



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GELENEK SORUNSALI

Hatice Özdoğan Türkyılmaz

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013

ÇAĞDAŞ TÜR K RESMİNDE GELENEK SORUN SALI

Hatice Özdoğan Türkyılmaz

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

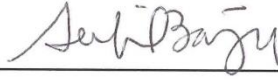
Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Hatice Özdoğan Türkyılmaz tarafından hazırlanan "ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GELENEK SORUNSALI" başlıklı bu çalışma 25.06.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN(Başkan ve Danışman)



Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Üye)



Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Üye)



Yrd. Doç. Dr. M. Fatih MÜDERRİSOĞLU (Üye)



Yrd. Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..2. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.06.2013



Hatice Özdoğan Türkyılmaz

Annem ve Babam

Gölsüm ve Ramazan Özdoğan'a...

TEŞEKKÜR

Araştırmam süresince kolaylıklar gösteren Bilkent Üniversitesi Sanat Odası ve Süreli Yayınlar bölümü çalışanlarına ve Ankara Galerî Nev Arşivi'ndeki çalışmalarında yardımlarını esirgemeyen görevlilere teşekkür ediyorum.

Bölüm başkanımız Prof. Dr. M. Sacit Pekak başta olmak üzere bölümdeki diğer öğretim üyeleri ile değerli asistan arkadaşlarıma, tez yazım sürecinde gösterdikleri anlayış, destek ve özveri için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Özellikle çalışmamın son dönemlerindeki yardımları, gösterdiği tüm fedakarlıklar ve çeviri aşamasındaki gayretleri için Arş. Gör. Özge Gençel'e özel olarak teşekkür etmem gerekiyor.

Ayrıca önerileri ve tecrübeleriyle destek olan Arş. Gör. Bora Gürdaş'a, katkılarından dolayı Prof. Dr. Serpil Bağcı'ya, gösterdiği ilgi ve yardımlar için Yrd. Doç. Dr. Kemal Özkurt'a teşekkür ediyorum. Bu konuyu araştırmam için beni yönlendiren, çalışmamın her aşamasında yol gösteren ve ufuk açıcı tavsiyelerde bulunan, çalışmamdaki en büyük payım sahibi sevgili danışman hocam Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'a içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Her zaman yanımda olan, kişiliğime duydukları güvenle beni motive eden başta annem ve babam olmak üzere aileme ve tüm sıkıntılarımı aşmamda her daim yanımda bulunan, her anlamda destek olan sevgili eşim Fatih Türkyılmaz'a minnettarım. İyi ki varsınız.

Temmuz 2013

Hatice Özdoğan Türkyılmaz

ÖZET

ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ, Hatice. Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

“Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı” konulu tezde, Modern/Çağdaş Türk sanatındaki gelenek kavramı ele alınmış ve belirlenen sanatçı seçkisi üzerinden bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

Modern/Çağdaş Türk sanatında, erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar hemen her dönemde ‘gelenek’le çeşitli şekillerde ilişki kurulduğu; ancak belli dönemlerde anı, bellek, gelenek, geçmiş, tarih, kimlik gibi kavramların öne çıktığı görülmüştür. Öte yandan siyasal, toplumsal, kültürel koşulların etkisiyle sanatçıların geçmişle ve gelenekle kurdukları ilişkinin değişik nedenleri/gerekçeleri olduğu gözlenmiştir. Bunlardan ilki Erken Cumhuriyet Dönemi’nde ortaya çıkan ‘geçmişle ilişkiyi zayıflatmak’ olarak değerlendirebileceğimiz yaklaşımdır. Bu durum yeni bir gelecek oluşturma, yeni bir bellek edinme ile eş anlamlıdır ve fütürist bir yaklaşım sergiler. Bir diğeri II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemin soyut sanat akımları ile doğrudan bağlantılı olup ‘Doğu-Batı biresimi’ ve ‘ulusallık-evrensellik’ ekseninde uzun süre gündemdeki yerini korumuştur. 1980’lerden itibaren ‘geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiki ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodern söylem’le birlikte Çağdaş Türk sanatı da dünya ile eş zamanlı olarak gerçek bir değişme, evrilme sürecine girmiştir. Bu dönemde Türk sanatçıları, geçmişe, bugüne ve geleceğe yaklaşımlarında “bellek” kavramını sorunsallaştırarak, Anadolu/Osmanlı/İslam kültürünü yeniden değerlendirmeyi istemişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti’ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar, bellek zorlamaları ile “öteki” olmanın mantığını açığa çıkarma denemelerine girmişlerdir. 1980’lerin bunu yapma tarzı 1950’lerin modernî gelenekle birleştirmeye dayanan “gelenekle beslenen kübizme dayalı soyutlamacı Doğu-Batı biresimi” anlayışından, 1960’ların “ulusal-evrensel” ekseninde belirlenen “etki, taklit, yerellik, gelenek, biçem, içerik, soyut, somut” sorunları çevresindeki tartışmalarından ya da 1970’lerin toplumsala yönelik politik tavrından farklı olmuştur.

Tez kapsamında, sanatlarının merkezine “gelenek” konusunu aldığı, gelenekle farklı yöntem ve şekillerde ilişki kurduğu düşünülen 1970’lerin sonu ile özellikle 1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte üretkenlik gösteren altı sanatçı belirlenmiştir. Seçilen sanatçılar; Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan’dır. Bu sanatçıların her birinin gelenekle kurduğu ilişkinin ortak yönleri olduğu gibi farklılıkları da söz konusudur.

Ele alınan sanatçılar hem her sanatçı gibi evrensel sanat geleneği içindeki sorunlarla meşgul olmuşlar hem de tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayırıştırma yolları aramışlardır. ‘Gelenek’le kurdukları ilişki çeşitli şekillerde olsa da sanatlarının merkezinde, Doğu-Batı sorunsalı/ikilemi/bireşiminin bulunduğunu söylemek mümkündür. Sanatçılarda görülen ortak özelliklerden biri, “ileri Batı tekniğini ulusal/geleneksel veriler ve içeriklerle birleştirme” anlayışına, önceki dönemlerden çok farklı bir şekilde yaklaşmaları, bu düşünceyi, modern sanat ilkeleri ve yöntemleri içinde yeniden değerlendirerek açılımlara sokmalarındır. Sanatçıların, Osmanlı/Selçuklu/Bizans/Anadolu arkeolojisi yapma, İslam/Hıristiyan kültürünün verilerini başka bir gözle değerlendirme, resmi tarihle hesaplaşma, toplumsal/kültürel belleğin ve geleneğin kodlarını çözme vb. şeklinde görülen tüm çabaları hem söylemlerine hem de sanat yapıtlarına yansımıştır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Türk sanatı, gelenek, bellek, kimlik, postmodernizm, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Hüsamettin Koçan.

ABSTRACT

ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ, Hatice. The Problematic of Tradition in Contemporary Turkish Painting, Master's Thesis, Ankara, 2013.

In the “The Problematic of Tradition in Contemporary Turkish Painting” themed thesis, the concept of tradition in Modern/Contemporary Turkish art has been discussed and an assessment has been made via a number of selected artists.

It has been seen that in Modern/Contemporary Turkish art, nearly in every period from Early Republican Period to today, there has been a contact with ‘tradition’ in various ways; however, in some specific periods, certain notions such as memory, recollection, tradition, past history and identity have become prominent. On the other hand it has been observed that the relationships which the artists developed with the tradition have different motives/reasons with the effect of political, social and cultural circumstances.

The first of these is an approach that came up in the early Republican period and can be considered as ‘weakening the relationship with the past’. This is synonymous with forming a new future as well as acquiring a new recollection, and it displays a futuristic approach. Another one is directly related to the abstract art movements that arose after World War II and remained on the agenda for a long time along the axis of “East-West synthesis” and “nationality-universality”. Since 1980s, Contemporary Turkish art has also entered in the process of a true transition and inversion simultaneous with the World through ‘the postmodern discourse which does not disconnect with the past, but puts the present time to the foreground, and emphasizes pluralism as well as diversity’.

In this period Turkish artists have wanted to re-evaluate the cultures of Anatolia/Ottoman/Islam by problematizing the notion of ‘recollection’ in their approaches to the past, present, and future. By examining the layers composing Turkish Republic in different dimensions; with the memory, connotation, and recollection enforcements they have tried to reveal the logic of being “the other”. The way to do this in 1980s is different from 1950s’ understanding of integrating modern and tradition by “abstractive East-West synthesis built on the cubism that fed with tradition”; 1960s’ discussions about the problems of “influence, imitation, locality, universality, tradition,

style, content, abstract, concrete” along the axis of “nationality-universality” or 1970s’ political attitudes intended to the social realism.

Within the scope of this thesis six artists who are thought to have put the “tradition” to the centre of their art and interrelated with it in different ways have been chosen. The chosen artists, productive from the end of 1970s and especially from 1980s to 1990s, are Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan and Hüsametdin Koçan. The contacts each of these artists has made with tradition have common grounds as well as differences.

The studied artists, just like every artist, both have been occupied with the problems of universal art tradition, and have searched for ways to settle up with the witnessed time, resolve the cultural codes and extricate different identity layers by historical, archaeological and social analyses. Although the relationships they built with ‘tradition’ are different, it is possible to say that in the centre of their arts the problematic/dilemma/synthesis of East-West exists. One of the common traits of the artists is their approach to “joining advanced western techniques with national/traditional data and themes”. They have approached to this thought in a different way from the previous periods, re-evaluated it according to modern art principles and methods, and provided different expansions. Attempts of the artists for making activities of Ottoman/Seljukian/Byzantine/Anatolian archaeology, evaluating data of Islam/Christian cultures from a different viewpoint, settling up with the formal history, solving the codes of social/cultural recollection and tradition have been reflected both in their discourses and artworks.

Key words: Contemporary Turkish Art, tradition, recollection, identity, postmodernism, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Hüsametdin Koçan.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Konu ve Kapsam	1
1.2. Araştırmanın Soru ve Sorunsalları	3
1.3. Araştırma Kaynakları ve Yöntemi	4
1.3.1. Tezler	4
1.3.2. Diğer Yayınlar	6
1.4. Tezin Bölümleri	8
2. MODERN/ÇAĞDAŞ SANATTA GELENEK SORUNLARI	10
2.1. MODERNLİK VE GELENEK GENEL YAKLAŞIM	10
2.1.1. Osmanlı ve Türkiye Modernleşmesi	11
2.2. YENİ İKTİDAR/YENİ DEMOKRASİ	18
2.2.1. 1950'lerde Sanat.....	21
2.2.1.1. Doğu Batı Bireşimi ve Soyut Sanat	23
2.3. 1960 ASKERİ DARBESİ VE YENİ ANAYASA	27
2.3.1. Yeni Sanat/Yeni Figürasyon	28
2.4. 1970 ASKERİ MUHTIRASI	29
2.4.1. Yeni Sanat Kurumları ve Sanat	30
2.4.2. Sanatın Yeni Görünümleri.....	31
2.5. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ, KÜRESELLEŞME VE LIBERALİZM	33
2.5.1. Bienalleşme Süreci	41
2.5.2. Modernleşme Eleştirileri ve Gelenek	43
2.6. 1990 VE SONRASI	46

3. SANATÇILAR ÖZELİNDE GELENEĞİN SORUNSALLAŞTIRILMASI.....	51
3.1. ADNAN ÇOKER (1927)	55
3.1.1. Soyut Dışavurumculuk ve Kaligrafik Etkiler	55
3.1.2. Minimalist Yaklaşımlar ve Mimari.....	57
3.1.3. Usta-Çırak İlişkisi.....	61
3.2. BURHAN DOĞANÇAY (1929-2013)	62
3.2.1. Duvarlar.....	64
3.2.1.1. Genel Kent Duvarları (1963-2012)	68
3.2.1.2. Boyacı Duvarları Serisi (1982-1993)	70
3.2.1.3. GREGO Duvarları Serisi (1988-2012).....	71
3.2.1.4. Alexander'ın Duvarları Serisi (1995-2000)	71
3.2.1.5. New York'un Mavi Duvarları Serisi (1998-2004).....	71
3.2.2. Kapılar (1965-2010)	72
3.2.3. Sapak (Detour) Serisi (1966-1995).....	73
3.2.4. Hücum Serisi (1972-1977)	73
3.2.5. Kurdeleler Serisi (1972-1989)	74
3.2.6. Koniler Serisi (1972-1990).....	75
3.2.7. Formula 1 Serisi (1990-1991).....	76
3.2.8. Çifte Gerçekçilik Serisi (1990-2009).....	76
3.3. ÖMER ULUÇ (1931-2010)	78
3.3.1. Kentin Açmazları.....	79
3.3.2. Kültürel Birikim: Sıçrama ve Süreklilik	80
3.3.3. Çıkmalar/Hareket/Değişim/Kopuş.....	81
3.3.4. Değişik Soyutlamalar/Yeni Bir Soy.....	82
3.3.5. Diğer Kültürlerin Etkisi	83
3.3.5.1. Afrika Etkisi	84
3.3.5.2. Büyüleyici ve Gizemli Bir Kent: Osmanlı-Bizans Etkisi	85
3.3.5.2.1. Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi (2006).....	86
3.4. EROL AKYAVAŞ (1932-1999)	87
3.4.1. Konu Yönelimleri ve Kavramlar (1960-1970).....	93
3.4.2. Kimya-ı Saadet (1984)	96
3.4.3. Gazali (1985).....	97

3.4.4. Hallac-ı Mansur (1987-88)	98
3.4.5. Miraçnâme (1987)	99
3.4.6. Fihi Mâ Fih (İçindeki İçinde) (1989)	101
3.4.7. İkonoklastlar İçin İkonalar (1990)	104
3. 5. ERGİN İNAN (1943)	106
3.5.1. Doğu-Batı Sentezi.....	108
3.5.1.1. Batı	109
3.5.1.2. Doğu ve İslami Motifler	111
3.5.1.2.1. El ve Ayak	112
3.5.1.2.2. Portre: Yüz, Baş, Kafa.....	114
3.5.1.2.3. Adem ve Havva Resimleri.....	115
3.5.1.2.4. Kapılar	116
3.5.2. Doğu ve Batı'dan Kentler	116
3.5.2.1. İstanbul.....	117
3.5.2.2. Berlin.....	117
3.5.2.3. Leverkusen	117
3.5.3. Yazıtlar/Mektuplar	118
3.5.3.1. Nuh Mektubu (1978).....	119
3.5.3.2. İlyas Mektubu (1993).....	120
3.5.4. Mesnevi (1989)	121
3.6. HÜSAMETTİN KOÇAN (1946)	123
3.6.1. Anadolu'nun Görsel Tarihi	125
3.6.1.1. Fasikül 1: Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi (1993)	126
3.6.1.2. Fasikül 2: Osmanlı (1994).....	127
3.6.1.3. Fasikül 3: Selçuklu (1995)	128
3.6.2. Antipas Sergisi (1998).....	130
3.6.3. Efkâr Kırıkları Sergisi (2000).....	130
3.6.4. Benibul Sergisi (2000).....	130
3.6.5. Yedi Sergi Bir Selamlama Sergisi (2005).....	131
3.6.5.1. Kırılgan Yüzler/9 Bakış, Tılsımlı Eller/Heykeller.....	131
3.6.5.2. Körler İçin Resimler.....	132
3.6.5.3. 125 Sanatçı İçin Methiye	133

3.6.5.4. Şamanın Gizemi	134
3.6.6. Tuz Tadı Sergisi (2007)	135
3.6.7. Hüsamettin Koçan “41 Adım” Retrospektif Sergisi (2013)	136
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	137
SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA.....	145
KAYNAKÇA	170
KATALOG	236
EKLER.....	390
EK-1: SANATÇILARIN ÖZGEÇMİŞLERİ.....	390

RESİM LİSTESİ

RESİM 1: Adnan Çoker, <i>Hüsn-ü Hat ve Espas</i> , 1955.....	237
RESİM 2: Adnan Çoker, <i>Hüsn-ü Hat ve Espas</i> , 1955.....	238
RESİM 3: Adnan Çoker, <i>Ritm ve Kaligrafi</i> , 1961.....	239
RESİM 4: Adnan Çoker, <i>Espas ve Kaligrafi</i> , 1962.....	240
RESİM 5: Adnan Çoker, <i>Velasquez'e Saygı</i> , 1968	241
RESİM 6: Adnan Çoker, <i>Sınırlı Kaos</i> , 1968	242
RESİM 7: Adnan Çoker, <i>Değişim</i> , 1969	243
RESİM 8: Adnan Çoker, <i>İki Görüntü</i> , 1969	244
RESİM 9: Adnan Çoker, <i>Sinan'a Saygı</i> , 1970-1978	245
RESİM 10: Adnan Çoker, <i>Beş Eleman</i> , 1972	246
RESİM 11: Adnan Çoker, <i>Açık Simetri I</i> , 1975	247
RESİM 12: Adnan Çoker, <i>Açık Simetri II</i> , 1975	248
RESİM 13: Adnan Çoker, <i>Malevitch'e Saygı</i> , 1985	249
RESİM 14: Adnan Çoker, <i>Bursa</i> , 1986	250
RESİM 15: Adnan Çoker, <i>Retrospektif</i> , 1986	251
RESİM 16: Adnan Çoker, <i>Ayasofya (Kubbeler Dizisinden)</i> , 1993.....	252
RESİM 17: Adnan Çoker/Mustafa Ata, <i>VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata)</i> , 1994-1996	253
RESİM 18: Adnan Çoker, <i>Retrospektif I</i> , 1997	254
RESİM 19: Adnan Çoker, <i>Retrospektif II</i> , 1997	255
RESİM 20: Burhan Doğançay, <i>Gentil Inc</i> , 1965	257
RESİM 21: Burhan Doğançay, <i>Kırmızı ve Siyah Kompozisyon No. 5</i> , 1974	258
RESİM 22: Burhan Doğançay, <i>Afilli Kurdeleler</i> , 1978	259
RESİM 23: Burhan Doğançay, <i>Kaligrafiye Saygı</i> , 1978.....	260

RESİM 24: Burhan Doğançay, <i>Siyah No. 2</i> , 1983	261
RESİM 25: Burhan Doğançay, <i>Concave Shadow Sculpture-I</i> , 1984	262
RESİM 26: Burhan Doğançay, <i>Mimar Sinan</i> , 1987	263
RESİM 27: Burhan Doğançay, <i>Muhteşem Çağ</i> , 1987	264
RESİM 28: Burhan Doğançay, <i>Mavi Senfoni</i> , 1987	265
RESİM 29: Burhan Doğançay, <i>Sünnetçi</i> , 1990.....	266
RESİM 30: Burhan Doğançay, <i>Istanbul</i> , 1990	267
RESİM 31: Burhan Doğançay, <i>Saldıran Domuzlar</i> , 1990.....	268
RESİM 32: Burhan Doğançay, <i>Yün ve Madonna</i> , 1990.....	269
RESİM 33: Burhan Doğançay, <i>Anahtarlar</i> , 1990.....	270
RESİM 34: Burhan Doğançay, <i>Yeşil Kapı</i> , 1991	271
RESİM 35: Burhan Doğançay, <i>Büyük T</i> , 1991.....	272
RESİM 36: Burhan Doğançay, <i>Buz Hokeyi</i> , 1993	273
RESİM 37: Burhan Doğançay, <i>Blue Liberty</i> , 1993.....	274
RESİM 38: Burhan Doğançay, <i>Sapak V</i> , 1993	275
RESİM 39: Burhan Doğançay, <i>Guyana'ya Giriş</i> , 1994.....	276
RESİM 40: Burhan Doğançay, <i>Sapak Çıktı</i> , 1994.....	277
RESİM 41: Burhan Doğançay, <i>Yok Canım</i> , 1995.....	278
RESİM 42: Burhan Doğançay, <i>Meteor</i> , 1995	279
RESİM 43: Burhan Doğançay, <i>Soyulan Alexander</i> , 1999.....	280
RESİM 44: Burhan Doğançay, <i>Ben</i> , 2002.....	281
RESİM 45: Ömer Uluç, <i>Armalar</i> , 1967	283
RESİM 46: Ömer Uluç, <i>Killing I</i> , 1969	284
RESİM 47: Ömer Uluç, <i>Afrika'da Doğdu</i> , 1975	285

RESİM 48: Ömer Uluç, <i>Afrika Kraliçesi I, Afrika Kraliçesi II, Afrika Kraliçesi III, 1976</i>	286
RESİM 49: Ömer Uluç, <i>Nijerya Dönüşü, 1977</i>	287
RESİM 50: Ömer Uluç, <i>Buhari, 1982</i>	288
RESİM 51: Ömer Uluç, <i>Mor Bebek İkon, 1984</i>	289
RESİM 52: Ömer Uluç, <i>Denizaltı-Bukalemun ve Karşılaşma, 1987</i>	290
RESİM 53: Ömer Uluç, <i>Karşılaşma, 1987</i>	291
RESİM 54: Ömer Uluç, <i>Mihail Psellus için - Bizans İmparatoru Mihail IV ve Bizans İmparatoriçesi Zoe, 1989</i>	292
RESİM 55: Ömer Uluç, <i>Bizans İmparatoriçesi Zoe, 1990</i>	293
RESİM 56: Ömer Uluç, <i>Bizans İmparatoru Mihail IV, 1990</i>	294
RESİM 57: Ömer Uluç, <i>Açıklama, 1995</i>	295
RESİM 58: Ömer Uluç, <i>Labirent, 1996</i>	296
RESİM 59: Ömer Uluç, <i>İki Bizanslı Çift, 1997</i>	297
RESİM 60: Ömer Uluç, <i>Ölüm 1, 1997</i>	298
RESİM 61: Ömer Uluç, <i>Geçit Öncesi Toplanma, 2006</i>	299
RESİM 62: Ömer Uluç, <i>Bir Oturum, 2006</i>	300
RESİM 63: Ömer Uluç, <i>Tarih Tekerleği, 2006</i>	301
RESİM 64: Ömer Uluç, <i>Bizans, 2006</i>	302
RESİM 65: Ömer Uluç, <i>Bellek Gölgeleleri, 2006</i>	303
RESİM 66: Erol Akyavaş, <i>Padişahların Zaferi, 1959</i>	305
RESİM 67: Erol Akyavaş, <i>Aklın Hapsi, 1974</i>	306
RESİM 68: Erol Akyavaş, <i>Eski Kent, 1975</i>	307
RESİM 69: Erol Akyavaş, <i>Güzergah, 1981</i>	308
RESİM 70: Erol Akyavaş, <i>Aşırı Belde (Sıdretül Münteha), 1982</i>	309
RESİM 71: Erol Akyavaş, <i>Kerbela IV, 1982</i>	310

RESİM 72: Erol Akyavaş, <i>Kerbela</i> , 1983	311
RESİM 73: Erol Akyavaş, <i>Kerbela</i> , 1983	312
RESİM 74: Erol Akyavaş, <i>Miraç III</i> , 1984	313
RESİM 75: Erol Akyavaş, <i>Kimya-ı Saadet</i> , 1984.....	314
RESİM 76: Erol Akyavaş, <i>Kimya-ı Saadet</i> , 1984.....	315
RESİM 77: Erol Akyavaş, <i>Gazali</i> , 1985	316
RESİM 78: Erol Akyavaş, <i>Gazali</i> , 1985	317
RESİM 79: Erol Akyavaş, <i>Enel Hak</i> , 1987	318
RESİM 80: Erol Akyavaş, <i>Hallac-ı Mansur</i> , 1987	319
RESİM 81: Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , 1987	320
RESİM 82: Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , 1987	321
RESİM 83: Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , 1987	322
RESİM 84: Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , 1987	323
RESİM 85: Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , 1987	324
RESİM 86: Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , 1987	325
RESİM 87: Erol Akyavaş, <i>Hallac-ı Mansur</i> , 1988	326
RESİM 88: Erol Akyavaş, <i>Aya İrini İçin Vitray Çalışması</i> , 1989	327
RESİM 89: Erol Akyavaş, <i>Fihi Ma Fih</i> , 1989	328
RESİM 90: Erol Akyavaş, <i>İkonaklastlar İçin İkonalar</i> , 1990.....	329
RESİM 91: Erol Akyavaş, <i>İkonaklastlar İçin İkonalar</i> , 1990.....	330
RESİM 92: Ergin İnan, <i>Bruegel'e Saygı</i> , 1967	332
RESİM 93: Ergin İnan, Üst: <i>İnsan</i> , 1972-Alt: <i>Dachau Temerküz Kampı</i> , 1973	333
RESİM 94: Ergin İnan, <i>Picasso'ya Saygı</i> , 1973.....	334
RESİM 95: Ergin İnan, <i>Mektup</i> , 1978.....	335
RESİM 96: Ergin İnan, <i>Psiko</i> , 1981	336

RESİM 97: Ergin İnan, <i>Mektup</i> , 1987	337
RESİM 98: Ergin İnan, <i>Ayak</i> , 1987	338
RESİM 99: Ergin İnan, <i>Berlin</i> , 1987	339
RESİM 100: Ergin İnan, <i>İki Parça Yazıt</i> , 1988.....	340
RESİM 101: Ergin İnan, <i>El Görür</i> , 1988	341
RESİM 102: Ergin İnan, <i>Adem ve Havva</i> , 1988.....	342
RESİM 103: Ergin İnan, <i>Kapı</i> , 1988.....	343
RESİM 104: Ergin İnan, <i>Leverkusen St. Antonius Kilise Penceresinden</i> ,1989	344
RESİM 105: Ergin İnan, <i>Mesnevi</i> , 1989.....	345
RESİM 106: Ergin İnan, <i>Mesnevi</i> , 1989.....	346
RESİM 107: Ergin İnan, <i>Mesnevi</i> , 1989.....	347
RESİM 108: Ergin İnan, <i>Mesnevi</i> , 1989.....	348
RESİM 109: Ergin İnan, <i>Sağ El</i> , 1990	349
RESİM 110: Ergin İnan, <i>Ayna Yüz</i> , 1991.....	350
RESİM 111: Ergin İnan, <i>Yüz Kütleleşti</i> , 1993.....	351
RESİM 112: Ergin İnan, <i>İlyas Mektubu</i> , 1993.....	352
RESİM 113: Ergin İnan, <i>Amos Mektubu</i> , 1994	353
RESİM 114: Ergin İnan, <i>Amos Mektubu</i> , 1994	354
RESİM 115: Ergin İnan, <i>El</i> , 1997.....	355
RESİM 116: Ergin İnan, <i>Kapı, ?</i>	356
RESİM 117: Hüsametdin Koçan, <i>Adsızdı</i> , 1986	358
RESİM 118: Hüsametdin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül I</i> , 1993	359
RESİM 119: Hüsametdin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Osmanlı (Saltanat İşaretleri)</i> , 1994	360
RESİM 120: Hüsametdin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Osmanlı (Cemaat İşaretleri)</i> , 1994	361

RESİM 121: Hüsamettin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995</i>	362
RESİM 122: Hüsamettin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995</i>	363
RESİM 123: Hüsamettin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995</i>	364
RESİM 124: Hüsamettin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995</i>	365
RESİM 125: Hüsamettin Koçan, <i>Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu, 1995</i>	366
RESİM 126: Hüsamettin Koçan, <i>Antipas Sergisi, 1998</i>	367
RESİM 127: Hüsamettin Koçan, <i>Benibul Sergisi, 2000</i>	368
RESİM 128: Hüsamettin Koçan, <i>Benibul Sergisi, 2000</i>	369
RESİM 129: Hüsamettin Koçan, <i>Benibul Sergisi, 2000</i>	370
RESİM 130: Hüsamettin Koçan, <i>Şamanın Gizemi, 2004-2005</i>	371
RESİM 131: Hüsamettin Koçan, <i>Şamanın Gizemi, 2004-2005</i>	372
RESİM 132: Hüsamettin Koçan, <i>Şamanın Gizemi, 2004-2005</i>	373
RESİM 133: Hüsamettin Koçan, <i>Dokuz Bakış, 2005</i>	374
RESİM 134: Hüsamettin Koçan, <i>Kırılğan Yüzler, 2005</i>	375
RESİM 135: Hüsamettin Koçan, <i>Kırılğan Yüzler, 2005</i>	376
RESİM 136: Hüsamettin Koçan, <i>125 Sanatçı İçin Methiye, 2005</i>	377
RESİM 137: Hüsamettin Koçan, <i>Körler İçin Resimler, 2005</i>	378
RESİM 138: Hüsamettin Koçan, <i>Körler İçin Resimler, 2005</i>	379
RESİM 139: Hüsamettin Koçan, <i>Tuz Tadı, 2006-2007</i>	380
RESİM 140: Hüsamettin Koçan, <i>Tuz Tadı, 2006-2007</i>	381
RESİM 141: Hüsamettin Koçan, <i>Tuz Tadı, 2006-2007</i>	382

RESİM 142: Hüsamettin Koçan, <i>Şaman Portreleri</i>, 2008.....	383
RESİM 143: Hüsamettin Koçan, <i>İsimsiz</i>, 2008.....	384
RESİM 144: Hüsamettin Koçan, <i>İsimsiz</i>, 2009.....	385
RESİM 145: Hüsamettin Koçan, <i>Süslü İstanbul</i>, 2010	386
RESİM 146: Hüsamettin Koçan, <i>İsimsiz</i>, 2010.....	387
RESİM 147: Hüsamettin Koçan, <i>İsimsiz</i>, 2012.....	388
RESİM 148: Hüsamettin Koçan, <i>İsimsiz</i>, 2013.....	389

1. GİRİŞ

1.1. KONU VE KAPSAM

Çağdaş Türk Sanatı'nda gelenekle kurulan bağ, 19. yüzyıldan bu yana temel bir sorun olmuştur. Osmanlı modernleşmesi ile başlayan süreçte geleneksel resmetme biçiminden giderek vazgeçilmiş, tuval resmi uygulamalarının çoğalmasıyla birlikte sanatta “modern” ve “gelenek” kavramları, günümüze kadar süren belli başlı konulardan olmuştur. 1980'leri belirleyen küreselleşme olgusu ve post-modern anlatılarla birlikte modernliğin geleneği kapsadığı, onun içinde var olabileceği bir sorunsal olarak tartışılmaya başlanmıştır. Bu nedenle üzerinde yeterince durulmayan bu konunun 1980'lerin sanat ortamından seçilecek örneklerle tartışılması düşünülmüş, tezin başlığı ise “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı” olarak belirlenmiştir.

Tez kapsamında, 1980'lerde sanatçıların “gelenek”le neden ve nasıl bir ilişki kurduklarını kavrayabilmek için Cumhuriyet'ten günümüze sanat-gelenek ilişkisinin tarihi özetle ele alınmış, 1980'lerde oluşan kırılma ve ondan sonraki süreç üzerinde de durulmaya çalışılmıştır.

Hemen her dönemde, farklı biçimlerde de olsa çoğu sanatçının gelenekle ilişki kurduğu görülür. Ancak bu konuya farklı bakış açılarından yaklaşılması, dünyada olduğu gibi Türkiye sanat ortamında da 1980'lerde belirginleşmiş, sanatçılar geçmişle kurdukları ilişkide geleneği öne çıkarmışlardır. Konunun oldukça kapsamlı olduğu göz önüne alınarak söz konusu süreçte sanatlarında “gelenek”le bağ kurmayı önemseyen büyük bir sanatçı havuzundan belli sayıda sanatçı seçmek ve sorunu seçilen sanatçılar üzerinden tartışmak oldukça zorlayıcı olmuş, tezin kapsamı altı sanatçı ile sınırlandırılmıştır. Kuşkusuz ileride, araştırmacılar tarafından söz konusu süreçten daha birçok sanatçı konu edilecek ve araştırılacaktır. Yüksek lisans tezi kapsamını aşan karışık, anlaşılması güç ve çözümlenmeyi bekleyen sorunsalları içeren bir konuyu zaman ve yöntem açısından derli toplu bir çerçeve içinde sınırlandırmak, araştırmak amacıyla tez çalışmamızda belirlenen sanatçılar üzerinden bir tartışmaya girilecektir.

Tezde, üretimlerine 1950’li yıllarda soyutlamacı ve soyut dışavurumcu bir yaklaşımla başlayan ve kimlik arayışının öne çıktığı 1960’lı yıllarda Doğu-Batı sentezi anlayışına bağlanan, 1970’li ve 1980’li yıllarda olgun yaşlara gelen Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Ömer Uluç gibi sanatçılar ile onları izleyen kuşağın daha genç sanatçılarından Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan’dan oluşan altı kişilik bir seçki yapılmış, sanatçıların *gelenek*’le ne şekilde ilişki kurdukları, onu nasıl sorunsallaştırdıkları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu seçkide yer alan Adnan Çoker (ressam), Burhan Doğançay (hukukçu), Ömer Uluç (mühendis), Erol Akyavaş (mimar)’ın belirlenmesinde farklı disiplinlerden gelmeleri önemli olmuştur. II. Dünya Savaşı’ndan sonra sınırların açılmasıyla, savaş süresince dışa kapalı sanat ortamından dünyaya açılmaya niyetlenen biri hariç akademik sanat eğitimi almamış kişilerin sanat yapmaya heves ederek zamanın ruhuna nasıl eklemlendiklerinin izi sürülmek istenmiştir. 1950’li yılların Doğu-Batı sentezi, soyut sanat, otodidakt sanat tartışmaları içinde dört ayrı disiplini temsil eden akademik ve akademik olmayan sanatçıların yollarını nasıl bulduğunu anlamaya çalışmak oldukça ilginç olmuştur. Onları izleyen daha genç bir kuşağın temsilcileri olan Hüsamettin Koçan ve Ergin İnan ise 1955’de eğitim hayatına başlayan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu çıkışlı sanatçılardır. Güzel Sanatlar Akademisi’nin sanatçı olarak değil, endüstriye hizmet etmek için yetiştirilmiş teknik adamlar olarak gördüğü bir okuldan mezun olsalar da sanatçıların geleneğe bakışlarındaki farklar öğretici olmuş ve aynı okulda yetişen sanatçıların kendi yollarını bulurken gelenekle kurdukları ilişkinin niteliği, yaratıcılıktaki çeşitlenmeyi görünür kılmıştır.

Tez çalışmamızda ayrıntılarıyla ele aldığımız sanatçılardan Adnan Çoker, sanatının ilk dönemlerinde yerel kaynaklar, kaligrafi ve soyut arasında sentez arayışında yapıtlar ortaya koymuştur. 1970’lerden sonraki süreçte ise, minimalist araştırmalara yönelen sanatçı, Doğu-Batı birleşimi anlayışıyla bağlantılı olarak Bizans, Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait yapı elemanlarını denge-simetri-indirgeme-yineleme gibi sorunlar çerçevesinde çeşitli kombinasyonlar içinde ele almıştır. Burhan Doğançay, sanat yaşamı boyunca duvarlar üzerinden tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayrıştırma yolları aramıştır. Ömer Uluç, geleneksel çizgiyle

ilişkinini sorgulayan hat sanatının ritmik devinimlerinden ve minyatürlerden etkilenerek fırçasını kalem gibi kullanarak gerçekleştirdiği erken dönem çizimlerinden sonraki yapıtlarında; Anadolu prehistoryasından, klasik Yunan ve Bizans'a, Eski ve Doğu Afrika sanatlarına kadar pek çok gönderme ve kültürel referansa yer vermiştir. Erol Akyavaş, İslam'daki kaligrafinin figüratif temeline göndermeler yapan ilk dönem eserlerinden sonra, 1970'lerden itibaren ağırlıklı olarak Doğu kültürüne eğilmeye başlamıştır. Sanatçı 1980'lerden sonra ise İslam düşüncesiyle hesaplaşma mantığı ve Doğu felsefesinin mistik, gizemli yönlerini öne çıkaran seriler gerçekleştirmiştir. Ergin İnan, eserlerinde; Osmanlı, Selçuklu ve aynı zamanda Bizans, Yunan ve Roma gibi değişik kültürlerin geleneksel, mistik motiflerinden, dini ve tasavvufi kaynaklarından beslenmiş, Batı'nın deneysel, fantastik, simgeci, düşünsel eğilimleriyle bağlantılar kurmuştur. Hüsamettin Koçan, tüm eserlerinde halk resmi ve Şaman geleneğinden gölge oyununa oradan kaligrafik figür imalarına uzanan görsel yansımaları yer vermiştir. 1990'lı yıllardan itibaren sanatının merkezine, Anadolu coğrafyasını ve Anadolu'nun belleğini oluşturan tarihsel katmanları araştırma, irdelemeyi yerleştiren sanatçı bir arkeolog gibi tarihin katmanlarını kazımıştır.

1.2. ARAŞTIRMANIN SORU VE SORUNSALLARI

Çağdaş Türk resminde “geçmişle ve gelenekle kurulan bağın niteliği, gösterimi, sanatçıların geleneği çağdaş sanata nasıl taşıdıkları”, 1980'lerde modernizm eleştirileriyle öne çıkan “gelenek” sorunu, koşulları ve modernliğin gelenekle kurduğu karşıt ya da barışık ilişki çalışmamızın çıkış noktalarını oluşturmuştur. Tezde modernlik ile gelenek arasındaki ilişkinin sanatçıları nasıl etkilediği, gelenekten ne anladıkları, çağdaş dünyaya nasıl taşıdıkları ayrıntılarıyla irdelenmeye çalışılmış, bu süreçte sanatçıların benzeşen ve ayrılan yönleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Sanatçıların ‘gelenek’ten beslenme, geçmişi/geleneği yeni bir gözle değerlendirme, geleneğe sahip çıkma ya da geleneği inkar etme gibi farklı eğilimlerinin diğer dönemlerden ve sanatçılardan ayrılan yönleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Özellikle 1980'lerde yoğunlaşan küreselleşme ve postmodernizm tartışmaları ekseninde sanat ortamında, Osmanlı/Selçuklu/Bizans/Anadolu arkeolojisi yapma, İslam/Hıristiyan kültürünün verilerini başka bir gözle değerlendirme, resmi tarihle hesaplaşma,

toplumsal/kültürel belleğin ve geleneğin kodlarını/genetiğini çözme vb. eğilimler olduğu görülmüştür. Bu dönemde geçmişin/geleneğin yeni bir bakış açısıyla sorgulanması/yargılanması ve yapıbozuma uğratılmasında, uluslararası sanat ortamıyla bir eşzamanlılık söz konusu olup olmadığına bakılmış, sanatçılar özelinde araştırılmıştır.

1.3. ARAŞTIRMA KAYNAKLARI VE YÖNTEMİ

1.3.1. Tezler

YÖK veritabanında yapılan tarama sonucunda konuyla ilgili oldukça fazla sayıda yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora çalışmasına ulaşılmıştır. Bunlardan birçoğu Güzel Sanatlar Fakültelerinde yapılmış tezler olup gelenek, bellek, kimlik ve kültürel kimlik kavramları ile geleneksel sanatların Çağdaş Türk resmine etkilerini konu alan ve farklı sanatçılar üzerinden örneklemeler sunan çalışmalardır.

Çok sayıda teze ulaşılmamasına rağmen, tezlerin büyük çoğunluğundan beklenen katkı elde edilememiştir. Özellikle Güzel Sanatlar Fakültelerinde yapılan tezlerde ‘gelenek sorunsalı’ni tanımlamak ve tarihsel/dönemsel bir sınıflandırma yapmaktan çok yapıt odaklı bir yöntem izlendiği, kavramsal bir çerçeve çizilmediği, kısıtlı bir kaynakçayla yetinildiği görüldüğünden bu tezlerin çoğu kaynakçamızda yer almamıştır. Taramalarımız sonucunda Güzel Sanatların yanı sıra Sanat Tarihi, Sosyoloji, Antropoloji, Halk Bilimi, Din Felsefesi gibi farklı disiplinlerde yapılmış olan; bellek, kültürel birikim, kültürel kimlik, çokkültürlülük, postmodernizm, tasavvuf felsefesi vb. konuları irdeleyen tezlere de ulaşılmış, bu tezler de incelenmiş ve konuyla ilgili görülenler kaynakçamıza eklenmiştir.

1997 yılında, Demet Şenyay tarafından Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Prof. Dr. Zeynep İnankur danışmanlığında yapılan “Erol Akyavaş’ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatının Etkileri” başlıklı yüksek lisans tezinde, Erol Akyavaş’ın sanatı ve yapıtları ele alınmıştır.

1998 yılında, Mine Saraç tarafından Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Olcay Kırısoğlu danışmanlığında yapılan “Çağdaş Türk Resmindeki Geleneksel Simgelerin Yapı, Anlam, Biçim Bakımından Türk Resmine Katkıları” başlıklı yüksek lisans tezinde, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Adnan Turani, Turgut Zaim ve Hüsamettin Koçan'a yer verilmiştir.

2000 yılında Maide Bulak tarafından Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Prof. Hüsamettin Koçan danışmanlığında yapılan “Çağdaş Sanatta Geleneksel Motif” başlıklı yüksek lisans tezinde geleneğin daha çok bezeme ögesi olarak ya da motif düzeyinde kullanımı sanatçılar üzerinden kısaca ele alınmıştır. Söz konusu tezde, bizim ayrıntılarıyla ele aldığımız sanatçılardan Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'a da kısa olarak değinildiği görülmüştür.

2001 yılında Zafer Mintaş tarafından yine Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Prof. Hüsamettin Koçan danışmanlığında yapılan “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu” başlıklı sanatta yeterlik tezinde, Osmanlı'nın son döneminden 1950 sonrası kapsayan bir süreç içerisindeki geleneğe bakış değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2002 yılında Emine Önel Kurt tarafından İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Uşun Tükel danışmanlığında yapılan “1980 sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı” başlıklı doktora tezinde Erol Akyavaş, İsmet Doğan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli ve Murat Morova'dan oluşan bir grup sanatçının yapıtlarında yer alan dinsel imgeler incelenmiştir.

Yapılan taramalar sonucunda bunlardan başka, daha çok hat, kaligrafi, minyatür, tezhip, nakış, halı, kilim vb. süsleme motiflerinin, çeşitli folklorik elemanların, geleneksel Türk el sanatlarının Türk resmine etkileri ve yansımalarının farklı sanatçılar üzerinden değerlendirildiği çok sayıda teze ulaşılmıştır. Yapılan incelemelere dayanarak önceki çalışmaların “temalar bağlamında gelenek”, “motif düzeyinde gelenek”, “teknik düzeyde gelenek” gibi konular ekseninde yoğunlaştığı ve özellikle 1950'li yılları ele alan çalışmaların sayıca fazla olduğu saptanmıştır. Kimi zaman birbirini tekrara düşen çalışmaların, “gelenek sorunsalı” üzerine kapsamlı bir tanım ve Çağdaş Türk Sanatı

açısından d6nemsel bir sınıflandırma yapma noktasında eksiklikleri olduğu g6r6lm6şt6r.

6te yandan d6nemin toplumsal, siyasal, k6lt6rel olaylarının anlaşılıp değerlendirilmesi açısından Ahu Antmen (MSGS6 Sanat Tarihi B6l6m6 doktora tezi, Danışman: Semra Germaner), Burcu Pelvanoğlu (MSGS6 Sanat Tarihi B6l6m6 doktora tezi, Danışmanlar: Zeynep İnanur ve Ali Akay), G6ler Bek (H.6. Sanat Tarihi B6l6m6 doktora tezi, Danışman: Zeynep Yasa-Yaman) ve Bora G6rdaş (H.6. Sanat Tarihi B6l6m6 y6ksek lisans tezi, Danışman: Zeynep Yasa-Yaman)'ın tezleri çalışmamıza katkı sağlamıştır.

1.3.2. Diğer Yayınlar

Başta Bilkent 6niversitesi olmak 6zere, Milli K6t6phane, Hacettepe 6niversitesi, Marmara 6niversitesi K6t6phaneleri ile Ankara Galeri Nev Arşivi'nde, tez konusuyla ilgili olarak seçilen sanatçılar (Adnan oker, Burhan Doğançay, 6mer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve H6samettin Koçan) hakkında kapsamlı bir s6reli yayın taraması yapılmış, sanatçı dosyaları incelenmiştir. Bazı dergi ve gazetelerin taraması da internet ortamından gerçekleştirilmiştir. Yerli ve yabancı dilde oldukça fazla makale, gazete yazısı, davetiye, broş6r, katalog vb. derlenmiş, ayrıca Galeri Nev'in sanatçı arşivlerindeki 6zel yazışmalardan oluşan yazılı ve g6rsel belgeler incelenmiş, temini m6mk6n olan malzemeler elde edilmiştir. T6m bu kaynak ve veriler sanatçı dosyaları halinde derlenmiştir.

Tez konumuzun belirlenmesinde ve çalışmamızın ilerleyen aşamalarında Zeynep Yasa Yaman'ın 2004 yılında yayımlanan “Bellek/Gelenek Sorunsalı 6zerine Bir Deneme” adlı makalesi ufuk açıcı bir kaynak olmuştur. 6te yandan yazarın *Suretin Sireti*, *Başka İzlenimler*, *Değişen Gelenekler* gibi kitaplarından, konuyla ilgili diğer yayın ve makalelerinden de yararlanılmıştır.

Eric Hobsbawm ve Terence Ranger tarafından derlenen “Geleneğin İcadı” adlı kitap, ‘gelenek’ kavramının kuramsal çerçevesinin belirlenmesinde ve ‘icat edilen gelenek’

kavramıyla ilgili olarak dünyanın farklı bölgelerinden sunulan örnekleriyle oldukça aydınlatıcı bir kaynak olmuştur.

2010 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde yapılan "Gelenekten Çağdaşa - Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek" adlı serginin kataloğu ve sergiye paralel olarak gerçekleştirilen konuşmaların toplandığı yayın, tez çalışmamızda yararlandığımız bir başka önemli kaynak olmuştur. Söz konusu sergide Bedri Rahmi Eyuboğlu, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova, Selma Gürbüz, İnci Eviner, İsmet Doğan ve Ekrem Yalçındağ'ın yapıtlarından oluşan bir seçki sunulmuştur.

Tez çalışmamızın özellikle Erol Akyavaş ile ilgili bölümünde, tasavvuf ve İslami anlatılar hakkında bilgi edinmek için Annemarie Schimmel'in başta "İslamın Mistik Boyutları" kitabı olmak üzere çeşitli yayınları, önemli başvuru kaynakları olarak kullanılmıştır.

Yaptığımız örnekleme dahil edilen sanatçılara dair yapılan akademik çalışmalardan, sergi katalogları ile yayımlanan monografi kitaplarından da yararlanılmıştır:

Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan üzerine hazırlanmış birçok yayın bulunmaktadır. Kaynakçada ayrıntıları ile belirtilen bu yayınlar içinden Adnan Çoker'le ilgili olarak Derimod Kültür Merkezi'nde düzenlenen 1989 tarihli *Adnan Çoker* sergisinin kataloğu ile Beşiktaş Belediyesi Sanat Yayınları'ndan çıkan 2010 tarihli *Adnan Çoker Retrospektif 2010* adlı sergi katalogları; Burhan Doğançay'la ilgili olarak 2001 yılında editörlüğünü Zeynep Rona'nın yaptığı *Burhan Doğançay Retrospektif* sergisinin kataloğu ile 2012 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen *Burhan Doğançay: Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı* sergisinin kataloğu; Ömer Uluç'la ilgili olarak 1989 yılında Galeri Nev'de gerçekleştirilen *Ömer Uluç* ve 1990 yılında Derimod Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen *Ömer Uluç* sergilerinin katalogları ile 2005 yılında *Ömer Uluç: Heves Kuşu Durmaz Döner* adıyla Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan sanatçının kendi konuşmalarından oluşan yayın; Erol Akyavaş'la ilgili olarak 2000 yılında Beral Madra ve Haldun Dostoğlu tarafından gerçekleştirilen *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* sergisi ile 2013 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi tarafından gerçekleştirilen *Erol Akyavaş*

Retrospektif sergisinin katalogları; Ergin İnan’la ilgili olarak 1995 tarihli Mehmet Ergüven tarafından yazılan *Ergin İnan* monografisi ile metni Kıymet Giray tarafından yazılan 2001 yılında gerçekleştirilen *Ergin İnan* sergisinin katalogu; Hüsamettin Koçan’la ilgili olarak 1995 tarihli *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III)* Hüsamettin Koçan sergisinin katalogu ile 2005 yılında düzenlenen *Hüsamettin Koçan: Yedi Sergi Bir Selamlama* sergisi nedeniyle metni Zeynep Yasa Yaman tarafından yazılan katalogu yararlanılan kaynaklar arasında en çok kullandığımız başvuru kitapları olmuştur.

Belirlenen altı sanatçının eserleri başta olmak üzere, araştırmanın kapsamına giren diğer görsel malzemeler de müze ve özel koleksiyonlardan, ilgili yayınlardan ve internet ortamından toplanmış, kronolojik olarak konu ve anlayış açısından fotoğraf ya da tarama yoluyla derlenmiştir. Konumuzla ilgili ulaşılan yapıt sayısı çok fazla olduğu için, katalogta ele aldığımız sanatçıların yapıtlarından bir seçki sunulmasına karar verilmiştir.

1.4. TEZİN BÖLÜMLERİ

Tez Giriş, Modern/Çağdaş Sanatta Gelenek Sorunsalı, Sanatçılar Özelinde Geleneğin Sorunsallaştırılması, Değerlendirme ve Sonuç, Kaynakça, Katalog ve Ekler bölümlerinden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde, araştırmanın konusu, kapsamı, sorunsalları ile kaynaklar ve izlenen yöntem ortaya koyulmuştur.

“Modern/Çağdaş Sanatta Gelenek Sorunsalı” başlıklı bölümün ilk kısmında, gelenek kavramının tanımı ve kavramsal çerçevesi oluşturulduktan sonra kısaca Osmanlı ve Türkiye modernleşmesinden bahsedilmiştir. Bu ana başlık altında yer alan daha sonraki bölümlerde ise, Cumhuriyet’ten günümüze sanat ortamı ve sanat-gelenek ilişkisine dair genel bir perspektif verilmeye çalışılmıştır.

“Sanatçılar Özelinde Geleneğin Sorunsallaştırılması” başlıklı bölümde çalışmalarıyla gelenek kavramıyla farklı yöntem ve şekillerde ilişki kurduğu düşünülen Adnan Çoker,

Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'dan oluşan bir grup sanatçı, ayrı başlıklar altında kapsamlı olarak incelenmiştir.

“Değerlendirme ve Sonuç” bölümünde Çağdaş Türk sanatında gelenekle kurulan ilişkinin boyutları, özellikle belirlenen sanatçılar üzerinden belirlenmeye çalışılmıştır. Ele aldığımız sanatçıların benzeşen ve ayrılan yönleri saptanmaya çalışılmış, sanatçıların her birinin gelenekle kurduğu ilişkinin ortak yönleri olduğu gibi farklılıkları da olduğu görülmüştür.

Tezin kaynakça bölümünde, özellikle ele aldığımız altı sanatçı hakkında derlediğimiz kapsamlı bir kaynakça sunulmasına özen gösterilmiştir.

Katalog bölümünde ise, sanatçı işlerinin görselleri kronolojik olarak künye bilgileriyle sunulmuş, ekte ise sanatçı özgeçmişlerine yer verilmiştir. Sanatçıların sergi bilgilerinin listelenmesinde, eser görsellerinin tespitinde internet ortamından, sergi kataloglarından, sanatçıları konu alan monografik kitaplardan yararlanılmıştır.

2. MODERN/ÇAĞDAŞ SANATTA GELENEK SORUNSALI

2. 1. MODERNLİK VE GELENEK GENEL YAKLAŞIM

Modernlik bir süreç olarak, ekonomik ve toplumsal koşullarıyla birlikte, 16. yüzyılda başlamıştır. Sanatsal, kültürel bir sistematik, bir *akım* haline geliyorsa 19. yüzyılın ortasındadır. *Modernlik* gücünü 18. yüzyıl Aydınlanma Felsefesi'nden alan, insandan başka hiçbir aşkın gücün varlığına inanmayan, rasyonalizasyona, laisizme dayanan, bir süre sonra pozitivizmle iç içe geçen bir *dünya görüşüdür*. *Modernizm*, özellikle 1850'lerde, 19. yüzyılın ortasından itibaren başlayan, ana etkinliklerini 20. yüzyılın ilk otuz yılında gösteren bir *varoluş biçimi* olarak tanımlanabilir. *Modernleşme* ise, modernleşme olgusu diye tanımlanan gerçekliği, bir topluma yahut bir insanın bireysel bilincine, gerektiğinde kamusal erki ve merkezi otoriteyi (bu devlet olabilir ya da başka bir güç olabilir) kullanmak suretiyle yerleştirmeye çalışan bir *ideolojidir* (Kahraman 2007a: 219).

Modernleşme tarihinin en sorunlu kavramlarından birisi *gelenek*'tir. Çünkü '*gelenek*' kültürün tüm kodlarını içinde barındıran ve bir arada tutan bir kavramdır. Gelenek, bize tarihi hatırlatan, belleğimizin ayakta kalmasını sağlayan bir olgudur. Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde gelenek kavramı, "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon." şeklinde tanımlanır. Modernleşme ise "çağdaşlaşma" şeklinde tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu [TDK]). *Gelenek* ve *modernleşme* kavramları bir karşıtlık içindedir. Modernleşme *gelenek*'ten kurtulduğu ölçüde kendisinin yaygınlık ve etkinlik kazanacağını bilir ve durmaksızın *gelenek*'e saldırır. Tanımları gereği, modernliğin gelenekle savaşımı olmasına karşın modernleşme tarihine bakıldığında bunun bütünüyle mümkün olamadığı, geleneğin geçmişe dayanan tarihsel, kültürel, toplumsal kodlarının modernliğin içine bir biçimde sızdığı görülür. 19. yüzyıl başlarında başlayan modernleşme/çağdaşlaşma sorunsalı bugün de karşıtlıklarını birlikte taşıyarak siyasal ve günlük yaşamın gündemini oluşturmaktadır.

2.1.1. Osmanlı ve Türkiye Modernleşmesi

Hasan Bülent Kahraman'a göre, 'gelenek sorunsalı'nın sosyolojik olarak irdelenmesi ancak üç büyük değişim döneminin ele alınmasına ve o arada öteki toplumsal açılımlarıyla birlikte düşünülmesine bağlıdır. Yaşanan bu evrelerden ilkini, ümmet toplumunun tüm koşullarını bünyesinde barındıran bir imparatorluk yapısı içinde onu aşmaya yönelik ve Batılılaşmanın ilk aşamasını oluşturan Tanzimat-Meşrutiyet ekseninde gelişen ana çıkış noktası oluşturur. İkinci evreyi, 1923'le birlikte başlayan, yazarın *epistemolojik kopuş* olarak adlandırdığı, kendisini geçmişe ve oradaki geleneğe bağlayan tüm bağlardan arındıran Cumhuriyet atılımı oluşturur. Üçüncü ve son dönem ise, Cumhuriyet'in getirdiği ana eğilimleri irdelemeye koyulmuş, onun tarihsel gerçekliğini kabul etmekle birlikte çelişkilerine işaret eden, tıkanma noktalarını gösteren ve daha çoğulcu, daha katılımcı, daha özgürlükçü bir anlayışı savunan geç-modern/post-modern değerlendirmelerden oluşur (Kahraman 2007a: 38; 2007b: 96-97).

Toplumun resmi gündemindeki çağdaşlaşma sorunsalı, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin yakın tarihindeki uygulama ve görünümleri açısından farklılıklar taşımaktadır.

“Toplumun günlük yaşamını yönlendirmek yerine uzaktan denetlemekle yetinen Osmanlı İmparatorluğu ile toplumu biçimlendirip değiştirmeyi isteyen Türkiye Cumhuriyeti'nin niyetleri bir olsa da (batılılaşma) yöntem ve uygulamaları birbirine benzememektedir. Osmanlı'nın 'ümmetçi' devlet yönetiminin yerini 'ulusçuluk' ülküsüyle beslenen Cumhuriyet yönetimine bırakması, monarşi ve demokrasi kavramlarıyla birlikte 'batılılaşma'ya bakış açısını da değiştirmiştir. İmparatorluktan cumhuriyete geçişte çağdaşlaşma devinimlerinin bir süreklilik göstermesi, her iki dönemde de temel dürtülerin devlet eliyle harekete geçirilmesi benzeşmesine karşın çağdaşlaşmanın öznesi olarak kabul edilen alan tümüyle değişiktir. İmparatorluğun son yıllarına kadar devletin çağdaşlaşmasıyla sınırlı kalan sorunsal, Cumhuriyet'in ilk birkaç yılından sonra yerini, toplumun çağdaşlaştırılmasına bırakmıştır. Cumhuriyet, çağdaşlaşma devinimi içinde yeni kurumların oluşturulması, bu sorunsalın toplumun gereksinimi haline getirilmesi aşamasını da içermektedir.” (İnsel'den akt. Yasa Yaman 1993c: 185-186).

Modernleşme, Osmanlı devleti için, bizzat kendisini yenileme, güçlendirme ve çağdaşlaştırma anlamına geldiğinden, devlet ne topluma ya da toplumsal örüntülere, ne de dine müdahale etmiştir. Yapılan iyileştirme ve yenileme çalışmaları daha çok askeri

alanla sınırlı kalmış, eğitim, ekonomi, sanayi, kültür-sanat alanlarına istenilen düzeyde yansıtılmamıştır (Kahraman 2007b: 4; Kurtoğlu 2009: 620; Yasa Yaman 2012a: 20).

18. yüzyılda başlayan reformlara karşın Osmanlı aydınınının düşünsel temellerini Avrupa'dan ithal ettiği aydınlanma felsefesinin özünü anlamaktan çok, 19. yüzyılın ortalarından Avrupalı aklı kullanmakla yetindiğini düşünenler vardır. Bu kesimin yanı sıra Osmanlı modernleşmesinin dış dünyanın zorlamasıyla değil, Doğu'nun kendi bilincinde yaşadığı zaman çizgisinde değişen dünyanın farkına varmasıyla gerçekleştiğini, yaşamın var olan kalıplarının kırılmasında yalnızca Avrupa ile güçlenen diplomatik ilişkilerin, Batı coğrafyasının sanayi devrimiyle modernleşen toplumsal koşulların; limanlar, demiryolları, bankalar ve benzerlerinin etkili olmadığını düşünenler de bulunmaktadır (Ortaylı'dan akt. Yasa Yaman 2012b: 92).

Osmanlı İmparatorluğu'nda, III. Ahmet (Saltanatı: 1703-1730) ile birlikte Avrupalı ordu, kültür ve sanat örnek alınarak başlatılan batılılaşma/yenileşme hareketleri III. Selim (Saltanatı: 1789-1807) dönemine kadar geçen sürede bir ölçüde askıya alınmış, daha çok askeri kurumların Batılı örneklerle göre düzeltilmesi çabaları sürdürülmüştür. III. Selim'in saltanatında askeri yenileşme hareketleri hızla devam etmiş, aynı zamanda kültür ve sanat alanında da yenilikler yaşanmıştır (Yasa Yaman 2012b: 93). II. Mahmut (Saltanatı: 1808-1839) devlet yönetiminde, askeri ve kültürel pek çok alanda radikal değişiklikler gerçekleştirmiştir. Yeniçeri Ocağı ve Divan Teşkilatı'nın kaldırılması, belediyelerin kuruluşu, ilköğretimin zorunlu ve parasız hale getirilmesi, medreselerin yanında modern eğitim veren okulların açılması, Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, Avrupa'nın önemli kentlerinde daimi elçiliklerin oluşturulması vb. yapılan yenilik ve değişikliklerden bazılarıdır. Sultan Abdülmecid (Saltanatı: 1839-1861), babasının siyasal, ekonomik, toplumsal alanlarda başlattığı reform hareketlerini sürdürmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun Aydınlanmacı anlayışa dayalı modernleşme sürecinde gerçekleştirilen önemli iyileştirme ve yenileme hareketlerinden olan 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı'nın etkileri toplumsal yaşantıya, çeşitli alanlara, kültür ve sanat ortamına yansımıştır (Yasa Yaman 2012b: 94). Sultan Abdülaziz (Saltanatı: 1861-1876), eğitime ve güzel sanatlara önem vermiş, dünya sergileri/fuarlarına ilgi duymuş, uluslararası fuarlarla yoğunlaşan ilişkiler sonucunda aldığı davet ile 1867 yılında çıktığı Avrupa gezisi sırasında birçok Avrupa başkentini ziyaret etmiştir (Yasa

Yaman 2012b: 97-98, 102). 18. yüzyıldan beri sürdürülen askeri modernleşmeye II. Abdülhamid (Saltanatı: 1876-1909) de önem vermiş ve orduda köklü reformlar gerçekleştirmiştir. II. Abdülhamid zamanı, İstibdat Dönemi olarak adlandırılmasına karşın ülkenin kalkınması ve modernleşmesi yolunda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Yeni okulların açılması, yurtdışında üniversite kurulması, Boğaz Köprüsü gibi hemen her alanda pek çok proje geliştirilmiş, bunların bazıları uygulamaya sokulmuş, Osmanlılar tarafından arkeolojik kazılar başlatılmış, Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi ile Anadolu’da bini aşkın okul açılmıştır. (Yasa Yaman 2012b: 102).

Osmanlı İmparatorluğu’nda belirgin olarak Tanzimat’la başlatılan askeri, siyasi, toplumsal, kültürel dönüşümler silsilesi olarak gerçekleştirilen modernleşme hareketleri Cumhuriyet’in kurulması ile başka bir boyuta taşınarak devam etmiştir.

Türk modernleşmesi, toplumu değiştirme yönünde en büyük atılımı Cumhuriyet sürecinde göstermiştir. İkinci evreyi oluşturan Türkiye/Cumhuriyet modernleşmesi, aslında pek çok bakımdan devamı olduğu Osmanlı modernleşmesinden toplum ve din konusunda, farklı bir görünüm arz etmektedir. Osmanlı ‘*ethos*’undan “*epistemolojik ve ontolojik kopuş*” iddiası¹, Türkiye Cumhuriyeti devletinin, Osmanlı ‘*ethos*’unun kendileriyle var olduğu gelenek, din, kader, iman, cemaat, saltanat, hilafet gibi kavram ve yapıları, bunların toplumsal yaşam alanları üzerindeki egemenliğini reddedeceğinin; yani artık din ve toplumun da modernleşme sürecine dahil edileceğinin habercisidir. Tarih, dil, mitoloji, ideoloji, din, kültür, hukuk, ekonomi, eğitim vb. unsurlar modernleştirici devletin elinde modernleşme araçları olarak kullanılacaktır. Kalkınmış bir ekonomi, tek tip bir eğitim, modernleştirici ideolojinin yönetici/aydın/seçkin kümesi, devlet otoritesini tesis eden hukuk, halkı bir bütün olarak mobilize eden tek-parti/lider ve tüm bu yapıtaşlarını aynı amaca yönlendiren ve kontrol altında tutan *resmi ideoloji/Kemalizm*, Türk modernleşmesinin temel dinamiklerini oluşturur. Bu dönemde, modernleşme bir sürekli gelişme (*‘muasır medeniyet seviyesi’*) olarak kabul edildiğinden, sağlanan sonuçla yetinilmeyerek, aynı süreç, hedef yükseltilecek tekrarlanmıştır. Bu mutlak ilerlemeci, pozitivist mantığın bir yansımasıdır. Yalnızca

¹ Türkiye modernleşmesinin tarihsel bir kopuş olma iddiası, modernleştirici devlet ideolojisinin kendi hegemonyasını kurmak için gereksinim duyduğu bir tarihselleştirme kurgusudur (Çetin 2003: 31).

teknik icat ve keşifler tarihi çerçevesinde ele alınan Batı uygarlığı, daha çok da onun 19. yüzyılda geliştirmeye koyulduğu bu pozitivist mantık, yeni yönetimin neredeyse tek dayanağı olur. Bir ulusal burjuva demokratik devrimi olan Türkiye Cumhuriyeti devrimini, eşrafın, ordunun, aydınların oluşturduğu ‘tarihsel blok’ gerçekleştirmiştir. Fakat devrimi sınıfsal olarak taşıyacak güçler nesnel ve öznel olarak yeterince oluşmadığından, hareket giderek merkezileşmiş, bürokratikleşmiş ve yukarıdan aşağıya indirilen kararlarla belirlenmeye çalışılmıştır. Yarı totaliter, otoriter, hiyerarşik bir yapı içinde devrim, kendi gerçeğini topluma kabul ettirebilmek için geçmişle olan tüm bağlarını kesmeye çalışmıştır. Bu nedenle, toplumun kendisini tanımlama yollarından ya da olanaklarından birisi olan kültürü de Cumhuriyet yönetimi kendi anlayışı doğrultusunda ‘tarif ve tayin etme’ye koyulmuştur. Toplumun, ‘tarihsel blok (aydın, bürokrasi, ordu)’ öncülüğünde dönüştürülmesi aşamasında pozitivistten yararlanılmıştır. Kültürel elit/aydınlar, gerçeği bilen ve onu topluma taşıyacak olan kesimdir. Buradaki ‘gerçek’ en geniş anlamıyla, toplumun geleneğinden kopması anlamına gelmektedir. Toplumun geçmiş ve gelenekle olan ilişkisi, pozitivist bilgi doğrultusunda değiştirilmek istenmekte ve bu bilgi aydınlarda bulunmaktadır. (Kahraman 1999: 139; 2007a: 39; 2007b: 5, 58; Çetin 2003: 25; Kurtoğlu 2009: 620; Ahmad 2012: 11).

Kurucu ideoloji ve onun resmi partisi Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından tayin edilen Batılılaşma ideası ve onun toplumsallaştırılma olanak ve koşulları, Türk modernleşmesini hazırlayan elitist zihniyetin toplumsal taşıyıcısı olan ‘tarihsel blok’ tarafından biçimlendirilmiştir. Sadece biçimlendirilmekle kalmamış, Osmanlı yönetim sisteminin taşıyıcı çekirdeği ‘ilmiye, mülkiye, seyfiye’nin bir anlamda ‘zihnen modernleşmiş’ devamı sayılabilecek olan, ‘aydın, bürokrasi, ordu’dan oluşan tarihsel blok onun sürdürülmesi için gerekli düzeni de oluşturmuştur. Siyasal elite kültürel elitin bu anlamda birbiriyle dayanışması, bizatihi modernleşme projesinin bir kültürel proje olarak kurulduğunu, o anlamda Batılılaşmanın da bu bütünün meşrulaştırıcı çerçevesi olduğunu göstermektedir. O anlamda da siyasal iktidarla kültürel iktidar arasında bütünlük ve örtüşme söz konusudur. Siyasal iktidarla kültürel iktidarın yerleşik kültürel üretim kipleri aşılarak, müzikte, edebiyatta, görsel sanatlarda yepyeni bir düzlem yaratılması hedeflenmektedir (Kahraman 2007b: 112; 2009: 135-136).

Yeni devlet, merkezi-otoriter yapısını meşrulaştırmanın din kadar etkili bir aracını *icat etmiş*'tir: Milli kimlik. İster 'icat edilmiş gelenek'² ister 'hayali cemaat' olarak anlaşılın, ulusal kimlik devlet aygıtlarını elinde bulunduran siyasi aktörler tarafından, hem eski, hem geç oluşmuş ve hem de henüz oluşum halindeki ulus-devletlerdeki siyasi pratikleri haklılaştırmak amacıyla kullanılan bir kavramsal-ideolojik bütünlüğü ifade etmektedir (Köker'den akt. Kurtoğlu 2009: 621).

Kurucu ideolojinin gerçekleştirdiği Kemalist reformlar etnik farklılığa sahip ümmetçi Osmanlı İmparatorluğu'yla laik Cumhuriyetçi bir ulus-devlet (1923) arasında geçiş evresini belirlemektedir. Bu reformlar, devlet aygıtının modernleştirilmesinden ve etnik çeşitliliğe sahip Osmanlı İmparatorluğu'nun laik, cumhuriyetçi bir ulus-devlete dönüştürülmesinden çok daha fazlasını hedeflemektedir. Epistemolojik kopuşu gerçekleştirmek amacıyla Türk modernleşme projesi kapsamında yapılan Kemalist reformlar arasında, halifeliğin kaldırılması (1924), şer'i hukukun kaldırılması, kılık kıyafeti düzenleyen kanun (1925), İsviçre medeni kanununun benimsenmesi (1926), Arap alfabesinin terk edilerek Latin alfabesine geçilmesi (1928)³ öne çıkmaktadır. Tüm bunlar yalnızca simgesel olmakla kalmayan (Halafetin kaldırılması gibi, saltanatın lağvedilmesi gibi), aynı zamanda somut dayanağı olan (kılık kıyafet düzenlemesi, yazının değiştirilmesi gibi) siyasi çıkışlar olmanın ötesinde, doğrudan kültürle ilgili atılımlardır. Üstelik bu kültürel (yeniden) yapılanma bellek gibi, kimlik gibi, kişisel tarih gibi son derece önemli bireysel alanların sorgulanmasını getirmektedir. Burada dikkati çeken nokta, çağdaşlaşma yolunda, yakın geçmişimizin geleneğine göndermede

² Bu terim Eric Hobsbawm'a aittir. Hobsbawm, Sanayi devriminden sonraki dönemlerde icat edilmiş gelenekleri, birbiriyle örtüşen üç tipe ayırır:

- a) Toplumsal birlik-beraberlik ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler,
- b) Kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler,
- c) Ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılması olan gelenekler olmak üzere. Hobsbawm'a göre (b) ve (c) tipindeki gelenekler (Britanya hakimiyetindeki Hindistan'da otoriteye itaati sembolize edenler gibi) bilerek tasarlanırken, (a) tipindeki geleneklerin daha yaygın olduğu söylenebilir (Hobsbawm 2006: 12).

³ Kemalist devrimin geleneklere en ters düşen reformu belki de Arap harflerinin yerine, Latin harflerinin geçirilmesidir. Okuryazar insanlar bile tek bir hamlede geçmişlerinden koparılmışlardır. Bir gece içinde neredeyse tüm ulus okuryazarlığını kaybetmiştir. 1927 sayımlarına göre nüfusun %9'dan daha azı okuryazardır; gerçek okuryazar oranı muhtemelen daha da düşüktür. Bu oran, 1935'te %20'nin ve savaşın sonunda %30'un üzerine çıkmıştır (Ahmad 2012: 100-102).

bulunulmayarak yeni bir gelenek oluşturma/icat etme yönteminin tercih edilmesidir.⁴ Modernist devrimlerin yapıldığı her yerde, benzer uygulamalar görülmüştür. Tüm 20.yy boyunca, halkların tarihi, antropolojik belleklerinin unutturulması söz konusu olmuştur: Bayrağın renkleri, yazının yönü değiştirilmiş, ulusal marşlar oluşturulmuş ve dolayısıyla tüm bir zihniyet başka bir yöne doğru çekilmek istenmiştir.⁵ Devrim sözcüğü eski klasik anlamını kaybedip, modernist bir anlam taşıdığına ortaya çıkan bu durum eskinin ‘Hegelci anlamında aşılmasını’ gerekli kılmıştır; çünkü devrim eski anlamında (Fransızcadaki revolution sözcüğünü ele alırsak, bu sözcüğün yıldızların yön değiştirip eski yönünü bulması anlamına gelir) devrilmekten geldiği kadar, devirden de türemektedir. Tarih anlayışı olarak devrimsel, devirsel bir tarih düz çizgisel bir ilerleme zihniyeti üzerine oturtulamaz. Bilindiği gibi bizim masallarımız ‘zaman zaman içinde kalbur saman içindeyken’ diye başlarlar, yani zamanın devir halinde olduğu, çevrimsel bir zaman fikridir bu. Bu açıdan modernist bir bellek eski anıların unutulması ve toplumun ‘uyutulması’ üzerine kurulmuştur. Benzer şekilde Cumhuriyet’in ilk yıllarında, yönetici/aydın/seçkin küme Osmanlı geçmişi ile ilişkilerini kesmiş, bunun yerine cumhuriyet devletinin varlığını kurumları ile sağlamlaştırmayı yeğlemiştir. Doğacak boşluk geniş ölçüde Batılı değer yargılarına dayanan yeni bir kültür anlayışı ve estetikle doldurulmaya çalışılmıştır. Ancak yapılan köklü değişiklikler toplumda bir çeşit ‘kültürel hafıza kaybı’ durumu ortaya çıkarmıştır. Hatta Nilüfer Göle’ye göre, İslami bir imparatorluktan laik bir ulus-devlete geçişi gerçekleştiren Kemalizm, devletin yapısını değiştirmenin ötesinde, Tanzimat’tan beri süregelen, gündelik aile yaşamına nüfuz etmekte olan medeniyet değiştirmenin en bilinçli ifadesine dönüşmüştür (Akay 1992: 9-10; 1996: 169-170; Yasa Yaman 1993b: 63; 1993c: 186; Kahraman 1999: 136, 142; 2007a: 43; 2007b: 112; Mintaş 2001: 44-46, 51; Hobsbawm 2006: 9; Göle 2011a: 26-27, 82; Ahmad 2012: 11).

⁴ Bkz. Böl. 2.2. Yeni İktidar/Yeni Demokrasi.

⁵ Pek çok siyasal kurum, ideolojik hareket ve grup -sadece milliyetçilik değil- fiili tarihsel sürekliliğin ötesinde, ya yarı-kurgularla (Boadicea, Vergingerorix, Arminius) ya da kalpazanlıkla (Ossian, Ortaçağ Çek yazmaları) çok eski bir geçmiş yaratılarak *tarihsel süreklilik* bile icat edilmeye çalışılmıştır. Ulusal marşlar (ilki 1740 tarihli Britanyalılarınkı gibi görünmektedir), ulusal bayraklar (halen genelde Fransız Devrimi’nin üç renginin farklı varyasyonları olan, 1790-1794’lerde ortaya çıkan), ‘ulus’un Marianne ve Germania’da olduğu gibi resmi veya John Bull, zayıf Yanki Sam Amca ve ‘Alman Maykıl’ gibi çizgi kalıplarında olduğu gibi gayriresmi olarak, belli imaj ya da sembollerle kişileşmesi gibi tamamıyla yeni semboller ve araçlar da ulusal hareketlerin ya da devletlerin parçaları olarak ortaya çıkmıştır (Hobsbawm 2006: 9).

Aydınlanma düşüncesine bağlı Avrupa modernliğinin kökene inme, geleneği ve tarihi, ilerleme/gelişme anlayışına bağlı olarak kullanma anlayışını benimseyen Cumhuriyet Türkiye'si'nin "muasır" sanatına bir geçmiş bulmak sanat tarihi yazımını da zorlamış, Doğu ve Batı arasındaki farklılığın giderilmesi çabasında güçlük çıkardığı kadar kendi tarihinde de önemli bir yarılmaya neden olmuştur. Tanzimat'la ortaya çıkan ve Cumhuriyet'le ivme kazanan *epistemolojik kopuş*, modernin çizgisel gelişimindeki bu süreksizlik; Türkiye sanatı tarihinin sorunları arasında yer almaktadır (Yasa Yaman 2012a: 48).

Batılılaşma açısından bakıldığında 1950 sonrasına ait yarım yüzyıllık dönem, her ne kadar 1980'lerde önemli bir dönüşüm geçirse de aslında bir temel belirleyici unsurun etrafında gelişmiştir. Bu, siyasal iktidarla kültürel iktidarın birbirinden kopuşudur. Yukardan indirilen, baskıcı ve idealist bir homojenleştirmeyi öngören kültürel modernleşme 1950 sonrasında hızla terk edilmiştir. 1950 sonrasında artık gündelik hayatın ve onun gerçeği içinden çıkan çok daha heterojen bir kültür ve toplum anlayışı, sistemli bir plan etrafında olmasa da kendi kendisini üretmeye başlamıştır. Kahraman'a göre, 1950 sonrası Batılılaşmasının nerede kristalleştiği üç madde ile belirlenebilir:

1. Batılılaşmanın 1950 sonrası biçimi, Türk 'muhafazakar modernleşmesini' meydana getirmiştir.
2. Batılılaşma, 1950 sonrasında artık dışsal (*exogenous*) değil içsel (*endogenous*) bir ögedir.
3. Batılılaşmanın içsel bir öge haline gelmesi, baştan beri sürdürülen 'aradalık' (*in-betweenness*) durumunu geniş ölçüde aşmış, onu tam anlamıyla bir 'melezleşme' (*hybridization*) durumuna dönüştürmüştür (2009: 135-136).

1980'ler, moderniteye dönük kapsamlı eleştirilerin yepyeni bir boyut ve işlev kazandığı bir dönemdir. Hasan Bülent Kahraman'ın bahsettiği evrelerden üçüncüsünü oluşturan kimi zaman 'post modernite' olarak da nitelendirilen bu dönem, modernitenin getirdiği temel mantığı ve muhakemeyi derin bir eleştiriye tabi tutmaktadır. Modernitenin kısıtlamacı, arındırmaya dayalı, yüzünü daima geleceğe dönmüş, geçmişi yadsımayı ve unutmayı tercih eden çizgisel mantığına karşı eleştiriler getirerek geçmişin sürekliliğini ve dönüşümlerin o süreklilik içinden çıkabileceğini öne sürmektedir. Dolayısıyla tekçil (*monistik*) bir okuma anlayışına karşın her düzeyde ortaya çıkan bir çoğulculuk (*pluralism*) önerilmektedir. Bu, çok önemli bir kırılmaya işaret eder. Örneğin daha

arınmış ve tekçil bir kültür anlayışının parçalanarak daha karmaşık ve çoğulcu bir anlayışın oluşması söz konusudur (Kahraman 1999: 150-152; 2007a: 41; 2007b: 100).

Öte yandan özellikle 1980'lerle birlikte modernliğin meşruiyetinin azalmaya yüz tuttuğu, postmodernist bir yaklaşımın meşruluk kazandığını vurguladığımızda, akla gelen ilk şey, modernist devrimlerin yok ettiği eski öğeleri 'yeni belleğimize katmak için' ne yapabiliriz? sorusu olmaktadır (Akay 1992: 9-10; 1996: 169-170). Modernizm, daima 'kendi'yle 'öteki' arasındaki zıtlığın ve gerilimin üstüne oturmuştur. O zaman da modernitenin bilincinde yer alan her olgu bir gelecek durumunun bugünden bakılarak nasıl olacağına karar verme sorunu olarak biçimlenmiştir. Geç modernite/postmodernite öncelikle bunu aşmıştır. Gelecek düşüncesi bir yere kadar soyutlanınca ve parantez içine alınınca, yani bugünün, uğrunda harcandığı kavram olmaktan çıkınca, bugünle dünün köprüsü kurulmuştur. Böylelikle zaman plastik bir kavram olmuş, postmodernizm 'kendisi' (*self*) kavramına yönelince *kimlik* sorununda da yeni arayışlar boy göstermiştir. Kimlik gelenek sorununun bir başka boyutudur ve o da modernizmin tıpkı bellek gibi kendisine göre biçimlendirmek istediği anahtar kavramlar arasında bulunmaktadır (Kahraman 2007a: 45). Her şeyden önce bu dönemde, Cumhuriyet'in yarattığı epistemolojik kopuşun ardından gelen ve onu hem bütünleyen hem de somutlaştıran bellek yıkımı bu dönemde onarılmaya başlanmıştır. 1980'lerle birlikte kopuşlara dayanan '*kopuş kültürü*' denebilecek bir anlayış hızla terk edilmiş, '*eklemlenme kültürü*' şeklinde tanımlanabilecek yeni bir döneme geçilmiştir. Örneğin, yazının değiştirilmesiyle birlikte yaşanmış büyük kopuş toplumsal, kültürel ve sanatsal çok farklı düzeylerde ortaya çıkan eklemlenme çabalarıyla ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Üstelik bu eklemlenme yaklaşımı Osmanlı ruhunu ya da sistematüğünü yeniden canlandırma anlamlarına gelmemiştir (Kahraman 1999: 148; 2007a: 46).

2.2. YENİ İKTİDAR/YENİ DEMOKRASİ

Türkiye sanat ortamında 1923'ten başlayarak ve bir ölçüde II. Dünya Savaşı'na kadar süren belli başlı tartışmalar ulusal sanat, yeni sanat ve Güzel Sanatlar Akademisi çevresinde toplanmıştır. Kültür ve sanat olaylarına yeni toplum/yeni sanat, ulusal kimlik/ulusal sanat bağlamında yön verilmeye çalışılan bu süreçte, Batı ilkelerinden

yararlanılacak ama onlara öykünülmeyecektir. Cumhuriyet'in "halkçılık" ilkesi, bir ulus olma bilinci içinde din ve gelenek arasındaki ikiliği gidermeyi, Türk kimliğini kültürel bağlamda öne çıkarmayı istemiştir. Ulusal sanat, Türk sanatı ve halk sanatı kaynaklarını araştırmak ve yararlanmak, Batı öykünmeciliğinden kurtulmak, devrimin hizmetindeki idealleri ve ideolojiyi benimsemiş, kendi kendine geliştirecek bir sanat ortamı oluşturmak, bu yolla bir Türk hümanizması ya da Rönesansı yaratmak olarak anlaşılmıştır. Bu amaca hizmet etmek için kübizm, fütürizm ve konstrüktivizm akımları ile kurulan bağ geleceği ve yapısalcı nitelikleri ile yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ruhuna uygun düşmekteydi. Pozitivist bir temele oturtulmak istenen kültür politikası açısından özellikle kübizmin biçim dili, yeni ulusun çağdaş sanatına en uygunu olarak belirlenmiştir. Görüldüğü üzere Türkiye'deki kübizm akımının yansımaları Avrupa'daki gibi toplumsal, endüstriyel, kültürel, siyasal vb. değişmelerin, sanatsal geçmişin bir sonucu olmamıştır. Batı'da 'kendiliğindenlik' taşıyan kübizm devrimleri, bizde programlı olarak devşirilmiş, yeni Cumhuriyet'in yeni sanatı, 'kübizm' olarak belirlenmiştir. Bu yeğlemenin arkasında, yeni devletin sanatını, düşünceye dayalı bir temele oturtma isteğinin yanı sıra, yeni bir gelenek oluşturma ve bu geleneğin çağdaş uygarlık düzeyi ile koşut olması niyetleri de yatmaktadır. 1930'larda modern/yeni sanatı, modası geçmiş yoz bir sanat olarak ilan eden tartışmalarla bu görüş bir ölçüde sarsıldıysa da etkisini 1940'lı yılların ortalarına, hatta 1960'lara kadar bir biçimde sürdürmüştür (Yasa Yaman 1993b: 66; 1996a: 30; 2012a: 56).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında (1923-1950) inşa edilmek istenen Türk modernizmi seçkinler tarafından yönetilen, toplumsal kurumların yenilenmesine ve yönlendirilmesine dayalı, "muasır medeniyetler seviyesine ulaşma"yı amaçlayan, bir modernleşme hareketi olarak değerlendirilir. Bu modernleşme/çağdaşlaşma hareketi devlet ideolojisi haline getirilerek sürekli ilerlemeci, pozitivist bir temele dayandırılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun dini temele alan 'ümmeççi' toplum yapısından milli kimliği esas alan 'ulus' anlayışına dayalı Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, toplumsal ve kültürel alanda bu tür politikaları zorunlu kılmıştır. Bu süreçte hedef kurulan yeni devletin tarih içindeki yerinin Osmanlı'nın devamından çok, 'yeni ve milli bir Türk devleti' olarak saptanmasıdır. Bu amaçla Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932), Halkevleri (1932) ve Köy Enstitüleri (1940) kurulmuş, kültürel yönden

ulusalcılığın kökenine inilmeye çalışılmış, Halkevleri örgütlenerek, Osmanlılıktan arınan ulusu tek bir kitle haline getirme, halkın politik ve ideolojik eğitimini sağlama yolları araştırılmıştır. İnkılap Sergileri (1933 – 1937), Yurt Gezileri ve Sergileri (1938 – 1944), Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1939 –) ile Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışı (1937) bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen sanat hareketleridir (Yasa Yaman 1996a: 29-30; 1998: 130).

Bu dönemin ideolojik söylemleri ile 'kültür milliyetçiliği' politikasını Zeynep Yasa Yaman şu şekilde değerlendirmektedir:

“Devletin projelendirdiği ve dönemin yazarlarınca kuramsal bir çerçeveye yerleştirilerek yapılandırılan bu hareket 20. yüzyılı bir makine çağı olarak anlar, geleneğe tutunmayı değil bağımlı koparmayı ister. Erken Cumhuriyet dönemi düşünürleri için “gelenek” daha çok farklı din ve ırkların bir araya gelerek oluşturduğu çok kültürlü Osmanlı İmparatorluğu ile kurulacak bir bağdır ve Kurtuluş Savaşı sonrasında ulusal sınırları çizilmiş Türkiye Cumhuriyeti için bu bağdan kurtulmak modern olmak için bir ön koşuldur. ...Öte yandan günün kübist estetiğinin zaten Anadolu kültürünün geometrik soyutlamacı biçim dilinin genlerinde var olduğu düşünülür. Nitekim erken Cumhuriyet döneminin kökene inme isteği yerellekle değil Osmanlı'nın ihmal ettiği düşünülen Anadolu topraklarında ve Orta Asya'ya kadar uzanan tarihi coğrafyalarda yapacağı bir arkeoloji ile açığa çıkarılacaktır. Birçok köken milliyetçisi ülkenin de sahiplendiği, semavi dinlerin yaratıcısı olarak da görülen Sümerler, Cumhuriyet dönemi araştırmacılarının da sahip çıkmayı istediği önemli bir uygarlıktı. İnsanlık tarihinin bu 13.000.000 yıllık uygarlığını yaratanların Türkler olduğuna ilişkin çalışmalara Türk Tarih Kurumu ile ivme kazandırılmıştır, Türk tarih kongreleriyle bilimsel bir tabana oturtulmaya, “Güneş Dil Teorisi” ile de Anadolu Türkçesi ile Sümerce arasındaki akrabalık kanıtlanmaya çalışılmıştır. ...Dolayısıyla Aydınlanmacı evrim teorisine eklenilecek bir köken bulma isteği ile ilişkili olarak neredeyse Paleolitik döneme kadar inen bir geçmiş yaratılmak istenmiştir. Ziya Gökalp'in tariflediği kültürel varoluş, uygarlık tarihinde Orta Asya'dan bu yana süren geleneği gözler önüne sermek için kullanılmış ve öyle anlaşılmıştır. Kültür önemlidir ama geleneğin korunarak dondurulması medenileşmek için bir engel oluşturur; bu nedenle muasırlaşmak için gelenekle bağların koparılması gereklidir. Köylerde gelenek korunurken kentler teknolojinin, medeniyetin ve modernliğin mekanları olacaktır. Bu nedenle Erken Cumhuriyet dönemi modern sanatı için de geleneksel sanat bir engeldir. Kökene dönme isteği daha çok Türk'ün kültürel geçmişinin zenginliği ile ilgili bir evrensellik sorunu ve savunusudur. Öte yandan modernleşme için gerekli olan makine çağının yakalanması, modern bir kent ve modern bir teknolojiye sahip yeni bir toplum yaratılacaktır. Bu ise geçmişi araştırarak tarihe kaydeden ama tüm ulusal modern devletlerde olduğu gibi yerelliği ve geleneği sonralayarak geleceğe ivmelenen ayrımlı ulusal bir çağdaşlaşma devinimi ile mümkün olacaktır.” (2011: 143-144, dipnot 111).

İcat edilmek istenen yeni gelenek için bu tür çalışmalara gerek duyulmuş ve Eric Hobsbawm'ın ifade ettiği gibi yeni bir geleneği icat ederken mutlaka belli bir tarihsel

geçmişe referans yapılması ve geçmişle bir süreklilik kurulması gerekmiştir. Her ne kadar bilimsel temellere oturtulmaya çalışılsa da oluşturulmaya çalışılan bu süreklilik, büyük ölçüde yapay ve uydurma bulunmuştur (2006: 9-12).

1923'ten 1950'li yıllara kadar olan dönemde, devletin temel kültür politikası ve siyasal/ideolojik söylemleri doğrultusunda Kurtuluş Savaşı, devrimler, Atatürk ve Cumhuriyet aydınlarının portreleri ile yeni başkent Ankara ve sanatçıların Yurt Gezileri kapsamında gittiği Anadolu'nun değişik yerlerini⁶ konu alan resimlerin yanı sıra özellikle köylü ve çiftçi/lik -hasat, harman, karasabanı veya traktörüyle, hayvanlarıyla köylü/çiftçi aileler- vb. konuların birçok sanatçı tarafından tercih edildiği görülür.⁷ Ancak bu dönemde sanatçılar, geleneksel motif dünyası ve sanat birikimi ile ilişki kurmadan, yalnızca biçim dili ve teknik üzerine odaklanarak doğrudan batılı resim anlayışları ile gerek izlenimci gerek kübist anlayışta eserler ortaya koymuşlardır⁸ (Yasa Yaman 1996a: 29, 31-32, 37; Öndin 2003: 153-155).

2.2.1. 1950'lerde Sanat

Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) 1950 seçimlerini kaybetmesiyle çok partili, demokratik bir dönemin başlayacağına dair bir inanç beslenen yeni politik ortamda, görece bir rahatlama sezilir. İktidara gelir gelmez liberalleşme politikalarını hızla uygulamaya başlayan Demokrat Parti (DP) de CHP gibi, modernleşme atağına tarımdan başlar. Hükümetin tarıma dayalı ekonomi politikaları belirli oranlarda edebiyat ve plastik sanatlara yansır. Kültürel yansımaları ise 1960'lı yıllardaki aydın hareketlerinde belirginleşir. Bu dönemde ortaya çıkan önemli olgulardan bir diğeri de köylerden kentlere gerçekleşen kitlesel göçlerdir. Sanayi kollarında iş bulma ümidiyle gerçekleşen bu göçler, gecekondulaşma ve işsizlik artışı gibi sorunları da beraberinde getirmiştir (Yasa Yaman 1998: 96-97).

1950'li yıllar, Atatürk devrimlerinin romantik döneminin kapandığı, Türk sanat ortamında köktenci bir başkaldırı ve bireysel bir karşı duruş isteğinin olduğu bir süreç

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Yasa Yaman 1996b: 35-52

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Yasa Yaman 1996a: 29-37

⁸ Bu dönem hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. Öndin 2002.

olarak değerlendirilebilir. DP iktidarı ile güçlenen özgürlük havası içinde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin devlet adına yönlendirdiği, ilerlemeci sanatsal hiyerarşi sorgulanmaya, Akademi dışı oluşumlar, naif sanatçılar seslerini duyurmaya başlamıştır. Türkiye'de devletin sanat ve kültür olaylarını planlı olarak yönlendirdiği, 1923-1945 oluşumlarının aksine 1950 sonrasında Demokrat Parti hükümeti bu tür bir program sunmamış, CHP'nin uzantısı olarak görülen Köy Enstitüleri, Halkevleri gibi birçok kurumu kapatmış, kültür/sanat etkinliklerinin dışında kalmayı tercih etmiştir. Devletin yalnızca, 1939 yılında başlatılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni düzenlemenin dışında, herhangi bir sanatsal etkinliğe katkı sağlamamasına, tepkilerin ortaya çıktığı görülmüştür. Yılda bir kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, yaklaşık 1940'lı yılların ortalarına kadar en önemli sanatsal etkinlik olmayı sürdürmüş; arada bir grup sergileri, çok ender olarak da kişisel sergiler düzenlenmiştir. Öte yandan devlet dışı oluşumların; yabancı ülkelerin kültür merkezlerinin, banka ve özel galerilerin, kurumların sanat ve kültür olaylarına katkılarının da bu dönemlerde artış gösterdiği söylenebilir (Yasa Yaman 1998: 96).

Zeynep Yasa Yaman'a göre 1950 sonrasındaki Türkiye sanat ortamında, üç eğilim öne çıkar. Bu eğilimlerden ilki, özü pozitivist, klasisist bir anlayışa dayalı ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürmekte olduğu akademik kübist-konstrüktivist biçim dilidir ki bu yıllarda kendini Doğu-Batı bireşimiyle ifade etmektedir. Bir diğeri, akademi eğitimine karşıt söylem geliştiren gençlerin oluşturduğu "soyut sanat" savunularıdır. Üçüncü eğilim ise, köylülüğün kent ortamında kabul görmesi ile ortaya çıkan köylü gerçekçiliği ya da köylülük romantizmidir. Yasa Yaman'a göre tüm bu eğilimleri değişik açılardan bağlayan ve sanat ortamını belirleyen ve gündem oluşturan ana söylem "soyut sanat" üzerinde odaklanmaktadır. 1950'lerin sanat ortamını meşgul eden en önemli sorunsal "soyut/mücerret/abstre" ile "non-figüratif/figürsüz" tartışmaları olmuştur (1998: 100-101).

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sında yatıştırıcı, iyileştirici etkisinden söz edebileceğimiz 'soyut sanat'ın, Türkiye sanat ortamına etkisi, estetik getirilerinin çok ötesindedir. Figüratif/temsili sanatın anlatıya yatkınlığı nedeniyle ideolojik aygıtı daha kolay eklenilebilir ve geniş kitleler tarafından daha kolay anlaşılır olması ve kabul görmesi rastlantısal değildir. Bu anlamda 'soyut sanat', Türkiye'de sanatın ideolojik

söylemden kopması ve sivilleşmesi dolayısıyla özerkleşmesinde önemli bir rol oynamıştır (Erdemci 2008: 257). Bu dönemde Türk sanatçısının duruşu ise Akademi'ye karşın sanat yapma, Akademik bir dil olarak gördüğü Kübizm'e karşı çıkma, çağdaş sanat içinde var olma, dünya sanatı tarihine eklenme olarak özetlenebilir. 1950'ler Türk sanatında bir dönüşüme işaret eder. Bu döneme kadar, Batılı ölçütlerle yerel değerleri sentezlemeyi hedefleyen, fovizm ile harmanlanmış kübist bir estetik anlayışın sanat alanında baskın bir yeri olduğu söylenebilir. 1950'ler, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin bir göstergesi olarak da düşünebileceğimiz kübist estetiğe dayalı ulusçu modern sanat söyleminin, ilk olarak evrensel soyut sanat, sonrasında ise bir ölçüde millileştirilen soyut sanat söylemi ile yer değiştirdiği bir dönemdir. 1950-1960 yılları arasında net olarak görülen ise, Kemalist Modernizm projelerinin sonalandığı yeni bir sanatsal sürecin başladığıdır. 1950 ve 1960'lardaki bu sanatsal dönüşüm sürecinin en belirleyici yönü, devlet eliyle yerleştirilen modernizmin kübist tekelinin kırılması ve daha bireysel ifadelerin çıkışına zemin oluşturacak sanatsal söylem ve tavırların ortaya konması olmuştur (Yasa Yaman 1998: 130-131, 2012a: 66; Erdemci 2008: 256-258).

2.2.1.1. Doğu Batı Bireşimi ve Soyut Sanat

1950'lerde Türk sanat ortamındaki soyut sanat/non figüratif tartışmalarının bir boyutunu İslam sanatının soyut sanat olduğu ve çağa uyan bu soyut anlatımın Osmanlı/İslam estetiğinde yer aldığı düşüncesi oluşturur. II. Dünya Savaşı sonrasında yeniden yapılandırılan, devlet güdümlü sanata baş kaldıran dünya genelinde yaygınlık kazanan soyut dil ile İslam sanatının soyut anlatımı arasında bir bağ kurulmuştur.

“İhmal edilen Osmanlı tarihinin itibarının ve geleneğinin iade edilmesi sorunu gibi yerleşme isteği de devletin savaş sonrasındaki Meşrutiyet/Cumhuriyet ideologlarının var ettiği elitist devrimler ideolojisi yerine Demokrat Parti programının halkı öne çıkaran toplumsal değişim, dönüşüm projesi ile ilişkilidir. Görece, artık söz devletin değil milletindir.⁹ Bu yeni bağlam, tam da erken Cumhuriyet döneminin bütün dünyaya duyurmak istediği gibi “Türklerin her devirde ileri bir medeniyete sahip oldukları” düşüncesini “Türkiye Medeniyetler Kavşağı” ve “Doğu ile Batı arasında köprü” (Pekin'den akt. Yasa Yaman 2011: 144) söylemiyle açıklar; CHP'nin Türkiyatını, İslam ve Bizans kültürünü kapsayan ve Osmanlı geçmişine yaslanan görsel kültürle harmanlayarak benimseyen bireşimci bir ruhu yansıtır. Bu ise Ziya Gökalp'in *Tüklemek, İslamlaşmak*,

⁹ Demokrat Parti 1950 seçimlerinde “Yeter! Söz Milletindir!” sloganını kullanmıştır.

Muasırlaşmak'ta savunduğu fikirlere karşılık gelir.” (Yasa Yaman 2004: 16; 2011: 143-144).

1950’lerde başlayan sanatsal çeşitlenme, önceki dönemlere oranla artan kişisel sergiler, bu yıllarda düzenlenen uluslararası bilimsel/sanatsal toplantılar, sanat tarihçilerinin İslam ve Osmanlı sanatına ilişkin hız kazanan araştırmalarıyla¹⁰ birlikte gündemi belirleyen Akademi’nin kübizme dayalı biçim dilini soyutla uzlaştırarak yeni bir sentez yaratma çabaları (‘soyut / non-figüratif’ tartışmaları), sanatçılara ilk kez modernliğin dışarıda tuttuğu ‘gelenek’le bir başka biçimde hesaplaşma, geçmiş kültürleri gözden geçirme, yeni bir gözle değerlendirme olanağı vermiştir. DP iktidarının uyguladığı Türk-İslam sentezi politikasının da etkisiyle sanat ortamında geleneksel ve evrensel çekişmesine neden olan bir ikilik yaratılmıştır. “evrenselciler” bireşimsel bir dil kullanmayı, doğu ile batıyı kaynaştırmayı önemsemişler, geçmişle bir bağ kurmak isterken, Osmanlı kültürüne ilişkin motifleri soyutlayarak sanata yansıtmayı denemişlerdir. Yasa Yaman’a göre, sanatta geçmişle kurulan bağ; ‘tarihselcilik’, ‘nostalji’, ‘bellek’ ve ‘gelenek’ gibi kavramlarla yansımaları bulmuştur. Bu dönemde sanatçılar, İslam sanatının öğelerini de tarihsel nesnelere olarak kullanmışlar, yapıtlarının içeriğini, gelenek ve göreneklere göre değil (eskiyi içeren bellek), yeni öğrendikleri sanat anlayışına göre (yeniyi, gelecek zamanı içeren bellek) kurmuşlar, eski olanı şimdiki zamanda temsil etmişlerdir. “Türk sanat ortamı ve sanatçıları görünürde, dünya ile aynı anda ‘soyut sanat’ ortamına eklenirken bir yandan da ayrımlı bir sanatsal katmanlaşma içinde ‘benzeşmez’ olanı görünür kılmaya başlamıştır.” Türk-İslam geçmişinin yükselişe geçerek erken Cumhuriyet’in “fütürist” isteklerine tercih edildiği bu dönemde, İslam kültürünün oluşturduğu görsellik ‘soyut sanat’ anlayışıyla beslenerek kullanılmış, geçmiş yaşantılara dair özgünlükler motif olarak seçilmiştir (1998: 130-131; 2004: 15-17; 2012: 64, 72). Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal

¹⁰ Bu dönemde, Dublin’de düzenlenen IV. Uluslararası Eleştirmenler Derneği (AICA) Kongresi’nde (1953) soyut sanat bağlamında sanat ve gelenek ilişkisi üzerine tartışmalar yapılmış, XXII. Uluslararası Oryantalistler Kongresi (1951), İstanbul’un Fethi’nin 500. Yılı Kutlamaları (1953), İstanbul’da toplanan V. Uluslararası Eleştirmenler Derneği (AICA) Kongresi (1954), Ankara’da düzenlenen I. Türk Sanatları Kongresi (1959) gibi önemli bilimsel/sanatsal/kültürel etkinlikler gerçekleştirilmiş, sonrasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Üniversitesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakülteleri ile İlahiyat Fakültelerinin sanat tarihi bölümlerinde Osmanlı ve İslam sanatı araştırmaları önem kazanmış, akademik çalışmalar artmıştır. Türk ve yabancı yazarların İslam sanatını konu alan yayınlarında, bu konulara ilişkin belgesel filmlerin sayılarında artış gözlenmiştir. Tüm bu etkinlikler aracılığıyla tarihle barışmak, geçmişle hesaplaşmak için fırsatlar ve ortamlar yaratılmış, gelenekle bağı en fazla vurgulayan Topkapı Sarayı, bir kültür ve sanat yuvası olarak tekrar önem kazanmıştır (Yasa Yaman 1998: 101-106; 2011: 45-49; 2012a: 68-70).

kalıpları, yerel/ulusal temalar çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhip, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik elemanlar ile sentezleyerek kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel, folklorik ve bireysel tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır. Öte yandan sanatçıların, tüm bu geleneksel kalıpları sanatlarına bir süs unsuru olarak, daha çok dekoratif düzeyde yansıttığını söylemek mümkündür. Sanatçılar, geçmişin sorgulanmasından ziyade, formlaştırılmış imgelerin otantik bir unsur olarak kullanılmasını amaçlamışlardır (Yasa Yaman 1998: 130-131; 2004: 15-17; 2012a: 64, 72; Çalıköğlü 2000: 55; Koçak 2007: 14).

İstanbul’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde çalışan ve André Lhote atölyesinde eğitim görmüş olan bu dönem sanatçılarından Bedri Rahmi Eyuboğlu, özellikle Yurt Gezileri sırasında Anadolu folkloruna ilgi duymaya, geleneksel el sanatlarını incelemeye başlamıştır.¹¹ Sanatçının eserlerinde, Anadolu kültürüne/mitolojisine ait simge ve motiflerin, Bizans mozaiklerinin, İslam kaligrafisinin izleri birleşir (Rona 2008: 36; Yasa Yaman 2011: 190). Nurullah Berk, halk yaşantısı ve yerel tipleri konu alan eserler yapmıştır. Sanatçının eserlerinde Doğu sanatına özgü motiflerin, elyazmalarının, minyatürlerin etkisini görmek mümkündür (Rona 2008: 40). Cemal Tollu ise Anadolu’ya özgü konuları, Hitit heykel ve kabartmalarının izlerini eserlerine geometrik formların ağır bastığı inşacı bir tutumla yansıtmıştır (Öndin 2008: 32). Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Cemal Bingöl gibi sanatçılar ise hocaları Lhote’un, Braque ve Picasso’nun kübist anlayışından farklılaşan, biçimi soyuta götüren estetik anlayışıyla, özellikle hat sanatının kaligrafik imgelerini kendilerine özgü üsluplarıyla yorumlama yoluna gitmişlerdir.

Öte yandan Akademi dışında etkinliklerini sürdüren “Tavanarası Ressamları” olarak da bilinen Nuri İyem ve arkadaşları¹², geometrik ve organik soyutlamanın,

¹¹ Sanatçı Yurt Gezileri kapsamında 1938’de Edirne’ye, 1942’de ise Çorum’a gitmiştir. Ayrıca 1945 yılında sanatçının da içinde bulunduğu Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu gibi kişilerden oluşan bir grup, Anadolu kültürlerinin bütünlüğü ve kültür tarihi hakkında yapıtlar üretmiş, Anadolu kültürünü daha yakından tanımak amacıyla Mavi Anadolu yolculukları gerçekleştirmiştir (Rona 2008: 36; Yasa Yaman 2011: 190).

¹² 1950 yılında, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş Beyoğlu, Asmalımescit Sokağı, S. Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını, atölye olarak kiralamışlardır. Böylece, çoğu

dışavurumculuktan Osmanlı kaligrafisine uzanan geniş bir yelpazede, farklı versiyonları üzerine deneysel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu grup içinde yer alan Ferruh Başağa özellikle geometrik soyut çalışmalar gerçekleştirmiştir. Başağa'nın 1950'lerden başlayarak gerçekleştirdiği vitray, mozaik ve fresk çalışmaları folklorik özellikler taşımayan ilk soyut işler arasında değerlendirilir (Yasa Yaman 1993a: 60-63; Erdemci 2008: 257-258; Germaner 2008: 5-7; Rona 2008: 74).

Bu dönemde Batı'da (özellikle Paris'te) ve Türkiye'de yaşayan sanatçılar özgünlük arayışlarını, Batı'nın formüle ve problematize ettiği görsel paradigmalara kişisel çözüm ve yanıtlar üreterek sürdürmüşlerdir. Bu dönemde çalışmalarını Paris'te sürdüren Fikret Muallâ, Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim, Selim Turan, Mübin Orhon, Albert Bitran, Abidin Dino, Hakkı Anlı gibi pek çok sanatçı bulunmaktaydı. Bu sanatçılardan Fahrelnissa Zeid ve Nejad Devrim Yeni Paris Okulu içine dahil edilen sanatçılardır. Çok kültürlü/çok uluslu bir kişiliğe sahip olan Fahrelnissa Zeid'in sanatının kaynakları da oldukça çeşitlidir. Onun sanatı; İslam estetiği ve Arap-Fars duyarlılığının yanı sıra Osmanlı/Roma/Bizans ve Hıristiyan kültürlerinin izlerinin görüldüğü bir bireşim sanatıdır. Fahrelnissa Zeid'in sanatı; tasavvuf felsefesi, İslam mistisizmi, Doğu vitrayları/minyatürleri, kaligrafi geleneği, Bizans mozaikleri/ikonaları gibi Doğu ve Batı kültürlerine ait pek çok kaynaktan beslenmiştir (Sönmez 2000: 36-37; Yasa Yaman 2001: 580-582; 2006: 35-37, 41-46). Nejad Devrim'in sanatında ise özellikle Doğu'nun renk ve ışığının, Bizans mimarisi ve mozaiklerinin, İslami süslemelerin, hat sanatının etkileri görülür (Sönmez 2000: 38-39; Harambourg 2006: 53-55).

Hakkı Anlı'nın içten gelen mistik bir ışıkla aydınlanan karanlık resimleri, kozmik dünyanın gizil düzenine, evrendeki rastlantısallık ve yaşama göndermelerde bulunur (Yasa Yaman 2011: 208). Benzer şekilde Selim Turan'ın da yapıtlarında kozmik dünya ve hat sanatı ile bağlar kurduğu görülür.

Abidin Dino, İslam hat sanatından esinlenen kendine özgü girift yazısal bir çizgi dili geliştirmiş, desenden yağlıboya, karikatürden heykele birçok sanat dalında eserler

öğrenci gençlere, resim kursları verdikleri bu mekânda, Tavanarası Ressamları adlı bir kümenin oluşumu da gerçekleşmiştir. Nuri İyem'in çalışmasıyla biraraya gelen Tavanarası Ressamları; Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Yılmaz Batıbeki (Atıf Yılmaz); çoğu değişik alanlarda öğrenimlerini sürdüren ve resmi bu atölyede öğrenen bir gruptan oluşmaktaydı. Grup, Nuri İyem ile Tavanarası Ressamları adıyla 1951 ve 1952 yıllarında Fransız Konsolosluğunda iki kez sergi açmıştır (Yasa Yaman 1993a: 60-63).

üretmiştir. Sanatçı, Anadolu uygarlıklarından, halk sanatı motiflerinden izler taşıyan seramik çalışmaları gerçekleştirmiştir (Rona 2008: 126; Yasa Yaman 2011: 182).

Fikret Muallâ'da Osmanlı minyatür geleneğinin yansımalarını görmek mümkündür. Sanatçının sıkça işlediği Paris'in eğlence mekanları, kafe-bar-lokanta sahnelerinde, minyatür sanatının canlı renklerinin izi görülebilir (Yasa Yaman 2011: 204-206).

2.3. 1960 ASKERİ DARBESİ VE YENİ ANAYASA

Türkiye'de 1960'lı yılları belirleyen önemli olayların başında 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi gelmektedir. 1950'lerin sonlarında yaşanan ekonomik bunalım, DP hükümetinin muhalefete ve basına karşı olumsuz ve yasaklayıcı tutumu, 1960'ların başlarında güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmaya varan olaylar ve hükümetin tüm bunların önüne geçmekte yetersiz kalması sonucunda, 27 Mayıs 1960 tarihinde kendilerine Milli Birlik Komitesi (MBK) adını veren bir grup genç subay, ordu adına yönetime el koymuş, böylece 27 Mayıs 1960'tan 25 Ekim 1961'e yaklaşık bir buçuk yıl sürecek olan 27 Mayıs Askeri Yönetimi başlamıştır. Bu müdahalenin amacı sadece hükümeti değiştirmek değil, toplumda temel yapısal değişiklikler yapmaktır. Bu değişiklikler, farklı kesimlerin demokratik siyasal hayata katılımına izin veren yeni ve liberal bir anayasa ve bir dizi yeni yasa aracılığıyla başlatılmıştır. Sendikalara grev hakkı verilmesi, sosyalistlerin (komünistlerin değilse de) kendi partilerini kurmalarına ve Türk toplumunu kendi görüşleri doğrultusunda eleştirmelerine izin verilmesi vb. haklar bunlardan bazılarıdır. Bütün bunlar sadece "Kemalist" mutabakatı tanıyan bir Türkiye için çok büyük yeniliklerdir (Ahmad 2012: 20). 1960'lardaki siyasal ortam bir önceki on yılın tam tersi özellikler göstermektedir. Türkiye, 1960'tan sonra tamamen siyasallaşmış ve 1961 Anayasası'nın sağladığı yeni özgürlükler ilk kez ideolojik siyasete izin vermeye başlamıştır. Ülkede, özellikle üniversitelerde, sol görüşler dile getirilmeye başlanmıştır. Anayasanın sağladığı özgür ortamda basın-yayın alanı hareketlenmiş, özellikle çeşitli sol yayınların çevrilmesi ve düşük fiyata satılması siyasal literatürü ulaşılabilir hale getirmiştir. Türkiye'nin içinde bulunduğu 'tecrit' durumu sona ermiş ve ülke, çevresindeki dünyanın daha çok farkına varmaya başlamıştır. Bu uyanışın endişelendirdiği sağ kesimler rahatsızlık duymaya başlayarak komünizme karşı mücadele olarak belirlediği durum karşısında, kendi

güçlerini harekete geçirmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmeler sonucunda, 1960'lı yıllarda yoğun olarak sağ-sol siyasal gruplaşmalar yaşanmıştır. Öte yandan 1950'lerde başlayan, kırsaldan kentlere yaşanan kitlesel iç göçler 1960'larda oldukça hız kazanmıştır. Bunun sonucunda gecekondulaşma, işsizlik hızla artarak toplumsal yapıdaki farklılıkların keskinleşmesine ve zengin-fakir arasındaki uçurumun büyümesine neden olmuştur (Gürdaş 2008: 10-12; Ahmad 2012: 166).

