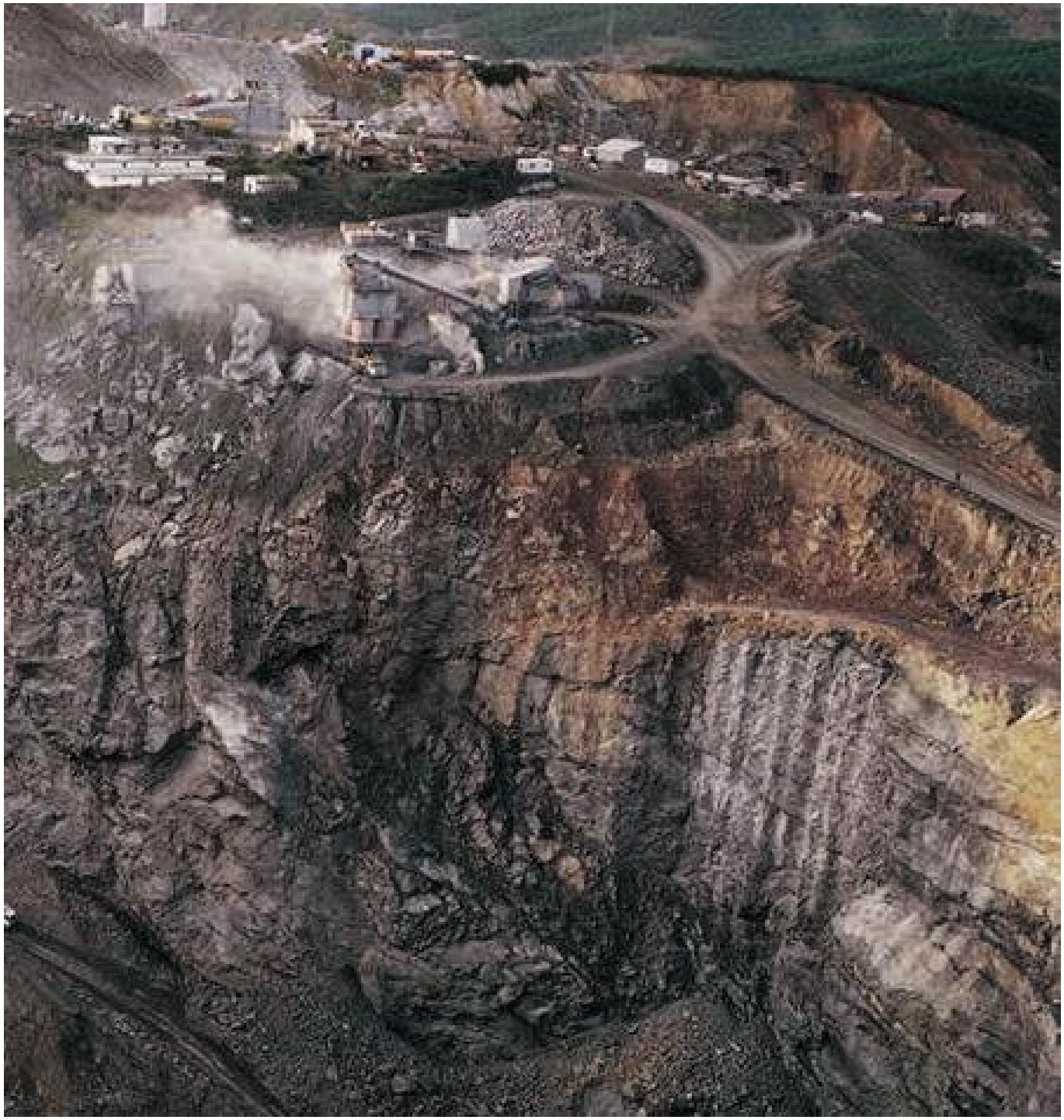


Tasha, 2011
Pleksiglas panel üzerine endüstriyel akrilik / Industrial acrylic on plexiglass panel, 162x295 cm
Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu / Öner Kocabeyoğlu Collection

