

6 SANAT- ÇI ÖNCÜ- LÜNÜ

ARIYOR

6 ARTISTS
IN SEARCH
OF A PRECE-
DENT

AKBANK
SANAT

**6 SANATÇI
ÖNCÜLÜNÜ ARIYOR**

**6 ARTISTS
IN SEARCH OF A PRECEDENT**

23 Aralık December 2020 / 13 Şubat February 2021

Sanatçılar / Artists

Murat Akagündüz
Alpin Arda Bağcık
Ramazan Can
Fırat Engin
Güneş Terkol
Burcu Yağcıoğlu

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde

Murat Akagündüz, Avni Lifij'i

Alpin Arda Bağcık, İrfan Önürmen'i

Ramazan Can, Şakir Gökçebağ'ı

Fırat Engin, Sarkis'i

Güneş Terkol, Gülsün Karamustafa'yı

Burcu Yağcıoğlu, Semiha Berksoy'u

kendi öncülü olarak seçmiştir.

In the exhibition, “6 Artists in Search of a Precedent”,

Murat Akagündüz chose Avni Lifij,

Alpin Arda Bağcık chose İrfan Önürmen,

Ramazan Can chose Şakir Gökçebağ,

Fırat Engin chose Sarkis,

Güneş Terkol chose Gülsün Karamustafa,

Burcu Yağcıoğlu chose Semiha Berksoy

as their predecessors.

6 Sanatçı Öncülünü Arıyor: Çağdaş Sanatı Tarihsel Olan Bağlamında Yeniden Düşünmek

I Modern tiyatro edebiyatının en çok sahnelenen ve klasiklerinden sayılan *Altı Kişi Yazarını Arıyor* isimli oyununu İtalyan yazar Luigi Pirandello 1921 yılında tamamlar.¹ Oyun ilk kez aynı yıl sahnelenir. Türkçede genellikle ‘saçma’ sözcüğüyle karşılanan ‘absurd’ tiyatronun başyapıtları arasına yerleşir.

Oyuna yönelik ilgi devam eder ve değişen edebiyat akımları ve zihinsel kavrayışları içinde metin bu defa 20. yüzyılın sonunda ‘meta-tiyatronun’, post-modern anlatının dikkate değer yapıtları arasına girer. Oyun, yazarların metinlerini ve karakterlerini biçimlendirme ve üretmeleriyle ilgilidir öncelikle. Fakat soyut bir anlatı değil tiyatro oyunu söz konusu olduğundan, karakter yaratmanın oyun üretimine/ sahnelenmesine ait kısmı da ele alınır. Oyun kahramanı kimdir, temsil nedir, gerçeklikle kurmaca nerede birleşir ve ayrılır, karakterlerin kendilerini yarattıktan sonra terk eden bir yazar tarafından oluşturulan şahsiyetleri başka oyuncular tarafından temsil edilebilir mi türünden sorunlar oyunun karmaşık dokusunu hayli ustalıkla işler. Don Quixote’de ve kısmen Tristram Shandy’de görülen metin içinde metin türünden bir anlatı olarak oyun kendi ilginç deneySELLİĞİNİ dramatik bir sona taşımayı ihmal etmez. Oyunun bir hayli ilginç olduğu su götürmez. Bu gerçek, üstünden yüz yıl (ve yol) geçmesine rağmen piyesin hâlâ gördüğü rağbetle kanıtlanmıştır.

Oyunun çektiği ilgiyi sadece içerdiği öte-anlatıya (*meta-narrative*) bağlamak olanaksız. Arka planda trajik bir öykü yer alır. Öykü insani bir trajiği yansıtır ve elbette ilginçtir. Gene de oyunu konusu değil içeriği öne çıkarır. Oyun karakter ve dramatizasyon, kişileştirme, oyun ve gerçek, yaratı ve gerçeklik ilişkisinin ve daha birçok ikilemin eşliğinde sürer.

Antik Yunan’dan, özellikle Aristo’dan beri yaratı dünyasının en önemli kavramı olan *persona*, Pirandello’nun oyununda ayrıca dramatik bir nitelik kazanır. Oyun biraz da personanın ‘personifikasyon’udur. Daha da açarsak, sanatsal yaratının kurucu öğelerini kimin gerçekleştireceği başlı başına bir sorunsaldır oyunda. Pirandello sonrasında gelişen terminolojinin olanaklarını kullanarak irdelersek ‘alımlama’nın (*reception*) öznesi bu oyunun da temel taşıdır. Diyelim, sanat yapıtına ontolojik gerçekliğini kimin kazandıracağını sorgular oyun.

¹ Luigi Pirandello, *Altı Kişi Yazarını Arıyor. Toplu Oyunları 1* içinde. İstanbul: Mitos Yayınları, 2009.

II

Sanatın söz konusu olduğu her aşamada bu sorunu aşan ve aynı ağırlığı taşıyan ikinci bir sorun *bulunamaz*. Sanat yapıtının varlığını geçerli kılan hatta ‘yaratan’ sanatçı mıdır izleyen midir sorusu havada asılı ağırlığını korurken kişileştirmenin hayati önemine işaret eder. Kişileştirme, bu defa herhangi bir sanat yapıtının içerdiği öğeleri iter ve bizatihi sanat yapıtının kendi varlıkbilim problemlerine yönelir: Yapıtı oluşturan ana unsur nedir?

Bu sorunun felsefe tarihinin en eski birkaç sorusundan biri olduğu biliniyor. Platon’da ve Aristoteles’te keskin cevaplarını bulan soru bugünün sanat felsefecilerine iner. İki yanı vardır tartışmanın. Birincisi tümüyle ontolojiktir. Onu bir tarafa bırakalım. Başka bir bitmez tartışmanın konusudur. Ama son dönemde özellikle çağdaş sanat² söz konusu olduğunda sanat yapıtını meydana getiren unsurlar özel bir önem kazanıyor.

2000 sonrasında ayrı bir katman olarak öne çıkan bu *yönelim* kendisine özgü dinamikleri geliştirirken çok özgül bir anlayışı sürekli olarak ve iç içe geçen halkalar şeklinde biçimlendirdi. O biçimlenişin çekirdeğinde temel gerçek yer alıyor: *çağdaş sanat modern sanat değildir*. Terry Smith gibi yazarların ‘yeniden-modernleşme’ (*re-modernization*) nitelendirmesiyle geliştirdiği kavramlar farklı açılımlar getirse ve birçok irdelemeyi kolaylaştırsa bile çağdaş sanat modern sanatın ötesidir/dışıdır.³

Buna mukabil, 18. yüzyıl sonunda başladığı varsayılan modern sanatla çağdaş sanatın uzun, kapsamlı ve zehirli ilişkisini biliyoruz. Eğer tarihselin olgu yanını kesikli/kopuklu (*discrete*) bir anlayışla bütünleştirmiyorsak Leonardo’dan beri bilinen ‘her şey her şeyle bağlıdır’ ilkesi gereğince çağdaş sanatın da modern sanatla bağlantılı ama daha doğru bir ifadeyle ilişkili/ilintili olduğunu belirtmek gerekir.

Buradaki ilişkililik, lineer ve konvansiyonel sanat tarihi yazıcılığı mantığıyla berkitilmiş bir süreklilik anlamı taşımaz. Tartışmanın ağırlık merkezi de odur: Çağdaşlık nedir, nasıl teşekkül eder ve modern olanı nasıl *biçimlendirir*? Evet, cevap, *post factum* okumalar ve değerlendirmelerdir. Bu meyanda modernin anlaşılması için öncelikle çağdaş olanın kavranması gerekir.

² Zaman zaman çeşitli nedenler ve gerekçelerle çağdaş sanat yerine kullanılan hatta aralarında öncelik-sonralık ilişkisi kurgulanarak çağdaş sanattan uzak bir alan olarak tanımlanan güncel sanat kavramını ele alacağım konular nedeniyle hiç kullanmayacağım. Sergi bütünüyle çağdaş sanat anlayışı gözetilerek düşünüldüğü gibi yazı da onu temellendirmek maksadını taşıyor.

³ Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

İllerlersek şunu göreceğiz: lineer gelişmelerin reddedildiği ve tersinlemelerin öne çıktığı bir dönemde Rancière’in *‘dissensus’* kavramı hayati önemini bulur.⁴ Sanat tarihindeki çizgisellik uzlaşmadır. Halbuki sanat tarihi Poussin’in ‘tarifleri’ni yaptığı dönemde de, büyük Alman sanat tarihçilerinin ‘zorunlu’ ilişkileri kurguladığı dönemde de, kırılmalarla ve uzlaşmazlıklarla yürüyordu yolunu. Bu bakımdan Rancière’in Batı sanatındaki üç evre dediği Platoncu ve Aristotelesçi dönemlerden sonra gelen ve yitik ya da olmayan formun formunun arandığı dönemde de⁵ ‘tepki’ esastır. Bu durumda çağdaşlığa gelen yolun uzlaşmazlıklar zinciri olduğunu kaydetmek gerekir ama Heidegger’in ormandan çıkışı arayan yolcusunun da ormanın içinde bulunduğu gerçeğini yeniden düşünmek şartıyla.

Nesnel bağlılaşıma (*‘objective correlative’*) güçlü ama eski bir kavrayış. Eliot’un maymuncuğu hayatı kolaylaştırdı ama çağdaş sanatın ilişkililik zincirini tanımlamakta yeterli değil.⁶ Gerçekler bazen fazla gerçek olduklarından geçerliliklerini yitirir. Eliot’un maymuncuğu da aynı akıbete uğradı. Nesnel bağlılaşıklık sadece bir durum saptıyor ve o durumu nesnelleştiriyor. Oysa öznellik uzlaşmazlıklara daha yakın ve yatkın bir kavram. Çağdaş sanatın nesnel bağlılaşığını bulmak ve bir sanatçıyı veya yapıtı bağlama yerleştirmek bize onun tarihselliği bakımından hiçbir şey söylemiyor. Çünkü sanılanın ve öncelikle kabul edilenin tersine, çağdaş sanatın ana meselesi tarihsel olanlardır ve tarihsellik bağlamsal ve bağlılaşıklık olanla mutlaka örtüşmek zorunda değildir. *De facto* olan niçin tarihsel olana açılsın? Tarih, Benjamin’den beri biliyoruz, Kandinsky’nin geriye bakan meleğidir.

III

Burada çok hassas bir ayrıntıya dikkat edelim, üstünde hemen hiç düşünülmemiş olan bir konu bu: tarihten kopmayan (hiçbir şey bu anlamda tarihten kopmaz, Hegel’den en çok bunu öğrendik, tersine tarih git gide daha kapsayıcı ve kuşatıcıdır) bir şey bilinçle mi ilgilidir daha çok bellekle mi? Şöyle de sorabiliriz: tarihsel olanı bellekte mi saklıyoruz bilinç dışında mı?

⁴ Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Çev. S. Corcoran. Londra: Continuum, 2010.

⁵ Tanım Jean-Luc Nancy’nindir. Bkz., ‘Art Today’, *Journal of Visual Culture*. C. 9, No. 1, Mayıs 2010.

⁶ Eliot kavramı Hamlet hakkında yazdığı denemede ortaya sürer ilk kez. T.S. Eliot, ‘Hamlet’, *Selected Essays* içinde. Londra: Faber and Faber, 1999.

Cevabın bilinç dışı olacağı açıktır çünkü tarihsel olan belleğin kuşatamayacağı kadar büyüktür.⁷ Ama bilinç dışının istemli *olmadığını* biliyoruz. Çoğu zaman bilinç dışı bastırılanın yatağıdır. Bastırılan nevrozdur ve bastırılan mutlaka geri döner. Zor bir denklem olsa da belirtelim: tarihsel olan nevrotik olana *mutlaka* tekabül eder. Tarihsel olan geri dönecektir. İnsan büyük ölçüde de bilinç dışında/dışıyla yaşar: nevrozunun ortasında.

Modern sanatın gözden kaçırdığı buydu. Freud, Frankfurt Okulunun sol melankolisinden asla hoşlanmadı ama melankoli üstünde düşündü.⁸ Nevrozun katı, sert ve acıtan dokusuyla melankolinin zevke dayalı hüznü arasındaki farkı saptadı. Frankfurt Okulu mensupları o sırada modern olanın tarihselle ilişkisini sorguluyor ve modernin dinamiklerini irdeliyordu. Bunu kalın ve derin bir melankoliye gömülü olarak yapıyorlardı. Modernin mevcudiyeti onlar için bir hüzündü ve modernin çetin, sert ve kalıcı olduğunu anladıkları dokusunu etlerinde duyuyorlardı. Sonuçta modernin getirdiği yıkımı tüm boyutlarıyla görmüşlerdi. Modern sanat o yıkımın sadece bir boyutuydu. Direngen ve güçlüydü. En aşılmaz yanıysa geçmişle bağlarını kesmiş olmasıydı. Üstelik modern olan seçili olandı. Moderni ‘benimsememek’ tahayyül dahi edilemezdi. Bu bakımdan modernin öncelikle tahayyülü, muhayyileyi ortadan kaldırdığını itiraf edemiyorlardı.

Muhayyile aynı zamanda geçmiş demektir. Modern saldırıp geçmişi yıkarken bunun tarihsel olana bir saldırı olduğunu ilgilenenler geç fark etti. Ayrıca bu saldırı desteklendi de. Sonunda zaman ortadan kaldırılıyor, insanlar onun yükünden kurtarılıyordu. Hegel’in hayaleti uzaklaştırılıyordu. Bir anlamda tarihin sonuna gelinmişti. Modernliğin kendisi tarihin sonuydu. Böylesi bir planda geçmişin bugünle ilişkililiği düşünülemezdi bile. Modern olanın ‘tarihi’ kendisiyle başlayacaktı. Geçmiş söz konusu olmaktan çıkmıştı. Yeni’nin doymak bilmez iştahı eskiyi silip süpürmüştü. Soybilim yitik cennete dönüşten başka bir şey değilken, romantizmin güneşi çoktan batmıştı.

⁷ Bu konuda bkz., Barbara Taylor, *‘Historical Subjectivity’*, Sally Alexander, ed., *History and Psyche: Culture, Psychoanalysis and the Past* içinde. Londra: Palgrave, 2013, s. 195-210.

⁸ Sigmund Freud, ‘Mourning and Melancholia’, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde. Cilt XIV. Londra: Penguin, 2001, s. 237-258.

IV

Harold Bloom’un etkilenme endişesi⁹ tam bu noktada devreye girer. Modern bilinç için neredeyse her şeyin temeli olan Oedipus kompleksinin belirleyici olduğu bu yorumda Bloom çok önemli saptamalar yapar. Sonunda her şairin içinde ikinci bir şair vardır ve her şair içinde yaşattığı, kendisinden önce yaşamış ve şiirini söylemiş/yazmış o şairden etkilenmenin endişesiyle kendisini zaman zaman durdurur. Ana mesele babayı öldürmektir. Özgünlük bir vehimdir sadece ama herkes özgün olmak ister. Büyük şairler etkilenme endişesini aşmış, kendisine ‘özgü’lüğü yakalamış olanlardır. Sayısı çok az olan bu şairlerde bile etkilerin bulunduğunu Bloom önemli, çok tartışılmış, çok eleştirilmiş kitabının sonraki baskılarına yazdığı önsözde Shakespeare’i irdeleyerek kaydeder. Sorun çizgisellik değil, sürekliliktir. Sorun öldürmek değildir, birlikte yaşamayı bilmektir.

