



canan tolon limbo

| Canan Tolon

Constance Lewallen; yazar, bağımsız küratör ve sanat tarihçisidir. California Üniversitesi, California College of Arts and Crafts ve San Francisco Art Institute'ün yanısıra California'da çeşitli sanat okullarında eğitim görevlisi olarak çalışmıştır. Amerika ve Avrupa'da çeşitli müze sergilerinin küratörlüğünü yapan Lewallen, halen Berkeley Sanat Müzesi'nin Matrix programına çağdaş sanat sergileri düzenlemektedir.

© Galeri Nev
Maça Cad. 33/B 80200 Maça-Istanbul
Tüm hakları saklıdır.
Mart 1998.
Çeviri: Dr. Dara Çolakoglu
Renk ayırımı: Step Grafik
Baskı: MAS A.Ş.
ISBN 975-7529-16-8

Katkılarından dolayı **Bank Kapital** ve **Simge Kağıtçılık**'a teşekkür ederiz.

Kapak tasarımı: Timuçin Unan
Yayına hazırlayan: Yasemin Tenger
Fotograflar aksi belirtilmedikçe: Ben Blackwell.

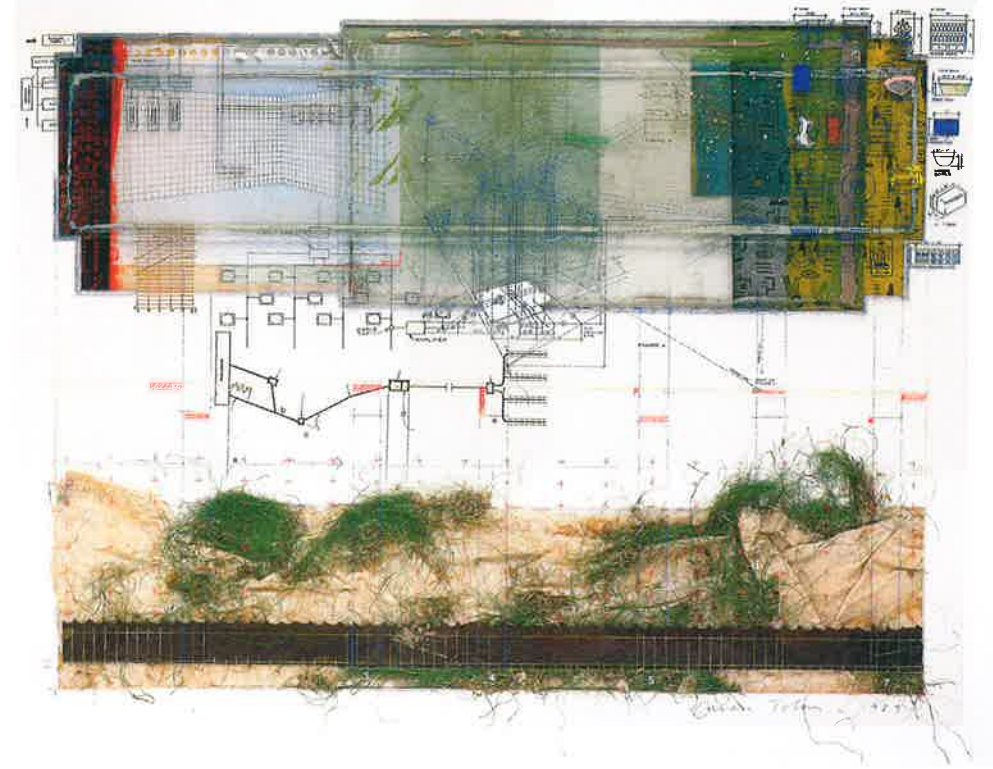
Canan Tolon

Limbo

Canan Tolon
İle
Söyleşi

Constance Lewällen

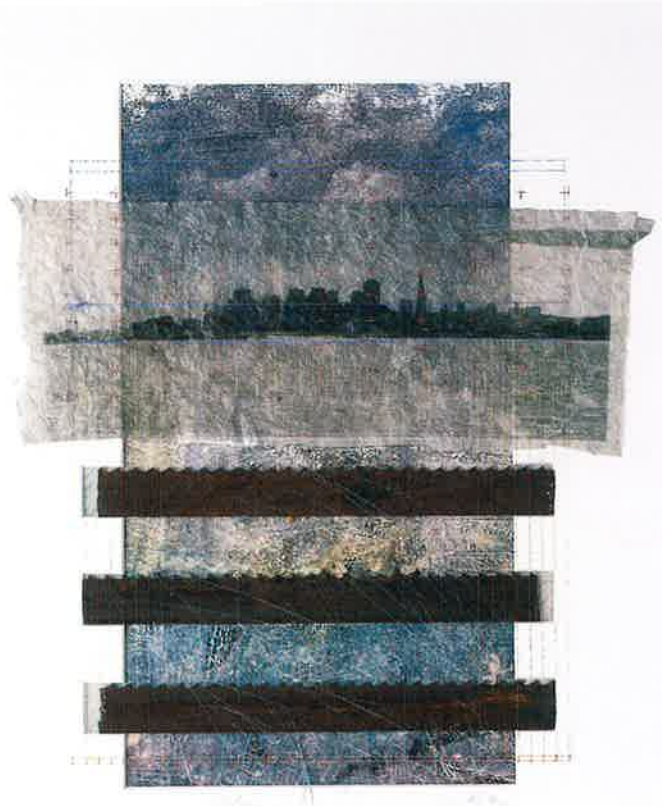
Galeri Nev



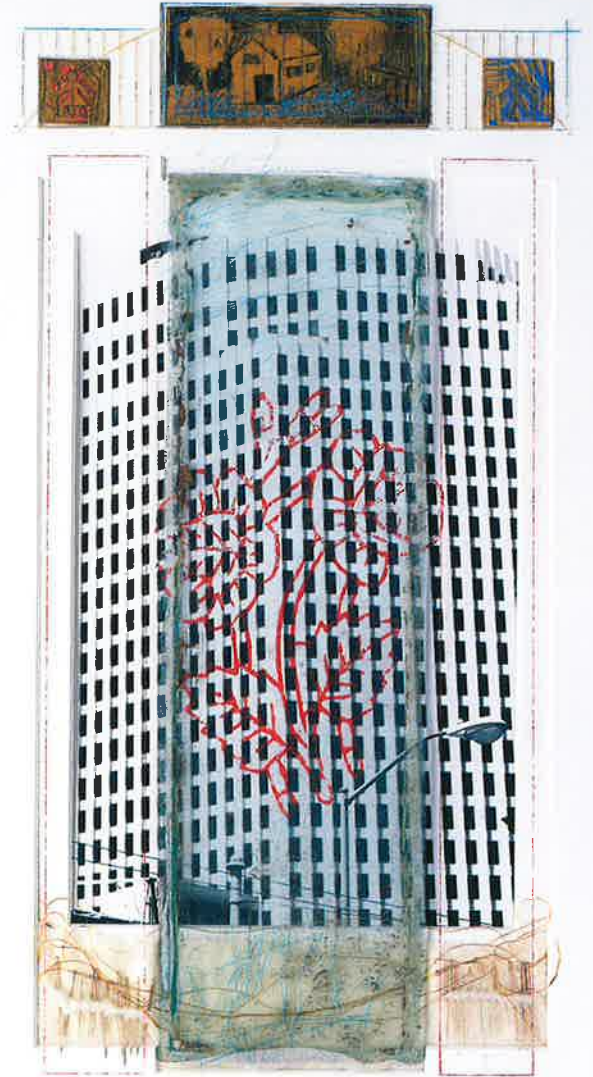
Constance Lewallen: Türkiye’de doğdunuz, Fransa’da büyüdüünüz ve İngiltere ile şimdi oturduğunuz Amerika Birleşik Devletleri’nde eğitim gördünüz. Bir röportajda çok sık sorulan, “Ülkeniz neresidir?” sorusuna, “Vatan, zihinde oluşturulmuş bir kavramdır” cevabını vermiştiniz. Bunu biraz açar mısınız?

Canan Tolon: Doğru. Bu soru, nerede olursam olayım, hatta öz yurdum Türkiye’de bile, hep karşıma çıkıyor. Belki de bu, yapıtlarımın coğrafyayla, manzaralarla, yerlerle ve mekânlarla ilgili olmasındandır. Ayrıca kullandığım malzemelerin çoğu da doğal malzemeler; tualde yaşayan ve ölen otlar gibi, doğrudan doğruya topraktan gelen maddeler. Benim yapıtlarıma bakan insanlar sık sık coğrafi bir belirleme ihtiyacı duyuyorlar. Bana sık sık şu sorular sorulur: Burada temsil edilen yer neresi? Bu, size ne ifade ediyor? Sizin yeriniz neresi? Yapıtın neresindesiniz? Bana kalırsa, birden fazla yerde olmayı ve her şeye birden fazla açıdan ve birkaç yönden bakarak anlamaya çalışmayı tercih ederim.

*Cryptodreamhouse (Gizli Düş Evi), 1989.
Cam, çelik ve otla yapılmış karışık
teknik kolaj. 38 x 51 cm.*



Sea Saw Scene (Deniz Bıçkı Manzara),
1989. Fotoğrafik baskı ve bıçkı ile
yapılmış karışık teknik kolaj. 61 x 45 cm.
sağ sayfa: *Untitled* (İsimsiz), 1989. Karışık
teknik. 61 x 45 cm.



sayfa 8: *Untitled* (İsimsiz), 1989. Şişe
kapakları, kağıt para, ot ve fotoğrafik
baskı ile yapılmış karışık teknik kolaj.
61 x 51 cm.
sayfa 9: *Untitled* (İsimsiz), 1989. Şişe
kapakları, kağıt para ve fotoğrafik baskıyla
yapılmış karışık teknik kolaj. 61 x 45 cm.



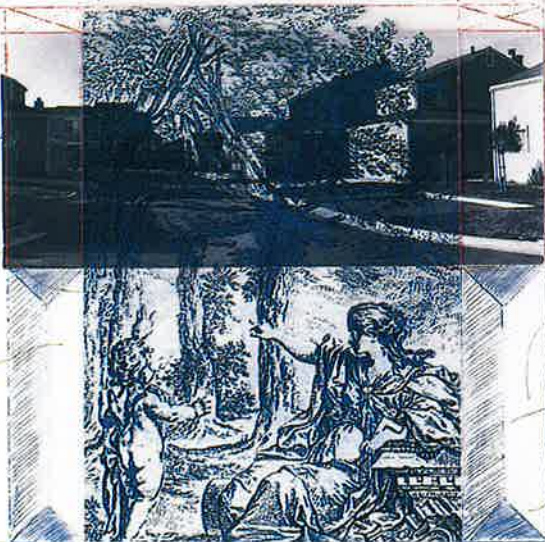
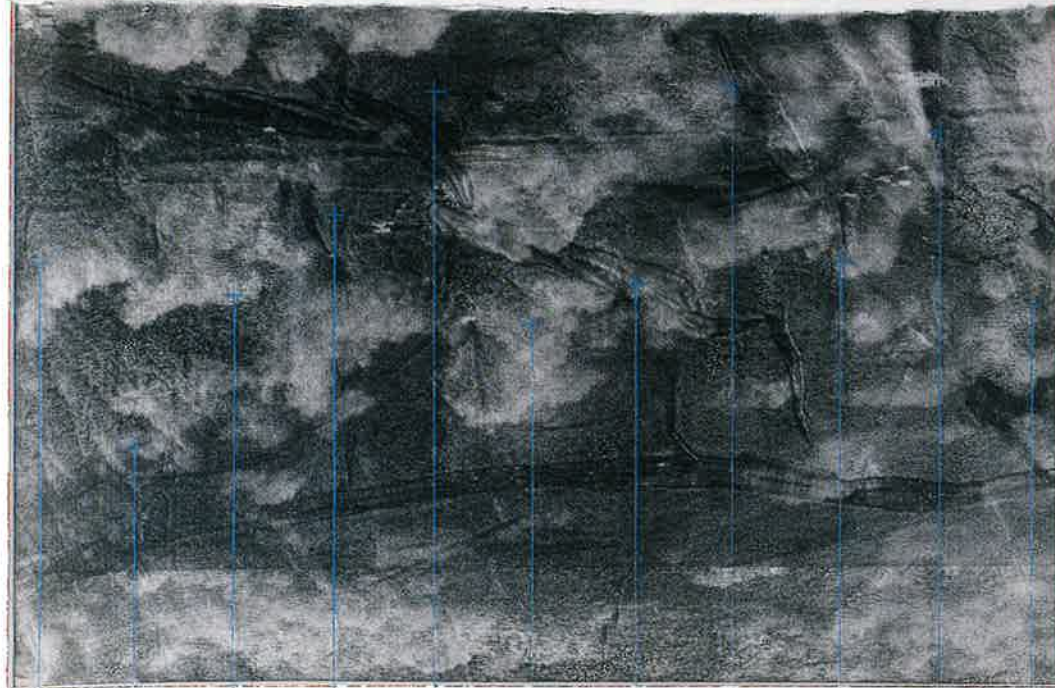
150

1947

rk. 100

18th

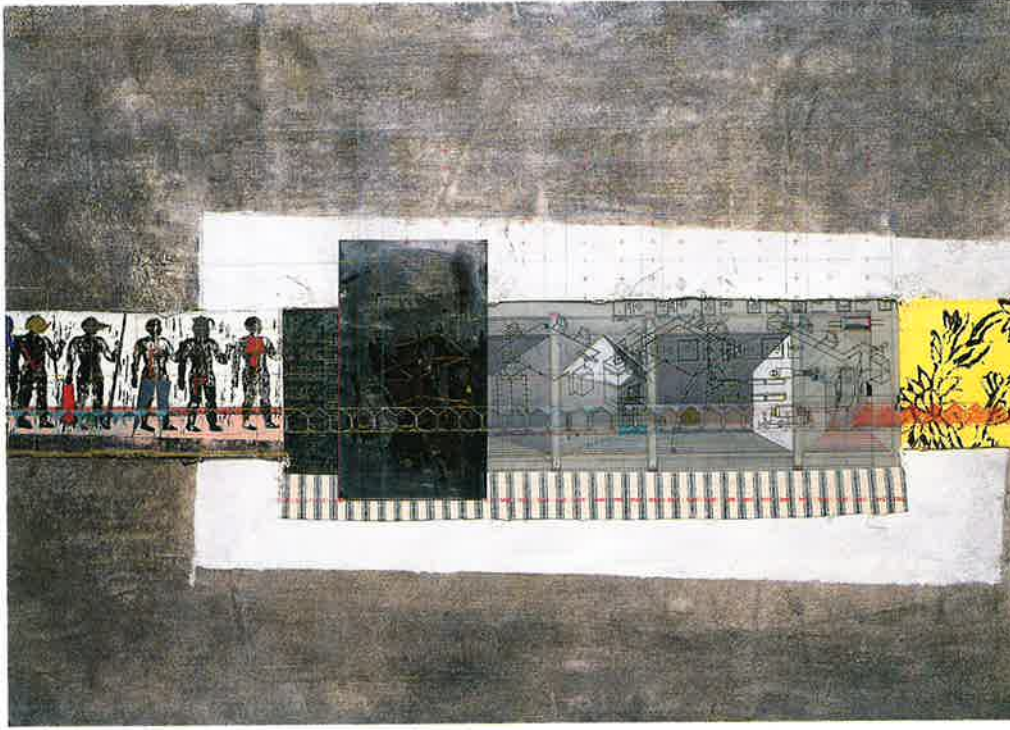
just



Caracas

701

19



Keeping Up With the Joneses (Jones'lara Uymak), 1989. Karışık teknik. 51 x 71 cm.

Bence ülke, ayaklarınızın bastığı yer; kültür de bulunduğunuz yere ulaşma yolunda kazandığınız her şeydir. Vatan, bir düşünüş tarzıdır, çünkü bu, sizin ürettiğiniz bir şeydir. Dilinizden ve köklerinizden bütünüyle bağımsızdır. Gerçekten, dil ve kökler bize en az ait olan şeylerdir; bunlar ancak ilerde, biz onları benimsediğimiz zaman ve belirli bir kültürde işlev sahibi olmak zorunda kaldığımız zaman öğrenmemiz gerektiğinde bir parçamız haline gelirler. Bir ülkede ve haritadaki noktali çizginin şu ya da bu tarafında doğmuş olmak rastlantısal bir durumdur. Ama işte bütün bunlar, kişinin kaderini belirleyen asıl meselelerdir. Kişinin, yaşayacağı hayatta belirli şeylere ulaşmasının mümkün olup olmaması o rastlantısal doğum yerine bağlı kalacaktır. Harita üzerindeki o rastlantısal nokta, her kişiye bir tarih ve bir kalıtım aşılır—ve tabii kaçınılmaz olarak bu nedenle sempati ya da nefret biçimleri aktarılmış olur. Ama bu duygular genellikle tamir edilmesi mümkün olmayan, uzlaşmaz soyutlamalar ve mitoslardır.