2.3.1. Yeni Sanat/Yeni Figürasyon

27 Mayıs Hareketi ve 1961 Anayasası toplumsal alanın yanı sıra sanat alanında da bir özgürlük havası estirmiş, farklı görüşler özgürce ifade imkanı bulmuş, bireyi merkeze alan anayasaya koşturarak sanat alanında da bireyselleşme çabaları görülmeye başlamıştır. Toplumsal konuların tartışmaya açıldığı bu yıllarda Türk sanatçısının kültürel kimliğinin, Batılılaşma özlem ve yanılgılarının da sorgulandığı izlenmektedir. 1960'lar boyunca Türkiye sanat ortamı “ulusal-evrensel” ekseninde belirlenen “etki, taklit, yerellik, gelenek, biçim, içerik, soyut, somut” sorunlarını tartışmıştır. Soyut sanat çeşitli türleriyle sürerken toplumsal sorulara yanıt, figüratif yapıtlarla gelmiştir. Figüratif çalışan sanatçılar arasında halk kültürünün alışılmış biçimlerine yönelenlerin yanı sıra, kültür verilerini, yaşadıkları coğrafyanın geçmişinden sağlamak isteyen sanatçılar da bulunmaktadır. 1950'lerin “soyut sanat” ve “gelenekle beslenen kübizme dayalı soyutlamacı Doğu-Batı biresimi”ni savunan tarafları arasındaki zıtlaşmanın yerini, Akademi içinde yaşanan “soyut-figüratif” ekseninde farklılaşan yeni bir kutuplaşmanın aldığı görülür. Bu süreçte üretkenliklerini halen devam ettiren, Fahrenisa Zeid, Nejad Devrim, Abidin Dino, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Bedri Rahmi Eyüboğlu soyut/soyut dışavurumcu anlayışı, zaman zaman yerel unsurlarla birleştirerek uygulamışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun izleyicilerinden Neşet Günel, Nedim Günsür, Orhan Peker ve Turan Erol değişen kenti ve yaşantısını, Anadolu insanını ve onun kendine özgü gerçeğini güncel tartışmalar kapsamında, hocaları Bedri Rahmi'den aldıkları folklor zevkini günün koşulları ile kaynaştırarak anlatmak istemişler, figürü anlatım aracı olarak görmüşlerdir. 1940'larda Yeniler Grubu'yla gündeme gelen toplumsal gerçekçilik anlayışı, 1950'lerdeki “köylü gerçekçiliği”, 1960'larda yerini kentin değişen yeni dinamikleri içindeki “gecekondu gerçekçiliği”ne bırakmıştır. İstanbul, Ankara gecekonduları, günlük olaylara fantastik

ve bireysel yaklaşımlar, kent yaşamı ve sorunları, göç olgusu, Anadolu yerelliği ve yaşanan toplumsal değişim/dönüşümler yapıtlara yansımıştır. Mehmet Güleryüz, Cihat Burak ve Yüksel Arslan ise yeni figürasyona yakın durarak toplumsal olaylara öznel bir tutumla yaklaşmışlar, psikolojik unsurları resimlerine dahil etmişlerdir. Bu çerçevede 1960'lı yıllarda Türkiye, farklı kültürel dinamiklerin iç içe geçmeye başladığı bir sürecin ilk adımlarını atmaya başlamıştır¹³ (Antmen 2005: 19; Germaner 2008: 14; Gürdaş 2008: 59-61, 69; Yasa Yaman 2011: 65-67; 2012a: 86).

2.4. 1970 ASKERİ MUHTIRASI

1970'ler, siyasetlerin birbirine yaklaştığı, terör ve şiddetin küreselleşmeye başladığı, yeni ülkelerin bağımsızlıklarını kazandığı yıllardır. 1960'ların geleneksel, baskın kültürel kodları çözülmüş, 1970'lerin sonuna doğru batı dünyasının hali, bir çeşit karışıklık olarak tanımlanmıştır. Yeni uydu kentler belirmiş, merkezler çoğalmış, gecekondu bölgeleri oluşmuştur (Yasa Yaman 2011: 125).

Türkiye'de 12 Mart 1971-12 Eylül 1980 askeri müdahaleleri ile çerçevelenen bu dönemde, diğer ülkelere benzer şekilde, dünya çapında yaşanan ekonomik durgunluğun ve petrol fiyatlarında görülen büyük artışın ateşlediği krizle başa çıkılmaya çalışılmıştır. Ayrıca 1974'te Kıbrıs'ın işgal edilmesi ve Amerikan silah ambargosu zaten vahim olan durumu daha da ağırlaştırmıştır. Siyasal istikrarsızlık, dev dış borçlanma, hızla artan enflasyon, yüksek oranda işsizlik ve bütçede oluşan büyük oranlardaki açıklar, anarşi ortamı ve terörizm halkın büyük çoğunluğu için hayatı oldukça zorlaştırmıştır (Ahmad 2012: 22-23).

Feroz Ahmad'a göre, 1973'ten sonraki yıllar, Türkiye'nin yönünü bulamayan zayıf ve kararsız hükümetler tarafından yönetildiği en kötü dönem olmuştur. Bu dönemde ekonomi sadece 1973 petrol şokuyla uğraşmak zorunda kalmamış, ayrıca Avrupa'nın Türk işçisi talebinin sona ermesine yol açan ekonomik krizin darbelerine de katlanmak zorunda kalmıştır. Avrupa'nın 1960'larda yaşadığı ekonomik mucize, işçi tasarrufları aracılığıyla sermaye sağlamak ve işçi gücü ihracatı sayesinde işsizliği azaltmak suretiyle Türkiye ekonomisine büyük katkı sağlamıştır. Ancak dönemin siyasal açıdan başarı

¹³ 1960'ların sanat ortamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Antmen 2005 ve Gürdaş 2008.

gösteremeyen hükümetleri, hem sermaye yetersizliği hem de işsizlik sorunuyla yüz yüze gelmişlerdir. İşsizlik özellikle büyük beklentilerle okul bitiren gençler arasında yüksek oranlara ulaşmıştır. Sonuç olarak bu grup, radikal sağ ve solun saflarına katılma yolunu seçmiştir (2012: 208-209).

2.4.1. Yeni Sanat Kurumları ve Sanat

Öğrenci hareketlerinin siyasallaşması ile 1970’li yıllar boyunca genelde “devrimci” ve “milliyetçi” olarak “sol” ve “sağ” siyasi temsillerle uçlarda gruplaşan gençlik hareketleri, adam kaçırma, cinayet, banka soygunu, silahlı mücadele ve propagandalar gerçekleştirmiş, siyasi şiddetin çözümsüz bir hal aldığı bu gergin ortamda kültürel ve sanatsal kamplaşmalar da ortaya çıkmıştır. Yaşanan tüm bu toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirinin artması, geçmiş yıllara oranla daha fazla sayıda Türk sanatçının Avrupa ve ABD’ye gidebilmeleri ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanmasını getirmiş, Türkiye’deki sanat ortamını derinden etkilemiştir (Yasa Yaman 2011: 130; Germaner 2008: 14-15).

1970’li yılların sanat ortamında etkin rol oynayan kurumların başında müzeler, sanat eğitimi veren okullar ve özel sektöre bağlı oluşumlar gelmektedir. 1960’lardan itibaren zaman zaman gündeme gelen Kültür Bakanlığı ve Kültür Müsteşarlığı kurulması fikrinin 1970’lerde hayata geçirilmiş¹⁴ olduğu; ancak hükümetlerin belirli bir kültür politikalarının olmaması, çoğunlukla uygulamaya dönüşmeyen söylemler ile bütçe yetersizliği, kadro eksikliği gibi nedenlerle kurumsallaşmasını tam olarak gerçekleştirmediği görülür (Bek 2007: 66-71). Diğer taraftan 1970’li yıllarda özerk oluşumlar ve kurumsallaşmaya yönelik önemli gelişmeler yaşanmıştır. Türkiye’de ilk kez sanatın mali yönden özel kişi ve firmalarca desteklenmesi (sponsorluk), 1973’te

¹⁴ 1965 yılında Millî Eğitim Bakanlığı içerisindeki kültür hizmetlerini yürüten birimler, Kültür Müsteşarlığı’nda toplanmıştır. 1971 yılında Kültür Bakanlığı kurularak Kültür Müsteşarlığı ile ilgili görevler bu bakanlığa devredilmiştir. 1972 yılında bakanlık yeniden Kültür Müsteşarlığı’na dönüştürülmüş ve Başbakanlığa bağlanmıştır. 1974 yılında Kültür Bakanlığı yeniden kurulmuş, 1977 yılında Kültür Bakanlığı kaldırılarak Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı’na dönüştürülmüş, aynı yıl içerisinde Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı kaldırılarak yeniden Kültür Bakanlığı kurulmuştur. Kültür Bakanlığı, 1982 yılında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile birleştirilerek adı Kültür ve Turizm Bakanlığı olarak değiştirilmiştir. Sonrasında çeşitli değişiklikler geçirmişse de bakanlık günümüzde faaliyetlerini bu adla sürdürmeye devam etmektedir (Erişim 19.06.2013, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43034/tarihce.html>).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) kurulması gerçekleşmeye başlamıştır (Bek 2007: 80; Bek-Arat 2012: 416).

Yine bu dönemde, Devlet Resim ve Heykel Sergisi sanat ortamının tek büyük sergisi olmaktan çıkarak sergi etkinliklerinin sayısında artış gerçekleşmiştir. Örneğin özel sektörün desteğiyle 1967’de düzenlenmeye başlayan DYO sergileri 1973’ten itibaren ulusal nitelik kazanmıştır. 1974’te kurulan Görsel Sanatçılar Derneği gibi özerk sanatçı gruplaşmaları alternatif sergi ve yarışmalar düzenlemeye başlamış, İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin bahçesinde düzenlenen Açık Hava Sergileri (1974-1977) ve İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri (1977-1987) gibi etkinliklerle özellikle gençlere yönelik yeni seçenek ve imkanlar tanınmıştır. Öte yandan 1960’larda kurulup 1970’lerde varlığını sürdüren İstanbul’daki Galeri 1 ve Modern Galeri’nin yanı sıra bu dönemde İstanbul’da Melda Kaptana Sanat Galerisi (1971), Aydın Cumalı Sanat Galerisi (1973), Galeri Baraz (1975), Ertem Yapı Sanat Galerisi (1975), Maçka Sanat Galerisi (1977), Tıglat Sanat Galerisi (1977) gibi çok sayıda özel galerilerinin de sahneye çıkmasıyla sanat ortamı hareketlenmiştir (Antmen 2005: 144-148, 149-152; Bek 2007: 99-104).

2.4.2. Sanatın Yeni Görünümleri

Ahu Antmen’e göre, 1960-1980 aralığında Türkiye’de sanatçılar, dönemin yoğun toplumsal dönüşümüyle de paralel olarak yeni ifadelerin, yeni malzemelerin ve yeni anlamların peşinde dinamik yeni arayışlar sürecine girmişlerdir. Yazara göre, bu süreç özünde bir kimlik arayışı süreci olmuştur. Ancak bu kimlik arayışı 1960 öncesinde tanımlanan şekliyle yalnızca “ulusal” olmaktan çıkarak “kültürel”, “toplumsal”, “bireysel” arayışları da kapsamaya başlamış, resmi söylemin yönlendirici etkisinden uzaklaşarak daha özerk bir karakter kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde bir yanda siyasi içerikli toplumsal konular önemsenirken diğer yanda kavramsal sanata olan ilgi artmış, kadın sanatçı sayısında gözle görülür bir artış gerçekleşmiştir. Bu zaman aralığındaki siyasallaşma sürecinin etkisiyle figür temelli yaklaşımlar ağırlık kazanmış, toplumcu-gerçekçi ya da Antmen’in ifadesiyle sosyalist-gerçekçi bu tür yaklaşımların yanı sıra kavramsal sanat, pop sanat, foto gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, hazır nesne

kullanımı, enstalasyon, video vb. birçok farklı sanatsal eğilim ile çeşitli teknik ve arayışlar bir arada görülmüştür (Antmen 2005: 149-152, 195).

Güler Bek'e göre, 70'lerin sanat ortamını biçimlendirmede, estetik/biçim diline yeni açılımlar getirmede ve sanat etkinliklerine katılımında Akademi çıkışlı genç sanatçı kuşağı öne çıkmıştır. Bek'e göre, dönemin kavramsal ve figüratif sanat anlayışında, 1960'lar ve 1970'lerde Amerika, Avrupa sanat ortamında etkisini göstermeye başlayan yeni malzeme ve teknik kullanımını Türkiye'de uygulayan bir grup sanatçının kavramsal temelli çalışmaları 70'lerde görünürlük kazanmış, 80 sonrasında düzenlenen etkinlikler ve bienaller için hazırlayıcı rol oynamıştır (2007: 187).

Yasa Yaman'a göre, 1970'lerde, sanattaki en önemli üç eğilim, kadın sanatı, gösterim (*performance*) sanatları ve kavramsalcılığın yargılanması/denenmesi olarak kümelenebilir. Tıp, uzay, bilgisayar ve elektronik teknolojisi alanlarında, önemli buluşların yaşandığı 1970'li yıllarda, kentsel dönüşüm ve değişen çevresel koşullar, hızlanan sanayileşme, toplumsal çelişkilerin, sınıfsal kültürel farklılıkların sivrilmesine neden olmuş, yabancılaşma, kadın sorunu, çevre kirliliği, ötekileşme ve kentin ötekileştirdikleri, "arabesk/kitsch" sanatın göstergeleri arasına girmiş, kentin dinamikleri sorgulanmaya başlanmıştır. Değişen tüketim alışkanlıkları, reklam ve iletişim olanaklarının çoğalması, "marka kültürü"nü önemsenmeye başlanması, giderek kalabalıklaşan metropol yaşantısında "makineleşme/yabancılaşma/metalaşma" duygusunu arttırmış, öte yandan medyanın kadın cinselliğini öne çıkarması "kadın sorunu"nun feminist bir söylemle yeniden değerlendirilmesine neden olmuştur. Ölüm, yabancılaşma, kimlik arayışı, cinsellik gibi sorunlar, grotesk, düşsel, fantastik konular, çarpık kentleşme ve çevre kirliliği gibi konular sanat yapıtlarına eleştirel yaklaşımlarla yansıtılmıştır¹⁵ (Antmen 2005: 163; Bek 2007: 175-181, 187-189; Germaner 2008: 14-15; Yasa Yaman 2011: 126, 130).

1970-1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı'nın modern ile geleneğin sorgulandığı, sanat ortamında yol ayrımlarının görülmeye başlandığı, sanatçıların bireysel ifadelerine yöneldikleri, anlatım dilinin çeşitlendiği çok önemli bir geçiş ve dönüşüm dönemi olmuştur. Bu dönemde baskın, köktenci batı

¹⁵ 1970'lerin sanat ortamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Antmen 2005 ve Bek 2007.

kültürünün dikte ettiği tek yönlü “modernizm” yerine, geniş bir coğrafyada ve kültürel ortamda, çoğulcu, yaygın bir biraradallığın önem kazandığı görülür. Sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunları, kırsal kesimden çok kent kültürü ile değişen dünya karşısında insanın durumu, içsel sorunlar, tarih özellikle de Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimleriyle ilgilenmişlerdir. Dünya sanatının yakından izlendiği koşullar, Türkiye’deki resim etkinliğine, kavramsal nitelikte çabaların yanı sıra postmodern dönem çerçevesine giren üslup çoğulculuğunu da getirmiş bulunmaktadır. Adnan Çoker, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Ali Teoman Germaner (Aloş) gibi bu dönemde olgun yapıtlar vermeye başlayan sanatçılar, resim alanında boyanın, heykel alanında da taş, ahşap ve bronz gibi geleneksel malzemelerin olanaklarını yeni anlatım biçimleri içinde denerken, Altan Gürman, Füsün Onur, Nil Yalter, Sarkis, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz gibi sanatçılar yeni malzemeler, görsel diller, araçlar ve formlar kullanarak yerleştirme, kavramsal sanat ve video sanatının erken örneklerini vermişlerdir.¹⁶ Bu sanatçılardan Serhat Kiraz, sanatını bilim, felsefe, tarih ve mistisizm gibi kaynaklar ile beslemiş geçmiş kültürlerle ve sanat tarihiyle bağlar kurmuştur. Sanatçı yapıtlarında birey-dünya-evren ilişkisine dair sorular sormuş öznel-nesnel karşıtlığının yarattığı gerilimler, ortaklaşmalar ve ötekileştirmeleri sorunsallaştırmıştır (Erdemci 2008: 262; Germaner 2008: 2, 14-17; Yasa Yaman 2011: 127, 248).

2.5. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ, KÜRESELLEŞME VE LIBERALİZM

1980’li yıllar Amerika ve Avrupa’da olduğu kadar tüm dünyada bir yeniden yapılanma sürecine işaret etmektedir. Sağ politikalar canlanmış, neoliberalizm yükselişe geçmiş, Yeşiller Partisi kurularak ekolojik konuların politik alanlara taşınması sağlanmıştır. Ortadoğu’daki karışıklıklar, Avrupa’nın çeşitli kentlerinde kitlesel nükleer silahsızlanma gösterileri, savaşlar, ABD’de ırkçılık ve seks ayrımcılığına karşı eşit haklar elde edilmesi, 1985’te Sovyet Komünist Partisi Genel olan Mikhail Gorbaçov’un

¹⁶ Bu dönemde öne çıkan bir gelişme, 1977 yılında Şükrü Aysan öncülüğünde, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner tarafından Sanat Tanımı Topluluğu (STT) kurulmasıdır. Kavramsal sanat alanında önemli etkinlikler gerçekleştiren, çalışmalar üreten topluluğa daha sonra Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray, Ergül Özkutan gibi sanatçılar da katılmıştır. Topluluk 1978-1981 yılları arasında sergiler düzenlemiş, kavramsal sanat üzerine düşünme ve tartışma amacıyla haftalık toplantılar gerçekleştirmiş, betikler yayımlamıştır. 1994’te Şükrü Aysan, öğrencilerini de kapsayan yeni bir grupla Sanat Tanımı Topluluğu’nun çalışmalarını yeniden başlatmıştır (Yıldız 2008: 348).

perestroyka ve glasnost kampanyalarını başlatması, geniş bir gay ve lezbiyen grubun eşit hak talepleri, SSBC-Batı, ABD arasındaki soğuk savaşın sona ermesi, 1989'da ABD'de AIDS'ten 66 binden fazla kişinin ölmesi, işsizlik, yoksulluk, Doğu ve Batı Berlin'i ayıran duvarın yıkılması gibi çoğaltılabilecek pek çok olay 1980'lerin tarihini belirlediği gibi sanatsal değişimlerde de etkili olmuştur (Yasa Yaman 2011: 127-128; 2012a: 100-102).

Öte yandan 1980'li yıllarda enformasyon, teknoloji, biyoteknolojik gelişmeler, rekombinant DNA teknikleri, genetik, bilgisayar teknolojisi, lazer, CD, faks gibi birçok yenilik yaşamı kuşatmış, kent ve kentlilik yeni bir anlam kazanmıştır. Yasa Yaman'ın sanata etkisine dikkat çektiği bir diğer önemli nokta ise, 1980'lerle birlikte küreselleşmenin de etkisiyle genç, beyaz, profesyonel üst düzey kentli yöneticiler (*yuppie*) bol para kazanmış ve kazandıklarını gösteriş yaparak tüketmişlerdir. *Yuppie*, kendini farklılaştırırken yarattığı kültür, lüks tüketim sektöründe büyümeye neden olmuştur. Kazanma hırsı, girişimcilik, teknoloji fetişi, duyguyu dışlayan keskin hesapçılık, anti-entelektüel seçkinlikleriyle "borsacı" *yuppie*'ler sanat piyasasını da büyük ölçüde hareketlendirmişlerdir (Yasa Yaman 2011: 128).

Bu dönemde Türkiye'deki duruma baktığımızda ise, yine bir askeri müdahale ile başlayan 1980'li yıllar, uzmanların ordunun daha önceki 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 müdahalelerine de dikkat çekerek Türkiye'de her on yılda bir askeri müdahale uygulandığı savlarının doğrulanması ile karşı karşıya kalırız.

Türk Silahlı Kuvvetleri, Başbakan Süleyman Demirel'in sivil hükümetinin yönetimine 12 Eylül 1980'de el koymuştur. 12 Eylül 1980 sabahı cunta adına okunan ilk bildiri, Silahlı Kuvvetlerin devletin organları işlemediği için ülke yönetimine el koyduğunu; anayasanın askıya alındığını, parlamentonun dağıtıldığını, bakanlar kurulunun görevine son verildiğini, Millet Meclisi üyelerinin dokunulmazlıklarının kaldırıldığını bildirmektedir. Ayrıca bütün siyasal partiler ve iki köktenci sendika konfederasyonunun (sosyalist DİSK ve aşırı sağcı Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu MİSK) faaliyetleri durdurulmuş, parti önderleri tutuklanmış, bütün ülkede olağanüstü hal ilan edilmiş ve yurt dışına çıkışlar yasaklanmıştır (Zürcher 2011: 401; Ahmad 2012: 215-216).

Bütün iktidar, ordunun özellikle de 14 Eylül’de resmen devlet başkanı ilan edilen Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren’in başkanı olduğu Milli Güvenlik Konseyi’nin elinde toplanmıştır. Silahlı Kuvvetler’in dört kuvvet komutanı -kara, deniz, hava ve jandarma komutanları- Genelkurmay Başkanı Kenan Evren’in başkanlığında, Kasım 1983 genel seçimlerine kadar Türkiye’yi, Milli Güvenlik Konseyi (MGK) ile yönetmişlerdir (Zürcher 2011: 402; Ahmad 2012: 214). MGK ancak Ekim 1981’de siyasal yeniden yapılanma için ilk adımı atmış ve yeni anayasa taslağını hazırlaması için bir danışma meclisi atama yoluna gitmiştir (Ahmad 2012: 219).

Yapılan baskı ve yasaklamalar bunlarla da sınırlı kalmamış, orgeneral Evren, geleceğin Türkiye’sinde eski siyasetçilere yer olmayacağını kesin bir dille belirtmiş, Haziran 1981’de siyasal konuların alenen tartışılmasını yasaklamıştır. Darbeden sonra faaliyetleri durdurulmuş olan eski partiler, 16 Ekim’de resmen kapatılarak mal varlıklarına el konulmuştur. Erik Jan Zürcher’in belirttiğine göre, geçmişten köklü bir kopuşun zorlama gayreti içindeki generaller geçmişin kendisini de yok etmeye çalışmışlardır. Partilerin arşivleri ortadan yok olmuş ve muhtemelen de imha edilmiştir; buna Cumhuriyet Halk Partisi’nin arşivi de dahildir (2011: 403).

Askeri hükümet hiçbir sınır tanımamıştır. Anayasa Komisyonu’nun 17 Temmuz 1982’de hazırladığı yeni Anayasanın ilk taslağı birçok bakımdan 1960’taki anayasal gelişmelerin tersine çevrilmesi şeklindedir. 1961’in liberal anayasasının yerine 1958’in Gaullist anayasasını temel alan otoriter bir anayasa getirilmiştir. İktidar, yürütmenin elinde toplanmış ve cumhurbaşkanıyla Milli Güvenlik Kurulu’nun yetkileri arttırılmıştır. Ayrıca basın özgürlüğü, sendika özgürlüğü (siyasal amaçlı grevler, dayanışma grevleri ve genel grevler yasaklanmıştır) ile kişi hak ve özgürlükleri sınırlanmıştır. Temel hak ve özgürlükler (ifade özgürlüğü, dernek kurma özgürlüğü gibi) Anayasaya dahildir; ancak bunların ulusal çıkarlar, kamu düzeni, ulusal güvenlik, Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması ve kamu sağlığı gerekçesiyle iptal edilebileceği, askıya alınabileceği ya da sınırlanabilecekleri belirtilmektedir. 1982 Anayasası’nın öngördüğü bu durum, Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in, yani 1980 darbesine önderlik eden generalin kullandığı cumhurbaşkanlığı yetkileriyle, Silahlı Kuvvetler’in siyasal faaliyeti sürekli gözetim altında tutmasına neden olmuştur. Ayrıca Feroz Ahmad’ın ifadesiyle, üniversiteler ‘temizlenmiş ve merkezileştirilmiş’, eski partiler kapatılmış,

eski politikacıların çoğuna da siyaset yasağı getirilmiştir (Zürcher 2011: 405; Ahmad 2012: 9, 23). İşin ilginç tarafıysa yasa ve düzenin bozulması, yüksek enflasyon ve temel tüketim malları kıtlığı, parti çekişmeleri ve felç olmuş parlamento gibi nedenlerden dolayı büyük sıkıntılar çeken halk, sıkıyönetimi ve istikrar vaadini memnunlukla karşılamıştır (Ahmad 2012: 215).

Sayırsız kısıtlamayla engellenen siyasal faaliyet 1983 baharında yeniden başlamış ve kasımda yapılan genel seçimleri Turgut Özal'ın başında bulunduğu Anavatan Partisi (ANAP) kazanmıştır. Ahmad'a göre; Özal'ın liberal, antidevletçi, antibürokratik bir imajı sergilemesi ve bir an önce sivil yönetime dönüleceğini vaat eden tek kişi olması gibi nedenler, seçimlerdeki başarısında etkili olmuştur (2012: 23, 224).

Zürcher ise, ANAP'ın hem ekonomiye hem de yönetime yeni bir canlılık ve hareketlilik getirdiğini, Özal'ın çağırıp getirdiği ekseri iş tecrübesine sahip ve birçoğu Amerika ya da Almanya'daki okullarda işletmecilik eğitimi almış kişilerin, "iş bitiricilikleriyle" ünlendiklerini ki bu durum, 1970'lerin sonlarındaki hükümetlerin neredeyse tümünden felç olmuş durumlarıyla tam bir tezat oluşturduğunu belirtmektedir. Ancak (çok hayran olduğu) çağdaşları, Ronald Reagan ve Margaret Thatcher gibi Özal'ın da herkese açık sınırsız kapitalist yarışa inanması ise işin olumsuz tarafını oluşturmaktadır. Bu durum, ABD ve İngiltere'de olduğu gibi, hatta onlardan daha fazla yolsuzluğa neden olmuştur (2011: 412).

İş dünyasında, üniversitede ve siyasette etkili olan kişiler tarafından 1970'te kurulan "Aydınlar Ocağı"nın ideolojisi, Özal dahil ANAP'tan birçok kişinin düşüncelerini etkilemiştir. Aydınlar Ocağı'nın başlıca amacını, solcu entelektüellerin Türkiye'deki toplumsal, siyasal ve kültürel tartışma üzerindeki tekeli kırarak oluşturuyordu. Aydınlar Ocağı'nın önde gelen ideoloğu İbrahim Kafesoğlu tarafından geliştirilen sisteme "Türk-İslam Sentezi" denilmekteydi. 1970'lerin sonlarında bu ideoloji, sağ siyaset, Milli Selamet Partisi ve hatta daha çok da Türkeş'in Milliyetçi Hareket Partisi tarafından desteklenmekteydi. Türk subaylarının laik geleneklerine rağmen, Türk-İslam sentezi tanınmış askeri liderlere de hitap ediyordu; bunlardan biri de general/devlet başkanı Kenan Evren'di. Zürcher bu durumu, "Ordu, sosyalizm ve komünizmi Türkiye'nin en büyük düşmanları olarak görmeye koşullanmıştı; azgın bir milliyetçilik

ve devletle dost olan bir İslam versiyonunun karışımından oluşan doktrin aşlamayı, etkili bir antidot olarak programının bir parçası haline gelişinin 1980 sonrasındaki askeri yönetim zamanında olmuş olması bir rastlantı değildir” şeklinde yorumlamaktadır. Nurdan Gürbilek ise, 1980’lerin iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin ve iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olduğu görüşündedir. Yazar bu dönemi, “Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. ... Türkiye’de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80’lerde.” şeklinde değerlendirmektedir. Askeri yönetim tarafından da desteklenen Türk-İslam sentezi, 1983’ten sonra Özal’ın ANAP’ında rehber bir ilke haline gelmiştir. Özal’a göre, partisi sağın üç eğilimini birleştiriyor ve bu durum, partiye felsefi bir nitelik kazandırıyordu. Bu sentez anlayışının, Batı’ya yetişmek (ya da Özal’ın deyimiyle “çağ atlamak”) için teknolojik yenilik yapmaya duyulan güçlü bir inançla birleştiği görülmektedir. Levent Köker de ANAP’ın, ellerin baş üzerinde birleştirilmesiyle verilen “ANAP selamı”nda simgeleştirildiği üzere, 12 Eylül öncesi ideolojik kamplaşmasının milliyetçi, İslamcı, liberal ve sol (sosyal demokrat) kanatlarını aynı çatı altında ve bir program etrafında (bir bakıma “Türk-İslam-Batı sentezi” girişimi denebilecek bir çerçeve içinde) bir araya getirilerek somutlaştırıldığı görüşüne dikkat çekmektedir. Ahmad’ın belirlemelerine göre ise; Özal’ın partisi, kapatılan partilerin en nitelikli unsurlarını bir araya getirmekle birlikte, bunların hiçbirinin devamı değildir. Anavatan Partisi, tıpkı Adalet Partisi gibi muhafazakar, Milli Selamet Partisi gibi geleneklere bağlı (İslamcıların parolası), Milliyetçi Hareket Partisi gibi milliyetçiydi ve hatta sosyal demokratlar gibi o da sosyal adalete inanıyordu. Ne var ki, parti ve hükümet bütünüyle tutucuydu ve liberal, demokratik değerlere pek ilgi göstermemekteydi (Köker 1996: 1254; Gürbilek 2011: 8; Zürcher 2011: 414-415; Ahmad 2012: 227).

Tüm bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere İslamın, 1980’lerde kazandığı cazibe kısmen solun ezilmesinin yol açtığı boşluktan kaynaklanmaktadır. İslamın eşitsizliğe ve sömürüye yönelttiği eleştirilerin, bu boşluğu doldurmaya başladığı söylenebilir. 1984’ten itibaren, gerek Kemalist ve gerekse sosyalist eğilimli basın tarafından, yeni

camilerin inşası, Kuran kursları ile mezunları artık üniversiteye girebilen imam hatip okullarının sayısındaki büyük artış, okul kitaplarında ve devlet denetimli radyo ve televizyonda dinsel içeriğin çoğalması, İslami yayınların ve kitapevlerinin sayısındaki artış vb. ile kendini gösteren İslami akımların yükselişine dikkat çekilmiştir. Kemalist kesimde ise, tüm bu gelişmeler devletin laik niteliğini dinamitleyecek girişimler olarak değerlendirilerek, süreçten duyulan endişelerin dile getirilmiştir. İslami hareketlerin bu rolü bu kadar başarıyla götürmeleri kısmen, Evren ve Özal hükümetlerinin onları kucaklamaları ve böylece meşru kılmaları sonucunda gerçekleşebilmiştir (Zürcher 2011: 416). Özellikle, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından, Türkiye'nin yeniden demokrasiye geçiş sürecinde, 1983-1991 yılları arasında tek başına iktidarda kalan Anavatan Partisi'nin ve önce başbakanlık ardından cumhurbaşkanlığı görevlerinde bulunan Turgut Özal'ın büyük bir etkisi söz konusudur.

Türkiye'deki siyasal koşullardan sonra ekonomik koşulları da genel anlamda değerlendirmek gerekirse, 12 Eylül öncesinde tıkanan Türkiye ekonomisinin önünü açmak üzere, 24 Ocak 1980'de kabul edilen ekonomik istikrar tedbirlerinin (24 Ocak Kararları) genel anlayışının, dönemin ekonomi politikalarının belirlenmesinde etkili olduğu görülür. Bu kararların mimarı Turgut Özal'dır. Özal, bu tedbir kararlarının genel anlayışını, "Türkiye, devletçiliği ve himayeciliği tasfiye ederek piyasa ekonomisine geçişi sağlayacak, uluslararası ekonomik bütünleşmenin önünü açacak "liberalizm" politikası olacak" şeklinde ortaya koymuştur. Bu anlayış Türkiye'de köklü bir dönüşümü ("transformasyon") hedeflemektedir. Özal'ın ve partisinin açıklamalarından anlaşıldığı üzere, hükümetinin ekonomi politikasının temelini karma ekonomiden serbest piyasa ekonomisine geçiş oluşturuyordu ve bu durum pek çok önemli yeniliğin yapılmasını gerektiriyordu. Başlıca reform, devletin 1960'tan sonra çok önemli bir rol oynadığı üretim ve sanayi alanından çekilmeye, hizmet sektörü, ülkenin altyapısı, enerji ihtiyacı, karayolu ve ulaştırma şebekesi ve barajlar üzerinde yoğunlaşmaya karar vermesi olmuştur. Ancak, devletin bu alandan çekilmesi ve özelleştirme, ekonomide önemli rol oynamaya devam eden devlet mülkiyetindeki işletmeleri satın almak için gerekli özel sermayenin yokluğuyla sınırlanmıştır. Öte yandan 1980'li yıllarda turizm gibi alanlar, önemli bir yatırım ve döviz kaynağı haline gelmiştir. Ulusal servet de artmıştır; ancak servet dağılımı sanayiciler lehine değil, işadamları ve rantiyeler lehine

olmuştur. Bu dönemde maliyeti yüksek dış borçlanmanın katlanarak artması, dikkat çekilmesi gereken bir diğer noktadır. İhracat patlaması bile, ülkenin kendine olan güvenini zayıflatan büyük miktarlardaki bu dış borçlanmalarla finanse edilmiştir (Gürel 1996: 356; Köker 1996: 1255; Ahmad 2012: 239, 244).

Özal hükümetinin bu alandaki bir başka önemli politikası, ekonomiyi dünya piyasasına açma ve ülkenin korunmuş iç pazara ve ithal ikameci sanayilere olan bağımlılığını ortadan kaldırmaktır. Özal, 1950'lerin ve 1960'ların korumacı siyasetlerinin Türkiye endüstrisini etkisiz ve pahalı hale getirdiğini, rekabet dışı bıraktığını öne sürmüştür; rekabetin, endüstriyi etkin olmaya zorlayacağını ve sadece en iyi olanların hayatta kalacakları, savlarını ileri sürmüştür. Bu durumdan ise, özellikle daha ucuz ve daha kaliteli mallara sahip olan tüketiciler yararlanacaklardır. Bu argüman kalitesiz yerli ürünleri yüksek fiyatla satın alan halk arasında rağbet görmüştür. Sanayi dışı açılmaya ve dışarıda pazar bulacak kaliteli mallar üretmeye teşvik edilmiştir. İhracat yönelimli stratejinin, kısmen sanayinin temeli 1960'larda kurulduğu için, daha da önemlisi, İran-İrak Savaşı 1980'lerin ortasına kadar iki karlı pazar açtığı için başarılı olduğu gözlenmiştir. Ayrıca, Balkanlar ve eski SSCB'nin yeni devletleri, Türk ihraç ürünleri için gelecekte de benzer bir gelişme vaat etmektedir (Ahmad 2012: 240).

Yeni para ilişkileri Özal'ın liberal ithalat politikasıyla beslenen bir tüketim patlaması yaratmıştır. Bu dönemde, reklamcılığın etkinleştiği, özellikle de belirli tüketicileri hedefleyen televizyon reklamcılığının giderek daha ince yöntemler kullanmaya başladığı görülmüştür (Ahmad 2012: 246).

Soğuk savaşın (ve daha sonra NATO'nun) 1945'ten sonra Türk siyasal hayatının rehber ilkeleri haline geldiği ve yumuşamaya yönelik her hareketin, Ankara'da travmatik bir etki yarattığı gözlenmiştir. Bu durum 1960'ların sonundan beri değişmemiştir. 1980 öncesinde ise siyasi partilerin Avrupa ile olan ilişkilerini vurgulama eğiliminde oldukları görülmüştür. Bu dönemde Sadece Silahlı Kuvvetler'in belirsiz bir Amerikan yanlısı tutumu sürdürdüğü söylenebilir (Ahmad 2012: 262). 1980'lerde ise Türkiye'nin Avrupa ile olan ilişkileri zor bir döneme girmiş, dış politika daha çok ABD yanlısı bir tavır sergilemiştir. Bunun yanında İslam devletleriyle de yakın ilişkiler kurulduğu görülmektedir (Gürel 1996: 356-359).

Ahmad'a göre, İran'daki 1978-1979 Devrimi ve bu ülkede Batı'ya düşman bir rejimin oluşması, Afganistan'a Sovyet müdahalesi Türkiye'nin "stratejik değeri"ni bir gece içinde arttıran olaylardır. Öte yandan Reagan'ın 1980'de kazandığı zafer ve Papandreou'nun sosyalist partisinin 1981'de Yunanistan'da kazandığı başarı Türkiye'nin rolünü Washington'un gözünde daha da önemli hale getirmiştir. Böylece IMF kredileri ve dış ödemelerin ertelenmesiyle birlikte, 1983'ün ortalarına kadar artarak süren ABD ekonomik ve askeri yardımları beklenen sonuçları vermiştir. Sonuç olarak Türkiye 1980'den sonra hiçbir resesyona yaşamamış ve bu yıllarda yaklaşık yüzde 5 oranında büyümeden yararlanmışır. Diğer taraftan, Türkiye'de 1980'lerde ihracatta yaşanan patlama, Özal'ın sözleriyle Türkiye'nin "köşeyi döndüğü" ve "çağı yakaladığı" şeklinde bir yanılsama yaratılmasına neden olmuştur. Bu iyimserlik sonucunda da Özal, 1987 genel seçimlerini kazanmayı başarmıştır (Gürel 1996: 359-363; Ahmad 2012: 243).

Ekonomide meydana gelen değişim sayesinde Türk toplumunda, özellikle kentlerde ve kasabalarda radikal biçimde dönüşüm yaşandığı söylenebilir. Aslında bu bir süreçtir ve başlangıcı 1950'lere dayanmaktadır. Dikkat çekilmesi gereken nokta ise sürecin 1980'lerde hız kazandığıdır. Öte yandan ANAP döneminin ekonomi politikaları çeşitli yönlerden eleştirilmiştir. Bunların başında, ücretlilerin milli gelirden aldıkları pay azalırken rant gelirlerinin payı artmış ve sonuçta önemli bir sosyo-ekonomik dengesizlik ortaya çıkmıştır. Ayrıca ANAP dönemi, yolsuzluk iddialarının öne çıktığı bir siyasal yozlaşma dönemi olarak değerlendirilmiştir (Köker 1996: 1256-1257).

Ahmad'ın belirttiği üzere, genellikle bir "zenginler ve yoksullar" toplumu olarak betimlenen Türkiye, Thatcher'ın Britanya'sında benzer bir fenomeni betimleyen John Rentoul'un sözleriyle, bir "zenginler, yoksullar ve çok zenginler" toplumu haline gelmiştir. Bu dönemde orta sınıfı oluşturan eski "zenginler"in çoğu "yoksullar" düzeyine inmek zorunda kalmış ve yoksullar daha da yoksullaşmışlardır. Ancak pek çok kişi, özellikle Özal ve onun partisiyle bağlantılı olanlar yükselmişler; bu tür insanlar yeni Türkiye'nin omurgası haline gelmişlerdir. Bu grup, eski siyasal seçkinler sahneye hakimken Türkiye'nin geri planda kalan taşra burjuvazisini simgeleyen kesimdir. Bu sınıf ancak 1980'den sonra, generaller "yeni politikalar"a ve "yeni politikacılar"a yol açmak için bütün siyaset seçkinlerini gerilere ittiklerinde, tek başlarına ortaya çıkma

fırsatı bulmuşlardır. 1983'ten 1990'ların başlarına kadar iktidarda kalan bu taşra burjuvazisi dindarlığını saklamamıştır; çünkü söylemi ve kültürel değerleri dinsel olan bir ortamda yetişmişlerdi. Laik dünya karşısındaki duruşları, mesleki yaşamalarıyla sınırlanmıştı ve teknik uygarlığı dışında Batı kültürüyle yakınlaşma eğilimi taşıyorlardı. Onlara göre Batı'yı esas olarak Amerika temsil ediyordu. Bunun nedeniyse çoğu Amerika'da eğitim görmüş ve orada uzmanlaşmıştır. Bu durum, aynı zamanda, İslami uyanışın neden 1980'li yıllarda hız kazandığını da kısmen açıklamaktadır. Bu sınıfın kurduğu hegemonyanın önemli sonuçlarından biri ideolojik ve kültürel düzeyde yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasıdır (2012: 244-245).

2.5.1. Bienalleşme Süreci

1970'lerin sonu ve 1980'ler boyunca tek tek sanatçıların kişisel serüvenleri açısından, dönemin siyasi havasına koşut biçimde birbirinden kopuk, bağımsız olarak gözlemlenen etkinlikler, postmodern süreçle birlikte çağdaş Türk sanatında gerçek bir değişime, evrilmeye işaret etmektedir (Çalıköğlü 2001: 30; Duben ve Yıldız 2008: 32).

1980'li yıllarda sanat yapıtı ile politik alan, ekonomik alan, toplumsal alan ya da kültürel alan arasında, öteden beri var olan sınır çizgileri kalkmaya, sanat ve sanatçı, asıl olarak 1990'larda kendini gösterecek olan disiplinlerarasılık/disiplinleraşırılık yolunda ilerlemeye başlamıştır. 1980'lerin bunu yapma tarzı 1950'lerin modern gelenekle birleştirme ya da 1970'lerin toplumsala yönelik politik tavrından farklı olmuştur. Sorunlara tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevaplar üretilmeye çalışılan bu dönemde sanatçılar, kültürün farklı alanları ile sanat arasındaki ilişkinin yörüngesinde duran çoğulculuk ve çeşitliliği hem birey hem de kimlik ölçeğinde aramaya başlamışlardır. 1980'lerin ve belki de günümüz sanatının önünü açan gelişmeler arasında, 1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen *2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu*'nun, aynı yıl başlayan ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergileri*'nin (1977-1987,1994), 1980 yılında ilki açılan ve günümüze kadar devam eden *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*'nin (1980-), ilki 1984 yılında düzenlenen *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri* (1984-1989) ile *A, B, C, D Sergileri*'nin (1989-1993), *Asya-Avrupa Sanat Bienali* (1986-1994) ile her ne kadar ilki bienal adıyla

anılmasa da, 1987 yılında başlayarak Türkiye sanat ortamının küresel sanat dünyasına eklemlenmesinde temel işlev görecek olan *Uluslararası İstanbul Bienali*'nin düzenlenmeye başlanmasının payı oldukça büyüktür. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın daha önce festivaller kapsamında yer verdiği plastik sanatlar sergilerini tek bir bölüm altında toplama isteği sonucunda başlatılmıştır. Ankara'daki Asya-Avrupa Sanat Bienali ise, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü tarafından, dönemin dışa açılma politikalarının kültürel plandaki göstergesi olarak düzenlenmiştir. Her iki bienal de başlangıçta, ülke sanatının potansiyelini göstermek amacıyla resim, heykel, özgün baskı ve seramik vd. alanlardan eserlere yer verilirken 90'lı yıllardan itibaren özellikle İstanbul Bienali'nde küratörlü, kavramsal temalı sergi modeline geçilmiştir (Çalıkoğlu 2001: 28-30; Erdemci 2008: 255, 277; Pelvanoğlu 2009: 28; Bek-Arat 2012: 456). Öte yandan 1981'deki YÖK kanunuyla birlikte yeni üniversite ve güzel sanatlar fakültelerinin kurulması, 1980'lere kadar sanat eğitimi veren İDGSA, İDTGSYO, Gazi Eğitim Enstitüsü ve İzmir Buca Eğitim Enstitüleri ile sınırlı sanat eğitiminin görece yaygınlaşmasını, sanatçı profilinin çeşitlenmesini sağlamıştır. 1980'li yıllarda yaşanan tüm bu toplumsal değişim/dönüşümler doğrudan sanatsal etkinliklere yansımıştır (Yasa Yaman 2011: 133; 2012a: 106).

Türkiye'de 1980'ler, hem uluslararası sanat ortamına ilk eklemlenme çabalarının başladığı, hem de 1970 ortalarında açılmaya başlayan ticari galerilerin sayısının, sayıları giderek artan sanatçı ve sergi sayısına paralel olarak hızla artış gösterdiği, çok katmanlı sarmal gelişmelerin görüldüğü karmaşık bir süreç olarak değerlendirilebilir. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle sanatın devletin yönetiminden çıktığı, daha çok kurumların ve özel sektörün yönettiği bir alan haline geldiği görülür. Bu yıllar, resmin bir meta ve yatırım aracına dönüşerek sanat piyasasının oluştuğu, yeni ticari galeriler ile sayıları giderek artan banka destekli galeri ve kültür merkezlerinin kurulduğu ve bu anlamda da koleksiyonculuğun geliştiği bir dönem olmuştur. Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu'nun kurduğu Maçka Sanat Galerisi (1976), Beral Madra'nın kurduğu Galerî BM (1984) çağdaş sanat denemelerine yer verirken, Yahşi Baraz tarafından kurulan Galerî Baraz (1976) ise modern sanata odaklı bir sanat pazarının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Ali Artun ve Haldun Dostoğlu'nun önce Ankara'da

daha sonra da İstanbul’da açtıkları Galeri Nev (1984) ilk başlarda daha modernist bir çizgi izlemesine karşın programında çağdaş sanatçılara da yer vermiş, 1990’lardan itibaren bu alana yönelmiştir. Cumalı Sanat Galerisi (1976), Urart Sanat Galerisi (1981), Siyah Beyaz Sanat Galerisi (1984) gibi birbiri ardına açılmaya başlayan özel galerileri, Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi (1977), Garanti Bankası Sanat Galerisi (1983), Emlak Bankası Sanat Galerisi (1983) gibi banka galerileri izlemiştir. Bu dönemdeki diğer önemli gelişmelerden biri de devletten tamamen bağımsız bir kuruluş olan Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği’nin, 1989 yılında kurulmasıdır. UPSD sivil bir platformda sanatçıların bir araya gelerek, kendi haklarını aramalarını sağlamaya çalışmıştır. Bütün bu gelişmeler sanat pazarının oluşmasıyla birlikte koleksiyonculuğun yükselmeye başlamasını ve özellikle 1990’ların ikinci yarısından itibaren koleksiyonların çağdaş sanat alanına da yönelmesini sağlamıştır (Çalikoğlu 2001: 30; Duben ve Yıldız 2008: 20-23; Erdemci 2008: 262, 274-275, Pelvanoğlu 2009: 422-423).

2.5.2. Modernleşme Eleştirileri ve Gelenek

Batı’da 1950’li ve 1960’lı yıllarda yaygın olarak görülen sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylemin yerini, 1980’lerle birlikte geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiki ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodern söyleme bıraktığı görülür. Uzay teknolojisinin ve ekonominin gündeme getirdiği küreselleşme, bilgi çağı, postmodernizm kavramları sanata da yansımıştır. Küreselleşme politikaları ile belirginleşen modernist kırılmanın eşiğinde 1960’larda başlayan 1980 ve 1990’larda Avrupa ve Amerika’da sosyal bilimlerde, kültür ve sanat çevrelerinde yoğun olarak tartışılan “öteki”lik, post-modernizm, post-kolonyalizm, post-kültüralizm gibi kavramlar, bu kavramların belirlediği kuramlar, 1980’lerden itibaren Türkiye’de de sanat çevrelerinde önemsenmiş, yeni bir başlangıç için kapı aralanmıştır. Dolayısıyla 1980’lerle birlikte Türkiye açısından da çağdaş sanatta paradoksal bir özgürleşmeden söz edilebilir. Postmodernitenin merkez dışı kültürlerle meşruiyet tanınması ile birlikte özgünlük paradigması sanatın yapısal/kavramsal/teorik temellerini ve bu alandaki yaratıcılık iddialarını geri plana atarak, farklı kültürlerin kendi meselelerini ön plana çıkartarak, ‘yeni’, ‘ilginç’, ‘çağdaş’, ‘güncel’ değerler kazanmasına Batı ile eş düzeyde

imkan sağlamıştır. Kavramsal Sanat, Pop Sanatı, Minimal Sanat vb. oluşumların dünya ile eş zamanlı yaşanmadığı Türkiye’de, 80’li yıllar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin birlikte varolduğu bir dönem olmuştur. 1970’lerde başlayan ve yayılımları 1980’lerde güçlenen sanat devinimlerinden en başat olanı farklı ülkelerde değişik adlarla anılan neo-ekspresyonizm (yeni-dışavurumculuk) olmuştur. Bu sürecin sanatçıları, kavramsal sanatın ve modernist seçmeciliğin sanat tarihinden uzaklaşarak bir başına var olma iddialarına da karşı çıkmışlardır. Kendi geçmişlerine dönerek geleneksel biçimleri, tuval resmini, yontulmuş heykelleri yeniden denemişler, malzeme-teknik ve anlatım biçimlerinde eklektik bir anlayışı tercih etmişlerdir. Modernizmin başlangıcından, erken dönemlerinden esinlenerek, minimalist sanatın kurallarına ve sınırlandırmalarına, kavramsal sanatın soğukkanlı, mesafeli duruşuna karşı bir tutum içine girmişler; yasakların, yasaklamaların şiddetli duyguların jestuel dışavurumların alegorilerine yönelmişlerdir. 1980’lerde hızlı ve büyük bir değişim yaşanmıştır ve neo-ekspresyonizm bir anlamda hem bu kuşak değişiminin duygu ve isteklerini, hem de modernizmden postmodernizme geçiş dönemini temsil etmiştir. 1980’li yıllarda sanat, biçimden çok içeriğe yönelmiştir. Tarih, mit, büyü, felsefe, tasavvuf, edebiyata örtük göndermeler, simya, diğer ezoterik ve gizemsel gelenekler, psişik baskılar, ölüm, düş ve yalnızlık, kısaca konu önem kazanmıştır. İçerik politikadan soyutlanarak, topluma metafizik kökenli ütopyalar önermiştir. İmgeler, gazete başlıkları, sürrealist düş ve fanteziler, klasik mitoloji vb. çeşitli kaynaklardan sağlanmıştır. 1980’lerde ideolojilerin çöküşüyle birlikte ideal bir dünya olgusu yitirilerek sanatta ironik yaklaşımlar, kendi kendiyile alay, kent insanının eleştirisi, kültürel yapının sorgulanması, tarihle/geçmişle hesaplaşılması tercih edilen yaklaşımlar olmuştur (Akdeniz 2004: 51-52; Duben ve Yıldız 2008: 13, 20-21, 24; Yasa Yaman 2011: 124, 129-130).

1980’li yıllardan başlayarak Türkiye’de sanatçılar, geçmişe, bugüne ve geleceğe yaklaşımlarında “bellek” kavramını sorunsallaştırarak, Osmanlı kültürünü yeniden değerlendirmeyi istemişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti’ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar, bellek zorlamaları ile “öteki” olmanın mantığını açığa çıkarma çabaları/denemeleri görülür. Dönemin postmodern söyleminin yarattığı aynı anda olma, hiyerarşiden arınma durumu, Türk sanatçısının kimliğini sorgulamasını gerekli kılmıştır. Yasa Yaman’a göre, bu sorgulama,

‘Türkiye/Osmanlı/İslam arkeolojisi yapma’ ve ‘Osmanlı ile bağların gevşemesine neden olan Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini yargılama’ biçiminde sonuçlanan iki ayrı kimlik arayışına yönelme şeklinde ortaya çıkmıştır. Avrupa’nın modern Türkiye’ye önyargılı bakışı, Türkiye’de modern ve modern karşıtı kümeleşmeler ve uzlaşmalar ile Türk aydınının kendi geçmişi ile bugünü arasındaki hesaplaşması, “bellek/gelenek/kimlik” sorunsalı olarak sanatsal boyuta taşınmıştır. Erol Akyavaş, Ergin İnan, Murat Morova gibi sanatçılar Osmanlı geçmişini biçim, doku ve anlam olarak yeniden üretmeyi denemişler; İslam sanatları, el yazmaları, maşallahlar ile daha organik bir bağ kurmaya çalışan mistik bir açılım getirmişlerdir. Gelenekle kurdukları ilişki, hat, minyatür, tezhip birikiminin yeniden üretilmesi, geleneğin yeniden anımsanması, tasavvufî ve dini konuların yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesi/anlamlandırılması biçiminde gerçekleşmiştir (Yasa Yaman 2004: 18-19; 2011: 135; 2012a: 112-114).

Diğer taraftan sanat ortamındaki görünürlükleri 1950’lerin sonu ve 1960’lı yıllarda başlamış olan ve bu dönemde de üretkenliklerini sürdüren Adnan Çoker, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Burhan Doğançay vd. pek çok sanatçının yapıtlarında bellek/gelenek gibi kavramları sorunsallaştırma, Anadolu/Bizans/Selçuklu/Osmanlı arkeolojisi yapma, tarihi ve kültürel belleğe/geçmişe ait verileri değerlendirme çabaları dikkati çeker. Bu sanatçılardan Adnan Çoker, 1970’lerin sonlarından itibaren simetri ve dengenin çeşitli açılımları üzerine çeşitlemeler yapmış, özellikle 1980’lerden sonra Osmanlı-Selçuklu-Bizans-Anadolu kültürünü birleştiren mistik ruhu en geniş boyutları ile ifade etme deneylerine girişmiştir (Yasa Yaman 2011: 184). Ömer Uluç, İslam ve Osmanlı sanatının canlı, parlak renkleri ile bütünsel ve dolaysız, soyut anlatımından etkilenmiştir. Uluç’un sanatı giderek ikonografik bir anlam kazanmış, malzeme ve tekniği çeşitlenmiş, sanatçı Anadolu prehistoryasından, klasik Yunan ve Bizans’a kadar pek çok gönderme ve referanslar kullanmıştır (Tansuğ 2010: 183). Özdemir Altan, Anadolu mitolojisinden esinlenen; köken, yapı ve mantığın rastlantısal buluşmasını irdeleyen, maddenin ve DNA moleküllerinin yapısı gibi bir anlamda genetik kodları saklayan oluşumlarla ilgilenmiştir (Yasa Yaman 2011: 236). Devrim Erbil, 1960’lardan başlayarak minyatürün anlatım biçimlerinden yola çıkarak kent görünümleri, özellikle İstanbul ve Boğaz görünümleri ile Anadolu kasabaları yapmıştır. Sanatçının çizgisel ve

soyutlamayı öne çıkaran, yüzey ve derinlik algısında geleneksel resmetme anlayışını yansıtan, genellikle tek renkli bir altyapı üzerine oluşturduğu resim yüzeyleri bir tür dokuma etkisi yaratır (Yasa Yaman 2011: 198). Burhan Doğançay, hayatı boyunca diziler halinde ele aldığı ‘duvar’lar teması ile ülkenin/kentin toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel kimliğiyle ilgili iletilerin yansıtıldığı alanlarla ilgilenmiş, bir tür arkeolojik kazı veya okuma peşinde iz sürmüştür. Sanatçının, 1980’lerde yaptığı dizilerinde ise İslam kaligrafisine atıfta bulunduğu açıkça görülür (Antmen 2001: 15).

2.6. 1990 VE SONRASI

1990’ları belirleyen en önemli oluşumlardan biri 1992’de kurulan Avrupa Birliği’dir. Schengen Anlaşması uyarınca birlik üyesi 27 ülke arasındaki pasaport kontrolünün kaldırılmasından sonra özgürce dolaşımın sağlandığı devletlerarası/çokuluslu siyasi ve ekonomik bir örgütlenme olan Avrupa Birliği, küreselleşme politikalarında önemli rol oynamaya başlamıştır. Bilişim ve telekomünikasyon alanındaki yeniliklerle desteklenen ileri teknolojiler ve bunları uygulamaya olanak veren küresel sermaye, bireysel insan etkinlikleri, politik yapılanmalar, maddi ve maddi olmayan değerlerin küresel ölçekte değişiminde/dolaşımında belirleyici olmuştur. Özellikle dijital teknolojideki World Wide Web’in interneti halkın hizmetine sunması, hızla yaygınlaşan mobil telefonlar, dijital kameralar, hafıza kartları, e-mail haberleşme sistemi, CNN’nin canlı yayını vb. önemli ilerlemenin yanı sıra genetik ve fizik alanındaki yeni kavram ve buluşların gündeme gelmesi, organik tarım, geri dönüşüm bilinci vb. gelişmeler dünya sanat ortamını da doğrudan etkilemiştir. Benzer şekilde Türkiye’nin geleceğinin de AB’ye endekslendiği 1990’lı yıllar, kültür ve sanat ortamında radikal değişim, dönüşümlerin izlendiği bir süreç olmuştur (Yasa Yaman 2011: 137; 2012a: 114-116).

1990’lı yıllardan itibaren, evrensellik düşüncesinin kapsayıcılığı içinde hep geride kalmaya ve dünya sanat tarihinde yok olmaya mahkûm farklı kültürleri, ortak bir zaman ve mekanda yorumlamanın yarattığı gelişme çizgisinin baskılayıcı tek tarih anlayışı eleştirilmeye, öteki modernliklere farklı zamanlar ve mekanlarda yeniden bakılmaya başlanmıştır. Evrensellik yerine yerelliğin vurgulandığı, farklı kimliklerin kendi modernliklerini bağımsız olarak ifade ettikleri çok kültürlü açıklamalar önem kazanmış, egemen bir estetiğin yönlendirdiği kriterlere göre Avrupa ve Amerika odaklı sanatsal

oluşumlar ile onların çevredeki etkilerinin neden olduğu kendi özgül koşulları içinde “sanat” sayılan ya da dışlanan koşullar gözden geçirilmiştir. Bu yaklaşım kadar merkezlerin işlevlerini giderek yitirmeleri de küreselleşen dünyada dolaşıma giren sanatın yeniden düşünümü için bir ortam yaratmıştır. Artık sorun Paris, New York gibi başka bir kentin sanat merkezine dönüşmesi olmaktan çıkmış, sanat çok merkezli bir görüntü çizmeye başlamıştır. Ekonomik değişimin yanı sıra kültürün de küreselleştiği bu süreçte hegemonik gücü elinde tutan Avrupa ülkeleri, kendi kültürlerini empoze etmeyi sürdürürlerken öteki modernliklerin görünmesine de ortam sağlamışlardır. Bu fırsatı değerlendiren Türkiye de 1990’larla birlikte hem ekonomik olarak hem de sanat alanında Batı’ya eklemlendiği bir sürece girmiştir. 1990’lar, kültürel meşruluğun salt elit bir söyleme hapsedilemeyeceğinin anlaşılacak, *öteki*’ni temsil eden ifade biçimlerinin palazlandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde Türkiye’nin, sanatsal küreselleşmeye müze talepleri, sanat fuarları ve bienalleşme süreciyle uyum sağlarken bir yandan da sıkışmışlığı/kısıtılmışlığı içinde kendi tarihine geri dönerek yaptığı arkeolojide Cumhuriyet modernliğinin yapıtaşlarına ilişkin eleştirel bir tutum içine girdiği görülür. Bu dönemde, Eric Hobsbawn’ın “*Geçmişin imha edilmesi, 20. yüzyıl sonunun en karakteristik ve en ürktütücü fenomenlerinden biri. Genç erkek ve kadınların çoğu, içinde yaşadıkları zamanın kamusal geçmişiyle hiçbir organik bağı olmayan bir tür sürekli şimdide yetişiyor.*” sözleriyle tanımladığı “bellek-sizlik” sorunsalının Osmanlı-Cumhuriyet paradigması bağlamında Türkiye sanatı açısından sorunsallaştırıldığı en önemli etkinlikler arasında Vasıf Kortun’un 1991 ve 1993’te düzenlediği Anı/Bellek 1-2 sergilerinin anılması gerekir¹⁷ (Çalikoğlu 2001: 32; Erdemci 2008: 255; Yasa Yaman 2011: 139-140, 145).

Kortun’un düzenlediği bu sergilere katılan sanatçıların yapıtlarında da görüldüğü üzere, 1990’lar ile birlikte sanatçılar, Osmanlı ve Cumhuriyet tarihi imgelerini yapıbozuma uğratarak yeni okumalara olanak sağlamakta ve doğruluğu neredeyse koşulsuz kabullenilen batı modernizminin öğretilerine karşı kuşku ile yaklaşarak soruna farklı açılardan bakmayı denemektedirler. 1990’larla birlikte sanatın dili, salt estetik kapalı bir

¹⁷ Anı/Bellek 1 Sergisi 9-30 Aralık 1991 tarihinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi’nde gerçekleştirilmiştir. Sergide yer alan sanatçılar: Halil Akdeniz, İpek Aksüğü-Duben, Hüseyin Alptekin – Micheal Morris, Selda Asal ve Gülsün Karamustafa’dır. Elli Numara Anı/Bellek 2 Sergisi 4-25 Mayıs 1993 tarihinde, 50 Numara Akaretler Sıra-Evleri’nde gerçekleştirilmiştir. Sergide yer alan sanatçılar: Vahap Avşar, Taner Ceylan, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoğlu, Lerzan Özer, Eliza Proctor, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu’dur.

dilin ötesine çıkararak sosyolojiye, felsefeye, antropolojiye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelerek disiplinlerarası bir nitelik kazanır. Anlatımın sürekli karşıt bağlar ve bağlamlar yaratacak şekilde çoğaltılması ya da tam tersi dışlanması, ana öykünün anırtırma yaptığı alttaki mitin ne olabileceğini gizleyen anlatı ve anlatıya dayalı öğelerin çözülüşü, hiçbir ortak özellik ilkesine ya da düzene bağlı olmayan imgelerin yan yana istiflenmesi ve her şeyden önemlisi de resmin göndergesinin önceden öngörülmeleyen merkezsiz bir evrene doğru aktığının ve bunun da üreticisi tarafından kontrol edilemez olduğunun kabulü, hem resim hem de kendisini farklı medyumlarla ifade eden ve bu dönemde sayıları hızla artan genç kuşak sanatçıların tipik özellikleridir. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda biçimlenen, yaratıda sınır tanımayan çoğulcu görüşler Türk sanatında da yerini almış, sanat dili bu görüşlere koşut olarak çeşitlenmiştir. Sanatçılar imge, biçim, kavram ilişkilerini sorgulayarak ürettikleri yeni yapıtlarla sanatsal düşüncelerin nasıl biçimlendiğini ortaya koymaya çalışırlar. Türk sanatçısı geçmişindeki 600 yıllık Osmanlı birikiminin Cumhuriyet'e ulanmasındaki kopukluğu gidermeye ve anlamaya çalışmaktadır. İslami düşünce tarihinin yeterince araştırılmamış olması, sanatçıları İslam ve Osmanlı geçmişini çözümlemeye iki ana noktaya yönlendirmektedir. Bunlardan biri, bu kültürün yarattığı biçimlerin görsel hazzı, çizgi ritmi, müzikalitesi ile ilgilidir ve soyut olanın metafizik/mistik çekiciliğinin yalnızca hissedilerek (anlaşılamadan) çağdaş yöntemlerle yeniden kopyalanmasıdır. İkinci tutum ise, yine aynı eksiklik nedeni ile sanatta siyasi bir tavır almayı gerektirmektedir. Ancak bu tavır, tüm ilkeleriyle çok iyi bilinen Cumhuriyet ideolojisi üzerinden olmakta ve Osmanlı'ya sahip çıkarken yine içerik ve anlam kopukluğu yüzünden yargılama batılı düşünce ve söylemlerle olabilmektedir. Bu bakış açısı, çağdaş sanatta çoğu sanatçı için Osmanlı kültürünün anlaşılıp değerlendirilmesini, yalnızca işaretler, semboller ve sezgilerle olanaklı kılmaktadır (Çalikoğlu 2001: 32; Yasa Yaman 2004: 19-21; Germaner 2008: 17-18).

1970'lerin sonu ve 1980'lerden itibaren eserler üretmeye başlasalar da asıl etkinliklerini 1990'larda gösteren sanatçıların, kişisel ya da kolektif bellek, 'gelenek'in bir sonraki aşaması diyebileceğimiz kimlik gibi sorunsallarla ilgilenmeye devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu sanatçılardan Handan Börüteçene bellek ve kültürel kimlik sorunlarıyla ilgilenirken, arkeoloji, antropoloji, sosyoloji, jeoloji gibi bilimlerden yararlanır. Benzer şekilde Hale Tenger'in işlerinde de resmi tarihin sorgulanması,

toplumsal bellek eleştirileri görülür, göç ve savaşların bireyler ve toplum üzerindeki etkileri ile kimlik kavramları sorunsallaştırılır. İnci Eviner'in de sanatının merkezinde kimlik ve 'öteki'lik kavramları yer alır. Eviner, bu kavramları sınıfsal, toplumsal, cinsel vb. farklı boyutlarda ele alırken geleneksel kültürün motif ve simge dağarcığından yararlanır. Aydan Murtezaoğlu'nun işleri ise Zeynep Yasa Yaman'ın bahsettiği ikinci tür, 'Osmanlı ile bağların gevşemesine neden olan Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini yargılama' şeklinde ortaya çıkan gelenek/kimlik sorgulamasını örnekler niteliktedir. Murtezaoğlu, Türk modernleşmesi sürecindeki baskı ve erk unsurlarını, özel-kamusal mekanın toplumsal cinsiyet rolleri açısından hiyerarşik/ataerkil yapısını, aile okul gibi toplumsal kurumlardaki baskı mekanizmaları ile kent yaşantısının paradokslarını yapıtlarına konu edinir (Yıldız 2008: 492).

Gülsün Karamustafa, 1970'lerin sonlarından başlayarak 1980'lere uzanan süreçte köyden kente göçün yarattığı hızlı sosyokültürel değişimi ve bu değişimin sonucu olarak ortaya çıkan arabesk kültür, toplumsal yozlaşma, kültürel etkileşim ve melezeleşme gibi yeni oluşumları yapıtlarına yansıtmıştır. Sanatçı 1990'lardan itibaren kişisel tarihinden yola çıkarak kolektif belleğe uzanan, toplumsal ve siyasal tarihe değinen, zorunlu göçlerin ve küreselleşmenin yaşama etkilerini konu alan çalışmalar yapmaya başlamıştır (Yıldız 2008: 370).

Balkan Naci İslimyeli ise, eserlerinde farklı şekillerde bellek-zaman ve gelenek kavramlarıyla hesaplaşan bir sanatçıdır. İslimyeli, toplumsal belleğin derinlerine inme, anonim kimliği sorgulama, gündelik yaşamın sıradanlığında hiçbir anlam yüklediğimiz edimleri halk resmi ve halk hikayelerine özgü kanon yapıları modern versiyonlar şeklinde sunma yolları dener (Tanyolaç Öztokat 2010: 172).

Mithat Şen ise, insan bedenini biyomorfik biçimlere/imgelere indirgeyerek bazen tek başına bazen de birimler halinde çoğaltarak dizileştirir. Bedenin genetik kodlarla kendini yeniden ve yeniden imal etmesine ilgi duyan ve doğanın kendini yinelemesine, çoğaltmasına, dönüştürmesine benzer bir ilkeyi sanatının çıkış noktası yapan Şen, bununla birlikte doğaya göndermesi olmayan yeni bir evren, kendine özgü bir dil oluşturur. Sanatçı, mantığını bu coğrafyadan alan yineleme biçeminde, gelenek olarak adlandırılan yaşanmışlığı önemser ve kendi geleneğini icat eder (Yasa Yaman 2011: 220).

Yine bu dönemde Anadolu/Bizans/Selçuklu/Osmanlı arkeolojisi yapma, tarihle hesaplaşma ve geçmişe ait verileri yeni bir gözle değerlendirme çabaları gösteren sanatçılar arasında Hüsamettin Koçan ve Halil Akdeniz sayılabilir. Hüsamettin Koçan 1980’li yıllarda Anadolu halk sanatı, gelenekleri ve mitolojik kaynaklardan beslenen, karanlık ‘barok’ boşlukta kendinden ışıklanan antik torslar, ilkel kültürlere özgü çağrışım öğelerini konu alan eserler üretmiştir. Koçan, 1990’lardan sonra, sanatının merkezine Anadolu’nun belleğini oluşturan tarihsel katmanları araştırma ve irdelemeyi yerleştirir. Sanatçı bu dönemde, kolektif ya da kişisel belleğin izini sürmek amacıyla “Anadolu’nun Görsel Tarihi” adını verdiği bir diziyile, tarih öncesi uygarlıklardan başlayarak Cumhuriyet dönemine kadar, her uygarlığı bir fasikül halinde ele alarak bir külliyat oluşturmayı planlar.

Selma Gürbüz’ün çalışmalarında Anadolu, Hindistan, Japonya gibi Doğu’nun farklı coğrafyalarından kültürel veriler, Doğu mitolojisine ait motif, imge ve yaratıklar (şahmeran, cin, melek, peri, simurg-anka-hüthüt gibi efsanevi kuşlar) gölge oyunu ve Binbir Gece Masalları’na ait figürler sanatçının hayal dünyasındaki imgelerle birleşir (Yıldız 2008: 482; Edgü 2010: 126). Gürbüz, karmaşık, çok katmanlı ve gizemler barındıran doğu algısını sorunsallaştırır, günüyle ilişkilendirir. Sanatçı doğu ve batıyı karşıtlıklar olarak değil farklılıklar olarak algılar ve bu doğrultuda eserlerine yansıtır (Yasa Yaman 2011: 244).

3. SANATÇILAR ÖZELİNDE GELENEĞİN SORUNSALLAŞTIRILMASI

Tez kapsamında, ‘gelenek’le ilişki kurduğu düşünülen ilk eserlerini 1950’li ve 1960’lı yıllardan itibaren üretmeye başlayarak 1970’lerin sonu ile özellikle 1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte olgunluk dönemlerini yaşayan, bir sanatçı seçkisi oluşturulmuştur. Seçilen sanatçılar; Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan’dır. Bu sanatçıların her birinin gelenekle kurduğu ilişkinin ortak yönleri olduğu gibi farklılıkları da söz konusudur.

Adnan Çoker, sanatının ilk dönemlerinde yerel kaynaklar, kaligrafi ve soyut arasında sentez arayışına girer. 1970’lerden sonra, minimalist araştırmalara yönelen sanatçı, Doğu-Batı bireşimi anlayışıyla bağlantılı olarak Bizans, Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait yapı elemanlarını denge-simetri-ışık-biçim-renk-indirgeme-yineleme-gerilim uzay boşluğu-yüzey/derinlik-perspektif-form gibi sorunlar çerçevesinde çeşitli kombinasyonlar içinde ele alır (Yasa Yaman 2011: 185). Çoker, kubbe, kemer, niş, alınlık, Türk üçgeni, sütun, pencere, kapı, minare vb. temel yapı öğeleri ile belli mimari elemanların ayrıntılarını ya da süsleme öğelerinden kaynaklanan biçimleri 1980’lerde neredeyse moleküler bir ifadeye ulaştırarak İstanbul’un tarihsel silüeti ile makine çağı estetiğini, barok ve mistik bir ışık, mor, eflatun, pembe, gri, sarı gibi renkler ve metalik etki ile belirginleştirir. Sanatının amacı, toplumsal kültürün özüne inerek, onu çağdaş yanları ile çağdaş plastik dille yorumlama ve Osmanlı-Selçuklu-Bizans-Anadolu kültürünü birleştiren mistik ruhu en geniş boyutları ile ifade etmektir (Köksal 1986: 47; 1988: 47; 1989: 47; Yasa Yaman 2011: 184-185).

Burhan Doğançay’ın sanatının özünde, yaşamı boyunca dünyanın farklı köşelerinde izini sürdüğü “*duvar sanatı*” vardır. Doğançay’ın düşünce ve üretim pratiği, sosyokültürel dönüşümün güncel belleğini yansıtan duvarları inceleyerek kamusal bir ifade alanı olan duvarların tarihine ortak olmaktır (Çalikoğlu 2012: 15). Sanatçı neredeyse yarım yüzyıla yaklaşan “Dünya Duvarları” projesiyle, duvarlar üzerinden tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayırıştırma

yolları aramaktadır. Anlatımının temelinde titizlikle yapılan bir araştırma, inceleme, belgeleme, karşılaştırma ve eleme sonucu kazanılmış gerçekçi bir gösterim ile soyutlamaya yönelik bir yaratıcılıkla beslenmiş, özgün bir duyarlık ve güncel bir yorum vardır (Madra 1983: 6). Sanat yaşamı boyunca bir diziden ötekine; resimden desene; özgün baskıdan duvar halısına; heykelden fotoğrafa dek çok farklı teknikler kullanmasına rağmen, ele aldığı her teknikte ‘görsel kodlar’ üretmesi, sanatçının özgün bir söyleme ulaştığının göstergesidir (Sönmez 2001a: 101; Antmen 2002: 8-9). Sanatçının, 1980’li yıllara damgasını vuran ve duvarlardaki afişlerin yırtıklarından edindiği izlenimleri soyut, kaligrafik, rafine görünümde sunduğu *Kurdeleler*, *Koniler* gibi dizileri bulunur.

Ömer Uluç, Batı dışındaki sanatlardan, özellikle İslam ve Osmanlı sanatının canlı, parlak renkleri ile bütünsel ve dolaysız, soyut anlatımından etkilenmiştir. Sanatçının çalışmalarında, Anadolu prehistoryasından, klasik Yunan ve Bizans’a, Eski ve Doğu Afrika sanatlarına kadar pek çok gönderme ve kültürel referans bulunur. Uluç’un soyut ve lekeci deneylere giriştiği, renkçi yaklaşımlar sergilediği, kendi kültürel kökenleriyle bir tür hesaplaşma mantığı taşıyan, geleneksel çizgiyle ilişkisini sorgulayan hat sanatının ritmik devinimlerinden ve minyatürlerden etkilenerek çizimler gerçekleştirdiği çalışmaları vardır. Ardından, Fransız barok ve rokoko sanatının duyumsal ve tensel niteliğini irdeleyip yorumlamaya çalıştığı Paris “çıkartmaları” ile birlikte referansları giderek çoğalan eski Mısır, Yunan, Hint ve eski Anadolu uygarlıklarının çarpıcı verilerine kadar uzanan örnekler oluşturmuştur (Köksal 1994: 46; Tansuğ 2010: 191-193). Sanatçının bir yandan Bizans ve Osmanlı kültürüyle öte yandan Batı resim ekolleriyle ardından Nijerya’da geçen araştırma döneminde primitif kültürle kurduğu ilişkiler bütünü, onun sanat birikimine uzak ve örtülü ilişkiler taşımakla birlikte ortak kültürel sentezlere dayalı, hem Doğulu hem Batılı olabilen bir bilincin ‘karma’ ürünlerini ortaya çıkarmıştır (Rosen 1986: 37; Tansuğ 1988c: 34; 2010: 189; Köksal 1990: 48; Aliçavuşoğlu 1999: 15; Sağlam 2002: 38).

Erol Akyavaş’ın sanat geçmişi, yerel ikonografik mirasın verileri, Doğu-Batı sorunsalı/ikilemi, İslam düşüncesiyle hesaplaşma mantığı ve Doğu felsefesinin mistik, gizemli yönlerini öne çıkaran düşünceleri içerir. Sanatçı varlığın, evrenin ve aslolanın anlamını ararken fotoğraftan mimariye, matematikten geometriye, felsefeden, tasavvuf

ve din bilimlerine kadar çok farklı alanları kapsayan derinlikli araştırmalar yapmıştır. Akyavaş'ın ilk dönem eserlerinde, İşlam'daki kaligrafinin figüratif temeline göndermeler görmek ve Türklerin "yazı-resim" geleneği ile ilişkiler kurmak mümkündür (Erzen 1995: 14-15). Sanatçının, 1970'lerden itibaren ağırlıklı olarak Doğu kültürüne eğilmeye başlayarak kimlik ve gelenek sorununa odaklandığı görülür. Sanatçı 1980 sonrasında, dini konuları -daha çok da İşlam tarihinden olayları, İşlam'ın büyük anlatılarını- ve tasavvuf kavramlarını resimlerinde soyutlayarak anlatmaya başlar (Sönmez 2000: 61). Eserlerinde yer alan sûreler, ayetler, dualar, tılsımlar, birtakım esrarlı harf, rakam ya da işaretlere bakarak sanatçının falnamelerden menzilmelere kadar çok çeşitli kaynaklardan yararlandığı, Hurufi ve Nesimi gibi harf ve sayılara metafizik anlamlar yükleyen tasavvufi düşüncelerden etkilendiği düşünülebilir. Akyavaş'ın eserlerinin tam anlamıyla anlaşılıp çözümlenebilmesi için din bilimleri ve tasavvuf felsefesi hakkında bilgi sahibi olmak gerekir (Tansuğ 1983; Erzen 1995: 39, Berksoy 1997: 63-66; Ayvazoğlu 2004: 16; şerifoğlu 2004: 9; 2007: 23).

Ergin İnan, sanatını Doğulu ve Batılı sanat iklimlerinden esinlerle oluşturan bir diğer sanatçıdır. Sanatçının Doğu-Batı bireşiminde öne çıkardığı "doğu" daha çok Anadolu kültürüyle ilişkilidir. Anadolu'lu bir sanatçı olarak, Anadolu onun için, Osmanlı, Selçuklu ve aynı zamanda Bizans, Yunan ve Roma gibi değişik kültürlerin içinde eriyiğe dönüşmüş olduğu bir kaptır (Bussche 2004: 31). İnan'ın yapıtları Doğu mistisizmi ile Batı deneyselliğini birleştiren özgün örneklerdir. Sanatçı, eğitiminden, gözlemlerinden ve yaşamından kaynaklanan kendi özgün 'hiyeroglif'ini geliştirmiş, kişisel tecrübeleri, bilimsel araştırmaları, yerel kültür ve inanç birikimleriyle çok katmanlı bir senteze ulaşmıştır. Anadolu'nun geleneksel, mistik motiflerinden, dini ve tasavvufi kaynaklarından beslenerek Batı'nın fantastik, simgeci, düşünsel eğilimleriyle bağlantılar kurmuştur (Erzen 1982: 12; Köksal: 1993: 14; Gürel 2000: 28). İnan'ın resimlerindeki gizem Doğu ve Batı kültür birikimleriyle bağlantılıdır ve salt teknik çözümleri ele almayan tutumuyla, yapıtlarının içeriksel değerlere dayalı olduğu gerçeğini öne çıkarmaktadır. Teknik becerinin arkasında, onun dayandığı özgün bir kavramsallıktan ve bireşimden söz etmek gerekir (Özsezgin 1991: 47). Ona göre, anlatılan bütün söylenceler, masallar, yapılan büyüler ve muskalar; kültürel imgelerimizi ve ortak geçmişimizi ortaya koymaktadır. Resimlerin kıyısını köşesini

dolduran aforizmalar, kesik dizeler, eski yazı ya da kaligrafik motif kolajları, Almanca sözcükler, el yazıları, ermişlere özgü hikmetler, bizi sık sık insan varlığının kuytu derinliklerine, bilinçaltının çözümü güç karmaşıklığına çekmekte, yazıyla figür, anlatımla imgelem, aynı yapıtın boyutları içinde birbirini bütünlemektedir (Özsezgin 1980).

Hüsamettin Koçan'ın sanatının çıkış noktasını kimlik, kültür, gelenek, bellek kavramları ile Anadolu tarihi oluşturur. Koçan'ın öğrenciliğinden başlayarak yapıtlarında, temelde bu kavramlarla ilişkili s/ingeleri farklı biçim ve tekniklerle ele aldığı görülür. Koçan, sanatının ikonolojik içeriğini 'Anadolu tarihi'nin yanı sıra 'kişisel tarihi' ile beslemektedir. Sanatçı kişisel tarihinin katmanlarından beslenirken aynı zamanda doğduğu, büyüdüğü coğrafyayı ve kültürü yapıtlarının temel meselesi olarak görselleştirerek yeni imgeler üretir. Giderek netleşen bir kimlik sorgulamasıyla bellisizliğin önüne geçmeyi, silinmiş belleğe belli olanları kaydetmeyi amaç edinir (Yasa Yaman 1995: 47; 2005: 30-31; Aliçavuşoğlu 2007: 3). Sanatçının tüm eserlerinde halk resmi ve Şaman geleneğinden gölge oyununa oradan kaligrafik figür imalarına uzanan görsel yansımalar görmek mümkündür. Koçan, 1990'lı yıllardan itibaren sanatının merkezine, Anadolu'nun belleğini oluşturan tarihsel katmanları araştırma, irdelemeyi yerleştirir. Sanatçı bu dönemde, "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adını verdiği bir diziyle, tarih öncesi uygarlıklardan başlayarak Cumhuriyet dönemine kadar, her uygarlığı bir fasikül halinde ele alarak bir külliyyat oluşturmayı planlar (Köksal 1990: 36; Yasa Yaman 2005: 32). Sanatçı, bu proje ile tarihsel 'gerçek'leri sorgulamayı, resmi ideolojilerin ötesine uzanmayı, kültürün geçişkenliğini, sürekliliğini, insanın değişken doğasını araştırmayı en önemlisi de 'resmi tarih'e karşı, kendine ait 'subjektif bir Anadolu tarihi' yaratmayı amaçlamaktadır. Sanatçının fasiküller halinde gerçekleştirdiği projesinde, Cumhuriyet döneminden başlayan arkeolojik kazıda katmanlara saydamlıkla ulaşılabilmekte, Osmanlı, Selçuklu, Bizans, Roma, İyon, Hitit... vd. şeklinde tarihin derinliklerine doğru gidilerek paleolitik döneme kadar inilmektedir. Sanatçı, bütün bunları iç içe geçirerek bir anlamda resmi tarihin beceremediği kültür kaynaşmasını resim diliyle gerçekleştirmeye çabalamaktadır (Çağdaş 1994: 55; Zeytinoğlu 1994: 130; Antmen 1998: 197-199).

3.1. ADNAN ÇOKER (1927)

Adnan Çoker, akademideki öğrencilik döneminde figüratif desen ve yağlıboya etütlerinden sonra, kübizm çevresinde çözümlenmeler ve soyut araştırmalara girişerek çizgi, ton ve ritim sorunlarını irdeleyen yapısalcı bir tavır sergiler. Akademi'deki öğrenimi sırasında, konstrüktivist bir eğitim anlayışına sahip Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olması, Çoker'in sanatının oluşumunda etkili olmuştur. Bu yıllarda, konstrüksiyon ve geometri kaygısı, kompozisyonlarda rengi ve ifadeyi az önemseyip yapıya önem vermesi sanatçıyı tanımlayan karakteristik özelliklerdir (Aksüğür Duben 1989: 9). Akademi'den mezuniyetin ardından soyuta yönelir. Yerel kaynaklar, kaligrafi ve soyut arasında sentez arayışına girer. 1970'lerden sonra, minimalist araştırmalara yönelen sanatçı, Doğu-Batı biresimi anlayışıyla da bağlantılı olarak Bizans, Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait yapı elemanlarını denge-simetri-ışık-biçim-renk-indirgeme-yineleme-gerilim uzay boşluğu-yüzey/derinlik-perspektif-form gibi sorunlar çerçevesinde çeşitli kombinasyonlar içinde ele alır (Yasa Yaman 2011: 184). Çoker, geometrik bir temele dayanan kübizm etkili arayışlardan soyut dışavurumculuğa, oradan simetrik kurgulara dayanan minimalist bir çizgiye uzanan çeşitli eğilimlerin öncülüğünü yapmıştır (Aksüğür Duben 1989: 9-10).

3.1.1. Soyut Dışavurumculuk ve Kaligrafik Etkiler

1951 yılında Akademi'den mezun olan Çoker, 1955'te Paris'e gidinceye dek kübizm çevresinde analizler yapmayı sürdürür. Sanatçı, 1951'den itibaren kaligrafiyle ilgilenmeye başlar. Bu dönemde sanatçı hem soyuta yönelir hem de yerel soyut kaynaklar arasında sentez arayışına girer. Eski yazı ve yerel kaynaklarla soyut arasında bir sentez oluşturma arayışında eserler üretir (Alparslan 1988: 83; Aksüğür Duben 1989: 9) (Res. 1-4). 1952-55 yılları Çoker'in çizgi, ton ve ritm problemlerini yoğun bir şekilde incelediği, hacmi terk ederek yüzeyi düzleştirme isteğiyle daha çizgisel bir tavra yöneldiği ve Klee'ye ilgi duyduğu yıllar olur. Bu dönemde sanatçının önemli sorunlarının başında çizgi ve ton bütünlüğü, boş/dolu, aktif/pasif formların müzikal bir ritim eşliğinde dengelenmesi gelir (Res. 1-2). 1950'lerin ilk yarısında Türk resminin önemli isimleri kübizm, post-kübizm, Bazaine ve Manessier çıkışlı geometrik soyut çevresinde ürünler verirken iki genç sanatçı; Adnan Çoker ve Lüttü Günay, Sabri Berkel

ve Nurullah Berk'e karşı duyarlılıkta bir soyutlama, soyut ve kübizm arası bir tarz sergilemeye başlarlar (Aksüğür Duben 1989: 9-10). Çoker ve Günay, 1953'te sadece soyut çalışmalardan oluşan "Sergi Öncesi" adıyla çok ses getiren bir sergi açarlar. İki sanatçının bir sonraki yıl açtıkları sergileri de benzer şekilde olumlu eleştiriler alır (Ecevit 1954: 2).

1955-1960 yılları arasında Paris'te bulunan sanatçı, kısa bir süre André Lhote atölyesine gittikten sonra, Henri Goetz atölyesine devam eder. Paris'te karşılaştığı soyut dışavurumcu akımdan etkilenir ve sanat diline doğaçlama, resimsel rastlantı, amacı gizlemek gibi yeni kavramlar girer. Boya katmanları ile leke dokularının devingen, spontan oluşumuna dayanan fırça tuşları, kaligrafik ritimler taşıyan bu dönem resimlerinde mavi-beyaz, gri-beyaz tonlar ve taş-toprak karıştırdığı boya katmanları görülür (Aksüğür Duben 1989: 10; Köksal 1989: 47). (Res. 3-4).

1964 yılına kadar soyut dışavurumcu tavır etkisinde, sanatçının karakteristik özellikleri olan kaligrafi ve ritme karşı duyduğu ilgi ile yapısal kaygılar varlığını sürdürür (Tansuğ 1979: 11; Aksüğür Duben 1989: 10-11) (Res. 3-4). Çoker bu dönemde, 'geleneğe yaslanma kaygısıyla, hat-biçimler'e yönelir. Klee'nin çizgisel soyutlamalarına da göndermeleri olan bu resimlerindeki hat-biçimler, arabesk yerine, kufi yazıyı çağrıştıran sert geometrisiyle dönemin genel eğiliminde ayrılır (Sadak 1994: 320). Sanatçı bu yıllarda, Akademi'deki öğrencileriyle birlikte, seyirciler önünde, müzik eşliğinde resim gösterileri yaparak bazı deneysel çalışmalar gerçekleştirir. Yeni bir arayış dönemi denilebilecek 1964-1968 yıllarındaki¹⁸ çalışmalarında ise soyut dışavurumculuktan yapısal resme geçişin olanaklarını örnekleyen, geometrik soyutlama ile konstrüksiyon, temel yapı ve mimari sorgulamalarının başladığı görülür (Aksüğür Duben 1989: 11). 1960'ların sonuna doğru jestüel, atak, ekspresif pentürel evrenini geometri ile

¹⁸ İpek Aksüğür Duben, sanatçının bu dönemini bir kriz dönemi olarak değerlendirir. Yazara göre, Çoker Ekim 1964-Mart 1965 arasında Paris'te bulunduğu dönemde dışavurumculuğun etkisini kaybettiğini görür ve yeni özgün bir arayış içine girer. Bu yıllarda sanatçı, boya maddesine ağırlık vererek "yürüyen etler" diye adlandırdığı başsız ve kolsuz figürler resmeder. Çoker'in bilinçli olarak yapmak istediği şey artık "kargaşa" olarak gördüğü soyut dışavurumcu espasa bir sınırlama getirmektir. Aksüğür Duben'e göre, sert bir kopma gibi görünen bu değişim noktası gidiş gelişlerle dört yıl sürmüştür ve 1969 yılına geldiğinde Çoker'in amacı berraklaşmıştır: "Sınırlı Espas" problemini bilinçli olarak Selçuk-Osmanlı mimarisi eşliğinde işleyecektir (Aksüğür Duben 1989: 11).

sınırlandırarak devinimi kuşatma/yönetme isteği belirginleşir (Yasa Yaman 2011: 184) (Res. 5-6).

3.1.2. Minimalist Yaklaşımlar ve Mimari

1968'den sonra,¹⁹ soyut dışavurumculuktan büsbütün ayrılarak siyah fonların vurgulayıcı etkisi üzerinde minimalist ve konstrüktivist eğilimli bir yapılanma sürecine geçen sanatçı için yeni bir dönem başlar (Res. 7-8). Bu dönemdeki “Siyah Resimler” diye adlandırılabilir yapıtları ile sanatçının, o güne dek yararlandığı müzik eşliğinde çalışma yöntemini ve hareket resmi (action painting) ya da jest resmi (gesture painting) yaklaşımlarını bıraktığı gözlenir. Sanatçının bu dönem çalışmalarında kullandığı Osmanlı-Selçuklu-Bizans mimari motifleri, resmin tüm yüzeyini kaplayarak geometrik bir düzenleme oluşturur (Aksüğür 1979: 10-11). İslam sanatının, özellikle bezemesinin ‘geometri’ üzerine kurulu altyapısı ile güneşin, yaşamın, Tanrının, sonsuzluğun, azizlerin, iyiliğin, bereketin yüzyıllarca simgesi olan ‘ışık’ kavramı, bu dönemlerden itibaren Çoker’in araştırma-inceleme alanına girmeye başlar. Çoker’in geometri ve ışığın kavranabilir görünümüleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimlediği söylenebilir (Kuban 1994: 152). Bu resimlerdeki mistik, dinsel atmosfer, felsefi düşünce ve simgesel anlam seçilen formların kültürel çağrışımlarından ayrı tutulamaz (Aksüğür 1979: 11; Tansuğ 1979: 10; Kuban 1994: 152). Çoker, soyut dışavurumculuğun çizgisel yapısından kurtulabilmek için bilinçli olarak çevresindeki mimari formlara başvurduğunu ve bunları yalnızca ‘yapısal araştırma doğrultusunda trampen’ olarak kullandığını, İslami kültür birikimi arayışı içinde olmadığını öne sürmektedir; ancak formlar kültürel anlamlarla yüklüdür ve çağrışımları göz ardı edilemez. Sanatçı, toplumsal kültürün özüne inerek, onu çağdaş yanları ile çağdaş plastik dille yorumlama ve Osmanlı-Selçuklu-Bizans-Anadolu kültürünü birleştiren mistik ruhu en geniş boyutları ile ifade etme deneylerine girişir (Aksüğür 1979: 11). Ahmet Köksal, sanatçının “Siyah Resimler” diye adlandırdığı bu dönem çalışmalarında, Ad

¹⁹ Nazan İpşiroğlu sanatçının bu dönemini, 1970-1978 tarihini taşıyan “Sinan’a Saygı” resmiyle başlatır. Yazara göre, “Sinan’a Saygı” resmi sanatçının soyut dışavurumcu dönemini, bir daha geri dönmek üzere kapatmış olduğunu belgelemesi ve aynı zamanda yeni bir dönemin başlangıcı olması açısından önemlidir (İpşiroğlu 1997: 136).

Reinhardt'ın 1960-67 yıllarında yaptığı "Black Painting" adlı serisindeki siyaha boyanmış tuvalerin de etkisinin olabileceğini dile getirir (1988: 47; 1989: 47). Öte yandan, Çoker söyleşilerinde, kendi resimleri ile Malevich'in resimleri arasında koşutluklar olduğundan söz eder. Kendisinin, Malevich'in beyazını siyaha dönüştürdüğünü belirtir. Süprematistlerin dengeli, simetrik, durağan ve kesin bir biçimcilik anlayışı ile minimal sanatçıların dışavurumcu, anlatımcı öğeleri yadsıyan salt arınmış, yalın biçimlere ulaşma ilkesi, sanatçının da ilgi alanına girmeye başlar. Sanatçının 1968'den sonra yaptığı resimler 'zaman, mekan ve yerçekiminin olmadığı bir düşünce' temeline dayanır. Bu dönemden itibaren, boşluğun siyah yüzeye verilmesi, ışıldayan renk şeritleri, askı biçimler, simetri, anıtsallık ve her şeyden önce indirgeme sanatçıya ait özellikler olarak belirginleşir. Sanatçı, kendine özgü bir resim dili yaratma çabasıyla çalışmalarını mimariyi kaynak alarak sürdürmeyi dener (Köksal 1986: 47; 1989: 47; İpşiroğlu 1995: 28-29).

Çoker, yapıtlarında 1964'den bu yana resminin gereksinmelerine göre geliştirerek en çok kullandığı siyah rengin birkaç anlamı olduğunu belirtir. Bunları şu şekilde sıralamaktadır:

1. Siyah'ın hazır yapılmış bir veri (done) gibi kullanılması.
2. Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyah'ın karşıt değer gücü vermesi.
3. Siyah'ın mutlak, tarafsız ve pasif etkisi.
4. Tam boşluk (espas) etkisi yaratması (Çoker 1973).

Sanatçının kullandığı siyah zemin, zamanla yüzeyden boşluğa dönüşür. Biçimler boşlukta 'askı'da kalır. Sanatçının yapıtlarında yer ve zaman belirlenmemiştir. "Askı Biçimler" ya da "Işık Elemanlar" en aza indirgenmiş pembemsi, morumsu ışıltılı, metal etkisi bırakan renklerle belirginleşir. Sanatçı pembe ya da morumsu renklerin, deney sonucu biçimlerime en uygun renkler olduğunu gördüğünü ifade eder. (*Artı Elemanlar Sergisi*'nde bu renklere mavi, yeşil, kırmızı da eklenir; ancak metalik etki her zaman devam eder) Nazan İpşiroğlu, Çoker'in resmindeki metal etkisinin, daha çok elektronik müzik çağrışımlarına neden olduğu görüşündedir. İpşiroğlu'nun belirttiği bir diğer görüş ise, Çoker'in boşluğu vermek için siyahı seçmiş olmasının

oldukça önemli olduğudur. Bu seçim resimlerinin müzikselliğini arttırır: “Siyah, Kandinsky’ye göre hiçliktir; tınısı en az olan renktir. En hafif tınlayan renk bile siyah üzerinde daha belirgin duyulur.”²⁰ (Çoker 1973, Anonim 1982: 6-9; Alparslan 1988: 84-85; İpşiroğlu 1996: 18-20; 1997: 141-144, 147; Küçük 2005: 44).

Sanatçı, 1970’ler boyunca soyut ve somutu bir karşıtlık olarak değil, nesneye karşılık gelmeyen “matematik-mimari-perspektif” birlikteliği olarak ele alır. Bu doğrultuda dönemin önemli tartışmaları arasında yer alan Doğu-Batı birleşimi anlayışıyla da bağlantılı olarak Bizans, Osmanlı ve Selçuklu mimarisinin strüktürel yapısını araştırmaya yönelir. Bu dönemde, sanatçının hem Rönesans perspektifinin derinlerine giden, hem de İslami görme biçiminin farklı bakışlarını yüzeyde yassılaştıran ve yineleyen sonsuzluk fikrini kendine özgü bir dille kurgulamasına tanıklık edilir (Sadak 1994: 323; Yasa Yaman 2011: 184-185). (Res. 9-12). Çoker, ışık-biçim-renk-simetri- denge- indirgeme-yineleme-gerilim uzay boşluğu-yüzey/derinlik-perspektif-form gibi sorunları farklı kombinasyonlar içinde ele alır. Özellikle simetrisinin ve dengenin değişik açılımları üzerine, “yalın biçim, arık renk” ve “yapısal-simetri” ilkesini ön plana çıkaran çeşitlemeler yapar. Karanlık boşlukta içten gelen bir ışıkla parıldayan biçimler, formlar arasında bir karşıtlık, öncelik yoktur; ancak birbirlerinden uzaklaştıkça müzikal bir duyum yaratarak gerilim duygusunu pekiştirirler (Yasa Yaman 2011: 184-185). Sanatçı kubbe, kemer, niş, alınlık, Türk üçgeni, sütun, pencere, kapı, minare vb. temel yapı öğeleri ile belli mimari elemanların ayrıntılarını ya da süsleme öğelerinden kaynaklanan biçimleri 1980’lerde neredeyse moleküler bir ifadeye ulaştırarak İstanbul’un tarihsel silüeti ile makine çağı estetiğini, barok ve mistik bir ışık, mor, eflatun, pembe, gri, sarı gibi renkler ve metalik etki ile belirginleştirir (Köksal 1986: 47; 1988: 47; 1989: 47; Yasa Yaman 2011: 185) (Bkz. Res. 14-15).

Adnan Çoker’in 1982 yılında söylediği, “Algıladıklarım bana belirli çıkış noktaları olarak hizmet ederler, örneğin önceleri müzikten, sonraları da mimariden algıladıklarım belirli mekansal ilişkiler içinde biçime aktarılmıştır. Bu aktarımda ise düşünsel oran daha büyük bir yer kaplıyor.” sözleri, sanatının kaynaklarını ortaya koyar (Anonim 1982: 5-6). Çoker’in sanatında gördüğümüz anıtsallık, simetri, indirgeme gibi ilkelerin

²⁰ A. Çoker’in resimlerinin müzikle bağlantıları üzerine ayrıntılı bir inceleme için bkz. İpşiroğlu 1996: 18-20.

gerek Selçuklu gerek Osmanlı geleneğiyle bağları açıktır. Yeterince açık olmayan, zaman-ötesi ve yerçekimsizlik kavramlarının ele alınışıdır. Sanatçı doğrusal akan zaman algısını, yerçekimi yasalarının işleyişini ve mekan kavramını sorunsallaştırır. İpşiroğlu, çağdaş sanatın da ilgi alanına giren bu kavramların sanatçı tarafından gelenekle ilişkilendirilip ilişkilendirilmediği sorusunu sorar. İpşiroğlu sorusuna, “Selçuklu ve Osmanlı mimari elemanlarından mukarnas ve Türk üçgenleri ‘askı’da kalan biçimleriyle yerçekiminden kurtulmuş gibi görünürler. Yine mimarideki çizgisel zaman akışının dışına çıkma fikri, ‘zamanı dondurma’ eğilimi hem Osmanlı geleneği hem de Uzakdoğu felsefesiyle ilişkilendirilebilir. Çoker’in amacı, evrensel değerlerle anıtsal kaynaklarımız arasında çağdaş düzeyde bir senteze varmaktır.” açıklamasını getirerek sanatçının gelenekle farklı boyutlarda kurduğu bağlantılara dikkat çeker (1996: 19-20; 1997: 137, 141-143; 2010: 462).

Sanatçı bir röportajında bu konudaki görüşlerini, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Mimarisi’nden örnekler göstererek, Türkler Orta Asya’dan geldiklerinden beri Anadolu toprağında sentezlere girdiler, tuğlayı getirdiler, Anadolu’nun taşıyla gördüğümüz mimariyi oluşturdular, şeklinde ifade etmektedir. Çoker konuşmasının devamında:

“Türk sanatçısı nasıl olur da bunlara ilgi duymaz. Bunlara herhangi bir duvar gibi bakılıp geçilemez. Biz efendim bugünü yaşayan, dünü tanımayan, yarınkiler de bugünden habersiz, birbirinden ilişkisini koparmış bir toplum mu olacağız? Hayır! Mantıklı bir biçimde dünü tanıyacak, bugünü bilinçli bir şekilde yaşayacak, geleceğe bazı köprüler atarak gideceğiz. İleri ülkelerde bu böyle. Yoksa ben moda imiş, taponmuş böyle görmem meseleyi. Biz arkeolog gibi bu toprağı kazıyarak, onunla çağdaşlık arasında senteze gitmeliyiz. Sentezden korkmamalı, yoksa Empresyonizm; fırça serbestisi, Ekspresyonizm; fırça serbestisi, çok benimseniyor şu sıralar, göze de hoş geliyor. Öbürü biraz katı tabii. Bilinçlenmek lazım artık. Tarih bilincimiz yok. Kendi kilimin neydi? Ekspresyonist miydi? Empresyonist miydi? Bunları dikkate almak gerekir.” ifadelerine yer vermektedir (Çoker’dan akt. Behramoğlu 1990: 11).

1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte, simetrik kompozisyon şemalarının yarattığı mutlak denge ve huzur ortamında Bizans, Selçuklu ve Osmanlı yapılarının kurt anıtsallığının artan etkisi, resimlerin gittikçe büyüyen boyutlarında izlenmeye devam eder (Res. 14, 16). Anıtsal boyutlu tuvalerde gördüğümüz kare, dikdörtgen, daire, üçgen vb. formlar sağlam bir matematik yapı ve ince hesaplanmış bir kurgu ile kompozisyona yerleştirilerek çok sayıda farklı varyasyon oluşturulur (Koçak 1988: 84;

Köksal 1988: 47; İnal 2003: 49). İpşiroğlu'na göre, Çoker'in eserlerinde gelenekle kurulan bağ, resimlerinde mimari motifleri kullanarak geleneğe gönderme yapması ile dahası simetriyi, kompozisyonu biçimlendiren bir temel öge olarak kullanması ile sınırlı değildir. Sanatçının resimlerindeki -özellikle kubbeli resimlerde- gelenekle daha derin bir bağ kurmak mümkündür (1995: 30; 1997: 142; 2010: 460²¹).

3.1.3. Usta-Çırak İlişkisi

Adnan Çoker, Mimar Sinan'a hayranlığını "Türk mimarisinin özeti" sözleriyle ifade ederken, resimlerini de bu düşünceyi yansıtırçasına Sinan geleneğiyle koşutluk gösterir şekilde oluşturur. Sanatçının bilinçli ya da sezgisel olarak Sinan geleneğini sürdürdüğü söylenebilir (İpşiroğlu 1995: 30; 1997: 142; 2010: 460) (Res. 9).

Sanatçı, 1990'lı yıllarda *Kubbeler* (Res. 16), *Minimaller ve Varyasyonlar*, *Artı Elemanlar* (Res. 18-19) ile 2000'li yıllarda *Eksik Burçlar*, *Yapı ve İçgüdü*, *Yapısal Ritm* gibi diziler gerçekleştirmiştir.

Artı Elemanlar sergisiyle, önceki mimari yapı elemanlarına, geleneksel Türk süsleme sanatlarındaki üç boyutlu 'yapısüs'lerinden elemanlar eklediği görülür (Antmen 1996: 14; Büyükcinal 1996: 21; Günyaz 1996: 19; Köksal 1996: 45-46).

Adnan Çoker ve öğrencisi Mustafa Ata'nın ortak çalışması olan *VLAM Projesi*'nde (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata) tarih, mimari, felsefe ve sanat tarihini içine alan bir bütünün parçaları sorgulanır. Çoker ve Ata, iki arkadaş, usta-çırak, hoca-öğrenci olarak 1994 yılında, Leonardo da Vinci üzerine konuşurlarken bu proje fikri doğar (Res. 17). Leonardo'nun ilk çağ mimarlarından Vitruvius'un İÖ. 25 yılında yazdığı *De Architectura* adlı eserinde geçen,

"...Bir tapınağın öğeleri ile bütünün genel ölçüleri arasında büyük bir uyumluluk bulunmalıdır. Yine, insan vücudunun merkez noktası doğal olarak göbeğidir. Çünkü, bir adam elleri ve ayakları açık olarak arka üstü yattığı zaman, el ve ayak parmaklarının uçları, göbeğine yerleştirilen bir pergelin çizdiği dairenin çevresine

²¹ N. İpşiroğlu'nun bu yazısı ilk kez *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri* (2000, İstanbul: Papirüs Yay.) kitabı içinde yer almıştır. Bu yazıda, Mimar Sinan'ın eserleriyle A. Çoker'in yapıtlarının karşılaştırmasına da değinilmektedir.

değecektir. İnsan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi kare bir şekil de çıkartılabilir. Çünkü ayak tabanının başın tepesine olan uzaklığını ölçer ve bu ölçüyü yana açılan kollara uygularsak, tıpkı tam kare düz yüzeylerde olduğu gibi, genişliğin uzunluğa eşit olduğu görülecektir.”

bölümünden etkilenerak 1490 yılında oluşturduğu Vitruvian Man (Vitruvius Adamı) çalışması Çoker ve Ata'ya projelerinde esin kaynağı olmuştur. Leonardo'nun Rönesans hümanizmasının insanı merkeze alan anlayışı ile Vitruvius'un evrenin oran, denge ve düzenini insan vücudunda ifadesini kesiştirmesi gibi Ata ve Çoker de farklı serüvenler sürüyor olsalar da geçmiş ve gelenek ekseninde birleşen sanatlarını bu projede kesiştirmişlerdir (Gören 2001: 8; Altunok 2002; Giray 2002; Sadak 2002; 2010: 14).

3.2. BURHAN DOĞANÇAY (1929-2013)

Burhan Doğançay'ın sanat serüvenini, modern, post-modern akımlar ve birbirine eklemlenen gruplaşmalar içinde belli bir kategoriye yerleştirmek pek mümkün değildir. Doğançay, modern ile post-modern arasındaki ara noktada duran sanatçılardandır. Bu ara nokta, 1950'lerin sonu ve 1960'larda, yeni-dadacılık, pop ya da Avrupa'da yeni-gerçekçilik gibi akımlar dahilinde nesneye bağlı, ama nesnesiz bir sanatın yolunu açan, bir kırılma noktası oluşturan sanatçıların paylaştığı bir zemin oluşturur. Doğançay'ın sanatı da temel aldığı genel tema ve bu temayı yorumlayış, aktarış biçimi açısından baktığımızda, özellikle yeni-gerçekçilik bağlamında değerlendirilebilir. Bu açıdan sanatçının üretimine retrospektif olarak baktığımızda, Jasper Johns'un bira kutuları, Daniel Spoerri'nin yemek masaları, Volf Wostell'in afiş resimleri, Warhol'un fotoğrafik görüntüyle oynayan baskıları gibi örnekleriyle 1960'lı yıllara damgasını vuran bir sanatsal yaklaşımın kapsamı dahilinde yer alır. Sanat yapıtlarına, bu yaklaşımın bir ürünü, bu sürecin bir halkası olarak bakılabilir. Sanat yaşamı boyunca bir diziden ötekine; resimden desene; özgün baskıdan duvar halısına; heykelden fotoğrafa dek çok farklı teknikler kullanmasına rağmen, ele aldığı her teknikte 'görsel kodlar' üretmesi, sanatçının özgün bir söyleme ulaştığının göstergesidir. Hem çağdaş Türk sanatı içinde hem de uluslararası çağdaş sanat haritasında etkin olan kimliğiyle Burhan Doğançay, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçişte 'tekil' bir konuma sahiptir (Sönmez 2001a: 101; Antmen 2002: 8-9).

Sanatçının 1952-1964 yılları arasındaki erken dönem çalışmaları daha çok kağıt üzerine suluboya, mürekkep ve guaj gibi tekniklerle yaptığı resimlerden oluşur. Sanatçı New York'ta yaşadığı ilk dönemde, bu tekniklerle kendi ifadesinin arayışlarını ortaya koyan çok sayıda kent manzarası yapmıştır. Sanatçının 1960'lı yıllardan başlayarak önce boyasal, daha sonra karışık malzeme eşliğinde, kıvrılma ve yırtılma olgularına, gerçekliğin bir alternatifi olarak yaklaştığı, insan-çevre-doğa ilişkilerini, birtakım göstergelere göre yorumlamaya çalıştığı görülür. 1969 yılında kazandığı Tamarind Taşbaskı Atölyesi bursu sonucunda yaratıcılık potansiyelini dışavuran, görsel anlatım olanaklarının keşfini duyuran Tamarind baskılarını gerçekleştirmiştir. 1964-76 yılları arasındaki *Duvarlar* serisinde ise kağıt, mukavva, afiş yırtıkları, karalamalar, çocuk resimleri, kilit, kapı kulpu vb. malzemelerle kağıt üzerine yağlıboya, akrilik, guaj, fümaj, kolaj gibi birçok tekniği bir arada denediği görülür (Köksal 1986a; Özsezgin 1987: 50; 1995: 46; Antmen 2001: 15; Eroğlu 2001: 90-91; Sönmez 2001b: 74).

Sanatçının 1980'li yıllarda oluşturduğu yapıtlarındaki kurgu, duvar yüzeyindeki yırtılmış afişlerden esinlendiği, yüzeyden öne doğru çıkarak kıvrılan, bükülen renkli unsurlarla ve bunların gölgeleriyle sağlanan derinlik etkisine dayanır (Sağlam 1996: 6). Nesnelerin üzerine düşen ışığın yarattığı gölge, sanatçının temel resimsel elemanlarından biridir. Üç boyutlu çalışmalarının başlıca ayırt edici elemanı gölgedir. Gölgeyi "cismin parçası" olarak tanımlayan Doğançay, böylece heykelin durağan yapısına hareket geldiğini düşünmektedir. 1983 yılında Zürih'te gerçekleştirdiği ve *Gölge Heykel (Shadow Sculpture)* adını verdiği soyut heykel çalışmalarında, kaligrafik devininim süreçlerinin rölyefleşme eğilimleri görülür (Res. 25). Sezer Tansuğ'a göre, "Metal yüzeylerin yırtılarak, kaligrafik rölyeflerin boşluğa fişkırdığı bu heykel çalışmaları, yüzey sorunsalının kitlesel hacim olgusuyla ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışıldığı işler olarak, Doğançay'ın fazlasıyla ısrar etmediği deneysel (experimental) bir sınır içinde kalmışlardır." (Şenyener 1993: 6; Tansuğ 1995: 4).

