

YERK:JU
DUAR

EREM

KADRAMAN

EARTH

PRAYERS



YERYÜZÜ
DUALAR

EKREM
KAHRAMAN

EARTH
PRAYERS

Epik Özgürlük
Epic Freedom
205 x 235 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2010



SANAT TARİHÇİSİNİN USTURASI

Renk ile
Nesnenin
Çatışmalı
Tarihine Giriş*

Bariş Acar

ART HISTORIAN'S RAZOR

An Introduction
to the Conflictual
History of Color
and Object*

Bariş Acar

Her şeyden önce sanat tarihçisinin usturasını masanın üzerine bırakması gerekiyor. Konuşmaya bundan sonra başlayabiliriz. O ustura ki, yalın kavramsal ayrımlar yapma geleneği anlamında, biz onunla düşünmeye başladık; lakin bir o kadardır ve belki –yapılan yayınların fazlalığı üzerinden kıyaslayacak olursak– çok daha fazla zamandır nesnesi üzerine düşünmekten alıkoyuyor bizi ve tam da bu yüzden usturanın eylemini çözümlenmek ve hâlâ ondan kurtulabilen bir “sanat” varsa onu iyileştirmek için geriye doğru da uzanan bir çabaya girişmek gerekiyor.

Bu sebeple teşrih öncelikle usturanın teşrihi olacaktır. Sanatları kesip biçmek için kullanılanı kesip biçmeden onun ürettiği düşünüşün çıkmazlarını keşfetmek mümkün görünmüyor. Bunun ilk aşaması da söz konusu silahın masanın üzerine bırakılması, deyim yerindeyse, teslim edilmesidir. Sanat tarihçisi usturasını teslim etmedikçe çağdaş sanata ve onunla birlikte oluşmuş olan (ve doğal olarak sanatın tarihini katetmiş olan ve artık geri dönüşü de olanaksız olan) yeni poetik evrene girmek mümkün değildir.

Above all, an art historian needs to leave her/his razor aside. Only then we can start the true process of discussion. However when it comes to pure conceptual distinctions, it is this exact razor from which our thinking has emerged. From the moment it was established, art history has thus withheld us from considering its own object. This is exactly why we need to analyze the actions that this razor takes and engage in a retrospective effort to regenerate “an art” that has saved itself from art history – if there is any such thing. Considering the sheer number of publications, one can argue that this lack of self-awareness might have been true for an even longer period.

This article is, first of all, the dissection of that razor. Exploring the dead end of the thinking that this razor has produced does not seem possible without first dissecting the tool of dissection itself. This first phase thus requires us to put our weapon on the table; to surrender, so to say, our means of dissection. Unless the art historian hands over her/his razor, it not possible to grasp contemporary art and its coeval, the new poetic uni-

* Bu yazı sanatçının eserleri üzerine kaleme alınan daha geniş kapsamlı bir çalışmadan derlenmiştir.
* This article is based on an extensive study dealing with the artist's works.



Yerleri Göklere ve Başlangıçları 3 (Detay) / Places, Heavens and the Debuts 3 (Detail)

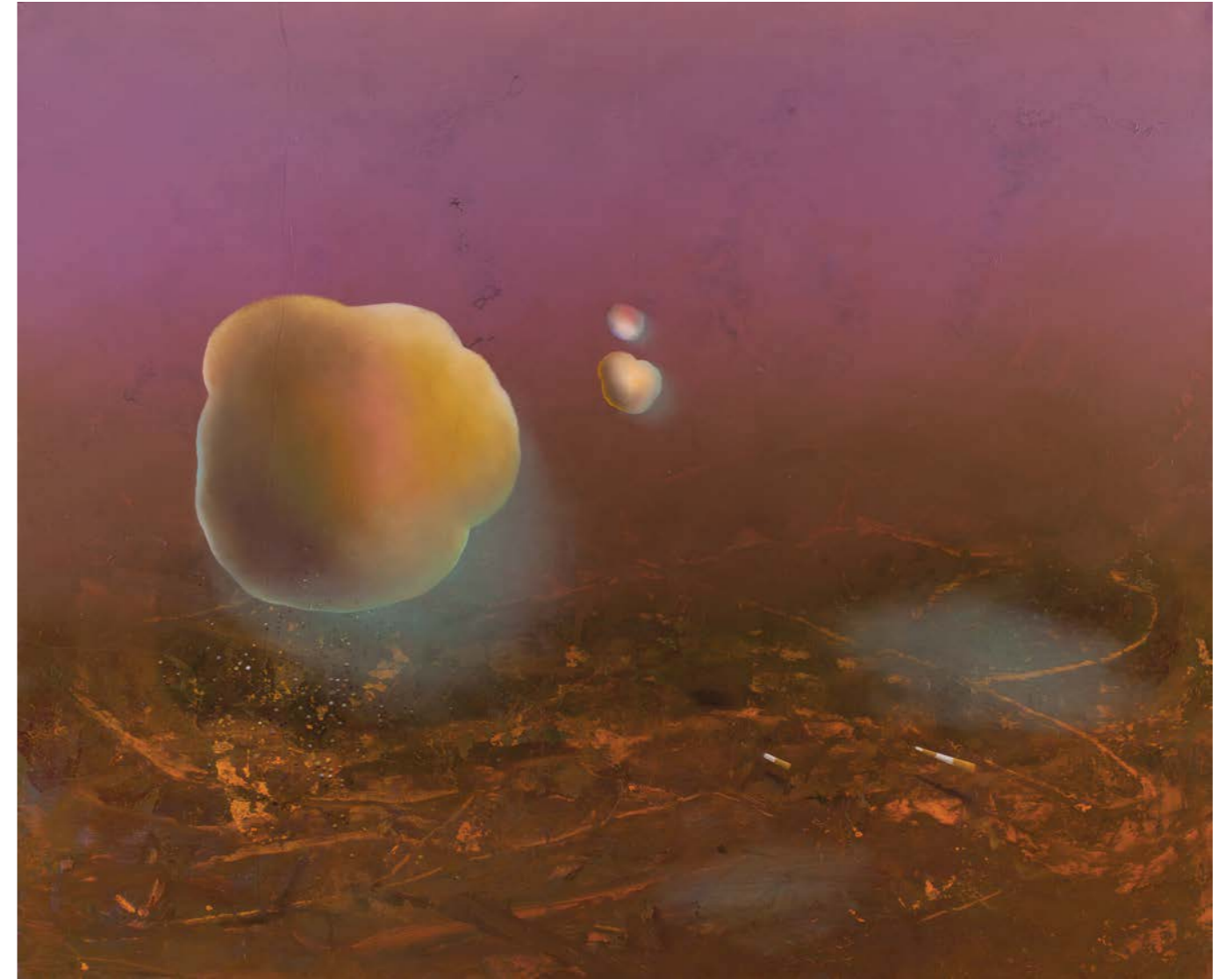
Sanat tarihçisinin usturasına bir kronoloji biçilecekse bu kronoloji 14. yüzyılın başlarına, Ockhamlı William'a dek geri götürülebilir. Ancak kesin olarak 18. yüzyıldan bu yana üsluplar tarihi diye anılmaktadır. Kültürel kodlar içinde belirli biçimsel kalıplar aracılığıyla bir üslubun doğup geliştiği ve zaman içinde bir diğeri ile yer değiştirdiği şeklindeki bu okuma biçimi disiplinin kuruluş süreçlerinde epey işlevsel görünmüştür. D. Carrier bunu Principles of Art History Writing'de¹ Winckelmann'la örneklendirir. Metaryal olmayan dünyayı metaryal dünyayı taklitte açıklayan ve doğum, büyüme, ölüm dizgesinde temellenen bu tarih anlayışı kültürel dönüşüme uygun estetik kategoriler yaratmak için kullanılmıştır. H. Wölfflin'in biçimçi okumasıyla doğrudana ulaşan sanat tarihi yazımı bu disiplinleşme sürecinin sonucudur. Bu epistemolojik dizge, bir yandan ulus-devletlerin ortaya çıkma süreçlerinde imparatorluk geçmişlerinden devralınan kültür mirasını yorumlayabilmek için kullanılır, bir yandan da sosyal alanda olduğu kadar sanatsal alanda da kendini gösteren yeni ve devrimci dönüşümleri açıkladığı için elverişlidir. Her üslup bir kültüre aittir; onun simgeselliği ile yüküldür ve onun değerlerini korur. Lakin sanat tarihinin belkemiği olarak kullanılan bu estetik teori kültürden kültüre değişiklik gösteren yapıları açıklayamaz. Sanat yapıtını "sanat" yapan şeyi kültürel öğelerde gördüğünden bir eliyle "güzel-duyu"ya yaslanarak evrensellik kapısını açarken onu kültürel kodlara bağlayarak öbür eliyle aynı kapıyı sıkı sıkıya kilitler. Hele hele "çağının ötesinde" diye anılan tekil ya da tikel örnekleri tümüyle görmezden geldiği için sürekli boşluklar yaratarak ilerlemek zorundadır. Tüm sanat tarihi geleneğinin kendi üretimi olan söz konusu boşlukları dilsel pratiğiyle yamama girişimi olduğunu bile söylemek mümkündür.²