Bloom’un ‘Clinamen, Tessera, Kenosis, Daimonikleşme, Askesis’ aşamalarında ele aldığı etkilenmenin son bölümüne ‘Apophrades ya da ölülerin dönüşü’ adını vermesi yerinde, anlamlı ve ilginçtir. Ama acaba öyle midir? Ölüler geri mi döner, yoksa onları toprağa vermeyi öğrendiğimiz günden beri ölüler hep bizimle midir? Bu nedenle sorunun ‘birlikte yaşamak’ olduğunu belirtiyoruz. Üstelik bellek hiçbir şeyin ölmediği ‘yer’dir. Yazı belleğin yerini alan araçtır ve gene kaydetmekle yükümlüdür. Önce sözün sonra yazının olduğu bir dünyada ölümsüzlük sıradandır. Herkes ölümsüzdür son kertede. Mesele bizdedir. Çünkü neyi anımsayacağımıza karar vermek bizim işimizdir.

Bloom’un etkilenme endişesi modern dünyanın ana sorunlarından biridir. Etkilenme modern dünyanın kabusudur. Modernleşmenin temel dürtüsü, kendisinden önce gelen ‘kült’ü tümüyle yıkmaktır. Picasso en sonunda Cezanne’ın etkisini kabul eder, kuşağının onun eteklerinden doğduğunu dile getirir. Buna rağmen çabası kendisinden önceki yapıların tümüne sırtını dönmektir. Picasso’nun kendisinden önceki sanatçıların resimlerini yeniden yaptığı bilinir. Bu çabanın daha sonra postmodern kuram etrafında ele alınan bir tür meta-anlatı olarak değerlendirilmesi bir yana sanatçının çabasının tümüyle modernist bir tutumu vardır.

Sanılanın tersine Picasso yeniden yaptığı eski tablolarla o yapıtların sanatçılarına saygısını sunmakla kalmaz. Kuşkusuz bir saygı ilişkisi söz konusudur ama Picasso onu aşacak şekilde önceden yapılanın *reddini* gündeme getirmektedir.

⁹ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*. Çev. F.B. Aydar. İstanbul: Metis, 2008.

Daha basitleştirerek ve kabalaştırarak söylersek, o yapıtın ‘öyle’ değil ‘böyle’ yapılacağını belirtmekte, modern zihnin o tablonun değişkenlerine nasıl yaklaştığını *göstermektedir*. Hatta kendi muhayyilesinin ne kertede zengin olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tutumu Cranach, Poussin, Velasquez, Rembrandt, David, Delacroix and Courbet için ayrı ayrı ama aynı derecede geçerlidir.¹⁰ Gene de nirengi noktasını Picasso’nun kendi vurguları hazırlar ki modern olan tutum budur. Picasso’nun çabası ona özgüdür. Kendi kuşağından onun ölçüsünde aynı tutumu benimseyen ikinci bir sanatçı yoktur. Bu durum anlaşılabilir çünkü kendi kuşağı içinde Picasso kadar radikal olan ikinci bir sanatçı daha yoktur.

Picasso’nun çabası, modern bilincin endişelenme konusundaki kısıtlamalarına bir cevaptır. Yeniden yaptığı resimlerle kimseden etkilenmediğini, bu konuda hiçbir endişe duymadığını vurgulamaktadır. Ondan sonraki kuşaklar için de Picasso’nun koyduğu öncül (*premise*) esas kabul edilir. Modernist tarih yadsımaların tarihidir. Dada’nın bu konudaki radikal tutumu söz konusu yıllarda siyasal plandaki modernizmlerle de bütünlük sergiler. Modernist, sert çekirdekli siyasal dönüşümler sanat planında belirginlik kazanan bu görüşü destekler ve temelli bir ‘yıkım’ düşüncesi modernizmin tayin edici unsuruna dönüşür. O tutumun bir endişeye mi dayandığı, yoksa her türlü endişeden uzaklaşma anlamına mı geldiği ayrı bir tartışma konusudur. Son kertede insan, endişesini yaratan kaynağı bastırma çabasında olan varlıktır. Fakat o bir yana, yok sayma fiili bir gerçektir.

1917 yılına gelindiğinde Duchamp’ın çıkışı bu zinciri büsbütün ve ontolojik olarak koparır. Duchamp’ı tam anlamıyla Dadacı bir sanatçı olarak nitelendirmek zor olsa bile büyük hamlesi sanat oluşumlarını geriye dönüşsüz biçimde değiştirmiştir. Duchamp’ın ready-made yapıtları, sanat tarihinin kendisinden önceki tüm geçmişini *silen* bir yaklaşımdı. Sanat tarihi çerçevesinde bakılırsa Duchamp’ın çıkışı eşi görülmemiş bir hamleydi. Her şeyi yok sayan ve bütün bir kültür tarihini tek bir ‘armatür’e indirgeyen hamlenin modernleşmenin sürekli olarak bastırdığı etkilenme endişesini ebediyen özgürleştirdiği muhakkaktır. Duchamp’ın tavrı kendisinden sonra gelen tarihi birkaç kere yenileyecek kertede güçlüydü ve bunun da ötesinde çağdaş sanatın derin bilinç sorunlarını daha o aşamada tayin ediyordu.

¹⁰ Özellikle Manet’nin *Çayırda Kahvaltı* resmi için çalışmaları ayrı bir sergi haline getirilmiş, sergi için düzenlenen katalogda tutumu ayrıntılı şekilde ele alınmıştır. Bkz., F. Rouan, L. Madeline. *Picasso/Manet Le déjeuner sur l’herbe*. Paris: RMN, 2008.

V

Modernleşmenin çıkmazı buydu: Hegelci teleolojiyi ayakları üstüne diker ve kendisiyle özdeşlerken belleğin kendisine özgü bir ‘mıntıka’ (*territory*) olduğunu unutuyordu. Sis her bölgeyi kapatabilir, belleği de. Ama görünmezlik orada/altında bir şeyin olmadığı anlamına gelmez. Bellek de yerinde durur, dönüşebilir ama bir gün ortaya çıkacaktır. O an öznenin anıdır. Neyi anımsayacağını bilen, daha doğrusu tercih eden öznedir. Neyi hatırlayacağını bilmek belleğe katmanlar eklemektir. Sadece belleği düzenlemek değil, kültürün bölgelerini (*‘zone’*) de oluşturmaktır.

Seçmeci bellek aynı zamanda direniştir ve Rancière’in ‘uzlaşmama’ (*dissensus*) kavramına açılan büyük kapıdır. Modernizmin en sert halinde gelip kapalı bulduğu kapı da gene budur. Seçme tercih etmektir, her tercih bir terk edişe denk gelir. Modernizmi aşan Nietzscheci özneliliğin daha belirgin şekilde teşekkül ettiği hiçbir oluşum gösterilemez.

Nedeni çok açık: Ötekiler bir yana, Nietzsche’nin getirdiği ve Heidegger tarafından ayrıca yorumlanan ‘ebedi dönüş’ (*‘eternal return/recurrence’*) bu ilginç ve Russell tarafından ‘edebiyatçı’ olarak görülen felsefecinin modernleşmeye getirdiği en radikal eleştiriydi. Ebedi dönüş kavramının Aziz Paulus’tan beri sürdürülen Hristiyanlık kökenleri konusunda – İsa Mesih’le ilgili kısımları bir yana bırakmak olanaksız ama teolojik kısmı bir yana – az sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız üzere Agamben çok ciddi bir saptamada bulunur.¹¹

Modernleşmenin zaman sorununu irdelerken Aziz Paulus’un vurgusu önemlidir: İsa dönecek ve hepimiz onun çağdaşı olacağız. Nietzsche her şeyin tekrar ettiğini vurgularken *Neşeli Bilim*’de bu dönüş imgesini yerleştiriyor¹² ve sonradan Benjamin’de karşılığını bulan ‘diyalektik imge’ kavramının kapısını aralıyordu.¹³ Bu büyük kanavanın gerçeği bellidir: Geçmiş, ne olursa olsun bugündür. Hegel’in tarihin sonu tezi ve kapsadığı modern bilinç gene modern bir anlayışla kendi sonuna erişiyordu. Benjamin’in ‘şimdinin tutuklanması’ (*‘arrest of the present’*) bu oluşumun son merhalesidir.

¹¹ Giorgio Agamben, ‘Çağdaşlık Nedir’, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-nedir/860>.

¹² Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*. Çev. W. Kaufmann. New York: Random House, 1988, s. 168 ve 230.

¹³ Benjamin’in bu çetrefil kavramı onun tarih düşüncesinden ayrı düşünülemez. ‘Tarih Tezleri’ bu bakımdan çok önemlidir. Bununla birlikte diyalektik imge kavramı için bkz., *The Arcades Project*. Çev., H. Eiland-K. McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999, s. 473.

VI

Bu muhakemenin yazınsal plandaki cereyanı açıktır. Edebiyat belki de dille ilgili olması nedeniyle süreklilikler ve eklemlenmelerle devam eder. Bloom bir endişeden söz etse bile edebiyatçıların kendilerinden öncekilere atıfta bulunması olağandır hatta bir övünç kaynağıdır. Türkiye’deki gelenek bu bakımdan daha yoğundur. Ustalık-çıraklık zinciri bizzat şairler bakımından duyumsanarak vurgulanır. Bu yaklaşımın modernleşmeyle ilişkisi sorgulanmaya muhtaçtır. Muhtemelen modernleşmenin kendisine özgü ‘geleneğinden’ türeyen bir tutumdur bu.

Neticede Türk edebiyatında modernleşmeyi, hatta avangardı başlatan isimlerin etrafında gelişen akımlardan söz ediyoruz. Eklemlenmeler de o zincir içinde ortaya çıkıyor. Bunları modernleşme doğrultusunda meydana gelen ideolojik hareketler diye nitelendirmek uygun olur. Birinci Yeni şiir de İkinci Yeni şiir de özlerinde modernleşmenin farklı kavrayışlarını benimseyen edebiyatçıların ideolojik çıkışlarıdır ve buradaki ideolojik tanımı objektif bir saptamadır. Aynı şey Nazım Hikmet’i usta kabul eden çevreler bakımından da böyledir. Özellikle Birinci ve İkinci Yeni şiire karşı şiddetle tepki gösteren Attila İlhan doğallıkla Nazım Hikmet kökeninden gelen başka bir ideolojiyi savunuyordu. Salt biçim temelinde bir benimseme söz konusu olamaz. O dahi farklı bir ideolojik tepkimedir.

Türkiye’de modernleşme, edebiyatın ve görselliğin modernleşmesiyle eşzamanlı başlamıştır. İki alan arasında çok benzer kısıtlamalar ve olanaklar bulunur, modernleşme kaygıları irdelendiğinde. Namık Kemal’le Şeker Ahmet Paşa benzeri zorlukları yaşamıştır.¹⁴ Her iki alanın modernleşmesi eşit hızla sürmüştür. Hatta edebiyatın farklı yönelimler içine girmesi daha hızlı cereyan etmiştir denebilir. 1940’a gelindiğinde edebiyat güncelleşme bakımından önemli bir hamle gösterir. Görselliğin benzeri hamleleri yapmasıysa 1970’lerde olacaktır.

Özgül alanların tarihleri arasındaki fark başlı başına bir sosyolojidir. Bahsettiğimiz usta-çırak ilişkisinin edebiyat alanında gösterdiği iç tutarlılık doğrudan doğruya bu sosyolojiyle ilişkilidir. Yazınsal hareketlerin getirdiği sert virajlar Bloom’un bahsettiği etkilenme endişesini açacak bir sahiplenme, öylelikle de tutunma kaygısını doğurmuştur. Görsellik ise uzun yıllar boyunca atölye sistemi içinde ve teknik olarak da usta-çırak ilişkisine bağlı kalsa bile daha bireysel

¹⁴ Bu konuda bkz., Hasan Bülent Kahraman, ‘Şeker Ahmet Paşa’nın ‘Hata’sı: Erken Dönem Osmanlı Resminde ve Bilincinde Görselliğin Keşfi’, *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu* içinde. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013, s. 96-128.

tutumları öne çıkarır. Akademinin atölyelerinden mezun olanların ilk işi atölyelerinin gerçeğini reddetmek olmuştur.

Tartışmanın nirengi noktası budur: Atölye/akademi sisteminin arkaik, eskimiş yapısı, zorunlu olarak öğrencilik kimliğiyle orada bulunanların, günü geldiğinde, kendi kanatlarıyla uçmaya başladıklarında *kaçınılmaz* ve çok haklı olarak öncüllerini reddetmelerine yol açmıştır.

Sorun reddedişlerin yeni bir açılım için yeterli olmamasıdır. Türkiye’de *D Grubu* sonrasında ortaya çıkan *Yeniler Grubu* da *Tavanarası Ressamları* da çok cılız birer kamplaşmadır. Onların dışında herhangi bir akımın ortada görünmemesi bu bakımdan çok dikkat çekicidir. Gruplaşmaların olmaması bireylik iddialarından çok (muhtemelen önemli bir faktördür) modernleşme anlayışlarının farklılığından ve bir anlayış etrafında birleştirilememesindendir. Hatta edebiyatta olduğu gibi kendisini ifade edecek bir modernleşme tutumunun içine girilememesindendir. Daha da zorlayarak yeterince modernleşmemektendir *de* denebilir. Sıçramalar hep bireysel ve tekil düzeyde kalmıştır.

Bu iddianın doğruluğu 1980’lerin ikinci yarısında ve 1990’lardaki basit hareketlerde görülür. Bu yıllarda zorlanarak biçimlendirilen modern çıkışlar (ki çoğu ‘çağdaş’ kavramıyla kendisini adlandırır) hızla belli isimleri bir araya getirir. Kalıcı hareketlere dönüşmese de *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Yeni Eğilimler, A, B, C, D Sergileri*¹⁵ bu bağlamda anılabilir. Ortaklaşa açılan sergilerin harekete dönüşmemesinin nedeni arkalarında ideolojik bir merkez bulunmamasıdır. Büyük çoğunluğu biçim arayışlarının dil benzerliklerine dayanmasıdır. Kuşkusuz etkili olmuş ve katkıda bulunmuşlardır. Fakat çapları edebiyat akımları düzeyinde değildir. Zamanla da yerlerini (bir kere daha) bireysel arayışlara bırakmışlardır. Özellikle 1980’lerde *Yeni Dışavurumcu* bir anlayış etrafında adları birlikte anılabilecek kişilerin bile Almanya’da veya Amerika’daki benzerleri ölçüsünde dahi beraberlikler meydana *getirmemesi* bu bakımdan çok önemli bir göstergedir.

Arayışların hareket ölçeğine çıkmamasının modernleşmeyle ilişkisini gösterdik. 1980’lerde bile öne gelen yaklaşımın yeni dışavurumcu *resim* olması hâlâ geleneğin etkisine dönük bir işarettir. Buna bağlı olarak görsel sanatlar alanının toplumsal dönüşüme elbette tanıklık ettiğini ve bu anlamıyla bir bellek oluşturduğunu ama modernleşme doğrultusunda kendi belleğiyle ilgili sorunlar yaşadığını kaydedebiliriz. Geleneğin sürekliliği o kadar ağır basar ki, modernleşme yönlü olsa bile

¹⁵ Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1980-2000*. İstanbul: Akbank Sanat, 2013.

bu gelenek belleğin sıçramalar yaşamasına izin vermez. Çallı kuşağı, Bedri Rahmi kuşağı ve 1970 figüratif resmi birlikte düşünüldüğünde hangi yıkımdan, kopuştan söz edilebilir? 1914-1970 arasındaki süreklilik tarihin göremeyeceği kadar uzundur.

