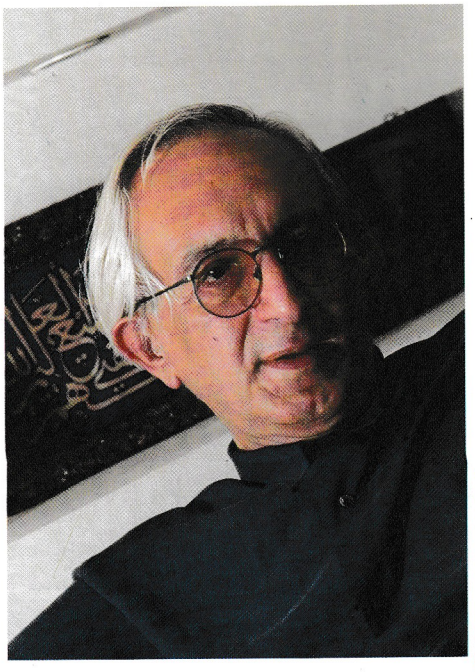
Erol Akyavaş

Chicago'da gördüğü mimarlık öğreniminden yola çıkarak, fotoğrafı sorguladıktan sonra, bugün resim sanatının ufuklarında dolanan Akyavaş ABD'nde yaşayan Türk sanatçılardan biri. Özellikle 1970 sonrasında İslam geleneğinin ve tasavvufun etkilerini sanatına taşımayı ve Modernite ile İslam'ı buluşturmayı deniyor. Ne var ki, onun yaklaşımının son yıllarda siyasal İslam'ın Türkiye'de iyice popülistleştirip dargörüşlüleştirdiği inanç sistemiyle adı dışında pek bir ortaklığı yok. Aslında Akyavaş, eski bir entelektüel İslami geleneğin bugün artık neredeyse unutulmuş çizgisinin temsilcisi. O çizgi yasaklayıcıdan çok, düşündürücü; göstermelikten çok, yüksek rafinman düzeyinde bir kültür tercihinin ürünüydü. Bugün artık Mescid-i Aksa ile Kubbetü's-Sahra'yı birbirine karıştıracak derecede İslami bilgiden uzak düşmüş "Sincan İslamcıları"nın ne onu anlamaları, ne de onunla aynı düşünsel bölgede konumlanmaları olanaklı. Bu önemli sanatçıyı mimarlık ve resim ürünleri bağlamında ele alıyoruz.



FOTOĞRAF: ARAMİS KALAY

Erol Akyavaş / Vecizeler

İbn Arabi *Füsusü'l-Hikem*'de "Çirkinlerde de, güzellerde de Allah'ın rahmeti vardır. Çirkin kendi nazarında güzeldir. Güzel de çirkinin nazarında çirkindir. Şu halde varlıkta herhangi bir mizaca göre çirkin olmayan bir şey yoktur. Bunun aksi de böyledir" der.

"Her nefeste dünya yenilenir. Fakat biz dünyayı öylece durur gibi gördüğümüzden ötürü, bu yenilenmeden haberdar değiliz. Ömür bir su gibi yeniden yeniye akıp gitmektedir." (Mevlana, *Mesnevi*, I, 1144-1145)

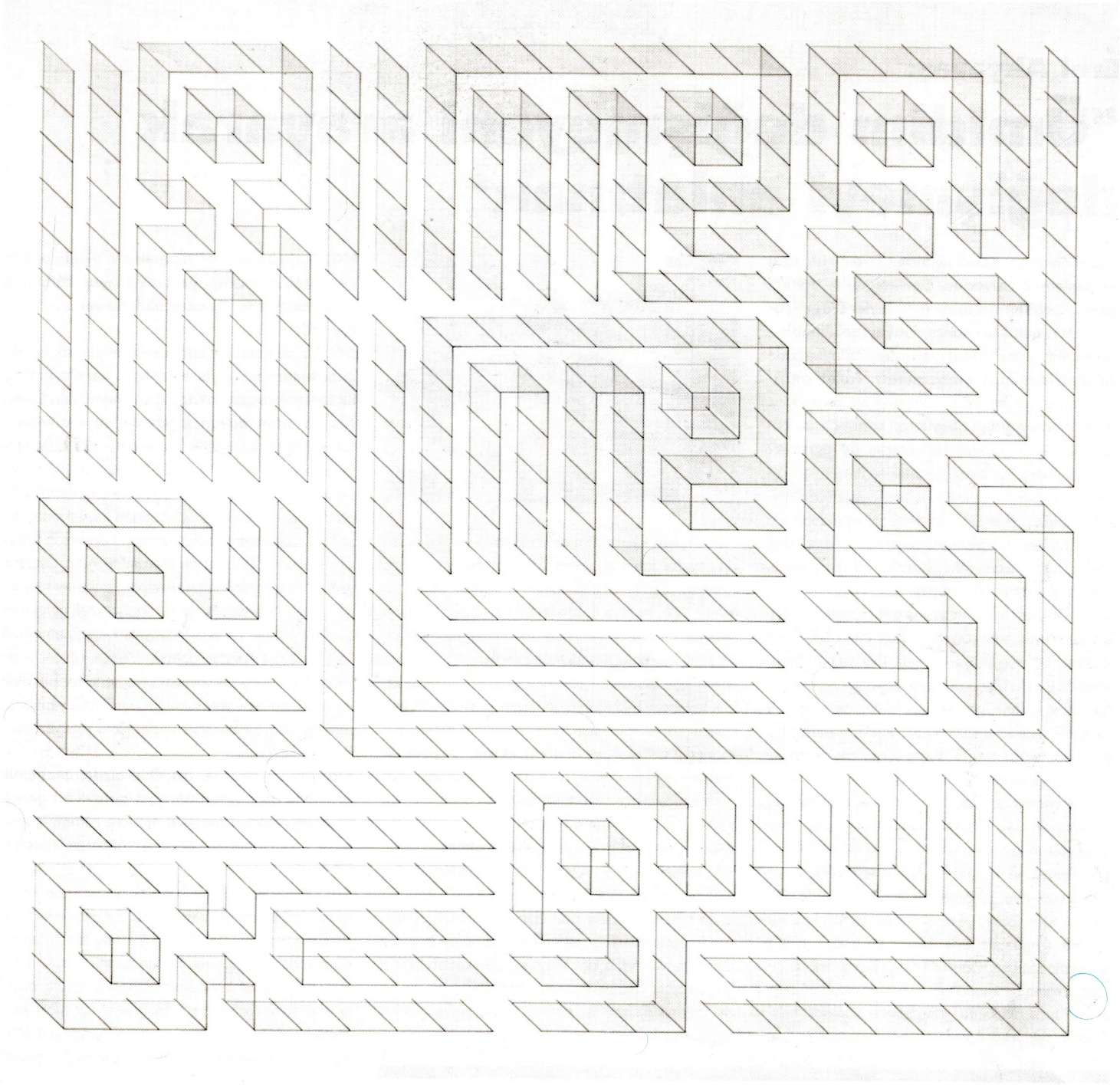
Mevlana der ki, "Şeklimiz denizde yüzen boş kaseler gibidir. Kap içi dolana kadar yüzer. Sonra denize batar". Kasenin boşluğuna bir imadır, yaptıklarım. Kalp gözünü açıp nakışların ardındaki nakkaşı görmeye çalışıyorum. Ümidim değişmeyeni arayarak değişmeyi anlatmaya çalışmak.

Mevlana, size çirkin görünen bir şeye onu sevenlerin gözüyle bakarsanız, çirkinliğin mutlak bir değer olmadığını anlayabileceğinizi söyler.

"La mevcude illa hu" (Allah'tan başka varlık yoktur) deyip işe başlayalım. Alemin, her şeyin, devamlı bir gerçekleşme içindeki olgu olduğunu bilelim.

Alemde ise, son tahlilde her şey mutlak güzellikten ibaret olduğuna göre, her çirkinlik görece olduğundan mutlak çirkinlik kalkınca geriye mutlak güzellikten başka bir şey kalmaz.

"Başladığı noktadan itibaren dönüp duran şu



devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta, yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de. Bir zerreyi bile yerinden oynatsan, baştan başa bütün alem bozulur gider. Her şey başı dönmüş, hayran bir halde. Bir zerre bile imkan sınırından dışarıya adım atamamış." *(Şebusteri, Gülşen-i Raz)*

Louis Massignon, "kendi işlerinin Pygmalion'u olmayan Müslüman sanatçının bilinçli olarak irreele yöneldiği"ni söyler. Doğrudur.

"Gerçeğin gerçeği nedir?" sorusuyla başlıyor iş. Cevabı kesinlikle "mimesis" değil.

Yaratma diye bir derdim yok. Estağfurullah. O, Allah'a aittir. Sadece belki bir şeyi yakalayabilme heyacanı, o kadar. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellik de devamlı değişme halindedir. Dolayısıyla gerçek güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna erişmek de ancak "soyutlama" ile mümkündür. Güzelliğe gelince, tek tek nesnelerde ne güzellik, ne çirkinlik objektif bir değerdir.

Mevlana, size çirkin görünen bir şeye onu sevenlerin gözüyle bakarsanız, çirkinliğin mutlak bir değer olmadığını anlayabileceğinizi söyler.

Etrafımdaki dünya ile yaptıklarım arasında bir anlaşmazlık, bir ilişkisizlik, bir "çağdışı" olma görmüyorum. Şebusteri, *Gülşen-i Raz*'da der ki, "Bu ayrı görüş senin vehminden meydana gelen bir şey. Gerçekte ise pek hızlı dönüp duran tek bir noktadan başka bir şey yok. Ortada başladığı yerden sona, yani, yine oraya kadar dönüp duran tek bir noktadan meydana gelen tek bir çizgi var, varlık bundan ibaret".

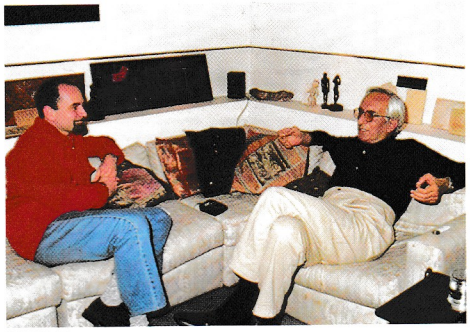


Erol Akyavaş:

"Ümidim değişmeyeni arayarak değişmeyi anlatmak"

Murat Germen: Kendi açımdan önemli bir soru ile başlamak istiyorum. Ben mimarlık eğitimi gördüm, eğitim sırasında öyle şeyler öğretiliyor ki, mezun olduktan sonra dünyayı şekillendirebileceğinizi, toplumsal yaşantıya bile katkıda bulunabileceğinizi sanıyorsunuz. Fakat çıktıktan sonra bir anlamda düşkırıklığı yaşanıyor. Siz mimarlık eğitimi gördükten sonra başka boyutlarda işler yapmış biri olarak ne dersiniz?

Erol Akyavaş: Daha çok mimarlık eğitimiyle ilgili konuşmayı yeğlerim. Belki de eğitim hayata hazırlamıyor. Okuldan çıktıktan sonra işe gittiğimde, kalfa "Peki Erol Bey, bu çiviyi nasıl çakacağız?" diye sorar, felaket, hiçbir fikrim yok. Orada da sakalı bir kereliğine kalfaya verdin mi adam bir daha lafını dinlemez. Bu, sanırım, her mimarın başına geliyor, belki avukatlara da oluyor, bilmiyorum. Hukuk tahsil ediyor, ilk defa mahkemeye gidiyor, mesela, dilekçe nasıl verilir bilmiyor. Bu durumda dönüyor dolaşıyor iş, eski zaman usulü ustanın yanına çırak olarak girmeye geliyor. Çırak-usta ikilisi söz konusu olunca o zaman bağırta bağırta öğretiyorlar. Başta tokadı bir kere yiyince bir daha yapmıyorsun o hatayı. Okul tamamen soyutlanmış bir şey, ideal bir dünyada oturuyorsun; saatlerce pencere iki santim daha kısa mı olsun diye uğraşıyorsun, gerçekte görüyorsun ki 20 cm bile pek fark etmiyor. Sanıyorum bu, teknik ve estetik bir konunun çok soyut çerçevelerde ele alınmasından doğuyor. Eskiden staj diye bir şey vardı; herkes kaytarırdı; ama, aslında staj belki insana en faydalı olabilecek kısmı eğitimin. Onun dışında okulda pek bir şey öğrenildiğine de kani değilim. Sen de okudun, üstelik cicili bicili okullarda, sonunda ne öğrendik yani? Birtakım teknikler öğrendin, havalandırma borusunun bilmem kaç santim olduğu gibi şeyler ki, onları da hayatta zaten yapmıyorsun, uzmanlar var bu işle uğraşan. Zaten, o öğrendiğini unutuyor insan bu arada. Peki, ne diye öğrettiler bu haltı bize? Birtakım insanlar da bunun yüzünden mimarlığı başaramadı ve kovuldu. Boru hesabının iyi mimarlık ya da kötü mimarlıkla bir alakası yok. Öte yandan da, öğretilecek tek kısmı tekniği bu işin. Piyano çalmayı öğreniyorsun konservatuvarda, ama iyi piyanist olmayı öğretmenin belli yolu ya da formülü yok. Mektepli olmanın meslekte çok iyi olmakla bir ilişkisi yok. Aksi takdirde, binlerce yıllık tarih boyunca alaylı mimarı, ressamı, bakırcıyı hiçe saymış olursun.



MG: Bir ön şart değil yani okullu olmak.

EA: Hemen hiç alakası yok. Her mesleğin bir teknolojisi var; fotoğrafsa ışığın hesabı kitabı söz konusu, o da nihayet aklı başında olan her insanın zaman içinde öğrenebileceği şeyler. Onu da öğrenemiyorsa zaten boşvermeli o kişi. Mesela, Amerikalılar yaratıcı yazı kursları verirler, bundan komik bir şey olamaz. Şiir yazmak da aynı şey, o kursu bitirince iyi şiir mi yazacaksın sen şimdi?

1



MG: Bizde bir şeyi iyi yapmak için okullu olmak gerektiği inancının yanı sıra aynı zamanda ocakcılık anlamında okulculuk da var...

EA: Sadece bizde değil her yerde var.

MG: Siz de Saint-Joseph'lisiniz ne demek istediğimi anlarsınız. Öyle insanlarla karşılaştım ki, ilk tanıştığımızda çok tepki vermemişken Saint-Joseph lafını duyunca pür dikkat kesilirlerdi.

EA: Sanki omzunda bir rütbe gibi... Bu Galatasaray'lılarda çok vardır. Daha önceki konumuza dönecek olursak, lonca sisteminden gelen "yerinde" eğitimin giderek "bilimsel" oluşundan kaynaklanan bir şey bu. Çocuğunun bakırcı olmasını istiyorsan Bakırcılık Yüksek Okulu'na mı Mardin'de Artin Usta'nın yanına mı yollarsın? Artin Usta'nın yanına ver tabii ki, döve döve öğretsin. Bu arada unutmamak gerekir ki, okul da ustanın bilmediği dünyaları açıyor, ama herhalde yetersiz kalıyor sonunda. Ayrıca, öğrenciyi de yabancı bir dünyaya koyuyor ve öğrenci mezun olup da mesleğin nasıl yürütüldüğünü görünce yaptığı işten soğuyor. Bir bakıyorsun dergilere yazı yazarken buluyor kendisini...

MG: Bunun dışında, özellikle bizde, akademik dünyada ders veren öğretim görevlileri genellikle öğrettikleri mesleği hiç icra etmemiş kişilerden oluşuyorlar. Mesleği öğreten mesleği bilmiyor.