Sanatlar üzerinde yarattığı tahribatı değerlendirmeyi bir kenara bırakırsak, en azından şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, 20. yüzyılın ortasından bu yana çoktan tarihi geçmiş bir dili zorlayarak sanat tarihinin en çok zarar verdiği kendi sesidir. Dilinin gittikçe körelmesine karşın aynı yaklaşım ve yöntemleri kullanmak konusunda gösterdiği ısrar onu konuşamaz hale getirmiştir. Bu sebeple çağdaş sanat üzerine söz alanların filozoflar ve sosyologlar olması şaşırtıcı değildir. Şimdi, filozofların sık sık nesnelere ayrılmalara (sanat felsefecilerinin tükenmeyen evrensel geçerlilik arayışları ya da estetikçilerin duygulanım alanını çözümlemek konusundaki açmazları) ile sosyologların herhangi bir dönemde tek bir örnek ya da bir sanatçının yalnızca bir yapıtından yola çıkarak kültürel bağlamda yaptıkları inandırması güç genellemelerden kurtulmak için sanat tarihinin alana geri dönmesi gerekiyorsa, bu öncelikle kendi sırtındaki yükten kurtulması ve hemen ardından da "kavramsal" bir yeniden inşa sürecine girmesiyle mümkün olacaktır.

verse (which has naturally run through the same stages as has art history, reaching a point of no-return).

The art historian's razor can be dated back to the fourteenth century, right to William of Ockham; it has been called the history of discourse since the eighteenth century. Reading discourses as a) emerging and developing within cultural codes and through certain formal patterns, and b) being replaced by another in time looked effective when the discipline was being established. In Principles of Art History Writing¹ D. Carrier relates this to Winckelmann. This understanding of history that explains the non-material world as imitating the material world is based on the cycle of birth, growth and death and was used to create aesthetical categories that comply with cultural transformations. Peaking after H. Wölfflin's formalist reading, art historiography emerged as the result of this discipline formation. This epistemological system is used to interpret the cultural heritage of empires during the formation of nation-states, and it also proves useful in accounting for the new and revolutionary transformations that we have seen in both the social and artistic fields. Each discourse belongs to a culture; it is loaded with the symbols available within that culture and it protects existing values. Yet this aesthetical theory, used as the backbone of art history, cannot account for culture-specific structures. On the one hand it values cultural elements as they are what makes "art" and suggests universality by aesthetical feeling, on the other hand it limits what makes art to cultural codes and as such rules out that universality. By its own law it must move forward, but this creates gaps as it ignores singular and particular examples that are ahead of their time. One can also argue that the whole tradition of art history is an attempt to patch self-generated gaps with linguistic practices.²

Let alone the destruction it has inflicted upon arts, more than anything else art history has impaired its own voice since the mid-20th century, enforcing an already outdated language. Insisting on the same approach and methods despite the eroding language it adopted, art history increasingly lost its ability to speak. This is exactly why one cannot be surprised to see philosophers and sociologists taking the floor in contemporary art. Yet one needs to get rid of philosophers digressing from their objects (philosophers of art endlessly questing for universal validity, or aesthetes' dilemma regarding the analysis of field of sensations) and sociologists' far-fetched cultural generalizations explaining an era based on a single case or a single work of a single artist. If art history is to rediscover its own voice, it should first get rid of its burdensome razor, and then start a "conceptual" reconstruction period.



Yeryüzü Duaları 2
Earth Prayers 2
160 x 195 cm,
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015

Renk Alanı Resmi ve Geç Resimsel Soyutlama

Sanat tarihinin keskin bilenmiş usturasından ustaca kurtulan avangardlar için 1950'li yıllar kritik önemdedir. Keza bu yıllarda renk ile nesne arasındaki mücadelenin en güçlü anlarından biri yaşanacaktır. 1940'lı yıllardan itibaren Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis gibi sanatçılar, her biri kendi izleğince, başta resim sanatı tarihi olmak üzere bütün sanat tarihini bambaşka bir yöne doğru sürecek bir girişimi başlatırlar.³

Soyut Dışavurumculuk akımının birer süreği olarak ortaya çıkan Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) ve Geç-Resimsel Soyutlama (Post Painterly Abstraction) akımları içinde değerlendirilen bu sanatçılara dair belirleyici çerçeveyi Clement Greenberg, 1954-55 yıllarında "Abstract, Representational and so forth"⁴

Color Field Painting and Post Painterly Abstraction

Avant-gardists have always had an inherent talent for avoiding the intimidating razor of art history, and in 1950s this took a critical turn when the battle between color and object escalated. From 1940s onwards, artists like Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Jules Olitski, and Morris Louis took the initiative to reshape history of painting along with art history itself – each following their own path.³

Associated with the movements of Color Field Painting and Post Painterly Abstraction (both of which are repercussions of abstract expressionism), these artists were re-visited in the framework developed by Clement Greenberg in his "Abstract, Representational and so forth"⁴ and the articles published in Partisan Review under the title "American-Type Painting"⁵ dur-

ve Partisan Review'de yayımladığı "American-Type Painting"⁵ yazılarında geliştirir. Bir yandan modernizmi de tanımlamak gayretinde olan bu makaleler, Batı sanatının temellendiği optik geleneği tiyatro sahnesi, resim sanatını da bir pencereden bu sahneye bakıyor olma durumuyla ortaya koyar. Doğal olarak bu gelenek mimesis ve temsil üzerinden biçimlenen bir gelenektir.

"Giotto'dan Courbet'ye kadar ressamın ilk görevi, düz yüzey üzerindeki üç boyutlu uzam yanılsamasının içini oymaktı. Bu yüzeyin içerisinden, sanki perdenin hemen önünden sahneye bakıyormuş gibi bakılıyordu. Modernizm bu sahneyi öyle daraltmıştır ki artık arka perde, ressamın üzerinde çalışmak üzere elinde kalan tek şey olan perdenin aynısı olmuştur. Ressam bu perdeyi ne kadar zengin ve çeşitli biçimlerde işlerse işlesin; üzerine hâlâ anlaşılabilir imajlar çiziyor olsa bile bir tür kayıp duygusuyla karşı karşıya kalırız. Bu perde-resimde bizi rahatsız eden şey imajların bozunumu hatta yokluğu değil; ressamın, bedeninde içinde hareket ettiği türden bir uzam yanılsaması yaratmak zorunda olduğu dönemlerde imajların bolca faydalandığı uzama dayanan hakların yürürlükten kaldırılmasıdır. Uzama dayanan bu yanılsama veya yanılsama hissini, bu yanılsamayı dolduran imajlardan daha fazla özleyebiliriz. Resim (picture) şimdi bedenimizle aynı mezhebe üye bir varlık (entity) hâline geldi; artık bu mezhebin hayali eşdeğerinin aracı değil. Resimdeki uzam (pictorial space) tüm 'içerisi'ni yitirmiş ve tamamiyle 'dışarı' olmuş durumda. İzleyici (spectator) artık kendi bulunduğu uzamdan onun içerisine kaçamaz."⁶

Greenberg'ün eleştirisi Kandinski'ye dek erken modernlerin, dolayısıyla ilk soyut sanatçıların da bu geleneğin etkisinden tam olarak sıyrılmadığını söyler. Soyutlama süreçleri adım adım ilerleyerek ama sonunda tümüyle dünyanın soyut bir forma dönüştürülmesini beraberinde getirir de, tabloda sadece renk yüzeyi olarak soyut kaldığında bile anlamsal bir arka planın temsili geride bırakılmak istenmiştir. Dolayısıyla temsil sisteminin özüne dokunulmamıştır.⁷ 1950'li yıllara girilirken karşımıza çıkan sanatçıların soyut çalışmaları ise başka bir doğrultuda gelişmektedir. Greenberg'e göre gerçek anlamıyla soyut ancak bu sanatçılarla birlikte karşımıza çıkar.⁸ Gitgide daralan resmin arka planı (bu arka plan ister üçüncü boyut yanılsaması olsun isterse ontolojik anlamdaki tinsel tabaka olsun) ile yüzey arasındaki boşluk, sonunda resmin sanatçı ya da alımlayıcıyla karşılıklı durduğu bir ana kadar azalır.