Türk resmi bu nedenle *‘modernleşmenin muhafazakarlığını’* yaşamıştır. Muhafazakarlık kuramsal düzeyde hiyerarşilere saygıyı gerektirir. Buradaki modernlik bir saygısızlık içermez. Saygının kontrol edici kuvveti altında bireylik arayışından söz edilebilir. Ama bu tutum modern açılımları engeller. Onu bir parabol gibi büker. Hareket halinde olanın ‘ilerleme’ mi olduğu dahi bu sistematik içinde anlaşılamaz.

Tarihselcilik ise kuşatıcı ve eli kolu bağlayan, hareket olanağını ortadan kaldıran bir gerçekliktir. Kısacası Türkiye’de görselliğin ana sorunu/kısıtlaması *tarihsel olanın modern, modern olanın tarihsel* olduğunu düşünmekten kaynaklanır. Türkiye’deki görsel sanatların meta-anlatısında bu faktörlerin eksikliği o tarihin subjektif dinamiklerini saptamak bakımından hayati derecede önemlidir ama bir o kadar da eksiktir. Görünmeyen bir gelenek, iddia edilen modernliğe her evresinde ayrı bir ket vurmuştur.

VII

İzleyen dönem çok genel bir ifadeyle çağdaş sanat diye tanımlanıyor. Türkiye’de çağdaş sanatın 1970’lerdeki erken salvoları ama özellikle 1990 sonrasındaki kopuşu daha önceki kısıtlamalardan ‘şiddetli’ bir ayrılığı ifade eder. 1990 sonrasında hızla meydana gelen ve kendisini tanımlayan sanat üretim dinamikleri artık tam bir ‘köksüzlük’ değerlendirmesi içindedir. Önemli ölçüde doğru olan bu kavrayış biraz da üstünde düşünülmemiş bir problemdir. Kimin kimi izlediği, kimin kime el verdiği, ışık tuttuğu, yol gösterdiği sanatsal üretimden çok farklı alanların sorunudur.

Çağdaş sanat Türkiye’de birkaç unsurun eşzamanlı olarak gerçekleşmesidir. Üslup ve dünyayı zihinselleştirme ve üretim formuna dönüştürme konusunda Batı’yla aradaki açıklığın kapatılması, Oedipal tüm komplekslerin aşılması, tarihsel olana tümünden sırt çevirmek, gelenekle ilişkili tartışmanın bitirilmesi, Hegelci teleolojinin modernliğin aşkınsalcı modellerinin reddiyle birlikte unutulması bu unsurların en önemlileridir.

Tartışmanın bir zaman sorununa dönüştüğü muhakkaktır. Modern olanın zamanı kavramak ve yaşamak olarak algılandığı bir dönemden modern olanın arkaik olduğunu iddia eden bir tutuma geçmenin güçlüğü kendi içinde saklıdır. Modernin kurduğu tüm birikime bir manada sırt dönmek anlamına gelen bu anlayışın ciddi bir bellek sorunu doğuracağı da

gerçektir. Unutmak ve onunla at başı giden görmezden gelmek her zaman sorunludur. Burada Freudçu ‘bastırma’ (*repression*) ile gönüllü bastırma (*suppression*) arasındaki fark da düşünülebilir.¹⁶ Gene de sonunda Wittgenstein’in dikkat çektiği yok sayma (*decieving*) sahnededir ve kendi güçlüklerini sanatçının üstünde ifa veya icra etmektedir.

Agamben’in sanat kuramı dünyasına bomba gibi düşen, hayli yetersiz olsa bile bazı saptamalarıyla önemli olan, en azından ‘çağdaşlık nedir’ sorusunu gündeme getirmesiyle öne çıkan makalesinin Türkiye’deki durumu temellendirmek bakımından önemi yerli yerinde duruyor. Agamben çağdaşlığı çok ‘somut’ bir şekilde tanımlıyordu: *‘Çağdaşlık zamana bir kopukluk ve anakronizm yoluyla bağlı kalan ilişkidir.’*¹⁷ Zamanın daha fazla ötelenemeyen bir gerçeklik olarak ifadesi tabii ki kudretlidir. Edip Cansever çocukluğun gökyüzü gibi üstümüzde asılı durduğunu söylüyordu. Zaman da Agamben’in tanıımıyla aynı paranteze girer. Zaman daima insanın çocukluğudur. Kopukluk ve anakronizm ama gene de zamana bağlılık.

Agamben şiirsel, lirik yazısını sürdürür: *‘Çağdaş, ışığını değil karanlığını görmek için bakışını kendi zamanına sımsıkı kenetleyen kişidir.’* İç paradokslar bir metni şiirleştirirken önemlidir. Agamben de bu paradokslardan yararlanır. ‘Zamanını’ görmek ama karanlığı için görmek. Devam eder: *‘çağdaşlığı tecrübe edenler için tüm zamanlar loştur.’* Daha sonra da çağdaşın kalemini bu loşluğa daldırarak yazdığını söyleyecektir. Üstelik Agamben çağdaşlık randevusunun kronolojik zamanda *gerçekleşmediğini* öncelikle kendisiyle tutarlı olmak pahasına belirtecektir. Sonuç Agamben’e göre çok açıktır, hatta çok kestirmedir: *‘Ancak en modern ve yeni olanda arkaik olanın işaretlerini ve izlerini algılayanlar çağdaş olabilirler.’*

Agamben sadece bu tanımlarıyla yetinseydi dahi eksik ama önemli bir değerlendirmede bulunacaktı. Fakat görüşlerini aynı doğrultuda geliştirir:

¹⁶ Sigmund Freud, ‘Repression’, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde. Cilt XIV. Londra: Penguin, 2001, s. 141-146.

¹⁷ Giorgio Agamben, ‘Çağdaşlık Nedir’, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-nedir/860>. Tüm alıntılar bu kaynaktır.

Ancak en modern ve en yeni olanda arkaik olanın işaretlerini ve izlerini algılayanlar çağdaş olabilirler. “Arkaik”, arkhē’ye, yani başlangıca yakın demektir. Ama başlangıç sadece kronolojik bir zaman içinde konumlanmış olmakla kalmaz: tarihsel oluşla çağdaştır ve onun içerisinde işlemeye devam eder – tıpkı embriyonun olgunlaşmış organizmanın dokuları içinde, çocuğun yetişkinin ruhsal yaşamında etkin olmaya devam etmesi gibi.

Asıl önemli vurgu budur: başlangıcın tarihsel olanla çağdaşlığı. Hemen belirtelim ki, Agamben’in bu makalesine dönük literatürde en az ele alınan değerlendirme budur. Oysa modernin ve çağdaş olanın kavranması için değerlendirmenin iyice sindirilmesi zorunludur.

Agamben’in son darbesi ise şu olacaktır:

Çağdaş sadece şimdinin karanlığını algılayan, hedefine asla varamayan bir ışığı yakalayan kişi olmakla kalmaz; o aynı zamanda, zamanı bölerek ve araya sokarak, onu dönüştürme ve başka zamanlarla ilişkiye geçirme becerisine sahip kişidir. Tarihi umulmadık şekillerde okuyabilir; hiçbir surette kendi iradesinden değil, cevap veremediği bir ihtiyaçtan kaynaklanan bir zorunluluk uyarınca onu ‘alıntılatabilir’.

Tüm bu dokunun dayanağı şu son alıntıda gizlidir: *‘Bu ihtiyaca ve bu gölgeye cevap verme becerimiz, sadece kendi yüzyılımızın ve “şimdi”nin değil, onun geçmişe ait belge ve metinlerdeki suretlerinin de çağdaşı olabilmemiz.*’ Başka söze yer bırakmayacak şekilde Agamben çağdaşı geçmişle irtibatlandırıyor. Gene de Agamben’in çağdaşı tarihsel olanın içinde yüzdürmesi ancak Osborne’un saptaması anımsanırsa iç bütünlüğüne ulaşır: “Çağdaşlık” (*contemporaneity*) en derin şekilde imlediği tarihsel zamanın yeni bir formudur.¹⁸

Sonuç çok nettir: Tarihselle birlikte olmayan, iç içe geçmemiş bir çağdaşlık söz konusu değildir. Ne var ki, çağdaşlığın tarihsele yönelimi elbette modernin tarihsele yöneliminden farklı olacaktır. Baudelaireci veya Eliotçu bir modern-tarihsel ilişkisinden değil, *‘zamanı bölerek ve araya sokarak’* işleyen, onu bu şekilde dönüştüren bir tarihselden söz ediyoruz. Yineleyelim: Benjamin’in ifade ettiği ‘diyalektik imge’ anlayışı içindeki tarihsellik.

¹⁸ Peter Osborne, ‘The Postconceptual Condition: the Cultural Logic of High Capitalism Today’, *Radical Philosophy*, No. 184. 2014.

VIII

6 Sanatçı Öncülünü Arıyor başlıklı sergi tümüyle bu kavramlaştırmadan ve baştan beri irdelediğimiz özgül yönelimlerin sınanmasından doğmuştur. Her şeyin çağdaş olduğu, her şeyin değerinin çağdaşlıkla ölçüldüğü bir dönemde ve durumda çağdaşlıktan değil ancak onun popülerleştirilmesinden ve her popülerleştirmenin içerdiği vulgerleştirmeden söz edilir.

‘Gerçek çağdaşlığı’ aramak gibi özcü bir tutumun peşine kimsenin düşmeyeceği muhakkaktır. Ama bazı aşkınsalcı yorumların kendilerine ait alana terk edilmesi de zorunludur. Çağdaşlık bir tarihselcilik değişkeni değildir. Buna rağmen gerçeklikle Agamben’in vurguladığı *actualité* arasındaki sınır çizgilerini belirtmek ve berkitmek de gerekiyor. Daha doğrusu, *actualité*’yi aşan çağdaşlığın kendisine ait gerçekliğe tarihsellik üstünden iadesi, bu tarihselci yorum çabasının modern olanla kesiştiği hatların bulunması, zaman konusundaki tartışmaya ışık düşürecektir. Sergi, zamanı, *chronos* üstünden değil ifadeler üstünden ele alıyor. İfade biçim değildir. Biçim ideolojik bir ifadenin dışavurumu olarak görülmelidir. Ve bu anlamıyla form Kant’ın dile getirdiği ‘şema’dır.

Bütün bu kapasiteyle çağdaş olanı tarihsel zamanın bugünkü formu olarak tanımlıyoruz. Serginin ana planı bu aks üstüne oturuyor. O zamanın neleri içerdiği arkeoloji değil öznellik sorunudur. Öznenin duruşu her zaman siyasal bir duruştur. Siyasal olmayan bir öznellik muhakeme dahi edilemez. Bu bakımdan serginin tarihsel olanı politikleştirdiğini öne sürmek doğrudur. Sergi çağdaşlığı kendisine özgü tarihselin sınırları içine yerleştirmiştir ve bu yaklaşım Türkiye’deki çağdaş sanat açısından ilktir.

IX

Sergide yer alan sanatçıların ve yapıtların konumu kendi içlerinde tamamlayıcı ve ayrıştırıcı işlevler üstleniyor. Kuşaklar arasındaki fark bu yakınsak ve ıraksak ilişkilerin belkemiğidir. Eleştirel ve kuramsal söylemin dinamikleri farklı isimleri farklı bağlamlarda tanımlayabilir. Buna bir engel yok. Ama her temellendirme bir ‘yeniden oluşa’ (*re-forming*) açılır. Bu sergideki sanatçıların kendi içlerinde ve aralarındaki etkileşim de aynı anlayışı yansıtıyor.

Serginin bilinçli ve kendiliğinden oluşan katmanları söz konusudur. Her şeyden önce sanatçıların sanatçı seçimi başlı başına anlamlar ifade ediyor. Fırat Engin’in Sarkis’i, Güneş Terkol’un Gülsün Karamustafa’yı, Murat Akagündüz’ün

Avni Lifij’i, Burcu Yağcıoğlu’nun Semiha Berksoy’u, Ramazan Can’ın Şakir Gökçebağ’ı, Alpin Arda Bağcık’ın İrfan Önürmen’i (ilk seçimi Kutluğ Ataman’dı, teknik sorunlar nedeniyle gerçekleşemedi) önermesi başlı başına bir kategorizasyondur. Bu yazının baştan beri öne sürdüğü tüm parametreler bu seçimlere yansımıştır. Kavuşma ve ayrışma noktaları bellidir.

Sarkis’in bellekle, kimlikle, aidiyetle ve asabiyetle (*community/group solidarity*) uzak, yakın, derin ve yaygın ilişkisini Fırat Engin’in hızla politikleşen ve gündelik olana tarihsel bir boyut kazandırmak isteyen çabasında bir izdüşüm olarak görmek mümkündür. Fırat Engin’in zaman zaman ironik olan ve metaforik katmanlar içeren yapıtı Sarkis’in her zaman saklı tuttuğu öte-anlatıyla doğallıkla kesişiyor. Sarkis’in tarihsel olanı gündelikleştirilmesi ve bir bilinç sorunsalı haline getirmesiyle Engin’in tam tersine bir yolda ilerlemesi arasındaki zıtlık ise ancak Benjamin’i çağrıştıracaktır bize. Sarkis’in tarihselliği ve onu zaman zaman özneliliğin zemininde kazımasıyla sergide yer alan İrfan Önürmen ve onu seçen Alpin Arda Bağcık’ın yapıtlarıyla ilişkisi de sanılanın çok ötesinde dikkat çekicidir. Formun neden ideoloji olduğu bu ilişkide açıktır.

Önürmen’in gazeteler ‘üstünde’ sürdürdüğü arkeoloji, kazımanın bellekle olan ilişkisini *doğrudanlaştırırken* çağdaşlığın iç paradokslarına da göndermede bulunuyor. Kaybolan ve parçalanan imgenin gerçeklikle sorunlu ilişkisi sadece mimesisin kaybı değildir. Siyasal olanın öznellik olan parçalı (*fragmented*) ilişkisini de düşündürüyor bize ki, benzeri bir tutum bizatihi Alpin Arda Bağcık’ın yapıtlarında öne çıkıyor. Haber, ‘aktüalite’ ve gerçeklik sınaması bir öznellik kurgusudur ve özneleşmenin kısır ve doğurgan duraklarına işaret eder. Gerçeklik sorgulaması haliyle politiktir.

Bağcık’ın fotorealizmden elbette uzak ama onu çağrıştıran, gerçekliğin ‘replikası’na dayalı hiç değilse gerçeklikle doğrudan referanslı, yağlıboya resmin ontolojik özneliliğini referanslarının nesneliliğiyle zıtlastıran çabası söz konusu siyasallaştırmayı uç noktasına taşıırken, Sarkis-Önürmen-Bağcık ilişkisi çağdaşlık tercihlerinin sanıldığından çok daha yaygın ve geniş bir alanda serpildiğini gösteriyor.

