

Turan Aksoy

W
E
D
N
E
S
D
A
Y



Doç. Dr. / Associate Professor Burcu Pelvanoğlu**

Başlarken... “Bay Eylül”ün Portresi” ve “Beş Sidikli Asker”

Bir beden olmak, daha ziyade toplum tarafından işlenmeye ve toplumsal biçimlere maruz kalmak anlamına gelir. Bedenin ontolojisini toplumsal bir ontoloji haline getiren tam olarak budur. Beden, toplumsal ve siyasal olarak eklenilen güçlere olduğu kadar, bedenin devamlılığını ve gelişimini mümkün kılan, dil, emek ve arzunun da dâhil olduğu toplumsallık iddialarına da maruz kalır. Varoluşsal olarak düşünebileceğimiz “kırılganlık” kavrayışı da, böylelikle

daha özgül bir siyasal mefhum olan “güvencesizlik”le ilişkilendirir. ¹

Judith Butler’ın **Savaş Tertipleri** metnindeki bu girişi, özellikle son on beş yıldır içinde bulunduğumuz politik ve toplumsal atmosferi bütünüyle tarif eder nitelikte. Butler, bu girişin devamında, bir yaşamı idrak edebilmek için gerekli olan epistemolojik kapasite üzerinde duruyor ve şöyle diyor: “Bir hayatı idrak edebilmek için gerekli epistemolojik kapasite kısmen o hayatın, onu bir hayat

ya da hayatın bir parçası olarak niteleyen normlar uyarınca üretilmiş bir hayat olmasına bağlıdır. Böylelikle normatif ontoloji üretimi epistemolojik bir sorun olan hayatı idrak etme sorununu üretir ve bu da karşılığında incinmeyi ve şiddeti teslim etmenin, daha doğrusu incinme ve şiddete karşı önlem alınmanın ne olduğuna dair etik sorunu öne çıkarır. ²

Belirli toplumsal normlara karşı yaşamımızı idrak etme noktasında karşılaştığımız ya da maruz bırakıldığımız etik sorunlar doğrultusunda duruşunu belirlemek/tavrını oluşturmak, 1980’li yıllardan bu yana resim, duvar resmi, fotoğraf, üç boyutlu malzeme gibi farklı üretim yollarını kullanan Turan Aksoy’un çalışmalarının ortak paydasıdır. Bedenlerimizin maddi ve manevi ihtiyaçları doğrultusunda, temas, dil, kültür ve onlarsız hayatta kalamayacağımız bir dizi ilişki üzerinden başkalarına bağımlı olduğunu ve bunun da toplumsallığın bir riski, hatta bir tehdidi olduğunu düşünürsek, Aksoy’un toplumsal yaşamın kaosu içerisindeki otobiyografik temelli çalışmalarını okuyabilmemiz mümkün olacaktır. Nitekim Aksoy’un 2013 yılındaki **Bir Portre: Huzursuz** sergisinin katalog metnini yazan Mümtaz Sağlam

Beginning... “A Portrait of Mr. Eylül” * and “Five Pissy Soldiers”

To be a body is to be exposed to social crafting and form, and that is what makes the ontology of the body a social ontology. The body is exposed to socially and politically articulated forces as well as to claims of sociality-including language, work, and desire-that make possible the body’s persisting and flourishing. The more or less existential conception of “precariousness” is thus linked with a more specifically political notion of “precarity.”¹

This introduction in the collection of essays in Judith Butler’s *Frames of War* is such that it is descriptive of the political and societal atmosphere we have been in, especially throughout the last 15 years. In the continuation of this introduction, Butler emphasizes the necessary epistemological capacity required in order to apprehend life, and adds, “The epistemological capacity to apprehend a life is partially dependent on that life being produced according to norms that qualify it as a life or, indeed, as part of life. In this way, the normative production of ontology thus produces the epistemological problem of apprehending a life, and this in turn gives rise to the ethical problem of what it is to acknowledge or, indeed, to guard against injury and violence.”²

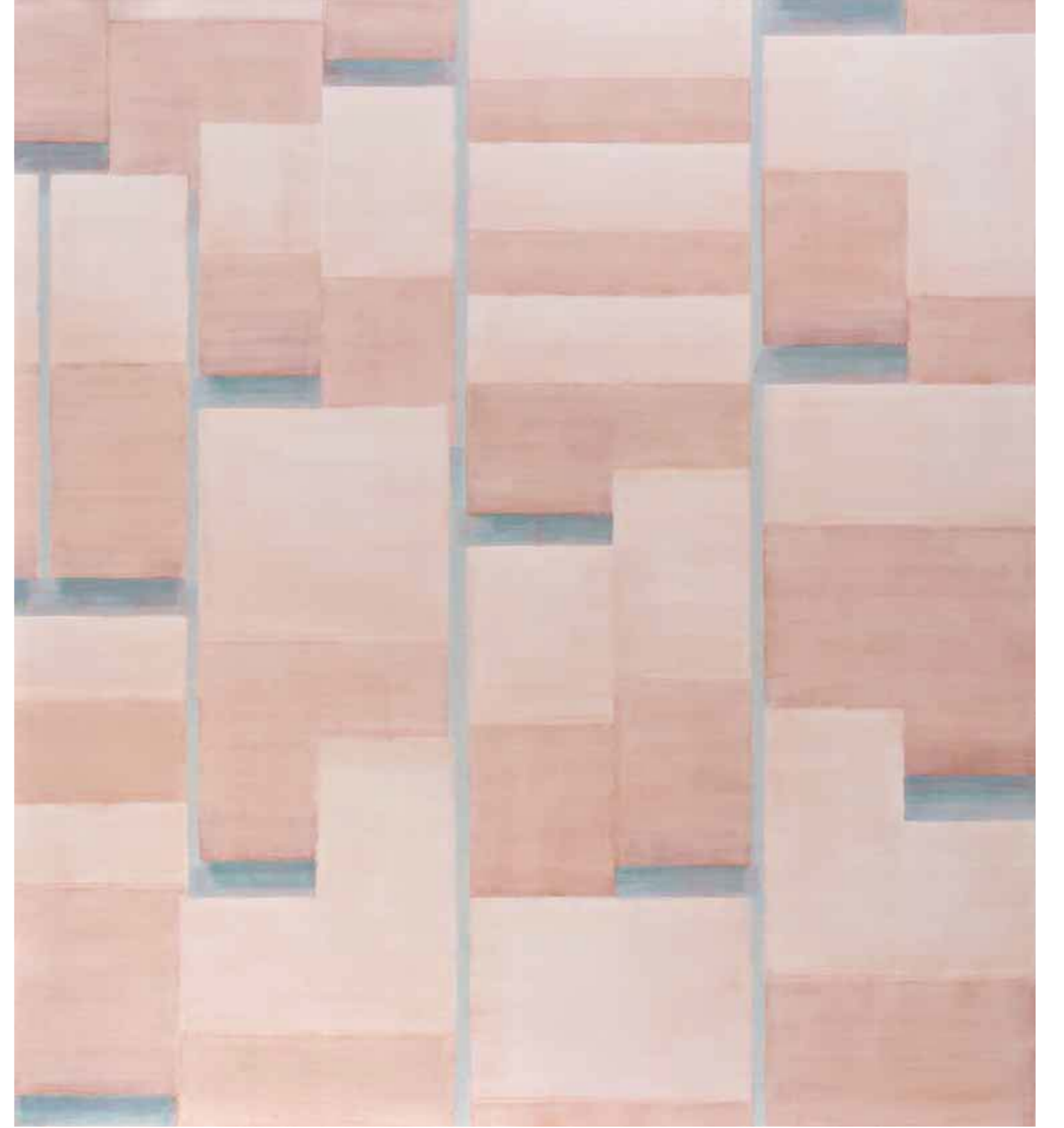
Determining our stance or developing our attitude at the point of apprehending our lives in confronting particular societal norms or in the face of ethical problems we are exposed to, is the common stake in the works of Turan Aksoy, who has been using different production means such as paintings, wall paintings, photographs and three dimensional materials since the 1980’s. In accordance with the material and incorporeal desires of our bodies, when we consider that we are dependent upon others in the sense of contact, language, culture, and the impossibility of our existence without a series of various relationships, and further when we consider this as a risk and in fact a threat of socialization, it will be possible for us to read Aksoy’s autobiographic based works in the chaos of social life.

In fact Mümtaz Sağlam, who drafted Aksoy’s *A Portrait: Restless* exhibition catalogue text included this determination with regard to the artist’s works, “In his paintings, Turan

*Eylül means September which makes reference to the military coup.of September 1980.

¹ Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable*, Translated by: Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Publishing, İstanbul, 2015, p.11.

² op.cit Butler, p.11



Kendisinden Başka Hiçbirşeyin Boşluğu,
Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 2015, 200x185 cm
Empiteness of Nothing Other than Itself, Acrylic
and Oil on Canvas

da, sanatçının resimleri için şu saptamada bulunmuştur: “Turan Aksoy; resimlerinde, iç-sıkıntısını ifade eden psişik yorumların peşindedir. Figür, mekân ve nesnelere, mantık kurallarıyla çelişen özel bir algılamaya yöntemiyle çatışmalı hale getiren sanatçı; açık bir güvensizlik duygusuyla hareket etmektedir. Belirgin bir şekilde deformasyon ve soyutlama eğilimiyle, bilinç niteliğinin ortaya koyduğu entelektüel enerjiyi buluşturan bir yaklaşım içindedir.”³

Turan Aksoy’un son sergisi olan **Yönetilebilir Cennet**’e geçmeden önce, Aksoy’un üretiminin temel noktalarını belirlemek, çalışmalarındaki geçişlilikleri saptamak ve bu yazıyı retrospektif niteliğinde kurgulamak faydalı olacaktır. Aksoy, 1980’li yıllarda Ankara’da yaşadığı, şahit olduğu siyasi atmosferden etkilenir. Aksoy’un ilk üretimleri de, sokak çatışmaları, cunta rejiminin baskısı, siyasi öğretilerin ahlâki ve tüketim kültürünün cazibesi arasında, bunları gözlemleyip anlamlandırmaya çalışırken başlar. Hatırlayacak olursak, 1980’li yıllar yerelliğin patladığı, bir kültürel çoğullaşmanın yaşandığı yıllardır, ancak diğer yandan bütün bu patlamalar küresel basınçlarla birlikte şekillenmiştir. Bu yıllarda bir yer duygusu gelişmiş, ama bu duygu kaçınılmaz olarak bir yerellik ideolojisini, yerel olanın asıl sahibinin kim olduğunu belirlemeye yönelik bir iktidar mücadelesini de beraberinde getirmiştir. Kültürel kimlikler artık kendilerini bir siyaset dolayımı olmadan da ifade edebilmektedir, ancak bu kimliklerin birbirleriyle karşılaşabileceği, birbirlerini etkileyebileceği, birbirlerini dönüştürebileceği siyaset alanı gücünü yitirmiş, kamu denen alan toplu bir kayıtsızlığa dönüşmüştür. Nurdan Gürbilek gibi söyleyecek olursak, bu dönemde iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin ve iki farklı kültür stratejisinin egemenliği söz konusudur ve 1980’li yılların kültürel oluşumlarını da bu iki çakışma belirlemiştir. Bu yıllarda kültürel alandaki yasaklar ile kültüre sermaye akıtılması, kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi ile neredeyse ilk kez kitle kültürünün ortaya çıkması gibi karşıtlıklar bir arada olmuştur. ⁴ 1980’li yılların ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına ise, görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu görülür. Ancak mesele daha derinden ele alındığında, bu iki strateji 1980’li yıllar boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almamıştır; hep birbirini çağırır, birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmuşlardır. Başka bir deyişle, ilkinin bastırıldığını ikincisi kıskırtmış, ikincisinin kıskırttığını ilki bastırmıştır. İki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı

3 Mümtaz SAĞLAM, “İmkânsız Bütünlüklere Adanmış Bir Anlatı”, Turan Aksoy Bir Portre: Huzursuz, Piartworks, İstanbul, 2013.
4 Nurdan GÜRBİLEK, Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi, Metis Kitabevi, İstanbul, 2002 (1. Baskı: 1992), s.8.



Nesne Resimler-Koltuk, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 1989, 30x40 cm, Object Paintings-Armchair, Mixed media on canvas



Açlık, Kağıt Üzerine Kalem, 1988, 25x20cm Hunger, Pencil on Paper

Aksoy is in pursuit of psychic interpretations which express internal unease. The artist, who brings into conflict figures, spaces and objects with rules of logic through special methods of perception acts with an obvious feeling of distrust. He takes an approach which unites the intellectual energy yielded by the attributes of consciousness with an obvious tendency towards deformation and abstractionism.”³

Before moving on to Turan Aksoy’s most recent exhibition, *A Governable Paradise*, it will be of benefit to discuss Aksoy’s fundamentals of production, the transitivity among his works, and construct this text with retrospective attributes. Aksoy was influenced by the political atmosphere which he experienced and witnessed while in Ankara in the 1980’s. His first productions started as a result of street clashes, pressure of the junta regime, amid moral political teachings and the attractiveness of the culture of consumption, while observing and trying to make sense of it all. If we are to remember, the 1980’s were a time when localness exploded with a marked cultural surge; however on the other hand, these explosions were shaped along with pressures of globalization. During these years, the sense of place was developed but this sense inevitably brought with it an ideology of localness and a power struggle to determine who the actual owner of that local place is.

Cultural identities were able to be expressed without political affiliation however the political sphere in which these identities could encounter one another, be influenced by and transform one another had lost its influence and the public sphere had transformed into an area of collective indifference. If we are to express this through the words of Nurdan Gürbilek, this period can be characterized by the sovereignty of two different strategies of culture belonging to two different discourses of politics from two different projects of power, and the cultural formations of the 1980’s were determined by the collision of the two. During these years, prohibitions in the cultural sphere and the flow of capital into culture, the abolishment of institutions where the masses could voice their demands and the emergence of a mass culture for nearly the first time are contradictions which occurred at the same time.⁴

It is evident that the coup, pressure and violence underscored the first half of the 1980’s, while the second half was emphasized with a relatively freer, more modern and more civilian political leadership. However when we consider the issue on a deeper level, these two strategies never replaced each other throughout the 1980’s; rather, they were always

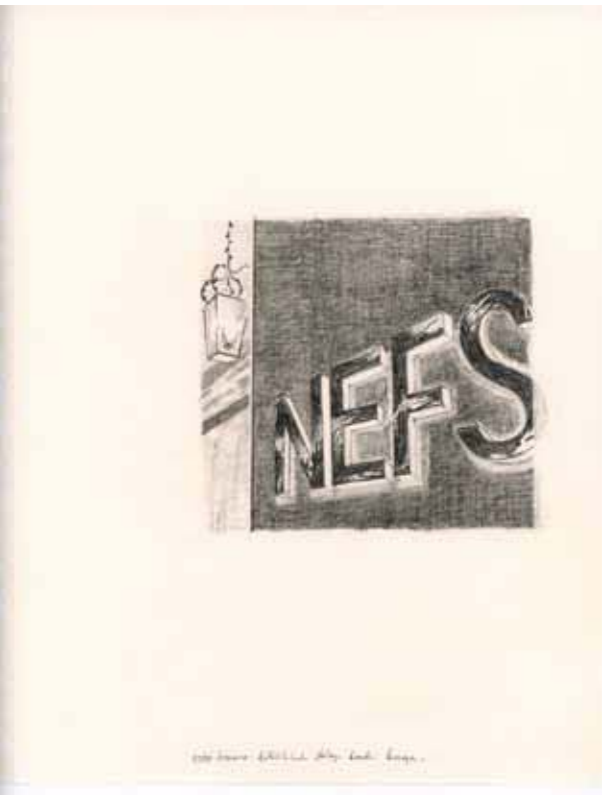
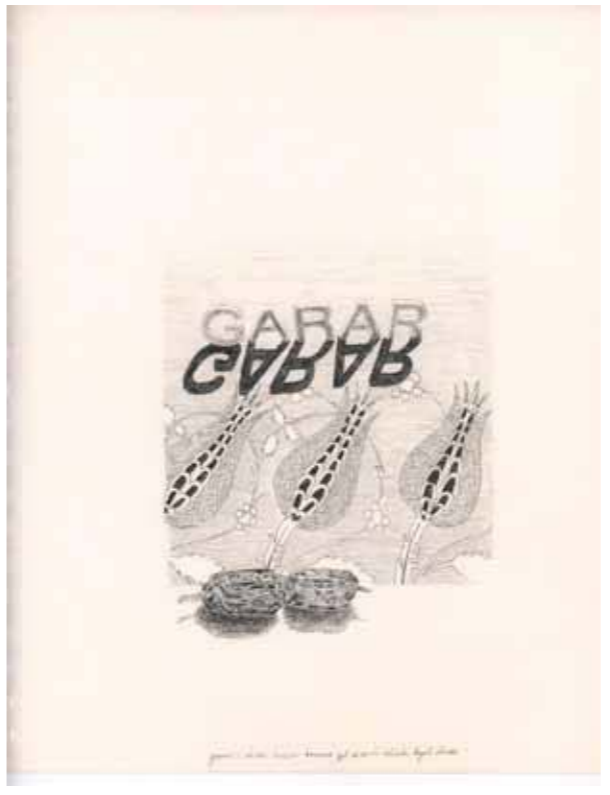
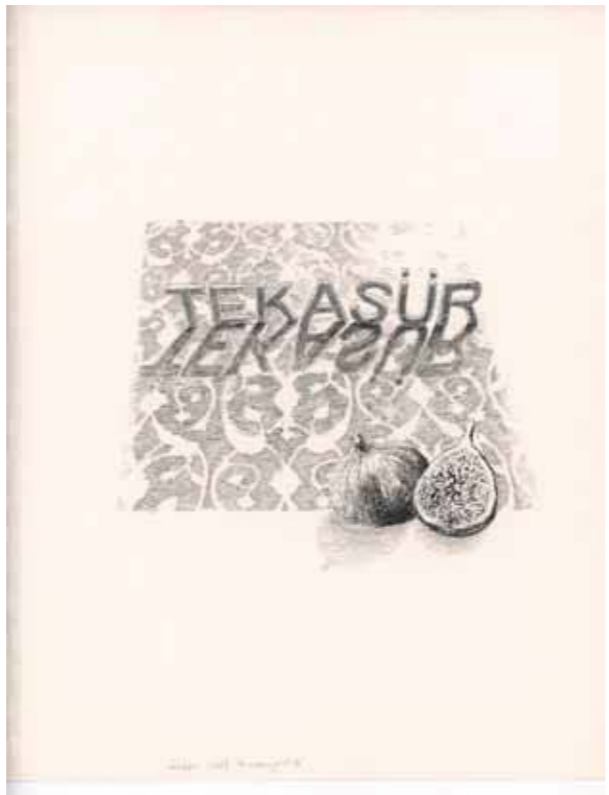
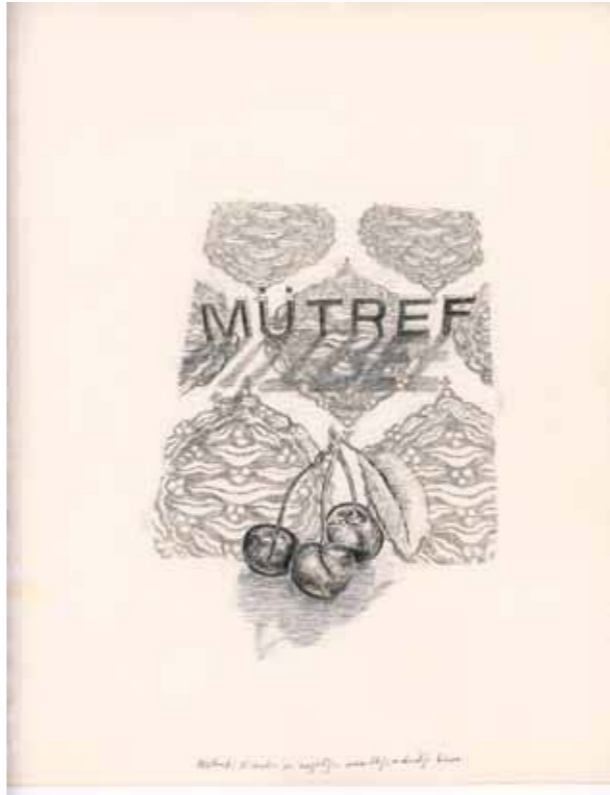
3 Mümtaz Sağlam, “İmkânsız Bütünlüklere Adanmış Bir Anlatı”, Turan Aksoy A Portrait: Restless, Piartworks, İstanbul, 2013.
4 Nurdan Gürbilek, Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi, Metis Publishing House, İstanbul, 2002 (1st Edition: 1992), p.8.