Bu noktada avangard ile ilişkisi bağlamında resme bakmaya başlayabiliriz. Ben, Greenberg'ün üzerlerine bir tür estetik teorisi yazmaya çalıştığı bu sanatçıların çabalarının tam anlamıyla resim yüzeyinden kopma anı olduğunu öne süreceğim. Pollock akitmalarıyla kendine dek uzanan Batı sanatı optik şemasının

ing 1954-55. Also hoping to define modernism, these articles present the optical tradition (on which the Western art is based) as a theatre stage, and the art of painting as the condition of looking at this stage through a window. From this perspective, this tradition is thereby, by definition, shaped by mimesis and representation.

"From Giotto to Courbet, the painter's first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space on a flat surface. One looked through this surface as through a proscenium onto a stage. Modernism has rendered this stage so shallow that now its backdrop has become the same as its curtain, which has now become all that the painter has left to work on. No matter how richly and variously he inscribes and folds this curtain, and even though he still outlines recognizable images upon it, we may feel a certain sense of loss. It is not so much the distortion or even the absence of images that we may mind in this curtain-painting, but rather the abrogation of those spatial rights which images used to enjoy back when the painter was obliged to create an illusion of the same kind of space as that in which our bodies move. This spatial illusion, or rather the sense of it, is what we may miss even more than we do the images that used to fill it. The picture has now become an entity belonging to the same order of space as our bodies; it is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. Pictorial space has lost its 'inside.' The spectator can no longer escape into it from the space in which he himself stands".⁶

Greenberg argues that early modernists up to Kandinsky (that is to say, the first abstract artists) were unable to fully break away from this tradition. Although abstraction will gradually turn the earth into an abstract form, even when only color remains on the surface of a canvas an artist will struggle to entirely leave behind the representation of a semantic background. Therefore the core of the system of representation is left intact.⁷ However, the abstract works of artists towards the 1950s suggest another direction. According to Greenberg, it is these artists who engendered art proper.⁸ Space between the narrowing background (be this a three dimensional illusion or an ontologically spiritual level) and the surface of canvas is reduced to the point at which the artist and the receiver finally stand facing each other.

At this point we can re-visit painting in its relation to avant-garde. My claim is that the efforts of the artists on whom Greenberg was writing a sort of aesthetic theory triggered a decisive rupture from the surface of painting. Pollock's drippings are the final moments of the optical scheme of the Western art that

Büyük Küçümseme
Great Disdain
160 x 160 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012





Yarım Söylemler
Half-rhetoric
 97 x 97 cm
 tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
 2014



İade Yeryüzü
Return the Earth
 132 x 132 cm
 tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
 2014



Yeni Yasa Teklifi (Detay) / The New Law Proposal (Detail)



Sessiz Sinyal
Silent Signal
 132 x 132 cm
 tuval üzerine yağlıboya
 oil on canvas
 2014

son hamlesini yapmıştır. Giotto'dan Pollock'a dek temsil üzerinden ilerleyen gelenek sanatçının izini son kez tuale düşürür. Bundan sonra resim bir paradigma değişimini işaret edecek şekilde arafa düşer. Greenberg'ün iddia ettiği gibi, resim artık sadece tam önümüzde durmamakta bizzat bir nesne olarak aramıza karışmaktadır. Newman ve Reinhardt'la beraber başlayan resimsel çizgi bu adımdır.

*"Çağdaş özneyi parçalara ayırmaya dayanan genel bir felsefi açıklamaya göre, soyut sanat, çağdaş dünyadaki yabancılaşmayı ,yeniden sunar/ temsil eder', yani bu sanatın içeriği soyut olarak kabul edilmelidir. Gelgelelim, bu yaklaşım aşırı basit ve hantaldir. Newman örneğinde geçerli olan ise bunun tam tersidir: Soyutlama resmin temsili içeriği değil, yalnızca Newman'ın boyarken kullandığı biçimsel dildir."*⁹³

Peter de Bolla estetik deneyimi nesne edindiği Art Matters kitabında Newman'ın resimsel tutumunu büyük bir ustalıkla inceler. Newman'ın büyük boyutlu ve dikey şeritlerle kesilmiş monokrom resimleri her şeyden önce izleyicinin konumunu problemlile hale getirir. İzleyicinin bu büyük tuallerle normal boyutlardaki bir yapının içinde karşılaşması imkânsızdır. Karşılaştığında ise onu algılamak için duracağı yeri bulması kolay olmaz. Keza resmin tümünü görmek için epeyce geri çekilmek zorundadır. Lakin o durumda da hem sergi mekânında başka yapıtlarla kesişmek durumunda kalacak hem de yapıttan çok uzaklaştığı için onunla fiziksel bağı zayıflayacaktır. Zaten Newman'ın kendisi de resimlerinin onların uzaktan görülmek için değil, aksine yakından bakılmak için olduğunu söylemiştir. İzleyici yeterince uzaklaşmadığı resmin önünde, yalnızca monokrom boyanmış bir yüzeyin yanında yürür. Böylece resmin soyutluğunun salt biçimsel bir işlevi olduğunu görebiliriz. Bu sayede resim neredeyse bir mekân problemi haline gelmeye başlar. Heykelle arasındaki sınır çizgisi belirsiz olmaya başlar. Kuşkusuz onun arkasına geçmesi mümkün değildir, ancak resmin üzerine konmuş dikey kesikler izleyiciye zaman duygusunu deneyimletecek ve onu bir kez daha heykele yaklaştıracaktır. Aslında burada resmin heykele benzerliği değildir sorun. Sorun, resmin heykelin ürettiği mekânsallığa benzer bir duyguya yol açmasıdır. Resmin ürettiği estetik deneyim görmeye değil, tanık olmaya yakındır. Böylece klasik resim sanatının olageldiği gibi görsel bir deneyimle değil, boyanın renk olarak değil nesne olarak varlığını öne alan deneyimle yüz yüze olduğumuzu fark ederiz. Dolayısıyla izleyicinin de bir tür kamusal alan üretiminin parçası haline geldiğini düşünebiliriz.

"Aslında bu imgeyi görebilmeye başlamadan önce bakmakta olduğum şeye tanık olmak zorundayım; bu anlamda bakmak hiç

prevailed until he emerged as an artist. Representation dominated tradition from Giotto, until Pollock imprinted the artist's strokes to canvas one last time. After this, art falls into purgatory pointing at a paradigmatic change. As Greenberg puts it, painting does not simply stand in front of us, but it becomes a part of the crowd as an object. This change is the pictorial line Newman and Reinhardt initiated:

*"According to a general philosophical account of the fragmentation of the modern subject, abstract art "re-presents" the alienation of the modern world, that is to say, its content is taken to be abstract. But this is too simplistic and unsupple, and in the case of Newman precisely the opposite is true: abstraction is merely the formal language in which he paints and not the representational content of the image."*⁹³

In Art Matters, Peter de Bolla delves into aesthetic experience and presents an invaluable analysis of Newman's pictorial approach. Newman's large scale monochromatic paintings cut into vertical strips primarily problematize the position of the spectator. One would not be able to come across a canvas of this size in a normal building and exposure to his work thus makes finding the right spot to perceive become problematized. Normally one needs to put a considerable distance between herself/himself and the painting. But then one either has to block the view of another piece in an exhibition, or loses the physical connection with the first painting as the distance grows. Newman reassuringly remarks that his paintings are not meant to be viewed at a distance, but are rather for closer inspection. Standing in front of a too-close painting, the spectator can only perceive a monochromatic surface. This might prove that painting's abstraction possesses only a formal function. And now a painting can suggest a problem of space as the borders between a canvas and a sculpture start vanishing. Circling around a painting is of course impossible, but the feeling of temporality achieved through the vertical strips on the painting brings it closer to a sculpture. Here the issue is not about painting's similarity to sculpture. The issue is that the spatial feeling such a painting creates resembles that created by a sculpture. The aesthetic experience created by painting is thus closer to witnessing and further from seeing. Unlike the visual experience of the classical art of painting, an experience prioritizing dye's existence as object rather than as color emerges. In this way a spectator can turn into a part of the production of public space.

"In fact I need to witness that I am looking before I can begin to see this image; in this sense looking is not like a visual

de görsel bir etkinliğe benzemez, daha çok varlığın ya da varlık duygusunun fark edilmesine benzer. Neredeyse bir şey görsele ait olan alandan çıkarılmış, her zamanki yerinden alınıp bilinmedik başka bir yere götürülmüş gibidir. O şey benim kendi mevcudiyetimi saptamamdır. Orada olduğuma, görme yetisinin onayıyla değil -bir aymanın önünde durmuyorum-, ancak görme duygusunun başka bir duyu (Aydınlanma düşünürlerinin içsel duyu ya da beğeni dedikleri şey) içinde çözülmesi sayesinde tanıklık ederim. Bu, zorunlu olarak görüş içinde bir dokunma duygumu uyandırdım, sanki dokunma duygusu görme yetisine dahil olmuş gibidir.”¹⁰

Böylelikle Pollock’un ve Rothko’nun tual yüzeyinde bıraktıkları incecik izden, Kaprow’un ve Buren’in mekânlarına geçiş yapabiliriz. Minimalist Sanat, Happeningler, Enstalasyon, Performans ve Video sanatı gibi yeni avangard hareket ve mediumlar bu noktada tabloya girebilirler.