Her üç sanatçı da bellek, kimlik ve aidiyet konularını temsiliyet temelinde yeniden kurgularken, yukarıda ‘tarihsel gerçekliğin yeni bir forma dökülmesi’ diye tanımladığım çağdaşlık realitesini bu defa yeni bir platforma taşıyor bu tutum. Temsilin doğrudan politik dokusu bu yapıtlarda çok farklı katmanlara yayılmış politik yönsemelerle yeni boyutlar kazanır.

Bu çizginin bütünlüğü uzak bir parabolle Murat Akagündüz'ün yapıtına ve çok ilginç seçimine uzanır. Akagündüz, Avni Lifij'i seçerek serginin tüm gerçekliğine yeni bir katman ekliyordu. Kendi içinde dahi henüz tam anlamıyla ele alınamayan Lifij'in farklı yönsemeler içinde kımıldayan resmi Akagündüz'ün seçtiği peyzajla çok önemli bir aşkın anlatıya kapı açar. Lifij'in resmi Osmanlı erken dönem resminin temel sorunsallarını yansıtmakla kalmıyor, onun iç cidarlarını zorlayan bir eğilim gösteriyor. Serginin Agamben değişkenleri etrafında kurulan ama Rancière'in 'rejim' kavramını benimseyen dokusu en önemli hamlelerinden birini Lifij'le yapıyor. Böylece tarihsel olanın modernle, modern olanın tarihselci anlayış doğrultusunda çağdaşla kesişimi Akagündüz'ün seçimindeki öznelliği aşan bir boyuta ulaşıyor.

Öte yandan figüratif bir resimden figürün bütün aşkınsalci yitimiyle bir tayfa dönüştüğü resimlere erişen Akagündüz'ün baştan beri izlediği mekan-peyzaj hassasiyetleri kendisine özgü gerçekliğinin Lifij'in gerçekten 'güncel' dokusuyla akrabalığını ilan etmekten çekinmiyor. Figürün ve temsiliyetin başlı başına bir sorunsal olduğu Osmanlı-Türk resmindeki bu mayınlı ilişkiye Akagündüz yitik figürü vurgulayarak cevap veriyor. Ama bu cevabın 'arkaik' yani başlangıç olana göndermeler içermesi özneli politik olana dönüştüren mıknaatısla ilgilidir. Suskun ve derin bir soyutlamanın figürle olan ilişkisi Lifij'de daha açık, Akagündüz'de daha saklıdır. Bu tutum gerçeklikle olan dikenli ilişkiye de bir göndermedir ki, politik olanın gerçekle kurduğu ilişki bu bakımdan ayrı bir kategori meydana getirir.

Güneş Terkol'un Gülsün Karamustafa tercihi ise diğer kabineleri yeni ve büyük çemberler olarak kuşatır. Bu meyanda Burcu Yağcıoğlu'nun Semiha Berksoy seçimi uyarıcı koşutluklar meydana getirir.

Gülsün Karamustafa'nın uzun yıllara yayılan, çok farklı alanlardan derlenmiş ve gene kimlik, aidiyet, mekân kökenli problemlerini elbette Sarkis'in arayışlarıyla aynı taban üstünde görmek mümkün. Tamamen farklı üsluplar, yöntemler ve yaklaşımlarla olsa bile uzak akrabalıkların süregelen ilişkileri iki sanatçıda koşutluklar çizer.

Karamustafa'nın sergide yer alan ve sanatında baştan beri görülen, dokuların bizzat kendisini bir temsil aracı olarak kabul eden yaklaşımı Terkol'un tutumuna öncüdür. Terkol'un uzak imgelerin çağrışımlarını dokuma ve gölgeyle birleştiren ifadeci yaklaşımı, yarattığı süreksizliklerle belleğin ve kimliğin parçalı dokusuna göndermeler içerir. Her iki sanatçının da üstünde durduğu olgular ayrıca ifadeci bir yaklaşımın

imkanlarını yoklar. Terkol'un sinema perdesi olarak da öne çıkan hareketli imgeleri Deleuze'ün üstünde çok düşünülmüş sinema tekniklerinden izler taşıırken hareketin değişkenliğiyle gerçeğin sabitliğini çarpıştırır gibidir.

Terkol'un ve Karamustafa'nın bizatihi ifade araçlarıyla (bez, halı, dokuma, işleme) feminist söyleme dönük göndermeleri somuttur. Feminist söylemin bilhassa üçüncü dalgasıyla kimlik ve temsil konusu etrafında teşekkül eden siyasetlere ne kadar tekabül ettiği biliniyor. Bu anlayışın sanatçıların sergilediği yapıtlara yansımaları somuttur.

Benzeri bir tutum bu defa Yağcıoğlu-Berksoy ilişkisinde görülüyor. Bu ilişki de yukarıda değindiğimiz bütünlükler ve kopuşlar bakımından hayati derecede önemlidir.

Yağcıoğlu'nun çok farklı medyaları iç içe geçiren ve sancılı benlik ve öznelilik dinamiklerini kuşatan yapıtları Berksoy'un tanımlanması çok zor fakat yaşamıyla bütünleşmiş, bazen çocuksu bazen savruk ama daima belli bir benlik ve bilinç durumunu kendi gerçekliğinin merceğinde somutlaştıran yapıtıyla mükemmel bir ilişki kuruyor. Yağcıoğlu öznelliğini sonuna kadar zorlarken ve ifadeciliğini bazen çok ince bazen çok sert tutumlarla bütünleştirirken Berksoy'un resimlerini anımsatan hassasiyetleri kendisine özgü bir lirizm ve melankoli bütünlüğü içinde dile getiriyor. Bu kabinenin Terkol-Karamustafa ile akrabalığı ise başka açıklama istemeyecek kadar açıktır.

Bu dokunun Ramazan Can'da sürmediği söylenemez. Tersine, Can çok doğrudan bir hamleyle yapıtının gerçekliğini Karamustafa'nın göç-kimlik-aidiyet çizgisinde yıllarca vurguladığı, Terkol'un hareketli/parçalı imgeyle yakaladığı 'yerellik' doğrultusunda öne çıkarıyor. Folklorik olanın içerdiği ve sakladığı kimlik Can'da ve Şakir Gökçebağ'da modern/çağdaş olanın üst formlarında içeriliyor. Modern olanın geometrik soyutlamalarıyla çağdaş olanın çok aykırı malzemeleri arasındaki zıtlıklar olarak biçimlenen yapıtında Can ve Gökçebağ açıkça Karamustafa-Terkol'la çok aykırı bir beraberliğin altını çiziyor.

Can'ın neonları Sarkis'le ve Engin'le ayrı bir alt dilde söyleşir. Can'ın da Gökçebağ'ın da yapıtlarındaki yüksek sesli politik vurgunun ayrı bir gerçeklik düzlemi olduğu açık. Yerel ve folklorik olan daima arkaiktir. Çünkü daima başlangıçtır. Bu itibarla da modernin karşısında ya nostalji olarak öne çıkabilir ya da politik olarak. Can ve Gökçebağ politik olanı tercih ederken içe dönük bir dili simülasyonun kıyılarına demirliyor. Can'da özellikle kendisini sezdirenen melankoli ve lirizm ise başlı başına bir imdir.

X

Çağdaşlık sorunları tamamlanmış bir bütün değildir. Aksine gitgide koyulaşan bir tartışma içinde bulunuyor. Buradaki ana mesele, bir daha belirtelim, çağdaş sanatın Rancière'in tanımıyla 'sanatın estetik rejimleri' içinde bir köşe taşı olmasıdır. Çağdaş sanat bir estetik rejimdir.¹⁹ Ama Rancière sanatın rejimlerinden de söz açar. Bütün rejimler gibi çağdaş sanat da kendi temsil siyasetlerini üretir. Burada kritik olan çağdaş sanatın Duchamp sonrası dünyada, Rancière'in saptadığı gibi, Aristotelesçi temsile dayanan sanat rejiminin sona ermesinden sonra yeni bir rejim olmasıdır. Böylece sanat önemli dayanaklarından birini yitirmiştir. Yeni sanatın, kavramsal-sonrası bir dönemi idrak ettiği de muhakkaktır. Geriye sanatın kendisini sadece kendisi olarak taşıması kalır.

Sadece kendisini taşıyan sanat hızla Kantçı sezgisellikle buluşup bütünüyle form arayışlarıyla bütünleşebilir. Oysa kavram-sonrası çağdaş sanat tam da biçim sorgulamalarının tüketildiği yerde başlamıştır. Bu sanatın politizasyonuna kaynaklık eden en önemli gerçek budur. Buradaki politizasyon mikrojiler üstünden geliyor. En hassas noktası ise tarihselcilikle modernin kurduğu ilişkiyi ters yüz etmesidir.

Türkiye'de çağdaş sanatın üstünde hiç düşünmediği tarihselcilik sorusu bu sergiyle ve yaratıcı ve üretken eşleştirmeleriyle yeni bir vizyona oturmuştur. Sadece form ve rejim üstünden ilerleyen çağdaş sanatın bir eşikte durup kendi gerçekliğini düşünmesi kaçınılmazdı. Bu tutum her şeyden önce realist olmaktır. Modernin bellek yitimiyle tarihselci olmayan bir çağdaşın söz konusu olamayacağı arasındaki zıt ve zor ilişki Türkiye'deki çağdaş sanatın sadece epistemik değil ontik gerçekliğini de belirler. Sergi bu gerçekliği temsil ediyor. Sanatın basit ve dışsal bir politik tutumla ele alınması en basit değimiyle ilkeliktir. Sanat düşüncesi bundan çok daha karmaşıktır. Çağdaş sanat o karmaşıklığın uç noktasıdır.

ó *Sanatçı* öncülünü bulurken o ucu, son kıyıcı, Derrida'nın vurgulamasıyla 'uc'u (*cap/cape*)²⁰ tespit etmiş, öylelikle bu sergi çağdaş sanatı yeni bir zemine oturtturak uzun kısa tarihi içinde bir dönemeci saptamıştır.

Hasan Bülent Kahraman

¹⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londra: Continuum, 2004, s. 20-21.

²⁰ Jacques Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*. Çev. P.A. Brault-M.B. Naas. Indiana: Indiana University Press, 1992.





**6 Artists in Search of a Precedent:
Reconsidering Contemporary Art
in the Context of the Historical**

I

One of the most staged plays of modern dramatic literature and considered a classic, *Six Characters in Search of an Author* was completed by Italian writer Luigi Pirandello in 1921.¹ The same year the play was put on stage for the first time. And it has earned a rightful place among the masterpieces of the theatre of the absurd.

The play continued to attract attention and with the changing literary trends and the corresponding conceptions, at the end of the 20th century the text was now considered an example of ‘meta-theatre’ and deemed a remarkable work of postmodern narrative. The play is first and foremost concerned with the way authors form and produce their texts and their characters. However, since the matter at hand is not an abstract narrative but a theatre play, it also discusses the aspect of character creation that relates to the production/ staging of a play. Issues such as who is the protagonist of the play, what is representation, where does reality and fiction merge and where do they diverge, and whether the personalities of the characters that were created by a writer – who had abandoned them after creating them – can be represented by actors all come together to skilfully weave the complex fabric of the play. As a narrative of a text-within-text type like in Don Quixote and partly in Tristram Shandy, the play does not fail to bring its interesting experimentation to a dramatic end. There is no doubt that the play is rather compelling. This is a fact proven by the popularity of the play, despite the hundred years (and roads) that have passed.

It is impossible to attribute the attention that the play has been attracting merely to the meta-narrative it contains. There is a tragic story in the background. The story conveys a human tragedy and is, of course, interesting. Still, it is the content, not the subject of the play that gives prominence to it. The play is accompanied by the relationships between character and dramatisation, personification, pretence and truth, creation and reality, and a variety of other conflicting issues.

Persona, which has been the most important concept of the creative realm since Ancient Greece, especially since

¹ Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author and Other Plays*. Trans. Mark Musa. London: Penguin Books, 1995.

Aristotle, also gains a dramatic quality in Pirandello’s play. The play is also the ‘personification’ of the persona to a certain extent. To explain it further, the issue of who will be realising the constituent elements of the artistic creation is itself a problematic dealt with in the play. If we were to examine this using the possibilities of the terminology that has developed after Pirandello, the subject of ‘reception’, namely the recipient, is the cornerstone of this play. We could say that the play questions the issue of who will be providing the artwork its ontological reality.

II

There *cannot* be a second problem that transcends or carries the same weight as this one at any stage where art is the matter at hand. As the question of whether it is the artist or the viewer who validates the existence of or perhaps even ‘creates’ the artwork hangs heavy in the air, it points to the vital significance of personification. This time personification pushes the elements contained in any artwork and turns to the ontological problems of the work of art itself: What is the principal element that makes up the artwork?

This question is known to be one of the few age-old questions in the history of philosophy. Having found some sharp answers in Plato and Aristotle, the question has descended to the present-day philosophers of art. The discussion has two sides. The first is entirely ontological. Let’s leave that aside. For it is the subject of another endless debate. But in recent times, especially when contemporary art² is concerned, the elements that make up the work of art have gained a special significance.

In the process of developing its own dynamics, this *orientation*, which became prominent as a separate layer after the 2000s, has shaped a very specific understanding in the form of continuous and interlocking rings. At the core of that formation lies a fundamental truth: *Contemporary art is not modern art*. Although new concepts, like ‘re-modernization’ developed by writer Terry Smith, offer new avenues and

² There are two distinct phrases used in Turkey in referring to contemporary art: *çağdaş sanat* and *güncel sanat*. While *çağdaş sanat* could be translated as contemporary art, *güncel sanat* perhaps places emphasis on being current or up-to-date. Here I will not be using the concept of *güncel sanat*, which, for various reasons and arguments, is sometimes used as a substitute for contemporary art, and by assigning these a chronological order, *güncel sanat* is even defined as a separate sphere from *çağdaş sanat* (contemporary art). The exhibition was conceived entirely on the understanding of contemporary art (çağdaş sanat), and this text aims to provide a basis for that.

facilitate a number of analyses, contemporary art is beyond/ outside of modern art.³

On the other hand, we know the long-standing, comprehensive and toxic relationship between modern art – considered to have started at the end of the 18th century – and contemporary art. If we are not consolidating the factual aspect of the historical through an understanding that is discrete/disjunct, in line with the principle that ‘everything is connected to everything else’ that we know since Leonardo, it should be noted that contemporary art is also connected to, or to use a more accurate expression, related to/associated with modern art.

The relatedness here does not mean a continuity that is reinforced through a linear and conventional logic pertaining to the writing of art history. And that marks this discussion’s centre of gravity: What is contemporary, how is it formed, and how does it *shape* the modern? Yes, the answer is *post factum* readings and evaluations. In this respect, in order to understand the modern, one must first comprehend the contemporary.

As we proceed, this is what we will see: At a time when linear developments are rejected and ironies come to the fore, Rancière’s concept of ‘dissensus’ gains vital importance.⁴ The linearity in art history is compromise. However, both when the history of art was rendering its ‘descriptions’ of Poussin, or when the great German art historians were devising the ‘necessary’ relations, art history was treading its course with ruptures and disagreements. In this respect, in the periods Rancière had identified as the three phases in Western art, in the stage that came after the Platonic and Aristotelian conceptions, in the period when the form of a lost or absent form was being sought,⁵ ‘reaction’ was still essential. In that case, it should be noted that the road to the contemporary consists of a series of irreconcilabilities, but on condition that we reconsider the fact that Heidegger’s traveller looking for a way out of the forest is also in the forest.