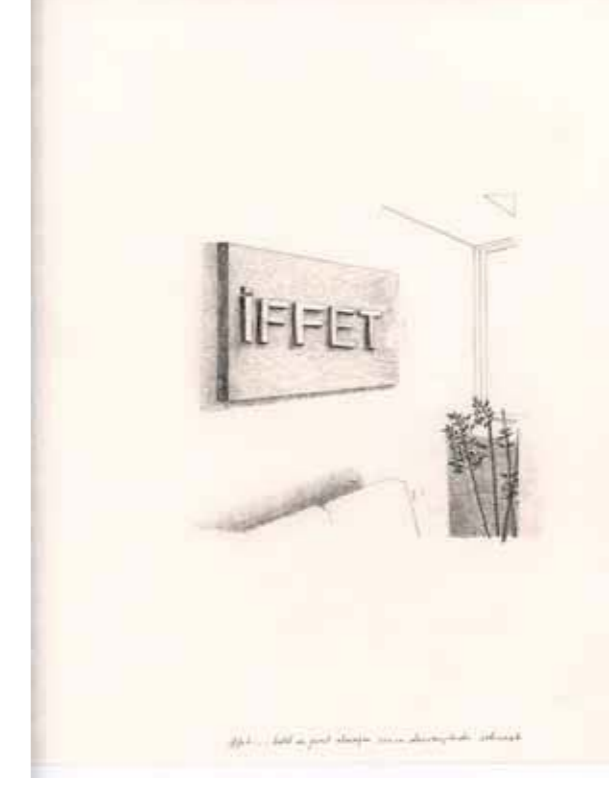


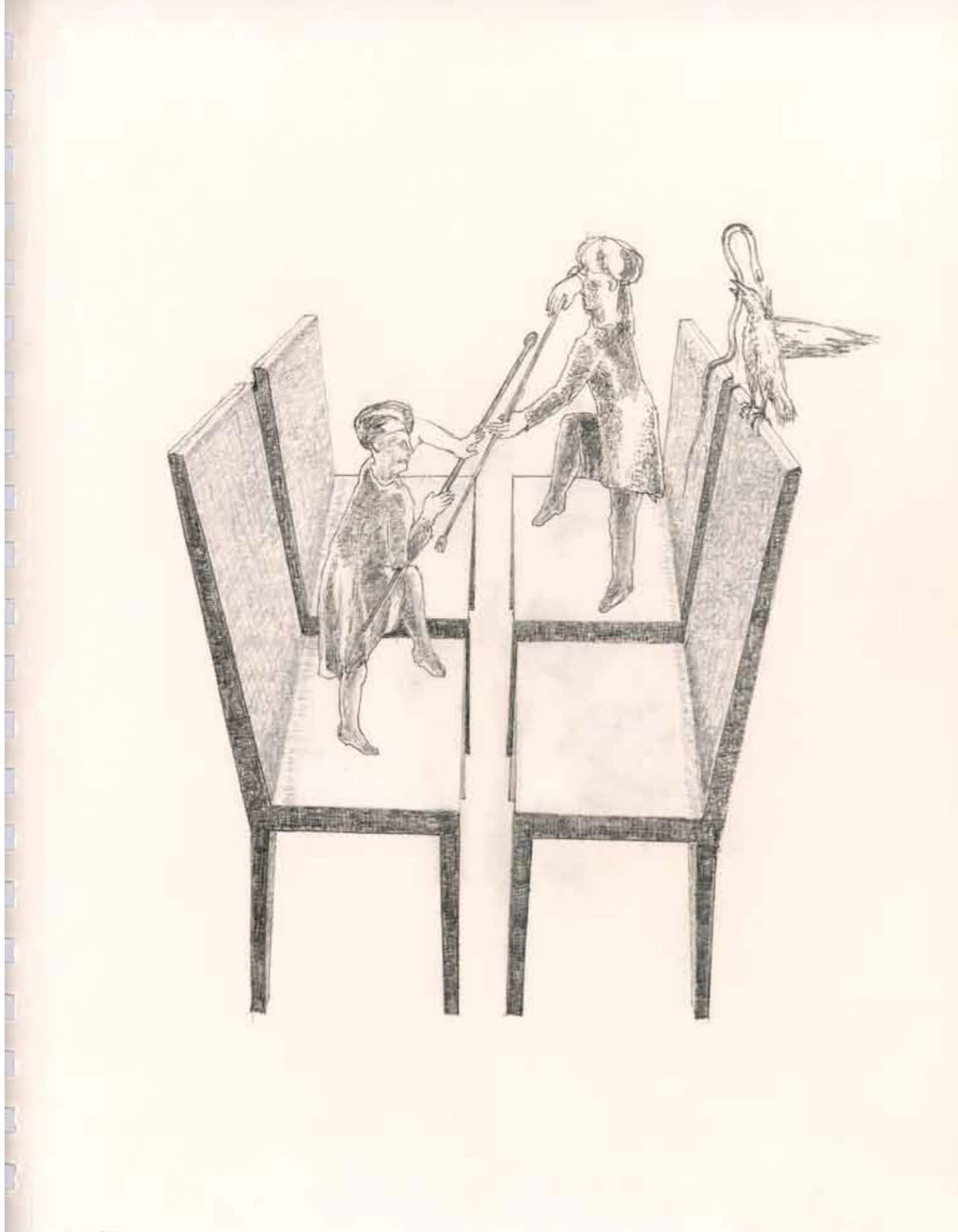
Değişim, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1990, 170x170 cm

Bütünlük, Kağıt Üzerine Mürekkep ve kalem, 1988, 25x23 Unity, Ink and Pencil on Paper



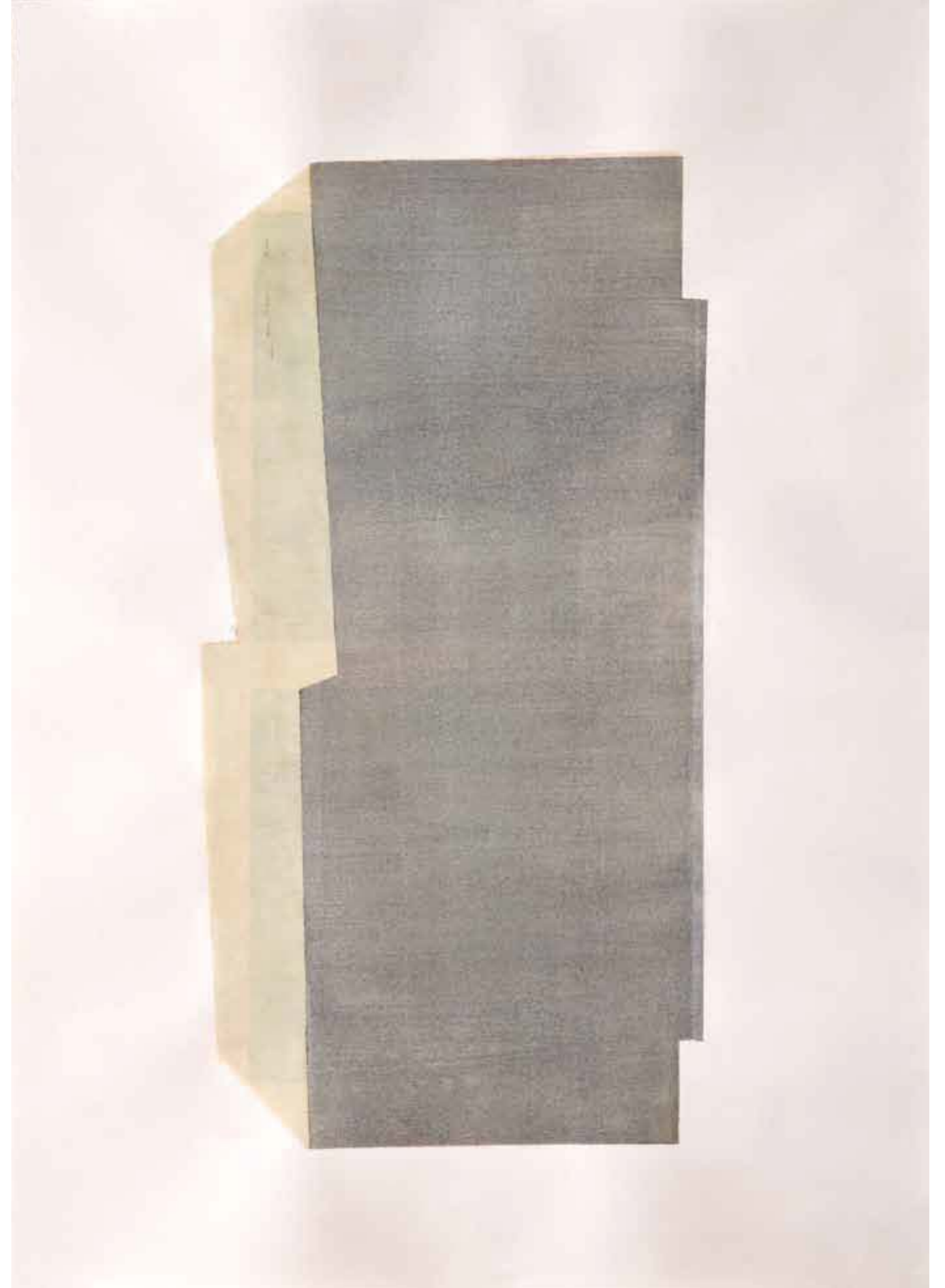






Medeniyet Oyunu,
Kağıt Üzerine Kalem,
2015, 28x21 cm,
Game of Civilization,
Pencil on Paper

12



Sıkıştırılmış Alanlar,
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 2014

13

söylem, devletin yasaklayıcı söylemiyle daha özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem, 1980’li yıllarda çakışmıştır.⁵

Turan Aksoy’un bu dönemdeki üretimi arasında yer alan “Nesne Resimler” dizisi de bu bağlamda anılabilir. Sanatçının “Birlik”, Beraberlik”, “Bay Eylül’ün Portresi”, “Beş Sidikli Asker” gibi çalışmaları, bir yandan 12 Eylül öncesi sokak çatışmalarının,

cunta rejiminin baskısını tecrübe eden, bir yandan da 12 Eylül sonrasında oluşan siyasi öğretilerin ahlâkına ve 1980’lerin ikinci yarısına hâkim olmaya başlayan tüketim kültürünün yükselişine paralel özel hayat endüstrisinin oluşumuna entelektüel bir tavır olarak ortaya çıkan çalışmalardır. Aksoy’un bu resimleri, biçemsel açıdan dışavurumcu resme daha yakın durur. Sanatçı, “Kişisel Tarih Üzerinden Bir Ortam Okuma Denemesi” başlıklı yazısında “Beş Sidikli Asker” gibi bu dönem resimlerinin doğduğu atmosferi şöyle anlatır: “Bilgiyle, karşı cinsle, toplumsal ve kültürel sorunlar ve tartışmalarla ilişkimizin biyolojik nedenlerle zaten etkileneceği yaşlarda, her şeye kendileri karar vermek isteyen 5 askerin, 12 Eylül 1980’de tüm kişisel bağlarımızı keserek, bizleri başka bir avluya bırakmış olmaları nedeniyle piç bir kuşak olduğumuzu söylemişimdir arkadaşlar arası konuşmalarda. Gerçeklikle kişisel olarak kurmamız gereken ilişki ağlarını, hem gerçekliği hem bizlerin konumunu değiştirerek algılayış ve onu ifade ediş biçimimizi sekteye uğratan müdahalenin en azından 78 Kuşağı için çok belirleyici olduğunu söyleyebilirim. 1980’lerin Ankara’sında sanat eğitimi alan bir genç olmak, askeri darbeye kadar, darbe sırasında ve sonrasında yaşanmış pek çok politik anının ortasında kalmak, her gün bunlar üzerine konuşmak ancak sözlerini ve eylemini bireysel ve toplumsal olarak sınırlamak demektir. Böylesine taze ama ağır bir hava içerisinde yaşanan hayat, mutlaka belirleyici öğelerden biriydi sanat yaşantımda.”⁶

1989 Sonrası: “Değişim”, “Tianenmen Meydanı”

1980’li yılların özellikle ikinci yarısında ülke gündemini rahatsız eden ve giderek artan endişeler arasında, hızla yükselen enflasyon ve çözülemeyen ekonomik sorunların yanı sıra, kökten dinci İslami örgütlerin yükselişi dikkati çekmeye başlamış ve yine aynı yıllarda Güneydoğu ve azınlıklar sorunu gündeme oturmuştur. 1989 yılı, “Marksist” rejimlerin iflasını da beraberinde getirmiştir. 1989 yılında Berlin Duvarı’nın

inviting one another, in need of each other, and indebted to the other for their own legitimacy. In other words, if one oppressed something, the other would provoke it, and vice versa. Two strategies and two forms of governing, two different discourses, one representing the state’s prohibitive tone and the other filled with more liberating commitments, a more civilian discourse, collided in the 1980’s.⁵ Turan Aksoy’s “Object Paintings” series which were produced during this period can be considered in this context.

The artist’s works such as “Oneness”, “Unity”, “A Portrait of Mr. Eylül” and “Five Pissy Soldiers” are those which on one hand reflect the experience of the street clashes and pressure of the junta regime of the pre-12 September period, while on the other hand are works which emerge from the morals of the political teachings of the post-12 September period, along with the rise of the culture of consumption which dominated the second half of the 1980’s in parallel with the surge of the industry of the private life and the intellectual attitude which emerged as a result. These paintings are closer in form to

expressionist paintings.

In his text entitled, “An Attempt to Assess the Setting via a Personal History”, he describes paintings conceived in this atmosphere such as “Five Pissy Soldiers” in the following way: “In conversations among friends, I have said that while at an age where we will inevitably biologically be effected by knowledge, the opposite sex, societal and cultural problems and debates, we have become a bastardized generation because of 5 soldiers who want to make decisions about everything on their own, by them cutting all of our individual ties and leaving us all in a different courtyard on September 12, 1980.

I can say that at least for the 78 Generation, the intervention which changed both reality itself as well as our positions was a significant determinant hindering both perception and our way of expressing the relationship networks we were to personally establish with reality. Being a youth getting an education in the arts in Ankara of the 1980’s meant getting caught up in the many memories of the period of the military coup as well as the during and after periods of it, and discussing these issues each day, but limiting your words and your actions individually and societally. A life lived in such a fresh but burdensome air was for certain one of the determining factors in my life as an artist.”⁶

yıkılışı sonrasında çöken Doğu Bloku, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılması, Balkanlar’da yaşanan savaş, Kuveyt’in işgalini öne sürerek Amerika’nın Irak’a müdahalesi ve gelişen teknolojiye koşut olarak bu görüntülerin anında izlenebilmesi, 1990’lı yılların sosyo-kültürel yapısında değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde hızla küreselleşen bir dünyada ulus-devlet kavramının meşruluğu tartışılırken diğer yandan da Yugoslavya’nın parçalanmasıyla birlikte altı yeni ulus-devletin ortaya çıktığı melez bir yapı söz

konusu olmuştur. “1990’ların en önemli kırılması, SSCB’nin çöküşüyle ortaya çıkan, kendimizi daha çok içerisinde tarif ettiğimiz sol düşüncenin iflası olarak tarif edilmesine neden olan sembollerin gücü karşısında tutunabilme sorunuuydu. Yok olan ve liberal ekonomiyle daha popüler olana doğru değişen semboller ve görüntüler dünyası kurduğum tüm ikonografik örgüyü değiştirebilecek düzeydeydi ve ben bunları aynı zamanda Güneydoğu’da yaşanan şiddetin ve açlık grevlerinin gölgesinde değerlendirmeye çalışıyordum.”⁷ İfadeleriyle o günleri değerlendiren Turan Aksoy, böylesi bir sosyo-politik atmosferde ideolojilerini, ahlâk ve duruşlarını benimsediği ülkelerin hızla çöküşüyle birlikte, kendini konumlandırma ile geçen bir döneme girmiş ve bu dönemde “Değişim”, “Tianenmen Meydanı”, “Ateşkes Anı”, “Kâhin” gibi çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

1990’ların ortasında giderek belirginleşen siyasal fundamentalizm, büyük kentlerin küresel kentler olarak fundamentalist yönetimler eliyle yeniden şekillenmesi gibi sorunlar, Turan Aksoy’un kent ve doğa kökenli üretimlerinin kaynağını oluşturur. 1997 yılında Ankara Karaca Sanat Galerisi’nde “Gelenek Yorumları” adlı sergisini açan sanatçı, burada Muhammed’in doğumu, Kuran ayetlerini vahiy yoluyla yazışı, göğe yükselişi (Miraç), Mekke’den Medine’ye göçü (Hicret) ve ölümünü konu edinen beş resim sergiler. Muhammed’in İslam’daki suret yaşağına uygun biçimde ele alındığı ve bedeninde de peygamber olduğuna dair bir ipucunun yer almadığı resimlerde, mekânlar da Arap coğrafyasından koparılmış, bir anlamda soyutlanarak mekânsızlaştırılmıştır. Sanatçı, burada kullandığı soyut doğa elemanlarını bir yıl sonra açtığı sergisinde yeniden kullanmış ve bu resimlerini şöyle açıklamıştır: “Doğa resmi geleneği çıplak gözle çevremize bakma-görme eylemiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Gördüklerimin, algıladıklarımın, nesne gerçekliğinin önemli bir parçası olduğuna inanıyorum. Resimlerimin bu bağlamda doğayla ilişkisi ne fazlaca gözleme

Post 1989: “Change”, “Tiananmen Square”

⁷ op. cit, Aksoy p.202.

Along with the many increasing concerns troubling the country’s agenda especially in the second half of the 1980’s, together with rapidly increasing inflation and irresolvable economic problems, the rise of fundamentalist Islamic organizations began to get attention, and during the same years, issues in the Southeast and ethnic problems made their way on to the country’s agenda. The year 1989 also brought with it the bankruptcy of “Marxist” regimes.