Untitled (İsimsiz), 1990. Tual üzerine akrilik, cam ve fotoğrafik baskı. 51 x 71 cm.

CL: Yapıtlarınız çoğunlukla doğal ve kültürel manzaralarla, bazen de daha geniş bir ölçekte mekân ve coğrafyayla ilgili. Ama hiçbir zaman belirli bir kültürün fiziksel ya da sosyal coğrafyasıyla ilişkili değil. Bunlardan özellikle mi kaçınıyorsunuz?

CT: Çalışmalarımın son derece kişisel olmasına rağmen, daha geniş siyasal görüşlere eğilmemem de imkansız. Sosyal bir birimin parçası olduğum için, beğensem de beğenmesem de çevremde meydana gelen her şeyden dolayı olarak sorumluyum. Bu kaçınılmaz. Dünyanın geri kalan kısmının, benim seçtiğim temanın dışında kaldığını düşünmek gerçekçi olmaz. Siyasal verilerden yana ya da onlara karşı olduğum zaman, kendimi onların bir parçası olmaktan ve sorumlulukları paylaşmaktan alıkoyamam. Dünya hakkında kendi görüşümü geliştirirken, her şeye daha geniş bir açıdan bakmaya ve yapıtlarıma birden çok odak noktası kazandırmaya çalışıyorum. Belirli bir kültürü temsil etmekten kaçınıyorum, çünkü o tür bir yapıt, stilistik mesajlara ya da klişeleşmiş objelere varan folklorun sınırlarına dayanır.



MEHMET MUTAF



MEHMET MUTAF

yukarıda: *Untitled (Isimsiz)*, 1990. Tual üzerine akrilik, gipsi patronları ve metal levhalar. 114 x 112 cm.
aşağıda: *Untitled (Isimsiz)*, 1990. Tual üzerine akrilik, yağlıboya ve balmumu. 114 x 112 cm.



MEHMET MUTAF

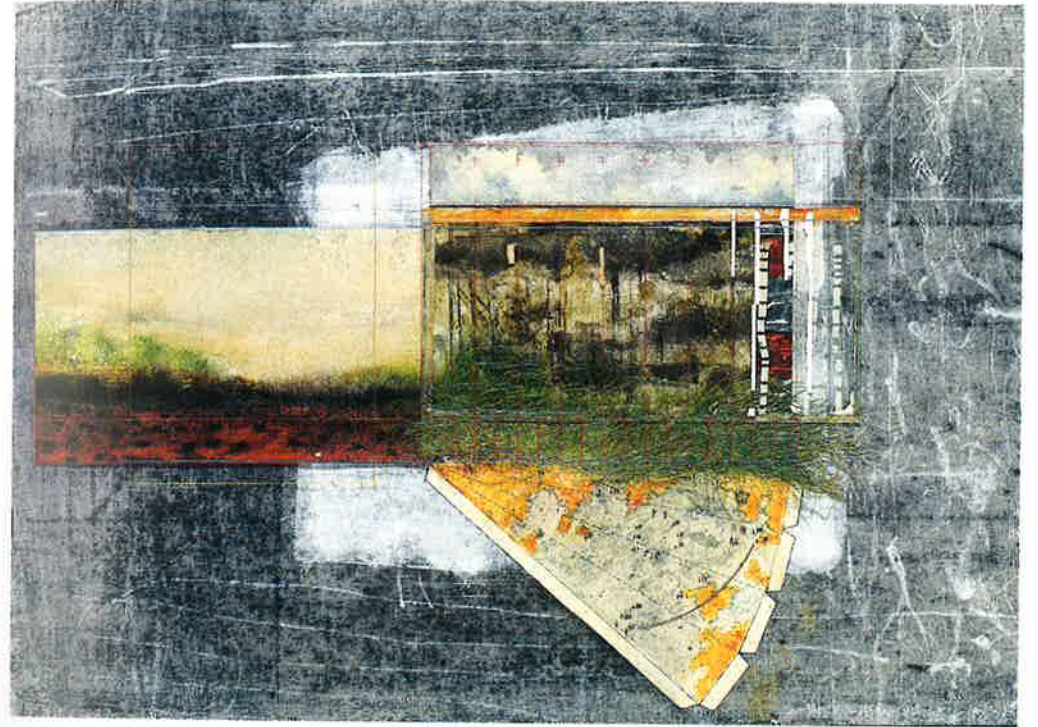
CL: İnsanın kökleriyle sürekli meşgul olmasının fanatikliğe varabileceğini söylemişsiniz. Kendi köklerinizi düşünmeye çok fazla vakit ayırmadığınızı söyleyebiliriz sanırım.

CT: Bu tip bir araştırmayı hiçbir zaman gerekli görmüyorum. Cüretkâr gelebilir ama açıkçası ben, insanın köklerinin, o kişinin hayatıyla bir ilgisi olduğunu düşünmüyorum. Köklerimiz bizim ne olduğumuzu ve nasıl öyle olduğumuzu tayin etmez; kimliğimizle ya da kendimiz hakkındaki bilgilerle hiçbir ilişkileri yoktur. Gerçekten, kökleri arayışın, insana, kendisi ve sorumlulukları hakkında özgün bir bakışı geliştirmekten ziyade kaçış imkanı verdiğini düşünüyorum. Köklerin kaynağı, ırkınızın saflık derecesini, kanınızın kirlilik miktarını, ilk çığlığınızın otantikliğini, vs. hesaplama dürtüsü, bir tür fanatiktir. Bu da kişinin erişkinleşmesini engelleyen bir hiledir. Bu köken arayışı kimi insanları birleştirir, ama bu sefer de onları diğerlerinden ayırdığı gibi, çabucak siyasi anlaşmazlıklara dönüşür. Ayırım ne kadar şiddetle yapılırsa, ayrılan parçalar o kadar küçük ve

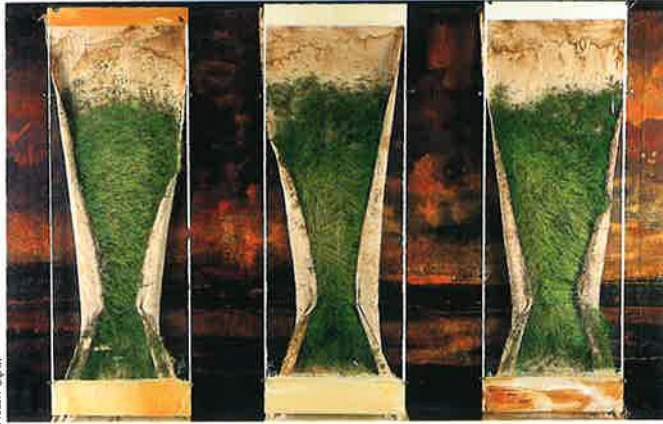
Untitled (Isimsiz), 1990. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, balmumu ve saman. 114 x 110 cm.



Untitled (İsimsiz), 1990. Tual üzerine akrilik,
ince dallar, tül ve cam. 51 x 71 cm.



Untitled (İsimsiz), 1990. Tual üzerine
akrilik, cam ve ot, 61 x 71 cm.



yukarıda: *Untitled* (İsimsiz), 1992. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, balmumu, cam ve ot. 117 x 193 cm.
aşağıda: *Untitled* (İsimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik, balmumu, cam ve ot. 89 x 166 cm.



yukarıda: *Untitled* (İsimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik, balmumu, giysi patronları ve bakır teller. 137 x 135 cm.
aşağıda: *Untitled* (İsimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, balmumu ve cam. 134 x 155 cm.

bir o kadar da tehlikeli olur. Kişinin görünmez olma, tarihin içinde solma ve izole ya da yabancı olma korkusu, “yer”i ve “kökler”i tanımlama arayışı ya da saplantısının kaynağıdır. Ama aslında bu tür bir arayış, düşündüğümüzden çok daha aldatıcıdır çünkü sadece yalnızlaştırır ve hiç kimseyi özel kılmaz. Diğer kültürlerin etkilerine set çekmek mümkün değildir. Kültürüme başka kültürlerin “bulaşmış” olduğunu biliyorum, bu nedenle, en az ihtiyacım olan şey de, ahlakça felç olmaktır.

CL: Birçok insanın burada sizinle aynı fikirde olmayacağını biliyorsunuz. Kültürel kimlik, pek çok küçük ve büyük ölçekli serginin ve sempozyumun odak noktası haline gelen hassas bir konudur.

CT: Eğer kişinin kendini sadece tarihine adanması gerekiyorsa, bu durum tarihi, etnik bir tekele dönüştürür ve herkesi diğerinin konusuna yaklaşımdan men eder. Eğer köklerim Türkiye’ye dayandığı için, kendimi oryantalleştirmem beklenirse, yapıtlarım etnik tatlar içeren kültürel bir vitrine dönüşür. Doğu ile Batı arasındaki köprü’nün daha bir aşılır hâle gelmiş olmasına rağmen, bu tip beklentiler ender de değildir.



MELİH UÇAR



ÖNDER ERGÜN

Bu tür sergilerin ve sempozyumların bazılarına katıldıysam da, hiçbir şeyi temsil etmediğimi farkettim ve zaten böyle bir temsil girişimi de ya sahte ya da yanlış olurdu. Konumum nedir—açıkçası, nerede durmalıyım? Eğer gerçekten herhangi bir şeyi temsil ediyor olsaydım, o şey araf olurdu, belirsizlik olurdu ki ben bunu son derece özgürleştirici buluyorum. Sanatçının kökenini ve kültürel temelini açıkça belirlemeye dönük temalar üzerine kurulu olan grup sergilerine katılmakta zorlanıyorum. Sanatçılar kimlik ve kökene göre sınıflandırıldıkları zaman rahatsız oluyorum; hele de sanatçılar rekabet ortamına sokulup, reklam aracı haline getiriliyorsa, kısıtlayıcı ve sömürücü buluyorum.

Bütün bunları söylemek belki de bana düşmez. Ama zaten önemli olan da bu: Bütün bunları söylemek hiçbir zaman bana düşmeyecektir. Köyün soytarısı gibi, düşündüklerimi söyleyebiliyorsam, bu yüz karası olmanın getirdiği avantajlardandır. Ben hayatın bu yönünü sevmiyordum değilim. Gerçekten, her yeri her an bırakabilme duygusundan zevk alıyorum. Ama nereye giderseniz gidin, daima size yoldan çekilmenizi söyleyen biri çıkacaktır karşınıza.

Untitled (İsimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik, balmumu, cam ve ot, 135 x 165 cm. aşağıda: aynı yapıttaki otların kuruduktan sonraki durumu.

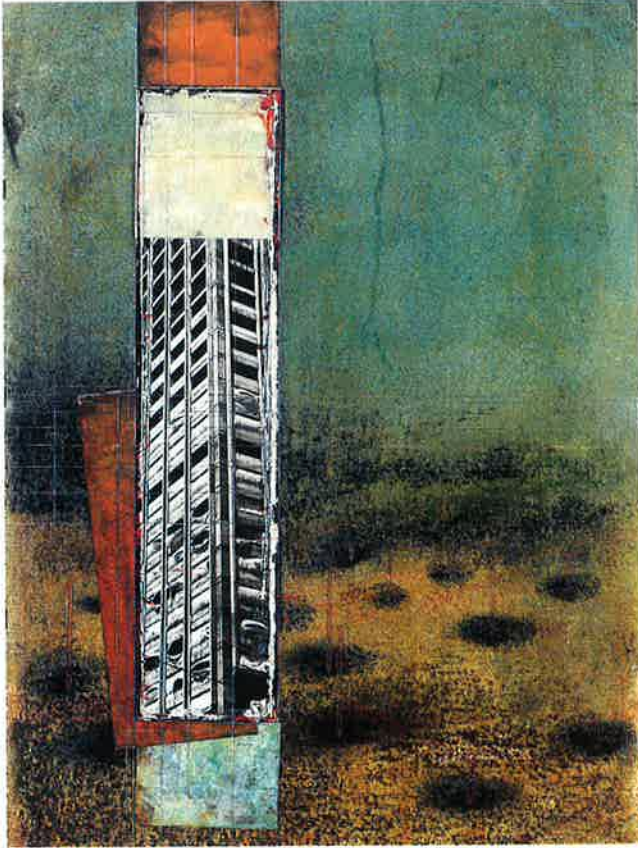


MELİH UÇAR

CL: Fransızca yazdığınız yeni kitabınız, *Futur Imparfait*'de "yüz karası olmanın avantajları"ndan söz ediyorsunuz. Bu kitap, yapıtlarınızla birlikte yayınlanacak. Yazma eylemiyle resim yapma eylemi arasında bir ilişki bulup bulmadığınızı merak ediyorum. Ayrıca, daha eski kimi yapıtlarınızın yazıya eşlik etmesini tercih ettiniz. Neden?

CT: *Futur Imparfait* herhalde bugüne kadarki işlerimin en kişisel olanı. Çalışmalarım yıllar içerisinde gelişirken, odak noktam açıkça kişisel olan bedenden daha geniş bir çerçeveye—yerel, kültürel ve endüstriyel görüntüye—kaydı. Yazı yazmak, resim yapmak gibi, son derece kişisel bir iştir. Birbirine benzerler ama bir şekilde birbirine karşıtlar. Ayna gibi, zaten orada olanı yansıtırlar ve düşle gerçek arasında, birbiriyle çakışarak yarı-doğru, yarı-düşsel birşeyler yaratırlar. Sonsuzu yaratan yansımalar gibi, beden sürekli olarak kendini oluşturur ve bozar; böylece diğer insanların—acıma, haset, vs.

Untitled (İsimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik, balmumu, giysi patronları, cam, bakır tel ve ot, 143 x 120 cm.



Untitled (Isimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik,
cam ve fotoğraf, 71 x 51 cm.
sağ sayfa: *Untitled (Isimsiz)*, 1991, Tual
üzerine akrilik, cam ve fotoğraf, 71 x 51 cm.



sayfa 22: *Untitled (Isimsiz)*, 1991. Tual
üzerine akrilik, cam, fotoğraf baskı ve
kurşun, 71 x 51 cm.
sayfa 23: *Untitled (Isimsiz)*, 1991. Tual
üzerine akrilik, cam, şişe kapakları,
metal, fotoğraf ve ot, 71 x 51 cm.



gibi duygularla—varan algılamaları tarafından şekillendirilen toplum-
sal beden ile bütün bunlardan sıyrılmak için sürekli savaşıyor. Kişisel
benlik arasındaki ikiye bölünmüşlüğü ortaya çıkarır. On beş yıl kadar
önce, bu desen ve kolaj dizisi üzerinde çalıştım. O sıralarda, bunları
sergilemek niyetinde değildim. Eğer onları yazdıklarıma eşlik
etmeleri için kullanmayı seçtiysem, söylenmemiş bir şeylerin
kaldığını düşündüğümüdür.

**CL: Yapıtlarınızı hangi bilgiler besliyor? Edebiyatın sizin
için sürekli bir kaynak olduğu görülüyor.**

CT: Her zaman doyumsuz ve çeşitli konulara eğilen bir okur oldum,
çünkü hastanede geçmiş olan çocukluğumun yitirilen yıllar boyunca
kaçırdığım dünyanın yerine kitaplar bir dünya oluşturdular. Bir süre
gerçeklikle ilgilenmek istemedim. Samuel Beckett'i ve onun dünyaya
bakışını ilginç buluyordum; özellikle de kapalı çevreyi ve objeler
dünyasını algılayışını. Yapıtları, yabancılaşmış bir bedene
hapsedilmekten doğan sıkıntıyı anlatıyordu. Temelde, hareket
etmek için bir araç olan o beden, kişiliğin uygunsuz temsilcisi olarak
sahibine karşı gelerek, onu düşünceden arınmış hareketlerin sorum-
luluğunu taşımaya mecbur kılıyor. Beckett'in karakterleri kendi
bedenleri içindeki yabancıydılar ve ben de kendimi bunlarla
özdeşleştiriyordum. Küçük yaşta çocuk felcine yakalanarak çocuk-



Untitled (İsimsiz), 1988. Akrilik,
fotoğrafik baskı, bakır tellerle asamblaj.
77 x 46 cm.
solda: Untitled (İsimsiz), 1988, Tual
üzerine akrilik, ot, fotoğrafik baskı ve
çivilerle asamblaj. 77 x 46 cm.

luğumu Fransa'daki bir hastanede geçirdim, hayatın basit ve
antiseptik olduğu bembeyaz duvarların arasında yaşadım. Bu, arafta
ve beyazlıkta, geleceksiz ve geçmişsiz bir hayattı. Bir de diğer dünya
vardı, ziyaretçi yabancıların geldikleri dışardaki dünya. Benim için
“yuva” olanın ailem için “dış dünya” olduğunu keşfettiğimde
duyduğum şaşkınlığı hatırlıyorum. Hastaneden çıktıktan sonra
sürekli olarak hayatı taklit ettiğim ve hiçbir şeyin gerçek olmadığı
duygusunu taşıdım. Hayatı sürdürebilmek için kendimin gerçek
olduğunu hile yaparak ve aldatarak oynamam gerektiğini hissediyor-
dum ve hayatım kısa sürede bir çeşit oyuna dönüştü. Kendi
bedenimde, kendi dilimde ve kendi yurdunda yabancıydım.
Giysilerim bile sanki başka birisi için yapılmış oldukları duygusunu
veriyordu. Hayatın bir tür maskeli balo olduğuna inanmıştım.