Bu konunun daha detaylı incelemesini Benjamin Buchloh’un 1971 yılında kaleme aldığı, Avrupa ve Amerika tarih anlayışlarının çağdaş sanat üretimiyle ilişkisini irdelediği “Formalism and Historicity”¹¹ makalesinden takip edebiliriz. Burada Buchloh, tarihsel avangardlarla yeni avangardlar arasındaki ontolojik farklılık üzerinde durur. Duchamp’ın sanat yapıtı algısına yaptığı katkının onun sanat yapıtını “birincil nesnel gerçeklikten ikincil göstergesel gerçekliğe dönüştürme” işlemi olduğu söyler. Ancak parantez içinde hemen ekler: “tersi de doğrudur”. Yapıt artık nesnenin fiziksel/ görsel varoluşu ile sınırlı değildir (belki hiç olmamıştır, ancak bu kopuş sanat tarihinde ilk defa bu kadar belirgindir). Bu yüzden “birincil nesne gerçekliği” ile onu tanımlayamayız. Üzerine konuşabilmek için göstergeye dair ikincil bir gerçeklik hakkında konuşmamız gerekir, ki bu gerçeklik kavramsal yapıdadır. Öte yandan Buchloh bunun tersinin de geçerli olduğunu söylerken kavramsal olanın yapısına dair önemli bir ipucu da verir bize. Kavramsal olan görsel olan gibi sabit ve değişmez bir gerçeklik gibi görünmez. Çift taraflı ve geçirgen-dir. Ontolojik anlamda bir soyutlama biçimi olarak göstergenin kavramsal yapısı nesneyle onun kavramı arasında harekete geçebileceğimiz bir yüzey oluşturur bizim için.¹²

Buren ya da Kaprow gibi sanatçıları ortaya çıkaran, yani resimsel olandan paradigmat/ epistemolojik kopuşu sağlayan şey bu kavramsallaşma durumudur Buchloh’a göre. Newman, Reinhardt, Stella gibi resimle kavram arasındaki bu geçiş bölgesinde yer tutan sanatçılar resimden ressamca olan/ resimsele gönderme yapan her şeyi çıkartmışlardır. Tablo tümüyle açık ve özerk bir nesne statüsüne çıkmıştır. Eğer ki renkten söz ediyorsak, geriye kalan boyadır. O boya ki Robert Smithson’dan Jean-Michel Basquiat’ya dek yeni avangardlar onunla sokakları yeniden keşfe çıkacaktır.

activity at all—it is more like a recognition of presence, or a feeling of or for presence. It is almost as if something has been removed from the domain of the visual, moved from its usual place to some other, unfamiliar location. And that thing is my own identification of self-presence. I witness myself as there not through ocular corroboration—I am not standing in front of a mirror—but through the decomposition of the sense of sight into another sense (what Enlightenment thinkers called an internal sense or taste). This produces a compelling sensation of tactility in vision, as if sight included the sense of touch.”¹⁰

We can now turn away from the thin strips left on canvas by Pollock and Rothko towards the spaces of Kaprow and Buren. Avant-gardist movements and media such as Minimalist Art, Happenings, Installation, Performance and Video art can now step in.

A more detailed analysis on this subject can be found in Benjamin Buchloh’s 1971 article titled “Formalism and Historicity”¹¹, which deals with the relationship between the understanding of history in Europe and the North America and the production of art. Here, Buchloh dwells on the ontological differences between historical and new avant-gardists, arguing that Duchamp’s contribution to the perception of an art piece is the act of “transforming from a primary objective reality into a secondary mythical reality”. He adds however, that “the opposite is also true”. The work is no longer limited to the object’s physical/visual existence (maybe it never was, but the rupture is all too evident now in art history). An explanation from “primary objective reality” is not possible. Elaborating on it requires a secondary mythical reality belonging to the sign; and this reality is conceptually based on structure. When Buchloh claims that the opposite is also true, this suggests an important hint as to the structure of the conceptual. The conceptual does not appear fixed and unchanging as is the visual. It is two-sided and permeable. The conceptual structure of the sign, which is an ontological form of abstraction, provides us with a surface on which one can move between object and its concept.¹²

What paved the way to Buren and Kaprow; that is to say, what triggered the paradigmatic and epistemological rupture from the pictorial, according to Buchloh, is this conceptualization. Artists who stand in the transition zone between painting and concept (such as Newman, Reinhardt, and Stella) stripped painting of all that is painterly and refers to the pictorial. Painting could then acquire the status of an open and autonomous object. If we are to talk about color, we are only left with dye. And that dye is what new avant-gardists from Robert Smithson to Jean-Michel Basquiat took with them as they re-discovered streets.

Yeryüzü Ayetleri
Earth Suras
200 x 200 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2011



Ekrem Kahraman Resmini Anlama ve Yorumlama İçin Küçük Bir Giriş

Sağduyu sahibi okuyucu yazıda ele aldığım Barnett Newman resimleriyle Ekrem Kahraman arasında nasıl bir ilişki olduğunu soracaktır hemen. Haklıdır. Lakin yazı buraya dek bunu anlatmayı başaramadıysa ben bu noktada analogiler aracılığıyla bunu sağlayabileceğimi düşünmüyorum. Analoji ve sınıflandırma üzerinden gelişmiş bir sanat tarihinin sağduyusudur burada okuyucuyu yönlendiren. Benim maksadım ise ilişkisizlikler üzerinden ilişkilenen bir sanat tarihi yazımının olanağını araştırmak. Kahraman'ın çalışmaları için kimsenin garip karşılamayacağı biçimde Dali ya da Magritte benzetmeleri yapılabilir, onun yetiştiği topraklara bağlayarak biraz metafizik resim biraz da gerçeküstüçülüğe atıfla resmini açıklayabilirdim. Ondaki temsilleri ve sembolleri çözmekle ya da çeşitli hikâyeler üzerinden onları okumakla vakit geçirebilirdim. Bu, mevcut sanat tarihi anlatısına ve sanat eleştirisine uygun olduğu için söylediklerimin şüphe götürür bir tarafı olmazdı. Öte yandan belki yeni, daha önce üzerinde durulmamış, bir-iki olgu üzerinde durarak ben de bu anlatıya eklemenebilirdim ve böylece bu resimlerde beni çeken şey hakkında hiçbir şey söylememiş olurum. Söz konusu anlatının ya da sanatçının doğduğu yer, sosyal belirtenimi, eğilimleri vb. gibi kökenci hikâyelerin söyledikleri şey önünde sonunda hep ayırdır: Sanat yapıtı döneminin aynasıdır. Ancak bu aslında yapıt üzerine hiçbir şey söylememek anlamına gelir ve sanatçıyı da bir illüstratör konumuna sabitler. Benim ilgimi çeken onun resimsel tercihleri ve bunun sanat tarihi içinde uzandığı ufuktu. Kanımca hiçbir ilişki kurulamadığını düşündüğümüz yerde poetik dilin konuştukları bize bu ezberlerden daha taze bir bakış sağlayabilir. Bir nevi resmin ufkundan yaşamın ufkuna seyahat de denebilir belki buna.

Ekrem Kahraman resminde oldum olası beni huzursuz eden bir şey vardı. Kendisine bunu söylediğimde de ilgiyle dinlemişti. Şimdi bu yazı aracılığıyla bunu biraz olsun somutlaştırabildiğimi düşünüyorum. Kahraman'ın işlerinin belirli bir optik geleneğe yaslanan yönleri, kendine özgü resimsel tercihleri ve bu tercihlerden sapma anları var. İşte benim amacım bu resimsel amaçların niteliğine, onlardan sapma anlarına ve giderek karşımdaki bu resimleri sanat yapan şeyin ne olduğuna yaklaşmaya çalışmak oldu.