Objective correlative is a powerful but old understanding. Eliot’s lock pick made life easier, but it is not enough to define the chain of relatedness pertaining to contemporary art.⁶

Facts sometimes lose validity because of being too real. Eliot’s lock pick has suffered the same fate. Objective correlative only identifies a situation and objectifies that situation. However, subjectivity is a notion that is closer and more prone to irreconcilabilities. Finding the objective correlative of contemporary art and placing an artist or a work of art in context does not tell us anything in terms of its historicity. Because, contrary to what is believed and essentially assumed, the main issue of contemporary art is with the historical, and historicity does not necessarily correspond to the contextual and the correlative. Why should the *de facto* lead to the historical? History – we know since Benjamin – is Kandinsky’s angel looking backwards.

III

We must pay attention to a delicate detail here, this is a subject that has hardly been considered: Is something that does not break away from history (in fact, nothing breaks away from history in this sense, this is what we have learned from Hegel more than anything else, on the contrary, history is more and more inclusive and encompassing) more to do with consciousness, or with memory? The same question could also be rephrased as such: Is the historical stored in memory, or in the unconscious?

It is quite clear that the answer will be the unconscious, because the historical is far too great for memory to encompass.⁷ But we know that the unconscious is not volitional. Often the unconscious is the bed of the repressed. The repressed is neurosis, and the repressed always returns. Although it is not a straightforward equation, let us still point out: The historical *necessarily* corresponds to the neurotic. The historical will be coming back. The human being mostly lives in/ with the unconscious: in the middle of his neurosis.

This is something that modern art overlooked. Freud never liked the leftist melancholy of the Frankfurt School, but he contemplated on melancholy.⁸ He distinguished the difference between the tough, rough and painful fabric of neurosis and the sadness of melancholy that is imbued with pleasure. During that time, members of the Frankfurt School were questioning the modern’s relationship with the historical,

⁷ On this subject, see Barbara Taylor, ‘Historical Subjectivity’, in Sally Alexander, ed., *History and Psyche: Culture, Psychoanalysis and the Past*. London: Palgrave, 2013, pp. 195–210.

⁸ Sigmund Freud, ‘Mourning and Melancholia’, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. London: Penguin, 2001, pp. 237–258.

and examining the dynamics of the modern. And they were doing so while being buried in a thick and deep melancholy. The existence of the modern involved a sadness to them, and recognising it to be austere, tough and enduring, they were feeling the fabric of the modern in their flesh. After all, they had seen the destruction brought about by the modern in all shapes and forms. Modern art was only one dimension of that destruction. It was persistent and strong. And its most insurmountable aspect was that it had cut its ties with the past. Moreover, the modern was the chosen one. It was unimaginable to ‘not adopt’ the modern. In this respect, they could not admit that the modern was first and foremost destroying the ability to imagine, the imagination.

Imagination also implies the past. While the modern was attacking and destroying the past, those interested were too late to realise that this was an attack on the historical. The attack was supported too. Finally time was being abolished, and people were being freed from its burden. Hegel’s ghost was being driven away. In a sense, they were approaching the end of history. Modernity itself was the end of history. In such a scheme, the past having anything to do with the present was unthinkable. The ‘history’ of the modern would begin with itself. The past was no longer in the picture. The insatiable appetite of the new had devoured the old. While genealogy was nothing more than the return to the lost paradise, the sun of romanticism had long been set.

IV

It is right at this point that Harold Bloom’s anxiety of influence⁹ comes into play. In this interpretation where the Oedipus complex – which constitutes the basis of almost everything in modern consciousness – has a determining role, Bloom offers a number of very important assessments. Ultimately, every poet has a second poet within that he keeps alive inside him, and with the anxiety of being influenced by that poet who had lived and recited/wrote his poetry before him, every poet brings himself to a halt from time to time. The main concern is killing the father. Originality is just a delusion, yet everyone wants to be original. Great poets are the ones who have overcome the anxiety of being influenced and who have managed to attain a quality of ‘unique’ness. Through a discussion of Shakespeare that appeared in the preface to the later editions of his important, much-discussed and criticized

⁹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

book, Bloom notes that influences could be found even in these poets who are few and far between. The problem is not linearity, but continuity. The problem is not about killing, but about learning how to live together.

Bloom examines influence through the stages of ‘Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis’, and in an appropriate, meaningful and interesting way, he calls the last chapter of his examination ‘Apophrades or The Return of the Dead’. But is that so? Do the dead return, or have the dead always been with us since the day we learned to bury them? This is why we state that the problem is about ‘living together’. Moreover, memory is the ‘place’ where nothing dies. Writing is the instrument that replaces memory and is again responsible for recording. In a world where first there is word and then there is text immortality is commonplace. In the end, everyone is immortal. The problem rests with us. Because it is our duty to decide what we shall remember.

Bloom’s anxiety of influence is one of the main problems of the modern world. Influence is the nightmare of the modern world. The fundamental drive of modernization is to completely destroy the ‘cult’ that preceded it. Picasso finally acknowledges Cezanne’s influence, and expresses that Cezanne was a source from which his generation rose. Nevertheless, his endeavour was to turn his back on all previous constructs. It is known that Picasso copied the paintings of artists that came before him. Leaving aside the later evaluation of this undertaking as some sort of a meta-narrative by post-modern theory, the artist’s pursuit involved a completely modernist attitude.

Contrary to popular belief, Picasso was not just paying respect to the artists whose old paintings he was copying. Without a doubt, there is an aspect of respect, but with an attitude that goes beyond that, Picasso was presenting a *rejection* of what was done before. To put it in a simpler and rather unpolished way, he was stating that the painting in question should be made ‘not like that’ but ‘like this’, and *demonstrating* how the modern mind approaches the variables of that painting. In fact, he was also revealing how rich his imagination is. This attitude of his applies separately but equally to Cranach, Poussin, Velasquez, Rembrandt, David, Delacroix and Courbet.¹⁰ Still, the cornerstone was set by

¹⁰ Picasso’s studies on Manet’s painting *Luncheon on the Grass* were brought together in a dedicated exhibition, and his attitude was examined in detail in the exhibition catalogue. See, F. Rouan, L. Madeline. *Picasso/ Manet Le déjeuner sur l’herbe*. Paris: RMN, 2008.

Picasso’s own emphases, and that is the modern attitude. Picasso’s endeavour is unique to him. There is no other artist of his generation who has adopted the same attitude on that level. This is understandable, for there is no second artist in his generation as radical as Picasso.

Picasso’s endeavour is a response to the limitations of modern consciousness on anxiety. With the paintings he remakes, he emphasizes the fact that he is not influenced by anyone, and that he has no anxiety concerning this matter. The next generations would also consider Picasso’s premise to be elemental. Modernist history is the history of renunciations. Dada’s radical attitude on this matter also displays a certain coherence with the modernisms in the political realm in those years. Modernist, hard-core political transformations would support this view that has emerged in the sphere of art, and an exhaustive idea of ‘destruction’ would become the defining element of modernism. Whether that attitude was based on anxiety or if it represented a liberation from all kinds of anxiety is another matter open to discussion. Ultimately, the human being is a creature that tries to repress the source of his anxiety. But that aside, the act of ignoring is a fact.

By 1917, the emergence of Duchamp breaks this chain utterly and ontologically. Although it is difficult to describe Duchamp as a Dadaist artist in every respect, his big move has irreversibly changed artistic formations. Duchamp’s eady-made artworks involved an approach that *effaced* all history of art that came before. In terms of art history, Duchamp’s leap was an unprecedented move. Certainly, a move that ignored everything and reduced the entire cultural history to a single ‘appliance’ has forever liberated the anxiety of influence that modernization constantly suppressed. Duchamp’s attitude was strong enough to renew the history that followed him several times over, and furthermore, he was identifying the deep consciousness problems of contemporary art at such an early stage.

V

This was the impasse of modernization: While it was standing Hegelian teleology on its feet and identifying with itself, it was forgetting the fact that memory is a unique ‘territory’. Fog can cover any area, and that includes memory. But being invisible does not mean there is nothing there/ underneath. Memory remains in place, too, it can transform, but one day it will emerge. That moment is the moment of the subject. It is the subject who knows, or rather chooses

what to remember. Knowing what to remember is adding layers to memory. This is not only organizing memory, but also generating the ‘zones’ of culture.

Selective memory is also resistance and is the great gateway opening out to Rancière’s concept of ‘dissensus’. This is also the door that modernism had found closed when it arrived in its most exacting form. Selection is an act of choosing, and every choice corresponds to an abandoning. There is no other formation where the Nietzschean subjectivity that transcends modernism appears more prominently.

The reason behind that is quite clear: everything else aside, the ‘eternal return/recurrence’ conceived by Nietzsche, and also interpreted by Heidegger, was the most radical critique of modernization by this interesting philosopher, who was viewed as a ‘literary’ figure by Russell. Regarding the Christian origins of the concept of the eternal return that has been maintained since St. Paul – it is impossible to leave aside the aspects concerning Jesus Christ, but leaving the theological aspects aside – Agamben identifies a very significant point that we will be discussing in detail later.¹¹

In examining modernization’s problem of temporality, St. Paul’s emphasis is important: Jesus will return and we will all be his contemporaries. While emphasizing that everything repeats, Nietzsche was introducing this image of recurrence in *The Gay Science*¹² and opening the door to the concept of the ‘dialectical image’, which would later find a counterpart in Benjamin.¹³ The truth behind this great tapestry is clear: no matter what, the past is in the present. Hegel’s thesis of the end of history and the modern consciousness it encompassed was reaching its own end again through a modern understanding. Benjamin’s ‘arrest of the present’ is the final stage of this formation.

VI

The manifestation of this reasoning in the literary plane is quite obvious. Perhaps because of its bearing on language, literature proceeds through continuities and articulated

¹¹ Giorgio Agamben, ‘What is the Contemporary?’, in *What Is an Apparatus and Other Essays*. Trans. David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.

¹² Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*. Trans. W. Kaufmann. New York: Random House, 1988, p. 168 and 230.

¹³ This complicated concept of Benjamin’s cannot be considered separately from his thoughts on history. In this regard his ‘Theses on the Philosophy of History’ is very important. For this and the concept of the dialectical image, see *The Arcades Project*. Trans. H. Eiland-K. McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999, p. 473.

connections. Although Bloom speaks of an anxiety, it is commonplace, even a source of pride, for literary figures to allude to their predecessors. The tradition in Turkey is more prominent in this regard. The master-apprentice chain is highlighted, with deference, by poets themselves. This approach’s relationship with modernization requires further questioning. This is probably an attitude that derives from the ‘tradition’ particular to the modernization here.

After all, we are talking about the movements that developed around the names who have started modernization and even the avant-garde in Turkish literature. The articulated connections have also emerged within that chain. It would be appropriate to describe these as ideological movements that occurred in line with modernization. The poetry of both the First New and the Second New movements were the ideological ventures of literary figures who have essentially adopted different conceptions of modernization, and the term ideological here is an objective labelling. And the same is true for circles that consider Nazım Hikmet a master. Attila İlhan, who reacted strongly against the poetry of the First New and Second New, was naturally advocating another ideology that originated from Nazım Hikmet. One cannot adopt or embrace something purely on the basis of form. Even that would be a different ideological reaction.

Modernization in Turkey started simultaneously with the modernization in literature and the visual sphere. Considering the concerns of modernization, there are quite similar limitations and possibilities in these two areas. Namık Kemal and Şeker Ahmet Paşa had experienced similar difficulties.¹⁴ Modernization continued at a similar pace in both areas. In fact, it could be said that literature was faster in adopting different orientations. By 1940s, literature was displaying an important move in terms of catching up with the present day. Similar moves could only appear in the 1970s in the visual sphere.

The difference between the histories of specific fields constitutes a sociology in itself. The inner consistency of the aforementioned master-apprentice relationship in the field of literature is directly related to this sociology. The sharp bends brought about by literary movements created a possessiveness that exceeded the anxiety of influence that Bloom was mentioning, and generated an anxiety of

¹⁴ On this subject, see Hasan Bülent Kahraman, ‘Şeker Ahmet Paşa’nın ‘Hata’sı: Erken Dönem Osmanlı Resminde ve Bilincinde Görselliğin Keşfi’, in *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013, pp. 96-128.

dissociation. In the visual sphere, on the other hand, although continuing with the atelier system (i.e. students following the lead of the master, whose workshop they attend) for many years and remaining dependent on the master-apprentice relationship in terms of technique, individual attitudes were more pronounced. The first thing anyone graduating from the ateliers of the art academy would do was to renounce the reality established by the teachings of their workshop.

This is the cornerstone of the discussion: when the day came, when it was time for them to fly with their own wings, the archaic, antiquated nature of the atelier/academy system has necessarily led those who were there as students to, *inevitably* and quite rightly, reject their predecessors.

The problem is that acts of dissent are not enough for introducing a new initiative. Both the *Yeniler Grubu* (Newcomers Group) and the *Tavanarası Ressamları* (Attic Artists) emerging after the *D Grubu* (Group D) in Turkey were quite weak clique formations. The fact that there was no other artistic movement in sight is also very striking. The absence of group formations was not so much a result of claims to individuality (although that was probably an important factor), but because of the differences in the perceptions of modernization and not being able to unite these views around a single understanding. In fact, it was because of not being able to engage in an attitude of modernization, like in literature, that would allow expressing themselves. We could take the risk of overdoing it a little, and say that it is *also* because of not being modernized enough. The leaps always remained at an individual and singular level.

The validity of this claim can be seen in the simple movements that took place in the second half of the 1980s and the 1990s. The modern ventures (most of which were using the term *çağdaş* ‘[contemporary]’ in naming themselves) that were formed under challenging circumstances in these years, quickly brought together certain names. Although they have not turned into lasting movements, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* (A Cross Section of Avantgarde Turkish Art), *Yeni Eğilimler* (Exhibition of New Trends in Art), and *A, B, C, D Sergileri* (A, B, C, D Exhibitions) were among the initiatives that could be mentioned in this context.¹⁵ The reason behind why these joint exhibitions did not evolve into movements is that they did not have an underlying ideological core. The majority of these were pursuits for form with a basis of

¹⁵ Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1980-2000*. İstanbul: Akbank Sanat, 2013.

language similarities. They have undoubtedly been influential and have certainly made a contribution. But their scope was not comparable to the breadth of literary movements. And in time, they were (once again) replaced by individual pursuits. Especially in the 1980s, the fact that even the people whose names could be mentioned together around a *New Expressionist* understanding *did not form* partnerships comparable to their counterparts in Germany or America, is quite a telling sign in this respect.

We have demonstrated the relationship between modernization and why the various pursuits did not achieve the scope of a movement. The fact that the prominent approach, even as late as the 1980s, was the new expressionist *painting*, is a sign of the unfading influence of tradition. Accordingly, we can note that the field of visual arts has of course witnessed the social transformation and created a memory in that respect, but in regards to modernization, it had problems related to its own memory. The continuity of tradition was so overwhelming that even if it was inclined towards modernization, it would not allow the memory to experience leaps. Considering the Çallı generation, the Bedri Rahmi generation and the 1970s figurative painting all at once, is there any disruption or rupture that one can speak of? The continuity between 1914–1970 is far too long to be seen in any history.