EA: "Bilmeyen öğretir, bilen de yapar" sendromu gene işte. Mimaride olduğu gibi başka mesleklerde de bu böyle herhalde. Bir sürü insan, ister istemez, ekmek derdine düşerek bir de başına "prof" falan gibi çengeller takılarak atıyor kapağı bir okula, orada seneler senesi kalıyor, emekliliği filan var tabii. Tapu memuru seviyesine indirgiyor bu onu. Adliye Bakanlığı'ndaki bir avukatla serbest iş yapan bir avukatı karşılaştırdığımızda, serbest avukatlık yapan ister istemez daha işin içinde oluyor, püf noktasını daha iyi biliyor. Dolayısıyla, bu sorun hep var.

MG: Bir de mimarlık eğitimini seçme konusunu sormak istiyorum. Bu eğitimi almak isteyen, genç bir akrabama "Aman, boş ver!" dedim.

EA: Aman, bekareti gitmesin sakın.

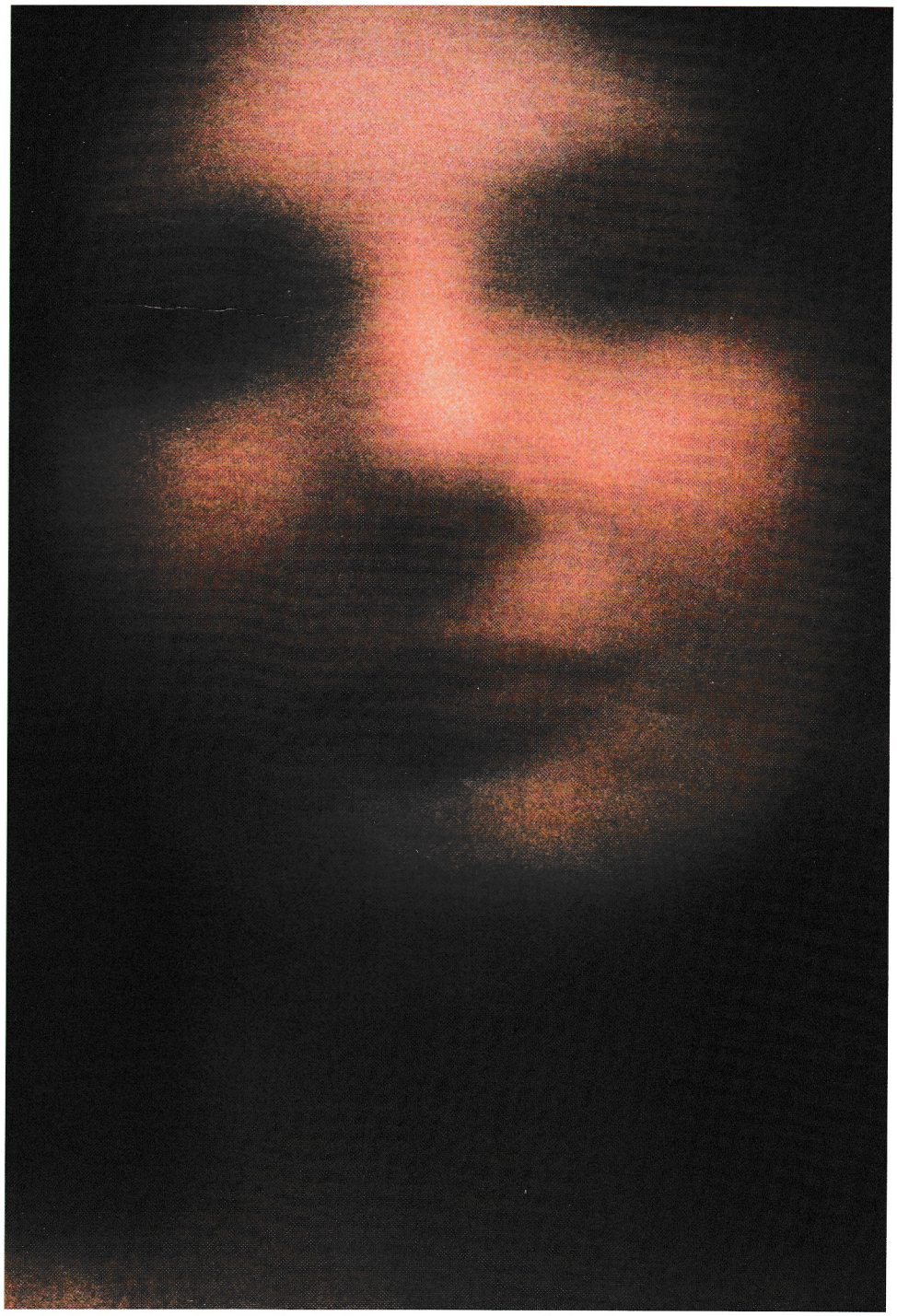
MG: "Yaratıcı bir şeyler yapmak istiyorsan mimarlığı bu anlamda etkinlik yapabileceğin bir meslek sanma, işin içinde çok sayıda aktör var, sana yeteri kadar kontrol imkanı kalmıyor" demeye çalıştım.

EA: Sistemin çok ufak bir vidası haline geliyorsun.

MG: O da bana şöyle cevap verdi: "Ben aslında mimarlık eğitimini, çok boyutlu bir eğitim olarak gördüğüm için almak istiyorum. O eğitimden sonra çeşitli mesleklere atlama ihtimalini göz önünde bulunduruyorum". Siz ne dersiniz, gerçekten bu kadar zengin bir tecrübe mi mimarlık eğitimi?

EA: Belki de öyle. Ama düşünürsen çok spesifik bir iş

2



1 Tuval + akrilik, 1957, 76x106 cm.

2 Fotoğrafik portre çalışması.

alanı bu. Bir binanın yapılması sanatını, neyse o sanat, öğretmeye çalışıyor. Oradan başka alanlara kaymak mümkün de, tıbbiyeden de var ona bakarsan; dünya kadar, yazar çizer, doktor var. Mimarinin özellikle öyle bir niteliği olduğunu düşünmedim doğrusu. Aynı gemide sen de yolcusun, sen özel bir faydasını gördün mü? İleride sosyolog olacaksan mimar olmanın sana büyük bir katkısı olabilir mi?

MG: Sosyal bilimler ya da fen bilimleri değil aslında tam olarak kastettiğim, daha çok görsel alanları kastetmiştim...

EA: Okuluna bağlı o zaman. Bu anlamda öğrencinin ufkunu açabilecek bir eğitim veren zaten 3-5 okul var gibi gelir bana.

MG: Benim kastettiğim de aslına bakarsanız bu tür okullar. Örneğin, ABD'nde okuduğum okul, MIT sayesinde dünyanın birçok kültürü ve mimarisi üzerine bilgi sahibi oldum, bir sürü yerden bir sürü fotoğraf gördüm...

EA: Ama, sen orada sosyoloji de okusaydın bir şekilde görecektin, merakın varsa; herhalde kimse senin gırtlağını sıkmadı bunları öğren diye. İlgin vardı, mayanda o vardı, gördün ve çok ilgini çekti. Müzikle de ilgilendin ister istemez, ama bazı insanların hiçbir şey ilgisini çekmiyor. Hatırlarım, bir Amerikalı arkadaşımla Wright'ın Şelale Evi'ne gittik, iki dakika sonra çıktı bahçeye bir sigara yaktı, şelaleye bakıyor "Burada balık var mıdır?" falan diyor. "Yahu kafanı biraz çevir, bu binaya bir daha gelemezsin, gayet sapa bir yer. Çok güzel kitaplar bile var bu ev için" diyerek adamı pompalamama rağmen, "Aaa, öyle mi?" diyor. Fotoğraf makinesi vardı hiç resim çekmedi, çünkü hiçbir şey görmedi orada. Dönüşte arabayı durdurdu, ağaçların resmini çekti, "Orada bir sincap var" dedi. Normal objektifle o sincabın resmini çektiğini zannetti. Adamı dünyanın en önemli binalarından birine götürüyorsun, en sıradan turist bile "Yahu, resmini çekeyim bari şu bokun" der, "Millet meraklıymış buna, bir soran olursa 'Biz de gittik yahu' deriz" mantığıyla en azından. Seni götürsem oraya, "Hadi gidelim artık" deyince, sen de "Abi ne olur bir de karanlıkta çekeyim şunu" diyeceksindir. İnsanların merakı beni çok meraklandırıyor, meraksızlığı ya da. Senin de gelmiştir başına, Süleymaniye'ye götürürsün, "Ooo, kocaman yahu" der. Bir yapıyı bizim gördüğümüz gibi algılamak için bir rafinman gerekiyor, onu da mimarlık eğitimi veriyor; almak isteyene tabii. Bir insanın içinde mimarlığın nasıl yapılacağına dair içsel bir his varsa eğitime gerek yok zaten. İçgüdüsel bir tepki bu. Bazı insanda var bazısında yok işte.

MG: Peki, mimarlık eğitiminin insanın içinde zaten var olan bir içgüdüsel yeteneği rafine edebildiği söylenebilir mi?

EA: Evet.

MG: Yani, mimarlık okuyan herkes canı çektiğinde başka ilginç mesleklere atlayabilir gibi bir durum söz konusu değil.

EA: Şimdi, Türkiye'de daha da garip bir durum var; adam dişçi olmak istiyor baytar oluyor. O bakımdan mimar olanların yarısından çoğu zaten isteyerek gelmiş öğrenciler değil, "Bina yaparız, para kazanırız" gibi motivasyonlarla gelen birçok öğrenci oluyor. Kaç kişi Türkiye'de istediği konuyu okuyabiliyor? Belki de çocuk Sanskritçe okumak istiyor, hemen "Deli misin Sanskritçe okunur mu?" diye gırtlağına basarlar; o da sonra gidiyor hukuka giriyor. Sanskritçe'yi hiç öğrenemiyor bu yüzden, ama bu arada iyi bir avukat da olamıyor. Sonuç olarak, iyi bir ustanın yanında çıraklık sürecinden geçmek muhakkak çok daha sağlıklı bir eğitim veriyor insanlara.

MG: Mimarlıkta bu anlamda bir usta-çırak ilişkisi hala gerçekleşebilir mi sizce?

EA: Hala var böyle ilişkiler.

MG: Haklısınız, ama çok sayıda değil.

EA: Kanunlar biraz engel oluyor tabii. 20. yüzyıl mimarisini başlatanlardan kaç tanesi mimarlık okumuş bilmiyorum. Corbusier okumamış, onu kesin biliyorum, Wright bir ara mühendislik okumuş ki, bitirdiğine emin değilim, Mies okullu değildir. Duvar ustası olmayı öğreten bir meslek okulundan yetişmiş; ama, mimarlığa soyunduktan sonra Gropius'un ardından Bauhaus'un başına geçiyor. Demek ki, ta 1918-20'lerde bile Almanya'da bu aşamayı yapmak mümkün; bu adam duvarcı ustası olarak Erzurum Teknik Üniversitesi'ne asistan olamazdı, ama Almanya'da Bauhaus'un başına geçebiliyor. Bundan "Yetenek oyunu bozar" gibi bir şey çıkıyor. Bu durumda okul git gide marjinal bir hale geliyor.

MG: Mies van der Rohe hocanız olmuştu değil mi, hoca olarak nasıldı kendisi?

3



EA: Felaket, kendi binası gibi çok sert, çok katı. Mesela, "Çatı düz olacak" derdi; "Niye?" diye sorunca "Biz öyle inanıyoruz" şeklinde cevap verirdi, bir "credo" söz konusuydu yani. Biz de papaz efendiden korkar gibi "Tamam, tamam" diyorduk. Sonra birgün "Ne demek bu yahu, böyle şey olur mu?" diye sormaya başladım kendime. Ne demek "İtikadımız böyle," düz çatının dışında bir çatı yapmak tabii ki mümkün, asırlardır yapmış insanlar. Ayrıca, oturup bütün cephenin tuğlalarını tek tek çizdirirdi, inanılmazdır o çizimler. Bir öğrenciyi mesleğinden soğutmak için ne lazımsa yapılırdı. Mesela, tuğla çiziyorsunuz diyelim, çizerken köşe çizgileri birbirini aşarsa, kırmızı kalemle çizerek "Bu nasıl bir detay?" diye hemen ikaz ederdi. Dalga da geçerdi, "Acaba tuğlanın burada bir çıkıntısı mı var?" diye. Öyle çizildiyse bir anlamı olması gerektiğine inanırdı. "Peki, bu çizdiğini nasıl yapacağız, 3 mm kalınlığında 3 cm boyunda bir tuğla mı kestireceğiz?" gibi şeyler söylerdi. Cinnet sınırlarındaki bu disiplin bana çok zor gelirdi; belki de bazısı sevdi onu. Tabii, şimdi yıllar sonra, bu sert ve katı "monastic" eğitimin felsefi faydalarını görüyorum.

MG: Mimarlık yapmama konusundaki kararınızda etkisi oldu mu bunun?

EA: Gayet tabii, "Eğer buysa mimarlık, felaket bir şey" diye düşündüm. Bunun dışında, her yerde olduğu gibi, Mies'in yanında da çömezleri vardı; okul müdürü, ders verenler. Onlar da benim yaşımda adamlar. Küçük tanrılar, küçük Mies'ler. Onlar kraldan fazla kralcı tabii. Patronu göremezsin, "Ne yapıyor?" diye sorarsın, "Düşünüyor" derler; ne düşünmesi canım içerde puro içiyor. Bir projenin üzerine toplantı yaparken adamın çizdiği bir şeye "Neden?" gibi basit bir soru sorduğunda o çömezlerin hepsinin gözü faltaşı gibi açılırdı, "Bak terbiyesize!" gibilerden. "Bacak kadar çocuk ne biçim soru soruyor!" diye düşünüyorlar tabii. Ama, insan 40 sene sonra fark ediyor faydasını; o okulda belli dönemlerde belli malzemeler kullanılırdı, artık insana kusma gelirdi. İlk sene ahşap, ikinci sene tuğla, üçüncü sene çelik, vb.; arada canın taş çekse imkanı yok. Birkaç ay geçtikten sonra rüyanda kare kare tuğlalar görüyorsun, muntazam çizilmiş. Ondan belli bir süre sonra da tuğlanın lafı bile edilmiyor; çeliğe geçiyorsun, bu sefer de canın bir yerde tuğla çektiğinde imkan yok kullanmana. Mies'in ünlü binalarından Chicago'daki Illinois Institute of Technology (IIT) binası bütün kitap ve dergilerde çıkar; mimarlık okulu veya herhangi bir okul binası olmaya dünyada en az elverişli binadır herhalde. Çünkü hiçbir bölmesi yok. Postacı içeri girip "George burada mı?" dediğinde bütün okul duyardı konuşmayı; çünkü her taraf sert satıh, bütün yapı diapazon gibi titriyor. En sonunda dersler verilemez hale geldi. Binanın bir ucunda mimari tarihi, öbür tarafta statik dersi anlatılırken bütün sesler birbirine karışırdı. Fonksiyon monksiyon hepsi hikaye onların. Şıklık diye o laflar edilmiş, palavra hepsi, aslında canı öyle istemiş ve yapmış. Atölye derslerinde bile, yanda bir konuşma olursa imkanı yok konsantre olamazsın, kimse radyoyu açamaz, müzik düşmanlığından değil, üç kişi açtı mı müziği tamam orası. Çok hoş tabii cephe falan. Bir de tabii kışın pencere kenarında oturmamak gerekiyor, çünkü içi ısınmıyor.

MG: Mimarlık, bağımsız düşünmek isteyen bir insanı rahatsız edebilecek bir meslek; resim ve fotoğraf gibi alanlara geçmenizde bu mesleklerde daha çok bağımsızlık olasılığının olması etkili oldu mu?