The collapse of the Eastern Bloc following the demolition of the Berlin Wall, the break-up of the Union of Soviet Socialist Republics, war in the Balkans, America’s intervention in Iraq as a result of the assertion of the latter’s invasion of Kuwait and the ability to watch these developments in real time in parallel with developing technology, were all factors in the changes of the socio-cultural structure of the 1990’s.

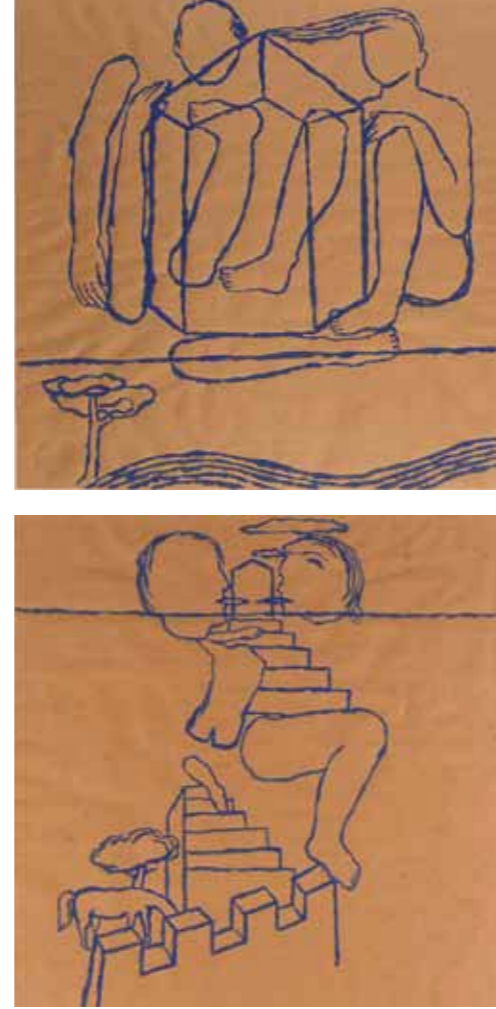
While the legitimacy of the nation-state concept was a matter of debate in a rapidly globalizing world, on the other hand it was a time of a hybrid structure of 6 new nation states emerging as a result of the break-up of Yugoslavia. “The most important breaking point of the 1990s was the problem of remaining standing in the face of the strength of the symbols which were the reasons why the leftist thought we described ourselves with, had been bankrupted. The world of symbols and images which had been ceasing to exist, and which were changing toward that which was more popular with the liberal economy were at a level where they could change the entire iconographic weave I had established, and at the same time, I was trying to asses them in the shadows of the violence and hunger strikes taking place in the Southeast.”⁷ Turan Aksoy used these sentiments to describe those days, during a time when the countries whose ideologies, morals and attitudes he had embraced were rapidly collapsing, and he at the same time had entered a period of positioning himself, producing works such as, “Change”, “Tiananmen Square”, “Moment of Cease Fire” and “Oracle” in such a socio-political atmosphere.

In the increasingly evident political fundamentalism developing in the mid 1990’s problems such as the reshaping of big cities by fundamentalist administrations as global cities comprised the source of Turan Aksoy’s productions based on cities and nature. The artist who opened his exhibition entitled, “Interpretations of Tradition” at the Karaca Art

ne de algılarımızın ötesinde mutlak bir öz olduğuna dair inanca dayanıyor. Resimlerimin doğayla ilişkisi, doğanın kendisi olan bedenimle bağlantılı olarak, boyanın sürülüşü ve formların oluşturulmasındaki bedensel hareketler de çok belirgin olmasalar da doğa resimlerinin vazgeçilmez motifleri su, ağaç, ev, dağ, kuş, vs. öğelerle ortaya çıkmaktadır.”⁸ Etrafımızı kuşatan doğayı da kenti de, toplumsal atmosferi de bedeniyle, belleğiyle özdeşleştiren ve burada oluşan kırılmalı alanını önemseyen Aksoy, 1998 yılında Ankara’da düzenlenen “Ankara Genç Sanat-I” sergisinde de “Kent Belleğim” adlı, kendisini kullandığı fotoğraflarıyla yer almıştır. Sanatçı, “Kent Belleğim” dışında bu dönemde ürettiği “O, Ben, Sen (2000)”, “Başkası Olmaya Çalışan Biri Olarak Ben-1 (2000)”, “Başkası Olmaya Çalışan Biri Olarak Ben-2 (2003)” adlı fotoğraf dizilerinde de kendini kullanmış ve 2006 yılında Ankara Siyah-Beyaz Sanat Galerisi’nde açtığı “Köpek Gibi” sergisinde de bu esriyi tekrarlamıştır. Esra Alicavuşoğlu, sanatçının bu seriden olup “20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”nde yer alan çalışmalarını şöyle değerlendirmiştir: “Turan Aksoy’un 1999 tarihli “Ben, O, Sen” başlıklı çalışması, sanatçının otobiyografisine ilişkin ipuçları sunmakta ve belirli bir dönemin kişisel dinamiklerini görselleştirmektedir. Çizimler, fotoğraflar, nesnelere gibi çok çeşitli malzemelerle katmanlı olarak düzenlenen yapıt, bir tiyatro sahnesi gibi tasarlanıp sonradan fotoğraflanmış; fotoğraf tüm bu malzemeleri birleştirici bir eleman olarak kullanılmıştır. Bu çalışmadaki üç farklı fotoğraf sanatçının gidip-geldiği, yaşamının belirli dönemlerini geçirdiği üç farklı mekâna işaret etmektedir. “Onlara”, “ona” ve “kendisine” ait bu mekânlar ayrı özellikler gösterse de ortak bazı vurgular taşımaktadır. Bu üç farklı ev-içi görüntüsünün ilkinde müdahalelerle zenginleştirilmiş çeşitli öğelere rastlanmaktadır: Sanatçının oyuncak bir bebek arabasının içine yerleştirilmiş portresi, Paula Modersohn-Becker’ın 1907 tarihli “Çıplak Uzanmış Anne ve Çocuğu” başlıklı çalışmasının küçültülmüş röprodüksiyonu vb... İkinci ve üçüncü fotoğrafta ise bir kız ve bir erkek çocuğunun çocukluk imgeleri yer almakta, her ikisi de bu mekânlara dâhil olmak üzereyken bir kapının arkasında gösterilmektedir. Turan Aksoy, yaşamına ait nesnelere, kişileri ve yerleri, anılarıyla, geçmiş imgeleriyle birlikte mekânsallaştırırken, yapıt ile sanatçısı arasındaki yaşamsal bağı da birlikte ele almaktadır.”⁹

Aksoy’un çalışmalarının, toplumsal bellekten beslenirken sanatçının kişisel belleğine de yoğun göndermelerde bulunduğundan bahsetmiştik. Sanatçının, başka toplumların

8 Ferhat ÖZGÜR, “Doğanın Resme Yansıması”, Cumhuriyet, 20 Ocak 1999.



Hafıza Çizimleri, kağıt
Üzerine Akrilik Boya,
2001, 90x90 cm
Memory Drawings,
Acrylic on Paper

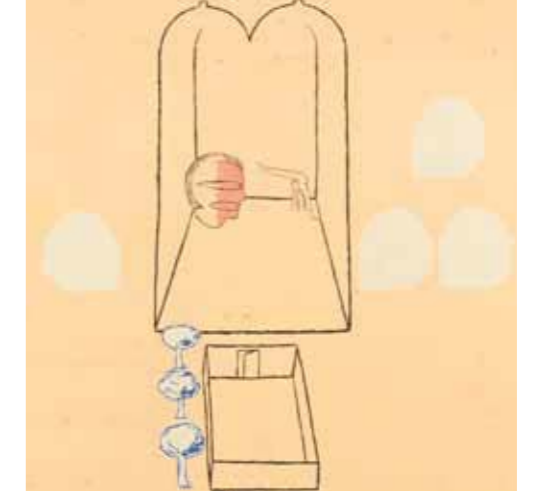
Gallery in Ankara in 1997 exhibited 5 paintings reflecting the subjects of Mohammad’s birth, his writing of verses of the Quran by way of revelation, his ascent to the heavens, his pilgrimage from Mecca to Medina, and his death. In the paintings in which consideration was given to the prohibition of images of Mohammad in Islam and no hint of him being a prophet appear on his body, places were also plucked out of the Arab geography and abstracted in a sense, making them placeless.

The artist used the abstract elements of nature incorporated in this exhibition once again, in another exhibition opened one year later, and described these paintings in the following way: “The tradition of natural painting is very closely tied to the action of looking and seeing our surroundings. I believe that what I see, what I perceive, is an important part of objective reality. My paintings in this context are based on the belief that there is an absolute essence in the relationship with nature which isn’t excessively seeing or beyond our perception. The relationship of my paintings with nature appears as an association with my body which is nature itself and the application of paint creating forms through bodily movements in an albeit inconspicuous manner, and the indispensable motifs of nature such as water, trees, a house, mountains, birds, etc. entities.”⁸

Aksoy, who identifies with his body and his memory nature which envelopes us, as well as the city, and social atmosphere, and who places an importance upon the delicate area developed here, exhibited photographs entitled, “My Memory of the City”, which he appeared in, at the “Ankara Genç Sanat-I” exhibition organized in 1998. The artist’s photography series in which he placed himself during that period, aside from “My Memory of the City” included “He/She, Me, You (2000)”, “Me, As Someone Trying to Be Someone Else-I (2000)”, “Me, As Someone Trying to Be Someone Else-2 (2003)” and were displayed in the exhibition entitled “Like a Dog” repeating the humor, at the Siyah Beyaz Art Gallery in Ankara in 2006.

Esra Alicavuşoğlu described the artist’s works from these series, which took place in the “20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Exhibition” in the following manner: “Turan Aksoy’s 1999 work entitled “He/She, Me, You” presents hints as to the artist’s autobiography and visualizes the personal dynamics of a particular era. The structure, which consists of a variety of materials in layers including drawings, photographs and objects, was designed like a theater stage and later

8 Ferhat ÖZGÜR, “Doğanın Resme Yansıması”, Cumhuriyet, 20 January 1999



Aldanış Resimlerinden,
Tuval Üzerine Akrilik,
2002, 90x90 cm,
Deceived Paintings,
Acrylic on Canvas

acılarını anlamamızda referans olan Kürtler'in ve Ortadoğu toplumlarının on yıllardır süren acısının adeta sembolü haline gelen Filistinliler'in kendilerini ifade etmelerinin engellenmesi sonucunda daha fazla hissedilen toplumlar olmasına ithafen gerçekleştirdiği "Filistinli Sanatçı Yerine"(2001) çalışması, bu bağlamda anılmalıdır. Aksoy'un 2003 yılında Apartman Projesi'nde gerçekleştirdiği "Destansı Geçmiş Belirsiz Gelecek" adlı video-enstelasyonu da, tıpkı "Filistinli Sanatçı Yerine"de olduğu gibi, coğrafya ve sorun ile empati kurma, işaret etme, gösterme olarak okunabilir. Aksoy, Macar asıllı İngiliz sosyolog Frank Furedi'nin (1947), "Mythical Past Elusive Future" kitabına atfen gerçekleştirdiği bu video enstelasyonunda, kapalı ve karanlık odaya eskiciden alınmış bir Osmanlı üzensinin kırsalda dolaştırıldığı videoyu, görüntüyle aynı büyüklükte ve yan yana, tıpkı bir diptik gibi olmak üzere aynayı yerleştirmiş ve gerçek boyutlarıyla fiber malzemeden metalik kaplama olarak gerçekleştirdiği atı da aynanın karşısında konumlandırmıştır. Böylelikle izleyicinin duracağı alanı da hesaplayan, ona duracağı yeri gösteren video enstelasyonda görüntü ile gerçeklik, geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkileri sorgulamıştır.¹⁰

2000'lerin İlk Yarısı... "Masüstü"ne Bakmak

Turan Aksoy'un, 2000'lerin ilk yarısındaki resimlerinin, sanatçının kendi bedenini, kendi belleğini, kendi rüyalarını ve bilinçdışını odak noktasına aldığı görülür. "Am Resimleri (2001)", "Bellek-Çizimler (2002)", "Aldanış Resimleri (2002)", "Masüstü Resimleri (2003)", "Kentler (2003-2004)", "Biblo Resimler (2004)", "Yaşam (2003) Ölüm (2000) ve Kadınlar (2005)" ve "Ölü Kuşu Beslemek (2005)" sanatçının bu yıllarda ürettiği serileri arasındadır. Bunlardan "Am Resimleri", kadın cinsel organını, amını, odaklanılan ve içinde yer alınabilecek bir alan, mekân olarak tanımlamayı ve adlandırmasıyla da bunu normalleştirmeyi amaçlayan 15 resimden oluşur. Kraft kâğıt üzerine 20 kadar resimden oluşan "Bellek-Çizimler (2002)", sanatçının çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ait hatırlamaları, rüyaları ve kimi gerçek üstü öğeleri bünyesinde barındıran bir seridir. 2003 yılında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenen "Aldanış Resimleri", cinselliği konu edinir ve 30 tuvalden oluşur. Ferhat Özgür, "Türkiye Sanat Yıllığı 2003" için kaleme aldığı yazısında sanatçının bu resimlerini şöyle açıklamıştır: "Vajina, penis, göğüs, kalça gibi cinsellik çağrışımlı organların, kimi zaman soyut izlenimler bırakan ayrıntılarla, kimi zaman olduğu gibi ifşa

⁹ Bkz. Esra ALIÇAVUŞOĞLU, 1980 Sonrası Türk Sanatında Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005, s.89-90.
¹⁰ Turan AKSOY, "Destansı Geçmiş Belirsiz Gelecek", Apartman Projesi, 10-14 Aralık 2003, sanatçı bildirisi ve Gülveli KAYA, "Destansı Geçmiş/Belirsiz Gelecek", Artist, Şubat 2004.



Köpek Gibi, Dijital Fotoğraf, 2006, 92x150 cm
Like a Dog, Digital Print

photographed: the photograph was used as an element uniting all of these materials. The three different photographs used in this work point to three different places to which the artist has come and gone, and spent time during specific periods in his life. Although these places belong to "Them", to "He/She" and "Himself", and have different characteristics, they also display some common emphasis. In the first of these three different perspectives in the home, we encounter various elements enriched by intervention. The artist's portrait, placed in a toy baby carriage, a smaller reproduction of Paula Modersohn-Becker's 1907 work entitled, "Naked Laying Mother and Child"... The second and third photographs present images of childhood of a girl and a boy, and while both are about to be a part of the place, they are shown behind a door. The objects, people and places in the artist's life with his memories and images of the past in places, are considered along with the vital tie between the piece and the artist."⁹

We had mentioned that while Aksoy's works are nourished by social memory, the artist's personal memory is intensely referred to as well. The artist's work entitled "In Place of the Palestinian Artist" which came about as a dedication to Palestinians, who have been oppressed from expressing themselves, becoming the symbol for the years of suffering of Kurds and Middle Eastern societies, and who have been felt more as a consequence, should be considered in this context. Just like his work "In Place of the Palestinian Artist" (2001), his video installation "Mythical Past Elusive Future" as part of the Apartment Project in 2003, can be read as establishing empathy with geography and the problem, pointing it out and referring to it. In this video installation created with reference to the book, "Mythical Past Elusive Future" by Hungarian-born English sociologist Frank Furedi (1947), a video in which an Ottoman stirrup purchased from a pawn shop is circulated in the countryside in a closed and dark room, and a horse made of fiber material with metallic coating in real dimensions is positioned across from a mirror, the same size as the visual, just like a diptych. Thus, the video installation takes into account the area in which the viewer will stand, and indicates where the viewer will stand, questioning the relationship between the visual and reality as well as between the past and the future.¹⁰

⁹ See Esra Aliçavuşoğlu, 1980 Sonrası Türk Sanatında Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili, unpublished doctoral thesis, İstanbul University, School of Social Sciences, İstanbul, 2005, p.89-90.
¹⁰ Turan Aksoy, "Mythical Past, Elusive Future", Apartment Project, 10-14 December 2003, Artist's bulletin ve Gülveli Kaya, "Mythical Past/Elusive Future", Artist, February 2004.

edildiği bu kompozisyonlarda ne kadar ilginçtir ki öncelikle duyumsanan şey 'resimsellik' idi. Bu kompozisyonlarda kubbeler kadın göğsüne, sütunlar fallusa dönüşüyor, boşalma anındaki sperm bir çiçeğin yaprakları gibi motifleştirilerek yorumlanıyordu. (...) Gerçekte Turan Aksoy büyük boşluklar olarak ele alınmış resim yüzeylerine, bu fetişleştirilmiş-motifleştirilmiş erotik imgeleri renkli çizgiler çekerek bindiriyordu. Dolayısıyla renk ve boyadan çok çizginin ve biçimin esas taşıyıcılar olarak ele alındığı kompozisyonlarda grafiksel ve anlatımcı bir tavır kendini hissettirmekteydi. Turan Aksoy'un çoğu kompozisyonlarında her ne kadar oral ilişkinin bildik biçimleri gösterilse de, yalınlaştırılarak gerçekte bir yüzey mimarisine dönüşen bu öğeler tüm pornografik iğretiliğin ötesine geçiyor, Hint-Çin kaligrafisi sanatından ve İran-Türk minyatürlerindeki biçimlendirme kaygılarından da nasibini alan gerçeküstü bir dünyaya doğru yola çıkıyor."¹¹

Sanatçının "Masüstü Resimleri" de parçalanmış, fragmanlar halindeki bedenler, mekân içerisinde gelişigüzel yer alan cinsel organlar, neden o masanın etrafında bir araya geldiği anlaşılamayan ve belki de ilişkilerin muğlaklığına atıfta bulunan figürleriyle benzer etkiye sahiptir. Aksoy, kâğıt üzerine kolajlardan oluşan 32 resimlik bu seride, "masüstü"nü mecazi biçimde gündeminde olan, önünde bulunan, üstünde düşünülen resimler olarak tasarlamış ve bunları çizim, boya, fotokopi, kesme, yapıştırma ve gerekiyorsa tekrar süreci baştan işleterek gündemdekileri ilişkilendirmeye çalışan bir sürecin ürünleri olarak tanımlamıştır.

¹² Aynı yıllarda ürettiği "Kentler" dizisini sanatçı, iki ayrı grup halinde tasarlamış; bir grupta kentleri akışkan, erotik ve düşsel, ikinci grupta da durağan, politik ve ironik tanımlar içerecek biçimde kurgulamıştır.