Turkish painting has therefore experienced the *‘conservatism of modernization’*. Conservatism necessitates respect for hierarchies on a theoretical level. The modernity here does not involve any disrespect either. This can be viewed as the pursuit of individuality under the controlling power of respect. But this attitude prevents modern initiatives. It bends them like parabola. Within this systematic, it is not even possible to understand if being in motion is actually ‘progress’.

Historicism, on the other hand, is a circumscribing reality, one that bounds one hand and foot, and eliminates the possibility of movement. In short, the main problem/limitation of the visual sphere in Turkey stems from thinking that *the historical is modern and the modern is historical*. The lack of these factors in the meta-narrative of the visual arts in Turkey is vital in terms of identifying the subjective dynamics of that history, but it is important to note that they are also lacking. An invisible tradition has hindered the alleged modernity with a different obstacle in its every phase.

VII

The following period, broadly speaking, is defined as contemporary art. The early salvos of contemporary art in Turkey in the 1970s, but especially its rupture after the 1990s signified a ‘violent’ separation from the earlier limitations. The art production dynamics transpiring rapidly after 1990 were also demarcating themselves and arriving at the assessment of being completely ‘rootless’. This conclusion, which, for the most part, was true, is also a problem that is somewhat overlooked. Who was following whom, who has lent a hand to, lit the way for and guided whom are matters that pertain to fields way other than artistic production.

Contemporary art in Turkey is the actualization of several elements simultaneously. Closing the gap with the West in terms of style and the cognition of the world and its transformation into a form of production; overcoming all Oedipal complexes; turning our back to the historical altogether; ending the discussion on tradition; and rejecting and forgetting the transcendentalist models of modernity of Hegelian teleology are among the most important of these elements.

It is clear that the discussion has turned into a question of time. The shift from a period when the modern is perceived as grasping and living the time, to an attitude claiming that the modern is archaic involves an intrinsic difficulty. It is also true that this understanding, which implies turning one’s back on the entire repository amassed by the modern, would cause a serious problem of memory. Forgetting and ignoring, that is neck and neck with it, are always problematic. The difference between Freudian ‘repression’ and voluntary suppression could also be considered here.¹⁶ Still, ultimately, deceiving is on centre stage – an act that Wittgenstein has drawn attention to – and it fulfils or executes the burdening of the artist with its challenges.

Agamben’s article – which had the impact of a bomb in the world of art theory, which, although not adequate, was important in terms of some of its diagnoses, and which, at least, stood out by bringing up the question of ‘what contemporariness is’ – is no less significant today in terms of understanding the foundations of the situation in Turkey. Agamben’s definition was quite ‘concrete’, he was stating that contemporariness *‘is that relationship with time that*

¹⁶ Sigmund Freud, ‘Repression’, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. London: Penguin, 2001, pp. 141–146.

adheres to it through a disjunction and an anachronism.’¹⁷ The articulation of time as a reality that can no longer be deferred is of course a powerful one. Edip Cansever was saying that childhood was like the sky, suspended above us. Time falls into that same brackets according to Agamben’s definition. Time is always one’s childhood. Disjunction and anachronism but still being bound to time.

Agamben continues his poetic, lyrical text: *‘The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness.’* Inner paradoxes are important in poeticising a text. And Agamben takes advantage of these paradoxes. To see one’s ‘own time’ but to see it for its darkness. He goes on: *‘All eras, for those who experience contemporariness, are obscure.’* After that he will state that the contemporary writes by dipping his pen into this obscurity. Furthermore, primarily at the expense of being consistent with himself, Agamben will express that the appointment of contemporariness does not take place in chronological time. The conclusion is very obvious according to Agamben, and quite concise: *‘Only he who perceives the indices and signatures of the archaic in the most modern and recent can be contemporary.’*

Even if Agamben were content with these definitions of his alone, he would be making an incomplete but significant assessment. But he continues to develop his views along the same axis:

Only he who perceives the indices and signatures of the archaic in the most modern and recent can be contemporary. “Archaic” means close to the arkhē, that is to say, the origin. But the origin is not only situated in a chronological past: It is contemporary with historical becoming and does not cease to operate within it, just as the embryo continues to be active in the tissues of the mature organism, and the child in the psychic life of the adult.

The most important emphasis is this: the contemporariness of the origin with the historical. Let us state right away that this is the least discussed assessment in the literature regarding the article of Agamben. However, fully digesting this assessment is a must in order to grasp the modern and the contemporary.

¹⁷ Giorgio Agamben, ‘What is the Contemporary?’, in *What Is an Apparatus and Other Essays*. Trans. David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009. All quoted material is from this source.

And Agamben’s final blow will be as follows:

This means that the contemporary is not only the one who, perceiving the darkness of the present, grasps a light that can never reach its destiny; he is also the one who, dividing and interpolating time, is capable of transforming it and putting it in relation with other times. He is able to read history in unforeseen ways, to “cite it” according to a necessity that does not arise in any way from his will, but from an exigency to which he cannot not respond.

The basis of the overall fabric is hidden in this last excerpt: *‘It is on our ability to respond to this exigency and to this shadow, to be contemporaries not only of our century and the “now,” but also of its figures in the texts and documents of the past’*. In a way that leaves no room for speculation, Agamben connects the contemporary to the past. However, Agamben’s gesture of letting the contemporary stay afloat within the historical can only achieve inner integrity if we would remember Osborne’s statement: ‘For what ‘contemporaneity’ signifies most deeply is a new form of historical time.’¹⁸

The conclusion is very clear: There can be no talk of a contemporariness that is not together, not intertwined with the historical. However, the orientation of the contemporary towards the historical will of course be different from the orientation of the modern towards the historical. We are not talking about a Baudelairean or Eliotean relationship between the modern and the historical, but a historical that operates by *‘dividing and interpolating time’*, and transforming it in this way. Let us reiterate: the historical within the understanding of the ‘dialectical image’ expressed by Benjamin.

VIII

The exhibition titled *6 Artists in Search of a Precedent* was born entirely from this conceptualization and the testing of the specific orientations that we have been examining from the beginning of this text. In a period and a set of circumstances where everything is contemporary and the value of everything is measured by contemporariness, one cannot speak of contemporariness but of its popularization and the vulgarization that every act of popularization involves.

Certainly no one will pursue ‘the true contemporariness’, which would involve an essentialist attitude. But it is also

¹⁸ Peter Osborne, ‘The Postconceptual Condition: the Cultural Logic of High Capitalism Today’, *Radical Philosophy*, No. 184. 2014.

necessary for some transcendentalist interpretations to be cast aside to their own sphere. Contemporariness is not a variable of historicism. Nevertheless, it is also necessary to delineate and consolidate the boundaries between reality and *actualité* emphasized by Agamben. To be more precise, returning the contemporary – which transcends *actualité* – to its own reality through historicity, and locating the lines where this historicist effort of interpretation intersects with the modern will shed some light on the discussion on time. The exhibition's treatment of time occurs not through *chronos* but through expressions. Expression is not form. Form should be viewed as the expression of an ideological statement. And in that sense, form is the 'schema' as expressed by Kant.

Considering all this capacity, we define the contemporary as the present-day form of historical time. The main scheme of the exhibition rests on this axis. What that time involves is not a matter of archaeology but of subjectivity. The stance of a subject has always been a political stance. A subjectivity that is not political cannot even be perceived. In that respect, it would be correct to propose that the exhibition is politicizing the historical. The exhibition has placed the contemporary into the boundaries of a historical that is particular to it, and this approach is a first, considering the contemporary art in Turkey.

IX

The positioning of the artists and the works in the exhibition assumes complementing and dissociating functions among them. The difference between the generations constitutes the backbone of these convergent and divergent relationships. The dynamics of the critical and theoretical discourses can define different names within different contexts. There is nothing stopping that. But every act of asserting a basis leads to a process of 're-forming'. The interaction within and among the artists in this exhibition reflects the same understanding.

There are intentional and impromptu layers within the exhibition. First and foremost, the artists' selection of artists has a myriad of meanings in its own right. The fact that Fırat Engin proposed Sarkis, Güneş Terkol proposed Gülsün Karamustafa, Murat Akagündüz proposed Avni Lifij, Burcu Yağcıoğlu proposed Semiha Berksoy, Ramazan Can proposed Şakir Gökçebağ, Alpin Arda Bağcı proposed İrfan Önürmen (his first choice was Kutluğ Ataman, but that could not be accomplished because of some technical problems) as their choice, offers a categorization by itself alone. All the

parameters that have been expounded by this article have influenced these selections. The points of convergence and divergence are clear.

Sarkis' distant, close, deep and broad relationship with memory, identity, belonging and community/group solidarity could be seen in the form of an imprint in Fırat Engin's endeavour that is swift in becoming politicized and that aims to bring a historical dimension to the everyday. Fırat Engin's work, which is at times ironic and contains metaphorical layers, naturally coincides with the meta-narrative that Sarkis always keeps within. The contrast between Sarkis, transforming the historical into the everyday and turning it into a problematic of consciousness, and Engin, proceeding exactly on the opposite path can only remind us of Benjamin. The historicity in Sarkis and his act of occasionally scraping it on the grounds of subjectivity, and its relationship with the works of İrfan Önürmen and Alpin Arda Bağcı, who chose him to take part in the exhibition, is also far more striking than what one would have thought. This relationship clearly demonstrates why form is ideology.

The archaeology that Önürmen performs 'on' newspapers reveals a quality of *directness* in the relationship between scraping and memory, while at the same time involving references to the inner paradoxes of contemporariness. The lost and fragmented image's problematic relationship with reality is not just the loss of mimesis. It also makes us think of the fragmented relationship of the political with subjectivity, and a similar attitude is also prominent in Alpin Arda Bağcı's works. The cross-checking of news, '*actualité*' (i.e. current events) and reality is a composition of subjectivity and it points to the vicious and fertile stops of subjectivation. And the questioning of reality is by nature political.

While Bağcı's endeavour – which, of course, being far from photorealism, still evokes it; is based on a 'replica' of reality and at least involves a direct reference to reality; and aims to contrast the ontological subjectivity of oil painting with the objectivity of its references – carries the politicization in question to its extreme, the relationship of Sarkis-Önürmen-Bağcı demonstrates that the choices of contemporaneity unfold in an area far more widespread and extensive than is commonly believed.

While all three artists reconstruct the subjects of memory, identity and belonging on the basis of representation, this attitude carries the reality of contemporariness – which I have described earlier as 'moulding historical reality in a

new form' – to a new platform this time. Through political tendencies spread across a variety of different layers in these works, the directly political fabric of representation gains new dimensions.

Through a distant parabola, the coherence of this line extends towards Murat Akagündüz's work and his intriguing choice. By choosing Avni Lifij, Akagündüz was introducing a new layer to the overall reality of the exhibition. Lifij's painting, that moves in different tendencies and which has not yet been fully examined even in itself, opens the door to a very important transcendent narrative with the landscape that was chosen by Akagündüz. Lifij's painting not only demonstrates the basic problems of early Ottoman painting, but it also displays an inclination of pushing its inner membrane. The fabric of the exhibition, which is built around the variables of Agamben, but adopts Rancière's concept of 'regime', makes one its most significant moves with Lifij. Thus, the intersection of the historical with the modern and the modern with the contemporary along the lines of the historicist understanding attains a dimension that goes beyond the subjectivity of the choice of Akagündüz.

On the other hand, starting from a figurative painting and being able to achieve paintings where the figure goes through a transcendental loss and transforms into a spectrum, Akagündüz is not hesitant in declaring the kinship of the distinctive reality of the space-landscape sensitivities that he has been pursuing from the very beginning with Lifij's truly 'up-to-date' fabric. Akagündüz's response to this mine-filled relationship of the Ottoman-Turkish painting, where the figure and representation already pose a problematic in its own right, is to place emphasis on the lost figure. But the fact that this response contains references to the 'archaic', that is, the origin, is related to the magnet that transforms the subjective to the political. The relationship of a silent and fathomless abstraction with the figure is more obvious in Lifij and more concealed in Akagündüz. This attitude also involves a reference to the thorny relationship with reality, and in this respect, the relationship that the political establishes with reality constitutes a separate category.

On the other hand, Güneş Terkol's choice of Gülsün Karamustafa encircles the other coteries in new and bigger rings. In that respect, Burcu Yağcıoğlu's choice of Semiha Berksoy generates stimulating parallelisms.

It is of course possible to view Gülsün Karamustafa's concerns – spanning a number of years and gathered from

various different fields – focused again on the issues of identity, belonging, and space, to be covering the same base as Sarkis' pursuits. Although through completely different styles, methods and approaches, the continuous relationship of distant kinships draws parallelisms between the two artists.

Karamustafa's approach of perceiving the textures themselves as a means of representation, which can be seen in the exhibition and in her art from the very beginning, is an antecedent of Terkol's attitude. Terkol's expressivistic approach that combines the associations of distant images with weaving and shadows, contains references to the fragmented texture of memory and identity through the discontinuities she creates. The phenomena emphasized by both artists also test the possibilities of an expressivistic approach. While Terkol's moving images, which also stand out as projection screens, carry traces of Deleuze's much considered techniques of cinema, they also seem to collide the variability of movement with the constancy of reality.

Through the means of expression that they employ (fabrics, carpets, weaving, embroidery) Terkol and Karamustafa's reference to the feminist discourse is quite tangible. The feminist discourse, especially the third wave, is known to correspond to the politics formed around the issues of identity and representation. And the manifestation of this understanding in the works exhibited by these artists is self-evident.

A similar attitude is also seen in the Yağcıoğlu-Berksoy relationship. This relationship, too, is vitally important in terms of the unities and ruptures mentioned earlier.

Yağcıoğlu's works that intertwine very different media with one another and encircle the painful dynamics of the self and subjectivity, establish a perfect relationship with Berksoy's works that are very difficult to define, but are fully integrated with her life, which are at times childish, sometimes frivolous, but always embodying a certain selfhood and state of consciousness in the lens of their own reality. While Yağcıoğlu pushes her subjectivity to the limits and merges her expressiveness with attitudes that are at times quite subtle and at times pretty strict, she expresses her sensibilities that are reminiscent of Berksoy's paintings in a unique coherent sum of lyricism and melancholy. The kinship of this coterie with that of Terkol-Karamustafa is all too clear to need any further explanation.

To say that this fabric does not extend to Ramazan Can would be wrong. On the contrary, with a very direct move,

Can pronounces the reality of his work along the same axis as the ‘locality’ that Karamustafa has been emphasizing on a bearing of migration-identity-belonging for years, and Terkol has captured in her moving/fragmented image. The identity contained and concealed in the folkloric is embraced in the higher-level forms of the modern/contemporary in Can and Şakir Gökçebağ. In his work, shaped in the form of contrasts between the geometric abstractions of the modern and the extremely unconventional materials of the contemporary, Can and Gökçebağ clearly highlight quite a contrasting relationship with that of Karamustafa-Terkol.

Can’s neon lights converse with Sarkis and Engin in a separate sublanguage. There is clearly a separate plane of reality that the loud political emphasis seen in Can’s and Gökçebağ’s work constitutes. The local and the folkloric are always archaic. Because these are always the origin. In that respect, in the face of the modern they can stand out either as nostalgic or political. In opting for the political, Can and Gökçebağ anchor an introverted language in the shores of simulation. The melancholy and lyricism that is particularly discernible in Can is also a sign in itself.