EA: Muhakkak. Nerede çalışırsan çalış, mimarlık bağımsız bir meslek değil. Bir kere işi sana veren kapitalist sermayedar, onun kaçınılması fevkalade zor bir hakkı var; parayı bastırıyor. Buna direnmiş tarihte belki bir 20-30 kişi vardır. Bırak birinin bürosunda çalışmayı, kendi büron bile olsa; geldi bir adam sana bir gökdelen yaptırmak istiyor, kendine ait fikirleri var, amcasının oğlu var mühendis olarak yetişmiş. Hep vardır öyle "bilen" birileri, komşusu vardır, avukattır ama binaya çok meraklıdır. Al başına belayı şimdi, kovamazsın herifi, ekmek parası, "O kadar biliyorsan sen yap" desen bir türlü. İşi senden alır yandaki adama gider, o adam da dinler ve işi yapar.

MG: Adama, "Bakın, şehir tacının formu, trafi-

ğin yoğunluğu ya da arazi kullanımı itibariyle buraya bu gökdelen yakışmaz" gibi bir şey diyemezsiniz.

EA: Yok böyle bir şey. Bu tutumla kariyer yapman, hatta geçimini sağlaman bile fevkalade zor. Bu sefer başlıyorsun şairlere falan imrenmeye; bir kurşun kalem, bir sarı defter yeter. Gulag Takımadaları'nı Soljenitsin tuvalet kağıdının üstüne yazmış, tuvalet kağıdı da Rus tuvalet kağıdı, zımpara kağıdı gibi bir şey. Yani yazarın işi kolay, bir kalem ve kağıt yetiyor. Halbuki sana bu yetmiyor, öyle kendi büronu açmak da herkesin harcı değil; sen büyük ihtimalle bir mimarın yanında çalışmaya başlayacaksın. Böyle olunca, bir de işveren, büronun patronu çıkıyor. Bir defa onların aklı senin dediğine yatacak, insan ömrünün çekeceği iş değil gibi geldi. Benim bu işi iyi tarafından yakalamış bir arkadaşım var. Adı Sepulveda, beraber okuduk. Okudu ve gitti memleketine, Meksika'ya. Babası korkunç zengin bir adammış, arazileri var. Bu arkadaş Cancun civarında bin, iki bin dönüm bir yer ayırmış kendine. Babasına "Ben burada oynayacağım" demiş. Bu çocuk adam seçiyor, "Sevdim seni Murat" diyor, "İster misin Cancun'da bir evin olsun?" "İsterim." diyorsun. "Anlat abi," diyor "sen ne seversin?" İdealist bir mimar olarak başlıyor seninle didişmeye. Programı istiyor, kaç çocuğun var soruyor. Rastgele bir bina değil, sana özel siparişle yapılmış bir ev inşa ediyor.

MG: Terzi dikimi gömlek gibi bir şey.

EA: Aynen. Tam takım, gömlekten iç çamaşırına kadar sana özel yapılıyor. Ondan sonra o binayı sana veriyor, dayalı döşeli bir ev. Evde siz oturuyorsunuz ama mülkiyet Sepulveda ailesine ait. Yirmi kadar bina oldu böyle. Mimarın ağalığı bu, "Sevdim seni" diyor, dört-dörtlük binayı teslim ediyor; ama evin içinde hiçbir tadilat yapamıyorsun. Neredeyse bir kilometrede bir bina var, diğer binayı görmüyorsun bile. Bakıcıları var, bakıyorlar binaya. Her biri keyifle yapılmış yapılar; beğenmemiş, yıktırıp tekrar yaptırmış, maket gibi çalışılarak yapılmış 20 tane kadar bina. Tabii bu ideal bir durum, başka da bilmiyorum böyle .

MG: Bir yerlerde hiç basıldı mı bu binalar?

EA: Bilmiyorum. Bunun bir de, Mexico City'nin yanında babasına ait volkanik kayalarla dolu bir arazisi var. Topraktan taşların fışkırdığı bir arazi; ziraat kesin olmaz, normal bir inşaat için de büyük iş makineleri lazım. Şehrin hemen yanındaydı, şimdi şehrin içi oldu. Bu arazi için Barragan'a gidiyorlar, o da ortak "developer" olarak giriyor işe. Meşhur, Pedregal diye bir yerdir bu. Başlarda ancak parası olanın girebileceği türden bir arazi olan bu yer daha sonraları bayağı popüler olmuş. Barragan'ın belki 30 tane binası var orada, kendi evini de oraya yapmış. İlk başta spekülatif amaçlı bir ev yapmış; duyula duyula bir mahalle oluşmuş. Barragan'ın meşhur bir at çiftliği vardır, Pedregal'in hemen yanında. Barragan'ın projesinde oturmak bir ayrıcalık, meraklısı alıyor. Geçen yaz oradaydım, bir fiyat soracak oldum, imkanı ihtimali yok satın almanın, milyon dolarlar mertebesinde. Müthiş bir yer ama, çılgın renkler, cart pembeler falan... Alanlar da bunun keyfini çıkartıyorlar, kimse gidip o duvarı yeşile boyamıyor. Adam öldü gitti, bürosu da kapandı. Ama binalar Barragan'a şahadet ediyorlar.

MG: Gaudi ve Guell ikilisi de anlattığınız türden bir mimarlık etkinliği örneği. Gaudi her mimarın erişemeyeceği bir fırsata erişmiş, ama ona mali destek veren Guell sonunda iflas etmiş.

EA: Evet, ama bizim arkadaşın iflas ettiğini hiç sanmıyorum, hatta para bile kazanmıştır bu işten. Şehrin en pahalı semtlerinden biri haline geldi üzerine proje yaptıkları yer.

MG: Mimarlıktan biraz resme dönelim isterseniz. Uzun süredir resim yapan çok sayıda ressam var, bakıyorsunuz bazılarında tanınabilir bir üslubun ötesinde yıllardır tekrar eden bir şeyler var, kompozisyon, form ya da renk. Bazı ressamların on yıl önceki resimleriyle şimdiki resimleri arasında kaydadeğer bir farklılık görmek kolay değil.

EA: Tekrar eden model tutmuştur da o yüzdendir. İngilizce bir laf vardır; "Déja vu all over again."

MG: Bunun yanında, sizin resimlerinizde, "Bu Erol Akyavaş resmi" dedirtmesine rağmen, farklı farklı boyutlar var. Hep farklı süreçler denemiş, malzemeyle oynamış, daha önce denenmemiş yöntemler düşünmüşsünüz.

EA: Öyle olması da gerekmiyor mu zaten? Bir mimar da, bir bina tasarlayıp daha sonra onun küçüğünü, büyüğünü, orta boylusunu, biraz yandan uzamışını yapacağına, gene kendine ait ipuçları vererek, ama daha önce yaptığının aynısı olmayan çok farklı bir strüktür de deneyebilir. Farklı bir şey denenmesine karşın o binayı kimin yaptığı gene de anlaşılabilir. Arada yaptığım bu atlamalara itiraz edenler de oluyor, senin gibi iyimser bakanların dışında. "Niye bunun bir formülü yok şimdiye kadar abi?" falan gibilerden. Bütün plastik sanatlarda üslup ile tekrarcılık karışıyor. Aynı elemanları kullanıyorsunuz muhakkak. Sinan'ı ele alalım mesela, caminin belli elemanları var; kubbe, bir ya da birden fazla minare falan gibi... Şimdi bunlar her yerde aynı üç aşağı beş yukarı, kendi yaptıklarında da aynı, başkalarının yaptıklarında da da. Aynı üç-dört elemanı tekrar etmenin verdiği bir rahatlık da var. Bir de müşterinin idrakında kolaylık sağlaması gibi bir durum söz konusu. Dolayısıyla, belli bir ticari rahatlığı da var bu yaklaşımın. Bunun resimde ilginç boyutları var tabii. Birisi bir sergide benim satılan bir resmimi beğenmiş ve bana "Bundan bir tane de bana yapabilir misin?" diye sordu. Bu durumda oturup anlatıyorsun adama; "Ford fabrikası ile benim aramdaki farklardan biri, Model T Ford'ların siyah modelinden üç milyon adet yapılmış, bizde bu olamıyor maalesef." Bir de şu tür ifadeler oluyor: "Kamil Bey'in evinde çok güzel bir resminizi gördük, sizde acaba onun pembelisi var mıydı?". "Ford fabrikasında olur da bizde olmaz" deyince bazısının çok tuhafına gidiyor; "Niye olmasın ki?" diyor. Amerika'da bir Türk tekstilci tanımıştım, bir senedir benden resim istiyor. Bir türlü olmadı bazı sebeplerden dolayı; neyse sonunda ben ona bir tane ayırdım ve yolladım. Parayı yollamış, telefonu açmış diyor ki "Erol Bey size şoförü yolluyorum, o resmi de yolluyorum yanında, para sizde kalsın..." Bürosuna asacakmış bunu, bürosunda da kilimleri ve birkaç antikası varmış, fotoğraflarını çektirmiş; "Bu motiflerin ve renklerin olduğu bir tablo yapın bana" diyor adam. Müthiş bozuldum tabii ve parasını geri verdim adamın. "Yahu, bu mimarken gayet normal bir teklifti" diye düşündüm, ama, unutmuşum artık o işleri tabii, bu yüzden bana çok ters geldi. Mimara ev yaptıran ailenin hanımı genellikle ev dergisinden bir resim keser ve "Mutfağım böyle olsun" der. Mimarların % 99'u da "Peki, düşünelim" der.

MG: Sizin, *Arredamento Dekorasyon*'un ilk sayılarından birinde (Eylül 1989) Enis Batur ve Ömer Madra ile yaptığınız söyleşide bahsettiği-

4



3 "Aklık sandalyesi", ahşap üstüne karışık teknik, 1972, 60x30 cm.

4 Tuval üstüne yağlıboya, 1973.

niz Göreme'deki bir yapınız var. Askerlik hizmetini yapmayı reddettikten sonra devleti, Göreme'de ilkokul öğretmeni olarak askerlik hizmetinizi tamamlamaya ikna edip inşasına ön ayak olduğunuz, Club Med tarafından kiralanan, mülkiyetinin yerli halk tarafından paylaşıldığı, Kenzo Tange'nin Ağa Han Ödülü'ne aday olarak gösterdiği, bazı Türk resmi yetkililerine "Siz mağara yapıyormuşsunuz, Türk halkı mağarada yaşıyor dedirteceksiniz" dedirten yapıdan bahsediyorum. Bu yapı şu anda ne durumda?

EA: Delikanlılığımda işin hikmetinden emin olduğum kadar emin değilim. Köy, bir otel ve oraya giden turistler yüzünden bütünüyle turistik bir yer olmuş; normal yaşantısı tamamen değişmiş, eşekler var ama turistlere kiralamak için. Eskiden eşeklerin sırtına binip üzüm bağlarını yaparlardı, şimdi üzüm bağları kalmamış. Üzüm bağlarının olduğu yere evler yapılıyor, ancak yeni yapılan otellerin bahçesinde şıklık diye kalan bağlar var. Bölgenin kendine has bir şarabı ve endüstrisi vardı, nerede bunlar? Artık bu iş yukarıdaki, beğenilmeyen köylere itiliyor. Köyün içi bir çarşı haline gelmiş, ardı ardına halı dükkanları. Köy çocukları Adidas ayakkabılarla "Mösyö, mösyö" diye dolaşıyor ortalıkta. Bütün bunları görünce "İyi mi ettik biz şimdi?" diyor insan, köyün ırzına geçilmiş vaziyette. Köy, tam beylik terimiyle, Anadolu'nun bağrında masum bir Anadolu köyü idi. O zamandan bu tür bazı gelişmeler olacağının ipuçları vardı, hoşuma da gitmişti aslında, "İnşallah olur" diye düşünüyordum, ama şimdi emin değilim. Köy bir şeyler kaybetti, onun karşılığında az ya da çok para kazanıyor. Köy, aslına bakarsanız, hiçbir zaman bilincinde olmadığı şeyleri kaybetti. Sordum bu gittiğimde "Çocuklar hala kiliseyi taşlıyorlar mı?" diye, "Hayır, gavurlar ona çok para verip seyrediyor, öldürürüm çocukları valla" dedi birisi. Bizans freskolarının korunması böyle nedenlere dayanıyor: Hz. İsa'nın kafasını kazırsan gelen "gavurlar" daha az para verecek. "Bu güzel bir eserdir, korumamız gerekir" mantığıyla hareket etmiyorlar. Tabii bu durumda diyeceksin ki, "Hiçbir nedene bağlanmamasından iyi", şu ya da bu şekilde hiç olmazsa korunuyor. Kapılara kilitler vurulmuş, eskiden kilit falan yoktu. Kısacası bütün *modus vivendi* değişmiş bölgede. Bunun da çok faydalı bir iş olduğuna emin değilim. Yaptığım binanın kendisine gelince, halen vaziyet pek hoş değil. Kiraladıktan sonra Fransızlar binaya dev bir ilave yapmışlar. Üstelik, orijinal binayı taklit etmeye çalışarak ve betonarme üstüne taş kaplayarak. Halen durum kitsch bir rezalet. Bütün hacimler tadil edilmiş. Üstü açık eyvanlı avlular betonla örtülmüş. Fransız burjuva turist zevkini gayet kitsch bir tarzda tatbik etmişler. Projenin belli bir "ambience"ı kollayan tutumu vardı. O da şuydu: Yüzyıllarca manastır hayatı yaşanmış bir bölge bu. Projenin hacimlerinin bir amacı da, normal yaşantısında 20. yüzyıl rahatlıklarında olan misafiri, "monastic" ve "spontane" bir çevreye sokarak, içe dönük değerlerine dikkat etmesini sağlamak. Açık/kapalı, büyük/küçük, sıkıcı/ferah hacimlerin birbirini izlemesi ve bu ilişkilerden elde edilecek etkiler vardı. Kimseye sormadan yapılan tadilatlarla bunların hepsini yok etmişler. Ben bir ara Club Med'i telif haklarına saygısızca, hunharca ihanetten dava etmeye çalıştım.; olmadı. Üstelik, şirketin avukatları şikayetimi ciddiye bile almadı. Sonra düşündüm, yapılan tadilatların yıkılıp, projeyi orijinal haline döndürecek restorasyonun Türkiye'de tatbiki imkansız. Ne öyle bir irade var, ne de niyet!

MG: Peki, İranlı mimar Nadir Khalili'nin yaptığı türden, yerel malzeme ve kalifiye olmayan işgücü kullanılarak, kısa bir sürede, daha sağlam, üstelik daha ucuza üretilen mimarlık örnekleri denenebilseydi bu bölgede nasıl olurdu sizce?

EA: Oradaki insanların daha bunu anlayabilecek kafa yapısında olduklarını sanmıyorum. Ayrıca, bugün bile Türkiye ölçeğinde bu tür bir mimarlık etkinliğini isteyecek ve destekleyecek bir çevre olduğunu sanmıyorum.

MG: Ticari getirinin fazla olmamasından dolayı mı acaba?