Bir adım daha öteye geçmeme izin verilirse, sanatçının da, Kant'ın Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde ele aldığı anlamda yapıtın ruh'unu ima ederek, temsil sorunlarının ötesinde sanatsal anlamda bir yaşama karışma girişimi içinde olduğunu düşünüyorum. Aksi takdirde resimlerinin üzerine konmuş boya tuşelerini açıklamak imkânsız olurdu. Renkle boya arasında sürekli bir gerilim var bu resimlerde. Çoğunluğun aksine onlara bakarken ben

A Short Introduction to Understand and Interpret Ekrem Kahraman's Painting

A reasonable reader may question the relation between Barnett Newman's paintings and those of Ekrem Kahraman. The reader would be right to do. However, if this article has not yet shown the approach to this question, even the best analogies may also fall short, because the reader is already being guided by an art history based on analogy and classification. My intention here is to look into the possibility of writing an art history fusing the uncorrelated into correlation. I could relate Kahraman's works to Dali or Magritte, and no one would be surprised. Alternatively I could explain his painting through his background, referring to metaphysics and surrealism. Dealing with an analysis of the representations and symbols available in his painting, or engaging in a reading based on various stories, could be viable options. As this would fit in the existing narrative of art history and art criticism, no one would question my remarks. Focusing on new and previously unnoticed aspects, I could be a part of this narrative and slip away without saying a word on what attracts me in his painting. Such narratives, or stories covering when and where an artist was born, her/his social determination, tendencies, and etc. convey a single message: an artwork mirrors its own era. But this says nothing and reduces artist to only an illustrator of history. I was personally attracted by his pictorial choices and the position of these choices within art history. I believe that wherever we think no relations exist, poetic language can equip us with a perspective fresher than any assumptions. One can call this a journey from painting's horizon into that of life.

I used to be somewhat uneasy looking at Ekrem Kahraman's paintings. When I told him of this uneasiness, he listened with great interest. Now I hope this text somewhat clarifies my points. Certain aspects of Kahraman's works rely on a certain optical tradition: his works possess sui generis pictorial choices, and there are certain deviations from these choices. My objective was to grasp the characteristics of these pictorial aims, these moments of deviations, and ultimately understand what makes all these paintings art.

If it does not sound too ambitious, I would claim that the artist attempts to engage in an artistic regeneration of life (rather than issues of representation) suggesting a work's spirit, in the sense in which Kant approaches the issue in his The Critique of Judgment. Explaining the touches used to put dye on his paintings would otherwise be impossible. There is a constant tension between color and dye in these paintings. Unlike others, I saw no plains, moors, soil, canopies, clouds, and similar representa-



Azlığa Methiye
Compliment for Minority
150 x 200 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012

hiçbir zaman ova, bozkır, toprak, tente, çadır, bulut vb. temsiller görmedim. Hatta bu açıklamaları okuduğumda dönüp dönüp resimlere yeniden bakma ihtiyacı duydum. Hakikatten bu sözcüklerle baktığımız zaman gördüğümüz şeylerin doğru tasvir edildiğini düşünmemek garip kaçıyor. Ancak nesnelerin kimliğine dair bu yaman saptamalar, ne bulutun neden sürekli karşımıza çıktığını açıklıyor ne de resme bir anda küçük dairesel noktaların, renk plakalarının, geometrik formların, uzun çubuksu yapıların, kimi zaman serigrafıyla aktarılmış fotoğraf parçalarının girişini anlamlı kılıyor. Ancak yeni bir anlatıdan beslenerek, anlatıyı tekrar ederek bu açık kapatılmaya çalışılıyor.

Zaman içinde, Ekrem Kahraman'ın resimlerine baktıkça, onlarda beni huzursuz eden şeyi bulduğumu sanıyorum. Kendisi buna gölge dese de, ben, resmin kimi zaman monokroma yaklaşan arkaplanıyla önplanındaki nesnelere arasına yerleştirilmiş mesafe olarak görüyorum bu huzursuzluğun sebebini. Oysa bu resimler katman resimleri de değiller. Bu anlamda üst üste

tions. On the contrary, I had to go back and check those paintings again upon reading such comments. Having these words as you look at them, you cannot avoid thinking they are depicted just right. These findings regarding the identity of object, however, does not explain why cloud is a recurring theme, nor do they explain the logic behind small circular points, colorful plates, geometrical forms, long strips, or pieces of photographs transferred with screen printing (silk-screen). Using a narrative again, and actually repeating the same narrative, these findings only try to make up for a gap.

Looking at Ekrem Kahraman's painting, I believe I have gradually realized what makes me uneasy. Although the artist himself calls this shadow, I see it as the distance placed between an almost monochromatic background and objects in the foreground. And it is this distance that makes me uneasy. But these paintings are not simply composed of layers. They are not meant to pile up and generate texture, or create a feeling of

yiğınlaşıp dokulaşmayı ya da bir derinlik duygumu elde edilme çabasını da göstermiyorlar. Zaman zaman boya ile renk arasında ressamın eylemini seziyoruz. Ancak o bunda da ısrarcı değil. Resmin başka bir köşesinde tümüyle suskun ince bir renk tabakası karşımıza çıkıyor. İçinden geldiği ve dışına doğru baktığı geleneklerin harmoniye oturmaya sesleri gibiler. Yan yana ama iç içe değil. Mesafe olarak andığım renk bölgeleri bu iki gelenek arasındaki ayrımı yaratıyor bir yandan. Boya ve rengi ayırdığı gibi, ressam ve resmini de birbirinden ayırıyor. Bunun aynı zamanda kavramsal bir inşa ve politik bir tutum olduğunu öne sürebilir miyiz?

Ekrem Kahraman resmi sanat tarihinin usturasını vurduğu yeri çok güzel gösteriyor bize. Akademik dilin kurallarını ve o dilden kendini dünyaya fırlatmayı deneyen sanatçıyı... Bu da bize aşağı doğru çalışan usturanın yukarı doğru da aynı serilikte kayabileceğini bir kez daha anımsatıyor.

depth. Now and again we sense the painter's actions between dye and color. Yet he is not insistent. A totally silent, thin layer of color appears in another corner. They are like the harmony-disturbing sounds of the tradition in which he grew up and beyond which he observes... They are adjacent, yet not conjunct. Color fields (what I call distance) underline the difference between these two traditions. Just like it separates dye and color, it also separates the artist and his painting. Can we claim that this is simultaneously a conceptual construction and a political approach?

Ekrem Kahraman's paintings aptly display the strike of that razor belonging to art history. It shows us both the rules of academic language and also an artist bolting from that language towards the world... And this reminds us the fact the razor can move against the grain as fast as it does downwards.

Dipnotlar:

1. Carrirer, David. (1991), Principles of Art History Writing, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
2. Sanat tarihinin bu yönteminin disiplini soktuğu şey sanat tarihinin "gerçek"leri değil, disiplin olarak kendi varlığıdır. Disiplinin bilimselliğini oluşturan süreç, bir takım varsayımların üzerinden, ideal bir duruma göre oluşturulmuş kültürel belirlenmişliklerdir. W. Davis, Winckelmann'ın sanat tarihi disiplinin temellerini attığı çalışmalarını incelerken, kayıp olan halkalar (örneğin kayıp bir Yunan resmi gibi) vurgusunun öne çıktığını belirtir ve sanat tarihinin her zaman bir eksiklik duygusuyla ilerlediğini söyler. Üzerine kafa yorulan şey, eksiltiyi sanat tarihçisinin anlatısının içine eklemektir. Disiplinin nesnel ihtiyacı, kaybedilen şeyin bir kopyası olduğuna inanma zorunluluğudur. Davis, W. (2009), "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History", The Art of Art History, Ed. D. Preziosi, New York: Oxford University Press, s. 35-44.
3. Bu noktada iki kaynak, Serge Guilbaut'un New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı – Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş (How New York Stole the Idea of Modern Art?) ve Frances Stonor Saunders'ın Parayı Verdi Düdüğü Çaldı – CIA ve Kültürel Soğuk Savaş (The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters) kitapları, kültürel bir olgu olarak sanatın nasıl manipüle edildiğini göstermesi açısından önemli örneklerdir. Bu sosyo-politik okumanın önemine karşın, felsefi olarak, sanatı sanat yapan şeyin neliği bakımından –bizim yazımız bağlamında da boya ile nesne arasındaki ilişki anlamında– hiçbir şey söylemezler. Bu yüzden bu yazının kapsamı dışında bırakılmışlardır.
4. Greenberg, Clement. (1989), Art and Culture – Critical Essays, Boston, Beacon Press, s. 133-138.
5. Greenberg, Clement. a.g.e., s. 208-229.
6. Greenberg, Clement. a.g.e., 136-137.
7. Kandinski bu görüşünü Sanatta Ruhsallık Üzerine kitabında şöyle dile getirir: "Herhangi bir formun anlamsız ya da 'hiçbir şey' demiyor oluşu edebi olarak mümkün değildir. Dünyadaki her form bir şey söyler; fakat çoğu zaman mesajı bize ulaşamaz ya da ulaşsa bile tam olarak anlaşılabilir." Kandinsky, Wassily. (2001), Sanatta Ruhsallık Üzerine, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, p. 84. For an ontological and more detailed analysis of the topic, also see. Tunalı, İsmail. (1989), Felsefenin Işığında Modern Resim (Modern Painting in the Light of Philosophy), İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, s. 84. Bu konunun ontolojik anlamda geniş çaplı bir değerlendirmesi için ayrıca bkz.: Tunalı, İsmail. (1989), Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
8. Sözü ettiğimiz iki makalesinde de Greenberg söz konusu soyut girişimleri yeni bir sanatsal yaklaşımın "semptom"u olarak tanımlar.
9. Bolla, Peter de. (2006), Sanat ve Estetik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 45.
10. Bolla, Peter de. a.g.e., s. 57.
11. Buchloh, Benjamin. (2000), Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975, London, MIT Press.
12. Sanat ontolojisi anlamında bu noktayı daha iyi anlamak için kanımca Nicolai Hartmann en iyi kaynaktır. Yeni ontolojinin tabakalar teorisi felsefeciler tarafından çağdaş sanatı anlamak için kullanılsa da bana kalırsa kendisinden faydalanabileceğimiz en önemli çalışmadır.