Gölge heykelleri ile aynı yıl, Aubusson'daki Raymond Picaud Atölyesi'nde duvar halısı tasarımları gerçekleştirmiştir. Doğançay ile *Aubusson* dokumaları, geleneksel bir teknik ile çağdaş bir yaratıcılığın sentezine dönüşmüştür (Res. 24).

Doğançay, bir söyleşisinde yapıtlarının oluşum evrelerini şu şekilde anlatmıştır:

“1963’ten 1967’ye kadar süren ilk dönem, duvarlarda görülen yırtık afişler, sloganlar, karalamalar, kapı kulpu, kilitler, teller, işaretler vb. her şeyin 1,5x1,5m ya da 2x2m gibi büyük boyutlu tuvalere olduğu gibi aktarılmasından ortaya çıkmıştı. 1967-1968 yıllarındaki ikinci dönem ise duvarlardaki eskimiş afişlerin, küçük sloganların, bazı işaretlerin biraz akrilik ve yağlıboya daha çok kolaj yöntemiyle karışımına yönelir. 1970’lerin ilk yıllarında başlayan üçüncü dönemde, duvardaki yırtılmış afişlerin gölge ve ışık beraberliğinde kolaj yerine tamamen guvaş, akrilik ya da yağlıboya ile tuvalde soyut bir üsluplaşmasını amaçlar. Bunu izleyen yıllarda duvardaki afişlerin yanı sıra oradaki lekelerin etkisi de ‘fumage’ tekniği yani mum isiyile, çimento, kum gibi gereçler de katılarak, hatta yer yer yakılarak gerçekleştirilmiştir. 1974-1985 arası resimlerimde ise yoğun bir abstre etkisi görülmekle birlikte, onlarda gerçek maketler örnek tutularak gölge araştırmalarına dayanmaktadır. Konu soyut olmasına rağmen, somut bir gözleme dayanması, maketteki ilginç gölgelerin araştırılması, kompozisyonun tuvale yerleştirilmesi gibi evrelerden geçerek kendi yaratıcılık alanına girmektedir... Bunu izleyen yıllarda paletteki renkler azalarak, afişler yerine kendi seçtiğim renkli kağıtlardan gene ışık ve gölgeyle yırtılmış kağıttan düz bir fon üzerinde biçimlenmeye başladı. Önceleri kırmızı olan fonlar, sonraları beyaza, siyaha dönüştü. 1980’lerin başında fonlara öteki renkler de eklenerek 1985’e kadar sürdü.” (Doğançay’dan akt. Köksal 1986b: 6).

Doğançay’ın 1990’lardan itibaren art arda gelen serileri ise üretken bir dönem geçirdiğinin göstergesidir.

Burhan Doğançay’ın sanatının özünde, yaşamı boyunca dünyanın farklı köşelerinde izini sürdüğü “*duvar sanatı*” vardır. Sanatçı, kentlerin duvarlarına sinmiş karmaşanın, insan dramının, kapitalizm kültürünün/ruhunun/açmazlarının insan varoluşundaki, belleğindeki, trajik durumların izini sürmüş, modern kent duvarlarının arkeolojik kalıntılarıyla ilgilenmiştir (Gezgin 2003: 12).

3.2.1. Duvarlar

Doğançay, bir ömür boyu, tek bir temaya odaklanmıştır: duvarlar. Onu farklı kılan özellik ise, tek bir temaya getirdiği yaratıcı biçimsel açılımlar ile bu tema etrafında dönerken kullandığı teknik, malzeme ve deneysellik açısından zengin bir çeşitlilik sergilemesidir. Doğançay her zaman farklı malzeme ve teknikleri deneyen ve kullanan öncü bir sanatçı olmuştur. Erken tarihli karakalem, suluboya ve guaj çalışmalarının ardından, tuval üzerine akrilik, kolaj, asamblaj, fümaj, kağıt üzerine karışık malzeme, gölge heykel (alucobond ve alüminyumdan), Aubusson duvar halısı tasarımları ve özgün baskıya uzanan çok farklı teknikleri kullandığı görülür. Fotoğraf, tel, zımba, raptiye, çivi, afiş gibi işlenen konuya göre çeşitli malzemeler yapıta dahil olur. Ahu

Antmen'e göre, resmini 'gerçek'ten yola çıkarak kuran Doğançay, etrafımızda gördüğümüz gerçeklikleri alışlagelmiş bağlamlarından çıkararak büyüteç altına alır ve resmine aktarır. İlgisini çeken duvarların fotoğraflarını çeker; duvarlara yapıştırılmış küçük el ilanlarını, afişlerin kıvrılmış köşelerini, solmuş görüntüleri yırtıp ceplerinde biriktirerek atölyesine getirir. Atölyesinde kent duvarlarının torbalar dolusu atıkları, sanatçının yapıtlarına dahil olarak yeniden hayat bulmayı beklemeye başlar. Sanatçı, arşivinde yer alan binlerce fotoğraftan ve topladığı afiş, poster vb kent birikintisinden yararlanır. Bu şekilde, 'buluntu imge' ve 'atık malzeme' ile çalışan sanatçı, kente odaklanan bir ressam olarak resimleriyle, gündelik hayattan haber veren bir dünya kurar (2001: 15; 2002: 4, 9). Doğançay'ın 2008 yılında yapılan bir söyleşisindeki, "Kompozisyonlarımı genellikle farklı duvarlarla ilgili gözlemlerim ve anılarımı temel olarak düzenlerim. Kimi zaman aynı ülkelerde bile olmayan farklı duvarlar üzerine farklı deneyimlerimi sıklıkla karıştırırım. Çalışmalarım hiçbir zaman gördüklerimin birebir kopyası değildir." sözleri Antmen'in görüşlerini destekler niteliktedir (Doğançay'dan akt. Taylor 2012: 22).

Brandon Taylor sanatçının bu malzeme seçimleri ve düzenlemeleri hakkında,

"Doğançay'ın çalışma tarzı arşivcilik ruhuna uygun simülasyonu akla getiriyor, çöplerden işe yarar şeyler bulmaya çalışan birinden çok, bir koleksiyoncunun gözünü yansıtıyor. İzleyicinin dikkatini kentin reklam panolarında karşılaştığı duvar yüzeylerinden oluşan panellere ya da örneğin kapılar gibi başka dikey giriş yerleri ve bariyerlere çekmekten hoşlansa da, malzemesini genellikle imgelerin bağıntısal, kimi zaman asimetrik olarak, bazen 'düzenlenmiş' diye nitelendirmeyi tercih edeceğimiz biçimde bir araya getirildiği çok daha eski güzellik kriterlerini göz önünde bulundurarak seçmiştir. İkinci olarak, Doğançay'ın benzerini yapmaktan hoşlandığı kapılar ve yüzeyler Amerikalı meslektaşlarının genellikle uzak durmayı tercih edeceği bir kesinlik ve kimliğe sahiptir. ...Doğançay'ın sahip olduğu antropolojik bakış, gerçeğe benzetmenin yorucu çabasıyla birlikte, sanatına çağdaşı olan Amerikalı sanatçıların yapıtlarında genellikle rastlanmayan türden bir belgesel niteliği kazandırır" yorumlarını yapmıştır (2012: 21).

Anlatımının temelinde titizlikle yapılan bir araştırma, inceleme, belgeleme, karşılaştırma ve eleme sonucu kazanılmış gerçekçi bir gösterim ile soyutlamaya yönelik bir yaratıcılıkla beslenmiş, özgün bir duyarlık ve güncel bir yorum vardır (Madra 1983: 6). "Doğançay kendisini zamanımızın belgeleme ve toplumun farklı öğelerinin kaydedildiği sanatsal bir miras bırakma rollerini üstlenmiş bir aracı olarak görür. İnsanların her fırsatta duvarlara bıraktıkları mesajları, işaretleri ve gizleri yakalayarak

toplumun gelenekleri hakkında kanıt toplar. Sanatçı, duvarlarda onu büyüleyen olağanüstü bir kültürel bilinç yelpazesi keşfeder. Ona göre duvarlar, dünyanın dört köşesinden çarpıcı ve karmaşık mesajlar taşıyan manevi yaşam alanlarıdır. Tarihin kırıntılarını barındıran bu duvarlar, zengini ile fakiri ile ve kültürel bir kederin çilesini dolduranlarla her toplumun parçalanmışlığının aynasıdır.” (Flomenhaft 1995: 142). Sanatçıya göre, duvarlar toplumun çeşitli katmanlarını yansıtan en yalın belgelerdir. Modern ve çağdaş kent kültürünün ana sembollerinden biri olan duvarlar aracılığıyla yaşadığımız zamanın kaydını tutan az sayıdaki sanatçıdan biri olan Doğançay’ın düşünce ve üretim pratiği, sosyokültürel dönüşümün güncel belleğini yansıtan duvarları inceleyerek kamusal bir ifade alanı olan duvarların tarihine ortak olmaktır (Çalikoğlu 2012: 15). Duvarlar, resmi olmayan bir kitle iletişim aracı konumundadır: Hicivler, politik sloganlar, bireysel tutkular, grafitiler, çocuk resimleri, komik, trajik ya da erotik yazılar, ülkenin/kentin toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel kimliğiyle ilgili iletilerin yansıtıldığı bir alandır (Kanbay Doğançay 1996: 106). Sanatçı, her şeyden önce, karşılaştığı duvarların hepsinde ortak bir özellik olan adı bilinmeyenlik (anonimite) ve kendinlilik (spontanite) öğelerini gözlemlediğini belirtmektedir (Doğançay’dan akt. Madra 1983: 7)²². Richard Vine’a göre, Doğançay’ın müdahalesi, yani bu anonim, çok üreticili ‘kompozisyon’ları seçimi, yeniden üretimi ve çoğaltması olmasa, onların kendiliğinden oluşan, kültürel ve siyasal irade tarafından görmezden gelinen, rastgele bir halk sanatı olarak kalacaktır (2012: 30).

Duvarlar mimari eleman olarak üstlendikleri işlev dışında, yüzeylerine tarih boyunca başta dinsel ve mitolojik olmak üzere farklı konuların belirli amaçlar doğrultusunda çeşitli tekniklerle yansıtılması gibi işlevler de görmüşler ve birçok sanatçıya da esin kaynağı olmuşlardır (Gören 2001: 21). Doğançay’ın imzası haline gelen duvarları tercih etmesinin arkasında bir ironi, en azından sanat tarihi açısından bakıldığında bir sarmal hareket vardır. Paleolitik dönemdeki mağara resimlerinden (insanoğlu yüzlerce yıl önce Lascaux mağaralarında ilk resmi duvara yapmıştır) Mısır rölyeflerine, ilkel medeniyetlerden Yunan ve Roma fresklerine ve Gotik çağda Avrupa’daki duvar halılarına ve şapel resimlerine kadar, Batı sanatı çoğu zaman, kutsal olanı (mesken olarak kullanılan mekanları, imparatorluk sarayını ya da tanrıların tören alanlarını) hem

²² Yazar bu alıntıyı B. Doğançay’ın “Paradox”, 1982 adlı İngilizce metninden yapmıştır.

gerçek hem figüratif anlamda destekleyen duvarlarla kuşatmıştır. Tek başına, taşınabilir resimlerin bağlamlarından bağımsız olarak, imgelerin dolaşıma çıkmasına gittikçe daha düşkün olan bir toplumdaki baskın sanat formu haline gelmesi ancak son yüzyıllarda gerçekleşmiştir (Vine 2012: 34). Taş Devri'nin avcı-sanatçıları, Rönesans ustaları ve Meksikalı duvar ressamlarınıninki gibi, Doğançay'ın sanatına da egemen olan '*duvar sanatı*'dır (Flomenhaft 1995: 142). Sanatçı neden duvarları konu aldığı sorusunu, "Bunun çeşitli nedenleri var. En mühimi insan ilk resimlerini mağara duvarlarına yapmıştır. Dünya ülkelerinde bugün duvarlar adeta o cemiyetin nabzı gibidir. Sosyal, ekonomik ve siyasal durumun dışavurumudur. Bugün hala üçüncü dünya ülkelerinde çocuklar, okuma yazmayı duvarlarda öğreniyorlar." şeklinde yanıtlamıştır (Doğançay'dan akt. Büyükuşal 1987: 27). Bu yanıtından da anlaşıldığı üzere, sanatçının asıl ilgilendiği konu; birikmiş şekillerin, renklerin, dokuların biçimsel bir tesadüf eseri bir araya gelmeleri ve bu tesadüfi bitişikliğin hayali anlamıdır. Bir sanatçının asıl olarak, sokaktaki, hızla değişen, ani ve seri duyguları ele almasını salık veren Baudelaire'in de söylediği gibi, modern güzelliği oluşturan öğeler 'geçici, uçucu ve rastlantısal' olmalıdır (Doğançay'dan akt. Taylor 2012: 18). Richard Vine'a göre, sanatçının bu ilgisinin kaynağı Leonardo da Vinci'dir. "Leonardo, sanatçıları duvarlardaki lekeleri ve duvarcılığın karmaşıklığında kendi hayali manzaralarını, savaş sahnelerini, insanları, kostümleri ve yüzleri görmeleri konusunda teşvik etmiştir. Rönesans ustasına göre bu süreç çanların sesinde sayısız sözcük duymaya benzer." (2012: 31).

Sanatçının genellikle diziler halinde üretilmiş eserleri, bir bütün oluşturacak şekilde birbirine eklemlenir. 1960'lı yıllardan başlayarak yaşamının sonuna kadar devam ettirdiği *Genel Kent Duvarları Serisi* en uzun soluklu dizisini oluşturur. Bu serinin esin kaynağı, diğer serilerinde de olduğu gibi yaşadığı ve gezdiği kentlerde gördüğü duvarlardır. Duvarlara asılan yırtılmış, kıvrılmış afişlerin gölgeleri önce *Kurdeleler* sonra *Koniler* gibi serilere; boyacıların ev duvarlarına yaptıkları boya deneme örnekleri *Boyacı Duvarları Serisine*; duvara asılmış çeşitli nesnelere ile gölgeleri *İkili Gerçekçilik Serisine*; Formula 1 yarışlarının yapıldığı parkurların çevresindeki reklam panolarının siyah plastik kaplanması *Formula 1 Serisine*; metro duvarlarında gördüğü Grego adını taşıyan bir grafiti karakterinin, rengarenk boyanmış tuğlalarının *Grego Duvarları*

Serisine; kapanan Alexander Mağazasının dış cephesinin siyah bezle kaplanması ise *Alexander'ın Duvarları Serisine* esin kaynağı olmuştur.

3.2.1.1. Genel Kent Duvarları (1963-2012)

Bu dizi, sanatçının ilk serisini oluşturur. Doğançay, bir kent gezgini olarak yaşamının neredeyse yarım yüzyılını, dünyanın farklı kentlerindeki duvarların röntgenini çekerek anatomisini çıkararak geçirmiştir. Uzun bir süreci kapsayan bu diziden, erken tarihli olanlardan başlayarak son dönem eserlerine uzanan çeşitli teknik ve malzeme kullanımları izlenebilir (Res. 20, 37). Özellikle karışık malzeme ve kolajı giderek daha sık kullandığı görülür. Afişlerden, sloganlara, cinsel içerikli mesajlardan ciddi gazete kupürlerine kadar zamanın her türlü müdahalesine açık bu yüzeylerden, tarihin nabzının nasıl attığı gözlenebilir (Çalikoğlu 2012: 15; Giboire 2012: 39). Duvarlardaki karışık, karmaşık bu güncel ikonografi, kent gerçeklerini ele verir. Kentin duvarları, yüzeyi ve gerisini, gerçeği ve yanılşamayı, geçmiş-geleceği ve şimdiyi aynı anda gözler önüne seren bir resme dönüşür. Kent duvarlarındaki bu görüntüler bütünü, yaşadığımız çağın hız tutkunluğuna yaraşır bir biçimde sürekli değişir, dönüşür, başkalaşır ve kaybolur (Antmen 2002: 5).

Sanayi Devriminin etkisiyle kentler hızla karmaşıklık, güvensizlik, göç ve düzensiz büyüme gibi sorunlarla karşı karşıya gelmeye başlamıştır. Sanayi toplumlarıyla birlikte gelişmekte olan popüler tüketim nesnelere, 20. yüzyıldan itibaren, duvarlar sayesinde tüketicilere reklamlar yoluyla ulaştırılabilmektedir. Bu reklam alanları, kapitalizmin gelişme aşamasından beri, sistemi hem desteklemiş hem de sisteme karşı çıkan tepkilere sahne olmuştur. Duvarların, kentsel kültürün oluşumu ve dönüşümü üzerindeki bu etkileyici rolü üzerinde, toplum bilimlerinden sanat tarihine kadar farklı alanları kapsayan araştırmalar yapılmaktadır (Akay 1998: 13; Gören 2005: 31). Kent kültürü ile yakından ilişkilendirilen duvarlar, eski dönemlerden beri ressamların da ilgisini çekmiştir. Duvarlara yazılan sloganlar, kazınan resimler, üst üste yapıştırılan afişler bir bakıma kentin bilinçaltını oluşturur. Böylece duvarlar yaşamaya başlar; yeni izler, her biri diğerinin üstüne ama hiçbiri öncekini tamamen silemeden yığılır. Bilgi ve dışavurumun paylaşım alanları, adeta kamuya açık bir özgürlük platformu haline gelirler. Doğançay da kentleşmenin insanlar üzerindeki etkilerini, anonim izlerle dolu

bu duvarlarda arayan sanatçılardandır (Küçüksayraç 2001: 54). Sanatçı, kitle kültürünün siyasal, kültürel ve sosyal yansımalarını birebir taşıyan duvarlardan esinlenerek ve kent olgusuyla örtüşen bir sanatsal üretim ortaya koyar (Antmen 2001: 15). Ahu Antmen'e göre, Doğançay'ın kentlere olan ilgisi, onu bir kentten diğerine götüren tutkusu, gördüğünü olduğu gibi aktarması ya da aktardığını gördüğü gibi biçimlendirmesi, ilk dönem resimlerinde 'figüratif kent manzaraları'nda, olgunluk döneminde ise gerçekçi birer temsil olan 'soyutlanmış kent görüntüleri'nde somutlaşır. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının gelenekle olan bağlantısını bir anlamda hiç koparmadığı, 17. yüzyıl sonu - 18. yüzyıl başında yaygınlaşmaya başlayan bir tür olan kent manzarası geleneğine çağdaş bir yorum getirdiği söylenebilir. Doğançay da her manzara ressamı gibi, bir anı olduğu gibi, aynı şekilde bulamayacağını bilinciyle çalışır ve çevresini saran kentten enstantaneler seçip onları tuvaline aktarır. Gelenekten ayrıldığı nokta ise, görüntülerini birer yap-boz gibi kurmasıdır: Kentin köşesindeki bir ayrıntıyı konu edinir; o ayrıntı Doğançay resminde bir büyüteç altına alınır, kadrajlanır, öyle aktarılır. Çeşitli dizilerinde gördüğümüz gibi reklam panolarına, metro duvarlarına, büyük mağazaların cephelerine, sokak satıcılarının tezgahlarına bakan Doğançay, resimlerinin salt biçimselliğe dayanmayan anlatısal yönü (her bir duvarın hikayesiyle de ilgilidir sanatçı) ve fotoğrafla kurduğu ilişkiyle yapıtlarına çoğul anlamlar getirir, izleyici açısından farklı yorum olanakları ortaya koyar. Böylece sanatçı salt manzarayı değil, toplumsal manzarayı da gözler önüne serer (2002: 9-10). Sanatçı için duvarlar kamusal bir karatahtaya dönüşür. "Ortak belleğin taşıyıcısı olan bu karatahtalar, dünyanın farklı kentlerinde yaşayan insanların sıkıntı, hayal ve arzuları arasındaki benzerlikleri dışa vurur. İnsanların kim olduklarını, nelerden hoşlandıklarını, kime küfrettiklerini, niçin sinirlendiklerini, kimlere oy verdiklerini, hangi ikonlara aşık olduklarını, yaşamak için nelere katlandıklarını, kısaca birey olarak yaşamlarındaki tüm dış ve iç kuvvetleri çekinmeden ifşa ettikleri bu yüzeyler aracılığıyla Doğançay, bizi biz yapan kimlik katmanlarını da tartışmaya açmaktadır." (Çalikoğlu 2012: 15).

1975'ten hayatını kaybettiği 2013 yılına kadar dünya duvarlarının peşinde bir kentten diğerine yolculuk eden gezgin sanatçı Doğançay, 100'ün üzerinde ülkeyi dolaşarak binlerce duvar fotoğrafı çekmiş ve "Dünya Duvarları" projesi adıyla çok geniş bir arşiv

oluşturmuştur.²³ Necmi Sönmez'e göre bu arşiv sanatçının tüm yapıtlarında gözlemlenen çok yönlülüğü beslemesinin yanında, sanatçının dünyaya bakış açısını da özetlemektedir. Sanatçının yaşamı boyunca, sürekli olarak genişleyen bu proje zamanın sorunlarını ve ruhunu (*zeitgeist*) yansıtan özelliklere sahiptir (1999: 110). Sanatçı neredeyse yarım yüzyıla yaklaşan bu projesiyle, duvarlar üzerinden tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma yolları aramaktadır. Levent Çalikoğlu'na göre, Burhan Doğançay yarım yüzyıldır inşa ettiği sentezle modern ve çağdaş sanat arasında entelektüel bir köprü işlevi gören nadir sanatçılardan biridir. Üzerlerinde taşıdıkları imgeler aracılığıyla yakın tarihi şimdiye çağırın ve nostaljik bir ruhla sarmalayan çalışmaları, aynı zamanda şimdiki zamanın çoğul dilleriyle de ne kadar yakın bir akrabalık içinde olduklarını hatırlatır. Bildiğimiz, belleğimize yapışan, görsel tarihin ikonik anlarından beslenen bu imgeler hem modern zamanların ruhunu ve büyüsunü taşır hem de çağdaş dünyanın yönsüz, başıboş doğasını ele verir. Doğançay, değişken üslup ve tekniklerle modernden doğan ama aynı zamanda çağdaş sanatın enerjik diliyle şekillenen yaratıcılığını her daim güncelleyerek sokak kültürü ile sanat, gelip geçicilik ile zamansızlık, bellek ile bilinçaltı arasındaki sınırları birbirine yakınlştırır (2012: 16).

3.2.1.2. Boyacı Duvarları Serisi (1982-1993)

Sanatçı bu serisini oluştururken Türkiye ve Doğu Avrupa ülkelerinde (Polonya ve Macaristan gibi) gördüğü duvarlardan esinlenmiştir (Res. 29-30). Evleri boyamaya gelen boyacılar, ev sahibinin renkleri görüp karar verebilmesi için duvara boya örnekleri sürerler. Numaralandırdıkları boya örneklerinin yanlarına ise metrekare fiyatlarını not ederler (Sönmez 1993; Giboire 2012: 192). Doğançay'ın da benzer şekilde aynı rengin farklı tonlarını yan yana numaralandırarak resmettiği, ayrıca yapılan hesaplar ile duvardaki afiş, poster, grafiti gibi farklı malzemeleri de yapıta dahil ettiği görülür. Sanatçının serideki eserlerde zaman zaman minimalist bir tavır benimsediği gözlenir (Castle 1993).

²³ Burhan Doğançay, 2005 yılında C. Yalman ile yaptığı röportajında belirttiğine göre, bu tarihte gezdiği ülke sayısı 114'tür ve sanatçının arşivi 35 bin diadan oluşmaktadır.

3.2.1.3. GREGO Duvarları Serisi (1988-2012)

Sanatçının bu dizisinin esin kaynağı, New York SoHo'da karşısına çıkan rengarenk boyanmış ve bir grafiti sanatçısı tarafından GREGO şeklinde imzalanmış bir duvar olmuştur (Res. 36). Duvardaki, Mondrian'ı akla getiren her biri farklı ana renge boyanmış tuğlalar, toplumsal ve siyasal görüşleri doğrudan ve cüretkar bir biçimde aktarmak için bir çerçeve oluşturmaktadır. GREGO kısa sürede Doğançay'ın ikinci kişiliğine dönüşür. GREGO'nun sanatçının zengin hayal gücünün bir icadı olduğunu iddia eden arkadaşlarına, Doğançay: "GREGO'nun nasıl görüldüğünü hayal edebiliyorum. Belki eğitilmiş değil, ama kişilikli biri. Bu çocuk ve ben benzer biçimde düşünüyoruz." yanıtını vermiştir (Moyer'den akt. Giboire 2012: 202). Sanatçı, GREGO aracılığıyla kültürel göndermeler ve imgelerle dolu eserler yapmıştır. Atom bombası, şiddet, uyuşturucu ve suç gibi meseleler, resimlerin kalabalık yüzeylerinde ön plana çıkarılarak toplumların eksiklikleri ve modern dünyanın trajedileri vurgulanmıştır (Giboire 2012: 202).

3.2.1.4. Alexander'ın Duvarları Serisi (1995-2000)

Bu dizi büyük boyutlu tuvalerden oluşur. Sanatçının esin kaynağı ise New York Manhattan'da kapanan Alexander mağazasının tahtalarla ve ardından siyah bezle kaplanan dış cephesidir. Bir taraftan doğa şartlarının etkisi diğer taraftan da insanların müdahaleleriyle siyah örtü kısa sürede yıpranarak zeminin üzerindeki yırtık ve deliklerden alttaki canlı renkler, posterler, çıkartmalar ve grafitiler görünmeye başlamıştır (Res. 42-43). Sanatçının bu serideki eserlerinde, doku katmalarının içine sızarak, içine işleyerek bir derinlik yaratmaya çalıştığı görülür (Antmen 2002: 12; Giboire 2012: 242).

3.2.1.5. New York'un Mavi Duvarları Serisi (1998-2004)

Sanatçı bu dizisini, 11 Eylül 2001'den sonra New York kent metrosunda yapılan onarım çalışmaları sırasındaki geçici duvar düzenlemesinden etkilenerek oluşturmuştur (Res. 44). Dizinin belgeleyici yönü ağır basar: New York'ta 11 Eylül öncesi ve sonrasında yaşananların duvarlardaki yansımaları izlenebilir.

Sanatçının *New York'un Mavi Duvarları* resimleri, modernizmin biçimsel geleneğini dışlamayan; ama öte yandan modern sonrası sanatçıların içeriğe ve anlatıya ağırlık veren tavırlarını da benimseyen bir yaklaşımın ürünüdür. Kent yaşamının hızlı, devingen ve gelip-geçici yaşantısının izlerinin görüldüğü ‘geçici olarak yerleştirilen bu mavi duvar’larda (mavi özgürlüğün rengi olarak kabul edilir), savaş karşıtı ve muhalif bir çizginin yansımaları görülür. Antmen’e göre, bu yapıtlarda, modernliğin örneği olan ama insanın ‘modernleştikçe’ tabi tutulduğu sistematik ‘rafineleşmeden’ ayrı, sorgulayan, başkaldıran, çoğul kimliklerin ve kültürlerin dile geldiği bir alan olarak kent sesini dinlemek mümkündür (2002: 8 ve 13).

3.2.2. Kapılar (1965-2010)

“Kapılar” teması “duvarlar”ın doğal bir uzantısı olarak sanatçının ilgi alanına girmiştir. 1960’lı yıllardan başlayarak uzun bir süre sanatçıyı meşgul eden *Kapılar*, sanatçının resim yüzeyinde kurulan dünyanın ötesinde kimi kültürel göndermelere de önem verdiğini gösterir. Bu seride, tokmakları, kolları, menteşeleri, kilitleri, hatta asma kilitleri ve zincirleri ile tek veya çift kanatlı kapılar farklı biçim ve büyüklükte resmedilmiştir. Bazıları parlak ve renkli, bazılarının üstü grafiti veya kolajla kaplı, bazılarısıya daha minimalist veya gösterişsiz bir şekilde resmedilmiştir (Res. 34, 39). Yapıtlardaki kapıların neredeyse hepsi, dışarıdan kapalı veya kilitli olarak betimlenmiştir (Antmen 2001: 15; Gören 2005: 29; Giboire 2012: 94). A. Kamil Gören’e göre bu gösterim tercihi, insanoğlunun yarattığı ve içinde yaşadığı mekanlarla oluşan ilişkileri yanında bizi, geçmişi yaradılışa ve Cennet’ten kovulmaya kadar uzanan bir kapı-insan ilişkisine yönlendirir (2005: 29). Richard Vine’a göre, “*Kapılar* sosyalleşmiş her bireyin taktığı (eğer hayat ‘normal’ seyrinde devam edecekse, belki de takması gereken) at gözlüklerini ortaya koyar. Bu seride içerideki gizli odalara ya da dışarıdaki büyük dünyaya görsel bir erişim sunmaktan uzak olan pencereler, pek çok sır saklar. İşaretlerle ve yazılarla kaplı; lekeli, opak pencereler şeffaflık ve zihinsel özgürlük değil, tıkanma, gizlenme ve yadsımayı ifade eder. Kapılar da, tıpkı pencereler gibi kapalıdır ve çoğu zaman saldırganca zincirlenmiş, asma kilit takılmıştır. Bir geçitten çok, engel olan bu kapılar, makul bir sosyal düzenin kurulabilmesi için saklanması, bastırılması ya da uzak tutulması gereken şeylerin göstergesidir.” Bu

gösterim tercihi, Doğançay'ın gözlemlediği sınırlamaları kabul ettiği anlamına gelmez. Sonuçta o klasik bir *flaneur*, yani vicdanı hür bir gezgindir (2012: 32-33).

3.2.3. Sapak (Detour) Serisi (1966-1995)

Sanatçı bu dizisini alternatif bir yolu göstermek için dikilen, üzerinde 'sapak' yazan ve gidilecek yönü gösteren ok bulunan ahşap bariyerlerden etkilenerak oluşturmuştur (Res. 38, 40-41). Eleanor Flomenhaft'a göre, sapaklar hayatımızda var olan ve var olması şart olan dönüşler ve virajlardır. Hayattaki sayısız dolambaçlı yol ve çağrıştırdığı anlamlar sanatçıya esin kaynağı olmuştur (Flomenhaft'tan akt. Giboire 2012: 112). *Sapak* resimleri sadece yakın geçmişimizi sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda ilerlemekte olduğumuz görünmeyen ve bilinmeyen geleceğe de işaret eder (Giboire 2012: 112).

Doğançay, çoğu zaman özgür hareketin ve ileri görüşlülüğün önündeki engellerden söz eder. “*Sapak* serisi karmakarışık arka planlar önünde, düşüncenin yasaklanmasını ve zorla, daha güvenli (en azından toplum tarafından kabul edilmeye daha müsait) entelektüel ve duygusal alanlara yönlendirilmesini anlatan çok çeşitli 'sapak' işaretlerini kayda geçirir.” (Vine 2012: 33).

3.2.4. Hücum Serisi (1972-1977)

Ağırlıklı olarak kırmızı rengin kullanıldığı bu eserler iki katmanlıdır. Alttaki katman üsttekine 'hücum ediyor' gibiyken, üsteki katman da kıvrılarak alttakinden uzaklaşıyor gibi resmedilmiştir (Res. 21). Soyulan reklam panoları sanatçının resimlerinde başından beri var olsa da, *Hücum* serisinde eğimli ışığın çıkıntı yapan afiş parçaları üzerindeki etkisinin özenli bir simülasyonunu görürüz. Çıkıntılar ve gölgeleri kimi zaman taklitten ibarettir; ama bazen de çıkıntılar gerçektir ve yoklukla varlık, iki ve üç boyut oyununda gözü ve zihni bulandırır. Bu seri, hemen arkasından gelecek *Kurdeleler* ve *Koniler* serilerinin habercisidir. Sanatçı, bu iki seride aynı konsepti bir adım daha ileri taşıyacaktır (Giboire 2012: 136; Taylor 2012: 25).

3.2.5. Kurdeleler Serisi (1972-1989)

Sanatçının, 1980’li yıllara damgasını vuran ve duvarlardaki afişlerin yırtıklarından edindiği izlenimleri soyut, kaligrafik, rafine görünümde sunduğu *Kurdeleler* dizisinde (Res. 22-23), özünde “gördüğünün” yansımasını tuvale aktardığını, dolayısıyla ‘gerçeklik’ ya da ‘gerçekçilik’ ile dönemin akımlarının ilgilendiğinden daha farklı bir bağlam içinde ilişki kurduğu söylenebilir. Sanatçının soyut ile somut arasında kurduğu bağın ilginç bir başka çıkarımı, resminin belki de böylece hem görsel, hem düşünsel ironiler üzerine temellenmesi olabilir (Antmen 2002: 9; Giboire 2012: 142). Bu seride monokrom bir fon üzerinde duran şeritler halinde bölünmüş kağıt görüntüsünün çoğaltıldığı görülür. Sanatçı, yüzeydeki renk şeritlerinin doğal kıvrımları ve gölgeleriyle mekansal derinliği irdelemektedir. Kağıt yüzey bir noktadan yırtılarak, burada yeni bir alt yüzey oluşturulur. Alt ve üst yüzeyler arasındaki katmanlardan yukarı doğru fırlayan renkli kağıt parçaları, resimlerin en devingen bölümünü oluşturur. Ardından resmin merkezini oluşturan bu alanın ışık altındaki konumu sorun olarak ele alınır. Rölyef etkisi yaratan bu yanlısama, ters yöndeki koyu tonlu izdüşümlerle dengelenmeye çalışılır. Bu *izdüşümler*, yırtılmış bölgeden fırlayan elemanların, kağıt parçacıklarının gölgesidir. Bu gölgeler sıcak bir yaz gününde ışık kaynağının parlak neredeyse en tepede olduğu zamanki gibi daha uzun ve keskin bir biçimde resmedildiği görülür. Bu kimi zaman Arap yazısını andıran, bir görüntü oluşturur. Sanatçı kendisi bu konu hakkında, “Duvardaki yırtılmış kağıtları kendim hazırladığım zaman bir kaligrafi yani bir Arap, Japon kaligrafisi görülmekte. Ancak tam kaligrafi yapılmıyor. Maket yapılırken en iyi gölgeyi bulmaya çalışırım. Bulduğum bu gölge, kaligrafiye benzer ama kaligrafi olsun diye yapılmıyor.” açıklamasını yapar (Doğançay’dan akt. Büyüknal 1987: 27). Bu açıklamaya rağmen bu aşama dikkat çekicidir; çünkü sanatçı gölgelerin resmedilişi ve bunların birbirleriyle ilişkilerini verirken, kimi zaman bilinçli olarak hat kaligrafisine varan bir gösterimi tercih ettiği izlenimi yaratır. Gösterimde ortaya çıkan renkli yırtıklar ve bu yırtıkların gölgeleri, hat sanatının örneklerini -özellikle sülüs yazı harflerini- anımsatır (Erez 1981: 81; Sönmez 2001b: 75; Antmen 2002: 9; Taylor 2012: 25, Vine 2012: 32). Mümtaz Sağlam’a göre,

“Doğançay’ın eklektik tavrı, belki de bu çok çağrışımlı resmin denetlenmesini engelleyerek resimlerin üst kısmı oldukça çağdaş, köken ayrımını gündeme

getirmeyen bir anlayışla oluşmaktadır. Ancak resmin altta kalan kısmında büyük bir durağanlık, keyfi biçimleme ya da (kaligrafik anıştırmaları olanaklı kılan) oyun denemeleri devreye girer. Resmin bir yönü, bu yüzden ulusal bir kimliğe büründürülmek istenir. İzleyiciye, gelenekten beslenen Arap harflerinin karakteristik özellikleriyle ortak bir etki oluşturan düzenlemeler sunulur. Bu durum sanatçının kişiliğinde beliren çok uluslu olma ya da Doğu-Batı ikileminin tuval yüzeyinde, afiş ve duvarla doğrudan kaynak ilişkisine zorlanan bir açmaza işaret eder.” (1996: 6-7).

Yüzey-derinlik, ışık-gölge ilişkileriyle üçüncü boyuta yönelen bir görsel anlatım tercih eden sanatçı, bu kavramları çağdaş bir sanatçı eğilimiyle yeniden ele alır. Clive Giboire, sanatçının bir önceki serisi *Hücum* gibi, *Kurdeleler* dizisini de *trompe l'oeil* kolaj olarak değerlendirir. Eserlerde ışık-gölge kullanımıyla oluşturulmuş, aldatıcı biçimde gerçekçi ve ikna edici oyunlar görmek mümkündür. Öte yandan *Kurdeleler* serisi, sanatçının 80’li yıllarda ürettiği metal gölge heykel ve Aubusson duvar halıları çalışmalarına temel oluşturmuştur (2012: 142).

3.2.6. Koniler Serisi (1972-1990)

Duvar üzerindeki afişlerin yırtılma sonucunda uçlarının kendi içinde kıvrılarak koni biçimini alması sanatçı için farklı bir diziye, esin kaynağı oluşturmuştur. Bu serideki eserlerde düz bir yüzey üzerinde koni halinde kıvrılmış çok sayıda kağıdın oluşturduğu üç boyut etkisi görülebilir. Brandon Taylor sanatçının bu serisini, sokak deneyiminden en uzak seri olarak değerlendirir. “*Koniler*’de, daha önce hiç görmediğimize emin olduğumuz bir tür alan-etkisi yaratacak şekilde düzenlenmiş, yinelenen kıvrılmış kağıt motifleriyle karşılaşırız.” (2012: 25). Bu serideki eserlerin çoğu küçük ölçeklidir; ancak 1987 tarihli oldukça büyük ölçekli iki eser öne çıkmaktadır: *Muhteşem Çağ ve Mavi Senfoni* (Res. 27-28). Sanatçı bu eserlerde, çeşitli optik illüzyonları temel alan bir kompozisyon oluşturarak eşit ve yinelenen düzenlemesiyle algılaması güç bir canlılık ortaya koyar. Diğer taraftan bu serinin bir diğer özelliği de sanatçının eserleri oluştururken fümaj tekniğinden oldukça fazla yararlanmasıdır. Bu teknikte, eserin yüzeyine desenler ve dokular eklemek için mumdan çıkan dumandan yararlanılır. Fümaj tekniği ile sanatçı resmine yanılısma duygusu katar. Kurgulanan kompozisyon derinlere doğru başka yüzeylerle katmanlaşır ve ‘üç boyut’ etkisi sağlar (Sönmez 2001b: 74). (Res. 26-28).

Sanatçı *Kurdeleler*, *Koniler* ve *Hücum* serilerini, farklı ama önceki uygulamalarıyla da ilişkili ‘gölgenin hakikati’ diye nitelendirilebilecek bir teknik üzerinde uzmanlaşarak gerçekleştirmiştir. *Kurdeleler* ve *Koniler* serilerinde sahte gölgelere aynı önem verilmiştir ve bu durum, sanatta neyin gerçek neyin gerçekdışı olduğu konusundaki eski soruyu gündeme getirerek bize, Platon’un görünürdeki gerçekliğimizin aslında gerçek, yüce ve ölümsüz biçimlerin gölgelerinden ibaret olduğunu iddia edişini anımsatır (Taylor 2012: 25; Vine 2012: 32).

3.2.7. Formula 1 Serisi (1990-1991)

Doğançay’ın bu serisinin ortaya çıkışında Monako’da izlediği Formula 1 Grand Prix’si etkili olmuştur. Piste çevrilen caddelerdeki tüm duvarlar, yarış esnasında pilotların dikkatini dağıtmaması için, siyah bez ve plastikle kısmen kaplanmıştır. Sanatçının bu dizideki tüm eserlerinin üzeri de parlak plastikle kısmi olarak kapatılmıştır (Res. 31, 35). Aralardan canlı renkleri olan çeşit çeşit nesnelere, soyut şekilleri ve yazıları görmek mümkündür. Ahu Antmen’in de vurguladığı gibi tıpkı yarış pistindeki “yaşam”la dışarıdaki yaşam arasına örülen duvar gibi, sanatçı da “örtülü” olan; ama daha yoğun bir merak uyandıran bir dünya kurgulamıştır bu resimlerinde (1993: 2). F. Ted Castle, sanatçının bu eserlerinde, üzerini kapatma/örtme işleminden yararlanarak daha geniş bir icat etme yetkisi elde ettiğini düşünmektedir. Örnek olarak da *Attack Pigs/Saldıran Domuzlar* (1991) eserini (Res. 31) göstermektedir. Sanatçının ilandaki köpekler sözcüğünü, domuzlar olarak değiştirdiği görülür. Sanatçı duvarları kaydetmekten icat etmeye doğru kaymıştır (Castle 1993).

Öte yandan bu dizide, ‘boşluk’ kavramının bir anda ön plana çıktığı görülür.

3.2.8. Çifte Gerçekçilik Serisi (1990-2009)

Bu dizideki eserlerde; anahtar demetleri, kablolar, telefon telleri, cankurtaran simitleri, halatlar, kurutulmuş su kabakları, mısır koçanları, çocuk giysileri, işportada satılan terlikler vb. gibi günlük hayattan seçilmiş sıradan nesnelere ve doğal gün ışığındaki *gerçek* gölgeleri bir arada gösterilmiştir (Res. 32-33). Sanatçı resimlerindeki gölgeleri doğal ışıkta belirledikten sonra gerçeğine uygun olarak yapmıştır. Tuval yüzeyine

asılmış tüm bu farklı nesnelere “boyanmış” gölgeleriyle birlikte gösterilmesi iki katlı imge dizileri etkisi oluşturur. Tüm bu malzemelere bakarak bu duvar karesinin hangi ülkeye ait olduğunu kestirmek zordur. Dünya üzerinde buna benzer görüntülerin sıkça rastlanılabilir olması ve benzer kültürel değerlerin varlığı bu çalışmalara anonim bir özellik kazandırır. Yapıtlar somut ortak gerçekler ile evrensel değerler hakkında birçok ipucu içerirken gerçeğin çift anlamlılığı açısından da gerçek nesnelere ve gölgelerinin eşzamanlı sunulduğu görülür. Platon felsefesindeki gölge-gerçek düşüncesi ve Rönesanstan beri süregelen ışık-gölge kavramı bu dizisinde de sanatçıyı meşgul etmektedir. Sanatçı, eserlerinde kullandığı gölgelerin esin kaynağı olarak çocukluğunun mutlu anısı Karagöz’ü göstermektedir. Sanatçının resmine aktardığı imge ve gölgelerin ‘ikili gerçeklikleri’ vardır: Gözümüzün önündeki soyut bir kurgu mu, gerçeğin resim yüzeyinde yaratılan birebir karşılığı mı? Bunu ilk bakışta tam olarak kestirmek mümkün olmaz (Moyer 1986: 169; Köksal 1993: 44; Nirven 1993: 6; Şenyener 1993: 6; Sönmez 1993; 1995: 12; Tansuğ 1995: 5; Antmen 2001: 15; Giboire 2012: 220).

3.3. ÖMER ULUÇ (1931-2010)

Ömer Uluç resim çalışmalarına 1950’de Nuri İyem’in atölyesinde modelden ve doğadan çalışarak başlamış, klasik desen çalışmaları ile figüratif resimler yapmıştır. Aynı yıllarda İyem ve bir grup sanatçıyla kurmuş olduğu Tavanarası Ressamları olarak adlandırılan grup içinde akademizme bir tepki olarak soyut dışavurumculuk anlayışına yönelmiştir (Rona 2008: 1552).

1960’larda daha kişisel ve özgün bir sanat arayışı içine giren Uluç, Batı sanatı etkili soyut anlayıştan uzaklaşarak Türk ve Doğu sanatının kaynaklarına dönmek gerektiğini savunmaya başlamıştır. Batı dışındaki sanatlardan, özellikle İslam ve Osmanlı sanatının canlı, parlak renkleri ile bütünsel ve dolaysız, soyut anlatımından etkilenmiştir. Sanatçının soyut ve lekeci deneylere giriştiği, renkçi yaklaşımlar sergilediği, kendi kültürel kökenleriyle bir tür hesaplaşma mantığı taşıyan, geleneksel çizgiyle ilişkisini sorgulayan hat sanatının ritmik devinimlerinden (Res. 45) ve minyatürlerden (Res. 50) etkilenerek çizimler gerçekleştirdiği bu erken dönemi, sonraki çalışmalarına temel oluşturan karmaşık deneyimler olarak kabul edilebilir. Başlangıçta yalnız renk değerlerine yönelik biçim fırsatları araştıran davranış, 1960’ların ortalarına doğru, canlı renkli kapalı biçimlere dönüşerek, yarı-figüratif arma motifleri ortaya çıkarmıştır. Sanatçı fırçasını kalem gibi kullanarak betimlediği bu arma benzeri imge yumaklarını, önce figürü anımsatan bir görüntüye ulaştırmış, sonra da figüre dönüştürmüştür (Res. 45-47). Bu dönemden itibaren, yuvarlaklarıyla, spiralleriyle RNA ya da DNA haritalarını anımsatan imgeleriyle Uluç’un sanatı, kendi mitolojisini yaratmaya başlar. Bu sanatı; dönemleriyle, dönemeçleriyle ve dönüşümleriyle yorumlamak bu mitolojinin kahramanları olan Lucy’le, hortlaklarla, cinlerle, canavarlarla ve daha niceleriyle akraba olmayı gerektirir (Özsezgin 1978: 27; 1985: 51; Anonim 1982: 5; Köksal 1982: 48; Tansuğ 1988a: 26-28; Tansuğ 2010: 183²⁴; Aşkın 1994: 139; Ünalın 1996: 37; Rona 2008: 1552; Sönmez 2006: 11).

²⁴ Sezer Tansuğ’un bu yazısı ilk olarak Ömer Uluç (1989, İstanbul: Galeri Nev Yay.) içinde yer almıştır.

3.3.1. Kentin Açmazları

1980’lerde sanatçının figürleşmeye başlayan arma ya da yumak motiflerinde bir açılma, çözülme ve zemine yayılma gözlenir. Sanatçının daha çok tank, tanker, denizaltı, kargalar ile robot-figür, bebek-ikon vb. motiflerle soyutlama-figür ikileminin araştırıldığı çalışmalar yaptığı görülür (Res. 51). Bunlar çok koyu kıvamlı bir boya kullanılarak oluşturulmuştur. Sanatçı önce terör döneminin kara mizahını, ardından yeni bir kent yaşantısının karamsar pitoreskini, Beyoğlu yaşantısına gönderme yapan magazin çıplaklarını ve kadın fotoğraflarını estetik bir çarpıtmayla, mizahi bir erotizmle yansıtır. Bu yıllarda gerçekleştirdiği Beyoğlu Cad. (1981) ve Genç Kız (1981) gibi magazin dergilerinden ya da artist fotoğraflarından kaynaklanan erotik nitelikli çıplaklarında yumaklar çözülerek serbest eğrisel renk çizgilerine dönüşmüştür. Ayrıca sanatçı, tek renkli düz fonlardan da uzaklaşarak, zemini de aynı serbest, hareketli ve renkli çizgilerle oluşturmaya başlamıştır. Sanatçının 1983’den itibaren uzun bir süre geçirdiği Paris’te, alanlara, köprübaşlarına, duvar yüzeylerine, nehir kıyılarına serpiştirilmiş heykel ve rölyeflerden yola çıkarak yaptığı yorumlar, kültürel referansları eski uygarlık çağlarının tümüne uzandıran işlevlerini sürdürmüşlerdir (Köksal 1994: 46; Tansuğ 2010: 191-193).

Sezer Tansuğ’a göre, Levni’nin kıvrak havasına uygun minyatür yorumları ile Bizans ikonlarına göndermeleri olan Exelmans bulvarındaki jandarma binasının aslan rölyeflerinden esinlenmiş yorumlar akrabadır. Kültürel referanslar açısından bakıldığı zaman, Uluç’un üslup mantığında evrensel değerlerin seçimindeki özgün tercihler, Batılı akım ve eğilimlerin sorgulandığı çağdaş sanatta yaşanmışlık ve evrensel insan belleğini benimseyen yaklaşımlar görülür. Kültürel referanslar sorununun Uluç’un çalışmalarında giderek ön plana çıktığı görülür. Fransız barok ve rokoko sanatının duyumsal ve tensel niteliğini irdeleyip yorumlamaya çalıştığı Paris “çıkartmaları”, giderek referansların eski Mısır, Yunan, Hint ve eski Anadolu uygarlıklarının çarpıcı verilerine uzandığı örneklerle çoğalmıştır (Köksal 1994: 46; Tansuğ 2010: 191-193). (Bkz. Res. 46-50).

3.3.2. Kültürel Birikim: Sıçrama ve Süreklilik

1980'lerin sonlarına doğru sanatçının fırça vuruşları tüpten sıkılmış macunları anımsatır biçimde iyice kalınlaşır. Sanatçının bu dönemde aynı imgeyi tekrarlayan, çeşitlendiren ya da birbirini tamamlayan iki ya da daha fazla tuvali Karşılaştırma-Kadın-Erkek (1988) (Res. 53) ve Dört Kadın-Şair-Dalgalar (1988) adlı resimlerinde olduğu gibi bir araya getirerek imgenin bir tuvalden öbürüne sıçramasıyla, içinde gerilimi barındıran süreklilik olgusunu gündeme getirmesine tanıklık edilir. Uluç'un, 1987 1. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Ayasofya Hamamı için tasarladığı benzer nitelikli çok parçalı tuvaleri, bu eğiliminin örneklerindedir (Res. 52-53). Mimari mekanla ilişki kuran bu tuvaler, tarihsel yapı-çağdaş sanat bağlamında, eşzamanlı-sürekli olgusunu öne çıkararak tarihe göndermeler yapar (Rona 2008: 1552; Tansuğ 2010: 190-191). Sanatçı, 2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" sergileri için Aya İrini'de gerçekleştirdiği tuval birimlerinden oluşan çalışmasında, ilk kez serigrafi tekniğinden yararlanmıştır (Res. 54-56). Uluç'un bu çalışması, fresk ve mozaik tekniklerine göndermeleri olan ve çeşitli yönlerden düalizmi, iç çelişkileri ve karşılıklı iç diyalogları olan bir eserdir. 'Mihail Psellus'un Anısına' adını taşıyan çalışma, kilisenin apsisinin yarım küresi altındaki pencere boşlukları arasına yerleştirilmiştir. Yapıt, bir yandan yarım kubbenin çevresindeki bezemelerle görsel bütünlük oluştururken, bir yandan da sanatçının 1969'da yaptığı desenlerle son dönemdeki işlerini karşı karşıya getirir (Bkz. Res. 54). Uluç bu eserini, 11. yüzyılda 14 imparatorun döneminde yaşamış Bizanslı yazar Michael Psellos'un²⁵ anısına adamıştır. Psellos'un "Bizans'ın On Dört Hakimi" adlı eserindeki, kocalarını hiç acımadan zehirleyen Kraliçe Zoe'nin²⁶ öyküsünden esinlenmiştir (Anonim 1989: 10; Nirven 1989:

²⁵ Michael Psellos 11. yy'da yaşamış tarih, felsefe, hitabet, ilahiyat, tıp, matematik, astroloji ve hukuk konularında eserler ortaya koymuş, Bizanslı düşünür, tarihçi, yazar ve devlet adamı. Platoncu felsefenin Hıristiyan öğretisiyle bütünleşebileceğini savunarak ve Bizans fikir dünyasında Konstantinopolis Patriği I. Fotios tarafından sokulan Aristotelesçi düşünceye karşı çıkararak daha sonra İtalyan Rönesansı'nı etkileyecek olan Bizans klasik eğitiminin canlanmasına öncülük etmiştir. Bazı kaynaklarda politik yaşama büyük ilgi duyan, hırslı ve entrikacı bir kişi olarak tanıtılarak İmparatoriçe Teodora'ya başdanışmanlık görevinde bulunduğu ve döneminde oldukça etkin siyasi kimliğe sahip olduğundan bahsedilmektedir (Kazhdan 1991: 1754-1755; Erişim 11.06.2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Psellos).

²⁶ Bizans İmparatoriçesi Zoe Porphyrogenita (d. 978- ö. 1050) entrikalarla dolu bir hayat sürmüştür. Psellos'a göre, dindar fakat kendini beğenmiş ve kaprisli bir kişiliği olan Zoe, imparatoriçe olabilmek için çok sayıda evlilik gerçekleştirmiştir. Sevgilisi IV. Michael'i cesaretlendirerek eşlerinden III. Romanos'u,

6; Uluç 2005: 40). (Res. 54-56). Sanatçının daha sonraki kolaj çalışmalarının ipuçlarını bu resimlerde bulmak mümkündür.

3.3.3. Çıkmalar/Hareket/Değişim/Kopuş

Uluç'un, 1990'ların başında çok parçalı tuvallerinden "çıkmalı" resimler olarak adlandırdığı çalışmalarına geçtiği görülür (Res. 58). Kolaj tekniğinden yararlanarak oluşturduğu bu yapıtlarında imgeyi (bir form/varlık) tuvalin köşesine iterek resim sınırlarının dışına taşımış, bir anlamda tuvalin içini boşaltmıştır. Bu dışa taşma, kimi kez ana tuvalin köşesine eklenen ve üstünde imgenin yer aldığı bir başka küçük tuval ya da ana tuvalin köşesine sıkıştırılan imgenin bir bölümünün dışa taşmasıyla sağlanmıştır (Rona 2008: 1552). Eski figür, nesne ve motiflerin kesilerek, boyanarak, monte edilerek, yeni kod düzenlemeleriyle bu şekilde bir tür kurgu yöntemiyle bir araya getirilmesi, Uluç'un sanatında biçimsel bir yenilik sayılabilir. Bunlar polimer, ahşap, karton, metal gibi malzemelerle oluşturulan kolajlardır. Sanatçı çıkmaların ne anlama geldiğini şu şekilde açıklıyor: "Ben bu biçimlere 'periferik tehdit figürleri' diyorum. Bugünün insanını bekleyen tehlike ile hemen yanında, köşede, periferidekiyle özdeşler. Bu biçimler, kişileşmeyenler, birey parçaları, plastik canavarlar ve benzeri. Kısaca, fazla renkli bir paranoya. Bunlara, buranın sahnesinin içinden, Alman figüratif ekspresyonizminin en ağırından, bir çeşit mühendislik teknolojisi açısından bakıyorum." (Anonim 1992: 16). Sanatçının bu tür kolaj çalışmalarında, Anadolu prehistoryasından, klasik Yunan ve Bizans'a kadar pek çok gönderme ve referanslar vardır (Res. 59). Uluç'un resminin giderek ikonografik bir anlam kazanarak çağrışımlara yol açtığı, yüzeyin düz ya da kaymış sıralarla paylaşıldığı binmeler, yığılmaların, 'imgeyi ötelere, uzaklara, geçmişe gönderme aracı' oldukları görülür. Tüm bu çalışmalarda, geçmiş kültürlerle yerel tarihin derinliklerinden gelen motiflerin sentezlendiği görülür. Uluç, bu birleşim ile hem kendi hem de ülke geçmişinden beslenen, farklı ya da aynı yönde birleşen bir insan+hayvan+yaratık+varlık+hortlak cinsi bir ırk oluşturmaya çalıştığını belirtmektedir (Köksal 1993: 45; Ögel 1999: 1; Tansuğ 2010: 194).

banyoda boğdurtarak ya da zehirleterek öldürdüğü söylentileri çıkmıştır. Ayrıca kız kardeşi Teodora ile birbirlerinden nefret ettikleri için sorunlar yaşamışlar, mücadele içinde olmuşlardır. 1042'de Zoe ve Teodora birlikte imparatoriçe ilan edilmiştir (Brand ve Cutler 1991: 2228; Erişim 11.06.2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Zoe_Porphirogenita).

Sanatçının kendisinin de birçok röportajında belirttiği üzere, resminin çıkış noktasını “hareket” oluşturur. Uluç, bu hareketinin temelde altı biçimde gerçekleştiğini belirtir: “*döndürmek-dönüştürmek-başkalaştırmak/silmek-ovmak-çıkarmak/tırmalamak-kazımak-saklamak/parlatmak-alevlendirmek-yakmak/kapatmak-göndermek-kaybetmek/yerini değiştirmek-dolanmak-tehdit etmek*” Uluç’a göre bu hareketin ilk çıkışı 1965-66 yıllarına rastlamaktadır. Kendi dilini bulması ise 1970’lerde yaptığı ‘Killing’ resimleriyle olmuştur (Res. 46). Sanatçı mekanik, genetik, kozmik devinimlerden yola çıkarak, bu hareketin ritmine göre yeni bir figür oluşturur. Bu figür bazen bir kadın, bazen bir köpek olur. Figüre doğru giderken yarı yolda değişip başka bir varlık olabilir. Bir üretim zinciri gibi hızlı bir ritim ile gider ve arada kopmalar olur. Her kopuşta bir figür ortaya çıkar. El hareketinin yönü değiştikçe figür de değişir; köpek olur, kadın olur, ya da sanatçının “non-person” dediği, kişileşmemiş imgesel yaratıklar, canavarlar ortaya çıkar (Nirven 1993: 70; Şengel 1994: 27; Kilimci 1996: 109; Sağlam 2003: 40).

3.3.4. Değişik Soyutlamalar/Yeni Bir Soy

Ömer Uluç, soyutlamalarının Batı sanatının soyutlama anlayışından farklı olduğunu dile getirir. Ona göre, Batı sanatında tabiat soyutlanır. “Ben figürü soyutlayarak değil, figürü çizmeyi tamamıyla bırakıp soyut renkler üzerinde çalıştım. Bu çalışmalardan bir üslup, bir dil çıktı. Bu dille soyut resimler yapıldı ve bu soyut dille, çizgiyle, renk ağıyla figürler yakalamaya başladım. Diyelim ki, devinimsel hareketler yaparak çalışıyordum ve figüre benziyordu bu.” diyor (Uluç’tan akt. Kilimci 1996: 109). Sanatçı bu hareketin süreç içerisinde değişebildiğini; fakat her zaman kontrollü olduğunu, kendisinde Pollock’taki akıtma ve serpmeye hareketi gibi, rastlantısal ve düğümlü estetik olmadığını belirtir. Bu çok yapılan ve tekrarlanan bir hareket olduğu için belli yerlerde neyin ne olacağı belki de önceden bilinir; ancak zaman zaman çok önemli sürprizler de gerçekleşebilir. Sanatçıya göre bir figüre doğru giderken, bir nesne oluşa giderken başka bir nesneye doğru dönebilir ve o nesne tamamlanmadan, bozuk olarak çıkabilir: mesela bozuk kadın, bozuk kuş şeklinde ortaya çıkabilir (Nirven 1993: 70; Şengel 1994: 27; Kilimci 1996: 109; Sağlam 2003: 40). Sonuçta ortaya çıkan tüm bu imajlar sanatçıya ait bir ‘sirk’e dönüşür. Hayvanlar (kediler, köpekler, kargalar, atlar), hayvanlara benzer insanlar, yaratıklar, varlıklar, nesnelere, büyü, totem gibi figür çağrışımlı motifler ve

medyadan gelen yapay imajlar ile oluşan bir sirkir bu (Uluç'tan akt. Şengel 1994: 28). Sanatçı oluşturduğu bu '*kurgu dünya*'yı kimi zaman da yeni bir '*soy*' yaratma olarak değerlendirmiştir: "Bir çeşit yaratıklar soyu üretiyorum... Bir gün bunların hepsine bir arada bakıldığı zaman, bir cins çıkacak ortaya. Nedir bu cins? Başka bir dünyadan gelmiyor bunlar, uzaydan gelmiyorlar... Gerçi andırıyorlar uzay yaratıklarını bir parça! Bu dünyanın içinden, ama nereden? Kimi doğal, kimisi yapay. Bir soy yaratmak! Mesela, Fellini tiplerinden, Şarlo tiplerinden söz edilir... Onun gibi bir şey... Bir kitle yaratmak, bir sirk" (Uluç'tan akt. Antmen 1996: 14). Uluç, yarattığı bu ırka dahil olan imgeler hakkında, "Hepsi imgesel, mizahi, ancak bir şeyleri temsil ediyorlar; bizleri, onlar biziz, kendimiz... Yaşadığımız karmaşanın ürünleri. Karmaşanın bizim coğrafyamızda nasıl daha da büyük olduğunu hepimiz biliyoruz. Sonuçta ben bu karmaşadan çıktım." (Uluç'tan akt. Sağlam 2003: 40). Uluç'un yaratıklarının Zen, Kabala, Tao, felsefe ve hatta modern fizik ile akrabalıkları vardır. Sanatçı kurguladığı bu varlık ve imgeleri, kimi zaman resimlerine koyduğu başlıklar aracılığıyla adı konulabilir kılarken, kimi zaman da algının sınırlarıyla oynamakta, belli belirsiz formlar aracılığıyla resme bakanın hayal gücüne bırakmaktadır (Antmen 1996: 14; Uluç 2005: 72) (Res. 60-65).

3.3.5. Diğer Kültürlerin Etkisi

Sanatçı belirli sürelerle Londra, Paris, ABD, Meksika ve Nijerya'da yaşamıştır. Türkiye'de bulunduğu sürenin büyük bir bölümünü ise İstanbul'da geçirmiştir. Bu göçebe yaşantıya koşut olarak sanatında, farklı kültürlerin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Bu şekilde bir yaşantı, geçmiş zaman boyutuna ilişkin düşünsel ve duyarlıksal çabalar içererek sanatçıda, Osmanlı, Bizans, Neolitik, Eski ve Doğu Afrika sanatlarını, kültürlerini ve geleneksel verilerini kapsayan geniş ilgi seferleri oluşturur. Bunların başında, doğup büyüdüğü ve hayatında çok önemli bir yeri olan İstanbul'la ilişkili olarak Bizans ve Osmanlı uygarlıklarının etkisi gelmektedir (Res. 50, 52-56). Diğer taraftan Nijerya'da geçirdiği süre içinde yakından tanıma imkanı bulduğu Afrika sanatı ile diğer primitif sanatların etkisini de yoğun olarak görmek mümkündür. Sanatçının bir yandan Bizans ve Osmanlı kültürüyle öte yandan Amerikan resim ekolüyle ardından Nijerya'da geçen araştırma döneminde primitif kültürle kurduğu tüm bu ilişkiler bütünü, onun sanat birikimine uzak ve örtülü ilişkiler taşımakla birlikte ortak

kültürel sentezlere dayalı, hem Doğulu hem Batılı olabilen bir bilincin ‘karma’ ürünlerini ortaya çıkarmıştır (Rosen 1986: 37; Tansuğ 1988c: 34; 2010: 189; Köksal 1990: 48; Aliçavuşoğlu 1999: 15; Sağlam 2002: 38). (Res. 47-50, 57, 59).

Sanatçı diğer sanat ve kültürlerle olan ilişkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Ben kendi özelliklerime ve düşüncelerime uygun olarak ve dünyanın gizli noktalarıyla geceleri yaptığım anlaşmalara bağlı kalarak, Hindistan’da kaybolmuş bir tapınaktan çıkan bir heykeli, mesela bir 13. yüzyıl Konakra heykelini, Fransız 19. yüzyılının büyük adamı Rodin’den daha etkileyici buluyorum. Bir Nijerya İbo ölü kadın maskının beyazlığının ya da bir Osmanlı minyatürünün keskin renkliliğini ve çarpıcılığını bugünün pek çok sanatından daha güçlü ve sarsıcı bulduğum gibi. Bunlar bizim çağdaşlık peyzajımızı veriyor.” (Uluç 1987: 56).

3.3.5.1. Afrika Etkisi

1973-77 arasında Batı Afrika’da Nijerya’da bulunan sanatçı soyut ile figürasyon arasında uçurumlar görmeyen bir kültürü deneyimleme imkanına sahip olur. Afrika dönemi Uluç’un sanatında oldukça etkili olur (Res. 47-49). Bu süre içinde yakından tanıma imkanı bulduğu Afrika sanatı ile diğer primitif sanatların etkisiyle resmine yeni varlık ve figürlerin dahil oluşuna tanıklık edilir. Dikkati çeken en önemli etki ise, sanatçının, figüratif non-figüratif ayrımının aslında akademik kategoriler olduğunu ve sanatının özgürlüğü için bir tehlike oluşturduğunu fark etmesidir (Francblin 1990: 8).

Uluç, Afrika’da geçirdiği dönem boyunca primitif sanatların yanı sıra diğer Afrika sanatlarını, mask ve heykellerini yakından tanıma ve inceleme olanağı bulmuştur. (Özsezgin 1978: 27). Afrika’nın sanatçı üzerindeki en büyük etkisi, soyut-somut gibi kategorik ayrımlar yerine önemli olanın ritüel bir hareket olduğu, bununla da her şeyin yapılabileceğinin keşfedilmesidir (Tansuğ 1988b: 31). Öte yandan diğer bir etkisi ise içgüdüselliğe daha çok önem vermeye başlaması olmuştur. Bu şu anlama gelir, Afrika’da korkuya karşı içgüdüsel olarak bir savunma vardır. O yüzden yaptıkları işler korkutucudur. Bir saldırganlık maskesiyle savunmalarını yaparak kötü ruhları kaçırmaya çalışırlar. Uluç’a göre Afrika sanatının en önemli/büyük özelliği budur. Kendi sanatında da saldırganlık niteliği görülmektedir; benzer şekilde bu bir savunma sistemi oluşturarak cinler, yaratıklar, büyüler, totemler üretir. Kendi ürettiği varlıklarla kendini diğer yaratıklara karşı savunur (Aras 2002: 35; Uluç’tan akt. Sönmez 2002: 59).

3.3.5.2. Büyüleyici ve Gizemli Bir Kent: Osmanlı-Bizans Etkisi

İstanbul, başta Bizans ve Osmanlı uygarlıkları olmak üzere çok çeşitli uygarlıklardan izler taşıyan sanatsal bir kenttir. Ömer Uluç, farklı kültürlerin kesiştiği, çatıştığı, birbirini tamamladığı, zenginleştirdiği, çok yönlü hesaplaşmaların olduğu böyle bir yerde doğma şansına sahip olmuştur. Uluç, aralıklarla da olsa yaşamının büyük bir bölümünü yurtdışında geçirmiş olmasına rağmen, sık sık Türkiyeli/İstanbullu olduğunu belirterek, bir resme bakınca o resmin hangi kültüre, hangi coğrafyaya ait olduğunu ipuçlarını vermesi gerektiğini, kendisinin de bu coğrafyaya ait olduğunu ve özellikle İstanbul'un sanatında çok özel bir yeri bulunduğunu birçok kez yinelemiştir. Sanatçı, Doğu Roma ve Osmanlı kültürünün İstanbul kentinde somutlaşmış öğelerinin resminde içkin (immanent) ve belirleyici olmasını istemiştir. Bizanslıların figürasyonları ve 'koyu metalik' renkleri; Osmanlıların soyutlamaları ve 'parlak, çıplak, camısı' renkleri kullanması ve birbirine karşıt iki sanat oluşturması sanatçıyı çok etkilemiştir. Sanatçıya göre, Bizans estetiği ile Osmanlı estetiği, bu iki sanat, özellikleri ve zıtlıkları ile birbirine karşı kullanılabilir. Uluç'a göre Osmanlı sanatı, İslam sanatları içinde en yalın, en soyut, en renkli ve en geometrik olan ve ikonoklazmın en şiddetli bir devamı olanıdır. Bu sanat anlayışı Bizans'ın altın ve gümüş ışıklı fresk, mozaik ve ikonlar dünyasının karşısına dikilir. Uluç'a göre İstanbul'un özel bir ışığı vardır. Bu ışık öncelikle denizden kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan Bizans kültürünün metalleri kullanışı ve Osmanlı mimarisinde büyük ölçülerde kullanılan kurşun etkili olmuştur. Bütün bu etkenler sanatçıyı, metallerle deniz arasındaki ışığa yönelterek, sanatçının gözünde İstanbul'u da bir ayna şehir haline dönüştürmüştür. Uluç, Turgut Cansever ve Sezer Tansuğ'un Osmanlı sanatına dikkat çeken çalışmalarının kendisini etkilediğini, özellikle Cansever'in Osmanlı estetiğini çözümleyen; çizgi, desen, nisbetler ve renkler konusundaki düşüncelerinden etkilendiğini belirtmiştir. Bütün bunlar sonucunda, sanatçının giderek Batı dışı sanatlara ilgisinin arttığı görülür (Kahraman 1987: 55; Henric 1989a: 9; 1989b: 121²⁷; Turay 1990: 5; Aşkın 1994: 139; Ünalın 1996: 38; Ash 1997: 9; Sönmez 1999: 24; İhtiyar 2005: 10; Uluç 2005: 56).

²⁷ J. Henric tarafından yapılan bu röportaj, "Ömer Uluç, Herkese Bir Hiyeroglif" adıyla Art Press, Nisan 1987'de yayınlanmıştır.

Uluç, modernleşme sorunları yaşayan her kültürün sanatsal üretimine yansıyan ikilemlerin farkındadır. Bir Doğu-Batı sentezinin ya da Batı'yı 'yakalamak' çabasının ötesinde, Doğu'nun kendine özgü modernleşmesinin biçimsel yansımasıyla ilgilenen sanatçının eserlerinde bu farkındalığı sezme mümkündür. Uluç'un sarmallanan fırça izlerinde geleneksel hat sanatının etkileri sezilir (Res. 45). Hat sanatının tasvire ilişkin değerlerine bir hareket noktası, bir bakış etkinliği olarak yaklaşan sanatçı, hat sanatçısının elinde eski harflerin simetrik oluşumlarla figüre, söz gelişi bir insan portresine çağrışım yapması, figürsüzlük içinde figür üretmesi gibi, uyumlu renk yumaklarının gerisinden bir insan başını ya da gövdesini düşündürür, izleyicide belirginlikle belirsizlik arası bir izlenim oluşturmayı amaçlar. Kendi deyimiyle, 'Buhari'den Levni'ye, Praksiteles'in bir heykelinden Mısır kedisine' farklı etkileri bünyesinde buluşturmaya isteyen bir soyutlama arayışının sonucu olan resimleri, yüzey etkisi, parlak renkleri, figür ve nesnelerin motifleşmesi, simgeleşmesi, çekincesizce 'süs'leşmesi açısından kendi kültürel coğrafyasının birikimiyle bilinçli bir etkileşime giren görsel bir dünyayı oluşturuyor (Özsezgin 1978: 28; Ayhan 1985; Antmen 2006: 22) (Res. 50, 63-65).

3.3.5.2.1. Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi (2006)²⁸

Sanatçının renk ve espas algısının, kompozisyon kurma biçiminin özellikle renk konusundaki duyarlılığının değişmediği; ancak birçok çeşitli malzemeyle, farklı doku etkilerini yaratacak arayışların sonucu olan değişimler görüldüğü söylenebilir. Sanatçının üslubunun simgesi haline gelen 'örgü'lü biçimlerin çözülmesine, heykellere aktarılmasına ve tuval yüzeyinden gittikçe uzaklaşılmasına tanıklık edilir (Res. 61). Sanatçı kendisi bu durumu "tuvalden, yani bir çerçeveden çıktım, kurtuldum" şeklinde değerlendirmesine rağmen tuval resmi yapmaya devam etmesini ise "çerçeveden çıkmamışım ya da öyle bir şey yok benim için, çıkmak gibi, gidip gelmeler var" şeklinde değerlendiriyor. Çalışmalarını "resim+resim dışı her şey" olarak adlandıran Uluç, sergisinde, az sayıda tuvale, enstalasyona ve oldukça çok sayıda hareketli heykel

²⁸ Bu sergi, 21 Nisan-2 Haziran 2006 tarihleri arasında Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir.

olarak adlandırabileceğimiz ‘hareketli üçboyutlular’a yer vermiştir (Antmen 2006: 22; Uluç 2006: 9-10) (Res. 61).

Sergi, *ara-da-lık* kavramı ile ilgileniyor. Sanatçıya göre, *ara-da-lık* dediğimiz şey, kültürler arasında sıkışmışlık, bir izolasyon hali, rüzgarlı ve cereyanlı bir mekanda bulunma durumu. Uluç, ‘aralıklar teorisiyle’ öncelikle Doğu-Batı, sonrasında Kuzey-Güney, Yeraltı-Yerüstü Cennet-Cehennem gibi kavramların arasında kalışımızı sorgulamaya çalışıyor. “Bir aralık ülkesi olarak görüyorum burayı. Çok bölünmüş, sıkışmış bir ülke. Bütün bu Türk kültürü bence arada kalmış. Dolayısıyla böyle bir ülkede yaşayan biri olarak ben de kendimi çok sıkışmış bir adam olarak görüyorum. Ama ben bunun belirli bilinçlere varabilirsek olumlu, hatta bizim sanatımızın ateşlenme noktası olabileceğini düşünüyorum.” (Uluç’tan akt. Bay 2006: 15). Sanatçıya göre, kendi vizyonumuz ve bakışımızla evrenselliğe uzanmamız gerekiyor. Klişelere, klişelerin öldürücü gücüne kapılmadan kendi hikayemize uygun bir evrensellik tasarlamak durumundayız (Anonim 2006: 55) (Res. 61-65).

3.4. EROL AKYAVAŞ (1932-1999)

Erol Akyavaş’ın sanat geçmişi, yerel ikonografik mirasın verileri, Doğu-Batı sorunsalı/ikilemi, İslam düşüncesiyle hesaplaşma mantığı ve Doğu felsefesinin mistik, gizemli yönlerini öne çıkaran düşünceleri içerir. Bu durumun oluşmasında, sanatçının Türkiye-Amerika gelgitinde hem Doğulu hem de Batılı göçebe bir yaşam sürmesinin yarattığı ikilemler ve çok yönlü ilgileriyle zihinsel yolculuklarının etkisi söz konusudur. Enis Batur, sanatçının 1952-1978 arasını kapsayan dönemini ‘ilk dönem’ olarak adlandırmıştır. Batur’a göre bu dönemde sanatçının *yekpare* bir çizgi izlemek yerine yokladığı, kurcaladığı, kalın bir sisin içinde *aradığı*, hatta gerçeküstücü bir ayraç açtığı da gözlemlenir. Çok geçmeden sanatçının bir ana çizgi yakaladığı görülür: “Mimarlık arka cephesinden de destek alan biçimsel kaygılarla yapı sorunlarıyla didişen, belli kişisel saplantılarla zenginleşen, kendini günden güne arttıran, çeşitleyen bir soruşturma alanına yöneliyor. Soyuttan çok soyutlamanın gücünü koyduğu, hissettirdiği adımlar atıyor peş peşe.” (2001: 45-46).

Sanatçı varlığın, evrenin ve aslolanın anlamını ararken fotoğraftan mimariye, matematikten geometriye, felsefeden, tasavvuf ve din bilimlerine kadar çok farklı alanları kapsayan derinlikli araştırmalar yapmıştır. Sanatçı 1960'lar ve 1970'lerde iç ve dış mimari ayrıntıları, mimari perspektifleri, duvar örgülerini, mekana kuşbakışı yerleştirdiği planların geometrik soyut görseelliğini yapıtlarına taşır. Bu yıllarda figürü ve mimari öğeleri bir araya getirişindeki mantıkdışılık onu sürrealist estetiğe yaklaştırır. 1970'lerden itibaren ağırlıklı olarak Doğu kültürüne eğilmeye başlayarak, kimlik ve gelenek sorununa odaklandığı görülür. 1980'lerden sonra İslam kültürüne ve özellikle tasavvuf felsefesine ilgi duyarak diziler halinde çalışır ve bunlara çağrışımlarla dolu isimler koyar. Kimya-ı Saadet, Kerbela, Gazali, Fihi Ma Fih, İkonaklastlar İçin İkonalar, Hallac-ı Mansur ve Miraçname suiti gibi diziler kendi içinde bir anlatısı olan dizilerden bazılarıdır. Bu serilerden Hallac-ı Mansur ve Kerbela'da İslam inancındaki aykırı uçları, başkaldıran kişileri yapıtlarına konu edinmiştir. "Akyavaş'ın dizilerinde farklı temalar işlenmesine karşın, bir resimle ötekiler, bir dönemle onu izleyenler arasında köprüler kurulur. Sanatçının bütün görsel simgeleri ve anlamsal katmanları, üst üste ve yan yana sıralanarak birinden ötekinin türetildiği bir sürerlilik gösterir" (Özsezgin 2000: 52-53). Sanatçı yapıtlarında, hat, ebru, minyatür ve tezhip sanatının inceliklerini değerlendirmiştir. Leke, işaret, kaligrafi, figür ve sembolik soyut biçimleri bir arada kullanan Akyavaş, yaşamının son yıllarında resmini imgelerden giderek arındırmış, renk ve ışığa yönelmiştir (Yasa Yaman 2011: 202). "Akyavaş, İslam minyatürlerini, motiflerini ve hat'ı biçim ve estetik için kullanan bir sanatçı değildi. İslam sanatını yaratan düşüncüyü modern sanat ilkeleri ve yöntemleri içinde yeniden değerlendiren ve açılımlara sokan bir sanatçıydı." (Madra 2000: 30). Akyavaş, birçok tekniğe hakim bir sanatçı olarak sanatının farklı dönemlerinde değişen yaklaşımları sergilemiştir. Sanatçı Floransa Yaz Okulu'na gittiğinde, 40'lı yıllarda Paris odaklı "İnformel" başlıklı lirik soyutlamanın 50'li yıllarda ABD'den gelen "Eylem Resmi" etkileriyle birleşerek Batı Avrupa'nın her köşesine yaygınlaşmış türü olan "Art Brut" ve "Taşizm" -bu akımların derinliklerinde Kandinsky, Delaunay ve Sürrealizm bulunmaktadır- ile karşılaşmıştır (Madra 2000: 17). İtalya'daki çalışmalarının ardından Paris'te Cercle et Carré grubuna katılmış, geometrik soyutlamalar çizmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçeküstücülük ile ilgilenerik soyut sanata yönelmiştir. Resimlerinde sık sık kaligrafi kullanmasına rağmen, bilinçaltını serbest bırakmak

çabasıyla resimleri geometrikten çok biomorfik olmuştur. Kompozisyona bir kolaj gibi yaklaşım imgeler arasında us dışı bağlar kurmasıyla resminde figüratif eğilim görülmeye başlar (Erzen 2010: 217²⁹). Resminin düşünsel boyutunda olduğu gibi teknik olarak da değişik malzemeleri bir araya getiren sanatçı, tekdüzeliğe düşmeden fotoğraftan kolaja, tuvalden enstalasyona uzanan çok katmanlı yapıtlar oluşturmuştur. “Akyavaş, malzemeyi dönüştüren bir zanaatkar hünerine sahiptir. El yapımı veya özel yapım kağıtlar üzerine aktardığı, kendine özgü müdahalelerle özgün boyutlara taşıdığı bir bölümünü ise tuval üzerinde karışık teknikle gerçekleştirdiği kompozisyonları, eski ustaların el becerisi geleneğiyle çağdaş tasvirler arasında kökten bir bağıntı kurar.” (Özsezgin 2000: 53).

Sanatçı düzenleme açısından da bazı modern tekniklerden yararlanır. Örneğin 1945 sonrası Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatında Jackson Pollock’un öncülüğünü ettiği, boyanın dışavurumcu bir tarzda kaligrafik etkiler bırakacak şekilde tuvale akıtılmasına benzer bir yaklaşım Akyavaş’ta da görülür. Soyut Ekspresyonizmden gelen Barnett Newman ve Ad Reinhardt’ın renk etkileriyle oluşturdukları geometrik düzenlemeleri, Akyavaş’ın resimlerinde yeniden belirlemektedir. Öte yandan resmin geometrik, köşeli düzenlenişi, 1960’lı yılların ‘Post Painterly Abstraction’ (Geç-Resimsel Soyutlama) akımının izlerini taşır (Berksoy 1997: 63-65). Akyavaş’ın yaklaşımı sürrealistlere de yakındır ve Max Ernst’in kolajları ile Giorgio de Chirico’nun metafizik resimlerinin çok yönlü bakışını paylaşır. Bu sanatçılar gibi Akyavaş’ın da kendine özgü bir sözlüğü vardır. Akyavaş, gerçeküstücülüğün karmaşık siyasal bağımlılığını reddetmekle birlikte, bu akımın psikanalize olan yakın ilişkisini benimsemiştir. Özellikle 1960’lı yıllardaki yapıtlarında ilkin Freud sonra Jung’un etkisi göze çarpar. Gerçeküstücülerde olduğu gibi onun sanatının kaynakları da bilinçaltının derinliklerindeki arzu ve dürtülerde yatar. 1970’lerin başlarından itibaren eserlerinde; yapılar, duvarlar, kaleler, surlar, fiziksel ve ruhsal engelleri olan kent planları, labirentler, kafesler, zincirler, kilitler gibi insanlığın kendi yarattığı kısıtlamalar/sınırlar ile işkence veya ölüme ait simgeler, yüzleri olmayan figürler, havada salınan sandalyeler, sanatçının kendi özgün geometrisi olan biçimler (piramitler, küpler, bir kenarı kesilmiş koniler, yaslanan kolonlar -ki bazılarının tepeleri

²⁹ Jale Erzen’in bu yazısı ilk olarak Erol Akyavaş: Paintings (1988, İstanbul: Galeri Nev Yay.) içinde yer almıştır. Resme Bakan Yazılar (2010, Ankara: Galeri Nev. Yay.) kitabı için Mine Şengel Arıman tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

açılı bir şekilde kesilmiştir- ile başka acayip geometrik biçimler) ve bunların tekinsiz gölgelerini görmeye başlarız. Bu kurguları rasyonel geometriyle anlamak mümkün değildir. Böylesine geniş bir ikonografi, bizi daha derin anlamlar keşfetmeye doğru, girift kompozisyonun içine çeker: Yalnızlık, tedirginlik, korku, düşüşler, kaçışlar, göz hapsinde/tutuklu olma hali... Edward Henning'in belirttiği gibi, Lautréamont'un "Bir dikiş makinesinin bir şemsiye ile bir ameliyat masası üzerindeki rastlantısal karşılaşması kadar güzel" yorumuyla övdüğü resimler gibi, Akyavaş da birbirleriyle ilişkilendirmekte zorlandığımız nesnelere ve imgeleri de mantık dışı bir şekilde bir arada sunar (Henning 1983: 15-16; 2000: 50-51, Erzen 2010: 217). Bilge Karasu'ya göre Akyavaş'ın kurguladığı "Ancak girilebilir bir dünyadır bu. Çıkışı yoktur. Siz içine girdikten sonra dışı kalmamıştır. Dolanır durursunuz artık içinde." (2000: 54).

Akyavaş geleneksel kaynaklardan beslenerek çağcıl yorumlar getirmektedir. Sanatçı, kendi geleneklerine dalarak, o geçmişten bulduğu imge ve işaretlerde kendi özgün dilini kurmuştur. Bütün toplumlar ve kimlikler anılarının tekrardan canlandırılışı, öykülendirilişi ile tarihlerine sahip çıkarak zaman içinde kendilerini yenilemek amacıyla unutkanlıklarını aşmak için çaba sarf etmişlerdir. Akyavaş'ı çağdaşı diğer sanatçılardan ayıran en önemli özellik; sanatını 40 yılı aşkın Türkiye dışında oluşturmasına rağmen, köklerinden kopmayarak/korkmayarak, geleneği kullanıma açık sahipsiz bir tarla yerine, önünde saygıyla eğilip ve kovanı alabildiği kadar doldurabileceği; her türlü ihmale rağmen gürül gürül akan bir pınar bir kaynak olarak görmesidir. Akyavaş'ın derinliklere nüfuzu, geleneksel ve tarihi kaynaklara verdiği referanslar kültürel kimliğimizin yenilenmesinde bu tür bir adım olarak değerlendirilebilir. Eserlerinde yer alan sûreler, ayetler, dualar, tılsımlar, birtakım esrarlı harf, rakam ya da işaretlere bakarak sanatçının falnamelerden menzilnamelere kadar çok çeşitli kaynaklardan yararlandığı, Hurufi ve Nesimi gibi harf ve sayılara metafizik anlamlar yükleyen tasavvufi düşüncelerden etkilendiği düşünülebilir (Tansuğ 1983; Erzen 1995: 39, Berksoy 1997: 63-66; Ayvazoğlu 2004: 16; Şerifoğlu 2004: 9; 2007: 23). Akyavaş'ın sanatı özellikle 1980'lerden sonra, geniş ölçüde üzerinde yoğunlaştığı inanç ekseninde yeni bir güzergâh çizmiştir. Yapıtlarının bize getirip sunduğu, yalnızca konularının, 'motif'lerinin düzleminde bir buluşma değildir. İzleklerin ötesinde, estetik perspektifi de geçmişinin kazanımlarından beslenerek, bu yeni güzergâhı biçimlendiren bir

değişimden geçmiş, İslam kültürünün derin deposuna yönelmiştir (Batur 2001: 46). Ali Artun'un ifadesiyle, "Akyavaş'ın sanatı mutlaka teoloji ile estetiğin (ilahiyat ile bedîyatın) temas ettiği ara yerde anlamlandırılır. Gerçekten de sanatçının özellikle Miraçname ile başlayarak edindiği zengin ikonografya, izleyeni 'kutsal' ile 'güzel'in geçmiş zamandaki birliğine taşır; daha da ötesinde, bu birliğin kendi zihnini de kuşatan çetrefil tarihini soruşturmaya açar." (2000: 35).

Akyavaş'ın sanatına kaynak oluşturan konu ve olaylar onun 'tarih içindeki zihinsel göçebeliği'nin ipuçlarını verir. (Madra 1993: 126) İslam ortaçağının "sıradışı" düşünür ve eylemcilerinden İbn-al Arabi, Akyavaş'ı etkilemiştir. Arap filozofun düşüncelerinden; varlık birliği kavramını sorgulama, geçmişe göre gelecek görüşü (retrovizyon), ikilemlerin doğurganlığı ve zihinsel göçebelik Akyavaş'ın sanat felsefesine koştur özelliğindedir (Madra 2000: 28). Sanatçıyı etkileyen bir diğer önemli isim de Şebüsteri olmuştur. Akyavaş, İranlı mutasavvıf yazar Şebüsteri'nin *Gülşen-i Raz* adlı eserini 1971'de okumuştur. Söz konusu eser, İslam dünyasında vahdet-i vücud (varlığın birliği) düşüncesinin tanınması ve yaygınlaşmasında önemli rol oynamış yapıtlardan birisidir. Kitapta, Akyavaş'ın 1980 sonrası yapıtlarında sıkça beliren 'yolculuk' teması da önemli bir yer tutmaktadır. Tasavvufta hem fiziksel hem de manevi anlamda 'yolculuk' büyük önem taşır. Sufiler açısından kalbin seyahati, yani manevi anlamda seyahat, insan-ı kâmil (olgun insan) noktasına erişmek açısından önemlidir. Fiziksel anlamda yolculuk ise, şehirden şehre sürekli gezen dervişlerin varlığıyla bilinmektedir (Berksoy 1997: 63).

Öte yandan sanatçıda çeşitli kültürlerin etkisine; Hint dünyasından tanrılar ve yaratıklar, yerlilerin Peru kayalarına işledikleri büyü işaretlerine, Uzakdoğu felsefelerinin kozmik izlerine, Kabala sembollerine ve Mandala değinmelerine, Granada'dan İslam-Mağribi kültürü etkilerine de rastlamak mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu geniş coğrafyası dolayısıyla çok kültürlü bir yapıya sahip olmuştur. Bu geniş kültür birikimi, yalnızca hoşgörülü olmayı değil aynı zamanda dünya kültürlerine de açık olmayı gerektiren bir bakış açısıyla oluşabilmiştir. Akyavaş, yapıtlarında bu geniş kültür mirasından yararlanan bir sanatçı olmuştur (Ecevit 1999: 29; Schmied 2000: 45). Sanatçının yapıtlarının karmaşık yapısı, Doğu, Batı geleneklerinin uyumlu bir biçimde erittiği kültür olgusu içindeki konumunu simgeler. Burada söz konusu olan mekanik bir

birleşme değil, gerçekten birbiri içinde eritmektir. İki gelenek birbirine “moleküler düzey”de nüfuz ederek birbirinin “eti ve kanı” olur (Borofsky 1993: 21). Ali Artun’un değerlendirmesi ise,

“Akyavaş’ın çağdaşlığı, modernliğe itiraz etmek üzere ona özgün anlatı ve imgelerin sökülerek, karşı (anti, post) bağlamlarda yeniden kurulması, eklemelenmesi, kodlanması olarak kendini göstermez. Onun İslam ikonografisiyle, tasavvufu, gelenekle bağı, ne modernizmin Zen tutkusuna, ne de postmodernizmin etniklik merakına benzer. Bu bağ geçmişle bir hesaplaşma ya da müzakere bağlamında kurulmaz. Akyavaş da modernitenin sorgulandığı her cephede olduğu gibi, bir çağ boyu insanların neyi nasıl gördüğünü/bildiğini koşullandırmış bir temsil düzeninden kendini mesafelendirir; üstelik bu düzenin Doğu’ya ilişkin ‘aklı ve hayalini’ de sorunlaştırır. Ama oradaki mantığın hakikatini soruşturarak değil; başka bir hakikat, başka bir estetik peşinde irade kullanarak. Bu görmenin, yaratmanın ötesinde başka bir estetik, bir aşk estetiğidir; bir manevi yaşantıdır.” şeklindedir (2000: 37).

Erol Akyavaş’ın sanatı hakkındaki kendi ifadeleri ise şu şekildedir:

“Belli bir çevrenin insanı olarak kendimi o çevrenin birikmiş değerlerinin sahibi sayıyorum... Resmin ‘batınî’ yanıyla, ‘iç içeriği’ ile fazla ilgiliyim. Şöyle anlatmaya çalışayım bunu: Çarşıdan inen İsa heykelinin, Hıristiyan olmayan biri için, bir taoist için yalnızca ‘plastik değeri’ vardır. Denebilir ki, önemli olan da budur, bu ‘plastik değer’. Doğrudur. Ama aynı İsa heykelinin, Papa için örneğin ‘plastik değeri’nin yanı sıra, artı, bir taoistin tadına varamayacağı bir ‘batınî tadı’ da vardır. Ben de resimlerimde, bu ‘batınî tadı’ elde etmek için ‘yerel elemanlar’ kullanıyorum” (Akt. Şenyapılı 1986: 10). “Tasavvufu, sufilikle eskiden beri ilgileniyorum, eskiden beri merakım ve sevgim var. Bu sevgi ve ilgimin çalışmalarına yansımaları çok doğaldır... Buna İslamcılık demek, sorunu güncelliğe, basite indirgemektir ve yanlıştır. Hele buna güncel politik yorumlar katmak, 80’lerin modası olarak sınırlamak daha da basitliktir. Allah kavramını herhangi bir politikacının uçkuruna bağlamak dehşet verici. Ezelden ebede uzanan, tüm zamanları kapsayan, kavranmasında güçlük çekilen o sonsuz kavramı, güncel politikaya indirgemek, o sonsuz kavrama karşı büyük günahdır, ayıptır, çirkinliktir... Eski deyişle, bütün yakıştırmalardan, eserlerimdeki tasavvufi fikirleri tenzih ederim.” (Akyavaş’tan akt. Berkman 1987: 36).

Sanatçı kendi sanatı hakkında, geleneksel sanata iki türlü yaklaştığını belirtmiştir. 1960’larda yaptıklarını formel bir yaklaşım olarak görür ve o yıllarda yaptıklarını geleneksel sembollerin sadece form olarak değerlendirmesi olduğunu söyler. Daha sonraki yapıtlarında kullandığı sembollerin ise bir anlamı olduğunu, yazı ve simgelerin resmin içeriği ile bir ilişkisi olduğunu dile getirir (Dostoğlu 1999a: 1).

Akyavaş'ın ilk dönem eserlerinde (Res. 66) İslam'daki kaligrafinin figüratif temeline göndermeler görmek ve Türklerin “yazı-resim” geleneği ile ilişkiler kurmak mümkündür. Sanatçıda görülen bu geleneksel imgeler ve kaligrafik ilgiler yalnızca soyut bir biçim seçeneği değildir. Köklü bir geleneğin ve kendi anlam arayışlarının zengin seçeneklerini, ezoterik ve doğal işaretlerini sunar (Erzen 1995: 14-15).

3.4.1. Konu Yönelimleri ve Kavramlar (1960-1970)

Sanatçının 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar yaptığı çalışmaları bir kültür üçgeninin labirentlerinden geçerek kendi çok yönlülüğünde derinleşirler (Erzen 1995: 14).

Sanatçının 1960'lı yıllarda *Amorf Figürler* serisi (daha çok kadın figürleri), *Göreme Manzaraları*, *Odalar* (80'li yılların başlarına kadar sürecek olan bir dizi), *Sevdiğim Kentler/Dost Kentler*, *Viva (Yaşasın)* gibi seriler ürettiği görülür. Beral Madra sanatçının bu dönemi hakkında, “Ne soyuttan ne de figürlüden vazgeçmemesi, kendine özgü bir bireşimi yaratma çabasının bir göstergesidir. Bir yanda toplumsal/kültürel birikimler, Doğu'ya ait olanlar/Batı'ya ait olanlar; öte yandan bireyin libidosunun ortak değerleri ve sorunları, cinselliğin dışavurumları ve tinselliğin, zihinselliğin ağır bastığı soyutlamalar. Bunlar yan yana ve aynı anda var olurlar Akyavaş'ın resimlerinde.” yorumunu yapmaktadır (2000: 18-19).

Sevdiğim Kentler/Dost Kentler serisindeki eserlerinde sanatçı, “insanın mahrem fantezilerinin sarhoşluğu ya da bir tür Dionysos çılgınlığı ile toplumun mimariyle fizikselleştirdiği güç ve baskılar sistemi arasındaki git-gel'de bilincin kendine kurduğu labirentleri anlatır.” (Erzen 1995: 27).

Viva (Yaşasın) ise sanatçının daha çok politik konular ve Vietnam Savaşı'nı ele aldığı dizisi olup imgelerin yer yer karikatüre yaklaşarak alay ve yergi mesajları taşıdıkları görülür. Sosyal eleştiri de içeren bu imgeler ahlaki savlar ve gerçek eylemler arasındaki karşıtlığı yansıtır (Henning 1983: 15-16; 2000: 47-48; Erzen 2010: 217). “Yaşasın Vietnam” (Viva Vietnam), “Yaşasın İnsanlar” (Viva People), “Yaşasın Seksapelliler” (Viva Sexy Ones) bu dizide yer alan eserlerden bazılarıdır.

Sanatçının 1970’li yıllar boyunca *Kafalar, Kuşbakışı Kaleler, Interiors/İç Mekanlar ya da Piramit Manzaralar, Duvarlar ve Köşeler ile Dost Kentlerden Anılar* adlarını taşıyan diziler yaptığı görülür.

Akyavaş’ın bu dönem üretimlerindeki etkenler ve dürtüler kavramsal değil, sezgi ve kavrayışların görselliğe dolaysız aktarımları şeklindedir (Erzen 1995: 33). Sanatçı resimlerinde, bazen yalın ve neredeyse soyut bazen girift ve karmaşık bir biçimlenmeye varan çeşitlilik sergiler. Örneğin bir duvarın köşesini, ya da birkaç basamağı, yıkık bir tuğla örgü ile düz bir duvarı konu alan yalın kurguların yanı sıra iç içe geçen spirallerden oluşan girdap ve/veya labirent benzeri karmaşık mekan kurguları da vardır (Erzen 1995: 46-47) (Res. 68).

Dost Kentlerden Anılar adlı dizisinde sanatçı; silah, mermi, mimari anıt, kent planları, Ortaçağ ve Erken Rönesans figürleri, asker figürleri ve cinsel ilişkideki figür imlerini bir arada resmetmiştir. Ayrıca engelleyici-kuşatıcı duvarlar, labirent gibi planlar ile güce ve uygarlığın insana zorla benimsettiği baskı ve kısıtlamalara çağrışım yapan imgelere de yer verilmiştir (Henning 2000: 49; Erzen 2010: 217) (Res. 67-68). Ahmet Köksal, sanatçının Meksika gezisi sırasında Yukatan bölgesinde gördüğü Aztek piramitlerinin, birçok resminde görülen küpler, prizmalar, tuğla çizgili duvarlar, kale surları, burçlarla örülü kapalı mekanlarla birlikte bilinçaltıyla ilişkili ezici bir baskının, köşeye sıkıştırılmış olma durumu arasında ilişki kurmaktadır. Yazar, eski kent, kale artıkları, kent duvarları gibi geçmiş uygarlık kalıntılarını yansıtan bir bölüm resminde mimari örgüler ya da kurgusal yapılarla da insanlığın tarihsel serüveni arasında bağlantı kurar (1978: 26).

1970’lerin sonlarında sanatçı yapıtlarında sıklıkla tuğla ya da dama tahtası yüzeylerle örülmüş duvarlarla çevrili alan veya iç mekanları karmaşık yapı kompozisyonları şeklinde verir. Bu mekanlar ampirik, mekanik gelenekleri ve yerçekimi yasalarını sorgulayan mantığı tersyüz eden bir şekilde gösterilmiştir. *Trompe d’oeil* etkileri, Öklidçi olmayan perspektifler ve nesnelerin mantığa aykırı gölgeleri; insanın duygularının tekinsiz ve gergin durumunu ifade etmek üzere bir araya gelmişlerdir. Bu resimler, gerçekçi görünümlü ortamlardaki garip geometrik şekillerle daha da girift bir hal alarak 80’li yıllara kadar devam etmiştir (Erzen 2010: 219).

1970'lerin sonlarından itibaren minyatür ilgisinin, sanatçının resimlerinin yapısındaki belirleyici unsurlardan biri haline geldiği görülür. Aldığı mimarlık eğitiminin bir sonucu olarak yapı planlarını ve geometrik biçimleri iki boyutlu olarak tuvale aktarmaya alışkın olan sanatçı ile minyatür sanatının gerçeklikten uzak, stilizasyona yatkın doğası arasında bir benzerlik söz konusudur. Sanatçının bu dönem resimleri büyük boyutlu minyatürlere benzer. Bu resimlerin ortaya çıkışında, 16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un topoğrafik çizimlerinin etkisi söz konusudur. Akyavaş'ın resmine nakkaşın menzil ve karargah tasvirlerinden esinlenerek oluşturduğu kale ve çadır motifleri girer (Res. 69, 71-73). Sanatçının daha önce de resmettiği duvarlar, bu minyatürlerin de etkisiyle kalelere, kalelerin oluşturduğu girift geometrik şemalara, labirentlere dönüşürler (Tansuğ 1988: 76; Sönmez 2000: 62³⁰). Bu tür motif ve şemalar, zamanın 'akıcılığı'nı ve yaşamın 'devinimini' görselleştirmek için kullanılır. Duvar/kale gibi motifler sanatçının daha erken dönemli çalışmalarında daha çok güç, otorite, yasak ve sınırlayıcılığı temsil eden semboller olarak kullanılmıştır (Berksoy 1997: 66) (Res. 67-68).

Dostoğlu'na göre Akyavaş, Doğu'ya özellikle İslam mitolojisine ait sembolleri, minyatür geleneğinin belirli kalıplarını, modellerini kendi modernizminin içinde eritmiş, kendine ait bir estetik yaratmıştır (1999b: 206). Madra'ya göre de "Akyavaş açıkça iki uç arasında yaşamayı yeğlemiştir. Güçlü bir Doğu ortak bilinçaltına sahip olarak derinlere, kökenlere inmenin, önce modernist, sonra post-modernist bir insan olarak da aynı ölçüde yüzeye ve yukarılara doğru çıkmanın ikilemini bilinçli olarak yaşamıştır." (2000: 29).

Akyavaş'ın mimarlık formasyonundan da beslenen geometrik form ve figür istif anlayışı, 1980'lerden itibaren mistik bir perspektif ile derinlik kazanır. Sanatçının bu dönem yapıtlarını İslam dünyasının kültür mirasından esinlenerek oluşturduğu görülür (Batur 1989: 21). Sanatçı 1980 sonrasında, dini konuları -daha çok da İslam tarihinden olayları- ve tasavvuf kavramlarını resimlerinde soyutlayarak anlatmaya başlar. Bu yapıtlar, Kale'nin Düşüşü (1982) ile başlar ve İslam'ın büyük anlatılarının adlarını taşıyarak birbiri ardınca gelir. Beral Madra'ya göre Akyavaş, bu tarihten sonraki Doğu

³⁰ Yazar, 1997 tarihli yüksek lisans tezinde D. Şenyay soyadını, 2000 yılından sonraki yayınlarında ise D. Sönmez soyadını kullanmıştır.

kültüründen etkilenecek oluşturduğu yapıtlarında; ortak bir Doğu geçmişinin, geleneğinin ve belleğinin dökümünü yapmıştır (2000: 25). Akyavaş'ın İslami konulara yönelişinde, tasavvufla olan yaklaşması belirleyici olmuştur. Sanatçının bu dönem eserlerinin tam anlamıyla anlaşılabilir çözümlenebilmesi için din bilimleri ve tasavvuf felsefesi hakkında bilgi sahibi olmak gerekir (Sönmez 2000: 61). Sanatçının kendi ifadesiyle tasavvuf, yaratılan ile yaratan arasında bir yoldur (Akyavaş'tan akt. Aliçavuşoğlu 2000: 1).

Beral Madra'ya göre Akyavaş'ın, 80'li ve 90'lı yıllardaki üretiminde birbirini tamamlayan iki yön vardır. İlki büyük Hıristiyalılık anlatılarına karşılık veren ve İslamiyetin tinselliğini, soyutluğunu, yüceliğini savunan yöndür. 1987'deki *Miraçname* özgünbaskı dizisi bu yönün en yetkin örneğidir. *Miraç* Hıristiyanlığı da etkilemiş bir büyük anlatıdır. Cennet ve Cehennem bütün dinler için büyük anlatılardır. İkincisi ise İslamiyetin bu aydınlık yönünü savunanları, savunurken canından olanları konu alan yöndür. Sanatçı, Hallac-ı Mansur gibi farklı düzenler arasında uzlaşma noktaları arayan, durmadan yer değiştiren, uyum sağlamaktansa ölümü yeğleyen marjinal kişiler ile Kerbela dizisiyle (Res. 71-73) betimlenen Kerbela olayında olduğu gibi bir başkaldırı ve baş vermeyle sonuçlanan, kurulu düzenlere karşı olanların anlatılarını resimlemeyi tercih etmiştir (2000: 25-26).

3.4.2. Kimya-ı Saadet (1984)³¹

Sanatçının bu dizideki eserleri (Res. 75-76), minyatür düzenlerinden etkilenilerek oluşturulan mekan kurgularına sahiptir. Doğu'ya özgü motifler ve kaligrafik öğeler kullanılmıştır. Dizi, büyük İslam düşünürü Gazali'nin "Kimya-ı Saadet" (*Mutluluk Kimyası*) adlı eseriyle aynı adı taşımaktadır (Köksal 1984: 49).

Kimya-ı Saadet dizisinde sanatçı, Doğu ve Batı görsel öğelerin birleşimi olan dokusal ve grafik inceliklere, optik etkilere ve mistik kaynaklı simgelere yer vermiştir (Köksal 1988: 56). Kimya-ı Saadet serisi resimlerinde kabe, hac, sılanın ve yolculuğun, aşılın

³¹ Kimya-ı Saadet, Gazali'nin iman, amel ve ahlak ait konuları içeren Türkçeye "*Mutluluk Kimyası*" şeklinde çevrilen eseridir. Eser, yazarın *İhyau Ulumi'd Din* kitabının Farsçaya kısa bir çevirisi niteliğini taşır (Erişim: 11.06.2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/El_Gazali).

mesafelerin simgeleri canlanır. Bu yeni dilde, 1950'lerin sonlarında yaptığı soyut resimlerdeki kurgu, şekil ve tasarım birikimlerinin etkisi görülür. Akyavaş'ın renkçiliği, kırmızı, turuncu, mavi ve mor karşıtlıkları, salt renk ve tinsellik olarak sunulur. Sanatçı bunu yaparken Doğu ve Batının, modern ve gelenekselin resim dilinde tinseli anlatan bütün niteliklerinden yararlanarak bir arada resmeder. Japon estampları, minyatür sayfaları, modern soyut resmin Klee ya da Kandinsky gibi en tinseli akla gelebilir; ama her resmin kimliğini oluşturan bütün bir Akyavaş ikonografisinin bu öykü için dönüşümü ve otuz yıllık birikimin işlenmesi söz konusudur (Erzen 1995: 61-62).

3.4.3. Gazali (1985)³²

Gazali dizisinde (Res. 77-78) geometrik ya da figür soylu soyut biçimler, sembolik işaretler, simgeler, renkçi bir yaklaşım içinde sunulurlar. Bir önceki Kimya-ı Saadet serisi de yine aynı düşünürün önemli bir eserinin resmedilmesidir. Tasavvufla ilgilenen büyük İslam düşünürü, Ortaçağ Müslüman ve Hıristiyan filozoflarını etkileyen çok sayıda eser ortaya koymuştur. Gazali'nin bu yönleri ile tasavvufla yakından ilgilenen Akyavaş'ın da ilgisini çekmiş olduğu düşünülebilir (Erzen 1995: 62; Madra 2000: 25-26).

³² İslam âlimi, filozofu ve mutasavvıfı Gazali, bugün bir kısmı İran toprakları içinde kalan Horasan'ın Tûs şehrinde 1058 yılında doğmuş ve aynı şehirde 1111 yılında vefat etmiştir. Gazali, Nişabur Nizamiye Medrese'lerinde eğitim görmüş ve Büyük Selçuklu Devleti'nin veziri Nizamülmülk'ün huzurunda olan bir toplantıda verdiği cevaplarla diğer bilginlerden üstünlüğünü kanıtlayarak 1091 yılında Bağdat'taki Nizamiye Medresesi'nin Baş Müderrisliği'ne tayin edilmiştir. Burada bilgisi ve edindiği öğrenci topluluğuyla kısa sürede ün ve saygınlık kazanan Gazali, sûfizmle ilgilenmeye başlamıştır. Gazali'nin fıkıh ve tasavvuf konularını ele aldığı, en çok bilinen eseri İhyau Ulumi'd Din'dir. Ayrıca kelim, iman, ahlak, felsefe ve tasavvuf konulu çok sayıda risalesinin yanı sıra Bâtınîlik'i tenkit ettiği eserleri de bulunmaktadır (Erişim: 11.06.2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/El_Gazali).

3.4.4. Hallac-ı Mansur (1987-88)³³

Akyavaş, 1987-1988 yılları arasında Hallac-ı Mansur'un hikayesini ve fikirlerini çok soyut bir ikonografiyle ele almıştır (Res. 80, 87). Kağıt üzerine eskizler ya da el yapımı Hint kağıdına resimler şeklinde gerçekleşen bu seride sanatçı, farklı yoğunlukta renk ve ışık kullanımının yanı sıra Hallac-ı Mansur'un efsanevi hikayesine ve günümüze ulaşan eseri *Kitab et-Tavasın*'e³⁴ göndermeleri olan belli belirsiz sezilen işaretler, daire, kare, spiral, çeşitli iz ve lekelerin kullanıldığı bir anlatımı tercih etmiştir. Şenyay'a göre Akyavaş, bu dizide renkler üzerinden de sembolik göndermeler gerçekleştirmiştir. Örneğin ressam, Hallac'ın katledişine³⁵ gönderme yapmak için kırmızı rengi oldukça yoğun kullanmıştır. Benzer şekilde siyah zemin üzerinde yer alan kırmızı lekeler, adeta kağıdın üzerine kan damlamış ve sıçrayarak o lekeyi oluşturmuş izlenimi uyandırır. Siyah yine pek çok mana taşıyan bir renktir. Siyah dizide az miktarda kullanılmış olan yeşil rengiyle beraber Hz. Muhammed'in rengidir, ayrıca Kabe'nin örtüsünün rengi de siyahtır. Öte yandan Akyavaş, kömürü hatırlatan siyah rengiyle Hallac'ın yakılmasına da gönderme yapmış olabilir. Dizideki eserlerin bazılarında kullanılan bir diğer renk de sûfilerde yası simgeleyen koyu mavidir. Hallac'ın cesedinin yakılarak küllerinin Dicle

³³ 9. yüzyılda yaşamış olan ve tasavvuf konusundaki "insan-Tanrı-evren" konularını içeren varlığın birliği ilkesini savunan Hallac-ı Mansur (d. 858-ö. 922), bu düşüncesini "Ene-l Hak", "Ben Tanrı'yım" [Annemarie Schimmel (2011: 12, 25), "Ene-l Hak" sözünün bu şekilde yorumlanmasına karşı çıkar, asıl anlamın "Ben Yaratıcı Hakikatim" şeklinde olması gerektiğini belirtir. Schimmel'e göre, Allah'ın 99 isminden biri olan Hak sözcüğünün Tanrı olarak tercüme edilmemesi gerekir. Yazar, Hallac'ın "Ene Allah" (Ben Tanrı'yım) demediğini; çünkü böyle bir ifadenin iddia edildiği gibi gerçek bir şirk olacağını belirtir] şeklinde en öz ve radikal bir biçimde ifade edince ölüme mahkum edilmiştir. Ölümünden itibaren Hallac'ın adı, aşk yolunda kendini kurban eden, aşkın maşuktan gelen her cefaya severek katlanmasını ve hatta bu cefayı hararetle arzulamasını örnek alan, bu nedenle din adamları ve yöneticiler tarafından öldürülen herkes için bir sembol olmuştur (Schimmel 2011: 11-28).