Seçkin Pirim
1977, Ankara

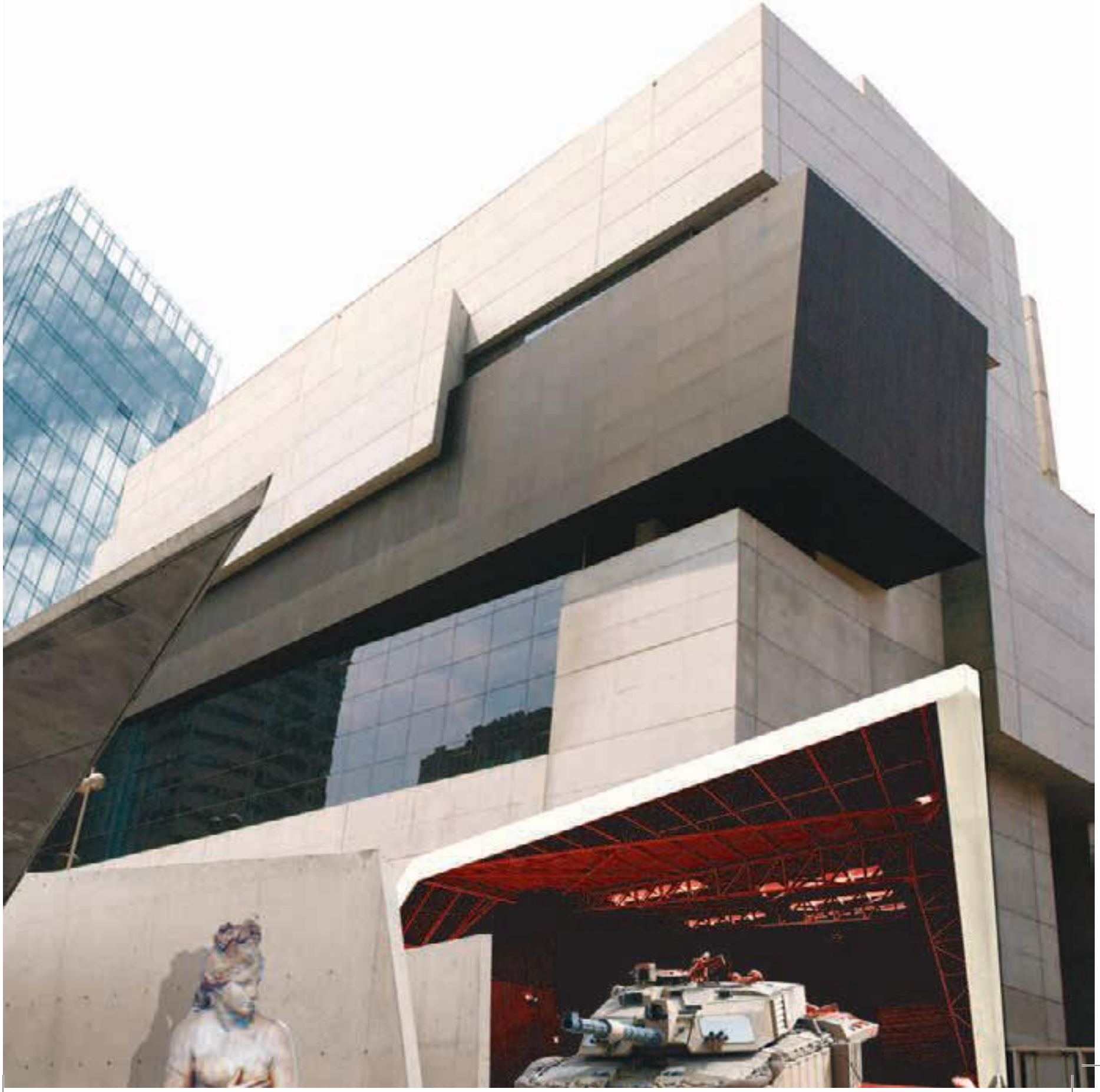
Dinliyorum / I'm listening, 2011
Akrilik, metal araba boyası / Acrylic, metallic car paint, 200x75x90 cm
Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu / Öner Kocabeyoğlu Collection

Serkan Taycan
1978, Gaziantep



Kabuk #06 / Shell #06, 2012
Arşivsel pigment baskı /
Archival pigment print, 110x138 cm
Elipsis Galeri izniyle / Courtesy of Elipsis Gallery

Seydi Murat Koç
1981, Konya



Yerden Yüksek No: 13 / Above the Ground No 13, 2012
Tuval üzeri akrilik ve yağlıboya / Acrylic and oil on canvas, 147x212 cm
Galeri Çağla Cabaoğlu izniyle / Courtesy of Çağla Cabaoğlu Gallery

Şükran Moral
1962, Samsun

Hamam / Hammam, 1997
Video, 20'18", Ed. 5+2 A.P.
Galeri Zilberman izniyle / Courtesy of Gallery Zilberman

Vahit Tuna
1971, İstanbul

Avrupa Duy Sesimizi! / Europe Hear Us!, 2000
Video, 06'08"
Sanatçının izniyle / Courtesy of the Artist

Yaşam Şaşmazer
1980, İstanbul

Big Bang, 2011
Bronz, elde boyanmış / Bronze, patinated by hand, 42x16x13 cm
Ali Güreli Koleksiyonu / Ali Güreli Collection

AKBANK SANAT / AKBANK ART CENTER
İstiklâl Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul
T: (212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

METİN / TEXT
Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman

FOTOĞRAFLAR / PHOTOGRAPHS
Serkan Yıldırım

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Ayşe Boren

TASARIM / DESIGN
Çözüm Reklam

BASKI / PRINT
Diasan Basım Form Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Akçaburgaz Mah. 1590 Sokak No: 3 Esenyurt, İstanbul
T: (212) 858 21 41 pbx