EA: Hayır, öyle bir girişim yaptığın zaman, bir kere memlekette Tanzimat'tan beri süregelen bir sürecin tam tersine gitmiş oluyorsun. O da şu: "Batı"nın - neyse o Batı, biz de Hindistan'a göre batıdayız, sanki Türkiye dünyanın merkezi de batısı ve doğusu varmış gibi- verdiği pozitivist düşüncenin, özümsenmesine çalışılan 200 senelik bir sürecin tam tersine giden bir şey. Birden biri çıkıyor, bizim köylünün manda bokuyla toprağı karıştırarak yaptığı inşaatın hiç utanılacak bir şey olmadığını söylüyor ve pekala da ondan güzel ve ekonomik binalar yapmak kabil diyor. Çok ters geliyor tabii bu bizimkilere, biz çünkü yarışmalar açıp Erzurum'a camdan hükümet konağı yapılmasını destekleyen bir devlet ortamı içinde yaşıyoruz. Yazın inanılmaz sıcağı ve güneşi, kışın ise ısıtmayı neredeyse imkansız kılan soğuğu aynen içeri bırakan cam kutular Batılılaşma adına yapılmıştır. Gereksiz ve komik sidik yarışlarıdır bunlar; bu da bunu yaptıran toplumun önüne geçilmez komplekslerine işaret eder. Birçok iyi şeyden utandırılmışız toplum olarak. Gecekondu halkı da beğenmez senin önereceğin malzeme ve süreçlerle yapacağın binayı. Saflık yok oldu bir kere. Bunu beğense beğense, zengin okumuş sınıf beğenir, "şıklık" olsun diye. Bizim mahalledeki işçi Ayşe hanım hiç beğenmez onu, prestiji olmayan bir şey, betonarme değil, mahallede herkes dalga geçer.

MG: Ancak okumuş zengin kesim tercih edecek, sonra bütün yayın organlarında çıkacak bu haber olarak...

EA: Ondan çok çok sonra da herkes istemeye başlayacak. O da çok şüpheli. O kadar tanınmış olmasına rağmen Türkiye'de hiçbir mimar çıkmadı, Hasan Fethi'nin yolunda giden.

MG: Bu konuyu açmamın gene eğitimle ilgisi var aslında. Bir mimarın taş taş üstüne nasıl konduğunu bilmesinde fayda var. Amerika'da öğrenci iken iki haftalık bir inşaat atölyesine katıldım. Tasarladığımız küçük bir strüktürü, daha önce hiç inşaat yapmamış bizler bire bir ölçeğinde inşa ettik ve ben üstüne çıkarak test ettim. Dolayısıyla, belki mimari eğitim programlarına, öğrencilerin İngilizce terimiyle "hands-on" tecrübe edinebilecekleri atölye çalışmaları dahil edilebilir.

EA: Bizim akademik çevrede buna ilgi gösterecek eğitim kurumu olacağını düşünmüyorum. Yapılacak iş bu sürecin geçerli ve daha iyi bir süreç olduğunu, eski yöntemleri kullanmanın utanılmaması gereken bir şey olduğunu insanlara kabul ettirip onları organize etmek. Ben İslami motifleri kullanarak resim yaparken başta müthiş tepki gördüm.

MG: Bizde bazı bakış açıları yanlış algılanıyor. Özgüvenli bir toplum haline gelmemiz gerekiyor. Özgüven derken milliyetçiliği kastetmiyorum, sadece bazı komplekslerimizden kurtulmamız ve dünyaya, bize ait, kopya olmayan bir şeyler bırakabilmemiz için bu gerekli.

EA: Turist gelir Nişantaşı'ndaki dükkanları görür

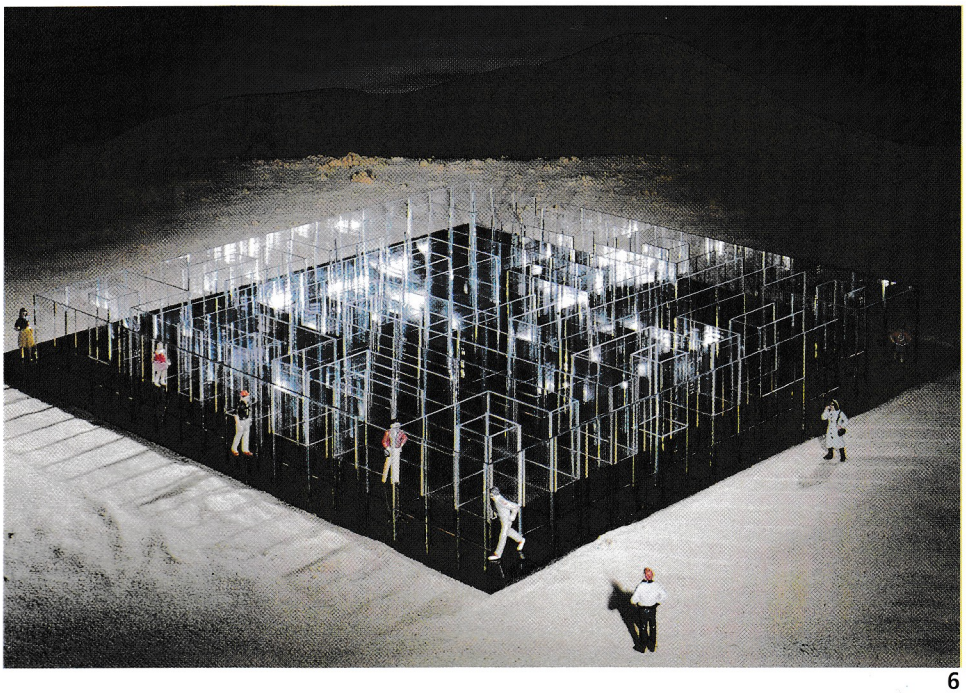
5



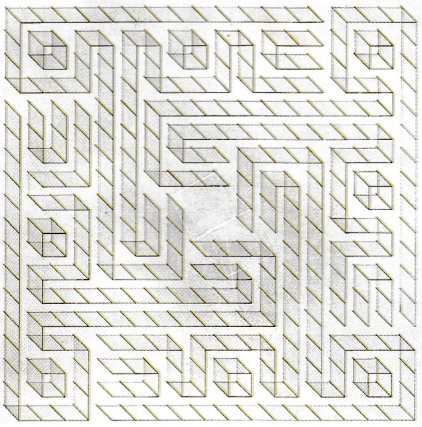
"Aaa, aynen Paris gibi!" der, biz de bununla çok iftihar ederiz. Halbuki, bu durumda en iyi ihtimalle Paris'in kopyası olmak var. En iyi ihtimal bu ki, Paris de olamazsın ayrıca; ne o altyapın var, ne o halkın var. Turist geldiğinde "Geldim, hiç bilmediğim bir dünyayı gördüm, ne güzel, ne müthiş şeyler" falan dese daha iyi olmaz mı? Yabancılar Nişantaşı'ndaki butiklerden çok Kapalıçarşı'dan etkileniyor. Kapalıçarşı herhalde Akmerkez'den çok daha ilginç bir yer. Ama Akmerkez'e gidenlere tabanca tutsan gitmez Kapalıçarşı'ya. Hayrullah Örs zamanında Topkapı Sarayı'nı ziyaret eden İstanbullu sayısını merak etmiştim ve sordum kendisine; hemen hemen hiç yok. Etrafımızdan kişilere sorduğunda da "Gitmiştik ilkokuldayken bir kere" diyorlar. İçerisi turist kaynıyor ve daha da ilginç olanı çok sayıda Anadolulu da olması. Bundan iki ay önce bir uğradım, inanılmaz bir şey. Onlar için de bayağı para aslına bakarsan. Başörtülü karısı, onun yanında annesi, iki çocuğun ellerinden tutmuş adam, tek tek okuyor yazılı bilgileri. Ben birisini görmeye girdim, çıktım aynı salondaydı adam. Şimdi oraya Nişantaşı'ndan birini getiremezsin, gelse de öyle girer, bakar, çıkar. Demek ki biz okumuşumuzu yazmışımızı hissizleştirmişiz bu konularda, ilgisi başka yere kaymış. Ama bu arada Topkapı Sarayı hakkında da fikri olduğunu iddia eder hep bu kesim, garip bir durum. Louvre'a gitmekten utanan bir Parisli düşünemiyorum. Geçen sene Atina'daydık. Benaki Müzesi'ne giremedik, vitrinlere yaklaşamıyorsun, herkes sırt sırta, içerisi adam kaynıyor. Ben orada çalışan adama "Özel bir sergi mi var?" diye sordum, "Yok," dedi, "Pazar günleri böyle olur burası." Böyle bir şeyin Atina'da olduğunu duyunca çok bozuluyoruz, ağrımıza gidiyor. Ağrına gidene kadar bir zahmet kalk, git, gez.

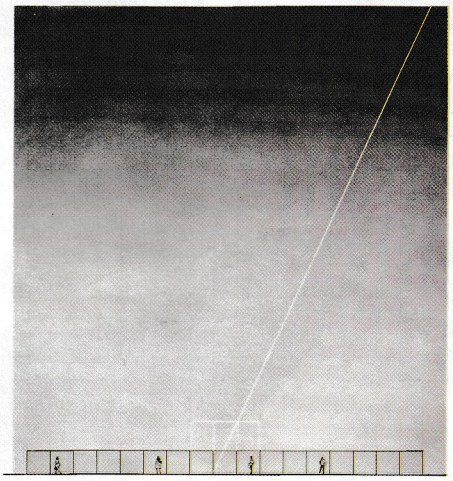
MG: Peki, bu konuyla çok yakından ilgili bir şey sormak istiyorum. Siz Batı dünyasında müzelere eser sokmuş ve kendinizi ispatlamış bir insansınız. Bu konumda olunca, yabancıya bakış açılarında bir değişme oluyor mu? Özellikle Amerikalılar yabancıları, kültürler hakkındaki önyargıları çerçevesinde değerlendiriyor. Benim sevdiğim ya da ilgi duyduğum bir şey ille de Türk veya İslam kültürleri etkisinde olmak durumunda değil. Ama, bana öyle geliyor ki, Batılı olmayan toplumlardaki sanatçılar yaratma süreci içine girdiklerinde Batılılar onlardan ille de kendi kültürlerini yoğurarak bir şeyler üretmelerini bekliyorlar. Bu da doğal olarak tasarımcı için sınırlayıcı bir şey.

EA: Doğru, böyle bir şey var, ama tersi de var. Tersi daha güçlü hatta. Herhangi bir kılıfa girmeyen garip tiplere kimse destek vermiyor. İslamiyetle ilgili başka bir durum da var: Amerika'da sanat çevreleri %98 Yahudiler'in kontrolündedir. Bunu söylediğinde "Faşist misin abi?" derler. Faşist olmaya gerek yok, gazete, dergi künyelerinde çoğunlukla onların adlarını



6





7

5 Kağıt+akrilik, 1979-80, 50x60 cm.

6 "Miraç-1", 1984, karışık malzeme.

7 "Miraç-1", aksonometrik perspektif ve görünüş.

görürsün. Dolayısıyla onların bu çevrelerdeki egemenliği bir gerçek. Televizyon ve basın dünyasında çok önemli bağlantıları vardır. NBC'nin kameramanı ve büro şefi olan kuzenim Aziz anlattı. İsrail Beyrut'a saldırdığı zaman bunlar orada, saat 2.30-2.50 arası Beyrut'taki çocuk hastahanesi bombalanacak, diye haber geliyor. Bütün ajanslar kameraları, sehpayı filan kurup bekliyor. Gayet dakik olarak bombalama başlıyor. Arap hastanesi bu, ama bölge İsrail işgali altında. Derken bir yüzbaşı gelip yanlış şeyi çektiklerini söyleyerek bütün kasetleri istiyor. Vermezlerse burada bir daha iş yapamayacaklarını söylüyor. "Peki, bu durumda biz ne yapacağız?" diye sorunca da "Yarın aynı saatte geleceksiniz" diyor. Ertesi gün, harici sahne ışıkları, ordunun jeneratörleri getirilmiş, sinema filmi çeker gibi. Bombardıman yok, ses bombaları atıyorlar içeride patlama sesini vermek için. İsrailli askerler sıhhiye üniformaları giymiş içeri koşuyor, hasta bir çocuğu kucaklarında dışarı çıkarıyor, kameranın alanına girmeyen bir noktaya gidip duruyorlar. Ondan sonra "Sıradaki" diye bağırıyor komutan, başka asker çıkıyor kucağında çocukla. "Olay böyle gelişti, Araplar terörist oldukları için kendi hastanelerini bombaladılar ve bizim ordu gidip oradaki hastaları kurtardı, hikaye bu" diyorlar. Buna benzer çok tatsız hikayeler var. Mesela, bir galeri sahibi "Eski resimlerinizden varsa gösteririm, bu yeni resimleri göstermem" dedi. Ben de "İstersen" dedim. Gayet açık, "Müşterilerimin % 80'i belli bir kesimden ve temsil ettiğim ressam yüzünden bunlarla başımın derde girmesini istemiyorum" dedi adam. Tabii bu konu, bilhassa Filistin-İsrail çatışmasından doğdu. Filistinliler, ve garip bir mantıkla Müslümanlar, terörist diye adlandırıldılar. Ve bu terörist çağrışımı yavaş yavaş giderek Müslümanlar'ı kapsamaya başladı medyada.

MG: Sanat eleştirmeni eserlerinizi değerlendirirken bu anlayışın yansımaları oluyor mu?

EA: Eleştirmene bağlı. "Aferin sana vallahi'" türü yorumlar vardır, bizim Afganistanlı piyaniste "aferin" deme eğilimimiz gibi. Yani hafiften lütfedici bir tavır içindeler. Uzun süre kalınca onların memleketinde artık kim kimdi, oralı mıydık değil miydik karıştırıyorlar. Ama baştan o lütfedici durum var kesin olarak. Tabii, her toplumda var bu toplumsal önyargılar. Çingene çocuğu, mesela, çok iyi obua çalıyor. Bir türlü kurtulamaz laflardan, Sulukuleli olmasının hesabını devamlı öder.

MG: İzleyici olarak bir soru sormak istiyorum.



8

Resim, herkese hitap etmenin ötesinde, kişiye ait, kişinin iç dünyasını döktüğü bir alan. Ressamın belirli tercihleri vardır, günden güne değişen bir ruh hali içinde olabilir. Dolayısıyla, ortada çok kişisel ve içsel şartlar altında yaratılmış bir nesne, öbür tarafta da "dışavurumsal, içeçıkımsal" gibi yorumlar yapan eleştirmenler var. Ressamın iç dünyasını çok iyi bilmeyen, onu çok iyi tanımayan bir eleştirmen onun resmi üzerinde ne kadar yorum yapabilir? Böyle bir yorum yapılabilse de çok ciddiye alınmalı mıdır?

EA: Bir derece geçerlidir.

MG: Örneğin, sizin resimleriniz üzerine yapılmış eleştirilerle kendi hissettikleriniz arasında hiç eşleşme oldu mu?