Notes:

1. Carrirer, David. (1991), Principles of Art History Writing, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
2. This method of art history disciplines its own existence as a discipline, rather than „truths“ belonging to art history. What make it a science are cultural determinations in an ideal situation, based on certain assumptions. Analyzing Winckelmann's works laying the foundations of the discipline of art history, W. Davis underlines the stress on missing links (ex. a missing ancient Greek painting) and claims that art history advances based on a feeling of lack. The main objective is to embed this lack into the narrative of art historian. The objective need of the discipline is the obligation to believe that what is missing has somewhere a true copy. Davis, W. (2009), "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History", The Art of Art History, Ed. D. Preziosi, New York: Oxford University Press, p. 35-44.
3. Serge Guilbaut's How New York Stole the Idea of Modern Art? and Frances Stonor Saunders' The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters are two important sources showing how art as a cultural phenomenon is manipulated. Although this socio-political reading is of importance, these works do not say a word on what makes art (and the relationality of dye and color in our case); and therefore, they are not referred to in the article.
4. Greenberg, Clement. (1989), Art and Culture – Critical Essays, Boston, Beacon Press, p. 133-138.
5. Greenberg, Clement. ibid, p. 208-229.
6. Greenberg, Clement. ibid., p. 136-137.
7. Kandinsky summarizes his view in Sanatta Ruhsallık Üzerine (On the Spiritual in Art) as follows: "From a literary perspective, it is not possible that a form is meaningless and says "nothing". Every form on the earth says something; more often than not, either it does not reach us, or it does but is not fully understood." Kandinsky, Wassily. (2001), Sanatta Ruhsallık Üzerine, (trans. Gülin Ekinci), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, p. 84. For an ontological and more detailed analysis of the topic, also see. Tunalı, İsmail. (1989), Felsefenin Işığında Modern Resim (Modern Painting in the Light of Philosophy), İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
8. In the two articles referred to, Greenberg calls these abstract initiatives as a "symptom" of a new artistic approach.
9. Bolla, Peter de. (2006), Sanat ve Estetik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, p. 45.
10. Bolla, Peter de. loc. cit.
11. Buchloh, Benjamin. (2000), Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975, London, MIT Press.
12. To better understand this issue in the context of the ontology of art, I believe Nicolai Hartmann is the best source. Although the ontological layers of his theory are not adopted by philosophers to understand contemporary art, I believe it is the best source to refer to.



Klasik Yanılgı
Classic Illusion
130 x 130 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2014





Yedi Gök Kırk Düşünce
*The Seven Heavens
Forty Thoughts*
205 x 235 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012



Soğuk Ruh
Cold Spirit
205 x 235 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012

Yegane Adalet
The Only Justice
(Izi Morhaim koleksiyonu)
180 x 180 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2014





Günü Geldiğinde
When the Day Comes
160 x 180 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012

Karşılıksız Ütopya
Unrequited Utopia
205 x 205 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012



Ağır İddia
Big Claims
180 x 180 cm,
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2013





Yeni Yasa Teklifi
The New Law Proposal
 (İzi Morhaim koleksiyonu)
 205 x 205 cm
 tuval üzerine yağlıboya
 oil on canvas
 2012



Cinayet Mahalli
Crime Scene
 (İzi Morhaim koleksiyonu)
 200 x 185 cm
 tuval üzerine yağlıboya
 oil on canvas
 2014



Şimdinin Alametleri
Signs of Our Times
 (İzi Morhaim koleksiyonu)
 180 x 180 cm,
 tuval üzerine yağlıboya
 oil on canvas
 2014



Yeryüzü Duaları 6
Earth Prayers 6
100 x 100 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015

Yeryüzü Duaları 3
Earth Prayers 3
160 x 170 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015





Kozmik Karşılık
Cosmic Reply
185 x 205 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2012

Yeryüzü Duaları 5
Earth Prayers 5
130 x130 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015



Yeryüzü Duaları 4
Earth Prayers 4
170 x160 cm,
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015



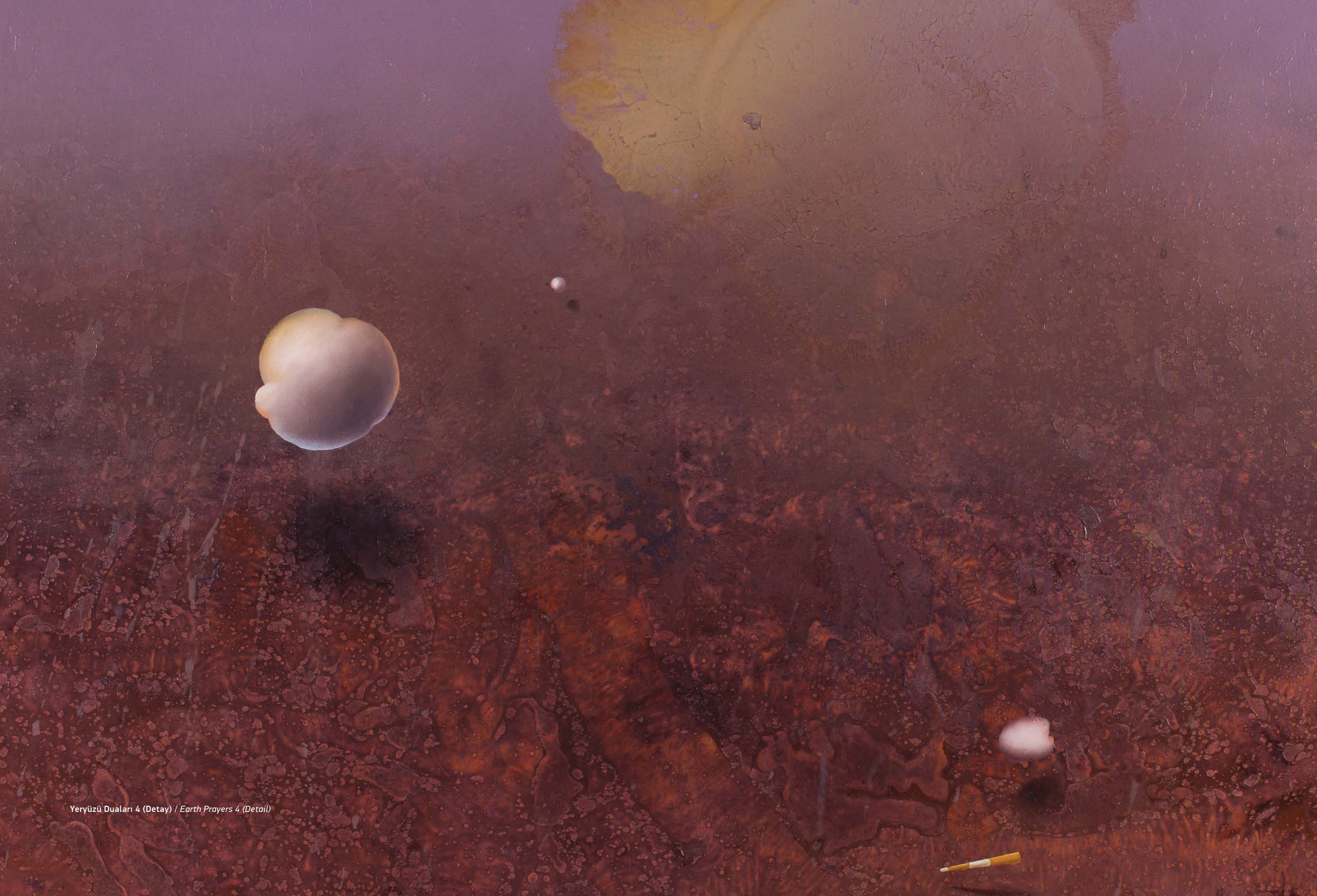
Yerleri Gökleri ve Başlangıçları 1
Places, Heavens And the Debuts 1
200 x 240 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015

Yeryüzü Duaları 9
Earth Prayers 9
100 x 100 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015