Sanatçının ilk olarak 2006 yılında Ankara Helikon Sanat Galerisi'nde sergilenen "Biblo Resimleri", kırılmalı doğayla karşıtlıklar üzerinde kurduğumuz ilişkimizi, kırılmalı bir kültürel ürün, biblo, üzerinden kuran, bunu boyama-üslup karşıtlıkları üzerinden tanımlayan 10 tuvalden oluşan bir seridir. "Yaşam (2003) Ölüm (2000) ve Kadınlar (2005)" serilerinden "Ölüm" ve "Yaşam", mekân-mekânsızlık bağlamında birbirleriyle ilişkilidir. "Ölüm" serisi, öldürecek hiç kimse kalmadığında parmağını gözüne sokarak kendi canını alan azrail minyatürüne (Ahvâl-i Kıyamet), göz ve ruh ilişkisiyle göze atfedilen değere gönderme yapan



Konuşan Altın İmam, Bronz Döküm, Altın Varak, 2009-10, 5x8x24 cm, Speaking Golden Imam, Bronze and Golden Leaves



Masaüstü Resimleri Serisinden, Kağıt Üzerine Pastel ve Akrylik Boya, 2004, Desktop Painting Series, Pastels and acrylic on Paper

The First Half of the 2000's...Looking at the "Desktop"

It is observed that Turan Aksoy's paintings in the first half of the 2000's take as a focal point the artist's own body, his own memory, his own dreams and his unconscious state. "Pussy Paintings (2001)", "Memory-Drawings (2002)", "Deception Paintings (2002)", "Desktop Paintings (2003)", "Cities (2003-2004)", "Bibelot Paintings (2004)", "Life (2003) Death (2000) and Women (2005)" and "Feeding a Dead Bird (2005)" are among the series produced by the artist throughout these years. Among these "Pussy Paintings" consists of 15 paintings describing and naming a woman's sexual organ, her pussy, as a focal point, and an area, a place, a space to be in, and aims to normalize it.

"Memory Drawings (2002)" consist of about 20 paintings on paper reflecting a series consisting of the artist's memories, dreams, and surreal entities from childhood and early youth. "Deception Paintings" exhibited at the Ankara State Painting and Sculpture Museum in 2003, takes sexuality as its subject and consists of 30 canvases. In the text written by Ferhat Özgür for "Türkiye Sanat Yıllığı 2003/Turkey's Art Yearbook 2003", he describes the artist's paintings in the following way:

"How interesting that organs associated with sexuality such as the vagina, penis, breasts and buttocks in their details at times leave traces of abstract impressions, at times are exposed just as they are in these compositions, and the first sense one had was 'pictorial'."

In these compositions, domes transform into female breasts, columns transform into phalluses, and sperm at the moment of ejaculation were interpreted in motifs resembling leaves of a flower. (...) In reality Turan Aksoy was mounting these fetishized and motified erotic images with colorful lines on the surface of paintings undertaken with large spaces. Thus more than color and paint, lines and forms are employed as the fundamental carriers of the compositions in which a graphical and narrative tone was felt.

Although the broadly known forms of oral relations are demonstrated in most of Turan Aksoy's compositions, these entities go beyond all pornographic provisionalism by being simplified to transform into surface architecture in reality, making their way toward a surrealist world with its own share of concerns with regard to Indo-Chinese calligraphy art and shaping in Persian-Turkish miniatures.¹¹

¹¹ Ferhat Özgür, "Turan Aksoy 18-31 January 2003 Devlet Resim ve Heykel Müzesi Ankara", Türkiye Sanat Yıllığı 2003/Turkey's Art Yearbook 2003, İstanbul, 2004, p.142.



Açlık Hücresi, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Kalem, 1988, 25x30cm Cell of Hunger, Ink and Pencil on Paper

Ayrılık Ünitesi, alçı, ahsap cam ve kitap, 2009, 16x30x24cm Speration Unit, Plaster Wood, Pane and Book

çalışmalar; “Yaşam” serisi, tamamen dünyevi olana, gerçek mekânlara dayalı kolajlardan oluşur. “Kadınlar” serisi ise, 10 çalışmadan oluşan, sanatçının yaşantısından deneyimler barındırması nedeniyle otobiyografik nitelikler taşıyan, kontra-kâğıt üzerine boya çalışmalarındır.¹³ Sanatçının yine ilk olarak 2006 yılında Ankara Helikon Sanat Galerisi’nde sergilenen “Ölü Kuşu Beslemek” dizisinde ise temel çıkış noktası, 2001 yılında yazdığı beş adet mektup, e-posta ile yakından ilişkili, rüya ve yaşanmışlık arasındaki bazı imgelerin gerçeküstü bir dünyaya taşınmasıdır. 17 adet işten oluşu bu grupta, 2005’te yapılan çizimlerden üç adedi serigrafik baskı, 10 kadarı da kolaj olarak yeniden üretilmiştir. Turan Aksoy, bu serilerde yer alan resimlerini 2006 yılında “Yaşam, Kentler, Kadınlar, Biblio ve Masaüstü Resimleri” adıyla Ankara Helikon Sanat Galerisi’nde, “Emma, Ben ve Diğer Şeyler” adıyla İstanbul Kiplas Sanat Galerisi’nde ve “Köpek Gibi” adıyla Ankara Siyah-Beyaz Sanat Galerisi’nde sergilemiş; “Köpek Gibi” sergisinde “Emma ve Ben”, “...En Çok Oğlumu Sevdim”, “Ölü Kuşu Beslemek” serilerinin yanı sıra, “Yalan Bellek” adlı videosu da yer almıştır.

Turan Aksoy’un kabaca 2000’lerin ilk yarısına tarihlenen bu serilerinin bilinmesi, kodlarının çözülmeye çalışılması, anlamlandırılması, sanatçının tüm çalışmalarını okumayı sağlayacak ve 2000’lerin ikinci yarısından bugüne uzanan süreçteki üretiminin anlaşılmasını da olanaklı kılacaktır. Marcus Graf’ın, düşleri, hayalleri ve korkularını gösterebilmek için insan bedeninin kabuklarını ortadan kaldıran, açık ve normal olduğuna inanılmış şeyleri sorgulayan, bilinen yapıyı ve düzeni bozmak yoluyla görsel gerçekliğin ötesine geçen¹⁴, biri olarak tanımladığı sanatçı, kurduğu hikâye ve ona karşı koruduğu mesafe ile kendi belleği ile izleyicinin algısını karşı karşıya getirir. Aksoy, toplumsal hafızada da önemli yerleri olan şiddet, cinsellik gibi nosyonlara dair anlatısını kurarken, gerek temsil biçimiyle (yalınlığıyla) gerek izleyiciyi anlatıya davet etmemesiyle, hatta izleyiciyi tedirgin durumda bırakmasıyla, konuyu mahiyetinden arındırır. Yalın anlatım biçimi, hikâyesi-izleyici arasında tuttuğu mesafe Aksoy’un tüm çalışmaları için geçerlidir. Bu yolla bir ara zaman-mekânı işaretleyen Aksoy’un üretiminde kişisel hikâyesinin önemli bir yer tutması, onun farklı tarihlerdeki çalışmalarının da birbirine referans vermesini sağlar. Sanatçının kendine yoğun referans oluşturan sergilerinden biri de, 2007 yılında Roxy Etkinlik Platformu’nda düzenlediği “Bekleyen Ünite”dir.

¹³ Sanatçı bildirgesi.

¹⁴ Marcus Graf’tan aktaran Dilek Şener, “Kendine Yol Alan Kişilik”, Milliyet Sanat, Ocak 2006.



Ara Alanlar Serisinden,
Tuval Üzerine Akrilik,
2013, 200x185 cm
Alternate Spaces-Blind
Window',
Acrylic on Canvas



Vicdan V2, Ahşap ve
Boya, 2011, 48x28x8cm,
Conscious,
Wood and Paint



Kentler Yıldızlı,
Ahşap Üzeri Karışık
Teknik, 2003, 30x48.5 cm,
Cities-Stars



Kent Belleğim,
Dijital Fotoğraf, 1998, 70x100 cm,
City-My Memory,
Digital Print

The artist’s “Desktop Paintings” also make a similar impact with divided, fragmented bodies, randomly placed sexual organs within a space, and figures which don’t clearly demonstrate why they are collected around that table, perhaps making reference to the ambiguity of relationships. In this series consisting of collages of 32 paintings, the “desktop” is designed in a metaphoric way, upon which those things which are on the agenda appear, as well as pictures of items in front of it and those which are thought provoking, defined as products of a process whereby drawing, paint, photocopy, cut, paste and if necessary, starting the process from scratch to form a relationship among them takes place.¹² The “Cities” series which the artist produced during the same years designed it as two separate groups; in one group the cities are portrayed as fluid, erotic and imaginary, and in the other group they are constructed to include stagnant, political and ironic definitions.

“Trinket Paintings”, which was first displayed at the Ankara Helikon Art Gallery in 2006, is a series consisting of 10 canvases defining our relationship with embrittled nature, based on contradictions through delicate cultural products, trinkets, and the juxtaposition between painting and style.

¹²Artist bulletin.

“Bekleyen Ünite”den “Yönetilebilir Cennet”e...

“Bekleyen Ünite”, Üniteler adlı altındaki bir dizi üç boyutlu çalışmanın beton, alçı ve ahşaptan oluşan üç katmanlı, sonuçlanmış ilk yapısı. Üniteler, yaşanmışlık etkisi taşıyan ancak işlevsiz, etkisini ve anlamını kullanılan materyal özellikleri ile izleyicinin bu materyallere dayalı deneyiminden alan bir çalışma. Sergide 1989 ve 2007’de iki grup halinde yapılmış “Nesne Resimler”den seçki, ikili ilişkilerde alan sorunu üzerine yoğunlaşan “Çiçek Dikmek” adlı ayna çalışması ve sevişmeyi belli oranda pornografik fotoğraflama ve pozlar üzerinden bir inşa çalışması olarak sunan “Yapılar Kurmak” fotoğrafı bulunuyor.”¹⁵ Sanatçının, 2007 yılında

¹⁵ Sanatçı bildirgesi.

ürettiği ve “Bekleyen Ünite”de sergilediği “Üniteler”i, “Afet Ünitesi”, “Anıtsal Ünite”, “Ayrıntı Ünitesi”, “Ben Ünitesi”, “Eşit Ünite”, “Görme Ünitesi”, “Manzaralı Ünite”, “Matem Ünitesi”, “Oyun Ünitesi”, “Yas Ünitesi” gibi adlar taşır. Tümünde tuğla, karton, cam, beton, ahşap gibi ham malzemeler bir araya getirilmiştir. Fazla oynanmadan, küçük müdahalelerle bir araya getirilen bu çalışmaların adlandırılmalarına baktığımızda, etrafımızı kuşatan ilişkiler ya da ilişkisizlikler bütününe atıfta bulduklarını hissederiz. Malzemenin en yalın haliyle, ilişkilerin karmaşası, kaosu burada bir tezat oluşturur. Turan Aksoy, bu tezatın ortaya çıkmasına bilinçli olarak izin verir. Zira sanatçı, 2000’li yılların özellikle ikinci yarısındaki üretiminin odağına, yaşamımızın her alanını belirleyen projeleriyle neoliberal politikaları alır. Neoliberalizmin, bireyin yaşamıyla toplumsal yaşam arasındaki mesafeyi kaldırmasından ve buna dışarıdan bakabilme gücünü azaltmasından yola çıkan Aksoy, bu dönemdeki üretiminin temelini ilişkiler oluşturabilme, tarif edebilme ve tanımlar yapabilme isteğini koymuştur. Sanatçı, “Bekleyen Ünite” ile kendini iyiden iyiye hissettiren bu sorgulamalarına “Kaotik ama Steril (2008)”, “Işıltılı Şey (2010)” “Toz ve Telaş”(2011), “Bir Portre: Huzursuz” (2013) ser(g)ilerini üreterek devam etmiştir.

“Kaotik ama Steril”, sanatçının 2008 yılında ilk örneklerini üretmeye başladığı 2010 yılında da ilk kez İstanbul Piartworks’teki “Işıltılı Şey” sergisinde gösterdiği, şimdiki zamanı tanımlamaya yönelik olarak üretilen ve “Üniteler”iyle doğrudan ilişkili olan üç boyutlu çalışmalarıdır. Aksoy, “Kaotik ama Steril” projesini şöyle açıklamıştır: “Tanımlamalar olması nedeniyle Kaotik ama Steril projesinin, Hiç Boyanmamış Manzaralar, Gerçekleşmeyen Düşler, Kitaplar-Kutular-Fotoğraflar-Nesneler gibi birçok isimden



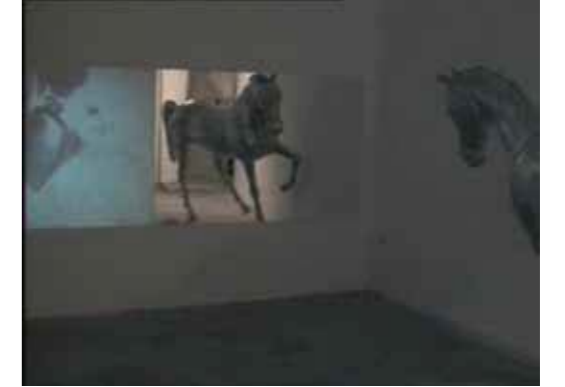
Kıgla/Evim, A4 Asetat
Üzerine Kelimeler, 1997,
43 adet,
Barracks, My Home

Of the “Life (2003) Death (2000) and Women (2005)” series “Death” and “Life” are associated with each other in the context of place-placelessness. While the “Death” series consist of works making reference to the value of the eye in the relationship between the eye and the soul in the Azrael miniature where when there is nobody left to kill, Azrael takes his own life by poking his finger in his eye (Ahvâl-i Kiyamet); the “Life” series is comprised of collages completely of those which are earthly and based on real places. The “Women” series consists of 10 works bearing autobiographical qualities from the artist’s life due to its harboring of his experiences, and are painting works on contra-paper.¹³

The “Feeding the Dead Bird” series, also displayed for the first time at the Ankara Helikon Art Gallery in 2006, had as its fundamental point of departure the transition of some images between dreams and reality, to a surreal world, closely associated with 5 letters, emails the artist wrote in the year 2001. In this group comprised of 17 works, three of the drawings done in 2005 are serigraphic prints, and about 10 of them were reproduced as collages. Turan Aksoy displayed the paintings in these series at the Ankara Helikon Art Gallery in 2006 with the name “Life, Cities, Women, Trinkets and Desktop Paintings”; “Emma, Me and Other Things” at the Istanbul Kiplas Art Gallery and “Like a Dog” at the Ankara Siyah Beyaz Art Gallery; at the “Like a Dog” exhibition, along with the “Emma and Me”, “...I Loved My Son the Most” and “Feeding a Dead Bird” series, his “Deceit and Recollection” video was also shown. Knowing these series dated from the first part of the 2000’s and trying to decipher their codes and attribute meaning to them will enable to the reading of all of the artist’s works and facilitate the understanding of the artist’s productions ranging from the second half of the 2000’s through the current day.

The artist, who is described by Marcus Graf as someone who eliminates the shell of the human body in order to show fantasies, dreams and fears, and questions those things which are believed to be conspicuous and normal, going beyond visual reality by way of destroying known constructs and order¹⁴, brings his own memory and the perception of the viewer in confrontation through the story he constructs and the distance he preserves between himself and that story. While constructing his narrative on notions such as violence

¹³ Artist bulletin,
¹⁴ Dilek Şener relaying
from Marcus Graf, “Kendine
Yol Alan Kişilik”, Milliyet
Sanat, January 2006.



Destansı Geçmiş Belirsiz Gelecek,
Video enstelasyon, 2003,
Mythical Past Illusive Future, Video
Installation

ibaret olduğunu söylemek de mümkün. Şimdiki zaman üzerine bu farklı tanımlar yani düşünceler bir yandan günümüz

16 Sanatçı bildirgesi.
17 Marcus GRAF (Haz.), Geçici Rahatsızlık, İstanbul, 2010, s.24.

politikaları, sorunları ve yaşantılarına yönelirken bir yandan da, buna bağlı olarak, çağdaş sanatın güncel olana yaklaşım biçimini ele almayı amaçlıyor. İlerleme ve ütopya kurmanın, günlük -yaşanan ve popüler olan üzerinde oluşturduğu baskıya karşı tümüyle şimdiki zamana odaklanma biçiminde yaşanan reaksiyoner tavrın güncel olanı olumlamaya dönüşmesi, yaşanan gerçek karşısındaki konumumuzu olduğu kadar, gelecekle ilişkimizi de belirsiz bir konuma ittiği bir dönemden geçiyoruz. Gelecekle ilişkimiz yalnızca ütopyayla sınırlı olmadığına ve insanın ütopya oluşturması da yalnızca modernizmle ilgili olamayacağına ve geleceğe dair sezgi ve algılarımızı göz ardı edemeyeceğimize göre yeniden ütopya deme zamanındayız belki de.”¹⁶

Turan Aksoy, “Kaotik ama Steril”de “Bekleyen Ünite”deki çizgisini sürdürür. “Üniteler”de beton, alçı, cam, karton, tuğla ve ahşap malzemeler kullanarak çok katmanlı yapılar oluşturan Aksoy, “Kaotik Ama Steril”de eski romanlar, ansiklopediler, fotoğraflar ve “Üniteler”deki gibi çeşitli ham malzemeleri bir araya getirir. “Üniteler”in, yaşanmışlık etkisi taşıyan ama işlevsiz olması gibi, burada da etkisini ve anlamını yitiren malzemeler söz konusudur ve izleyici bu malzemelere dayalı bilgisi, deneyimi doğrultusunda anlamlandırmak durumundadır. Örneğin, 2008 tarihli “Nitel” adlı çalışmasında Aksoy, Edward Said’in ünlü Oryantalizm kitabını kullanmış; kitap üzerine eklediği metal aksam içine yerleştirdiği spagetti görünümlü plastik kıllar ile izleyicinin Oryantalizm kitabından çıkarmak isteyeceği anlamın da çözülmesine yol açmıştır. Bu, aslında sanatçının içinde bulunduğumuz neoliberal sistemin oluşturduğu atmosferde, düşünce üretiminden ziyade “sözün tüketimi”nin ön plana geçmesine karşı oluşturduğu bir tepkidir. Özellikle güncel sanat dünyasında olumlanan bu seri üretim ve tüketim, sanatçıda yeni ve neredeyse ütopyik bir kavramsallaştırma isteği uyandırır. Bu yeniden adlandırma (nominalist tavrı) ve kavramsallaştırma, sanatçının bundan sonraki üç boyutlu üretimlerinde de bu diziye referanslarla kendini gösterecektir. Örneğin, bu seride yer alan “Söz (2009)”, sanatçının 2012 yılında ürettiği “Dil Kutusu (Acımasız Bir Dil İçin)” çalışmasının çıkış noktasını oluşturur. Aynı şekilde, 2010 tarihli “Utangaç Bayrak Direği”, Aksoy’un 2013 yılında Piartworks’te açtığı “Bir Portre: Huzursuz” sergisinde galeri mekânını yatay –dikey olarak kesen bir bayrak direği

and sexuality which have significant places in social memory, Aksoy purges the subject from its essence whether through the manner in which he chooses to represent (with its simplicity), or through the invitation to the viewer to narrate, thereby leaving the viewer anxious. A simplistic manner of narration and maintaining the distance between his story and his viewer are valid for all of Aksoy’s works. In this way, the marking of a significant place in his personal story by the interim time-place in Aksoy’s productions enable his works from different periods to be a reference for one another. One of the artist’s exhibitions which made an intense reference to himself was “The Waiting Unit” displayed at the Roxy Etkinlik Platformu in 2007.