EA: Her zaman hayret etmişimdir eleştirmenleri okuyunca, "Vay canına, ben neler yapmışım!" diye. Ne anlamlar buluyorlar resimlerimde bazan, inanılmaz; bir falcının yaptığı yorumlar gibi neredeyse. Sadece bana değil herkese aynı şeyin olduğunu sanıyorum. Sanat eleştirisi söz konusu olduğunda iki tutum var. Amerika'da eleştirmenler genellikle sanatçıyı kişisel olarak tanımak istemezler, "Sanatçının nasıl biri olduğunun yapılan işle hiçbir ilgisi yok" diyor profesyonel eleştirmenler. Örneğin, Amerika'da özellikle tiyatro eleştirmeni gerektiğinden çok daha önemli bir konumdadır. Broadway'de bir show bilmem kaç milyon dolara çıkıyor, *New York Times*'da bir eleştirmenin yazdığı iki satır yazıyla oyunun kaderi belli oluyor, korkunç bir şey. Tuhaf bir şekilde, seyirci o adamın lafıyla bilet alıyor ya da almıyor. "Felaket bir şey, boş verin bunu" dediği an gitti, milyon dolarlık tiyatro eseri üç gün sonra Broadway'den kaldırılır. Şimdi bu çok büyük bir sorumluluk yüklüyor tabii eleştirmene, hiçbir sanatta olmayan derecede. Nihayet, siz mimar olarak bir bina yaptığınız zaman, eleştirmen felaket de dese, o bina gene kalıyor, hiç değilse. Brooks Atkinson diye bir adam vardı, yıllar yılı padişahlık yaptı New York sahnesinde. Günün birinde "Bırakıyorum ben bu işi" dediğinde bir davet verildi ve bütün prodüktörler, sanatçılar, bu işe para yatıranlar, hepsi geldiler. Sebep de şu: "Yahu," dediler "kimmiş şu adam, bir yüzünü görelim". Tabii Atkinson da bıkmış bu işten, "Geceleri tiyatro artistlerinin gittiği lokantaya gitmem, orada birisiyle ahbaplık olacak diye. Kırk sene papaz gibi yaşadım evimde, kimseyle tanışmamak için" diyor. İşinin ciddiyetine hiçbir şekilde zarar vermek istemiyor. Bir keresinde birinci perdede eseri terk edip "Felaket bir şey!" diye yazmış . Ertesi gün, "Üçüncü perdeyi bekler insan, insaf" diyorlar. O da diyor ki, "Kahvaltıda ilk kaşıkta yumurtam çürükse ısrar etmem artık." Tabii bu tutum son 15-20 senedir tam tersine değişti. O eski tutum hemen tamamen kayboldu. Kişisel bir anım var bu konuda; New York'taki ilk sergim, galeri sahibi telefon etti ve "*New York Times*'ın kritiği gelecek" dedi. O gün de galeri kapalı; biz gittik, bekliyoruz. Kapı çaldı, bir adam girdi içeri, kapının aralığından seyrediyorum. Galeri sahibi "Yardım edebilir miyim?" dedi, "Hayır, ihtiyacım yok, bir şey olursa çağırırım" dedi adam. Hiçbir şey sormadı bize, galeri sahibi her ihtimale karşı bir dosya hazırlamış, dosyayı mosyayı görmedi adam. Bir tur attıktan sonra dışarı çıkarken galeri sahibi gitti, "Sanatçı burada, tanışmak ister miydiniz?" dedi. Hiç cevabını unutmuyorum: "Tabii ki hayır!" dedi. Ben "Tamam," dedim "hapı yuttuk, hiç lafını bile etmeyecek serginin". "Ne yapalım, hayat böyle" dedik. Cumartesi gecesi saat birde galeri sahibi bana telefon ediyor, "Çık, yarınki gazetenin sanat ilavesini al şimdiden". İnanılmaz, baktım üç sütun üstünden bir resmimin fotoğrafını koymuş, harika da bir tenkit yazmış. Aradan bir hafta geçti. Alfred Barr diye bir zat vardı, New York Modern Sanat Müzesi'ni (MoMA) kuran, rayına oturtan adam, ünlü bir müze müdürü. Bir de Dorothy Miller, müzenin kurucularından, bunlar galeriye geldiler. Galerici "Bu adamlar şimdiye kadar hiç gelmedi buraya" diyor. "Gazetedeki resmi görmek istiyoruz" dediler ve o resmi sonra müze satın aldı. O adamların oraya gelmesindeki tek etken muhakkak ki o yazı, zaten ismen o resmi istiyorlar. Yazıda hiçbir referans yok, Türkiye'den gelip de mimari tahsil etmekte olan falan gibi bir hikaye yok. Yazıda resimden bahsetmiyor, tesadüf o resmi seçmiş yani. O fotoğrafı biz de vermedik, nereden bulduysa bulmuş, belki birini yolladı daha sonra. Gayet tüccar kafalı bir devlet ve toplum diye bildiğimiz Amerika'da beni çok şaşırtan hikayelerden biridir bu, çünkü ben Fransa'da da bulundum, verirsin 200 Frank'ı yazar mis gibi. Bir de yemek ısmarlarsın, gayet basittir bu iş. Hala öyle Fransa'da, çok ayıp bir şey ama parayı verirsen düdüğü çalıyorsun. Bizde de eş dostla gider, öyle yoğun bir para piyasası yok. Ayıp olmasın diye yazarlar burada. Bizdeki sorunlardan biri de bu; ne mimari kritiği var, ne müzik kritiği. Bunu iş edinmiş bir adam yok, çünkü onu besleyen bir endüstri yok. Adam büyük olasılıkla sanat eleştirmenliğini yan iş ya da hobi diye yapar, sanat tarihi öğretmenidir. Piyasası olmadığı için eleştirmenliğin saygınlığı da yok. Biraz paslaşma oluyor ya da sevmediği adama çamur atıyor. Zaten kimsenin kimseyi ciddiye almadığı bir çevre buradaki. 70-80'lerden sonra Amerika'da bile, daha önce anlattığım türden bir eleştiri ortamı olmasına karşın, eş-dost hikayeleri başladı; birtakım mafyalar kuruldu. Gene de çok enteresan adamlar vardır New York'ta, bir tanesi Robert Hughes'dür, *Time*'da yazar, diğeri de *New York Times*'ın baş eleştirmeni Hilton Kramer. Eski ekolün adamı, yemiyor eş-dost hikayesini. Tazyik başladı, bu kıvırdı etti bir

süre. Tabii bu baş eleştirmen olduğu için bütün sanat dalları giriyor işin içine. En başta su koyveren ünlü mimarlık eleştirmeni Ada Louis Huxtable oldu. O da *New York Times*'daydı, sonunda bir yazı yazarak "Bu iş iyice çirkinleşmeye başladı" dedi. "Çok iğrenç bir bina yapılıyor, benim bütün inandıklarıma ters düşen, sonra gazetenin sahibi telefon açıyor bana 'Sen benim arkadaşımın yatırım yaptığı bir işi nasıl pespaye bir duruma düşürürsün?' diye söyleniyor, dayanılır gibi değil." Bu arada, adamın arkadaşım dediği adam da "developer", mimar falan değil, hiç de önemi yok zaten onun için. Ya da gitmiş developer Philip Johnson'ı bulmuş, o zaman da "Daha ne, işte Philip yaptı binayı" diye mantık yürütüyor. Huxtable "Philip Johnson olması önemli değil, proje çok tatsız" diyebiliyor. Kadın bunun üzerine istifasını verdi, bir sene sonra onun patronu Hilton Kramer da istifa etti. Boşta kaldı *New York Times*'ın sanat bölümü; Clive Barnes diye İngiltere'den bir adam getirttiler. Bütün bunlar eleştirmenlik mesleğinin saygınlığını da aşındırdı. Hilton Kramer istifa ettiği zaman bunu niye yaptığını anlatıyor başka bir gazeteye. Olay ve isim vererek "Şu tazyiklere maruz kaldım" diyor. Karşı taraf tıs tabii, hiç ses yok. Hilton Kramer o kadar saygın bir adam ki *New York Observer* diye bir gazete çıkarmaya başladı. Onun eleştirilerini keyifle okuman lazım, mesela "installation art" denilen sululuklarla ilgili, inanılmaz dalga geçiyor. Bir de şöyle bir boyutu var işin; eskiden Amerika'da bile resim piyasası büyük bir piyasa değildi. Ay sonuna doğru bir resim daha satılır mı diye beklerdin, böyle bir milyon dolara falan resim satılmazdı. On-yirmi bin dolara resim satıldığında olay olurdu. Büyük para girince piyasaya, bir sürü insan girdi işin içine. Para kokusu alan daldı oraya, bir sürü galeriler açıldı, bir at yarışıdır başladı. Doksanlarda da dibine vurdu iş, birçok yer kapanmaya başladı. Ama bütün bunların Türkiye'deki piyasa ya da hareketlerle alakası yok.

MG: Aslında burada da yüksek paraların döndüğü bir piyasa oluşturulmaya başladı. Tarihi değeri olan resimlerin altına sahte imzalar atılıp çok büyük paralara satılıyor.

EA: Evet, kendine has bir pazar oluştu; Şeker Ahmet Paşa burada korkunç para ediyor. Türk hududunu bir adım geç beş para etmeyen bir resim. Mahalli pazarlar bunlar -bir yerde olması da lazım, kendi malımıza sahip çıkıyoruz- ama, Şeker Ahmet Paşa'ya yatırım yapan ve dışarıda yaşamak isteyen birisi doğru bir karar vermiş olmaz.

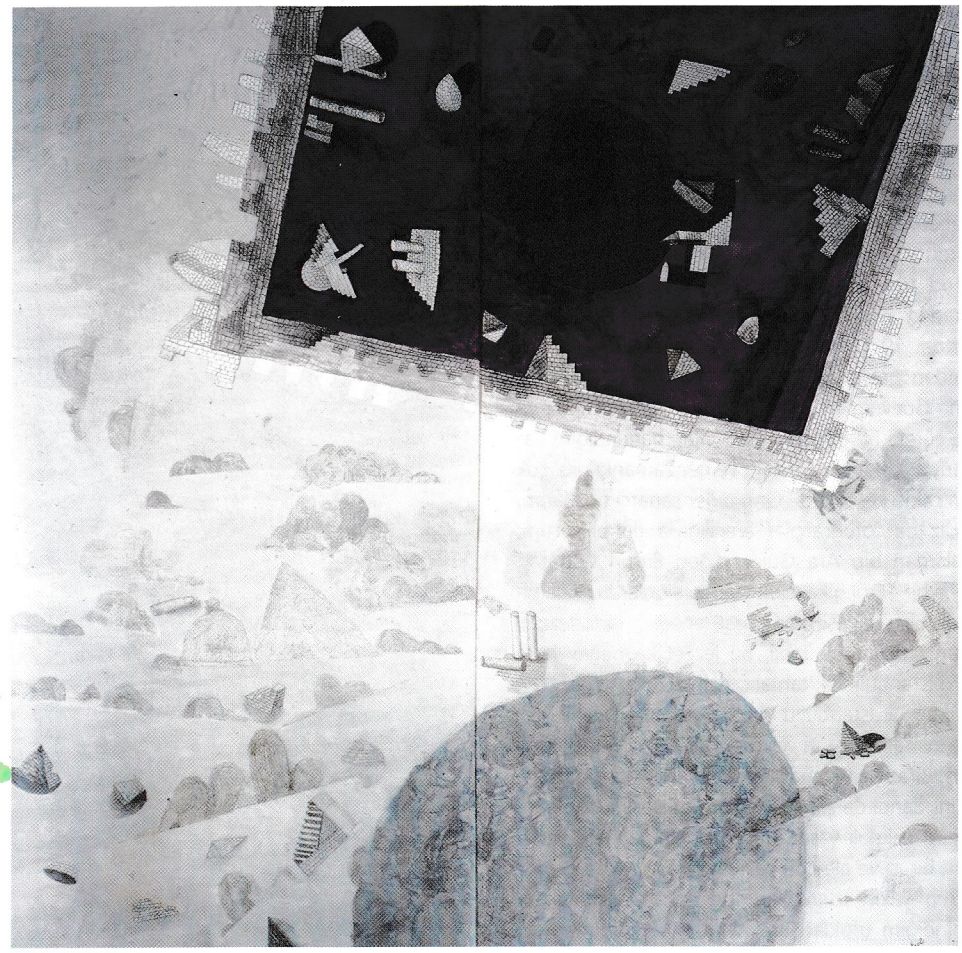
MG: Son soru. Sizin bir labirent kavramınız var. 1989'da *Arredamento*'da çıkan yazıda bu kavrama ait ufak bir yazı var, ama yeteri kadar açıklayıcı değil.

EA: Labirent burada bir metafor. Metaforun da ne olduğu labirentin içinde saklı. Hz. Mevlana'nın bir kitabı vardır: "Fih-i mafih," yani "İçindeki içindedir," çok müthiş bir sözdür bu. Burada labirentten kastedilen, hepimizin varmak istediği bir nokta var, oraya varmak için bir yoldan geçiyoruz. Bu yolların her birinde sık sık kavşaklar var. Muhakkak bir karar veriyoruz bu kavşaklarda. Bunların hepsinde doğru karar verdiğimiz zaman, ne ise o doğru karar, o noktaya varılıyor. Bunu da en iyi, üçboyutlu ve grafik bir şekilde anlatan şekil labirent oluyor. Bizde pek kullanılmamış ama, Antik dünyada ve Batı'da, hatta Amerika Yerlileri'nde çok kullanılmış bir kavram. Bizde pek olmamasına rağmen bana çok uygun geldi bu. Tasavvufi bir dünya görüşünü benimsemiş bir insanın ifade etmek istediğini en net anlatacak form labirent diye düşündüm. Hayatın karşımıza çıkardığı bütün kavşaklardaki yollar tarikattır, tarikat da yol demektir kelime anlamı olarak zaten. Yol ne için vardır, bir yere gitmek için. O yolun sonu bir yer, bir mevkidir. O mevkiye varmak için kullandığınız yol farklıdır, fakat varılacak yer aynıdır. Bırakın İslami tarikatları bir yana, gerçek bir Hıristiyan'ın da varmak istediği nokta aynıdır.

MG: Bu mevki "ben"den sıyrılma mı?

EA: Tabii, yaratıcı ile bir olmak, Tasavvuf'ta ve İslamiyet'te "fenafillah" denilen mertebe. Ama, herhangi bir dinden ya da tarikattan olmanız o noktaya varacağınızı garanti etmiyor. Yola girdim diye yolun sonuna vardım gibi bir denklem söz konusu değil. Bu kavramları temsil etmek üzere düşünülen labirentlerin birinde bölmeler camdan. Camda birçok şey devreye giriyor. Bunu Taksim Meydanı gibi çok kalabalık bir yerde düşünün; ortalıkta kıyamet kopuyor, gelen, geçen, bağıran simitçi, trafik falan. Dışardan baktığında dahi, kat kat camlardan oluşan sis gibi bir perdenin arkasında son noktayı görebiliyorsunuz, hayal meyal, yaklaştıkça belirginleşecek o. Labirente girdin diyelim, her doksan derece dönüşte, hem aranızdaki perdeler azalmaya başlıyor, hem de dış dünyadan tecrit olmaya başlıyorsunuz. Ben New York'ta bir akustikçiye bunun testini yaptırdım, en gürültülü ortamda bile 6-7 kıvrım geçtikten sonra ses girmiyor içeriye. Labirentin ortasına geldikten sonra mutlak bir sessizlik var. Dışarıda yoğun hayatın akıp gittiğini görüyorsun. Sen orada ilerledikçe sükunet artıyor ve varmak istediğin mevki giderek daha netleşmeye başlıyor. Dış dünya var, onu reddetmiyorsun, dağa çekilip Budist gibi kendini bütünüyle tecrit etmiyorsun. Bir nevi bir iç huzuru egzersizi, bana birçok bakımdan çok uygun geldi. Labirentin içinde varılması istenilen temsili noktada bir banko var. Ortada da yerde bir kayadan çıkan, gün ışığında bile gözüken bir lazer huzmesi var, jilet gibi, gökyüzüne doğru gidip kayboluyor. Tasavvufi bazı incelikler var; yerde bir kaya var, kırık, onun içinden ışık çıkıyor; Kudüs'teki Mescid-i Aksa'da Hz. Muhammed miraca çıkarken bir taşa basar, onu temsilen. Ama, tabii, on milyonda bir kişi bunun farkına varacak. Işık ise kıble yönünde gidiyor, ama İstanbul semasında soyut bir çizgi olarak göreceksin onu. Bütün bu labiretin plandaki şekli de "Allah" diyor dört kere. Tabii hiç bir zaman okuyamayacaksın bunu, güzelliği de bu. Bu da bir metafor; Allah her yerde var ve biz farkında değiliz, ancak bilincine varırsak biliyoruz. Bilinç de imanla kabil.

9



8 "Dönüş", tuval+karışık teknik, 1982, 246x388 cm.

9 2 Tuval+akrilik, 1982, 218x266 cm.