Yerleri Gökleri ve Başlangıçları 3
Places, Heavens And the Debuts 3
160 x 195 cm
tuval üzerine yağlıboya
oil on canvas
2015



Yeryüzü Duaları 4 (Detay) / Earth Prayers 4 (Detail)

EKREM KAHRAMAN

1948. Tarsus
1971. İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü

SERGİLER

2015. Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul
Bandırma Kültür Merkezi, Bandırma
2014. Soyut Sanat Galerisi, Ankara
2013. RenArt Sanat Galerisi, İstanbul
2012. Nar Sanat Galerisi, İzmir
2011. Akademi Sanat Galerisi, İzmir
2010. Elele Sanat Galerisi, Ankara
The Marmara Pera, İstanbul
Arete Sanat Galerisi, Ankara
2009. Eranus Sanat Galerisi, Ankara
Kare Sanat Galerisi, İstanbul
Konak Belediyesi Güzelyalı Kültür Merkezi Art Gallery, İzmir
2008. Galeri Artist Çukurcuma, İstanbul
Altan Art Gallery, Adana
Helikon Sanat Galerisi, Ankara
2007. Takı Antika Sanat Galerisi, Ankara
2006. Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
2005. Galeri Artist Çukurcuma, İstanbul
Asmalimescit Sanat Galerisi, İstanbul
Nurol Sanat Galerisi, Ankara
2004. Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
Leonardo Sanat Galerisi, İstanbul
Galeri Vinci, İstanbul
2003. Çağla Cabaoğlu Art Gallery, İstanbul
Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi, İstanbul
2002. Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
2001. Terakki Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul
1999. Asmalimescit Sanat Galerisi Stockholm Sanat Fuarı, İsveç
Akınar Sanat Galerisi, Ankara
Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Çanakkale
Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1998. Emlak Bankası Sanat Galerisi, İstanbul
Asmalimescit Sanat Galerisi, İstanbul
Artium Sanat Galerisi, Ankara
Palet Sanat Galerisi, Eskişehir
Coşku Sanat Galerisi, İzmir
Orkun-Ozan Sanat Galerisi, Antalya
1997. Halkbank Sanat Galerisi, Ankara
Görüntü Sanat Galerisi, Adana
Palet Sanat Galerisi, Eskişehir
1996. Vakko Sanat Galerisi, İzmir
Kaş Sanat Galerisi, İstanbul
1995. Şantiye MD. Sanat Galerisi, İzmir
Artium Sanat Galerisi, Ankara
Akınar Sanat Galerisi, Ankara
Orkun-Ozan Sanat Galerisi, Antalya
1994. Artium Sanat Galerisi, Ankara
1993. Yapı Kredi Sanat Glerisi, İzmir
Yurt & Dünya Gallery, İstanbul

1948. Tarsus
1971. İstanbul Education Institute Painting Department

EXHIBITIONS

2015. Milli Reasürans Art Galery, İstanbul
Bandırma Culture Center, Bandırma
2014. Soyut Art Gallery, Ankara
2013. RenArt Art Gallery, İstanbul
2012. Nar Art Gallery, Konak Pier, İzmir
2011. Akademi Art Gallery, İzmir
2010. Elele Art Gallery, Ankara
The Marmara Pera, İstanbul
Arete Art Gallery, Ankara
2009. Eranus Art Gallery, Ankara
Kare Art Gallery, İstanbul
Konak Municipality Güzelyalı Culture Center Art Gallery, İzmir
2008. Galeri Artist Çukurcuma, İstanbul
Altan Art Gallery, Adana
Helikon Art Gallery, Ankara
2007. Takı Antika Art Gallery, Ankara
2006. Atatürk Culture Center, İstanbul
2005. Galeri Artist Çukurcuma, İstanbul
Asmalimescit Art Gallery, İstanbul
Nurol Art Gallery, Ankara
2004. Atatürk Culture Center, İstanbul
Leonardo Art Gallery, İstanbul
Galeri Vinci, İstanbul
2003. Ziraat Bank Tunel Art Gallery, İstanbul
Çağla Cabaoğlu Art Gallery, İstanbul
2002. Atatürk Culture Center, İstanbul
Contemporary Arts Center, Ankara
2001. Terakki Vakfı Art Gallery, İstanbul
1999. Asmalı Mescit Art Gallery Stockholm Art Fair, Stockholm
Akınar Art Gallery, Ankara
Çanakkale State Fine Arts Gallery, Çanakkale
Vakko Art Gallery, İstanbul
Vakko Art Gallery, Ankara
1998. Emlak Bank Art Gallery, İstanbul
Asmalı Mescit Art Gallery, İstanbul
Artium Art Gallery, Ankara
Palet Art Gallery, Eskişehir
Coşku Art Gallery, İzmir
Orkun-Ozan Art Gallery, Antalya
1997. Halkbank Art Gallery, Ankara
Görüntü Art Gallery, Adana
Palet Art Gallery, Eskişehir
1996. Vakko Art Gallery, İzmir
Kaş art Gallery, İstanbul
1995. Şantiye Md. Art Gallery, İzmir
Artium Art Gallery, Ankara
Akınar Art Gallery, Ankara
Orkun-Ozan Art Gallery, Antalya
1994. Artium Art Gallery, Ankara
1993. Yapı Kredi Art Gallery, İzmir
Yurt & Dünya Gallery, İstanbul

1992. Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul
Yapı Kredi Kemal Satır Sanat Galerisi, Adana
Yurt ve Dünya Sanat Galerisi, İstanbul
Yapı Kredi Sanat Galerisi, İzmir
1991. Sanfa Sanat Galerisi, İstanbul
Garanti Sanat Galerisi, İstanbul
Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara
Akınar Sanat Galerisi, Ankara
Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir
1990. Armoni Sanat Galerisi, Ankara
Gorbon Sanat Galerisi, İstanbul
Atatürk Kültür Merkezi İstanbul
1989. Destek Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul
Grifon Sanat Galerisi, Ankara
Amerikan Kültür Merkezi, Ankara
Özden Sanat Galerisi, İstanbul
Amerikan Kültür Merkezi, İzmir
Palet Sanat Galerisi, Eskişehir
1988. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
1987. Akbank Sanat Galerisi, Çorum
Sanat Yapım Atölye Galerisi, Ankara
Gültekin Elibal Sanat Galerisi, İstanbul
Kültür Merkezi, Bandırma
Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Balıkesir
1986. Vakko Sanat Galerisi, İzmir
Vakko Sanat Galerisi, Ankara
Klagenfurt Şehir Galerisi, Avusturya
Graz Asya-Afrika Kültür Enstitüsü Galerisi, Avusturya
Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir
1985. Milli Fuar Sanat Galerisi, Balıkesir
1984. Resim ve Heykel Müzesi, İzmir
Sanat Yapım Atölye Galerisi, Ankara
1983. Urart Basın Sanat Galerisi, Adana
Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
Tabar Sanat Galerisi, İstanbul

KARMA SERGİLERDEN SEÇMELER

1984 Devlet Resim ve Heykel Sergisi
1985 "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi" 1. Asya-Avrupa Bienali
1991 - 96 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7. İstanbul Sanat Fuarı
1993 - 94 13., 14. Uluslararası Stockholm Sanat Fuarı
1994 - TIAS' 94 Tokyo Uluslararası Sanat Fuarı
1998 - 18. Uluslararası Stockholm Sanat Fuarı

ÖDÜLLER

1991. Denizli Ana Sigorta Resim Yarışması Ödülü
Adana Çimento Resim Yarışması 2. Ödülü
1986. 3. Yunus Emre Resim Yarışması Ödülü
1988. 1.Orman Genel Müdürlüğü Resim Yarışması Başarı Ödülü
5. Yunus Emre Resim Yarışması Ödülü
Avanos Belediyesi Çağrılı Sanatçılar 2. Ödülü
Beyaz Altın Resim Yarışması 2. Ödülü
2. Tekel Resim Yarışması 2. Ödülü
22. DYO Resim Yarışması Ödülü
Kazlıçeşme Resim Yarışması Ödülü
6. Yunus Emre Resim Yarışması Ödülü
1984. 1. Talens Resim Yarışması Ödülü