From “The Waiting Unit” to “A Governable Paradise”

“The Waiting Unit” is the first incomplete structure in a series of three dimensional works under the title, “Units”, made three layers of cement, plaster and wood. “Units” are works which have the effect of life experience, but are non-functional, deriving their impact and meaning from the viewers’ experiences based on the characteristics of the materials used. A selection from “Object Paintings” done in two groups from 1989 and 2007 take place in the exhibition, as well as the mirror work entitled, “Planting a Flower” which intensely focuses on the problem of bilateral relations, and the photograph “Building Structures” which is presented as a construction work based on pornographic photography of lovemaking and poses, to a certain extent.¹⁵

The “Units” which were produced by the artist in 2007 and exhibited in “The Waiting Unit” have names such as “Calamity Unit”, “Monumental Unit”, “Separation Unit”, “Me Unit”, “Equal Unit”, “Seeing Unit”, “Scenic Unit”, “Mourning Unit”, “Game Unit”, and “Grief Unit”. In all of them, raw materials such as brick, carton, glass, cement and would have been combined. When we look at the naming of these works which have come about without a lot of intervention, but with small touches, we feel that they make reference to the sum of relationships or lack of relationships surrounding us.

The simplest form of materials and the complexity and chaos of relationships create a contradiction here. Aksoy consciously permits the emergence of this contradiction. For the artist takes neoliberal policies which determine every aspect of our lives as the focal point of his productions



yerleştirmesine “Sığmayan”a ön örnek oluşturur. “Sığmayan”da bayrak direğinden sarkan yapay kıllar da, bizi “Bekleyen Ünite”de blok üzerinde yer alan yapay kıllara geri götürür.

Sanatçı, aynı dönemde 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti ajansında Marcus Graf’ın küratörlüğünde gerçekleşen “Geçici Rahatsızlık” sergisinde de üç boyutlu çalışmalarını yer alır. Basit bir sandalyeden geliştirilen “Aslında Bir Uçak Koltuğu da Olabilirdim”, bir bavuldan geliştirilen “Aslında Seni Sevmiştim” ve restoran

tencerelerinden geliştirilen “Her Yerde Pişirebilirim” enstelasyonlarını Aksoy şöyle açıklar: “Kullandığım bu objelerin temsili özellikleri ve benim onları

diğer nesne ve malzemelerle bir araya getiriş biçimim, gerçeküstü ve dramatik bir mekân duygusu yaratırken umuyorum ki bu, günümüzde seyahat (bir yerleri bırakıp gitmek) üzerine düşüncelerimizdeki dramatik değişikliği ortaya koyar.”¹⁷

Turan Aksoy’un üç boyutlu çalışmalarında olduğu gibi, bu dönemki resim üretiminde de yapılar kurma, mekânlar oluşturma isteğinin sürdüğü görülür. “Kaotik ama Steril”le birlikte “İşiltılı Şey” adıyla açtığı sergide (2010, Piartworks) yer alan çalışmalar bu bağlamda ele alınabilir. Bu sergide yer alan resimlerden “Aşkın”, “Evcil”, “Mahrem” ve “Mantıklı”da mekân oluşturma kaygısı hissedilirken “Arsız” ve “Tutuk” adlı resimlerde ilişkiler biçimi üzerinden cinselliğe göndermeler sezilir. Sanatçı, aynı yıl “Cinsellikle İlgili Hafızamın Kısa Tarihi (2010)” adlı bir seri daha üretir ve bu sergideki “Arsız” ve “Tutuk” o seriyle ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Cinsellikle İlgili Hafızamın Kısa Tarihi”nde sanatçı, geleneksel genre (tür) resimlerini fon olarak kullanmıştır. Resimler, adlandırmalarıyla cinsellikten izler taşımazlar ve hatta absürtlüğü işaret ederler. Örneğin “P.K.’nın Cinsel Yaşamı”nda dört katlı masa etrafında dingin ifadeli hatta neredeyse ifadesiz denebilecek durağan kadın ve erkek figürleri yer alır. “Yüzme Dersi”nde etrafı sivri dağlarla çevrili bir alanda yer alan üç figürün ikisinden fişkıran spermler dikkati çeker. “Yaşama Sevinci”nde arkada dağların görüldüğü bir manzarada iki erkek figürü uzanırken, “Kayıp Toka”da bir yatak odasında yatağın üzerine doğru eğilmiş bir kadın ve spermleri ona ulaşmak üzere olan bir erkek figürü bulunur. Aynı şekilde “Motif”, manzarada eğilmiş iki kadın figürü sunar; buradaki motif, arkadaki kadının vajinasında yer alan çiçek motifidir. Resimlerin isimleri ve içerikleri arasındaki

especially during the second half of the 2000’s. Aksoy, who sets out with Neoliberalism’s removal of the distance between the life of the individual and social life and its reduction of the ability to observe this from the outside, puts the ability to establish relationships, the desire to define and describe them at the foundation of his productions during this period. The artist continued this questioning felt thoroughly with “The Waiting Unit” in his subsequent exhibitions entitled, “Chaotic but Sterile (2008)”, “The Glowing Thing (2010)”, “Dust and Rush (2011)”, and “A Portrait: Restless (2013).”

“Chaotic but Sterile” are three dimensional works with their first samples produced in 2008, directly related to “Units”, produced with the intention of defining the current period, displayed for the first time in the “The Glowing Thing” exhibition at Istanbul Piartworks in 2010. Aksoy described his “Chaotic but Sterile” project this way: “Because they were imagery, it is also possible to say that the Chaotic but Sterile project consists of many names such as Never Painted Scenery, Unrealized Dreams, Books-Boxes-Photographs-Objects. These different definitions, or thoughts, on the one hand tend towards the politics, problems and lives of our current day, while on the other hand, in relation to this, aim to take into consideration the manner of the approach of modern art to that which is current. We are going through a period where contrary to the pressure imposed on progress and establishing a utopia by that which is experienced and popular, there is a transformation of the reactionary attitude affirming that which is current, thus pushing our relationship with the future into an uncertain position. Perhaps we are at a time to say utopia once again, since our relationship with our future is not limited only to utopia and a person creating a utopia will not only be associated with modernism, and we cannot overlook our senses and perceptions regarding the future.”¹⁶

In “Chaotic but Sterile” Turan Aksoy continues his line from “The Waiting Unit”. Aksoy, who used cement, plaster, glass, bricks and wood materials to create multi-layered structures in “Units”, combines old novels, encyclopedias, photographs and various raw materials as he did in “Units”.

Just as units has the effect of life experience but is non-functional, here too the materials have lost their impact and meaning, and the viewer is in a position where they attribute meaning based on their own knowledge and experience with these materials. For example, in the 2008 work entitled, “Qualitative”, Aksoy used Edward Said’s famous Orientalism

tezat, Turan Aksoy’un gerçeklik algısını izleyiciyle arasına mesafe koyarak sorgulaması nedeniyle daha da güçlü bir hale gelir.

“Toz ve Telaş”, Turan Aksoy’un 2011 yılında Piartworks’te açtığı sergisinin ismidir ve Aksoy’un “İşiltılı Şey” ile “Kaotik ama Steril”deki neoliberal düzen eleştirisi burada da farklı bir biçimde kendini gösterir. Neoliberal düzenin siyasi iktisadının bakışı açısına karşı oluşan tesadüfi

iktidar yapılarının eleştirisi söz konusudur. Buradaki tesadüfi iktidar yapılarının oluşumu, hiç şüphesiz üçüncü kapitalizm anlayışı ile doğrudan ilişkilidir. Üçüncü kapitalizm anlayışı, Komünizm’in çöküşüyle şirketlerin temelden değişikliğe uğrayacağı bir etki alanının oluşmasında kendini gösterir. Luc Boltanski ve Eve Chiapello, üçüncü kapitalizm anlayışını şöyle açıklarlar: “Soğuk savaşın da bitmesiyle 1980’li yılların ikinci yarısında kapitalizm tek başına kalır; karşısına herhangi bir ciddi alternatif çıkmayacak gibidir. Ama giderek kapitalizmin meşruiyeti daha çok bireyselleşir, şirketler devletle olan bağlarından koparlar. Hızla yükselen rekabet ve küreselleşme ortamında üretim teknolojilerini ve çalışanlarını bu ortama uydurabilme yarışına odaklanırlar. İzleyebilecekleri güçlü bir ideolojinin yokluğunda, hareket etme yeteneklerini gerekli dönüşümleri ve personel uyumunu sağlayabilecek güçlü karizmatik liderlerin omuzlarına bırakırlar.”¹⁸

2000’li yılların özellikle ikinci yarısında neoliberal sistemin iktidar eleştirisine odaklanan Turan Aksoy, “Toz ve Telaş”ta adeta üçüncü kapitalizm anlayışının oluşturduğu ideolojisiz yeni iktidar alanlarını merceğine almıştır. Sergiyi “Atölye-Vicdan”, “Benzin İstasyonu-Özgürlük”, “Mağaza-Tutku” ve “Otel Odası-Mutluluk” olmak üzere dört grupta tasarlayan Aksoy, her gruptaki çalışmalarını kendi mekânı ve ilişki kurduğu kavramsal bağlam çerçevesinde biçimlendirmiştir. Bunlardan otel odası, mağaza ve benzin istasyonu tüketim ilişkileriyle bağlantılı olarak ele alınmış ve tüketimin yanında anılmasına artık aşına olduğumuz özgürlük, tutku ve mutluluk gibi kavramlarla birlikte düşünülmüştür. Buradaki özgürlük metaforunun ne denli kuvvetli olduğunu anlamak için biraz geriye giderek II. Dünya Savaşı döneminde Amerika’nın New York’u sanatın merkezi yapma projesini anımsamak yerinde olacaktır. Bilindiği gibi, 1935–1941 yılları arasında, New York modern sanat ortamı ve aydınları, bilinçli bir Marksizm’den

book; with the metal part he added on top of the book into which he placed spaghetti like plastic hairs, he opened the way for the deciphering of the meaning the viewer would want to derive from the Orientalism book. This, in actuality, was the artist’s reaction against the “exhaustion of words” taking the fore in place of the production of thoughts in the atmosphere created by the neoliberal system. This serial production and consumption especially affirmed in the current world of art, awakens in the artist a new and nearly utopic desire for conceptualization.

This renewed designation (nominalist attitude) and conceptualization will expose itself with references to this series in the artist’s three dimensional works going forward. For example, “Word” (2009)” establishes the point of departure for the artist’s 2012 work entitled, “Tongue Box (For a Merciless Tongue)”. By the same manner, the 2010 work “Shy Flagpole” served as a preliminary example for “Unfit İnto”, by virtue of the horizontal and vertical sectional placement of a flagpole in the gallery space where Aksoy’s 2013 Piartworks “A Portrait: Restless” exhibition was opened. The artificial hairs hanging from the flagpole in “Unfit into” take us back to the artificial hairs on the block in “The Waiting Unit”.

During the same period the artist took place in the 2010 European Culture Capital agency’s “Temporary Harassment” exhibition curated by Marcus Graf, with his three dimensional works. Aksoy describes his installations, “I Might Have Been An Airplane Seat”, developed from a simple chair; “I Actually Loved You” developed from a suitcase, and “I Can Cook Everywhere” developed from restaurant pots, in the following way: “The representative characteristics of the objects I’ve used and the way in which I’ve brought them together with other objects and materials, while creating a surreal and dramatic sense of place, I hope will expose the dramatic changes in our thoughts on travelling (leaving one place behind).”¹⁷

As in his three dimensional works, it is evident also in his paintings from this period that his desire to build structures and create places continues. Along with “Chaotic but Sterile”, works which took place in the exhibition he opened with the name “The Glowing Thing” (2010 Piartworks) can also be considered within this context. While the concern to construct a place can be felt in paintings which were displayed in this exhibition, such as “Your Love”, “Domestic”, “Intimate” and

¹⁸ Luc BOLTANSKI&Eve CHIAPELLO, *Nouveau Capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999’dan aktaran Nathalie LUCA, *Mezhepler*, Çev. M. Nedim Demirtaş, Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s.73.

¹⁷ Marcus GRAF (Ed.), *Temporary Harassment*, İstanbul, 2010, p.24.

¹⁶ Artist bulletin.

uzaklaşma sürecine tâbi tutulmuşlardır. Soğuk Savaş'ın civcivli günlerinde ABD, Batı Avrupa'da gizli bir kültürel propaganda programına büyük miktarda para ayırmıştır ve "Kültürel Özgürlük Kongresi" adıyla örgütlenip otuz beş ülkede bürosu bulunan bu programın en temel özelliği, böyle bir programın olmadığı iddiasıdır. Alanında ünlü isimlerin katıldığı uluslararası toplantılar düzenleyen, müzisyenlere ve resamlara ödüller dağıtan, konser ve sergi olanakları sağlayan merkezin tek amacı, uzun zamandır Marksizm'e ve Komünizm'e yakınlık duyan Batı Avrupa aydınlarını yavaş yavaş Amerikan tarzı bir bakış açısına ısındırmaktır. "Dünyanın bir pax Americana'ya, yeni bir aydınlanma çağına ihtiyacı vardır ve bu çağ, Amerikan çağı olacaktır." Aydınlar da bu ortamda kendilerini yeni bir Weimar, Amerikan Weimar'ı yaratma olanağının hayaline kapılmış bulurlar. ¹⁹ Tıpkı Kültürel Özgürlük Konseyi'nin aslında özgürlük vaadiyle yola çıkması gibi, Turan Aksoy'un özgürlük, mutluluk vaadinde bulunan ve tutku dolu mekânları aslında tüketim ilişkilerinin işleyiş biçimlerine dair metaforlardır. Tümüünün mesajı açıktır ve bu anlamda da tümü davetkârdır ama içeride verdiği özgürlük de mutluluk da tartışmalıdır. Aksoy'un mekânları arasında yer alan "Atölye" ise, vicdan kavramına odaklanır ve günümüzdeki vicdan algısını bir imge üzerinden sorgular. Hieronymus Bosch'un dinsel söylemler üzerinden ürettiği cennet, cehennem ve dünya betimlemelerini içeren triptiği "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi", bu atölyenin mekânını oluşturur. Ancak Bosch'a karşıt biçimde, vicdanı dinsel söylemler üzerinden değil emek ve üretim üzerinden tanımlamayı amaçlar. ²⁰

"Toz ve Telaş"da yer alan çalışmalar, biçimsel anlamda "Kaotik ama Steril"den başlayan ve Aksoy'un "Yönetilebilir Cennet" adlı bu son sergisine uzanan üretimine çeşitli referanslar verir. Örneğin, "Atölye-Vicdan" bölümünde yer alan üç boyutlu çalışmalarda, "Bekleyen Ünite"nin izleri rahatlıkla görülebilir. Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi"nin yer aldığı duvarın hemen yan duvarında yer alan çizimler ve onlara paralel sırada duran ahşap malzemeden üç boyutlu işler, atölye mekânını yaratır. Çizimlerle üç boyutlu malzemelerin hamlığı ve yalınlığı da burada ayrı bir metafor olarak işler. Tüm bu yalınlık, aslında Bosch'un dinsel ahlâkı sorgulayan triptiğinin karşısına üretimin ahlâkını sorgulayan bir mekân yaratma isteğinin bir sonucudur. "Benzin İstasyonu-Özgürlük", "Otel Odası-Mutluluk" ve "Mağaza-Tutku"da yer alan çalışmalar ise, "Kaotik ama Steril"/"Işıltılı Şey" ile paralellik gösterir. Özellikle üç boyutlu çalışmalar arasında, metalin tüm çekiciliğini taşıyan at üzerinde mikrofonlu figür,

²⁰ Deniz İNCEOĞLU, "Toz ve Telaş Arasında Sıkışan Hayatlarımız: Turan Aksoy ile Söyleşi", Hürriyet Keyif, 26 Kasım 2011, s.15.



Filistinli Sanatçı Yerine, Performatif Ders Videosu, 2002
On behalf of Phalestienian Artist, Video of a Performative Lecture



Kayıp Toka, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2010, 120x90 cm
Lost Hairpin, Acrylic on Canvas

"Logical", references to sexuality by way of relationship forms are sensed in paintings entitled, "Shameless" and "Cramped". In the same year, the artist produces another series entitled "A Brief History of My Memory With Regard to Sexuality (2010)" and "Shameless" and "Cramped" from this exhibition are presented to us with relation to that series.

In "A Brief History of My Memory with Regard to Sexuality" the artist uses traditional genre painting as background. The paintings don't carry traces of sexuality in their designations and in fact, point to absurdity. For example, in "P.K.'s Sex Life" there are stagnant female and male figures around a four tier table with subdued expressions; in fact they are almost expressionless. In "Swimming Lessons" sperm gushing from two of the three figures standing in an area surrounded by jagged mountains grabs attention. While two male figures lay in scenery with mountains in the background in "Joy of Living", "Lost Hairclip" features a woman bending towards the surface of a bed in a bedroom, and a male figure whose sperm is about to reach her. In the same manner, "Motif" presents two female figures bending in the scenery; the motif here is of a flower on the vagina of the woman in the back. The contrast between the names of the paintings and their content becomes stronger due to Turan Aksoy's questioning of his perception of reality by putting a distance between himself and the viewer.

"Dust and Rush" is the name of the exhibition opened by Turan Aksoy in 2011 at Piartworks and Aksoy's criticism of the neoliberal order in "The Gloving Thing" and "Chaotic but Sterile" reveals itself in a different way here as well. A criticism of the coincidental power structures brought about against the perspective of the political economics of the neoliberal order is the subject. The construction of the coincidental power structures here are without a doubt directly related to the notion of third capitalism. The notion of third capitalism appears with the creation of a sphere of influence where companies will be fundamentally changed with the collapse of Communism. Luc Boltanski and Eve Chiapello describe the notion of third capitalism like this: "With the end of the Cold War capitalism is left alone in the second half of the 1980's; and it seems as though it will not be challenged with any serious alternative. But the legitimacy of capitalism becomes increasingly more individual, and companies break the bonds they have with the state. They concentrate on the race to adapt their production technologies and employees to a rapidly increasing environment of competition and

¹⁸ Nathalie LUCA relaying Luc BOLTANSKI & Eve CHIAPELLO, *Nouveau Capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, *Mezhepler*, Translated by M. Nedim Demirtaş, Dost Publishing House, Ankara, 2005, p.73.



Üç Oda, Tuval Üzerine Akrilik, 2012, 195x142 cm
Three Rooms, Acrylic on Canvas

“Konuşan Altın İmam”ı akla getirir. “Mağaza”da yer alan alçı ve silikon malzemeden üç boyutlu çalışmalar da şeker pembesi rengiyle anında tüketilmeyi bekler; bir bakıma seksü olduğu için tüketim arzusunun doğurduğu gibidir. Aynı şekilde “Mağaza”da yer alan resimler kompozisyon kurgusu, malzeme ve renk kullanımı açısından “İşitli Şey”e referans verirken; “Otel Odası”, sanatçının “Cinsellikle İlgili Hafızamın Kısa Tarihi”ndeki “Kayıp Toka”ya referans verip “Bir Portre: Huzursuz” sergisindeki “Üç Oda”nın alt yapısını hazırlar. Yine “Bir Portre: Huzursuz”da yer alan “Arınan”daki figür, “Toz ve Telaş”ın “Çok Yakın”ı üzerinde temellenir. Sanatçının “Toz ve Telaş” sergisindeki “Kelimeler”i ise, asıl olarak “Yönetilebilir Cennet”te karşımıza çıkacak olan bir sürecin kapısını açmış durumdadır. “Kelimeler”de maket, çizim, günaydın, neşe, doğum günü, coğrafik masa, konsolidasyon, jel, zihinsel

21 Mümtaz SAĞLAM, “İmkânsız Bütünlüklere Adanmış Bir Anlatı”, Turan Aksoy Bir Portre: Huzursuz, Piartworks, İstanbul, 2013.