X

The problems of the contemporary do not constitute a finalised whole. On the contrary, they are the subject of a deepening dispute. The main issue here, let us reiterate once more, is that contemporary art is a cornerstone within ‘the aesthetic regimes of art’ as Rancière puts it. Contemporary art is an aesthetic regime.¹⁹ But Rancière also speaks of the regimes of art. Like all regimes, contemporary art, too, produces its own politics of representation. What is critical here is that contemporary art, as Rancière pointed out, is a new regime in the post-Duchampian world, after the end of the art regime based on Aristotelian representation. Thus, art has lost one of its important pillars. It is also quite certain that the new art regards a post-conceptual period. The only thing that remains is for art to carry itself merely as itself.

An art that merely carries itself can quickly meet with Kantian intuition and fully integrate with the search for form. However, post-conceptual contemporary art has started right where the interrogations of form were exhausted. This is the most important fact that acted as the source of the politicization of this art. The politicization here develops

through micrologies. And its most delicate point is that it turns the modern’s relationship with historicism inside out.

The question of historicism, an issue that contemporary art in Turkey has not given much thought, is now placed within the bounds of a new vision through this exhibition and its creative and productive pairings. Proceeding only through form and regime, it was inevitable for contemporary art to come to a halt at a threshold and consider its own reality. This attitude involves, first and foremost, being a realist. The antithetical and convoluted relationship of the amnesia of the modern and the impossibility of a contemporary without historicalism, determines not only the epistemic but also the ontic reality of contemporary art in Turkey. It is this reality that the exhibition represents. The treating of art with a simple and external political attitude would, in the simplest of terms, be primitive. The notion of art is far more complicated than that. And contemporary art is the extremity of that complexity.

As the *ó Artists* were finding their precursors, they were determining that extremity, the final shore, the *‘cap/cape’*,²⁰ to use Derrida’s emphasis, and thus, this exhibition has placed contemporary art on a new ground and identified a turning point in its long but brief history.

Hasan Bülent Kahraman

¹⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004, pp. 20-21.

²⁰ Jacques Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today’s Europe*. Trans. P.A. Brault-M.B. Naas. Indiana: Indiana University Press, 1992.









Murat Akagündüz

1970, İzmit

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde Murat Akagündüz, Avni Lifij'i kendi öncülü olarak seçmiştir.

Murat Akagündüz chose Avni Lifij as his precedent for “6 Artists in Search of a Precedent” exhibition.





Manzara I Landscape I
Kağıt üzerine grafit malzeme
Graphite material on paper
200 x 150 cm
2019
Sanatçının izniyle
With the courtesy of the artist



Manzara II Landscape II
Kağıt üzerine grafit malzeme
Graphite material on paper
200 x 150 cm
2019
Sanatçının izniyle
With the courtesy of the artist



Manzara III, IV, V Landscape III, IV, V
Kağıt üzerine grafit malzeme
Graphite material on paper
100 x 70 cm
2019
Sanatçının izniyle
With the courtesy of the artist



Türbe Tomb
Duralit üzerine yağlı boya
Oil on hardboard
28 x 46 cm
Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu
Sakıp Sabancı Museum Collection
Envanter no Inv. no 200-0138

Alpin Arda Bağcık

1988, İzmir

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde Alpin Arda Bağcık, İrfan Önürmen'i kendi öncülü olarak seçmiştir.

Alpin Arda Bağcık chose İrfan Önürmen as his precedent for “6 Artists in Search of a Precedent” exhibition.

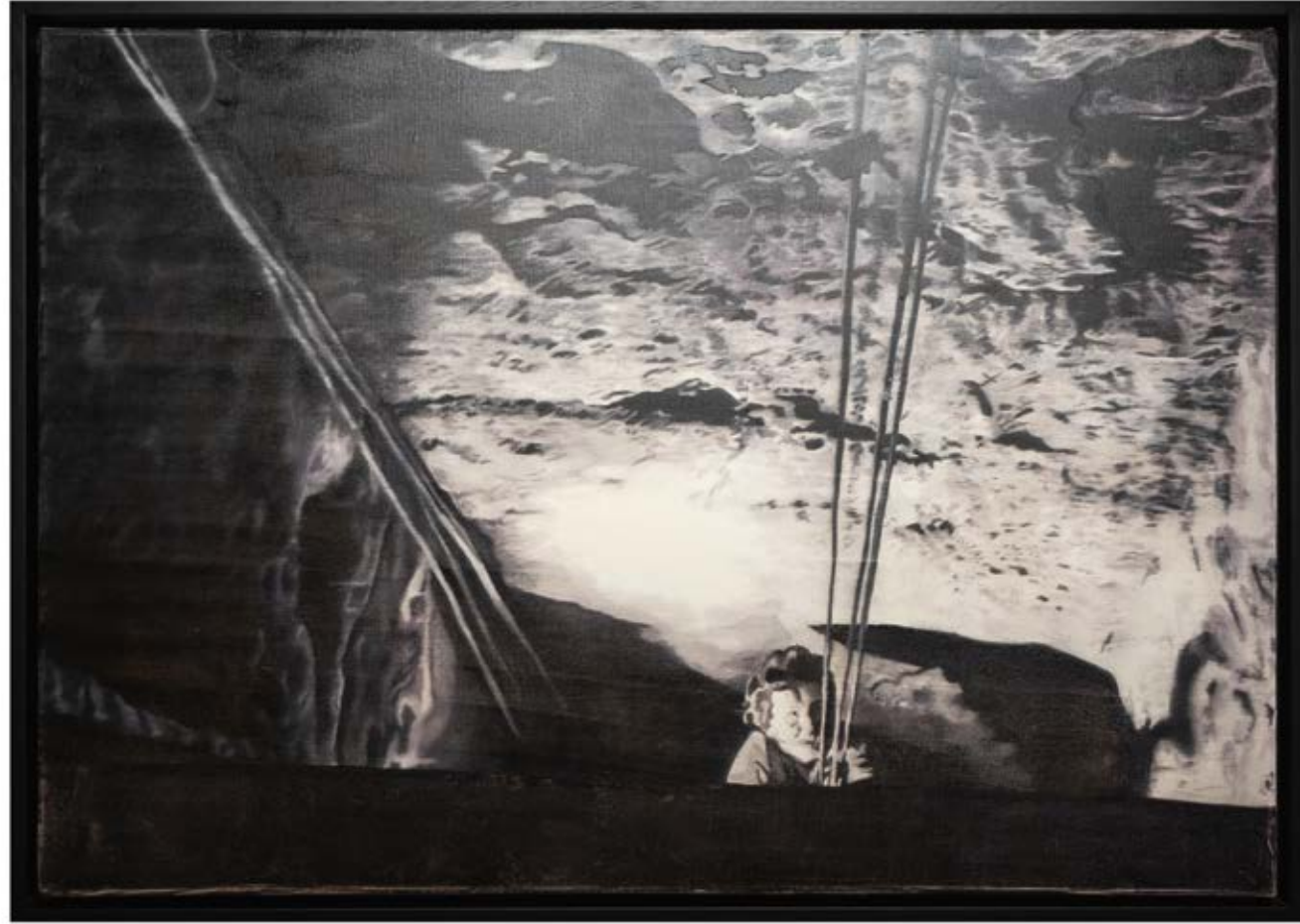




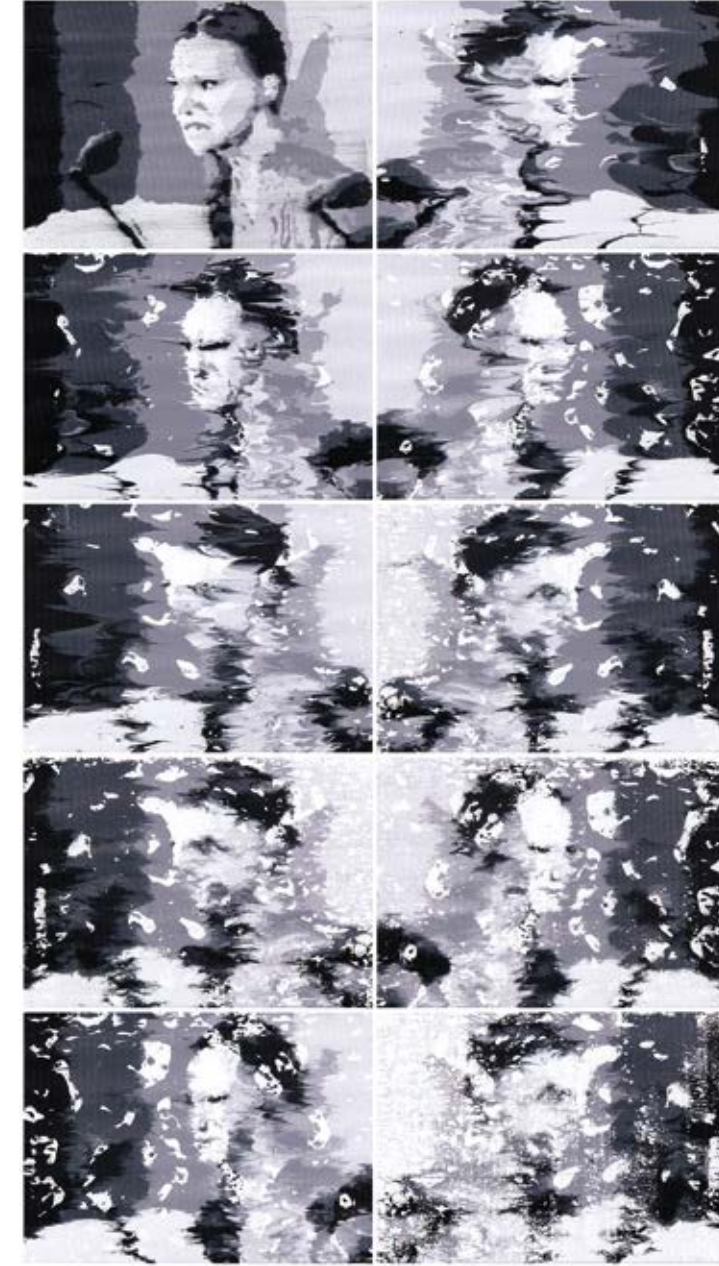
Perisiazin
 Tuval üzerine yağlı boya Oil on canvas
 105 x 150 cm
 2017
 Zilberman Galeri'nin izniyle
 With the courtesy of Zilberman Gallery



Navane
 Tuval üzerine yağlı boya Oil on canvas
 200 x 140 cm
 2015
 Zilberman Galeri'nin izniyle
 With the courtesy of Zilberman Gallery



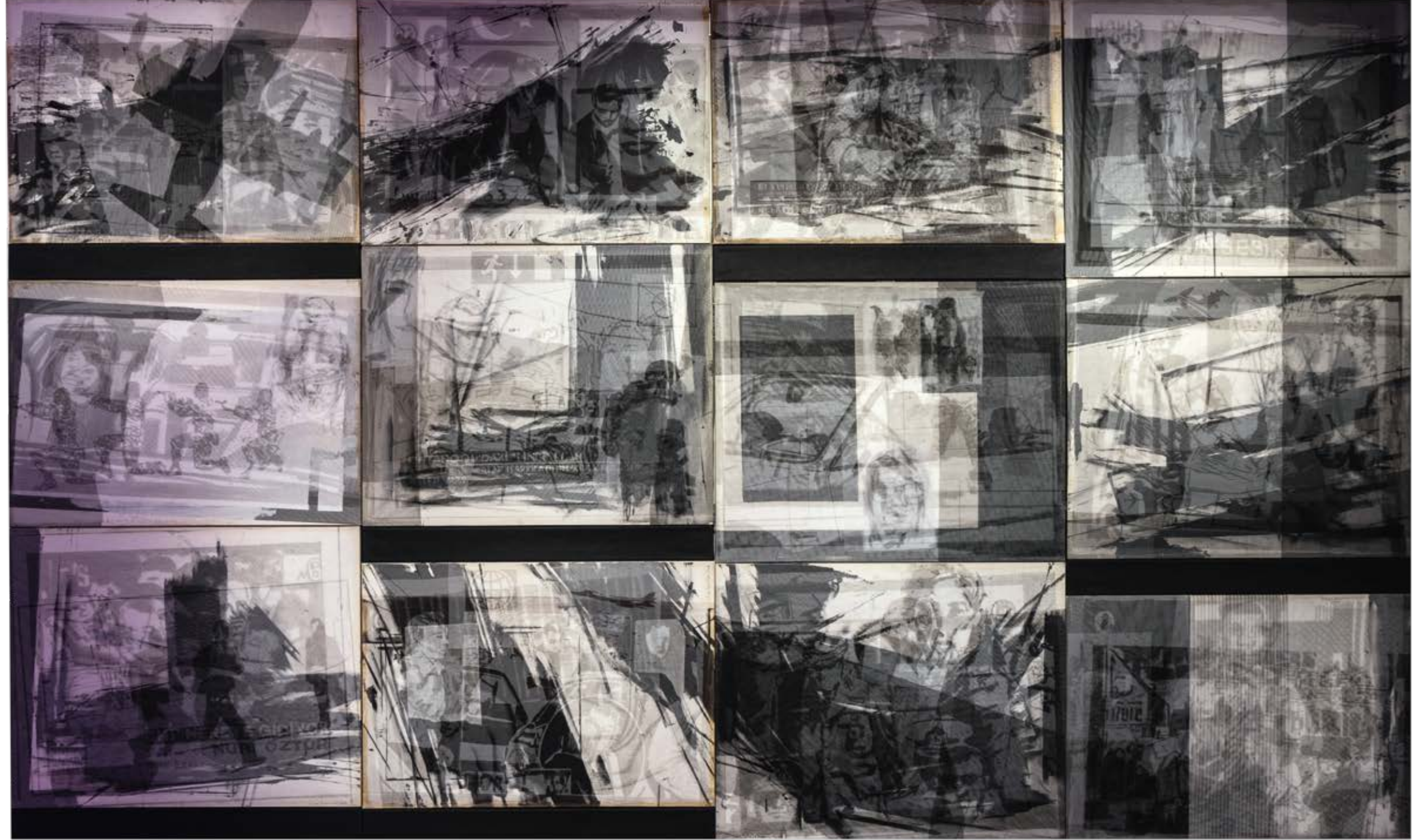
Soltus
Tuval üzerine yağlı boya Oil on canvas
70 x 100 cm
2020
Zilberman Galeri'nin izniyle
With the courtesy of Zilberman Gallery



Rivotril
Tuval üzerine yağlı boya Oil on canvas
10 parça pieces
Her biri each 20 x 28 cm
2019
Zilberman Galeri'nin izniyle
With the courtesy of Zilberman Gallery

İrfan Önürmen

Suçu Seyretmek Crime Watching
12 adet tuvale gerilmiş tül katmanlar üzerine yağlı boya
Oil on multilayered cut tulle mounted on 12 canvases
240 x 400 cm
2006-2012
Sanatçının izniyle
With the courtesy of the artist





Arşiv II Ölüm=Ölüm
Yerleştirme Installation
Tutkal ile yapıştırılmış gazete kağıtları
Glued newspapers
2001

Ramazan Can

1988, Manisa

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde Ramazan Can, Şakir Gökçebağ’ı kendi öncülü olarak seçmiştir.