Bana absürd gelen hayatımla şakalaşırcasına yüzleşmeye başladım.
Raymond Queneau'nun yapıtları da esin kaynağı oldu, özellikle de
her seferinde değişik bir stilde birçok kez anlatılan tek bir hikaye
olan *Exercices de Style* adlı yapıtı. Bu yapıtta, tekrar gülünçleşir ve stil
değişikliği ve seçim, yapıtın absürd havasını güçlendirir. O sırada,
zaten absürd bulduğum hayat hikayemi tekrar tekrar anlatmanın
yükünü, ancak her bir anlatışta ona yeni bir mizah katarak
kaldırabiliyordum. Resim yapmak için elime her kağıt parçasını
alışımda bunu düşünüyordum. Çocukken anlatacak tek bir hikayem
olduğunu, çünkü insanların dinlemek istedikleri tek bir hikayenin
var olduğunu düşünürdüm. Daha sonra Fransız sürrealist edebiyatını
okumaya başladığımda bu düşünceden kurtuldum.

**CL: Erken dönem işlerinizde, insanlar için mekân yaratma
fikrini şimdi yaptıklarınızdan daha dolaysız bir şekilde
anlatıyordunuz. Örnek olarak, figürleri ve objeleri kutuya
benzer kompartmanlara yerleştiriyordunuz. Özellikle,
temel öğenin belli belirsiz nü kadın figürlerinin
oluşturduğu serinizi düşünüyorum.**

CT: 1980'lerdeki eski yapıtlarımda, genel olarak beden üzerinde
yoğunlaşıyordum ve ortaya *The Advantages of Disgrace*,
Cryptodreamhouse, *If Looks Could Kill* ve *Self Portrait with Belongings* gibi
yapıtlar çıktı. Bunlar, “dis-figurative” (figürü bozan) yapıtlar adını
verdiğim bir serinin parçalarıdır. O sıralarda sergilerim daha seyrekti.
Fiziksel varlığımın yapıtlarımdan daha çok önemsendiğini



düşünüyordum. Sokakta yürürken insanların dönüp bana bakmaları, attığım her adımda sarfettiğim güçle yakından ilgililenmeleri gibi. Ama merak evrenseldir. İnsanlar kolayca eğlenceye kayarlar ve başkalarının farklılığı ya da acısını her zaman ilginç bulurlar. Kurbanlar da kahramanlar da karikatür karakterleri gibi—orantıları bozularak ve şekilsizleştirilerek—yaratılırlar. Onlara, biraz korkuyla karışık bir merakla ve talihsizliğin başka bir yerde ve sadece başkalarının başına gelmesi umuduyla bakılır. Hikayenizi ancak defalarca anlattıktan, kişiliğinizin mahrem kısımlarının örtüsünü kaldırdıktan sonra görünmez olabilirsiniz. Sonuçta, o seri, aynı zamanda hem görünür, hem de görünmez olma durumuyla ilgiliydi.

Figür, bir araştırma konusudur; gözlemlenecek, incelenecek, düzeltilecek, dönüştürülecek, keşfedilecek, seçilecek, etiketlenecek bir harita gibidir. Figürü yönlendiren geometrik unsurlar ve çapraz hatlar, onu başka bir şey haline gelmeye mecbur kılar. Bazı figürler, makinelerle ve tıbbî aletlerle yan yana konulmuş ve röntgen ışınından ya da mekanik bir gözden görünüyormuş gibidirler. Düzeltici çizgiler ve çiziktirmeler figürü bozarak ve silerek kişisellikten çıkarır ve onu belirgin referanslardan koparırlar. Sonuçta yapıt, beden, kişiye hiç atıfta bulunmadan, temsil ettiği şeyleri anlatır olur. Bu yapıt, cinsel bir bakış hakkında değildir; tersine, figür cinsellikten ve bağlamdan arındırılmıştır. Yapıt, daha çok, Eadweard Muybridge ile Jean-Martin Charcot'nun çalışmalarındaki imgelerde gördüğümüz

gibi, tıbbî ya da bilimsel bakışla ilgilidir. Bu mekanikleşmiş görüş daha sonraki çalışmalarında da vardır; bunlarda görüntünün ötesinde, manzaralar da bozulmuş ve katmanların altına gizlenmiştir. Asıl mesele, kusurlu bulduğumuz doğaya bakışımızdaki kaymışlıktır. Doğru “görünmeyen” şeyleri düzeltmek için duyduğumuz arzudur. Kusurlu bedenleri “terbiye eden” ve doğallığını bozan bakışımızdır.

CL: Başta kadınlar olmak üzere, figürlerin mekânlardaki hapsolmuşluğu hakkında birşeyler söyler misiniz?

CT: Mekânlarda hapsolmuşluk yapıtlarımda tekrar tekrar yer alan bir temadır. Figür, içinde durduğu mekânı doldurmaz. Tersine, öyle bir uyumsuzluk içerisinde konulmuştur ki etrafındaki objelerle de çevreyle de uyum sağlayamaz. Böylece figür, bağlam dışı görünür. Edilgen, yersiz ve rahatsız olan bu figür, değerleri temsil eden tasnif edilmiş objelerin dünyasında felç olarak çevresindeki kuvvetlere boyun eğer. Figürlerin içinde hapsoldüğü bu tarif edilemeyen mekânlar, çıkışı yokmuş gibi duran kurumlar ya da sığınaklar gibi sınırlayıcıdır. Figürler vitrindeki ya da bir teşhir yerindeki vakumlanmış paketlerin içine yerleştirilmiş gibidirler. Yapıt, aynı zamanda, ruhsal alanlarında yasaklı olan ve sınırlarını resmeden insan bedeninin de hapsolmuşluğuna atıfta bulunur.

Dis-figurative Work 1-5 (Figürü Bozan Çalışmalar), 1988. Soldan sağa: Untitled (İsimsiz), Self Portrait With Belongings (Özel Eşyalarla Otoportre), Advantages of Disgrace (Rezaletin Avantajları), Untitled (İsimsiz). Karışık teknik. Her biri 71 x 51 cm.

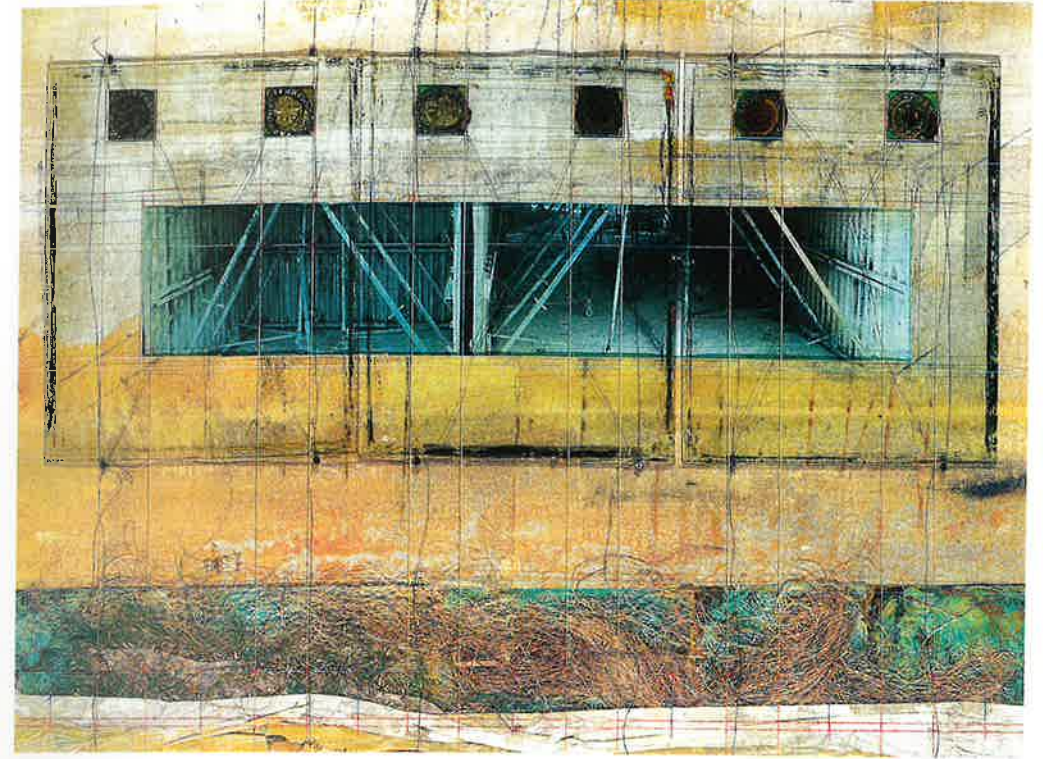


CL: Self-Portrait with Belongings'de etrafında kağıt bebek elbiseleri bulunan bir kadın figürü var.

CT: Evet ama elbiseler saydam ve yüzeysel; örtmek yerine, kadın figürünü hafif komik bir biçimde açığa çıkarıyorlar. Bu bozulmuş kişisel portreyi karikatür karakteri olarak görüyorum; ancak karikatür karakterleri kendini sevdiiren yaratıklardır ve insanlar da onlara, gerçekte varolmadıkları halde yakınlık duyarlar. Söz konusu yapıtta, gündelik objeler ve imgeler, çıplak bir fotoğrafın üzerine gelişigüzel basılmışlardır. Orada, imgeler ile kişi arasında rahatsız edici bir yanyanalık yaratmak istemiştım. İmgelerin gücü reddedilemez; çünkü imgeler hayatı ve bizi kuşattıkları gibi bize ani bir doyumun sözünü verdikleri ve dehşete karşı bağısıklı kıldıkları için, sürekli bir biçimde yeni imgelere susamamızı sağlarlar. Bugün içinde yaşadığımız çevre, imgelerle dolu ve onların bombardımanından zarar görmüş bir manzaraya dönüştü. Bütün bu imgeler gittikçe aklımızdan siliniyorlar; ya onları artık hatırlamıyoruz, ya da onların bir parçası oluyoruz. Bu durumda imgeler artık gerçekliğini yitirip, mitos haline gelirler. 1980'lerin sonundaki çalışmalarım da odak noktamı daha çok manzaralara oturttum. Onları inşaat alanı, şantiyeler, satılık mallar gibi emlakçıların hedefleri olarak ya da savaş meydanları gibi resmettim.



yukarıda: *Untitled (Isimsiz)*, 1992, Tual üzerine akrilik, balmumu, çelik borular ve ot. 140 x 196 cm.
aşağıda: *Untitled (Isimsiz)*, 1992, Tual üzerine akrilik, balmumu, giysi patronları, kahve telvesi ve ot. 183 x 198 cm.



CL: Yapıtlarınızda kolaj kullanmak değişmez bir özelliğiniz gibi görülüyor.

CT: Evet, baskı tekniklerini kullanım da öyle; bu iki tekniğin de geçip giden senelerle birlikte pek fazla değiştiklerini sanmıyorum. Hatta çocukluğumdan beri bu teknikleri kullandığımı söyleyebilirim. Aylarca yattığım yatakta, ışık vurmuş parlak yüzeylere, retinamı yakana kadar bakarak imgeler yaratırdım. Göz kapaklarıma yansıyan enstantane resimler yapardım. Sonra, görüntüyü kaydırarak diğer bir parlak noktaya bakar, orada gördüğüm imgenin üzerine bir diğerini bindirir ve kompozisyonlar elde ederdim. İmgeleri altüst etmek için, başımı çevirirdim. Böylece, saatler boyunca imgeler kurar, onları üstüste bindirir, gözlerimi iyice ovuşturarak onları boyar ve sonra da onları, hepsi solup gidene kadar seyredirdim. Yatağım sonsuz bir esin kaynağı haline gelirdi. Sanki sürekli olarak yeni kompozisyonlar sunan bir kaleydoskop gibiydi. Dağınık yatağımda kuşbakışı peyzajlar hayal eder, çarşafın ve battaniyelerin

Untitled (Isimsiz), 1991. Tual üzerine akrilik, fotoğraf, cam, şişe kapakları, metal ve ot. 51 x 71 cm.



kıvrımlarına saklanmış görüntüler keşfederdim. Hepsi, en ufak bir hareketle dağılır ve yenileri oluşurdu. Ben de bu sürekli değişen manzaraların bir parçasıydım. Bu kısa süreli ve devamlı olarak yok olma ile inşa edilme sürecindeki manzaralar, onlara çok dikkatli bir biçimde baktıkça, gelecekteki hatıraları aklıma kaydetmiş oluyordum. Bütün bunları şimdi yapıtlarımda görebiliyorum. Siyah-beyaz fotoğrafları andıran desenlerimde ve yağlıboya resimlerimde de kat kat imgeleri ve mimari kompozisyonları kullanmaya devam ediyorum.

Bu arada, rastlantıyı da çalışmalarımın önemli bir parçası haline getirdim—özellikle saman ve ot gibi yaşayan malzemeleri, pas ile kahve telvesi gibi alışılmadık ya da sonucu tahmin edilemeyen malzemeleri kullandım. Sürekli olarak kurmak ve yok etmek devrimin sadece bir parçası değil, aynı zamanda da yapıtın konusudur.

CL: Baskı teknikleri, fotoğraf, malzemeler, boya, pas ve çürüme ile üst üste bindirme gibi doğal süreçler yapıtlarınızda mutlaka içiçe kullanılıyor. Ayrıca, diyagramları, haritaları, projeleri ve benzerlerini de kullanmaya devam ediyorsunuz. Manzara ile olan ilişkinizin çoğunlukla doğa/kültür karşıtlığının metaforik bir temsili olarak kamera merceklerinin ya da diğer aygıtların aracılığıyla gerçekleştiğini söylediniz.



Untitled (İsimsiz), 1992. Tual üzerine akrilik, cam, ot, kahve telvesi ve makyaj pamukları. 51 x 148 cm. aşağıda: Ankara Galerî Nev'de sergiden görünüm. Kasım 1993.



Untitled (İsimsiz), 1991. Tual üzerine ot. 224 x 231 cm. Detay.



Theodolite, 1993. Tual üzerine akrilik, balmumu, cam, çelik, gıysi patronları ve kahve telvesi. 112 x 203 cm.

CT: Çeşitli malzemeleri elle tualle aktarmayı tercih ediyorum. Figürsüz manzaralar son yapıtlarımda temel konu haline geldiler. Hayalet şehirler, kimseye ait olmayan topraklar ve savaş meydanları gibi boş, terkedilmiş, ıssız ve çorak arazilerde odaklaşıyorum. Dikkatimi yokluk üzerinde yoğunlaştırıyorum. Bu, sadece savaş yorgunu değil, tüketim ya da mahrumiyet yüzünden de iflas eden manzaralarda duyduğunuz türden bir yokluk. Doğu Avrupa kırsalında seyahat ederseniz, yarım bırakılmış inşaatlarla dolu olan geniş araziler görürsünüz. Bu yerler, daha tamamlanmadan hayalet şehirler haline gelmişler; henüz varolmadan anlaşılmışlardır. Onlar boşlukta çürümeye bırakılan, gerçekleşmemiş hayallerdir. Yapıtlarımda temsil edilen mekânlarda ne tarih ne hayat var; onlar yapım ve yıkım arasında sanki cennetle cehennem arasında asılı kalmışlardır. Kültürlerini yok edencesine, dünyanın gelişmekte olan kısmını yakalama dürtüsünden doğan kültürel rahatsızlığa işaret ederler. Aynı zamanda ister evcil, ister endüstriyel, ister kültürel olsun hapishaneler, sığınaklar, kurumlar ve diğer klostrifik



Untitled (Lean-to Landscape); İsimsiz (Dayanan Peyza), 1991. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, balmumu, mermer tozu, cam ve ot. 152 x 213 x ±60 cm. Detay.



mekânlar gibi baskıcı çevrelere göndermeler yaparlar. Çıkışı olmayan yerlerdeki hapsoluğu ve yalnızlığı gösterirler. Makineler, silahlar ve diğer teknolojilerle fethedildiklerinde doğayla ilişkisini yitirmiş, terkedilmiş yerler haline dönüşüyorlar.