22 Judith BUTLER, Savaş Tertipleri: Hangi Hayatların Yası Tutulur, Çev. Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.57.

emek sözcükleri birbiriyle ilişkisizmişçesine, virgülsüz olarak sıralanır. Sanatçının “Yönetilebilir Cennet” sergisini tasarlama aşamasında kullandığı, İslami lügâte ait sözcükler üzerinden işaret ettiği bir dizi çalışması, bu

çerçevede gelişmiştir.

Turan Aksoy’un üretiminin özellikle “Kaotik ama Steril”den başlayarak “Yönetilebilir Cennet”e uzanan süreçte kendi içinde referanslarla ilerlediğinden yukarıda bahsetmiştim. Bu çizginin “Yönetilebilir Cennet” öncesindeki son ayağı, sanatçının 2013 yılında Piartworks’te açtığı “Bir Portre: Huzursuz” sergisidir. Serginin katalog metnini yazan Mümtaz Sağlam, Aksoy’un bu sergide yer alan çalışmalarıyla ilgili şu saptamalarda bulunur: “Ortamı ıssızlaştıran bir ilişkisizlik durumu ve oyunu kurmanın peşinden oluşan huzursuz ve gergin bağlam ile izleyici arasında kurulan temasta, kendini aradan çeken bir irade söz konusudur. (...) Turan Aksoy’un resimleri, büyük bir oranda yaşanan süreçle ilişkili, bazı (özel) durumların hassas göstergeleri üzerinde netleşir. Referansların iptal edildiği, meçhul tanıklıklar üzerine yapılan bu tasavvur, aslında dâhil olmaya cüret bile edemediğimiz bir yabansı ve soğuk bir alana dönüşmüştür.”²¹

Sağlam’ın belirttiği gibi, sanatçının resimlerinde açık referanslar olmasa ya da referanslar gizli tutulsa da, Aksoy’un kendi çalışmalarının birbirine göndermelerde bulunduğu aşıkârdır. Örneğin; “Arınan”, bir yandan “Toz ve Telaş” sergisindeki “Çok Yakın” figürünü anımsatırken; figürün arkasında yer alan mekân, klasik geometrinin akılla eş

globalization. In the absence of a strong ideology they can follow, they abandon their ability to move on the shoulders of strong, charismatic leaders who can enable the necessary transformation and personnel adaptation.¹⁸

Turan Aksoy, who focused on the criticism of the neoliberal system in power especially during the second half of the 2000’s, turned his lens on virtually new areas of power created by the notion of third capitalism in “Dust and Rush”. Aksoy, who designed the exhibition in four groups including “Atelier-Conscience”, “Gas Station-Freedom”, “Store-Passion” and “Hotel Room-Happiness”, shaped the works in each group within the framework of its own place and the relationship it established with the conceptual context. Of these, the hotel room, store and gas station were considered within the context of consumption relationships, and freedom, passion and happiness, concepts which we are accustomed to being mentioned along with consumption, are thought of together. In order to comprehend how significant the freedom metaphor is here, it would be appropriate to go back a bit and reflect on the project of making New York the center of art during the period of World War II.

As it is known, between the years of 1935-1941, the modern art setting and intellectuals of New York were consciously subjected to a period of distancing from Marxism. While the Cold War was in full swing, the U.S. set aside a significant amount of money for a secret cultural propaganda program in Western Europe, and organized with bureaus in thirty-five countries under the name “Cultural Freedom Congress”, with the most fundamental characteristic being the claim that there was no such program.

The single purpose of the center, which organized international conferences attended by recognized names in their fields, where musicians and artists were given awards and concerts and exhibitions were enabled, was to slowly warm Western Europe, which had for a long time been experiencing closeness with Marxism and Communism, to an American perspective. “The world needs a new pax Americana, a new era of enlightenment, and this era will be the American era.” And intellectuals in

this environment find themselves caught up in the dream of enabling the creation of a new Weimar, the American Weimar.¹⁹



görüldüğü Rönesans yapılarına ve resmine (mesela Fra Angelico'nun katı geometrisine) de referans verir; Giorgio de Chirico'nun sürrealist mekânlarına da. Bu anlamda, resmin hem akılla kavranmaya hem akıldışıyla göndermelerinin olması, aslında Aksoy'un tastamam neyin akli neyin akıldışı olduğunu, gerçeklik algılarımızın göreliliğini sorguladığını düşündürür. Sergideki "Üç Oda", "Toz ve Telaş"taki "Otel Odası"na nazire yaparken

23 A.g.c., s.63.

24 Aslı VATANSEVER&Meral Gezici YALÇIN, "Ne Ders Olsa Veririz" Akademisyenin Vasıfsız İşçiyeye Dönüşümü, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.159.

25 Çürümenin Muhteşem Anıtları Sergisi, 4 Nisan-16 Mayıs 2015 tarihleri arasında Daire Galeride Turan Aksoy, Thomas Bechinger, Mümtaz Demirkalp, Ahmet Duru, Buğra Erol, Thora Gerstner ve Mira Simon'un katılımıyla gerçekleşmiş ve serginin kavramsal çerçevesi büyük oranda Turan Aksoy tarafından belirlenmiştir.

26 Marcus GRAF, "Çürümenin Muhteşem Anıtları", Çürümenin Muhteşem Anıtları, Daire Galeride, İstanbul, 2015.

varlıklarsak ve hayatta kalmamız karşılıklı bağımlılığın tanınmasına bağlıysa (bu her zaman benzerliğin algılanmasına bağlı olmayabilir), Ben yalıtılmış ve mahdut bir varlık olarak değil, sınırımın beni kâh istemedişi (bazen her iki şekilde de) başkalarına maruz bıraktığı bir Ben olarak hayatta kalırım"²² diyor ve kişinin hayatta kalmasının bu şekilde başkalarına bağımlı olmasını da toplumsallığın sabit bit riski, vaadi ve tehdidi olarak görüyordu. Başkalarına bağımlı olduğumuz gerçeği, tâbi kılınma ve istismar edilme imkânını tesis ederken Butler'a göre, bunun alacağı siyasi biçimi hiçbir şekilde belirlemiyor.²³

Son on beş yıldır içinde bulunduğumuz siyasi konjonktür, Butler'ın sözünü ettiği bağımlılığı içerdiği gibi, Butler'ın aksine bunun alacağı siyasi biçimi de ziyadesiyle belirler durumda. Bu anlamda "Yönetilebilir Cennet" bu siyasi biçimin, hatta vadin absürtlüğü'nün adı olarak karşımıza çıkıyor. Toplumsallığın İslami referanslarla tanımlandığı bu ortamda neoliberal ekonomi politikalarının yönetim merakıyla iç içe geçen melez bir dil söz konusu. Burada bir parantez açarak, son yılların gözde "yöneticilik" sözcüğü üzerinde durmakta fayda var. Yöneticilik kavramı Foucault'dan alınmadır. Foucault, yönetimle tavırların ve tutumların yönlendirilmesini kasteder. Yönetimsel iktidar,

Just as the Cultural Freedom Council didn't actually set out with a promise of freedom, Turan Aksoy's spaces filled with passion and commitments of freedom and happiness are actually metaphors for the way consumption relationships operate. The message in all of them is obvious and in this sense, all are inviting, but the freedom and happiness they provide once inside are debatable. The "Atelier" which takes place among Aksoy's places, focuses on the concept of conscience and questions the current perception of conscience by way of an image. Hieronymus Bosch's triptych, "Garden of Earthly Delights" which includes interpretations of heaven, hell and earth by way of religious discourse, creates the space for this atelier. However, in contradiction to Bosch, it aims to describe the conscience not by way of religious discourse, but rather through labor and production.²⁰

The works which appear in "Dust and Rush" provide in terms of form, various references starting with "Chaotic but Sterile" and leading to Aksoy's productions in his most recent exhibition "A Governable Paradise". For example, in the three dimensional works which take place in "Atelier-Conscience" one can easily see the traces of "The Waiting Unit". The drawings and on the parallel line, the three dimensional wood works which take place on the wall immediately adjacent to Bosch's "Garden of Earthly Delights" create the atelier space. With his drawings, he processes the rawness and simplicity of three dimensional materials here as a separate metaphor. All of this simplicity is actually a result of the desire to create a place which questions the morality of production in contrast to Bosch's triptych questioning religious morality.

The works which take place in "Gas Station-Freedom", "Hotel Room-Happiness" and "Store-Passion" show a parallel to "Chaotic but Sterile"/The Gloving Thing". Especially among the three dimensional works the figure with the microphone bearing all of the attractiveness of metal is reminiscent of "The Speaking Gold Imam". The three dimensional works of plaster and silicone materials in "Store" await immediate consumption with their sugary pink color; and in one sense, are as if they give birth to the desire to consume because it is sexy.

The artist's piece, "Words" part of the "Dust and Rush" exhibition, is in actuality the door opener to the period we will encounter with "A Governable Paradise". Words such as model, drawing, good morning, joy, birthday, geographic

20 Deniz İNCEOĞLU, "Our Lives Caught Between Dust and Rush: An Interview with Turan Aksoy", Hürriyet Keyif, 26 November 2011, p.15.



bunu yapabilmek için doğrudan disiplin uygulamak yerine, bireyin kendi oto-disiplin mekanizmalarını harekete geçirerek teknikler kullanmaya yönelik bir yönetim anlayışıdır.²⁴ Esnafın gerektiğinde polis gerektiğinde savcı olması gerektiğini ifade eden iktidar gibi... Turan Aksoy, “Yönetilebilir Cennet” için tasarladığı çalışmalarında İslam kültürü ve neoliberal sistem arasında sıkışan bu melez dili gözler önüne serer. Aslında “Yönetilebilir Cennet”ta karşımıza çıkan çalışmaların ön örnekleri, sanatçının 2015 yılında katıldığı “Çürümenin Muhteşem Anıtları” sergisinde yer almıştır.²⁵ Daire Galeri’de gerçekleşen bu sergide sanatçılar, hayal edilen bir mekânı ideolojik ve sanatsal açıdan betimlemenin imkânı ve imkânsızlığı üzerine düşünmüş; çok parçalı gerçekliğimizin çok katmanlı karakterini farklı yaklaşımlar ve teknikler üzerinden tartışmışlardır. İçinde yaşadığımız dünyanın görsel yapısı ve bu yapıdan çıkardığımız geçici ve öznel anlamlar serginin odak noktasındayken serginin katalog metnini yazan Marcus Graf, sergideki tüm işlerin sanki çöküşten önceki son nefesi resmediyor gibi olduğunu belirtmiştir.²⁶ Turan Aksoy, bu sergide “Taşeron Melek” ve “Meydan” ı ile yer almış; “Taşeron Melek”te iki mikrofonun bulunduğu boş bir kürsüyü arka plandaki resme adını da veren “Taşeron Melek” yazısıyla birleştirmiştir. Kar küresinin içinde oluşturulmuş “Meydan”da ise, et, bal gibi malzemeler kullanılan sanatçı, sınırlı meydan-mekân duygusuyla aslında mekânların olanakları ve algılanışları üzerinde durmuştur.

Sanatçının “Taşeron Melek” ile başlayan sürecinin, aslında “Yönetilebilir Cennet” öncesinde pek çok kolaj üretmesine neden olduğu belirtilmelidir. Yukarıda Aksoy’un “Toz ve Telaş” sergisindeki “Kelime”nin asıl olarak “Yönetilebilir Cennet”ter karşımıza çıkacak olan bir sürecin kapısını açmış durumda olduğunu ve “Kelime”de maket, çizim, günaydın, neşe, doğum günü, coğrafik masa, konsolidasyon, jel, zihinsel emek gibi sözcüklerin birbiriyle ilişkisizmişçesine, virgülsüz olarak sıralandığını söylemişim. Sanatçı, “Yönetilebilir Cennet” sergisinin oluşum sürecinde İslami lügâte ait sözcükler seçmiş ve bunları yan yana getirerek bir dizi kolaj gerçekleştirmiştir. Sergide yer alan “Lümpen” adlı video çalışması da, bir anlamda bu kolajların dile gelmiş halidir. Videoda, sanatçının kendisi kentin yeniden şekillenen Mecidiyeköy bölgesinde bir step aleti üzerinde egzersiz için hiç de uygun olmayan bir kıyafetle egzersiz yaparken, bir yandan da “rızk, vade, aparmak, nimet, hisse, tıngır, kısmet, bedel, haybe, helal, talep, cebellez, hikmet, paydaş, kaparoz, nefis, teminat, avanta, iffet, birikim, alavere, sabır, faiz,

table, consolidation, gel, mental labor are lined up without commas as if they are unrelated to each other. A series of the works which the artist referred to via words from an Islamic dictionary when designing the “A Governable Paradise” exhibition, were developed in this framework.

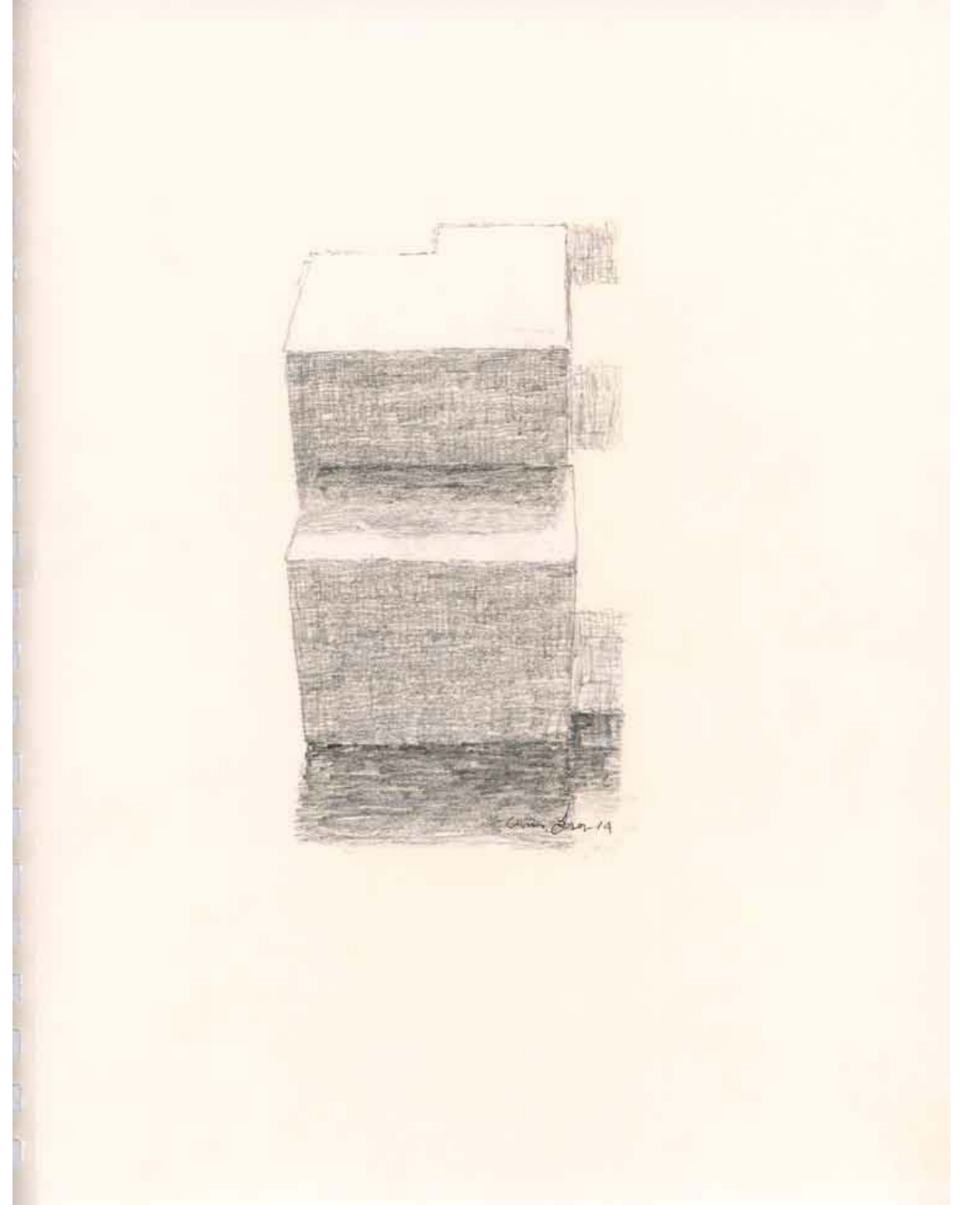
I had mentioned above that the period starting with “Chaotic but Sterile” ranging to “A Governable Paradise” progressed with references within themselves. The last leg of this line prior to “A Governable Paradise” is the “A Portrait: Restless” exhibition the artist opened at Piartworks in 2013.