1992. Yapı Kredi Kazım Taşkent Art Gallery, İstanbul
Yapı Kredi Kemal Satır Art Gallery, Adana
Yurt ve Dünya Art Gallery, İstanbul
Yapı Kredi Art Gallery, İzmir
1991. Sanfa Art Gallery, İstanbul
Garanti Art Gallery, İstanbul
State Fine Arts Gallery, Ankara
Akınar Art Gallery, Ankara
State Fine Arts Gallery, Eskişehir
1990. Armoni Art Gallery, Ankara
Gorbon Art Gallery, İstanbul
Atatürk Culture Center, İstanbul
1989. Destek Reasürans Art Gallery, İstanbul
Grifon Art Gallery, Ankara
American Culture Center, Ankara
Özden Art Gallery, İstanbul
American Culture Center, İzmir
Palet Art Gallery, Eskişehir
1988. State Fine Arts Gallery, İstanbul
1987. Akbank Art Gallery, Çorum
Sanat Yapım Workshop Gallery, Ankara
Gültekin Elibal Art Gallery, İstanbul
Bandırma Culture Center, Bandırma
State Fine Arts Gallery, Balıkesir
1986. Vakko Art Gallery, İzmir
Vakko Art Gallery, Ankara
Klagenfurt City Art Gallery, Austria
Graz Asia-Africa Culture Institute Gallery, Austria
State Fine Arts Gallery, Eskişehir
1985. National Fair Art Gallery, Balıkesir
1984. Painting and Sculpture Museum, İzmir
Sanat Yapım Workshop Gallery, Ankara
1983. Urart Basın Art Gallery, Adana
Taksim Art Gallery, İstanbul
Tabar Art Gallery, İstanbul

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

1998 18th International Stockholm Art Fair
1994 TIAS'94 Tokyo International Art Fair
1993-1994 13th, 14th International Stockholm Art Fair
1991-1996 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7th İstanbul Art Fair
1985 "Contemporary Turkish Art Exhibition" 1st Asia-Europe Biennial
1984 State Painting and Sculpture Exhibition

AWARDS

1991. Denizli Home Insurance Painting Competition Award
Adana Çimento Painting Competition 2. Prize
1986. 3. Yunus Emre Painting Competition Award
1988. 1. General Directorate of Forestry Painting Competition Award
5. Yunus Emre Painting Competition Award
Avanos Municipality Painting Competition 2. Prize
Beyaz Altın Painting Competition 2. Prize
2. Tekel Painting Competition 2. Prize
22. DYO Painting Competition Award
Kazlıçeşme Painting Competition Award
6. Yunus Emre Painting Competition Award
1984. 1. Talens Painting Competition Award

1983. IX. Akdeniz Festival Resim Yarışması Ödülü
17. DYO Resim Yarışması Ödülü
Ev-Ofis Dergisi Başarı Ödülü
3. VAKKO Büyük Resim Yarışması Ödülü

KİTAPLARI

Sessiz Bir Aşk Dillendirmek (Şiir, İlgı Yayınları, 1985)
Rihtim ve İhlamur (Şiir, Alaz Yayıncılık, 1987)
Fısıltılar ve Çığlıklar (Şiir, Romans Sanat Yapım Yayınları, 1992)
Kelebek Darbimeseli (Romans Sanat Yapım Yayınları, 1994)
Ateşin Peşinde/Yaşam, Sanat, İdeoloji
(Deneme, Eleştiri, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002)
Aşkolsun Hayat (Toplu Şiirler, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002)
Seçme Şiirler, (Çekirdek Sanat yayınları, 2007)
Soğukta Meşe Ağacı, (Art Shop Yayınları, İstanbul, 2012)
Sesli Düşünmek, (Renart Sanat Galerisi ve Artshop yayınları, 2013)

HAKKINDA YAYIMLANAN KİTAPLAR KATALOGLAR

Sonsuz ve Çıplak (Ankara Sanat Yapım, Kaya Özsezgin, Mehmet Ergüven, Önder Şenyapılı, İbrahim Çiftçioğlu, Neriman Samurçay, İbrahim Oluklu, Ankara, 1989)
Ekrem Kahraman (Yapı Kredi Kültür Merkezi, Mehmet Ergüven, İstanbul, 1993)
Gerçek ve Düşlem Çaprazında Bir Doğa Şiirinin Anatomisi: Ekrem Kahraman (Kaya Özsezgin, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1993)
Ekrem Kahraman Posterbook (Marilyn Hanson, Kaş Sanat Galerisi, İstanbul, 1998)
Kahraman, (Zafer Enver Bilgin, Asmalimescit Sanat Galerisi, İstanbul, 1999)
KAHRAMAN 1-2 (Kaya Özsezgin, Marilyn Hanson, Bedrettin Dal, Mehmet Ergüven, Levent Çalikoğlu, Özdemir İnce, Zafer E. Bilgin, Barış Sarıbaş, Tuncay Takmaz, Ümit Gezgın, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2002)
Aradığın Yerlerde Değilim Artık: Yaşamı, Sanatı, Kişiliği ile Ekrem Kahraman (Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2002)
KAHRAMAN, (Ümit Gezgın, Çağla Cabaoğlu Sanat Galerisi, İstanbul, 2003)
Kendimize Ait Ovalarda, Kendimize Ait Dağlarda,
(-Barış Sarıbaş ile birlikte- Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2004)
Dünya Nereye Gidiyor? (-Tuncay Takmaz ile birlikte- İlayda Sanat Galerisi, İstanbul, 2006)
Kahraman, (Fırat Arapoğlu, Melis Boyacı, Belgin Balaoğlu Alagöz, Ümit Gezgın, Arete Sanat Galerisi, Ankara, 2010)
Karşılıksız Ütopya (Ali Şimşek, Bandırma Belediyesi Kültür Merkezi, Bandırma, 2015)
Yeryüzü Duaları (Barış Acar, Milli Reasürans sanat Galerisi, İstanbul, 2015)

FİLMLER

Ekrem Kahraman: Hayalperest Bir Çiftçiyim Ben (25dk.)
Yönetmen: Birsın Hatipoğlu (2002)
Kendimize Ait Ovalarda, Kendimize Ait Dağlarda! (58dk.)
(Barış Sarıbaş ile birlikte)
Yönetmen: Süreyya Ahiskaloğlu (2005)

1983. IX. Akdeniz Festival Photo Competition Award
17. DYO Painting Competition Award
Home-Office Magazine Success Award
3. VAKKO Great Painting Competition Award

BOOKS

A Silent Love Reveals (Poetry, İlgı Publishing, 1985)
Piers and Lime (Poetry, Alaz Publishing, 1987)
Whispers and Cries (Poetry, Romance Art Production Publishing, 1992)
Adage of the butterfly (Romans Publication of Art Production, 1994)
Pursuit to the fire /Life, Art, Ideology Essays, Criticism)
(Bilim Sanat Art Gallery Publications, 2002)
Whatever Life, (Collected Poems, Bilim Sanat Art Gallery Publications, 2002)
Selected Poems, (Çekirdek Art Publications, 2007)
Oak in the cold, (Art shop Publications, İstanbul, 2012)
Loud Thinking, (Renart Art Gallery and Artshop Publications, 2013)

BOOK AND CATALOGS PUBLISHED ABOUT THE ARTIST

Infinite and Naked, (Kaya Özsezgin, Mehmet Ergüven, Önder Şenyapılı, İbrahim Çiftçioğlu, Neriman Samurçay, İbrahim Oluklu, Ankara Sanat Yapım, Ankara, 1989)
Ekrem Kahraman (Mehmet Ergüven, Yapı Kredi Cultural Center, İstanbul, 1993)
Anatomy of a Natural Poetry Between Real and Phantasy: Ekrem Kahraman
(Kaya Özsezgin, Bilim Sanat Art Gallery, İstanbul, 1993)
Ekrem Kahraman Posterbook (Marilyn Hanson, Kaş Art Gallery Publications, 1998)
Kahraman, (Zafer Enver Bilgin, Asmalimescit Art Gallery, İstanbul, 1999)
KAHRAMAN 1-2 (Kaya Özsezgin, Marilyn Hanson, Bedrettin Dal, Mehmet Ergüven, Levent Çalikoğlu, Özdemir İnce, Zafer E. Bilgin, Barış Sarıbaş, Tuncay Takmaz, Ümit Gezgın, Bilim Sanat Art Gallery, İstanbul, 2002)
I Am Not There Where You Looking For: Life, Art, Personality of Ekrem Kahraman (Bilim Sanat Art Gallery, 2002)
KAHRAMAN, (Ümit Gezgın, Çağla Cabaoğlu Art Gallery, İstanbul, 2003)
In our own plains, in our own mountains! (-with Barış Sarıbaş- Bilim Sanat Art Gallery, İstanbul, 2004)
Where goes the World (-with Tuncay Takmaz- İlayda Art Galery, İstanbul, 2006)
Kahraman, (Fırat Arapoğlu, Melis Boyacı, Belgin Balaoğlu Alagöz, Ümit Gezgın, Arete Art Gallery, Ankara, 2010)
Unrequited Utopia (Ali Şimşek, Bandırma Municipal Cultural Center, 2015)
Eart Prayers, (Barış Acar, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul, 2015)

MOVIES

Ekrem Kahraman: I'am a dreamy farmer (25min.)
Director: Birsın Hatipoğlu (2002)
In our own plains, in our own mountains! (58 min.)
(with Barış Sarıbaş)
Director: Süreyya Ahiskaloğlu (2005)