Ramazan Can chose Şakir Gökçebağ as his precedent for “6 Artists in Search of a Precedent” exhibition.





Yüklük Attic
 Beton, Dokuma Concrete, Weaving
 35 parça pieces
 Her biri each 15 x 20 x 23 cm
 2017-2018
 Anna Laudel Galeri'nin izniyle
 With the courtesy of Anna Laudel Gallery





Evinde Hissetmek Feel at Home
Neon, halı, ahşap, plexiglas
Neon, carpet, wood, plexiglass
226 x 132 x 15 cm
2020

Anna Laudel Galeri'nin izniyle
With the courtesy of Anna Laudel Gallery



İsimsiz Untitled
Halı yerleştirme
Carpet installation
240 x 208 cm
2019

Sanatçının izniyle
With the courtesy of the artist

Fırat Engin

1982, Ankara

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde Fırat Engin, Sarkis’i kendi öncülü olarak seçmiştir.

Fırat Engin chose Sarkis as his precedent for “6 Artists in Search of a Precedent” exhibition.



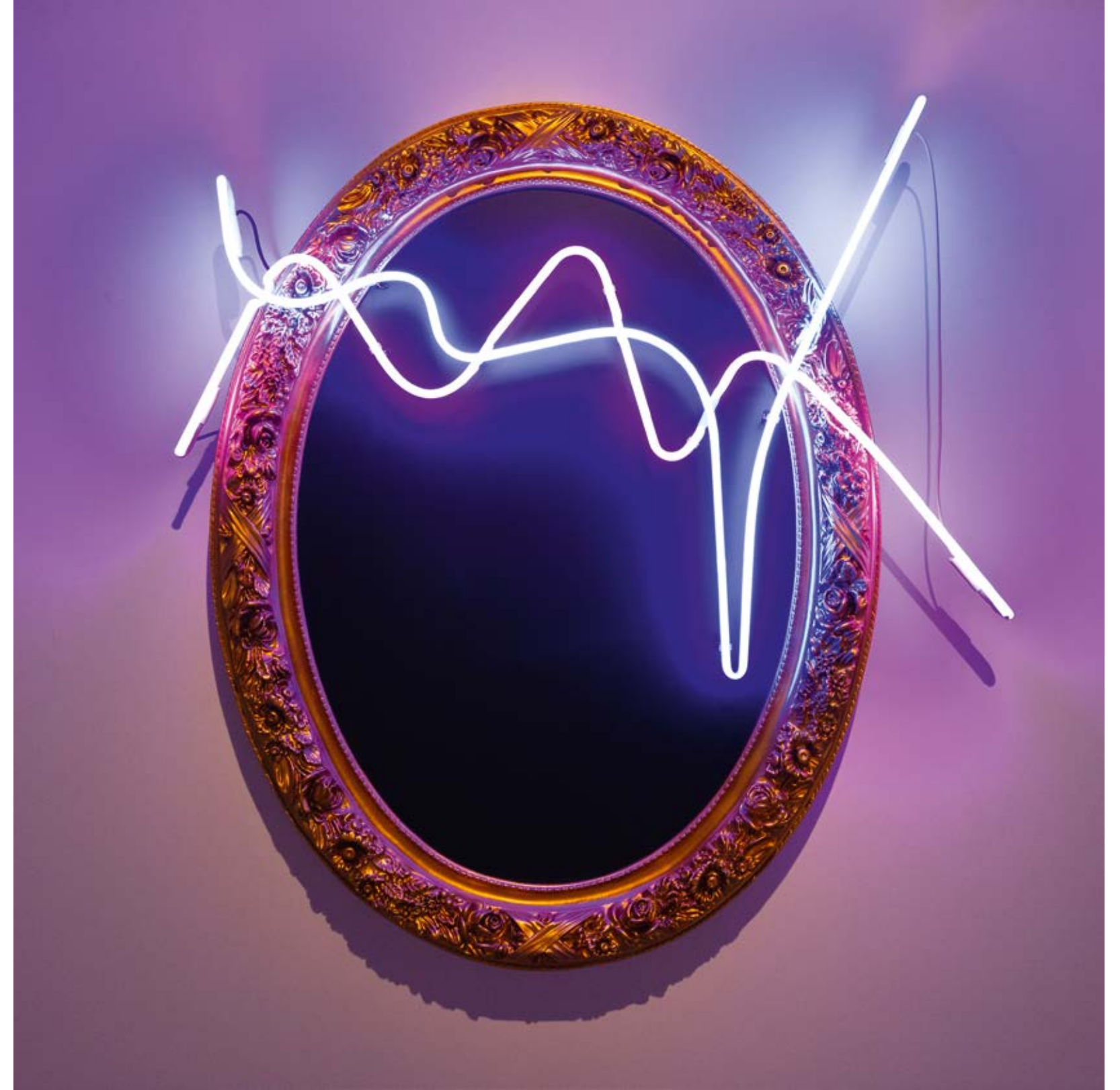


İstila
Enstalasyon Installation
Poliyester 1/1 grande boy kahve bardakları, akrilik
Polyester coffee cups 1/1 grande size, acrylic
Değişken ölçüler Variable dimensions
2011
Sanatçının izniyle With the courtesy of the artist



Nefes Breath IV
Bulutlu pencere, metal, krom boya, vernik
Found window, metal, chrome paint, varnish
120 x 140 cm
2017
Sanatçının izniyle With the courtesy of the artist

Frekans Serisi I
Polyester çerçeve, ahşap, dekota, neon
Polyester frame, wood, decota, neon
120 x 130 cm
2019
Sanatçının izniyle
With the courtesy of the artist



V 06, Ed. 1/2
Enstalasyon Installation
Vitray, kurşun, çelik, LED
Stained glass, lead, steel, LED
61 x 76 x 11 cm
2012
Rabia & Ali Güreli Koleksiyonu
Rabia & Ali Güreli Collection



Güneş Terkol

1981, Ankara

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde Güneş Terkol, Gülsün Karamustafa’yı kendi öncülü olarak seçmiştir.

Güneş Terkol chose Gülsün Karamustafa as his precedent for “6 Artists in Search of a Precedent” exhibition.





Holografik Kayıt Holographic Record
 16 adet kumaş üzerine dikiş, video ve ses yerleştirmesi
 Sewing on 16 pieces of fabric, video and sound installation
 2014
 Krank Art Galerisi'nin izniyle
 With the courtesy of Krank Art Gallery



Gülsün Karamustafa



Atlı Halı Carpet With Horses
Kumaş kolajı Textile collage
90 x 133 cm
1986
Esra Sarıgedik Öktem'in izniyle
With the courtesy of Esra Sarıgedik Öktem



Burcu Yağcıoğlu

1981, İstanbul

“6 Sanatçı Öncülünü Arıyor” sergisinde Burcu Yağcıoğlu, Semiha Berksoy’u kendi öncülü olarak seçmiştir.

Burcu Yağcıoğlu chose Semiha Berksoy as his precedent for “6 Artists in Search of a Precedent” exhibition.





Mezarlarınıza Tüküreceğim
I Will Spit on Your Graves
Beton Concrete
90 x 20 x 23 cm
2015
Galerist'in izniyle
With the courtesy of Galerist

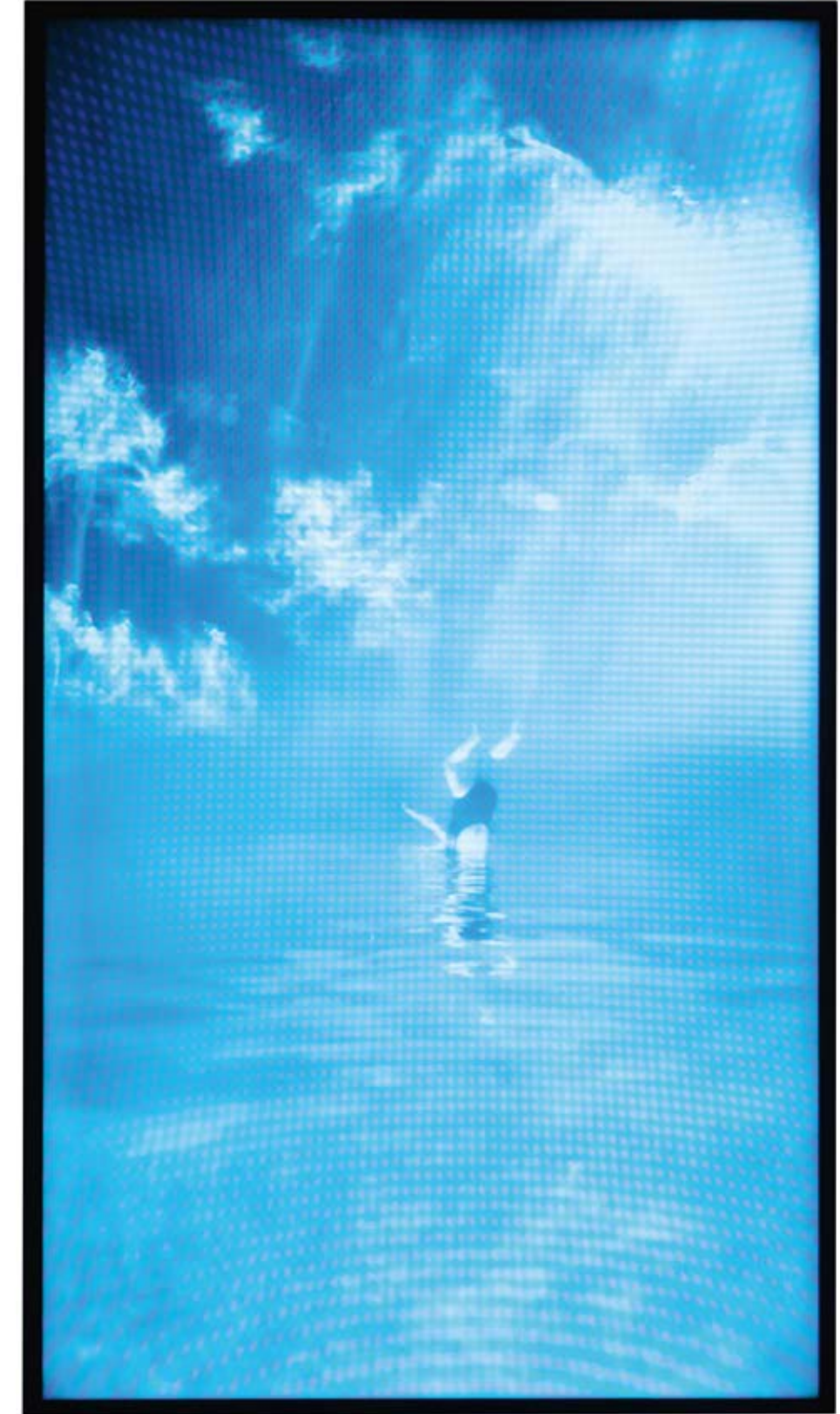


İsimsiz Untitled
Kağıt üzerine çizim ve akrilik
Drawing and acrylic on paper
162 x 139 cm
2015
Galerist'in izniyle
With the courtesy of Galerist



Büyük Sindirim The Big Digest
Kağıt üzerine kalem ve kolaj
Pencil and collage on paper
151 x 221 cm
2018
Galerist'in izniyle
With the courtesy of Galerist

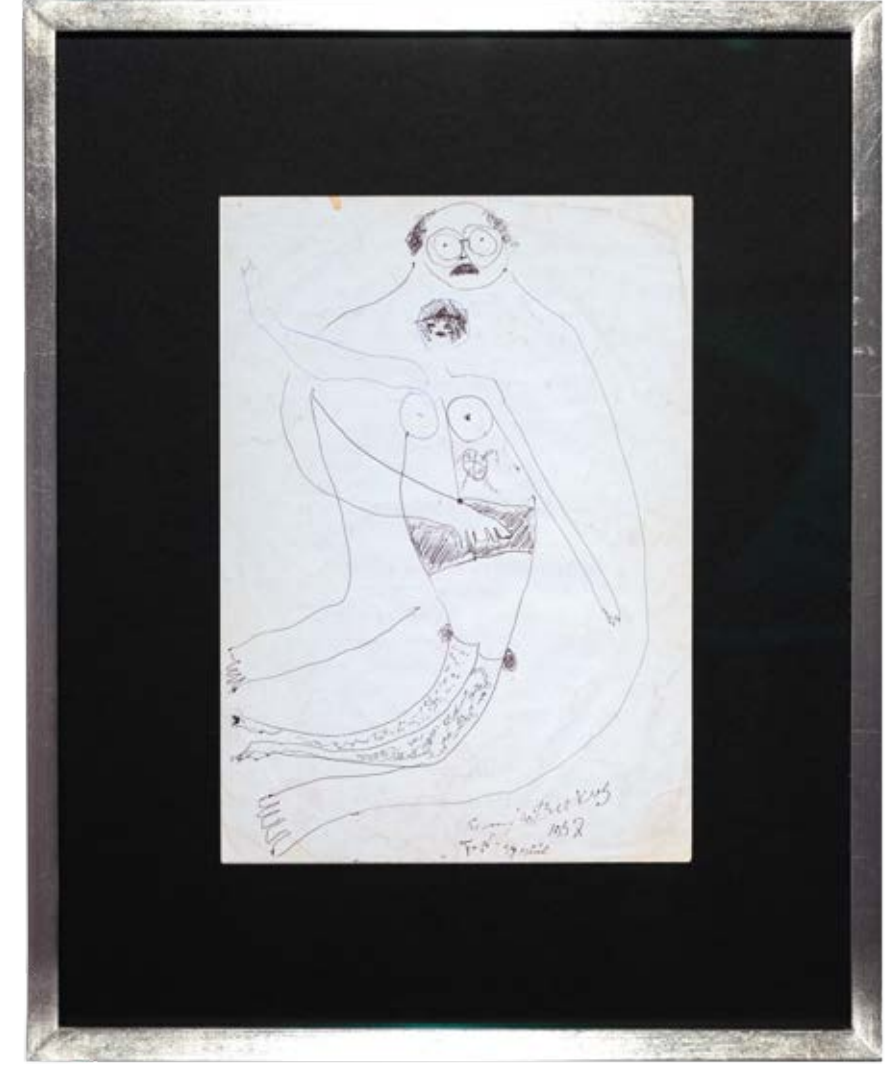
Su Baskınında In Full Flood
1'20"
Edisyon Edition of 3+1 AP
2014
Galerist'in izniyle
With the courtesy of Galerist



Semiha Berksoy



Angio
Kağıt üzerine mum boya
Wax crayon on paper
30 x 45 cm
1997
Galerist'in izniyle
With the courtesy of Galerist



Deniz Şener
Kağıt üzerine kalem
Pencil on paper
38 x 47 cm
1997
Galerist'in izniyle
With the courtesy of Galerist

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

METİN / TEXT
Hasan Bülent Kahraman

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Yiğit Adam

TASARIM / DESIGN
Being Çözüm

BASKI / PRINT
Kurumsal Baskı Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
Büyükdere Cad. Nuroi Plaza
No: 255 D: 21/A, 34450 İstanbul
Tel: (0212) 264 72 16-17