³⁴ Hallac *Kitab et-Tavasın* risalesinde, mürşidi Şeyh Tüsteri'nin Hz. Muhammed hakkındaki "ezeli nur" teorisini şiirsel bir üslupla yeniden ele almıştır. Eserde ayrıca şeytan, ilahi irade ve ilahi emir ikilemi konuları ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Hallac eserinde çok sayıda İslami/tasavvufi motife, esrarlı çizim ve sembole yer vermiştir. Schimmel'in belirttiğine göre, sonradan İran lirizminde en çok işlenen konu olan pervane ve mum motifi ilk defa bu eserde karşımıza çıkar (Schimmel 2011: 15, 23, 26-28).

³⁵ Hallac-ı Mansur'un ölümü trajik bir şekilde gerçekleşmiştir. Hallac uzun yıllar hapiste kalmış, yaklaşık dokuz yıl sonra, vezir başkadiyi ikna etmeyi başarmış ve ölüm fermanı 84 şahide imzalatılarak infazı gerçekleştirilmiştir. İnfazının nasıl gerçekleştiği konusunda çeşitli görüşler vardır. Halka ibret olsun diye, önce gövdesi darağacı veya çarpiha bağlanarak elleri, ayakları ve vücudunun çeşitli uzuvları kesilmiş, daha sonra başı gövdesinden ayrılmış son olarak da tüm vücudu yakılarak külleri savrulmuştur. Schimmel'in Şibli'den aktardığına göre külleri bir minarenin üzerinden rüzgar alıp götürsün diye bırakılmıştır (2011: 20-21, 97). Şenyay'ın belirttiğine göre ise Hallac'ın külleri Dicle nehrine savrulmuş ve küller nehrin üzerinde "Ene-l Hak" yazısını oluşturmuştur (1997: 25).

nehriine savrulması hadisesine, eserlerdeki mavi renkle Dicle nehriine, gri renkle ise Hallac'ın küllerine gönderme olabileceğini akla gelmektedir (Şenyay 1997: 25-32).

Akyavaş, bu dizisine konu olarak tekdüzeliğe, sıradanlığa karşı özellikleri gösteren ve sınırları çizilmiş düzene karşı tavırlarıyla öne çıkan efsanevi bir karakteri seçmiştir. Sanatçının bu dizideki eserlerinden bazıları ve “Ene-1 Hak” çalışması (Res. 79) 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1987) sergilenmiştir. Hallac-ı Mansur dizisinde olduğu gibi Kerbela (1983-84) ve Hz. Ali (1988-90) dizilerinde de mücadele ruhuna ve ayrıksı duruşlara sahip kişiler sanatçının ilgi odağında yer almıştır.

3.4.5. Miraçnâme (1987)³⁶

Akyavaş'ın Paris'te, Michel Casse litografi atölyesinde gerçekleştirdiği, özel Velin Arches kâğıdına yüz nüsha çoğaltılan ve sekiz orijinal litografiden oluşan Miraçname dizisi (Res. 81-86), Beşir Ayvazoğlu'na göre Picasso'nun Lysistrata ve Dali'nin İlahi Komedyası³⁷ gibi, ünlü ressamların klasik temaları işledikleri orijinal baskı dizileri cinsinden bir çalışmadır (1994).

İslam literatüründe “miraç” kıssası hala canlılığını korur. Miraç, Hz. Muhammed'in bir gece Mekke'den Kudüs'e, oradan da yedi kat göğü aşarak Allah'ın huzuruna yükselmesidir. Tasavvufta her insanın bir manevi yolculuğu bir miracı olduğu kabul edilir. Bir hadis ise “Namaz müminin miracıdır” şeklindedir (Çelebi 1988: 25, 28). İslam inancında, tıpkı İslam peygamberinin Allah ile Miraç'ta görüşmesi gibi Müslümanların da namaz esnasında Allah'ın huzuruna çıktığı kabul edilir.

‘Miraç’ 18. yüzyıla kadar minyatürde, müzikte, edebiyatta oldukça popüler olan konulardan bir tanesidir. Miraçnâmelerde, insan için ancak düşlenebilecek ve ancak

³⁶ Miraçnâme dizisi, Paris'te Michel Cassé Atölyesi'nde basılan 8 özgün litografiden oluşur. Bu dizi ilk kez 22 Mayıs-13 Haziran 1987 tarihleri arasında Ankara Galerî Nev'de sergilenmiştir. Bu dizinin ciltbendinin başında sunulan “Miraçnâme” metni İslam tarihi ve felsefesi araştırmalarıyla tanınan Prof. Dr. Mohammed Arkoun tarafından yazılmıştır.

³⁷ Enrico Cerulli, *Libro della scala* (miraçnâme) yazımsal türünün, Akdeniz dünyasında çok meşhur olduğuna ve Dante'nin *Divina Commedia*'sı [*İlahi Komedyası*] üzerindeki olası etkilerinin göz ardı edilemeyeceğine, *Il “Libro della Scala” e la questione delle Fonti arabo-spagnole della “Divina Commedia”* (Vatikan, 1949) adlı eserinde dikkat çekmektedir (Akt. Schimmel 2012: 234).

inanıldığı vakit hissedilebilecek bir olgunun simgeleştirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla da sanatçı açısından zor bir durum oluşur. Özellikle de inançlı bir sanatçı böyle bir konuda özgür ve keyfi davranamaz. Jale Erzen'e göre Akyavaş'ın minyatürlere öykünen ve her defasında yeni renk biçim bireşimleriyle, düşündürücü şekil ve simgelerle donattığı baskı-resimleri, her defasında öykünün aşamalarıyla ilgili bir tutarlılık ve bütünlüğü yansıtır. Her bir eserde Miraç hadisesinin sembolik işaretleri ile kainat ve birliği simgeleyen imgeler kullanılmıştır (1995: 64). Akyavaş'ın her bir litografide yer verdiği bu metaforlardan bazıları; başta “vav” (و) harfi olmak üzere sembolik anlamları olan Arapça harf ve yazılar, “kâbe” tasviri, Hz. Muhammed'in ayak izleri, “horoz” ve “burak” imleri, “sidretü'l-müntehâ” (son ağaç) betimi'dir (Şenyay 1997: 33-38; Akgül 2004: 72-78).

Muhammed Arkoun'a göre Akyavaş Miraçname'de, semavi bakışlara, Tanrısal varoluşlara, harika keşiflere çekinmeden, direnmeden açılan çocuğun masumiyetini, pozitivist kültürümüzde, dinsel duyarlılık ile estetik coşkuyu birleştiren bir sanatçı imgelemiyi yeniden yaratmıştır. Dizide yer alan çalışmalar simgesel tasarımları ve anlatım yöntemlerinin çağa uydurularak sunulmasıyla Yükseliş'in olaylarını, imgelerini, simalarını, mekanlarını çok incelikli bir şekilde sezdirmektedir. “*Harika*'nın (al-'acib) evrenine girmeyi kabul eden bir kimse için Yükseliş anlatısı bütün anlamlarını kuşanır; bu evrende yaratıcı imgelem fizik dünyaya ilişkin doğrudan deneyimimizin bizi içine kilitletiği bütün sınırları, bütün engelleri, bütün maddi olanaksızlıkları çiğneyen şiiresel bakışların alıp başlarını gitmelerine izin verir.” (1987: 52, 54, 57).

Sanatçının başka bir *Miraçname* yorumu ise, *Miraç* ya da *Labirent Projesi* adıyla maketini çizdiği, tasarladığı, farklı mekanlar ve durumlar için düşündüğü dört ayrı enstalasyon eskizinden oluşur. 1984 yılında tasarlanan *Miraç III* isimli bir enstalasyon projesi (Res. 74) bu eskizlerin en ayrıntılı planlanmış olanıdır (Akgül 2004: 52).³⁸ *Miraç III* başlıklı yapıtta, ortasından gökyüzüne doğru bir lazer ışığı yükselen, duvarları dört kere Allah yazısıyla oluşturulmuş camdan bir labirent şeklinde düşünülmüştür. Labirentin dört büyük kapısı, dört büyük kitabı temsil etmektedir. Labirentin merkezi

³⁸ Bu projenin ayrıntılı bir değerlendirmesi ve Akyavaş'ın Miraçname metaforları için bkz. Akgül 2004: 49-84.

ise “fenafillah” mertebesini sembolize etmektedir (Ayvazoğlu 2004: 13). “Burada bir yazı-işaretin üç boyutlu yapısında bir öykü değil metafizik bir gücü nesnelleştirme, simge-ötesi algılatma çabası vardır. Bütün anıtlar ve kutsal yapılar gibi bu labirent ve ondan yayılan ışık, içine gireni arıtan bir güç olarak tasarlanmıştır.” (Erzen 1995: 64-65). Sanatçı, bir açık alan projesi olan bu yapıtının bilgisayar çizimini yapmıştır. Bu enstalasyon çalışmasını, özellikle Taksim Meydanı gibi kalabalık ve gürültülü bir ortamda gerçekleştirmek istediğini birçok röportajında dile getirmiştir. Bu proje maddi olanaksızlıklar ve başvurduğu kurumların ilgisizliği nedeniyle gerçekleştirilememiştir (Madra 2000: 27).

Alphan Akgül, “Akyavaş, *Miraç III* ve *Miraçname* aracılığıyla İslami geleneğin inceliklerine vakıf olmak suretiyle İsrâ ve Necm sûrelerinin betimini ve bu sûreleri kaynak alan tasavvufi göndermeleri içinde barındıran bir görsel nesnelere üretmiş olmaktadır. Bu ise modern Türk resmine farklı bir ikonografik arka plan kazandırma çabasından başka bir şey değildir.” değerlendirmesini yapmaktadır (2004: 82).

3.4.6. Fihi Mâ Fih (İçindeki İçinde) (1989)³⁹

Fihi Mâ Fih, sanatçının 1989 yılında İstanbul Bienali çerçevesinde, Aya İrini’de sergilediği ve Mevlânâ’nın ünlü eserinden esinlendiği çalışmasıdır (Res. 89). Eserin simgesel içeriği ile sergilendiği mekanın sembolik anlamı arasındaki bağlantı dikkat çekicidir. İki bölümden oluşan yapıtın ilk bölümü, birbirinden ayrı duran özel olarak tasarlanmış üç demir kaide üzerine yerleştirilmiş üç resimli pleksiglas levhadan oluşuyordu. Her bir ışıklı levhanın arka yüzüne, labirent benzeri bir kurgu ile her dinin kendine özgü ezoterik sembolleri yerleştirilmiştir. Bu simgeler dünyanın üç tek Tanrılı dini; Yahudiliği, Hıristiyanlığı ve İslamiyeti temsil ediyordu. Kullanılan semboller; Yahudilik için 1522 tarihli Kabala’dan evrensel bilgelik sembolü, Hıristiyanlık için Amiens Katedrali’nin labirenti, İslam dini için de İhlas sûresinin Karahisari’nin Kufi tarzındaki yazısı şeklindedir (Şenyay 1997: 23; Ayvazoğlu 2004: 21). Bu üç semavi

³⁹ Fihi Mâ Fih, Mevlânâ’nın çeşitli meclislerde yaptığı sohbetlerin, oğlu Sultan Veled tarafından toplanması ile oluşan eseridir. Eser, 61 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden bir kısmı, Selçuklu Veziri Süleyman Pervane’ye hitaben kaleme alınmıştır. Diğer bölümlerde ise cennet ve cehennem, dünya ve âhîret, mürşit ve mürid, aşk ve semâ gibi konular işlenmiştir. Eserde, Mevlânâ’nın dünya görüşü, din ve insanlık hakkındaki fikirleri işlenmiş, ayrıca devrinin bazı siyasi olaylarına da temas edilmiştir (Erişim: 11.06.2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/Fihi_Ma-Fih).

dinin özellikleri ve benzerlikleri vurgulanırken farklar silinmeden ortak evrensel değerler öne çıkarılmaya çalışılmış ve İstanbul gibi üç dinin de hoşgörüsüyle bir arada yaşanabildiği bir kentte, Aya İrini gibi bir mekanda sergilenmiştir (Schmied 2000: 45). “Mızrak kalkanı bir anda nasıl delip geçerse, yüzyıllardan öyle geçtim. Onun için bütün dinler, bütün mezhepler bence bir. Yüzbinlerce yıllar bir an” (Mevlana, Fihi Ma Fih’ten akt. Çelebi 1988: 29). Bu alıntı ise, Akyavaş’ın yapıtına neden bu ismi seçtiğini açıklamaktadır. Yapıtın ikinci bölümü ise arkasında tek bir neon ışığın yandığı ve soyut bezemeler içeren bir pleksi levhadan oluşuyordu. Bu tek levha, üçlü levhanın karşısındaki nişe yerleştirilmiştir. Yapıtın bu tek levha bölümü “dinlerden özgürleşme” metaforu mudur? (Madra 2000: 27). Eserde malzeme olarak pleksiglas ve altın kullanan sanatçı, pleksiglasın üzerindeki altın varacağı kazıyarak hem desenler oluşturmuş hem de aralardan ışığın geçmesini sağlamıştır. Sanatçı bu ışığı “nur” olarak tanımlar. Nur karanlığı aydınlatır ve renklerin ortaya çıkmasını sağlar. Renkler tasavvufta birer birer ayrı makamları sembolize ederken, beyaz ışık tüm renklerin birleşimidir ve varoluşun kökenini simgeler. Eserin kurgusunda kullanılan labirent de felsefi anlamlar taşır. Üç dine ait her bir labirent kendi içinde, kişinin Tanrı’yı aradığı yoldur. Labirent metaforunu hayat metaforu ile de özdeşleştirmek mümkündür. İnsan, hayat yolunda kendi labirentinde, çeşitli kavşaklardan geçerek, doğru seçimler yaparak bir hedefe varabilmeyi amaçlar. İşte bu noktada sanatçının eserini niye bu şekilde adlandırdığı daha da netlik kazanır. Mevlana Celaleddin Rumi’nin Fihi Ma Fih adlı eserinde, kişinin yapması gereken seçimler, manevi hayatın çeşitli yönleri ve tarikat yolunda neler yapılması gerektiği anlatılmakta, dolayısıyla labirentte ilerlemek için bir rehber sunulmaktadır (Sönmez 2000: 63-64). İnsanoğlu, ruhlar yaratıldığı andan itibaren yolculuğuna başlamıştır. Yolculuk sırasında birçok menzilden geçilerek, sonunda evreni Tanrısal ışığın altında görülecektir. Akyavaş’ın yapıtlarında da yaşadığımız dünya ile öbür dünya arasındaki ayrım ortadan kalkmakta, izleyici doğaüstü bir atmosfer içinde, yaşamın ve evrenin sırrını çözmek için bir yolculuğa çıkarılmaktadır (Berksoy 1997: 63).

Sanatçının bir söyleşisinde bu konu hakkında,

“Labirent burada bir metafor. Metaforun da ne olduğu labirentin içinde saklı. Hz. Mevlana’nın bir kitabı vardır: ‘Fihi Ma Fih’ yani ‘İçindeki İçindedir’ çok müthiş

bir sözdür bu. Burada labirentten kastedilen, hepimizin varmak istediği bir nokta var, oraya varmak için bu yoldan geçiyoruz. Bu yolların her birinde sık sık kavşaklar var. Muhakkak bir karar veriyoruz bu kavşaklarda. Bunların hepsinde doğru karar verdiğimiz zaman, ne ise o doğru karar o noktaya varılıyor. Bunu da en iyi, üç boyutlu ve grafik bir şekilde anlatan şekil labirent oluyor. Bizde pek kullanılmamış; ama Antik dünyada ve Batı’da, hatta Amerika Yerlileri’nde çok kullanılmış bir kavram. Bizde pek olmamasına rağmen bana çok uygun geldi bu. Tasavvufi bir dünya görüşünü benimsemiş bir insanın ifade etmek istediğini en net anlatacak form labirent diye düşündüm. Hayatın karşımıza çıkardığı bütün kavşaklardaki yollar tarikattır, tarikat da yol demektir kelime anlamı olarak zaten. Yol ne için vardır, bir yere gitmek için. O yolun sonu bir yer bir mevkidir. O mevkiye varmak için kullandığımız yol farklıdır; fakat varılacak yer aynıdır. Bırakın İslami tarikatları bir yana, gerçek bir Hıristiyan’ın da varmak istediği nokta aynıdır.” açıklamalarını yapmıştır (Germen 1997: 71).

Yeryüzü kültürleri labirenti bir yolculuk motifiyle çakıştırmıştır. Doğumdan ölüme, hayatın içinde bir oraya bir buraya ölümsüzlüğün arandığı bu yolculuğun kahramanı labirenti yoklamalar, yanılgılar, doğrular içinde yüzerek kat ederken bir merkeze ulaşmayı amaç bilir önceleri; epey sonra, amacın labirentin merkezine ulaşmaktan çok bu arayış sürecinin kendisi olduğunu, daha açığı: Hedefin labirentin sunduğu sonsuz sayıdaki sonsuz sayıdaki güzargahtan en doğrusunu bulmak değil de labirentin kendisi olduğunu öğrenir: O anda zaten yolun sonuna varılmıştır. Labirent simgesini hem kültürel kodlama çerçevesinde hem de kendi labirentimiz olarak değerlendirebiliriz. Enis Batur’a göre “labirent” Akyavaş’ın resminde çekirdek-imge işlevi görür. Sanatçı 1985 tarihli Gazali dizisiyle başlayan Hallac-ı Mansur (1986) ve Miraçname (1987) dizileriyle devam ederek *tipik* formları labirentleştirmiştir. Bunlar küreler, iç içe küreler ardından Miraçname’nin üçgenleri, noktalı düzenekleri bir simgesel dönüşüm içerisinde farklı labirent düzenekleri oluştururlar (1990: 51-53).

Ali Akay ise bu durumu, “Tanrı ile kul arasındaki ilişkinin hiçbir şeyden geçtiğini öne sürerken Fena Fillah olan ve Tevhid ilkesini içinde barındıran İslam düşüncesi, bu bütünleştirme çabalarından birini oluşturuyordu sanatçı için: Doğu ve Batı’nınkileri. Batı’nın kurulu ve ayrımcı Kartezyen aklına karşın Doğu’nun tek neden ve akli olan Allah düşüncesi, Akyavaş’ın resimlerinde ve enstalasyon çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. İlk Varolan (Mevcut) bütün diğer varolanların sebebidir. Bu ilke resmindeki kozmotik öğelerin aralarındaki bağları düşündürür. Bağ ilk olandır ve sebepleri oluşturandır. Nedenselcidir. Bilimsel olan da Akıl nakline dahildir. O halde bilim ve varlık birlikte hareket eder” ifadeleriyle yorumlamaktadır (1999: 11).

3.4.7. İkonoklastlar İçin İkonalar (1990)

Sanatçının ilk olarak Leningrad'daki Benois Palace'da sergilediği bu dizisi (Res. 90-91), lamine edilmiş saydam bloklar içine eritilerek yedirilmiş antik sikke dialarından oluşur. “Pleksiglasın içinden yüzeyine çeşitli tabakalardan oluşan eserlerde adeta Akyavaş'ın tüm resim serüveninin üst üste binmiş halleri izlenir. Bin yılı aşkın bir tarihi, arkeolojik bir bütün halinde, kült-büyük-ihtişam etkisiyle sunmuştur. Bu eserler, özel içten aydınlatmaları ile çok kültürlü bir mitos gösterisine dönüşmüştür.” (Dostoğlu 1999a: 1).

Akyavaş bu dizisinde, insanlık tarihinin en önemli kudret simgelerinden biri olan sikkelerden yani para temasından yola çıkmıştır. Bizans ve diğer Ortodokslara özgü ikon geleneği sanatçıya esin kaynağı olmuştur (Öndin 2001: 54). Sanatçı, tarih boyunca insanın insana egemenliğinin sembolü olan para ve onun sağladığı mülkiyet ve gücü sorgulamıştır. Doğu ve Batı kültürlerinde sikkelerin dinsel, büyüsel ve siyasal boyutları dönemden döneme değişerek öne çıkmıştır. Batur'a göre bu yapıtlarda tılsım, güç, şiddet ve korku iç içedir. Büyütülmüş sikke figürlerini ilk yüzey olarak seçen sanatçının ilk ‘müdahale’ zemini, bu figürlerin yüzleridir. Yüzün hem üzerini hem de çevresini işleyen sanatçı, ona bir kabartma konumu kazandırır. İkinci yüzey, ilkinin içine yerleştirildiği kalın saydam bloklardır. Buradaki ‘müdahale’ler ise ressamın ışıkla kurduğu ters denklemleri bir gizleyip bir açığa vurarak yanardöner bir durum yaratır. Sanatçının diğer işleri gibi bu yapıtları da çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve çok yönlü bir okuma gerektirir (Batur 1993: 129). “Akyavaş'ın öteden beri üzerinde durduğu sembollerin simgesel değerleri ve bu ‘değerlerin değersizliği’ üzerine geçiren, çok katmanlı bakışın özünde: İdollere sığmayan kudretin, bütün ikonların, servetlerin ve mülkiyetin, sonsuz kalıcılığı çağrısı yatmaktadır.” (Kaplanoğlu 1993: 1). Ayvazoğlu'na göre, söz konusu dizide para temasını ele alan ve bir yandan antik sikkelerde beliren sûretleriyle putlaştırılmış tiranları (dolayısıyla tiranlığı, totalitarizmi) yargılayan Erol Akyavaş, bir yandan da para mythe'i etrafında maddeciliği ve maddeci batı dünyasını sorgulamıştır (Ayvazoğlu 1994). Yazara göre, ‘putkırıcı’ anlamına gelen ‘ikonaklast’ sözcüğü, Akyavaş'ın sanatına ve düşünce dünyasına dair son derece önemli ipuçları taşımaktadır ve sanat eserine kutsallık (dolayısıyla dokunulmazlık) atfederek onu âdeta putlaştıran ve farkına varmadan sanatı dinin yerine ikame edenlere verilmiş bir cevaptır.

Akyavaş, modern bir ressam olarak, kendi çağının içinden ve problemleri arasından geleneğe bakarken, bu problemlere en doğru cevabı, sanattan politikaya kadar her alanda karşımıza çıkan putlaştırma eğilimine ve eylemlerine karşı dikkatli olmaya davet edildiği ilkede (tevhid) bulmuştur (Ayvazoğlu 1999).

Jale Erzen ise, Akyavaş'ın tarihe, insana ve onun güç/zaaf çelişkilerine yargılar getirdiğini düşünmez. Buna neden olarak da sanatçının her resminin içinde kendisinin de yer almasını gösterir. “Resimlerinde süregelen tarih içeriği hiçbir zaman yargılama üzerine kurulmamıştır. Öyle olsaydı bu resimlerde evrensel anlamlar bulamazdı. Bu resimlerde gördüğümüz kadarıyla tarih, varlığın çoğullaşmasının zorunluluğudur ve şiddet bunun ironik bir koşuludur. İkona'lar put olarak, dini öğeler olarak ya da yalanın simgeleri olarak karşımıza çıkmazlar bu resimlerde; ama sürekli olarak ontolojik planda irdelenir ve sorgulanırlar” (1995: 67). İkonoklastlar için İkonalar dizisinde sanatçı dini ve toplumsal tabulara karşı cinsel fanteziler ve arzular ikilemini ele almıştır (Erzen 2010: 217).

Beral Madra'ya göre “Bir enstalasyon olan bu yapıt, içinde birçok ikilemi barındırıyor. Tek ayaklı demir çerçeve içindeki ışıklı dörtgenin içindeki Doğu ve Batı imgeleri, soyut ve temsili resim öğeleri, kitsch ve yüksek sanat, yalancı görkem ve düşünsel derinlik gibi hiç çekinmeden bir araya getirilmiş olgular, yaşamımıza egemen olan kitle kültürü aracı televizyonun yarattığı artık birbirinden ayıramadığımız ve birlikte kabul etmek zorunda olduğumuz “gerçek-yapay” ortamı bütün boyutlarıyla yaşıyor.” (1991: 64).

Jale Erzen'e göre, 1989 tarihli “Fihi Ma Fih” (İçindeki İçindedir) ve 1990 tarihli “İkonaklastlar İçin İkonalar” serileri birbirini tamamlayan içeriklere sahiptir. “Fihi Ma Fih” varlığın ontolojik irdelemesi ise, “İkonaklastlar İçin İkonalar” insanın ve bilincin tarih ve simgelerin gücü ile ilişkisini, bu ilişkinin metafizik anlamını irdelemektedir (1995: 67). Semih Kaplanoğlu'na göre de bu iki eser arasında ‘organik bir bağ’ vardır. “Bu iki çalışmaya, birbirinden türeyen, çoğalan, eklemlenen, tarihle birlikte yürüyen, yürüyecek olan tek bir iş olarak bakılabilir. Çünkü bu iki işin kimyasında (aslında Akyavaş'ın tuvallerinde de) aynı meramı; ‘görünenin ardındaki görünmeyeni’, ‘görünmeyenin ardındaki görüneni’ başka bir deyişle ‘külden daha fazla olan cüzü’ buluyoruz. Akyavaş, bu sorunsalların özünde kuruyor sanatını.” (1993: 1).

3. 5. ERGİN İNAN (1943)

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndaki Karl Schlamminger ve Helmut Hungerberg'in 'tasarım, teknik, yeni anlayışlar ve sanatın felsefesi' üzerine kurulu eğitimi, ardından 1969'da Salzburg Yaz Akademisi'nde soyut dışavurumculuk ve taşizm doğrultusunda eserler üreten Prof. Emilio Vedova ve 1971/73 yıllarında Münih Akademisi'nde gerçeküstücü Max Zimmermann ile fantastik gerçekçi eğilimli Wunderlich yanındaki eğitimleri ve çalışmaları sonucunda, birçok üslubu ve tekniği ayrıntılarıyla öğrenme fırsatı bulan Ergin İnan, sanatını Doğulu ve Batılı sanat iklimlerinden esinlerle oluşturur (Köksal 1993: 14; Altunok 2001: 14). Sanatçı eğitiminden, gözlemlerinden ve yaşamından kaynaklanan kendi özgün 'hiyeroglif'ini geliştirmiş, kişisel tecrübeleri, bilimsel araştırmaları, yerel kültür ve inanç birikimleriyle çok katmanlı bir senteze ulaşmıştır. Anadolu'nun geleneksel, mistik motiflerinden, dini ve tasavvufi kaynaklarından beslenerek Batı'nın fantastik, simgeci, düşünsel eğilimleriyle bağlantılar kurmuştur (Erzen 1982: 12; Köksal: 1993: 14; Gürel 2000: 28).

İnan'ın resimlerindeki gizem, Doğu ve Batı kültür birikimleriyle bağlantılıdır ve salt teknik çözümleri ele almayan tutumuyla, yapıtlarının içeriksel değerlere dayalı olduğu gerçeğini öne çıkarmaktadır. Teknik becerinin arkasında, onun dayandığı özgün bir kavramsallıktan ve bireşimden de söz etmek gerekir (Özsezgin 1991: 47). Willy van den Bussche, sanatçının Bach dinleyerek Mesnevi'yi resmetmesini Doğu ve Batı'nın kesişmesi olarak yorumlamaktadır (2004: 34). İnan, çalışırken kimi zaman ney kimi zaman da klasik müzik dinlediğini ifade etmektedir. Vivaldi de dinlediğini ama özellikle Mozart dinlemeyi sevdiğini belirtmektedir (Akt. Aşkın 1995: 136). İnan, ney dinlerken batılı form ve kavramları; klasik Batı müziği dinlerken Doğu kültürlerini bir araya getiren bir bireşim sanatı oluşturmayı amaçlamaktadır.

Sanatçının doğaya yaklaşımı, doğacı anlamdaki tasvir çabası daha çok, doğal gerçekliğin arkasındaki felsefeyi görselleştirmenin zorunlu bir çabası olarak anlaşılabilir. Sanatçı, bizi doğacı anlamdaki görsel biçimler aracılığıyla düşündürmek istemektedir. Yapıtlarında Doğu kültürüne özgü "gizli" anlamlar, "deşifre" etmekten çok, gizemin ya da gizliliğin, sözel (verbal) bir olanak taşımayan görselle dışavurulması niyetidir (Özsezgin 1991: 47).

Eskilik, yıpranmışlık, geride kalmışlık, kısaca tarihsellik İnan'ın resimlerine garip bir egzotizm, büyümlü bir çekicilik katmakta, topluma ait kişisel bir görsel tarih ve bellek yazımına girişmektedir. Ona göre, anlatılan bütün söylenceler, masallar, yapılan büyüler ve muskalar; kültürel imgelerimizi ve ortak geçmişimizi ortaya koymaktadır. Eski kitaplardan sökülmüş sayfalar üzerine çizilen tarih öncesini anımsatıcı insan figürleri, böcekler, küçük sürüngenler, larvalar, kabuksu, tanımsız nesnelere, kasılmış yüzler, özenle hazırlanmış resim çerçeveleri içine yerleştirilen eski lake teknikleri ve vernikle parlatılmış fantastik kompozisyonlar, hep eskiye, eskimiş olan nesnelere çağrışım yapmaktadır. Resimlerin kıyısını köşesini dolduran aforizmalar, kesik dizeler, eski yazı ya da kaligrafik motif kolajları, Almanca sözcükler, el yazıları, ermişlere özgü hikmetler, bizi sık sık insan varlığının kuytu derinliklerine, bilinçaltının çözümü güç karmaşıklığına çekmekte, yazıyla figür, anlatımla imgelem, aynı yapıtın boyutları içinde birbirini bütünlemektedir. Genellikle bilinçaltı olgusunun ağır bastığı fantastik gerçekçi eğilim, resimlerinin hareket noktası ve esin kaynağıdır (Özsezgin 1980). Zeynep Yasa Yaman, İnan'ın resimleri için, “zahir” ve “bâtın” ile örülmüş bilmece yorumunu yapmaktadır (2011: 200).

Sanatçı, canlı cansız çok farklı varlık ve nesnelere yapıtlarına istiflemektedir. İnan'ın tıp, anatomi, geometri, mitoloji, astroloji merakı, sanat anlayışını oluşturan birçok sembol ve nesnenin, sanatına nasıl girdiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır (Özsezgin 1980; Gürel 2000: 28; Gezgin 2001: 32).

Bussche, İnan'da bir tür “horror vacui” (boşluk korkusu) olduğundan söz eder (2004: 34). Mehmet Ergüven ise, İnan'ın mekânı değil, tuval yüzeyini doldurarak resmini tamamladığı görüşündedir. Ona göre, “İnan, bütünüyle kendisine ait bir resmi oluşturan öğeleri, sonucu hakkında kısmen fikir sahibi olduğu düzenleme ilkesine göre, öncelik sırası gözetmeksizin yığar; nihai biçim son fırça darbesiyle ortaya çıkan bir sürpriz olmasa bile, yaratıcı sürecin her an'ı dalıncın güdümündeki bir rastlantıyla iç içedir.” (1995: 70-71).

Ali İsmail Türemen, İnan'ın sanatı hakkında,

“Karşısındaki canlıdan yepyeni bir yaratık oluşturma uğraşı içindedir. Bozup yeniden yapmaktadır, yeniden ve yeniden, ta’ki sabırla oluşturduğu *Erginistan*’ın doğasına yaraşıncağa değin yeniden ve yeniden, didikler, karıştırır çözer, bağlar kurar. Kendini kolay ele vermeyen bu yaratıklar *Erginistan* doğasının herhangi bir yerinde sürdürecekleri sanatsal ve simgesel yaşamlarına, sezgisel bir yolculuktan sonra başlarlar. Böylece, doğan her günle birlikte *Erginistan* ülkesinin *Böcekistan* düzlüklerinde kılıktan kılığa girip, renkten renge dalarak bir görünüp bir örtünerek kıpırdaşıp dururlar. Ergin ile böcekleri arasında derin ve mistik bir bağ vardır” yorumlarını yapmaktadır [Vurgulamalar bana ait, H. Özdoğan Türkyılmaz] (1983: 10-11).

Kaya Özsezgin’e göre, sanatçı bütünü, ayrıntılar içinde yansıtarak ya da bütünün mikroskobik organizmasını kılı kırk yaran bir işçilikle göstererek, bir anatomi ya da biyoloji uzmanı gibi çalışmayı sevmektedir (1986: 49-50). Sanatçının ele aldığı her bir parça, varoluş kavramına işaret eden bütünün bir yansımasıdır (Çoşkun 2005: 76). Evren makro ve mikro yapılarıyla işleyen bir bütündür. İnsan ise işleyen bu çarkın küçük bir dişlisi olarak varlığını sürdürmektedir. Ergin İnan, yapıtlarında bir varlık sorgulamasından hareket eder ve araştırmalarına “mikro-dünya”yı konu edinir. Bu mikro-dünya insandan başlayarak mikro canlılara doğru gider: böcekler, küçük sürüngenler, kelebekler, deniz canlıları ya da kimi cansız nesnelere... İsmail Tunalı’ya göre bu mikro-dünya ile makro dünya bir “analoji” (benzeşim) içinde bulunmaktadır. Mikro-dünya ve makro-dünya paydaşları kausal, mekanist ilgilerle değil, tersine, empatinin, bu anlamda sevginin temellendirdiği bir birlik ve bütünlük içinde bulunurlar. Felsefi terim ile “panteist” bir düzen içinde yer alırlar. İslami terimle ifade edilirse “vahdet-i vücut” yani “varlığın birliği”dir (2007: 16).

Sanatçı, yapıtlarını belli konular ve başlıklar çerçevesinde dizilere dönüştürmektedir. Portre/Psiko-portreler, Mektup/lar, Yazıt/lar, El/ler, Ayak/lar, Baş/Kafa/Yüz Silüetleri, Kapı/lar bu serilerden başlıcalarını oluşturmaktadır.

3.5.1. Doğu-Batı Sentezi

Ergin İnan’ın sanatının temel öğelerinden biri Doğu-Batı bireşimine olan meylidir. Sanatçı bu eğilimini, “Ben Batıyla Doğu arasındaki elementlerden yola çıkarak, Batı kültürü almış bir sanatçı olarak belli bir tavır içinde eserlerimi ortaya koyuyorum. Eski yazılı sayfaların dizilişlerindeki, kullandıkları kağıtların eskiliğindeki, dokusundaki, rengindeki tatlar beni çekiyor. İçindeki yazıların bence önemi yok. Zaten ben Arapça ve Osmanlıca da bilmiyorum.” sözleriyle dile getirir (Cumhuriyet, 15.03.1989’dan akt.

Giray 2001: 194). Tatbiki'nin son sınıfındayken Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Mehmet Siyah Kalem'in sergi çalışmaları sırasında tanıştığı Siyah Kalem'in eserleri, İnan'ın sanatında önemli bir yere sahip olacaktır. Siyah Kalem'in modern sanat arayışlarına kaynak oluşturabilecek uygulamaları içeren figür yorumları, İnan'ın sanatçı duyarlılığıyla gözlemlenerek, çalışmalarına kaynak oluşturacaktır (Tuna 1983: 16; Giray 2001: 22-23).

Sanatçının Doğu-Batı bireşiminde öne çıkardığı “doğu” daha çok Anadolu kültürüyle ilişkilidir. Anadolu bir sanatçı olarak, Anadolu onun için, Osmanlı, Selçuk ve ama aynı zamanda Bizans, Yunan ve Roma gibi değişik kültürlerin içinde eriyiğe dönüşmüş olduğu bir kaptır (Bussche 2004: 31). İnsan ve doğayı resimlerine yansıtırken, bir yandan da Doğu tabularını kırmak istemektedir. O dünya ile kurduğu ilişkileri, edindiği kazanımları, ‘bildik konu’lara ‘farklı anlam’lar yükleyerek yapıtlarına yansıtmıştır. Asya ve Akdeniz havzası tarihine, başka kültür ve inançlara olan ilgisi, eserlerinin konu dağarcığını genişletmesine olanak sağlar (Bussche 2004: 35).

Ergin İnan'ın yapıtları Doğu mistisizmi ile Batı deneyselliğini birleştiren özgün örneklerdir. Kubilay Akman'a göre, “İnan'ın resmettiği Yusufçukların formu çarınhtaki İsa'ya, altın varak veya balmumu çıkarmalardan yağlıboyaya, resimden enstalasyona doğru uzanan çizgiler; yerelliğin küresellekle, İslamın Hıristiyanlıkla, gelenekselliğin moderniteyle, sekülerliğin mistisizmle buluştuğu düğüm noktalarıdır.” (Akman 2004: 65).

3.5.1.1. Batı

Ergin İnan, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndaki öğrencilik yıllarında Francis Bacon'ın dışavurumculuğundan etkilenmiş, siyah-beyaz ekspresif desenler serisi yapmıştır. 1967-68 yıllarındaki Grotesk Figür/ler çalışmaları sanatçının, Eskiçağ Roma yapılarının kabartma frizlerindeki kaba, tuhaf, gülünç figürleri akla getirmektedir. İnan'ın dışavurumcu yaklaşım sergileyen bu çalışmalarının ilgi çekici yanını ise figürlerin farklı duygularının gösterimi oluşturmaktadır: güvensizlik, endişe, bunalım, korku... vb. (Giray 2001: 26). 1967 tarihli “Bruegel'e Saygı” adını taşıyan desen serisi ise teknik açıdan dikkat çekicidir (Res. 92). İnan, Rönesans sanatıyla ilgilenmiş, bu dönemin anatomi, perspektif, derinlik, kompozisyon sorunlarıyla yüzleşmiş ve bunları

yorumlayarak resimlerine aktarmıştır. Maniyerizm, Kuzey Avrupa Rönesansı ve figürel anlatımları irdelediği araştırma evrelerinden oluşan bu süreç; Leonardo'nun derinlikli, perspektifsel mekan anlayışı ile anatomik çözümlemeci çizimlerinin irdelenmesi ve Dürer'in baskı, çizim ve suluboyalarının ayrıntılarındaki gerçeklik arayışının analizi şeklinde devam etmiştir (Özsezgin 1978: 26-27; Erzen 1982: 12; Batur 1995: 2; Ergüven 1995: 78; Giray 2001: 21; Bussche 2004: 34-35; Yasa Yaman 2011: 200). Öte yandan Rönesans'ın aykırı sanatçıları Bosch ve Jan van Eyck'in teknikleri ve kompozisyon düzenleri de başlıca araştırma konuları arasında yer alır (Anonim: 1995: 16-17; Aşkın 1995: 135).

İnan, ikonografisini oluşturan, genellikle bilinçaltı olgusundan kaynaklanan sembolleri tercih etmesi nedeniyle fantastik gerçekçi olarak da değerlendirilmiştir. Jale Erzen bu konuda şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Ergin İnan'ın sanatını Avusturya kökenli Fantastik Gerçekçilik içinde değerlendirmenin bazı kolaylıklar sağlaması yanında yetersizliği de var. Avusturya Fantastik Gerçekçi ekolünün yaklaşımı daha çok olağanüstü imge ya da öyküler üzerinde yoğunlaşmaktadır. İnsan bedenini organik bir şekilde ele alması Ergin İnan ile bir bağlantı kuruyorsa da sanırım Ergin İnan'daki fantastik öge fazla abartmalara ya da tanınmaz çarpıtmalara kaçmadan, daha çok bakış uzaklığı ya da yakınlığı odaklama keskinliği ve farklı kapsamlardan alınmış imgelerin arasında kurulan görsel ve simgesel ilişki ile ilgilidir. Ayrıca, fantastik ekolün çoğunlukla öyküsel betimlemeci ve sözlere çevrilebilir tutumuna kıyasla Ergin İnan bir düş “illüstrasyon”undan (resimlemesinden) uzam, görsel bir bağımsızlık içinde çalışmaktadır. ... 17. yy.'da Josse de Momper, Giovanni Battista Bracelli, Nicolas I de Larmessin gibi sanatçılar fantastiği olağanda aramışlardır. Nitekim, sanatta ayrıntının ve biçimsel inceliklerin en çok üzerine düşüldüğü 17.yy Barok anlayışı sanata ‘Tanrı ayrıntıdadır’ ilkesini de aşmıştır. 19. yy. sonunda doğanın içindeki olağanüstü niteliği ve kişiliği görmüş olan Redon'da da gravür ve çizim en anlatımcı şekilde sunulmuştur. Doğu sanatlarının doğaya ve toprağa olan duyarlılıklarından da örnekler çok. Ancak, tarih boyunca kendi içdünyasını doğada aramış olan evrensel sanat geleneğinin belki de İnan'a en yakın anlatımı Beaudelaire'in şiirlerinde (Fleurs du Mal/Kötülük Çiçekleri) gerçekleşmektedir.” (1982: 12).

İnan, 1971 yılında DAAD (Alman Akademik Değişim Bursu) ile gittiği Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde, yeni teknikleri ayrıntılarıyla öğrenerek bu yönde çalışmalara yönelmiştir. 1972 tarihli İnsan ve 1973 tarihli Dachau Temerküz Kampı adlı resimleri gravür tekniğiyle yapılmıştır (Res. 93). İnsanlığın trajik anılarından belge niteliğinde kesitler sunan bu çalışmalarında sanatçı, bir yandan toplumun, öbür yandan bireyin karmaşık iç ve dış yaşantısının tedirginliğini, çelişkisini sunarken; ölüm, yalnızlık,

çaresizlik, seks, vahşet gibi birçok duyguyu da bir arada işlemiştir. Seçilen konulara baktığımız zaman, sanatçının tarihe kazınan insanlık dramlarını resmederek trajik toplumsal olayları inceleme ve geçmişle hesaplaşma anlayışı sergilediği görülmektedir (Köksal 1977: 26; 1978: 26; Ergüven 1995: 64-67; Giray 2001: 36).

1973 yılından sonra, sanatçının karışık teknikle yaptığı çalışmaların çoğalmaya başladığı görülür (Giray 2001: 39). 1973 tarihli Picasso'ya Saygı (Res 94), "Irmak" İçin, Ergin'den Çiler'e gibi çalışmaları bu durumu örneklemektedir. Sanatçının 1973 yılındaki embriyo resimleri (Bu dönemde eşinin hamile olması İnan'ı, konu seçiminde etkilemiş olmalıdır), Picasso ve Dali'nin embriyoları gibi gizemlidir. Üst üste katmanlardan oluşan kozmik bir dünya yorumu şeklindedir. 'Oluşum' ve 'varoluş' kavramlarının irdelendiği bu çalışmalar, insanın fizyolojik gerçekliği ve yaradılışın gizlerinin ayrıntılarda arandığı eserlerdir (Giray 2001: 48).

İnan'ın 1975-76 yıllarında ürettiği resimlerinde, Münih Akademisi'nde öğrendiği eski tekniklerden (geleneğe dönük boya teknikleri, Ortaçağ ikona tekniği, astarlama ve tempera tekniği gibi) yararlandığı görülmektedir. Ahşap üzerine altın ve gümüş varakları yağlıboya ile birleştirerek, sanatçının kendi deyimiyle "transperant lasur" yaparak üst üste gelen tekniklerin yarattığı katmanlaşmadan yararlandığı, sentez çalışmaları ortaya koymuştur. Giray'a göre bu dönem yapıtlarında Leonardo da Vinci'nin desen duyarlılığından etkilenen değerler bulunmaktadır (2001: 42). 1976 tarihli Üçlü adlı çalışması bu dönem ürettiği çalışmalarındandır.

3.5.1.2. Doğu ve İslami Motifler

İnan resimlerinin kozmik yapısallığı içinde irdelenen beden, daha sonraki çalışmalarında organik dokulara parçalanarak; avuç ortası mühürlü eller, ayaklar, baş/kafa/yüz silüetleri gibi dinsel semboller olan motifler, resmin odak noktası halinde incelenmiştir. Bunlar, önceki dönemlerden gelen böceksi, kabuksu, tanımsız nesnelere ve eski yazıya ilişkin kaligrafik öğelerle oluşturulan ayrıntıcı, doku incelikleriyle iç dünyanın derinliğini irdeleyen mistik imgeler şeklinde yansıtılmıştır. Tüm bu motiflerin tarihteki mitolojik öyküleri ve simgesel değerleri İnan'ın ilgi alanına girmiştir. Ferit Edgü, Ergin İnan'ın dünyası için,

“Onun resimlerini okumaya çalıştığım da görüyorum ki, imler, simgeler ve anlamlar açısından bir hayli zengin ve karmaşık bir dünyadır. Ergin İnan’ın gerek resimlerinde, gerek özgün baskılarında, resmin yüzeyini, her geçen gün daha da bir artarak İslam hattı ve Yıldızname, Falname, Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, istifler, sihirli formüller kaplamakta. Şaşırtıcı bir olgu: İnan, bu öğeleri resminin bir kaynağı olarak kullanmıyor. Daha açık bir deyişle, bunlardan yola çıkarak, onları kendi resim diline çevirip yaratmıyor resmini. Tam tersine, onları oldukları (bulduğu) gibi kullanıyor. Bunu yaparken kuşkusuz ekleyip çıkarıyor. Eklemeden çok çıkarıyor. Daha doğrusu siliyor. Aradığı bunlardaki gizemsel anlam olmadığı için olsa gerek. Elindeki bu gereçleri görsel birer öğe olarak kullanıyor çünkü o. Ama herhangi görsel öğe olarak da değil. Yaratmak istediği dünya içinde yer alabilecek, o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öğe olarak.” (1990: 7).

3.5.1.2.1. *El ve Ayak*

Ergin İnan resimlerinde İslam’ın fal ve tılsımlarında çokça karşılaşılan el ve ayak “*Fatma Anamızın Eli*” ve “*Hz Muhammed’in Ayağı*” olarak ya da birer motif olarak değil resmin kendisi olarak karşımıza çıkar. Bir tılsım motifi ve simgesi olarak da değil. İkonayı anlamından boşaltıp yeniden yaratırken ikonanın kendisini kırar. Edgü’ye göre “el”, sanatçının kendi eli, “ayak”, kendi ayağıdır (Edgü 1990: 7).

Mehmet Ergüven de sanatçının kendi elinden yola çıktığının söylemesine karşın, Doğu kültürlerinde bu kadar simgesel anlamla yüklü olan bir uzvun, bizi yeni yorumlara götürdüğü görüşündedir. Eski Mısır’da gösteri, eylem, bağış ve çiftçiliği simgeleyen el, kimi Doğu mitoslarında da göz ile birlikte olması durumunda sağgörünün simgesi haline gelmektedir. Öte yandan, insanoğlunun kendini ifade etmesi bağlamında, sestem sonra en büyük desteği elidir; beden dilinde hatırı sayılır bir yeri vardır. Ergüven’e göre, parmak sayısı elin önemini daha da arttırmaktadır: İnsan bedeninin beş kümeye ayrılan organları ya da beş sayısının bir simge olarak sağlık ve insanlığı imlemesi bununla bağlantılıdır. Ayrıca ‘el’, açık ya da kapalı olmasından başlayıp sağ ya da sol elin tek başına üstlendiği anlama kadar uzayan çok kapsamlı bir simge kaynağıdır. Ergüven’in Cirlot’tan⁴⁰ aktardığına göre sağ el bilinç, mantık ve erkeksi olanı imlerken, sol el de bunun tam karşıtını üstlenmektedir. Bütün bunların yanı sıra fal geleneği ve İslam kültürü arasındaki ilişki dikkate alınırca, tüm organlar içinde elin ayrıcalıklı konumu daha da belirginleşir; el ayası, geleceğin deşifre edildiği bir alandır (1995: 112, 116).

⁴⁰ J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, Routledge-Kegan Paul, London, 1981, s. 137-138. Cirlot, burada söz konusu olan alıntıyı C. G. Jung’tan yapmıştır.

Kıymet Giray da benzer şekilde ‘el’in inanç simgesi olarak görülerek, kutsal anlamda affetmeyi ve avuç içine açılan gözün gerçekleri yanılmadan görebilme yeteneğini simgelemesine dikkat çekmektedir. El hareketleri, Orta Asya ritüelleri, tiyatrosu ve danslarıyla sergilenen efsanelerinin ve özellikle dini ayinlerinin anlatımında simgesel anlamlar yüklenerek kültürlerin nesilden nesile aktarılmasında ve günümüze ulaşmasında önemli bir yere sahiptir. Devinimleri kadar, açık ya da kapalı olmaları, avuç içinin görünümü gibi nedenlerle uygarlıklar boyu farklı simgesel/ mitolojik anlamlar taşımışlardır (2001: 168-170).

Dinsel kitap sayfaları, solmuş aherli kağıtlar, insanoğlunun gizini taşıyan bu uzuvlarla çağrıştıran “uhrevi” bir ortamda doku sorunu ile biçimlenmiş bir “eskilik” olgusu, İnan’ın gravürlerine ister istemez mistik bir anlam katmış, geleneksel değerlerle ilişkilendirilmiştir. Titiz bir baskı işçiliği, dinsel motiflerle gravürlerinde “insan uzuvları” ile birlikte bir düşünceyi, bir kavramı da görselleştiren İnan, kültürel bir köken arayışı çabalarına da açıklık getirmektedir (Köksal 1988: 10).

Örneğin *El/ler* serisinden 1988 tarihli *El Görür* albümünü (Res. 101) ele alırsak bu eser, 12 tıpkı basım resimden oluşur. İslam felsefesine göre, varlığın görünen yanı beş duyu ile algılanan yönü olan suret, İnan’ın resminin temeline oturan sanat görüşünü yansıtmaktadır. Giray’a göre, bu görüşün İnan için çıkış noktası; temiz yürekle, içtenlikle görmekle özdeştir. *El Görür* serisindeki el motifi, hem avuç içinin geleceği yansıtan gizemli çizgilerine hem de geçmiş uygarlıkların gizemli tılsımlarını yüklenen bezemelerle gösterilmiştir. Mühürler, sikkeler ve eski yazılarla bezemeli bir muska ya da nazarlık görünümü olarak betimlenen el, avuç içinde yer alan portre ve onu kuşatan yazı kuşakları ile böcekler bir arada resmedilmiştir (Giray 2001: 170).

İnan’ın tılsımlar, mühürler, böcekler ve yazılarla dolu *Ayak* resimleri de tıpkı *Eller* gibi birtakım sembolik anlamlarla yüklüdür. Örneğin bu seride yer alan, 1987 tarihli *Ayak* çalışması (Res. 98) gravür tekniğinde yapılmıştır. Yaklaşık olarak bilek hizasından kesilerek beyaz bir zemin üzerinde profilden gösterilen Ayak motifinin üzerine, bize doğru bakan yarım boy bir insan figürü yerleştirilmiştir. Yüzey yazılar, rozetler, mühürler, çeşitli böcekler, kurtçuklar, larvalarla silme kaplanmıştır. İslam inancına göre ayak, peygamberin ayağını simgeler ve kutsal kabul edilir. İnan resmine bir kadın figürü yerleştirmiştir. Ayak motifinin bilek hizasından kesilerek sunulan gösterimi ve üzerine

yerleştirilen kadın figürü ile yapıt dini içerikli olmaktan daha çok dünyevi içerikli hale gelmiştir.

3.5.1.2.2. *Portre: Yüz, Baş, Kafa*

Ergin İnan'ın 1968'de başlayıp günümüze kadar süregelen portreleri için farklı yazarlar çeşitli yorumlarda bulunmuşlardır.

Sanatçı için yüz, belli bir kişisel yazgının ifadesinden çok, varoluşun özetine indirgenen bir ayna, duyarlı bir levhadır. Bu nedenle üst üste birkaç çift göz, cephe ve profil birlikte gösterilir. Yüz, kimlik edinmekten çok ona eşlik ettiği şeylerin, temsili işlevinin yeniden sorgulanma alanıdır. Mehmet Ergüven, bu özelliklerinden dolayı İnan'ı "uzaktan da olsa Arcimboldo'nun torunu" olarak nitelendirmektedir (1995: 14).

Kıymet Giray'a göre ise sanatçının portreleri, "Yüzle hesaplaşmanın ruhun derinliklerinde çözümlendiği, bu çözümlenmelerin biçimsel deformasyonlarla pekiştiği, organik bütünlüğün ayrıntılarını irdeleyen görünümlere dönüştüğü, doku/ayrıntı bağlamında kurulan ilişkinin renk/leke geçişleriyle vurucu, kılındığı, insan/doğa/böcek imlerinin öznel yaratıklar olarak simgeleştiği deformasyonların yeni biçimlenişlere yol açtığı yapıtlardır." (Nisan 2001: 22). Ayrıca Giray, sanatçının portrelerinin Bektaşî resimlerindeki suret/doğa bileşiminin yarattığı bütünselliği çağrıştırdığını düşünmektedir (2001: 72).

Jale Erzen ve Ahmet Köksal'a göre, sanatçının görünenden çok imgesel, ussal bir görüntüyü yansıtan çok bakışlı, kıvrımlı psikolojik portreleri ve ele aldığı insanlar, büyük kafaları cılız gövdeleriyle milat öncesi bazı Mezopotamya heykellerini anımsatmaktadır (Erzen 1982: 12; Köksal 1993: 14). Embriyo (dölüt) ve insan ilişkisine, insanlık tanımının sınırlarına ve bazen de üstlerindeki organik dokularla, insanın toprakla, hayvanla, biyolojik süreçle olan ilişkisini işlemektedir. Sanatçının, 'insan'ı ekolojik ve biyolojik sistem içinde işlemesi 'uygarlık sorusunu irdeleme'si şeklinde yorumlanmıştır (Erzen 1982: 12).

Sanatçı, Psişik Portre ve Psiko Portre olarak adlandırılan çalışmalarında insan bedeninin derinliklerinde gizlenen sırları, iç çelişkileri, çehrenin görünen fizyonomisi arkasında; ancak bakışlarda okunabilen ama söylemek istediği şeyi kendi derinliğinde hep gizli tutan insan figürlerini yansıtmaktadır (Özsezgin 1998: 42; Giray 2001: 58) (Res. 96).

İnan'ın bu gruba dahil edebileceğimiz diğer serilerini de yüz/baş/kafa resimleri oluşturmaktadır. Serinin birçok resmi 1988 yılına tarihlenir. Diğer el ve ayak resimlerinde olduğu gibi düz bir yüzeyde beliren kafa formları, çeşitli böcek, yazı, mühür, rozet ve geometrik şekillerle doldurulmuştur (Giray 2001: 176).

Bu serilerle birlikte, sanatçının portre çalışmalarına 1990'lı yıllarda, malzeme ve tasarım açısından yenilikler girer. Sanatçının bu portrelerinde, ahşap üzerine tempera, yağlıboya tekniği ve boya üzerine kazıma tekniğiyle yarattığı çizgisel doku, Rönesans resminin matematiksel yapısallığını akla getirir. Bu dönemde, portreler serisiyle paralel olarak gelişen; ancak yüz görünümünü içeren bir yan seri vardır. 1991 tarihli *Ayna Yüz* (Res. 110) ve 1992 tarihli *Yazılı Yüz* bu serinin örneklerindedir. *Ayna Yüz*, tepelikli bir el aynasında beliren bir yüz, bir suret resmidir. Bu portre sanatçının diğer portre çalışmalarıyla benzer özellikler taşır. *Yazılı Yüz* ise aynı formun gravür için hazırlanan örneği olmalıdır *Yüz Kütleleşti* (1993) (Res. 111) ve *Baş* (1993) adlı yapıtlarındaki taş kullanımı ise, İnan'ın ahşabın yanında yeni doğal malzemeler kullanmaya devam ettiğinin göstergesidir (Giray 2001: 72, 78). *Portre Şekillere Büründü* (1993) serisinde, zeminde altın yıldız kullanımı ve kimi örneklerde merkezde yer alan figürün bir niş içine yerleştirilerek ayrıcalıklı bir kimliğe dönüştürülmesi, ikon vurgusunu pekiştirerek, ikon geleneğine bir gönderme yapar (Giray 2001: 176, 86).

3.5.1.2.3. Adem ve Havva Resimleri

Bu alt başlığa dahil edilen çalışmaları Adem ve Havva resimleri (Res. 102) oluşturmaktadır. Resim sanatı içinde sıklıkla resmedilen, insan varlığının açıklandığı dinsel mitolojik bir konudur. İnan'ın 1987 ve 1988 yıllarında kağıt üzerine kolaj-desen şeklinde ürettiği bu çalışmaları içeriği, boyutları ve tasarımıyla ikili şeklindedir. Kolaj tekniğiyle resmin altyapısına yerleştirilen kitap sayfaları, geometrik düzenler içeren, tablolar, listeler ve birtakım şablonlardan oluşur. Dolayısıyla da bu düzenli, sıralamalı

sistemli dizgiler tuval yüzeyine taşınmıştır. Özellikle yuvarlak, oval ve üçgen formların belirgin kılındığı sayfa düzeni tercih edilmiştir. Bu kurgu içinde merkezde Havva ve Adem figürleri yer alır (Giray 2001: 182).

3.5.1.2.4. Kapılar

Sanatçının dönem dönem ele aldığı bir başka tema, “kapı”dır (Res. 103, 116). İnan bu motife yönelimini, “Kapı, benim için sanki geçit, dünya kapısı diye düşündüm bunu. Evet, mistisizmi de çağrıştırıyor... Kapının arkasında bildiğimiz, ancak ortaya koyulması, göz önüne çıkarılması gereken bir şey var.” sözleriyle açıklamaktadır (İnan’dan akt. Nirven 1988: 8). Kapı motifinin dini ve tasavvufi çağrışımları vardır. Tasavvufta “*Mârifetullâh*” makâmına ulaşmadan evvel geçilmesi gereken “*Dört Kapı*” bulunmaktadır. Ayrıca İslam inancına göre cennet “*sekiz ana kapı*” tarafından kuşatılmıştır ve her kapı birbirinden ayrılmış kademeleri temsil etmektedir. İnsanlar dini derecelerine göre, bu kapılardan cennete gireceklerdir.

3.5.2. Doğu ve Batı’dan Kentler

Sanatçının kent izlenimleri ve belleğine yerleşen imgelerle oluşturduğu resimleri bu grubu oluşturmaktadır. Kentin tarihi geçmişini simgeleyen anıtlar, bu anıtlardan mimari ayrıntılar ve kentin insanları karmaşık kent manzaraları içinde gösterilmiştir. İnan’ın sanatında biri Doğu’dan diğeri Batı’dan iki kent önemli bir yere sahiptir: İstanbul ve Berlin. Sanatçının, 2001 yılında yaptığı, iki ayrı şehri, iki ayrı kültürü temsil eden iki kümbet çalışması vardır. Sanatçı, bu üç boyutlu yapıtlardan birini İstanbul’da, diğeri ise Berlin’de tasarlamıştır. Kümbetler, İnan için içinde insanı taşıyan, bizim geleneğimizden gelen yaşayan bir bütünü temsil etmektedir. Bir yerde ayrılmışlığı, diğeri bir yerde ise yaşanılmışlığı işaret ederken, İstanbul ve Berlin’in, iki ayrı kültürün birleşmesini göstermektedir. Ergin İnan için bu bir buluşma anlamına gelmekte ve bir bütünleşmeyi simgelemektedir (Kıyak 2007: 22).

3.5.2.1. İstanbul

İnan'ın resimlerine konu olan kentlerden bir tanesi İstanbul'dur. Sanatçı, İstanbul'u yaşadığı, gezdiği şehirlerden çok farklı gördüğünü, şehrin kendisine çok fazla enerji verdiğini ifade etmektedir. İstanbul'dan çok şey aldığını, sanatının beslenme kaynağı olduğunu belirtmektedir (User 2007: 186). İstanbul, uygarlıkların kesiştiği bir tarihe/kültüre, iki kıtayı birleştiren bir coğrafyaya sahiptir. Tarihi ve kültürel mirasını yansıtan anıtlar; yüzlerce yıllık bir birikimin göstergesidir. Doğu Roma'dan, Bizans'a, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne... İnan'ın 1990 tarihli, "İstanbul" Geçmişte Kalan Doğası adlı çalışması, kentin tüm bu tarihi kültürel birikimlerinin ve doğal güzelliklerinin sanatçının gözüyle sunulmasıdır (Giray 2001: 158).

3.5.2.2. Berlin

Berlin, sanatçının uzun yıllar yaşadığı ve sanatında derin etkileri olan diğer bir kenttir. Sanatçının, 1987 yılında oluşturduğu, konusu Berlin olan birçok resmi bulunmaktadır. "Berlin 1987", "Berlin (1987)" (Res. 99), "Berlin Berlin (1987)" bu yapıtların bazılarıdır. İnan, bu çalışmalarına Berlin'in çok katmanlı yapısını ve karakteristik mimari dokusunu yansıtmıştır. Kentin önemli bir diğer özelliği de aynı coğrafya içinde sürdürülen bir yaşamın, bir anda savaşın yıkıcı, yok edici, parçalayıcı sonuçlarının göstergesi bir duvarla ikiye ayrılmasıdır. İnan bu durumu da sanatçı duyarlılığıyla yapıtlarına yansıtmıştır (Giray 2001: 150-156).

3.5.2.3. Leverkusen

1988 yılında, "Leverkusen Şehir Sanatçısı" olarak Leverkusen'de bulunan İnan, şehri ve şehrin simgesel yapısı St. Antonius Kilisesi'ni konu alan eserler üretmiştir (Res. 104). Sanatçının resmine, bu dönemde mimari yapıların ayrıntılarının katıldığı görülmektedir: St. Antonius Kilisesi'nin gotik karakterini yansıtan sivri kemerlerini, vitraylı pencerelerini ve gül pencere detaylarını geometrik bir tasarımla sunulan eserleri vardır (Res. 104). Ayrıca kentteki sanayi atıklarından kaynaklanan kirlenme de İnan'ın ilgisini çekmiştir. *Leverkusen Kaybolan Doğa* (1989) adlı çalışması bunlardan bir tanesidir. Sanatçı kentteki kirlenmeyi, doğayı ve yaşamı tehdit eden, insandan mikrokozmosmik

yaratıkların yok olmasına kadar uzanan dünyanın yok olması şeklinde resmine yansımıştır. İnsanlar tarafından kirletilen doğa ve evrendeki canlı cansız tüm varlıkların zarar görmesi, sanatçıyı derinden etkilemiştir. İnan için evrendeki canlı cansız en küçük bir varlığın bile yok olması düşünülemez, kabul edilemez bir durumdur (Giray 2001: 202).

3.5.3. Yazıtlar/Mektuplar

Yazıt/lar ve *Mektup/lar* serisi sanatçının yapıtları arasında sayısal olarak en büyük grubu oluşturmaktadır. Yazıyla kurulan ilişki İnan'ın çocukluk yıllarına kadar uzanır. Resimlerine kattığı yazılarla, sanki binlerce yıl öncesinden, on binlerce yıl sonrasına sözcükler ve biçimlerle tüm dünya insanlarına yazılmış olan mektuplar göndermektedir. 1969 yılında Salzburg dönüşü, Prof. Emilio Vedova'ya gönderdiği mektupla başlayan ve sonrasında mektup/lar şeklinde devam eden bir periyod söz konusudur. İlk mektup örneklerini “Dostlara” diye adlandırılan ve imzalananlar oluşturur (Pilevneli 1983: 9). 1980’li yıllarda gravür ve ahşap üstüne yağlıboya olarak ürettiği Yazıt/lar, Dostlara, Mektup/lar serileri bulunmaktadır (Res. 95, 97, 100).

Ferit Edgü'ye göre İnan resimlerinde, “Yazı”yı, özellikle eski(miş) yazıyı bir doku olarak kullanır. Yazara göre, sanatçının resimlerindeki “eskilik” bir “zaman” değil doku sorunudur. İnan'ın ‘yüzyıl yaşındaki solmuş, aherli bir kağıda bugünün resmini çizmesini’ eskilikten esinlenme olarak değerlendiren Edgü, İnan'ın bu tercihini, ‘sanki sanatta eski/yeni yoktur’ görüşünde olduğu şeklinde yorumlamıştır (1986: 34-35). Sanatçı adeta “yazı”yı bir iletişim aracı olmaktan çıkarır. Tıpkı eski uygarlıklar gibi terk edilmiş “eski yazı”lar da tarihin derinliklerine gömülmüştür. Sanatçı, ileti-şim sağlayan bu yazı/dil sistemlerine müdahale etmekte, kendi özel simgeler ve semboller dünyasından varlık, nesne ve formlar eklemektedir. Yıllar öncesine ait olan ve zaman içinde okunurluğu/anlaşılabilirliği kaybolmuş, üstelik İnan'ın kendine özgü simgeleriyle donanmış bu girift yazıyı/dili çözmek neredeyse imkansızlaşmıştır.

İnan'ın yazıtları, bir kavram olarak yazıtların tanımıyla yakından ilişkilidir. Çevresi kabartma silmeli, içinde yazı olan taş tanımı, İnan'ın yapıtlarında yazı kuşaklarıyla

çevrelenmiş, içinde eski yazı kolajları, figürler, böcekler, tılsımlar, gözler, damlalar ile kısacası canlı cansız varlıkların yer aldığı bir tanıma dönüşmüştür.

Yazıtlar, bir kahramanın ya da bir olayın anısını nesilden nesile iletmek ve bu yolla yaşatmak amacıyla dayanıklı malzemeler üzerine kazınan kayıtlardır. Orta Asya tarihini belirleyen Göktürk Kitabeleri; Mezopotamya’da zaferlerin ve adakların tanıkları; adak stelleri ile Naramsin Steli gibi doğal kayaların üzerine yapılan kabartmalar; Mısır’ın gizemli uygarlığının simgesi, hiyerogliflerle/yazı resimlerle olayları ve zaferleri yansıtan obeliskler; Triyanus Sütunu gibi Roma İmparatorlarının zaferlerini resimlerle anlatan yapıtlar dönemlerinden günümüze ulaşan yazıtlar/belgeler olmuşlardır. Günümüze ulaşan bu anıtlar, Asya, Akdeniz ve Anadolu kültür ve uygarlıklarından beslenen bir sanatçı olan İnan’ın yapıtlarına, hem biçim hem de içerik olarak esin kaynağı olmuştur (Giray 2001: 276).

Sanatçı *Yazıt/lar, Dostlara, Mektup/lar* serilerinin yanı sıra tarihi, felsefi ve dini içerikli hikayelerden yararlanarak, konularını Eski Ahit, Yeni Ahit ve Kuran’da yer alan peygamber hikayelerinden alan *Nuh Mektubu, İlyas Mektubu, Amos Mektubu* gibi diziler (Res. 112-114) yapmıştır. Anlatımlarında birtakım farklılıklar içerse de üç semavi dinde de yer alan bu hikayeler, özünde benzer mesajlar içermektedir: İyi insan olmak, Tanrı’ya karşı gelmemek, adil olmak, insanların haklarına saygı göstermek ve hırsızlık, yalan, zina gibi suçları yasaklamak... vb. örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ergin İnan’ın hümanist bakışıyla örtüşen ve tüm insanlığı kucaklayan bu anlatıların, sanatçının ilgisini çekmesi gayet doğaldır. İlker Çoşkun, sanatçının Eski Ahit, Yeni Ahit ve Kuran’da yer alan peygamberlerin hikayelerini yorumladığı bu tür yapıtlarında, hikayenin geçtiği kitap sayfalarını da tuvale eklediğini belirtmektedir (2005: 76).

3.5.3.1. Nuh Mektubu (1978)

İnan’ın 1978 yılında ürettiği Nuh Mektubu, benzer konuları içeren serisinin en erken tarihli örneğidir. Boyutları ve tasarımıyla adeta bir kitap sayfası özelliği gösterir. Tıpkı Nuh’un gemisinde yerlerini alan binlerce hayvan, böcek ve diğer canlılar şimdi de gelip sanatçının resmindeki yerlerini almışlardır.

3.5.3.2. İlyas Mektubu (1993)

1993 tarihli İlyas Mektubu (Res. 112) el yapımı kağıt üzerine yapılmıştır. Yer yer silinen ve okunamayan yazılar üzerinde yılan, kertenkele gibi sürüngenle ile yusufçuk gibi çeşitli böcekler yer alır. Yapıtın adını taşıyan İlyas'ın, Kuran'da peygamber olduğu belirtilmektedir (Saffat 123). Bir diğer ayette ise ismi diğer peygamberlerle birlikte geçmekte ve “salihlerdendi” ifadesine yer verilmektedir (Enam 85). Hz. İlyas, halkı puta tapmaktan alıkoymaya çalışır ve “yaratıcıların en güzeli olan” kendilerinin ve atalarının rabbi olan Tanrıya inanmaya çağırır (Saffat 124-126). Baal-Bek halkı bu uyarılara uymayı red ederek cehennemde cezalandırılmayı hak eder (Saffat 127). Bu cezadan Hz. İlyas'a inanan “Tanrının ihlas sahibi kulları” olarak gösterilen çok az sayıda bir azınlık kurtulabilir (Saffat 128). Sonradan gelen kuşaklar için ona güzel bir ad bırakıldığından, “İlyas'a selam olsun” şeklinde bahsedilir (Saffat 129-130). Kıssanın son kısmında ise iyilik yapan mümin kulların mükafatlandırılacağından bahsedilir (Saffat 131-132).

Sanatçının resminin merkezinde bir su damlası bulunmaktadır. Su damlasını çevreleyen böcekler, sürüngenler ve diğer çeşitli yaratıklar ona doğru yönelmişler, kimilerinin dilleri susuzluğa gönderme yaparcasına dışarıda gösterilmiştir. İnan, muhtemelen İlyas'ın Eski Ahit'teki hikayesine gönderme yapmaktadır. Hikayede, yedi sene dağlarda diğer canlılarla birlikte yaşayan İlyas'ın duasıyla, üç yıl süren kuraklık sona ermiştir. Bu sayede canlı cansız bütün mahlukât suya kavuşmuştur.

Burada ressamın pek bilinmeyen diğer isminin de yapıtla bağlantısı olup olmadığını bilemiyoruz. Sanatçı doğduğu zaman anne ve babası ona Ergin ismini vermiş, anneanesi ise gördüğü bir rüyanın etkisiyle ona İlyas isminin de konulmasını istemiştir. Sanatçı, 30'lu yaşlarının sonuna kadar eserlerine hep Ergin İnan olarak imzasını atmıştır. Sonrasında anneannesine duyduğu sevgi ile ilişkili olarak, 1980'lerden sonra, İlyas'ı da kullanmaya başlamıştır. Fisun Yalçınkaya sanatçı için, yapıtlarında belki de onu var eden kökleri, geçmişe ait benliğini temsil eden İlyas ismiyle, çağdaş halini temsil eden Ergin ismi arasındaki ikilemi konu ediniyordur yorumunu yapmaktadır. Ergin İnan'ın kendi ifadesiyle, “Bu bir ikilem yarattı bende. Geçmişten gelenler ve bugün var olanları düşündürdü. Ama bu ikilem de beni var etti” şeklindedir (İnan'dan akt. Yalçınkaya 2012).

3.5.4. Mesnevi (1989)⁴¹

Mesnevi serisi, Mevlana'nın⁴² felsefesini/hümanizmini yansıttığı önemli eserlerinden biri olan *Mesnevi*'den⁴³ alınan kesitlerle oluşturulmuştur (Res. 105-108). İnan, bu yapıtlarında Mevlana'nın düşün dünyasını yansıtan, Vahded-i Vücut, yaradılış, çeşitli dinler/inançlar, peygamberlik ve tasavvuf ilkeleri gibi konuları yorumlamıştır. Mesnevi serisi desen ağırlıklı çalışmalardan oluşur. Eserde, insan figürünün yanı sıra resmin merkezinde anıtsallaştırılarak sunulan Mevlevi sarığı, çarkıfelek motifi ve semavi dinlerin sembolleri yer alır (Giray 2001: 198).

Mevlana felsefesi ve Mesnevi Ergin İnan'ın hayatında önemli bir yere sahiptir. İnan, Mesnevi'den aldığı hazzı ve ilhamı hiç saklamamakta; yapıtlarındaki etkisini gururla, şevkle ve sevgiyle anlatmaktadır (Altuğ 2001: 23). Sanatçı birçok röportajında Mesnevi'nin başucu kitabı olduğunu yinelemiş, öğrencilik yıllarından beri tekrar tekrar okuduğunu belirtmiştir: “Mevlana'nın 6 ciltlik Mesnevi'si başucu kitabımdı benim öğrencilik senelerimde. Dönem dönem de okudum. Her okuyuşumda bir şey yakaladım onun ve kendi içimde derinliğime girdim. Perdeler ardında yeni gizler aralandı.” (Akman 2001: 8). İnan, kırk yıldır Mevlana'yla ilgili kitap, belge ne bulursa topladığından, ayrıca Galata Mevlevihanesi'ne sürekli gittiğinden ve çalışırken ney

⁴¹ Sanatçının ilk Mesnevi dizisi, Gent'te bulunan Imschoot Atölyesi'nde basılan, 7 özgün litografiden oluşur. Bu dizi ilk kez 8 Aralık 1989'da Ankara Galerî Nev'de sergilenmiştir. Bu dizinin ciltbendinin başında sunulan “Mesnevi” metni Hint ve İslam kültürü profesörü olan Mevlâna ve tasavvuf felsefesi araştırmalarıyla tanınan Annemarie Schimmel tarafından yazılmıştır. Sanatçı daha sonraki yıllarda da farklı malzeme ve tekniklerle bu temada eserler ortaya koymaya devam etmiştir.

⁴² 1207 yılında, bugünkü Afganistan sınırları içinde bulunan Belh'te tanınmış bir gizemci tanrıbilimcinin oğlu olarak dünyaya gelen Celâleddin, 1228 yılında ailesiyle birlikte Anadolu'ya göç etmiş ve ölümüne kadar (1273) Konya'da yaşamıştır. Celâleddin'e, Rum'a (o dönemde Anadolu'ya Diyar-ı Rum deniliyordu) yerleşip orada yaşamasından dolayı *Rumî* ve kendisine duyulan büyük saygının belirtisi olarak “Efendimiz” manasına gelen *Mevlânâ* adları verilmiştir. Mevlâna Celâleddin Rumî, bu dönemde gezgin derviş Şemseddin Tebrizî ile tanışır ve 9 yıl boyunca ona müritlik ederek *seyr-ü sülûk* denen tarikat eğitiminden geçer. Mevlâna'nın, tasavvuf ve İslam felsefesini konu alan başta *Mesnevî* olmak üzere *Divan-ı Kebir*, *Fihî Mâ Fih*, *Mecâlis-i Seb'a*, *Mektûbât* gibi eserleri vardır. (Schimmel 2010: 12; Erişim: 11.06.2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/Muhammed_Celaleddin-i_Rumi)

⁴³ Mesnevî, Mevlâna'nın İlahi Aşk'ı konu alan, yaklaşık olarak 26.000 beyit içeren 6 ciltlik Farsça eseridir. Eserde ana tema İlahi Aşk arayışı, sözcükler ve simgeler kullanılarak oldukça farklı öykü ve anekdotlar aracılığıyla dile getirilmiştir. Mesnevî'deki hikayelerin hiçbiri birbirini tamamlamaz bir hikaye anlatılırken başka bir hikayeye geçilir o hikaye bambaşka bir hikayeyi başlatarak devam eder ve eser bu şekilde bitimsiz bırakılmıştır (Schimmel 2010: 12-14).

dinlemeyi çok sevdiğinden bahsetmiştir (Aşkın 1995: 136; Oyman 1995: 60-63; Bakır 2007: 6).

İnan'ın, Mesnevi'den aldığı ilhamla gizemsel-simgesel bir içerikle 1987 yılında yaptığı ilk Mesnevi dizisini oluşturan yedi özgün litografi çalışması teknik ve malzeme deneyimlerinin yeni bir yönde değerlendirildiği çalışmalardır. Kaya Özsezgin sanatçının bu çalışması hakkında,

“Mesnevi’si üzerinde çalışırken Ergin İnan, mistisizmin, bir çağdaş resme kaynak oluşturacak motiflerini önceden tanımış ve uygulamış olmanın pratik kolaylığıyla, kendine özgü ayrıntıcı işçiliğin labirentlerinde dolaşarak, çekirgelerden, böceklerden, kertenkelelerden, yarasalardan, çiftleşen kanatlılardan oluşan tabiat organizmaları taşıyan insan doğası ve anatomik yapısıyla özdeş noktalarını kurcalıyor, doğuşun ve yok oluşun arasındaki o hem kısa, hem çok uzun, mesafeyi, mutasavvıfların merceğiyle görmeye ve anlamaya çalışıyor. Kısaca, görsel kökenli mistik bir felsefenin kapısını yeniden aralıyor. Daha doğrusu, aralamış olduğu kapıdan, o düşünsel ummana, bu kez de Mesnevi aracılığıyla bakıyor. “Yandım, yandım ve yine yandım” diyen Mevlana'nın gizemli dilinde, kendi görsel dünyasıyla bütünleşen yeni “hikmet” kıvılcımları bulmaya çalışıyor” yorumlarını yapmaktadır (1989: 51).

İnan, yine aynı tema etrafında 1998-99 yıllarında oluşturduğu çalışmalarında yüzeysel formlardan kütleli formlara geçmiştir. Sanatçının bu dönemdeki yapıtlarında, özellikle Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden, Mevlevilerdeki sikke formundan ve Mesnevi'den etkilenmeler bir arada görülmektedir. Sanatçı bir antikacıda gördüğü fes kalıbından yola çıkarak farklı boyutlarda objeler de ortaya koymuştur (Özer 1998: 127).

2007 yılında ise, Mevlana'nın 800. doğum yıldönümü için 99 resim yapmıştır. İnan'ın bu resimleri İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ) tarafından “Mevlana Celaleddin Rumi / 99 Resim, 99 Şiir” adıyla bir kitapta toplanmıştır. Kitaptaki şiirler ise, edebiyat profesörü ve yazar Talat Halman tarafından Mevlana'nın yapıtlarından derlenmiştir. İnan bu çalışmalarını, “Nereye varacağımı bilmiyorum, ama kendimi ayıklamaya çalışıyorum... Benim resmim ya da düşüncem hep gönülde olanı çizmektir. Kim ki gönlüne gider, orada ellerin dokunamadığı, gözlerin göremediği resimleri görür; insanla kucaklaşır.” ifadeleriyle değerlendirmiştir (Anonim 2007: 10).

3.6. HÜSAMETTİN KOÇAN (1946)

Hüsamettin Koçan'ın sanatının çıkış noktasını kimlik, kültür, gelenek, bellek kavramları ile Anadolu tarihi oluşturur. Koçan'ın öğrenciliğinden başlayarak yapıtlarında, temelde bu kavramlarla ilişkili s/imgeleri farklı biçim ve tekniklerle ele aldığı görülür.

Koçan'ın 1970'li yıllarda suluboya tekniğiyle yaptığı çalışmalarında daha sonraki dönemlerinde biçimlenecek olan dışavurumcu üslubun prototipleri görülür. Bu resimlerindeki hantal yapılı, arkaik görünümlü figürlerin, 1980'lerde üçüncü boyut etkisini vurgulayan çözümler eşliğinde ele alındığı görülür. Sanatçının bu dönemdeki yapıtlarına, uzay-mekanı anımsatan düz ve koyu bir zemin üzerine, değişik kaynaklardan gelen ışıklarla aydınlatılmış figür soyutlamaları, amorf kütle oluşumları ve belli belirsiz, geniş yüzeyler halinde sürülmüş fırça darbeleri ile deforme edilmiş beden parçaları eklendiği görülür. Sanatçı, yağlıboyanın yanı sıra camaltı tekniğine de başvurarak figür soyutlamalarını; mistik bir ışıkla aydınlanan, metalik renk dokularıyla biçimlenen organik formların derinlerden gelen gizil/gizemli atmosferinde ele alır. Bu karanlık 'barok' boşlukta kendinden ışıklanan bu antik torslar, ilkel kültürlerle özgü çağrışım öğeleri kavramsal açıdan değerlendirilir ve gerçek bedenden soyutlanmış gizemli bir imgenin varoluş süreci olarak ele alınır. Sanatçının Anadolu halk sanatının ve geleneklerinin tabanına, bir inanç veya ritüel açısından yaklaştığı daha sonraki çalışmaları, aslında bu imgenin başkalaşım süreçlerini içerir. 1980'li yılların sonlarına kadar, uzamda/uzayda dolanan bu kimliksiz bedenlerin serüvenleri devam eder (Köksal 1985: 49; 1989: 12; Külahlıoğlu 1985: 59; Özsezgin 1990: 50; 1992: 51; 2005: 14, Yasa Yaman 1995: 43; 2005: 32-33) (Res. 117).

Sanatçı bu dönemini şu şekilde değerlendirmektedir:

“1975-1989 arasında yaptığım resimler ışıklı bir figürle karanlık ve ürkütücü bir düş dünyası oluşturan geniş yüzeyler üstündeki bir tür ekspresyonist anlatımı yansıtıyorlardı ve sürekli olarak ilk dönem resimlerimde aynı konuyu işliyordum. Figürler ise çocukluğumdaki Anadolu masal dünyası içinde varlığını duyduğum karanlık varlıklardı. Çocukluğumun geçtiği bir Anadolu köyünde karanlık bulutlar, sık ormanlar ve sonsuza kadar uzanan tepeler arasından akşam karanlığında bilinmeyen bir dünyanın ve düşlerin varlıkları ortaya çıkıyordu. Bu anılar beni her zaman yoğun olarak uğraştıran, insan yazgısının, insanın ruhsal, fiziksel güçlerini, tutkularını ve kararlarını yorumlamak için iyi bir araç olmuştur. Bu figürlerin

yaptırdığı çağrışımla ve mitoloji yoluyla insanın en eski temelini inmeye çalıştım hep... Bu temeli yorumlamak için yaratılmış olan mitolojiyi, toplumsal ve bireysel kimliğin araştırmasında kullandım. Daha sonraki dönemde ise mitolojik çıkış noktasını bugünün işaret diliyle destekledim. ...Sanat tarihi ve halk sanatıyla bir diyalog kurarken, bunlar da mitolojinin yanında yerini aldı. Şimdiki çalışmalarında ise sanat tarihi ve halk sanatından alıntılar yaparak, tarih, gelenek ve şimdiki zamanda olan öğeleri iki ya da üç katlı birleşmelere dönüştürerek, çok katlı çağrışımlara ulaşıyorum.” (Koçan’dan akt. İnal 1992: 5).

Sanatçı, 1980’lerin sonlarına kadar geleneksel yağlıboya anlatım aracı olarak tercih etmiştir. Kendi ifadesi ile sanatı ‘düş alanı’ndan ‘tarih alanı’na geçince malzemenin de değiştiği gözlenir: Çamur, pigment boya, kömür, yaprak... gibi doğal malzemelere dönüştüğü görülür. 1985-1987 yılları arasında geçen dönemini, sanatsal bir deprem, silkinme ve figürün parçalanarak yeniden biçimlenmesinin olduğu bir ara dönem olarak nitelendirir (Şengel 1995: 63; Yasa Yaman 2005: 30). İki eski dost olan tarihle doğayı yapıtlarında buluşturduğunu belirten Koçan (Koçan’dan akt. Nirven 1994: 23), özellikle topraktan farklı biçimlerde sıkça yararlanır ve bunun nedenini, “Bu bir Anadolu sevdası. Toprağın kavramsal bir anlamı var. Ben bir toprağın öyküsünü anlatıyorum, onun için hep toprak var. Toprağın bir belleği var, yaşamı devam ettiren bir alan.” şeklinde açıklamaktadır (Anonim 2000: 114).

Sanatçı, zamanın, koşulların, coğrafyaların farklılığına karşı yaşam içinde direnen, anlamlarını koruyan ya da değişime uğrayarak yeni içerikler kazanan s/imgelerin kültürel varoluşlarını, kesişmelerini öne çıkarır, sorunsallaştırır. Bugün ile geçmiş arasındaki geçirimlilik, onun tarihe bugünden bakmayı yeğlemesi, sanatını gelenekle bireşime sokar. Koçan, sanatının ikonolojik içeriğini ‘Anadolu tarihi’nin yanı sıra ‘kendi tarihi’ ile beslemektedir. Anadolu tarihi, mitolojik bir anlam içermez. Bir başka deyişle mitolojiyle ilgili değildir; ancak mitoloji dünyasının oluşturduğu maddi tarihin Anadolu’daki yansımaları ya da görüntüleriyle/izleriyle ilgilidir. Sanatçı kişisel tarihinin katmanlarından beslenirken aynı zamanda doğduğu, büyüdüğü coğrafyayı ve kültürü yapıtlarının temel meselesi olarak görselleştirerek yeni imgeler üretir. Giderek netleşen bir kimlik sorgulamasıyla bellisizliğin önüne geçmeyi, silinmiş belleğe belli olanları kaydetmeyi amaç edinir (Yasa Yaman 1995: 47; 2005: 30-31; Aliçavuşoğlu 2007: 3).

İnsan, evreni çağrıştırır ve Koçan’ın da istediği, tarihsel belleksizliği, kimliksiz bireyselliği sorgulamaktır. Bu noktada Koçan, kolektif ya da kişisel belleğin izini

sürmek amacıyla hem ‘kendi tarihi’nden hem de ‘sanat tarihi’nden çeşitli biçimlerde faydalanır. Sanatçı, doğduğu ve çocukluk günlerini geçirdiği köyünde masallarla, efsunla, tılsımla yoğrulmuş bir hayalgücünü genişleterek büyümüştür. Sanatçının hafızasında izler bırakan hayatının bu dönemi, sanatını besleyen kaynakların başında gelir. Anadolu söylencelerinin, halk öykülerinin çevresinde biçimlenen resimler, şahmeran, deniz kızı, Hüsrev ile Şirin, Köroğlu, Şah İsmail vd. kahramanlar, tipler, Şamanizm ve Bektaşî kültüründe karşımıza çıkan aslan (Allah’ın aslanı Ali), Hz. Ali’nin kılıcı, boğa ya da koç başı, boynuzu, kartal, tavus kuşu, muhabbet kuşları, güvercin vb. biçim ve motifler, genellikle güç ve iyilik simgeleri ya da kötülüğe karşı oluşturulmuş tılsım imgeleri bu kaynağı oluşturan öğelerden bazılarıdır. Özellikle yazı resimlerde kutsal sözler insan, aslan, kuş figürlerine dönüşerek; Amentü Gemisi, Eshab-ı Kehf, Sırr-ı Ali gibi konular da işlenir. Tüm bu motif ve s/ingeler Koçan’ın ikonografik sözlüğünü oluşturur. Halk resmindeki simge ve motifler, küçük renk lekeleri, benekler, çiçek ve yapraklar, tılsımları olduğuna inanılan rakamlar, çember, ay, sapan vb. sembolik motifler Koçan’ın çalışmalarında yer alır. Bunlar onun doğayla, tarihle, gelenekle, sanatla kurduğu ilişkilerin nesnelere (bazen de hazır nesnelere), simgeleridir. Koçan el, göz gibi bedene dair parçalarla onların yüklendikleri tılsımlı, koruyucu, dinsel anlamları geleneksel kalıplardan yararlanarak çağdaş bir sentez ulaştırarak bugüne taşır. Sanatın tarihi içinde Eski Mısır’dan, “Vitruvius’un İnsanı”na oradan Leonardo’nun “İnsanın Oranları Üzerine Çalışması”na ve bugüne ulaşan bir süreçte sanatçı, “insan/beden” gösterimini bir yandan inşa etmenin; var etmedeki maddi ve tinsel birleştiriciliğin, mükemmelliğin gösterenine dönüştürürken bir yandan da zaman içindeki gizil iletiler için en önemli simge olarak kullanmaya devam eder. Tüm bunlar onun sanatını anlamının ‘ideogramı, şifreleri’dir (Koçan 1984: 17; Aliçavuşoğlu 2005: 33; Yasa Yaman 2005: 33-36).

3.6.1. Anadolu’nun Görsel Tarihi

1990’lı yıllardan itibaren resmindeki uzay-mekan anlatımını başka bir boyuta taşıyan sanatçı, sanatının merkezine -2004 yılında Baksı Müzesi’nin inşası⁴⁴ ile sonuçlanacak

⁴⁴ Baksı Müzesi Doğu Karadeniz’de, Bayburt’un 45 km dışında, Çoruh Vadisi’ne bakan bir tepenin üzerinde, Hüsamettin Koçan’ın doğduğu yer olan eski adıyla Baksı, bugünkü adıyla Bayraktar köyünde bulunmaktadır. Müzede, çağdaş sanat eserlerinden oluşan koleksiyon ile geleneksel el sanatlarına ait

olan- Anadolu'nun belleğinin oluşturan tarihsel katmanları araştırma, irdelemeyi yerleştirir. Sanatçı bu dönemde, "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adını verdiği bir diziyile, tarih öncesi uygarlıklardan başlayarak Cumhuriyet dönemine kadar, her uygarlığı bir fasikül halinde ele alarak bir külliyat oluşturmayı planlar. Koçan, kendi çağından bakarak zamanın derinliğini, tarihi coğrafyanın el değiştirmeler sonucu çözümlerini, zannedilenin aksine sadece üst üste değil yan yana süregelen ve iç içe geçen kültürleri, gelenekleri, yaşanmışlıkların dramını irdelemeyi amaçlar (Köksal 1990: 36; Yasa Yaman 2005: 32). Sanatçı, her fasikülü uzun bir araştırma-inceleme-düşünme sürecinin olgunlaşmasıyla şekillendireceğini, bu projenin hayatının projesi olduğunu ve belki de tüm hayatını kaplayacak bir çalışma olacağını daha yolun başındayken sık sık dile getirir. Sanatçı, bu proje ile tarihsel 'gerçek'leri sorgulamayı, resmi ideolojilerin ötesine uzanmayı, kültürün geçişkenliğini, sürekliliğini, insanın değişken doğasını araştırmayı en önemlisi de resmi tarihe karşı, kendine ait subjektif bir 'Anadolu tarih'i yaratmayı amaçlamaktadır (Çağdaş 1994: 55; Zeytinoğlu 1994: 130; Antmen 1998: 197-199).

3.6.1.1. Fasikül 1: Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi (1993)⁴⁵

"Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi" dizisinin (Res. 118), Anadolu'nun anonim belleğini konu edinen bu ilk fasikülünde, kapsamlı kimlik arayışlarıyla, öznel tarihe, kültürel birikime, yerel kaynaklara göndermelerle bir bakıma arkeolojik bir kazı yapılarak, Anadolu'nun zengin kültürel geçmişine referanslar verilmiştir. Kronolojik olarak birbirinin ardından geldikçe yok oluyormuş gibi algılanan kültürlerin birbirine değen noktalarına göndermelerde bulunan sanatçı, aralarında kopuşlar, inkarlar ve kabuller olan uygarlık tarihini, bir şeffaflık içinde sunmaya çalışmıştır. Sanatçı, Eski Mısır'da, Mezopotamya uygarlıklarında, Roma'da da resim ve kabartmalarda pek sık

özgün eserler ve Koçan'ın halk resimlerinden oluşan koleksiyon aynı çatı altında yan yana, iç içe yer almaktadır. Sergi salonları, atölyeler, konferans salonu, kütüphane ve konuk evleri ile 30 dönümlük bir araziye yayılan Baksı Müzesi, Koçan'ın bireysel düşü olarak 2000 yılında filizlenmiş, bu fikri hayata geçirmek amacıyla 2005 yılında bir vakıf kurulmuştur. Başta sanatçılar olmak üzere çok sayıda gönüllünün katkısıyla yıllar içinde gerçek bir toplumsal bir projeye dönüşen müze, 10 yıllık zorlu bir serüvenin sonunda, bu süreç içerisinde devletten hiçbir maddi yardım almadan 2010 yılında tamamlanmıştır. 2010 yılı Haziran ayında İstanbul Modern Tanıtımı, Temmuz ayında ise müzenin açılışı yapılmıştır (Erişim: 12.06.2013, <http://www.baksi.org/baksi-hakkında/nasil-muze.aspx?lv11=1>).

⁴⁵ Bu fasikül ilk kez 15-19 Eylül 1993 tarihlerinde 3. İstanbul Sanat Fuarı'nda ve ardından 7-31 Mart 1994 tarihlerinde İş Bankası Ankara Sanat Galeri'nde sergilenmiştir.

görülen kayıt tutma (yazı yazma) yöntemiyle, öyküsünü soldan sağa doğru sunmaktadır. Anadolu'nun sahip olduğu zengin kültür mozaiği Anadolu'da dört yüz yıla yakın hüküm süren çeşitli uygarlıklar; Osmanlı, Selçuklu, Bizans, Roma, İyon, Hitit... vd. şeklinde tarihin derinliklerine doğru gitmesi planlanan bir yöntemle sunulur. İkiye bölünmüş haldeki şeridin üst kısmında yer alan büstler yaklaşık olarak burun hizasından kesilmiş şekilde gösterilmiştir. Üst kısma o döneme ait kültürlerden bazı öğelerden alıntılar; simgesel anlamı olan bir benek, bir renk, bir fotoğraf, sapan, kuş, bez parçası vb. motifler yerleştirilmiştir. Alt sıradaki renk benekleri ise, üstteki maddi kalıtların birer kodu olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet döneminden başlayan arkeolojik kazıda katmanlara saydamlıkla ulaşılabilen, paleolitik döneme kadar inilmektedir. Sanatçı Osmanlı döneminden kendisini etkileyen 'görmek'i seçmiştir. Bu etki sanatçının yapıtlarına tam aksine dinginlik veren bir yalınlaştırma, gelip geçicilik duygusu şeklinde yansımıştır. Selçuklu'nun ise 'göçerliği ve hoşgörüsü' sanatçıyı etkileyen özellikler olmuştur. Bizans'ta ise öncelikle, 'tahrip edilmişlik durumu' sanatçının dikkatini çekmiştir. Koçan'a göre Bizans'a karşı, hem doğanın saldırısı hem de insanların saldırısı söz konusudur. Sanatçı, ilk hesaplaşması gereken durum olarak da bu saldırı meselesini seçmiştir. Dizinin Bizans'ı konu alan bölümünde, kompozisyon açısından ikonalara göndermede bulunan özellikler, renklerde ise 'altın etki' görülür. Roma'yı temsilen de 'mermer' seçilmiştir. Dizinin diğer bir özelliği ise sanatçının, malzeme ve tekniğinin çeşitlenmesidir. Koçan'ın çamur, kum, yapraklar... vb. doğal malzemeye 'zaman taşıyıcı' bir işlev yüklemesine tanık olunur (Anonim 1993: 106; Yasa Yaman 1995: 50-51; Antmen 1998: 197-200; Balabanlılar 2000: 113; Öndin 2001: 56).

3.6.1.2. Fasikül 2: Osmanlı (1994)⁴⁶

Projenin ikinci fasikülünü *Osmanlı* oluşturur. Sanatçı bu fasikülde Osmanlı'yı *Saltanat İşaretleri* (Res. 119), *Cemaat İşaretleri* (Res. 120) ve *Kavuk* olmak üzere üç ana başlıkta toplar. Fasikülün *Saltanat İşaretleri* bölümündeki işler, bir önceki fasiküldeki düzenlemeye benzer şekilde tuvaler iki kısım halinde ele alınmıştır. Tuvalin ortasından geçen bir hat, tuvali üst ve alt olarak ikiye böler. Serginin *Saltanat İşaretleri* bölümünde, tuvallerdeki bu hattın üst kısmında kalan parçalarda Osmanlı iktidar

⁴⁶ Bu fasikül ilk kez 30 Mart-29 Nisan 1994 tarihlerinde Yıldız Sarayı Silahhane Binası'nda ve ardından 20 Mayıs-5 Haziran 1994 tarihlerinde Kızılıkule Alanya'da sergilenmiştir.

simgeleri olan padişah portreleri yapraklar içinde yer alırken alt kısmındaki parçada ise o suretin yaşadığı iktidarın sembolleştirilmiş örtük kodları kullanılmıştır. Sanatçı, bu fasiküldeki işlerini:

“Bu projede kodlu bir dille, bir piktogram diliyle karşılaşıyorsunuz. Kendi şifresi olan bu dili okuyabilmek için şifrenin ne olduğunu bilmek, şifreyi keşfetmek gerek. Piktogram farklı yorumlara neden olabilir. Şifreyi bilerseniz ancak, oradaki işaretin anlamını bilirsiniz, yoksa başka biçimde anlarsınız. Trafik işaretlerindeki gibi, oradaki yasak levhalarındaki gibi. Yani bunlar, seslendirilmemiş fakat anlamlı biçimler.” şeklinde anlatmaktadır (Koçan’dan akt. Şengel 1995: 70-72).

Sanatçı “Osmanlı” sergisinde kullandığı estetiğin, bir anlamda geleneksel estetiği çağrıştırabileceğini, minyatür ve gölge oyunu biçimlerin serginin hareket noktasında yer aldığını belirtmektedir. Koçan, Osmanlı’nın verilerinden yararlandığını; ancak bunları en başından beri planlı programlı kullanmadığını, kimi simgelerin yapıtlarda kendiliğinden ortaya çıktığını, kimilerini ise kendine özgü şifreleme sisteminde düzenleyerek bugüne taşıdığını ifade eder (Koçan’dan akt. Zeytinoğlu 1995: 35). Sergideki işlerde çokça kullanılan ‘yaprak’ hem form olarak, hem de bir resim yüzeyi olarak görsel gelenekte de yer almaktadır. Örneğin dut yapraklarının Osmanlı levhalarında ve tarikatlarda üzerine birtakım kutsal sözlerin ve şifrelerin yazılması şeklinde kullanıldığı görülür. Öte yanda halk sanatlarında da geçiciliği ve anıtsallığı temsil eden bir yaprak formu çizilerek içerisine gurbette, uzaklarda olan insanların fotoğrafını koyma geleneği görülür (Şengel 1995: 53-54). Sanatçı yaprakların içine yerleştirdiği Osmanlı padişahlarının suretlerinde, kaynak olarak Kapıdağlı Konstantin’in padişah portrelerinden üretilmiş kartpostallardan, albümlerden ve diğer kaynaklardan yararlandığını belirtmektedir (Zeytinoğlu 1994: 128; Şengel 1995: 73).

3.6.1.3. Fasikül 3: Selçuklu (1995)⁴⁷

Sergi üç ayrı renkle simgeleştirilen üç ana temadan oluşmaktadır: “Kırsal”, “Deniz” ve “Tuğla”. “Kırsal” bir umudu, Orta Asya’nın beyaz kırlarından yeni bir yaşam alanı bulmak umuduyla Anadolu’ya gelenleri ifade eder. Bu yüzden rengi ‘beyaz’dır (Res. 121). Geldikleri coğrafyada (Anadolu) denizle ilk kez buluşmaları ise ‘mavi’ ile ifade

⁴⁷ Bu fasikül 22 Temmuz-1 Ekim 1995 tarihlerinde Alanya’daki Selçuklu Tersanesi’nde sergilenmiştir.

edilir (Res. 122-123). Anadolu'yu *ötekiyle* birleşerek yeni bir yapılandırmaya kavuşturdukları, Selçuklu mimarisinin belirgin özelliklerinde biri olan tuğlanın rengi olan 'kırmızı' ise üçüncü bölümün rengini oluşturur (Res. 124). Tersanenin gözlerinden birinde ise, tabana saplanan yaklaşık 10 kg ağırlığında 165 cm boyunda 198 kılıç ve galerinin sonundaki duvarın aynayla kaplanması ile oluşturulan bir düzenleme yer almaktadır (Res. 125). Sanatçının tuvaleri üzerindeki motifler, Selçuklu'nun *etrafındaki kültürlere nasıl baktığı* konusunda bazı ipuçları yansıtır. Benzerlerini Kubadabad Sarayı çinilerinde de gördüğümüz çeşitli hayvan figürleri, Şaman ve göçebe kültürüne ait motifler, çadır formları ve denizle karşılaştıktan sonra tanıştıkları filolar, tekneler, gemi resimleri... vd. Koçan'ın açıklamasına göre, tüm bu motif ve biçimler Selçukluların 'ötekine ait olan' kavramlara, nesnelere, kültürlere oldukça açık tavırları göstermesi nedeniyle sanatçının tuvalerine dahil olmuşlardır. "Selçuklu, hiçbir şeyi reddetmemiş, İslam ve göçebe kültürünün, Şaman geleneklerin yanı sıra Roma ve Bizans gibi diğer kültürlerden de oldukça fazla şey almıştır. Selçuklu, 'ötekine ait olanı' aynı zamanda kendi kültürel mirası olarak benimser, sahip çıkar, kompleksizce kullanır ve dönüştürür." Koçan Selçuklunun bu tavrını bir anlamda postmodern bir tavır olarak değerlendirir. Koçan kendisinin de bu anlayışa gönderme yapmak için, yüzyılların birikimiyle oluşan malzemeyi kullanarak eserlerini oluşturduğunu ifade etmiştir. Örneğin kümbet ya da çadır formlarının iki boyuta indirgenmiş gerili, asılı ve mumlanmış bezlerle simgelendiği tuval formları bu birikimden yola çıkılarak bu sergi için tasarlanmıştır. Koçan, Selçuklu sergisini önce Orta Anadolu'daki kervansaraylardan birinde açmak istediğini; ancak Alanya tersanesini görünce bu iş için oldukça uygun olduğunu anladığını belirtmiştir. Nedenini ise "tersane, tarihi çok iyi biriktirmişti, düşündüklerimi anlatacak bir düzenlemesi, yani göçebeliği, denizi, yerleşikliği içeriyor, katmanlar halinde bir tarih kalıntısı bulunduruyordu. Bu, oldukça dramatik bir yapıydı." şeklinde açıklamaktadır (Anonim 1995: 18; Beykal 1995: 15; Çağdaş 1995: 46-47; Koçan 1995: 204-205; Turay 1995: 96, 99-102).

Sanatçı gerçekleştirdiği Anadolu'nun Görsel Tarihi dizisindeki fasikülleri, ele aldığı kültürlerin mekanlarında sergilemiştir. *Osmanlı* fasikülünü Yıldız Sarayı, Silahhane Binası'nda; *Selçuklu* fasikülü ise, Alanya'daki Selçuklu Tersanesi'nde sergilemiştir.

3.6.2. Antipas Sergisi (1998)

Ana tema olarak el motifinin kullanıldığı bir sergidir (Res. 126). Geleneksel kültürlerde çok kullanılan ‘el’in sembolik anlamları vardır. Hem Hıristiyan hem de İslam mitolojisinde yer alan ‘el’ motifi ‘göz’ ile birlikte nazarla ilişkilendirilir. Öte yandan birçok inanışta, gelecek ve geçmiş avuç içine yazılmıştır, okumasını bilen zamanın gizemini çözebilir. Birçok kültürde el falına bakarak gelecek hakkında tahminlerde bulunulabilir. Öte yandan gündelik hayatta el oldukça fazla işleve sahip olan bir organdır; dokunur, anımsar, bilir, arar, araştırır, görür, üretir, yıkar, bozar, yeniden oluşturur (Sezgin 1998: 23).

3.6.3. Efkâr Kırıkları Sergisi (2000)

Drogas’taki sahilde köpeğiyle yürürken, köpeğinin ayağını kanatan bir cam parçası, sanatçının bu sergisine esin kaynağı olmuştur. Sahile yayılmış halde bulunan cam kırıkları, sanatçının; geceyi, içki şişelerini tüketen insanları, onları kırma güdülerini ‘şiddet’ ve ‘parçala-n-ma’ duygusunu/kavramını düşünmesine neden olmuştur. Bütün bu duygu ve düşünceler serginin çıkış noktasını oluşturduğu gibi isminin de ortaya çıkışını sağlamıştır. Sanatçı, yaşadığı güncel bir olaydan yola çıktıysa da yine dönüp dolaşıp geçmişe, tarihe dayanmıştır. Sergideki yapıtlarda, halk resim geleneği ve camaltı geleneğinden izler bulmak mümkündür. Öte yandan Bizans kültürüne ait ikonalara, freskolara göndermeler vardır ve mozaik tekniğiyle bağlantılar kurulur. Resimlerdeki renklilik ve canlılık bunların göstergesidir. Koçan’ın ilgi alanına giren tortulaşma ve bulunduğu yere aitleşme sorunsalı bu sergisinde de karşımıza çıkmaktadır (Aliçavuşoğlu 2000b: 1; Pak 2000b: 22; Gezgin 2001: 41).

3.6.4. Benibul Sergisi (2000)

Sanatçının *Benibul* sergisi, ‘kaybolma’ ve ‘zamanın içinde saklanma’ temalarından yola çıkarak, MÖ 8000’den günümüze uzanan bir çizgide, tarihin dehlizlerinde kültürlerarasında sınır tanımadan yapılan bir yolculuk niteliğindedir. Sergi, Bizans ikonlarından, Osmanlı motifli yapraklara, Anadolu halk sanatlarına ait şahmeran, el, ah minel aşk gibi öğelere, MÖ 8000’den kalma bir boğa başından, MÖ 3000’de yapılmış

Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan 13cm boyundaki kucağında çocuğu olan bir kadın heykeciğinin 2m'ye büyültülmüş şekilde gösterimine kadar uzanan bir panorama sunmaktadır (Res. 127-129). Sanatçı, bütün bunları iç içe geçirerek bir anlamda resmi tarihin beceremediği kültür kaynaşmasını resim diliyle gerçekleştirmiş oluyor (Aliçavuşoğlu 2000a: 6; Balabanlılar 2000: 112-113; Pak 2000a: 23). Sanatçının sergi hakkındaki kendi ifadeleri ise şöyledir:

“Bu sergide, bir Bizans mozaigi önünden geçen yapraklar var; onlar Osmanlı motifli yapraklar. Şu kültür, bu kültür değil. Yaşadığımız hayat gibi; içimizde biraz Bizans var, biraz Osmanlı var, tarih öncesi var, günümüz var ve bizim kendi durumumuz var. Bunlar, doğrusu rahat rahat aynı yüzeylerde buluşabildiler. Galiba kültürel bir panorama oldu. Belki de görmek, dokunmak istediklerim o yüzeyde bir araya geldi.” (Koçan'dan akt. Balabanlılar 2000: 113).

3.6.5. Yedi Sergi Bir Selamlama Sergisi (2005)⁴⁸

Körler İçin Resimler, Şamanın Gizemi, 125 (123+2) Sanatçı İçin Methiye, Kırılğan Yüzler/9 Bakış, Tılsımlı Eller/Heykeller, Referanslar ve Baksı Düzenlemesi olmak üzere yedi ayrı başlık altında bir araya getirilen sergilerden oluşan bir sergi bütünüdür. 1990'lı yıllardan itibaren Anadolu'ya bakan, Anadolu topraklarındaki kültür katmanlarını görsel veriler üzerinden okuyan Koçan'ın kendi sanatından referanslarla oluşturulan bu sergi, adete bir retrospektif niteliğindedir. Bu sergi sanatçının çocukluk anılarıyla, Baksı köyüyle ve sanatını besleyen şaman geleneğiyle yakın ilişkiler kurar.

3.6.5.1. Kırılğan Yüzler/9 Bakış, Tılsımlı Eller/Heykeller

Koçan'ın figür odaklı sanatında her zaman bir altyapı kavrayışı, çoğul üretiminin gölgesinde kalmayan anlam vurgusu söz konusudur. ‘*Kırılğan Yüzler*’den ‘*Tılsımlı Eller*’e ve öteki çalışmalara uzanan bir çizgi üzerinde, teknik uygulama ayrımlarıyla bozulup dağılmayan bir eksen her zaman varlığını hissettiren kurgusal figür ekseni vardır. Kendi başına soyut bir kurgu olmaması, bu figürü yaygın yorum tarzlarından farklı bir noktaya taşır. Koçan'daki figürü ve figüre ait parçaları merkeze alan bakışın kaynağında, eski halk kültürüne ilişkin ritüeller ve şaman inancına özgü motiflerin ağırlıklı bir yeri bulunması, alışılmış kurguları dışlamasında etkiye sahiptir. Sanatçının

⁴⁸ Bu sergi 12 Mart-15 Nisan 2005 tarihleri arasında İstanbul Galeri Artist'te açılmıştır.

figür kurgularına, dünya haritasında çok geniş bir coğrafyaya yayılan, bu arada İç Asya kültür geleneklerini de kapsayan renkli bir kozmogoni eşlik etmektedir (Özsezgin 2005: 14). Daha önce *Antipas* sergisi ile ‘el’ üzerinden kurduğu metaforları, bu kez yüzler ve beden üzerine odaklanarak genişleten sanatçı, halk resimleri ile geleneksel camaltı tekniğine yaratıcı bir yorum getirerek gerçekleştirdiği *Kırılğan Yüzler*’de gizemli, perdeli, uzak bir dünyanın kapılarını aralar. İnsan duyarlılığını belki de en çok temsil eden uzuv olan yüz, oldukça mistik çağrışımları olan bir metafor olarak, Şaman kültürüne, Hurufi geleneğinin oluşturduğu tılsım ve esrarın yanı sıra eski Anadolu inanışlarına göndermelerde bulunur (Res. 134-135). *Kırılğan Yüzler*, tarih içinden bugüne taşınan, günlük hayatımıza karışan el aynaları, çeşitli tılsım motifleri, maşallahlar vb. şeklinde tasarlanırken bir yandan da çerçeveye alınarak modern sanatın kübist yapı çözümlenmelerini anımsatır (Aksel 2005: 14; Antmen 2005: 23; Yasa Yaman 2005: 65-66). Benzer şekilde, sanatçının ahşaba yansıttığı *9 Bakış* dizisi şamanın renkli, maskeli yüzlerini akla getirir (Res. 133). Turkuaz, kiremit, vişne, zeytuni zeminlerde hat, tezhip, minyatür ve resim geleneğini birleştiren bu 9 adet şaman bakışı, 41 kez çoğaltılarak dosyalanmıştır (Yasa Yaman 2005: 66).