Mümtaz Sağlam, the author of the exhibition’s catalogue text makes these determinations with regard to Aksoy’s works in this exhibition: “At subject is a will which removes itself from the middle in contact which is established between the anxious and tense context and the viewer, developing as a result of a disassociation which deems the setting desolate in the wake of constructing the game. (...) Turan Aksoy’s paintings become clear upon the indications of some (special) sensitive situations and are associated to a great extent with the process being experienced. This contemplation based on unknown witnesses where references are cancelled, has actually transformed into an odd and cold area where we wouldn’t dare to be included.”²¹ As Sağlam described, even though references in the artist’s paintings aren’t obvious or even if the references are held inconspicuously, it is clear that Aksoy’s own works make

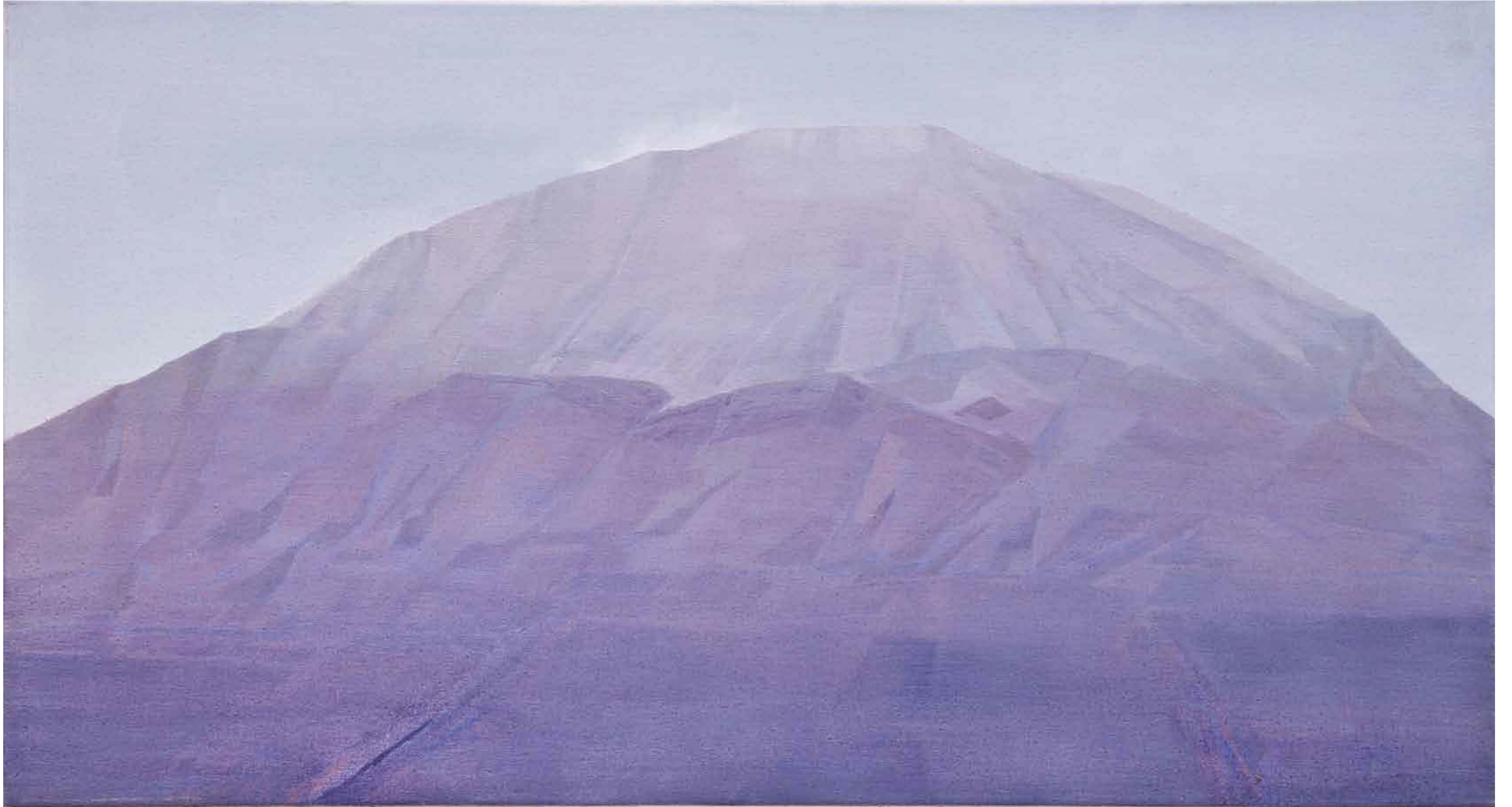
references to one another. For example, while “Purified” is reminiscent in one sense of the “Very Close” figure in the “Dust and Rush” exhibition, the place appearing behind the figure gives a reference to Renaissance structures and pictures where classical geometry is seen as equivalent to intelligence (in Fra Angelico’s solid geometry for example), and to Giorgio de Chirico’s surrealist spaces. In this sense, for art to be both comprehended rationally, while at the same time for it to have irrational references, makes one think that Aksoy is questioning what is rational and what is irrational, as well as the relativity of our perceptions of reality. While the exhibition’s “Three Rooms” is a response in kind to “Hotel Room” of “Dust and Rush”, “In the Showcase” and “Fear Room” are reminiscent of the artist’s “Home Series” of 2012.

A Governable Paradise

²¹ Mümtaz Sağlam, “İmkânsız Bütünlüklere Adanmış Bir Anlatı”, Turan Aksoy A Portrait: Restless, Piartworks, İstanbul, 2013.



Kendisinden Başka Hiçbirsey .. serisi için eskiz, Kağıt Üzerine Kalem 2014, 28.5x21, Sketch for ... Nothing Other than Itself, Pencil on Paper







Harita Olarak Kato,
Tuval Üzerine Yağlıboya,
2013, 48.5x90.5 cm
Kato as if a Map,
oil on Canvas



Harita Olarak Kato,
Tuval Üzerine Yağlıboya,
2013, 48.5x90.5 cm
Kato as if a Map,
oil on Canvas

mangiz, edeb, çıkar, arak, helal, nakit, gıcır, sahih, arz, zula, akit, çıktı, çarık, haya, bütçe ve katakulli” sözcüklerini birbiri ardına sıralarken görürüz. Bu ve benzeri sözcükler, sanatçının sergi süresince ürettiği desenlerine de birer birer eşlik eder, kolajlarında da yan yana durur.

Turan Aksoy, “Yönetilebilir Cennet”te bu sözcüklere bolca yer verirken, aslında neoliberal ekonomik sistemlerle bulunduğumuz coğrafi dilimde fazlasıyla geçerli olan İslami lügâtin ortak paydasını saptamış olur ve “hırs”lar üzerinden oluşan gerilime dikkat çeker. Sergide yer alan büyük boyutlu tuvallerinde ise, bu gerilime tam bir tezat olarak dinginliği ön plana çıkarır. “Kendinden Başka Hiçbir Şeyin Işığı”nda olduğu gibi,

27 Marcus GRAF (Haz.), *Geçici Rahatsızlık*, İstanbul, 2010, s.24.
28 Thierry de DUVE, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Trans. Dona Polan, Minnesota University Press, Minnesota&Okford, 1991.

Oryantalist resimlerin ışığına yakın (örneğin Matisse’in Fas’ta yaptığı resimlerin ışığına) bir ışık oluşturan ve fırça izlerinin yoğun bir biçimde hissedildiği (belki bir anlamda maddi ve manevi anlamda emeğin kodlandığı) bu resimler, planlarla oluşturulmuş, soyutlanmış kent görünüşleri gibidir. “Kendinden Başka Hiçbir Şeyin Gölgesi” ve “Kendinden Başka Hiçbir Şeyin Boşluğu” da bu serinin diğer resimleridir. Resimlerin sözcüklerle oluşturduğu zıtlık, sanatçının maruz kaldığımız durumu gösterme biçimini kuvvetlendirir. Çerçeve içinde alınan bu ışıklı, dingin ve uzak kent, içinde bulunduğumuz toplumsal normlarla ilişkisiz, düşsel bir kent görünümündedir. Çerçevenin dışına çıktığında kentin içine girilir ve “hırs”la yüzleşilir. Burada kullandığım çerçeve bir metafor olup kendini tekrar üretebilmek için içinde bulunduğu koşullardan uzaklaşmayı ve kendini tekrar üretirken de siyasal sonuçları olan bir kopuşa ulaşmayı, bu kopuşun mümkün olabileceği bir mekânı kurabilmeyi tarif eder. Bu açıdan bakıldığında sanatçının tuvallerinin her biri bir çerçeve olarak değerlendirilebilir.

Turan Aksoy’un “Yönetilebilir Cennet”te yer alan üç boyutlu çalışmaları, sanatçının “Kaotik ama Steril”den başlayak aşına olduğumuz biçimsel tavrını, dilini sürdürür. Bu üç boyutlu çalışmalar, gerek ready-made ile olan ilişkisinde gerekse mekân kurma aracı olarak üretilmeleri bağlamında Türkiye’de çağdaş sanat alanında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sanatçının malzemeye bakışını açıklarken kullandığı ifadeleri de bunu destekler niteliktedir: “Görsel sanat alanı bir fikri, bir duyguyu izleyiciye aktaracak niteliği taşıyan mekânlar kurma, oluşturma işidir. Bu açıdan eserin, resim ve gibi iki boyutlu ya da heykel ve enstelasyon gibi üç boyutlu bir mekân olması fark etmiyor ama bu izleyici açısından gerçek zaman ve mekânın deneyimlenmesi

At the beginning of this text, I referred to Judith Butler’s concepts of “fragility” and “precariousness” which she associated with it. Butler, who argues that being a body means being exposed to societal forms says, “if we are social beings and our survival depends upon a recognition of interdependency (which may not depend on the perception of likeness), then it is not as an isolated and bounded being that I survive, but as one whose boundary exposes me to others in ways that are voluntary and involuntary (sometimes at once), an exposure that is the condition of sociality and survival alike”²² and sees the survival of a person being dependent on others as a stationary risk, commitment and threat of community. The reality that we are interdependent upon others facilitates the possibility of being exposed and exploited according to Butler, in no way determines the political form this will take.²³

As the political conjuncture which we have been in over the last fifteen years contains the interdependency which Butler mentioned, contrary to Butler, it also abundantly determines the political form it will take. In this sense, “A Governable Paradise” presents itself as the name of the absurdity of that political form and that commitment. In such a setting as this where society is designated through Islamic references, a hybrid language intertwined with the curiosity of neoliberal economic policies eager to manage is in question.

Adding a parenthesis here, it would be beneficial to stress the term “governmentality” which has becoming increasingly trendy over recent years. The concept of governmentality was taken from Foucault. Foucault means the guidance of attitudes and behaviors by managing. It is the notion of management in which in order to accomplish this, rather than exerting discipline directly, the governing power opts to employ techniques to provoke the individual’s own auto-discipline mechanism.²⁴ Like the ruling power who expresses that shop owners must be police or prosecutors when necessary...Turan Aksoy brings to light this hybrid language caught between Islamic culture and the neoliberal system in the works he designs for “A Governable Paradise”.

The preliminary samples of the works which appear before

gibi nedenlerle farklılık gösteriyor. Farklı disiplinlerde üretilmiş bu mekânlar arasında tabii ki algılayış, kavramsallık ve teknik açıdan farklılıklar vardır ve bu alanlarda çalışmak için bunlar hakkında fikir sahibi olmak gerekir. Bu aynı zamanda disiplinlerarası sanatın da önemli problemlerinden biridir.”²⁷ Aksoy’un bu açıklamaları bizi yazının başlığındaki nominalizm kavramına geri götürür. Thierry de Duve’ün **Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade** kitabında etraflıca açıkladığı bu kavram, Aksoy’un çalışmalarının tümünü ama özellikle de üç boyutlu çalışmalarına bakışı tarif eder niteliktedir.²⁸ Söz konusu kitap için yazdığı önsözde John Rajchman, readymade’in heykel yerine resim tarihine bağlı olduğunu vurgular ve resmin yerine izleyiciye o tekil, biricik anı deneyimleme olanağı verdiğini belirtir. Rajchman, bunun resmin yapamadığı ve Cézanne’dan beri de terk ettiği bir durum olduğu kanısındadır.

29 John RAJCHMAN, “Foreword”, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*, Trans. Dona Polan, Minnesota University Press, Minnesota&Okford, 1991, s.vii.

izleyiciye o tekil anı deneyimletmek, sanatçının üç boyutlu çalışmalarını ayrıcalıklı kılan anahtar sözcüklerdir. Resmin yapmak istediğini bir adım öteye götürmelerinden dolayı Aksoy’un üç boyutlu çalışmaları da heykelden ziyade resme yakındır.

Bitirirken... Nominalist Arayışlar

Thierry de Duve’den ödünç alarak, Turan Aksoy’un üretim biçiminin nominalist bir yapı sergilediğini belirtmiştim. Hatırlayacak olursak, Nominalizm, skolastik felsefenin yıkılmasına neden olan en önemli felsefi devrimdir. Tümelleri gerçek saymayıp salt addan ibaret gören Nominalizm’e göre, seslerden oluşan tümellerin hiçbir gerçeklikleri bulunmaz ve asıl gerçeklik bu dünyada, tek tek nesnelere yer alır. Hıristiyanlık öğretisi tümeller üzerine kurulduğundan, genel kavramları gerçek saymamak anlamını da içerir ve kilise otoritesini temelden sarsar. 14. yüzyılda Nominalizm’in ağırlık kazanmasıyla birlikte dikkatler tümelden tek tek objelere çevrilmiş; gerçeğin kaynağı artık kitaplar yerine deney ve gözlemde aranmaya başlanmıştır. Deneyin bilginin temeli haline gelmesiyle de insan ve doğa gözlemlenmeye başlanmış ve Rönesans’ın tohumları atılmıştır. Thierry de Duve, Nominalist

us in “A Governable Paradise” took place in the artist’s exhibition entitled “Beautiful Monuments of Decay” in 2015.²⁵ In this exhibition at the Daire Gallery, artists considered the possibility and impossibility of rendering an imagined place from an ideological and artistic perspective; and debated with different approaches and techniques our multi fragmented reality’s multi layered character. While the visual structure of the world we live in, and the temporal and subjective meanings we derive from this structure were at the focal point of the exhibition, the author of the exhibition’s catalogue text, Marcus Graf, indicated that all of the works in the exhibition appeared to be a rendering of the last breath before collapse.²⁶

Turan Aksoy participated in this exhibition with “Sub-contractor Angel” and “Square”; in “Sub-contractor Angel” an empty podium with two microphones are combined with the painting’s namesake in the background, the text “Sub-contractor Angel”. “Square” which was constructed in a snow-globe, stresses the opportunities and perceptions of our limited square-place senses, in which the artist uses materials such as meat and honey.

It should be stated that the period which started with “Sub-contractor Angel” was the reason for the artist producing many collages in advance of “A Governable Paradise.” I had mentioned above that “Words”, displayed as part of the “Dust and Rush” exhibition actually opened the door for a process which would appear before us with “A Governable Paradise”, and that words such as model, drawing, good morning, joy, birthday, geographic table, consolidation, gel and mental labor are lined up without commas, as if they are disassociated with each other. The artist selected words belonging to the Islamic dictionary in the developmental period of the “A Governable Paradise” exhibition, and created a series of collages by bringing these words together, side by side. The video work, “Lumpen” which also appears in the exhibition is in one sense a verbalized form of these collages. In the video, the artist himself is exercising on a step trainer in a completely inappropriate outfit, in the newly reshaped Mecidiyeköy district of the city, and on one side, we see words such as Sustenance, term, carry away, blessing, clanging, kismet, useless, halal, demand, steal, wisdom, stakeholder, spoils, self, assurance, plunder, chastity, accumulation, confusion, patience, interest, dough, decency, profit, swipe, cash, brand new, precise, supply, stash, agreement, sandal, shame, budget

26 Marcus GRAF, “Magnificent Monuments of Rotting”, *Magnificent Monuments of Rotting*, Daire Gallery, İstanbul, 2015

felsefeye atfen Nominalist Estetik fikrini geliştirir. Duve'e göre resimsel nominalizm, fikirlerin bize şeyleri ve olayları doğada olmayan bir biçimde sınıflandırıp problematize etmeye izin veren bir bakış açısı olarak görülebilir. Nominalist estetik, yeni tür duyarlılıklar, yeni kavramlar, yeni teknikler ve tavırlara dair fikirleri ve bunlarla olan ilişkilerimizi sorgulamaya yarayan bir estetik dildir.

Turan Aksoy'un 1980'li yıllardan bugüne kadarki üretimine bakıldığında, çevresinde olan biteni sınıflandırma, adlandırma ve kavramsallaştırma arayışında olduğu görülür ki, bu tavır nominalist estetiğin ta kendisidir. Sanatçı, tıpkı bir nominalist gibi iç ve dış dünyanın gerçekliklerini, deneyimlerini esas alır. Kendi yaşamından, deneyimlediği olaylardan ve toplumsal normlardan yola çıkarak bunları kişiselleştirir, politize eder, yer yer soyutlar, erotik ve/veya sarkastik hale getirir, metaforlarla ve/veya gerçeküstü elemanlarla örerek tavrını belirler. Sanatçı bu noktada izleyiciyi de kurduğu bu yapının içine çekmek yerine karşısında, belirli bir mesafede tutar. İzleyici, bu anlam katmanları karşısında tavrını belirlediğinde o da yapının içine dâhil olur. Özel (intime) olanın sorgulanması, adlandırılması ve kavramsallaştırılması, nominalist tavrı Turan Aksoy'un otuz yılı aşkın üretiminin temel noktasıdır.

and trick being lined up back to back. These and similar words accompany patterns produced by the artist throughout the exhibition period, one by one, and appear side by side in his collages.

While Turan Aksoy devotes abundant space to these words in "A Governable Paradise" he actually makes a determination with regard to the common stake of the Islamic dictionary which is exceedingly valid in the geography in which we live with neoliberal economic systems, and draws attention to the tension occurring out of "ambitions". In his large dimension canvases in the exhibition, he emphasizes serenity in direct contrast to this tension. As in "A Light of Nothing Other Than Itself" these paintings are like isolated city scapes developed through planning, where close to the light of Orientalist paintings, (for example, the light in Matisse paintings done in Morocco) they create a light and one can intensely feel the brush strokes (perhaps in one sense labor is coded materially and in an incorporeal manner).

"A Shadow of Nothing Other Than Itself" and "Emptiness of Nothing Other Than Itself" are the other paintings in this series. The contradictions established through words in the paintings strengthen the artist's way of showing us the situation we are subjected to. This illuminated, subdued and distant city taken within a frame is of the appearance of an imaginary city unrelated to societal norms we are in. When the frame is exited, the city is entered and ambition is confronted. My use of the frame here is a metaphor and it describes being able to construct a place where it is possible to reach a state of being distanced from the conditions we are in, in order to produce oneself once again, and while producing oneself once again, reaching a break which has political consequences. When viewed from this perspective, each of the artist's canvases can be considered a frame.

Turan Aksoy's three dimensional works which appear in "A Governable Paradise" continue the artist's stylistic attitude and language we have become familiar with since "Chaotic but Sterile". These three dimensional works, both in their relations with ready-made as well as in the context of being produced as intermediaries for building spaces, have a privileged place in contemporary art in Turkey. The expressions the artist uses in describing his view of material supports this: "The area of visual arts is the work of constructing, creating spaces which have the quality of relaying an idea, a feeling, to the viewer.