Amacım, çevremize karşı gittikçe artan ilgisizliğimizi ve doğaya, onun dönüşümünü gözlemlemeden bakma konusundaki yeteneksizliğimizi vurgulamaktır. Haritalar ve çizelgeler gibi mühendisliğe ve mimariye yapılan atıflar, bakış açısını çarpıtıyorlar. Doğa ve kültür farklı bakış açılarından, topografya aletleri, uydu kameraları ya da stratejik silahlar gibi yüksek teknoloji ürünlerinden bakarak, hedef haline getiriliyorlar. Bu durumda, izleyici de gizli ittifaka iştirak etmiş oluyor.



CL: Organik değişim, büyüme ve çürümeyle ilgilendiğinize ve resimlerinizde canlı malzemelerle pas kullandığınıza göre, entropi ile ilgilenen Robert Smithson'dan etkilenip etkilenmediğinizi merak ediyorum.

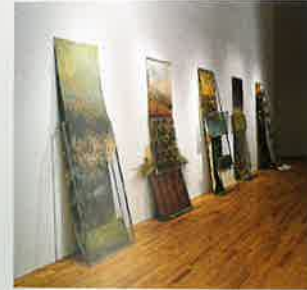
CT: Smithson'ın *Spiral Jetty* gibi büyük ölçekli toprak işleri hakkında bilgim vardı. Entropi yapıtlarımda temel bir nokta olmadığı için, önceleri benzerlik görmemiştim. Entropiden ziyade, hayatla ve hayatın varlığının meydana getirdiği dönüşümle ilgileniyorum. Odak noktam ister doğada, ister iç mekânda, ister sanayi ortamında olsun, çevrenin genel olarak bozulmasıdır. Yıkım beni özel olarak esinlendirmiyor; daha çok, herhangi bir fiziksel maddede var olan, yıkımla yapım arasındaki dengeleyici hareketle ilgileniyorum. Üstünde durduğum maddenin etkisi ve tepkisi, onun direnen davranışdır. Çalışmalarımda çürüme ilk adımdır; başka bir deyişle, yapıtım çürümeden sonra başlar ve bazen ne zaman sona ereceği hakkında hiçbir fikrim olmaz.

Galeri gibi bir mekâna, suyu emerek ıslanan tualler üzerinde büyüyen ot gibi canlı bir madde getirmek istedim. Galeriyi gibi "temiz" ve "klinik" bir çevrede sergilenmek üzere ortamından kopartılan doğal objelere bakmayı tarifsiz ölçüde dokunaklı buluyorum. Otlar doğal olarak ölüyor ve renk değiştiriyorlar. Aynı şekilde, tual paslanmış çelikle temas ettiği zaman lekeleniyor. Yapıtlarım, ölü olanın teşhirinden çok, dikkati o statik olduğu varsayılan ama aslında başka yaşam düzenlerinde devam eden durumun yol açtığı sürece yöneliyor.

sol ve sağ üst: *Still Lifes* sergisinden görünüşler, 1990. California Üniversitesi, Berkeley, California, ABD.



Still Lifes sergisinden görünüşler, 1993. Center for Contemporary Arts, Santa Fe, New Mexico, ABD.



NEERY MELKONIAN

CL: Tabii ki ele aldığınız manzaralar, 19. yüzyıldaki o kadim ve el değmemiş manzaralar değil. Smithson gibi siz de sanayi devrimi sonrası manzaralarla özellikle de tüketilen, suiistimal edilen, çığnänen, üzerinde savaşılan, bölünen ve incelenen topraklarla ilgilisiniz.

CT: Aslında yapıtlarımda, özellikle de enstalasyonlarımda, 19. yüzyılın peyzajlarına göndermeler yapıyorum. Enstalasyonları, objelerin dikkatlice yerleştirildiği 19. yüzyıl tablolarını anımsatan bir çeşit sergileme olarak değerlendiriyorum. Örnek olarak, San Francisco, Santa Fe ve İstanbul'da (1991-93) sergilenen *Still Lifes* (Natürmortlar) serisi 19. yüzyıl peyzajlarının romantik anlayışına ve doğanın estetikleştirilen görüntüsüne atıfta bulunurlar. Yüzyılın ihtişamını vurgulamak için ölçekleri çarpıtan Albert Bierstadt gibi ressamın eserlerini inceledim. *Still Lifes*'de bu geleneksel ismin ironik olmasını amaçlamıştım. "Still life"—Fransızca'da nature morte—bir zamanlar canlı olan ve göze hoş görünen bir düzenlemeye sunulan şeylerin, doğal ortamlarından alındıklarından ve sahte bir çevrede ulvileştirildiklerinden dolayı yaşamla ölüm arasındaki bir durumda hapsolmalarını çağırıştırır. Bunlar, genellikle zenginlik, bolluk, haz ve fethetmenin göstergesi olurlar.



Still Life 1-6 (Natürmortlar), 1990.
Karışık teknik. Herbiri $\pm 244 \times 71 \times \pm 45$ cm.



CANAN TOLON



Seesaw Landscape (Tahterevalli Peyzaj) ile Still Lifes'dan (Natürmortlar) görünüm. sol sayfa: Natürmortlardan çeşitli detaylar.

Daha önceki yapıtlarımda olduğu gibi, burada da, doğayı düzeltmek çabasında olan ve yapaylaştıran bu sapkın dürtüyü, ve figürü bozan aldatıcı mükemmeliyetçiliğin romantik ilkelerini sorguluyorum. Bu uygulamam, kenara atılmış bir şey gibi duvara yaslanan maddelerden oluşuyordu. On iki parçadan oluşan bu çalışma çeşitli canlı, ölü, doğal ve insan yapısı malzemelerle, gerilmemiş tualler, çelik çubuklarla hassas bir dengede duvara yaslanan iki buçuk metre yüksekliğinde bir diziden oluşuyordu. Bu fakirleştirilmiş peyzaj, bir mücadele alanını anımsatıyordu. Bir zamanlar insanın doğa üzerindeki hakimiyetinin ve zaferinin göstergesi şimdi umutsuzca verilen mücadeleye dönüşüyor; tualin üzerinde büyüyen otlar, sergi boyunca kuruyarak renk değiştiriyordu.



Seesaw Landscape (Tahterevalli Peyzajı), 1993.
Tual üzerine kahve telvesi, giysi patronları,
çelik ve ot. $\pm 61 \times 183 \times 198$ cm.
Detay.



Topographer (Topografyacı), 1993.
Keten, çelik, çim tohumu ve su.
 $\pm 61 \times 305 \times 147$ cm.
Detay.



CL: Santa Fe'deki serginizin fotoğraflarına bakarsak *Still Lifes*'ları, *Seesaw Landscape* ve *Topographer* ile birlikte yerleştirildiklerini görüyorum. Bunlar birbiriyle ne tür bir ilişki içerisindeler?

CT: Aslında *Topographer* diğer yapıtlara kaynaklık etti. Hepsi katmanlaştırılmış, biteviye parçalardır. *Topographer* gibi, makineye benzer heykeller yapıyordum ve bunlar lekelenme, bitki yetiştirme, yıpranma ve çürüme gibi çeşitli süreçler aracılığıyla meydana gelen büyüme ile çürüme arasındaki geçişte görülen "doğal ortam"ı yaratan resimler üretiyordu. Bu sürecin sonucunun önceden tahmin edilememesinin yanısıra suyla ve tohumla birleşen bütün bu maddelerin tepkisi bende derin bir merak uyandırıyor.

Allidade, 1993. Tual üzerine akrilik, balmumu, çelik çubuklar, metal levhalar, tahta ve ot; keten üzerine yağlıboya.
165 x 277 cm.
Detay.

CL: O sergideki bütün yapıtlar, malzeme açısından denge ve yerçekimi konuları açısından da, birbirleriyle ilişki içindeler.

CT: Denge ve yerçekimi, öğrenim dalım olan mimari gibi yapıtlarımda büyük önem taşır. Bütün bu faktörler, yapıtlarımın malzemesinde, yapısında ve yerleştirilmesinde, hatta üretiminde belirgindirler. Mekân yaratma ve yerçekimine ilğim beni mimariye yönlendirmişti. Ortaöğretimimin son yıllarında, Platon'un "mağaranın mitosu"nu ve Henri Bergson ile Maurice Merleau-Ponty'nin araştırmalarını inceledikten sonra, objeler dünyası—onların yan yanılığı, görece mesafeleri ve bizim onları nasıl yorumladığımız—beni etkilemişti. Beni en çok ilgilendiren ise, mesafelerin farklı algılanışının güçle olan ilişkisiydi. Kişinin mesafeleri nasıl algıladığı onun bedensel kapasitesine ya da zenginliğine bağlıdır. Sağlıklı ya da varlıklıysanız hiçbir şey uzak değildir. Mekân da, kişinin hızına bağlı olarak değişik bir şekilde yorumlanır. Mekânı algılayışınız, siz ne kadar yavaşsanız, o kadar hatırlanabilir, doğrudan ve elle tutulur hâle gelir.

Londra'da Polytechnic'i bitirdikten sonra 1980'de Berkeley'e master yapmak için gittim. Bir süre mimari bürolarda çalıştım. Mimariye yaklaşımımın profesyonellikten çok tutku ile ilgili olduğunu farketmem uzun sürmedi. Mimarsanız, mimariyi uygularsınız. Mimari bürolarda çalışan kişinin bunu karşılayamaması durumunda, tutkunun üretimi engellememesi gerektiğini anladım. Sonuçta, mimariyi "pratik" anlamda uygulamaktan kaçındım. Günümüzde mimarın yaratıcı özgürlüğü o kadar az ki, neredeyse yok olmuş durumda. O özgürlük artık hiçbir şeyi barındıramayacak kadar ince, hassas ve şeffaf bir zar gibi şekilsiz, korunmasız, delik deşik ve patlamaya hazır sanki... Ben böyle görüyorum, yapıtlarıma da böyle yansıyor. Garip ama kendimi şimdi mimariye, mimari bürolarda çalıştığım dönemden daha yakın hissediyorum. Bazen mimarının başına gelenin bir gün sanatın da başına gelebileceğini düşünerek kendimi korkutuyorum. Kimsenin, "Sanat bir uygulamadır" demeyeceğini ya da "Siz uygulayıcı bir sanatçı mısınız?" sorusunu sormayacağını umuyorum. Ama "Siz profesyonel bir sanatçı mısınız?" gibi bir soruyu duyduğum zaman, peşinden bunların geleceğini de hissediyorum.



CL: Yapıtlarınızı resim olarak adlandırıyorsunuz. Yaygın bir biçimde benimsenen “resim öldü” düşüncesiyle hem-fikir olmadığınız açık. Ama resimleriniz, bilinen türden resimler olmadığı için, belki de bu görüşü kabul edersiniz.

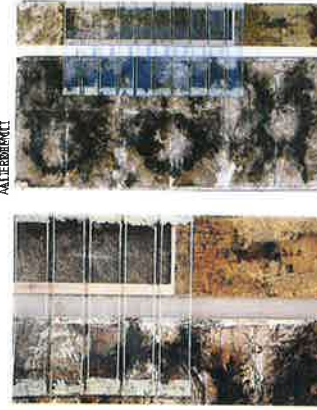
CT: Resim ölmüş de olsa bizi hâlâ meşgul ediyor. Zaten, resim kameranın icadından beri tehlike altındadır. Ortaya ne zaman yeni bir icat çıksa, var olan düzenleri eritip yok etme potansiyelini taşıyor. Sanki yenilik kendi başarısını, ancak eskileri ortadan kaldırmakla kanıtlayabilmiş gibi. 20. yüzyıl gerçekten ölümün yüzyılı. Ölüm, tarihi hızlandırmak, her yeni hareketi geçici ve tüketilip atılabilir kılmak için kullanılan bir araç. Modern hareketin hedefi gelecek olduğu için, hareketi gerçekleştiren de hız. Ama gerçek deha, eski düzeni yıkmak ya da geçersiz kılmak ihtiyacını duymaz; aksine onları kullanır, onlarla hareket eder ve onlara, var olan bağlamların içinde yeni yaklaşımlar kazandırarak yeni dokular oluşturmak üzere meydan okur. Bilgi, tarih gibi, biriktirici bir süreçtir. Kısa yollar yaratmak ve olayları hızlandırmak için tarihten bazı sayfaları yırtıp atarsak ilerleyemeyiz. Sonuç olarak, resmin öldüğünü söyleyen görüş sığ bir görüştür ve kendi kendini ortadan kaldıracağını umduğum bir görüştür.

İster iki, ister üç boyutlu olsunlar, yapıtlarımın çoğunda boya kul-landığım halde, hepsi tual üzerinde gerçekleştirilen işlerdir. Heykellerimde ve enstalasyonlarımda, tual bir çeşit çerçeveye yerleştirilmiştir. Bir bakıma heykellerim resim, resimlerim ise ensta-lasyondur. Çalışma tarzım çok vakit alabilir ama hızın ne çalışma aşamasında, ne de sanatımın genelinde önemi yoktur. Bence desen çizmek ya da boyamak şimdiki zamanı devam ettirir.

solda: *Never in the World II* (Dünyada Asla II), 1992. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, giysi patronları, cam ve ot. 218 x 241 x 15 cm.

ortada: *Never in the World I* (Dünyada Asla I), 1992. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, cam ve ot. 168 x 297 cm.

sağda: *Never in the World III* (Dünyada Asla III), 1992. Keten üzerine akrilik, balmumu, yağlıboya, giysi ve kahve telvesi. 183 x 223 x 20 cm.



CL: Yapıtlarınızı, Fransız dergisi *Pages Paysages*'da görsel bir savaş alanı olarak tanımladınız. Ben de manzara metaforlarınızın beden metaforları olduğunu düşünüyorum. Savaş alanı olarak manzara, aynı zamanda savaş alanı olarak beden. Obje haline getirilmiş bedende objeleşmiş manzara. Çalışmalarınızda, çeşitli zengin bilgi katmanları, fikirler ve referanslar olduğu açık ama yine de yapıtı harfi yorumlamanın yanlış olduğunu düşünüyorum.

CT: Ben de bu yüzden yapıtlara genellikle isim koymuyorum.

CL: İsim yapıtın anlamını sınırlandırdığı için mi?

CT: Evet, ya da izleyiciyi yönlendirmeye ya da yanlış yönlendirmeye yatkın olduğu için. Mesela, “4 No.lu Yaslanan Parçalar” gibi banal ve açıklayıcı başlıklar seçiyorum. Ya da 1993'te İstanbul'daki “Baskı” sergisinde olduğu gibi, sergi başlıklarına çift anlam veriyorum. Türkçe'de “baskı”, bir şeye ağırlık koymak anlamına gelir. Aynı zamanda “siyasal baskı” anlamını da taşır. Bu büyük poliptik grubun-da, dantel, kumaş ve çeşitli boyama teknikleriyle birlikte Anadolu'nun tipik ahşap baskılarını kullandım. Sürekli tekrarlanan dekoratif baskılar ön plandaydı ve bunların gizlediği arka planda da, günlük Türk gazetelerinden alınmış kupürlerin çok büyütülmüş

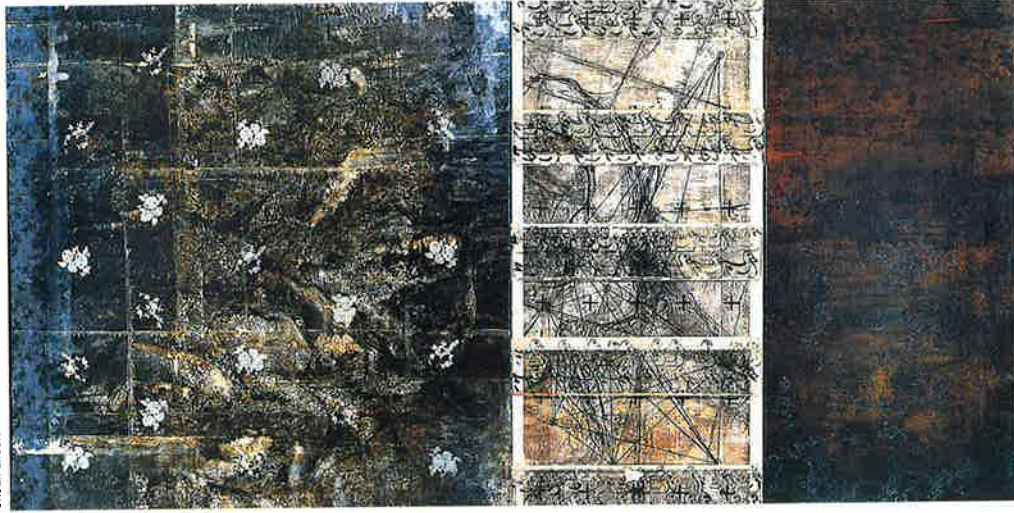
Never in the World IV (Dünyada Asla IV), 1992. Tual üzerine akrilik, balmumu, ot, cam, giysi patronları ve kahve telvesi. 117 x 200 cm.
Detay.
Sergiden görünüm.