3.6.5.2. Körler İçin Resimler

Sergide yer alan *Körler İçin Resimler* dizisinde, belli belirsiz yüzlerin ve bedenlerin salt dokuyla şekil bulduğu beyaz resimler, az rastlanan türde bir sadeliği, sessizliği, dinginliği yansıtıyor (Res. 137-138). Dizideki yapıtlar önce dokunmayı, sonra görmeyi öneren düzenlemelerdir. Sanatçı camaltı tekniğinden ve İslam resminde sıklıkla başvurulan kalıp kullanma yönteminden yararlanmıştır. Resimler renkten arındırılarak, beyaz zemin üzerine beyaz yansıma ve kabartmalar şeklinde tasarlanarak rölyef etkisi yaratılmıştır. Bu tasarım dokunma duyusundan yararlanarak görme ve düşünme eylemlerini gerçekleştirmeyi gerekli kılar (Yasa Yaman 2005: 62-64). Koçan’ın son dönem yapıtlarında tuvalin kimi zaman arka, kimi zaman ön yüzeyinde toprak kullanarak şekillendirdiği resimler arasına katılan bu serideki çalışmalar da diğerleri gibi, toprağın, coğrafyanın, yüzün, bedenin ve tenin; bütün zamanların belleğini taşıyan soyut bir alan olarak duyarlı bir ifadesine dönüşür (Antmen 2005: 23).

3.6.5.3. 125 Sanatçı İçin Methiye

125 Sanatçı İçin Methiye sergisi (Res. 136), Baksı Müzesi projesi için, daha önce 123+2 sanatçının yapıt bağışlayarak kendisine verdiği desteğe⁴⁹ teşekkür amacıyla yapılan Koçan'ın 41 adet 3 ayrı seri halindeki işlerinden oluşur. İlk portrede merkezde yer alan ve 41'e bölünmüş olan dairenin sadece bir birimi kırmızı iken, ikinci portrede dairenin iki birimi, üçüncü de üç birimi kırmızıyla vurgulanarak ilk portreden son portreye doğru birbirine eklenerek tamamlanan anlamlı bir dizge ortaya çıkar. Sanattaki dayanışmanın kültürel belleği oluşturan müzenin, bu oluşumdaki rolünü çok örtük ve incelikli bir biçimde vurgulayan dizideki her bir portrenin ortak özellikleri olduğu ayrımsandır. Koçan, bu dizisiyle kültürel belleğin oluşumunda sanatçının rolünü vurgulayarak, sanatçılar arasındaki dayanışmaya methiye dizmektedir. *125 Sanatçı İçin Methiye* sergisindeki eserler sergi sonunda, sahiplerine verilmiştir (Antmen 2005: 23; Güçhan 2005: 35-36).

Zeynep Yasa Yaman'ın bu dizi hakkındaki yorumu:

“Sanatçının bu işleri bir anlamda ‘Şamanik’ bir teş/f/ekküre ya da güncelleştirilmiş bir ayine dönüşür. Şaman/insan, şamanik ağaç, evrenin ortasında yükselen ve zirvesinde yüce tanrının bulunduğu dünya ağacının yansıması olarak görselleştirilmiştir. Bedenin ve zeminin üzerindeki izler; dokulandırmalar, kozmik ağacın kertiklerini, dallarını, gök katını simgelemekte ve şaman kendini dünya ağacı ile dayanışma içinde duyumsamaktadır. Kabul ayinlerine yönelik düşlerinde geleceğin şamanı, ‘kozmetik ağaç’a yaklaşır ve tanrının elinden bu ağacın üç dalını alır. Davulunun derisini gerdiği çemberi bu dallarla yapar ve davulunun yardımıyla vecde varır. Merkeze yapılan mistik bir yolculuk ve göğün en yükseğine çıkış, 7 ya da 9 kertikli tören direğine tırmanış, gök katlarında uçuş ancak dünyanın merkezinde olmak yüzünden gerçekleşir. Şaman için konutu, dünya merkezi ile özdeşleşmiştir. Ve Hüsametin Koçan için ‘mutlak gerçek’e giden yolu simgeleyen tırmanma ve yükselmenin merkezi Baksı Müzesi’dir.” şeklindedir (M. Eliade 1994: 27, 29, 33’ten derleyen Yasa Yaman 2005: 58).

Koçan bu dizideki çalışmalarıyla, bir anlamda diğer sanatçıları da şaman geleneğine ve ritüeline ortak ederek günü/günceli sanatla birleştirmiştir. Koçan'ın resimlerinde, halk resimlerindeki gibi soyutlanmış figürlere yer verilir. Bunların gösterimi, us dışıymış gibi gözükmesine rağmen içsel gerçeği yansıtır. Öte yandan figürlerin gösterimi Leonardo da Vinci'nin “Vitruvius Man” gösterimini akla getirir. Leonardo da, figüründe

⁴⁹ Baksı Müzesi'ne destek olmak amacıyla 125 sanatçıya ait eserler, ‘Şamanın Güncesi’ adıyla Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nde 16 Mart-3 Nisan 2004 tarihleri arasında sergilenmiştir.

kolları açık ve kapalı, ayakları açık ve kapalı olmak üzere insanı bir çember ve dikdörtgen içinde parçalayarak ideal oranları görselleştirmiştir. Koçan'ın figürlerinin bedensel işaretlerinin her biri ise, oransal, aritmetik olduğu kadar yaşamın gereksinimlerini karşılayan somut yaşantılara ve onların somut simgesel dünyasına işaret eder. Koçan da sanatının merkezine, insanı ya da bir başka deyişle 'insan-ı kamil'i (olgun insan) yerleştirir. Bu bağlamda 41 sayısı ile ilişki kuran sanatçı, çeşitli dinlerde, kültürlerde ve geleneklerde kutsayan ve koruyan nitelikleriyle benzer kutsal/dini anlamlar içeren 41 sayısı ile oluşturulmuş olan bedeninden bir parçayı, kendi elleriyle yaptığı bir armağanı, diğer sanatçılara sunar (Yasa Yaman 2005: 58-59).

3.6.5.4. Şamanın Gizemi

Sergide yer alan bir diğer dizi de *Şamanın Gizemi*'dir. Bu dizideki resimler (Res. 130-132), şaman kültür ve geleneklerinden şifreler içerirler. Şaman; bazı doğa güçlerine sahip olan, kötü ruhları kovan, hastaları iyi eden, insanlara yol gösteren, akıl öğretren bir kişidir. Şaman yer ile gök arasındaki gücü temsil eder. Şamanın ruhu belli bir süre bedenini terk edebilir ve özgürlüğünü kazanan ruh hem Tanrının hem de ruhların dünyasında dolaşabilir. Böylece düşsel olan ile düşsel olmayanlar şamanın kimliğinde buluşabilir. Şaman, sıradan insan ile onun ulaşamadığı göksel güçleri, gerçekleştirdiği "ruhsal yolculuk" aracılığıyla buluşturan kişidir. Şaman tüm bu ritüeller sırasında biçim değiştirir, yüzüne maske takarak farklı kimliklere bürünür, üzerinde yeryüzünün ve gökyüzünün temsili resimler, ideogramlar olan büyülü davullar çalar, üzerinde ziller çingiraklar türlü aksesuarlar olan ilginç giysiler giyer. Sanatçının bu dizideki figürlerin baş, göz, göğüs, kalp, rahim vd. beden parçalarını ifade etmek için kullandığı 'yuvarlak' ve 'çember'in şamanın davuluna, özgürce gezinen ruhlara ve döngüsel zamana göndermeleri olabilir. Bunların yanı sıra kartal yumurtası, kutsal ağaç, ay vb. birçok kodu çözmek, türlü örtüyü aralayarak resimlerin 'gizem'ini anlamak özel bir çaba gerektirir (Aliçavuşoğlu 2005: 33; Aksel 2005: 14; Özder 2005: 45; Yasa Yaman 2005: 60-61).

3.6.6. Tuz Tadı Sergisi (2007)⁵⁰

Çankırı Tuz Mağarası'nda açılan *Tuz Tadı* sergisinin (Res. 139-141), sanatçının sergileri içinde özel bir yeri vardır. Sanatçı bu sergisiyle Anadolu arkeolojisi yaptığı katmanlar arasına, eserleriyle girerek Tuz Mağarası'nı sergi mekanı haline dönüştürmüştür (Bkz. Res. 140). Yüzeyden 150 metre aşağıda yer alan Tuz Mağarası, Hitit döneminden beri faal olarak kullanılır, o dönemden bu günümüze kadar üretim sürmektedir. Koçan'ın, 'yer'in derinliklerinde bulunan bu tarihi mekanı, 'şimdiki zaman' katmanına taşıması, sanatının ana sorunsalını katmanlar arasında yapılan düşsel yolculuk olmaktan çıkararak o katmanların bir parçasına dönüştürür (Zeytinoğlu 2013: 34-36).

Sergideki yapıtlar sanatçının uzun zamandır kullandığı geleneksel camaltı tekniğini cam kullanmadan tuz, bakır ve silikon gibi yapay ve günümüze özgü bir malzemeden yararlanarak yeni bir yorumla gerçekleştirdiği karışık bir teknikle üretilmiştir. Yapıtlarda anıtsal boyutlarda grotesk figürler, kuş, kaplan, kurt, ayı, çiçek, meyve, yaprak, yüz, göz gibi kültürel/simgesel boyut taşıyan çeşitli öğeler; Şaman kültürüne ait motifler, Osmanlı ve Selçukluya ait semboller ile sanatçının köyden kente uzanan kendi kişisel yaşantısına ait motifler kullanılmıştır. Eserlerde camaltı resmi geleneğinden gölge oyununa oradan kaligrafik figür imalarına uzanan görsel yansımalar görülür (Aliçavuşoğlu 2007: 3; Alphan 2007: 7; Anonim 2007: 72; Antmen 2007: 21; Özsezgin 2007: 26; Sönmez 2007: 48-49).

Yıldız Sarayı Silahhane binasındaki *Osmanlı*, Alanya Tersanesi'ndeki *Selçuklu* ve Çankırı Tuz Mağarası'nda açtığı *Tuz Tadı* sergileriyle tarihle ve kültürel gelenekle olan hesaplaşmasını biçim, içerik ve malzemenin ötesinde mekanın kendisine, merkez dışındaki 'gerçek sahne'lere taşıyan sanatçı, bu sergilerle, sanatın yalnızca oluşum koşullarını değil teşhir koşullarını da sorgulamaya açmıştır (Antmen 2007: 21; Özsezgin 2007: 26-30).

⁵⁰ Tuz Tadı Sergisi, 7-18 Nisan 2007 tarihlerinde Çankırı Tuz Mağarası'ndaki sergi etkinliğinin merkezi olmak üzere, 10-30 Nisan 2007 tarihlerinde İstanbul Garage of Art ve 20 Nisan-16 Mayıs 2007 tarihleri arasında Ankara Siyah Beyaz Sanat Galerisi'nde eş zamanlı olarak gerçekleştirilmiştir.

3.6.7. Hüsamettin Koçan “41 Adım” Retrospektif Sergisi (2013)⁵¹

Sanatçının bu tarihe kadar açtığı kırk bir serginin ardından gerçekleşen bu retrospektif sergisinde, resimden heykele sanatının tüm serüvenini görmek mümkündür (Zeytinoglu 2013: 38) (Res. 142-148) Serginin adındaki ‘41’ sayısı ile sanatçının sergi sayısının yanı sıra bu sayının tılsımlı ve sembolik anlamına da gönderme yapılmış olması muhtemeldir. Koçan’ın yaşam boyu araştırma-inceleme-keşfetme peşinde olduğunu bu sergisinde teknik ve malzeme düzeyinde de görebiliriz. Anadolu mitolojisine, Şaman kültürüne ait figür, motif ve şifrelere her seferinde yenileri eklenmeye devam ederken bu sergide karşımıza ilk kez 2,5 metrelik dev metal heykeller çıkar (Res. 146-148). Sanatçının bu heykellerinde şamanik söylemden deneyselliğe uzanan sürecini görmek mümkündür.

⁵¹ Hüsamettin Koçan “41 Adım” Retrospektif Sergisi, 12 Şubat-30 Mart 2013 tarihleri arasında İş Bankası Kibele Sanat Galerisi’nde gerçekleştirilmiştir.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Modern/Çağdaş Türk sanat ortamına bakıldığında, Erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar hemen her dönemde ‘gelenek’le çeşitli şekillerde ilişki kurulduğu; ancak belli dönemlerde anı, bellek, gelenek, geçmiş, tarih, kimlik gibi kavramların öne çıktığı görülmüştür. Öte yandan siyasal, toplumsal, kültürel koşulların etkisiyle sanatçıların geçmişle ve gelenekle kurdukları ilişkinin değişik nedenleri/gerekçeleri olduğu gözlenmiştir. Bunlardan ilki Erken Cumhuriyet Dönemi’nde ortaya çıkan ‘geçmişle ilişkiyi zayıflatmak’ olarak değerlendirebileceğimiz yaklaşımdır. Bu durum yeni bir gelecek oluşturma, yeni bir bellek edinme ile eşanlıdır ve fütürist bir yaklaşım sergiler. Bir diğeri II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemin soyut sanat akımları ile doğrudan bağlantılıdır. 1950’lerde başlayan sanatsal çeşitlenme, bu yıllarda düzenlenen uluslararası bilimsel/sanatsal toplantılar, sanat tarihçilerinin İslam ve Osmanlı sanatına ilişkin hız kazanan araştırmaları ve Demokrat Parti iktidarının uyguladığı Türk-İslam sentezi politikasının da etkisiyle sanatçılar, ilk kez modernliğin dışarıda tuttuğu ‘gelenek’le bir başka biçimde hesaplaşma, geçmiş kültürleri gözden geçirme, yeni bir gözle değerlendirme yolları aramışlardır. Bu dönem Türk sanat ortamındaki ‘soyut sanat/non figüratif tartışmaları’nın bir boyutunu, İslam sanatının soyut sanat olduğu ve çağa uyan bu soyut anlatımın Osmanlı/İslam estetiğinde yer aldığı düşüncesi oluşturmuştur. Bu tartışmalar ‘Doğu-Batı bireşimi’ ve ‘ulusallık-evrensellik’ ekseninde uzun süre gündemdeki yerini korumuştur. Türk sanatçıları “gelenekle beslenen kübizme dayalı soyutlamacı Doğu-Batı bireşimi” anlayışı doğrultusunda; ithal ettikleri sanatsal kalıpları, yerel/ulusal temalar çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhip, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik elemanlar ile sentezleyerek kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. İlerleyerek Batılı sanatçıyla aynı düzlemde olmayı isteyen akademik anlayışın yerine ulusal, yerel, folklorik ve bireysel tatları öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanat anlayışı ve sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır. Ancak sanatçıların, tüm bu geleneksel kalıpları sanatlarına bir süs unsuru olarak, daha çok dekoratif düzeyde yansıttığını söylemek mümkündür. Sanatçılar, geçmişin sorgulanmasından ziyade, formlaştırılmış imgelerin otantik bir unsur olarak

kullanılmasını amaçlamışlardır (Yasa Yaman 1998: 130-131; 2004: 15-17; 2012a: 64, 72)

Küreselleşme politikaları ile belirginleşen modernist kırılmanın eşiğinde 1960’larda başlayan 1980 ve 1990’larda Avrupa ve Amerika’da sosyal bilimlerde, kültür ve sanat çevrelerinde yoğun olarak tartışılan “öteki”lik, post-modernizm, post-kolonyalizm, post-kültüralizm gibi kavramlar, bu kavramların belirlediği kuramlar, 1980’lerden itibaren Türkiye’de de sanat çevrelerinde önemsenmiş, yeni bir başlangıç için kapı aralanmıştır. 1980’lerden itibaren geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiyi ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodern söylemle birlikte Çağdaş Türk sanatı da dünya ile eş zamanlı olarak gerçek bir değişme, evrilme sürecine girmiştir.

Bu süreçte 1983’te iktidara gelen ve 1990’lara kadar iktidarda bulunan Turgut Özal başkanlığındaki Anavatan Partisi hükümetlerinin ekonomide uyguladığı liberal politikaların etkisiyle Türkiye’nin dışı açılma süreci hızlanmış ve tüm dünyada görülen küreselleşme politikaları Türkiye’ye de yansımıştır. 1970’lerde devletin desteğini yitiren sanat ortamı, 1980’lerin ikinci yarısına gelindiğinde özel sektör tarafından desteklenmeye ve piyasasını oluşturmaya başlamıştır. 1970’lerin sonunda açılmaya başlayan özel galerilerin sayısının dönemin serbest piyasa ekonomisi politikalarının da etkisiyle 1980’lerin ikinci yarısında hızla artış gösterdiği gözlenmiştir. Bu dönemde açılan Galeri Nev’in (1984) sanat ortamında önemli bir role sahip olduğu görülmüştür. Örneğin tez çalışmamızda ele aldığımız sanatçılardan Erol Akyavaş’ın *Miraçnâme* dizisi, Paris’te Michel Cassé Atölyesi’nde basılarak 1987 yılında Ankara Galeri Nev’de sergilenmiştir. Yine benzer şekilde Ergin İnan’ın *Mesnevî* dizisi, Gent’te bulunan Imschoot Atölyesi’nde basılarak 1989’da Ankara Galeri Nev’de sergilenmiştir. Sergilerin kataloglarında yer alan yazılar tanınmış İslam tarihi ve kültürü uzmanları tarafından yazılmıştır.⁵² Tüm bu baskı, sergi ve katalogların hazırlanması aşamasında Galeri Nev etkin rol oynamıştır. Her iki sergi de büyük başarı elde etmiş, izleyici ve uzmanlardan olumlu eleştiriler almıştır. Hem Akyavaş’ın hem de İnan’ın bu dizilerdeki eserleri British Museum’un koleksiyonu başta olmak üzere önemli koleksiyonlara dahil edilmiştir.

⁵² Bkz. dipnot 36 ve 41.

Öte yandan 1980’li yıllarda Özal hükümetlerinin uyguladığı politikalar sonucunda popüler kültürün yanı sıra İslam’ın yükselişine tanıklık edilir. 1990’larla birlikte İslami hareket kendi orta sınıfını, aydınlarını, profesyonellerini oluşturmuştur. Bu kesimlerin giderek bireyselleşmesi, siyaset, piyasa ekonomisi, medya ve sanat dünyası içinde yer almaları, İslami hareketin dinamiklerini değiştirmeye başlamıştır. Tüm bu değişim/dönüşümlerin kısa sürede gündelik hayata ve sanata yansdığı gözlemlenmiştir.

Bu dönemde Türk sanatçıları, geçmişe, bugüne ve geleceğe yaklaşımlarında “bellek” kavramını sorunsallaştırarak, Anadolu/Osmanlı/İslam kültürünü yeniden değerlendirmeyi istemişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti’ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar, bellek zorlamaları ile “öteki” olmanın mantığını açığa çıkarma denemelerine girmişlerdir. 1980’lerin bunu yapma tarzı 1950’lerin modern gelenekle birleştirmeye dayanan “gelenekle beslenen kübizme dayalı soyutlamacı Doğu-Batı bireşimi” anlayışından, 1960’ların “ulusal-evrensel” ekseninde belirlenen “etki, taklit, yerellik, gelenek, biçem, içerik, soyut, somut” sorunları çevresindeki tartışmalarından ya da 1970’lerin toplumsala yönelik politik tavrından farklı olmuştur. Dönemin postmodern söylemi ve küreselleşme politikaları ekseninde Türk sanatçısının da kimlik sorgulamasını, yalnızca “ulusal kimlik” arayışı olmaktan çıkararak “tarihsel”, “kültürel”, “toplumsal”, “bireysel” düzeylerde gerçekleşen kimlik arayışları şeklinde çeşitlendirdiği görülmüştür. Yasa Yaman’a göre bu sorgulama, ‘Türkiye/Osmanlı/İslam arkeolojisi yapma’ ve ‘Osmanlı ile bağların gevşemesine neden olan Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini yargılama’ biçiminde sonuçlanan iki ayrı kimlik arayışına yönelme şeklinde belirginleşir (2004: 19; 2011: 135).

Tez kapsamında yapılan araştırmalarda, Yasa Yaman’ın bahsettiği ‘Türkiye/Osmanlı/İslam arkeolojisi yapma’ şeklinde belirginleşen kimlik arayışının, “bellek/gelenek/kimlik” sorunsalı olarak sanatsal boyuta yansdığı, kültürel yapının/kodların sorgulanması, tarihle/geçmişle hesaplaşılması ve tüm bu olgu ve kavramların yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesi şeklinde, özellikle 1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte daha yoğun olarak gerçekleştiği gözlenmiştir. 1990’lardan itibaren ‘Osmanlı ile bağların gevşemesine neden olan Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini yargılama’ biçiminde görülen kimlik arayışında, ‘kimlik’ kavramının

kristalize olmaya başlayarak öznel (kişisel) bellek/kimlik, kolektif (ortaklaşa) bellek, sosyal/kültürel kimlik, etnik/cinsel/dinsel kimlik, çok kültürlülük vb. birçok kavramın sanatçıların odağında yer almaya başladığını söylemek mümkündür.

Tez kapsamında, daha çok bahsedilen ilk gruba dahil edebileceğimiz, sanatlarının merkezine “gelenek” konusunu aldığı düşünülen ve 1970’lerin sonu ile özellikle 1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte üretkenlik gösteren altı sanatçı belirlenmiştir. Seçilen sanatçılar; Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan’dır. Bu sanatçıların her birinin gelenekle kurduğu ilişkinin ortak yönleri olduğu gibi farklılıkları da söz konusudur.

Genel olarak baktığımızda tüm sanatçılarda ortak göndermeler ve benzer kültürel referanslar olduğu görülmüştür. Ele alınan sanatçılar hem her sanatçı gibi evrensel sanat geleneği içindeki sorunlarla meşgul olmuşlar, hem de tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayırıştırma yolları aramışlardır. ‘Gelenek’le kurdukları ilişki çeşitli şekillerde olsa da sanatlarının merkezinde, Doğu-Batı sorunsalı/ikilemi/bireşiminin bulunduğunu söylemek mümkündür. Sanatçılarda görülen ortak özelliklerden biri, “ileri Batı tekniğini ulusal/geleneksel veriler ve içeriklerle birleştirme” anlayışına, önceki dönemlerden çok farklı bir şekilde yaklaşımları, bu düşünceyi, modern sanat ilkeleri ve yöntemleri içinde yeniden değerlendirerek açılımlara sokmalarıdır. Sanatçıların, Osmanlı/Selçuklu/Bizans/Anadolu arkeolojisi yapma, İslam/Hıristiyan kültürünün verilerini başka bir gözle değerlendirme, resmi tarihle hesaplaşma, toplumsal/kültürel belleğin ve geleneğin kodlarını çözme vb. şeklinde görülen tüm çabaları hem söylemlerine hem de sanat yapıtlarına yansımıştır.

Sanatçıların yaşamları, yapıtları ve çalışmaları değerlendirildiğinde benzeşen ve ayrılan bazı yönler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ele aldığımız sanatçılardan, birçoğu uzun yıllar doğup büyüdükları coğrafyadan uzakta yurtdışında çeşitli ülke ve kentlerde yaşamıştır. Örneğin; Erol Akyavaş, Burhan Doğançay ve Ömer Uluç yaşamlarının büyük bir kısmını Türkiye-yurtdışı gelgitinde

hem Doğulu hem de Batılı göçebe bir şekilde sürdürmüştür. Adnan Çoker ve Ergin İnan da belirli sürelerle yurtdışında yaşamıştır. Sanatçılarda görülen yerel kültürümüze, geleneğimize eğilme, “geleneği keşfetme” ve onu “çağdaş” bir gözle yeniden değerlendirme anlayışında bu göçebe yaşantının yarattığı ikilemler ve çok yönlü ilgilerin, zihinsel yolculukların etkisi olduğu düşünülebilir. Hüsamettin Koçan’ın sanatının oluşumunda ise doğup büyüdüğü Anadolu coğrafyasının kültürel kodlarının etkileri görülmektedir.

Seçtiğimiz tüm sanatçıların doğup büyüdüğü ya da yaşamlarının büyük bir bölümünü geçirdikleri kimi zaman da sadece gezileri sırasında kısa bir süre buldukları kentlerin sanat anlayışlarına ve yapıtlarına yansıdığı görülmüştür. Uzun yıllar New York’ta yaşayan Burhan Doğançay’ın sanatında sayılamayacak kadar çok kentin etkisi vardır. Sanatçı, neredeyse hayatının tümünü dünyanın dört bir tarafındaki ülkeleri/kentleri dolaşarak geçirmiştir. Dolayısıyla da Doğançay gibi sanatını, tarihi/coğrafi/siyasi/kültürel/toplumsal yönlerden bu kadar çok sayıda kentten ve kentin belleğinden besleyen başka bir sanatçı bulmak pek mümkün değildir. Adnan Çoker, Ömer Uluç, Erol Akyavaş’ı ise doğdukları kent olan İstanbul oldukça fazla etkilemiştir. Çoker, Uluç ve Akyavaş’ın eserlerinde, İstanbul’un tarihi/mimari dokusu ile Osmanlı ve Bizans kültürlerinin etkilerini görmek mümkündür. Ayrıca Uluç üzerinde, belirli bir süre yaşadığı Afrika’nın çeşitli kentleri de etkili olmuştur. Öte yandan doğdukları Anadolu kentlerinin yerel kültürel değerlerinden beslenen sanatçıların başında Hüsamettin Koçan gelmektedir. Ergin İnan ise doğduğu kentin tabiatından ve kültüründen etkilenen bir diğer sanatçıdır. Ayrıca İnan’ın yaşamının bazı dönemlerini geçirdiği kentlerden, Berlin ve İstanbul başta olmak üzere Leverkusen’in de sanatçıyı gerek mimari gerekse kültürel/toplumsal yönlerden etkilediği görülmüştür.

Erol Akyavaş ve Ömer Uluç’un eserlerinin İstanbul bienalleri kapsamında Aya İrini, Ayasofya Hamamı gibi tarihi mekanlarda sergilenmesi ile yapıtlarının bu tarihi yapıların kendisiyle de organik ilişkiler kurduğu gözlenmiştir. Öte yandan Hüsamettin Koçan’ın Yıldız Sarayı Silahhane binasındaki *Fasikül 2: Osmanlı*, Alanya Tersanesi’ndeki *Fasikül 3: Selçuklu* ve Çankırı Tuz Mağarası’nda açtığı *Tuz Tadı* sergileriyle tarihle ve kültürel gelenekle olan hesaplaşmasını biçim, içerik ve malzemenin ötesinde mekanın kendisine, merkez dışındaki ‘gerçek sahne’lere taşıdığı,

sanatçının bu sergilerle, sanatın yalnızca oluşum koşullarını değil teşhir koşullarını da sorgulamaya açtığı görülmüştür.

Sanatçıların ‘gelenek’le kurdukları ilişkinin farklı boyutları ve yöntemleri olsa da kimi zaman benzer konular, motifler, simgeler, metaforlar kullandıkları tespit edilmiştir. Sanatçıların eserlerinde; çeşitli dini inançlardan gelen eski yazı ya da kaligrafik motif kolajları, sûreler, ayetler, dualar, genellikle güç ve iyilik simgesi olan ya da kötülüğe karşı oluşturulmuş tılsım imgeleri, birtakım esrarlı harf, rakam ya da işaretler, metafizik anlamları olan söylenceler, masallar, büyüler, muskalar, farklı kültürlere ait imgeler, halk öykülerinden, Şaman ve Bektaşî kültüründen gelen çeşitli hayvan, biçim ve motifler... vb. pek çok benzer kavram ve ögenin kullanıldığı görülmüştür.

Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan’ın el, ayak, göz, kafa/baş gibi bedene dair parçalarla onların yüklendikleri tılsımlı, koruyucu, dinsel anlamları, geleneksel kalıplardan yararlanarak çağdaş bir sentezle bugüne taşıyan eserleri bulunmaktadır. Bu uzuvlar, oldukça mistik çağrışımları olan metaforlar olarak, İslam inancına, Şaman kültürüne, Hurufî geleneğinin oluşturduğu tılsım ve esrarın yanı sıra eski Anadolu inanışlarına göndermelerde bulunur. Yine benzer şekilde Ömer Uluç’un da göz’leri konu alan eserlerinden oluşan ve *Gözler (İyi, Kötü ve Aşık Gözler)* adını taşıyan bir sergisi gerçekleşmiştir.

Ömer Uluç’un kendine özgü soy/sirk/ikonografisi ile Ergin İnan’ın Erginistan’ı adeta sanatçıların kendilerine ait birer dünya kurguladıkları izlenimi yaratmaktadır. Uluç mitolojisinin tarih öncesinden gelen kahramanları Lucy ile George, çeşitli hayvanlar (kediler, köpekler, kargalar, atlar), hayvanlara benzer yaratıklar, varlıklar, canavarlar, hortlaklar, cinler, nesnelere, büyü, totem gibi figür çağrışımlı motifler, formlar ve medyadan gelen yapay imajlardan oluşan kurgu dünyası ile İnan’ın tarih öncesini anımsatıcı insan figürleri, böcekler, kelebekler, küçük sürüngenler, larvalar, kabuksu, tanımsız nesnelere, fantastik yaratıklar, kasılmış yüzlerden oluşan kendine özgü dünyası kimi benzer özellikler oluşturmaktadır.

Erol Akyavaş’ın İslam’ın büyük anlatılarından ve tasavvuf felsefesinden esinlenerek oluşturduğu Miraçname, Kerbela, Hallac-ı Mansur, Gazali, Fihi Ma Fih gibi dizileri

bulunmaktadır. Ergin İnan'ın da Eski Ahit'teki konulardan yola çıkarak oluşturduğu Nuh Mektubu, İlyas Mektubu vb. ile Mevlana'nın Mesnevi'sinden esinlenerek yaptığı serileri bulunmaktadır. Her iki sanatçının da benzer kaynaklardan beslenerek içselleştirdikleri dini, tasavvufi konuları, kendi özgün üslup ve teknikleri doğrultusunda değerlendirerek yapıtlarına yansıtıkları görülmüştür. Eserlerinde ise, kimi zaman benzer motif ve simgelerin yer aldığı görülmüştür.

Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın eserlerinde öne çıkan benzer bir özellik ise Mehmet Siyah Kalem etkisidir. Sanatçılar kendi üslupları doğrultusunda farklı dönem ve yöntemlerle de olsa “Siyah Kalem geleneği” ile ilişki kurmuşlardır.⁵³

Öte yandan sanat anlayışları ve beslendikleri kaynaklar çok farklı gibi görünmesine rağmen Erol Akyavaş'ın sanatında önemli bir yeri olan “labirent” metaforu ile Burhan Doğançay'ın “sapak” metaforunun çok ilginç benzerlikleri olduğu tespit edilmiştir. Akyavaş'ın daha çok tasavvuf felsefesi çerçevesinde ele aldığı “labirent” metaforu hem dini hem de kültürel, felsefi göndermeler taşıyan bir simgedir. Özellikle sanatçının Mevlana Celaleddin Rumi'nin Fihi Ma Fih adlı eserinden esinlenerek oluşturduğu ve aynı adı taşıyan çalışmasında, üç dine ait her bir labirent kendi içinde, kişinin Tanrı'yı aradığı yolu sembolize etmektedir. Bu doğrultuda “labirent” metaforunu hayat metaforu ile de özdeşleştirirsek; insan, hayat yolunda kendi labirentinde, çeşitli kavşaklardan geçerek, doğru seçimler yaparak bir hedefe varabilmeyi amaçlar. Öte yandan Doğançay'ın “sapak” metaforu da benzer şekilde hayat yolunda karşımıza çıkan seçimlere, dönüşlere, virajlara, seçeneklere işaret etmektedir. Hayatta karşımıza çıkan sayısız dolambaçlı yol ve çağrıştırdığı anlamlar, bu yolda yönümüzü bulabilmek için ihtiyaç duyduğumuz işaretler her iki sanatçıya da esin kaynağı olmuştur. Akyavaş'ın bütün dinlerin ortak özelliklerini öne çıkaran çalışmaları ile Doğançay'ın dünyadaki bütün duvarların evrensel ortak bir dili olduğunu yansıttığı eserleri benzer yaklaşımlarıyla dikkat çeker.

⁵³ Bu konuda, uzmanların sanatçılar hakkındaki değerlendirme ve görüşleri için bkz. Ö. Uluç hakkında Tansuğ 15 Ekim 1988: 35 ve Uluç 2005: 44, 56; E. Akyavaş hakkında Şenyay 1997: 11; E. İnan hakkında Tuna 1983: 16; H. Koçan hakkında Özsezgin 17 Nisan 2007: 15.

Hüsamettin Koçan, geleneği daha çok coğrafi kaynaklarda, özellikle de Anadolu'nun çok katmanlı kültürel kimliğinde arar. Koçan'ın sanatında Şamanizm'in, Şamanik ritüellerin, çeşitli halk sanatlarının ve yerel kültürlerin etkisi yoğundur. Öte yandan Erol Akayavaş, geleneği özellikle İslam inancında ve tasavvufta arar. Kültürel verileri ister kökene ya da coğrafyaya bağlı kaynaklardan, ister İslâmî kaynaklardan sağlasınlar, sanatçıların benzer bir şekilde “ışık” ya da “nur” kavramını kullandıkları görülmüştür. Koçan, *Fasikül 2: Osmanlı* sergisinde, Osmanlı estetiğinin temel ilkesi olan, yüzeye bağlı kalmayı ve “ışık” olarak adlandırılan yüzeye yayılmayı, yassılaştırmayı korumaya çalıştığını belirterek eserlerinin zemininde kullandığı beyazlığı, Osmanlı'da ya da İslam'da adına “nur”, “ışık” denilen kavramının bir yansıması olarak kullandığını belirtmiştir. Benzer şekilde Akayavaş'ın da *Fihi Ma Fih ve İkonaklastlar İçin İkonalar* adlı çalışmalarında “nur” kavramını ele aldığını görüyoruz. Öte yandan güneşin, yaşamın, Tanrının, sonsuzluğun, azizlerin, iyiliğin, bereketin yüzyıllarca simgesi olan “ışık” kavramı, Adnan Çoker'in de araştırma-inceleme alanına girmiştir. Çoker, Osmanlı-Selçuklu-Bizans-Anadolu kültürünü birleştiren mistik ruhu en geniş boyutları ile ifade etme arayışında bu kavramdan oldukça fazla yararlanmışır.

Sonuç olarak, Çağdaş Türk Sanatı'nda hemen her dönemde, farklı biçimlerde de olsa çoğu sanatçının “gelenek”le ilişki kurduğu görülmüştür. Ancak bu konuya farklı bakış açılarından yaklaşılması, dünyada olduğu gibi Türkiye sanat ortamında da 1980'lerde belirginleşmiş ve bu dönemde sanatçılar geçmişle kurdukları ilişkide geleneği öne çıkarmışlardır. 1980'leri belirleyen küreselleşme olgusu ve post-modern anlatılarla birlikte modernliğin geleneği kapsadığı, onun içinde var olabileceği bir sorunsal olarak tartışılmaya başlanmıştır. Tez çalışmamızda, 1980'lerde modernizm eleştirileriyle öne çıkan “gelenek” sorunu ve modernliğin gelenekle kurduğu karşıt ya da barışık ilişki, bu ilişkinin seçkimizde yer alan sanatçıları nasıl etkilediği, sanatçıların gelenekten ne anladıkları ve onu çağdaş dünyaya nasıl taşıdıkları ayrıntılarıyla irdelenmeye çalışılmıştır. Belirlenen sanatçıların ‘gelenek’ten beslenme, geçmişi/geleneği yeni bir gözle değerlendirme, geleneğe sahip çıkma ya da geleneği inkar etme gibi farklı eğilimlerinin diğer dönemlerden ve sanatçılardan ayrılan yönleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2012) *Modern Türkiye'nin Oluşumu (10. bs.)*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akay, A. (Şubat 1992). "Anı-Bellek" Sergisinin Ardından: Bellek-Anı-Kimlik ve Sanatçı: Bugün Yeni Bir Bellek Edinmek Ne Demektir. *Hürriyet Gösteri*, 135, 9-11.
- Akay, A. (1996). Bellek Üzerine. *Kıvrımlar* (s. 169-170). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akdeniz, H. (2004). Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler. M. Sağlam, H. Akdeniz (Haz.). (F. Stark, Çev.). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banat Koleksiyonu 2 (Sergi Kataloğu)*. (s. 15-55). Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Bek, G. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Bek Arat, G. (2012). 1960'lardan 1990'lara Sanatın Değişen Görünümleri. Z. Yasa Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. (s. 371-525). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çalikoğlu, L. (1 Aralık 2000). Mac 2000, *Milliyet Sanat*, sayı 493, s. 54-55.
- Çalikoğlu, L. (2001). Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği. L. Çalikoğlu (Ed.). *Modern Türk: 20. yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı (Sergi Kataloğu)*. (s. 24-32). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yay.
- Çetin, H. (Kas-Ara-Oca 2003-2004). Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi, *Doğu Batı*, 25, 11-40.
- Dastarlı, E. (Mart 2010). Geleneğin Keşfi. *Genç Sanat*. 181, 48-54.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Edgü, F. (2010). Sunu-Ön Deyi-Son Deyi. B. Tut (Ed.). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)*. (s. 126-127). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Erdemci, F. (2008). Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 255-305). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eşkinat, E. (Ed.) (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek - Sergi Konuşmaları*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Germaner, S. Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 1-19). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Göle, N. (2011a). *Modern Mahrem / Medeniyet ve Örtünme (11. bs)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2011b). *Melez Desenler / İslam ve Modernlik Üzerine (4. bs)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak / 1980'lerin Kültürel İklimi (6. bs.)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürdaş, B. (2008). *1960-70 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Gürel, Ş. S. (1996). 12 Eylül Ertesinde Dış Politika. F. Aral. (Gen. Yay. Yön.) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken* (c. 12, s. 356-369). İstanbul: İletişim Yay.
- Harambourg, L. (2006). Nejad Devrim: Renk Uzmanı, Sabırsızlığın Ressamı. C. İleri (Ed.). *Fahrelnissa ile Nejat Gökkuşayında İki Kuşak (Sergi Kataloğu)* (s. 52-66). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Hobsbawm E. J. ve Ranger, T. (Ed.) (2006). *Gelenegin İcadı*. (M. M. Şahin, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1983).
- İhsanoğlu, E. (Kas-Ara-Oca 2003-2004) Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası, *Doğu Batı*, 25, 41-58.

- Kahraman, H. B. (Kasım-Aralık-Ocak 1999). Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği, *Doğu Batı*, Sayı 9, s. 135-153.
- Kahraman, H. B. (2007a). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye – 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm (2. bs)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. 2004 (2007b). *Kültür Tarihi Affetmez (2. bs)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2009). Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma. U. Kocabaşoğlu (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce / Modernleşme ve Batıcılık* (c. 3, s. 125-140) İstanbul: İletişim Yay.
- Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Köker, L. (1996). Anavatan Partisi. F. Aral. (Gen. Yay. Yön.) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken* (c. 15, s. 1253-1257). İstanbul: İletişim Yay.
- Kurtoğlu, Z. (2009). Devlet Akli ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset. Ö. Laçiner (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce / Dönemler ve Zihniyetler* (c. 9, s. 617-633). İstanbul: İletişim Yay.
- Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (t.y.). Erişim: 19 Haziran 2013, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43034/tarihce.html>
- Mintaş, Z. (2001). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Öndin, N. (2002). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Öndin, N. (Güz 2003). Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat. *Sanat Dünyamız*, 89, 144-157.

- Öndin, N. (2008). Cemal Tollu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 32). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Rona, Z. (2008). Abidin Dino. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 126). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Bedri Rahmi Eyuboğlu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 36). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Ferruh Başağa. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 74). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Nurullah Berk. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 40). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Shayegan, D. (2012). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni (3. bs.)*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (1989).
- Shils, E. (Kas-Ara-Oca 2003-2004). Gelenek Nedir? *Doğu Batı*, 25, 101-131.
- Sönmez, N. (2000). Türk Ressamları ve Paris Okulu. B. Tut (Yay. Haz.). *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960 (Sergi Kataloğu)* (s. 13-66). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Tanyolaç Öztokat, N. (2010). Anlamın Ardında. B. Tut (Ed.). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)* (s. 172). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Türk Dil Kurumu [TDK] Güncel Türkçe Sözlük [Elektronik Sürüm]. (t.y.). Erişim: 2 Aralık 2012, <http://www.tdk.gov.tr/>

- Uçar, N. (Mart 2010). Modern'in Geleneği ve Çağdaşı, *Genç Sanat*, 181, 34-40.
- Valliere, P. (2005). Tradition. L. Jones ve diğerleri (Ed.) *Encyclopedia Of Religion* (2. baskı). (c. 13, s. 9267-9281). USA: Macmillan Reference. (1987).
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930 – 1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (Mayıs/Ağustos 1993a). Tavanarası Ressamları. *Türkiye'de Sanat*. 9, 60-63.
- Yasa Yaman, Z. (Kış 1993b). Türkiye'de Kübizm ve Yeni Sanat. *Sanat Dünyamız*, 54, 59-66.
- Yasa Yaman, Z. (Aralık 1993c). Demokrasi ve Sanat. *Anadolu Sanat*, 1, 183-196.
- Yasa Yaman, Z. (Ocak/Şubat 1996a). Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi izleği, *Türkiye'de Sanat*, 22, 29-37.
- Yasa Yaman, Z. (1996b). Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'. *Toplumbilim*, 4, 35-52.
- Yasa Yaman, Z. (Kış 1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu, *Toplum ve Bilim*, 79, 94-137.
- Yasa Yaman, Z. (2001). Çağdaş Türk Sanatı'nda Bellek/Gelenek Sorunu: Bizans-Selçuklu Etkilenimleri. *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler* (s. 579-592). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (Kış – Bahar 2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme, *Dipnot*, 2, 13-21.
- Yasa Yaman, Z. (2006). Fahrünnisa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı. C. İleri (Ed.). *Fahrelnissa ile Nejat Gökkuşagında İki Kuşak (Sergi Kataloğu)* (s. 16-51). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Pera Müzesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (2012a). *Başka İzlenimler, Değişen Gelenekler (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu) (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

- Yasa Yaman, Z. (2012b). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat. Z. Yasa Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. (s. 91-370). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yavuz, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi / Geleneğin Tasfiyesi Ya da Yeniden Üretilmesi* (2. bs.). İstanbul: Timaş Yay.
- Yıldız, E. (2008). Aydan Murtezaoğlu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. bs.). (s. 492). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). Gülsün Karamustafa. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. bs.). (s. 370). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). Sanat Tanımı Topluluğu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. bs.). (s. 348). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). Selma Gürbüz. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. bs.). (s. 482). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2011). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (26. bs.). İstanbul, İletişim Yayınları.

ADNAN ÇOKER

- Alparslan, A. (Şubat 1988). Adnan Çoker Tuval'e Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor. *Hürriyet Gösteri*, 87, 83-85.
- Aksüğü, İ. (19 Mart 1979). Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasından Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker. *Milliyet Sanat*, 315, 10-11.
- Aksüğü Duben, İ. (1989). Giriş. T. Onat ve S. Demirtaş (Kitap ve Sergi Gerçekleştirme) *Adnan Çoker Sergi Kataloğu* (s. 8-14). İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yay.

- Altunok, Ö. (2002). Bir Yapı Olarak VLAM Projesi. *VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata) Mustafa Ata Sergisi (16 Ekim-23 Kasım 2002 tarihli sergi kataloğu)*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.
- Anonim. (Nisan 1982). Adnan Çoker ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 2, 4-9.
- Antmen, A. (9 Ekim 1996). Görünenin Ötesindeki Serüven: Adnan Çoker, 70 Yaşına İstanbul'da İki Sergiyle Giriyor..., *Cumhuriyet*, s. 14.
- Behramoğlu, L. (30 Ocak 1990). 'Hayali, Eciş Bücüş Figürlere Biçim Denilemez': 30 Yıldır Güzel Sanatlar Akademisi'nde Hocalık Yapan Adnan Çoker..., *Güneş*, s. 11.
- Büyükünal, F. (1 Ekim 1996). Sanat, Hayattan Çıkar: Adnan Çoker'in 'Artı Elemanlar'ının da Yer Aldığı Resim Sergisi 4 Ekimde Aksanat'ta Açılıyor. *Yeni Yüzyıl*, s. 21.
- Çoker, A. (1973). *Sanatçının Görüşü. Siyah Simetri* (Amerikan Kültür Merkezi-İstanbul, 20 Mart-2 Nisan 1973 tarihli sergi broşürü).
- Ecevit, B. (19 Şubat 1954). Promete Zincirde. *Yeni Ulus*. s. 2.
- Giray, K. (2002). VLAM Vitruvius+Leonardo+Adnan Çoker+Mustafa Ata. *VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata) Mustafa Ata Sergisi*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi (16 Ekim-23 Kasım 2002 tarihli sergi kataloğu).
- Gören, A. K. (Mart 2001). Adnan Çoker'in "Eksik Burçlar"ı: Aslında Soyut Serüven Sürmekte. *Sanat Çevresi*, 269, 8-14.
- Günyaz, A. (Kasım 1996). Yeni Mevsimin Yükselen Sergileri. *Gençsanat*, 27, 18-21.
- İnal, G. (Haziran 2003). Ontolojik Boyutun Estetik Nirvanası: Adnan Çoker. *Artist*, 9, 46-50.
- İpşiroğlu, N. (Aralık 1995). Adnan Çoker'in Son Dönem Resimleri. *Hürriyet Gösteri*, 181, 28-31.
- İpşiroğlu, N. (1 Kasım 1996). Çoker'in Son Sergileri Üzerine: Mimari-Resim-Müzik Bağlantıları. *Milliyet Sanat*, 395, 18-20.
- İpşiroğlu, N. (Bahar 1997). Adnan Çoker'in Sanatında Gelenek. *P dergisi*, 5, 136-147.

- İpşiroğlu, N. (2010). Alımlama Boyutları ve eşitlemeleri 1 Resim. *Adnan oker Retrospektif 2010* (s. 460-462). İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Sanat Yay. (16 Mart-30 Nisan 2010 tarihlerinde Mustafa Kemal Merkezi-Beşiktaş Çağdaş Salonlarında açılan sergi kataloğu).
- Koçak, N. (Eylöl 1988). Tabula Rasa ya da Adnan oker'in Resimlerine Yaklaşmak. *Argos, no.1*, 84-93.
- Köksal, A. (1 Haziran 1986). Bir Mevsim Daha Tükenirken. *Milliyet Sanat*, 145, 47-48.
- Köksal, A. (1 Şubat 1988). oker, Cimit, Genç ... *Milliyet Sanat*, 185, 47.
- Köksal, A. (1 Haziran 1989) Bir Sanat Mevsiminin Ardından. *Milliyet Sanat*, 217, 47-49.
- Köksal, A. (15 Ekim 1996). Dört Ayrı Kişilik. *Milliyet Sanat*, 394, 45-46.
- Kuban, D. (Şubat 1994). oker'in Işıklı Geometrisi. *Arredamento Dekorasyon*, 56, 152.
- Küçük, S. H. (Aralık 2005). Bakışı Yurt Edinen Anlam: Siyah Boşlukta Özgürlük; Adnan oker. *rh+sanat*, 24, 43-48.
- Sadak, Y. (1994). Modern Türk Resminde Bir Doruk: Adnan oker. *Adnan oker: Minimaller ve Varyasyonlar*. İstanbul: Galeri B Yay. (25 Ekim-10 Aralık 1994 tarihlerinde Galeri B'de açılan sergi kataloğu).
- Sadak, Y. (2002). VLAM's. *VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan oker Mustafa Ata) Mustafa Ata Sergisi*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi (16 Ekim-23 Kasım 2002 tarihli sergi kataloğu).
- Sadak, Y. (2010). Adnan oker: Bir Portre Denemesi. *Adnan oker Retrospektif 2010* (s. 10-15). İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Sanat Yay. (16 Mart-30 Nisan 2010 tarihlerinde Mustafa Kemal Merkezi-Beşiktaş Çağdaş Salonlarında açılan sergi kataloğu).
- Tansuğ, S. (Mart 1979). Türk Resminde Bir Adnan oker. *Sanat evresi*, 5, 10-11.
- Tuğcu, N. (14 Ocak 1988). Adnan oker, "Soyut Dışavurumcu" Resmini Anlattı: 'Sorunum Tek Renkle Söz Söylemek', *Milliyet*, s. 8.

Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu)*, İstanbul: Pera Müzesi Yay.

BURHAN DOĞANÇAY

Antmen, A. (24 Kasım 1993). Her 'Dünyadan' İnsanın Güncesi, *Cumhuriyet-2, Sanat, Kültür, Magazin, Televizyon*, s. 2.

Antmen, A. (19 Mayıs 2001). Yaratıcılığı Gözünün Seçtiğinde, *Cumhuriyet*, s. 15.

Antmen, A. (2002). *New York'un Mavi Duvarları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Akay, A. (20 Ekim 1998). Duvarın Tuval Üzerindeki Yansıması, *Cumhuriyet*, s. 13.

Büyükünal, F. (Ekim 1987). Burhan Doğançay Sergisi ve Sanatsal Gelişmeler Hakkındaki Beklentileri. *Sanat Çevresi*, 108, 26-28.

Castle, F. T. (1993). Doğançay'ın Duvarları. *Doğançay Duvarlar 1990-1993 Sergi Kataloğu* (s.n.y). İstanbul: Duran Ofset.

Çalikoğlu, L. (2012). Kent Kültürünün Yarım Yüzyılı: Tarihin Kaydı ve Duvarların Anatomisi. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" Sergi Kataloğu* (s. 14-16). Münih: Prestel Verlag.

Erez, İ. (Eylül 1981). Burhan Doğançay'ın Çağdaş Resim Sanatındaki Yeri. *Sanat Olayı*, 9, 80-81.

Eroğlu, Ö. (Mayıs 2001). Burhan Doğançay Retrospektifi. *Yapı*, 234, s.90-96.

Flomenhaft, E. (Kasım 1995). Doğançay: Kapılar ve Duvarlar. S. Somuncuoğlu (Çev.) *Arredamento Dekorasyon*, 75, 142-143.

Gezgin, Ü. (Aralık 2003). Burhan Doğançay Resimlerindeki Görsel Yeni Söylem. *Sanat Çevresi*, 302, 12-13.

Giboire, C. (2012). Doğançay'ın Serileri: İçerik ve Teknik. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" (Sergi Kataloğu)* (s. 36-274). Münih: Prestel Verlag.

- Gören, A. K. (Nisan 2001). Burhan Doğançay'ın Kapıları Galeri Binyıl'da: Metropol Folklorunun Aynası Olarak Doğançay'ın Duvar ve Kapıları. *Sanat Çevresi*, 270, 20-23.
- Gören, A. K. (Ocak 2005). Duvarları Konuşturan Usta: Burhan Doğançay ve Metropollerin Ruhu. *Sanat Çevresi*, 315, 28-31.
- Kanbay Doğançay, H. (1996). Kendini Duvar Sanatına Adayan Burhan Doğançay: Kalpten Kalbe, Akıldan Akıla Kapılar Açıyor. *Antik ve Dekor*, 33, 102-106.
- Köksal, A. (1986a). *Burhan Doğançay Resim Sergisi Davetiyesi*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi. (20 Haz- 5 Tem 1986).
- Köksal, A. (Temmuz 1986b). Burhan Doğançay'la Bir Konuşma. *Sanat Çevresi*, 93, 4-7.
- Köksal, A. (15 Kasım 1993). Kasım Ayının Getirdikleri. *Milliyet Sanat*, 324, 44-46.
- Küçüksayraç, E. (15 Mayıs-15 Temmuz 2001). Burhan Doğançay'ın İstanbul Çıkartması. *Geniş Açıl*, 17, 54-56.
- Madra, B. (Kasım 1983). Burhan Doğançay'ın Resimleri Üzerine... *Sanat Çevresi*, 61, 6-7.
- Moyer, R. (1986). *Doğançay*. New York: Hudson Hill Press.
- Nirven, N. (Kasım 1993). Burhan Doğançay ve "Duvarlar". *Sanat Çevresi*, 181, 6-7.
- Özsezgin, K. (1 Kasım 1987). Orta kuşağın Yeni Çıkışları. *Milliyet Sanat*, 179, 50-51.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1995). 1995: Fikret Mualla Yılı. *Milliyet Sanat*, 373, 44-47.
- Rona, Z. (Ed.) (2001a). *Burhan Doğançay Retrospektif*. İstanbul: Duran Ofset.
- Sağlam, M. (Şubat 1996). Doğançay'ın Sanatında Üslubal Tavrı ve Toplumsalın Yorumu. *Gençsanat*, 18, 6-9.
- Sönmez, N. (1993). Eş Zamanlı Gerçeklik. *Doğançay Duvarlar 1990-1993 Sergi Kataloğu*, İstanbul: Duran Ofset.
- Sönmez, N. (8 Kasım 1995). Görüntü ile İmgenin Çakışması, *Cumhuriyet*, s. 12.
- Sönmez, N. (Aralık 1999). Brooklyn Köprüsü "Suretleri". *Arredamento Mimarlık*, 169, 110-111.

- Sönmez, N. (2001a). Doğançay'ın Duvar Sanatının Evrimi. Z. Rona. (Ed.) *Burhan Doğançay Retrospektif* (s. 85-101). İstanbul: Duran Ofset.
- Sönmez, N. (Nisan 2001b). Gerçekle Kurgu Arasındaki Karşıtlıklar: Burhan Doğançay'ın Sanat Serüveni Üzerine. *Hürriyet Gösteri*, 227, 72-77.
- Şenyener, Ş. (11 Ağustos 1993). Duvara Aşk Katan Ressam, *Sabah*, s. 6.
- Tansuğ, S. (Kasım 1995). Doğançay'da Formların Nesneleşme Süreci. *Sanat Çevresi*, 205, 4-6.
- Taylor, B. (2012). Doğançay'ın Dünyası. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" (Sergi Kataloğu)* (s. 17-26). Münih: Prestel Verlag.
- Vine, R. (2012). Duvarlar(n) Ötesini Görme Sanatı. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" (Sergi Kataloğu)* (s. 27-35). Münih: Prestel Verlag.
- Yalman, C. (Temmuz-Ağustos 2005). Burhan Doğançay: Çağdaş Türk Resim Sanatının Duayenlerinden Burhan Doğançay ile Kültür, Sanat ve Müze Konulu Söyleşi. *Cey Sanat*, 5, 8-19.

ÖMER ULUÇ

- Alıçavuşoğlu, E. (21 Ağustos 1999). 'Milleniumu Karşılaman Resimler': Ömer Uluç 6. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Büyük Boyutlu Duvar Resmiyle Katılıyor. *Cumhuriyet*, s. 15.
- Altunok, Ö. (6 Nisan 2002). Bunlar Küreselleşmenin Cinleri: Uluç'un Yeni Dünya Düzeniyle Cinleşen İnsanlar Olarak Karşımıza Çıkan Yaratıkları Bu Kez Yapıların İçine Giriyor. *Cumhuriyet*, s. 15.
- Anonim. (Mayıs 1982). Ömer Uluç ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 3, 4-7.
- Anonim. (10 Ekim 1989). Uluslararası 2. İstanbul Bienali'nde Ömer Uluç'tan Dev Bir Pano: Yabacıların Çoğu Konfeksiyoncu, *Milliyet*, s. 10.
- Anonim. (13 Kasım 1992). "İstanbul'da Sanat İkmalde": Ressam Ömer Uluç: "Berlin Merkez Olarak Öne Geliyor" *Milliyet*, s. 16.

- Anonim. (Mayıs 2006). Uçmak İsteyen Eserler...: Ömer Uluç ile Yeni Sergisi Hakkında. *rh+sanart*, 29, 53-55.
- Anonim. (Ekim 2007). Ömer Uluç ile “Vapurların Seyri” Sergisi Bahanesiyle. *rh+sanart*, 44, 84-86.
- Anonim. (Kış 2007). DNA, Ahu Tuğba, Lucy ve Polyester. *P Dünya Sanatı Dergisi*, 43, 8-9.
- Antmen, A. (12 Nisan 1994). Ömer Uluç’un Yeni Arayışlarının, Yeni Denemelerinin Toplamı AKM’deki Sergisinde: ‘Bence Türkiye Bir Renk Dünyası’, *Cumhuriyet-2*, s. 2.
- Antmen, A. (25 Ocak 1996). Ömer Uluç’un İki Yıl Aradan Sonra Atatürk Kültür Merkezi’nde Açtığı Sergisi...: “Rengi Televizyona mı Bırakacağız?!” *Cumhuriyet*, s. 14.
- Antmen, A. (10 Mayıs 2006). Ömer Uluç’un Yeni Resimleri, *Radikal*, s. 22.
- Aras, A.F. (Nisan 2002). İki Boyutludan Üç Boyutluya Resim+Heykeller. *Skala*, 12, 32-36.
- Ash, J. (1997). Nü’ler ve Canavarlarla Bir Öğleden Sonra. *Ömer Uluç: 1995-1996-1997. (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.
- Aşkın, S. O. (Nisan 1994). Sarmal Titreşimler İçinde Bir Mühendis-Ressam, Ömer Uluç: “Ben renk sanatçısıyım”. *Art Decor*, 13, 138-140.
- Atmaca, E. (Eylül 2007). Boğaz’da yeni bir mitoloji yazılıyor: 10.Uluslararası İstanbul Bienali’ne paralel etkinliklerden biri de Ömer Uluç’un “Vapurların Seyri” adını verdiği sergi. *Milliyet Sanat*, Sayı 582, s. 24-25.
- Ayhan, E. (26 Kasım 1985). Ömer Uluç’la Geceyarısı Yapılmış Konuşma, *Cumhuriyet*.
- Bay, Y. (11 Haziran 2006). Ayaklanan Heykeller, *Radikal-2 Eki*, s. 15.
- Brand, C. M. ve Cutler, A. (1991). Zoe. A. P. Kazhdan ve diğerleri. (Ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (c. 3, s. 2228). New York-Oxford: Oxford University Press.
- Durbaş, R. (19 Ekim 1988). Geleneksiz Çağdaş Sanat Olmaz, *Cumhuriyet*, s. 4.

- Erciyes, C. (9 Eylül 2007). Denizin Kıpırdattığı Figürler, *Radikal*, s. 20.
- Francblin, C. (1990). Ömer Uluç ya da Sınırların Aşılması. T. Onat ve S. Demirtaş (Kitap ve Sergi Gerçekleştirme) D. Şengel (Çev.) *Ömer Uluç (19 Ekim-27 Kasım 1990 tarihlerinde Derimod Kültür Merkezi'nde açılan sergi kataloğu)* (s. 6-10) İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yay.
- Gedik, Ö. (2 Kasım 2003). Hiç Boya Ressamı Olmadım: Ömer Uluç Yeni Çalışmalarıyla Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde, *Hürriyet- Pazar Keyfi Eki*, s. 3-6.
- Gülşen, Ö. (12 Mayıs 1998). Ömer Uluç'un Son Dönem Çalışmaları Paris'te Galerie Montenay-Giroux'da Sergileniyor: 'Size Sevgiyi Dolaştırıyorum', *Cumhuriyet*, s. 13.
- Haydaroğlu, M. (Güz 2005). Ömer Uluç: "Biz İkonlaştırmanın ve İkonları Kırmanın Merkezindeyiz." *Sanat Dünyamız*, 96, 60-69.
- Henric, J. (1989a). Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanırlı Hafifliği, *Ömer Uluç Sergi Kataloğu* (s. 7-9). İstanbul: Galeri Nev Yay. (MAS Matbaacılık).
- Henric, J. (1989b). Ömer Uluç, Herkese Bir Hiyeroglif. *Ömer Uluç Sergi Kataloğu* (s. 120-121). İstanbul: Galeri Nev Yay. (MAS Matbaacılık).
- İhtiyar, T. (Haziran 2005). Ömer Uluç: Estetik Benim Umurumda Değil, Ben İfadeyi Ararım... *İstanbul: rh+sanat*, 19, 9-13.
- İyınam, Ş. (13 Nisan 2002). Türk Sanatı Gri, Ağır, Dramatik, Travmatik..., *Radikal*, s. 2.
- Kahraman, H. B. (1987). Hamam Sergisi'nin Düşündürdükleri. *Sanat Olayı*, 66, 52-56.
- Kayaş, N. (13 Ocak 1996). Ömer Uluç'un Son Sergisiyle Harikalar Diyarındayız: "Canavar"ın Seyir Defteri, s. 16.
- Kazhdan, A. (1991). Psellus Michel. A. P. Kazhdan ve diğerleri. (Ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (c. 3, s. 1754-1755). New York-Oxford: Oxford University Press.
- Kilimci, S. (1-7 Şubat 1996). Ressam Ömer Uluç'un Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde: Aslan Pençesiyle Renk Avı. *Aktüel*, 239, 108-109.

- Köksal, A. (15 Kasım 1982) Yeni Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 60. 48-49.
- Köksal, A. (1 Kasım 1990). Müritoğlu, Kaleşi, Uluç. *Milliyet Sanat*, 251, 47-49.
- Köksal, A. (1 Ocak 1993). Özgün Kişilikler, Yeni Oluşumlar. *Milliyet Sanat*, 303, 44-46.
- Köksal, A. (15 Nisan 1994). Halil Paşa'dan Günümüz Sanatçılarına. *Milliyet Sanat*, 334, 45-47.
- Michael Psellos. (t.y.). Erişim 11 Haziran 2013,
http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Psellos
- Millet, C. (Nisan 1994). Ömer Uluç: Artı Nesnelere. V. Kanetti. (Çev.) *Sanat Çevresi*, 186, 14-15.
- Morgan, R. C. (Nisan 2002). Ömer Uluç'un Düşsel Görüntüleri. *Sanat Çevresi*, 282, 6-9.
- Nirven, N. (14 Ekim 1989). Uluslararası 2. İstanbul Bienali Kapsamında Sergileri Devam Eden Ömer Uluç: 'Çevreye Burun Kıvrarak Sanat Yapılmaz', *Güneş*, s. 6.
- Nirven, N. (Ocak 1993). Ömer Uluç: "Ben Resmime Çok Renkli Paranoya Diyorum". *Vizyon Dekorasyon*, 6, 70-72.
- Onat, T. ve Demirtaş, S. (Kitap ve Sergi Gerçekleştirme) (1990). *Ömer Uluç. (19 Ekim-27 Kasım 1990 tarihlerinde Derimod Kültür Merkezi'nde açılan sergi kataloğu)* İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yay.
- Oral, Z. (07.05.1978). Ömer Uluç: "Resmim, Soyut Bir Disiplinden Figüratif Bir Anlatımcılığa Gidiyor", *Milliyet*. s. 10.
- Ögel, Z. (2 Kasım 1999). Satıhla Nesne Arasındaki Gizli Bağ: Ömer Uluç'un İstanbul'dan Sonra Paris ve New York'ta Sergilenecek Projesi Otuz Yapıttan Oluşuyor. *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 1.
- Özsezgin, K. (13 Mart 1978). Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 268, 27-29.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1985). Hüsamettin Koçan ve Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 133, 51.
- Rosen, M. (Aralık 1986). Ömer Uluç. *Adam Sanat*, 13, 37-38.

- Rona, Z. (2008). Ömer Uluç. H. Kuruyazıcı (Yay. Yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c. 3, 1552-1553). İstanbul: Yem Yay.
- Sönmez, A. (15 Ekim 1999). Starlık Kavgası Bu Sergiye Uğramıyor: Ömer Uluç Sergisi. *Milliyet Sanat*, 466, 24.
- Sönmez, A. (Nisan 2002). “Kimse Öncü Değil Kimse Öcü Değil”. *Milliyet Sanat*, 517, 58-59.
- Sönmez, A. (29 Aralık 2006). Uluç’un Üç Boyutlu Maceraları, *Sabah-Cuma Eki*, s. 11.
- Sağlam, M. (Nisan 2002). Düzen Dışı Bir Resim İçin Tanımlamalar. *Skala*, 12, 38.
- Sağlam, M. (2003). Mümtaz Sağlam ile Sorular/Yorumlar/Cevaplar. *Ömer Uluç: Gözler (İyi, Kötü ve Âşık Gözler) (Sergi Kataloğu)* (s. 25-40). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Şengel, D. (Mayıs 1994). Ömer Uluç’la bir söyleşi. *Hürriyet Gösteri*, 162, 24-28.
- Tankuter, K. (13 Nisan 1994). Ömer Uluç: ‘İnsanlar Her Yerde İmaj Bombardımanına Tutuluyor’ Yapaylığın Sorgulanması, *Milliyet*, s. 16.
- Tankuter, K. (26 Aralık 1992). Ömer Uluç: “Ben Bir Satih Sanatçısıyım”, *Milliyet*, s. 14
- Tansuğ, S. (1988a). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (Ekim 1988b). Ömer Uluç’la Konuşma. *Argos*, no. 2, 30-31.
- Tansuğ, Sezer. (15 Ekim 1988c). Maçka Sanat’ta Uluç. *Milliyet Sanat*, 202, 34-35.
- Tansuğ, S. (2010). Bir Gelişim Mantiği. D. Artun (Ed.) *Resme Bakan Yazılar I* (s. 182-194). Ankara: Galeri Nev Yay.
- Tekelioğlu, T. (7 Nisan 2001). New York’ta Açacağı Serginin Hazırlıklarını Yapan Ömer Uluç’tan Mesaj Var: Evren, Demirel, Ecevit Resimlerimi Sakın Almasın!, *Hürriyet-Cumartesi Eki*, s. 3.
- Turay, A. (20 Ekim 1990). Derimod Kültür Merkezi’nde Resim Sergisi Dün Açılan Ömer Uluç: Gelenekten Kopuş, Özgürlük, *Cumhuriyet*, s. 5.
- Ulubay, M. (21 Ocak 1993). Ömer Uluç, Son Dönem Yapıtlarını Arkeon Galerisi’nde Sergiliyor: ‘Geçmiş Yorumlanmalı’, *Hürriyet*, s. 15.
- Uluç, Ö. (Eylül 1987). Çıkartmalar. *Gergedan*, 7, 52-58.

- Uluç, Ö. (2005). *Ömer Uluç "Heves Kuşu Durmaz Döner"*. M. Haydaroğlu (Ed.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Uluç, Ö. (2006). Önsöz. *Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi Kataloğu* (s. 9-10). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Ünalın, N. (Eylül 1996). Ömer Uluç'un Resim Dünyası. *Hürriyet Gösteri*, 190, 36-38.
- Zoe Porphyrogenita. (t.y.). Erişim 11.06.2013,
http://en.wikipedia.org/wiki/Zoe_Porphrogenita

EROL AKYAVAŞ

- Akay, A. (1 Mayıs 1999). Eserin Birliği: Erol Akyavaş'ın Resmi. *Milliyet Sanat*, 455, 10-12.
- Akgül, A. (2004). Modern Türk Resminin Yeniden İnşâsında Miraçnâmenin Rolü. Ö. F. Şerifoğlu, Z. Şanlıer (Haz.) Sevin Okyay ve diğ. (Çev.) *Erol Akyavaş ve Miraçnamesi: Özümsemiş Gelenek, Çağdaş Yorum* (s. 49-84). İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı.
- Akyavaş, İ. ve diğerleri (Yay. Haz.) (2007). *Erol Akyavaş*. İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Aliçavuşoğlu, E. (14.11.2000), Görünmeyenin Ardındakini Aradı, *Cumhuriyet*, s. 1.
- Arkoun, M. (Ekim 1987). Erol Akyavaş'ın Miraçnamesi Üzerine. *Gergedan*, 8, 52-60.
- Artun, A. (2000). Bir Ömrün Resmi. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 35- 37). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Ayvazoğlu, B. (17.12.1994). Erol Akyavaş, *Aksiyon* [Elektronik Sürüm] Erişim: 15.01.2013.
- Ayvazoğlu, B. (24.04.1999). Putları Kırdı ve Gitti, *Aksiyon*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 15.01.2013.
- Ayvazoğlu, B. (2004). Çağdaş İkonaklast Erol Akyavaş. Ö. F. Şerifoğlu, Z. Şanlıer (Haz.) Sevin Okyay ve diğ. (Çev.) *Erol Akyavaş ve Miraçnamesi: Özümsemiş Gelenek, Çağdaş Yorum* (s. 13-26). İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı.
- Batur, E. (İlkbahar 1989). Ustaların Toplu Sergilerinden. *Sanat Dünyamız*, 38, 18-21.

- Batur, E. (Bahar/Yaz 1990). Erol Akyavaş'ın Labirent Yazısı. *Sanat Dünyamız*, 41, 47-53.
- Batur, E. (Haziran 1993). Erol Akyavaş'ın Son Gezileri. *Arredamento Dekorasyon*, 49, 129.
- Batur, E. (Bahar 2001). Estetik ve İnanç: Erol Akyavaş Retrospektifi Üzerine. *Sanat Dünyamız*, 79, 44-49.
- Berkman, B. (15 Eylül 1987). Erol Akyavaş: Hamamı, Hamam Olduğu İçin İstemedik. *Milliyet Sanat*, 176, 36.
- Berksoy, F. (Mayıs 1997). Çağdaş Türk Resmi'nde Geleneksel Ögeler ve Erol Akyavaş. *Sanatsal Mozaik*, 21, 62-68.
- Borofsky, A. (Mayıs-Ağustos 1993). Erol Akyavaş. *Türkiye'de Sanat*, 9, 20-27.
- Çalıkoğlu, L.(Haz.) (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek - Sergi Konuşmaları* İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Dostoğlu, H. (23 Nisan 1999a). Erol Akyavaş, Hoşçakal Ressam, *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 1.
- Dostoğlu, H. (Haziran-Ağustos 1999b). Erol Akyavaş Üzerine. *Antik ve Dekor*, 53, 206-207.
- Ecevit, Y. (Temmuz 1999). Erol Akyavaş ve Sanatta Dinsel Boyut, *Varlık*, 1102, 28-29.
- El Gazali. (t.y.). Erişim: 11 Haziran 2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/El_Gazali
- Erzen, J. N. (1995). *Erol Akyavaş*, Ankara: Enlem 80 Yay.
- Erzen, J. (2007). Erol Akyavaş. İ. Akyavaş ve diğerleri (Ed.) *Erol Akyavaş* (s. 16-65). İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Erzen, J. N. (2010). İnsan Dramasının Bir Arkeolojisi. D. Artun (Ed.) *Resme Bakan Yazılar I* (s. 216-219). Ankara: Galeri Nev Yay.
- Eşkinat, E. (2013). *Erol Akyavaş Retrospektif*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Fihi Ma Fih. (t.y.). Erişim: 11 Haziran 2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/Fihi_Ma-Fih

- Germen, M. (Mart 1997). Erol Akyavaş: “Ümidim Değişmeyi Arayarak Değişmeyi Anlatmak”. *Arredamento Dekorasyon*, 90, 64-71.
- Gürel, H. N. (Eylül-Ekim 2000). Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler. *Türkiye’de Sanat*, 45, 22-29.
- Henning, E. B. (15 Kasım 1983). Erol Akyavaş, Herkesin Sorgusuz Sualsiz Benimsediği Değerlere Meydan Okuyor. C. Çapan (Çev.) *Milliyet Sanat*, 84, 15-17.
- Henning, E. B. (2000). Erol’un Sanatı. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 47-51). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Kaplanoğlu, S. (1993). İkonaklastlar İçin İkonalar. Z. Rona (Çev.) *İkonaklastlar İçin İkonalar (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Karasu, B. (2000). Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı ki? B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 53-55). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Köksal, A. (27 Mart 1978). Erol Akyavaş’ın Resimleri. *Milliyet Sanat*, 270, 26-27.
- Köksal, A. (15 Haziran 1984). Akyavaş’ın Yeni Resimleri. *Milliyet Sanat*, 98, 49-50.
- Köksal, A. (1 Ocak 1988). Yeni Bir Yıla Girerken. *Milliyet Sanat*, 183, 56-58.
- Madra, B. (Ocak 1991). Leningrad’da Erol Akyavaş Sergisi. *Arredamento Dekorasyon*, 22, 64.
- Madra, B. (Haziran 1993). İstanbul-Akyavaş Buluşması: Akyavaş’ın “Evet/Hayır”ı. *Arredamento Dekorasyon*, 49, 126-128.
- Madra, B. (2000). Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 13-32). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Öndin, N. (Ocak-Şubat 2001). Çağdaş Türk Sanatında Bizans Esinleri. *Türkiye’de Sanat*, 47, 54-59.
- Özsezgin, K. (15 Aralık 2000). Erol Akyavaş: Bütün Bir Sanat Yaşamının Yapısal Dökümü. *Milliyet Sanat*, 494, 52-54.

- Schmied, W (2000). Doğu Batıya Karşı Erol Akyavaş'ın Anısına. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 45- 46). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Schimmel, A. (2011). *Hallac / "Kurtarın Beni Tanrı'dan"* (2. bs.). (G. A. Asena, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (1995).
- Schimmel, A. (2012). *İslamın Mistik Boyutları*. (E. Kocabıyık, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yay. (1978).
- Sönmez, D. (2000). Evrenin Anlamına Açılan Kapılar. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 61-66). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Şanlıer, Z., Şerifoğlu, Ö. F. (Haz.) *Erol Akyavaş ve Miraçnamesi: Özümsemiş Gelenek, Çağdaş Yorum* (2004). Sevin Okyay ve diğ. (Çev.) İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı.
- Şenyapılı, Ö. (Ocak 1986). Ressam Erol Akyavaş: "Hesaplı Kitaplı Resim Hiç Yapmadım". *Sanat Olayı*, 44, 10-11.
- Şenyay D. (1997). *Erol Akyavaş'ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatının Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. (10 Şubat 2007). Akyavaş'ın Miraçnameleri Başkentte, *Radikal*, s. 23.
- Tansuğ, S. (18 Kasım 1983). Erol Akyavaş'ta Minyatüre Dayalı Resimsel Heybet, *Somut*.
- Tansuğ, S. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tut, B.(Ed.). (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)* İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki)* (Sergi Kataloğu), İstanbul: Pera Müzesi Yay.

ERGİN İNAN

- Akman, K. (Mayıs-Ağustos 2004). Ergin İnan'ın Sanatında Tılsımlı İmgeler. *Türkiye'de Sanat*, 64, 62-65.
- Akman, N. (15 Nisan 2001). Politikadan Arınmış Gerçek İlişki Aranıyor, *Sabah-Pazar Eki*, s.8.
- Altuğ, E. (26 Mart 2001). Devran Suretinde İnsan. *Radikal*, s.23.
- Altunok, Ö. (23 Mart 2001). Resmin Büyüsüne Çağrı. *Cumhuriyet*, s.14.
- Anonim. (Nisan 1995). Ergin İnan ve Ayrıntıda Gizlenenler. *Anons*, 49, 16-17.
- Anonim. (Güz-Kış 2007). Ergin İnan. *P Dünya Sanatları Dergisi*, 46, 10.
- Aşkın, S. O. (Ocak 1995). Rönesans Renkleriyle Minyatür Tadında Bir Ressam, Ergin İnan : "Farklılığı Ayrıntıda Arıyorum". İstanbul: *Art Decor*, 22, 132-137.
- Bakır, B. (28 Ekim 2007). "İnsanlar 'Secret' Yerine 'Mesnevi'yi Okusun", *Milliyet-Pazar Eki*, s. 6.
- Batur, E. (6 Nisan 1995). Anadolu Dürer, *Ergin İnan (Sergi Kataloğu)* (s. 2), İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bussche, Willy van den. (Nisan 2004). Ergin İnan "İz". İstanbul: *Artist*, 18/4, 30-35.
- Çalikoğlu, L. (Haz.). (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek - Sergi Konuşmaları*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Çoşkun, İ. (Mart 2005). Prospektüs. İstanbul: *Artist*, 54, 76.
- Diyaret İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim Portalı. (t.y.) Erişim: 12.01.2013, <http://kuran.diyaret.gov.tr/Kuran.aspx#37:123>
- Edgü, F. (1 Aralık 1986). Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İçi Dışı. İstanbul: *Milliyet Sanat*, 157, 32-35.
- Edgü, F. (1990). *Ergin İnan "İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar"* (Sergi Kataloğu). Beyoğlu/Ankara/İzmir: Vakko Sanat Galerileri.
- Ergüven, M. (1995). *Ergin İnan*, Ankara: Enlem 80 Yay.
- Erzen, J. N. (Ekim 1982). Ergin İnan- "Dönüşümler". İstanbul: *Yeni Boyut*, 6. 11-15.

- Gezgin, Ü. (Mayıs 2001). Resmin Ekonomi Politigi. *Sanat Çevresi*, 271, 30-32.
- Giray, K. (2001). *Ergin İnan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Giray, K. (Nisan 2001). Ergin İnan'ın Portrelerinde Yüzle Yüzleşme. *Hürriyet Gösteri*, 227, 22-23.
- Gürel, H. N. (Eylül-Ekim 2000). Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler. *Türkiye'de Sanat*, 45, 22-29.
- Kıyak, M. (29 Mayıs 2007). Böcekler ve Kümbetler. *Radikal-Genç Eki*, 28, s. 22.
- Köksal, A. (18 Mart 1977). Özgün Baskı Sergisi. *Milliyet Sanat*, 223, 26-27.
- Köksal, A. (13 Şubat 1978). Ergin İnan'ın "İnsanlar"ı. *Milliyet Sanat*, 264, 26.
- Köksal, A. (23 Mayıs 1988). Ergin İnan'ın Getirdiği. *Milliyet*, s. 10.
- Köksal, A. (18 Ocak 1993). Ergin'in Gizemli Evreninde. *Milliyet*, s. 14.
- Muhammed Celaleddin Rumi. (t.y.). Erişim: 11 Haziran 2013,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Muhammed_Celaleddin-i_Rumi
- Nirven, N. (8 Mayıs 1988). "Resimlerim, Benim Kalkanımdır". *Güneş*, s. 8.
- Oyman T. (Ocak 1995). Ergin İnan'ın Resimleri 15 Aralık'tan Beri PG Art'ta... : Yansımanın Dışavurumu. *Arkitekt*, 421, 60-63.
- Özer, P. (1998). Sırrı Mektuplarda. *Sanat Dünyamız*, 68, 122-131.
- Özsezgin, K. (30 Ocak 1978). Ergin İnan'ın Desen ve Gravürleri. *Milliyet Sanat*, 262, 26-27.
- Özsezgin, K. (19 Mart 1980). Ergin İnan'da "Eski" Olanın Şiiri. *Cumhuriyet*.
- Özsezgin, K. (15 Aralık 1986). Ayın sergisi: Ergin İnan. İstanbul: *Milliyet Sanat*, 158, 48-50.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1989). Tekniğin ve Düşünselliğin Çakıştığı Yer. *Milliyet Sanat*, 229, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Ocak 1991). "Büyük"lüğün Ölçütleri Konusunda. *Milliyet Sanat*, 255, 50-52.
- Özsezgin, K. (1 Kasım 1998). Arayışların Doğrultusunda. *Milliyet Sanat*, 443, 42-44.

- Pilevneli, M. (Ağustos 1983). ‘Ellerine Sağlık Ergin İnan...’. *Sanat Çevresi*, 58, 8-9.
- Schimmel, A. (2010). Mesnevi. D. Artun (Ed.) *Resme Bakan Yazılar II* (s. 10-18). Ankara: Galeri Nev Yay.
- Tuna, N. (Ağustos 1983). Yine Gurur Kaynağımızdı. *Hürriyet Gösteri*, 33, 16-18.
- Tunalı, İ. (Haziran 2007). Düşünsel Bir Yaklaşımla: Ergin İnan Resmi. İstanbul: *Artist*, 79, 14-16.
- Tut, B. (Ed.). (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Türemen, A. İ. (Ağustos 1983). Ergin ve Böcekleri. *Sanat Çevresi*, 58, 10-11.
- User, S. (Ocak 2007). Düşünce Resme Dönüşünce ...: İstanbul’u Yaşadığı, Gezdiği Her Yerden Farklı Gören, Ünlü Ressamımız Ergin İnan Sanata ve Resme Bakış Açısını Sinem User’e Anlatıyor. *Antik Dekor*, 98, 184-188.
- Yalçinkaya, F. (13.01.2013). Saklı Kimliğini Açıkladı. *Sabah*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 13 Ocak 2013.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu)*, İstanbul: Pera Müzesi Yay.

HÜSAMETTİN KOÇAN

- Aksel, S. (31 Mart 2005), İnsanda Buluşan ‘Çağlar’: Hüsamettin Koçan Sanata ve Yaşama Bakışını Yansıtan Sergisiyle Galeri Artist’te, *Cumhuriyet*, s. 14.
- Aliçavuşoğlu, E. (25 Şubat 2000a). Yalnızlara, Kaybolanlara Resimler...: Hüsamettin Koçan, ‘Benibul’ Sergisi İle Belleğinin İzinde Yüzünü Yine Anadolu’ya Çeviriyor, *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 6.
- Aliçavuşoğlu, E. (19 Kasım 2000b). Efkârın Parçaladığı Camlar: Hüsamettin Koçan’ın Resimleri ‘Efkâr Kırıkları’ Ankara Siyah Beyaz Galerisi’nde. *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 1.
- Aliçavuşoğlu, E. (Mart 2005). Belleğin İzini Sürmek... *Artist*, 54, 32-33.

- Aliçavuşoğlu, E. (24 Kasım 2007). Koçan'la 'TuzAK'ların Peşinde, *Cumhuriyet-Haftasonu Eki*, s. 3.
- Alphan, M. (15 Nisan 2007). Sanat Mağaraya Geri Döndü, *Milliyet-Pazar Eki*, s. 7.
- Anonim. (Ekim 1993). Hüsamettin Koçan'ın Anadolu Tuvallerindeki Önyargısız Görsellik. *Arkitekt*, 407, 106-107.
- Anonim. (22 Temmuz 1995). Tuvaller ve Kılıçlar: Koçan'dan Anadolu'nun Görsel Tarihi'nin Üçüncü Fasikülü. *Yeni Yüzyıl*, s. 18.
- Anonim. (Nisan 2000). "Anadolu'nun Görsel Tarihi" içinde "Benibul"... *Tombak*, 31, 113-114.
- Anonim. (Mayıs 2007). Hüsamettin Koçan'dan Üçleme: "Tuz Tadı". *Tasarım*, 171, 72.
- Antmen, A. (1998). Bizans: Bugünün Penceresinden... *Sanat Dünyamız*, 69-70, 190-201.
- Antmen, A. (16 Mart 2005). Uzaktaki Müze İçin Yedi Sergi Birden, *Radikal*, s. 23.
- Antmen, A. (14 Kasım 2007). Arayış ve Buluş Resimleri... *Radikal*, s. 21.
- Baksı Müzesi. (t.y.). Erişim: 12 Haziran 2013, <http://www.baksi.org/baksi-hakkinda/nasil-muze.aspx?lv11=1>
- Balabanlılar, M. (24 Şubat-1 Mart 2000). Bellek arıyor: "Aksanat'ta Beni Bul". *Tempo*, 8/637, 112-113.
- Beykal, C. (29 Temmuz 1995). Anadolu'nun Görsel Tarihi, *Cumhuriyet*, s. 15.
- Çağdaş, H. Mart 1994). Anadolu'nun Tarihinin Görsel Yorumu. *Hürriyet Gösteri*, 160, 52-55.
- Çağdaş, H. (Temmuz 1995). Selçuklu Uygarlığı Alanya Tersanesinde. *Hürriyet Gösteri*, 176, 46-49.
- Gezgin, Ü. (Haziran 2001). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Hüsamettin Koçan'la Ropörtaj. *Sanat Çevresi*, 272, 40-43.
- Güçhan, A. (Mart 2005). Sanatın Eski/meyen Formu: Portre. *Artist*, 54, 34-45.

- İnal, E. T. (14 Eylül 1992). “Üst Üste Zamanlar Sergisi” Büyük İlgi Gördü, *Tercüman*, s. 5.
- Koçan, H. (Haziran 1984). Halk Resimleri. *Yeni Boyut*, 24, 16-20.
- Koçan, H. (Eylül 1995). “Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül 3, Selçuklu” Sergisi: Tersanede Sanat Çıkarması. *Art Decor*, 30, 204-205.
- Köksal, A. (15 Şubat 1985). Özet, Kaçan, Çulan, Ökmen. *Milliyet Sanat*, 114, 49.
- Köksal, A. (6 Kasım 1989). Koçan’ın Yeni Sergisi, *Milliyet*, s. 12.
- Köksal, A. (1 Ağustos 1990). Ressamlarımız Gelecek Mevsim İçin Neler Hazırlıyor? *Milliyet Sanat*, 245, 32-37.
- Nirven, N. (Mart 1994). Hüsamettin Koçan’ın “Tarihle Doğayı”, “Geçmişle Geleceği” Buluşturan Çalışmaları. *Anons*, 36, 22-23.
- Öndin, N. (Ocak-Şubat 2001). Çağdaş Türk Sanatında Bizans Esinleri. *Türkiye’de Sanat*, 47, 54-59.
- Özder, K. (Şubat 2005). Bir Düş Yolculuğunun Sonu: Baksı Müzesi. *Artist*, 53, 44-51.
- Özsezgin, K. (1990). İçedönük ve Soyut. Hüsamettin Koçan, *Kendi Koleksiyonundan Hüsamettin Koçan Resimler Sergisi*, (11 Nisan-7 Mayıs 1990 tarihlerinde Ankara Akpınar Sanatevi’nde açılan sergi kataloğu). Ankara: Akpınar Sanatevi.
- Özsezgin, K. (15 Mayıs 1990). Ankara AKM, Modern Sanat Müzesi’ne Dönüştürülmelidir. *Milliyet Sanat*, 240, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Ocak 1992). Kavramların Uzak ve Yakın Dünyasından. *Milliyet Sanat*, 279, 49-51.
- Özsezgin, K. (3 Nisan 2005). Kurgusal Figürün Köşebentleri: Hüsamettin Koçan’ın Yedi Ayrı Sergiden Oluşan Retrospektifi Galeri Artist’te, *Cumhuriyet*, s. 14.
- Özsezgin, K. (Haziran 2007). Mağarada “Grotesk” Resimler; Çankırı Tuz Mağarası’nda Çalışmalarını Sergileyen Hüsamettin Koçan’la Yörede Çok İlgi Çeken Sergisi Hakkında Görüştük. *Artist*, 79, 26-30.
- Pak, Ş. (28 Şubat 2000a). Sessiz, Yalnız ve Kaybolmuş, *Radikal*, s. 23.
- Pak, Ş. (27 Kasım 2000b). Efkârın Gölgesi Düşünce, *Radikal*, s. 22.

- Sezgin, D. (12 Mayıs 1998). Barışın İfadesi Eller, *Radikal*, s. 23.
- Sönmez, A. (Mayıs 2007). Tadı Tuzu Olan Bir Sergi: Çankırı’da Hitit Döneminden...
Milliyet Sanat, 578, 48-49.
- Şengel, D. (1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül II “Osmanlı”. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsamettin Koçan* (s. 53-78). Alanya: Örsa Holding.
- Turay, A. (1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül II “Selçuklu”. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsamettin Koçan* (s. 89-108). Alanya: Örsa Holding.
- Yasa Yaman, Z. (1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül I. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsamettin Koçan* (s. 43-51). Alanya: Örsa Holding.
- Yasa Yaman, Z. (2005). *Hüsamettin Koçan: Yedi Sergi Bir Selamlama*. İstanbul: Baksı Kültür Sanat Vakfı.
- Zeytinoğlu, E. (1994). Hüsamettin Koçan’ın “Subjektif Osmanlı Tarihi”. *Tasarım*, 42, 128-131.
- Zeytinoğlu, E. (1995). “Anadolu’nun Görsel Tarihi” Üzerine. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsamettin Koçan* (s. 7-41). Alanya: Örsa Holding.
- Zeytinoğlu, E. (2013). 41 Adım. E. Zeytinoğlu (Ed.). *Hüsamettin Koçan “41 Adım” Retrospektif (Sergi Kataloğu)* (s. 14-45). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2012) *Modern Türkiye'nin Oluşumu (10. bs.)*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akay, A. (Şubat 1992). "Anı-Bellek" Sergisinin Ardından: Bellek-Anı-Kimlik ve Sanatçı: Bugün Yeni Bir Bellek Edinmek Ne Demektir. *Hürriyet Gösteri*, 135, 9-11.
- Akay, A. (1996). Bellek Üzerine. *Kıvrımlar* (s. 169-170). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akdeniz, H. (2004). Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler. M. Sağlam, H. Akdeniz (Haz.). (F. Stark, Çev.). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banat Koleksiyonu 2 (Sergi Kataloğu)*. (s. 15-55). Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Bek, G. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Bek Arat, G. (2012). 1960'lardan 1990'lara Sanatın Değişen Görünümleri. Z. Yasa Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. (s. 371-525). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çalikoğlu, L. (1 Aralık 2000). Mac 2000, *Milliyet Sanat*, sayı 493, s. 54-55.
- Çalikoğlu, L. (2001). Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği. L. Çalikoğlu (Ed.). *Modern Türk: 20. yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı (Sergi Kataloğu)*. (s. 24-32). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yay.
- Dastarlı, E. (Mart 2010). Geleneğin Keşfi. *Genç Sanat*. 181, 48-54.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Edgü, F. (2010). Sunu-Ön Deyi-Son Deyi. B. Tut (Ed.). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)*. (s. 126-127). İstanbul: İstanbul

Modern Sanat Müzesi Yay.

- Erdemci, F. (2008). Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 255-305). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eşkinat, E. (Ed.) (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek - Sergi Konuşmaları*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Germaner, S. Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 1-19). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Göle, N. (2011a). *Modern Mahrem / Medeniyet ve Örtünme (11. bs)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2011b). *Melez Desenler / İslam ve Modernlik Üzerine (4. bs)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak / 1980'lerin Kültürel İklimi (6. bs.)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürdaş, B. (2008). *1960-70 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Gürel, Ş. S. (1996). 12 Eylül Ertesinde Dış Politika. F. Aral. (Gen. Yay. Yön.) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken* (c. 12, s. 356-369). İstanbul: İletişim Yay.
- Harambourg, L. (2006). Nejad Devrim: Renk Uzmanı, Sabırsızlığın Ressamı. C. İleri (Ed.). *Fahrelnissa ile Nejat Gökkuşayında İki Kuşak (Sergi Kataloğu)* (s. 52-66). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Hobsbawm E. J. ve Ranger, T. (Ed.) (2006). *Geleneğin İcadı*. (M. M. Şahin, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1983).
- İhsanoğlu, E. (Kas-Ara-Oca 2003) Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası, *Doğu Batı*, 25, 41-58.

- Kahraman, H. B. (Kasım-Aralık-Ocak 1999). Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği, *Doğu Batı*, Sayı 9, s. 135-153.
- Kahraman, H. B. (2007a). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye – 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm (2. bs)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. 2004 (2007b). *Kültür Tarihi Affetmez (2. bs)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2009). Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma. U. Kocabaşoğlu (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce / Modernleşme ve Batıcılık* (c. 3, s. 125-140) İstanbul: İletişim Yay.
- Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Köker, L. (1996). Anavatan Partisi. F. Aral. (Gen. Yay. Yön.) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken* (c. 15, s. 1253-1257). İstanbul: İletişim Yay.
- Kurtoğlu, Z. (2009). Devlet Akli ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset. Ö. Laçiner (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce / Dönemler ve Zihniyetler* (c. 9, s. 617-633). İstanbul: İletişim Yay.
- Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (t.y.). Erişim: 19 Haziran 2013, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43034/tarihce.html>
- Mintaş, Z. (2001). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Öndin, N. (2002). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Öndin, N. (Güz 2003). Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat. *Sanat Dünyamız*, 89, 144-157.

- Öndin, N. (2008). Cemal Tollu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 32). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Rona, Z. (2008). Abidin Dino. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 126). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Bedri Rahmi Eyuboğlu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 36). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Ferruh Başağa. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 74). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Nurullah Berk. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 40). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Shayegan, D. (2012). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni (3. bs.)*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (1989).
- Shils, E. (Kas-Ara-Oca 2003-2004). Gelenek Nedir? *Doğu Batı*, 25, 101-131.
- Sönmez, N. (2000). Türk Ressamları ve Paris Okulu. B. Tut (Yay. Haz.). *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960 (Sergi Kataloğu)* (s. 13-66). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Tanyolaç Öztokat, N. (2010). Anlamın Ardında. B. Tut (Ed.). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)* (s. 172). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Türk Dil Kurumu [TDK] Güncel Türkçe Sözlük [Elektronik Sürüm]. (t.y.). Erişim: 2 Aralık 2012, <http://www.tdk.gov.tr/>

- Uçar, N. (Mart 2010). Modern'in Geleneği ve Çağdaşı, *Genç Sanat*, 181, 34-40.
- Uzluk, Ş. (1957). *Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Valliere, P. (2005). Tradition. L. Jones ve diğerleri (Ed.) *Encyclopedia Of Religion* (2. baskı). (c. 13, s. 9267-9281). USA: Macmillan Reference. (1987).
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930 – 1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (Mayıs/Ağustos 1993a). Tavanarası Ressamları. *Türkiye'de Sanat*. 9, 60-63.
- Yasa Yaman, Z. (Kış 1993b). Türkiye'de Kübizm ve Yeni Sanat. *Sanat Dünyamız*, 54, 59-66.
- Yasa Yaman, Z. (Ocak/Şubat 1996a). Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi izleği, *Türkiye'de Sanat*, 22, 29-37.
- Yasa Yaman, Z. (1996b). Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'. *Toplumbilim*, 4, 35-52.
- Yasa Yaman, Z. (Aralık 1993c). Demokrasi ve Sanat. *Anadolu Sanat*, 1, 183-196.
- Yasa Yaman, Z. (Kış 1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu, *Toplum ve Bilim*, 79, 94-137.
- Yasa Yaman, Z. (2001). Çağdaş Türk Sanatı'nda Bellek/Gelenek Sorunu: Bizans-Selçuklu Etkilenimleri. *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler* (s. 579-592). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (Kış – Bahar 2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme, *Dipnot*, 2, 13-21.
- Yasa Yaman, Z. (2006). Fahrünnisa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı. C. İleri (Ed.). *Fahrelnissa ile Nejat Gökkuşağında İki Kuşak (Sergi Kataloğu)* (s. 16-51). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki)* (Sergi Kataloğu). İstanbul: Pera Müzesi Yay.

- Yasa Yaman, Z. (2012a). *Başka İzlenimler, Değişen Gelenekler (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu) (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Yasa Yaman, Z. (2012b). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat. Z. Yasa Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. (s. 91-370). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yavuz, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi / Gelenegin Tasfiyesi Ya da Yeniden Üretilmesi (2. bs.)*. İstanbul: Timaş Yay.
- Yıldız, E. (2008). Aydan Murtezaoğlu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 492). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). Gülsün Karamustafa. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 370). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). Sanat Tanımı Topluluğu. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 348). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). Selma Gürbüz. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 482). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2011). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (26. bs.)*. İstanbul, İletişim Yayınları.

ADNAN ÇOKER

- Akhan, A. (2-8 Mart 1995). Ressam Adnan Çoker Sedat Simavi Ödülü'nü Reddetti: "Jüri Taraf Tutuyor". *Aktüel*, 191, 60-61.
- Aksüğü, İ. (19 Mart 1979). Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasından Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker. *Milliyet Sanat*, 315, 10-11.

- Aksüğür Duben, İ. (1989). Giriş. T. Onat ve S. Demirtaş (Kitap ve Sergi Gerçekleştirme) *Adnan Çoker Sergi Kataloğu* (s. 8-14). İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yay.
- Aktaş, M. (Eylül-Ekim 2006). 12 Sanatçı 12 Elbise; Sanat Akmerkez’de IV. *Art&Life*, 18, 62-76.
- Alparslan, A. (Şubat 1988). Adnan Çoker Tuval’e Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor. *Hürriyet Gösteri*, 87, 83-85.
- Altan, Ö. (Aralık 2001). Adnan Çoker’e Rica Ediyorum. *Sanat Çevresi*, 278, 24-25.
- Altuğ, E. (Nisan 2006). Hatırlar mısın, biz Akademi’deyken ...: İş Sanat Kibele Galerisi’nde Açılan “1951 Mezunları/Çağdaşlar” Sergisi, İçinde Gezindiğiniz Bir Akademi Koridorundan Farksız ... *Milliyet Sanat*, 565, 46-47.
- Altunok, Ö. (2002). Bir Yapı Olarak VLAM Projesi. *VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata) Mustafa Ata Sergisi*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi (16 Ekim-23 Kasım 2002 tarihli sergi kataloğu).
- Altunok, Ö. (Eylül-Ekim 2002). Sanatın Tarihine Yolculuk. *rh+sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 1, 68-71.
- Anonim. (1955). Adnan Çoker-Ali Durukan Sergisi. *Arkitekt*, 1, no. 279, 25.
- Anonim. (Temmuz 1979). 4 Ressamın Yapıtları Saldırıya Uğradı. *Sanat Çevresi*, 9, 17.
- Anonim. (Mart 1980). Adnan Çoker Atölyesi III. Karma Sergisi. *Sanat Çevresi*, 17, 21.
- Anonim. (Nisan 1982). Adnan Çoker ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 2, 4-9.
- Anonim. (Nisan 1985). İskenderiye Bienali. *Ankara Sanat*, 228, 6.
- Anonim. (Nisan 1988). Asya-Avrupa Sanat Bienali (2nd: 1988: Ankara, Turkey). 2.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali üzerine. *Sanat Çevresi*, 114, 32-34.
- Anonim. (28 Mayıs-3 Haziran 1989). Adnan Çoker Retrospektifi: Bir Ustanın Tüm Dönemleri. *Tempo*, 22, 76.
- Anonim. (1989). Adnan Çoker Sergisi ve Yeni Bir Kültür Merkezi. *Antik ve Dekor*, 3, 110.

- Anonim. (1 Şubat 1995). Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü. Adnan Çoker, Sedat Simavi Ödülünü kabul etmedi. *Milliyet Sanat*, 353, 57.
- Anonim. (1 Şubat 1995). Serdar Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü. Simavi Görsel Sanatlar Ödülü: Adnan Çoker'in Ödülü Reddetmesinin Ardından. *Milliyet Sanat*, 353, 30.
- Anonim. (Şubat 1995). Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü. Adnan Çoker, Simavi Ödülünü Reddetti. *Sanat Çevresi*, 196, 21.
- Anonim. (1996). Adnan Çoker 70 Yaşında. *Tombak*, 11, 94.
- Anonim. (Ekim 1996). Adnan Çoker Resim Sergisi, 4 Ekim-2 Kasım 1996: Aksanat Kültür Merkezi Sanat Galerisi. *Sanat Çevresi*, 216, 13.
- Anonim. (Aralık 2000). Basın Bildirisi: Sanatçıların ve Kamuoyunun Dikkatine!.. *Sanat Çevresi*, 266, 32-33.
- Anonim. (Şubat 2001). "Eksik Burçlar". *Country Homes*, 51, 19.
- Anonim. (Mart 2001). Adnan Çoker'in Sergisi 17 Mart'a Kadar Devam Ediyor. *Sanat Çevresi*, 269, 15.
- Anonim. (Kasım 2001). Bebek Sanat Galerisi'nin İlk Sergisi: Yapı ve İçgüdü. *Sanat Çevresi*, 277, 28.
- Anonim. (Eylül-Ekim 2002). Sanatçıyla Enine Boyuna; Adnan Çoker. *rh+sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 1, 60-67.
- Anonim. (Ekim 2002). "VLAM" Projesi Aksanat'ta...: (Vitruvius+Leonardo da Vinci+Adnan Çoker+Mustafa Ata) 16 Ekim-23 Kasım 2002. *Sanat Çevresi*, 288, 57.
- Anonim. (Mayıs 2003). Adnan Çoker, Caddebostan Mine Sanat Galerisi'nde. *Artist*, 8, 66.
- Anonim. (Şubat-Mart 2004). Öncü Bir Sanatçı: Modern Türk Resmi'nin Önemli Temsilcilerinden Adnan Çoker ile Sanat Görüşü ve Eserleri Üzerine Bir Söyleşi Yaptık. *Antik Dekor*, 81, 86-92.
- Anonim. (Nisan-Mayıs 2006). Beş Büyük Usta Bir Arada. *Antik Dekor*, 94, 176.

- Anonim. (Nisan 2007). Gençhaber Yurtiçi. *Gençsanat*, 149, 54-58.
- Antmen, A. (9 Ekim 1996). Görünenin Ötesindeki Serüven: Adnan Çoker, 70 Yaşına İstanbul'da İki Sergiyle Giriyor..., *Cumhuriyet*, s. 14.
- Antmen, A. (18 Nisan 2007). Adnan Çoker'in Ritmi Yerinde, *Radikal*, s. 23.
- Aras, A. F. (Ekim 2002). "Günyüzü"ne Çıkan Resimler. *Skala*, 17, 60-61.
- Arda, F. (Temmuz 1971). Adnan Çoker Atölyesi Sergisi. *Ankara Sanat*, 63, 12-13.
- Atagök, T. (Ocak-Şubat 2004). Türk Sanatçıların Makedonya ve Bosna-Hersek Sergileri. *Sanat Çevresi*, 303-304, 28.
- Atagök, T. (Temmuz-Ağustos 2007). Beş Özel Koleksiyon ile 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış. *Artist*, 80, 42-49.
- Barandır, S. (Ekim 2002). VLAM: "Yapı ve İçgüdü": Tarih, Mimarlık, Felsefe ve Sanatta Temellenen Proje. *Art Decor*, 115, 42.
- Batur, E. (İlkbahar 1989). Ustaların Toplu Sergilerinden. *Sanat Dünyamız*, 38, 18-21.
- Baykam, (Temmuz 1987). B. Boya-Konu Alışkanlığı ve Sanatın Düşünselliği. *Hürriyet Gösteri*, 80, 59-61.
- Baykam, B. (Haziran 2001). "Anne, Çağdaş Türk Sanatı Ne Demek?": Şu Meşhur Ulusallık-Evrensellik Tartışmasının Neresindeyiz? *Skala*, 3, 6-9.
- Baykam, S. (Ekim 2002). Akbank Kültür Sanat Merkezi-Beyoğlu "VLAM" Sergisi ile Açılıyor... *Skala*, 17, 56.
- Behramoğlu, L. (30 Ocak 1990). 'Hayali, Eciş Bücüş Figürlere Biçim Denilemez': 30 Yıldır Güzel Sanatlar Akademisi'nde Hocalık Yapan Adnan Çoker..., *Güneş*, s. 11.
- Büyükunal, F. (Ocak 1988). Adnan Çoker ile Bir Konuşma. *Sanat Çevresi*, 111, 40-42.
- Büyükunal, F. (1 Ekim 1996) Sanat, Hayattan Çıkar: Adnan Çoker'in 'Artı Elemanlar'ının da Yer Aldığı Resim Sergisi 4 Ekimde Aksanat'ta Açılıyor. *Yeni Yüzyıl*, s. 21.
- Çağ, B. (Kasım 2002). VLAM: İki Bin Yılda Sanatçıların Oluşturduğu Bir Sanat Zincirinin Yansıması. *Hürriyet Gösteri*, 243, 28-30.

- Çoker, A. (1973). *Sanatçının Görüşü. Siyah Simetri*. (Amerikan Kültür Merkezi-İstanbul, 20 Mart-2 Nisan 1973 tarihli sergi broşürü).
- Çoker, A. (Haziran 1967). Özdemir Altan ve Dünyası. *Mimarlık*, 44, 25-26.
- Çoker, A. (Ağustos 1982). Cevat Dereli için... . *Sanat Çevresi*, 46, 13.
- Çoker, A. (Aralık 1982). Soyut Heykel. *Yeni Boyut*, 8, 4-9.
- Çoker, A. (Mart 1983). Adnan Çoker ve Atölyesi. *Sanat Çevresi*, 53, 74-75.
- Çoker, A. (Ocak 1995). Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar. *Yeni Boyut*, 9, 4-12.
- Çoker, A. (1998). Müzikte, Dansta, Resimde, Edebiyatta Performans/İ. Usmanbaş, A. Teker, A. Çoker, F. Edgü. *Sanat Dünyamız*, 67, 34-45.
- Ecevit, B. (19 Şubat 1954). Promete Zincirde. *Yeni Ulus*. s. 2.
- Elibal, G. (Mart 1979). Onuncu Kişisel Sergisiyle Adnan Çoker. *Sanat Çevresi*, 5, 12-13.
- Elkatip, D. (1 Kasım 1994). Adnan Çoker'in Sergisi 10 Aralık'a dek Galeri B'de: "Bana Görünmeyeni Gösterin". *Milliyet Sanat*, 347, 29-31.
- Ergüven, M. (2-8 Mart 1995). Jüri üyesi Mehmet Ergüven: "Bir Milyar Verilseydi Bayıla Bayıla Alırdı!". *Aktüel*, 191, 62.
- Eriç, M. (Haziran 1985). Adnan Çoker Atölyesi Resim Sergisi. *Sanat Çevresi*, 80, 37.
- Eriç, M. (1990). Adnan Çoker ve Resim Sergisi. *Mimarlık*, 239, 68-69.
- Eroğlu, Ö. (Kasım 1996). Sergiler ve İzlenimler. *Sanat Çevresi*, 217, 29.
- Eroğlu, Ö. (Nisan 2001). Sorunlar. *Sanat Çevresi*, 270, 30-34.
- Eroğlu, Ö. (Aralık 2001). Açıklama Yapmam Şart! *Sanat Çevresi*, 278, 23.
- Galatalı, F. Ö. (Haziran 1985). Hacettepe Üniversitesi 1.Sanat Sempozyumu'nda Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını. *Sanat Çevresi*, 80, 58-60.
- Gezgin, Ü. (Mart 2001). Biçimsel ve Entellektüel Soyutun Öznesi: Adnan Çoker. *Sanat Çevresi*, 269, 16-19.
- Gezgin, Ü. (Mayıs 2003). Sanat ve Savaş. *Sanat Çevresi*, 295, 58-60.

- Giray, K. (2002). VLAM Vitruvius+Leonardo+Adnan Çoker+Mustafa Ata. *VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata) Mustafa Ata Sergisi*. (16 Ekim-23 Kasım 2002 tarihli sergi kataloğu). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.
- Gören, A. K. (Mart 2001). Adnan Çoker'in "Eksik Burçlar": Aslında Soyut Serüven Sürmekte. *Sanat Çevresi*, 269, 8-14.
- Gören, A. K. (Aralık 2001). Vlam=Vitruvius+Leonardo da Vinci+Adnan Çoker+Mustafa Ata. *Yapı*, 241, 92-96.
- Günyaz, A. (Kasım 1996). Yeni Mevsimin Yükselen Sergileri. *Gençsanat*, 27, 18-21.
- Gürel, H. N. (Kasım-Aralık 2000). "Erol Kerim Aksoy Vakfı Sanat Galerisi"nde "Fahr El Nissa Zeid Sergisi"... Adnan Çoker-Hülya Avşar Tartışması, "Celebrity Marketing". *Türkiye 'de Sanat*, 46, 14-19.
- Gürsu, B. (Mart-Nisan 2006). Gülseli İnal ile 1951 Mezunları-Çağdaşlar. *Art&Life*, 15, 20-21.
- İhtiyar, T. (Ocak 2006). Dosya: Adnan Çoker, Semra Germaner, Bedri Baykam'la Yuvarlak Masa: Picasso İstanbul'a Gelmeden Haftalar Önce Başladı Heyecan... *rh+sanat*, 25, 8-13.
- İnal, G. (Mart 2001). Madde İllüzyonu: Adnan Çoker. *Yapı*, 232, 103-108.
- İnal, G. (Aralık 2001). Vitruvius Adamı: Vlam projesi. *Yapı*, 241, 91.
- İnal, G. (Haziran 2003). Ontolojik Boyutun Estetik Nirvanası: Adnan Çoker. *Artist*, 9, 46-50.
- İnal, G. (Ekim 2005). Resim Arenasında Gerçeklik Değişkeni. *Artist*, 60, 40-43.
- İnal, G. (Mart 2006). 1951 Mezunları. *rh+sanat*, 27, 60-61.
- İnal, G. (Mart 2006). Bir Dönemi Okumak. *Artist*, 65, 56-59.
- İnal, G. (Mayıs-Haziran 2006). Resim Tarihinin Yakın Geçmişine Yolculuk. *Art&Life*, 16, 20-21.
- İnal, G. (Eylül 2006). Devlet Müzesindeki Ulusal Koleksiyon. *Artist*, 70, 64-69.
- İpşiroğlu, N. (Aralık 1995). Adnan Çoker'in Son Dönem Resimleri. *Hürriyet Gösteri*, 181, 28-31.