From this perspective, it doesn't make a difference as to whether the work is two dimensional like a painting, or if it

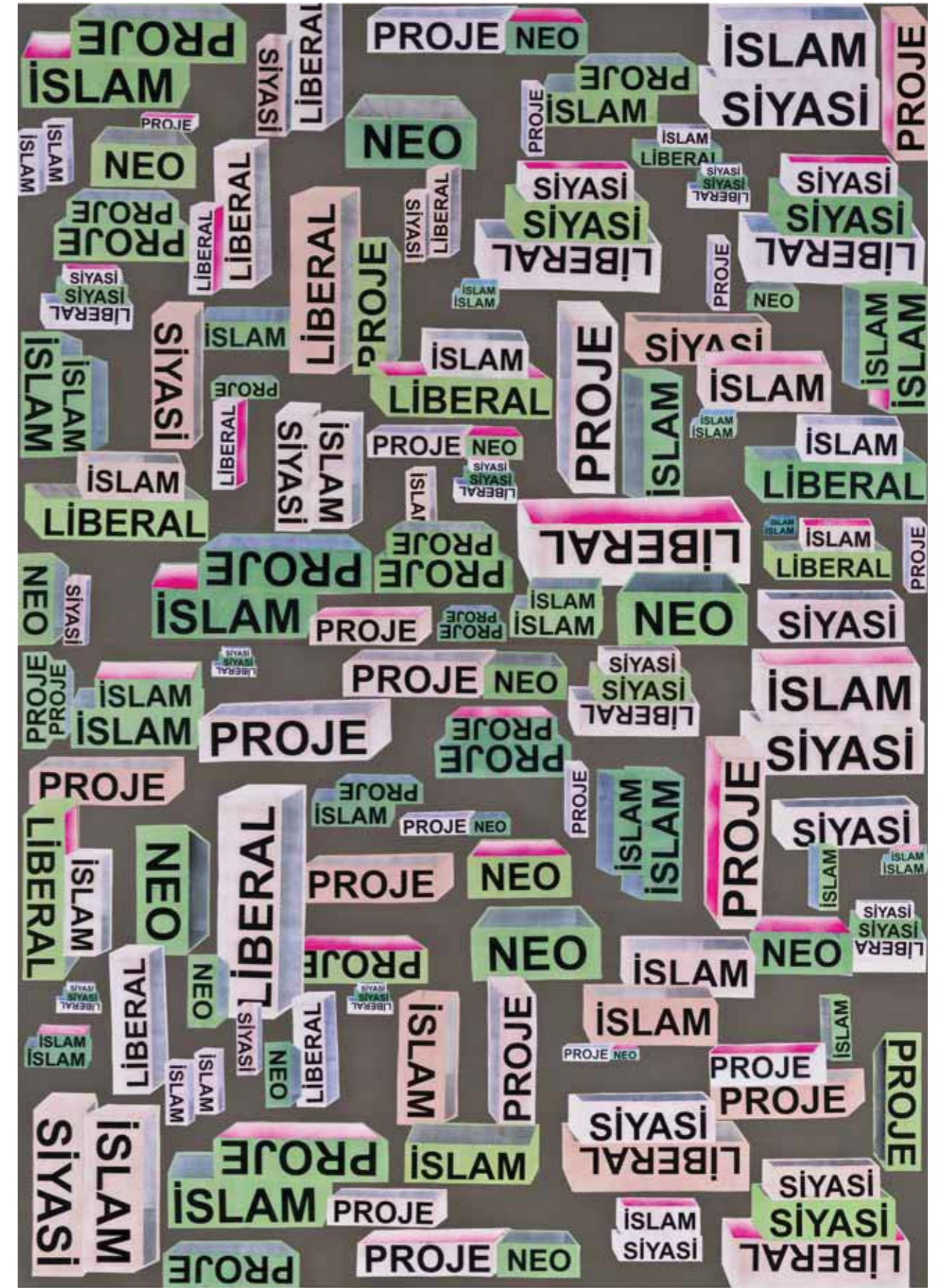
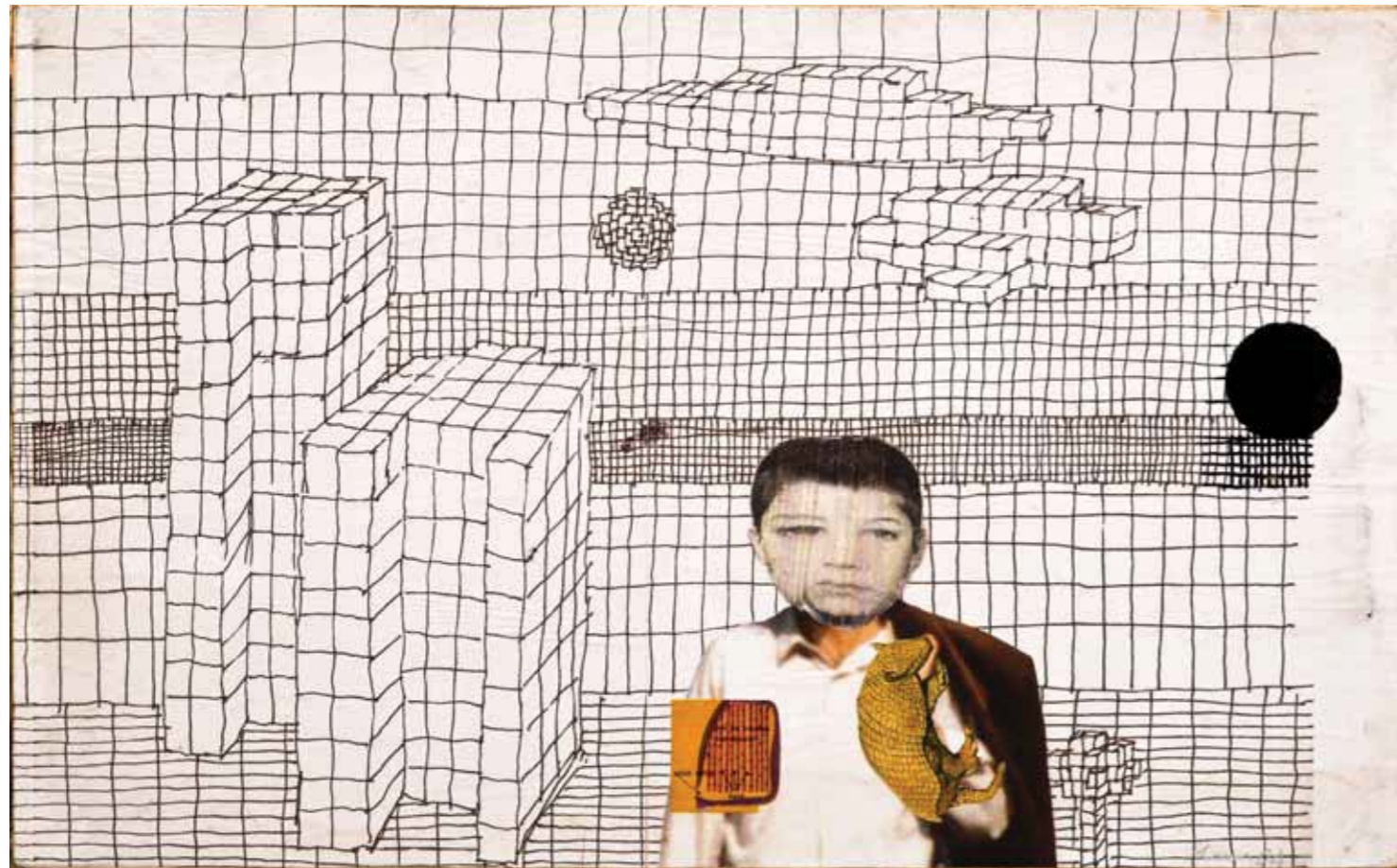


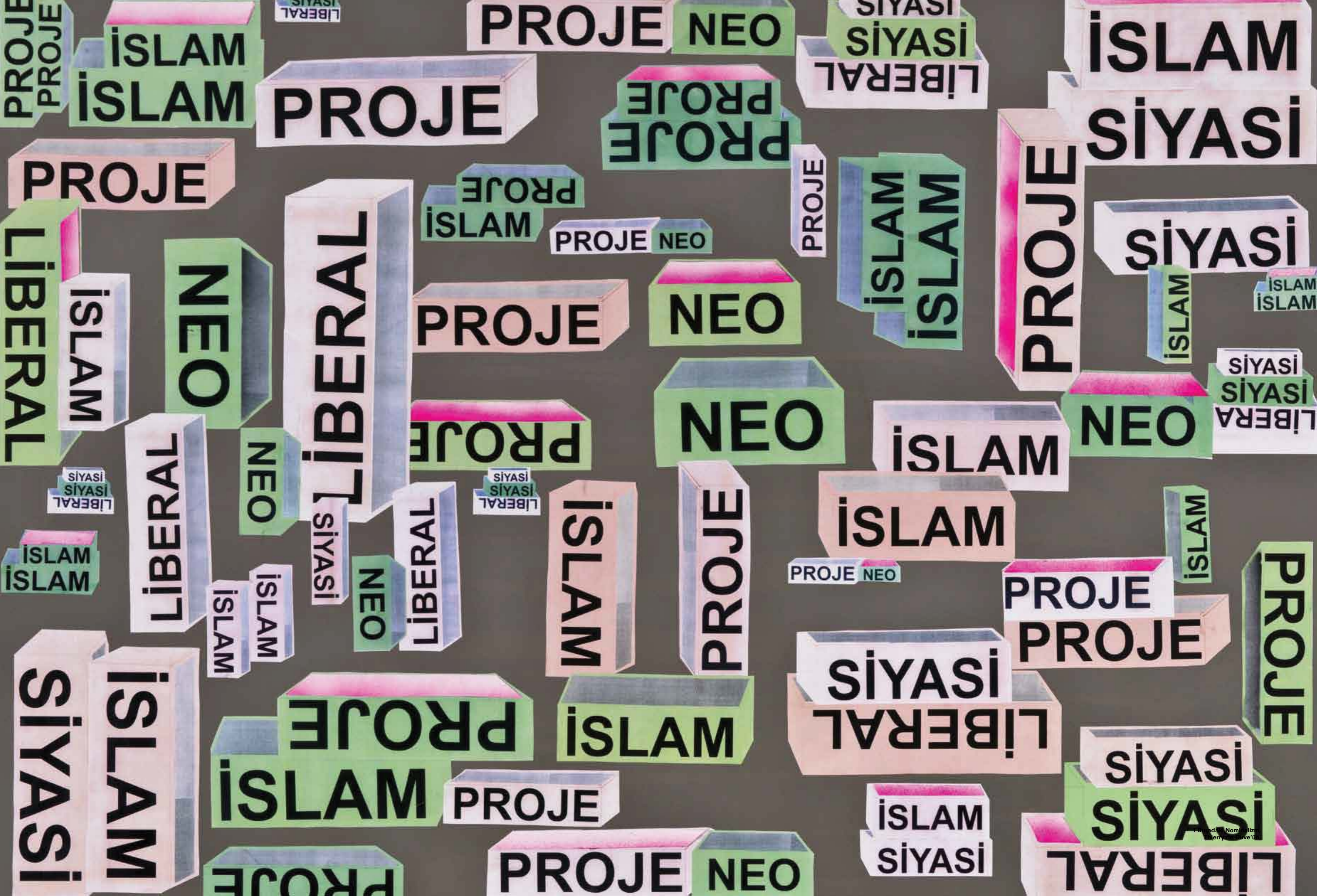
Kendisinden Başka
Hiçbirşeyin İçiş, Tuval
Üzerine Akrilik ve Yağlıboya,
2015, 200x300 cm,
Light of Nothing Other Than
Itself, Acrylic and Oil on
Canvas

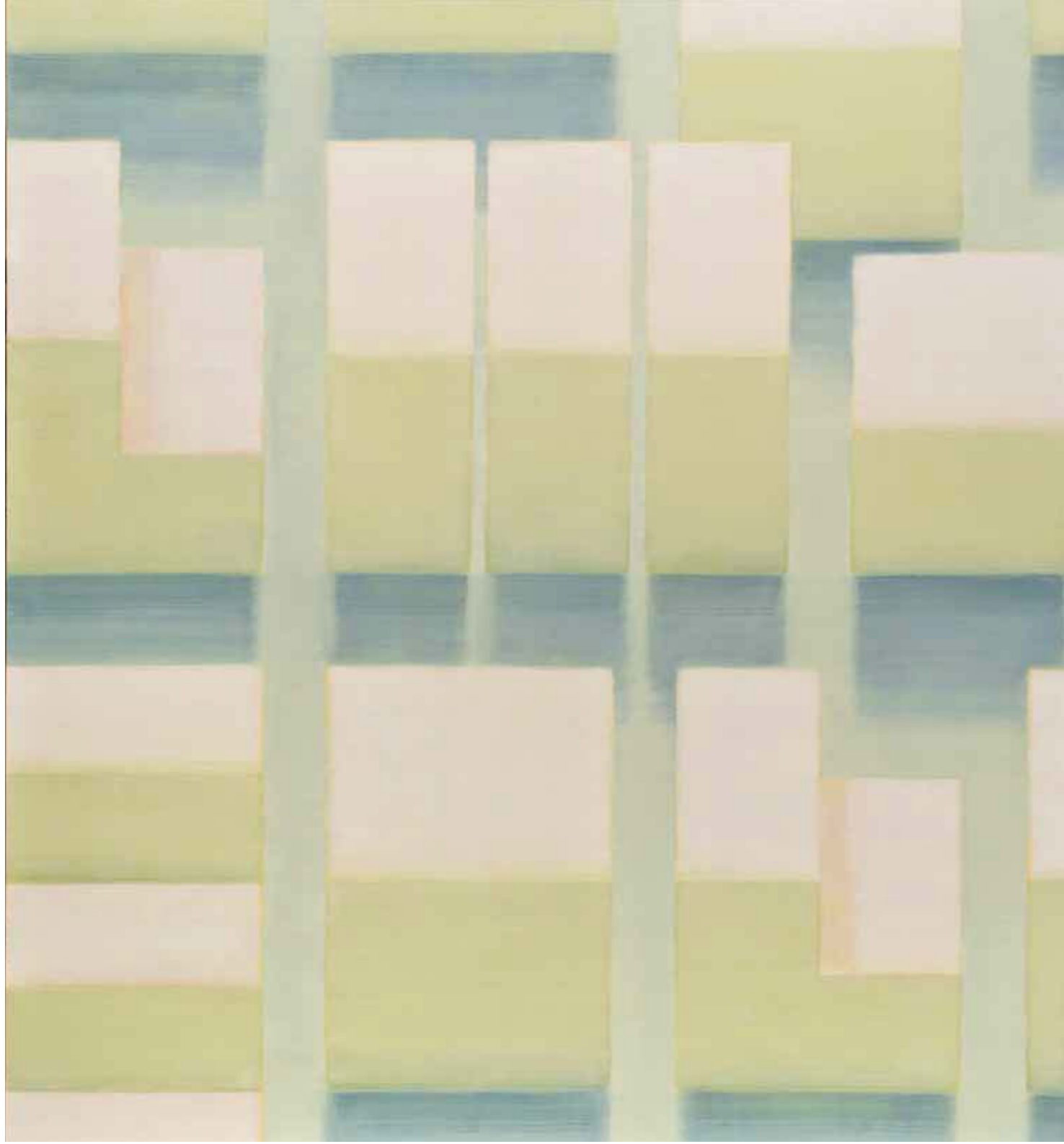
is three dimensional like a sculpture or an installation, but it does show a difference from the viewer's perspective because of their own experiences with real time and space. Indeed there are perception, conceptual and technical differences among these spaces which have been produced in different disciplines, and in order to work in these areas, one must have an idea about them. At the same time, this is one of the significant problems of interdisciplinary art.²⁷ Aksoy's remarks take us back to the concept of nominalism in the heading of this text. This concept, which Thierry de Duve thoroughly defines in **Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade**, is one which describes the perspective of all, but especially the three dimensional works, of Aksoy.²⁸

In the foreword written for this book, John Rajchman emphasizes that readymade is dependent on the history of painting rather than sculpture, and that instead of painting, it provides the viewer an opportunity to experience that unique, one and only moment. Rajchman argues that painting can't achieve this, and that this is a situation which has been abandoned since Cézanne.²⁹ These words which are reminiscent of Duchamp's claim that paintings can be made not with color but also with objects which evoke painting, are important from Turan Aksoy's production perspective as well. Constructing a space and providing the viewer an opportunity

27 Marcus GRAF (Ed.), *Temporary Harresment*, İstanbul, 2010, p.24.
 28 Thierry de DUVE, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Trans. Dona Polan, Minnesota University Press, Minnesota & Oxford, 1991.
 29 John RAJCHMAN, "Foreword", *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Trans. Dona Polan, Minnesota University Press, Minnesota & Oxford, 1991, p.vii.







Kendisinden Başka Hiçbirşeyin Gölgesi,
Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 2015,
200x185 cm,
Shadow Nothing Other Than Itself, Acrylic
and Oil on Canvas

to experience that unique moment are the keywords which deem the artist's three dimensional works, privileged. Aksoy's three dimensional works are closer to paintings than they are to sculptures, as a result of them taking what the painting wants to accomplish, one step further.

In Closing...Nominalist Pursuits

Borrowing from Thierry de Duve, I had indicated that Turan Aksoy's production style displayed a nominalist structure. If we are to recall, Nominalism is the most significant philosophical revolution responsible for the collapse of scholastic philosophy. According to Nominalism, which doesn't consider universals as real, but sees them as consisting merely of names, universals comprised of sounds have no reality about them, and the actual reality in this world takes place in individual objects. Because Christian teaching is constructed on universals, it also includes not considering general concepts as real, and fundamentally jolts the authority of the church.

With Nominalism gaining significance in the 14th century, attention shifted from universals to individual objects; while the source of reality began to be sought through experience and observation rather than books. With experience becoming the foundation of knowledge, humans and nature began to be observed and the seeds of the Renaissance were sown. Thierry de Duve develops the idea of Nominalist Aesthetics with reference to Nominalist philosophy. According to Duve, pictorial nominalism can be seen as a perspective which permits us to classify and problematize things and events in a manner which cannot be found in nature. Nominalist aesthetics is an aesthetic language which is useful for questioning our relationships with new kinds of sensitivities, new concepts, new techniques and our thoughts with regard to attitudes.

When we examine Turan Aksoy's production from the 1980's through the current day, we see that he is in a pursuit to classify, designate and conceptualize that which occurs around him, and that this attitude is precisely nominalist aesthetics. The artist takes as a basis the reality and experiences of his internal and external world. He determines his attitude by setting out from the events from his own life experiences and socio-political norms, weaving into them metaphors and/or surreal elements by personalizing, politicizing, abstracting from time to time, making them erotic and/or sarcastic. At this point, rather than pulling the viewer into this structure he has constructed, the artist holds the viewer at a certain distance. When the viewer determines his or her own attitude in light of these layers of meaning, he/she is included in the structure. Questioning, designating and conceptualizing that which is special and intimate, the nominalist attitude, is the fundamental point of Aksoy's productions.

TURAN AKSOY

1964 de Erzincan'da doğdu. Farklı kentlere yayılan eğitim ve çalışma hayatını 2002 den bu yana İstanbul'da yürütmektedir. Düşündüklerini uygulama aşamasında farklı medyumlara ihtiyaç duyduğuna inanan sanatçı çok-disiplinli bir üretim yolu izler. Kendi yaşamından, deneyimlediği olaylardan ve toplumsal normlardan yola çıkarak bunları kişiselleştirir, politize eder, yer yer soyutlar, erotik ve/veya sarkastik hale getirir, metaforlarla ve/veya gerçeküstü elemanlarla öreerek tavrını belirler. Figür, mekân ve nesnelere, mantık kurallarıyla çelişen özel bir algılama yöntemiyle çatışmalı hale getiren sanatçı, aynı zamanda ortamı ıssızlaştıran bir ilişkisizlik durumu veya oyunu kurma peşindedir. 2000'li yıllardaki üretiminin odağına, yaşamımızın her alanını belirleyen projeleriyle neoliberal politikaları alan, Neoliberalizmin, bireyin yaşamıyla toplumsal yaşam arasındaki mesafeyi ve buna dışarıdan bakabilme gücünü azaltmasından yola çıkan sanatçı, ilişkiler oluşturabilme, tarif edebilme ve tanımlar yapabilme isteğiyle "Bekleyen Ünite (2007), "Işıltılı Şey" (2010), Toz ve Telaş"(2011), "Bir Porte: Huzursuz" (2013) ser(g)ilerini üretmiştir.

He was born in Erzincan in 1964, he moved to different cities during his education and working life and has settled down in Istanbul since 2002. He almost always had a multidisciplinary approach, using different mediums in order to produce what he thought.

He is in a pursuit to classify, designate and conceptualize that which occurs around him, the artist takes as a basis the reality and experiences of his internal and external world. He determines his attitude by setting out from the events from his own life experiences and social norms, weaving into them metaphors and/or surreal elements by personalizing, politicizing, abstracting from time to time, making them erotic and/or sarcastic. Making figures, spaces and objects inconsistent by means of a particular perception defying logic. Aksoy tries to create an unrelatedness condition or an unboundedness game as well.

Turan Aksoy, who focused on the criticism of the neoliberal system in power especially during the second half of the 2000's, turned his lens on virtually new areas of power created by the notion of third capitalism. During this period he produced solo exhibitions; The Waiting Unit 2007, The Glowing Thing 2010, Dust and Rush 2011 and A Portrait; Restless 2013.