Baskı IV, 1993. Keten üzerine yağlıboya ve ipek tül üzerine akrilik. 132 x 223 cm, sol sayfa: Baskı'dan çeşitli detaylar.

şekilleri vardı. Tualî şasinin aksi tarafına gerdim ve şasiyi de işimin bir parçası haline getirdim. Bu da, tual ile şasi arasında oluşan kalınlıkta yeni kullanım alanları yaratarak, yapıta daha çok hacim ve üç boyutluluk kazandırdı. Stratejik haritalar ve giysi patronları birbirini kesen çapraz doğrularla birleştirildiklerinde çiçek ve hayvan baskıları hedef haline dönüştürülüyorlar. Çapraz hatlar, görsel bir mesafe yaratarak manzarayı atış poligonuna, oyun parkına ve bilgisayardaki savaş oyununa çevirirler.

Söz konusu yapıtlarla izleyicinin arasında, sanki hakikatin görüntülerini evcil bir ortamdan, dantel perdeler ve sevimli desenlerin filtresinden geçirerek görsel bir engel koyarlar. Hepimiz dehşetin görüntülerini evimizin güvenliğinde ve konforunda—yani gerçekte mitosların kolayca karıştırıldığı mekânlarda—seyrederek onlar tarafından giderek hissizleştirildik.



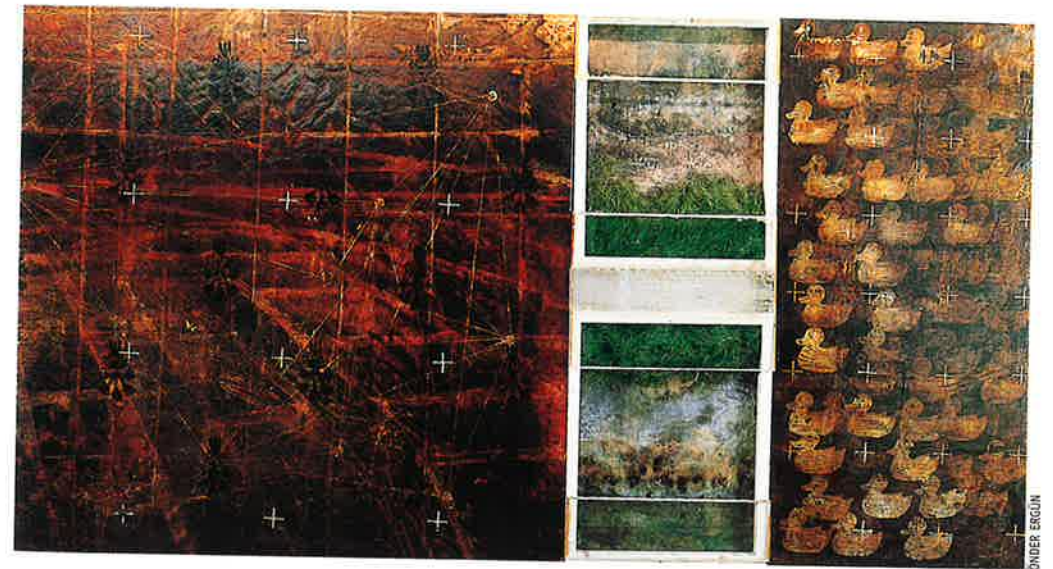
CL: O yapıtlar genellikle çift boyutlu ve daha önceki yapıtlarınıza oranla daha sadeleştirilmiş.

CT: "Baskı" sergisindeki yapıtlar malzemenin ve anlamın katmanlaştırılması açısından ilişkili olmasına rağmen önceki işlerime oranla daha büyük ölçekte yapıldıklarından o kadar kişisel olmadıklarını düşünebiliriz. Eğer bu yapıt, önceki çalışmalarına oranla daha sadeleştirilmiş görünüyorsa, bunun nedeni yapıtın İstanbul'daki sergileme koşullarına hitap etmesidir. Bir yıl sonra, sekiz büyük parçadan oluşan *Under Pressure*'in üzerinde çalıştım. Bu, o zamana kadar yaptığım en büyük heykeldi. Yapıtın kurulacağı mekânı her zaman dikkate almakla birlikte, üç boyutlu işler yapmaya devam ediyorum. Her yapıtın içinde yer aldığı mekân, yaratılmasında ağırlıklı bir etkindir çünkü temelde bölgeyi tarif ve ıslah etmekle ilgilidir.

Baskı I, 1993. Keten ve dantel üzerine yağlıboya, akrilik, cam, tel ve ot.
121 x 283 cm.
sağ sayfa: *Baskı II*, 1993. Keten üzerine yağlıboya, akrilik, cam ve ot.
142 x 287 cm.

CL: *Under Pressure*'ı San Francisco Art Institute'de "Forms of Address" sergisinde gördüm. O çalışmayı anlatır mısınız?

CT: *Under Pressure*'da hareketli kaidelerin üzerindeki millere oturan çerçevenin içine baskı altında bükülmüş sac levhalar kullandım. Saclar, çerçevelerinden fırlamaya hazır bıçaklar gibi duruyorlardı. Bu ince paslanmış yüzeyler üzerinde, birbirine geçen ve bir haritadaki ya da topografik fotoğraftaki çizgileri andıran kök salmış otlar büyüyordu. Parçalanmış bir kuşbakışı görüntüyü çağrıştıran, her bir parçası değişik bir açıyla eğilerek hassas bir dengede duran bir sıra oluştuyordu. Ortografik çizgiler ve tekrarlanan ritim, haritalardaki geometrik unsurların dünya yüzeyini parçalara ayırması gibi, yaşayan bir yüzeyin organik doğasını bölüyordu. *Under Pressure*, aynı zamanda, hassas organik maddeleri taşıyan tarım aletleri ve araçlar ya da hastane yatakları gibi dizilmiş sedyeler gibi, daha kişisel ve insanî bir düzeyde de etkindi.

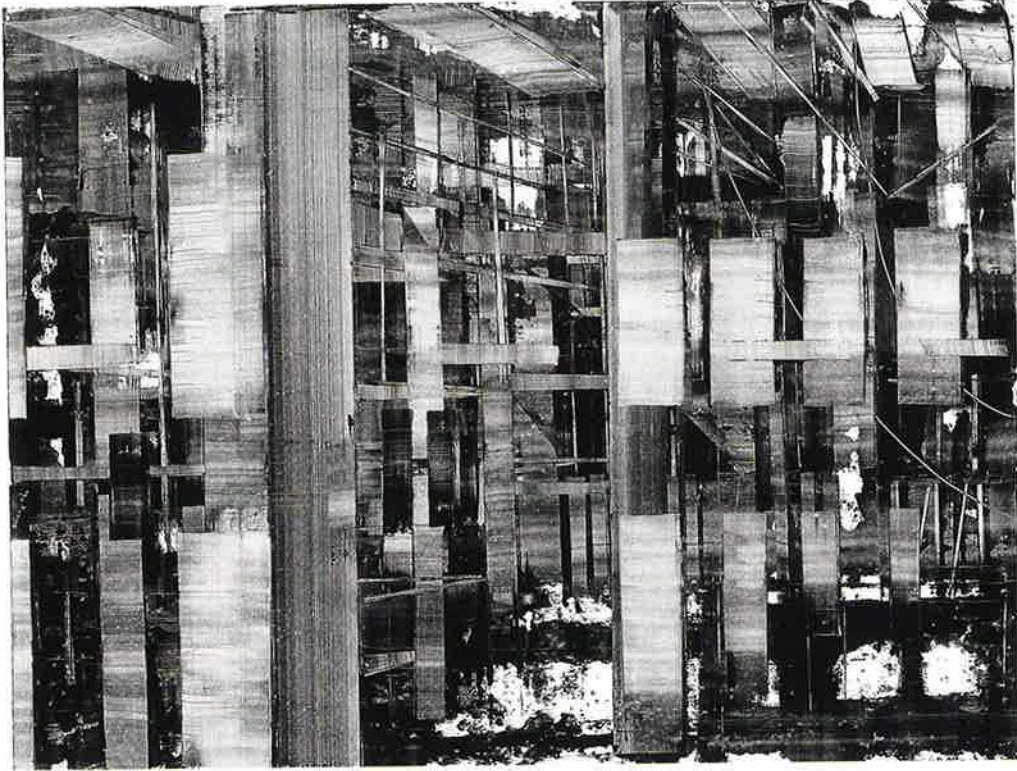




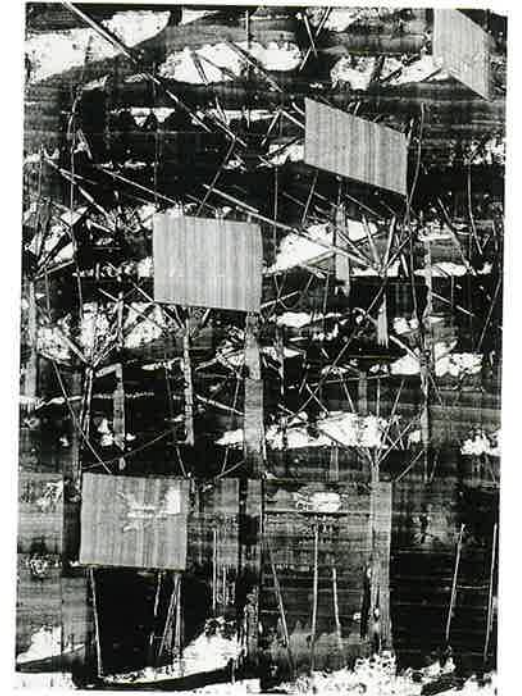
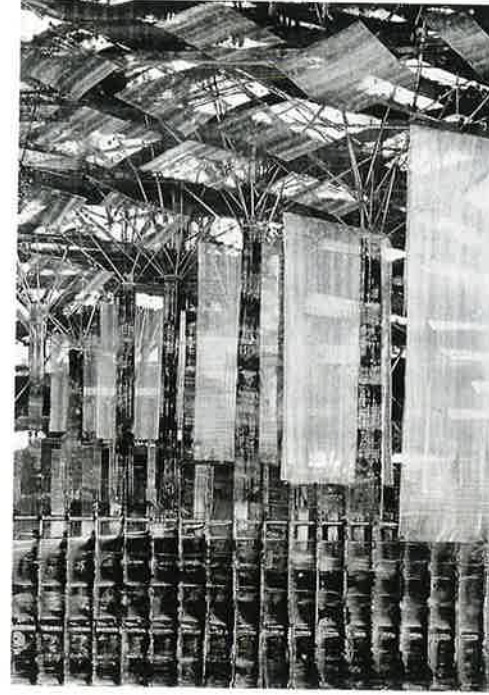
Under Pressure (Baskı Altında), 1994.
Bükülmüş paslı saclar üzerine ot ve çelik
kaide. $\pm 100 \times 243 \times 508$ cm. Herbiri
 $\pm 100 \times 243 \times 61$ cm.

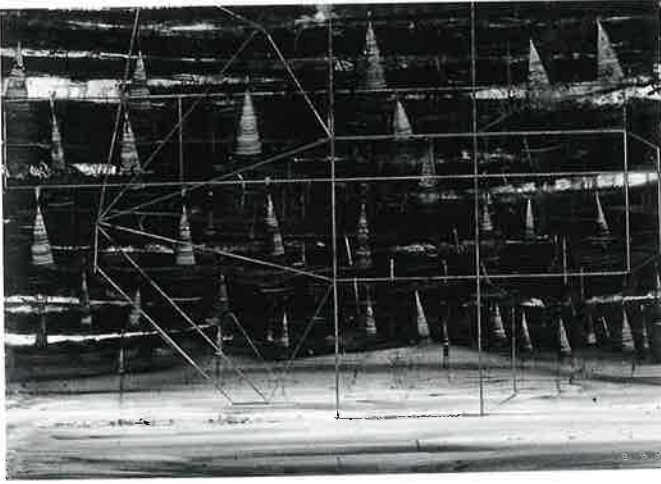
Bu yapıt da ötekilerden daha farklı ve daha az malzeme türü kullanıldığı için, daha basit olarak nitelendirilebilir. Açıkçası, sonraki yapıtlarımı öncekilerle karşılaştırmaktan hoşlanmıyorum. Değişmez olan fikirdir, malzeme sadece yapıtı oluşturan araçtır. Ayrıca, gelecekteki yapıtlarımı sınırlandırmak da istemem. Örnek olarak Marcel Duchamp ya da Sigmar Polke gibi modern sanatçıların işlerine bakarsak, onların yapıtlarının sürekli bir değişim halinde olduğunu, ama temelindeki düşüncenin ve birleştirici mesajın değişikliğe uğramadığını görürüz. Yapıt, bir düşünce sisteminden gelir, üretim çizgisinden değil.

Çalışmalarımı tek bir teknikle sınırlamak istemiyorum. Aynı anda birkaç parça üzerinde çalışmayı tercih ederim. Resimden desene, oradan heykele ve oradan da enstalasyona atladığım, hatta hepsini birbiriyle ya da birbirine karşı kullandığım oluyor.



*Untitled (İsimsiz), 1997. Mylar üzerine
siyah yağlıboya. 28 x 35 cm.
sağ sayfa: *Untitled (series); İsimsiz (seri),
1997. Mylar üzerine siyah yağlıboya.
25 x 18 cm.**



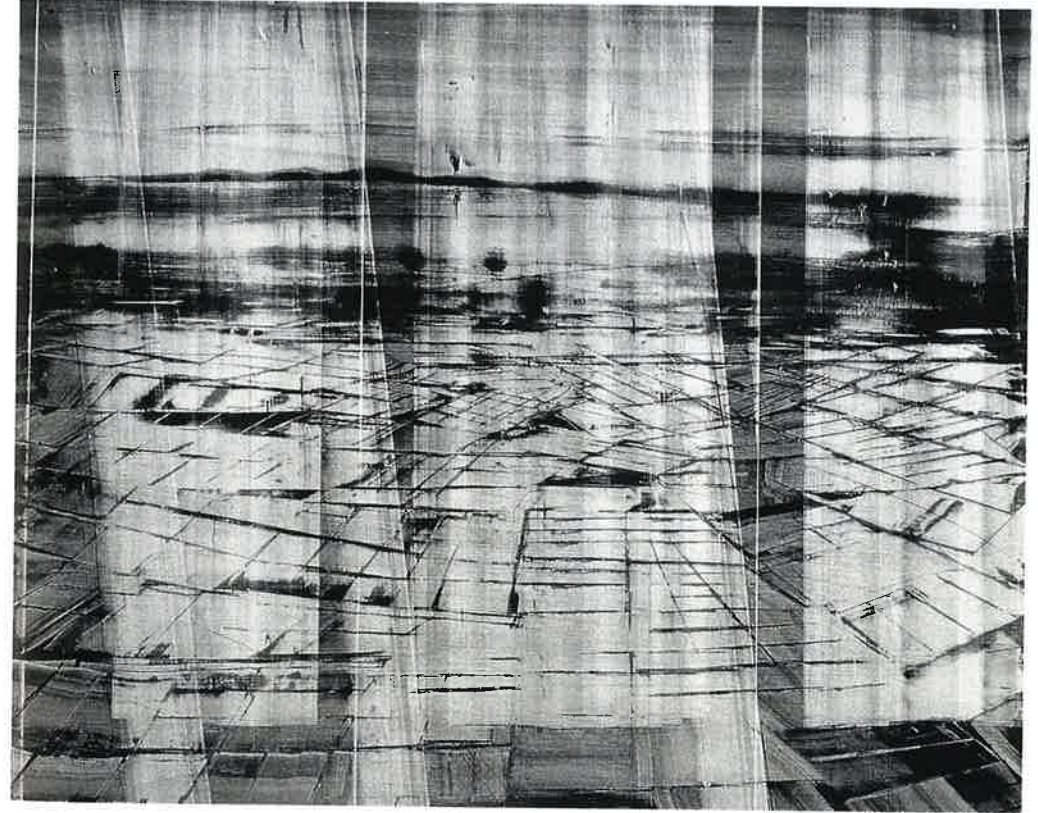


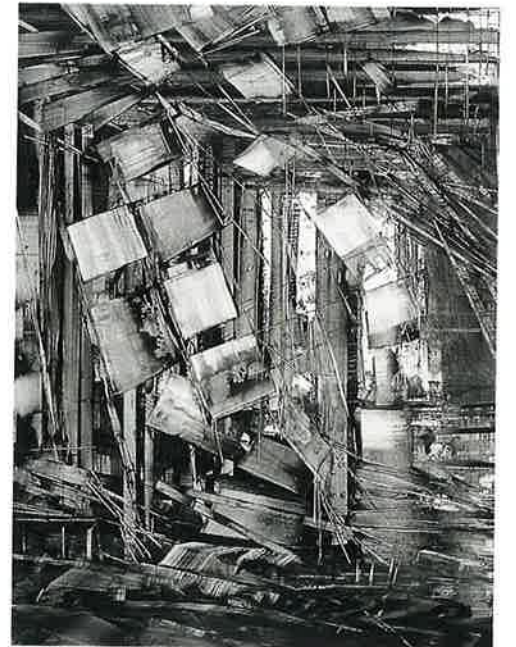
CL: Yine de, son çalışmalarınızın—siyah-beyaz resimlerinizin—daha önceki yapıtlarınızdan ne kadar farklı olduklarını görüyoruz. Bu yapıtlarda, değişik malzemeler yerine daha çok siyah renk ve tekrarlanan şekiller yer alıyor.

CT: 1992'den beri "mylar" (plastik içeren kaygan bir kağıt) üzerine yaptığım çalışmalarımın söz ediyorsunuz. Onlar yağlıboya resimlerimin eskizlerini yaparken ortaya çıktılar ama daha sonra kendilerine has bir şekil aldılar. Kendimi bildim bileli resim yaparım. Resim benim için bir ölçüde iletişim aracı dilin yerini aldı. "Mylar" üzerindeki bu çalışmalar, bir enstalasyon projesi hazırladığım sırada çıktı; mekâna yaklaşımım ve yerçekiminin bende yarattığı ilgiyi anlatacak en iyi tekniği bulmaya çalışıyordum. Resimlerdeki odak noktasının mekân olmasına rağmen, bazı şekillerin ritmik tekrarı, bir düzen oluşturuyor ve kağıdın yüzeyini göz aldatıcı görüntülerle öne çıkararak derinlik veriyor. Yüzey, izleyicinin arkasında yer almış olması muhtemel bir şeylerin yansımaları çağrıştırıyor ve böylece bir mekân yanılgısı meydana geliyor. Diego Velásquez'in, bizzat kendisinin ve arkasındakilerin yansımaları içeren resimlerini örnek olarak verebilirim.

Untitled (İsimsiz), 1992. Mylar üzerine siyah yağlıboya. 25 x 35 cm.
sağ sayfa: Untitled (İsimsiz), 1995. Mylar üzerine siyah yağlıboya. 35 x 43 cm.

Bu yapıtlarda, perspektif diğer birkaç görüntünün üst üste binmesi nedeniyle oluştuğundan birden fazla pozun yarattığı izlenim gibi karmaşık ve çok boyutludur. İlk bakışta fotoğraf gibi dururlar, ama fotoğrafla hiçbir ilgileri yoktur. Hatta gerçeklikle bile ilişkileri yoktur. Bunlar, daha çok, gerçekliğe meydan okuyan imkansız manzaralar oluşturuyorlar. Resmin fotoğrafa benzeyişi, onu gerçeklikle düşgücü arasında ilginç bir biçimde kararsız bırakıyor. Yapıt, bu yönüyle aldatıcıdır. Bunlar, yine, yapım ve yıkımın, yerçekimine meydan okuyan geçiş dönemlerinden kaynaklanan görüntülerdir. Daha iyi incelendiğinde, fotoğrafvari netliği, keskinliği ve âşına gelen bir mekâna benzerliği kaybolur ve resimler, yabancı, soyut ve gerçek dışı olurlar.

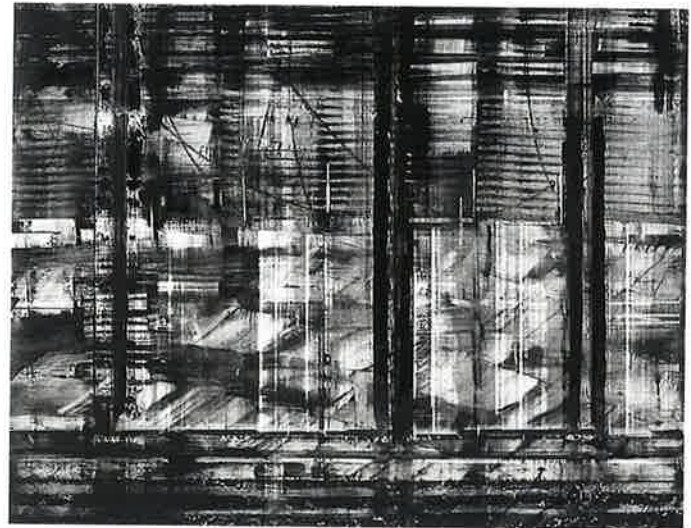
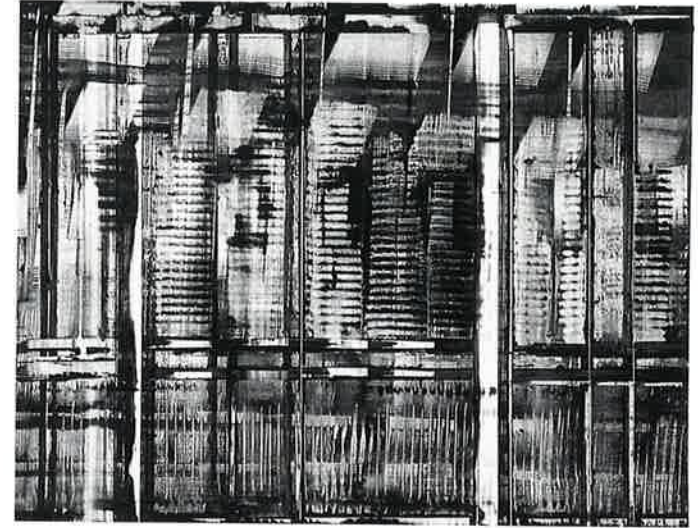




*Untitled (series); İsimsiz (seri), 1995. Mylar
üzerine siyah yağlıboya. 56 x 43 cm.*



Untitled (İsimsiz), 1995. Mylar üzerine
siyah yağlıboya. 56 x 43 cm.
aşağıda: *Untitled (İsimsiz)*, 1995. Mylar
üzerine yağlıboya. 56 x 43 cm.



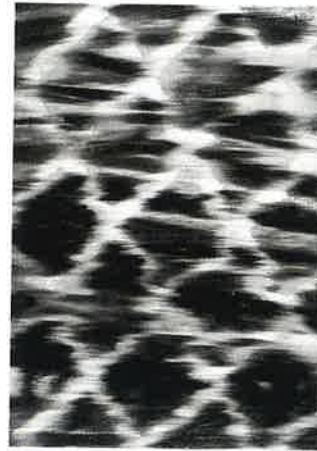
Untitled (İsimsiz), 1995. Mylar üzerine
siyah yağlıboya. 35 x 43 cm.
aşağıda: *Untitled (İsimsiz)*, 1995. Mylar
üzerine siyah yağlıboya. 35 x 43 cm.



CL: “Mylar” üzerine desenlerinizin yanında pasla boyanan resimler de yapıyorsunuz.

CT: “Mylar” üzerindeki çalışmaların keskinliği, pas resimlerinin doğasındaki rastlantısallığı tamamlıyor. Pasla boyamak çok vakit alan bir süreç. Bu yapıtlar aslında, paslı objelerin tualde iz bıraktığı dev baskılar gibidirler. 1991’den beri bu tekniği geliştirmeye çalışıyorum. Yağmurlu hava gibi, dış çevre koşullarını işin içine katarak bir çözüm buldum—sonuçta bu manzarlara çevrenin şekillendirmesiyle oluştu. Tual üzerindeki resimlerimin yapımı mevsim boyu sürerken, kağıt üzerindeki çalışmalarım çok daha kısa süreli, malzemenin doğasına göre, hem o anda yapılıyor, hem de değiştirilemez nitelikli. Bu, şimdiki zaman ve gelecek zaman kipleriyle eşzamanlı olarak çalışmak gibi.

*Untitled (series); İsimsiz (seri), 1995. Mylar üzerine siyah yağlıboya. 30 x 23 cm. sağ sayfa: *Untitled (series); İsimsiz (seri), 1997. Mylar üzerine siyah yağlıboya. 25 x 18 cm.**



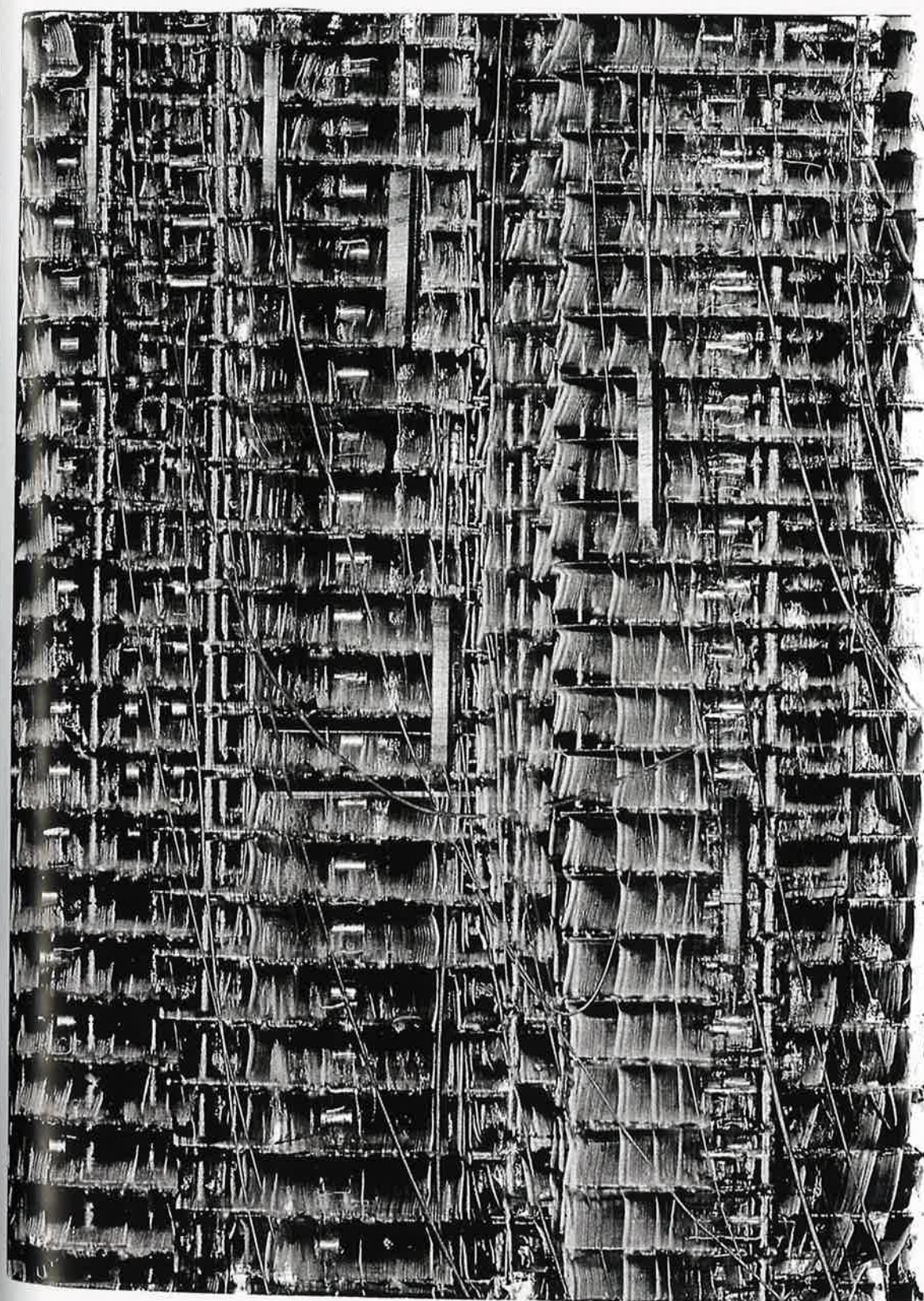
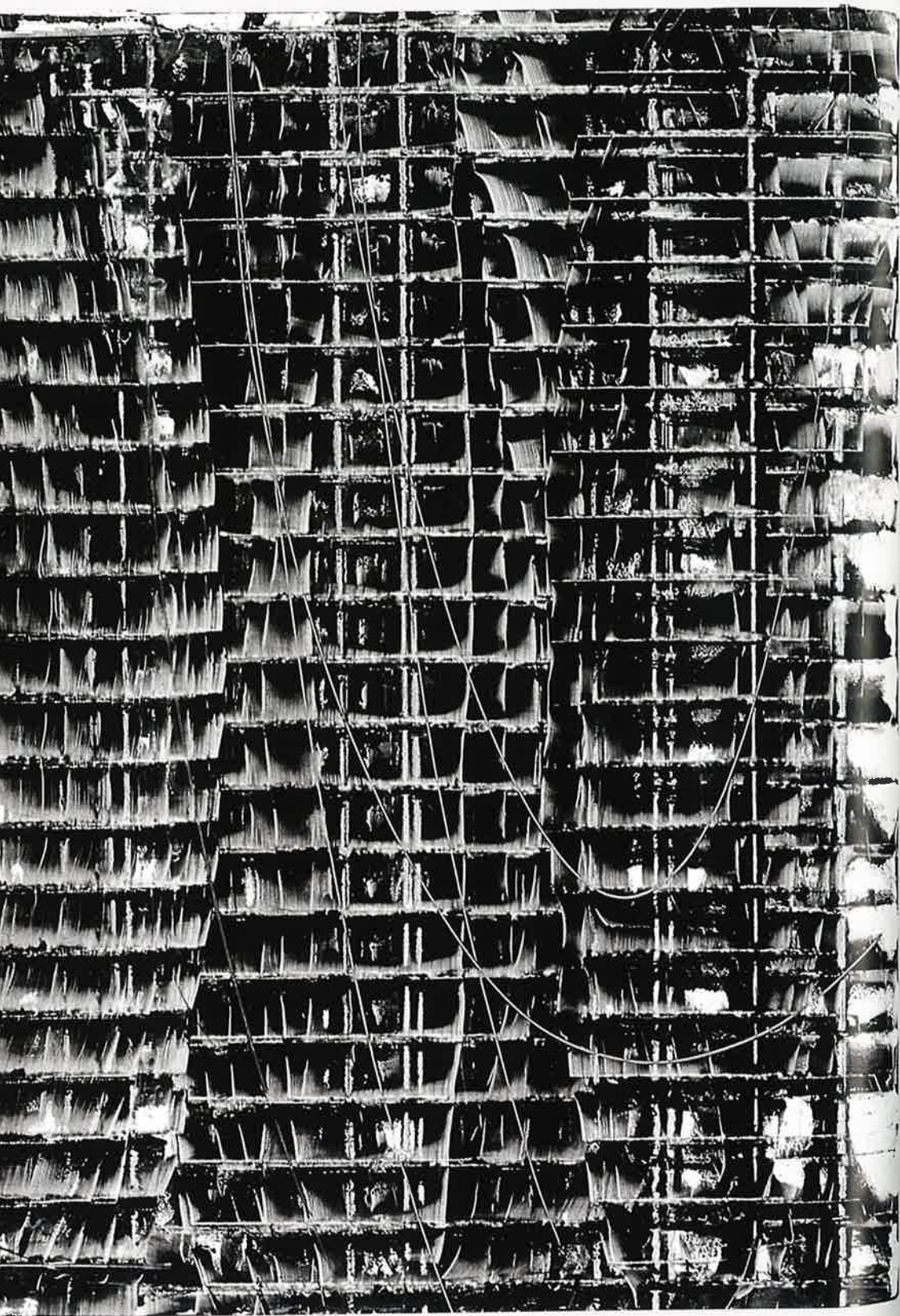
CL: Bu, bir tür harita yapma şekli.

CT: Hem harita yapma şekli, hem de var olmayan objelerin bıraktıkları izlerin görüntüsü. Bu manzarlara hem uydudan görülüyor gibi büyük ölçekte, hem de mikroskopla bakar gibi küçük ölçekte etkin. Siyah-beyaz desenlerle yan yana konulduklarında, başka bir bakış açısı ortaya çıkıyor.

CL: Pasla yaptığınız yapıtlarınızın dokusu belirgin.

CT: “Mylar” üzerindeki çalışmaların yüzeyi düz ve pürüzsüz olduğu halde pasla yapılan resimlerde doku çok engebeli hatta yapım sürecinin izlerini taşıyor. Dokuya özel olarak önem veriyorum çünkü yerde çalışıyorum ve tualde bu süreç içerisinde pürtük ve kırışıklıklar oluşuyor.

*sayfa 62: *Untitled (İsimsiz), 1997. Mylar üzerine siyah yağlıboya. 35 x 28 cm. sayfa 63: *Untitled (İsimsiz), 1997. Mylar üzerine siyah yağlıboya. 35 x 28 cm.***





CL: Jackson Pollock gibi.

CT: Evet, olabilir. Fakat ondan önce birçok sanatçı, gerekli ya da âdet olduğu için, aynı şekilde çalıştıkları halde, sanırım yerde çalışan Batılı ressamlarının en ünlüsü. Diğerlerinin yanısıra Kızılderili, Japon, Tibetli ve "aboriginal" sanatçıları düşünüyorum da onlar gibi, beni de motive eden, suyun akışı ile çeliğin ağırlığıyla pası oluşturma imkanını veren yerçekimidir. Ve benim çalışmalarım bedenim bütünüyle hareket etmesini şart koştuğundan, yerçekimi benim için ayrıca fiziki bir gerekliliktir. Çalışırken tam anlamıyla tuvalin üzerinde, neredeyse yatar vaziyette çalışıyorum. Yürürken gözlerimi yerden ayırmadan, ayaklarımın dibindekini gözlemlemeye alışkın olduğum gibi, yapıtın üstünde dururken de onu daha iyi takip edebiliyorum. Adımımı atmadan önce, yüzeylerin dokusunu ve kalitesini ölçer; güvenli mi, pürüzsüz mü, yoksa kaygan mı diye bakarım. Yapıtlarım, doğal olarak yatay geçen bir hayatın birebir ölçekteki gerçek manzaralarıdır. Bittiklerinde de bütün çerçöpü toplamış olarak yerden kaldırılırlar.



CL: Kullandığınız malzemelerin ya da rastlantıların çalışmalarınızı yönlendirdiği görülüyor.

CT: Evet, doğru. Bu bana, hayran olduğum New York'lu sanatçı ve yazar Sidney Geist'la çalışmalarım hakkında yaptığımız bir sohbeti hatırlatıyor. "Hava durumundan söz ederken çok ciddi olmalısın!" demişti. Bunun ne kadar doğru olduğunu anlıyorum! Hava raporlarına özellikle dikkat ederim çünkü iklimler ve coğrafya yapıtın bir parçası haline geliyorlar. Bu süreçte tuvalin ayaklarla çiğnendiği ve çeşitli değişikliklere uğradığı oluyor. Kuşkuyla dolu bu uzun süreç bazen işkence gibi geliyor. Bazen bir takip, hatta bir çeşit avlanma ve bazen de kağıdın ya da tuvalin beyazlığında kazı yapmak gibi. Beyazın giderek tahribi ve yıkımı gizli birşeyin açığa çıkmasını sağlıyor. Nihayet şekil ortaya çıktığında o kadar belirgindir ki, sanki çok önceden oradaymış duygusunu verir. İş bittiğinde, atlayış sonrasında sert düşüş gibi nerede olduğum konusunda kafam karışır.

Untitled (İsimsiz), 1996. Mylar üzerine siyah yağlıboya ve dantel üzerine yağlıboya. 112 x 183 cm. Detay.
sol sayfa: Untitled (İsimsiz), 1997. Tual üzerine akrilik ve pas. 102 x 246 cm. Detay.



yukarıda: *Untitled (Isimsiz)*, 1996. Tual üzerine akrilik ve kahve telvesi. 86 x 127 cm. Detay.
aşağıda: *Untitled (Isimsiz)*, 1996. Tual üzerine akrilik ve kahve telvesi. 86 x 76 cm.

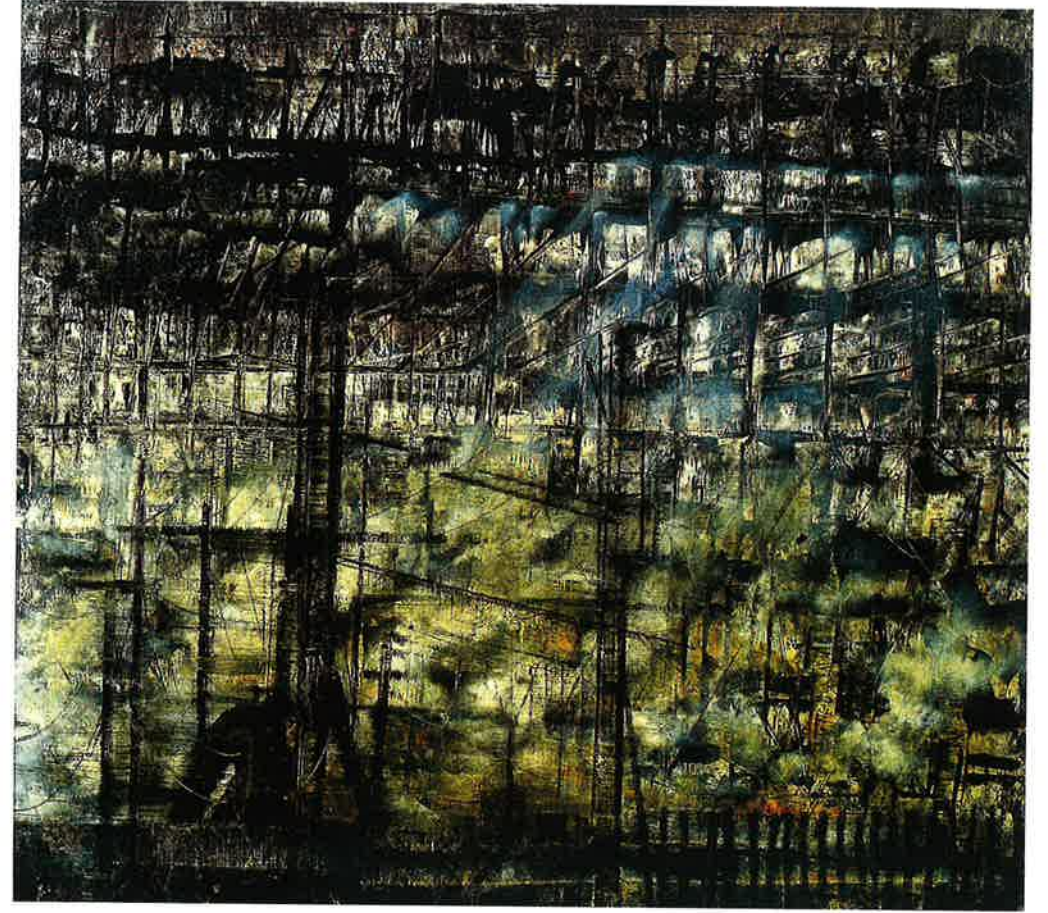


Kahve telvesiyle de aynı doğrultuda çalışıyorum. Bu yapıtların yorumu da rastlantısal düzenlemeler üzerine kuruludur.

CL: Fal bakmak gibi.

CT: Evet, geleceği gören biri gibi olmak. Kahve telvesiyle fal bakmanın, soyut sanatın en uç noktasındaki yorum olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda, Orta Doğu'nun soyutlamaya ve geometriye olan aşinalığı, Batı dünyasıninkinden yüzyıllarca daha eski.

Ama geleceği görmek ister kişisel, ister global boyutta olsun, pek çok öngörü gibi, alegorik bir olgudur. Öngörüler rastlantısal olmakla birlikte mutdaka birilerinin çıkarı için yönlendirilirler. Fal genellikle sohbet şeklinde geliştiğinden yapıtlarımdaki diyaloga imkân veren yaklaşımımla örtüşmektedir.



Untitled (Isimsiz), 1996. Tual üzerine akrilik ve yağlıboya. 137 x 147 cm. Detay.



CL: Modern sanat sonuçtan çok kullanılan yöntemle önem verir. Çalışmalarınızda bunu görüyoruz. Sonuç sizin için ne kadar önemli?

CT: Benim için yöntem çok önemli. Sonuç kadar önemli, çünkü yapıtın içerdiği düşünce ve ilettiği mesaj tamamen ona bağlı. Sonuç, resimlerin katmanları arasında asılan şimdiki zaman dizisinin kaydıdır. Her biri yüzeyin altına gömülmüş heyecanlı anlar içerir. İnşinin ne kadar zor olacağını asla bilmeyen bir paraşütçünün hissettiği sarhoşluğa benzer sanırım.

Güldürücü, oyalayıcı, eğitici, sarsıcı ya da itici olmayı amaçlayan her yapıt iletişim becerisine bağlıdır. Hepsinin temeldeki amacı baştan çıkartmaktır. Özellikle video ya da bilgisayar gibi yüksek teknoloji araçlarını kullanan sanat, açıkça iletişimi hedefler. Bu yüzden gittikçe artan sayıda modern sanatçının dikkatini yöntemden çok sonuca yönelttiğini düşünüyorum.

Untitled (Isimsiz), 1996. Tual üzerine akrilik, pas ve balmumu. 122 x 229 cm. Detay.



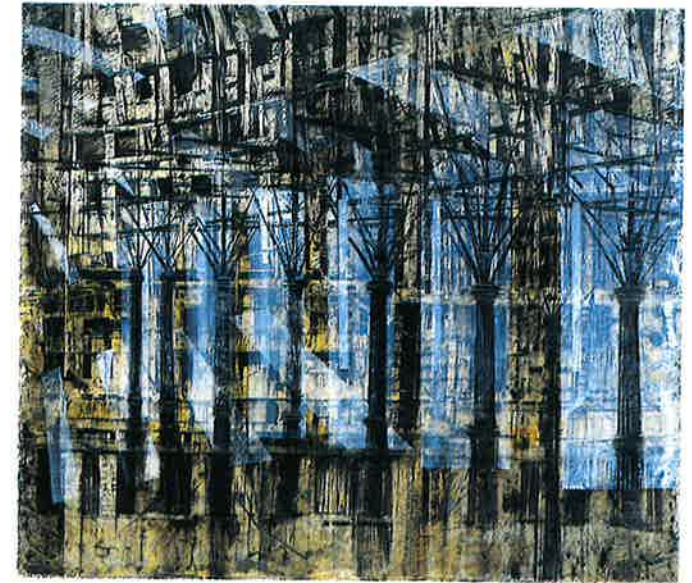
sağda: 'Untitled (Isimsiz)', 1996. Tual üzerine akrilik, pas ve balmumu. 152 x 132 cm. solda: 'Untitled (Isimsiz)', 1996. Tual üzerine akrilik, yağlıboya, pas ve balmumu. 132 x 112 cm.

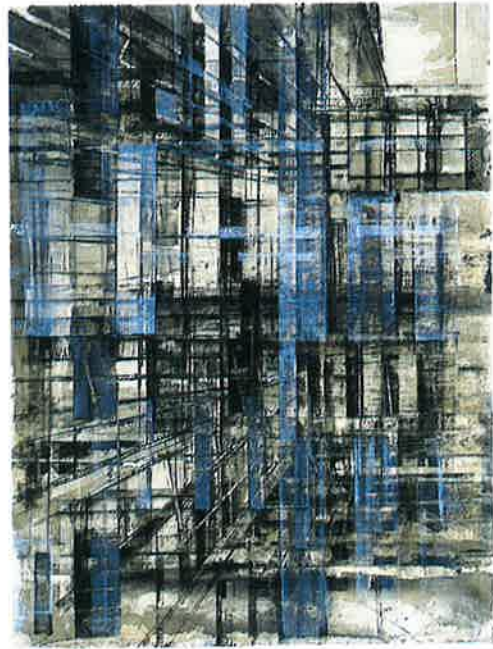


Untitled (İsimsiz), 1997. Tual üzerine akrilik, yağlıboya ve pas. 122 x 140 cm.
sol sayfa: Untitled (İsimsiz), 1996. Keten üzerine akrilik, yağlıboya ve pas. 76 x 61 cm.

CL: 1960 ve 1970 sonlarında gördüğümüz Eva Hesse ve Richard Serra gibi sanatçılar ile Serra'nın *Casting* ve *Splashing* gibi kurşun dökme yapıtlarıyla ilgilenmiş olmalısınız.

CT: Özellikle Eva Hesse ile ondan önce Jean Dubuffet, Aleksandr Rodchenko ve László Moholy-Nagy gibi sanatçıların yapıtlarından da çok etkilendim. Daha önce bahsettiğimiz "dis-figurative" yapıtlarımdan anlaşılacağı gibi, Francis Bacon'ın yapıtlarından ve özellikle çalışmalarında rastlantı ögesine yer vermesinden esinlendim. Rastlantısal bir fırça darbesi ya da olabilecek bir leke onu büyüler, sürükler ve boyadığı sırada elinin hareketlerini yönlendirirdi. Bunlar, Duchamp ve Man Ray için de geçerli. Pasla yapılmış yapıtlarımdaki renkler ve şekiller tamamen hava koşullarına, suyun asit oranına ve mineral miktarına vs. bağlıdır. Bunların herbirinin kendine özgü bir hayatı var ve ben de şaşırtıcı sonuçlar veren doğayı olurlarına bırakıyorum. Önceden tahmin edilemeyen sonucu çok heyecan verici buluyorum. Rastlantılar sürecin bir parçası haline geliyor ve bence yapıtımı, mükemmelliyet dediğimiz şeye yaklaştırıyorlar. Bu, bir bakıma imkansızla çalışmak gibi.





solda: *Untitled (Isimsiz)*, 1997. Tual üzerine akrilik, yağlıboya ve pas. 140 x 102 cm.
sağda: *Untitled (Isimsiz)*, 1997. Tual üzerine akrilik, yağlıboya ve pas. 135 x 100 cm.



Untitled (Isimsiz), 1997. Tual üzerine akrilik ve pas. 152 x 246 cm.



CL: Akla gelen diğer bir sanatçı da Anselm Kiefer. Sizinle onun yapıtları arasında benzerlikler var. Örneğin o, saman ve kurşunu kullanıyor ve manzaraya metafor olarak yaklaşıyor. Çalışmalarında sıkça görülen ve sizinle daha geleneksel bir çizgide olan, yanıp kömürleşmiş manzaralar oluşturuyor, ama sizinle farklı olarak, Alman tarihine ve mitolojisine göndermeler yapıyor.

CT: Yapıtlarımın Kiefer'inkilerle olan benzerliği sadece yüzeysel. Benzerlikler görülse de, malzemeyi kullanışı, tarihi iyileştirmeye ve kültürel barışmaya yönelik yaptığı anıtsal çalışmalarına oranla ikinci planda yer alır. Daha önce değindiğimiz gibi, herhangi belirgin bir kültürü temsil etmeye yönelmediğim gibi, hiçbir zaman da, milyonlarca insana acı çektiren gaddarlıkları bağışlatma propagandasıyla ilgili olamam. Sanatımın anıtsal olmaktan çok çevreci olduğunu düşünüyorum. Odak noktam mekân ve o mekânı yaratan yerçekiminin varlığı ya da yokluğudur.

Mimari geometriye ve hacme ilişkin referanslar daha çok Giambattista Piranesi'nin çalışmalarından etkilenmiştir. Onun hapisaneleri konu alan gravürlerini ilk defa gördüğümde onaltı yaşındaydım ve o yapıtlar bende müthiş bir etki yarattıkları gibi, mimariyle uğraşma arzusunun da aşıldılar. Çalışmalarında, zekice kurulmuş aldatıcı perspektifler ve ölçek oyunlarını kullanarak kurnaz bir ustalıklı mekân çarpıtmaları yaratıyordu. Merdivenleri ve eşikleri aşılabilir kılıyor. Bu çarpıtılmış mekânlarda ihtiyaçtan eser yok, görünüşleri aldatıcı ve çıkışları da yok.

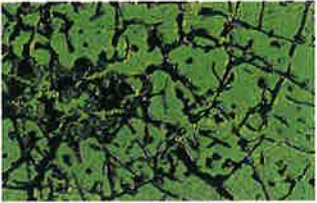


CL: Siz de günümüzdeki pek çok sanatçı gibi, estetikten ziyade fikirlerle ilgili gibisiniz. Bu görüşü kabul eder miydiniz?

CT: "Süslemek cinayettir" diyen modernist slogan ile "retinal sanat"ın lanetlenmesi, sanat anlayışımızı ve sanata bakış açımızı değiştirmişse de, sanatta güzeli arayışımızdan vazgeçirememiştir. Sonuçta, estetik hiçbir zaman gündem dışı değildir. Ama modern sanatta odak noktasının düşünceler olduğunu söylemekte haklısınız. Söyleyecek bir şeyim olmasaydı sanatla uğraşmazdım. En önemli şey fikirdir, yapıtın da en önemli sorumluluğu bu fikri iletme. Tabii ki sorun, düşüncelerin nasıl sunulduğu ve insanların gösterdiği tepkidir. Bir düşüncüyü iletmekle onu teşhir etmek arasında ince bir çizgi vardır. Yapıt kolaylıkla bir düşüncenin vitrini ya da dekore edilmiş yorumu haline gelebilir. Sonuçta, "design" yerleştirmenin bir unsuru olduğu gibi, kimi zaman belirli bir tema için yaratılan yerleştirmelerin bir tür sahne düzenlemesi haline geldiğini görüyoruz.

Modernizmin yalınlık estetiğinden uzaklaşıyor ve gündelik kargaşa ile aşırı bilgi yüklemesinin stilize edilmiş teşhirine gidiyor gibiyiz. Sanat objesinin giderek gündelik obje haline dönüşmesi, âdeta banallığı entellektüelleştiriyor. Bugünün kültürel rahatsızlığı bundan daha iyi resmedilemezdi. Ama yapıtlarımda bu tarz bir illüstrasyon aramıyorum. Dekor, teşhir ve "design"dan uzak dururken mimariye özellikle öncelik veriyorum. Estetik beni kesinlikle ilgilendiriyor, özellikle de temeldeki düşüncüyü aşabildiği durumda olursa.



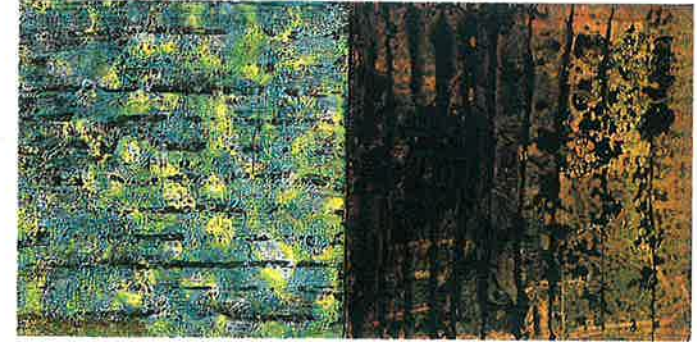


Postmodernizm estetiği reddederken “retinal sanat”’a dönüş eğilimi gösteriyor; süslemeyi, dekoru ve “bayağı alıntılar”ı lanetlemekle beraber onları kullanıyor. 20. yüzyılın sonu, sanatçı olmak için heyecan verici bir zaman dilimidir. Çünkü hiçbir şey ne yanlış ne de doğrudur.

CL: Sizce sanat yaratmak bir monolog mu, yoksa bir diyalog mu? Başka bir deyişle, izleyicinizle iletişiminiz sizi ne kadar ilgilendiriyor?

CT: Sanat yaratmak hiç kuşkusuz bir diyalogdur. Öncelikle kendinizle olan diyaloğunuzdur; daha sonra da, sergileme aşamasında diğer insanlarla olan diyaloğunuz başlar. Yapıt, gösteriye çıktığı anda iletişimi başlatır. Sanatçılar tepkilere kulak asmasalar da bu ilişkiyi reddetseler de, iletişimin içeriğinden sorumludurlar. Kişiye düşünme fırsatı veren yapıtları gerçekten ilham verici buluyorum; özellikle de içinizde hiç beklemediğiniz şeyleri işaret edenleri. Bütün bunlar sanatçının cömertliğine ve mesajın ulaşılabilirlik derecesine bağlıdır. Bıçak gibi keskin ve anında sonuç alınabilen kelimelerin aksine, sanat öncelikle cezbetmekle ilgilidir. Sanat bizi, daha diyalog oluşmadan önce görsel olarak etkiler. Yapıtlarda kelimelerin kullanımı, iletişim kurmanın acilliği ile orantılı olarak artar. Sesini duyurmak isteyen sanatçılar resim yapmayı fazlasıyla yavaş ve sessiz bulabilirler. Gücendirici, kışkırtıcı ya da tahrik edici yapıtlar belki daha çok ses getirir, ama her zaman bir diyalog yaratmazlar. İletişim çift yönlüdür, “sakin” ve “yavaş” tabiatlı yapıtlarla daha iyi iletişim kurduğumu düşünüyorum.

Untitled (Isimsiz), 1996. Mylar üzerine siyah yağlıboya ve tual üzerine yağlıboya. 71 x 178 cm.
Detay.
sağ sayfa: Untitled (diptych series); Isimsiz (diptik seri), 1996. 45 x 92 cm.





CL: Sanatınızın, diğer sanatçılara ve hareketlere göndermeleri ve onlarla kesişen noktaları olsa da, güncel sanat eğilimleriyle bir ilişkisi yokmuş gibi duruyor. Bu, sizin de belirttiğiniz gibi, geleneksel bir sanat eğitimi almamış olmanızdan dolayısıyla da bu gelişmenin dolambaçlı yolunu takip eden kişisel bir durumdan ileri geliyor olabilir.

CT: Akıl ve sezgi arasında gidip gelen dolambaçlı bir yol oldu. Mükemmeli aramıyorum çünkü o ancak rastlantıyla olur. Bu süreç içerisinde, var olan birşeyleri keşfettiğimde hiçbir şeyin yeni olmadığını farkettim. Bu da, doğru yolda olduğuma dair cesaret ve güç veriyor. Dünya, düşündüğümde de hızlı hareket ediyor. Hız, yaratıcılıktan çok ürünle yoğun bir ilişki içerisinde ve bu yüzden, çağdaş sanattaki hızlı üretimden uzak durmayı tercih ediyorum. Sanatla politikayı birbirinden tamamen ayırmak belki imkansız, ama kültürel vantrilogluktan ve sefaleti kişisel ün uğruna sömürme eğiliminden kaçınıyorum. Bu tip şeylerin sanata malzeme olmasını doğru bulmuyorum. Tehdit ve tahrik etmek için özellikle şok etkisi yaratıp, hatırlanmak amacıyla yıldırıcı ve sersemletici imgelerin kullanılmasını son derece itici buluyorum; böyle bir durumda sanatçının dürüstlüğü de şüpheyne düşüyor. Kendi yolumda, kendi hızımla ilerliyorum. Yapıtlarım, attığım her adımda dünyaya bakışımın bir yansıması olarak, sarkacın ucunda iğreti bir şekilde sallanırcasına kalacaktır.

Berkeley, Eylül-Ekim 1997



solda: *Untitled (Isimsiz)*, 1996. Tual üzerine yağlıboya. 45 x 45 cm.
ortada: *Untitled (Isimsiz)*, 1996. Tual üzerine yağlıboya. 45 x 45 cm.
sağda: *Untitled (Isimsiz)*, 1996. Tual üzerine yağlıboya. 56 x 56 cm.
sağ sayfa: *Untitled (polyptych)*; Isimsiz (poliptik), 1996. Tual üzerine monte edilen mylar üzerine siyah yağlıboya. 125 x 91 cm.

BİYOGRAFİK NOTLAR

Kişisel Sergiler:

- 1997 "Drawings", Gallery Paule Anglim, San Francisco, CA.
Galeri Nev, Ankara.
- 1996 Galeri Nev, İstanbul.
- 1993 Galeri Nev, Ankara.
"Still Lives", Center for Contemporary Art, Santa Fe, NM.
"Baskı", Galeri Nev, İstanbul.
- 1992 "Introductions '92", Harcourts Modern and Contemporary Art
Gallery, San Francisco, CA.
- 1991 Galeri Nev, Ankara.
Pro-Arts Gallery, Oakland, CA.
Bemis Gallery, Bemis Foundation, Omaha, NE.
Galeri Nev, İstanbul.
"Natürmort", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1990 "Still Lives", University of California, Berkeley, CA.
- 1987 "Assemblages", Bomarzo, San Francisco, CA.
- 1984 "Vernacular Architecture/Photographs", University of California,
Berkeley, CA.

Grup Sergilerinden Seçmeler:

- 1997 "The Crystal Ball", Southern Exposure, San Francisco, CA.
- 1995 "Long Horizons: Bay Area Landscapes", Falkirk Cultural Center,
San Rafael, CA.
"Je Est un Autre", Charlottenborg Center for Arts, Kopenhag.
- 1994 "Forms of Address", Walter/McBean Gallery, San Francisco Art
Institute, San Francisco, CA.
- 1994 "Paintings and Drawings", Nexus Institute Gallery, Berkeley, CA.
"6x9", Zyzzyva, Victoria Room tarafından organize edilen
otoportre sergisi, San Francisco, CA.
"Coming Across", part 1 & 2, Euphrat Museum, DeAnza College,
Cupertino, CA.
- 1993 "Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar", Topkapı Müzesi,
T.C. Kültür Bakanlığı, İstanbul.
"Drawing First", the Drawing Center tarafından düzenlenen jüri
yarışma, New York; Southern Exposure, San Francisco, CA.

- 1992 3. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.
 "Sanart '92", Ankara.
 Montgomery Gallery, San Francisco, CA.
 Bemis Gallery, Bemis Foundation, Omaha, NE.
 San Jose Institute of Contemporary Art, San Jose, CA.
 "Je, Turc, Ils", Alsace Plurielle, Mulhouse.
- 1991 "Off the Wall", Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln, NE.
- 1990 Richmond Art Center, Richmond, CA.
- 1989 Gallery Vienna, Chicago, IL.
 Contemporary Realist Gallery, San Francisco, CA.
 Christy Gallery, Emeryville, CA.
 Nerlino Gallery, New York, NY.
 American Institute of Architects, San Francisco, CA.
- 1988 Contemporary Realist Gallery, San Francisco, CA.
 Viridian Gallery, New York, NY.
- 1987 "Drawings", California College of Arts and Crafts, San Francisco, CA.

Burslar ve Ödüller:

- 1998 Artist in Residence, Berllanderi Sculpture Workshop, Wales.
- 1997 Gambler Bursu.
 Artist in Residence, Vermont Studio Center, VT.
- 1996 Artist in Residence, The Camargo Foundation, Cassis, France.
- 1995 Artist in Residence, The MacDowell Colony, Peterborough, NH.
- 1994 Western States Arts Federation (WESTAF)/NEA Bursu.
- 1992 Artist in Residence, Bemis Foundation, Omaha, NE.
- 1991 Artist in Residence, Bemis Foundation, Omaha, NE.

Eğitim:

- 1983 M. Arch. in Architecture, University of California, Berkeley.
- 1980 B.A. in Design, Middlesex Polytechnic, London.
- 1979 Exchange Program, Department of Design, Fachhochschule, Trier.
- 1976 Department of Design, Napier College of Commerce and
 Technology, Edinburgh.

BİBLİYOGRAFYA

Seçilmiş makale ve eleştiriler:

- 1996 "Works by Canan Tolon". *Zyzyva* (San Francisco) 12, sayı 1, (Bahar), ss. 47-54.
- 1995 Rapko, John. "An End to Nature: 'Long Horizons' at Falkirk Cultural Center". (San Jose) 26, sayı 6 (Haziran), s. 17.
- 1994 Alptekin, Hüseyin B. "Ölüdoğa/Anti-Manzara". *Arredamento* (İstanbul), sayı 55 (Ocak), ss. 156-157.
- Barbosa, Jeff. "Immigration Influences Artists' Work". *Cupertino Courier* (Cupertino), 9 Mart, s. 2.
- Jacotot, Pascale. "Portfolio des Artistes: Distances". *Pages Paysages* (Paris), sayı 5 (Haziran), s. 42.
- Leal, Carolyn. "Coming Across, Euphrat Shows Works by Recent Immigrants". *The Neighbor* (Cupertino) 2, sayı 5 (Mart), s. 10.
- Tanner, Marcia. "Five Artists in Search of an Exhibition". *Artweek* (San Jose) 25, sayı 21 (Kasım), ss. 10-11.
- Tromble, Meredith. "A Conversation with Canan Tolon". *Artweek* (San Jose) 25, sayı 21 (Kasım), s. 11.
- Tuchman, Laura J. "A World Without Borders". *Mercury News* (San Jose), 20 Mart, s. 3, 28.
- "Contact". *Zyzyva* (San Francisco) 10, sayı 3 (Sonbahar), s. 129.
- 1993 Armitage, Diane. "Critical Reflection". *THE Magazine* (Santa Fe) 1, sayı 10 (Mayıs), s. 40.
- Balsamo, Dean. "It wasn't Exactly the Art-Biz as Usual in '93". *Pasatiempo* (Santa Fe), Kasım, s. 13.
- Balsamo, Dean. "Canan Tolon's Still Lifes". *Pasatiempo* (Santa Fe), 30 Nisan, s. 12.
- Collins, Tom. "Tolon's 'Still Lifes': Un-poetic 'Fragments of Ongoing Decay'". *Journal North* (Santa Fe), 29 Nisan, s. 4.
- Melkonian, Neery. "İstanbul. The Third International Art Biennial". *THE Magazine* (Santa Fe), 1 sayı 7 (Ocak/Şubat), ss. 17-19.
- Silverman, Jason. "Artist Has a New Twist on Painting by the Numbers". *Pasatiempo* (Santa Fe), 22 Nisan, s. 4.
- "Canan Tolon's 'Still Lifes'". *Turkish Daily News* (Ankara), sayı 7155 5 Aralık, s. 4.
- "İmajlarla Kuşatılmış Bir Yaşam". *Cumhuriyet* (İstanbul), 2 Aralık, s. 3.
- 1992 Celbulski, Frank. "SFDA Introductions '92". *Artweek* (San Jose), 23 sayı 21 (Ağustos), s. 22.

- Elliott Sherman, Ann. "Materials Reborn at SJICA". *Metro* (San Jose) 8, sayı 7 (Nisan), s. 45.
- Huddleston, Joanne. "Introductions '92". *The Arts Monthly* (San Francisco) 3, sayı 5 (Temmuz), s. 2.
- Köksal, Ahmet. "Biena'den İzlenimler". *Cumhuriyet* (İstanbul), 26 Ekim, s. 16.
- Levin, Kim. "Significant Others in İstanbul". *The Village Voice* (New York) 37, sayı 48 (Aralık), s. 54.
- Madra, Beral. "Fark Göremiyorum Ya Siz?" *Cumhuriyet* (İstanbul), 29 Kasım, s. 11.
- Macmillan, Kyle. "An Adventure in 3D". *World-Herald* (Omaha), sayı 7, 17 Temmuz, ss. 33,27.
- 1991 Behramoğlu, LudmiLa. "Hep Görünenleri Görünür Kılmak." *Cumhuriyet* (İstanbul) 14 Mart, s. 7.
- Elkâtip, Demet. "Çöplükte Güzel Şeyler Var." *Güneş* (İstanbul) 14 Mart, s. 7.
- Cumhuriyet* (İstanbul) 11 Mart, s. 7.
- 1989 Kollenbaum, Louise. "The San Francisco Focus Awards." *San Francisco Focus* (San Francisco) 36, sayı 7 (Temmuz), s. 46.

Seçilmiş yayınlar/kataloglar:

- 1998 Tolon, Canan. *Futur Imparfait*. Paris: P.A.U. Yayınları.
- 1995 *Forms of Address*, önsöz: Jean-Edith Weiffenbach, metin: Maria Porges, Sara Bates, David Izu ve Elliott Linwood. San Francisco Art Institute tarafından yayınlandı. San Francisco, California.
- 1994 *I Am Another: 11 Tyrkiske Kunstnere*, metin: Ali Artun, Charlottenborg Center for the Arts tarafından yayınlandı. Kopenhag.
- Withinsight; Visual Territories of Thirty Artists*, metin: Chris Bruce ve Kathleen Shields. Western States Arts Federation/NEA Yayınları.
- Coming Across*, metin: Jan Rindfleisch. Euphrat Museum of Art tarafından yayınlandı. Cupertino, California.
- 1993 *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar*, metin: Tomur Atagök. T.C. Kültür Bakanlığı tarafından yayınlandı. İstanbul.
- An Interview with Canan Tolon*, Neery Melkonian ile söyleşi. Center of Contemporary Arts tarafından yayınlandı. Santa Fe, New Mexico.

- 1950-2000; *Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu*, Ali Artun ve Selda Somuncuoğlu tarafından hazırlandı. T.C. Merkez Bankası tarafından yayınlandı. Ankara.
- 1992 *Seven Artists (Who Happen To Be Women)*, metin: Daphne A. Deeds. Bemis Foundation tarafından yayınlandı. Omaha, Nebraska.
3. *Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul.

ISBN 975-7529-16-8