- İpşiroğlu, N. (1 Kasım 1996). Çoker'in Son Sergileri Üzerine: Mimari-Resim-Müzik Bağlantıları. *Milliyet Sanat*, 395, 18-20.
- İpşiroğlu, N. (Bahar 1997). Adnan Çoker'in Sanatında Gelenek. *P dergisi*, 5, 136-147.
- İpşiroğlu, N. (2010). Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 1 Resim. *Adnan Çoker Retrospektif 2010* (s. 460-462). (16 Mart-30 Nisan 2010 tarihlerinde Mustafa Kemal Merkezi-Beşiktaş Çağdaş Salonlarında Açılan Sergi Kataloğu). İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Sanat Yay.
- İzer, A. (Ekim 2004). Sanata 5 Farklı Bakış. *Sanat Çevresi*, 312, 102-107.
- Kahraman, H. C. (1 Mart 1995). Çağdaş Türk Sanatı Kopenhag'da: "Ben Bir Başkasıdır". *Milliyet Sanat*, 355, 34-35.
- Kınaytürk, H. (Eylül 2001). Canan Beykal Suskunluğunu Bozdu. *Sanat Çevresi*, 275, 30-32.
- Koçak, N. (Eylül 1988). Tabula Rasa ya da Adnan Çoker'in Resimlerine Yaklaşmak. *Argos, no.1*, 84-93.
- Köksal, A. (1 Haziran 1986). Bir Mevsim Daha Tükenirken. *Milliyet Sanat*, 145, 47-48.
- Köksal, A. (1 Şubat 1988). Çoker, Cimit, Genç ... *Milliyet Sanat*, 185, 47.
- Köksal, A. (1 Haziran 1989) Bir Sanat Mevsiminin Ardından. *Milliyet Sanat*, 217, 47-49.
- Köksal, A. (1 Ocak 1994). Yeni Yıla Girerken. *Milliyet Sanat*, 327, 45-47.
- Kuban, D. (Şubat 1994). Çoker'in Işıklı Geometrisi. *Arredamento Dekorasyon*, 56, 152.
- Köksal, A. (15 Kasım 1994). Yoğun Bir Sergileme Döneminden. *Milliyet Sanat*, 348, 45-47.
- Köksal, A. (15 Ekim 1996). Dört Ayrı Kişilik. *Milliyet Sanat*, 394, 45-46.
- Küçük, S. H. (Aralık 2005). Bakışı Yurt Edinen Anlam: Siyah Boşlukta Özgürlük; Adnan Çoker. *rh+sanat*, 24, 43-48.
- Moral, Ş. (1987). Adnan Çoker, Çağdaş Sanat Sergileri'ni Değerlendirdi: "Sarkis Hariç, Hiçbirisi Başarı Gösteremedi". *Sanat Olayı*, 66, 50.

- Nirven, N. (Kasım 1994). Adnan Çoker'den Minimaler ve Varyasyonlar. *Anons*, 44, 14-15.
- Nüvit, M. (Ekim 1984). Bir sergi: Soyut Resim / Yeni Figüratif Resim / Kavramsal Sanat. *Yeni Boyut*, 25, 30-31.
- Okbay, G. F. (Mayıs 1973). İstanbul Sergilerinden. *Ankara Sanat*, 85, 20-21.
- Önder, M. (Mart 1993). Kültür ve Sanatımıza Önemli Bir Destek: Türkiye İş Bankası Büyük Ödülleri. *Kültür ve Sanat*, 17, 51-52.
- Özben, M. (Haziran 1979). Kocamemi Atelyesi. *Sanat Çevresi*, 8, 22-24.
- Özcan, O. (Eylül 1996). Türk Sanatı İnternette. *Hürriyet Gösteri*, 190, 80-81.
- Özdemir, F. (Eylül 2006). Sanat Akmerkez'de. *Artist*, 70, 70-71.
- Özel, F. (Haziran 1997). Bir Serginin Ardından. *Arredamento Dekorasyon*, 93, 131-132.
- Özsezgin, K. (1 Mayıs 1988). Değişimin Dayanılmaz hafifliği. *Milliyet Sanat*, 191, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Mart 1991). Mevsim Ortasının Hareketli Grafiği. *Milliyet Sanat*, 259, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1993). Dönemsel Üslup Aşamalarının Yetkinlik Çizgisinde. *Milliyet Sanat*, 325, 47-49.
- Özsezgin, K. (1 Ocak 1995). Adnan Çoker/Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü, 1994: Mimariye Özgü Mekansallığın Resimsel Yorumu. *Milliyet Sanat*, 351, 38-39.
- Özsezgin, K. (2-8 Mart 1995). Jüri Üyesi Kaya Özsezgin: "Adnan Çoker Çelişkili". *Aktüel*, 191, 60-61.
- Özsezgin, K. (Bahar 2000). Radikal Biçimciliğin Yöntemsel Yansımaları. *Sanat Dünyamız*, 75, 35-37.
- Özsezgin, K. (Nisan 2003). Bir Not. *Artist*, 7, 40.
- Polat, R. (Aralık 2001). Klasik Çağdan Günümüze... *Milliyet Sanat*, 513, 42.
- Sadak, Y. (1994). Modern Türk Resminde Bir Doruk: Adnan Çoker. *Adnan Çoker: Minimaler ve Varyasyonlar*. (25 Ekim-10 Aralık 1994 tarihlerinde Galeri B'de açılan sergi kataloğu). İstanbul: Galeri B Yay.

- Sadak, Y. (Aralık 1994). Adnan Çoker Minimaller ve Varyasyonları Anlatıyor. *Hürriyet Gösteri*, 169, 24-26.
- Sadak, Y. (2002). VLAM's. *VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata) Mustafa Ata Sergisi*. (16 Ekim-23 Kasım 2002 Tarihli Sergi Kataloğu). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.
- Sadak, Y. (Mart 2007). Adnan Çoker'in Yeniden Boyutlanan Söylemi. *Hürriyet Gösteri*, 288, 52-53.
- Sadak, Y. (2010). Adnan Çoker: Bir Portre Denemesi. *Adnan Çoker Retrospektif 2010* (s. 10-15). (16 Mart-30 Nisan 2010 Tarihlerinde Mustafa Kemal Merkezi-Beşiktaş Çağdaş Salonlarında Açılan Sergi Kataloğu). İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Sanat Yay.
- Sokul, S. (Ocak 1997). Aksanat'ın Yıl Sonu Sergileri: Adnan Çoker ve "Artı Elemanlar". *Türkiyemiz*, 80, 54-58.
- Sönmez, A. (Ekim 2002). Mustafa Ata Vitruvius'tan Vazgeçmiyor! *Milliyet Sanat*, 523, 76-77.
- Sönmez, N. (1987). "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" Sergisine İlişkin İki Ayrı Görüş: Adnan Çoker: "Bu Serginin Aleyhine Olanlar Köhnemiş Geleneklerin Savunucularıdır". *Sanat Olayı*, 63, 60-61.
- Sönmez, N. (Ağustos 1988). Türk Resminde Yapı Sorunu. *Sanat Çevresi*, 118, 10-18.
- Sönmez, N. (14 Ağustos 1988). Resimde 1988 Yılı Değerlendirmesi: Yeni Yeni Anlaşıyoruz. *İkibine Doğru*, 34, 58-59.
- Sönmez, N. (4 Eylül 1988). Mine Sanat Galerisi'nde Yaz 88 Sergisi: Nitelik Açısından İrdelenirse... *İkibine Doğru*, 37, 59.
- Sönmez, N. (Haziran 1989). Adnan Çoker İçin Siyah/Beyaz Çerçeve. *Argos*, no.10, 21.
- Taktak, Y. (Ocak 1983). 1982 Sonunda Resim Sanatı. *Bilim ve Sanat*, 25, 24-25.
- Taktak, Y. (Haziran 1985). Adnan Çoker Atölyesi ya da Çağdaş Sanat Eğitimi. *Sanat Çevresi*, 80, 38-40.
- Tanaltay, E. (Nisan 1998). Adnan Çoker ile Bir Gün...(I). *Sanat Çevresi*, 234, 30-34.

- Tanaltay, E. (Mayıs 1998). Adnan Çoker ile Bir Gün... (II). *Sanat Çevresi*, 235, 56-59.
- Tansuğ, S. (Mart 1979). Türk Resminde Bir Adnan Çoker. *Sanat Çevresi*, 5, 10-11.
- Tansuğ, S. (Mayıs 1982). Bir Tavır ve Bir Değerlendirme. *Sanat Çevresi*, 43, 36.
- Tansuğ, S. (Şubat 1990). Ocak Yazıları. *Sanat Çevresi*, 136, 20-22.
- Tansuğ, S. (Aralık 1994). Sergiler Serbest Dolaşımda. *Gençsanat*, 4, 2-5.
- Tuğcu, N. (14 Ocak 1988). Adnan Çoker, “Soyut Dışavurumcu” Resmini Anlattı: ‘Sorunum Tek Renkle Söz Söylemek’, *Milliyet*, s. 8.
- Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali (3rd: 1980: Ankara, Turkey). (27 Mayıs-2 Haziran 1990). Bienalden bin eser. *Tempo*, 22, 76.
- Uluslararası İstanbul Bienali (7th: 2001: İstanbul, Turkey). (Eylül 2001). Bienal Dosya Soruları. *Skala*, 5, 20-25.
- Utku, A. (Ocak 2003). Bir Çift Renk ya da Kavram; Kırmızı-Beyaz. *Gençsanat*, 101, 26-29.
- Üstünipek, M. (Mayıs-Ağustos 2006). Eleştiri-Yorum. *Türkiye’de Sanat*, 74, 20-23.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu)*, İstanbul: Pera Müzesi Yay.

BURHAN DOĞANÇAY

- Acar, B. (Nisan 2005). Duvarları Kağıt Gibi Yırtan Adam; Burhan Doğançay. *Artist*, 55, 62-64.
- Akay, A. (20 Ekim 1998). Duvarın Tuval Üzerindeki Yansıması, *Cumhuriyet*, s. 13.
- Akkurt, B. (Temmuz-Ağustos 2002). Burhan Doğançay. *Sanat Çevresi*, 285-286, 56-57.
- Aktaş, M. (Eylül-Ekim 2006). 12 Sanatçı 12 Elbise; Sanat Akmerkez’de IV. *Art&Life*, 18, 62- 76.
- Anonim. (Kasım 1983). Baba Oğul Sergisinden... *Sanat Çevresi*, 61, 11.
- Anonim. (Kasım 1983). Burhan Doğançay Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 61, 12-13.
- Anonim. (Kasım 1983). Burhan Doğançay Monografisi. *Sanat Çevresi*, 61, 14.

- Anonim. (Ekim 1984). ENKA Ödülleri Açıklandı. *Hürriyet Gösteri*, 47, 57.
- Anonim. (Temmuz 1986). Burhan Doğançay Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 93, 10-11.
- Anonim. (Temmuz 1986). Baba-Oğul Sergisinden... *Sanat Çevresi*, 93, 12.
- Anonim. (Ocak 1988). Baba-Oğul Sergisinden... *Sanat Çevresi*, 111, 10-11.
- Anonim. (Temmuz 1989). Ressam Burhan Doğançay'ın Japonya Sergileri Devam Ediyor. *Sanat Çevresi*, 129, 4-5.
- Anonim. (6 Mayıs 1990). Burhan Doğançay. *İkibin'e Doğru*, 17, 59.
- Anonim. (Mart 1993). Çağdaş Türk sanatından bazı örnekler Almanya'da sergileniyor. *Sanat Çevresi*, 173, 91.
- Anonim. (Ocak 1994). Burhan Doğançay: "Bu Altyapıyı Değiştirmeden, Plastik Sanatlarda Dışa Açılmayız.". *Vizyon, Dekorasyon*, 10, 42-47.
- Anonim. (Ekim 1994). Doğançay'ın Son Çalışmalarıyla Yaşayan Bir Ev. *Vizyon Dekorasyon*, 13, 80-85.
- Anonim. (Kasım 1995). Burhan Doğançay, Eserlerini Ankara ve İstanbul'da Sergiliyor. *Sanat Çevresi*, 205, 7.
- Anonim. (Aralık 1995). Resim: Burhan Doğançay Edebiyat: Adalet Ağaoğlu Müzik: Şefika Kutluer: Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Ödülleri 3 Sanatçıya Verildi. *Sanat Çevresi*, 206, 14-15.
- Anonim. (Nisan 1996). Burhan Doğançay'ın "Gökdelen İşçileri" Sergisi Houston'da Açıldı. *Sanat Çevresi*, 210, 15.
- Anonim. (1997). Evrensel Sanatçılarımızdan: Burhan Doğançay. *Antik ve Dekor*, 42, 186-194.
- Anonim. (Ağustos 1997). Genç Etkinlik (3rd: 1997: İstanbul). "Kaos/Genç Etkinlik 3" Onur Ödülleri. *Yapı*, 189, 34.
- Anonim. (Ekim 1997). Baba-Oğul Sergisinden... *Sanat Çevresi*, 228, 8-9.
- Anonim. (Aralık 1997). Türkiye Tarihsel Kültürel ve Sanat Ödüllerinin Sahipleri Belirlendi. *Sanatsal Mozaik*, 27, 79.

- Anonim. (Nisan 1998). Burhan Doğançay'ın Bir Duvar Halısı İstanbul'da Sergilenecek (21 Nisan-9 Mayıs). *Sanat Çevresi*, 234, 35.
- Anonim. (Temmuz-Ağustos 1998). Burhan Doğançay'ın Brooklyn Köprülü Fotoğrafları New York JFK Havaalanı'nda Sergileniyor. *Sanat Çevresi*, 237-238, 33.
- Anonim. (Temmuz-Ağustos 1998). Burhan Doğançay'ın Fotoğrafları New York'da Sergileniyor. *Arredamento Mimarlık*, 100+5, 22.
- Anonim. (Ekim 1998). Burhan Doğançay'dan "Alexander's Duvarları ve Kalpler". *Sanat Çevresi*, 240, 18.
- Anonim. (Ekim 1998). Galeri G Burhan Doğançay'ın Sergisi ile Açılıyor. *Vizyon Dekorasyon*, 29, 46.
- Anonim. (Kasım-Aralık 1998). Burhan Doğançay'ın Objektifinden Brooklyn Köprüsü. *Antik ve Dekor*, 49, 56.
- Anonim. (Ocak 1999). Antik Dekor Dergisi'nin Ödülleri Verildi. *Sanat Çevresi*, 243, 84.
- Anonim. (Ocak 1999). Türkiye Tarihsel Kültürel Miras ve Sanat Ödülleri 1998. *Antik ve Dekor*, 50, 62-63.
- Anonim. (Temmuz 1999). Bridge of Dreams. *Sanat Çevresi*, 249, 94.
- Anonim. (Kasım-Aralık 1999). 1999 Türkiye Tarihsel Kültürel Miras ve Sanat Ödülleri Sahiplerini Buluyor. *Antik ve Dekor*, 55, 157.
- Anonim. (Şubat 2000). Burhan Doğançay'ın "Brooklyn Köprüsü" Fotoğrafları New York'ta Sergilendi. *Sanat Çevresi*, 256, 11.
- Anonim. (Şubat-Mart 2000). Burhan Doğançay'ın Brooklyn Fotoğrafı Millennium Sergisinde. *Antik ve Dekor*, 57, 24.
- Anonim. (Haziran-Ağustos 2001). Burhan Doğançay'ın Eserleri Kennedy Sanat Müzesi'nde. *Antik ve Dekor*, 65, 42.
- Anonim. (Mayıs 2000). Burhan Doğançay Genç İşadamlarıyla Buluştu. *Sanat Çevresi*, 259, 49.

- Anonim. (Eylül-Ekim 2000). 10.Yılına Girerken İstanbul Sanat Fuarı'nın Tarihsel Gelişimi. *Türkiye'de Sanat*, 45, 64-71.
- Anonim. (Nisan 2001). Duvarlar'dan Kalpler'e: Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde Doğançay'ın 40 Yıllık Sanat Serüveni. *Art Decor*, 97, 147.
- Anonim. (Nisan 2001). Burhan Doğançay Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 270, 17-19.
- Anonim. (Nisan 2001). Burhan Doğançay'ın "Kalpler": Galerideki sergi 12 Nisan-31 Mayıs 2001 Arasında. *Sanat Çevresi*, 270, 24-26.
- Anonim. (Nisan 2001). "Duvarlar'dan "Kalpler"e 40 Yıllık Bir Serüven: Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde Dev Bir Sergi: Doğançay Retrospektifi. *Sanat Çevresi*, 270, 14-16.
- Anonim. (Mayıs 2001). Burhan Doğançay ile Görkemli Bir Buluşma: Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde Dev Bir Retrospektif ve 7 Ayrı Sergi. *Sanat Çevresi*, 271, 12-15.
- Anonim. (Mayıs 2001). Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde dev bir sergi: Doğançay Retrospektifi. *Antik ve Dekor*, 64, 133.
- Anonim. (Kasım-Aralık 2001). Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı (11th: 2001: İstanbul, Turkey). Fuarı soruşturduk... *Türkiye'de Sanat*, 51, 12-21.
- Anonim. (Ocak 2002). Ressam Burhan Doğançay'ın Bir Fotoğrafı Whitney Müzesi Daimi Koleksiyonuna Girdi. *Sanat Çevresi*, 279, 18.
- Anonim. (Ekim 2002). Ressam Burhan Doğançay By Pass Ameliyatı Oldu. *Sanat Çevresi*, 288, 28.
- Anonim. (Nisan 2003). Ressamlarımız Sanat Literatüründe. *Milliyet Sanat*, 529, 116.
- Anonim. (Mayıs-Ağustos 2003). New York'un Mavi Duvarları. *Türkiye'de Sanat*, 59, 71.
- Anonim. (Temmuz- Ağustos 2003). Hat Sanatına Saygı (Homage to Calligraphy). Ressam Burhan Doğançay'ın Tablosu Avrupa Parlamentosuna Girdi. *Sanat Çevresi*, 297-298, 11.
- Anonim. (Aralık 2003). Burhan Doğançay Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 302, 20-26.

- Anonim. (Aralık 2003). New York'un Mavi Duvarları İstanbul'da: İş Sanat Kibele Galeri'de Burhan Doğançay sergisi. *Sanat Çevresi*, 302, 10-11.
- Anonim. (Ocak 2004). New York'un İstanbul'daki Mavi Duvarları. *Antik Dekor*, 80, 188.
- Anonim. (Kış 2004). New York'un Mavi Duvarları. *Mobilya+Tekstil*, 22, 29.
- Anonim. (Nisan-Mayıs 2004). Meteor. *Antik Dekor*, 82, 40.
- Anonim. (Mayıs-Ağustos 2004). Burhan Doğançay "Works on Paper 1950-2000. *Türkiye'de Sanat*, 64, 77.
- Anonim. (Ekim 2004). Doğançay Müzesi 7 Ekim'de Resmen Açılıyor. *Sanat Çevresi*, 312, 76-77.
- Anonim. (Kasım 2004). Doğançay Müzesi Açıldı. *Yapı*, 276, , 27.
- Anonim. (Kasım 2004). Sanat Kurumu Ödülleri Belli Oldu. *Gençsanat*, 122, 8.
- Anonim. (Kasım-Aralık 2004). Burhan Doğançay Metropolitan Müzesi'nde. *Antik Dekor*, 85, 22.
- Anonim. (Ocak 2005). Burhan Doğançay Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 315, 36-45.
- Anonim. (Ocak 2005). Hacettepe Üniversitesi Burhan Doğançay ve Yıldız Kenter'e "Fahri Doktora" Payesi Verdi. *Sanat Çevresi*, 315, 48-52.
- Anonim. (Ocak 2005). Yapıtlarının Bulunduğu Koleksiyonlar ve Müzeler. *Sanat Çevresi*, 315, 46-47.
- Anonim. (Haziran 2005). "Türk Resim Sanatının Duayenleri" Anketinde Dereceye Girenlere Ödülleri Verildi. *Sanat Çevresi*, 320, 36-37.
- Anonim. (Kasım-Aralık 2005). Aubusson Geleneği: Fransız Kültür Merkezi, 8-24 Kasım 2005 Tarihleri Arasında, Aubusson Tekniğiyle Çalışan İlk Türk Sanatçısı Olan Burhan Doğançay'ın Tasarladığı Dokuz Adet Aubusson Duvar Halısını Sergiliyor. *Antik Dekor*, 91, 170.
- Anonim. (Haziran-Temmuz-Ağustos 2006). Türk Modern Sanat Tarihinde Bir İlk: Paris-Dünyaca Ünlü Türk Ressam Burhan Doğançay'ın Tablosu Avrupa'nın En

Prestijli Sanat Kataloğunda, Yüzlerce Sanat Eserinin Arasından Haftanın En İyi Eseri Seçildi. *Antik Dekor*, 95, 40.

Anonim. (Eylül 2006). Galeri Artist 20.yıl Sergileri. *Artist*, 70, 79-81.

Anonim. (Eylül-Ekim 2006). Paris'te Türk Sesleri: Paris-Aguttes Müzayede Evi'nin Haziran Ayında Düzenlediği "Rus, 19. ve 20. Yüzyıl Tabloları; Oryantalist Tablolar, İzlenimci ve Modern Eserler" Adlı müzayedesinde Burhan Doğançay ve Fikret Mualla İmzalı Tablolar Büyük İlgi Gördü. *Antik Dekor*, 96, 10.

Anonim. (Kasım-Aralık 2006). Burhan Doğançay Turgut Reis'te. *Antik Dekor*, 97, 182.

Anonim. (Kasım-Aralık 2006). Çağdaş Türk Resminin Ustaları: Ünlü Ressamlarımızın Önemli Eserlerinin Yer Aldığı Özel Bir Koleksiyon. *Antik Dekor*, *Art Times Eki*, 97, 4.

Anonim. (Kasım-Aralık 2006). Türk Resim Sanatına Damgasını Vurmuş 20 Ressam: Geleneksel Çizgide İlerleyen Türk Sanatı, 18. Yüzyıldan İtibaren Belirginleşmeye Başlayan Batılılaşma Hareketlerinin Sonucunda Bir Sonraki Yüzyılda Batı Sanatının Seyrine Girdi ... *Antik Dekor*, 97, 128-129.

Anonim. (Ocak 2007). Doğançay Paris'te: Paris; Burhan Doğançay'ın Bir Eseri, Brüksel Avrupa Parlamentosu Binasından Sonra, Paris'teki O.E.C.D Genel Merkezi'nin Duvarlarını Süsleyecek. *Antik Dekor*, 98, 42.

Anonim. (Nisan-Mayıs 2007). Doğançay'ın Bir Resmi Paris'deki OECD'nin Yeni Binasına Giriyor: Burhan Doğançay Resmi, Brüksel Avrupa Parlamentosu Binasından Sonra, Paris'teki O.E.C.D Genel Merkezinde. *Cey Sanat*, 15, 43.

Anonim. (Nisan-Mayıs 2007). Doğançay Müzesi. *Antik Dekor*, 100, 270-272.

Anonim. (Kasım-Aralık 2007). Çağdaş Türk Resim Sanatının En Güzelleri. *Antik Dekor*, 103, 34.

Antmen, A. (24 Kasım 1993). Her 'Dünyadan' İnsanın Güncesi, *Cumhuriyet-2*, *Sanat, Kültür, Magazin, Televizyon*, s. 2

Antmen, A. (19 Mayıs 2001). Yaratıcılığı Gözünün Seçtiğinde, *Cumhuriyet*, s. 15

Antmen, A. (2002). *New York'un Mavi Duvarları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Aras, A. F. (Ekim 2002). "Günyüzü"ne Çıkan Resimler. *Skala*, 17, 60-61.

- Aras, A.F. (Mayıs 2001).Burhan Doğançay: Babadan Oğula Resim Serüveni. *Skala*, 2
16-20.
- Asilyazıcı, H. (Aralık 1984). Doğançay'ın Resmini Anlamlandırma. *Hürriyet Gösteri*,
49, 45-46.
- Ateş, İ. (Mayıs 2004). Doğançay-Evrensel Ölçütler-Türk Sanatı: Doğançay'ın Yaratmış
Olduğu Plastik Anlatım Biçemi. *Artist*, 19/5, 54-57.
- Barandır, S. (Kasım 2004). 500 Yıllık Gelenekte Doğançay İmzası: Fransızların
Dünyaca Ünlü Aubusson Yün Duvar Halilerine Tabloları Aktarılan Tek Türk
Danatçı Burhan Doğançay... *Art Decor*, 140, 166-167.
- Barandır, S. (Haziran 2004). Doğançay Modern Sanat Müzesi: 2. Derece Tarihi Eser
Olan Tarlabası'ndaki Üç Katlı Taş Bina, Anıtlar Kurulu'nun Onayladığı Projeye
Yenilendi... *Art Decor*, 135, 168-169.
- Baraz, Y. (Haziran 2001). Bir Dünya Sanatçısı: Burhan Doğançay. *Sanat Çevresi*, 272,
18-20.
- Berkman, B. (15 Eylül 1987). Erol Akyavaş: Hamamı, Hamam Olduğu İçin İstemedik.
Milliyet Sanat, 176, 36.
- Berkman, B. (15 Eylül 1987). Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu
Buluşması... *Milliyet Sanat*, 176, 32-36.
- Beykal, C. (Ocak 1984). Sergi Değerlendirmeleri. *Yeni Boyut*, 19, 22-24.
- Budak, E. (Haziran-Ağustos 2001). Görkemli Bir Retrospektif'in Ardından! *Antik ve
Dekor*, 65, 90-95.
- Bugay, B. (Aralık 2003). Burhan Doğançay'ın Gerçekleşen Hayali Üzerine... *Sanat
Çevresi*, 302, 17-19.
- Bugay, B. (Ocak 2005). Yaşayan Duvarlardaki İmza: Burhan Doğançay. *Sanat Çevresi*,
315, 32-35.
- Büber, O. A. (1993). 20 Yıldır Dünyayı Dolaşarak Fotoğrafladığı Graffitileri Bir
Kitapta Topladı: Burhan Doğançay: Bir Yeraltı Sanat Avcısı. *Tempo*, 14, 47-52.
- Büyükunal, F. (Ekim 1987). Burhan Doğançay Sergisi ve Sanatsal Gelişmeler
Hakkındaki Beklentileri. *Sanat Çevresi*, 108, 26-28.

- Castle, F. T. (1993). Doğançay'ın Duvarları. *Doğançay Duvarlar 1990-1993 Sergi Kataloğu* (s.n.y). İstanbul: Duran Ofset.
- Çalikoğlu, L. (Ekim 2002). Resmin ve Denizin Mavisi. *Milliyet Sanat*, 523, 74-75.
- Çalikoğlu, L. (2012). Kent Kültürünün Yarım Yüzyılı: Tarihin Kaydı ve Duvarların Anatomisi. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" Sergi Kataloğu* (s. 14-16). Münih: Prestel Verlag.
- Çizgen, G. (Haziran 1991). Burhan Doğançay "Çelik İşçileri"nde Fotoğrafça Ne Yapmış? *Hürriyet Gösteri*, 127, 48-49.
- Doğançay, B. (Kasım 1982). Burhan Doğançay: Duvarlar ve Resimler. *Yeni Boyut*, 7, 16-20.
- Doğançay, B. (Kasım 2003). 25 Yıl Bir Rekordur. *Sanat Çevresi*, 301, 35.
- Doğançay, B. (Temmuz-Ağustos 2005). Bilinçli Bir Müzecilik İçin Daha Yıllar Gerekıyor. *Hürriyet Gösteri*, 272, 88-89.
- Duru, B. (Haziran 2001). 112 Ülkenin Duvarlarını Fotoğraflayan Ressam Burhan Doğançay: "Dışarıda Türklerden Ressam Çıkacağına İnanan Çok Az Kişi Var". *Sanat Çevresi*, 272, 14-17.
- Elibal, G. (Aralık 1976). Burhan Doğançay'ın Resimleri. *Ankara Sanat*, 128, 15.
- Elibal, G. (Kasım 1983). Burhan Doğançay'ın Bir Sergisi Daha. *Sanat Çevresi*, 61, 8-9.
- Eraslan, E. (Eylül-Ekim 2004). Burhan Doğançay ve Aubusson Duvar Halıları. *Antik Dekor*, 84, 132-134.
- Erez, İ. (Eylül 1981). Burhan Doğançay'ın Çağdaş Resim Sanatındaki Yeri. *Sanat Olayı*, 9, 80-81.
- Erez, S. (Temmuz- Ağustos 2000). Doğançay'ı Tanıyor muyuz? *Sanat Çevresi*, 261-262, 16-17.
- Eroğlu, Ö. (Mayıs 2001). Burhan Doğançay Retrospektifi. *Yapı*, 234, 90-96.
- Flomenhaft, E. (Kasım 1995). Doğançay: Kapılar ve Duvarlar. S. Somuncuoğlu (Çev.) *Arredamento Dekorasyon*, 75, 142-143.

- Gezgin, Ü. (Mayıs 2001). Burhan Doğançay: Bir Metropol Sanatçısı. *Sanat Çevresi*, 271, 16-17.
- Gezgin, Ü. (Aralık 2003). Burhan Doğançay Resimlerindeki Görsel Yeni Söylem. *Sanat Çevresi*, 302, 12-13.
- Gezgin, Ü. (Ocak 2005). Burhan Doğançay Sanatı. *Sanat Çevresi*, 315, 26-27.
- Giboire, C. (Ekim 1998). Alexander's Duvarları Sergisi. D. A. Sırmaçek (Çev.). *Sanat Çevresi*, 240, 19.
- Giboire, C. (2012). Doğançay'ın Serileri: İçerik ve Teknik. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" (Sergi Kataloğu)* (s. 36-274). Münih: Prestel Verlag.
- Giray, K. (Aralık 1984). Sergi Değerlendirmeleri: Ankara. *Yeni Boyut*, 27, 30-32.
- Göçer, E. (Ekim 1998). Burhan Doğançay'la Bir Gezinti. *Sanat Çevresi*, 240, 22-24.
- Gören, A. K. (Nisan 2001). Burhan Doğançay'ın Kapıları Galeri Binyıl'da: Metropol Folklorunun Aynası Olarak Doğançay'ın Duvar ve Kapıları. *Sanat Çevresi*, 270, 20-23.
- Gören, A. K. (Ocak 2005). Duvarları Konuşturan Usta: Burhan Doğançay ve Metropollerin Ruhu. *Sanat Çevresi*, 315, 28-31.
- Günyaz, A. (Ocak 1984). Akyavaş, Doğançay ve İncedayı Sergileri Üzerine Düşünceler. *Sanat Çevresi*, 63, 62-63.
- Günyaz, A. (Kasım 1993). Burhan Doğançay Sergisi'nin Düşündürdükleri. *Sanat Çevresi*, 181, 8-9.
- Gürel, H. N. (Eylül 1991). Çağdaş Sanatımızın İki Uluslararası Ustası: Burhan Doğançay-Süleyman Saim Tekcan ve Baskı Sanatı ile 21. Yüzyıl Üzerine Notlar. *Sanat Çevresi*, 155, 44-46.
- Halman, T. S. (Mart 1977). Amerika'da Modern Türk Sanatı-2. *Ankara Sanat*, 131, 16-17.
- İzer, A. (Aralık 2003). Doğançay,"Sanatı Yaşamı, Yaşamı da Sanatı". *Sanat Çevresi*, 302, 14-16.

- İzer, A. (Ekim 2004). Sanata 5 Farklı Bakış. *Sanat Çevresi*, 312, 102-107.
- İzer, A. (Ocak 2005). Doğançay, “Sanatı Yaşamı, Yaşamı da Sanatı”. *Sanat Çevresi*, 315, 22-25.
- Kahraman, H.B. (Mayıs-Haziran 1986). Elim Sende. *Kalın*, 2, 7-9.
- Kanbay Doğançay, H. (1996). Kendini Duvar Sanatına Adayan Burhan Doğançay: Kalpten Kalbe, Akıldan Akıla Kapılar Açıyor. *Antik ve Dekor*, 33, 102-106.
- Karaesmen, E. (Kasım 1987). Yeniden Bir Sonbahar. *Hürriyet Gösteri*, 84, 70-73.
- Karaöz, L. (Aralık 2003). Doğançay’dan New York Duvarları. XXI, *Yirmibir Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi*, 18, 108-109.
- Kınaytürk, H. (Nisan 1992). Rusya Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Ressam Burhan Doğançay’a Takdir Madalyası Taktı. *Sanat Çevresi*, 162, 36-37.
- Kınaytürk, H. (Kasım 1993). Burhan Doğançay’ın Fransa’da Basılan “Dessine Mos- l’amour” Dünya Duvarları Kitabı, “Erotik” Gerekeçesi ile Dışişleri Bakanlığınca Satın Alınmadı. *Sanat Çevresi*, 181, 10-12.
- Kınaytürk, H. (Ağustos/Eylül 1995). Ressam Burhan Doğançay’ın Sahte Resimleri Ortaya Çıktı. *Sanat Çevresi*, 202-203, 6-7.
- Kınaytürk, H. (Kasım 2004). Burhan Doğançay’ın 10 Yapıtı New York Metropolitan Müzesi’ne Girdi. *Sanat Çevresi*, 313, 32.
- Koparan, E. (Kasım 1991). Burhan Doğançay: “Türkiye’nin Üç Meselesi Var: Kültür, Kültür, Kültür”. *Anons*, 8, 20-21.
- Köksal, A. (17 Eylül 1976). Doğançay’ın Resimleri. *Milliyet Sanat*, 197, 27.
- Köksal, A. (5 Kasım 1976). Dörtlü Bir Karma Sergi. *Milliyet Sanat*, 204, 26.
- Köksal, A. (29 Nisan 1977). Doğançayların Resimleri. *Milliyet Sanat*, 229, 26.
- Köksal, A. (1 Aralık 1983). Baba Oğul Doğançay’lar. *Milliyet Sanat*, 85, 48.
- Köksal, A. (15 Kasım 1984). Berkel ve Doğançay’ın Soyutlamaları. *Milliyet Sanat*, 108, 47-48.
- Köksal, A. (15 Aralık 1995). Aralık Ayının Getirdikleri. *Milliyet Sanat*, 374, 42-44.

- Köksal, A. (1986a). *Burhan Doğançay Resim Sergisi Davetiyesi*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi. (20 Haz- 5 Tem 1986).
- Köksal, A. (Temmuz 1986b). Burhan Doğançay’la Bir Konuşma. *Sanat Çevresi*, 93, 4-7.
- Köksal, A. (1 Temmuz 1986). Dört Festival Sergisi: Takvo Kato, Doğançay, ve “Öncü”ler “70 Fotoğraf”. *Milliyet Sanat*, 147, 47-48.
- Köksal, A. (1 Kasım 1987). Askeri Müze’de Bir Üçlü. *Milliyet Sanat*, 179, 48-49.
- Köksal, A. (1 Mayıs 1991). Varınca, Erbil, Doğançay, Kut. *Milliyet Sanat*, 263, 48-50.
- Köksal, A. (1 Ekim 1991). Yeni Bir Mevsime Girerken. *Milliyet Sanat*, 273, 48-49.
- Köksal, A. (15 Kasım 1993). Kasım Ayının Getirdikleri. *Milliyet Sanat*, 324, 44-46.
- Köprülü, T. (Kasım 1983). Sanatımızı Doğançay ile Dünyaya Duyuruyoruz. *Sanat Çevresi*, 61, 10.
- Küçük, S. H. (Ocak 2006). Duvardaki Kalpler, Kalplerdeki Köprü; Burhan Doğançay. *rh+sanat*, 25, 51-56.
- Küçüksayraç, E. (15 Mayıs-15 Temmuz 2001). Burhan Doğançay’ın İstanbul Çıkartması. *Geniş Açıl*, 17, 54-56.
- Lopate, P. (Nisan 2001). Günümüzün Arşivcisi Burhan Doğançay. *Hürriyet Gösteri*, 227, 80-82.
- Madra, B. (Kasım 1983). Burhan Doğançay’ın Resimleri Üzerine... *Sanat Çevresi*, 61, 6-7.
- Madra, B. (Temmuz 1986). Burhan Doğançay’ın Resimleri Üzerine. *Sanat Çevresi*, 93, 8-9.
- Madra, Ö. (Ocak 1994). Burhan Doğançay: “Dünya Duvarları ile Belki’de İlk Defa Türkiye’den Dünya Çapında Bir Olay Çıkıyor”. *Arredamento Dekorasyon*, 55, 62-67.
- Mihçioğlu, M. (Kasım-Aralık 1998). Sergilerin Ardından. *Türkiye’de Sanat*, 36, 60-65.
- Moyer, R. (1986). *Dogançay*. New York: Hudson Hill Press.

- Nirven, N. (Eylül 1991). Burhan Doğançay'ın Özgün Baskıları. *Sanat Çevresi*, 155,.42-43.
- Nirven, N. (Kasım 1993). Burhan Doğançay ve “Duvarlar”. *Sanat Çevresi*, 181, 6-7.
- Niyazioğlu, İ. (Eylül 1987). Burhan Doğançay ve Uluslararası Sanat İlişkilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 82, 37-38.
- Özbilgen, E. (1993). Duvarlar da Mırıldanır, Bağırır, Şarkı Söyler!: Dr. A.D. Borovsky-Oleg Loginov-William Zimmer: Doğançay, Walls and Doors 1990-91. *Antik ve Dekor*, 147.
- Özdemir, F. (Eylül 2006). Sanat Akmerkez’de. *Artist*, 70, 70-71.
- Özel, A. (Temmuz-Ağustos 2006). Özgün Sanat Sorunu. *Art&Life*, 17, 51.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1984). Genç Kuşağın Yeni Çıkışları. *Milliyet Sanat*, 109, 48-49.
- Özsezgin, K. (1 Mayıs 1986). Doğançay ve Kabaoglu Sergileri. *Milliyet Sanat*, 143, 49-50.
- Özsezgin, K. (1 Kasım 1987). Orta kuşağın Yeni Çıkışları. *Milliyet Sanat*, 179, 50-51.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1995). 1995: Fikret Mualla Yılı. *Milliyet Sanat*, 373, 44-47.
- Pak, O. (Temmuz 1982). Amerika’da Bir Türk Ressamı: Burhan Doğançay. *Sanat Çevresi*, 45, 20-21.
- Pakay, S. (Ocak 1994). Sedat Pakay’ın Gözü ve Sözü ile “Duvarların Ötesinde” Burhan Doğançay. *Arredamento Dekorasyon*, 55, 126-129.
- Picaud, Jean-François. (Mayıs 2001). Burhan Doğançay ve Aubusson Duvar Halıları. *Sanat Çevresi*, 271, 18.
- Piscaud, Jean-François. (Nisan 2001). Burhan Doğançay ve Aubusson Duvar Halıları. *Hürriyet Gösteri*, 227, 78.
- Rona, Z. (Nisan 1998). Aubusson Duvar Halıları ve Burhan Doğançay. *Arredamento Mimarlık*, 100+2, 36-37.
- Rona, Z. (Ed.) (2001). *Burhan Doğançay Retrospektif*. İstanbul: Duran Ofset.
- Rona, Z. (Nisan 2001). Burhan Doğançay’ın Gerçek Gölgeleleri. *Hürriyet Gösteri*, 227, 78-79.

- Sadak, Y. (Şubat 1988). 1987'nin Genel Bir Değerlendirmesi. *Sanat Çevresi*, 112, 48-53.
- Sağlam, M. (Şubat 1996). Doğançay'ın Sanatında Üslubal Tavrı ve Toplumsalın Yorumu. *Gençsanat*, 18, 6-9.
- Sönmez, A. (Ocak 2004). "Duvarlarda Hayat Var": Burhan Doğançay'ın "New York'un Mavi Duvarları" İş Sanat Kibele Galerisi'nde Sergileniyor... *Milliyet Sanat*, 538, 36-37.
- Sönmez, N. (14 Ağustos 1988). Resimde 1988 Yılı Değerlendirmesi: Yeni Yeni Anlaşıyoruz. *İkibine Doğru*, 34, 58-59.
- Sönmez, N. (Ağustos 1988). Türk Resminde Yapı Sorunu. *Sanat Çevresi*, 118, 10-18.
- Sönmez, N. (1993). Eş Zamanlı Gerçeklik. *Doğançay Duvarlar 1990-1993 Sergi Kataloğu*, İstanbul: Duran Ofset.
- Sönmez, N. (Kasım 1994). Belçika'da Dört Türk Sanatçısı: "Nothing Is Everything". *Arkitekt*, 419, 100-108.
- Sönmez, N. (8 Kasım 1995). Görüntü ile İmgenin Çakışması, *Cumhuriyet*, s. 12.
- Sönmez, N. (Aralık 1999). Brooklyn Köprüsü "Suretleri". *Arredamento Mimarlık*, 169, 110-111.
- Sönmez, N. (2001a). Doğançay'ın Duvar Sanatının Evrimi. Z. Rona. (Ed.) *Burhan Doğançay Retrospektif* (s. 85-101). İstanbul: Duran Ofset.
- Sönmez, N. (Nisan 2001b). Gerçekle Kurgu Arasındaki Karşıtlıklar: Burhan Doğançay'ın Sanat Serüveni Üzerine. *Hürriyet Gösteri*, 227, 72-77.
- Şahinoğlu, E. (Ekim 1998). Doğançay'ın Düşünce Vizörüne Yakalanan Görüntüler. *Sanat Çevresi*, 240, 20-21.
- Şahinoğlu, E. (Aralık 1994). Uluslararası Dört Büyük Usta Belçika'da: Burhan Doğançay, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan ve Balkan Naci İslimyeli Türkiye Adına Biraraya Geldi. *Sanat Çevresi*, 194, 24-25.
- Şahinoğlu, E. (Kasım-Aralık 1994). Uluslararası Dört Büyük Usta Belçika'da; Doğançay, Tekcan, İnan ve İslimyeli Türkiye Adına Biraraya Geldi... *Türkiye'de Sanat*, 16, 31-33.

- Şener, D. (Temmuz-Ağustos 2006). Çağdaş Sanat Müzelerine Doğru... Hacettepe Sanat Müzesi... *Şeker Sanat*, 61, 10-15.
- Şenyapılı, Ö. (Aralık 1984). Ekimin, Dupduru, Pırıl Pırıl Kasıma Aktığı Gün. *Sanat Olayı*, 31, 19-21.
- Şenyener, Ş. (11 Ağustos 1993). Duvara Aşk Katan Ressam, *Sabah*, s. 6.
- Tanaltay, E. (Kasım 1998). Burhan Doğançay ile Bir Gün. *Sanat Çevresi*, 241, 18-20.
- Tanaltay, E. (Aralık 1998). Burhan Doğançay ile Bir Gün (2). *Sanat Çevresi*, 242, 72-74.
- Tanaltay, E. (Ocak 1999). Burhan Doğançay ile Bir Gün. *Sanat Çevresi*, 243, 68-72.
- Tansuğ, S. (Eylül 1979). Burhan Doğançay'la Söyleşiden İzlenimler. *Sanat Çevresi*, 11, 16-17.
- Tansuğ, S. (Kasım 1983). Büyük Bir Resim Ustası: Burhan Doğançay. *Sanat Çevresi*, 61, 4-5.
- Tansuğ, S. (Nisan 1986). Doğançay. *Artist*, 3, 5-7.
- Tansuğ, S. (Kasım 1993). Burhan Doğançay'ın Endüstriyel Standartlaşmayı Eleştiren Yeni Çalışmaları Üzerine. *Sanat Çevresi*, 181, 4-5.
- Tansuğ, S. (Kasım 1995). Doğançay'da Formların Nesneleşme Süreci. *Sanat Çevresi*, 205, 4-6.
- Taylor, B. (2012). Doğançay'ın Dünyası. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" (Sergi Kataloğu)* (s. 17-26). Münih: Prestel Verlag.
- Türkat, S. (26 Nisan-2 Mayıs 2001). Duvarların İzinde Bir Ömür. *Tempo*, 17/698, 58.
- Ünsal, H (Aralık 1984).. Burhan Doğançay'ın İzmir Programı Gerçekleşmedi. *Sanat Olayı*, 31, 91.
- Vine, R. (2012). Duvarlar(n) Ötesini) Görme Sanatı. E. Eşkinat (Ed.) *Burhan Doğançay "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" (Sergi Kataloğu)* (s. 27-35). Münih: Prestel Verlag.

Yalman, C. (Temmuz-Ağustos 2005). Burhan Doğançay: Çağdaş Türk Resim Sanatının Duayenlerinden Burhan Doğançay ile Kültür, Sanat ve Müze Konulu Söyleşi. *Cey Sanat*, 5, 8-19.

Yüksel, N. (Kasım-Aralık 2003). Doğançay Müzesi Açıldı. *Plastik Sanatlar Dergisi*, 7, 65-67.

Yüksel, N. (Mayıs-Ağustos 2001). Sergilerden... *Türkiye’de Sanat*, 49, 54-61.

ÖMER ULUÇ

Akay, A. (1 Ağustos 2000). Geçişlilik. *Milliyet Sanat*, 485, 42-43.

Aliçavuşoğlu, E. (21 Ağustos 1999). ‘Milleniumu Karşılamanın Resimleri’: Ömer Uluç 6. Uluslararası İstanbul Bienali’ne Büyük Boyutlu Duvar Resmiyle Katılıyor. *Cumhuriyet*, s. 15.

Altan, Ö. (Haziran 1987). Bir Serginin Ardından. *Hürriyet Gösteri*, 79, 58-60.

Altunok, Ö. (6 Nisan 2002). Bunlar Küreselleşmenin Cinleri: Uluç’un Yeni Dünya Düzeniyle Cinleşen İnsanlar Olarak Karşımıza Çıkan Yaratıkları Bu Kez Yapıların İçine Giriyor. *Cumhuriyet*, s. 15.

Anonim. (Haziran 1969). Ömer Uluç’la Bir Konuşma. *Mimarlık*, 68, 34-35.

Anonim. (Mayıs 1982). Ömer Uluç ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 3, 4-7.

Anonim. (Ocak 1985). İnönü Vakfı Resim Yarışması. İnönü Vakfı Resim Yarışması Sonuçlandı. *Sanat Çevresi*, 75, 72-74.

Anonim. (10 Ekim 1989). Uluslararası 2. İstanbul Bienali’nde Ömer Uluç’tan Dev Bir Pano: Yabacıların Çoğu Konfeksiyoncu, *Milliyet*, s. 10.

Anonim. (Mart 1992). “Sanart 92”: “Açık Havada” Projesi ve Genel Hatlar. *Sanat Çevresi*, 161,72-73.

Anonim. (13 Kasım 1992). “İstanbul’da Sanat İkmalde”: Ressam Ömer Uluç: “Berlin Merkez Olarak Öne Geliyor” *Milliyet*, s. 16.

Anonim. (Ocak 1996). Ömer Uluç’un Üç Yılı İki Sergide. *Antik ve Dekor*, 18, 94-95.

Anonim. (1-7 Şubat 1996). Ömer Uluç: “Renkçilik Devrim Geçiriyor”. *Aktüel*, 239, 108-109.

- Anonim. (Ocak 1993). [Ömer Uluç koleksiyoncuları]. *Vizyon Dekorasyon*, 6, 73-75.
- Anonim. (Nisan 1995). Vivet Kanetti ve Ömer Uluç İstanbul'da Eski Bir Boğaziçi Yalısında Yaşıyorlar. *Vizyon Dekorasyon*, 15, 108-111.
- Anonim. (Ekim 1995). Paris Çağdaş Sanat Fuarı/FIAC. Galeri Artist FIAC'ta; Ömer Uluç. *Artist*, 60, 62-63.
- Anonim. (Kasım 1998). Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı (25th: 1998: Paris, France) Fiac'tan İzlenimler/G.Güleşçi. *Sanat Çevresi*, 241, 28-30.
- Anonim. (15 Kasım 1998). Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı (25: 1998: Paris, France). Paris'te Pırlıtsız Bir 25. Yıl/Bike Erkek Zato. *Milliyet Sanat*, 444, 28-29.
- Anonim. (Nisan 1999). Türk Resminde Dört Özgün Üslupçu Ömer Uluç, Utku Varlık, Ergin İnan ve Mustafa Ata. *Sanat Çevresi*, 246, 37.
- Anonim. (Eylül 1999). Uluslararası İstanbul Bienali (6th: 1999: İstanbul, Turkey). Ressam Ömer Uluç, Dolmabahçe Kültür Merkezi İçin 60 Metrekarelik İki Ayrı Soyut Yapıt Çalışıyor: 6.Uluslararası İstanbul Bienali 17 Eylül'de. *Sanat Çevresi*, 251, 13.
- Anonim. (Mayıs 2001). Ömer Uluç New York'ta. *Skala*, 2, 84.
- Anonim. (Aralık 2001). Uluslararası Çağdaş Sanatlar Fuarı/FIAC (28th: 2001: Paris, France). Fiyakalı FIAC. *Skala*, 8, 82-87.
- Anonim. (Eylül 2002). Galerici Yahşi Baraz Ressam Ömer Uluç'a Tazminat Davası Açtı. *Sanat Çevresi*, 287, 53.
- Anonim. (Ocak 2003). Ömer Uluç FIAC'taydı... *Skala*, 20, 80.
- Anonim. (Yaz 2003). Karmaşanın Yörüngesini Arayan Düşünür. *Antik ve Dekor*, 77, 122-126.
- Anonim. (Aralık 2004). Ömer Uluç Resim Sergisi: 8-12 Aralık 2004. *Sanat Çevresi*, 314, 99.
- Anonim. (Eylül-Ekim 2005). Ömer Uluç "Heves Kuşu Durmaz Döner". *Türkiye'de Sanat*, 70, 74.

- Anonim. (Mayıs 2006). Uçmak İsteyen Eserler...: Ömer Uluç ile Yeni Sergisi Hakkında. *rh+sanart*, 29, 53-55.
- Anonim. (Mayıs-Haziran 2006). Türkiye’de Sanat; Haberler. *Türkiye’de Sanat*, 74, 10-19.
- Anonim. (Ocak 2007). Gençhaber Yurtiçi. *Gençsanat*, 146, 50-55.
- Anonim. (Nisan 2007). Gençhaber Yurtiçi. *Gençsanat*, 149, 54-58.
- Anonim. (Kış 2007). DNA, Ahu Tuğba, Lucy ve Polyester. *P Dünya Sanatı Dergisi*, 43, 8-9.
- Anonim. (Haziran-Ağustos 2007). “100.Sayı Kültür ve Sanat Ödülleri” Sahiplerini Buldu!: Antik Dekor Dergisi 100.sayısını Yıldız Sarayı’nda Düzenlediği Görkemli Bir Davetle Kutladı. *Antik Dekor*, 101, 180-183.
- Anonim. (Ekim 2007). Ömer Uluç ile “Vapurların Seyri” Sergisi Bahanesiyle. *rh+sanart*, 44, 84-86.
- Antmen, A. (12 Nisan 1994). Ömer Uluç’un Yeni Arayışlarının, Yeni Denemelerinin Toplamı AKM’deki Sergisinde: ‘Bence Türkiye Bir Renk Dünyası’, *Cumhuriyet*-2, s. 2.
- Antmen, A. (25 Ocak 1996). Ömer Uluç’un İki Yıl Aradan Sonra Atatürk Kültür Merkezi’nde Açtığı Sergisi...: “Rengi Televizyona mı Bırakacağız?!” *Cumhuriyet*, s. 14.
- Antmen, A. (10 Mayıs 2006). Ömer Uluç’un Yeni Resimleri, *Radikal*, s. 22.
- Apik, K. (Nisan 2002). A,B,C,D Deniz Cinleri. *Vizyon Dekorasyon*, 53, 37.
- Aras, A.F. (Nisan 2002). İki Boyutludan Üç Boyutluya Resim+Heykeller. *Skala*, 12, 32-36.
- Ash, J. (1997). Nü’ler ve Canavarlarla Bir Öğleden Sonra. *Ömer Uluç: 1995-1996-1997. (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.
- Aşkın, S. O. (Nisan 1994). Sarmal Titreşimler İçinde Bir Mühendis-Ressam, Ömer Uluç: “Ben Renk Sanatçısıyım”. *Art Decor*, 13, 138-140.

- Atmaca, E. (Eylül 2007). Boğaz'da yeni bir mitoloji yazılıyor: 10.Uluslararası İstanbul Bienali'ne Paralel Etkinliklerden biri de Ömer Uluç'un "Vapurların Seyri" Adını Verdiği Sergi .. *İstanbul: Milliyet Sanat, Sayı 582*, s. 24-25.
- Ayan, B. (Mayıs 2004). "En Sevdikleri: Yaşayan Ressamlar". *Sanat Çevresi*, 307, 45-46.
- Ayhan, E. (26 Kasım 1985). Ömer Uluç'la Geceyarısı Yapılmış Konuşma, *Cumhuriyet*.
- Ayhan, E. (Kasım 1988). Ömer Uluç'la "Sıkı Resim" Konuşması. *Hürriyet Gösteri*, 96, 76-77.
- Ayhan, E. (Nisan 1989). Ömer Uluç ile Bir Yakından, Bir de Uzaktan Konuşmalar. *Argos, no. 8*, 122-123.
- Batur, E. (İlkbahar 1989). Ustaların Toplu Sergilerinden. *Sanat Dünyamız*, 38, 18-21.
- Bay, Y. (11 Haziran 2006). Ayaklanan Heykeller, *Radikal-2 Eki*, s. 15.
- Bay, Y. (Ağustos 2006). Türkiye'nin En Pahalı Ressamları: Haziran Ayında Ünlü Ressam Klimt'in Tablosunun 135 Milyon Dolara Satıldığı Açıklandı... *Milliyet Sanat*, 569, 42-45.
- Bengi, A. (Eylül 2005). Heves Kuşunun Peşinde. *Evrensel Kültür*, 165, 33-36.
- Berger, J. (Şubat 1996). Garip Bir Varlık. *Sanat Çevresi*, 208, 14-16.
- Berkman, B. (15 Eylül 1987). Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat. *Milliyet Sanat*, 176, 39-41.
- Boynudelik, Z. İ. (Haziran 2000). Aya İrini: Düzenlemelerin Mekan ile Kurdukları İlişki Üzerine Analitik Bir Çalışma. *Resmi Görüş*, 3, 68-92.
- Brand, C. M. ve Cutler, A. (1991). Zoe. A. P. Kazhdan ve diğerleri. (Ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (c. 3, s. 2228). New York-Oxford: Oxford University Press.
- Büyükcinal, F. (Ekim 1989). Ömer Uluç ile Söyleşi. *Sanat Çevresi*, 132, 14-17.
- Çağa, S. (Şubat 1985). Yeni Dışavurumcular ve Düşündürdükleri. *Sanat Çevresi*, 76, 56-59.

- Çalıköğlü, L. (1 Eylül 1997). Geçen Sezona ve Birkaç Sergiye Eleştirel Bir Bakış. *Milliyet Sanat*, 415, 49-52.
- Çalıköğlü, L. (Eylül/Ekim 1997). Geçen Sezon Üzerinde En Çok Konuşulan On Sergi. *Türkiye'de Sanat*, 30, 34-41.
- Çapan, C. (Yaz 1996). Vakit Yok Durup Düşünmeye: Malcolm Lowry/Ömer Uluç. *P Dergisi*, 2, 109-114.
- Çarmıklı, H. (Yaz 2007). Koleksiyoner, Galeri Sahibi. *Sanat Dünyamız*, 103, 114-118.
- Dostoğlü, H. (Nisan 1997). Ömer Uluç İçin Resim Bir Hız ve Hareket Sorunu. *Arredamento Dekorasyon*, 91, 113-115.
- Duben, İ. A. (15 Ekim 1988). Ömer Uluç'la Dünden Bugüne Resim Üstüne... *Milliyet Sanat*, 202, 32-35.
- Durbaş, R. (19 Ekim 1988). Geleneksiz Çağdaş Sanat Olmaz, *Cumhuriyet*, s. 4.
- Elkatip, D. (1 Nisan 1997) Ömer Uluç: Bir Orada, Bir Burada. *Milliyet Sanat*, 405, 18-19.
- Erciyes, C. (9 Eylül 2007). Denizin Kıpırdattığı Figürler, *Radikal*, s. 20.
- Ergüven, M. (Eylül 1986). Ömer Uluç Üstüne. *Hürriyet Gösteri*, 70, 62-65.
- Ergüven, M. (Mayıs 1997). Ömer Uluç'un Resimleri. *Hürriyet Gösteri*, 197, 40-42.
- Eroğlü, Ö. (Eylül 1999). Bienal Öncesi Sükuneti/ Uluslararası İstanbul Biennali (6th: 1999: İstanbul, Turkey). *Sanat Çevresi*, 251, 14-16.
- Eroğlü, Ö. (Mayıs 2002). Sırasıyla, Bazı Eleştirilerim Olacak! *Sanat Çevresi*, 283, 22-23.
- Ersan, B. (26 Temmuz 1992). Üç Ayrı Kentin Ressamı Ömer Uluç: Artık Akımlar Yok, Birey Var". *Nokta*, 30, 86-87.
- Ersöz, E. (Kasım-Aralık 2005). FIAC-PARIS 32.Yılım Ardından. *Türkiye'de Sanat*, 71, 38-43.
- Francblin, C. (1990). Ömer Uluç ya da Sınırların Aşılması. T. Onat ve S. Demirtaş (Kitap ve Sergi Gerçekleştirme) D. Şengel (Çev.) *Ömer Uluç (19 Ekim-27 Kasım*

1990 tarihlerinde Derimod Kültür Merkezi'nde açılan sergi kataloğu (s. 6-10)
İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yay.

Gedik, Ö. (2 Kasım 2003). Hiç Boya Ressamı Olmadım: Ömer Uluç Yeni Çalışmalarıyla Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde, *Hürriyet- Pazar Keyfi Eki*, s. 3-6.

Giray, K. (Mart 1996). Ömer Uluç Bir Tavan Arası Ressamı. *Gençsanat*, 19, 6-8.

Gülşen, Ö. (12 Mayıs 1998). Ömer Uluç'un Son Dönem Çalışmaları Paris'te Galerie Montenay-Giroux'da Sergileniyor: 'Size Sevgiyi Dolaştırıyorum', *Cumhuriyet*, s. 13.

Günyaz, A. (Ocak 1993). Değirmeler: Bir nice ustalıkla Ömer Uluç... *Sanat Çevresi*, 171, 34-35.

Günyaz, A. (Mayıs 2002). Ömer Uluç'un Yaptığı, Yapmadığı "Sanat Abstredir" mi? Atilla Bayraktar? ya Temur Köran, İrfan Önürmen, Şahin Paksoy ve Cihat Aral... *Gençsanat*, 93, 20-21.

Günyaz, A. (Şubat 1996). Sergilerden. *Gençsanat*, 18, 26-28.

Güvenç, B. (Mayıs 1983). Güncelliğini Koruyan Bir Kültür Sorunu: Sanatta Evrensellik mi, Bireysellik mi? *Yeni Boyut*, 13, 3-5.

Haydaroğlu, M. (Güz 2005). Ömer Uluç: "Biz İkonlaştırmanın ve İkonları Kırmanın Merkezindeyiz." *Sanat Dünyamız*, 96, 60-69.

Henric, J. (1989a). Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanırlı Hafifliği, *Ömer Uluç Sergi Kataloğu* (s. 7-9). İstanbul: Galeri Nev Yay. (MAS Matbaacılık).

Henric, J. (1989b). Ömer Uluç, Herkese Bir Hiyeroglif. *Ömer Uluç Sergi Kataloğu* (s. 120-121). İstanbul: Galeri Nev Yay. (MAS Matbaacılık).

İhtiyar, T. (Haziran 2005). Ömer Uluç: Estetik Benim Umurumda Değil, Ben İfadeyi Ararım... *İstanbul: rh+sanat*, 19, 9-13.

İyınam, Ş. (13 Nisan 2002). Türk Sanatı Gri, Ağır, Dramatik, Travmatik..., *Radikal*, s. 2.

Kahraman, H. B. (1987). Hamam Sergisi'nin Düşündürdükleri. *Sanat Olayı*, 66, 52-56.

- Kahraman, H.C. (1 Mart 1995). Çağdaş Türk sanatı Kopenhag'da : "Ben Bir Başkasıdır". *Milliyet Sanat*, 355, 34-35.
- Karaesmen, E. (Aralık 1980). Ankara'da Mevsim Başı. *Hürriyet Gösteri*, 1, 57.
- Karaesmen, E. (Kasım 1987). Yeniden Bir Sonbahar. *Hürriyet Gösteri*, 84, 70-73.
- Kayaş, N. (13 Ocak 1996). Ömer Uluç'un Son Sergisiyle Harikalar Diyarındayız: "Canavar"ın Seyir Defteri, s. 16.
- Kazhdan, A. (1991). Psellus Michel. A. P. Kazhdan ve diğerleri. (Ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (c. 3, s. 1754-1755). New York-Oxford: Oxford University Press.
- Kırlangıç, A. (Mayıs 2006). Figür, Renk ve Doku. *rh+sanart*, 29, 56-57.
- Kilimci, S. (1-7 Şubat 1996). Ressam Ömer Uluç'un Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde: Aslan Pençesiyle Renk Avı. *Aktüel*, 239, 108-109.
- Köksal, A. (15 Kasım 1982) Yeni Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 60. 48-49.
- Köksal, A. (1 Aralık 1985). Uygur ve Uluç'un Yeni Resimleri. *Milliyet Sanat*, 133, 49-50.
- Köksal, A. (1 Kasım 1987). Ayasofya Hamamı'nda Düzenlemeler. *Milliyet Sanat*, 179, 49.
- Köksal, A. (15 Ekim 1989). Uluç, Tonkuş, Gezgin. *Milliyet Sanat*, 226, 48-49.
- Köksal, A. (1 Kasım 1990). Mürtoğlu, Kaleşi, Uluç. *Milliyet Sanat*, 251, 47-49.
- Köksal, A. (1 Ocak 1993). Özgün Kişilikler, Yeni Oluşumlar. *Milliyet Sanat*, 303, 44-46.
- Köksal, A. (15 Nisan 1994). Halil Paşa'dan Günümüz Sanatçılarına. *Milliyet Sanat*, 334, 45-47.
- Köksal, A. (1 Mart 1995). Yenilikçi Arayışlar, Çözümler, Uygulamalar. *Milliyet Sanat*, 355, 44-46.
- Köksal, A. (1 Şubat 1996). Yakın Geçmişten Günümüz Sanatçılarına. *Milliyet Sanat*, 377, 42-45.

- Michael Psellos. (t.y.). Erişim 11 Haziran 2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Psellos
- Millet, C. (Şubat 1993). Ömer Uluç ve Artı Nesnelere. *Hürriyet Gösteri*, 147, 40-41.
- Millet, C. (Nisan 1994). Ömer Uluç: Artı Nesnelere. V. Kanetti. (Çev.) *Sanat Çevresi*, 186, 14-15.
- Morgan, R. C. (Nisan 2002). Ömer Uluç'un Düşsel Görüntüleri. *Sanat Çevresi*, 282, 6-9.
- Nirven, N. (14 Ekim 1989). Uluslararası 2. İstanbul Bienali Kapsamında Sergileri Devam Eden Ömer Uluç: 'Çevreye Burun Kıvırarak Sanat Yapılmaz', *Güneş*, s. 6.
- Nirven, N. (Ocak 1993). Ömer Uluç: "Ben Resmime Çok Renkli Paranoya Diyorum". *Vizyon Dekorasyon*, 6, 70-72.
- Niyazioğlu, İ. (Ekim 1987). Ömer Uluç ile Ressamın Varolması Üzerine. *Hürriyet Gösteri*, 83, 70-71.
- Onat, T. (Kasım 1990). Derimod'da Bir Serginin Öyküsü. *Sanat Çevresi*, 145, 38-39.
- Onat, T. ve Demirtaş, S. (Kitap ve Sergi Gerçekleştirme) (1990). *Ömer Uluç. (19 Ekim-27 Kasım 1990 tarihlerinde Derimod Kültür Merkezi'nde açılan sergi kataloğu)* İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yay.
- Oral, Z. (07.05.1978). Ömer Uluç: "Resmim, Soyut Bir Disiplinden Figüratif Bir Anlatımcılığa Gidiyor", *Milliyet*. s. 10.
- Ögel, Z. (2 Kasım 1999). Satılla Nesne Arasındaki Gizli Bağ: Ömer Uluç'un İstanbul'dan Sonra Paris ve New York'ta Sergilenecek Projesi Otuz Yapıttan Oluşuyor. *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 1.
- Özcan, N. (Eylül 2005). "Ben kimim üzerinde daha çok bilgim var": Ömer Uluç, İçinde Çeşitli Konulardaki Görüşleri ve Resimleri Olan Kitabı "Heves Kuşu Durmaz Döner" ile Gündemde... *Milliyet Sanat*, 558, 104-105.
- Özkaya, S. (Mart-Nisan 2013) Ömer Uluç Anma Günü İçin Metin. *Sanat Dünyamız*, 133, 85-86.
- Özsezgin, K. (13 Mart 1978). Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 268, 27-29.

- Özsezgin, K. (1 Kasım 1980). Ömer Uluç'un Yeni Resimleri. *Milliyet Sanat*, 11, 49.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1985). Hüsamettin Koçan ve Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 133, 51.
- Özsezgin, K. (1 Kasım 1987). Orta Kuşağın Yeni Çıkışları. *Milliyet Sanat*, 179, 50-51.
- Özsezgin, K. (15 Kasım 1989) Arayış, Yenilenme Çabaları ve Deneysel Birikimler. *Milliyet Sanat*, 228, 49-51.
- Özsezgin, K. (15 Şubat 1996). Sentez mi, Özgünlük Arayışı mı? *Milliyet Sanat*, 378, 46-48.
- Özsezgin, K. ve diğerleri. (Kasım-Aralık 1997). Uluslararası İstanbul Bienali (5th: 1997: İstanbul, Turkey). Uluslararası İstanbul Bienali ile İlgili Görüşler. *Türkiye'de Sanat*, 31, 22-39.
- Özsezgin, K. (1 Nisan 1999). Düne ve Bugüne Dair. *Milliyet Sanat*, 453, 43-45.
- Özsezgin, K. (Aralık 2002). Paris ve Buenos Aires İzlenimleri. *Artist*, 3, 4-18.
- Polat, A. (15 Ocak-15 Mart 2003). Rıhtımlar Arasında. *Geniş Açı*, 27, 24.
- Rona, Z. (2008). Ömer Uluç. H. Kuruyazıcı (Yay. Yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c. 3, 1552-1553). İstanbul: Yem Yay.
- Rosen, M. (Aralık 1986). Ömer Uluç. *Adam Sanat*, 13, 37-38.
- Sağlam, M. (Nisan 2002). Düzen Dışı Bir Resim İçin Tanımlamalar. *Skala*, 12, 38.
- Sağlam, M. (2003). Mümtaz Sağlam ile Sorular/Yorumlar/Cevaplar. *Ömer Uluç: Gözler (İyi, Kötü ve Aşık Gözler) Sergi Kataloğu* (s. 25-40). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Soyer, N. (Kasım 1985). Ömer Uluç ve Var-Yok Arasındaki İnsan. *Hürriyet Gösteri*, 60, 48-49.
- Sönmez, N. (Ağustos 1988). Türk Resminde Yapı Sorunu. *Sanat Çevresi*, 118, 10-18.
- Sönmez, A. (17-23 Ocak 1998). Ömer Uluç'un Şehirlerarası Jakuzisi. *Artı Haber*, 5, 120-122.
- Sönmez, A. (15 Ekim 1999). Starlık Kavgası Bu Sergiye Uğramıyor: Ömer Uluç Sergisi. *Milliyet Sanat*, 466, 24.

- Sönmez, A. (Nisan 2002). “Kimse Öncü Değil Kimse Öcü Değil”. *Milliyet Sanat*, 517, 58-59.
- Sönmez, A. (29 Aralık 2006). Uluç’un Üç Boyutlu Maceraları, *Sabah-Cuma Eki*, s. 11.
- Şengel, D. (Mayıs 1994). Ömer Uluç’la Bir Söyleşi. *Hürriyet Gösteri*, 162, 24-28.
- Şengel, D. (Mayıs 1995). Ömer Uluç’la Söyleşi. *Hürriyet Gösteri*, 174. 68-71.
- Şenyapılı, Ö. (Ağustos 1988). Geriye Ne Kaldı? *Sanat Çevresi*, 118, 30-32.
- Şenyapılı, Ö. (1993). Türk Çıplak (3). *Antik ve Dekor*, 19, 120-123.
- Tankuter, K. (13 Nisan 1994). Ömer Uluç: ‘İnsanlar Her Yerde İmaj Bombardımanına Tutuluyor’ Yapaylığın Sorgulanması, *Milliyet*, s. 16.
- Tankuter, K. (26 Aralık 1992). Ömer Uluç: “Ben Bir Satih Sanatçısıyım”, *Milliyet*, s. 14.
- Tansuğ, S. (Ocak 1981). Ömer Uluç’un Yeni Aşaması. *Hürriyet Gösteri*, 2, 34-35.
- Tansuğ, S. (Nisan 1982). Doğaya Yöneltilen Türk Merceği. *Hürriyet Gösteri*, 17, 33-34.
- Tansuğ, S. (Mayıs 1982). Bir Tavır ve Bir Değerlendirme. *Sanat Çevresi*, 43, 36.
- Tansuğ, S. (Kasım 1982). Elbette Rahatsız Edecek! *Hürriyet Gösteri*, 24, 39-40.
- Tansuğ, S. (1988a). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (Ekim 1988b). Ömer Uluç’la Konuşma. *Argos*, no. 2, 30-31.
- Tansuğ, Sezer. (15 Ekim 1988c). Maçka Sanat’ta Uluç. *Milliyet Sanat*, 202, 34-35.
- Tansuğ, S. (Eylül 1991). Den Haag’da Ömer Uluç Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 130, 81.
- Tansuğ, S. (2010). Bir Gelişim Mantığı. D. Artun (Ed.) *Resme Bakan Yazılar I* (s. 182-194). Ankara: Galeri Nev Yay.
- Tansuğ, S. (Ekim 2003). Dış Dünya Deneyimlerinden İçer Yansıyanlar. *Gençsanat*, 110, 42-43.
- Tekelioğlu, T. (7 Nisan 2001). New York’ta Açacağı Serginin Hazırlıklarını Yapan Ömer Uluç’tan Mesaj Var: Evren, Demirel, Ecevit Resimlerimi Sakın Almasın!, *Hürriyet-Cumartesi Eki*, s. 3.

- Turay, A. (20 Ekim 1990). Derimod Kültür Merkezi'nde Resim Sergisi Dün Açılan Ömer Uluç: Gelenekten Kopuş, Özgürlük, *Cumhuriyet*, s. 5.
- Ulubay, M. (21 Ocak 1993). Ömer Uluç, Son Dönem Yapıtlarını Arkeon Galerisi'nde Sergiliyor: 'Geçmiş Yorumlanmalı', *Hürriyet*, s. 15.
- Uluç, E. (Mart-Nisan 2013). Ömer Uluç'un Resmi ve İstanbul. *Sanat Dünyamız*, 133, 88-89.
- Uluç, Ö. (Eylül 1987). Çıkartmalar. *Gergedan*, 7, 52-58.
- Uluç, Ö. (Aralık 1986). Armalar (1967-74). *Adam Sanat*, 13, 39-42.
- Uluç, Ö. (Aralık 1988). "Sıkı Resim Konuşması". *Hürriyet Gösteri*, 97, 68.
- Uluç, Ö. (Ekim 1991). Kime Aitiz. *Hürriyet Gösteri*, 131, 20-21.
- Uluç, Ö. (Kasım-Aralık 1992). Ömer Uluç. *Türkiye'de Sanat*, 6, 22-29.
- Uluç, Ö. (Kasım 2001). FIAC Kataloğunda. *Milliyet Sanat*, 512, 6.
- Uluç, Ö. (2005). *Ömer Uluç "Heves Kuşu Durmaz Döner"*. M. Haydaroğlu (Ed.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Uluç, Ö. (2006). Önsöz. *Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi Kataloğu* (s. 9-10). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Ünalın, N. (Eylül 1996). Ömer Uluç'un Resim Dünyası. *Hürriyet Gösteri*, 190, 36-38.
- Üstünipek, M. (Haziran 2006). Ömer Uluç'un Yüzeyden Çıkıp Dış Mekanda Gezinmeye Başlayan İmgeleri. *Gençsanat*, 140, 10-11.
- Yüksel, N. (Mayıs-Ağustos 2002). Sergilerden... *Türkiye'de Sanat*, 54, 62-65.
- Zoe Porphyrogenita. (t.y.). Erişim 11.06.2013,
http://en.wikipedia.org/wiki/Zoe_Porphrogenita

EROL AKYAVAŞ

- Akay, A. (1 Mayıs 1999). Eserin Birliği: Erol Akyavaş'ın Resmi. *Milliyet Sanat*, 455, 10-12.

- Akgül, A. (2004). Modern Türk Resminin Yeniden İnşâsında Miraçnâmenin Rolü. Ö. F. Şerifoğlu, Z. Şanlıer (Haz.) Sevin Okyay ve diğ. (Çev.) *Erol Akyavaş ve Miraçnamesi: Özümsemmiş Gelenek, Çağdaş Yorum* (s. 49-84). İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı.
- Akoğul, M. (15 Kasım 2001-15 Ocak 2002). Akyavaş'ın "Diğer" Dünyası. *Geniş Açı*, 20, 38-39.
- Akyavaş, E. (Mart 1997). Erol Akyavaş/Vecizeler. *Arredamento Dekorasyon*, 90, 62-63.
- Akyavaş, İ. ve diğerleri (Yay. Haz.) (2007). *Erol Akyavaş*. İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Aliçavuşoğlu, E. (14.11.2000), Görünmeyenin Ardındakini Aradı, *Cumhuriyet*, s. 1.
- Anonim. (1 Kasım 1983). Urart Sanat Galerisi: Erol Akyavaş'ta Trajik Geometri. *Milliyet Sanat*, 83, 59.
- Anonim. (Ekim 1984). ENKA Ödülleri Açıklandı. *Hürriyet Gösteri*, 47, 57.
- Anonim. (Kasım 1985). Erol Akyavaş, *Antika*, 8, 51-54.
- Anonim. (Eylül 1989). Erol Akyavaş: "İstanbul'a Bakınca Kendimi, Kızının Kötü Yola Düştüğünü Seyreden Baba Gibi Hissediyorum". *Arredamento Dekorasyon*, 8, 40-47.
- Anonim. (1992). Erol Akyavaş'ın Sığınağı. *Arkitekt*, 3, 54-57.
- Anonim. (Ekim 1992). Erol Akyavaş Koleksiyoncuları... *Vizyon Dekorasyon*, 5, 102-105.
- Anonim. (Mayıs 1999). Aramızdan Ayrılanlar...: Erol Akyavaş. *Yapı*, 210, 28.
- Anonim. (Kasım 2000). Erol Akyavaş Retrospektifi. *Arredamento Mimarlık*, 100+30, 42.
- Anonim. (Ocak-Şubat 2006). Erol Akyavaş Sergisi. *Türkiye'de Sanat*, 72, 26.
- Anonim. (Mayıs 2006). Erol Akyavaş'ın Miraçname Dizisi British Museum'da. *Yapı*, 294, 51.
- Anonim. (Mayıs-Haziran 2006). Erol Akyavaş'ın Miraçname Dizisi British Museum'da. *Art&Life*, 16, 74.

- Anonim. (Mayıs-Ağustos 2006). Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın Modern Sanatı British Museum'da. *Türkiye'de Sanat*, 74, 74.
- Anonim, (27.11.2007), Yarım Asırlık Resim Serüveni. *Milliyet*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 20.01.2013 <http://sanat.milliyet.com.tr/yarim-asirlik-resim-seruveni/edebiyatkitap/haberdetay/26.11.2007/535062/default.htm>
- Aras, A.F. (Kasım 2001). Erol Akyavaş "Öbür Dünyalarda". *Skala*, 7, 64.
- Arkoun, M. (Ekim 1987). Erol Akyavaş'ın Miraçnamesi Üzerine. *Gergedan*, 8, 52-60.
- Arkoun, M. (Nisan 2003). Erol Akyavaş. *Artist*, 7, 14-15.
- Artun, A. (2000). Bir Ömrün Resmi. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 35- 37). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Artun, A. (Ocak-Şubat 2001). Bir Ömrün Resmi. *XXI, Yirmibir Mimarlık Kültürü*, 6, 84-85.
- Aşkın, S. O. (Eylül 2002). Güzelliğe Çağrı: Küratör Haldun Dostoğlu'nun Proje 4L'de Sunduğu "Günyüzü". *Art Decor*, 114, 44-45.
- Ayvazoğlu, B. (17.12.1994), Erol Akyavaş, *Aksiyon*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 15.01.2013, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/yazar-368-erol-akyavas.html>
- Ayvazoğlu, B. (24.04.1999), Putları Kırdı ve Gitti, *Aksiyon*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 15.01.2013, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-4999-putlari-kirdi-ve-gitti.html>
- Ayvazoğlu, B. (2004). Çağdaş İkonaklast Erol Akyavaş. Ö. F. Şerifoğlu, Z. Şanlıer (Haz.) Sevin Okyay ve diğ. (Çev.) *Erol Akyavaş ve Miraçnamesi: Özümsemmiş Gelenek, Çağdaş Yorum* (s. 13-26). İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı.
- Ayvazoğlu, B. (27.11.2007), Erol Akyavaş'ın Göremediği Kitap. *Zaman*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 20.01.2013, http://www.zaman.com.tr/columnistDetail_getNewsById.action?newsId=617970
- Batıbeki, K. A. (Eylül 1985). Mehmet Gülerüz, Erol Akyavaş ve Bedri Baykam ile Bir Açık Oturum. *Sanat Olayı*, 40, 66-70.
- Batur, E. (İlkbahar 1989). Ustaların Toplu Sergilerinden. *Sanat Dünyamız*, 38, 18-21.

- Batur, E. (Bahar/Yaz 1990). Erol Akyavaş'ın Labirent Yazısı. *Sanat Dünyamız*, 41, 47-53.
- Batur, E. (Haziran 1993). Erol Akyavaş'ın Son Gezileri. *Arredamento Dekorasyon*, 49, 129.
- Batur, E. (1999). "Erol Akyavaş'ın Bir Düşü Hakkında Ön Çıkma". *Sanat Dünyamız*, 72, 222-228.
- Batur, E. (Bahar 2001). Estetik ve İnanç: Erol Akyavaş Retrospektifi Üzerine. *Sanat Dünyamız*, 79, 44-49.
- Berkman, B. (15 Eylül 1987). Erol Akyavaş: Hamamı, Hamam Olduğu İçin İstemedik. *Milliyet Sanat*, 176, 36.
- Baykam, B. (Haziran 2001). "Anne, Çağdaş Türk Sanatı Ne Demek?": Şu Meşhur Ulusallık-Evrensellik Tartışmasının Neresindeyiz? *Skala*, 3, 6-9.
- Berksoy, F. (Mayıs 1997). Çağdaş Türk Resmi'nde Geleneksel Ögeler ve Erol Akyavaş. *Sanatsal Mozaik*, 21, 62-68.
- Bilgin, E. (9-15 Kasım 2000). Çizgi Dervışı: Dünya Resminin Ustalarından Erol Akyavaş Yeniden Aramızda... *Aktüel*, 486, 86-87.
- Borofsky, A. (Mayıs-Ağustos 1993). Erol Akyavaş. *Türkiye'de Sanat*, 9, 20-27.
- Boynudelik, Z. İ. (Haziran 2000). Aya İrini: Düzenlemelerin Mekan ile Kurdukları İlişki Üzerine Analitik Bir Çalışma. *Resmi Görüş*, 3, 68-92.
- Çağ, B. (Kasım 2000). Erol Akyavaş'ın Resim Serüveni. *Hürriyet Gösteri*, 223, 28-30.
- Çalikoğlu, L. (1 Aralık 2000). MAC 2000. *Milliyet Sanat*, 493, 54-55.
- Çalikoğlu, L. (Mart 2001). Üslubunuza Takıldım Düşebilir miyim? *Hürriyet Gösteri*, 226, 76-78.
- Çalikoğlu, L. (Nisan 2001). Aykırı İşler: Üslubunuza Takıldım Düşebilir miyim? *Skala*, 1, 80-82.
- Çalikoğlu, L. (Haz.). (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek - Sergi Konuşmaları* İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.

- Çelebi, C. B. (Ocak-Şubat 1988). Erol Akyavaş'ta Manevi Bir Yolculuğun Resimlenmesi. *İlim ve Sanat*, 17, 25-29.
- Çizgen, G. (Mayıs 2006). Resim Sanatımıza “Özgünlük” İçin Nereden Bakmalı? *Artist*, 67, 18-20.
- Çizgen, G. (Eylül 2006). Minyatür Üzerine. *Artist*, 70, 46-49.
- Dolmacı, S. (01.12.2008). Sanatıyla Dünya Kapılarını Aralayan Bir İsim: Erol Akyavaş, *Lebriz Sanal Dergi*. Erişim: 15.01.2013
<http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=0&articleID=388&bhcp=1>
- Dostoğlu, H. (23 Nisan 1999a). Erol Akyavaş, Hoşçakal Ressam. *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 1.
- Dostoğlu, H. (Haziran-Ağustos 1999b). Erol Akyavaş Üzerine. *Antik ve Dekor*, 53, 206-207.
- Dostoğlu, H. (Kasım 2001). Erol Akyavaş: Ressam, Mimar ve de Fotoğraf Sanatçısı. *Arredamento Mimarlık,100+41*, 32-33.
- Ecevit, Y. (Temmuz 1999). Erol Akyavaş ve Sanatta Dinsel Boyut, *Varlık*, 1102, 28-29.
- El Gazali. (t.y.). Erişim: 11 Haziran 2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/El_Gazali
- Elibal, G. (Kasım 1983). Bir Erol Akyavaş... *Sanat Çevresi*, 61, 18.
- Eroğlu, Ö. (Aralık 2000). Erol Akyavaş Retrospektifi. *Sanat Çevresi*, 266, 42-43.
- Eroğlu, Ö. (Şubat 2001). Erol Akyavaş'ın Resimlerini Görebilmek. *Yapı*, 231, 108-114.
- Erzen, J. N. (1995). *Erol Akyavaş*, Ankara: Enlem 80 Yay.
- Erzen, J. (2007). Erol Akyavaş. İ. Akyavaş ve diğerleri (Ed.) *Erol Akyavaş* (s. 16-65). İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Erzen, J. N. (2010). İnsan Dramasının Bir Arkeolojisi. D. Artun (Ed.) *Resme Bakan Yazılar I* (s. 216-219). Ankara: Galeri Nev Yay.
- Eşkinat, E. (2013). *Erol Akyavaş Retrospektif*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Fihi Ma Fih. (t.y.). Erişim: 11 Haziran 2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/Fihi_Ma-Fih

- Germen, M. (Mart 1997). Erol Akyavaş: “Ümidim Değişmeyi Arayarak Değişmeyi Anlatmak”. *Arredamento Dekorasyon*, 90, 64-71.
- Gezgin, Ü. (Ağustos 2003). Absürd Modern Dünya Göz’ünün Postmodern Yeniden Tanımı. *Artist*, 10, 50-52.
- Girgin, E. Ç. (Aralık 1983). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 37, 66-67.
- Güleryüz, M. (Mart 1997). Bir Dostun Gözüyle. *Arredamento Dekorasyon*, 90, 72-73.
- Günyaz, A. (Ocak 1984). Akyavaş, Doğançay ve İncedayı Sergileri Üzerine Düşünceler. *Sanat Çevresi*, 63, 62-63.
- Günyaz, A. (Aralık 1985). Tarih: 1 Kasım 1985 Cuma. *Sanat Çevresi*, 86, 68-69.
- Günyaz, A. (Ocak-Şubat 2001). Erol Akyavaş’a Övgü. *Türkiye’de Sanat*, 47, 60-61.
- Günyaz, A. (Eylül 2002). Yaz Mevsiminin Ardından. *Gençsanat*, 97, 36-39.
- Gürel, H. N. (Eylül-Ekim 2000). Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler. *Türkiye’de Sanat*, 45, 22-29.
- Güven, T. (Mayıs 1978). Sergilerde: Erol Akyavaş. *Oluşum*, 7, 31.
- Halman, T. S. (Şubat 1977). Amerika’da Modern Türk sanatı-1. *Ankara Sanat*, 130, 20.
- Halman, T. S. (Mayıs 1977). Amerika’da Modern Türk Sanatı-4 / Erol Akyavaş. *Ankara Sanat*, 133, 10-11.
- Henning, E. B. (15 Kasım 1983). Erol Akyavaş, Herkesin Sorgusuz Sualsiz Benimsediği Değerlere Meydan Okuyor. C. Çapan (Çev.). *Milliyet Sanat*, 84, 15-17.
- Henning, E. B. (2000). Erol’un Sanatı. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 47-51). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- İnal, G. (Eylül 2006). Devlet Müzesindeki Ulusal Koleksiyon. *Artist*, 70, 64-69.
- İnanç, N. (Kasım 1987). Hristiyan Mahallesindeki Müslüman Ressam. *Elele*, 105-108.
- İşigüzel, Ş. (Ocak 2002). Öbür Dünyalardan Bir Sanatçı. *Milliyet Sanat*, 514, 70-71.
- Kahraman, H. C. (1 Mart 1995). Çağdaş Türk Sanatı Kopenhag’da: “Ben Bir Başkasıdır”. *Milliyet Sanat*, 355, 34-35.

- Kalaycı, L. (Mayıs-Haziran 1999). Erol Akyavaş İçin. *Türkiye’de Sanat*, 39, 22-23.
- Kaplanoğlu, S. (Kasım 1990). Erol Akyavaş İkonaklastlar İçin Ürettiği İkonları Anlatıyor. *Hürriyet Gösteri*, 120, 22-24.
- Kaplanoğlu, S. (1993). İkonaklastlar İçin İkonalar. Z. Rona (Çev.) *İkonaklastlar İçin İkonalar (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Galeri Nev Yay.
- Kaplanoğlu, S. (Haziran 1993). İkonoklastlar İçin İkonalar. *Arredamento Dekorasyon*, 49, 130-131.
- Karasu, B. (Aralık 1993). Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı ki? *Anadolu Sanat*, 1, 121-127.
- Karasu, B. (2000). Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı ki? B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 53-55). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Kıvılcım, S. (1988) Erol Akyavaş: “Tartışma Doğuracak Çok Büyük Projelerim Var”. 156-158.
- Köksal, A. (27 Mart 1978). Erol Akyavaş’ın Resimleri. *Milliyet Sanat*, 270, 26-27.
- Köksal, A. (15 Haziran 1984). Akyavaş’ın Yeni Resimleri. *Milliyet Sanat*, 98, 49-50.
- Köksal, A. (15 Kasım 1985). Dünden Bugüne Kişilik Yönelişleri. *Milliyet Sanat*, 132, 49-50.
- Köksal, A. (1 Kasım 1987). Askeri Müze’de Bir Üçlü. *Milliyet Sanat*, 179, 48-49.
- Köksal, A. (1 Ocak 1988). Yeni Bir Yıla Girerken. *Milliyet Sanat*, 183, 56-58.
- Madra, B. (Ocak 1991). Leningrad’da Erol Akyavaş Sergisi. *Arredamento Dekorasyon*, 22, 64.
- Madra, B. (Haziran 1993). İstanbul-Akyavaş Buluşması: Akyavaş’ın “Evet/Hayır”ı. *Arredamento Dekorasyon*, 49, 126-128.
- Madra, B. (2000). Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 13-32). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Madra, Ö. (Şubat 1994). Akyavaş: “Bu Köyde Muzurluk Yapacak Yer Yok”. *Arredamento Dekorasyon*, 56, 132-139.

- Nirven, N. (Ekim 1992). Erol Akyavaş: “İnsan Kendi Kökleriyle İlişki Kurmalıdır”. *Vizyon Dekorasyon*, 5, 98-101.
- Oral, Z. (20 Mart 1978). Erol Akyavaş, Resimleriyle Kişiyi Hem Ürkütüp Şaşkına Çeviriyor, Hem de Sevince Sürüklüyor. *Milliyet Sanat*, 269, 10-11.
- Öğünç, P. (11-17 Mart 1999). Labirentin Ortasına. *Aktüel*, 399, 72-74.
- Öndin, N. (Ocak-Şubat 2001). Çağdaş Türk Sanatında Bizans Esinleri. *Türkiye’de Sanat*, 47, 54-59.
- Özsezgin, K. (13 Şubat 1978). Gerçeküstücü Soyutlama: Erol Akyavaş. *Milliyet Sanat*, 264, 27-28.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1983). “Yeni Eğilimler” mi “Eğilimsiz Yeniler” mi? *Milliyet Sanat*, 85, 49-50.
- Özsezgin, K. (15 Kasım 1985). “Üslup Tavizi” Verenler, Erdal Alantar ve Ötekiler. *Milliyet Sanat*, 132, 50-51.
- Özsezgin, K. (15 Aralık 1985). Durgunlukta Devinim ya da Bereketsiz Hareket. *Milliyet Sanat*, 134, 48-50.
- Özsezgin, K. (15 Kasım 1993). Resimde Kimlik Arayışları. *Milliyet Sanat*, 324, 47-49.
- Özsezgin, K. (15 Aralık 2000). Erol Akyavaş: Bütün Bir Sanat Yaşamının Yapısal Dökümü. *Milliyet Sanat*, 494, 52-54.
- Özsezgin, K. (Mayıs 2003). Kaya Özsezgin’le Sergiden Sergiye. *Gençsanat*, Sayı 105, 8-13.
- Pak, O. (Mayıs 1982). Amerika’da bir Türk ressamı: Erol Akyavaş. *Sanat Çevresi*, 43, 34-35.
- Polat, N. (09.12.2000). Tasavvufun Resmini Yapan Adam. *Aksiyon*. [Elektronik Sürüm] Erişim: 15.01.2013, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7051-tasavvufun-resmini-yapan-adam.html>
- Sadak, Y. (Şubat 1988). 1987’nin Genel Bir Değerlendirmesi. *Sanat Çevresi*, 112, 48-53.

- Saulnier, M. G. (15 Haziran 1992). Erol Akyavaş/Paris Sergisi: Yüzyılın En İyi Türk Ressamlarından Biri. *Milliyet Sanat*, 290, 24.
- Schimmel, A. (2011). *Hallac / "Kurtarın Beni Tanrı'dan" (2. bs.)*. (G. A. Asena, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (1995).
- Schimmel, A. (2012). *İslamın Mistik Boyutları*. (E. Kocabıyık, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yay. (1978).
- Schmied, W (2000). Doğu Batıya Karşı Erol Akyavaş'ın Anısına. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 45- 46). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Sezen, C. (Ocak 1988). Akyavaş'ın Düşlerindeki İslam İmgeleri. *Sanat Çevresi*, 111, 44-45.
- Sipahi, T. (22-28 Nisan 1993). Erol Akyavaş 10 Yıl Sonra Dört Sergiyle İstanbul'da: "Bir Şey Yap, Tam Yap". *Aktüel Aspot Eki*, 94, 116-118.
- Sönmez, D. Ş. (Mart 1997). Evrenin Anlamına Açılan Bir Kapı: Erol Akyavaş'ın Resimleri. *Arredamento Dekorasyon*, 90, 74-75.
- Sönmez, D. (2000). Evrenin Anlamına Açılan Kapılar. B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (s. 61-66). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Sönmez, N. (Ağustos 1988). Türk Resminde Yapı Sorunu. *Sanat Çevresi*, 118, 10-18.
- Şanlıer, Z., Şerifoğlu, Ö. F. (Haz.) (2004). *Erol Akyavaş ve Miraçnamesi: Özümsemmiş Gelenek, Çağdaş Yorum* Sevin Okyay ve diğ. (Çev.) İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı.
- Şenyapılı, Ö. (Ocak 1986). Ressam Erol Akyavaş: "Hesaplı Kitaplı Resim Hiç Yapmadım". *Sanat Olayı*, 44, 10-11.
- Şenyay D. (1997). *Erol Akyavaş'ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatının Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi ABD, İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. (10 Şubat 2007). Akyavaş'ın Miraçnameleri Başkentte, *Radikal*, s. 23.

- Tansuğ, S. (18 Kasım 1983). Erol Akyavaş'ta Minyatüre Dayalı Resimsel Heybet, *Somut*.
- Tansuğ, S. (Mayıs 1985). Siyer-i Nebi. *Hürriyet Gösteri*, 54, 46-48.
- Tansuğ, S. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1991). Özgün Bir Esin Kaynağı: Çağdaş Resimde Hat Kaligrafisi. *Antik ve Dekor*, 12, 120-122.
- Taşçıyan, A. (15 Mayıs 1993). Erol Akyavaş: "Fihi Ma Fih" Yani İçindeki İçindedir. *Milliyet Sanat*, 312, 20-21.
- Tokalı, M. (Kasım 1993). Bir Mutasavvıf Gezgin, Bir Mimar ve Ressam Erol Akyavaş: "Resim, Hayatın İzdüşümü". *Art Decor*, 8, 112-115.
- Tut, B. (Ed). (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (Sergi Kataloğu)* İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Türkmen, Ö. (Ocak-Şubat 2006). Modernist Sanatın Dünüyle Yarını Arasındaki Postmodern Arafta. *Cey Sanat*, 8, 29-33.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu)*, İstanbul: Pera Müzesi Yay.
- Yasa Yaman, Z. (Şubat 1994). Ağta Çağrı. *Hürriyet Gösteri*, 159, 84-86.
- Yüksel, N. (Ocak-Şubat 2001). Sergilerden... *Türkiye'de Sanat*, 47, 42-51.

ERGİN İNAN

- Akça, D. (Nisan 1997). Kapaktaki Ressam: Mersin Bir Büyük Ressamı Ağırıyor: Ergin Inan. *İçel Sanat Kulübü*, 58, 7.
- Akder, F. (Temmuz-Ağustos 2007). Deneme / Ergin İnan. *rh+sanart*, 42, 68-69.
- Akman, K. (Mayıs-Ağustos 2004). Ergin İnan'ın Sanatında Tılsımlı İmgeler. *Türkiye'de Sanat*, 64, 62-65.
- Akman, N. (15 Nisan 2001). Politikadan Arınmış Gerçek İlişki Aranıyor, *Sabah-Pazar Eki*, s. 8.

- Aksoy, F. (Eylül 1989). Apayrı Bitişikler. *Sanat Çevresi*, 131, 6-8.
- Altuğ, E. (26 Mart 2001). Devran Suretinde İnsan. *Radikal*, s. 23.
- Altunok, Ö. (23 Mart 2001). Resmin Büyüsüne Çağrı. *Cumhuriyet*, s. 14.
- Anhegger, R. (Ağustos 1983). Ergin İnan'ın Başarısı... *Sanat Çevresi*, 58, 5.
- Anonim. (7 Ocak 1977). İGSD'nin Düzenlediği "Yılın Genç Sanatçıları" Yarışması Sonuçlandı. *Milliyet Sanat*, 213, 8-9.
- Anonim. (Ağustos 1983) Ergin İnan Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 58, 13.
- Anonim. (Ağustos 1983). Ressam Ergin İnan 3000 Sanatçı Arasında Büyük Ödülü Kazandı. *Sanat Çevresi*, 58, 4.
- Anonim. (Kasım 1989) Ergin İnan/Mesnevi. *Argos*, no.15, 94-102.
- Anonim. (26 Kasım-2 Aralık 1989). Batı'dan ve Doğu'dan. *Tempo*, 48, 76.
- Anonim. (Aralık 1994). Ergin İnan Kişisel Sergisi. *Tasarım*, 49, 132-133.
- Anonim. (Ocak 1995). Ergin İnan PG Art'ta. *Anons*, 46, 3.
- Anonim. (Ocak/Şubat 1995). PG Art'ta Ergin İnan sergisi. *Türkiye'de Sanat*, 17, 76.
- Anonim. (Nisan 1995) Ergin İnan ve Ayrıntıda Gizlenenler. *Anons*, 49, 16-17.
- Anonim. (Nisan 1995). Ergin İnan ve Ayrıntıda Gizlenenler. *Anons*, 49, 16-17.
- Anonim. (Nisan 1999). Türk Resminde Dört Özgün Üslupçu Ömer Uluç, Utku Varlık, Ergin İnan ve Mustafa Ata. *Sanat Çevresi*, 246, 37.
- Anonim. (Mayıs 2000). Mason Sanatçılar Sergisi Açıldı. *Sanat Çevresi*, 259, 48.
- Anonim. (Haziran 2002). Zahit Büyükişleyen ve Ergin İnan Stuttgart'da... *Gençsanat*, 94, 32.
- Anonim. (Ocak 2003). Ergin İnan'ın Litografileri. *Artist*, 4, 18-19.
- Anonim. (Eylül 2006). Galeri Artist 20.yıl Sergileri. *Artist*, 70, 76-81.
- Anonim. (Kasım-Aralık 2006). Türk Resim Sanatına Damgasını Vurmuş 20 Ressam: Geleneksel Çizgide İlerleyen Türk Sanatı, 18. Yüzyıldan İtibaren Belirginleşmeye Başlayan Batılılaşma Hareketlerinin Sonucunda Bir Sonraki Yüzyılda Batı Sanatının Seyrine Girdi... *Antik Dekor*, 97, 128-129.

- Anonim. (Ocak 2007). Gençsanat'tan 2006 İzlenimleri: 2006 Yılı'nın En İyi 15 sergisi. *Gençsanat*, 146, 20-27.
- Anonim. (Şubat 2007). Çağdaş Türk Resmi Orijinal mi: Bugünlerde Sanat Dünyasında Önemli Bir Tartışma Sürüyor. *Gençsanat*, 147, 16-21.
- Anonim. (Güz-Kış 2007). Ergin İnan. *P Dünya Sanatları Dergisi*, 46, 10.
- Anonim. (Güz-Kış 2007). Mevlana'ya 99 Resim, 99 Şiir. *P Dünya Sanatı Dergisi*, 46, 10.
- Aras, A.F. (Mayıs 2002). Böcekler, Harfler, İşaretler... İlyas Ergin İnan. *Skala*, 13, 6-9
- Aşkın, S. O. (Ocak 1995). Rönesans Renkleriyle Minyatür Tadında Bir ressam, Ergin İnan : "Farklılığı Ayrıntıda Arıyorum". *Art Decor*, 22, 132-137.
- Ayiter, E. (Kış 2004). Bilim Sanatla Nerede Buluşuyor? *Sanat Dünyamız*, 90, 97-104.
- Bakır, B. (28 Ekim 2007). "İnsanlar 'Secret' Yerine 'Mesnevi'yi Okusun", *Milliyet-Pazar Eki*, s. 6.
- Balcıoğlu, Ş. (Haziran 1985). Sanat Köprüsü Kurulsun. *Sanat Çevresi*, 80, 10-11.
- Batur, E. (6 Nisan 1995). Anadolu Dürrer, *Ergin İnan (Sergi Kataloğu)* (s. 2), İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bay, Y. (Ağustos 2006). Türkiye'nin En Pahalı Ressamları: Haziran Ayında Ünlü Ressam Klimt'in Tablosunun 135 Milyon Dolara Satıldığı Açıklandı... *Milliyet Sanat*, 569, 42-45.
- Bektaş, C. (Ocak 1984) Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü: Ergin İnan'ın Elime Geçen Apaçık Bir Betiği. *Hürriyet Gösteri*, 38, 10.
- Bussche, Willy van den. (Nisan 2004). Ergin İnan "İz". *Artist*, 18/4, 30-35.
- Büyükişliyen, Z. (Mart 2001). Arkadaşım Ergin İnan'ın Gizem Dolu Düşler Dünyasına Bir Bakış... *Sanat Çevresi*, 269, 28-30.
- Çalikoğlu, L. (15 Haziran 1999). "Apokalypsis" Sergisi Neyi Görünür Kılmaya Çalışıyor. *Milliyet Sanat*, 458, 32-34.
- Çalikoğlu, L. (Ocak 1997). Düş ile Gerçeğin Örtüştüğü Yüzeyler. *Gençsanat*, 29, 8-10.

- Çalıkoğlu, L. (Ocak 2006). Ressam ve modeli: İş Bankası Kibele Sanat Galerisi'nde Açılan ve Portre Resim Geleneğimizin Şaşırtıcı Örneklerini Bir Araya Getiren Sergi, Hem Ressamlar Hem de Resimlere Konu Olan Yüzler Hakkında Sayısız Hikaye Barındırıyor. *Milliyet Sanat*, Sayı 562, 50-51.
- Çalıkoğlu, L. (Haz.). (2010). Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek - Sergi Konuşmaları. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Çizgen, G. (Eylül 2006). Minyatür Üzerine. *Artist*, 70, 46-49.
- Çizgen, G. (Mayıs 2006). Resim Sanatımıza "Özgünlük" İçin Nereden Bakmalı? *Artist*, 67, 18-20.
- Çoşkun, İ. (Mart 2005). Prospektüs. *Artist*, 54, 76.
- Diyamet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim Portalı. (t.y.) Erişim: 12.01.2013, <http://kuran.diyamet.gov.tr/Kuran.aspx#37:123>
- Edgü, F. (15 Nisan 1981). Resim Sanatının Üç Ağır İşçisi. *Milliyet Sanat*, 22, 47.
- Edgü, F. (1 Aralık 1986). Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İçi Dışı. *Milliyet Sanat*, 157, 32-35.
- Edgü, F. (Aralık 1987). Ressamın Öyküsü. *Gergedan*, 10, 60-64.
- Edgü, F. (1990). *Ergin İnan "İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar" (Sergi Kataloğu)*. Beyoğlu/Ankara/İzmir: Vakko Sanat Galerileri.
- Edgü, F. (1991). Ergin İnan: Hünsa. *Milliyet Sanat Eki*, s. 20-21.
- Edgü, F. (Kış 2001). Ergin İnan'ın Resimlerini Okurken. *P Dergisi*, 20, 209-225.
- Elibal, G. (Ağustos 1983). Tanıdığım Ergin İnan... *Sanat Çevresi*, 58,12.
- Ergüven, M. (1995). *Engin İnan*. Ankara: Enlem 80 Yay.
- Ergüven, M. (Eylül-Ekim 1999). Ergin İnan (Kitap tanıtımı). *Türkiye 'de Sanat*, 40, 67.
- Ergüven, M. (Nisan 1996). Rengarenk İletişim: Ergin İnan. *Arredamento Dekorasyon*, 80, 135.
- Erzen, J. N. (Ekim 1982). Ergin İnan- "Dönüşümler". *Yeni Boyut*, 6, 11-15.

- Erzen, J. (Temmuz-Ağustos 1999). Uluslararası Şarh Bienali. *Arredamento Mimarlık, 100+16*, 123-126.
- Gezgin, Ü. (Mayıs 2001). Resmin Ekonomi Politikası. *Sanat Çevresi, 271*, 30-32.
- Giray, K. (Mayıs-Ağustos 2001). Ergin İnan (Kitap tanıtımı). *Türkiye 'de Sanat, 49*, 69.
- Giray, K. (2001). *Ergin İnan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Giray, K. (Nisan 2001). Ergin İnan'ın Portrelerinde Yüzle Yüzleşme. *Hürriyet Gösteri, 227*, 22-23.
- Giray, K. (Kasım 2001). Figüratif Eğilimlerden Bir Kesit. *Gençsanat, 87*, 26-31.
- Gültekin, E. (15 Temmuz 1986). Bir Başka Ülkede Açan Çiçekler... *Milliyet Sanat, 148*, 42-43.
- Gültekin, E. (Yaz 2006). Ergin İnan'ın Kafka Yorumları. *Sanat Dünyamız, Sayı 99*, 142-145.
- Günyaz, A. (Eylül 1989). Benadam'ın Bienal Sergisi, Devrim Erbil, Aydın Ayan, Ergin İnan, Adem Genç, ve Ali İsmail Türemen. *Sanat Çevresi, 131*, 4-5.
- Gürel, H. N. (Eylül-Ekim 2000). Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler. *Türkiye 'de Sanat, 45*, 22-29.
- Güzelhan, Ç. (Mayıs 2006). "Kontinent Kafka"; Ergin İnan Kafka Sergisi. *Artist, 67*, 64-67.
- İnal G. (Ekim 2008). "Eden Bahçeleri". *Yapı, 323*, 126-127.
- İnal, G. (Eylül 2003). Klasik+Postmodern Buluşma. *Yapı, 262*, 108-112.
- İnan, Ç. (Ağustos 1983). Eşim Ergin İnan... *Sanat Çevresi, 58*, 6-7.
- İnan, E. (1991). Her İnsanın İçinde Bir Cevher Yattığını Biliyorum, *Vizyon*.
- İnan, E. (Nisan 1987) Sol Elim Rengarenk Sağ Elim Kalem Tutar. *Gergedan, 2*, 52-59.
- İslimyeli, N. (Nisan 1979). 12. İskenderiye Biennali'nin Düşündürdükleri. *Ankara Sanat, 156*, 4.
- Kahraman, H. C. (1 Mart 1995) Çağdaş Türk Sanatı Kopenhag'da: "Ben Bir Başkasıdır". *Milliyet Sanat, 355*, 34-35.

- Kıyak, M. (29 Mayıs 2007). Böcekler ve Kümbetler. *Radikal-Genç Eki* (Sa: 28), 22.
- Köksal, A. (18 Mart 1977). Özgün Baskı Sergisi. *Milliyet Sanat*, 223, 26-27.
- Köksal, A. (13 Şubat 1978). Ergin İnan'ın "İnsanlar"ı. *Milliyet Sanat*, 264, 26.
- Köksal, A. (5 Şubat 1979). Beşli Karma Sergi. *Milliyet Sanat*, 309, 27.
- Köksal, A. (1 Kasım 1987). Askeri Müze'de Bir Üçlü. *Milliyet Sanat*, 179, 48-49.
- Köksal, A. (23 Mayıs 1988). Ergin İnan'ın Getirdiği. *Milliyet*, s. 10.
- Köksal, A. (1 Haziran 1988). Doğu ile Batı, Gelenekselle Çağdaşlık Arasında. *Milliyet Sanat*, 193, 47-49.
- Köksal, A. (1 Ocak 1991). Geçen Yılın Sonlarından Birkaç Sergi. *Milliyet Sanat*, 255, 48-50.
- Köksal, A. (18 Ocak 1993). Ergin'in Gizemli Evreninde. *Milliyet*, s. 14.
- Köksal, A. (1 Şubat 1993) Yeni Sergilerden Bir Demet. *Milliyet Sanat*, 305, 45-46.
- Köksal, A. (1 Nisan 1993). Yeni Sergilerden Bir Demet. *Milliyet Sanat*, 309, 45-47.
- Köksal, A. (1 Şubat 1994) Yeni Sergilerden Bir Demet. *Milliyet Sanat*, 329, 44-46.
- Köksal, A. (15 Mayıs 1994). Geçmişin Kültür Değerlerinden Günümüze. *Miliyet Sanat*, 336, 46-48.
- Köksal, A. (15 Ocak 1995). 1995'in İlk Sergileri. *Milliyet Sanat*, 352, 43-45.
- Köksal, A. (15 Nisan 1995). Kuşaklar Arası Sanat Harmanından. *Milliyet Sanat*, 358, 45-48.
- Köksal, A. (15 Temmuz 1996). Özgün Baskı Atölyesinde Yirminci Yıl. *Milliyet Sanat*, 388, 45-46.
- Kur'an-ı Kerim Portalı (t.y.) Erişim: 12 Ocak 2013,
<http://kuran.diyaret.gov.tr/Kuran.aspx#37:123>
- Muhammed Celeleddin Rumi. (t.y.). Erişim: 11 Haziran 2013,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Muhammed_Celeleddin-i_Rumi
- Nirven, N. (8 Mayıs 1988). "Resimlerim, Benim Kalkanımdır". *Güneş*, s. 8.
- Nirven, N. (6 Mart 1993). Ergin İnan: Sergi. *Nokta*, 10, 24.

- Oyman T. (Ocak 1995). Ergin İnan'ın Resimleri 15 Aralık'tan Beri PG Art'ta...: Yansımanın Dışavurumu. *Arkitekt*, 421, 60-63.
- Özcan, N. (Aralık 2007). "Gönlünde Yılan, Diken Doğar Nefretten": İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın Hazırladığı "Mevlana Celaleddin Rumi: 99 Şiir, 99 Resim" Kitabında, Ergin İnan'ın Farklı Tekniklerle Çalıştığı 99 Adet Eserle Talat Halman'ın, Derlediği 99 Mevlana Şiiri Yer Alıyor. *Milliyet Sanat*, 585, 108-109.
- Özder, K. (Mart 2005). İlyas Defterinden... *Artist*, 54, 77.
- Özer, P. (1998). Sırrı Mektuplarda. *Sanat Dünyamız*, 68, 122-131.
- Özsezgin, K. (31 Ekim 1977). Resim, Heykel, Özgün Baskı Dallarındaki Üç Sergi, Yenilik Kavramına Yeniden Bakma Olanığı Verdi. *Milliyet Sanat*, 249, 18-21.
- Özsezgin, K. (30 Ocak 1978). Ergin İnan'ın Desen ve Gravürleri. *Milliyet Sanat*, 262, 26-27.
- Özsezgin, K. (19 Mart 1980). Ergin İnan'da "Eski" Olanın Şiiri. *Cumhuriyet*.
- Özsezgin, K. (1 Temmuz 1981). Bir Özgün Baskı Üçlüsü ve Çağdaş Tasarımcılık. *Milliyet Sanat*, 27, 50.
- Özsezgin, K. (1 Haziran 1982). Genç Sanatçıların Olumlu Çıkışları. *Milliyet Sanat*, 49, 49-50.
- Özsezgin, K. (15 Aralık 1983). Sedat Simavi Ödülleri: İki Yol, İki Genç Sanatçı. *Milliyet Sanat*, 86, 32-34.
- Özsezgin, K. (15 Aralık 1986). Ayın Sergisi: Ergin İnan. *Milliyet Sanat*, 158, 48-50.
- Özsezgin, K. (1 Haziran 1988). Bienal İzlenimleri: 2. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali. *Milliyet Sanat*, 193, 29-31.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1989). Tekniğin ve Düşünselliğin Çakıştığı Yer. *Milliyet Sanat*, 229, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Ocak 1991). "Büyük"lüğün Ölçütleri Konusunda. *Milliyet Sanat*, 255, 50-52.
- Özsezgin, K. (1 Nisan 1993). Açılan Eski Bahçeler Yenilenen Üslûp Değerleri. *Milliyet Sanat*, 309, 47-49.