Bir dostun gözüyle

Mehmet Güleryüz

Sanatçıların yaşam ve yapıtları üzerine bilgiler ve oluşum süreçleri çoğu zaman ne kadar sağlam temellere dayalı olsa da, onlar hakkındaki sonuç kararlar daima belli eksikler içerir. İnsan kendi hayatını düşündüğünde, kendi yapıtlarını açıklamaya veya yaratma sürecindeki değişimlerini sıralamaya kalktığında da bunu yaşar. Tabii, sanatçılar hakkındaki tanıklıklar bütün tanıklıklar gibi çok önemli yer tutuyor. Aynı meslekten kişiler, çoğu zaman, hırslarını yenemeyip kendilerini ön plana çıkararak ya da en azından, kendilerini koruyarak tanıklık yaparlar. Sanatçı dostluklarından elde edilen verilere birçok ekleme ya da çıkartma yapılmıştır; ama sonuçta, sanatçı dostlukları, ne olursa olsun, bir sanatçının yapıtlarına ve kişiliğine en iyi, en doğru ışığı tutan dostluklardır.

Benim pek çok sanatçı arkadaşımla böyle bir şansım olmuştur. Erol'u yakından tanıma fırsatını 1980'de New York'a göç ettiğimde yakaladım. Orada, aralıklarla da olsa, 1985'e kadar süren ve halen devam eden bir dostluk dönemi başladı. New York'a göçme kararını vermeden İstanbul'daki evinde konuştuğumuzda, Erol'un bana "Kalk gel, hakikaten iyi olur", eşi sevgili Ilona'nın da aynı sıcaklıkla "Bizim ev sana her zaman açıktır" demeleri bu dostluğun başlangıcında ve sürmesinde önemli etmenler oldu.

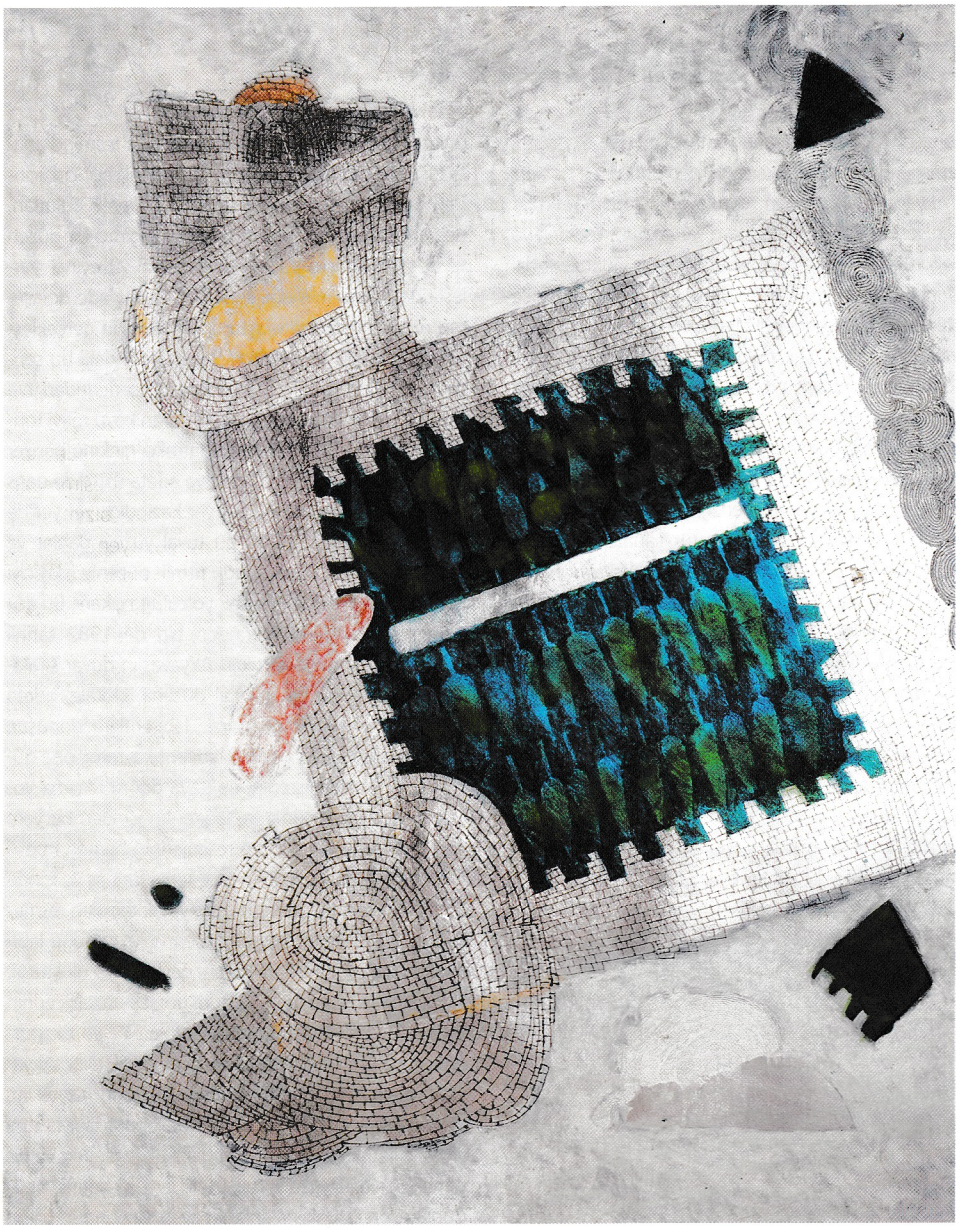
Erol'u Akademi yıllarından, yani benim öğrencilik yıllarımdaki yapıtlarıyla tanıyordum. Onu, ilk olarak, sanıyorum 1965 yılında olacak, Fransız Kültür Merkezi'ndeki sergisiyle hatırlıyorum. Akademi yıllarının ve İstanbul'un o günkü sanat ortamının imkanlarıyla, bildiğimiz sanatın dışında bir şeyle karşılaşmak beni heyecanlandırmıştı. Sanıyorum Erol'un erotik bir dönemiydi, yataklar ve figürler vardı. Resimlerin, bizim Akademi'de oluşturduğumuz figüratif ekspresyona yakın, ama kendi türettiği bir dilde olması beni çok etkiledi. Aradan yıllar geçtikten sonra ikinci defa Galeri Bir'de 1970'te açılan sergide Erol'un Amerika'dan gelen bir iki tuvalini gördük. Orada da Che Guevara ve biraz erotik figürler etrafında yine cüretli bir ifade vardı. Bunlar, hatırladığım kadarıyla, çok ufak boyutlu ve her zamanki gibi çok ilgi çekici resimlerdi. Onu diğer sanatçı dostlarım, biraz da fotoğrafçılar aracılığıyla da biliyorum; onlardan biri Ara Güler, diğeri Ergun Çağatay. Öyle bir "Erol hikayeleri" vardı ki onlarda... İnanılmaz bir cazibesi, karizması, enerjisi, tadı, lezzeti olan biridir Erol. Tabii, bu lezzet kaynağını hem eski İstanbulluluk'tan alır, hem de dünyaya erken açılmış bir İstanbullu olarak Amerika gibi bir yerde mimarlık, resim ve fotoğrafla uğraşmış olmaktan. Biraz da kabına sığmaz; o kabına sığmazlığın aşırılıklarını da zaman zaman bünyesinin kırılganlığıyla çelişkili yaşar. Bütün bunlardan ortaya çıkan bir ısı ve alev bu cazibeyi oluşturuyor.

Ben yakın izlenimlerimde çok az sanatçıdan edindiğim ufukları Erol vasıtasıyla edinmişimdir. Bu ufukların görünürlüğünü sağlayan bir yaşamı ve yaklaşımı Erol'da gördüm. Onda kendi sorguladığım, birçok sorunun cevapları olabilir. Paralel sorular olarak görebiliriz onları ve onun yaklaşımındaki sakınmasızlığın altını özellikle çizmek istiyorum. Bunun sonuçları çeşitli bedeller olarak hep karşısına çıkmış. Birçok zaman da, artık bir konuma oturmuş ve sonuçlarının nemasını alacak bir noktadayken onu tekrar yıkması, o bünyenin önemli özelliklerinden biridir. Bu ancak hakiki sanatçı bünyelerde görülen bir karşıtlık, bir tezat, bir zıtlık. Ama tat da oradan geliyor anladığım kadarıyla. Çok yönlülük çok kişinin özendiği bir şeydir; ama, çok yönlü olmak ancak çok yönlü olmakla gerçekleşebilecek bir şey; taklidini yaparak olunmuyor. Erol bu hakiki çok yönlülerden biridir. Bir kere, sıradışı bir zeka, olağanüstü bir kavrama-sorgulama yeteneği, bir de tabii içinden geldiği ailenin imkanları ve görgüsüyle İstanbullu, şehirli olmanın verdiği birikim söz konusu. Bir anlamda, o ailenin üzerine titrediği bir çocuk oluşunun desteğiyle arzularını gerçekleştirecek ortamı bulmuş, ama bunları güzel kullanmıştır. Mesela, mimari okurken bir yandan resme saldığı merak, Bedri Rahmi'nin atölyesine biraz devam etmek, onunla ahbaplık, Abidin Dino dostluğu, Amerika'da fotoğraf alanına (benim de tanıdığım ve çok sevdiğim arkadaşı Balthazar Korab'ın sayesinde) girmesi, fotoğrafta profesyonel bir noktayı zorlaması ve sonuçlarını alışı, resimde tamamen imajiner ve psişik noktaları erotizmin çok uç noktalarında zorlayan tutumu, bir yandan da, o günün düşüncesi içindeki devrimci tavırla bütünleşen bir başkaldırı, bir tepki ve bir anlamda hepsinin üstesinden gelmeye çalışan bir resim serüveni... Amerika'nın, ne olursa olsun, bizim tavrımızdan farklı, uzaktan pek sezilmeyen ama çok ciddi püriten yaşamının içinde çok da kolay rastlanmayan bir yaşam tarzını ve bir sanat dilini seçmek, bu Erol'un yaşamının bence en önemli, yoğun tavrı, yaşam hali.

Benim çok yakından izlediğim dönemi 1980-85 arası resimleri ki, bu dönem aslında Erol'un resmi için çok önemli bir değişim zamanı. 1980'de, bir

10





11

aradan sonra, resimden uzak bir düşünce ve sıkıntı süreci sonrasında bir patlama. Bir anlamda geleneksel biçim, bize ait, bir yanıyla minyatüre dayalı, ama öbür yanıyla da mistik bir dünyanın ki, kendisi için o dünya uzun süre kapalı gibi gözükürken, bir yanıyla belki hafızasında yaşamaya başlayan, kendi aile bünyesindeki dini ve tasavvufi yoğunlukların hatırlanmasıyla da güçlenen, belki de hakiki bir ihtiyacın sonucu olan, mistik ifade işaretleri. Bu noktada çokça tartıştığımız oldu, en azından Erol'un o güne kadarki düşüncelerinin dışında bir şeye ait işaretleri almaya başladığımda, dostluğun verdiği müsaade çerçevesinde. Bu değişimin başlangıcındaki tartışmalar benim yönümden, bir anlamda ben onun başlangıç noktasını dahi hatırladığımdan dolayı biraz irdelediğim yanıydı işin. Ama, önemli olan Erol'un resim yapma sürecinde gündemine aldığı meseleler. Bunlar hep bir ressamın üretim meseleleri, kurgudaki motif, renk kombinasyonları falan; bunların aralarına girmeye çalışır insanlar, ince bıçaklarla aralarını açıp görmeye, altını kaldırıp bakmaya çalışırlar. Fakat bu işin mümkün olmayan bir yanı; bence en önemli yan, o noktaya gelene kadar günlük yaşamındaki alışkanlıklarının, mekanının veya maddi imkanlarının ya da o ana kadar sırtında taşıdığı daha önceki yapıtlarının ağırlığının nasıl organize edilip de yeni bir alanın açıldığı. Sanatçı yeni bir adım atarken, önce, bütün attığı adımları ve bu adımlardaki mekanı veya imkanları sorgulayarak onlara karşı tavır alır ve onları değiştirmekle işe başlar. Bunlar hep gözden kaçan noktalar. Ben bunları gördüm, Erol'un nasıl bir ekonomik mücadele verdiğini, çünkü yapılan sanatın takipçileri, alıcıları, onlara gidiş süreci, eski yapıtlara alışkanlıklar, onlara karşı yeni bir tavrın konması söz konusu. Hele bu tavır, biraz da mistik olursa zaten korkulan ve gerçekte endişeyle izlenen belli kımıltılarla bunları bağlamak, ister istemez belli çevrelerde Erol'un yeni yaklaşımını iten bir şey. Erol'un bunu da göze alması, ama bir yandan da belki başka bir imkanın da açılacağını düşünmesi gerekiyordu; insanlar tabii her noktayı düşünmek durumundalar. Ama, bunlar tabii garantili şeyler değildi. Eski atölyenin yetmeyişi, evin imkanlarının zorlukları, derken yeni bir ev-atölye mekanı birarada, bir loft'a çıkış, bunun yüklediği maddi zorluklar, resim ebatlarının büyümesi falan. Erol'da tabii, en önemli kalitelerden biri, bütün imkanlarını sanat için kullanmasıdır. Bu Türkiye için çok alışılmış bir şey değil. Erol eline geçen bütün parayı malzemeye yatıran bir sanatçı; en yeni, denenmemiş malzemeyi alır, onlara gömülür ve onlarla da hakikaten bir sonuç çıkarır. Erol'un o incecik bedeniyle adeta malzemenin içine sızışı, onun arasına girişi ve çalışma sürecindeki görünüşü ve oluşturduğu atmosfer gerçekten keyifli, lezzetli bir deneyim.

New York benim için birçok kazanç getirmiştir; ama, en önemli kazançlardan biridir benim için Erol'a yakın olmak, tartışmak, onunla müzeye veya sergiye gitmek. Hem düşünce olarak, hem de her konudaki inanılmaz detay bilgisiyle şaşırtıcıdır; ben zaman zaman bu kadar detaylı bir malzeme bilgisini de fuzuli bulurum; ama önüne geçemediği bir tutkusudur Erol'un bu. Sonuçta yaptığı resmin, çektiği fotoğrafın veya çizdiği bir şeyin içinde bir sürü katmanlar görme imkanı vardır. Birbirine bağlama cesaretini, belki zevki son noktasına kadar itme cesaretini, tadını; kendi tabiriyle "Oğlum bırak da biraz esnafiye olsun" dediğinde esnafiyesinin hiçbir zaman büyük bir ciddiyetle, kuramlara dayalı sanat yapanların savlarının altında olmadığını, hatta onların çok üstünde olduğunu gördüğünüz bir sanatçı sizin için niye çok önemlidir? Çünkü, sizin yapmadığınız, düşünmediğiniz, araştırmadığınız bir alanı araştıran biridir. Onun sonuçları sizin için kazançtır. Dolayısıyla, onu büyük bir saygı ve dikkatle izlemek lazım. Bizim insanımızda hiç olmayan özelliklere sahiptir. O yüzden sanatçılarımızın, düşünürlerimizin, yaşayanlarımızın kazançları azdır; böyle bir bilgiden, tattan nasiplerini almamış olmaları onlara çok pahalıya mal olmuştur. Sanatçılarımız ne böyle bir görevi yüklenirler, ne de böyle bir şeyden nasiplerini alırlar. Karşısındakinin yaptığını görmemek onların işini yüceltir zannedilir. Bu tabii zavallılığının ve aczin birinci dereceden ifadesidir. Ben çok yararlandım, çok onur duydum ve gerçekten hayatımdaki en önemli imkanlardan biri oldu Erol ile New York'ta olan dostluğumuz. Birbirimizi yine gördüğümüzde bıraktığımız yerden başlayabileceğimiz ortak konular ve ilgi alanları var. Erol, ne yaparsa yapsın, içinde muhakkak bir düşünce, bir araştırma, bir tat bulunur; belki o tada karşı bir tat koysa bile yine de o riski almanın tadını duyuran az sanatçılardan biridir. Erol'un işlerine bakmakta daima bir eksik söz konusu olabilir: Erol'u daha iyi tanımamak. Eğer Erol'u tanırsanız, onun bütün kalitelerini ve bütün defolarını da diyeceğim kavrarsanız, o zaman onun sürdüğü maviyi daha iyi anlamak imkanı da olabilir.

10 Tuval+akrilik, 1980, 50x60 cm.

11 Tuval+karışık teknik, 1982.

Evrenin anlamına açılan bir kapı:

Erol Akyavaş'ın resimleri

Demet Şenyay Sönmez*

Akyavaş 1950'lilerden beri resimle iç içe olan, o yıllardan günümüze değin çok çeşitli konular ve metotları kullanarak olgunlaşmış bir sanatçı. Akyavaş'ın en önemli özelliklerinden biri ise resim sanatındaki tüm ustalığıyla beraber Türk ve İslam kültür mirası ile çağdaş sanat arasında tam bir bilinçle oluşturduğu, ayakları yere basan sentezdir. Sanatçı, İslam sanatlarını çağdaş sanata uyarlayarak İslam tarihinden olayları, İslami kavramları resmeder. İslam sanatlarından ve tasavvuftan kaynaklanan görsel malzemeyi simgesel olarak kullanarak, bu sembolleri zaman zaman evrensel sembollerle biraraya getirirerek, resimlerinde mistik bir dil yaratır.Akyavaş'ın İslam sanatları ile olan ilişkisinin kökleri, resimle olan ilişkisi kadar eskilerdedir. 1951 yılında Yunus Emre'nin şiirleriyle ilişkili olarak yapmış olduğu litografik çalışma sanatçının tasavvufa olan eğiliminin henüz 19 yaşındayken var olduğunun göstergesidir. Sanatçının 1959 yılında gerçekleştirdiği kaligrafiden yola çıkarak eski harfleri soyutlayarak yaptığı eserlerde de hat sanatı ile olan ilişkisi görülür. Bu resimlerinde eski yazıyı plastik endişelerle değerlendirmiş olmasına rağmen, eserlerinin kazandığı başarı ve bu eserlerden birinin New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından satın alınması, Akyavaş'ın temellerinin ne derece sağlam olduğunu gösterir.

Akyavaş, kaligrafiden soyutlayarak yaptığı resimlerden sonra, 1979 yılında İslam sanatlarına yeniden yönelmiştir. Bu dönemde sanatının çıkış noktalarından birini oluşturan minyatür sanatına olan ilgisi, resimlerinin yapısında belirleyici bir unsur oluşturur. Minyatür sanatının doğası, stilizasyonun soyutlamaya doğru bir adım oluşturması, sürrealizmden etkilenen ve mimar olarak yapı planlarına geometrik biçimlere ve bu biçimleri ikiboyutlu olarak aktarmaya alışkın olan sanatçıya yakın gelmiştir. Onun bu dönem resimleri modern, dev minyatürlere benzer. Bu resimlerin ortaya çıkışında ünlü Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un topoğrafik resimleri Erol Akyavaş için zengin bir görsel malzeme oluşturur. Akyavaş'ın daha önceleri de resmettiği duvarlar, bu minyatürlerin de etkisiyle kalelere, kalelerin oluşturduğu girift labirentlere dönüşürler. Akyavaş Matrakçı'nın naif tarzlı ve geometrik disiplinli eserlerindeki görsel malzemeyi, günümüz tuval resmine uyarlayarak, çağdaş sanat ve minyatür sanatı arasında bir sentez yaratır. Minyatür'ün boyutlarının defalarca üstüne çıkarak büyük tuvaller kullanır; minyatür sanatına ait desenleri kimi zaman büyütür, kendi kalıbından çıkararak uyarlar ve onlara doku kazandırır; kimi zaman da resmine adeta bir kolaj gibi ekler. Sanatçı, geometrik bilincini içinden gelen hareket duygusuyla birleştirerek bulutları, dağları, özellikle de kale duvarlarını şaşırtıcı bir düzen ve değişik yönlere bakar şekilde tuval yüzeyine yerleştirir ve izleyicinin gözlerini tuval yüzeyinde dolaştıran ritmik bir düzen oluşturur. Akyavaş'ın gerçekleştirdiği minyatür ve Modern Sanat arasındaki bu sentezi en güzel şekilde ortaya koyan eserlerinden biri "Düşük Şehir 1"dir. Geceyi çağrıştıran koyu mavi tonların hakim olduğu tuvalde, Matrakçı'nınkine benzer dağlar, kalenin içinde, dışında ve adeta üstünde dans ederler. Kat kat renklerin yer yer kazındığı, yer yer de kabartmalar oluşturduğu bu tuval yüzeyi dağlar ve kale duvarlarının oluşturduğu ritmik düzenle izleyiciyi tuval üzerinde sürükleyen bir yolculuğa çıkarır. Bu dönemin görkemli resimlerinden biri de 1982 tarihli "Zaferin Ünü" adlı resmidir. Akyavaş'ın duvar sıralarıyla oluşturduğu biri sarmal düzenli iki kale, adeta içinden nasıl çıkılacağı belirsiz labirentlere dönüşür. Sanatçıyı hep etkilemiş olan labirent kavramı, ona göre insana varmak istediği noktaya doğru ulaşma yolunda seçenekler sunar ve labirentin içinden bir yere varılır. Akyavaş bu dönem resimlerinin hemen hepsinin bir köşesinde ayrı bir renkle tanımlanmış ve içinde bir merdivenin bulunduğu bir veya birkaç alan resmeder. Bu merdivenler adeta kalelerin oluşturduğu labirentten başka dünyalara giden, geçiş yolları oluşturur.

Akyavaş'ın resimlerini bütün görsel güzelliklerinin yanı sıra farklı kılan, taşıdıkları anlamlar ve oluşturdukları simgesel dildir. Tasavvufa olan yakınlığı, Akyavaş'ı manalara, gözle görülen şekillerin taşıdıkları sembollere yöneltmiş ve bu semboller aracılığıyla izleyicisiyle iletişim kurmuştur. Sufilere göre dinin iç ve dış olmak üzere iki yüzü vardır. Dinin iç yüzü batını yönüdür. Bu yön ilk bakışta anlaşılmayan bir yöndür; bilişin görüşün ve oluşun gerçekleşmesidir. Buna sufiler "hakikat" demişler ve dinin bu içyüzüne ancak manevi bir yolculukla ulaşılabileceğini belirtmişlerdir. Akyavaş'ın da işte bu içsel anlamların dünyasına olan ilgisi, eserlerini, içine doğru bir yolculuğun başlangıcını içeren, aralık, bu aralıktan içeriye göz atmaya davet eden kapılara dönüştürür. Sanatçı, Kerbela Serisi, "Fihi Ma Fih", Hallac-ı Mansur Serisi ve "Miraçname"nin de aralarında yer aldığı pek çok eserinde izleyiciye gizli anlamlar sunar. Akyavaş'ın resimlerindeki bu anlamlar dünyasını anlamak için resmin dış yüzeyinden, içerdikleri semboller aracılığıyla içine bir yolculuk yapmak gerekir. Seyirci, bu yolculuğu yapabilmek için, belli bir bilgi birikimine ve anlayışa sahip olmalıdır. Akyavaş resminde çok çeşitli semboller kullanır. Bunların arasında vav harfi ve lam-elif gibi hat sa-

12



12 "Sarı Lam Elif", tuval+akrilik, 1992, 152x127 cm.

13 Hallac dizisi, el yapımı Hint kağıdı üstüne guvaş, 1988, 80x50 cm.

14 Hallac dizisi, el yapımı Hint kağıdı üstüne akrilik, 1988, 80x50 cm.

natından semboller, Kabe, eski kitaplardan alınma şemalar gibi sadece İslam dinine ait semboller olduğu gibi, daire, kare, boşluk ve renkler gibi hem İslam dininde, hem de evrensel bağlamda anlamlar taşıyan semboller de yer alır. Bu semboller, tasavvufun çok geniş bir konu olması ve bu konuda tarih boyunca pek çok İslam düşünürünün yetişmiş olması, nedeniyle çok geniş anlamlar taşırlar. Akyavaş'ın resimlerinin en önemli özelliklerinden biri de bu sembollerin geniş anlamlar taşımaları nedeniyle seyirciye kalıplar sunmaması ve seyirciyi resmi yorumlamakta serbest bırakmasıdır. Sanatçının seyirciye yol gösterici semboller eşliğinde sunduğu bu serbestlik, ele aldığı konularda yüklü olan derin anlamların soyutluğuyla da uyum sağlayarak, sanatçının başarısının belirleyici unsurlarından birini oluşturur.

Akyavaş'ın sanatının çıkış noktalarından biri de hat sanatıdır. Akyavaş hat sanatının formlarından etkilenmekle birlikte, daha çok harflere, kelimelere ve bu harflerin rakamsal değerlerine yüklenen anlamlara ilgi duyarak, hat sanatından öğeleri resminin batını yönünü vurgulamak üzere kullanmıştır. Akyavaş kimi zaman tek bir harfi, bir kelimeyi, kimi zaman komple bir yazıyı veya yazı resmi, kimi zaman da eski yazıyı çağrıştıran anlamı olmayan şekilleri eserlerinde kullanır. Varlığın özünü harflerin ve seslerin oluşturduğunu söyleyen ve buna göre harflere dayalı bir anlamlar sistemi kuran, dini ona göre yorumlayan Hurufilik tarikatı da Akyavaş'ın ilgi alanlarından biridir. Akyavaş resminin konusu ve tuvalinde oluşturmak istediği mistik anlamlara göre hat sanatından kullandığı sembolleri seçer. Bu sembollerden en çok, Allah kelimesini, yine Allah'ı sembolize eden ve daha yüklü anlamlar taşıyan vav harfini ve Hu kelimesini ve kişiyi Allah'a yöneltecek olan, hayır manasına gelen, şekil yönünden Ali'nin kılıcı zülfikar'a benzetilen lam-elif kombinasyonunu kullanır. Yine harflerin rakamsal değerlerine göre düzenlenen sihirli kareler, kelimelerin ve harflerin simgelediklerine göre düzenlenen bölmeli dörtgenlerden oluşan tılsımlar Akyavaş'ın resminde kullandığı sembollerdendir. Sanatçı, minyatür sanatı ve günümüz tuval resmi arasında oluşturduğu sentezi, hat sanatından yola çıktığı eserlerinde de gerçekleştirmiştir. Bu eserlerinde tuval yüzeyini adeta büyük bir kağıt yüzey gibi kullanır. İzleyici tuval yüzeyindeki yazıların yazı olduğunun bilincindedir, ancak bu onları resim olarak algılamasını engellemez. Akyavaş bu yüzeylerde boyayı çoğu zaman katmanlar halinde kullanır. Bu katmanlardan en üsttekini çatlatarak adeta resmin yüzeyinden içinin görünmesini sağlar. Bazan da kullandığı yazıyı üstüne sürdüğü boya katmanı ile gizleyip bir perde arkasından göstererek yazının okunurluğunu ve görünürlüğünü azaltır. Akyavaş bu şekilde seyirciyi resminin içine doğru çeker ve yazının ne olduğunu, resmin görünüşünün altında ne anlamlar olduğunu merak etmesini sağlar. Resmin görünen ve gizli yönü arasında bir köprü kurar. Seyircileri entelektüel açıdan uyararak, onları pasif izleyicilikten, düşünen, sorular soran izleyiciliğe doğru iter.

Erol Akyavaş İslam sanatlarını ve İslam düşünce sisteminin geçmişinden kaynaklanan imgelemi kullanarak, günümüz sanatları ile bir senteze ulaşan modern bir sanatçıdır. Eserlerinde yıllar öncesinden gelen kalıcı değerlerin, kalıcı anlamların önemini vurgular, eskinin değerlerinin hiç eskimediğini gösterir. Bu değerler insanoğlunun en büyük ihtiyacı olan inançtan kaynaklanan değerlerdir. Sanatçı, eserlerinde bu değerlere uygun şekilde, yoruma açık, kavramsal bir dil kullanır. Birbirine benzer, birbiriyle ilişkili kavramları anlatırken tuval üstünde kullandığı anlatım dillerinin zenginliğiyle kendini yinelemeden, her seferinde seyirciye yeni tatlar sunar. Akyavaş, resimlerinde de sık sık kullandığı simgelerden biri olan labirentin içinde amacına doğru ilerleyen bir sanatçıdır. Resimleriyle de herkes için geçerli olan hayat labirentinde kişinin doğru yolları görebilmesi, sezebilmesini sağlayan anahtarlar, entelektüel uyarıcılar sunar.

*** Sanat tarihçisi**



14



13

Yapının negatifi

Suha Özkan*

1960'lı yılların ortalarında temel eğitimi matematik olan Christopher Alexander mimarlık kuramına yepyeni bir ses ve soluk getirmişti. Oysa, Alexander daha 1962'de mimarlıkta devrimin Modernizm ile tamamlanıp, meslekle bütünleştiğini söylüyor, artık yeni nesillerin bu yerleşik devrimi pekiştirmek ve inceltmekle yükümlü olduğundan söz ediyordu.[1] Durum böyleyken kendisi aradan daha üç beş yıl geçmeden tasarıma yaklaşımda yepyeni bir kuramsal yaklaşımın öncüsü olarak beliriyordu. Tasarımın biçim ve bağlam (form and context) arasındaki uyumsuzluğu ya da çelişkiyi gidermek olduğunu belgeleyen yapıtında[2] kullandığı matematiksel modeller yepyeni bir tasarım düşünüşünü başlatmış, Alexander'ın yöre mimarlığı ortamında irdelediği bu kuramsal modelin ardından yayımladığı bir dizi kısa kuramsal yayınlarının herbiri mimarlık düşüncesinde gelişmeye açık yepyeni izler açmıştı.

Bu yazılardan -o zaman bir mimarlık öğrencisi olarak çok etkilenmiş biri olarak- otuzu aşkın yıl sonra hala bu katkıların ne denli taze ve geçerli olduğunu görmek, 60'lı yılların düşünce deviniminin izleyen onyıllarda imrenildiği denli nitelikli olduğunu belgelemektedir. Alexander'ın Aldo van Eyck'ın mikro ve makrokozmos bütünselliğini anlatan: "Ağaç yapraktır, yaprak da ağaç" betimlemesi ile aynı aylarda yayımlanan ve kentsel karmaşanın yapısını irdeleyen "Kent bir Ağaç Değidir!"[3] ve daha sonra "Dizgeler ve Dizge Üreten Dizgeler" yazıları o yılların elden düşmeyen, mimarlıktan çok mimarlık düşüncesi dergisi konumuna girmiş olan, ama mimarların da yapılarını yayımlatmak için can attığı *AD*"de (Architectural Design) yayımlanmıştı. Bir yandan mimarlık yöntembilimine, öte yandan kentsel çözümlemeye, en uç noktada da sonradan Alexander'ın kendi ekolü haline gelen Örüntü Dili'ne (Pattern Language) varan yeni yaklaşımlara ışık tutmuştu.

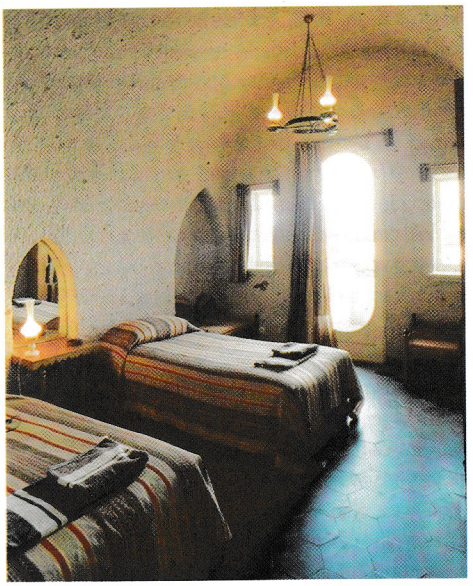
Bir yazısı vardı ki ondan çok etkilenmiştim. O çerçevede tanımladığım kuramsal mimari tasarıma giriş projesi, sonraları Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ndeki mimarlık eğitiminde yepyeni bir yaklaşıma esin kaynağı olmuştu.[4] Kalın Duvar Örüntüsü[5] yazısında Alexander insanların yapıyla olan ilişkilerinin en yoğun olduğu ortamın duvarlar olduğunu anlatır. Üzerine bir şeyler asmaktan kovuk, pencere, seki ve benzeri kullanımlara değin duvarlarla etkileşimlerin mekan oluşumunun en örgün etmenleri olduğunu belirtir. Bu etkileşim mekanın oluşumuna katılımsal ekleme ve çıkarmaların yapıldığı yerler duvarlar, daha soyut bir tanımlama ile çeperlerdir. Alexander bir yanda kalın duvarlar sağlayarak insanların çevreleri ile katılımsal ilişki kurmalarının önemine değinirken öte yanda insanların mekan ve döşeme kullanışları için biçimleri kendilerinin yaratabileceği "elle oyulabilir bir uzay kafesi"nden[6] söz eder. Böyle bir gerecin varlığı ile insanların kendi çevrelerini en özgür biçimde kendilerinin oluşturabileceklerini kuramsal olarak betimler.

Onun bir bakıma özlemle ütopya kavramında sunduğu bu tür oluşum onbinlerce yıldır Anadolu'da Kapadokya'da vardır. Bin yılı aşkın bir süredir de aynı Alexander'ın düşlediği gibi kullanılmaktadır. Söz konusu olan tanecikli (granular) uzay kafesi orada bir doğal oluşum (tufa) olarak yüzlerce metreyi bulan katmanlar olarak varolagelmiş ve insanlar bu oluşumu barınak amacı ile kullanagelmişlerdi. Alexander hiçbir biçimde gerçekle doğrudan ilintili bir kuramsal çıkarsama yapmamış olmasına karşın Kapadokya'yı bilenler için hem kuramsal hem de esinsel bir girdi olmuştu.

Tasarım öğretisi yöntembiliminde mekanı yapıyı oluşturan gereçler ve yapı teknolojisinden soyutlamak öğrencilerin kolayca algılayıp kavrayabilecekleri bir işlem değildir. Oysa Kapadokya'daki doğal oluşum ile Alexander'ın "Kalın Duvar Örüntüsü" birleştirildiğinde öğrencilerin kendilerini tüm yapısal ve yapımsal koşullandırmalardan arınmış bir mekan kavramı içinde bulmaları kolaylaşmaktadır. Hele böyle bir tasarım işlemi onları Kapadokya yöresine götürüp onlara orada ki hem anıtsal hemde yöresel mimari izlettirildiğinde, bu gerçek tarih boyunca olagelen varlığı ile temellerdirilmekteydi. Genelde çok soyut olan gereçlerden arınmış "salt mekan" kavramı gerçekleştirilebilen mekana dönüşüveriyordu.

İlki 1973-74 ders yılının birinci ve ikinci ders yılında uygulanan bu yöntem sonradan ODTÜ'de nerede ise standart bir tasarım işlemi olarak uygulanageldi. Bu yöntemi hem uluslararası tasarım toplantılarına sunduk hem de yöre mimalığına bir yaklaşım olarak "Bir Başka Kalın Duvar Örüntüsü"[7] yöntemi içinde inceledik.

1960'lı ve 1970'li yıllar genel mimarlık alanında



16

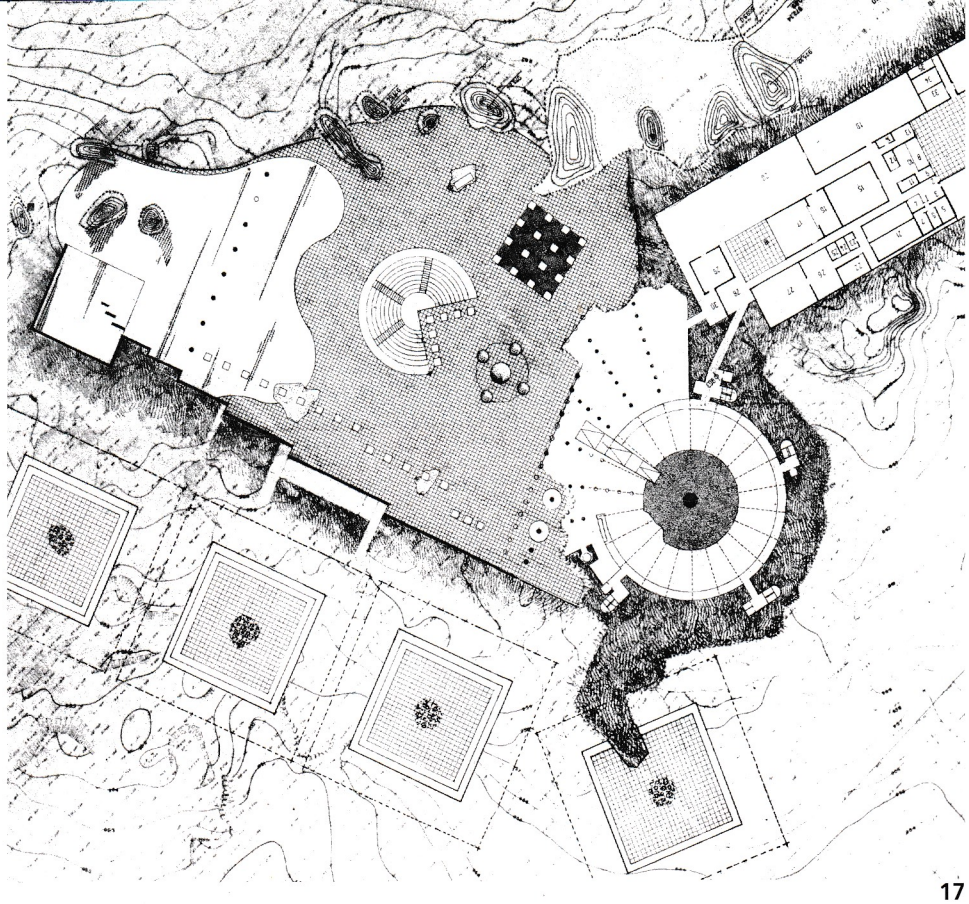
Modernizm kökenli dik-açılı (rectilinear) geometrinin de ciddi olarak sorgulandığı yıllardı. Bir yanda sanayi ötesi toplumun gereksinimi olarak varsayılan yoğun kentsel yaşamın kapsül türü hücresel yaşama ve çalışma alanları, öte yandan da yeni yeni yapı alanına giren pekiştirilmiş plastik (GRP) gereçler özellikle İngiltere çıkışlı Archigram Gurubu'nun ütopyalarında daha yoğun, daha ayrıntıda biçimlenmiş ve hatta daha bireşik (integrated) biçimleri gündeme getirmişti.

İşte bu ortamda Erol Akyavaş'ın Kapadokya'daki Club Méditerranée için yaptığı Kaya Oteli -her ne kadar içine girilmesi izlenmesi çok zorluklarla dolu bir yapı olsa bile- sık sık gidip yepyeni bir mimariyi sunan bir başyapıttı. Fırsat buldukça öğrecilerimizi götürür ve ortamın gereği yapı gereçlerinden özgürleştirilmiş bu çalışmayı izlerdik.

Bu yapıda, Kapadokya'ki tüf oluşumunun olabildiğince biçim özgürlüğüne verdiği olanağın kullanılmasının yanında aynı yörenin tarihinde varolan taş mimarlığının simgesel değerlerine olan gönder-

15





17

meler de ilginçtir. Yörenin kiliselerini incelerseniz hep kemer, kubbe ve tonoz gibi gerçekte eldeki özgürlüğün kısıtlanması gibi gelen ama gerçekte taşla inşa edilen çevrenin simgesel değerlerine göndermeler vardır. Akyavaş, işletme kolaylığından ve Club Med geleneğinden kaynaklansa gerek, odalarda tek tonozlu oldukça basite indirgenmiş mekanlar yaratırken otelin toplu kullanım alanlarını biçimlendirirken bir yontu gibi oyarak mekan ve işlevsel kullanışlar yaratma özgürlüğünü olabildiğince benimsemiştir. Taş gövde içine oyarak uyguladığı oturma kümeleri ile aralarındaki bölmelerin biçimlendirilmesi gerçekten şiirseldir.

Akyavaş'ın özyaşam öyküsünü iyi bilmiyorum ama Türkiye'yi terk edip yaşamını New York'ta sürdürdüğünü duymuştum. Kaya Oteli'ni izleyen yıllarda, Akyavaş dışavurumunu titiz bir sanatçı duyarlılığı ile sürdüregeldi: Hak ettiği üne ise mimarlık ve tasarımla değil de resim sanatı ile kavuştu. Belki benim izlemediğim başka nitelikli yapıları vardır. Onu hep tek yapıtlı bir büyük yetenek olarak algıladım. Bu yönden Sedat Gürel'le hoş bir benzerlik gösteriyor. Gürel yaşamı boyunca uyguladığı tek önemli yapısı Çanakkale'deki Evi ile Ağa Han Ödülünü almamış mıydı? Bir bakıma yazın tarihinde tek yapıtı Jane Eyre ile ünlü ve ölümsüz olan Charlotte Bronte gibi değil mi? Umarım Kaya Oteli bir nesile hocalık eden varlığını ülkemizin acımasız hoyratlığından koruyabilmiştir.

*** Mimar, Ağa Han Mimarlık Ödülleri Genel Sekreteri**

NOTLAR

1 C. Alexander, "The Revolution Completed Twenty Years Ago", *Architects' Yearbook 9*, T. Dannatt, ed. London: Elek Books, 1960.

2 C. Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge Mass.: Harvard U. Press, 1964.

3 C. Alexander, "A City is not a Tree", *Architectural Design*, 1967.

4 C. Alexander, "System Generating Systems", *Architectural Design*, 1969.

5 C. Alexander, "A Thick Wall Pattern", *Architectural Design*, 1968.

6 *a hand carveable space frame*

7 S. Önür ve S. Özkan, "Another Thick Wall Pattern", *Shelter Sign and Symbol*, P. Oliver, ed, London: Barrie and Jenkins, 1975, s.95-106. S. Önür ve S. Özkan, "Kalın Duvar Örüntüsü, Kapadokya'da Mimarlık", *Mimarlık*, c.11, No: 127, s. 10-15 Mayıs 1974. S. Özkan, "The Concept of Multidimensional Space and its Application to Design Process through an Irreversibe Model", *Architectural Design. Interrelations Among Theory, Research and Practice, Conference*. s.3.7-3.15, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mayıs 15-17, 1978.

15, 16 Kapadokya Oteli'nden iç ve dış görünüşler, Göreme, 1964-65.

17 Kaya Oteli projesi, plan-kesit, Göreme.

Yaşamı

1932 İstanbul'da doğdu.**1950-52** B. Rahmi Eyuboğlu ile öğrencilik çalışmaları; **1952-53** A. Lhote ve F. Léger ile çalışmalar, Floransa Akademisi yaz çalışmaları, Circle et Carré grubu ile çalışmalar, Les Réalités Nouvelles grubu ile çalışmalar; **1954-60** Illinois Institute of Technology (IIT), Chicago, mimarlık eğitimi; **1960-62** Eero Saarinen bürosunda tasarım çalışmaları; **1964-65** Kapadokya Oteli mimari çalışmaları yaptı (Ağa Han Ödülü finalisti). **1967** New York'a yerleşti. Çalışmalarını halen New York'ta sürdürmektedir.

Kişisel sergiler

1954 Art Colony Galerisi, Cleveland, Ohio, ABD; **1957** The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, ABD; **1958** Akron Sanat Müzesi, Akron, ABD; **1959** Bottegha Oscura Galerisi, Roma, İtaly; **1960** Angelesky Galerisi, New York, ABD; **1964** Alman Kültür Merkezi, İstanbul; Fransız Kültür Merkezi, İstanbul; **1966** Fransız Kültür Merkezi, İstanbul; **1968** Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland, Ohio, ABD; **1970** Schwartz Galerisi, Milano, İtalya; **1972** Schwartz Galerisi, Milano, İtalya; **1978** Vakko Sanat Galerisi, Ankara; Brücke Galerisi, Köln, Almanya; **1979** Alstadt Galerisi, Bern, İsviçre; **1981** Baukunst Galerisi, Köln, Almanya; **1982** Übersee Museum, Bremen, Almanya; **1983** Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya; Galerie im Kornhaus, Almanya; Urart Sanat Galerisi, İstanbul; **1984** En Galeri, İstanbul; **1985** Urart Sanat Galerisi, İstanbul; Tanbay Sanat Galerisi, Ankara; **1986** Galerie im Atelier, Stuttgart, Almanya; **1987** Urart Sanat Galerisi, İstanbul; Urart Sanat Galerisi, Ankara; Galeri Nev, Ankara; İstanbul; **1988** Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Londra, İngiltere; **1989** Modus Vivendi Galerileri, Zürih, İsviçre; **1990** Mangisch Galerisi, Zürih, İsviçre; Benois Palace, The Hermitage, St. Petersburg, Rusya; **1991** Palitra Galerisi, St. Petersburg, Rusya; Kent Sanat Galerisi, İtalya; **1992** Castille Galerisi, Paris, Fransa; **1993** Aksanat Galerisi, İstanbul; Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul; Galeri HP, Lefkoşe, Kıbrıs; Galeri Nev, İstanbul; Ankara.

Seçilmiş karma sergiler

1955 Cleveland Sanat Müzesi'nin Mayıs Sergisi; **1957** Pittsburgh Sanat Müzesi, Pittsburgh, Pennsylvania, ABD; **1961** Angelesky Galerisi, "E. Akyavaş, Bedri Rahmi, T. Bayrak" New York, ABD; **1962** "New Acquisitions" Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD; **1963** "Paintings from the New York Museum of Modern Art" Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, ABD;**1987** 1. Uluslararası İstanbul Bienali; **1989** 2. Uluslararası İstanbul Bienali; **1990** Gegenwart - Ewigkeit, Berlin, Almanya; **1991** "Il Sudo del Mondo" Palazzo Spano, Burgio, İtalya.

Yapıtlarının bulunduğu koleksiyonlar

Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD; İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi; Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi; Berlin Sanat Müzesi Koleksiyonu, Almanya; Stuttgart Sanat Müzesi Koleksiyonu, Almanya; Finansbank Koleksiyonu, İstanbul; C. Şener Koleksiyonu, İstanbul; T. Karasu Koleksiyonu, Alanya; Mudo Koleksiyonu, İstanbul; Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu, İstanbul; Akbank Koleksiyonu, İstanbul; T.C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu; Türkmen Holding Koleksiyonu, İstanbul; Eczacıbaşı Holding, İstanbul; Bülent-Oya Eczacıbaşı Koleksiyonu, İstanbul; Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu, İstanbul; Alber Şaul Koleksiyonu, İstanbul; Çiğdem Simavi Koleksiyonu, İstanbul; İktisat Bankası Koleksiyonu, İstanbul; Temel-Ilke Şenyuva Koleksiyonu, İstanbul; Fineks Koleksiyonu. ■