- Özsezgin, K. (15 Mayıs 1995). Glöckner'den Yerli Sanatçılara. *Milliyet Sanat*, 360, 48-50.
- Özsezgin, K. (15 Mart 1996). İnsan ve Yaşam. *Milliyet Sanat*, 380, 45-47.
- Özsezgin, K. (1 Kasım 1998). Arayışların Doğrultusunda. *Milliyet Sanat*, 443, 42-44.
- Özsezgin, K. (Ekim 2002). "Güzelliğin Aynası Sensin": Ergin İnan'ın Resimleri Üzerine Bir Derkenar. *Artist*, 1, 4-9.
- Paksoy, D. (Eylül 2006). Söyleşi: Ergin İnan: Ressam Ergin İnan, Uzun Yıllar Almanya-Türkiye Arası Mekik Dokuduktan Sonra, En Son 2001'de Almanya'ya Yerleşme Kararı Aldı ... *Gençsanat*, 142, 26-33.
- Pilevneli, M. (Ağustos 1983). 'Ellerine Sağlık Ergin İnan...' *Sanat Çevresi*, 58, 8-9.
- Pilevneli, M. (Ocak 1984). Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü: Ergin İnan İçin. *Hürriyet Gösteri*, 38, 11.
- Sadak, Y. (Şubat 1988). 1987'nin Genel Bir Değerlendirmesi. *Sanat Çevresi*, 112, 48-53.
- Schimmel, A. (2010). Mesnevi. Resme Bakan Yazılar II. D. Artun (Ed.) *Resme Bakan Yazılar II* (s. 10-18). Ankara: Galeri Nev Yay.
- Sezgin, E. (Kasım 2006). En Çok Kim Pirim Yapacak?: Ülkemizde Önümüzdeki 5 Yıl İçersinde En Çok Hangi Ressamlar Pirim Yapacak?: Bu Soruya Verilecek Yanıt Kimileri Tarafından Bir Tür Kehanet Olarak Nitelendirilse Bile Böyle Bir Konuda Doğru veya Doğruya Yakın Öngörüler Sunmak Tek Bir Koşulla Mümkün; Sağlıklı Biçimde İşleyen Bir Piyasa Mekanizmasının Varlığı... *Gençsanat*, 144, 28-35.
- Sönmez, N. (15 Haziran 1987). Ergin İnan. *Milliyet Sanat*, 170, 64.
- Sönmez, N. (Kasım 1994). Belçika'da Dört Türk Sanatçısı: "Nothing Is Everything". *Arkitekt*, 419, 100-108.
- Şahinoğlu, E. (Aralık 1994). Dört Türk Ressamı Belçika'da "Nothing Is Everything (Hiç, Herşeydir), *Vizyon*.

- Şahinoğlu, E. (Aralık 1994). Uluslararası Dört Büyük Usta Belçika'da: Burhan Doğançay, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan ve Balkan Naci İslimyeli Türkiye Adına Biraraya Geldi. *Sanat Çevresi*, 194, 24-25.
- Şahinoğlu, E. (Kasım-Aralık 1994). Uluslararası Dört Büyük Usta Belçika'da; Doğançay, Tekcan, İnan ve İslimyeli Türkiye Adına Biraraya Geldi... . *Türkiye'de Sanat* 16, 31-33.
- Şener, D. (15 Haziran 2001). Düş ve Gerçeğin Birlikte Yaşandığı Resimler...*Milliyet Sanat*, 506, 60-61.
- Tansuğ, S. (1991). Özgün Bir Esin Kaynağı: Çağdaş Resimde Hat Kaligrafisi. *Antik ve Dekor*, 12, 120-122.
- Tuna, N. (Ağustos 1983). Yine Gurur Kaynağımızdı. *Hürriyet Gösteri*, 33, 16-18.
- Tunalı, İ. (Haziran 2007). Düşünsel Bir Yaklaşımla: Ergin İnan Resmi. *Artist*, 79, 14-16.
- Tut, B. (Ed.). (2010). *Gelenekten Çağdaşa / Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek. (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay.
- Türemen, A. İ. (Ağustos 1983). Ergin ve Böcekleri. *Sanat Çevresi*, 58, 10-11.
- User, S. (Ocak 2007). Düşünce Resme Dönüşünce ..: İstanbul'u Yaşadığı, Gezdiği Her Yerden Farklı Gören, Ünlü Ressamımız Ergin İnan Sanata ve Resme Bakış Açısını Sinem User'e Anlatıyor. *Antik Dekor*, 98, 184-188.
- User, S. (Ocak 2007). Düşünce Resme Dönüşünce ..: İstanbul'u Yaşadığı, Gezdiği Her Yerden Farklı Gören, Bu Şehrin Çok Daha Fazla Enerji Verdiğini Dolayısıyla da İstanbul'un Kendisinin ve Sanatının Beslenme Kaynağı Olduğunu İfade Eden Ünlü Ressamımız Ergin İnan Sanata ve Resme Bakış Açısını Sinem User'e Anlatıyor. *Antik Dekor*, 98, 184-188.
- Yalçinkaya, F. (13.01.2013). Saklı Kimliğini Açıkladı. *Sabah*, [Elektronik Sürüm] Erişim: 13 Ocak 2012.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki)* (Sergi Kataloğu), İstanbul: Pera Müzesi Yay.
- Yüksel, N. (Mayıs-Ağustos 2001). Sergilerden... *Türkiye'de Sanat*, 49, 54-61.

HÜSAMETTİN KOÇAN

- Akay, A. (Ekim 1994). X Hüsamettin Koçan. *Arredamento Dekorasyon*, 63, 44-49.
- Akay, A. (Mayıs 1996). İletişimin Kodlarında Dolaşan Kolektif Bir Çalışma. *Arredamento Dekorasyon*, 81, 133.
- Akın, G. (15 Eylül 1997). 100. Sayı'dan 25. Yıl'a. *Milliyet Sanat*, 416, 8-9.
- Aksel, S. (31 Mart 2005), İnsanda Buluşan 'Çağlar': Hüsamettin Koçan Sanata ve Yaşama Bakışını Yansıtan Sergisiyle Galeri Artist'te, *Cumhuriyet*, s. 14.
- Aliçavuşoğlu, E. (25 Şubat 2000a). Yalnızlara, Kaybolanlara Resimler...: Hüsamettin Koçan, 'Benibul' Sergisi İle Belleğinin İzinde Yüzünü Yine Anadolu'ya Çeviriyor, *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 6.
- Aliçavuşoğlu, E. (19 Kasım 2000b). Efkârın Parçaladığı Camlar: Hüsamettin Koçan'ın Resimleri 'Efkâr Kırıkları' Ankara Siyah Beyaz Galerisi'nde. *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, s. 1.
- Aliçavuşoğlu, E. (Mart 2005). Belleğin İzini Sürmek... *Artist*, 54, 32-33.
- Aliçavuşoğlu, E. (24 Kasım 2007). Koçan'la 'TuzAK'ların Peşinde, *Cumhuriyet-Haftasonu Eki*, s. 3.
- Alpar, F. (Ekim 1994). Türkiye Açısından Sanat Fuarı'nın Önemi ve 4. İstanbul Sanat Fuarı. *Tasarım*, 47, 93-95.
- Alphan, M. (15 Nisan 2007). Sanat Mağaraya Geri Döndü, *Milliyet-Pazar Eki*, s. 7.
- Altan, Ö. (Şubat 1985). Sessiz Duran Heykelsi Formlar. *Sanat Çevresi*, 76, 66-67.
- Anonim. Konu: (Ekim 1984). Ödüller: Soruşturma. *Yeni Boyut*, 25, 32-33.
- Anonim. (Nisan 1986). Süleyman Saim Tekcan Bengladeş'e Gitti. *Sanat Çevresi*, 90, 45.
- Anonim. (1989). 2. Uluslararası İstanbul Bienali. Hüsamettin Koçan: "Aydın Gün'ün Sanatçılara Güveni Yoktu". *Antik ve Dekor*, 4, 114-115.
- Anonim. (Kasım 1991). Çağdaş Sanat Düşüncesine Bir Katkı. *Hürriyet Gösteri*, 132, 28-30.

- Anonim. (Eylül 1992). Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı (2nd: 1992: İstanbul, Turkey).
2. İstanbul Sanat Fuarı 18-27 Eylül'de TÜYAP'ta Düzenleniyor. *Arredamento Dekorasyon*, 40, 44.
- Anonim. (20-26 Eylül 1992). İstanbul Sanat Fuarı: Hareketli Günler. *Nokta*, 39, 90.
- Anonim. (Ekim 1992). Ressam Hüsamettin Koçan IGEDO Fuarı'nda. *Sanat Çevresi*, 168, 41.
- Anonim. (Aralık 1992). Sanat Edebiyat Örgütleri: İmha Dosyası Hazırlarken Gesam'ın En Ufak Bir Tepkisi Olmamıştır. *Evrensel Kültür*, 12, 36-37.
- Anonim. (Ocak 1992). Yurt Dışından Gelen Resimler: Peki, Şimdi Ne Olacak? *Anons*, 10, 6-8.
- Anonim. (1993). İstanbul Sanat Fuarı Bini Aşkın Yapıtla Sanatseverleri Bekliyor: Renk ve Kıvrımlar Arasında Beş Gün. *Tempo*, 38, 104.
- Anonim. (Ekim 1993). Hüsamettin Koçan'ın Anadolu Tuvallerindeki Önyargısız Görsellik. *Arkitekt*, 407, 106-107.
- Anonim. (15 Mayıs 1994). İstikrar Paketi ile İstikrarlı Kültürsüzlük: Ressam ve Galeri Yöneticileri Ne Diyor? *Milliyet Sanat*, 336, 12-13.
- Anonim. (15-21 Eylül 1994). İstanbul Sanat Fuarı (4th: 1994: İstanbul, Turkey). Hüsamettin Koçan: "İstanbul'u çağdaş sanat merkezi yapacağız". *Tempo*, 38, 87.
- Anonim. (Ekim 1994). Hüsamettin Koçan'ın Önderliğinde Örnek Bir Ekip Çalışmasıyla Gelenekselleşen: 4. İstanbul Sanat Fuarı. *Antik ve Dekor*, 26, 148.
- Anonim. (22 Temmuz 1995). Tuvaller ve Kılıçlar: Koçan'dan Anadolu'nun Görsel Tarihi'nin Üçüncü Fasikülü. *Yeni Yüzyıl*, s. 18.
- Anonim. (Temmuz-Ağustos 1995). Hüsamettin Koçan'dan "Fasikül 3: Selçuklu" . *Art Decor*, 28-29, 216.
- Anonim. (Ağustos- Eylül 1997). Türk kültürünü yönlendiren 100 kudret simsarı: Plastik Sanatlar. *Hürriyet Gösteri*, 200, 54-56.
- Anonim. (Ocak 1998). Hüsamettin Koçan'ın "Eski Resimler" Adlı Sergisi Mine Sanat Galerisi'nde: "Eski ve Yeni" Üzerine Bir Sorgulama. *Sanat Çevresi*, 231, 42.

- Anonim. (Haziran 1999). Müzesini Düşleyen Sergi. “Sanat-Tır”, İlk Durağı Diyarbakır’a Uğurlandı. *Sanat Çevresi*, 248, 23.
- Anonim. (Mart 2000). Hüsamettin Koçan’ın “Benibul Resimleri” Aksanat’ta. *Sanat Çevresi*, 257, 77.
- Anonim. (Nisan 2000). “Anadolu’nun Görsel Tarihi” içinde “Benibul”... *Tombak*, 31, 113-114.
- Anonim. (Ağustos 2001). Japonya 2001 Avrupa İllüstrasyonları Bienali (1st: 2001: Oita, Japan). Çocukların Düş Dünyası: Japonya’da Yapılan Avrupa İllüstrasyonları Bienali’nin Ödüllü “Çocuk”ları. *Art Decor*, 101, 130-133.
- Anonim. (Nisan 2002). Doğu’da İlk Sanat Müzesi: Baksı Müzesi. *Yapı*, 245, 20.
- Anonim. (Haziran 2003). Uluslararası Öğrenci Trienali (3rd: 2003: İstanbul, Turkey). Genç Sanat Enerjisi İstanbul’da. *Art Decor*, 123, 34.
- Anonim. (Ekim 2004). Bayburt Baksı Müzesi Açıldı. *Yapı*, 275, 22.
- Anonim. (Kasım 2004). Gerçeği Kucaklayan Bir Düş. *Sanat Çevresi*, 313, 112-113.
- Anonim. (Mart 2005). “Hüsamettin Koçan’dan Yedi Sergi Bir Selamlama”. *Sanat Çevresi*, 317, 78.
- Anonim. (Mart-Nisan 2005). Türkiye’de Sanat; Haberler. *Türkiye’de Sanat*, 68, 14-23.
- Anonim. (Mayıs-Haziran 2005). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı, BAKSI Müzesi Kurucusu Prof.Hüsamettin Koçan ile Sanat Eğitimi Konulu Söyleşi. *Cey Sanat*, 4, 7-17.
- Anonim. (Mayıs-Ağustos 2006). “Baksı Müzesi İzlenimleri” Cey Güzel Sanatlar Galerisi’nde Sergilendi. *Cey Sanat*, 10-11, 25.
- Anonim. (Temmuz-Ağustos 2006). Uluslararası Öğrenci Trienali (4th: 2006: Istanbul, Turkey). Bir Uluslararası Trienal Yaratmak. *Art&Life*, 17, 26-28.
- Anonim. (Mayıs 2007). Hüsamettin Koçan’dan Üçleme: “Tuz Tadı”. *Tasarım*, 171, 72.
- Antmen, A. (1998). Bizans: Bugünün Penceresinden... *Sanat Dünyamız*, 69-70, 190-201.

- Antmen, A. (Şubat 2000). Hüsametlin Koçan'la Söyleşi. *Arredamento Mimarlık*, 100+22, 125-127.
- Antmen, A. (16 Mart 2005). Uzaktaki Müze İçin Yedi Sergi Birden, *Radikal*, s. 23.
- Antmen, A. (14 Kasım 2007). Arayış ve Buluş Resimleri... *Radikal*, s. 21.
- Ashier, M. (Şubat 1985). Minyatürden duvar resmine ve Hüsametlin Koçan. *Sanat Çevresi*, 76, 64-65.
- Atagök, T. (Şubat 1985). Gerçek Bir Sanatçının İnançlı Bir Dünyası. *Sanat Çevresi*, 76, 62-63.
- Baksı Müzesi (t.y.). Erişim: 12 Haziran 2013, <http://www.baksi.org/baksi-hakkinda/nasil-muze.aspx?lvl1=1>
- Balabanlılar, M. (3-9 Ağustos 1995). Tersanedeki dersimiz: Selçuklu. *Tempo*, 32, 93.
- Balabanlılar, M. (24 Şubat-1 Mart 2000). Bellek aranyor: "Aksanat'ta Beni Bul". *Tempo*, 8/637, 112-113.
- Baykal, E. (Ağustos-Eylül 1994). Hüsametlin Koçan'la 4. İstanbul Sanat Fuarı Üzerine. *Anons*, 41-42, 8-11.
- Baykam, B. (Haziran 2001). Skala Polemik Dosya Soruları. *Skala*, 3, 10-19.
- Beykal, C. (29 Temmuz 1995). Anadolu'nun Görsel Tarihi, *Cumhuriyet*, s. 15.
- Beykal, C. (Haziran 2004). Baksı Müzesi'nin Düşündürdükleri. *Hürriyet Gösteri*, 259, 28-30.
- Çağdaş, H. (Ağustos 1992). İkinci Sanat Fuarı İlkinden Daha Zengin. *Hürriyet Gösteri*, 141, 38-39.
- Çağdaş, H. (Mart 1994). Anadolu'nun Tarihinin Görsel Yorumu. *Hürriyet Gösteri*, 160, 52-55.
- Çağdaş, H. (Temmuz 1995). Selçuklu Uygarlığı Alanya Tersanesinde. *Hürriyet Gösteri*, 176, 46-49.
- Çağdaş, H. (Şubat 1996). Yeni Düzendeki Sanatçının Yeri Neresi. *Hürriyet Gösteri*, *Yeni Yıl Eki*, 183, 22-25.
- Çaykara, E. (17-23 Haziran 1999). Tır Zulasında Sanat. *Tempo*, 24, 66-67.

- Dastarlı, E. (Eylül-Ekim 2004). Eleştirmenler/Eğitmenler: Genç Sanatçı Nerede? *rh+sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 12, 33-42.
- Demir, G. (Şubat-Mart 1999). Müzesini Düşleyen Sergi. *Arkitekt*, 465, 72-73.
- Elkatip, D. (1 Nisan 1994). “Anadolu’nun Görsel Tarihi/Fasikül 2” Sergisi Silahhane’de: Otorite, Önce Otorite!. *Milliyet Sanat*, 333, 24.
- Elkatip, D. (15 Temmuz 1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi 3/Selçuklular: Geçmişin, Bugünün, Geleceğin Sonsuzluğu. *Milliyet Sanat*, 364, 20-21.
- Elkatip, D. (1 Mayıs 1996). Hüsamettin Koçan Atölyesi Sergisi: Onarılamayan Kavram Üzerine... *Milliyet Sanat*, 383, 32-34.
- Erinç, S. M. (Mart-Nisan 1987). Hüsamettin Koçan’ın Eserlerinden Örneklerle Resme Bakma Yolları. *Artist*, 11, 18-19.
- Erkılıç, Ö. (1987). Hüsamettin Koçan’ın sergisi. *Sanat Olayı*, 59, 78-79.
- Eti, E. (Şubat 1985). Yerini Dolduran Bir Sanatçı: Hüsamettin Koçan. *Sanat Çevresi*, 76, 61.
- Gezgin, Ü. (Haziran 2001). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Hüsamettin Koçan’la Ropörtaj. *Sanat Çevresi*, 272, 40-43.
- Gezgin, Ü. (Mart 2005). Ütopyları Gerçeğe Dönüştüren Adam: Hüsamettin Koçan. *Sanat Çevresi*, 317, 79-80.
- Girgin, E. Ç. (Aralık 1985). Resimde Yöntem Sorunları ve Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 61, 43-45.
- Güçhan, A. (Mart 2005). Sanatın Eski/meyen Formu: Portre. *Artist*, 54, 34-45.
- Güneş, O. (Ekim 1993). Azimli Genç Sanatçılar. *Hürriyet Gösteri*, 155, 53-56.
- Günyaz, A. (Nisan 2005). Eleştirel Bakış. *rh+sanat*, 17, 62-64.
- Günyaz, A. (Nisan 2000). Naile Akıncı’nın yaşam nedeni, Devrim Erbil’de kırk gün kırk gece, Hüsamettin Koçan’dan “Benibul”, Alp Tamer Ulukılıç ve... Şükrü Karakuş İspanya’dan İstanbul’a, Saim Bugay’dan Heykel Şov ve Sergiler, Sergiler. *Gençsanat*, 68, 20-23.
- Gürsu, B. (Ocak-Şubat 2006). Hüsamettin Koçan. *Art&Life*, 14, 14-17.

- İnal, E. T. (14 Eylül 1992). “Üst Üste Zamanlar Sergisi” Büyük İlgi Gördü, *Tercüman*, s. 5.
- Kahraman, E. (Mayıs 1994). Doğa-Sanat/Geçmiş-Gelecek/Geleneksel-Çağdaş/Modernizm-Postmodernizm/Sanatçı-Tarih ya da”Sanatçı Bir Hurafe Üreticisi midir?”. *Sanat Çevresi*, 187, 62-64.
- Kahraman, H. B. (Eylül 1995). Tarih Mekan İlişkisi ve Sergi Gerçekliği. *Arredamento Dekorasyon*, 73, 135-136.
- Kızıltan, G. S. (Nisan 1985). Hüsamettin Koçan’ın “Çağrışım” Adlı Tablosu ve Çağımız İnsanın “Silinen Yüzü”. *Sanat Çevresi*, 78, 72-73.
- Koçak N. (Ocak 1979). Devlet ve Görsel Sanatlar İlişkileri. *Sanat Çevresi*, 3, 4-8.
- Koçan, H. (Haziran 1982). Halk Resim Sanatından Örnekler Sergisi. *Yeni Boyut*, 4, 26.
- Koçan, H. (Nisan 1984). Dinamik Sanat, Değişen Çevre, Sürekli İnsan. *Yeni Boyut*, 22, 3- 9.
- Koçan, H. (Haziran 1984). Halk Resimleri. *Yeni Boyut*, 24, 16-20.
- Koçan, H. (Temmuz 1991). 1. İstanbul Sanat Fuarı üzerine. *Sanat Çevresi*, 153, 4.
- Koçan, H. (Ağustos 1991). Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi’nin Düşündürdükleri. *Sanat Çevresi*, 154, 76.
- Koçan, H. (Kasım 1991). Resmimden Notlar. *Argos*, no. 39, 96-103.
- Koçan, H. (Şubat 1993) Malik Aksel: “Değişiden Yana Bir Gelenekçil” *Artist*, 17, 26-27.
- .Koçan, H. (Eylül 1995). “Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül 3, Selçuklu” Sergisi: Tersanede Sanat Çıkarması. *Art Decor*, 30, 204-205.
- Koçan, H. (15 Ekim 1995). Soruşturma: “Bienal, Kendi Geleneğini Oluşturmalıdır”. *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Koçan, H. (Ocak 1997). Çağdaş Sanat Müzesi: “Ortaya Atılan Her Proje Tartışma Alanlarında Tüketiliyor”. *Arredamento Dekorasyon*, 88, 93.
- Koçan, H. (Nisan 1998). Fakültenin Yeni Mekanları. *Arredamento Mimarlık*, 100+2, 38-39.

- Koçan, H. (1999). Müzesini Düşleyen Sergi. *Sanat Dünyamız*, 71, 235-236.
- Koçan, H. (Temmuz-Ağustos 2005). Baksı Müzesi Hayatı ve Sanatı Geleceğe Aktarmak İçin Kuruldu. *Hürriyet Gösteri*, 272, 86-87.
- Koçan, H. (Mayıs 2006). İçinde Ben Yoksam; O Çağ Yoktur! *rh+sanart*, 29, 12-14.
- Koçan, H. (Eylül 2007). “Kentın Varoşlarının Sokakları Bu Organizasyonun Bir Parçası Olamayacak”... *rh+sanart*, 43, 27.
- Köksal, A. (15 Mart 1982). Halk Resminden Örnekler. *Milliyet Sanat*, 44, 48.
- Köksal, A. (15 Şubat 1985). Özet, Kaçan, Çulan, Ökmen. *Milliyet Sanat*, 114, 49.
- Köksal, A. (1 Kasım 1989). Alantar, Koçan, Candaş, Afacan. *Milliyet Sanat*, 227, 47-48.
- Köksal, A. (6 Kasım 1989). Koçan’ın Yeni Sergisi, *Milliyet*, s. 12.
- Köksal, A. (1 Ağustos 1990). Ressamlarımız Gelecek Mevsim İçin Neler Hazırlıyor? *Milliyet Sanat*, 245, 32-37.
- Köksal, A. (1 Ağustos 1992). Ressamlarımız Gelecek Mevsim İçin Neler Hazırlıyor? *Milliyet Sanat*, 293, 32-37.
- Küçük, M. (Aralık 2004). Tılsımlı Köyün Müzesi: Prof. Dr. Hüsamettin Koçan, Baksı Müzesi Halk Sanatları Araştırma Uygulama Merkezi’nin İki Amacı Olduğunu Söylüyor... *Milliyet Sanat*, 549, 58.
- Külahlıoğlu, C. (Mart 1985). Elif Naci ve “D Hareketi”. *Hürriyet Gösteri*, 52, 58-60.
- Külahlıoğlu, C. (Temmuz 1991). İlk “Sanat Fuarı”mız Açılıyor. *Hürriyet Gösteri*, 128, 14-16.
- Küpçüoğlu, H. (Mart 2007). Siyah’tan Beyaz’a: Siyah Beyaz Adlı Sergide Farklı Disiplinlerden Sanatçıların Kendi Üsluplarında Siyah ve Beyaz Kullanarak Gerçekleştirdikleri Yapıtlar Biraraya Getiriliyor. *Yapı*, 304, 106-107.
- Nirven, N. (Mart 1994). Hüsamettin Koçan’ın “Tarihle Doğayı”, “Geçmişle Geleceği” Buluşturan Çalışmaları. *Anons*, 36, 22-23.
- Öndin, N. (Ocak-Şubat 2001). Çağdaş Türk Sanatında Bizans Esinleri. *Türkiye’de Sanat*, 47, 54-59.

- Özder, K. (Şubat 2005). Bir Düş Yolculuğunun Sonu: Baksı Müzesi. *Artist*, 53, 44-51.
- Özsezgin, K. (1 Aralık 1985). Hüsamettin Koçan ve Ömer Uluç. *Milliyet Sanat*, 133, 51.
- Özsezgin, K. (1 Haziran 1988). Yaza Doğru Sergiler. *Milliyet Sanat*, 193, 49-51.
- Özsezgin, K. (1990). İçedönük ve Soyut. Hüsamettin Koçan, *Kendi Koleksiyonundan Hüsamettin Koçan Resimler Sergisi*, (11 Nisan-7 Mayıs 1990 tarihlerinde Ankara Akpınar Sanatevi'nde açılan sergi kataloğu). Ankara: Akpınar Sanatevi.
- Özsezgin, K. (15 Mayıs 1990). Ankara AKM, Modern Sanat Müzesi'ne Dönüştürülmelidir. *Milliyet Sanat*, 240, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Ocak 1992). Kavramların Uzak ve Yakın Dünyasından. *Milliyet Sanat*, 279, 49-51.
- Özsezgin, K. (1 Nisan 1994). Yoğun Bir Sergileme Döneminin İçinden. *Milliyet Sanat*, 333, 48-50.
- Özsezgin K. (15 Kasım 1995). Yaşamdan Sanata Aktarılan. *Milliyet Sanat*, 372, 45-47.
- Özsezgin, K. (3 Nisan 2005). Kurgusal Figürün Köşebentleri: Hüsamettin Koçan'ın Yedi Ayrı Sergiden Oluşan Retrospektifi Galeride Artist'te, *Cumhuriyet*, s. 14.
- Özsezgin, K. (Haziran 2007). Mağarada "Grotesk" Resimler; Çankırı Tuz Mağarası'nda Çalışmalarını Sergileyen Hüsamettin Koçan'la Yörede Çok İlgi Çeken Sergisi Hakkında Görüşük. *Artist*, 79, 26-30.
- Öztaş, G. (Eylül 1994). Bir Sanatçının Çalıştığı/Yaşadığı Mekanlar. *Arredamento Dekorasyon*, 62, 48-53.
- Pak, Ş. (28 Şubat 2000a). Sessiz, Yalnız ve Kaybolmuş, *Radikal*, s. 23.
- Pak, Ş. (27 Kasım 2000b). Efkârın Gölgesi Düşünce, *Radikal*, s. 22.
- Sezgin, D. (12 Mayıs 1998). Barışın İfadesi Eller, *Radikal*, s. 23.
- Sönmez, A. (15 Mart 1999). Düşler Gerçek Olunca... *Milliyet Sanat*, 452, 16-17.
- Sönmez, A. (Haziran 2003). Uluslararası Öğrenci Trienali (3rd: 2003: İstanbul, Turkey). Öğrenci Sanatçı Baskını. *Milliyet Sanat*, 531, 60-61.

- Sönmez, A. (Mart 2005). Körler İçin Resimler: Hüsametdin Koçan, “7 Sergiyle Bir Selam” Adını Taşıyan Sergisinde Son Dönemde Ürettiği İşlerinden Oluşan 500’ün Üstünde Yapıtını Sanatseverlerle Buluşturuyor. *Milliyet Sanat*, 552, 38-39.
- Sönmez, A. (Mayıs 2007). Tadı Tuzu Olan Bir Sergi: Çankırı’da Hitit Döneminden... *Milliyet Sanat*, 578, 48-49.
- Sönmez, N. (30 Temmuz-5 Ağustos 1995). Hüsametdin Koçan Anadolu’nun Belleğini Araştırıyor: Sanatla Yeniden Üretilen Tarih. *Nokta*, 31, 72-73.
- Şener, Y. (Ocak 1998). “Çamurun Ressamı” Hüsametdin Koçan ile “Eski ve Yeni” Üzerine...: “Eski, Yeninin Mihenk Taşı”. *Art Decor*, 58, 128-131.
- Şengel, D. (1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül II “Osmanlı”. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsametdin Koçan* (s. 53-78). Alanya: Örsa Holding.
- Tansuğ, S. (Mart 1982). Halk Resim Sanatı Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 16, 18.
- Tas, T. (Eylül 1995). “Görsel Subjektif” Bir Tarih Yaratmanın Katlanılmaz Çelişkileri. *Evrensel Kültür*, 45, 58-61.
- Topçu, S. (18-24 Nisan 1996). Kaf Dağı’nın Gerçek Yolcuları: “Burada Her Gün Biraz Gözyaşı Dökülür”. *Tempo*, 17, 110-111.
- Turay, A. (1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül II “Selçuklu”. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsametdin Koçan* (s. 89-108). Alanya: Örsa Holding.
- User, S. (Haziran-Temmuz-Ağustos 2005). Dokunulması Resimler. *Antik Dekor*, 89, 92-96.
- Yasa Yaman, Z. (1995). Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül I. *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsametdin Koçan* (s. 43-51). Alanya: Örsa Holding.
- Yasa Yaman, Z. (2005). *Hüsametdin Koçan: Yedi Sergi Bir Selamlama*. İstanbul: Baksı Kültür Sanat Vakfı.
- Zeytinoğlu, E. (1994). Hüsametdin Koçan’ın “Subjektif Osmanlı Tarihi”. *Tasarım*, 42, 128-131.

Zeytinoğlu, E. (1995). “Anadolu’nun G6rsel Tarihi” zerine. *Anadolu’nun G6rsel Tarihi Fasiküller (I-II-III) Hüsamettin Koçan* (s. 7-41). Alanya: rsa Holding.

Zeytinoğlu, E. (2013). 41 Adım. E. Zeytinoğlu (Ed.). *Hüsamettin Koçan “41 Adım” Retrospektif (Sergi Kataloğu)* (s. 14-45). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

KATALOG

RESİM 1

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Ritmik Hüs-n-ü Hat

Tarih: 1955

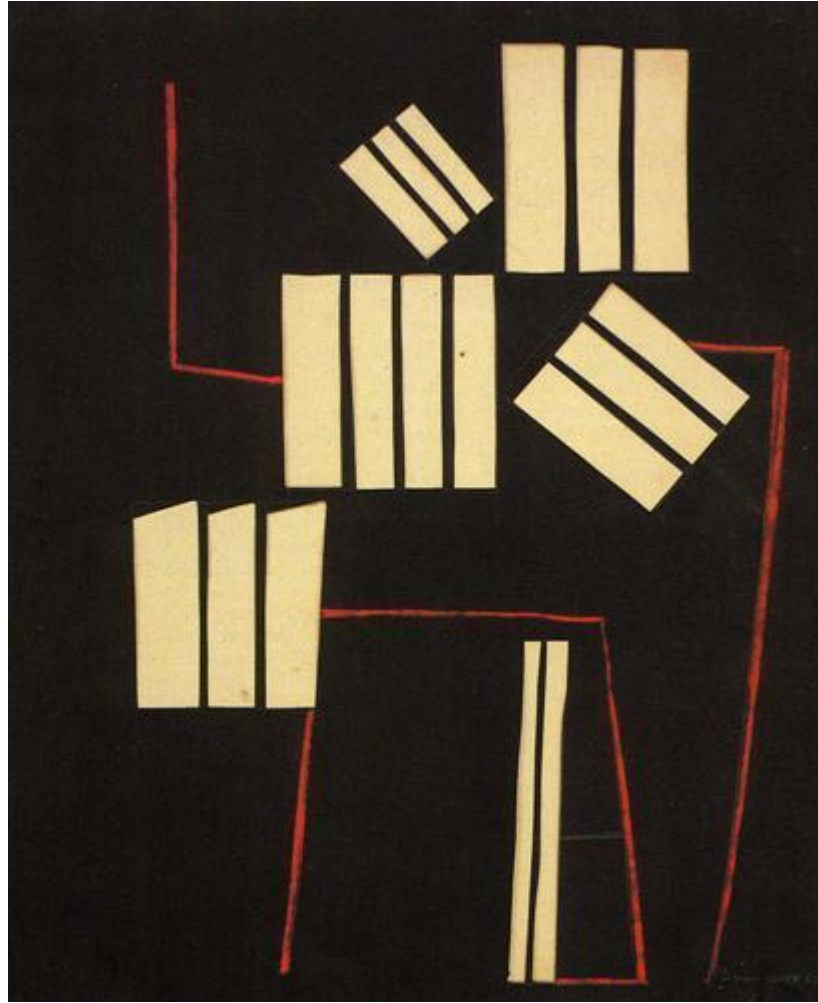
Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine çini mürekkebi ve renkli kalemle boyanmış karton yapıştırma.

Boyutları: 14.80 x 27.40 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=405&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 2

anatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Hüsn-ü Hat ve Espas

Tarih: 1955

Malzeme/Teknik: Kağıt ve pastel (Dekupaj)

Boyutları: 55.80 x 45.60 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=405&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 3

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Ritm ve Kaligrafi

Tarih: 1961

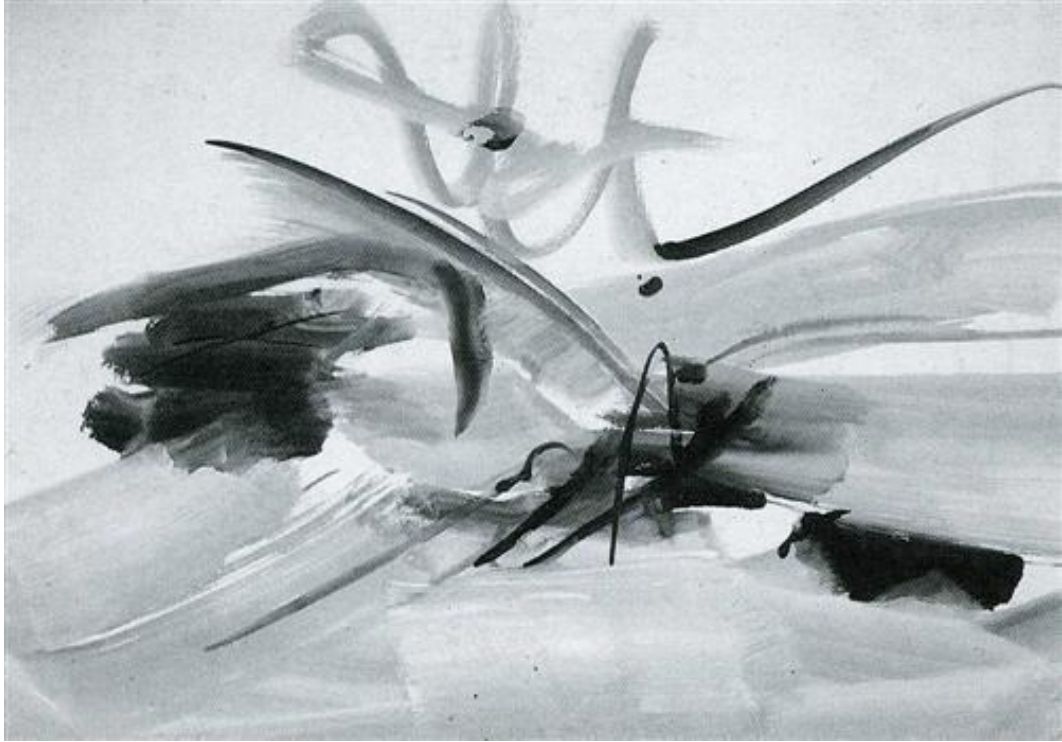
Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine guaj

Boyutları: 35 x 50 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=409&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 4

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Espas ve Kaligrafi

Tarih: 1962

Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine guaj

Boyutları: 50 x 70 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=409&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 5

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Velasquez'e Saygı

Tarih: 1968

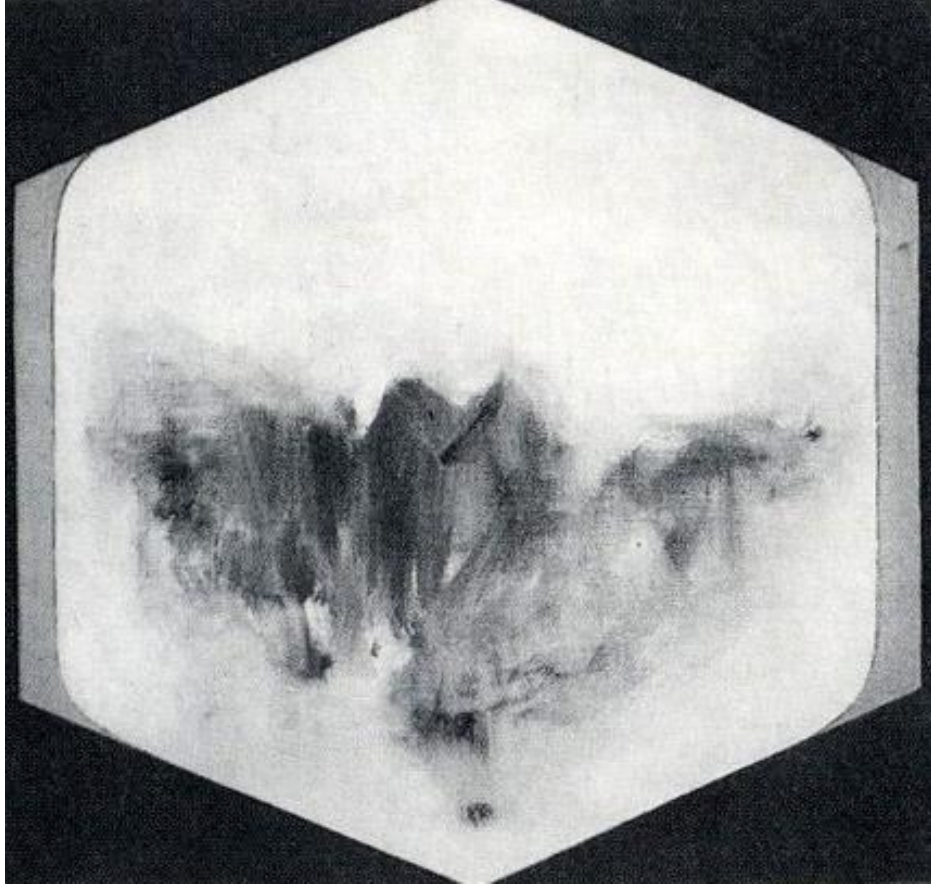
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 61 x 82 cm.

Koleksiyon: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=410&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 6

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Sınırlı Kaos

Tarih: 1968

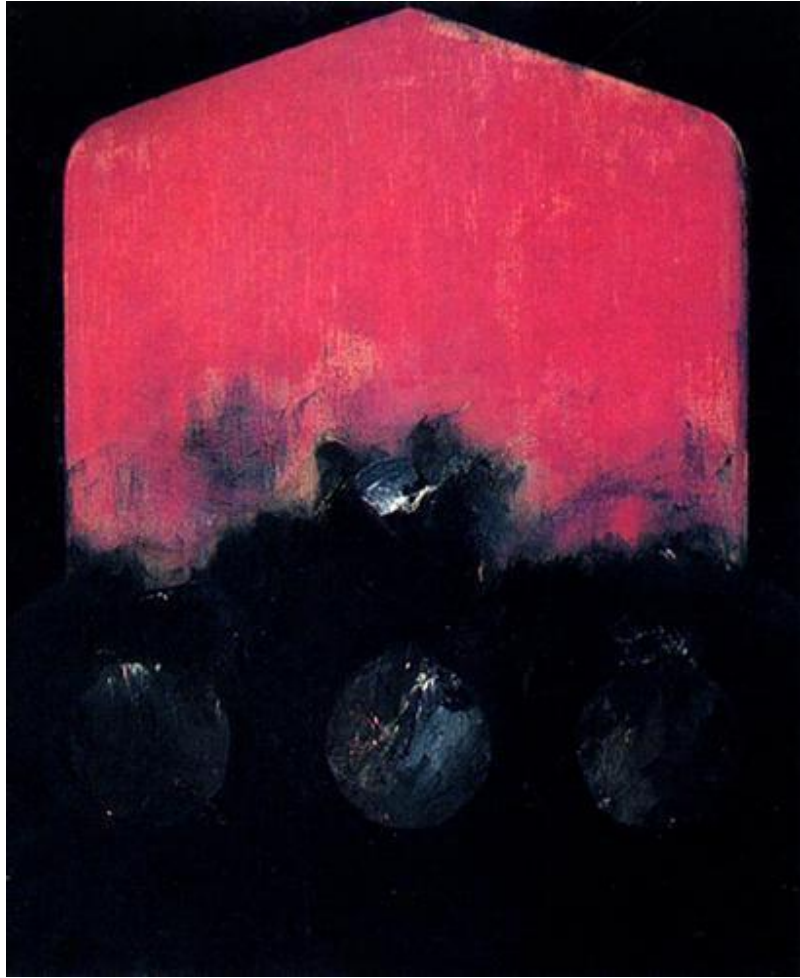
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, İstanbul.

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 7

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Değişim

Tarih: 1969

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj

Boyutları: 55 x 46 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 8

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: İki Görüntü

Tarih: 1969

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 146 x 114 cm.

Koleksiyon: İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Kaynak:

[http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416
&pageNo=0&exhID=0](http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0)

RESİM 9

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Sinan'a Saygı

Tarih: 1970-1978

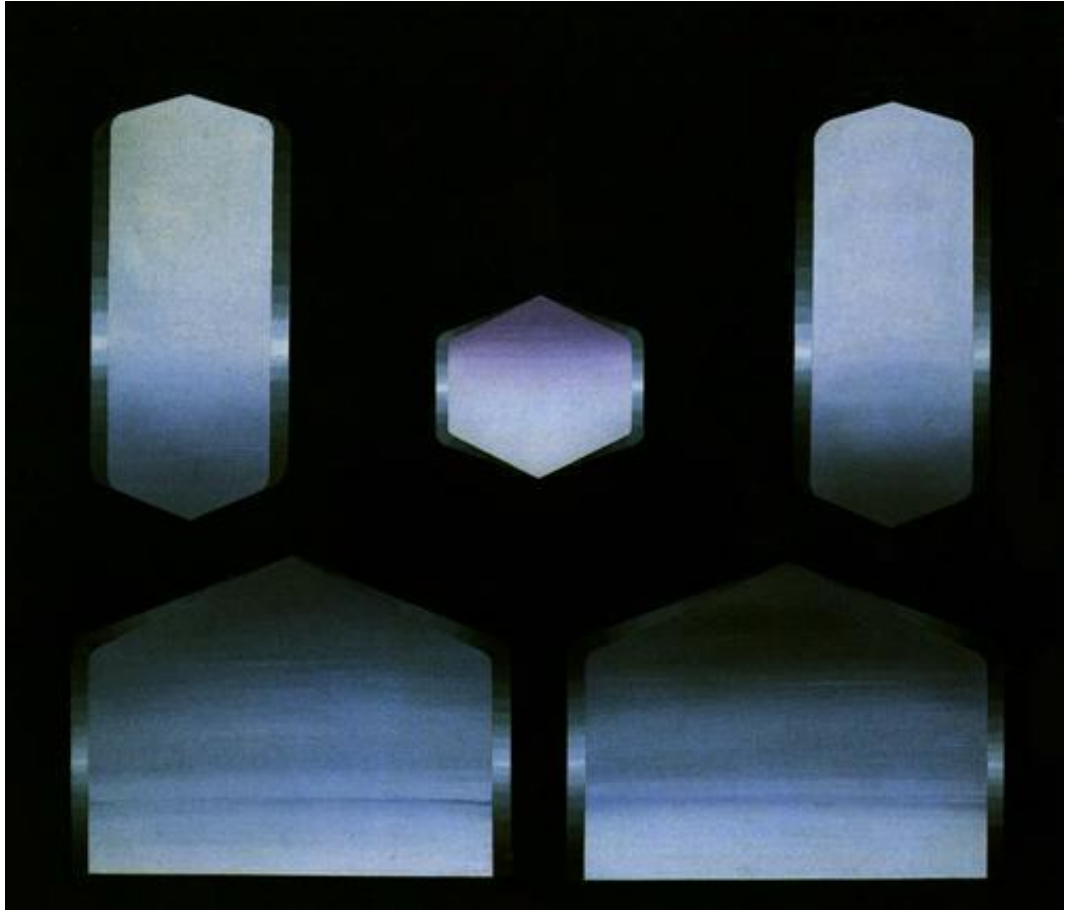
Malzeme/Teknik: Siyah Ingres kağıdı üzerine renkli kalem.

Boyutları: 33.00 x 24.80 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

[http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416
&pageNo=0&exhID=0](http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0)

RESİM 10

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Beş Eleman

Tarih: 1972

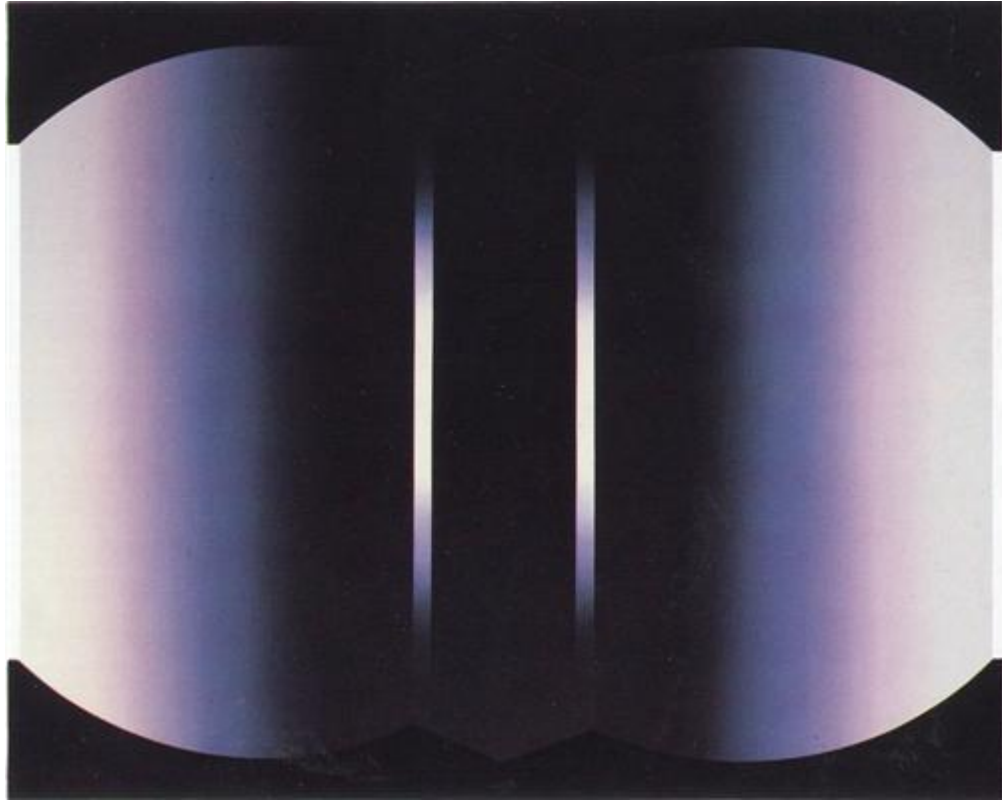
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 140 x 160 cm.

Koleksiyon: İstanbul Resim Heykel Müzesi

Kaynak:

[http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416
&pageNo=0&exhID=0](http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0)

RESİM 11

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Açık Simetri I

Tarih: 1975

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

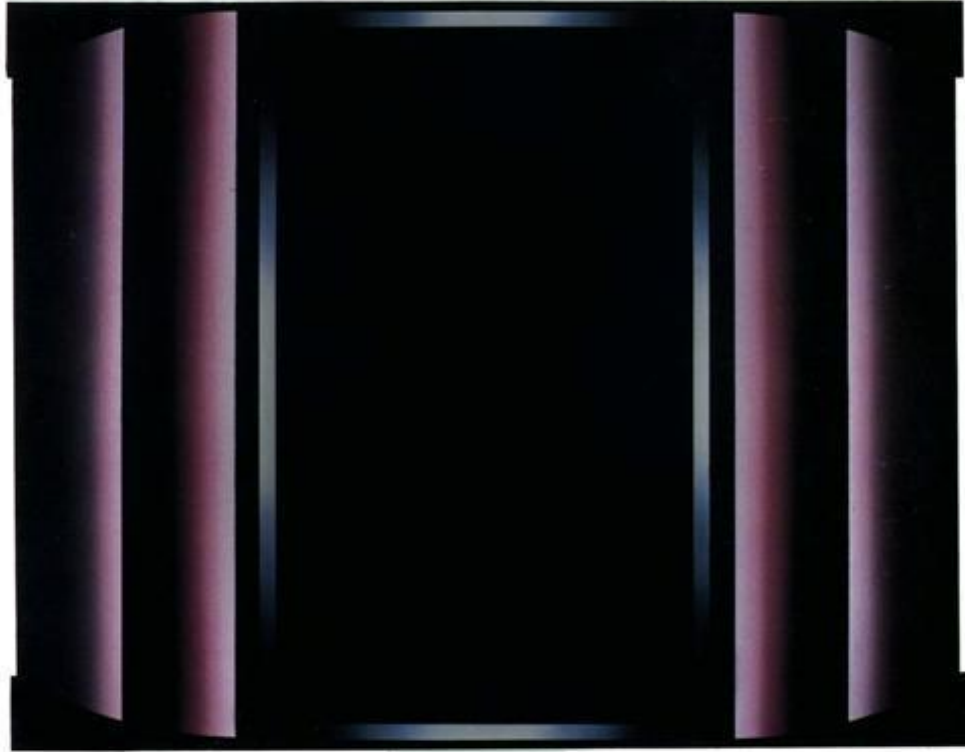
Boyutları: 60 x 80 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Versiyonları: 1986, tuval üzerine yağlıboya, 130x162. 1988, Tuval üzerine akrilik 158x200 cm.
(Özel koleksiyonlarda)

Kaynak:

[http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416
&pageNo=0&exhID=0](http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0)

RESİM 12

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Açık Simetri II

Tarih: 1975

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 60 x 80 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Versiyon: 1988 tuval üzerine akrilik, 150x200 cm. (Özel Koleksiyon)

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 13

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Malevitch'e Saygı

Tarih: 1985

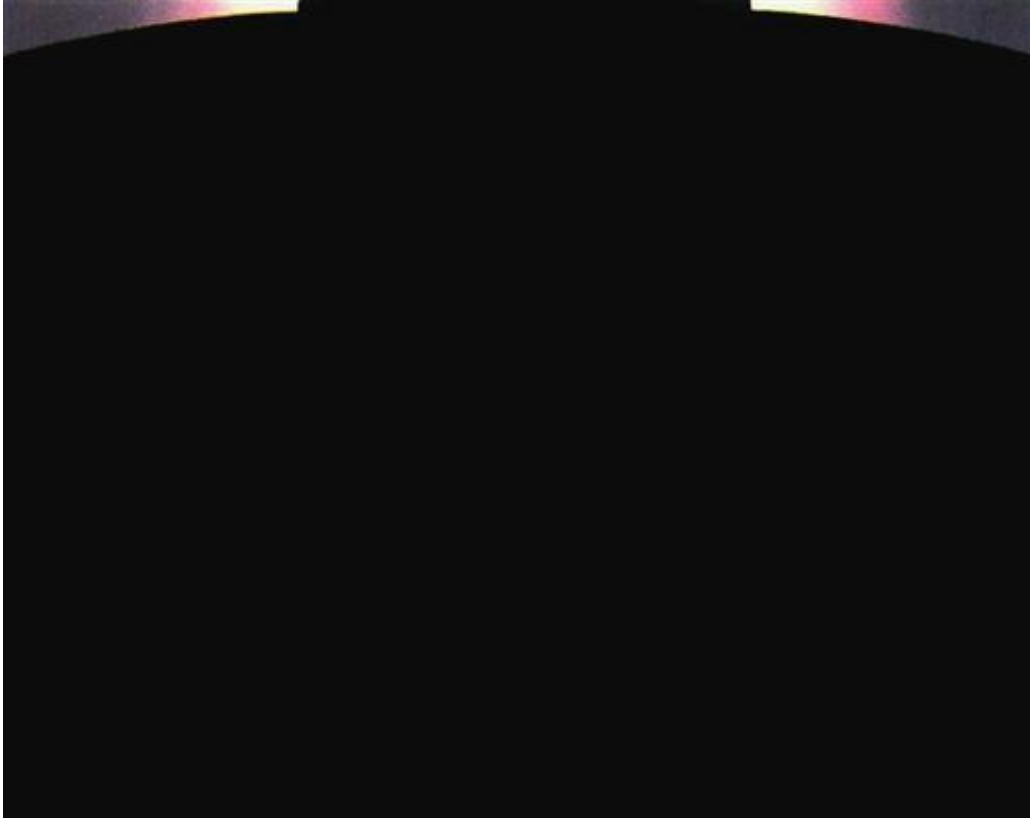
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 150 x 150 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, İstanbul.

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 14

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Bursa

Tarih: 1986

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

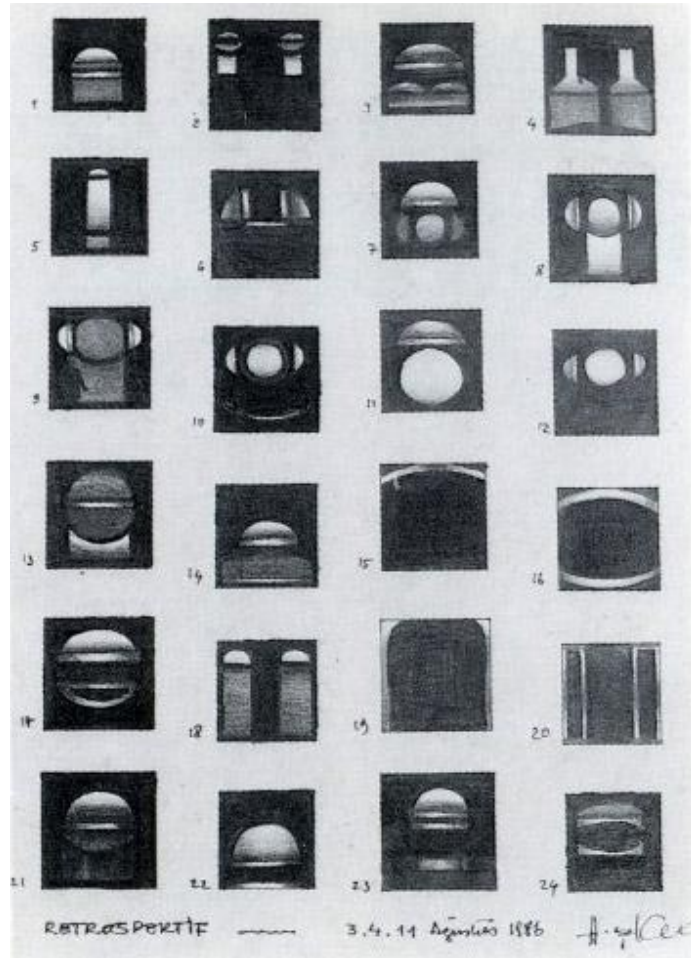
Boyutları: 130 x 162 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 15



Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Retrospektif

Tarih: 1986

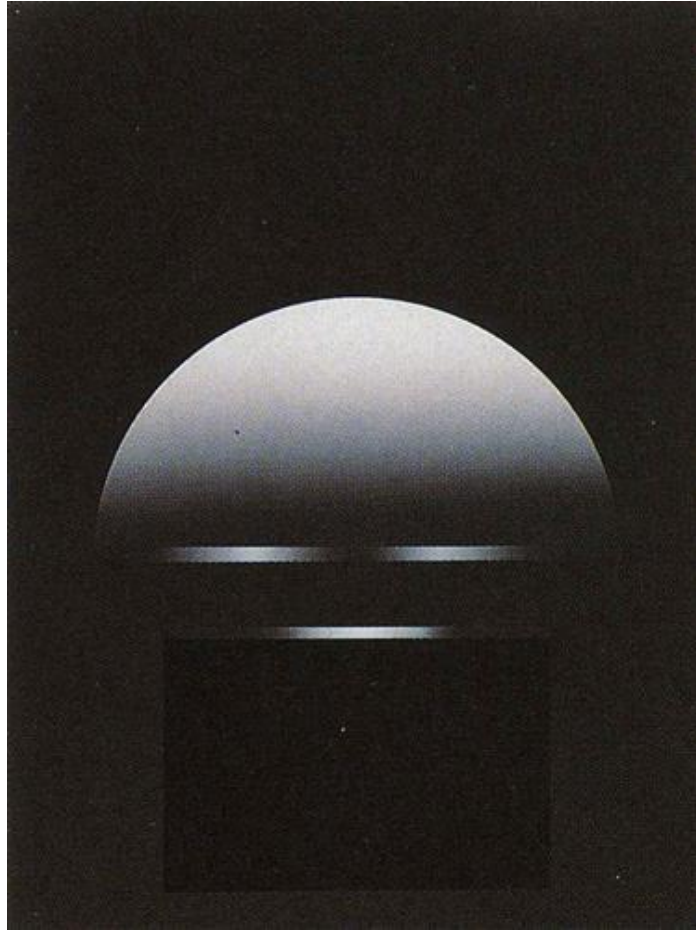
Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine flomaster ve renkli kalem.

Boyutları: 26.90 x 21.00 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu.

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 16

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Ayasofya (Kubbeler Dizisinden)

Tarih: 1993

Malzeme/Teknik: Serigrafi (Baskı: Süleyman Saim Tekcan Atölyesi)

Boyutları: 67 x 50 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=exhibitions&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 17

Sanatçı Adı: Adnan Çoker/Mustafa Ata

Yapıt Adı: VLAM (Vitruvius Leonardo Adnan Çoker Mustafa Ata)

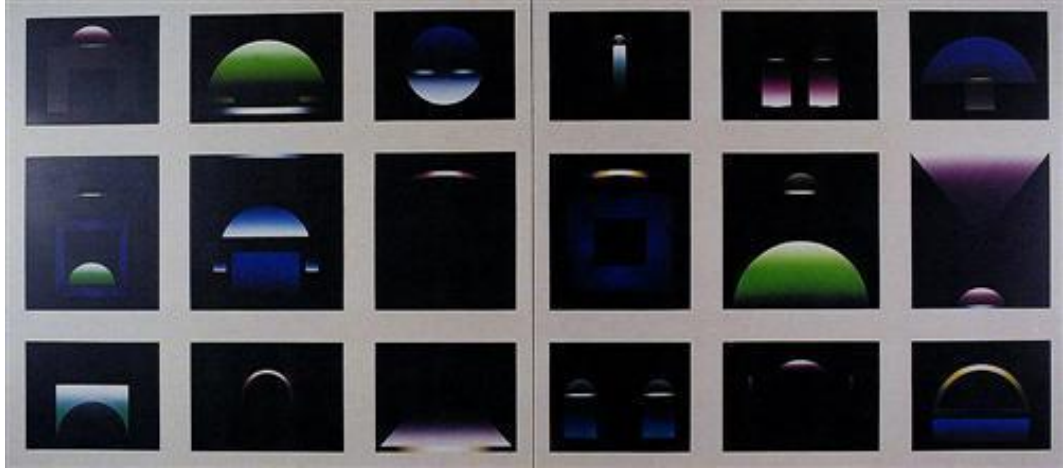
Tarih: 1994-1996

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 150 x 150 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: VLAM Mustafa Ata Sergisi Kataloğu 2002: 16

RESİM 18

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Retrospektif I

Tarih: 1997

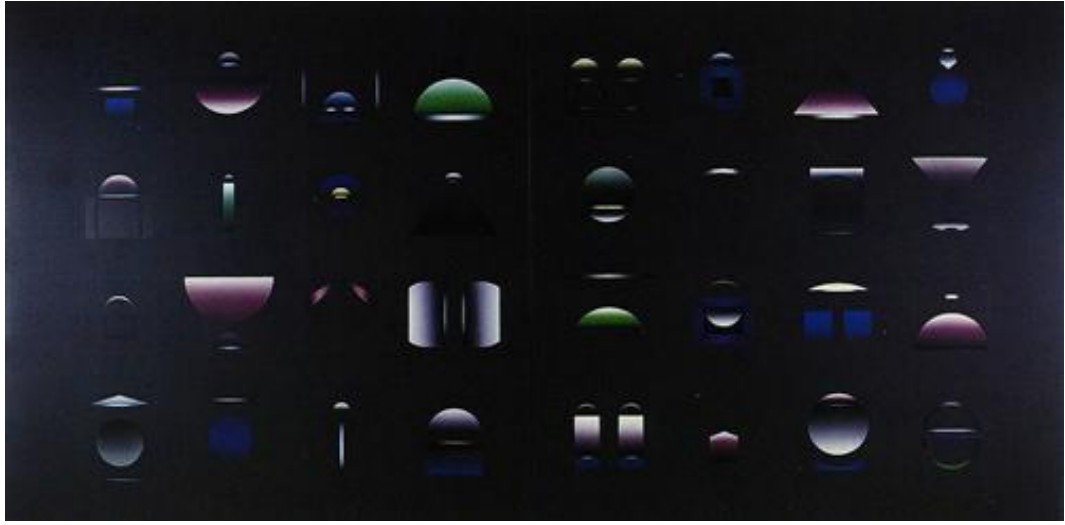
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 180 x 360 cm.

Koleksiyon: Aziz Karadeniz Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=exhibitions&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 19

Sanatçı Adı: Adnan Çoker

Yapıt Adı: Retrospektif II

Tarih: 1997

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

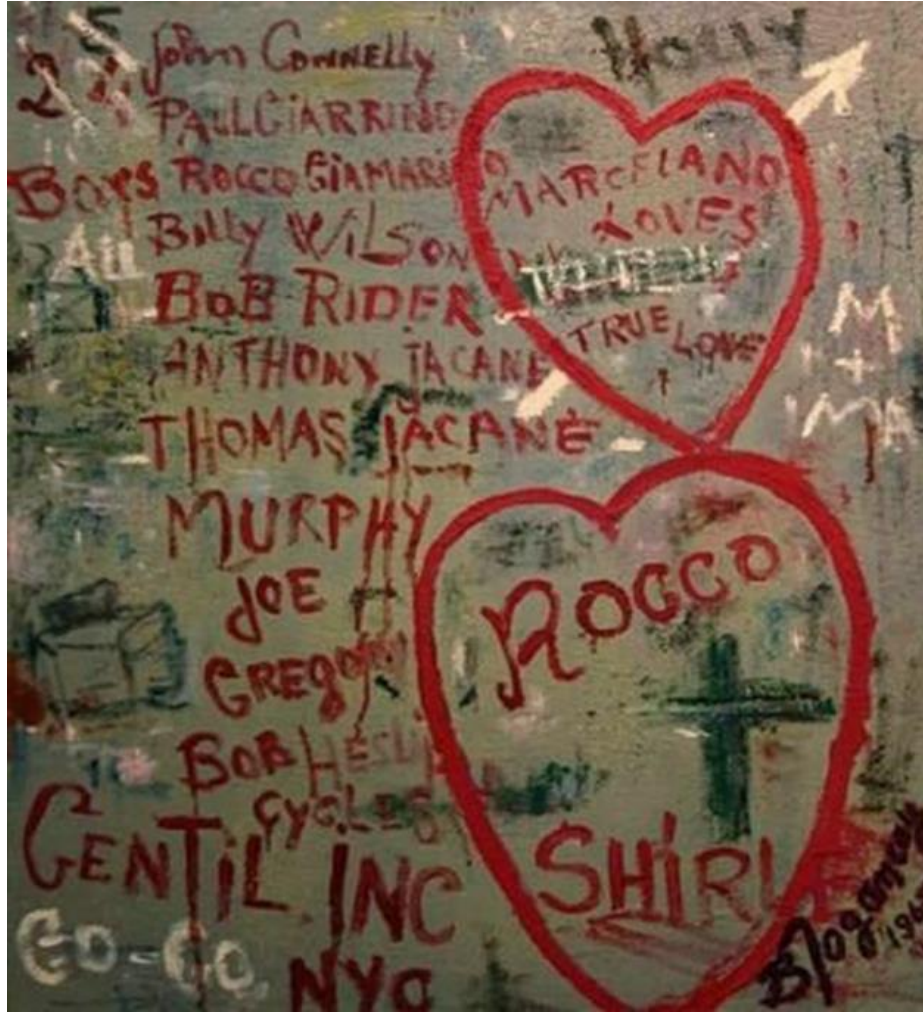
Boyutları: 180 x 360 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=exhibitions&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 20



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Gentil Inc.

Tarih: 1965

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 76.20 x 61.00 cm.

Koleksiyon: Doğançay Müzesi, İstanbul

Kaynak:

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=3&sanID=40>

RESİM 21

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Kırmızı ve Siyah Kompozisyon No. 5

Tarih: 1974

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik.

Boyutları: 152.4 x 152.4 cm.

Koleksiyon: Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/about/image-licensing/artist/artists/653/Burhan%20Dogancay>

RESİM 22

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Afili Kurdeleler

Tarih: 1978

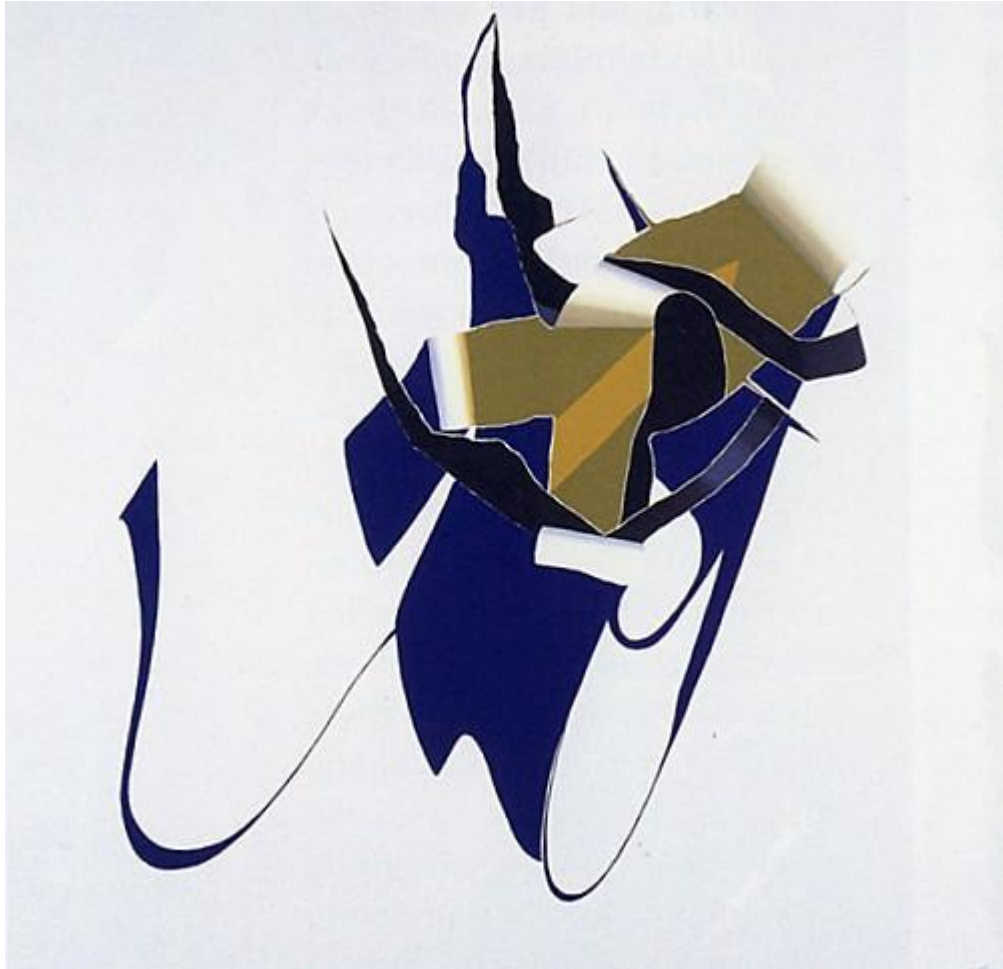
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 167.6 x 152.4 cm.

Koleksiyon: British Museum, Londra

Kaynak:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=916059&objectId=3307090&partId=1

RESİM 23

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Kaligrafiye Saygı

Tarih: 1978

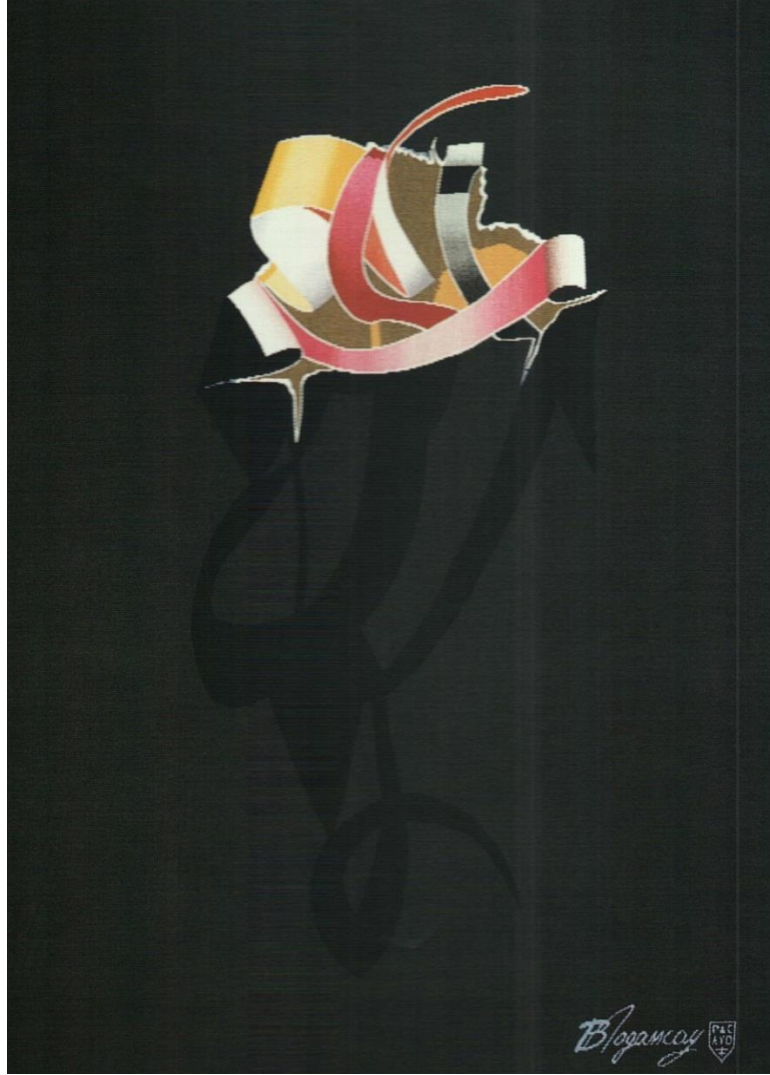
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 152.40 x 152.40 cm.

Koleksiyon: Louisiana Modern Sanat Müzesi, Humlebæk, Danimarka

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=57&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 24

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Siyah No. 2

Tarih: 1983

Malzeme/Teknik: Aubusson duvar halısı

Boyutları: 151.1 x 113 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Rona 2001a: 263

RESİM 25

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Concave Shadow Sculpture-I

Tarih: 1984

Malzeme/Teknik: Alucobond ve alüminyum

Boyutları: 133.00 x 50.00 x 30.50 cm.

Kaide Dahil Ölçüsü: 148 x 65 x 45 cm.

Koleksiyon: Doğançay Müzesi, İstanbul.

Kaynak:

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=3&sanID=40>

RESİM 26

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Mimar Sinan

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine kolaj, akrilik, guaj ve fumaj

Boyutları: 166.40 x 368.30 cm.

Koleksiyon: Erol Aksoy Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=58&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 27

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Muhteşem Çağ

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine kolaj, akrilik, guaj ve fümaj

Boyutları: 166.40 x 368.30 cm.

Koleksiyon: İstanbul Modern Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=58&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 28

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Mavi Senfoni

Tarih: 1987

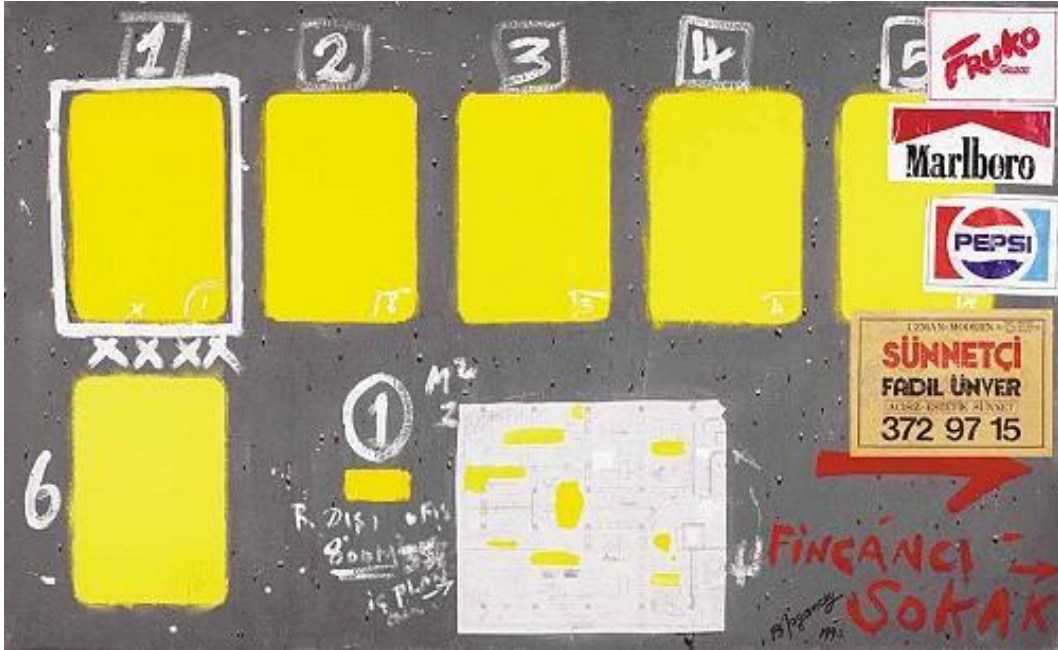
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine kolaj, akrilik, guaj ve fümaj

Boyutları: 166.40 x 368.30 cm.

Koleksiyon: Yıldız Holding A.Ş. Koleksiyonu

Kaynak: <http://www.antikas.com/basinmalzemeleri/dogancay-1.jpg>

RESİM 29



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Sünnetçi

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik, kolaj ve pastel

Boyutları: 107.50 x 177.50 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=183&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 30



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: İstanbul

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve kolaj

Boyutları: 87.50 x 144.00 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=183&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 31

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Saldıran Domuzlar

Tarih: 1990

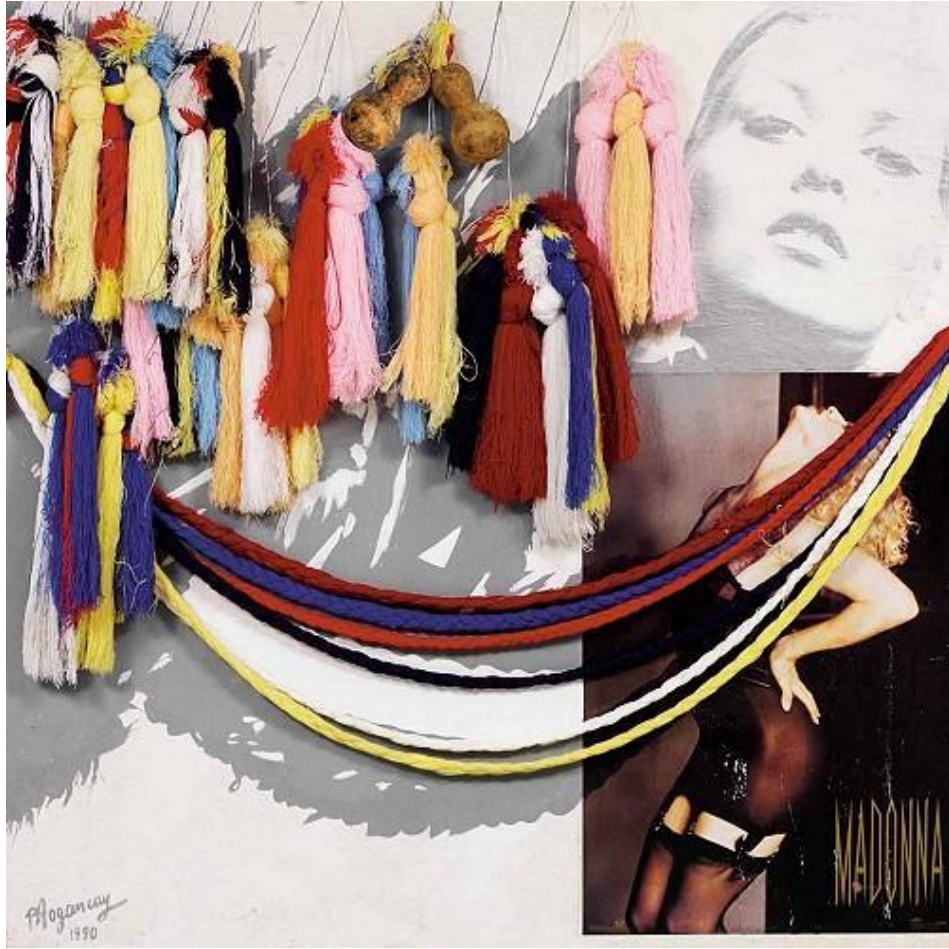
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine kolaj, akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 101.60 x 101.60 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=181&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 32

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Yün ve Madonna

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 147.50 x 147.50 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=178&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 33



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Anahtarlar

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 97 x 130 cm.

Koleksiyon: Doğançay Müzesi, İstanbul

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=178&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 34

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Yeşil Kapı

Tarih: 1991

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 158.00 x 101.60 cm.

Koleksiyon: Doğançay Müzesi, İstanbul

Kaynak:

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=3&sanID=40>

RESİM 35

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Büyük T

Tarih: 1991

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

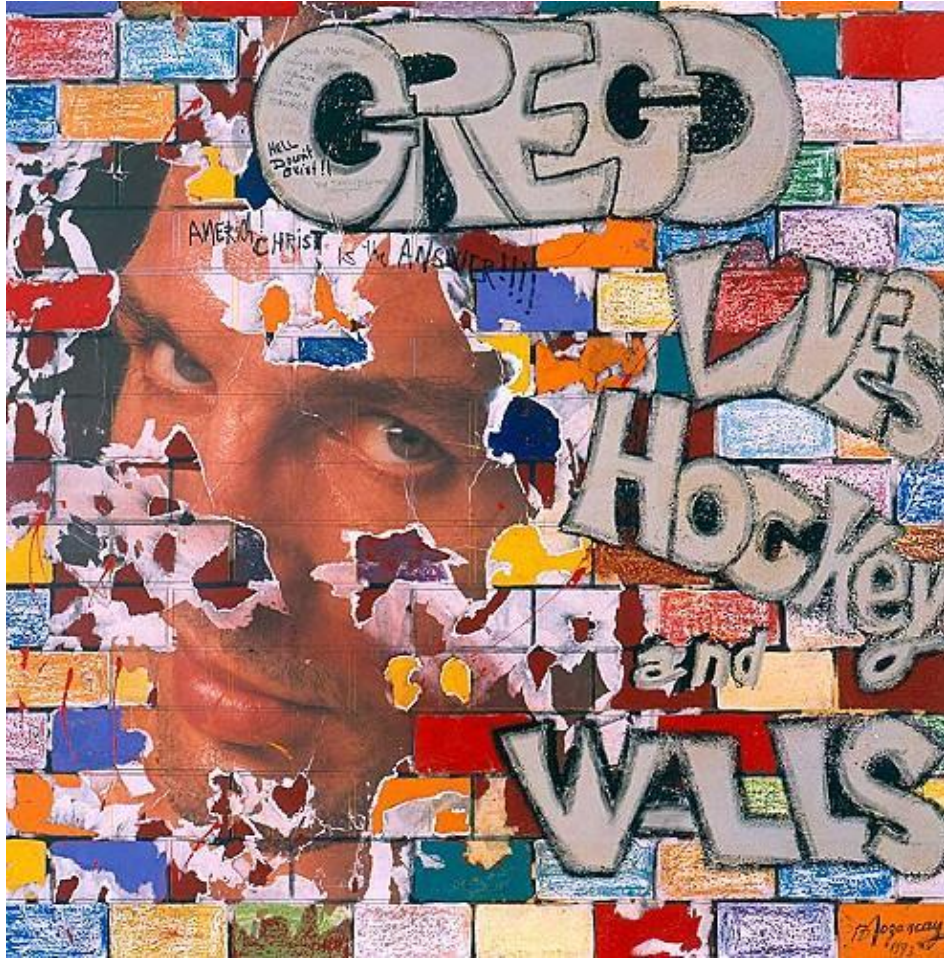
Boyutları: 129.50 x 162.60 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=181&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 36



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Buz Hokeyi

Tarih: 1993

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 127 x 127 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=182&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 37



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Blue Liberty

Tarih: 1993

Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine kolaj, guaj ve karışık teknik

Boyutları: ?

Koleksiyon: Doğançay Müzesi, İstanbul.

Kaynak:

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=3&sanID=40>

RESİM 38

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Sapak V

Tarih: 1993

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 127.00 x 152.40 cm.

Koleksiyon: Grenoble Müzesi Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=177&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 39

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Guyana'ya Giriş

Tarih: 1994

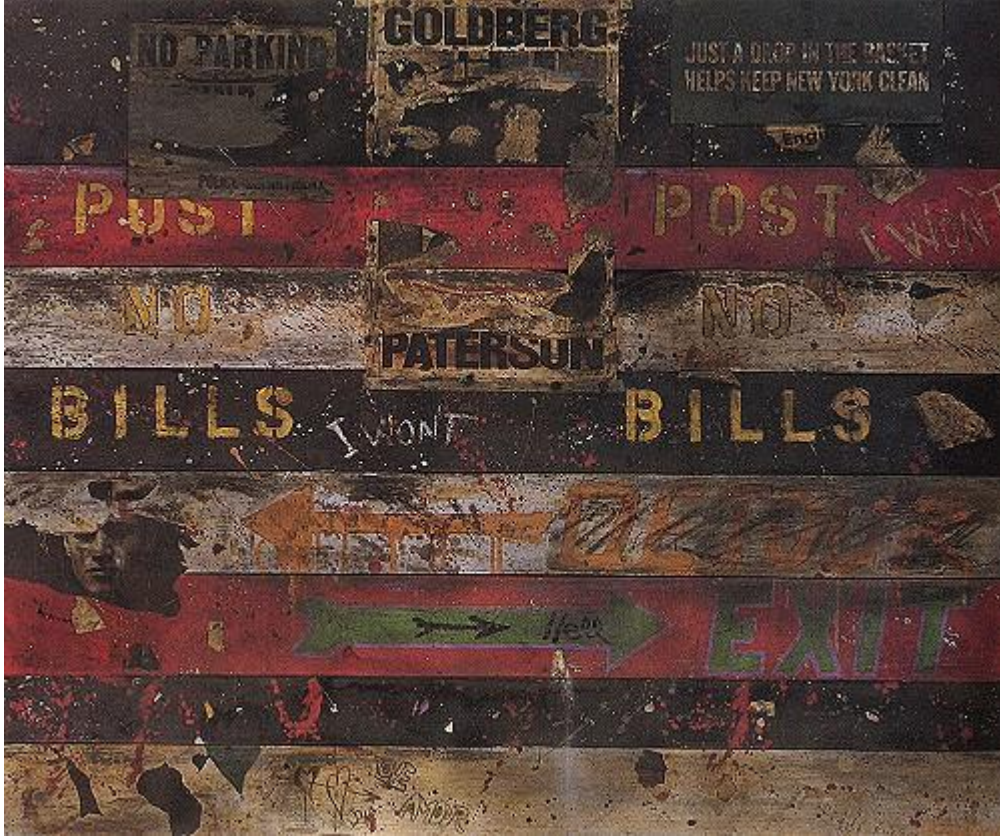
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik

Boyutları: 188.00 x 228.60 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=54&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 40

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Sapak Çıkış

Tarih: 1994

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine kolaj, akrilik ve karışık teknik

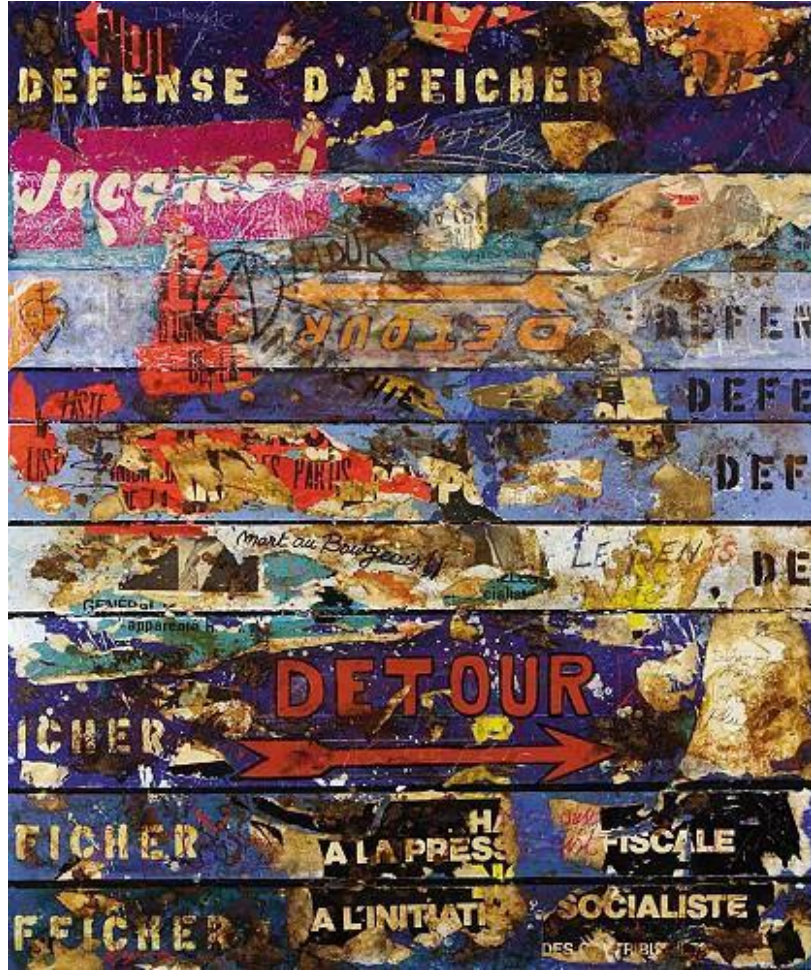
Boyutları: 127.00 x 152.40 cm.

Koleksiyon: Kenedy Sanat Müzesi, Ohio Üniversitesi Koleksiyonu, ABD

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=177&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 41



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Yok Canım

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 152.40 x 127.00 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=177&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 42

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Meteor

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Tuvale marufle kağıt üzerine akrilik

Boyutları: 102.2 × 127 × 4.4 cm.

Koleksiyon: Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/about/image-licensing/artist/artists/653/Burhan%20Dogancay>

RESİM 43

Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Soyulan Alexander

Tarih: 1999

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

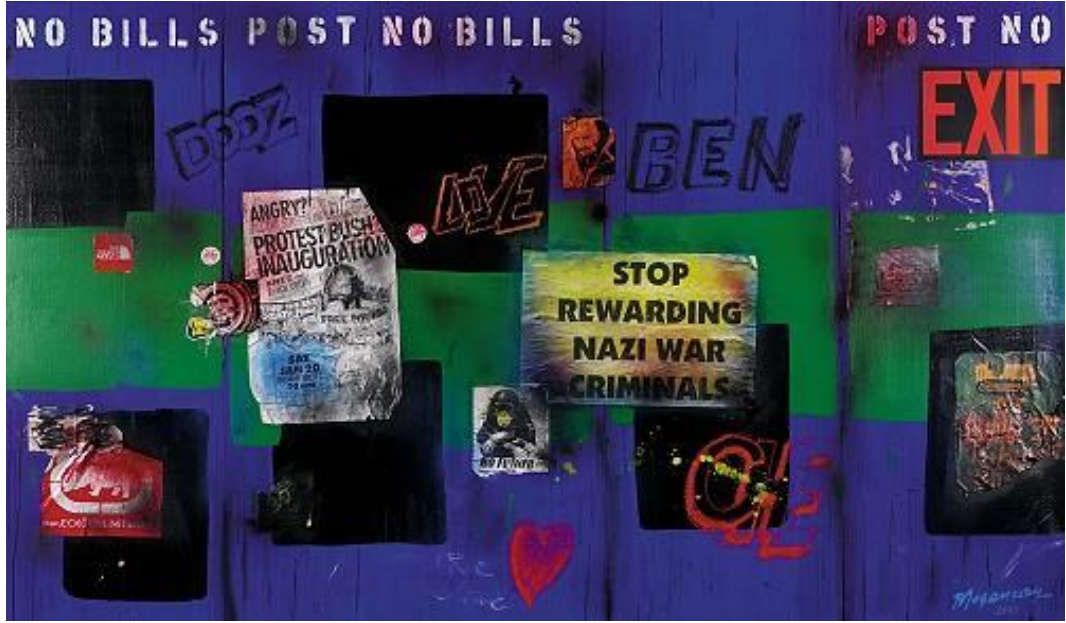
Boyutları: 130 x 110 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=59&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 44



Sanatçı Adı: Burhan Doğançay

Yapıt Adı: Ben

Tarih: 2002

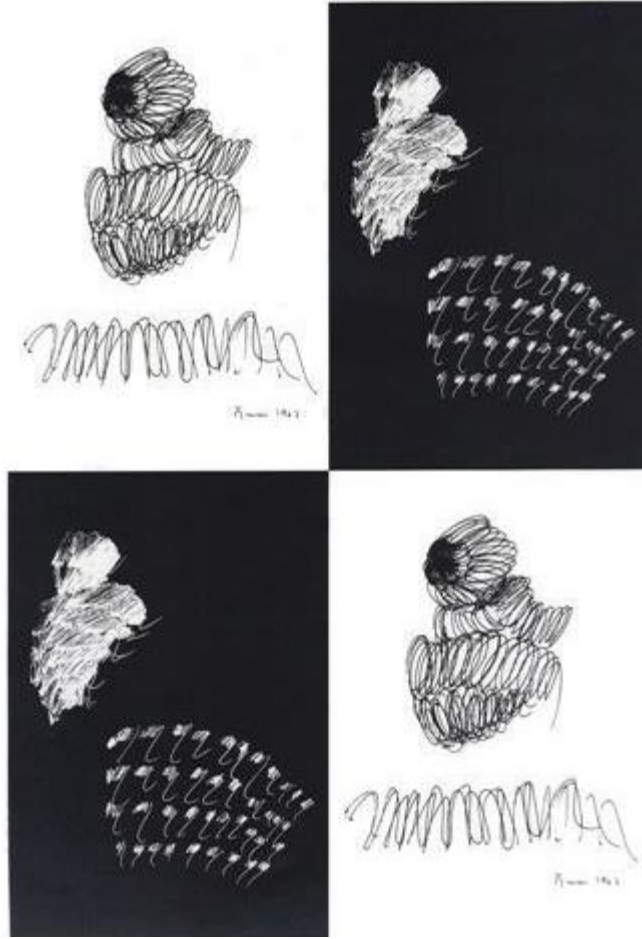
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine kolaj ve karışık teknik

Boyutları: 114 x 195 cm.

Koleksiyon: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=198&periodID=176&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 45

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Armalar

Tarih: 1967

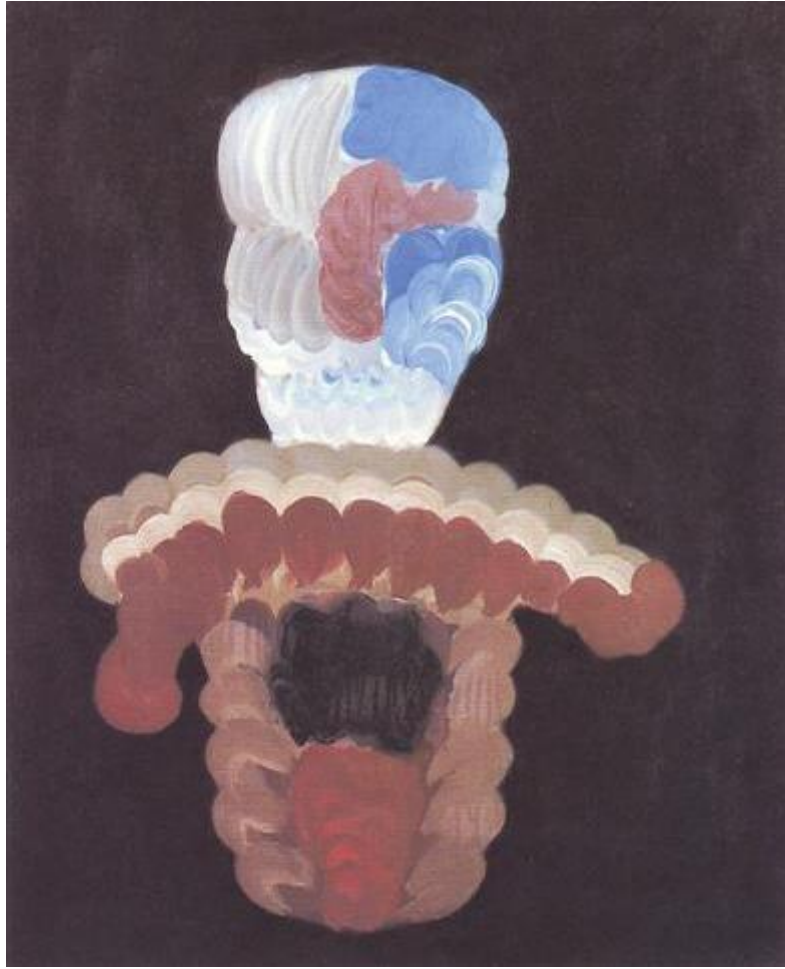
Malzeme/Teknik: Desen

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=329&pageNo=0&exhID=0>

RESİM 46

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Killing I

Tarih: 1969

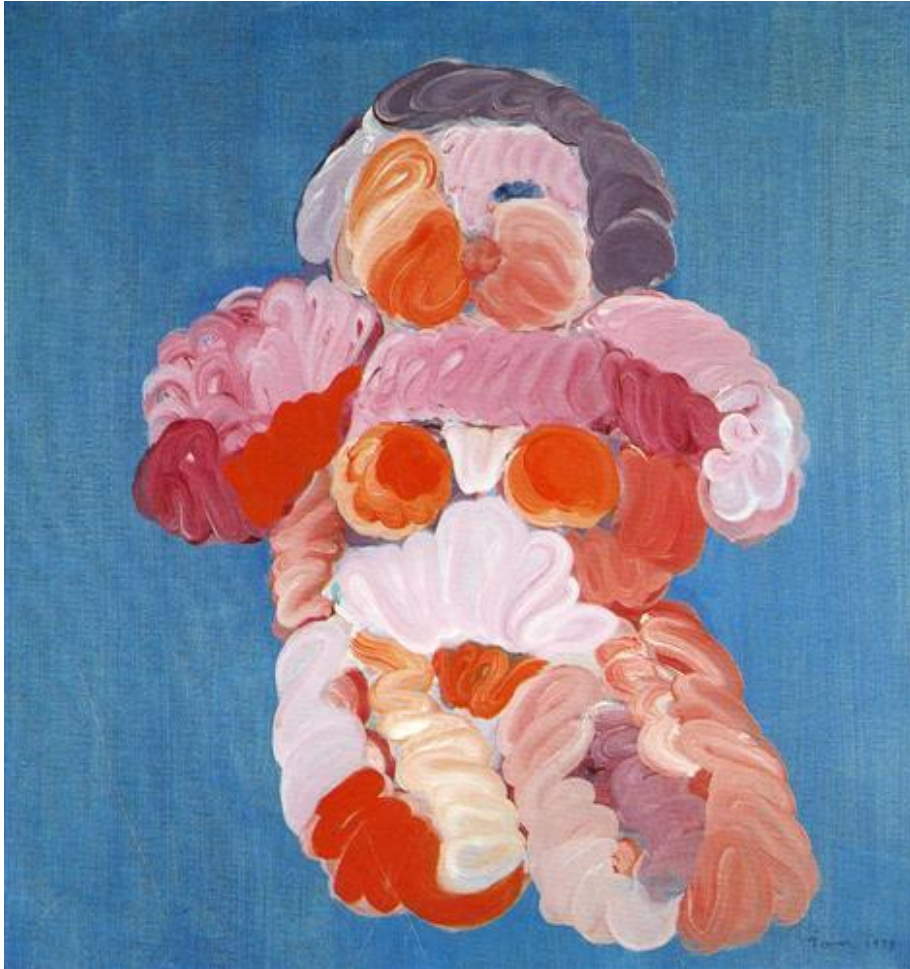
Malzeme/Teknik: Akrilik

Boyutları: 66 x 80 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 47

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Afrika'da Doğdu

Tarih: 1975

Malzeme/Teknik: Akrilik

Boyutları: 70 x 70 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 48

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Afrika Kraliçesi I, Afrika Kraliçesi II, Afrika Kraliçesi III

Tarih: 1976

Malzeme/Teknik: Akrilik

Boyutları: 150 x 85 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 49

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Nijerya Dönüşü

Tarih: 1977

Malzeme/Teknik: Tuval Üzeri Yağlıboya

Boyutları: 73 x 59,5 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: http://www.beyazart.com/images/works/big/work_13854.jpg

RESİM 50

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Buhari

Tarih: 1982

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 100 x 150 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Galeri Nev Yay. 1989: 70

RESİM 51

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Mor Bebek İkon

Tarih: 1984

Malzeme/Teknik: Akrilik

Boyutları: 81 x 65 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 52

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Denizaltı-Bukalemun ve Karşılaşma, Ayasofya Hamamı

Tarih: 1987 (1. İstanbul Bienali)

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/108.htm>

RESİM 53

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Karşılaşma

Tarih: 1987 (1. İstanbul Bienali)

Malzeme/Teknik: Akrilik

Boyutları: 320 x 220 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 54

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Mihail Psellos için - Bizans İmparatoru Mihail IV ve Bizans İmparatoriçesi Zoe, Aya İrini Kilisesi

Tarih: 1989 (2. İstanbul Bienali)

Malzeme/Teknik: Serigrafi

Boyutları: 200 x 900 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Onat ve Demirtaş 1990: 41

RESİM 55

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Bizans İmparatoriçesi Zoe

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Serigrafi, cam kutular

Boyutları: 75 x 75 x 12, 65 x 105 x 12, 65 x 105 x 12 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 56

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Bizans İmparatoru Mihail IV

Tarih: 1990

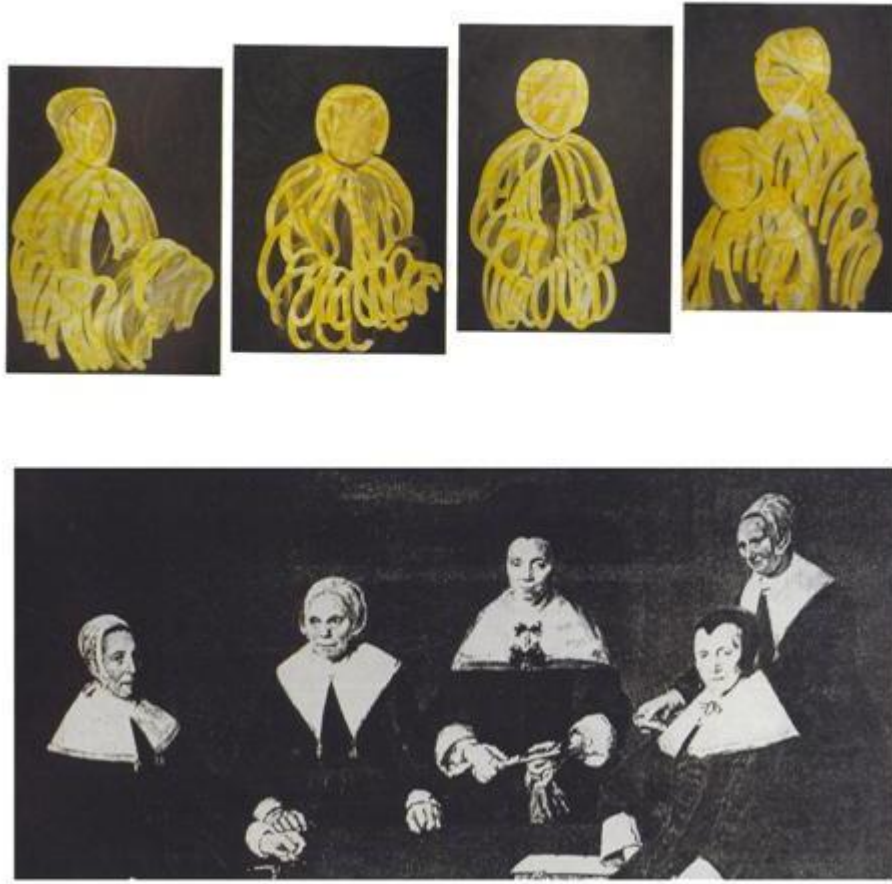
Malzeme/Teknik: Serigrafi, cam kutular

Boyutları: 75 x 75 x 12, 65 x 105 x 12, 65 x 105 x 12 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 57

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Açıklama (Alttaki Resim: Frans Hals, Haarlem Yaşlılar Hastanesi Yöneticileri, detay, XVII. yüzyıl)

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 4 x 100 x 140 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 58

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Labirent

Tarih: 1996

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 120 x 120 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 59

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: İki Bizanslı Çift

Tarih: 1997

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 100 x 140 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 60

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Ölüm 1

Tarih: 1997 (6. Bienal)

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/160.htm>

RESİM 61

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Geçit Öncesi Toplanma (Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi)

Tarih: 2006

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=431>

RESİM 62

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Bir Oturum (Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi)

Tarih: 2006

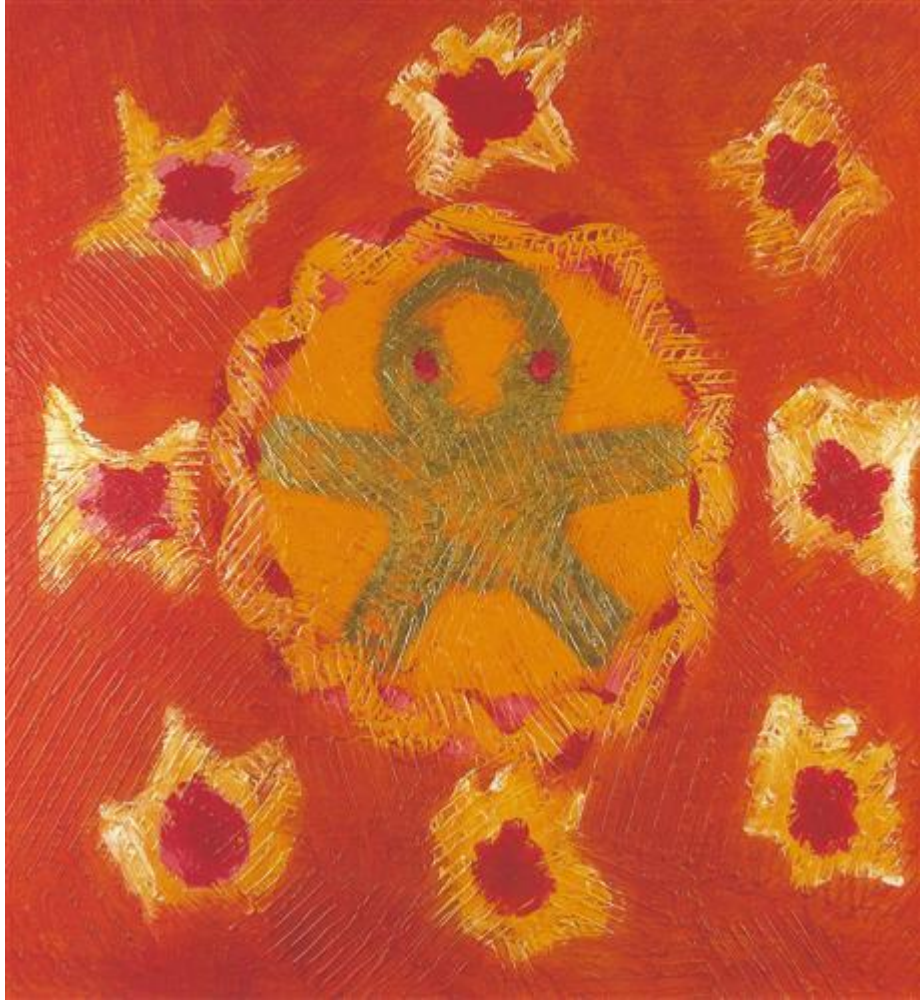
Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 150 x 150 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=431>

RESİM 63

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Tarih Tekerleği (Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi)

Tarih: 2006

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 135 x 135 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=431>

RESİM 64

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Bizans (Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi)

Tarih: 2006

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 200 x 35 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=431>

RESİM 65

Sanatçı Adı: Ömer Uluç

Yapıt Adı: Bellek Gölgeri (Aralıkta Gidip-Gelmeler Sergisi)

Tarih: 2006

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 150 x 102 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=431>

RESİM 66

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Padişahların Zaferi

Tarih: 1959

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 122 x 214 cm.

Koleksiyon: Museum of Modern Modern Arts, New York

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 11

RESİM 67

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Aklın Hapsi

Tarih: 1974

Malzeme/Teknik: Tuvale marufla kağıt üzerine akrilik

Boyutları: 74 x 54 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 39

RESİM 68

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Eski Kent

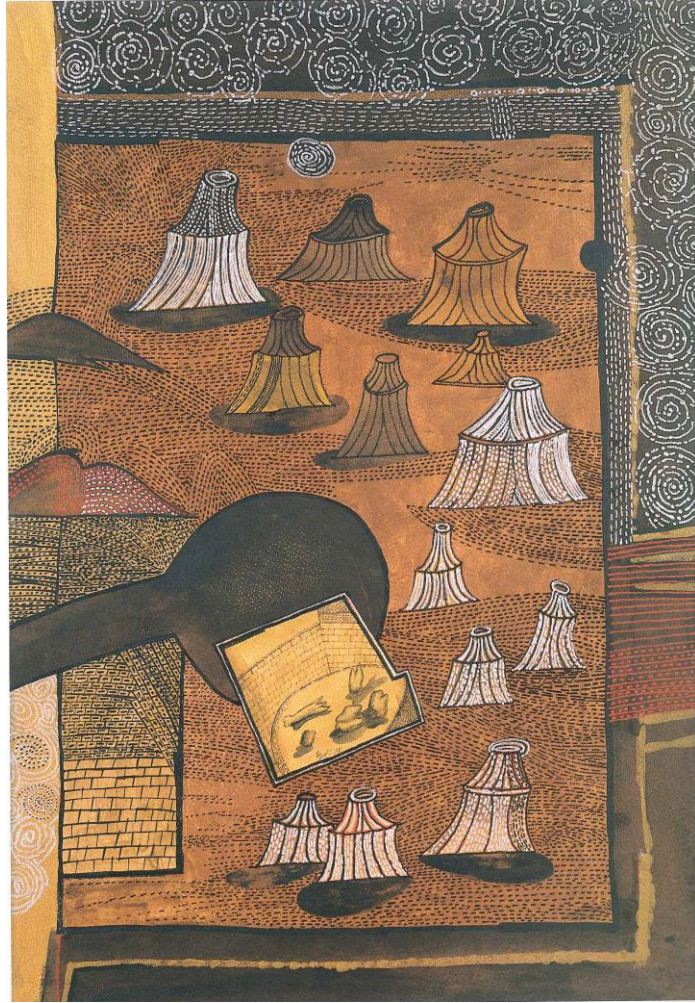
Tarih: 1975

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 75,5 x 51 cm.

Koleksiyon: Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 40

RESİM 69

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Güzergah

Tarih: 1981

Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine akrilik

Boyutları: 68 x 55 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 93

RESİM 70

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Aşırı Belde (Sıdretül Münteha)

Tarih: 1982

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya ve gümüş yaldız

Boyutları: 265 x 178 cm.

Koleksiyon: TCMB Koleksiyonu

Kaynak: Akyavaş ve diğerleri 2007: 246

RESİM 71



Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Kerbela IV

Tarih: 1982

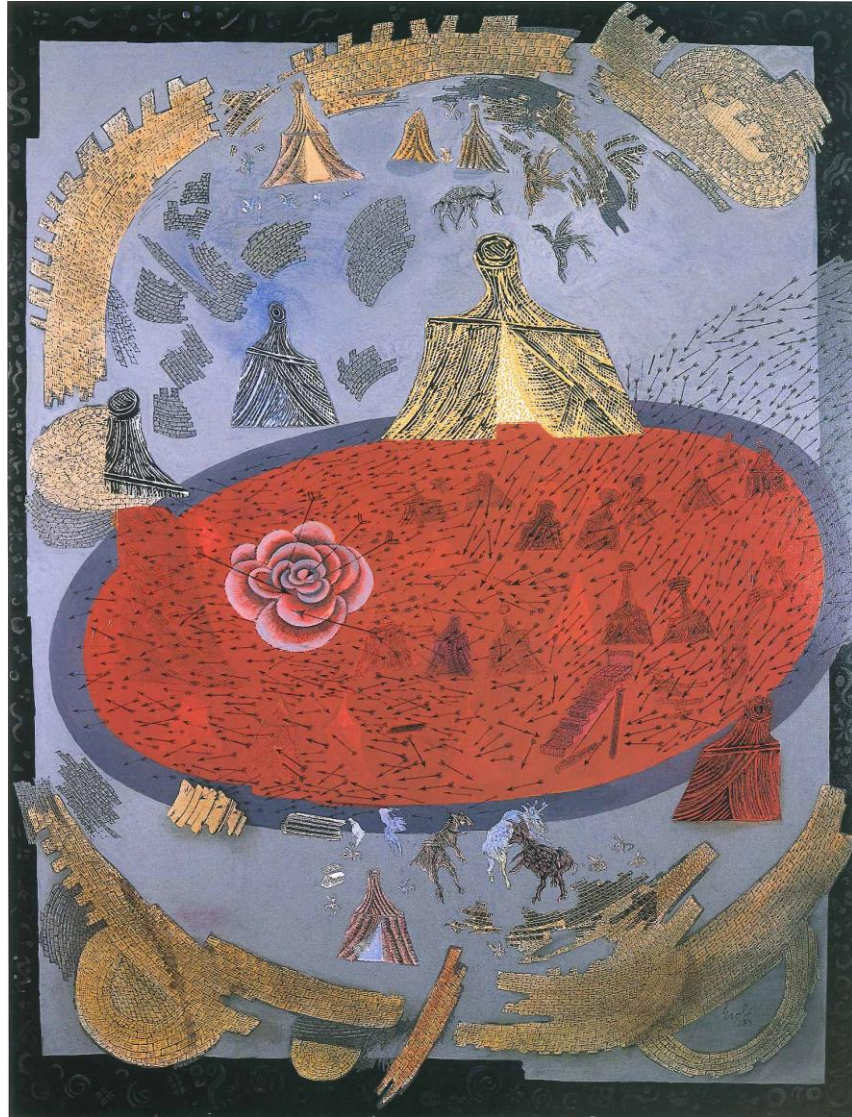
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 125 x 100 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 114

RESİM 72



Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Kerbela

Tarih: 1983

Malzeme/Teknik: Tuval üzeri yağlıboya

Boyutları: 125 x 100 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 115

RESİM 73



Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Kerbela

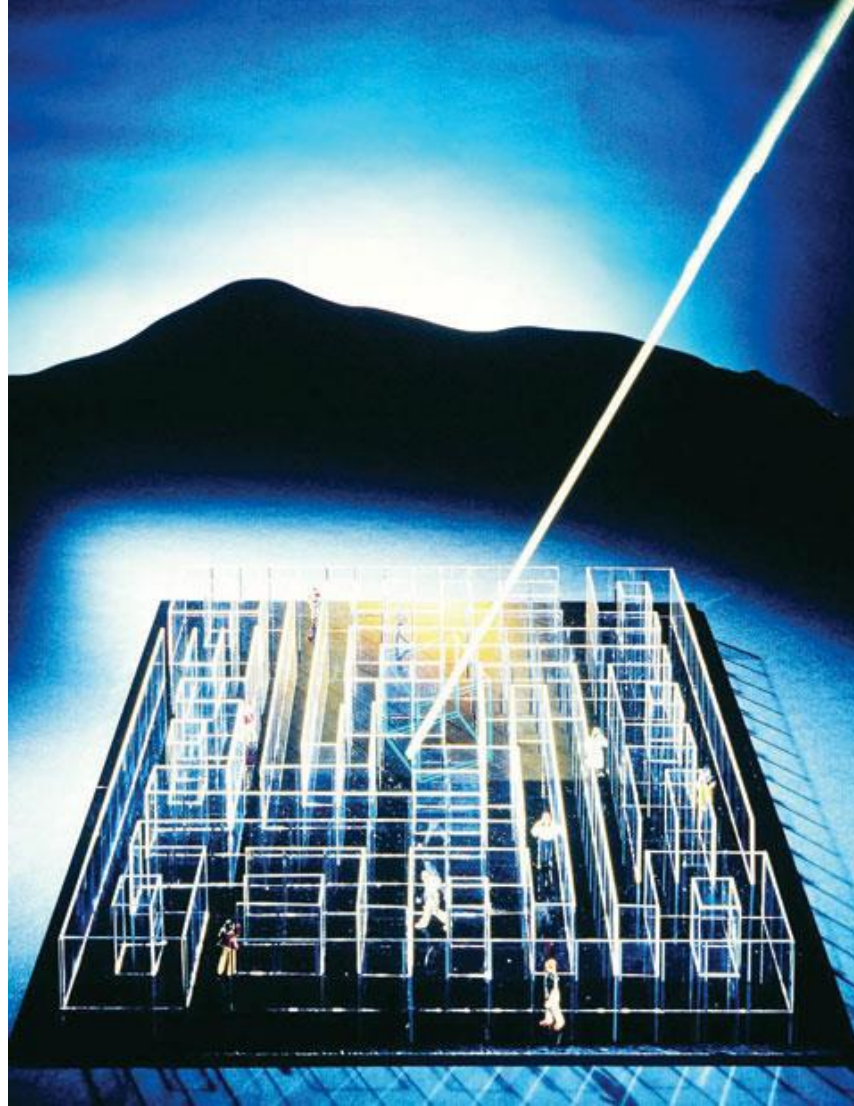
Tarih: 1983

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 125 x 100 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 116

RESİM 74

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraç III (Gerçekleştirilemeyen taslak)

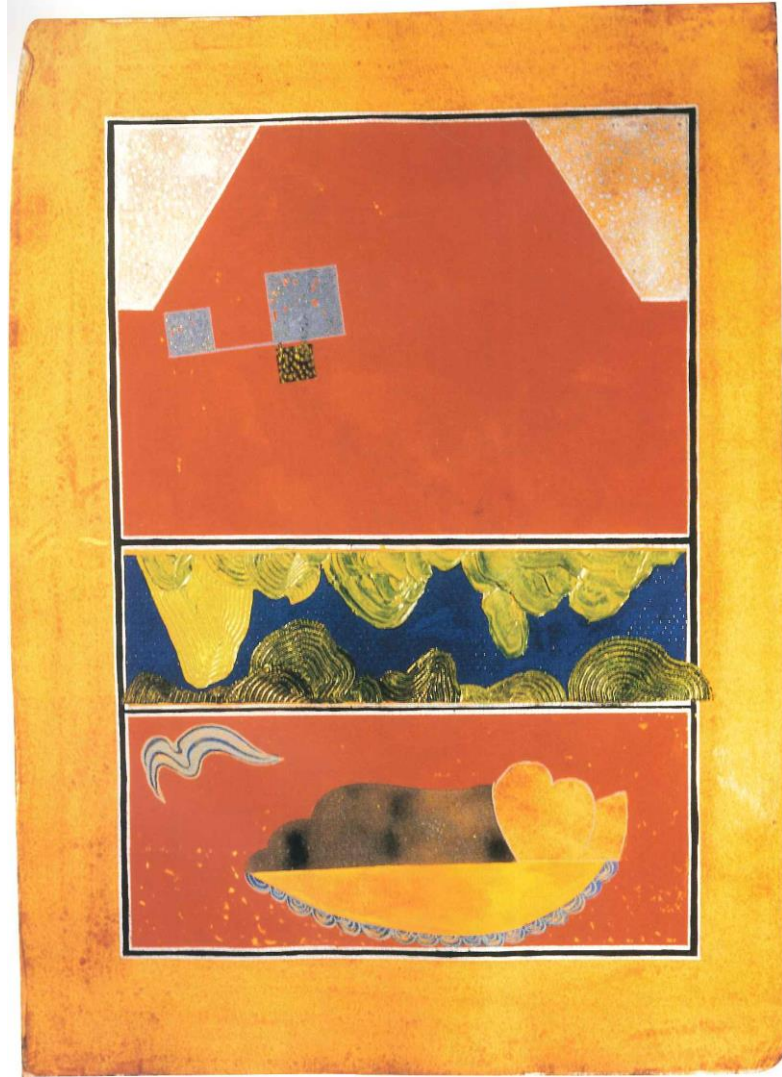
Tarih: 1984

Malzeme/Teknik: Karışık malzeme

Boyutları: Uygulanacak ebat 33 x 33 m.

Kaynak:

http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge_akgun/taksime_yakisirsa__mirac_labirenti_yakisir-11

RESİM 75

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Kimya-ı Saadet

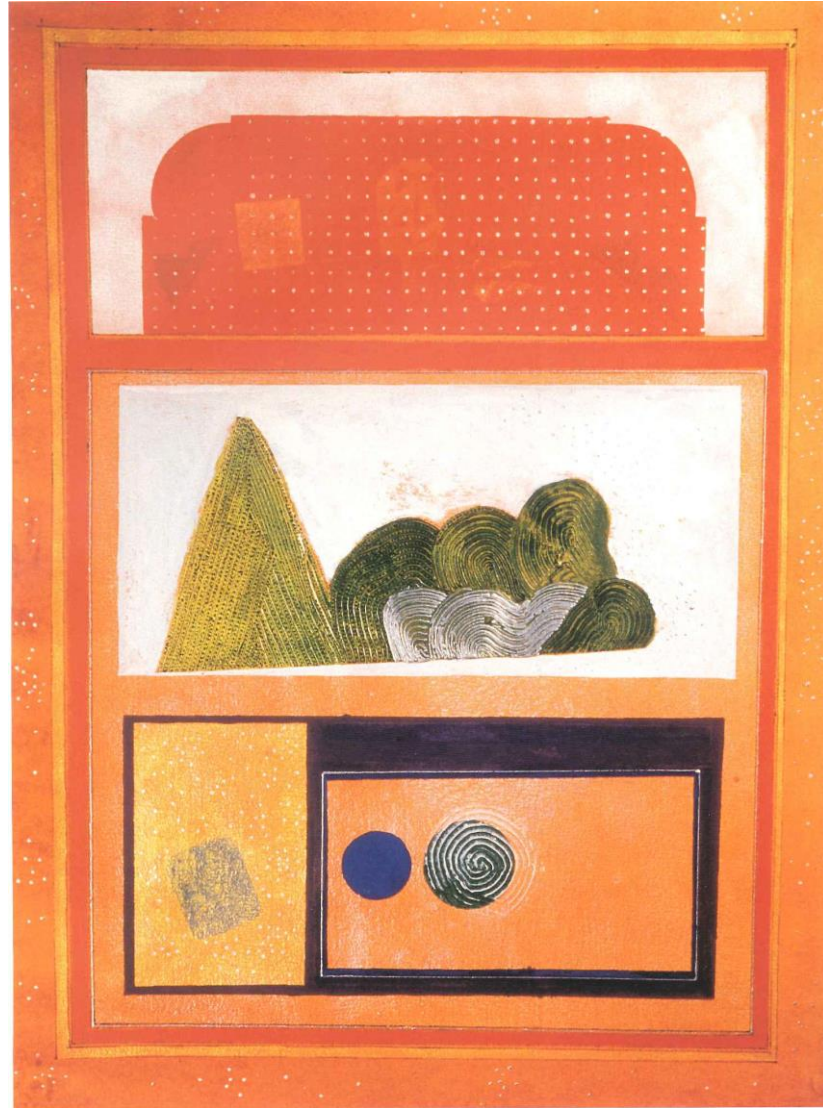
Tarih: 1984

Malzeme/Teknik: El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik

Boyutları: 92x70 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 118

RESİM 76

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Kimya-ı Saadet

Tarih: 1984

Malzeme/Teknik: El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik

Boyutları: 92 x 70 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 120

RESİM 77

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Gazali

Tarih: 1985

Malzeme/Teknik: El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik

Boyutları: 92 x 70 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 117

RESİM 78

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Gazali

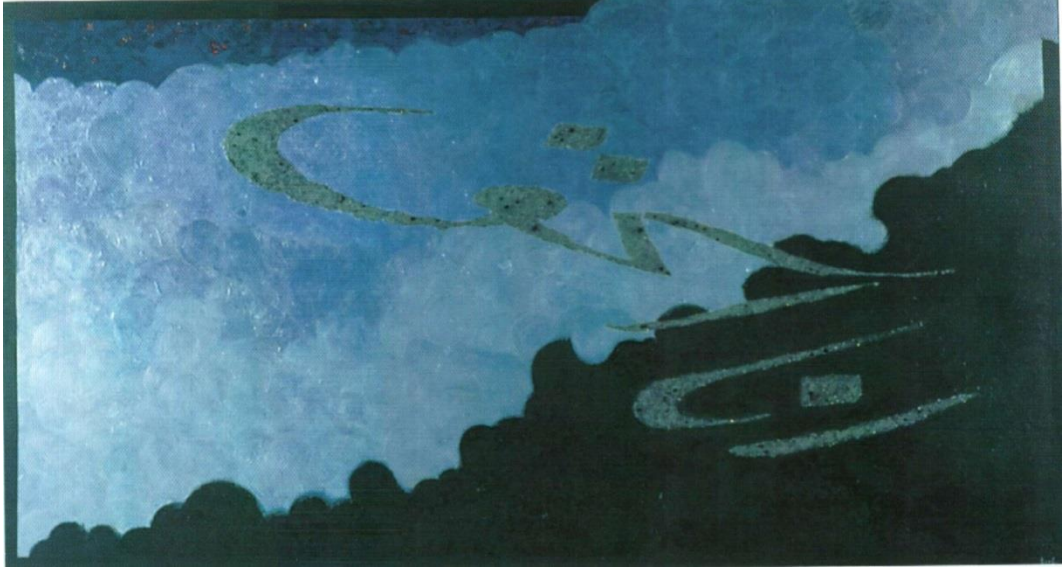
Tarih: 1985

Malzeme/Teknik: El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik

Boyutları: 92 x 70 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Akyavaş ve diğerleri 2007: 290

RESİM 79

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Enel Hak

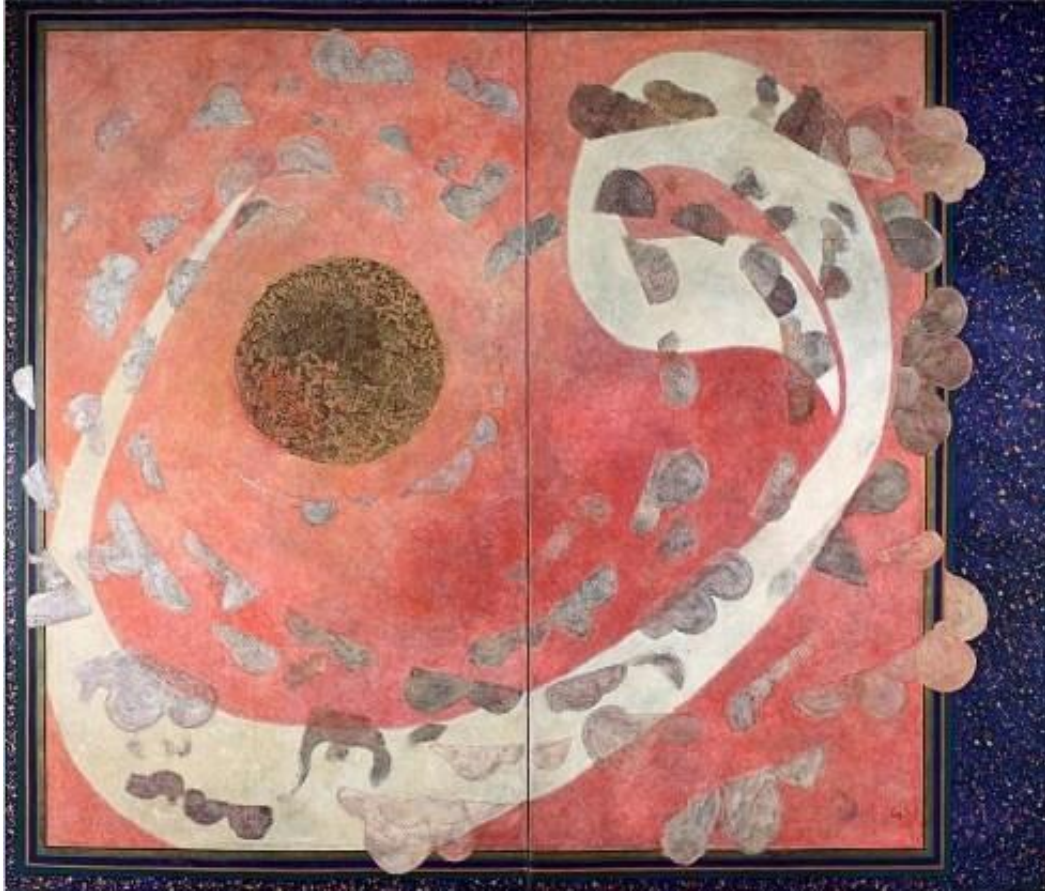
Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine akrilik

Boyutları: 190 x 350 cm.

Koleksiyon: İlona Akyavaş Koleksiyonu

Kaynak: Erdemci ve diğerleri 2008:204

RESİM 80

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Hallac-ı Mansur

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 122 x 214 cm.

Koleksiyon: Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Kaynak: http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html

RESİM 81

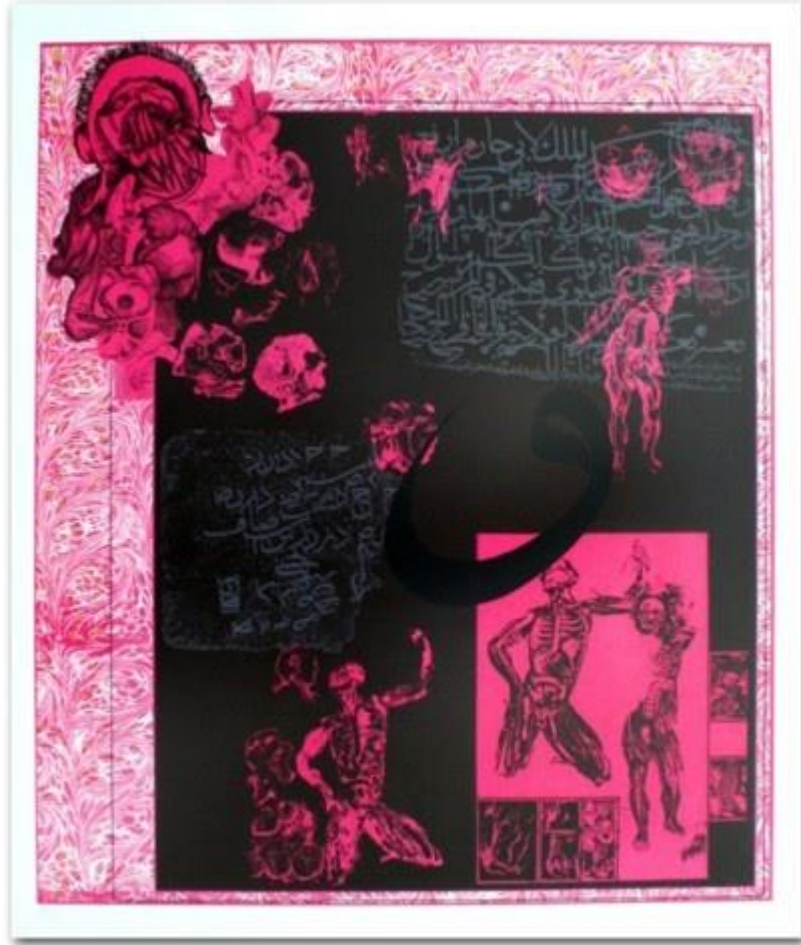
Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraçname

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Baskı Litografî (Baskı: Paris Michel Cassé Litografî Atölyesi, 8 özgün baskı)

Kaynak: http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=20&page_number=33

RESİM 82

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraçname

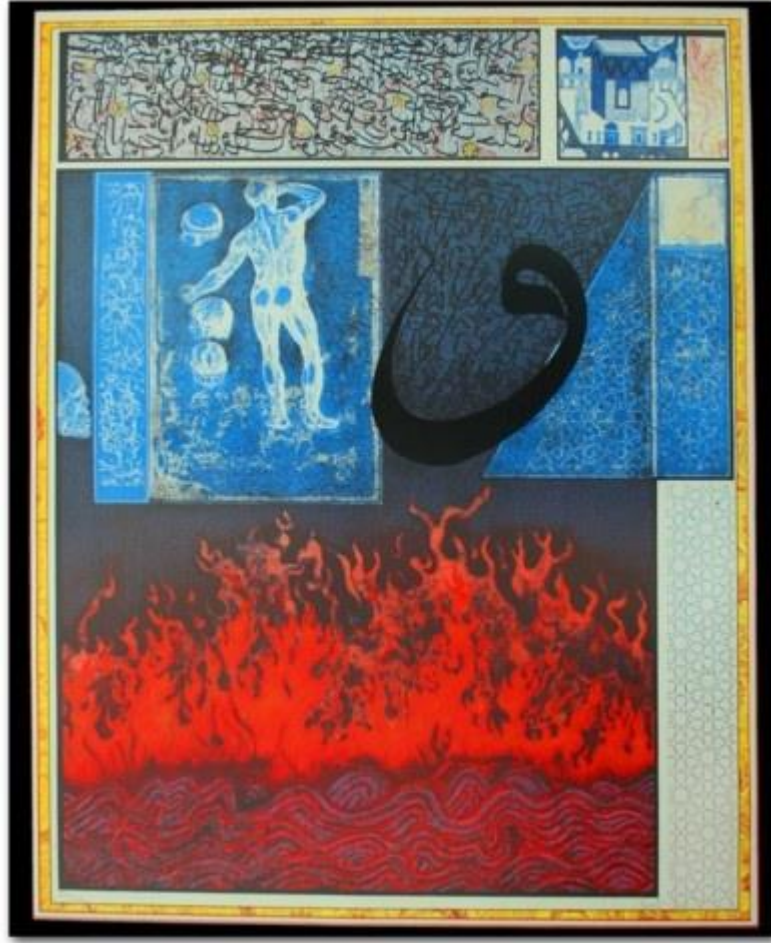
Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Baskı Litografi

Boyutları: 65 x 55 cm.

Koleksiyon: TCMB Koleksiyonu

Kaynak: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS>

RESİM 83

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraçname

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Baskı Litografi

Boyutları: 65 x 55 cm.

Koleksiyon: TCMB Koleksiyonu

Kaynak: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS>

RESİM 84

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraçname

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Baskı Litografi

Boyutları: 65 x 55 cm.

Koleksiyon: TCMB Koleksiyonu

Kaynak: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS>

RESİM 85

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraçname

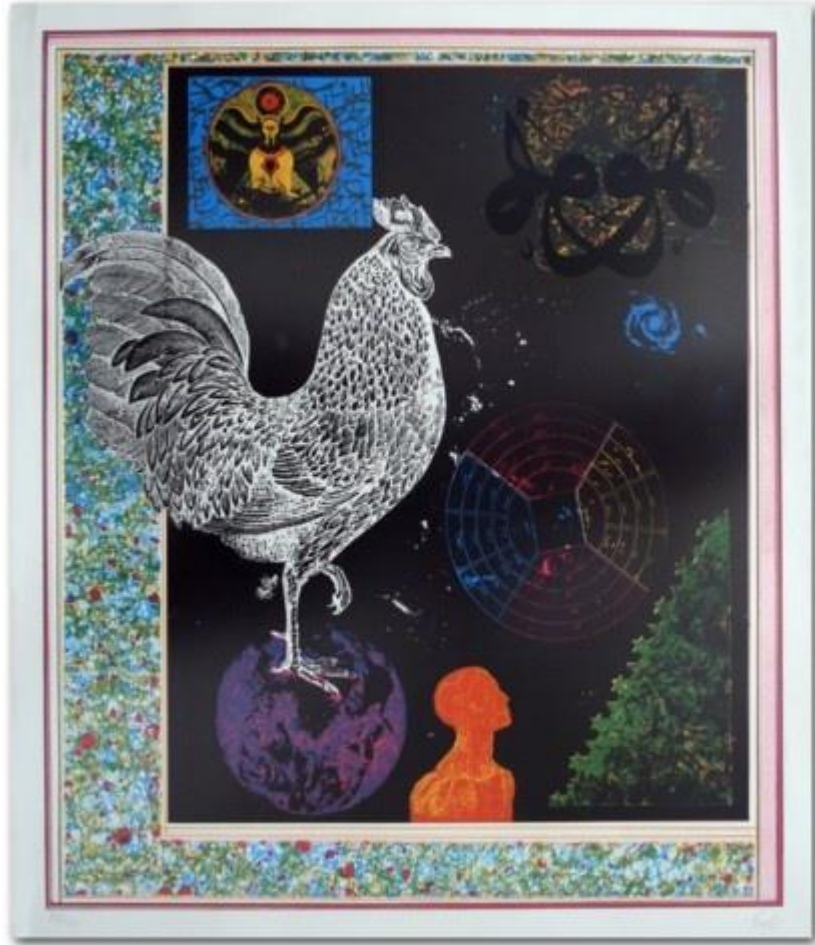
Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Baskı litografi

Boyutları: 65 x 55 cm.

Koleksiyon: TCMB Koleksiyonu

Kaynak: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS>

RESİM 86

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Miraçname

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Baskı Litografi

Boyutları: 65 x 55 cm.

Koleksiyon: TCMB Koleksiyonu

Kaynak: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS>

RESİM 87

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Hallac-ı Mansur

Tarih: 1988

Malzeme/Teknik: El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik

Boyutları: 92 x 70 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000:159

RESİM 88

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Aya İrini İçin Vitray Çalışması

Tarih: 1989 (2. İstanbul Bienali)

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/113.htm>

RESİM 89

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: Fih Ma Fih

Tarih: 1989 (2. İstanbul Bienali)

Malzeme/Teknik: Altın varak kaplı pleksiglas

Boyutları: 3 parça, her biri 100x100 cm.

Koleksiyon: Finansbank Koleksiyonu

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 182

RESİM 90

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: İkonaklastlar İçin İkonalar

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 183

RESİM 91

Sanatçı Adı: Erol Akyavaş

Yapıt Adı: İkonaklastlar İçin İkonalar

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Madra ve Dostoğlu 2000: 186

RESİM 92

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Bruegel'e Saygı

Tarih: 1967

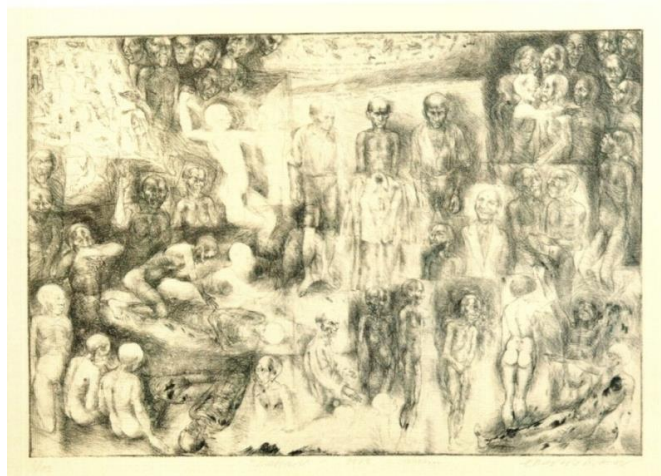
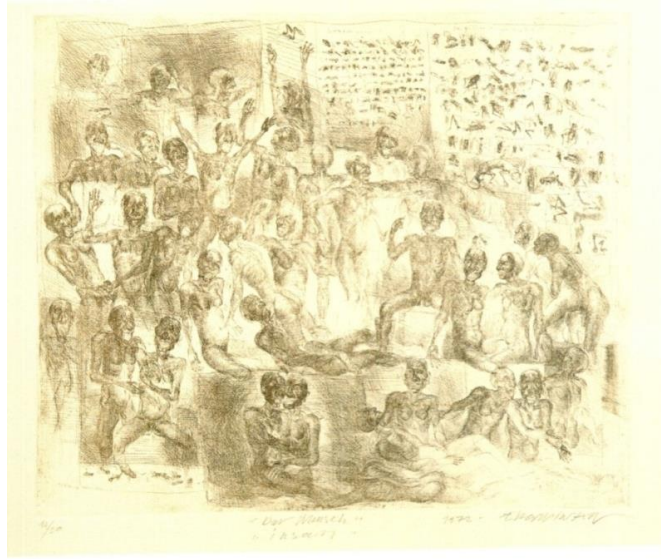
Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine çini mürekkebi

Boyutları: 30 x 23 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 93

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Üst: İnsan – Alt: Dachau Temerküz Kampı

Tarih: Üst: 1972 – Alt: 1973

Malzeme/Teknik: Gravür

Boyutları: 37 x 42 cm. – 43 x 58 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak: Giray 200: 37

RESİM 94

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Picasso'ya Saygı

Tarih: 1973

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 85 x 100 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC>

RESİM 95

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Mektup

Tarih: 1978

Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine karışık teknik

Boyutları: 27 x 19 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, Berlin

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 96

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Psiko

Tarih: 1981

Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine yağlıboya

Boyutları: 60 x 40 cm.

Koleksiyon: Aras Ören Koleksiyonu, Berlin

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 97

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Mektup

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik:

Boyutları: 41 x 52 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, Bonn

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 98

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Ayak

Tarih: 52 x 39 cm.

Malzeme/Teknik: Gravür

Boyutları: 1987

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, İstanbul

Kaynak: Giray 2001:173

RESİM 99

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Berlin

Tarih: 1987

Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine yağlıboya

Boyutları: 170 x 125 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, Berlin

Kaynak: Giray 2001: 152

RESİM 100

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: İki Parça Yazıt

Tarih: 1988

Malzeme/Teknik: Gravür

Boyutları: 32 x 27 cm.

Koleksiyon: Dahlem Müzesi, Berlin

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 101

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: El Görür

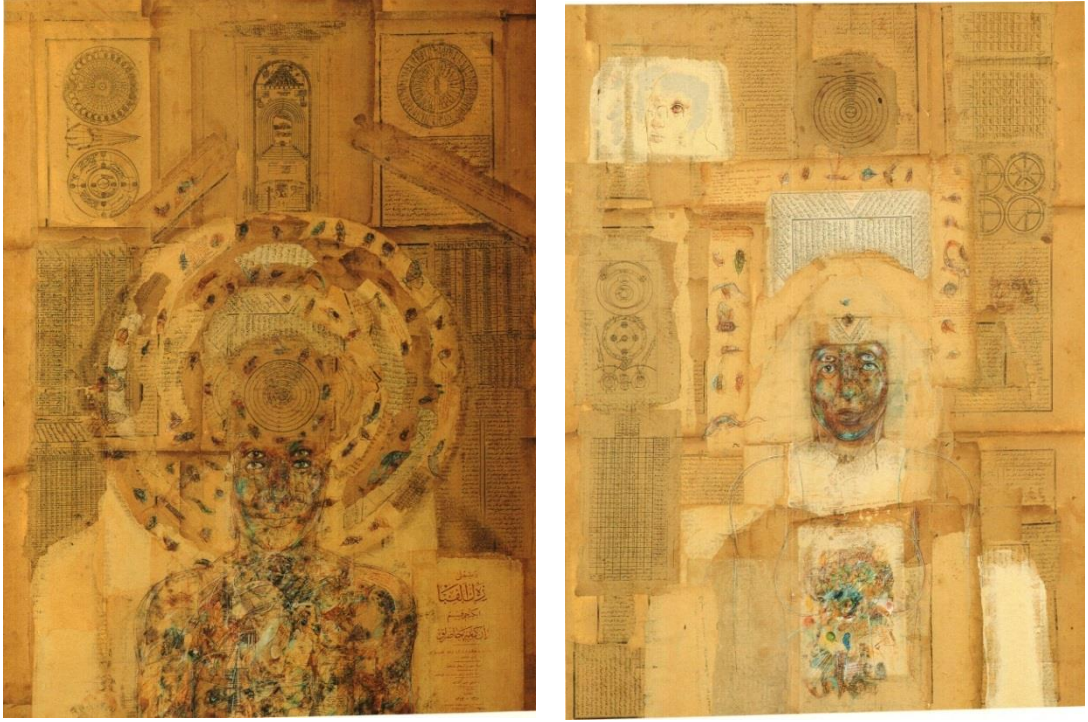
Tarih: 1988

Malzeme/Teknik: Gravür

Boyutları: 39 x 27 cm.

Koleksiyon: Dahlem Müzesi, Berlin

Kaynak: Giray 2001: 171

RESİM 102

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Adem – Havva

Tarih: 1988

Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine kolaj, renkli desen

Boyutları: Adem: 103 x 78 cm. – Havva: 110 x 77 cm.

Koleksiyon: Adem: Özel Koleksiyon, İstanbul – Havva: Berna Tunalı Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak: Giray 2001: 183-184

RESİM 103

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Kapı

Tarih: 1988

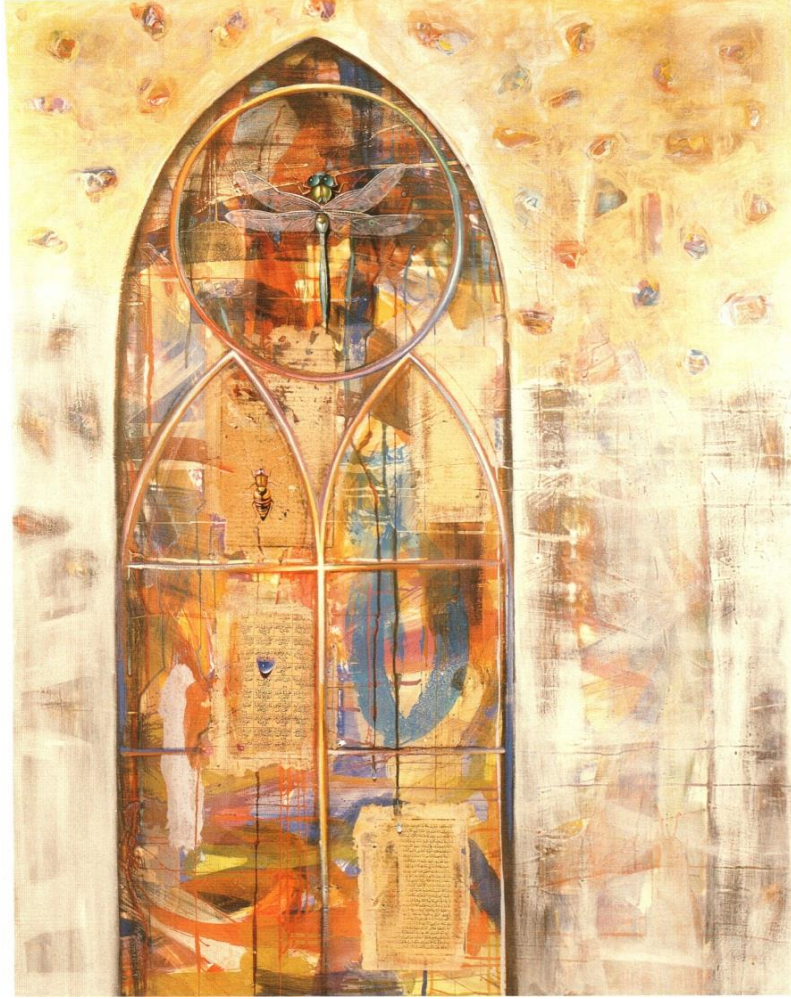
Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine tempera ve yağlıboya

Boyutları: 138 x 110 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 104

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Leverkusen St. Antonius Kilisesi Penceresinden

Tarih: 1989

Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine kolaj, akrilik, yağlıboya

Boyutları: 130 x 110 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak: Giray 2001: 199

RESİM 105

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Mesnevi

Tarih: 1989

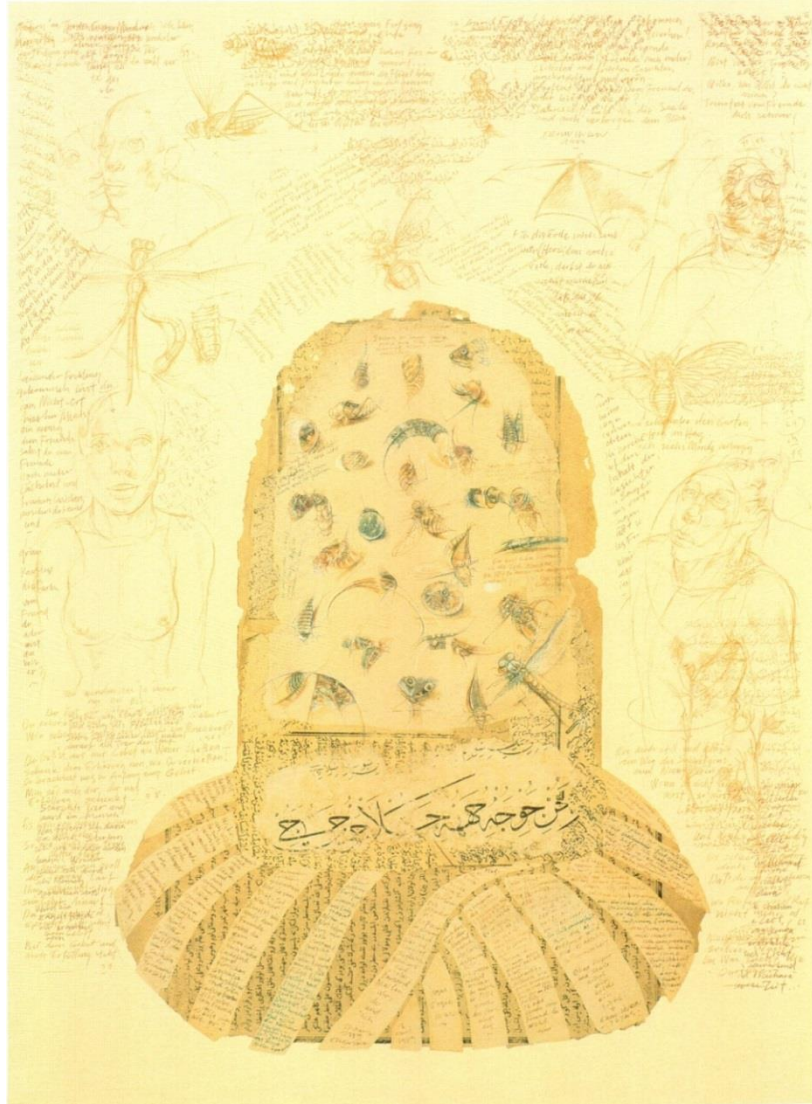
Malzeme/Teknik: Litograf Baskı (Baskı: Gent Imschoot Atölyesi, 7 özgün baskı)

Boyutları: 60 x 41 cm.

Koleksiyon: British Museum, Londra

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 106

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Mesnevi

Tarih: 1989

Malzeme/Teknik: Litografi

Boyutları: 63 x 44 cm.

Koleksiyon: British Museum, Londra

Kaynak: Giray 2001:191

RESİM 107

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Mesnevi

Tarih: 1989

Malzeme/Teknik: Litografi

Boyutları: 60 x 41 cm.

Koleksiyon: British Museum, Londra

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 108

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Mesnevi

Tarih: 1989

Malzeme/Teknik: Litografi

Boyutları: 60 x 41 cm.

Koleksiyon: British Museum, Londra

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 109

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Sağ El

Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine karışık teknik

Boyutları: 125 x 90 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 110

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Ayna Yüz

Tarih: 1991

Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine karışık teknik

Boyutları: 27 x 17 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 111

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Yüz Kütteleşti

Tarih: 1993

Malzeme/Teknik: Taş rölyef akrilik yağlıboya

Boyutları: 48 x 37 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 113



Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Amos Mektubu

Tarih: 1994

Malzeme/Teknik: 17 parça açılan defter kolaj, desen, yağlıboya

Boyutları: 30.5 x 24.5 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 114

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Amos Mektubu

Tarih: 1994

Malzeme/Teknik: 17 parça açılan defter kolaj, desen, yağlıboya

Boyutları: 30.5 x 24.5 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 115

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: El

Tarih: 1997

Malzeme/Teknik: Kağıt üzerine baskı

Boyutları: 31 x 18 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 116

Sanatçı Adı: Ergin İnan

Yapıt Adı: Kapı

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: 118 x 115 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

RESİM 117

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Adsızdı

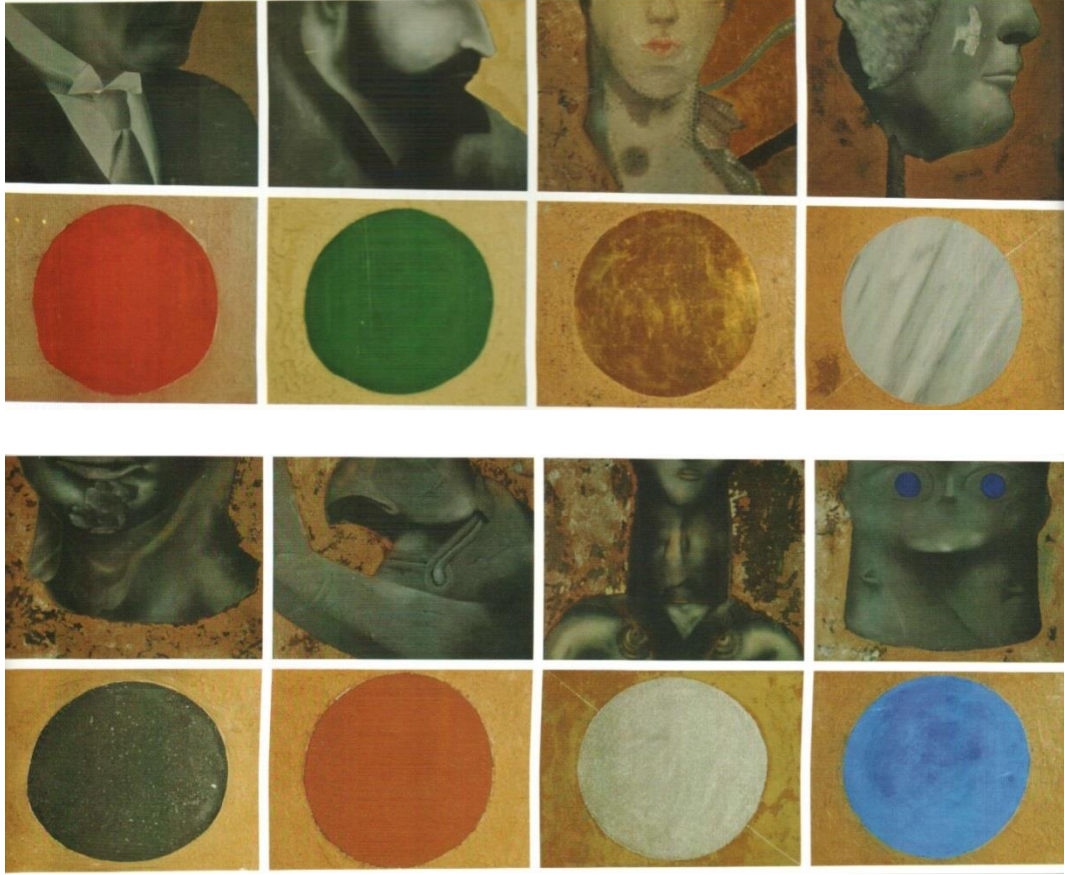
Tarih: 1986

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 200 x 130 cm.

Koleksiyon: Baksı Müzesi Koleksiyonu

Kaynak: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3679&bhcp=1>

RESİM 118

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül I

Tarih: 1993

Malzeme/Teknik: Karışık Teknik

Boyutları: 135 x 668 cm.

Koleksiyon: Ali Akkanat Koleksiyonu

Kaynak: Zeytinoğlu 2013: 62-63

RESİM 119

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Osmanlı (Saltanat İşaretleri)

Tarih: 1994

Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: Her biri 100 x 35 cm. (36 adet)

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 120

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Osmanlı (Cemaat İşaretleri)

Tarih: 1994

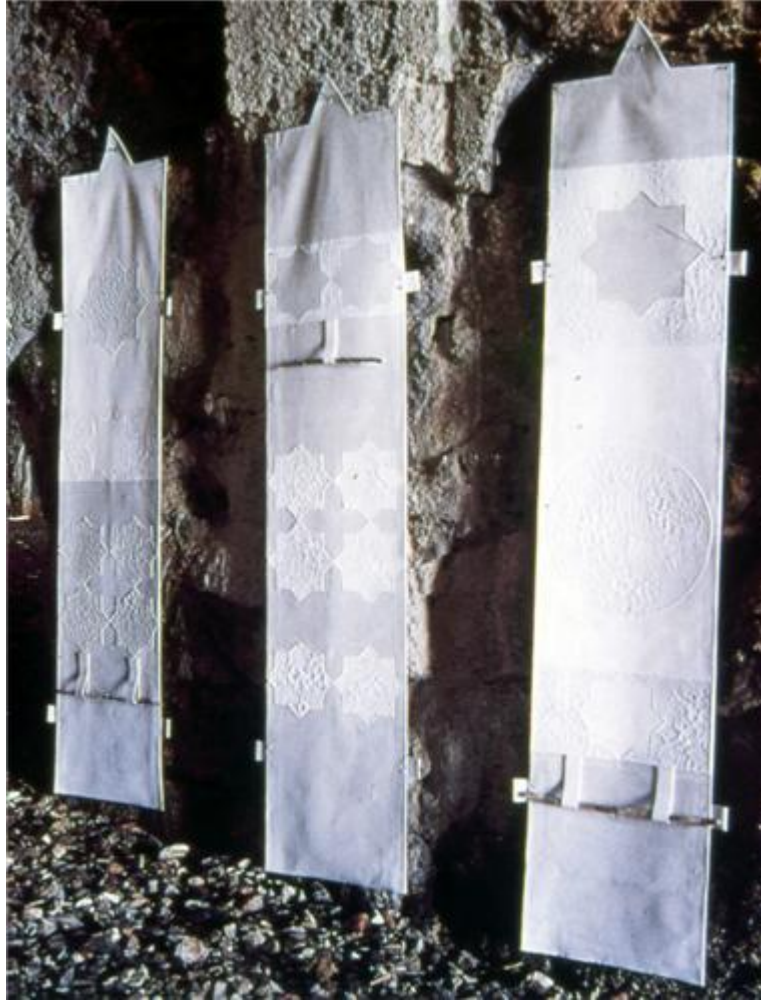
Malzeme/Teknik: Özel yapım üzerine karışık teknik

Boyutları: 63 x 52 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 121

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Karışık Teknik

Boyutları: Her biri 192 – 220 x 60 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 122

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Karışık Teknik

Boyutları: Her biri 192 – 220 x 60 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 123

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Karışık Teknik

Boyutları: Her biri 192 – 220 x 60 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 124

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Karışık Teknik

Boyutları: Her biri 192 - 220 x 60 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 125

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II: Selçuklu

Tarih: 1995

Malzeme/Teknik: Karışık Teknik

Boyutları: Her biri 198 – 165 cm boyunda ve yaklaşık 10 kg ağırlığında

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=763&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 126

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Antipas Sergisi

Tarih: 1998

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=718&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 127

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Benibul Sergisi

Tarih: 2000

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=717&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 128

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Benibul Serisinden

Tarih: 2000

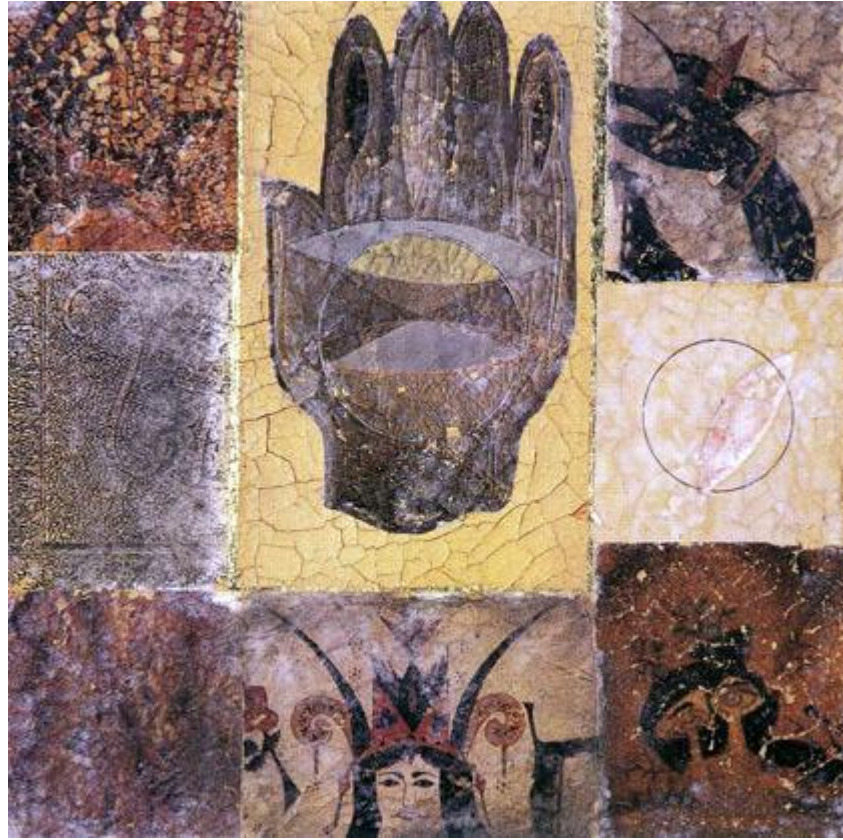
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 205 x 55 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=717&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 129

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Benibul Sergisi

Tarih: 2000

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=717&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 130

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Şamanın Gizemi

Tarih: 2004-2005

Malzeme/Teknik: Tuval Üzerine Akrilik

Boyutları: 140 x 50 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=759&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 131

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Şamanın Gizemi

Tarih: 2004-2005

Malzeme/Teknik: Tuval Üzerine Akrilik

Boyutları: 140 x 50 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=759&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 132

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Şamanın Gizemi

Tarih: 2004-2005

Malzeme/Teknik: Tuval Üzerine Akrilik

Boyutları: 140 x 100 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=759&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 133

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Dokuz Bakış

Tarih: 2005

Malzeme/Teknik: Ahşap baskı

Boyutları: 53.00 x 37.50 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=748&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 134

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Kırılğan Yüzler

Tarih: 2005

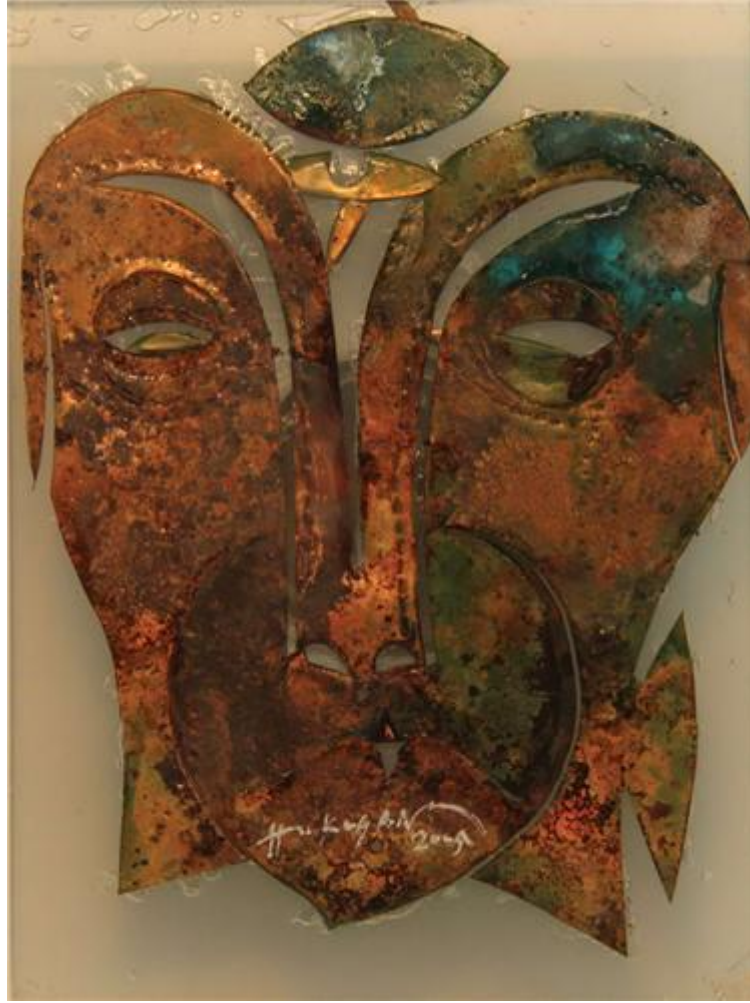
Malzeme/Teknik: Cam üzerine karışık teknik

Boyutları: 17 x 12 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=748&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 135

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Kırılğan Yüzler

Tarih: 2005

Malzeme/Teknik: Cam üzerine karışık teknik

Boyutları: 17 x 12 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=748&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 136

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: 125 Sanatçı İçin Methiye

Tarih: 2005

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=748&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 137

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Körler İçin Resimler

Tarih: 2005

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 140 x 100 cm.

Koleksiyon: İstanbul Modern Sanat Müzesi

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=748&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 138

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Körler İçin Resimler

Tarih: 2005

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 140 x 100 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=748&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 139

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Tuz Tadı

Tarih: 2006-2007

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 140

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Tuz Tadı

Tarih: 2006-2007

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 141

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Tuz Tadı

Tarih: 2006-2007

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 250 x 110 cm.

Koleksiyon: Yunus Büyükkuşoğlu Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 142

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Şaman Portreleri

Tarih: 2008

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 115 x 90 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 143

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 2008

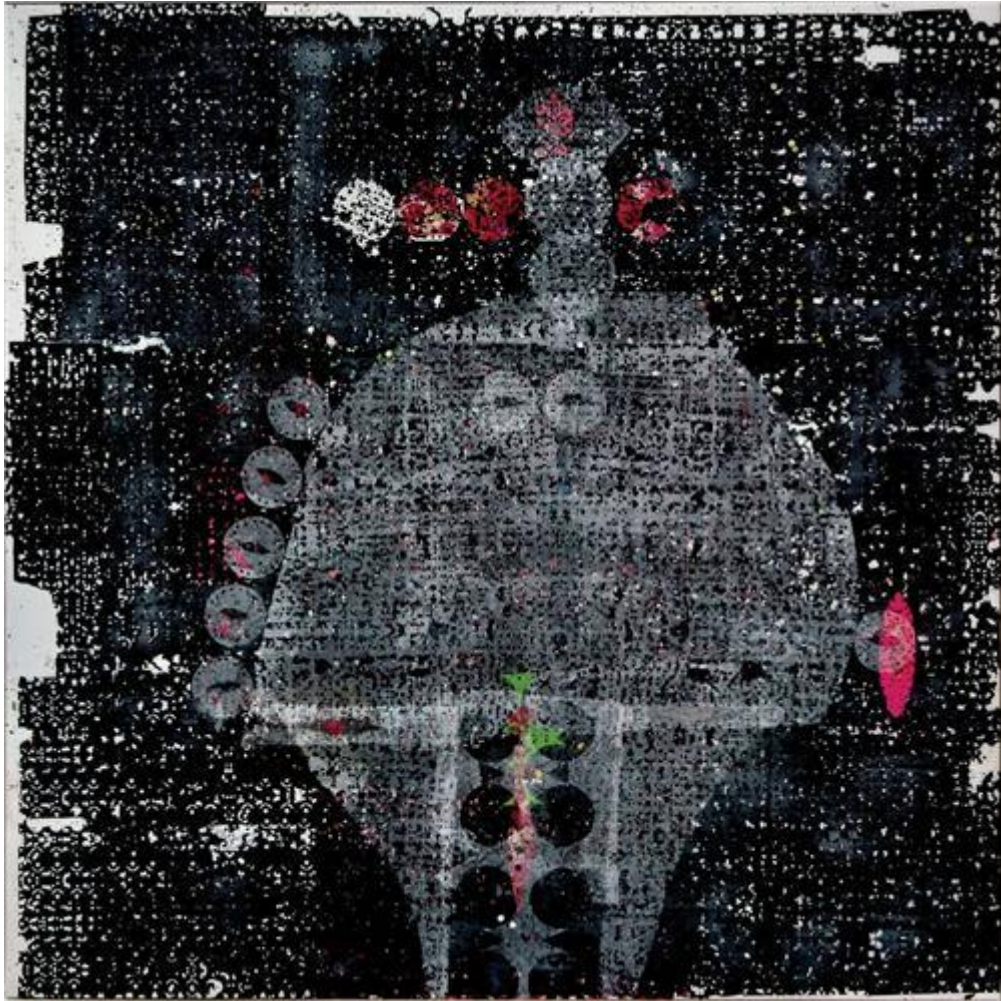
Malzeme/Teknik: Karışık teknik

Boyutları: 500 x 84 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 144

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 2009

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 180 x 180 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 145

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: Süslü İstanbul

Tarih: 2010

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik

Boyutları: 180 x 300 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 146

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 2010

Malzeme/Teknik: Alüminyum

Boyutları: 250 x 110 cm.

Koleksiyon: Mehmet Kurukahveci Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 147

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 2012

Malzeme/Teknik: Alüminyum

Boyutları: 247 x 93 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=586&periodID=715&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=ASC>

RESİM 148

Sanatçı Adı: Hüsamettin Koçan

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 2013

Malzeme/Teknik: Alüminyum

Boyutları: 247 x 93 cm.

Koleksiyon: Sanatçı Koleksiyonu

Kaynak: <http://www.sanatgalerisi.com.tr/wp-content/themes/arts-culture/images/thumbs/6.png>

EKLER

EK-1: SANATÇILARIN ÖZGEÇMİŞLERİ

1. ADNAN ÇOKER (1927-)

20 Ekim 1927'de İstanbul'da doğdu. Samatya Hacı Kadın İlkokulu'nun ardından eğitimine 1939-42 yılları arasında Davutpaşa Ortaokulu'nda devam etti. Namık İsmail'in Akademi'de müdürlük yaptığı dönemin müdür muavini Sait Akkaya tarafından 1942 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydedtirildi. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi Atölyesi'nde 1944-1951 yılları arasında çalışan Çoker, Halil Dikmen'den kompozisyon bilgileri edindi. Akademinin Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdi. 1955'te Avrupa konkurunu kazanarak devlet bursu ile Paris'e gitti. 1956 yılında Brüksel, Den Haag ve Amsterdam'da mesleki etüdler yaptı. 1957-1960 yılları arasında Academie de la Grande Chaumiere, Goetz Atölyesi'nde soyut expresyonist çalışmalarını sürdürdü. 1959 yılının Temmuz ve Ağustos aylarında İtalya ve İsviçre'de mesleki araştırmalar yaptı ve 1960 yılının Mart ayında, Batı'daki öğrenimini tamamlayarak yurda döndü. Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü asistanı oldu. 1961-1966 tarihleri arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Müzik Eşliğinde Resim Gösterileri" adı altında performanslar gerçekleştirdi. Altan Gürman, Sarkis, Devrim Erbil ve Tülay Tura ile birlikte 1963'te "Mavi Grup"u kurdu. 1964-1965 yılları arasında Fransız bursu ile Paris'e gitti. Hayter Atölyesi'nde gravür, Goetz Atölyesi'nde resim çalıştı. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı.

Aldığı Bazı Ödüller

- 1951 İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği "Kore" konulu yarışma Resim I. Ödülü
- 1961 İstanbul Sanat Festivali Resim ve Heykel Sergisi, Resim I. Ödülü
- 1962 23. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Resim I. Ödülü
- 1973 7. DYO Resim Sergisi, Başarı Ödülü

- 1976 Uluslararası 11. İskenderiye Bienali Resim 2. Ödülü
- 1981 Türkiye İş Bankası 1981 Büyük Ödülleri
- 1982 Ev Dekorasyonu Dergisi 1982 Büyük Onur Ödülü (Bu ödül her yıl seçilen bir sanatçıya etkinlikleri nedeniyle verilmekteydi)
- 1990 III. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, “Dostluk ve Barış Sanat Ödülü”
- 1994 Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü’nü reddetti.

Sergiler

I. Kişisel Sergiler

- 2010 Adnan Çoker Retrospektif Resim Sergisi, Beşiktaş Çağdaş
- 2007 Artdepo Sanat Galerisi, Artİstanbul, İstanbul
- 2007 “Yapısal Ritm” (Sergi Mustafa Kemal Anısına Açılmıştır) 21 Mart-21 Nisan, Mac Art Gallery, İstanbul
- 2004 “Art İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması” Çağdaş Sanat Buluşması”, 7 Aralık, Mine Sanat Galerisi Standı
- 2003 “1995-2003 Arası Resimler” 7 Nisan-15 Mayıs, Mine Sanat Galerisi, İstanbul
- 2001 “Yapı ve İçgüdü” (VLAM Projesi-Mustafa Ata ile birlikte) 6 Kasım-10 Aralık, Bebek Sanat Galerisi, İstanbul
- 2001 “Eksik Burçlar” 23 Ocak-10 Mart, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1996 “Derlemeler” 11 Ekim-17 Kasım, Mine Sanat Galerisi, İstanbul
- 1996 “Artı Elemanlar” 2 Ekim-2 Kasım, Aksanat Galerisi, İstanbul
- 1994-95 “Minimaller ve Varyasyonları” 25 Ekim-10 Aralık 1994 (21 Ocak’a kadar uzatıldı), Galeri B, İstanbul
- 1993 “Kubbeler Dizisi Paralelinde” 10 Aralık-4 Ocak 1994, Galeri Nev, Maçka, İstanbul
- 1993 “Kubbeler Dizisi Paralelinde” 5-24 Kasım, Galeri Nev, Ankara
- 1991 “1959-1965 Yılları Arası Paris ve İstanbul Çalışmaları” 15 Şubat-15 Mart, Arda Sanat Galerisi, Ankara
- 1990 Türkiye’den seçilmiş tek ressam olarak (11 büyük yapıtla), III. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali’ne katılım.
- 1990 “Dönemler” 2 Şubat-8 Mart, Mine Sanat Galerisi, İstanbul

- 1989-90 “Soyut Dışavurumcu Dönemden Grafikler (1959-1965)” 5 Aralık-14 Ocak
1990 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1989 “Retrospektif Resim Sergisi” 12 Mayıs -12 Temmuz, Derimod Kültür Merkezi,
İstanbul
- 1988 “Minimal Simetri II” 4-30 Nisan, Mine Sanat Galerisi, İstanbul
- 1988 “Minimal Simetri II” 8-29 Ocak 1988, Harbiye Garanti Sanat Galerisi, İstanbul
- 1986 “Minimal Simetri I” 13 Mayıs-7 Haziran 1986, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1979 “Yağlı Boyalar Grafikler” 1-14 Mart 1979, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi,
İstanbul
- 1973 “Siyah Simetri” 20 Mart-2 Nisan 1973, Amerikan Kültür Merkezi, İstanbul
(Sanatçı tarafından süperpoze edilmiş, Niyazi Sayın’ın Ney Taksimi üzerine
Yannis Xenakis’in Metamorphoses yapıtı eşliğinde)
- 1969 “Siyah Resimler” 7-22 Mart 1969, Galeri I, İstanbul (Yapıtlar İlhan
Mimaroglu’nun elektronik müziği eşliğinde sergilendi)
- 1966 “Guaşlar - Kolajlar” 11-22 Nisan 1966, Türk- Alman Kültür Merkezi, İstanbul.
- 1962 “Guaşlar” 26 Mart-6 Nisan 1962, Türk- Alman Kültür Merkezi, İstanbul.
- 1961 “Paris Dönüşü Resimleri” 3-14 Nisan 1961, TürkAlman Kültür Derneği,
İstanbul
- 1955 “Non-Objektif ve Abstre Resimler” Adnan Çoker ve Ali Durukan, 2-17 Mayıs
1955 Maya Galerisi, İstanbul
- 1954 “Non-Objektif ve Abstre Resimler” Adnan Çoker ve Lütfü Günay, 16-30 Nisan
1954 Maya Galerisi, İstanbul
- 1954 “Non-Objektif ve Abstre Resimler” Adnan Çoker ve Lütfü Günay, 6-19 Şubat
1954 Helikon Derneği, Ankara
- 1953 “Sergi Öncesi” Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın İlk Soyut Resim Sergileri, 10-
16 Şubat 1953, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara

II. Grup Sergileri

- 1998 “Türk Resminde Soyut Eğilimler”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
- 1998 “41. Yıl- 41 Sanatçı- 41 Yapıt” Sergisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Sergi Salonu, İstanbul
- 1998 “Türkiye İş Bankası Koleksiyonu” Tophane-i Amire Binası, İstanbul

- 1997 “Çağdaş Türk Resminde Estetik Dinamikler II”, Galeri Baraz Organizasyonu, Koç Üniversitesi, İstanbul
- 1997 “Çağdaş Türk Resminden III”, Galeri Baraz Organizasyonu, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- 1996 “Çağdaş Türk Resminde Özgün Üsluplar”, Galeri Baraz Organizasyonu, Cemal Reşit Rey Sergi Salonu, İstanbul
- 1996 VI. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1996 “Çağdaş Türk Ressamları”, Galeri Baraz, İstanbul
- 1995 “Modern Türk Resim ve Heykel Sanatından Bir Kesit”, Galeri Baraz Organizasyonu, Kas Galeri, İstanbul
- 1995 “Çağdaş Türk Sanatında Resim ve Kavramsal Eğilimler II”, Galeri Baraz Organizasyonu, Koç Üniversitesi, İstanbul
- 1995 V. İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap, İstanbul
- 1995 “Çağdaş Türk Sanatında Resim ve Kavramsal Eğilimler I”, Galeri Baraz Organizasyonu, Koç Üniversitesi, İstanbul
- 1993 III. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1992 “New York-İstanbul”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
- 1992 II. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1991 I. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1991 “Çağdaş Türk Resminden II”, Galeri Baraz Organizasyonu, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- 1990 “Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit”, Galeri Baraz Organizasyonu, Cemal Reşit Rey Sergi Salonu, İstanbul
- 1990 “Etkinlikler Sürecinde 15.Yıl”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
- 1990 “III. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali”, Ankara
- 1989 “Büyük Sergi” Çağdaş Türk Ressamları, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
- 1988 “Çağdaş Türk Resminden I”, Yahşi Baraz Koleksiyonu, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- 1987 “Türk Resminde Modernleşme Süreci”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
- 1987 “Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul

- 1986 “Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Resmi”, Galeri Baraz Organizasyonu, Yıldız Silahane, İstanbul
- 1983 “Son Yüzyılın Nadide Elli Türk Resmi”, Galeri Baraz Organizasyonu, Alarko Sanat Galerisi, İstanbul
- 1982 “Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk”, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
- 1980 “Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi”, Belgrad
- 1976 II. Uluslararası İskenderiye Bienali, Mısır
- 1974 “Bugünün Türk Resmi Sergisi”, Hollanda
- 1974 “Beş Eleman” ve “Küme Tablo”, UNESCO, Paris
- 1970 “Çağdaş Türk Resmi”, Binghampton, New York Eyalet Üniversitesi Sanat Galerisi, New York
- 1969 “Asamblaj I, Asamblaj II, Sınırlı Dünya ve Doğu Çerçevelemeleri”, Sao Paulo Bienali
- 1966 V. Tahran Bienali, Tahran
- 1966 “Bianco E Nero” Sergisi, Lugano
- 1964 “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”, Roma, Berlin, Paris, Brüksel
- 1962 “An Exhibition of Painting and Sculpture by Contemporary Turkish Artists”, The Pennsylvania Academy of The Fine Arts, Philadelphia
- 1962 Uluslararası Venedik Bienali, Venedik
- 1961 “Deuxième Biennale de Paris”, Musée d’Art Moderne, Paris
- 1961 “Goetz Atölyesi’nin Genç Sanatçıları Sergisi”, Studio St. Germain
- 1960 “Goetz Atölyesi’nden 7 Ressam Sergisi”, Les Caves de la Tour Eiffel, Paris
- 1959 Vanesborg, İsveç
- 1959 “Yabancı Sanatçılar Konkuru”, Musée d’Art Moderne, Paris
- 1958 Galerie Mariac, Paris
- 1957 Henri Goetz Atölyesi’nden bir grup sergisi, Van Gogh’un evi, Paris

2. BURHAN DOĞANÇAY (1929-2013)

1929 yılında, tanınmış ressam ve harita subayı Adil Doğançay'ın oğlu olarak dünyaya geldi. Sanat eğitimini ilk olarak babasından ve tanınmış ressam Arif Kaptan'dan aldı. Babasının teşvikiyle başlayan resim çalışmaları, Ankara Üniversitesi'nde aldığı hukuk eğitiminin ve 1955'te Paris'te bitirdiği ekonomi doktorasının önüne geçerek sanat serüveninin başlangıcı oldu. Bir yandan akademik eğitimi devam ederken, diğer yandan resim çalışmalarını hiç aksatmadan sürdürdü. Paris'teki öğrencilik yıllarında La Grande Chaumiere'de resim çalışmalarına katıldı. Doktorasını bitirip Ankara'ya döndüğünde Sanat Sevenler Kulübü'nde babasıyla ortak sergiler açtı. 1961'de 22. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne beş resmi kabul edildi. 1962 yılında New York'a gitti. 1964 yılında Guggenheim Müzesi müdürü Thomas Messer'in sanatçının yapıtlarından birini müze koleksiyonuna alması, sanatçının bu zorlu mücadeleden galip geleceğine olan inancını daha da pekiştirdi. New York duvarlarıyla başlayacak önemli esin kaynağı olan "Duvarlar" serisine de aynı yıllarda başladı. Çünkü duvarlar, hızla geçip giden yaşamın ardında kalan "her şey"i yansıtıyordu. 1975 yılında buradan yola çıkan sanatçı, 114 ülkeyi kapsayacak olan "Dünya Duvarları" fotoğraf projesine başladı. 1982'de bu projenin ürünlerini, Paris'te Georges Pompidou'da "Fısıldayan Duvarlar" adı altında ilk kez sergiledi. 1983'te Fransa'nın ünlü halı merkezi Aubusson'dan sanatçının tasarımları duvar halısı olarak dokunmaya başlandı. 1986'da büyük bir onarım geçiren Brooklyn Köprüsü'nün 19 adet büyük boy fotoğrafı New York kentinin 100.yıl kutlamalarında (1998) JFK Uluslararası Havaalanı'nda iki yıla yakın bir süre sergilendi. Daha sonra bu fotoğraflar "Walls of the World" adı altında kitap olarak yayınlandı. 2001 yılında Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı desteği ile ilk Retrospektif Sergisi'ni İstanbul Dolmabahçe Sarayı'nda gerçekleştirdi. 2003 Haziran ayında sanatçının, "Hat Sanatına Saygı" isimli çalışması Brüksel'deki yeni Avrupa Parlamentosu binasına asıldı. Burhan Doğançay Ocak 2013'te İstanbul'da vefat etti.

Aldığı Bazı Ödüller

1964- New York Kenti Takdir Belgesi

1984- ENKA Sanat ve Bilim Ödülü

- 1992- Rusya Kültür Bakanlığı Takdir Madalyası
 1995- T.C. Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü ve Madalyası
 2004- Ankara Hacettepe Üniversitesi ‘‘Sanatta Onursal Doktora’’ Belgesi
 2005- Art Forum Ankara Plastik Sanat Fuarı ‘‘Sanat Onur Ödülü’’
 2005- Art İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması ‘‘Sanata Katkı Ödülü’’

Sergiler

I. Kişisel Sergiler

- 2012 ‘‘Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı’’ Burhan Doğançay Retropektifi, İstanbul Modern Sanat Müzesi (23 Mayıs-23 Eylül 2012)
 2011 ‘‘Brooklyn Bridge - As Never Seen Before’’ - Burhan Doğançay Fotoğraf Sergisi
 2010 Athens, Ohio: Ohio University Art Gallery, Burhan Dogancay: Urban Walls (16 Eylül - 20 Kasım 2010)
 2009 Ankara: Galeri Artist. Özel Koleksiyonlardan Seçmeler, Küratör: Yahsi Baraz
 2005 Guetersloh: Kunstverein Guetersloh e.V., Walls of the World
 2005 Fransız Kültür Merkezi, İstanbul, Aubusson Duvar Halıları
 2003 Siegerlandmuseum, Siegen
 2003 Kibele Sanat Galerisi, İstanbul, New York’un Mavi Duvarları
 2003 Galeri Nev, Ankara
 2002 Radio House Galerisi, New York, New York Metro Duvarları
 2001 Retrospektif, Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstanbul
 2001 Kennedy Sanat Müzesi, Athens, Ohio
 2000 Düşlerin Köprüsü, Brooklyn Tarih Derneği, New York
 1999 Radio House Galerisi, New York
 1997 Duggal Galerisi, New York
 1996 New York-New Heights, Hooks-Epstein Gal., Houston
 1996 Hooks-Epstein Gallerileri, Houston, ABD
 1995 Galeri Nev, Ankara
 1994 Kapılar ve Duvarlar, Nicholas Alexander Gal, New York
 1993 Duvarlar, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

- 1992 Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg
1991 Foster Harmon Galerisi, Sarasota
1990 Galeri du Génie, Paris
1990 Galeri Torso, Odense
1989 Seibu Sanat Müzesi - Yurakucho Sanat Forum, Tokyo
1989 Kunstverein Marburg e.V., Marburg
1988 Foster Harmon Galerisi, Sarasota
1987 Hamideh Bayley Galerisi, New York
1987 Galeri Nev, Ankara
1985 Foster Harmon Galerisi, Sarasota
1984 Galeri Swidbert, Düsseldorf
1983 Çağdaş Sanatlar Müzesi, Montreal
1983 Palais des Beaux-Arts, Brüksel
1983 Galeri Baraz, İstanbul
1982 Galeri Baukunst, Köln
1982-84 Fısıldayan Duvarlar
1982 Centre Georges Pompidou, Paris
1981 Kunstsalon Wolfsberg, Zürich
1981 Foster Harmon Galerisi, Sarasota
1978 Gimpel & Weitzenhoffer Galerisi, New York
1978 Olab Galerisi, Gothenburg
1977 Galeri Baraz, İstanbul
1977 Kunstsalon Wolfsberg, Zürich
1977 Galeri Engstrom, Stockholm
1976 Galeri Baraz, İstanbul
1973 Gimpel & Weitzenhoffer Galerisi, New York
1970 Lunn Galerisi, Washington, D.C.
1970 Duvarlar 70, Carus Galerisi, New York
1969 Duvarlar V, Spectrum Galerisi, New York
1965 Galaxy Galerisi, Phoenix
1964 Ward Eggleston Galleries, New York
1964 Berlitz Galerisi, New York

II. Karma Sergilerden Seçmeler

- 2012 İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, Dünden Sonra (16 Şubat-28 Mayıs)
- 2012 Viyana: Belvedere, Orangerie, Kokoschka sucht einen Rahnum (1 Şubat-26 Şubat)
- 2011 Minneapolis, MN: Walker Art Center, Perlman Gallery. 50/50: Audience and Experts Curate the Paper Collection (16 December 2010 – 17 July 2011)
- 2011 İstanbul: Santralistanbul, XX Yüzyılın 20 Modern Türk Sanatçısı: 1940-2000 (10 Mart – 19 Haziran 2011)
- 2010 London: British Museum, Modern Turkish Art at the British Museum (28 Temmuz – 12 Aralık 2010)
- 2009-10 Berlin: Martin-Gropius-Bau, İstanbul Next Wave (12 Kasım 2009 – 17 Ocak 2010)
- 2009 İstanbul: Gallery Isik, Soyut (Abstract) (14 Mayıs – 11 Haziran 2009)
- 2009 Salzburg: Museum der Moderne, SPOTLIGHT. Neuzugänge seit 2006
- 2009 Biel: CentrePasquArt, Collage-Décollage: Dogançay –Villeglé
- 2008 Newark: Newark Public Library, Over 50 Years of Major Art History (2 Temmuz - 20 Eylül 2008)
- 2008 İstanbul: Pera Müzesi: Collage-Décollage: Dogançay –Villeglé (2 Mayıs – 31 Temmuz 2008)
- 2007 İstanbul: Project 4L/Elgiz Museum of Contemporary Art, Selection 2007
- 2007 İstanbul: Santralistanbul, Modern ve Ötesi
- 2007 Ankara: Ankara Modern Sanatlar Merkezi, Koleksiyondana Seçmeler: 75 Yılın İzleri (19 Mart – 2 Nisan 2007)
- 2007 Alif Art Sanat Galerisi, Artİstanbul 2007, İstanbul
- 2007 “Contemporary İstanbul” Galeri Baraz, Lütfi Kırdar Kong. ve Ser. Sarayı, İstanbul
- 2006 Fredonia, N.Y.: Rockefeller Arts Center Art Gallery, Connoisseurship
- 2006 Toledo, Ohio: Toledo Museum of Art, Recent Acquisitions: Works on Paper
- 2005 İstanbul: Mine Sanat Galerisi, Lithography
- 2005 İstanbul: IMOGA, Baskıresim Sergisi
- 2005 İstanbul: İstanbul Fotograf Merkezi, 2005 Koleksiyon Sergisi
- 2005 Andrea Rosen Gallery, New York

- 2004 Telfair Sanat Müzesi, Savannah, Ga.
- 2002 Marburger Universitätsmuseum
- 2001 Neuberger Museum Museum of Art, New York
- 2000 Marburg Üniversite Müzesi, Marburg
- 1999 New York Kenti Müzesi, New York
- 1996 Arcos da Lapa, Rio de Janeiro
- 1994 Nicholas Alexander Galerisi, New York
- 1992 Espace Philips, Aubusson
- 1991 Lehman Koleji Sanat Galerisi, New York
- 1990 Foster Harmon Galerisi, Sarasota
- 1987 Foster Harmon Galerisi, Sarasota
- 1987 1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Ser., İstanbul
- 1985 Kongre Sarayı, Montreux
- 1984 Foster Harmon Galerileri, Sarasota
- 1983 Kunstsalon Wolfsberg, Zürich
- Smithsonian Institute, Washington, D.C.
- California Bilim Akademisi, San Francisco
- Houston Doğa Tarihi Müzesi, Houston
- 1982-83 'İslam Mirası';
- 1982 Galeri Baukunst, Köln
- 1980 Mary Bell Galerisi, Chicago
- 1977 Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
- 1977 İstanbul: Gallery Baraz
- 1975 Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
- 1974 Galeri 43, New York
- 1972 Pace Galerisi, New York
- Chicago Üniversitesi , Chicago
- 1970-71 'Çağdaş Türk Resmi';
- Minneapolis: Minneapolis College of Art and Design
- 1970 Finch College Museum of Art, New York
- 1965 'Uluslararası Sergi';
- Union Carbide Galerisi, New York

Modern Sanat Galerisi, New York

Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

1964 65. Yıl Sergisi, Ulusal Sanat Kulübü, New York

1963 Dünya Sergisi, Washington Square Galerisi, New York

1961 22. Devlet Resim ve Heykel Ser, Ankara Üniv, Ankara

1955-57 Baba-Oğul, Sanatseverler Derneği, Ankara

1961 Modern Resim Sergisi, Türk-Amerikan Derneği, Ankara

3. ÖMER ULUÇ (1931-2010)

1931 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, 1949-1953 yılları arasında İstanbul'da mühendislik eğitimi aldı. Daha sonra Texas, Boston ve New York'ta bulunan Uluç, önce mühendislik eğitimini sürdürdü, ardından resim okudu. İlk kişisel sergisini 1955 yılında Boston'da açtı. 1965 yılından 1970'lerin sonlarına kadar aralarında İngiltere, Fransa, Türkiye, Amerika ve Nijerya'nın bulunduğu farklı coğrafyalarda çalıştı. 1969 yılında Sao Paulo Bienali'ne katılan sanatçının eserleri daha sonra pek çok uluslararası karma sergi ve sanat fuarında yer aldı; ayrıca Uluç'un kişisel sergileri de düzenli aralıklarla devam etti. 2000-2005 yılları arasında bu sergiler, portfolyosunda Jeff Koons ve Anish Kapoor gibi uluslararası sanatçıların bulunduğu Art of This Century tarafından gerçekleştirildi. Uluç, Art of This Century tarafından FIAC'ta da temsil edildi. Ömer Uluç, 2010'da İstanbul'da vefat etti.

Sergiler

I. Kişisel Sergilerden Seçmeler

- 2011 “Büyük Usta Ömer Uluç Anısına Saygıyla” - Ömer Uluç - Mac Art Gallery
- 2009 “Sağ El, Sol El Desenleri” - Ömer Uluç - Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu
- 2009 “Parçalanmanın Kimyası” - Ömer Uluç - Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi
- 2008 “Odds and Evens Recent Works” - Ömer Uluç - Galeri Artist – Berlin
- 2008 “Prens ve DNA” - Ömer Uluç - lebriz.com & dem-art
- 2007 Kırmızı Ardıç Kuşu Sanat Galerisi, Alaçatı
- 2007 Galeri Nev, Ankara
- 2007 Siyah Beyaz Sanat Galerisi, Ankara
- 2006 Mac Art Gallery, İstanbul
- 2004 Art of This Century, New York
- 2003 YKY Kazım Taşkent Galerisi, İstanbul
- 2002 A, B, C, D Deniz Cinleri, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
- 2001 Trans Hudson Gallery, New York

- 1999 Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi, İstanbul
1999 Galeri Nev, Ankara
1998 Galerie Montenay, Paris
1997 Yapı Kredi Bankası Sanat Galerisi, İstanbul
1996 PG Art, İstanbul
1996 AKM, İstanbul
1996 Galeri Nev, Ankara
1995 Atatürk Kültür Merkezi, Galeri Nev Organizasyonu, İstanbul
1994 Galerie Montenay, Paris
1994 Atatürk Kültür Merkezi, Galeri Baraz Organizasyonu, İstanbul
1993 Arkeon Sanat Galerisi, İstanbul
1992 Lebendiges Müzesi, Berlin
1991 Pulchri Studio, La Haye
1991 Galeri Nev, Ankara
1990 Derimod Kültür Merkezi, İstanbul
1989 Galeri Nev, İstanbul
1989 Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1989 Espace Vendome, Paris
1988 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1986 Galerie Jean Claude Riedel, Paris
1986 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1985 Galeri Nev, Ankara
1982 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1980 Evrensel Sanat Galerisi, Ankara
1980 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1978 Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1978 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1970 Galeri I, İstanbul
1968 Galeri I, İstanbul
1966 Galerie La Roue, Paris
1965 Galerie Lissabon, La Haye
1964 Galerie Lissabon, Den Haag

- 1957-1964 Alman Kültür Merkezi, İstanbul
 1955 Earl Pilgram Gallery, Boston, ABD

II. Karma Sergilerden Seçmeler

- 2007 “Contemporary İstanbul”, Mac Art Gallery, Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, İstanbul
 2007 “Contemporary İstanbul” Galeri Artist, Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, İstanbul
 2004 FIAC, Paris
 2004 Basel Art Fair
 2004 ARCO, Madrid
 2004 Aksanat (Beyoğlu 14-18 Sergisi) – Küratör
 2004 Brussels Art Fair
 2003 FIAC, Paris
 2003 Basel Art Fair
 2002 FIAC, Paris
 2002 ARCO, Madrid
 2002 Brussels Art Fair
 2001 FIAC, Paris
 1999 İstanbul Bienali
 1998 FIAC, Paris
 1997 FIAC, Paris
 1997 “Çağdaş Türk Resminden III”, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
 1997 Exposition de Groupe, Galerie Montenay, Giroux
 1997 “Çağdaş Türk Ressamları”, Lütfü Kırdar Sergi Salonu, İstanbul
 1996 Exposition de Groupe, Galerie Montenay, Giroux
 1996 “Çağdaş Türk Resminde Özgün Üsluplar”, CRR, İstanbul
 1996 “Çağdaş Türk Ressamları”, Galeri Baraz, İstanbul
 1995 Exposition de Groupe, Galerie Montenay, Giroux
 1995 “Çağdaş Türk Sanatında Resim ve Kavramsal Eğilimler II” Koç Üniversitesi, İstanbul

- 1995 “Modern Türk Resim ve Heykel Sanatından Bir Kesit”, Kaş Galerisi, İstanbul
- 1995 V. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1995 “Çağdaş Türk Sanatında Resim ve Kavramsal Eğilimler I” Koç Üniversitesi, İstanbul
- 1993 III. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1992 “New York-İstanbul” AKM, İstanbul
- 1992 II. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1991 “Çağdaş Türk Resminden II”, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- 1990 Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl”, AKM, İstanbul
- 1990 “Paristanbul”, Uluslararası Sanat Merkezi, Paris
- 1990 “Çağdaş Türk Resmi”, Açık Artırma, Küsav, Yıldız Silahhane, İstanbul
- 1990 “Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit”, CRR Sergi Salonu, İstanbul
- 1990 “Büyük Sergi II”, Çağdaş Türk Ressamları, AKM, Ankara
- 1990 “Büyük Sergi II”, Çağdaş Türk Ressamları, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
- 1989 “II. Uluslararası İstanbul Bienali”, İstanbul
- 1989 “Büyük Sergi”, Çağdaş Türk Ressamları, AKM, Eskişehir
- 1989 “Büyük Sergi”, Çağdaş Türk Ressamları, AKM, Ankara
- 1989 “Adsız Kadınlar”, Urart Sanat Galerisi, Ankara
- 1988 Soyak Sanat Galerisi, İstanbul
- 1988 “Adsız Kadınlar”, Urart Sanat Galerisi, İstanbul
- 1988 “Çağdaş Türk Resminden I”, Yıldız Sarayı, İstanbul
- 1987 “Paris’teki Türk Sanatçılar”, Les Fontaines Kültür Merkezi, Paris
- 1987 “I. Uluslararası İstanbul Bienali”, Mimar Sinan Hamamı, İstanbul
- 1987 “Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız”, AKM, İstanbul
- 1987 “Türk Resminde Modernleşme Süreci”, AKM, İstanbul
- 1986 “I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali”, Ankara
- 1986 “Çağdaş Türk Plastik Sanatlar Sergisi”, Ankara
- 1986 “Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Resmi”, Yıldız Sarayı, İstanbul
- 1984 1950’den Günümüze Türk Resim Sanatımızdan Bir Kesit, Alarko Sanat Galerisi
- 1982 Galeri Baraz, İstanbul
- 1982 Türk Kültür Değişimi İçinde Resim Sanatımız, Hisarbank
- 1981 Türk Resminde Çıplak, Galeri Baraz, İstanbul

- 1977 Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi, Belgrad
1969 Sao Paulo Bienali
1966 Bulton Art Gallery, Londra
1955 Amerikan Haberler Merkezi, İstanbul
1953 Maya Galerisi, İstanbul
1951-1952 Tavanarası Grubu, Fransız Kültür Merkezi, İstanbul

4. EROL AKYAVAŞ (1932-1999)

1932 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Erol Akyavaş, resim çalışmalarına Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi atölyesinde misafir öğrenci olarak başladı. 1950-1953 yılları arasında, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nin yaz çalışmalarına katıldı. Paris'te André Lhote ve Fernand Léger ile çalıştı. "Cercle et Carré" ve Salon des Réalités Nouvelles sergilerine katıldı. Fransa'nın ardından Amerika'ya giden sanatçı, Illinois Institute of Technology'de Mies Van Der Rohe ile mimarlık eğitimi gördü. Mezuniyetinden kısa bir zaman sonra New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), "Padişahların Zaferi/İhtişamı" adlı tablosunu koleksiyonuna kattı; eser ertesi yıl MoMA'nın "Modern Resmin Tarihi" başlıklı sergisinde yer aldı. Resmin yanı sıra mimarlık üzerine çalışmalarını da sürdüren Erol Akyavaş'ın 60'lı yılların ortalarında Kapadokya Oteli için yaptığı çizimler, yirmi yıl sonra Ağa Han ödülünün finalisti oldu. Eserleri 1955 yılından itibaren Amerika'nın çeşitli müzelerinde sergilenen Akyavaş'ın, 1968'de Cleveland Müzesi'nde sergisi açıldı. Daha sonraki yıllarda Akyavaş'ın kişisel sergileri arasında New York, Londra, Paris ve İstanbul gibi önemli sanat merkezlerinin de bulunduğu pek çok kentte düzenli olarak devam etti. Nisan 1999'da vefat eden sanatçının İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından Ekim 2000'de Dolmabahçe'de düzenlenen retrospektif sergisi 20.000 kişi tarafından izlendi. Akyavaş'ın British Museum koleksiyonundaki eserleri, 18 Mayıs-3 Eylül 2006 tarihleri arasında bu müzede gerçekleştirilen "Word into Art" başlıklı sergi kapsamında Londralı izleyicilere sunuldu.

Sergiler

I. Kişisel Sergilerden Seçmeler

- 2013 Erol Akyavaş-Retrospektif, İstanbul Modern Sanat Müzesi (29 Mayıs-25 Ağustos)
- 2012 Erol Akyavaş, Nev, İstanbul-Ankara
- 2003 Mana Gerek Dava Gerekmez, Borusan Oto İstinye, İstanbul
- 2001 Öbür Dünyalarda, Pamukbank Fotoğraf Galerisi, İstanbul
- 2000 "Erol Akyavaş Retrospektifi", Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstanbul
- 1996 Beloselsky-Belozersky Sarayı'ndaki Sergi, St. Petersburg

- 1993 Aksanat Galerisi, İstanbul
1993 Galeri Nev, Ankara
1993 Galeri Nev, İstanbul
1993 Galeri HP, Lefkoşa- Kıbrıs
1993 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
1993 Aksanat Galerisi, İstanbul
1992 Gallerie Castille, Paris- Fransa
1991 Gallerie Civica d'Arte, İtalya
1991 Palitra Gallery, St Petersburg- Rusya
1990 Benois Palace, The Hermitage, St. Petersburg- Rusya
1990 Galerie Mangisch, Zürich- İsviçre
1989 Modus Vivendi Galleries, Zürich- İsviçre
1988 Institute of Contemporary Art, Londra- İngiltere
1987 Galeri Nev, İstanbul
1987 Galeri Nev, Ankara
1987 Urart Sanat Galerisi, Ankara
1987 Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1986 Gallerie Im Atelier, Stuttgart- Almanya
1985 Tansay Sanat Galerisi, Ankara
1985 Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1984 En Galeri, İstanbul
1983 Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1983 Galerie Im Kornhouse, Almanya
1983 Stuttgart Museum of Art, Almanya
1982 Übersee Museum, Bremen- Almanya
1981 Baukunst Galerie, Cologne- Almanya
1979 Galerie Altstadt, Bern- İsviçre
1978 Gallerie Brucke, Köln- Almanya
1978 Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1972 Galleria Schwartz, Milano, İtalya
1970 Galleria Schwartz, Milano, İtalya
1968 The Cleveland Museum of Art, Cleveland- ABD

- 1966 Fransız Kültür Merkezi, İstanbul
 1964 Fransız Kültür Merkezi, İstanbul
 1964 Alman Kültür Merkezi, İstanbul
 1960 Angelesky Gallery, New York- ABD
 1959 Galleria Bottegga Oscura, Roma- İtalya
 1958 Akrob Art Museum, Akron- ABD
 1957 The Butler Institute of American Art, Younstown, ABD
 1954 Art Colony Gallery, Cleveland - ABD

II. Karma Sergilerden Seçmeler

- 2010 “Gelenekten Çağdaş”, İstanbul Modern Sanat Müzesi (17 Şubat-20 Haziran)
 2006 “Word into Art”, British Museum Koleksiyon Sergisi, British Museum, Londra
 1998 “Türk Resminde Soyut Eğilimler”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
 1998 “41. Yıl - 41 Sanatçı - 41 Yapıt”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul
 1995 Türk Sanatçılar Sergisi, Kunsthall Charlottenborg, Kopenhag, Danimarka
 1991 “Il Sudo Del Mondo”, Palazzo Spano Burgio, İtalya
 1990 “Büyük Sergi II”, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
 1990 “Büyük Sergi II”, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
 1990 Gegenuart-Ewigkeit, Berlin- Almanya
 1989 “Büyük Sergi”, Galeri Baraz Organizasyonu, Eskişehir Üniversitesi Sergi Salonu, Eskişehir
 1989 “Büyük Sergi”, Galeri Baraz Organizasyonu, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
 1989 II. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul
 1988 “Çağdaş Türk Resminden”, Galeri Baraz Organizasyonu, Yıldız Üniversitesi, İstanbul
 1988 Galeri Baraz Koleksiyonu, Galeri Baraz, İstanbul
 1987 “Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
 1987 “Türk Resminde Modernleşme Süreci”, Galeri Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul
 1987 Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul

- 1963 “Paintings from The Museum of Modern Art At New York”, National Gallery of Art, Washington DC ABD
- 1961 “E. Akyavaş, B. Rahmi, Tosun Bayrak”, Angelesky Gallery, New York- ABD
- 1957 Pittsburgh Museum of Art, Pittsburgh, PA- ABD
- 1955 May Show of Cleveland Museum of Art, Cleveland- ABD

5. ERGİN İNAN (1943-)

İlk ve orta öğrenimini Malatya’da tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ne 1963 yılında kaydını yaptırdıysa da bir yıl sonra, şimdiki adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü’nün yetenek sınavlarını kazanarak resim öğrenimine başladı. Karl Schlamminger ve Helmut Hungerberg’in öğrencisi oldu. 1968 yılında açılan asistanlık sınavını kazanarak ve Helmut Hungerberg’in asistanı olarak mezun olduğu okulda göreve başladı. 1969 yılında burslu olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi’nde Prof. Emilio Vedova ile resim çalıştı. Federal Almanya Hükümeti’nin “Alman Akademik Öğrenci Değişimi” bursunu 1970 yılında kazanan sanatçı, üç yıl boyunca Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde Prof. Rudi Tröger ve Prof. Max Zimmerman ile resim, özgünbaskı alanında çalışmalar yaptı. Bu arada Paris, Venedik, Verona, Mantova ve Floransa’da bulunan müzelerde incelemelerde bulunan Ergin İnan, “Baskiresim Teknikleri” adlı teziyle, mezun olduğu okula 1975 yılında öğretim görevlisi olarak atandı. 1982 yılında öğretim üyesi olarak çalıştığı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde 1985 yılında profesör olarak görev aldı. On beş yıl boyunca aksatmadan katıldığı Kunstaustellung - Wasserburg am in Germany sergilerine süresiz katılım şansını 1972 yılında jüri seçimiyle yakalayan sanatçı, 1985 - 86 yıllarında Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda konuk profesör olarak desen dersleri verdi.

Aldığı Bazı Ödüller

- 1974 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülü
- 1975 36. devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülü
- 1977 Yılın Genç Grafik Sanatçısı Ödülü
- 19777 İstanbul Güzel Sanat Akademisi “Özgün Baskı” Birincilik Ödülü
- 1980 Uluslararası Grafik Bienali, Madalya , Frechen/ Almanya
- 1980 DRHS Sergisi Grafik Ödülü, İstanbul
- 1981 Uluslararası 5. cleveland Bienali 4. lük Ödülü İngiltere
- 1982 Uluslararası Minyatür Baskı Bienali Ödülü Seul-Kore
- 1983 Uluslararası Norveç Baskı Bienali Büyük Ödülü Fredrikstar

- 1983 Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü
- 1987 Yılın Sanatçısı Ankara sanat Kurumu
- 1988 Uluslararası 2. Asya-Avrupa Bienali Birincilik Ödülü Ankara
- 1993 Uluslararası Resim Trienali, Üçüncülük Ödülü Japonya
- 2010 Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü

Sergiler

I. Kişisel Sergiler

- 2013 Ergin İnan Resim Sergisi - Arete Sanat
- 2010 “Soyutta Renk” - Ergin İnan - Füsün İnan Sanat Galerisi
- 2010 Ergin İnan Resim Sergisi - Toprak Sanat Galerisi
- 2010 Ergin İnan Resim ve Heykel Sergisi - Grup Sanat Galerisi
- 2009 Ergin İnan Resim Sergisi - Galeri Artist - Ankara
- 2009 Ergin İnan Resim Sergisi - Casa Dell’ Arte
- 2008 Contemporary Istanbul 2008, Casa Dell’ Arte Galeri, İstanbul
- 2007 La Petite Galerie Artistanbul İstanbul 2007, İstanbul
- 2007 Tunca Sanat galerisi, Artistanbul İstanbul 2007, İstanbul
- 2007 Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, İstanbul
- 2001 Galeri Nev Ankara
- 1994 Galeri PG, İstanbul
- 1994 Galeri Lebriz, İstanbul
- 1994 Galeri Nev, İstanbul
- 1993 Fransız Kültür Merkezi, Ankara
- 1993 Mine Sanat Galerisi, İstanbul
- 1993 Etibank Sanat Galerisi, İstanbul
- 1992 Galerie Klein, Ingelheim, Almanya
- 1992 Aktüel Art Galerisi, İstanbul
- 1990 Vakko Sanat Galerisi, İstanbul, Ankara, İzmir
- 1990 Galeri Sn. Lukas, Brüksel
- 1989 Galeri Nev, Ankara
- 1989 Galerie Am Verk, Leverkusen, Almanya

- 1988 Galeri Nev, İstanbul
 1988 Galeri Marina Dinkler, Berlin
 1988 Galeri Vakko, İzmir
 1987 Galeri Vakko, Ankara
 1987 Akademie Der Künste, Berlin
 1986 Galeri Vakko, Ankara
 1986 Galeri Won, Seul
 1985 Galeri Oberlicht, Berlin
 1984 Staatliche Kunsthalle, Berlin
 1981 Vakko Sanat Galerisi, İzmir
 1980 Vakko Sanat Galerisi, Ankara
 1979 Galeri November, Berlin
 1978 Bedri Rahmi Sanat Galerisi, İstanbul
 1978 Galeri Artizan, Ankara
 1975 Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, İstanbul
 1968 Türk Alman Kültür Merkezi, İstanbul

II. Karma Sergilerden Seçmeler

- 2010 “Gelenekten Çağdaş”, İstanbul Modern Sanat Müzesi (17 Şubat-20 Haziran)
 2007 Contemporary Art İstanbul
 2003 Çağdaş Türk Sanatında Resim ve Heykel, Avrupa Komisyonu Brüksel
 2002 Teşkiye Sanat Galerisi, İstanbul
 2000 Yazı/İmge, Galeri Nev, İstanbul/Ankara
 1999 Tabaka/Hafıza, Galeri Nev, Ankara/İstanbul
 1995 Ben bir Başkası, Charlottenborg Sergi Merkezi, Kopenhag
 1994 1950-2000 T.C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Sergisi, AKM, Ankara
 1994 Galeri Baraz, İstanbul
 1994 4 Türk Grafik Sanatçısı, Ghent
 1993 Uluslararası, Osaka Trienali
 1992 Başka Yerlerden, Başka Efsanelerden, Sanart/92, Ankara
 1992 2. İstanbul Sanat Fuarı

- 1991 1. İstanbul Sanat Fuarı
- 1991 Çağdaş Türk Grafik Sanatı, Sint Niklaas
- 1990 Çağdaş Türk Resmi, Alay Köşkü Küsav/Sotheyby's, İstanbul
- 1990 10. Uluslararası Stockholm Sanat Fuarı, Galeri Nev
- 1990 Uluslararası Baskı Sergisi, Lviv
- 1990 Belediye Galerisi, Torhout
- 1990 Di Colyde, Kunsthalle, Beernem
- 1990 2. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi
- 1989 Çağdaş Türk Ressamları-Büyük Sergi, AKM, Ankara
- 1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali
- 1988 2. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, Ankara
- 1987 1. Uluslararası İstanbul Bienali
- 1986 Çağdaş Türk Plastik Sanatlar Sergisi, Ankara
- 1986 İstanbul'dan Çağdaş Resim Sergisi, Tokyo
- 1986 Diğer Ülke, Berlin/Bochum/Frankfurt/Stuttgart/Münih
- 1985 - 87 Uluslararası Küçük Format Yapıtları Sergisi, Couvin
- 1985 Landesbank Baskı Grafik Sergisi, Stuttgart
- 1985 Küçük Format Grafik Bienali, Lodz
- 1983 - 85 Uluslararası Baskı Resim Sergisi, Taiwan
- 1983 Uluslararası Japonya Baskı Resim Sergisi, Kanagawa
- 1983 Uluslararası Dünya Baskı Resim Konseyi Sergisi, San Francisco
- 1982 - 85 - 88 Uluslararası İsviçre Orijinal Renkli Baskı Trienali, Grenchen
- 1982 - 84 Uluslararası Grafik Bienali, Bradford
- 1982 - 84 Uluslararası Norveç Baskı Bienali, Fredrikstad
- 1983 Uluslararası Grafik Bienali, Frechen
- 1982 Özgün Baskı Sergisi, Turkuaz Sanat Galerisi, Ankara
- 1982 43. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1981 - 83 Uluslararası Minyatür Grafik Sergisi, Lübliana
- 1981 Çağdaş Türk Resmi, UNESCO, Paris
- 1981 İstanbul'dan 10 Türk Gravür Sanatçısı, Amsterdam
- 1980 - 82 Uluslararası Minyatür Bienali, Seul
- 1980 Uluslararası Grafik Bienali, Frechen

- 1980 Açık Hava Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
- 1979 Akdeniz Ülkeleri Grafik Sergisi, Leverkusen
- 1978 Akdeniz Ülkeleri Bienali, İskenderiye
- 1978 Çağdaş Türk Resmi, Leningrad, Moskova
- 1977 Sanat Bayramı Resim ve Özgün Baskı Sergileri, Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul
- 1977 18 Subjectivists, Galerie Dürr, Münih
- 1977 Çağdaş Türk Resmi, New York
- 1975 - 76 Devlet Resim Sergisi, Ankara
- 1974 - 76 Uluslararası Grafik Bienali, Frechen
- 1973 - 84 Arası her yıl Grosse Kunstausstellung, Haus der Kunst, Münih

6. HÜSAMETTİN KOÇAN (1946-)

1946 yılında Bayburt'ta doğdu. 1970 Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nden mezun oldu. Bu tarihten beş yıl sonra aynı kurumda asistanlığa başladı ve 1978 yılında da Avusturya Hükümet Bursu ile "Salzburg Internationale Sommer Akademie für Bildende Kunst"ta çalıştı. 1986 yılında Asya Sanat Bienali Resim Büyük Ödülü'nü kazandı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde uzun yıllar öğretim üyesi olarak görev yaptı. 1997-2005 yılları arasında fakültenin dekanlığını üstlendi. Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin kurucuları arasında yer alan sanatçı, 1990-95 yılları arasında derneğin yöneticiliğini yaptı. 1991'de İstanbul Sanat Fuarı'nı kurdu ve aynı yıl II. Asya-Avrupa Bienali'nde Türkiye Komiseri oldu. Avusturya Salzburg Şehri Onur Ödülü ve Asya Sanat Bienali, Resim Büyük Ödülü'ne sahip oldu. Çeşitli resmi davetlerle İngiltere, Fransa ve Avustralya'da araştırmalar yaptı. Pek çok yarışmanın seçici kurulunda yer aldı. Çok sayıda kişisel sergi gerçekleştirdi ve karma sergilere katıldı. 2005 yılında kurduğu vakıfla Baksı Müzesi'ne hayat verdi. Kişisel sanat çalışmalarının yanı sıra müze çalışmalarına da devam etti. 2009-2012 yılları arasında dekan olduğu Okan Üniversitesi'nde halen öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

Aldığı Bazı Ödüller

- 1974 Sheraton Oteli Sanat Eserleri Yarışması, İkincilik Ödülü, 2 Başarı Ödülü
- 1976 Intercontinental Oteli Sanat Eserleri Yarışması, Birincilik ve Başarı Ödülü
- 1978 Devlet Sanat Ödülü
- 1978 Salzburg Onur Ödülü
- 1978 Görsel Sanatçılar Mayıs Sergisi, Cumhuriyet Gazetesi Özel Ödülü
- 1981 Günümüz Sanatçıları İstanbul Açık hava Sergisi Başarı Ödülü
- 1985 Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülü
- 1985 Ankara Sanat Kurumu Yılın Sanatçısı Ödülü
- 1986 Asya Sanat Bienali Resim Büyük Ödülü- DAKKA
- 1992 Kültür Bakanlığı Teşekkür Belgesi
- 1996 UNESCO A.I.A.P Uluslararası Sanat Kurulu Teşekkür Plaketi

- 1997 Marmara Üniversitesi Yılın Profesörü Ödülü
- 2000 Nokta Dergisi Doruktakiler Ödülü
- 2000 Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı Teşekkür Belgesi
- 2000 Deniztemiz Derneği Teşekkür Belgesi
- 2003 Harp Akademileri Komutanlığı Hizmet Beraatı
- 2005 Sanat Kurumu (Resim Dalında) Yılın Sanatçısı Ödülü
- 2005 Bayburt Gazeteciler Cemiyet Ödülü ‘Yöresel Eğitime Destek nedeniyle’

Sergiler

I. Kişisel Sergiler

- 2013 “41 Adım” Hüsamettin Koçan Retrospektifi, İş Sanat Kibele Galerisi (12 Şubat-30 Mart 2013)
- 2012 Türkiye İş Bankası, Kibele Sanat Galerisi
- 2011 Hüsamettin Koçan Resim Sergisi, Arete Sanat
- 2010 Hüsamettin Koçan Resim Sergisi, Okan Üniversitesi
- 2009 Grup Sanat Galerisi
- 2009 “Yüz Göz Resimleri”, Galeri Işık, Teşvikiye
- 2009 “Sona Gitti”, Cumhuriyet Müzesi, İstanbul
- 2009 “Figüratif Düzenleme”, Arkeoloji Müzesi, Frankfurt, Almanya
- 2009 Seul Sanat Fuarı, Güney Kore
- 2008 “Made in Turkey”, St.Trinitatis, Frankfurt, Almanya
- 2008 “Saklı Yüzler”, Atatürk Kültür Merkezi, İzmir
- 2008 “Gölge Yüzler”, Artist Sanat Galerisi, Ankara
- 2008 “Gölge Yüzler”, Artist Sanat Galerisi, Berlin
- 2008 “bir’in kırkbir hali”, Almelek Sanat Galerisi, İstanbul
- 2008 “Gölge Yüzler” AKM, Konak, İzmir
- 2008 “Çağdaş Mitolojiler”, Frankfurt Arkeoloji Müzesi, Almanya
- 2008 “Sona Gitti” Cumhuriyet Müzesi, İstanbul
- 2007 “Tuz Tadı”, Garage of Art, İstanbul
- 2007 “Gölge Yüzler”, Galeri Artist, Berlin-Almanya

- 2007 “Tuzak” Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 2006 “Tuz Tadı”, Çankırı Tuz Mağarası, Çankırı
- 2006 “Tuz Tadı”, Siyah Beyaz Galerisi, Ankara
- 2006 “Tuz Tadı Araştırmaları”, Garage of Art, İstanbul
- 2005 “7 Sergi 1 Selamlama”, Galerisi Artist, İstanbul
- 2005 Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanat Merkezi, Ankara
- 2005 Eskişehir Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi
- 2002 “Halk Resimleri” Hüsamettin Koçan Koleksiyonu Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1998 Durmuş Yaşar Kültür Merkezi, İzmir
- 1997 Galerie Inge Beacker, Köln, Almanya
- 1995 “Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasikül III, Selçuklu Alanya Tersanesi”
- 1994 “Fasikül II Osmanlı”, Yıldız Sarayı Silahhane Binası, İstanbul
- 1994 “Araştırmalar”, Mine Sanat Galerisi, İstanbul
- 1994 “Fersudeler”, A4 Ofset Atölye Galerisi, İstanbul
- 1992 Mariott Hotel, Frankfurt, Almanya
- 1992 Igedo Fuarı, Düsseldorf, Almanya
- 1992 Fy Art Gallery, İzmir
- 1992 Ars Sanat Galerisi, Ankara
- 1991-1992 Akpınar Sanat Evi, Ankara
- 1990 Palet Sanat Galerisi, Eskişehir
- 1989 Lebriz Sanat Galerisi, İstanbul
- 1988 Beymen Sanat Galerisi, Ankara
- 1988 Vakko Sanat Galerisi, İzmir
- 1987 Urart Sanat Galerisi, İstanbul
- 1986 Sanat Kurumu, Ankara
- 1985 Vakko Sanat Galerisi, İstanbul-İzmir-Ankara
- 1981 Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, İstanbul

II. Karma Sergilerden Seçmeler

- 1998 “Türk Resminde Soyut Eğilimler”, Galerisi Baraz Organizasyonu, AKM, İstanbul

- 1998 “Yaşayan Türk Plastik Sanatlar Sergisi”, Bilim Sanat Galerisi Organizasyonu, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 1998 Köln Sanat Fuarı, Köln, Almanya
- 1997 “Buluşmalar”, Deniz Müzesi, İstanbul
- 1993 “20. Yüzyıl Sonuna Doğru”, Galeri B, İstanbul
- 1993 III. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1992 II. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul
- 1992 “5 Artisti Turchi”, Trieste, İtalya
- 1991 “Çekmeceler”, Galeri MD, İstanbul
- 1991 “Çağdaş Türk Plastik Sanatlar Sergisi”, Ankara
- 1991 “Türk Resminde Ortak Bilinç”, İstanbul
- 1988 “Çağdaş Sanatçılar”, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
- 1988 “Adsız Kadınlar”, Urart Sanat Galerisi, İstanbul
- 1987 “Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi”, Ankara
- 1987 “Türk Sanatı Sergisi”, Çin
- 1987 “İstanbul’dan Çağdaş Türk Resmi”, Ankara
- 1986 “III. Asya Sanat Bienali”, Bangladeş
- 1985 “Türk Resim ve Heykeli”, Romanya
- 1985 “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, İstanbul
- 1985 “Türk Resminden Seçmeler”, İstanbul
- 1983 Resim ve Heykel Müzesi Açık hava Sergisi, İstanbul
- 1983 “La Peinture en Turquie”, Fransız Sefareti, Ankara
- 1981 “Birleşik Sergi”, Taksim Sanat Evi, İstanbul
- 1979 İstanbullu Sanatçılar Sergisi, Ankara
- 1978 “Öğretim Üyeleri Sergisi”, Resim ve Heykel Müzesi, İzmir
- 1978 39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1977 Yeni Eğilimler Sergisi, İstanbul
- 1975 Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara