

Универзитет "Св. Кирил и Методиј"  
Филозофски Факултет  
Инв. бр. \_\_\_\_\_  
СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА  
ОД АРХЕОЛОГИЈА



**РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА**  
Универзитет "Св. Кирил и Методиј" - Скопје  
Филозофски Факултет Институт за историја на уметноста и археологија

# **УМЕТНОСТА НА ИНСТАЛАЦИЈАТА ВО Р. ТУРЦИЈА ОД 1970 ДО 2000 ГОДИНА**

**-Магистерски труд-**

**Ментор:**

Проф.Д-р Владимир Величковски

**Кандидат:**

Делал Керра Тут

Скопје, 2014

СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА  
УМЕТНОСТА ОД АРХЕОЛОГИЈА

## СОДРЖИНА

<b>I. ВОВЕД</b>	1
<b>II. УМЕТНИЧКА ИНСТАЛАЦИЈА ВО СВЕТОТ</b>	6
-Концептуална Уметност	6
-Инсталациона Уметност	8
<b>III. ОПШТ ПРЕГЛЕД НА УМЕТНОСТА ВО ТУРЦИЈА ВО 1970-ТА ГОДИНА И ПО НЕА-ЛИЧНА И КОЛЕКТИВНА ИЗЛОЖБА И ЛИКОВНИ ИЗЛОЖБИ ВО ВРСКА СО ПРВИТЕ ИНСТАЛАЦИОНИ ПРИМЕРОЦИ</b>	20
III. 1. Алтан Гурман	20
III. 2. Дефиниција на заедницата на уметноста	24
III. 3. Преглед на “Изложба На Нови Трендови”	25
III. 3. 1. Преглед на “I. Изложба На Нови Трендови” (22 октомври-13 ноември 1977 г. Истанбул)	27
III. 3. 2. Преглед на “II. Изложба На Нови Трендови” (15- 26 октомври 1979 г. Истанбул)	29
III. 3. 3. Преглед на “III. Изложба На Нови Трендови” (24 октомври-14 ноември 1981 г. Истанбул)	30
III. 3. 4. Преглед на “IV. Изложба На Нови Трендови” (17 октомври- 11 ноември 1983 г. Истанбул)	30
III. 3. 5. Преглед на “V. Изложба На Нови Трендови” (14 октомври- 8 ноември 1985 г. Истанбул)	31
III. 3. 6. Преглед на “VI. Изложба На Нови Трендови” (13 октомври-6 ноември 1987 г. Истанбул)	32
III. 3. 7. Преглед на “VII. Изложба На Нови Трендови”	

(3-31 март 1994 г. Истанбул)	34
III. 4. Преглед на “Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби”	35
III. 4. 1. Преглед на “I. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби” (20 јуни-21 јули 1984 г. Истанбул)	35
III. 4. 2. Преглед на “II. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби” (27 јуни-15 јули 1985 г. Истанбул)	36
III. 4. 3. Преглед на “III. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби” (20 јуни-5 август 1986 г. Истанбул)	39
III. 4. 4. Преглед на “IV. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби” (3-18 јули 1987 г. Истанбул)	40
III. 4. 5. Преглед на “V. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби” (24 мај-15 јуни 1988 г. Истанбул)	41
III. 5. Преглед на “А, Б, Ц, Д Изложбите”	42
III. 5. 1. Преглед на “10 Уметници 10 Дела: А Изложба” (15 јуни-8 јули 1989 г. Истанбул)	43
III. 5. 2. Преглед на “8 Уметници 8 Дела: Б Изложба” (20 декември 1990-19 јануари 1991 г. Истанбул)	45
III. 5. 3. Преглед на “10 Уметници 10 Дела: Ц Изложба” (7 јануари-8 февруари 1992 г. Истанбул)	45
III. 5. 4. Преглед на “10 Уметници 10 Дела: Д Изложба” (2-20 март 1993 г. Истанбул)	47
III. 6. Меѓународно Биенале	50
III. 6. 1. Преглед на “Азиско-Европско Биенале” (1986 г. Анкара)	50

III. 6. 2. Преглед на “Истанбулско Биенале”	51
III. 6. 2. 1. Преглед на “I. Истанбулско Биенале” (Прва Изложба На Меѓународна Современа Уметност) (25 септември-15 ноември 1987 г. Истанбул)	52
III. 6. 2. 2. Преглед на “II. Истанбулско Биенале” (25 септември-31 ноември 1989 г. Истанбул)	53
III. 6. 2. 3. Преглед на “III. Истанбулско Биенале” (17 октомври-30 ноември 1992 г. Истанбул)	56
III. 6. 2. 4. Преглед на “IV. Истанбулско Биенале” (10 ноември-10 декември 1995 г. Истанбул)	57
III. 6. 2. 5. Преглед на “V. Истанбулско Биенале” (5 октомври-9 ноември 1997 г. Истанбул)	59
III. 6. 2. 6. Преглед на “VI. Истанбулско Биенале” (17 септември-30 октомври 1999 г. Истанбул)	61
III. 6. 2. 7. Преглед на “VII. Истанбулско Биенале” (22 септември-17 ноември 2001 г. Истанбул)	62
III. 6. 2. 8. Преглед на “VIII. Истанбулско Биенале” (20 септември-16 ноември 2003 г. Истанбул)	63
III. 6. 2. 9. Преглед на “IX. Истанбулско Биенале” (16 септември-30 октомври 2005 г. Истанбул)	64
III. 6. 2. 10. Преглед на “X. Истанбулско Биенале” (8 септември-4 ноември 2007 г. Истанбул)	65
III. 6. 2. 11. Преглед на “XI. Истанбулско Биенале” (12 септември-8 ноември 2009 г. Истанбул)	66

<b>IV. УМЕТНИЦИ КОИ ЗАЗЕМААТ ЗНАЧАЈНО МЕСТО ВО ИНСТАЛАЦИСКАТА УМЕТНОСТ ВО ТУРЦИЈА</b>	<b>68</b>
<b>ФИСУН ОНУР</b>	<b>68</b>
<b>САРКИС ЗАБУНЈАН</b>	<b>77</b>
<b>ШУКРИ АЈСАН</b>	<b>81</b>
<b>АЈШЕ ЕРКМЕН</b>	<b>83</b>
<b>АХМЕТ ОКТЕМ</b>	<b>91</b>
<b>ГУЛСУН КАРАМУСТАФА</b>	<b>95</b>
<b>СЕРХАТ КИРАЗ</b>	<b>102</b>
<b>ЧАНАН БЕЈКАЛ</b>	<b>106</b>
<b>ЕРДА АКСЕЛ</b>	<b>109</b>
<b>ХАНДАН БОРУТЕЦЕНЕ</b>	<b>114</b>
<b>БЕДИ ИБРАХИМ</b>	<b>116</b>
<b>V. ЗАКЛУЧОК</b>	<b>120</b>
<b>VI. БИБЛИОГРАФИЈА</b>	<b>126</b>
<b>VII. ЛИСТА НА СЛИКИ</b>	<b>131</b>
<b>VIII. СЛИКИ</b>	<b>137</b>

## I. ВОВЕД

*"Сликаството претставува сенилна баба која живее со семејството. Ја сметаа луда веќе долго време, но сите во нејзиното семејство знаеја како да зборуваат со неа. Никој не е изненаден од тоа што го прави. Инсталационата уметност е како мало девојче кое штотуку се родило, таа е се уште бебе, и никој не знае во што таа ќе прерасне "*  
*Илја Кабаков*

"Уметноста на инсталацијата во Р. Турција од 1970 до 2000 година", магистерската теза ќе зборува како се развивала инсталационата уметност во Турција и пионерите на истата со своите дела. Но пред да навлеземе во темата, ќе направиме обид да биде повеќе разбирливо што е инсталационата уметност, јас би сакала да зборувам за она што е терминот на инсталација, како таа се развила во светски рамки, под чии влијанија на кои уметнички движења и примери на делата на пионерите во оваа уметност од целиот свет.

Инсталационата уметност е широк термин кој се применува во низа сегменти на уметничката пракса која вклучува инсталација или конфигурација на објекти во просторот, каде што на тоталитетот на објектите и просторот го сочинуваат уметничкото дело. Главната работа на инсталационата уметност е гледачот да се вклучи во дело. Почетокот на прототипите се видливи во работата на **Марсел Дишан** (Marcel Duchamp), **Курт Швитерс** (Kurt Schwitters) и **Ел Лисицки** (El Lissitzky). Во развојот на инсталационата уметност согледуваме влијанија од уметничките движења како што се **Минимализмот**, **Амбиеталната Уметност** (Environmental Art), **Земјишната Уметност** (Land Art), **Концептуалната Уметност** и **Перформанс Уметноста**. Пионерите на инсталационата уметност можеме да ги поделиме во две насоки; *"Сајт Инсталации и Медиа Инсталации"*<sup>1</sup>. Уметници од Сајт Инсталации се: **Кристо и Жан-Клод** (Christo&Jeanne-Claude), **Џејмс Турел** (James Turrell), **Аниш Капор** (Anish Kapoor), **Илја Кабаков** (Ilya Kabakov), **Кристијан Болтански** (Christian Boltanski), **Џенис Коунелис** (Jannis Kounellis), **Валтер де Марија** (Walter de Maria). Уметниците од Медиа инсталациите: **Бил Виола** (Bill Viola), **Нам Џун Паик** (Nam June Paik), **Крис Бурден** (Chris Burden), **Барбара Кругер** (Barbara Kruger), **Џени Холзер** (Jenny Holzer), **Џонатан Борофски** (Jonathan Borofsky), **Брус Науман** (Bruce Nauman). Сигурна сум дека

---

<sup>1</sup>Од книгата на Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry's Installation Art, каде ја користам нивната поделба во инсталационата уметност; во врска со сајт и медиа инсталационата уметност.

имињата се многу повеќе, но поради мојот главен предмет, Инсталационата уметност во Турција, мислам дека е сосема е доволно за да се прикажат највлијателните имиња од светската Инсталациона сцена за да се добие појасна слика како и кој се учесниците во тој процес на создавање и развој.

Потоа продолжувам, под насловот “Општ преглед на уметноста во Турција во 1970-та година и по неа- лична и колективна изложба и ликовни изложби во врска со првите инсталациони примероци”, сакајќи да потенцирам, како традиционалната смисла на турската уметност до 60-тите со **Алтан Гурман** (Altan Gürman) кој работи во средината на 60-тите тотално се променува, со чија работа се кршат традиционалните норми во уметноста. **Гурман** и тоа што тој го направи во неговите уметнички дела, тоа не претставуваше нешто различно за светската уметничка сцена, но тоа претставувало нешто сосема ново за турската уметност, користејќи објекти и асамблажи во неговите дела. Тој е оној кој прави пресврт и го означува почетокот на промените, време кога се кршат правилата на дотогашната Турска традиционална уметност.

Подоцна во текот на 1970-тите кога стануваат видливи првите примери на инсталационата уметност, во личните и колективните изложби, организирани од страна на уметници. Во 1977 година, група на уметници ја воспоставуваат “**Дефиницијата на заедницата на уметноста**” (Sanat Tanımı Topluluğu). Тие носат поинаков поглед на новата ера со нивните концептуално уметнички дела кои се од голема важност, бидејќи тие претставуваат првата групна активност до тогаш.

Во 1977 година, “**Изложбата на новите трендови**” (Yeni Eğilimler Sergileri), започна со активност од страна на Академијата. Тие планираа да се претстават во секоја втора година како биенале. Кога ќе се погледне на уметници кои се приклучија на овие изложби и нивните дела, од кои изложби се посветени на инсталацијата и оние уметници кои работат во тој манир, сега веќе пионерите на инсталационата уметност во Турција. Овие изложби продолжија да се воспоставуваат се до 1994 година исведени 7 пати.

Помеѓу 1984-1988 година, “**Секцијата од водечките Турски ликовни изложби**” (Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri), организирана од страна на самите уметници. Уште еднаш во овие изложби го согледуваме присуството на инсталационите дела.

Помеѓу 1989-1993 година, “**А, Б, Ц, Д изложбите**” (A,B,C,D Sergileri), со кои уметниците од концептуалната уметност и инсталационата уметност, се одделуваат од останатите уметници.

Кога ќе се погледнат меѓународните биеналиња од 1986 година, го забележуваме “Азиско-Европското биенале” во Анкара. Но, успехот не е онолку колку што би очекувало да биде, пред се поради фактот дека сепак се одвивало само во границите на Турција и не било видено во светски рамки, поради што повторно не било одржано. Во 1987 година, е направена првата изложба на меѓународната современа уметност од страна на ИКСВ што при првата организација не се именуваало како биенале но по втората организација се нарекува “Истанбулско биенале” и претставува важен дел во Турската современа уметност и развој.

По прегледот на самостојните и колективните изложби во Турција јас би сакала да продолжам со Турските уметници кои работеле во инсталационата уметност. Овие уметници се: **Фисун Онур** (Fusun Onur), **Саркис Забунјан** (Sarkis Zabunyan), **Шукри Ајсан** (Şükrü Aysan), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Ахмет Октем** (Ahmet Öktem), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Џанан Бејкал** (Canan Beysal), **Ерда Аксел** (Erdağ Aksel), **Хандан Борутеџене** (Handan Börüteçene) и **Беди Ибрахим** со едно инсталационо дело, кој е Македонско-Турски уметник кој живее во Македонија кој воедно преку неговата работа ќе биде претставникот на Македонската инсталациона уметност, бидејќи оваа теза ја работам во Македонија.

Секако листата на уметниците може да биде и подолга од оваа. Но овие уметници, како и нивните уметнички кариери, работеле во и за развојот на инсталационата уметност. Освен оваа листа на уметници, делумно е оставен простор за најбитните изложби од тоа време, како и уметниците кој работеле во сликарскиот манир, и нивните уметнички дела како развоен пат кон Инсталационата уметност во нивните подоцнежни фази.

“Уметноста на инсталацијата во Р. Турција од 1970 до 2000 година“, магистерската теза ја подготвувам во текот на две години, при кој процес на подготовка најголемиот дел од времето се одвиваше барајќи извори. Во Турција нажалост нема доволно литература во врска со изложбите споменати во оваа теза како и за уметниците кои зазедоа дел во истата. Прво на што наидов беа каталози од изложбите како и текстови од дневниот печат и списанија, но и до нив не беше воопшто лесно да се дојде. Во врска со изворите, започнав пребарувајќи на интернет, најголемиот број на интернационалните и домашните извори ги пронајдов во библиотеката на *Универзитетот Билги* (Bilgi) во Истанбул, некои ги најдов истражувајќи на интернет. Но како што веќе споменав погоре, воопшто не беше лесно да се дојде до домашните извори во врска со Турската уметничка сцена. Најважниот дел од моето истражување беше средбата со **Берал Мадра** (Beral Madra) во нејзината галерија “Куад” (Kuad). Нашите разговори во врска со почетоците на инсталационата уметност во Турција и нејзиниот развој, таа како

личност блиска до темата, кој воедно претставува предмет на нејзин интерес, таа ме вовеле во темата објаснувајќи и воведувајќи ме поблиску до времето на главните случувања, во кое самата учествувала. Во процесот на истражувањето, **Берал Мадра**, која ми помогна многу дозволувајќи ми влез во нејзините архиви воедно ја направи достапна литературата од нејзината лична библиотека во врска со мојата тема од се она што поседува, претставуваше огромна помош и поддршка за мене, вклучувајќи каталози од изложбите, досиеја за уметниците кои земале дел, документиран текст за нивната работа, преземени од архивата на **Берал Мадра**, “*БМ Центарот за Концептуална Уметност*” (BM Contemporary Art Center). **Берал Мадра** е воедно познат куратор како во Турција како и во светски рамки. Така што таа има многу важен удел во оваа теза во врска со сите уметници кои заземаа дел, таа секој од нив го познава лично и професионално, како и на многу од изложбите била и лично куратор и писувала критики за истите. Кога се работеше за делот на истражувањето на светскиот дел од оваа теза, секако не беше воопшто лесно да се дојде до литературата, истражувањето вклучуваше интернет книги и библиотеката на *Универзитетот Билги* во Истанбул. Во врска со визуелниот дел од тезата, се најдов навистина во тешка дури и невозможна ситуација за да дојдам до фотографии на уметничките дела, но за повеќето од нив повторно многу ми помогнаа архивите на **Берал Мадра** како и преку интернет.

Главните извори за “Уметноста на инсталацијата во Р. Турција од 1970 до 2000 година”, магистерската теза се: **Нилгун Озајтен**, “Западна уметност на предмети/Концептуална уметност/Пост-концептуална уметност и слични трендови во Турција меѓу 1965-1992” и **Берал Мадра**, “Концептуално наследство, Водечките инсталации”.

Во врска со светската инсталациона уметничка сцена ја користев следната литература: **Николас Де Оливеира**, **Никола Охли**, **Мајкл Петри**, “Исталациона Уметност”, **Марк Розентал**, “Разбирајќи ја Инсталационата Уметност, Од Дишан фо Холцер” и **Николас Де Оливеира**, **Никола Охли**, **Мајкл Петри**, “Инсталационата уметност во новиот милениум”.

Во третото поглавје “Општ преглед на уметноста во Турција во 1970-та година и по неа, Лични и Колективни изложби и Ликовни изложби во врска со првите примери на инсталациона уметност”, каде ја користев следната литература како извор: **Нилгун Озајтен**, “Западна уметност на предмети/Концептуална уметност/Пост-концептуална уметност и слични трендови во Турција меѓу 1965-1992”, **Солмаз Булундај**, “‘Колективна изложба’ и ‘Концептуализација’ во создавањето на турската уметност”, **Бурчу Пелваноглу**, “Уметноста во Турција по

1980сетата: Трансформации” и во поглавјата за изложбите како извори ги користев каталозите од самите изложби.

Во поглавјата за самите уметници како главен извор ја користев следната литература: **Берал Мадра**, “Концептуално наследство, Водечки инсталации”, **Елван Забунјан**, “Саркис: Од него до Нас”, **Нилгун Озајтен**, “Западната уметност на предмети/Концептуална уметност/Пост-концептуална уметност и слични трендови во Турција меѓу 1965-1992”, **Фридрих Мешчеде**, “Ајше Еркмен: моментално, современо”, **Барбара Хејнрих**, “Гулсун Карамустафа :Моите Рози Моите Мечти”, **Ипек Дибен**, **Есра Јилдиз**, “Современа уметност во осумдесеттите години во Турција: Нови пристапи”.

## II. УМЕТНИЧКАТА ИНСТАЛАЦИЈА ВО СВЕТОТ

### КОНЦЕПТУАЛНО УМЕТНОСТ:

Пред да започнам да зборувам за Инсталационата уметност, ќе дадам вовед во кој јас би сакала да ја објаснам накратко Концептуалната уметност, почетоците, нејзиниот развој како движење кое се појавува во 20 век и главните претставници кои со своите идеи ја создадоа Концептуалната уметност онаква каква што ја познаваме денес. *“Во концептуалната уметност идејата или концептот е најважниот аспект на работата. Кога уметникот го користи концептуалниот уметнички облик, тоа значи дека планирањето и одлуките се донесуваат пред дејствувањето. Идејата станува машина која ја произведува уметноста”*<sup>2</sup> Во Концептуалната уметност влегуваат формите како **Перформанс уметноста**, **Хепенингите**, **Инсталационата уметност**. Од 1960тите и 1970тите уметничките дела и текстови сервираа одбивност кон стандардната идеја за креирање на уметноста. Нивната главна цел беше да покажат дека стандардната естетика и експресија се ирелевантни, пазарот на уметничките дела преку кои тие беа проценувани, преку Концептуалната уметност, како тогашна авангарда, успешно го изведе одделувањето од традицијата, проширувајќи ги погледите и рамките на уметноста. Уметниците ставени во позиција на екстремното за да ги докажат своите идеи, дека Концептуалната уметност го постави крајот на дотогашната Авангардна уметност отворајќи го патот на новата авангардна идеја/концепт. Се работи за уметност која сама по себе е крајно интелектуална, компарирајќи се со сопствените гледишта за тоа како уметноста треба да изгледа со фактот дека во тој процес тие успеваат да докажат дека создавањето уметност може да потекнува од концептот/идејата. Барајќи ги корените во редимејдовите на **Марсел Дишан**, како дефиниција за уметничкото дело, настрана од убавото естетско, реткоста и вештината. Во нивното дефинирање на уметноста, тие ја препознаваат сета уметност како Концептуална. Редуцирајќи ја уметноста до својот минимум што доведе само по себе до дематеријализација на уметноста. Влијанијата ги бараме во бруталната едноставност на **Минимализмот**, но непризнавајќи ја традиционалната скулптура и сликарство само по себе затоа што претставува традиционален начин за креирање на уметност, тие не го признаваат **Минимализмот** како појдовна точка. Концептуалните уметници веруваат дека кога ќе се започне со креирање на уметноста таа треба да биде завршена на некој начин од самата публика, музеите и галериите, со нивното восприемање, прикажување како завршен процес со кој ќе се искреира уметничкото дело,

---

<sup>2</sup> Sol, Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art", Artforum, June, 1967.

категорија позната како институционална критика. Барајќи начин да се остане што понастрана од традиционалниот предмет што го формира креирањето уметност, Концептуалната уметност останува на спротивната страна на културните вредности на општеството. Со креирањето уметност за самата уметност, Концептуалната уметност е всушност битието со кое уметноста станува самосвесна или автореферентна со проширувањето на границите на дотогашниот стандард во уметност, сведувајќи ја употребата на материјалите и текстот на минимум.<sup>3</sup>

**Сол Левит**, (Sol LeWitt) имајќи го најважното место во историјата на уметноста за неговата водечка улога во Концептуалното движење. Неговото верување дека уметникот како генератор на идеи претставува инструмент во транзиција од современата кон постмодерната ера. Концептуалната уметност, ги изложуваше доказите од страна на **Левит** како интелектуалец, прагматичниот акт, кој додаде нова димензија на улогата на уметникот, кој беше јасно одвоен од романтичната природа на апстрактниот експресионизам. **Левит** верувајќи дека идејата сама по себе може да биде уметничко дело и тврдејќи дека како архитект кој создава план за градење, а потоа се врти на проектот во текот на градежниот процес кон градежните работници, уметникот треба да биде способен да ја осмисли работата и потоа да ја делегира кон своето вистинско производство кон останатите или можеби никогаш да не го оствари. Делата на **Левит** се движее од скулптурата, сликарството, и цртање на речиси исклучиво концептуални дела кои постоеле само како идеи или елементи на самиот уметнички процес. Користејќи акумулација од структури, **Левит** го завршува "*Серискиот Проект # 1 (ABCD)*" во 1966 година, голем формат од комбинација на коцки и правоаголници кои продолжуваат во серии како печат на неговата работа, инспириран од фотографијата на "*Мајбриџ*" (Muuybridge) 1969 Прикажувајќи ја теоријата на неговата уметност во "*Ставовите на концептуалната уметност*" (1969) и "*Реченици на концептуалната уметност*" (1969).<sup>4</sup>

Највлијателните имиња во Концептуалната уметност, пред се пионерите на истата се **Јозеф Бојс** (Joseph Beuys) мулти и микс-медиа уметник со Германско потекло кој ги инкорпорираше своите идеја за хуманизмот, социјалната филозофија и политики во својата уметност. **Бојс** практикуваше од **Инсталациона уметност** и **Перформанс уметност** како и традиционално сликарство и социјална скулптура. Неговиот главен мотив пред се претставуваше неговата верба во универзалната

---

<sup>3</sup> <http://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm> (текст од Џустин Вулф)

<sup>4</sup> <http://www.theartstory.org/artist-lewitt-sol.htm>

човечка креативност. Во перформансот “*Како да му се објаснат сликите на мртвиот зајак*” 26 ноември 1965 год. во “*Galerie Schmela*”, Дрезден, Германија.<sup>5</sup>

**Џозеф Кошут** (Joseph Kosuth) е Американски концептуален уметник, филозоф и есеист. Неговото најпознато дело “*Една и Три столица*” (One and Three Chairs) 1965, “*The Museum of Modern Art*” Њујорк кое претставува коментар на Платоновата Теорија за Формите, кое содржи дрвена столица, фотографија од столица и фотографски зголемен делот од речникот каде ја има дефиницијата за зборот “столица”. Тој исто така е познат по својот есеј од 1969 “*По филозофијата*” (Art after Philosophy) кое се смета за клучниот текст во постмодерното пишување.<sup>6</sup>

## ИНСТАЛАЦИОНА УМЕТНОСТ:

Инсталационата уметност, како дел од **Концептуалната уметност**, претставува генерички израз, покрива голема област на пракса и истражување во рамките на современата уметност. Таа е сугестивна на поимот изложба или дисплеј, и е вистински активна, која денеска е широко распространета како било кој друг начин на правење уметност. Инсталацијата е хибридна дисциплина составена од повеќе истории, вклучува **архитектура** и **Перформанс уметност** во своето родителство, а многуте насоки во современата визуелна уметност исто така имаат влијание на истата. Инсталација отфрла концентрација на еден објект во корист на разгледување на односите помеѓу голем број на елементи или на интеракцијата помеѓу нештата и нивните контексти.<sup>7</sup>

Уметничката инсталација е широк термин кој се применува во низа уметничка пракса која вклучува инсталација или конфигурација на објекти во простор, каде што тоталитетот на објекти и простор го сочинуваат уметничкото дело. Уметничката инсталација е повеќе начин на производство и прикажување на уметнички дела отколку движење или стил. Уметничката инсталација може да се состои од традиционални и нетрадиционални медиуми, како што се сликарството, скулптурата, редимејдс, пронајдени предмети, цртање Абд текст. Во зависност од бројот на предмети и природата на дисплејот, инсталациските простори може да варираат од преполни до минимални. Искуството за гледачот на уметничката инсталација е многу различен од потрадиционалните уметнички дела, како што е сликарството кое обично се гледа од една референтна точка. Уметничката

<sup>5</sup> <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm> (текст од Џустин Вулф)

<sup>6</sup> <http://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm> (текст од Џустин Вулф)

<sup>7</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, Installation Art, London, 1994, стр. 7, 8.

инсталација бара активно вклучување на гледачот со уметничкото дело. Ова вклучува влегување во просторот на уметничкото дело и интеракција со уметничкото дело на гледачот. Со влегувањето во просторот, гледачот се среќава со уметничките дела од повеќе точки на гледање, отколку од една единствена перспектива што е вообичаено кога се гледа во слика. Уметничката инсталација може да вклучи многу или сите сетила допир, звук и мирис- а не само на визуелна или оптичка смисла. Уметничката инсталација, исто така, е основач на искуството и комуникацијата во текот на производството на готов уметнички објект.<sup>8</sup>

Уметничката инсталација го зема објектот како појдовна точка или просторот на дисплејот во уметничкото дело. Во случаи каде објектот или пак локацијата на делото се наоѓа токму во него, тогаш неможеме да зборуваме околу елементот на делото. Кога би се преместило делото или би се создало на друга локација би претставувало крахт на постојната работа и би биле принудени да создадеме нова работа, но во тој случај би се промениле намерите на уметникот. Ваквиот тип на уметничка инсталација се нарекува **Специфична-Локациска**, при што креирањето на уметничкото дело е во ситуација да биде условено од специфична-локација. Многу уметници кои создаваат уметничка инсталација наметнуваат услови со кои можат да добијат детални инструкции во врска со инсталацијата на уметничките дела, алудирајќи на тоа како и каде може таа да се инсталира, какви материјали ќе се користат, како и дали може да биде рекреирана на истата или друга локација.<sup>9</sup>

Локацијата иако претставува условна компонента во инсталационата уметност, не секогаш е постојано условена од неа како фактор. Таа претставува променлива компонента пораи можноста инсталационото дело да биде поставено или повторно реконструирани на други слични локации и простори, но при истата реконфигурирана состојба, во зависност од идејата на уметникот, како што галерискиот простор, музејскиот простор, или надворешниот простор на музеите, јавни простори, саемски простори или простори за изложување на фестивали и Биеналиња.

Уметничката инсталација почнувајќи од 1960та година па се до денес, со промените што низ годините се случуваа, како во почетокот на 20от век авангардните движења на **Супрематизам**, **Конструктивизам**, **Дада**, **Надреализмот** и **Футуризм**. На пример на изложбата Дизајни на Ел Лисицки *“Пронром”* (Слика 1), **Марсел Дишан** и промените направени од страна на Курт

---

<sup>8</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf) (IMMA Irish Museum of Modern Art)

<sup>9</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

**Швитерс** на собите во неговиот дом, познато како “*Мерзбау*” (Слика 2), укажуваат на раниот прототип на уметничката инсталација.<sup>10</sup>

Методите на формативниот период на уметничката инсталација, во текот на 1960-тите и 1970-тите години, е период на социјален, политички и културен пресврт. Голем број на авангардни движења кои имаат влијание врз развојот на уметничката инсталација, како што се **Минимализмот**, **Амбиенталната уметност**, **Земјишната уметност**, **Концептуалната уметност** и **Перформанс уметноста**, се појавуваат во текот на овој период како реакција на согледаните ограничувања на модернизмот- на комодификацијата на уметничкото дело, во преден план присутноста над искуство и ограничувањата наметнати од страна на индивидуата, како одвоен процес со уметничкото дело. Со напуштањето на конструкцијата како што е рамката и штафелајот, Минималистичките уметници, ги оспоруваа стратегиите на репрезентацијата и транседенцијата карактеристични за сликарството и скулптура, одвлекувајќи го вниманието на гледачот, од целокупноста на реалните искуства на уметничкото дело, материјалите, контекстот и локацијата. Слично на тоа, развојот на настаните во **Амбиенталната уметност**, **Земјишната уметност**, **Концептуалната уметност**, **Перформанс уметноста** и **видео уметноста** резултираа во создавање на привремена, перформативна и локациски специфична работа, поткопувајќи ја комодификацијата на уметничкото дело и менувањето на гледиштето од она што уметничкото дело претставува и за она како уметничкото дело комуницира. Со начинот на работа и материјалните услови кои ги прикажуваа, уметниците ја нагласија важноста на условот како конвенционално гледиште во уметничката институција.<sup>11</sup>

**Феминизмот**, **Постколонијалната теорија** и **Постструктурализмот** своевремено актуелни како критични теории, поткопувајќи ја стабилноста на модерните претпоставувања околу оригиналноста и предвидливоста во разбирањето на објектот. Со своите теории дека преку културно-општествено-политичко-психолошките искуства поединецот се оформува формирајќи го неговиот начин на комуницирање со уметноста и уметничкото дело. Со својата сложена и разновидна условеност со уметничкото дело, искуства преку кои Инсталационата уметност се рефлектира како фрагментарна и зависна.<sup>12</sup>

Зголемувањето на новите места на дејствување, меѓународните изложби во 1980 создаваат услови за инсталационата уметност да стане доминантен формат,

---

<sup>10</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

<sup>11</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

<sup>12</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

особено во продукцијата на големо и спектакуларноста. Новиот уметник е воедно и куратор на изложбите што стави поголем акцент на улогата и соработка во Инсталационата уметност. Додека сајт специфичноста претставувала важен елемент на раните форми на Инсталационата уметност, поновите форми имаат тенденција да се прилагодат на внатрешноста услови на изложбениот простор. Во овој поглед, сајт специфичноста се поместува во полза на проектот-базиран со учество или дискурзивните форми на инсталација, каде што интеракцијата со гледачот или публиката е од централно значење за уметничките дела. Оваа промена во акцент кон праксата на дискурзивните и партиципативните начини беше, исто така, под влијание на појавата на социјално-ангажираните и учеството на уметноста во 1980 година и со **Релационата уметност** во 1990-тите. Овој тип на пракса нагласи активирање на гледачот преку активно ангажирање со уметнички дела.<sup>13</sup>

Во развојот на Инсталационата уметност како фактор влијае и технолошкиот развој, особено преку **Видео уметноста** и **филмот**, кој набрзо стана основен медиум на креирање на многу уметници користејќи ги новите димензии во употребата на просторот. Новитетите во дигиталната технологија, виртуелната реалност и простор како и интернетот влезе на голема врата во употребата при креирањето на инсталационата уметност. Перформативните елементи, авангардниот театар, развојот на настаните во архитектурата и дизајнот на ентериер внесуваат нови форми и идеи/концепти за инспирација во Инсталационата уметност како и просторот на употреба.<sup>14</sup>

Директното искуство на гледачот на уметнички дела е од централно значење за остварување на инсталационата уметност. Документацијата на уметничкото дело може да биде единствениот доказ за неговото постоење, а во некои случаи тоа може да биде единствениот начин на кој гледачот може да го восприеми уметничкото дело. Привремената и минлива природа на повеќето инсталациони дела, исто така, претставува предизвик како публиката така и за пазарот на уметнички дела и нивната продажба, при што документацијата добива форма на уметничкото дело и, следствено, може да се здобијат со комерцијална вредност како свое право на тоа. Подеднакво, привремената природа на Инсталационата уметност претставува значителен предизвик за музеите и галериите за чување и зачувување на овој тип на уметнички дела, особено кога работата вбројува потенцијално застарена технологија или мал материјал. И покрај оваа временска условеност, инсталационата уметност продолжува да се купува и колекционира од страна на јавни и приватни колекционери и институции, често резултира со

---

<sup>13</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

<sup>14</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

консолидација на привремен или ефемерен асортиман. Наместо да придонесе за декомодификација на уметничкото дело, материјалните услови, на Инсталационата уметност дејствува со промени на целосната слика, стекнување и пуштање во работа и конзервација на менувањето на принципите на излагање на институциите, овозможувајќи им да се приспособат на новините на новата практика.<sup>15</sup>

## Сајт Инсталации

Во текот на шеесеттите години, идејата за едно уметничко дело како "средина" беше разработена надвор од основниот факт дека гледачот треба, наместо да гледа во неа, тој или таа треба да ја населат како како што тој или таа го населуваат светот. Клучна фигура во овој развој беше Роберт Шмитсон, којшто ја формулираше разликата помеѓу еден Сајт, на одредено место или локација во светот во целост и **оние кои не се Сајт** (Nonsite) претстава во галеријата на тоа место во форма на превезени материјали, фотографии, мапи и соодветната документација. Беше важно да се направи оваа разлика бидејќи додека Шмитсон и други американски земјената artists како Мајкл Хајзер, Нанси Холт, Џејмс Турел и Валтер де Марија работеа во места различни од галерии, нивната работа остана зависна од интерпретативна рамка од страна на галерискиот систем.

**Шмитсон** наведе десет точки на разлика помеѓу сајтови и **оние кои не се Сајт**:

Сајт	Оние кои не се Сајт (NonSites)
1. Отворени граници	Затворени граници
2. Серија на поенти	Низа на прашања
3. Надворешни координати	Внатрешни координати
4. Одземање	Додавање
5. Неодредена сигурност	Решителна несигурност
6. Делумна информација	Содржајна информација

<sup>15</sup> [http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

7. Одроз	Огледало
8. Ивица (кош)	Центар
9. Неко место (физички)	Нема место (апстракција)
10. Многу	Еден <sup>16</sup>

Денес, уметниците сметаат дека е можно да се користи самата галерија како еден сајт. **Гуилауме Бил** (Guillaume Bijl) ги врти уметничките простори во изложба за користени автомобили, гимназија или продавница за машка облека, **Џосиф Косут** ги користи за да произнесување на застапеноста на комплексноста во нашата култура, **Илја Кабаков** ги ремоделира како што, на пример се ремоделираат станови или напуштени училишта, додека **Кристијан Болтански** ги претвора во архиви. За некои, галеријата е како еден вид на просторо кој може да се гледа како повеќе или помалку анонимно културен-сајт кој е најсоодветено место за да се инсталира уметност.

Од друга страна, пак, проширувањето на идејата за сајтот може да се види во зголемената употреба на поврзаност со терминот "*сајт специфична*", во текот на изминатата деценија. Сајт-специфичноста не подразбира едноставно работата да се најде во одредено место, ниту, пак, дека тоа е тоа место. Тоа значи, повеќе би се одело кон тоа како делото изгледа како и што претставува зависи во голем дел од конфигурацијата на просторот во кој се реализира. Со други зборови, ако истите предмети беа распределени на ист начин во друга локација, тие ќе претставуваат нешто сосема поинакво.<sup>17</sup>

### Уметници кои работеле со Сајт Инсталација;

**Кристо** има направено многу амбициозни проекти, вклучувајќи завиткување згради, околните острови со променливи пластични здолништа и поставување огради во милји од крајбрежјето и во внатрешноста на ридовите. Сета оваа работа претставува години на трпение и планирање. Продажба на подготвителните цртежи за да може да ги финансира своите идни дела. Всушност, цртежите и колажите ги стави во функција на развој на идеите и да послужат како преддокумент за да се спореди со актуелноста. Бидејќи сите проекти на **Кристо** се сајт-специфични и временски врзани, тие може да се согледаат како големи сајт инсталации. Целиот процес е дел од работата, како од состаноците на комисијата

<sup>16</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 33.

<sup>17</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 35.

со урбанисти, судските рочишта да ги отфрли бирократските блокади на патиштата, до изработката на, и или неговото отстранување.

Во кариерата на **Кристо** и неговата сопруга **Жан-Клод**, овие уметници го свртеа вниманието на нивните одбрани сајтови како волшебен и дотолку детал во модата. На пример, “*Завитканиот Рајхстаг*”, Берлин (1977-1995) потегна поголемо внимание на секој аспект на градењето на иднината, а во исто време, Рајхстагот доби извонредно прогонувачки карактер од страна на уметниците кој се занимаваа со него како институција.<sup>18</sup> (Слика 3)

Еден од неговите проекти; “*Чадорите*” (Umbrellas), Јапонија-САД 1984-1991, поврзани двете земји со серија на чадори во јака сина жолта боја. (Слика 4) Чадорите се отвараа и затвараа и стоеа на височина од 6 метри, со дијаметар од речиси 9 метри. Работата беше завршена во октомври 1991 година.<sup>19</sup>

Уметникот од САД **Џејмс Турел** го зачна неговиот “*Роуден Крејп*” (Roden Crater) проект во 1972 година, набрзо со негово купување на кратерот и околното земјиште во близина на Флегстаф (Flagstaff), Аризона во 1977 година. Тој врежа конкретни комори на сајтот за да се овозможи поглед од небото. 1985 планот на **Турел** е завршен и “*Роуден Крејп*” е и топографски прикажан, во “*Основните подни планови*” (Basic floor plans, 1991) е исто така прикажан. Кога проектот е завршен сајтот ќе содржи музеј, библиотека, планетариум, аеродромот и центар за посетителите. “*Жилет*” (Razor) е претставник на делата на **Турел** наменети за галерискиот простор. Тој изјави дека неговиот интерес е во перцепцијата на просторот како и светлината полека го запоседнува просторот и во овој дел, е прикажано во “*Anthony d'Offay Gallery*”, Лондон, во 1991 година, тој користи вештачка и природна светлина да се создаде една соба од чисто син простор. Светлината доаѓа надвор од галерија со посредство на вештачка светлина во внатрешноста. Во “*Rondo*”, **Турел** создаде уште една оптичка измама на животната средина, повторно преку употреба на светлината. Делото е датирано 1968-1969 и сега е во “*Newport Harbor Art Museum*”, Калифорнија.<sup>20</sup> “*Небесен Простор*” (Sky Space, 2000), (Слика 5), на “*Live Oak Friends Meeting House*” во Хјустон, е едноставен правоаголен отвор во аголот на таванот, во кое е претставено сето она што е погоре во просторот на обожување.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Mark, Rosenthal, Understanding Installation Art, From Duchamp to Holzer, Munich, Berlin, London, New York, 2003, стр. 84.

<sup>19</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 36, 37.

<sup>20</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 40.

<sup>21</sup> Mark, Rosenthal, исто, стр. 79.

“Void” (Празнина) од на **Аниш Капор** првпат беше изведено во 1989 година и потоа повторено во Британскиот павилјон, 44. На Биеналето во Венеција, во 1990 година. Димензиите на делото се варијабилни и 20 парчиња од песочник беа поставени според обемот на сајтот. Секој камен бил издлабен и обложен од внатре со густ црн пигмент создавајќи празнина во темнината.<sup>22</sup>

“10 Карактери: Човекот кој Летна во вселената од неговиот стан” (10 Characters: The Man who Flew into Space) претставува едно табло од инсталацијата на **Илја Кабаков** на 1981-1988. (Слика 6) беше изведено многу пати, и исложено во “Ronald Ferman Gallery” Њујорк, во 1988 година. Во интензивно клаустрофобична соба во која централниот објект изработен од стари креветни жици и гумени делови, поставен под голема дупка на лажниот таван. “Two Walls of Fear” (Два зида на стравот) од **Илја Кабаков** беше инсталиран на некогашата страна од Берлинскиот ѕид. Две паралелни дрвени структури ги претставуваа ѕидовите на Источна и Западна Германија. Ѓубре, кое било собрано од страна на уметникот во сега напуштениот Postdamerplatz (предвоеното срце на Берлин) видејќи само на жици. Коментарите на остатоците беа отпечатени на германски, англиски и руски јазик заедно со бели плакети.<sup>23</sup> **Кабаков** сака да создаде разделување, со користење ѕидови и влезови, меѓу неговата инсталација и музејот или галеријата во која се наоѓа, сето за подобро да се создаде чувство на влегување на гледачот во светот различен од надворешниот свет. Сепак, како и многуте инсталациони уметници, сместување во музејот е многу посакувано од страна на **Кабаков** бидејќи, вели тој, уметничкиот контекст си обезбедува “засолниште”.<sup>24</sup> **Кабаков** вели: “Главниот актер во вкупната инсталација, главниот центар кон кој се цели, за кого е се наменет, е гледачот.”<sup>25</sup> Тој ја повторува една од доминантните теми на инсталационата уметност, со појавата во 1960-тите: желбата да се обезбеди интензивно искуство за гледачот.

“Исчезнатата Куќа” (The Missing House), од страна на францускиот уметник **Кристијан Болтански** беше сместен во бомбардирана куќа на улицата Grosse Hamburger Strasse. (Слика 7) На страничните ѕидови на две соседни куќи **Болтански** инсталира серија на плочи со имињата на анц занимањата на поранешните жители на исчезнатите куќи и нивните датуми на занимања и заминување од неа. Жителите не биле убиени од страна на бомба, но биле убиени во германските логори на смртта.<sup>26</sup> “Сенките” (The Shadows), е комбинација на грди и игриви, оскудно едноставни фигури пред светлата, така

<sup>22</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 54.

<sup>23</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 61, 62.

<sup>24</sup> Mark, Rosenthal, исто, стр. 41.

<sup>25</sup> <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>

<sup>26</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 62.

што тие фрлаат големи, застрашувачки сенки на ѕидовите. Мали хартиени кукли обесени за вратот и скелети кои висат во воздухот, изгледа како неопределени форми од кои мало дете би се плашело во мракот. Во исто време, тие даваат предупредувачки пресврт кон традицијата на куклениот “*Balinese*” театар на сенки.<sup>27</sup>

**Џенис Коунелис**, уметникот со грчко потекло, отсекогаш преокупиран со историјата. За неговата “*Ненасловена*” (Untitled) инсталација, тој одбра мала железничка која поврзува два краја на фабрика како начин на толкување на повторното обединување на Германија. Рударска количка одеше напред назад носејќи вреќијаглен. Н.С.В.В. (1991), од страна на **Џенис Коунелис**, на **Хенри Мур** (Henry Moore) Студиото за скулптура во Халифакс, Англија, се состоеше од големи јаки столбови од јак челик и заокружување од леано железо кои го преполовија централниот простор а што ја имаат погон. Куката порано била мелница и од дупката во подот се гледала реката од каде ја црпила енергија како погон.<sup>28</sup> **Џенис Коунелис** ја исполни “*Gallery l’Attico*” во Рим со дванаесет коњи во 1969 година, тој ја дуплираше животната ситуација во контекст на уметноста.<sup>29</sup> (Слика 8)

На Сериите “5-7-9” инсталација од 27 дела од **Валтер де Марија**, беше прикажан во “*Gagosian Gallery*”, Њујорк, во 1992 година. (Слика 9) Прачки од по лиран челик беа потонати во црни гранитни основи, во сетови од три. Секоја прачка беше 5,7 или 9 едностранни и беа вклучени сите можни комбинации на овие прачки. Првиот сет “*примарна*” содржи 6 комбинации (5-7-9, 5-9-7, итн), вториот “*симетрично*” е поставен од 9 комбинации (5-7-5, 5-9-5, итн) и третиот “*асиметричен*” е поставен од 12 комбинации (5-5-7, 5-5-9, итн.) **де Марија** често истражувал математички идеи и мерења.<sup>30</sup>

## Медиа Инсталации

Колонизацијата од уметниците, сонот и желбата за просторот на медиата а особено политичкото значење. Тоа сепак, се однесува на многу директен начин да некои од главните прашања на современата постоење-СИДА, бездомништво, глад и така натаму. Клучно за иднината на уметноста излегува дека е како и доставување на нејзината порака, го прави тоа во услови кои се свртува кон

<sup>27</sup> Н. Н., Arnason, History of Modern Art, Prentice Hall, 5<sup>th</sup> Edition, 2003, стр. 715, 716.

<sup>28</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 65.

<sup>29</sup> Mark, Rosenthal, исто, стр. 47.

<sup>30</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 68.

начинот на кој ваквите проблеми се застапени кај нас во медиумите. Тоа е начинот на искуство што е важно, колку што е тоа што е искуство само по себе.

### Уметници во медиа инсталации;

“Театарот на сеќавањата” (Theater of Memory, 1985) Бил Виола е направена употреба на просторот на “Newport Harbor Art Museum”, Калифорнија, со проекција на огромна слика на видео статик. Откорнати дрва лежеа на страните со лицата ко проекцијата. (Слика 10) На гранките им беа обесени мали свончиња кои се движеа со помош на електрични вентилатори. Нежното одсвонување на свончињата беше во контраст со свиречата бучава што одекнување од екранот.<sup>31</sup>

“Секој ден одејќи натаму” (Going Forth by Day, 2002), ги истражува темите на човековото постоење индивидуалност, општество, раѓање, смрт, преродба. Делото е изведено професионално архитектонски, со сите пет слики-секвенци кои играат наизменично во една голема галерија. За целиот простор, посетителите буквално со првиот чекор влегуваат во светлото на првата слика. Еднаш внатре, тие стојат во центарот на сликата-звукот проекции на секој ѕид. На приказнатата раскажана од секој панел, е вграден во рамките на поголем наративен циклус на собата. Гледачите се слободни да се движат околу просторот и да се види секој панел поединечно или да застане назад и да го искуси секое парче поединечно.<sup>32</sup>

Роден како кореанец Нам Џун Паик, создаде “V MATRIX” со гласот на Бојс (Beuys am Seibu), 1983-1988 во “Hayward Gallery”, Лондон. V-обликуван како дрвена рамка држеше 55 видео монитори програмирани за прикажување на слики од перформанси на Јозеф Бојс, со кого Паик соработувал. Во “ТВ Градина” (Tv Garden, 1982), гледачот е поканет да шетаат низ пасторален амбиент на кондензирани растенија, градина украсени со телевизиските монитори. (Слика 11) На блескави видео снимки се појавуваат среде зеленило како расцутено цвеќе.<sup>33</sup>

Крис Бурден со “Сите подморници на САД” (All the Submarines of the United States of America, 1987), прикажан во “Newport Harbor Art Museum”, Калифорнија, опремен со 625 минијатури од картон на подморници кои излегуваат од таванот. Количеството одговараше на бројот на подморници кои биле насликани на соседниот ѕид. (Слика 12)<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 89.

<sup>32</sup> <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2002/661-july-26-bill-viola-going-forth-by-day>

<sup>33</sup> Н. Н., Arnason, исто, стр. 595.

<sup>34</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 98.

Во нејзинината ненасловена инсталација поставена во “*Mary Boone Gallery*”, Њујорк 1991, **Барбара Кругер** ги опфаќа ѕидовите на галеријата, подот и таванот со слики и текст во врска со насилството врз жените и малцинствата. Гледачите мораа да одат на покриен под за да го видат делото во целост, со што се поставуваа директно пред неа. (Слика 13)<sup>35</sup>

**Џени Холзер** со делото “*Под Карпата*” (*Under a Rock*, 1986-1989) прикажано на Институтот за современа уметност во Лондон. Тој се состои од Лед (LED) екрани, од кои блеснуваат пораки кон гледачот, клупи од црн гранит, на кои беа врежани истите пораки. Темата беше апокалиптична, со текстови како што се: Вие плукате на нив, бидејќи вкусот лево од забите ве возбудува. Ти покажа надеж низ целото твое лице низ годините а потоа ги уби во интерес на времето.<sup>36</sup> Во 1982 година таа го користи Спектаколор, во Њујорк, на плоштадот Тајм Свкер многу забележливо ги искажа своите забелешки преку пораките, “*Приватната сопственост создаде криминал*” и “*Заштитете ме од она што го сакам*” (Слика 14) до толпата изненадени пешаци. Нејзините последователни инсталациони парчиња во музеите и галериите генерално се повеќе медитативни и субјективни особено жали за Венециското Биенале 1990 година со нагласувајќи го “*Елегии*” (*Laments*), но додавајќи дека тие некогаш биле спектакуларни.<sup>37</sup>

Инсталациите на **Џонатан Борофски**, базирани на сонот каде користи различни материјали и стилови. Во “*Yvon Lambert Gallery*”, Париз, во 1991 година, тој инсталира четири “*Срцеви Светилки*” (*Heart Light*) скулптури од метал и црвено стакло, од основа на кои доаѓа звукот на чукање на срцето. На ѕидовите обесени слики на спектар на светлна насловен “*Светла на потсвеста*” (*Light of Consciousness*). На подот расфрлани флаери печатени од **Борофски**, осврнувајќи се на штрајк кој се одржува во Париз во тоа време.<sup>38</sup> Најблиску до амбиентот на пештерното сликарство, инсталациите на **Борофски** беа прошетка во соништата, во некои случаи, учеството беше охрабрено, на пример, со присуство на пинг-понг маса.<sup>39</sup>

Флуоресцентна светлина беше исто така користеше и **Брус Науман** во неговиот “*Ходник на менувачки светлини*” (*Changing Light Corridor*) коридор со соби се меуваше светлината, првично замислен во 1972 година и се инсталирани во “*Anthony d'Offay Gallery*” во 1988 година. (Слика 15) Долг многу тесен ходник во кој беше врамена со флуоресцентни светлина. Разгранувањето од надвор тоа е

<sup>35</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 100.

<sup>36</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 101.

<sup>37</sup> Н. Н., Arnason, исто, стр. 689.

<sup>38</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 112.

<sup>39</sup> Mark, Rosenthal, исто, стр. 43.

правоаголна просторија и триаголен простор, чија единствен пристап е преку визуелниот ходник.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 119.

### III. ОПШТ ПРЕГЛЕД НА УМЕТНОСТА ВО ТУРЦИЈА ВО 1970-ТА ГОДИНА И ПО НЕА-ЛИЧНА И КОЛЕКТИВНА ИЗЛОЖБА И ЛИКОВНИ ИЗЛОЖБИ ВО ВРСКА СО ПРВИТЕ ИНСТАЛАЦИОНИ ПРИМЕРОЦИ

Првите примери на ликовната уметност во Турција се појавиле во крај на 1970-тата година кога за првпат започнале како колективни, така и лични изложби, првенствено на Истанбулските биеналиња. Пред да почнам со изложбите мора да спомнам едно важно име, кое ја сменил историјата на турската современа уметност.

Кога ќе ја погледнеме современата уметничка сцена во целина, промената по 1960-тата година ја гледаме во делата на **Алтан Гурман**. Во шеесеттите години уметниците, па дури и публиката се фокусираше на општиот тренд на сликата, меѓутоа во поглед на уметноста овој период донесе значителни промени во однос на некои од уметниците. Оваа промена во 60-тите и 70-тите години е најистакнатата карактеристика на нашата уметност.<sup>41</sup>

#### III. 1. АЛТАН ГУРМАН (ALTAN GÜRMAN)

Вршејќи ја својата прва работа на тема основен дизајн на Архитектонскиот факултет во склоп на Техничкиот Универзитет во Истанбул во 1954 година, **Алтан Гурман** започнува со студии на Катедрата за сликарство İDGSA во периодот 1956-1960 година. Во периодот меѓу 1963-1966 г. работел заедно со **Тулај Тура** (Tülay Tura), **Деврим Ербил** (Devrim Erbil), **Аднан Чокер** (Adnan Çoker) и **Саркис Забунјан** (Sarkis Zabunyan), (оформувачот на заедницата на уметници “*Сина група*”) во Париската висока школа за ликовни уметности во смеровите сликарство и гравура. Во 1967 г. во одделот за уметност на İDGSA станал асистент на **Сабри Беркел** (Sabri Berkel). Две години подоцна активно се вклучил во воспоставувањето на Катедрата за Основното уметничко образование. Откако станал доцент, заминал на службено истражување во Италија. Во овој период во ниту една книга не се објавени биографски податоци за неговиот живот. Дури во 1991 г. **Џанан Бејкал** (Canan Beukal) објавува книга со негови животни податоци.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Nilgün, Özayten, Batı’ da Objе Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’ de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana bilim Dalı, İstanbul, 1992, стр. 58, 59.

<sup>42</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 60.

Во однос на материјалите за користење, како и трендовите на сликите, **Алтан Гурман** е уметник и творец на нови можности надвор од границите на Турција. Како резултат на уметноста со најразлични материјали т.е. технологија за надминување на набљудуваниот проблем, неговите дела се анализираат со користење на различни комбинации на техники. Причината за неговото учество во вонредна уметничка линија е јазикот на дискурсот и разноликоста на материјалите.<sup>43</sup>

**Гурман** вели: *“Јас ја разбрав смислата на животот со филозофија”*<sup>44</sup>. Уметноста во средината на 60 сетите години во Турција е заробена помеѓу апстрактното и фигуративното сликарство, истовремено **Гурман** е првиот кој ќе ги прикаже првите примери на **Концептуалната уметност**. Со неговата употреба на нетрадиционални необични материјали и покрај необичните материјали, тој ги крши нормите на дотогашното традиционално сликарство. Изборот на материјали во композициите на уметникот: познати материјали коишто во секој момент се поклопуваат. Сепак, употребата на овие неуметнички материјали не го намалила туку го привлекла вниманието на материјалите. Уметноста на **Гурман** од формален аспект, односно јазикот што се користи за претставување на идејата, се форми на разнолики алатки и техники. Меѓутоа, овие технички разлики кај **Гурман**, разликата во поглед на одреден јазик се гледа во постигнувањето на потешките потребни чекори и неговото оддалечување од обоената слика, а воедно доаѓаме до сознание зошто токму ги одбрал колажот, сечењето и техничката монтажа во неговата работа. Овие техники се зборови кои се прилично нови за уметноста во тој период, дури за првпат се споменуваат со појавата на **Алтан Гурман**. Уште на самиот почеток треба да се спомене дека вториот феномен на неговата уметност е интелектуалната база. Во овој контекст, она со што **Гурман** најмногу сака да се занимава е случајот со воениот концепт. Нашето општествено воено потекло, честите доживевани воени удари во земјата (за време на 60-тите години е војник во револуцијата), Втората светска војна која има влијание речиси на секоја генерација, како и набљудувањето на уметничкиот одраз на животот во Париз во тој период, сето ова го објаснува неговото интересирање за воениот концепт.<sup>45</sup>

Гледаме како тој ги користи новите предмети во неговата уметност, како тој започна со употребата на нови техники во неговата работа, и важноста на самата

---

<sup>43</sup> Zeki, Umay, Altan Gürman' in Sanatında Değer ve Görünüm, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, s.96.

<sup>44</sup> Elif, Dastarlı, “Albüm: Altan Gürman”, Rh Sanat Dergisi, No:20, Istanbul, Temmuz-Ağustos, 2005, стр. 53.

<sup>45</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 60.

идеа за неговите дела. Најголемото внимание во неговите дела, што се гледа и во насловите на истите е пред се војската.

Уметноста на **Гурман**, пред да се вклопи со западната светска уметност, живеела во еден паралелен процес, процес на дејствување во ист временски период на концептуалата во географски рамки на Турција, кој сам по себе носи разлики. Со својата оригиналност на временскиот тренд на Концептуалата, тој се истакнува како лидер на неговото време.

Во периодот 1963-1965 г. во **Гурмановата** "*Статистика*" (İstatistikler) основните хранливи и корисни состојки од секојдневниот живот на човекот (како што се компирот, шеќерната репка, пченката, гумата, јагленот, зелката, стрингот, моливот, капаче од шише итн.) стануваат негови материјали за работа. Кога станува збор за уметност и естетика, **Гурман** на секојдневните хранливи состојки чиешто име е обезвредено, им дава едно сосема поинакво значење и ги става на иста платформа со извонредните вредности што ги имаат основните продукти од витално значење. Со појавата на Падот на хиерархиската вредност, падот на академските идоли од престолот и единството на чудните работи, се објаснуваат новите верувања и ставови; обичната и необичната, едноставното и елегантното, смислената и бесмислената уметност го добиваат својот нов концепт опфатен со приемот на естетиката.<sup>46</sup> Неговиот метод во врска со употребата на неуметнички материјали како уметнички објекти, носејќи една сосема нова димензија во начинот на разбирањето на уметноста.

Во врска со "*Статистиката*" на **Гурман**, за крај, можеме да кажеме дека методот што го додал во сликите е нов. **Гурман** за првпат почнува да употребува гумени печати. Неговиот своерачен ракопис на готовиот печат станува означувачки елемент на неговата личност и работа. Во ниту едно **Гурманово** дело нема да сретнеме уметнички идентитет без неговиот потпис. Таквото однесување за него значи повлекување на уметничката индивидуалност.<sup>47</sup> **Гурман** за прв пат остави трага на оригиналноста со неговите дела "*Статистики*".

**Гурман** сослушувајќи се со некомпатибилното пејсажно сликарство и конвенционалната традиција, тој ја избира спротивната форма на изразување. За првпат во Турција пејсажното сликарство на уметникот добива навалена концептуална димензија. "*Во белетристиката на Гурмановата вештачка природа: не е пејзаж туку географија, не е небо туку граница, не се боите, туку*

---

<sup>46</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 62.

<sup>47</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 63.

символите играат улога.”<sup>48</sup> вели **Ahu Antmen** во врска со **Гурман**, “*Пејзажи од гледна точка на современата уметност*” Списание Џумхуријет, нејзиниот текст. Додека технолошкиот напредок ја уништува природата, **Гурман** одбива да биде пасивен и развива многу ефикасен метод со кој се бори да ја зачува рачната географија. Оттогаш **Алтан Гурман** сликите на природата ги брани со свои сопствени бои на тој начин што ќе се обиде да ја маскира својата облека во боите на природата.”<sup>49</sup>

Делата на **Гурман** најпривилегирано место заземаат во монтажа. Во 1967 г. со учеството на вистински три-димензионални предмети формирани со веќе постоечката слава на монтажа, едноставноста и ефикасноста на реалните предмети не може да се негира и за таа цел, **Гурман** го добива правото да биде на челна позиција. Еден уметник којшто се занимавал со монтажа вели дека делата потребно е да бидат конструирани/монтирани не како сликар туку како техничар-исто како што велат и **Дадаистите**, дополнува тој. **Гурман** во неговите монтажи именувани како M1, M2, M3... воспоставува однос и со т.н. тип оружје.<sup>50</sup> (Слика 16) Асамблажите го завземаат најважното место во неговата уметничка кариера каде тој повторно ја користи војската и военото како тема и во неговите асамблажи.

Неговата смрт настапува во 1976 г. кога се појавува и еден од неговите дела наречен “*Капитоне*” (Kapitone). Со стекнувањето на звањето професор на Академијата за уметност, застанува на чело на Катедрата за Основна уметност и на негова молба во 1972 г. е креиран доброволен забавен хумор. Готовите материјали што ги користи во “*Капитоне*” ја претставуваат бирократската идеографија објективизиран преку сликата на војникот. Ваквиот бирократски предмет во облик на човек, масата и телефонот како едно парче вистинска резба, се претставени како цел на индивидуална и општествена критика. Работата на црвеното капитоне ја отсликува неговата реална опрема.<sup>51</sup> (Слика 17)

По седумдесеттите години, еден од новитетите на уметноста е тоа што уметничкото дело не секогаш мора да се извршува од страна на уметник. И покрај различните гледишта на **Гурман**, донесува нови предлози за уметноста и по седумдесеттите години, со што повторно продолжува да раководи и ќе продолжи и понатаму, замислените дела на **Гурман** не може да се пренесат во иднината, не може да се ставаат на сид, па оттука доаѓа и исказот дека уметноста не може да се продава. Оваа несомнителна уметност, како една комерцијална мета, можеше

<sup>48</sup> Ahu, Antmen, Günümüz Sanatının Penceresinden Manzaralar, Cumhuriyet Gazetesi, 1998, стр. 13.

<sup>49</sup> Zeki, Umay, исто, стр. 102.

<sup>50</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 66.

<sup>51</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 66.

да се процени спротивно од гледиштата на уметниците. Гурман уште во почетоците на уметноста поставува еден вид т.н. бескомпромисна уметност.<sup>52</sup>

### III. 2. ДЕФИНИЦИЈА НА ЗАЕДНИЦАТА НА УМЕТНОСТА (SANAT TANIMI TOPLULUĞU)

Шукри Ајсан (Şükrü Aysan) во 1977 г. во одделот за уметност во Академијата продолжува со едукацијата на студентите за **Концептуалната уметност** меѓу кои се вбројуваат **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Ахмет Октем** (Ahmet Öktem) и **Авни Јаманер** (Avni Yamaner) и заедно со нив ја оформуваат дефиницијата на Заедницата на уметноста. Оваа формација околу две години подоцна ќе го добие името “*Заедница на уметноста*”.

Поставувањето на првата Заедница беше во периодот 10-29 ноември 1978 г. во просториите на државната Галерија за ликовни уметности во Истанбул. На истото место од 22 март до 5 април 1980 г. се одржа настанот “**Дефиниција на заедницата на уметноста**”, а воедно Заедницата започна да се нарекува со тоа име и со заеднички пристап се поставија Лонгитудиналните студии во галеријата. Исто така, во контекст на оваа студија како уметност беше објавена скрипта насловена под името “*Уметничко сценарио*” (Sanat Olarak Betik). Се создава можност за истражување на уметноста како дело во форма на книга во кое се содржат текстови за концептуална уметност (како што се текстовите на **Шукри Ајсан** и **Џозеф Косут**).

Повторно во 1980 г. Заедницата со заемно истражување објавува скрипта, со буквално значење, насловено како “*Макро графика на една изложба*” (Bir Serginin Makrografisi).

Во 1981 г. меѓу 5-ти и 10-ти јануари, Заедницата со поставување на својот работен простор создадена од скрипти (од книгите на уметникот) заедно со скриптите на врвните светски уметници (Уметноста и јазикот, како Косут) нуди уметност под називот “*Уметничко сценарио*”. (Betik Sanat).

Во 1982 г. од 1-ви до 5-ти септември, “**Дефиницијата на заедницата на уметноста**” го реализира “*Уметничкото сценарио*” во списанието Нова димензија.

---

<sup>52</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 66.

Заедницата во 1983 г. на четвртата Изложба на нови трендови на Истанбулскиот фестивал на уметноста го формира одделот за уметничко сценарио, а во октомври 1984 г. ја објавува студијата за “Марсел Дишан”.

Студентите **Серхат Кираз** во 1981 г. и **Ахмет Октем** во 1984 г. се разделуваат од Заедницата.

Во 1984 г. студиите од серијата “*Тинктура*” (Tentür Dizisinden Çalışmalar) меѓу 18 март и 12 април 1986 г. во уметничката галерија Мачка е организирана уметност под наслов “*Urbi et Orbi*” (Во оваа уметност од страна на **Шукри Ајсан**, од гледиште на концептуалната уметност, на **Оруч Аруоба** му е вградено решение врз база на Витгенштајновото “*Tractatus Logico-Philosophicus*”) беа изведени.

Помеѓу 1987 и 1992 г. беа изведени студиите “*Acta est Fabula*”, “*Oval*” и “*Circulus*.”<sup>53</sup>

Дефиниција на заедницата на уметноста каде тие продолжуваат со нивната работа како што и беше воспоставена.

### III. 3. ПРЕГЛЕД НА ИЗЛОЖБА НА “НОВИ ТРЕНДОВИ” (YENİ EĞİLİMLER SERGİLERİ)

“Изложбата на нови трендови” се активности кои заземаат место во државната Академија за ликовни уметности во Истанбул со цел да ја утврдат динамиката на современата уметничка сцена, да ја споделат и промовираат уметноста со јавноста во рамките на уметничкиот фестивал во Истанбул. Во годините кога се одржуваше уметничкиот фестивал во Истанбул, во круговите на уметноста дискутирајќи за затвореноста и конзерватизмот на Академијата, распространувањето на уметноста со цел да се сподели со широката аудиторија, во составот на Академијата организирањето на оваа активност, со новиот став кој го одзема здивот, добива распространетост како во уметничката средина во Турција, така и во уметничката средина во Академијата.<sup>54</sup>

Првата организација од 1977 г. па наваму се одржува еднаш во 2 години, претворајќи ја периодичната сличност на биеналето во уметничка средина, а планираните цели на уметничкиот фестивал во Истанбул во првиот каталог на уметничкиот фестивал се објаснети на следниот начин: “*Стекнување на*

<sup>53</sup> <http://www.sanattanimitoplulugu.com/STT%27nin%20Tarihi.htm>

<sup>54</sup> Burcu, Pelvanoğlu, 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.

турската уметност со универзални димензионални односи, живост во уметничката средина, интензитет, интеграција на општествената функција на уметноста во еден ист облик со јавноста.”<sup>55</sup> Како основни активности на уметничкиот фестивал се организираат симпозиуми, изложби, концерти, филмови и театарски претстави. Уметничкиот фестивал, во однос на разгледувањето на сите гранки на уметноста, е наменет за покажување на интегративната структура.

Изложбата на нови трендови многу јасно се уредија во секоја гранка од пластичната уметност и на уметниците коишто се вклучија во изложбите не им беа забранети никакви технички и практични ограничувања и материјали. Целта на изложбите, “... Во полето на пластичната уметност проценка на современиот пристап и запознавање; на почетокот на цутот на уметноста да им се даде поддршка на уметниците кои покажаа позитивно и значително подобрување или на оние коишто во индивидуалниот стил имаа важен и впечатлив развој; Овој современ пристап е објаснет со отворање дискусии за индивидуалните интерференции, промовирање на уметничките активности на едно повисоко ниво и обезбедување на динамична димензија на уметничката сцена.”<sup>56</sup>

Во периодот кога започна уредувањето на “Изложбата на новите трендови”, неодамна започна да се создава и уметничкиот пазар во Турција. “Изложбата на новите трендови” уште еднаш ни овозможува да ги препознаеме испитувањата на концептот и иновацијата на уметниците. **Ипек Дубен** (İpek Düben) вели во врска со оваа тема: “Државните работи од областа на пластичната уметност во уметничкиот производствен труд бидејќи не се програма за поттик и поддршка, на почетокот на Изложбата на нови трендови ова прашање се смета како важен чекор кон пополнување на јазот.”<sup>57</sup>

Првиот организационен комитет на уметничкиот фестивал во Истанбул формиран од страна на професорите **Аднан Чокер** (Adnan Çoker), **Хусеин Гезер** (Hüseyin Gezer), **Ондер Кучукерман** (Önder Küçükerman), **Булент Озер** (Bülent Özer) и **Есат Сухер** (Esat Süher) и доцентите **Мехмет Чубук** (Mehmet Çubuk) и **Сами Шекероглу** (Sami Şekeroğlu), одлучува да отвори изложби за конкурентно сликарство, скулптура, неочекувани оригинални слики, графика, текстил, керамика, теписи, уметничка слика со фотографија и карикатура под името “Нови трендови”, а исто така и надвор од опсегот на конкуренцијата, особено во

---

<sup>55</sup> 1. İstanbul Sanat Bayramı, Sergiler Kataloğu, Şükrü Aysan, Zekai Ormancı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979, стр. 4.

<sup>56</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>57</sup> İpek, Düben, “Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Bir Araya Getiriyor”, Milliyet Sanat, S. 340, 22 Ekim 1979, стр. 4-6.

архитектурата, сликарството, вајарството, како и во отворањето на изложби за книги. *“Заедничката и очевидна карактеристика на изложбите, справувањето на уметниците со уметничкиот феномен кон 2000 г. се толкуваат во поглед на иднината и животот на луѓето. Така, како резултат на прогресивна, авангардна, партнерска и креативна работа ќе се појави можност за колективен развој и проценка”*.<sup>58</sup>

### III. 3. 1. Преглед на “I. изложба на нови трендови” (22 октомври-13 ноември 1977 г. Истанбул)

Вклучувајќи 19 изложби во оваа активност, 10 од нив беа во рамките на конкуренцијата на кои им беше дадено колективното име “Нови трендови”. Во учеството на овие конкурентни изложби годишната граница беше ограничена на возраст до 40 години. Делата коишто учествуваа во натпреварот беа оценети од страна на Советодавниот Комитет и за секоја уметничка гранка постоеше посебен комитет за избор.

На “Изложбата за нови трендови” во гранката за сликарство, наградата за прво место под името “Слика 1, 2, 3” (Pentür 1,2,3), ја доби **Шукри Ајсан**. (Слика 18) Меѓутоа интересно е тоа што **Шукри Ајсан** ја доби наградата за прво место во гранката за сликарство, **Тамер Акакинџи** (Tamer Akakıncı) ја доби наградата за второ место во гранката “Композиција” (Kompozisyon), а наградата за трето место во гранката “Раѓање” (Doğum) ја доби **Балкан Наџи Ислимјели** (Balkan Naci İslimyeli). Од споменатите награди во гранката за сликарство ја имаат добиено и **Осман Динч** (Osman Dinç) со делото “Живеалиште на цифрите 1977” (Rakamların Mekanı 1977) и **Серхат Кираз** со делото “Неименуван 1977” (Adsız 1977). Во гранката на сликарството денес имаме многу познати имиња кои учествувале во изложбите, како што се **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil) и **Џанан Бејкал**. А, во категоријата скулптура наградата за прво место ја добива **Хасан Сафкан** (Hasan Safkan), за второ место **Рахми Аксунгур** (Rahmi Aksungur), за трето **Хајри Карај** (Hayri Karay), а меѓу прифатените имиња во изложбата ги среќаваме и **Ајше Еркмен** и **Фисун Онур**.<sup>59</sup>

**Жале Ерзен** (Jale Erzen), целите на оваа прва изложба, во врска со делата ги оценува на следниот начин: *“Која било изложба што го носи современиот и*

<sup>58</sup> 1. İstanbul Sanat Bayramı, Sergiler Kataloğu, Şükrü Aysan, Zekai Ormanci, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979, стр. 4.

<sup>59</sup> 1. İstanbul Sanat Bayramı, Sergiler Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1977.

новонастанат аргумент, ако успее да исполни еден од долунаведените два услова, има можност да заземе место во историјата на современата меѓународна уметност:

- Примена на уметничкиот јазик/преземање нов чекор во техниката, формата и концептот;
- Користење на концептот на современата уметност во формирањето културна и регионална синтеза, подобрување на нови слики и икони, постигнување универзалност преку културни карактеристични примери со додавање на ново чувство.

Меѓутоа, во Турција оригиналните и прогресивни дела сè уште не произлегуваат од општествената база. Можеби во овој случај, од турската уметност во областа меѓународна историска уметност, не треба да очекуваме прогресија. Сè уште не треба да очекуваме подготовка за културната слика, икона и создавање концепт и потребната средина за формирање на една одредена култура. Уметничкиот фестивал на IDGSA и Изложбата на нови трендови поради оваа причина е од големо значење. Изложбата на нови трендови со нејзиниот прв настап потсетува на периодот на доцните шеесетти години на минатиот век на Европа и САД. Во овој поглед терминот “Нови трендови” во суштина е важечки само за Турција. Сепак, во денешната средина на современата западна уметност се среќаваме со неколку труда кои заземаат значајно место. Терминот “Нови трендови” на меѓународно ниво ја доби наградата за прво место на три несоодветни работни слики. На прв поглед, “Слика 1”, “Слика 2” и “Слика 3” изгледаат како странци од наша перспектива. Обоени со приближно сива нијанса, со бели линии поделена на квадрати, на предната страна испакнато поставени рамки од истиот материјал, три парчиња платно од растегнатост висејќи на ѕидот подлегнаа на силата на гравитацијата. Да не потсетуваеме на некои од веќе видените трудови на Запад, овие слики ниту како форма, ниту пак, како содржина немаше да повикуваат во никаква конотација. Соочувањето со спротивставениот слух да се биде вон култура е особеност на сета современа уметност. Во новата современа уметност на секоја манифестација е нагласена тешкотијата на комуникацијата, вредноста на луѓето во заштита на издржливоста нереално е изречена и лицето е оставено без поддршка. Можеби на запад видовме некои примери слични на “Слика 1, 2, 3”. Сепак, нивната појава и производство во Турција ни дава такво дејство и влијание што странската уметност не може да ни ја даде. Освен со овие дела, немаме

место за прибежиште со други. Современата уметност си ја врши својата работа.”<sup>60</sup>

### III. 3. 2. Преглед на “II. Изложба на нови трендови” (15- 26 октомври 1979 г. Истанбул)

За разлика од првата изложба, “Изложбата на нови трендови” е уредена под еден наслов со цел да се промовираат трендовите на современата меѓународна уметност, како и изложбата на целокупниот пристап. На “II. Изложба на нови трендови”, награди им беа доделени на тринаесет уметници: **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Тамер Акакинџи** (Tamer Akakıncı), **Ерол Кинали** (Erol Kınalı), **Неше Ердок** (Neşe Erdok), **Мехмет Ј. Озел** (Mehmet Y. Özel), **Мустафа Ата** (Mustafa Ata), **Шенол Јорозлу** (Şenol Yoroğlu), **Азаде Кокер** (Azade Köker), **Рагип Ердем** (Ragıp Erdem), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Мехмет Гулерјуз** (Mehmet Gülerüz), **Гурел Јонтан** (Gürel Yontan) и **Кемал Искендер** (Kemal İskender). Имињата коишто привлекуваат внимание се **Серхат Кираз** со делото “Визуелно-илузорна перцепција и реалност” (Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik), **Ајше Еркмен** со делото “Континуирано уредување” (Sürekli Düzenleme), **Мехмет Гулерјуз** со делото “Музејот на чудата” (Gariplikler Müzesi) и **Гулер Јонтан** со неговото концептуално дело каде што ни го предлага проектот со собата во којашто кога ќе влеземе, не излегуваме без да се насмееме. Разликата на втората изложба од првата е во набљудувањето на проценката на уметничките дела во гранките како што се сликарството, скулптурата и сл.<sup>61</sup>

“II. Изложба на нови трендови” на 12 септември 1980 г. пред воениот удар, привлекува внимание и како последна организирана активност на Академијата. Во текот на овој период конфликтите меѓу левицата и десницата, повишувањето на гласот на револуционерното движење е причина и за конфликтите во Академијата, а “Изложбата на нови трендови” од страна на група студенти врз основа на недоволно револуционерно образложение, е критикуван со дистрибуцијата на “анонимни” текстови.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Jale, Erzen, “Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı”, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 3, Sayı:2, Güz, 1977.

<sup>61</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 78,79.

<sup>62</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

### III. 3. 3. Преглед на “III. Изложба на новивтрендови” (24 октомври-14 ноември 1981 г. Истанбул)

Наградата за прво место во изложбата ја доби **Нур Коџак** (Nur Koçak) со делото “Уметност на вашите среќни поштенски слики” (Posta Sanatı Mutluluk Resimleriniz). Наградата за второ место ја доби **Фисун Онур** со делото “Ајде внатре во третата димензија на сликата” (Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel), додека **Илги Адалан** (İlgi Adalan) е добитник на наградата за трето место со делото “Одвојување на четири форми” (Dört Form Seperasyon).<sup>63</sup>

На “III. Изложба на нови трендови”, **Фисун Онур** со второпласираното дело “Ајде внатре во третата димензија на сликата” го привлекува гледачот во еден поинаков свет. Внатрешниот простор се состои од сино небо покриено со ѕвезди и позициониран кревет покриен со бел чаршав, кој служи да го погледнеме светот онаков каков што е. Задачата на **Фисун Онур** е сонот основан врз вистинска контрадикција. (Слика 19) **А, Ајше Еркмен** учествуваше со нејзиното дело “Сто камења” (Yüz Taş). Овој труд на **Ајше Еркмен** беше аранжман кој ги опфаќа сите атракции и врз него не е направена никаква дополнителна работа, освен што се залепени ленти во црвена, жолта, сина и зелена боја и 100 парчиња камен и е сместен во, вон и меѓу делата на другите уметници во изложбениот простор. (Слика 20) Мешаната и материјална примена во трудот на **Гулсун Карамустафа** под името “Господи, ти знаеш” (Yarabbi Sen Bilirsin) како и обично, беше случајна тема во културната дегенерација. (Слика 21) Додека пак, **Гурел Јонтан** својата работа ја изврши отворајќи прозор на еден ѕид којшто не припаѓаше на ниту еден простор.<sup>64</sup>

### III. 3. 4. Преглед на “IV. Изложба на нови трендови” (17 октомври- 11 ноември 1983г. Истанбул)

И на оваа изложба, како и на претходните три, наградите се дадени во областа на традиционалното сликарство и во поставувањето на скулптурите. Наградата за прво место во областа на скулптурата ја освои **Гурел Јонтан** (Gürel Yontan) со делото “Неименуван” (İsimsiz), на второто место застапа **Томур Атагök** (Tomur Atagök) со делото “Симетричен олтар” (Simetrik Sunak), (Слика 22) а третото место го заслужи **Јилмаз Ајсан** (Yılmaz Aysan) со “Осамен сум” (Yalnızım). (Слика

<sup>63</sup> 3. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1981.

<sup>64</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 80.

23)<sup>65</sup> Најголемото внимание е свртено кон овие изложби, каде наградени се повторно инсталационите дела.

На “**IV. Изложба на нови трендови**” (1983 г.) најголемото внимание ја привлече инсталацијата на Гурел Јонтан и всушност тој ја доби наградата за прво место. Конструкција на кревет на кој се наоѓаа скршени парчиња од огледало расфрлани во просторот кој зафаќаше голема површина. Меѓутоа, делото “*Осамен сум*” на **Јилмаз Ајсан** е наједноставно, но со толку силна содржинска дејност, беше инспирација за продолжување на “**IV. Изложба на нови трендови**”, ако е потребно и на следната “**Изложба на нови трендови**” и всушност во оваа дејност тој ја освои наградата за трето место. Ако се смета за еден вид разновидност, на “**IV. Изложба на нови трендови**” во посебен дел од салата беа изложени 48 турски и странски уметнички скрипти. Ова дополнување во создавањето на изложбата, во уредувањето на “**IV. Изложба на нови трендови**”, поголем удел имал **Шукри Ајсан**.<sup>66</sup>

На уметноста со скрипти, покрај турските уметници учествуваа и уметници од Англија, Италија, САД и Југославија. Во поглед на обезбедувањето на меѓународно учество и дискусијата за големината на уметноста, одделот за уметност со скрипти стана една од највпечатливите иницијативи во “**Изложбата на нови трендови**”.<sup>67</sup>

### III. 3. 5. Преглед на “**V. Изложба на нови трендови**” (14 октомври- 8 ноември 1985 г. Истанбул)

Организатор на “**V. Изложба на нови трендови**” беше Кемал Искендер (Kemal İskender) кој го објаснува “*Новиот*” концепт на воведот во каталогот земајќи ги во предвид посебните теми во контекст на западната уметност и Турција, каде што традициите сè уште живеат во фаза на изградба на “*Новата*” турска уметност којашто треба да биде различна од западната со исказот: “Повторно под наслов “*пионер*”, иако разбирајќи ја приказната само на западните примери и загриженоста на првите уметници во недостатокот на пластични уметнички дела, Новите трендови за “*Новите*” претставуваат голема опасност.”, во тие години поради називот “*пионер*”, соочени со големи критики, го навестуваа

<sup>65</sup> 4. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1983.

<sup>66</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 80.

<sup>67</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

организирањето на првата изложба во 1984 г. под наслов “Секција од водечката турска уметност”.<sup>68</sup>

Иако првиот ривал на “Изложбата на нови трендови” започнат во 1977 г. се “Современите уметнички изложби во Истанбул” во 1980 година, главниот конкурент, се појави на “Изложбата на нови трендови” каде што уметниците имаат добиено награди на отворањето на “пионерската” изложба на “Секции од турската водечка уметност”.

Наградите за успех на “V. Изложба на нови трендови” ги добија Фатош Бејкал (Fatoş Beuykal), Лале Озгудер (Lale Özgüder), Хандан Борутечене (Handan Börüteçene), Балкан Наџи Ислимјели (Balkan Naci İslimyeli), Мине Терме (Mine Terme), Зекаи Орманџи (Zekai Ormanci), Шејма Реисоглу (Şeyma Reisoğlu) и Халук Гедик (Haluk Gedik).<sup>69</sup>

На изложбата во 1985 г. една од наградите за успех ѝ припаѓаше на постојаната членка на изложбените “Секции од турската водечка уметност”, Ајше Еркмен, насловена како “Складни линии” (Uyumlu Çizgiler). (Слика 24) Една од други трите работи, е делото на Гурел Јонтан насловено како “Комуникација” (İletişim) коешто потсетува на затворските места за посета одделени со стакло, меѓутоа замената на стаклената преграда со огледало, комуникацијата ја прави невозможна. Другите работи се поврзани со технологијата и отпадоците, а тоа се видео инсталацијата на Хандан Борутечене насловена како “Скрши-Види” (Kır-Gör) која нè поканува на гледачка акција и заемната реализација на Фатош Бејкал и Лале Озгудер на дејноста “Текстил-Објект” (Tekstil-Obje) кој покрива една огромна површина каде што таванот виси, а може да се влезе внатре и да се шета наоколу.<sup>70</sup>

### III. 3. 6. Преглед на “VI. Изложба на нови трендови” (13 октомври-6 ноември 1987 г. Истанбул)

На изложбата награди за успех добија Мустафа Ата (Mustafa Ata), Сервер Демирташ (Server Demirtaş), Гулсун Карамустафа (Gülsün Karamustafa), Гурџан Кучукоглу (Gürcan Küçüköğlü) и Кадри Озајтен (Kadri Özyayten).<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>69</sup> 5. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu

<sup>70</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 81, 82.

<sup>71</sup> 6. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu

**“VI. Изложба на нови трендови”** донесе одлука за презентирање на фотографиите на уметничките дела кои имаа добиено награди на досегашните, од почеток до крај, **“Изложбите на нови трендови”**, заедно со сеопфатниот каталог. Уште на самиот влез од изложбената сала, целото внимание на публиката го привлече необичниот проект на **Гурел Јонтан**. Необичната карактеристика за Турција, беше тоа што за првпат беа употребени живи суштества во уредувањето. Во полуотворен простор формиран од огледала, биле оставени седум глумци на врвот од брашното, а на белото брашно биле ставени обоени флуоресценции за да се создаде спротивност, а поради белината за да се разликуваат од брашното, на грбот им биле ставени седум различни бои. Овие глумци, веќе доведени до состојба на предмет на уметност, живееле во овој простор наменет за нив за време на изложбата во Академијата со нивните најприродни потреби односно заштита, инстинктот за прикривање отворајќи тунели на врвот на брашното, потребата за храна задоволувајќи ја со големата количина на брашно што се наоѓа во животната средина. Сепак, како и секое живо суштество одвоен од природната средина, некои од нив починале, а некои биле украдени од страна на публиката.<sup>72</sup>

Делото на **Гулсун Карамустафа** насловено како **“Двојна вистина”** (Çifte Hakikat) облечено во женска облека во излог, привлече внимание со дефиницијата за испитување на сексуалниот идентитет и улога.<sup>73</sup> (Слика 25)

**“VI. Изложба на нови трендови”** беше критикувана поради губењето на стариот ентузијазам. Во 1987 г. како резултат на силните критики насочени кон **“Изложбата на нови трендови”** во рамките на уметноста, доаѓа до прекинување на уметничкиот фестивал во Истанбул. Во 1990 г. на уметничкиот фестивал се бараше повторно уредување, за **“Изложбата на нови трендови”** беше избрано делото под наслов **“Модел”**, меѓутоа утврдените активности со ефектот на различните мислења во Академијата, три месеци пред уредувачкиот рок, не успеаја да се реализираат.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 82.

<sup>73</sup> Solmaz, Bulunday, 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”, (Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul, 2008, стр. 64, 65.

<sup>74</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

### III. 3. 7. Преглед на “VII. Изложба на нови трендови” (3-31 март 1994 г. Истанбул)

Како што беше и на последните две изложби, дадено им е место и на уметниците кои имаат освоено награди од претходната изложба. **Фатош Бејкал** (Fatoş Beysel), **Мустафа Хорасан** (Mustafa Horasan) и **Сезаи Оздемир** (Sezai Özdemir) ги добија наградите за успех, **Хусеин Суна** (Hüseyin Suna) доби специјална награда за “Уметност на списание за животна средина”, **Синан Демирташ** (Sinan Demirtaş) специјална награда за “Уметноста во списанијата во Турција” и **Танжу Демирџи** (Tanju Demirci) ја освои специјалната награда за “Канцелариски материјали во Академијата”. На изложбата покрај наградите за успех, давањето награди и во другите установи подразбира поврзаност со системот за покровителство.<sup>75</sup>

Со “Изложбата на нови трендови”, една група уметници излегуваат на преден план како претходници по нови потраги во областа на современата уметност и истрајноста на нивните активности е една непобитна реалност. Како примерни меѓу активностите во “Изложбата на нови трендови” можно е да се вбројуваат и изложбата за “Современи уметници во Истанбул” од 1980 година, изложбата за “Секција од водечката турска уметност” во периодот 1984-1988 година, “А, Б, Ц, Д Изложбите” организиран во периодот 1989-1992, “Меѓународен европско-азиски биенал” 1986-1992 г. И “Меѓународен Истанбулски Биенал” од 1987 г.

Уметничкиот фестивал во Истанбул и “Изложбата на нови трендови” е центар на внимание и во играњето на одлучувачката улога на последните создадени активности на уметничката средина во Турција во државната Академија за ликовни уметности во Истанбул. Изложбите во овој поглед и во поглед на горенаведените причини за многу активности, можат да се оценат како критична точка во историјата на пластичната уметност во Турција. Затоа уметничкиот фестивал во Истанбул и “Изложбата на нови трендови”, како претходници на активностите во областа на современата уметност, го формираа својот почеток во периодот веднаш по меѓународната изложба.<sup>76</sup>

Како што беше погоре кажано, “Изложбата на нови трендови”, донесе нова димензија во Турската уметничка околина, тие претставуваа пионери на групните изложби, во врска со уметниците кои имаа дел во сето тоа и нивните дела, овие изложби претставуваат клучни точки за историјата на Турската современа уметност.

---

<sup>75</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>76</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

### III. 4. ПРЕГЛЕД НА “СЕКЦИЈА ОД ВОДЕЧКИТЕ ТУРСКИ ЛИКОВНИ ИЗЛОЖБИ” (ÖNCÜ TÜRK SANATINDAN BİR KESİT SERGİLERİ)

“Секцијата од водечките турски ликовни изложби” во текот на 1980-тата година е активност реализирана од страна на уметниците кои учествуваат со сопствени средства и можности не произведувајќи уметност во традиционален стил, а надворешниот дневен ред на Запад ако е во согласност со Турција, новите испитувања, во контекст на доаѓањето на дневен ред, ќе бидат реализирани активности. Изложбите меѓу 1984-1988 година реализирајќи се четири пати, станаа поборници за уметничка продукција и со надворешните техники на платнената слика.

Најдискутираната тема на “Секцијата од водечките турски ликовни изложби”: Неопределбата на учеството на делата и уметниците во изложбите од страна на комитетот за избор, уметниците решија, консултирајќи се меѓу себе, да има аудиции на уметници и нивните дела. Друга критикувана тема на изложбите беше концептот наречен “Пионер”, исто како и “Новиот” концепт на “Изложбата на нови трендови”. Всушност, меѓу имињата на уметниците во организирањето на изложбата се наоѓа и **Јусуф Тактак** (Yusuf Taktak), кој според негово мислење, “причината за името на концептуалната уметност “Пионер” произлегува од желбата да се стави став со ова име.”<sup>77</sup>

#### III. 4. 1. Преглед на “I. Секција од водечките турски ликовни изложби” (20 јуни-21 јули 1984 г. Истанбул)

Во периодот од 20 јуни до 21 јули 1984 г. во изложбата што се отвори во “Културниот Центар на Ататурк”, учествуваа **Мустафа Ата** (Mustafa Ata), **Томур Атагок** (Tomur Atagök), **Ахмет Гезгин** (Ahmet Gezgin), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan), **Фисун Онур** (Fusun Onur), **Зекаи Орманџи** (Zekai Ormanci), **Ибрахим Орс** (İbrahim Örs) и **Јусуф Тактак** (Yusuf Taktak). Во текстот на каталогот, **Аднан Чокер** (Adnan Çoker) напишал која е целта на изложбата и што е поентата што треба да се достигне, иразувајќи се на следниот начин: “... Ако треба да се каже отворено, ваквиот пионер макар што е својствен за изложба, статусот на турската уметност е следниот: Од една страна галеријата и трговијата со таблоа, од друга страна критиките и затворената работа на списанијата за уметност во одредено време, во зависност од потребата за развивање, за турската уметност (особено

---

<sup>77</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

турското сликарство) во генерала со исклучувањето на модернизмот и вистинскиот квалитет се создала една умерена средина без да му се придава некоја голема важност. Излитената вредност на литературата, тегобните стапки на илустрациите, неспособни за создавање преградка како спасител на природата, комплицирани форми, неслободен избор на обоеност, слаби модели, наивна панорама на земјата, декоративни скулптури, претставување несоодветни коментари и слични негативни варијации ја поттикнуваат оваа средина. Изложбата нуди таква средина што навистина современоста и квалитетот ги вклучува производите на творците со сопствени специфични трендови.”<sup>78</sup>

### III. 4. 2. Преглед на “II. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби” (27 јуни-15 јули 1985 г. Истанбул)

“II. Секција од водечките турски ликовни изложби” е отворена во периодот од 27 јуни до 15 јули 1985 г. во Амфитеатарската изложбена сала и градина и во оваа изложба учество земаат **Фуат Аџароглу** (Fuat Avaroğlu), **Корај Ариш** (Koray Arış), **Хале Арпациоглу** (Hale Arpacioğlu), **Мустафа Ата** (Mustafa Ata), **Бедри Бајкам** (Bedri Baykam), **Џанан Бејкал** (Canan Beikal), **Унал Џимит** (Ünal Cimit), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Адем Генч** (Adem Genç), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan), **Пол мек Милен** (Paul McMillen), **Фисун Онур** (Füsün Onur), **Зекаи Орманџи** (Zekai Ormanci), **Кемал Онсој** (Kemal Önsoy), **Саркис Забунјан** (Sarkis Zabunyan), **Јасемин Шенел** (Yasemin Şenel), **Јусуф Тактак** (Yusuf Taktak) и **Гурел Јонтан** (Gürel Yontan). **Томур Атагök** (Tomur Atagök) размислувајќи за критиките на првата изложба, на следниот начин ја објаснува причината зошто изложбата ја носи “пионерската” особина на изложбениот каталог: “Секцијата од водечките турски ликовни изложби за да ја ублажи разликата во јазикот на уметникот и општеството, размислуваше со цел да обезбеди способност за интеграција на современиот уметник и општеството и го оствари тоа. Еден креативец, набљудувач, мислител, коментатор, па дури и менаџирањето на уметникот преку обезбедување оригинална креативност на општеството, придонесува во поставувањето на заедничките мислечки и бендисувачки прекорумања на општеството, преку уметноста да се стекне со значење како една општествена должност. (...) Секцијата од водечките турски ликовни изложби е атрибут кој може да покаже интегритет со односот одразувајќи ја современата уметност со активностите на Меѓународниот фестивал во

<sup>78</sup> 1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu, Adnan Çoker, Giriş Yazısı, İstanbul, 1984.

Истанбул. Уметниците кои учествуваа со посебен повик во изложбата, ја реализираа примената на достигнатото место со современи материјали и употреба на бои во скулптурите обединувајќи ги приказните на 'современата мисла и расудување на формата'.<sup>79</sup>

И покрај тоа што голем дел од делата на изложбата се универзални во согласност со современите уметнички дела, поради тврдењето на нивниот "пионерски" наслов на изложбата, овој пат станаа причина за поголеми реакции, а особено бурна реакција дојде од страна на **Берал Мадра**.

Во врска со истата изложба, во една статија **Џан Кулахлиоглу** (Can Kulaahlioğlu) остро ги нападна како името на изложбата, така и уметничките дела во неа:

*"Изложбата насловена како "Секција од водечките турски ликовни изложби" носи карактеристики недостојни не само за фестивал, туку и за една обична организација. Според какви критериуми се избираат претходно изложените уметнички дела, останува црна точка во мракот. Ако овие уметници носат карактеристики како на "Пионерите на турското уметничко сликарство", се однесуваат многу скромно ако треба да зборуваме отворено. Одбиваат дека во нивните уметнички дела има карактеристики на "пионерството". Големата одговорност и содржинскиот товар на зборот "пионер", за жал не го носи ниту едно од делата во изложбата. Џанан Бејкал како експеримент во поглед на теоријата, не ја среќаваме со карактеристични дела, освен делото "Одгледувањето на Осман Хамди"... На изложбата има такви победнички трудови што во буквална смисла се сметаат за пионери. Саркисовите трудови за конструкција на тули и делото 'Разновидност на велосипеди со шатори' на Јусуф Тактак". Саркис, црвените тули ги нанижал една врз друга, во размер од околу два метра квадратни во обиколувачки облик и на овој начин создал еден затворен простор од тули во средината на изложбената сала. Едната страна на оваа структура била малку повисока во однос на другите и зградата од тули, од врвот до дното, била обвиена со лента од магнетофон. Врз структурата на едно мало парче хартија било напишано името на уметникот, а на лентата пак, музиката на "Бах". Соочувајќи се со овој крајно безобразен и бесчувствителен судир, лишен од каков било вид на уникатна убавина во уметноста, сакале или не, се преплашувате, па дури и музиката на "Бах", напишана врз лентата, не го смирува тоа чувство. Ако создавањето на ова уметничко дело е резултат на "концептуалниот пристап", нема сомнеж во тоа дека со "концептуалната забуна" нема да можат да се одвојат меѓу себе убавите и грдите уметнички дела".*

---

<sup>79</sup> 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergi Kataloğu, Tomur Atagök, İstanbul, 1985, стр. 5.

“Статијата на Џан Кулахлиоглу поврзана со работата на Саркис Забунјан во однос на формалниот опис на работата, не дава никакво објаснување за неговата тема на разговор бидејќи не може да ја прочита интелектуалната структура на делото, а исто така објаснува дека не ги познава и претходните трудови на Саркис Забунјан. И покрај тоа што воопшто не ја наоѓа работата за ‘убава’, па дури и ја смета за груба и бесчувствителна, жалбата за користените материјали бидејќи се од тули, не познавајќи ја ‘готовата’ ситуација за главниот елемент во неговата предметна уметност, целта на концептуалната уметност, како и потребата на предметната уметност не беше никогаш за создавање ‘убавина’, докажува дека не знае да се потпира на ‘мислата’ пред ‘чувството’, статиите поврзани со оваа тема кои не се потпираат врз знаењето е повеќе од очигледна и веќе влијаат и на недоволното осветлување на публиката во погрешна насока.”<sup>80</sup> вели **Нилгун Озастен**, нејзинот докторски дисертација, “Западна уметност на предмети/Концептуална уметност/Пост-концептуална уметност и слични трендови во Турција меѓу 1965-1992”.

На втората изложба од “Секцијата од водечките турски ликовни изложби” меѓу трудовите што заслужуваат внимание се наоѓа и делото на **Џанан Бејкал** под името “Целина од осум парчиња” (Sekiz Parçalık Bir Bütün) која се базира на значењето на кодирачките идентитети. На сликите на **Осман Хамди** во музејот им се дадоа редни броеви со што идентитетот на сликата се претвора во состојба на друга слика, а фотографирањето на залепените етикети на задната страна на сликите, а не на предната, ја обележуваат идентификацијата на **Џанан Бејкал** со што го одразува прашањето за идентификација на сликите. (Слика 26) **Ајше Еркмен** со делото под името “Еднаш многу одамна” (Evvelzamanşuan), на двете површини на еден гранит ги монтираше истите фотографии и го нагласуваше контрастот на сликата со реалноста. **Гулсун Карамустафа** на текстилниот колаж “Двојни светители и бебето Џејлан” (Çifte Evliyalılar ve Yavru Seylan), одекнуваше со феноменот на кич во нашата култура и иако во тоа време немаше никаква врска со нашата култура, сликите создадени од колаж печатени на ѕидните теписи на нив сликата на Исус и јагнето преземено од христијанската иконографија, на пазарот се продаваа во големи количини. **Гурел Јонтан**, на “Изложбата на нови трендови” користеше еден мотив кој претходно не припаѓаше на ниту едно место, а тоа е празнината од прозорецот на еден ѕид, овој пат во градината на Универзитетот Јилдиз, еден ѕид наоѓајќи се на отворено, го поставуваше во форма на врата од која можеше да се помине.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 86, 87.

<sup>81</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 87.

### III. 4. 3. Преглед на “III. Секција од водечките турски ликовни изложби” (20 јуни-5 август 1986 г. Истанбул)

Третата изложба на “Секцијата од водечките турски ликовни изложби” беше отворена во периодот меѓу 20 јули и 5 август 1986 г. во “Галеријата на АКМ” во Истанбул и повторно наликуваше на комбинирани типови трудови на слики и поставеност на предмети. Изложбата на делата создадена од **Хале Арпаџиоглу** (Hale Arpacioğlu), **Мустафа Ата** (Mustafa Ata), **Томур Атагок** (Tomur Atagök), **Бедри Бајкам** (Bedri Baykam), **Џанан Бејкал** (Canan Beykal), **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Адем Генч** (Adem Genç), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan), **Фисун Онур** (Fusun Onur), **Зекаи Орманџи** (Zekai Ormanci), **Јусуф Тактак** (Yusuf Taktak) и **Нил Јалтер** (Nil Yalter), повторно поради содржајот на зборот “пионер”, стана причина **Берал Мадра** да напише статија слична на претходната:

*“Во една статија за тринаесеттиот фестивал во Истанбул имав напишано дека зборот ‘пионер’ во насловот на изложбата се користи погрешно, а посебно го споменах претерувањето во англиската верзија и ако оваа изложба нуди паралелни примери на трендовите со струите на меѓународната средина, значи примерите се паралелни и слични, и згора на тоа споменах дека верноста ќе остане на место придржувајќи се до меѓународните термини. Во основата на изложбите од ваков тип, интелектуалната структура, соодветно на ова, добива име на истакната содржина. Еден дел од денешните уметници, поточно од минатите водечки струи и претходно направените нешта познати од сите, одново ги коментираа и ги именуваа како “Trans-avanguardia”. Овој термин го користеше Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva) во 1980 година. И покрај тоа, во Турција во моментот кога се работи за оригинална уметност, во уметничката средина не се бара ‘пионерството’ туку на уметничката средина во Турција, на нападните, зашешметувачки и неверојатни изложби се гледа како повторно експериментирање и интерпретација и ние, средната и помлада генерација, немаме што да кажеме за нивните напори во однос на експериментирањето, впечатливоста и актуелноста на изложбата, но очекуваме на конкретен начин да се докаже пионерството.”<sup>82</sup>*

Меѓу трудовите во третата изложба, делото на **Џанан Бејкал** насловено како “Авангарда” (Avantgarde), дава одговор на сите овие дискусии каде што пишувањето на зборот “пионер” на четири јазици и неговите лексички еквиваленти

---

<sup>82</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 88.

го рефлектира преку фотографија. Во истата изложба, **Ајше Еркмен** на ѕидот на изложбениот простор направила календар на кој ги покажува работните денови на изложбата, кој беше поставен во движечка форма на дваесет парчиња бела хартија и на него, под него и на ќошињата на календарот биле отворени дупчиња за да може подоцна да се употребува закачувајќи го на некое место. Испрсканите светли бои во прав на надворешниот раб од хартијата, создадоа труд со учеството на публиката која стапнувајќи врз оваа боја на хартијата како резултат на посакуваното пешачење на гледачот, оставаа траги врз хартијата во разни бои. Во трудот на **Серхат Кираз**: *“Леонардо земаше учество изведувајќи го цртежот на суд на една студија врз човек, додека пак, на земја инквизициите на Галилео во судовите за време на судската постапка. Причината за донесувањето на двете работи на едно место: двајца луѓе кои работат во името на науката за да ги одразат настаните од судењето од страна на инквизицискиот суд. Леонардо поради сечењето на човечкото тело, како правење обдукација, беше осуден исто како и Галилео велејќи дека светот се врти и идејата којашто сакаше да ја истакне.”*<sup>83</sup>

#### III. 4. 4. Преглед на “IV. Секција од водечките турски ликовни изложби” (3-18 јули 1987 г. Истанбул)

“IV. Секција од водечките турски ликовни изложби” беше во периодот од 3 до 18 јули 1987 г. повторно во “Галеријата на АКМ” во Истанбул со учеството на **Ерда Аксел** (Erdağ Aksel), **Хале Арпациоглу** (Hale Arpacioğlu), **Томур Атагок** (Tomur Atagök), **Бедри Бајкам** (Bedri Baykam), **Џанан Бејкал** (Canan Beysal), **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil), **Осман Динч** (Osman Dinç), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Адем Генч** (Adem Genç), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Фисун Онур** (Fusun Onur), **Кемал Онсој** (Kemal Önsoy), **Исмаил Сарај** (İsmail Saray), **Јусуф Тактак** (Yusuf Taktak) и **Адем Јилмаз** (Adem Yılmaz) кој се приклучи од странство. Со отворањето на изложбата, како одговор на критиките, **Аднан Чокер** (Adnan Çoker) акцентот го стави врз зборовите *“Оние кои се против оваа изложба се застапници на застарени традиции”* и *“Не сум од оние на кои им се допаѓа воспоставениот систем во трудовите”*, со што многу јасно и со мислење на место, ја покажуваше поддршката на овие изложби.<sup>84</sup> Од “IV. Секција од водечките турски ликовни изложби”, критиките во врска со името кои допринеле до критики за нивните дела. Дискусии блиски на тогашното време.

<sup>83</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 88.

<sup>84</sup> Nilgün, Özayten, исто, стр. 89.

Во споредба со другите видови организации на предметниот изложбен простор, имаше трудови кои беа на преден план и барем вниманието на гледачите почна да се насочува многу повеќе кон овие трудови, наместо кон сликите. Меѓу овие трудови се вбројуваат и “Демократска кутија” (Demokrasi Kutusu) на **Бедри Бајкам** (Слика 27), кој во тоа време одразуваше еден многу актуелен настан во Турција и темата “Бирографија” на **Ерда Аксел**, кој патем им беше нов на гледачите од Истанбул, во неа користеше вистинска дактилографска машина вклучувајќи ги и предметите/скулптурите коишто имаат изглед на дактилографска машина и вратоврска. Меѓу другите трудови; римејкот на машината за фотокопир (Duplicator) на **Џанан Бејкал** направен во 1924 г. во Англија, а причината за селекцијата е поврзаноста со нејзините лични спомени, Тулите и флуоресцентното светло на **Ајше Еркмен** најдени на улица докажуваат дека се стари и расипани со самото нивно палење и гасење во ист момент кои подоцна заземаат место во изложбениот простор, И како последно, за пример може да се даде делото на **Фисун Онур** насловено како “Знакот на знаците” (İmin imi) (Слика 28), кој всушност е основа на сите нејзини трудови, кога е во прашање поимот за знак и слика. Додека пак, **Гулсун Карамустафа**, врз еден пиедестал става вазна во вид на женска рака, кој во еден период наидуваме во многу домови на неа, ја изложува возвишувајќи го како предмет што треба да биде заштитен стигнувајќи до степен на вредносен споменик, а во неа става пластични цвеќиња (повторно симболизирајќи го феноменот на кич), покривајќи ја со превез.<sup>85</sup>

### III. 4. 5. Преглед на “V. Секција од водечките турски ликовни изложби” (24 мај-15 јуни 1988 г. Истанбул)

Петтата и последна “Секција од водечките турски ликовни изложби” беше отворена во периодот од 24 мај до 15 јуни 1988 г. во “Подвижната Комора на Музејот за Сликаство и Скулптура” создадена речиси од истите луѓе, со исклучок на едно-две имиња. Објаснувањето на **Џенгиз Чекил**, на веќе претходно дискутираната тема, го гледаме во следниве зборови: “Смртта може да се избегне, но и покрај најсовремените размислувања и алатки, таа е присутна кај сите. Животот може да се заштити со камен, табла, брикет, најлон, мозок, тело и рака. Животот може да се создаде засолнувајќи се на места на земјината топка затоа што животот, исто како и смртта, се однесува исто за сите.” Оваа работа во основа потсетува на смртта на виталните објекти и создава слики слични на гроб, овозможувајќи анти-вгнездување на животот/смртта. Содржината на **Џанан Бејкал** за морталитетот на

<sup>85</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 89, 90.

новороденчињата во општествената заедница во Турција, преку алиштата на починатите дечиња, во стерилна вода, собрани од болниците, преместувајќи ги во галеријата, со напорна работа ги пренесува на општеството прикажувајќи ги на изложбата како ремек-дело. На различни датуми, повеќето од нив се однесуваа на децата починати на возраст под една година според евиденцијата што се води во болниците, без изложени на сидовите заедно со детската облека полна во торбите. **Ајше Еркмен**, во нејзиното дело насловено како *“Натпревари”* (Karşılaşmalar), скалите на Подвижната Комора ги означува двострано со последователни броеви од нагоре па надолу и обратно, така што гледачот на која било скала да се наоѓа, се наоѓа на скала означена и со бр. 5 и со бр. 20. **Исмаил Сарај** со неговото дело кое го носи името *“Земја од која не можеш да се откажеш”* (Yakası Virakılmayan Topraklar), со политички пристап создава еден визуелен воздушен напад. Истиот политички и социјален приод со различно изразување го среќаваме и кај **Серхат Кираз**, само што овде купот од весниците го означува натрупувањето на знаењето каде што овие купишта изложени со инструмент на тортурата го означуваат настанот *“Блокирање на пренесувањето на знаење”*. Во извесна смисла, донесувајќи ги на дневен ред во нашата земја настанот со горење книги, го нагласува како труд што нема да пречи во совладувањето на знаењето, зазема место повторно меѓу другите содржини на општеството / заедницата во изложбата.<sup>86</sup>

**“Секција од водечките турски изложби”** која не се повтори по петтата. Уметниците кои зедоа константно учество како: **Серхат Кираз, Фусун Онур, Џанан Бејкал, Ајше Еркмен, Исмаил Сарај, Џенгиз Џекил, Осман Динџ**, кои очевидно се издвојуваа од останатите уметници од тоа време кои работеа традиционална уметност како сликарство и скулптура. Тие бе организаторите на **“А, Б, Ц, Д изложбите”**. Причината поради која тие се издвојуваа од останатите уметници, овие уметници веруваа дека тие имаат свој сопствен јазик и дека нивниот производ се издвојува на сличен начин.

### III. 5. ПРЕГЛЕД НА “А, Б, Ц, Д ИЗЛОЖБИТЕ” (A, B, C, D SERGİLERİ)

**“А, Б, Ц, Д Изложбите”** се отворија во Истанбул во периодот меѓу 1989-1993 г. со поддршката на колекција на мебели и го носи името според уметниците кои земаат учество (10 Уметници, 10 Дела: А Изложба, 8 Уметници 8 Дела: Б Изложба, 10 Уметници, 10 Дела: Ц Изложба и 10 Уметници, 10 Дела: Д Изложба) и може да се дефинира како активност на серија на изложби. Меѓутоа, оваа

<sup>86</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 90, 91.

дефиниција ќе остане како монотона; “А, Б, Ц, Д Изложбите” со оглед на процесот започнат од крајот на 1980 г. до почетокот на 1990 г. е активност кој ја собира новата динамика во уметничката средина. Овие изложби, и во поглед на создавањето на првите примери во креативните изложби, и во поглед на претставувањето на еден од првите примери на спонзорираните изложби, и во поглед на организирањето на иницијатива во духот на уметникот, се во својство на скратено изложување на изменетите парадигми од 1980 година. “А, Б, Ц, Д Изложбите” и во поглед на оценувањето од страна на уметниците, продолжувањето на особините во овие изложби може да се види и со отворањето на “Секцијата од водечките турски ликовни изложби” во периодот меѓу 1984-1988 година.<sup>87</sup>

### III. 5. 1. Преглед на “10 Уметници 10 Дела: А Изложба” (15 јуни-8 јули 1989 г. Истанбул Истанбул)

Отворањето на првата изложба на “10 Уметници 10 Дела: А Изложба” во склоп на “А, Б, Ц, Д Изложбите” беше во “Галеријата на АКМ” во периодот од 15 јуни до 8 јули 1989 г. со учеството на Алпарслан Балоглу (Alpaslan Baloğlu), Џанан Бејкал (Canan Beykal), Џенгиз Чекил (Cengiz Çekil), Осман Динч (Osman Dinç), Ајше Еркмен (Ayşe Erkmen), Серхат Кираз (Serhat Kiraz), Фисун Онур (Fusun Onur), Ахмет Октем (Ahmet Öktem), Ергул Озкутан (Ergül Özkutan) и Исмаил Сарај (İsmail Saray). Во изложбата Алпарслан Балоглу се вклучи со делото “Кутија со истовремени пронајдоци во 20 век” (20. Yüzyıl Eşzamanlı Buluşlar Kutusu). Во оваа кутија, во истиот век постојат 5 документи од делата што имаат многу блиска визуелна сличност, а се во сопственост на 5 пластични уметници кои живееле во различни земји во светот. Оваа кутија е запишана во Музејот на меѓупланетарни кутии. Изложена во состав на “Кутија со истовремени пронајдоци во 20 век” со регистрациски бр. M D B 322/1, со што може да се мисли на испраќање на универзалноста на концептот на плурализмот. Џанан Бејкал на изложбата се вклучи со делото “Текстуални и црни кутии” (Textual ve Kara Kutular) и со играта на зборови во именуваното дело ја истражуваше површината со платното на традиционалните материјали. Во “Уредување” (Düzenleme) на делото на Џенгиз Чекил од областа на скулптурата, донесувајќи ги на едно место материјалите како изгорено дрво, историска налепница, песок и вода и на столбот во изложбената сала, со други зборови кажано со интервенција на просторот, ја открива заедничката трансформација на општиот ментален процес. Чекил, столбот кој зазема место во Малата изложбена сала на “АКМ”, го покрива со

---

<sup>87</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

изгорени дрва, предградието на столбот го опкружува со садови полни со вода и надворешната област на садовите ги покрива со песок. Врз изгорените дрва на 15 јуни 1989 г. ја наместува историската налепница и на тој начин го решава проблемот со пожарот од 1973 во “АКМ” студиите. **Џенгиз Чекил**, својата студија ја објасни на следниов начин: “*Пожарот што ја претрпи зградата, во мене остави многу важни белези. Се сетив на ова, а и посакав да Ве потсетам и Вас...*” Делото на **Џенгиз Чекил** стана една од најзначајните дела кои привлекоа внимание во изложбата. **Семих Капланоглу**, работата на Чекил ја коментираше вака: “*Уредувањето на единствениот столб во изложбената сала, покриен со изгорени дрва и на тоа место каде што завршуваат дрвата, започнува подлогата, со метални садови, а садовите покриени со песок, е име на задачата на Чекил. Во уредувањето на зборот “тертип” (ред, уредува) повикува на исто значење. И Џенгиз Чекил ги има користено овие скриени знаци во неговата работа. Чекил, покривајќи го столбот со изгорени дрва (моделот на бетон во градбата на една зграда ли) и покривајќи го пожарниот систем на зградата над столбот (алармот што мери топлина), на потенцијалните “уредувачи” им ставил песок во стапалките. Чекил и во пластична смисла, внимавајќи на избегнувањето на декорацијата, во интерес на вистината ја изградил босоног колку што е можно повеќе*”. **Осман Динч** на изложбата се вклучил со фотографијата насловена како “*Желба за осветлување на природата пред зората*” (Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu) (Слика 29), и **Ајше Еркмен**, на просторот позната со своите интервенции, користејќи ги пропустливите вентили во салата ја произведе својата работа кое го носи името “*Една композиција за оваа изложба*” (Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon) (Слика 30). **Серхат Кираз** заземајќи положба во изложбата со својата работа насловена како “*Вчера и денес ги снема, а денес е утре*” (Dün Bugün Yok Oldu, Bugün de Yarın) ја остварува со платно, стакло, лименки, свеќи и весници, а додека пак, **Фисун Онур** на изложбата учествува со “*Од изложбата*” (Sergiden) покажувајќи ја другата страна на платното и **Ахмет Октем** се вклучува со својот труд под името “*Затворено и отворено*” (Kapalı ve Açık) (Слика 31) испитувајќи ја бирократијата. **Ергул Озкутан** со делото “*Инсталација број 3*” (Installation No: 3) отстапува во дефинициите, приближувајќи се до групата Уметноста и Јазикот. И **Исмаил Сарај** отстапува место на еден текст во неговото дело насловено како “*Продадено земјиште*” (Satılmış Topraklar) и во овој текст, сеопфатноста на општеството ја вклучува науката и омразата што ја поседуваат поединците која доведува до несогласување оставајќи нè сами да ја предвидиме ерозијата на вредности со намера да ја покаже динамиката на разликата меѓу овие два спротивни пола.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

### III. 5. 2. Преглед на “8 Уметници 8 Дела: Б Изложба” (20 декември 1990-19 јануари 1991 г. Истанбул)

Отворањето на втората изложба на “8 Уметници 8 Дела: Б Изложба” во склоп на “А, Б, Ц, Д Изложбите” беше во “Галеријата на АКМ” во периодот од 20 декември 1990 г. до 19 јануари 1991 година. На изложбата учествуваа **Џанан Бејкал** (Canan Beukal), **Селим Бирсел** (Selim Birsal), **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil), **Осман Динч** (Osman Dinç), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Фисун Онур** (Fusun Onur) и **Исмаил Сарај** (İsmail Saray), а текстот во каталогот е напишан од страна на **Семих Капланоглу** (Semih Kaplanoğlu): “Преземајќи ги во свои раце концептуалните дела и учествувајќи индивидуално во овој процес; своите заштеди, погледи на свет, во согласност со прашањата на уметноста, различно, но речиси со иста итност одлуката за заедничко бирање изложба од страна на 8 уметници е “Б Изложбата”. Заедничкиот именител што ги носи заедно лежи во “избирањето” на едни со други и делењето на слична судбина.”<sup>89</sup> Во изложбата, **Џанан Бејкал** учествуваше со инсталацијата насловена како “Сè, ништо, нешто” (Herşey Hiçbirşey Birşey) (Слика 32), кој се состои од 15 парчиња светлечки кутии, **Селим Бирсел** со делото “Отвори си го местото” (Yerini Aç) користејќи хартија и графити, **Џенгиз Чекил** со инсталацијата под името “Смртен споменик бр.2” (Fani Bir Anıt No:2) (Слика 33) користејќи разновидни материјали, **Осман Динч** со делото “Епската планина Иламан” (İlaman Dağı Destanı) (Слика 34) спојувајќи ги металот и фотографијата, **Ајше Еркмен** со делото “Всушност исто” (Aslında Aynı) (Слика 35) создавајќи го од светло и метали, **Серхат Кираз** со инсталацијата насловена како “Дилема” (İkilem) (Слика 36) користејќи платно, стакло, камчиња и земја, **Фисун Онур** со делото “Оние што се видливи не се гледаат-Познатите се наши познаници” (Görünenler Görünmeyen-Tanıdık Tanımadıklarımız), (Слика 37) користејќи дрво, платно, бои и мешани материјали и **Исмаил Сарај** со делото “Со љубов од Англија” (İngiltere’ den Sevgilerle), (Слика 38) создавајќи го од разновидни материјали.<sup>90</sup>

### III. 5. 3. Преглед на “10 Уметници 10 Дела: Ц Изложба” (7 јануари-8 февруари 1992 г.)

Изложбата е уредена према креативноста на **Берал Мадра** во “Галеријата на АКМ” меѓу периодот од 7 јануари до 8 февруари 1992 г. и на изложбата учество

<sup>89</sup> 8 Sanatçı 8 İş: B Sergi Kataloğu, İstanbul, 1990.

<sup>90</sup> 8 Sanatçı 8 İş: B Sergi Kataloğu, İstanbul, 1990.

земаат **Кнут Бајер** (Knut Bayer), **Џанан Бејкал** (Canan Beykal), **Селим Бирсел** (Selim Birsell), **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil), **Осман** (Osman), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Фисун Онур** (Fusun Onur), **Исмаил Сарај** (İsmail Saray) и **Адем Јилмаз** (Adem Yılmaz).

**Џанан Бејкал** во нејзиното дело *“Одбранбени мерки”* (Savunma Önlemi) ги визуелизира ставените знаци на уметничките дела на местата кои треба да бидат заштитени за време на војните, а публиката е поканета да разгледа до каква спротивност може да дојде овој знак за време на социјалниот и индивидуалниот живот. (Слика 39) **Ајше Еркмен** на *“А Изложбата”* испитувајќи ги отворите за вентилација на изложбената сала, на *“Б Изложбата”* изгледот на светлината, на оваа изложба со делото насловено како *“Едно место”* (Bir Yer) интервенираше на таванот и подот на просторот, и сретнувајќи се со материјалите и боите во домовите на семејствата со ниски приходи, ги помеша со преобразбата на стерилноста на салата донесувајќи ги таванот и подот во изложбената сала. (Слика 40) **Селим Бирсел** во делото *“Так-Так”* со цртежот и играчката на тенкот ја решил дилемата околу прашањето дали војната е игра или не, а **Џенгиз Чекил** се обидел во претходната изложба да го преобрази споменот и употребувајќи ја модерната технологија, како што се електричната енергија флуоресцентноста, врз античката традиција, успеал да го реализира делото насловено како *“З Жртвеник II”* (Z Sunağı II). **Фисун Онур** со делото *“Кое било седиште”* (Herhangi Bir İskemle) како што се гледа и од самиот наслов, *“кое било седиште”* стана предмет на фетиш. **Онур** прикривајќи го столот со привремениот материјал тул, и во областа на уметноста го разреши проблемот со привременоста-постојаноста во социјалната сфера. **Исмаил Сарај** се вклучи со делото *“Укинати јазици”* (Kesilen Diller) составен од материјали како што се дрво, трупец, столб и крпа за хауба. Еден друг учесник во изложбата, познат по името **Серхат Кираз**, во неговото дело *“Квадратен печат”* (Kare Mühür), квадратот што ја симболизира вечноста, совршенството и хармонијата на универзумот, ја претставува во седум дела, во секој оддел отстапувајќи им место на еден ден од седмицата и една руда, како што се Сатурн = Олово, Јупитер = Калај. Во оваа изложба **Осман** ѝ направи пратка на културата во Анадолија со делото *“Супернова/Внатрешна вечност”*. (Слика 41)

На *“Ц Изложбата: 10 Уметници 10 Дела”* за разлика од *“А, Б Изложбите”* ја гледаме и појавата на поканетите уметници, како што е **Кнут Бајер**, поканет на *“Ц Изложбата”* кој дошол во Истанбул со стипендијата на ДААД. Делото на **Бајер** насловено како *“Неименуван”* (Adsız) е создаден сечејќи го привремениот материјал, како што е хартијата од весник и претставува уредувачки ѕид. Составен од три еднакви правоаголници исечени во вид на дијагонала, два дела

заземаат место на горната страна од уредувачкото дело и во мотивите што се создадени овде потсетуваат на исламските украси.<sup>91</sup>

### III. 5. 4. Преглед на “10 Уметници 10 Дела: Д Изложба” (2-20 март 1993 г.)

Изложбата, за разлика од првите три изложби, беше отворена во “Уметничката Галерија Мачка” со двете продавници за колекција на мебел во периодот 2-20 март 1993 година. Уметниците кои учествуваат во изложбата се **Хенри Басмаџиан** (Henri Bassmadjian), **Џанан Бејкал** (Canan Beykal), **Селим Бирсел** (Selim Birsal), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Џон Летем** (John Latham), **Фисун Онур** (Füsün Onur), **Осман** (Osman), **Исмаил Сарај** (İsmail Saray) и **Вајт Штратман** (Veit Stratmann). Текстот на изложбениот каталог “Музејот за ликовна уметност Нант” е напишан од специјалистот на современата уметност, **Џонас Сторсве** (Jonas Storsve): “Од 1983 г. па навака во Галеријата на АКМ се реализираа “А, Б, Ц Изложбите”. Оваа година за првпат уметниците соочувајќи се со една многу поризична ситуација, за реализација избраа “мразокршачка” изложба во три различни локации-една уметничка галерија и две современи стоковни куќи за мебел. Овие уметници на изложбата ѝ дадоа тежина во една типична форма на изразување на “поставеноста” на нашето време.”<sup>92</sup>

Идејата на **Селим Бирсел** за ракување во случај на војна на културите, од долги години го насочува во правење на моќни уметнички дела. Во овие дела, публиката ја остава во неодлучност поставувајќи го во детали значењето на играта со лизгање, која во исто време е и играчка, и предмет со пиштол од спротивната страна. Уметничкото дело на **Селим Бирсел** испратено за “Д Изложбата” повикува на “одржување” на една форма којашто потсетува на очевидно нејасен човек завиткан во пластичен блистер со цел да се заштити и сокрие. Целта на потрошувачката не е наменета за веднаш, два збора напишани со црни букви врз жолтата прекривка многу добро ја означуваат предвидената намена и локација: **Следна Војна (Next War)**.

**Вајт Штратман** поставил четири блока во градината на стоковната куќа. Штратман во неговото дело “Истанбулската Инсталација” (İstanbul Yerleşirme) го нагласува противењето на архитектонската и урбанистичка идеја и ја поврзува улицата со терасата на излогот поставувајќи две коси рамнини од бетон за да формираат контраст на двојните скали направени од мермер.

<sup>91</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>92</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

**Серхат Кираз** го смести неговото дело меѓу мебелот во стоковната куќа со неонски цифрен број под името “Спротивност” (Karşıt) составено од слоеви на стакло. **Серхат Кираз** ова дело го објаснува на следниот начин: “Сакав да направам дело кое ќе навлезе во тој простор. Важно е да се види дека припаѓа на тоа место. Некои работи во просторот можат да Ви послужат како податоци. Оваа работа е интровертна работа. Овде завршив работа поврзана со броевите. Причината за употребата на ова е тоа што од каде и да собираш, секогаш го добиваш истиот број. Како своја лична животна филозофска структура. Постојат симболички значења на броевите во себе. Целата историја на уметноста е создадена врз основа на овие симболи. Значењето на овие бројки треба да се погледне во инсталирањето на работата. Затоа што ќе остане само на декоративно ниво.”<sup>93</sup> (Слика 42)

**Исмаил Сарај** со неговото дело “Моќта на природата и креирање на определбата на концептуалните сложености” (Doğanın Gücü ve Kavramların Karşıklığını Oluşturan Vurgular) се насочува кон акцентот на внатрешноста и надворешноста. **Сарај** во надворешниот дел од работата, на гранките од едно дрво на местата каде што се отвориле дупки им ставил метални садови, а на стеблото од дрвото му врзал парчиња од дрво. **Џонас Сторсве** во врска со делото на уметникот, заедно со гледачот свесно и намерно предизвикува сомневање во намерите и прашува за следново: “Зошто служат овие садови? (Нивната употреба е оневозможена затоа што на нив има дупки). Добро, а што е со парчињава од дрво? Уметност ли е тоа? Или станува збор за онака наместени садови и парчиња од дрво?” Додека пак, во другиот дел од трудот на **Сарај**, каменот и парчето од дрво што останале во витрината, биле сместени во калапи од дрвени тули, а во предниот дел се наоѓале и две фотографии. Соодветно на ова, шесте примероци обесени на празниот простор вклучуваат идентична слика една со друга и секоја од нив има по едно различно зборче: Бомби (Bombs), Тортури (Torture), Смрт (Death), Криминал (Crime), Засолниште (Shelter) и Награда (Award). А, во фотографиите пак, се забележуваат привремените домови направени за бездомниците во Њујорк. Затоа, трудот на **Исмаил Сарај** запира како труд нагласувајќи ја спротивноста на привременоста-постојаноста од социјален аспект.

Делото на **Фисун Онур** насловено како “Овде” (BURASI) зазема место на влезот од стоковната куќа. **Фисун Онур**, во уметноста позната како лице без “влакна на јазикот” испитувајќи ги привременоста-постојаноста на материјалите во уметноста, во оваа изложба со основниот материјал на скулптурите, железото, направила инсталација насловена како “Овде” и во оваа инсталација пред една

---

<sup>93</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

продавница ставила железна плоча која потсетува на бришач и на неа напишала “Овде”.<sup>94</sup>

Делото на **Ајше Еркмен** под името “*Непоканет гостин*” (Çağrılı Olmayan Konuk), во излогот од стоковната куќа, со специфичноста на тоа место во согласност со текстот напишала приказна за три месеца од животот на едно мало девојче; а на рабовите од прозорецот потпрела демонтирани парчиња мебел, а врз нив керамички и обични плочки. **Еркмен**, ова дело го објасни на следниот начин: “*Текстот на една приказна го напишав на мебелот во излогот од стоковната куќа. Позната приказна. Врз основа на расипувањето на играта на мечките од страна на едно мало девојче. Оваа приказна го расипува редот на стоковната куќа, а со тоа и нашиот ред. Ако ги прифатиме како метафори ситуациите што одговараат на реалноста во приказните, хуморот е полн. Во стоковната куќа, мебелот што се продава во оваа стоковна куќа повторно се потпре на стаклото во демонтирана состојба и врз него ставив парчиња од плочки. Овие делови во текот на изложбата се препорака за просторот на “Уметничката галерија Мачка”.*”<sup>95</sup>

Еден од поканетите уметници на изложбата, **Џон Летем**, го изложил своето дело под името “*Свиткано платно под број 9*” (Dokuz Numaralı Bükülmüş Tual). Уметноста на **Летем** според **Џонас Сторсве**: средбата на разумот и науката на исто место, преобразбата на животот ја сместува во една многу погодна нулта точка. Во делото “*Свиткано платно под број 9*” оваа нулта точка го материјализира белото платно, а црните дамки пак, реализирани со техниката на прскање боја, претставуваат материјализирање на настаните и кристализирање на енергијата.

Делата на **Џанан Бејкал** се израз на почитта према двајцата големи конвертори на дваесеттиот век: **Марсел Дишан** и **Јозеф Бојс**. Во исто време делата на овие двајца мајстори претставуваат една анализа и соединување. Суштината на соединувањето на нивната работа, според **Џанан Бејкал** е стисната во две мали метални чанти корисни за носење на лековите на еден доктор. За **Бојс** претставува видра крзно на кое се наоѓа црвен крст. Најомилениот материјал на **Бојс** е филсот-За време на војната, спасувањето (митско?) од страна на Кримските Татари се должи на неговото сеќавање; Додека пак, ѕвездата на **Дишан**, се однесува на покажувањето на една фотографија каде што уметникот ја

<sup>94</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>95</sup> Zerrin İren, Boynudelik, 1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’ da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler,(Yayınlanmamış Doktora Tezi) , İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1998, стр. 205.

чеша косата во облик на ѕвезда. Производителот или катализаторот во уметноста на овие две чанти е во поврзаноста на една со друга со една симболична жица во поглед на енергијата што доаѓа наместувајќи сијалица што дава црвена светлина. За да го создаде своето дело, уметникот при работа ја користи оваа енергија. Создаденото дело на **Бојс** и **Дишан** во празната дупка зазема место во подобрувањето на концептот, наоѓајќи се меѓу две вдлабнатини.

Еден од другите поканети учесници на изложбата, **Хенри Басмаџијан**, учествуваше со делото “*Дизајн*” (Desen). Помеѓу остатокот од личната забелешка и дизајнот, избрал да испрати одреден број дела создадени на хартија.<sup>96</sup>

Започнувајќи со “**Секцијата од водечките турски ликовни изложби**” и продолжувајќи со “**А, Б, Ц изложбите**” и последната “**Д изложба**”. Овие изложби ќе донесат еден вид на нов уметнички стил- начин на изразување по 1980 тите години, и тие поставија цврсто тло за интернационалното **Истанбулско биенале**. “**А, Б, Ц, Д изложбите**” беа организирани од страна на самите уметници. Изложбите од Б и Д имаа главен текст (Од **Б Семих Капланоглу** од **Д Јонас Сторсве**) но никогаш не било споменато како куратор. На овие изложби уметниците работеле заедно како група и овој колективен процесен продукт го покажува нивниот нов јазик, новитети и развој во поврзувањето на осумдесетите кон деведесетите години.

### III. 6. МЕЃУНАРОДНО БИЕНАЛЕ

#### III. 6. 1. ПРЕГЛЕД НА “АЗИСКО-ЕВРОПСКО БИЕНАЛЕ” (Анкара 1986 г.)

Не е возможно уметноста да не биде влијателна и од политичките извори. Како дел од овој процес, идејата на биеналето била тема од денот на Празничната Уметност во Истанбул. Поради ова, почнало да се формира потребната средина, но по втората половина на 1980-те години. Во овој контекст, во 1986 г. во Анкара како дел од политичките извори почнало да се организира Азија-Европа од страна на државата. Целта на првото биенале “... *На најважните уметнички трендови во областа на пластичната уметност, на уметниците што придонесуваат за развојот на современата уметност, да се обезбеди можност за споредување*

---

<sup>96</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

на селективните уметнички дела во заедничките изложби и со обединувачкиот јазик на уметноста помеѓу народите во светот, принципите на ‘мир и пријателство’” се објаснуваат во форма на создавање на една поврзана средина. Меѓутоа, ова биенале беше критикувано како неуспешно во поглед на меѓународниот настанок. **Берал Мадра**, ова биенале, направен од страна на државната и локалната влада и оние учесници од сферата на уметноста кои се блиски до владата и бирократијата и западната уметничка средина, ги карактеризира во форма на таканаречено Трето Светско Биенале.<sup>97</sup>

### III. 6. 2. ПРЕГЛЕД НА “ИСТАНБУЛСКО БИЕНАЛЕ”

“**I. Истанбулско Биенале**” дури и не го носи името биенале. ФУКИ (Фондација на Уметничката Култура во Истанбул) врши аматерска реализација на името на оваа интерференција, “**Прва Меѓународна Изложба на Современата Уметност во Истанбул**”. Оваа организација, кршејќи ги конзервативните ставови на уметничката средина во Турција, има за цел да учествува во меѓународната уметничка средина. Првите обиди за кршење на конзервативните ставови на уметничката средина во Турција биле Празничната Уметност во Истанбул и Изложбата на нови трендови; по “**Изложбата на нови трендови**” следувале “**Изложбата на современите уметници во Истанбул**” и “**Секцијата од водечките турски ликовни изложби**”, меѓутоа ниту една од овие изложби не успеале да бидат иницијатива за меѓународно ниво. Додека пак, Меѓународното Истанбулско Биенале, уште на самиот почеток се обидувала да воспостави врска меѓу уметничката средина во Турција и меѓународната уметничка средина. Основачот и претседател на бордот на ‘Фондацијата на Уметничката Култура во Истанбул’, д-р Неџат Ф. Еџаџибаши (Nejat F. Eczacıbaşı), на изложбениот каталог, на следниот начин ја објаснува целта на првото биенале: “*Свесни сме за важноста на размената на уметноста со светските земји и создавањето, во голема мера, позитивни резултати. И на “Меѓународната изложба на современа уметност” веруваме дека меѓусебната интеракција ќе се реализира на најконкретен начин; почестени сме со одушевувачкиот обид за модернизирање на Турција во областа на визуелната уметност, поставувајќи ги моќта и ресурсите еден до друг со меѓународната уметност.*”<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 93.

<sup>98</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

### III. 6. 2. 1. Преглед на “I. Истанбулско биенале (Прва изложба на меѓународна современа уметност)” (25 септември-15 ноември 1987 г.)

Директор на “I. изложба на меѓународна современа уметност” и директор на ФУКИ (Фондацијата на Уметничката Култура во Истанбул) е **Ајдин Гун** (Aydin Gün), а координаторството го презема **Берал Мадра**. ФУКИ со создавањето на организациски комитет, една година пред биеналето, во август 1986 г. на меѓународната уметничка средина во Истанбул поканил група формирана од влијателни луѓе (**Христос Јоахимидис** (Christos Joachimides), **Џермано Селант** (Germano Celant), **Александар Гревенштајн** (Alexandre Grevenstein), **Виланд Шмит** (Wieland Schmidt), **Норман Розентал** (Norman Rosenthal), **Дитер Шраге** (Dieter Schrage), **Раду Вариа** (Radu Varia), **Хуберт Г. Хермес** (Hubert G. Hermes)) и како резултат на преговорите, биле утврдени и објавени странските уметници кои ќе учествувале во изложбата. Италијанскиот критичар **Џермано Селант** (Germano Celant), кој всушност ги довел овие уметници во Турција, според објаснувањето на организаторите на фестивалот, врз основа на неприлагоденото ветување на уметничките програми, појаснил дека можат да учествуваат во изложбите во наредната, а не оваа година и згора на тоа беа утврдени нови имиња од страна на организацискиот комитет кој се состои од проф. **Доган Кубан** (Doğan Kuban), **Ајдин Гун** (Aydin Gün), **Берал Мадра** (Beral Madra), проф. **Белкис Мутлу** (Belkis Mutlu) и **Сезер Тансу** (Sezer Tansuğ).

Изложбите се одржаа во рамките на “Првата изложба на меѓународна современа уметност”, во црквата “Св. Ирена” и бањата “Света Софија” давајќи им предност во првата изложба на странските, а во втората на турските уметници во “Традиционалната изложба на современото уметничко дело”, со изложба на скулптура, керамика, слика и гравура под наслов “Национална изложба” во “Воениот музеј”, со присуството на уметници од различни земји на “Меѓународните изложби” во “Музејот за сликарство и скулптура во Истанбул”, “Француска уметност во 80-тите години” и “Колекција од современи турски слики во Истанбул”.<sup>99</sup>

Во “Света Ирена” своите дела ги изложија странските уметници, како што се **Микеланџело Пистолето** (Michelangelo Pistoletto), **Маркус Луперц** (Markus Lüpertz), **Арнулф Рајнер** (Arnulf Rainer), **Жан Мишел Алберола** (Jean Michel Alberola), **Франсоа Морел** (François Morellet) и **Џилберто Зорио** (Gilberto Zorio), а во “бањата Мимар Синан”, своите дела ги изложија турските уметници како **Бедри Бајкам** (Bedri Baykam), **Шенол Јорозлу** (Şenol Yoroğlu), **Мехмет Гулерјуз**

---

<sup>99</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

(Mehmet Gülerüz), **Омер Улуч** (Ömer Uluç), **Саркис** (Sarkis) и **Мехмет Гун** (Mehmet Gün).

Од уметниците кои учествуваа во изложбата, делата на **Бедри Бајкам**; *“Кубилај”* (Kubilay), *“Ова е мојата бања”* (Burası Benim Hamamım), *“Собата на гревот”* (Günah Odası) и *“Референдумска кутија”* (Referandum Kutusu), (Слика 43) беа инспирирани од насловено како *“Демократска кутија”* кој претходно беше изложено во **“Секцијата од водечките турски ликовни изложби”**. Од делата на **Саркис**, насловено како *“Три-димензионална икона”* (Üç Boyutlu İkona), како што е палтото (кој припаѓа на фудбалскиот тренер **Сабри Кираз**), врз него шестоаголен мермер од истурена свеќа, мермерот што симболизира фигура на танчерка во околината обвиткана со аудио ленти, тапанот со златни листови (глас што вреди злато) и обувките (во делото *“Змејска улица”* беа употребени како *“плен од војната”*) кои биле користени и претходно, се однесуваат на автобиографијата и претходните студии поврзани со изминатото дело заземајќи место со *“Ракс во бањата Мимар Синан”* (Mimar Sinan Hamam'ında Raks).<sup>100</sup>

### III. 6. 2. 2. Преглед на “ II. Истанбулско биенале” (25 септември-31 ноември 1989 г.)

И во Второто биенале, одржан во периодот од 25 септември до 31 октомври 1989 година, се повторува истиот распоред од првата изложба. Во советодавниот одбор, со кој претседава **Ајдин Гун** (Aydin Gün), биле вклучени проф. **Доган Кубан** (Doğan Kuban), **Берал Мадра** (Beral Madra), проф. **Белкис Мутлу** (Belkis Mutlu), проф. д-р **Булент Озер** (Bülent Özer) и **Сезер Тансу** (Sezer Tansuğ) и во оваа изложба, како и во првата, **Ајдин Гун** го презема директорството, а **Берал Мадра** пак, е задолжена за генералното координаторство. Што се однесува до одржувачките места на биеналето, повторно беа вклучени *“ИРХМ Салата и Библиотека”*, *“Движечката комора на палатата Долмабахче”*, *“Св. Ирена”*, *“Прес музејот”*, *“Културниот Центар Сулејманије”*, *“Воениот музеј”*, *“Културниот Центар Ататурк”*, *“Техничкиот Универзитет Јилдиз”* и *“Султанахмет”* и околните уредувачки места под називот *“Современата Уметност во Традиционалната Околина”*. **Берал Мадра**, смета дека треба да се истакне употребата на историските градби во биеналето, разликата помеѓу културните и туристичките сектори организирани околу современите ликовни изложби, заслугата на историското наследство врз туристичкиот сектор, како и формирањето на изложба со широк дијаметар во Истанбул поврзувајќи ја со

<sup>100</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 97.

непостоечки одржувачки места. Во изложбата од 1987 г. на “Современа уметност во традиционалните дела”, од странските уметници што се наоѓаат во византиската црква “Св. Ирена”, како и од турските уметници што се наоѓаат на едно Отоманско место “Бања св. Софија”, се бара изработка на оригинални дела во одржувачкото место, а во “II. Истанбулско биенале” се бара спротивното-црквата “Св. Ирена” се дава на турските, а Отоманското место на странските уметници. Во оваа смисла, во црквата “Св. Ирена” делата на **Ана и Патрик Поарије** (Anne and Patrick Poirier), **Алаадин Аксој** (Alaeddin Aksoy), **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), (во делото “Богот на Религиите, Религиите на Богот” користат квадратна форма со акцент на совршеност. На ѕидот во предниот дел од квадратната форма, кој се состои од флуоресцентни светла, поставиле пет кутии со еднаква големина направени од стакло. На секоја од нив ставиле свети книги кои ги претставуваат четирите религии, а на средишната пак, слика од ембрион. Во четирите свети книги се зборува за еден бог, меѓутоа треба да се напомене и конфликтната работа дека секој стои на ставот дека неговиот бог е единствен.), **Мехмет Аксој** (Mehmet Aksoy), **Ерол Акјаваш** (Erol Akyavaş), **Неше Ердок** (Neşe Erdok) и **Омер Улуч** (Ömer Uluç) се изложени во “Културниот Центар Сулејманије” (Конакот Сулејманије), **Даниел Бурен** (Daniel Buren), **Џенис Коунелис** (Jannis Kounellis), **Ричард Лонг** (Richard Long) и **Сол Левит** (Sol Lewitt), опишувајќи ги **Берал Мадра** како “патувачки творци”, изложиле оригинални дела. Во околината на отворените историски места на Султанахмет се применува уредувањето насловено како “Современа уметност во традиционалната околина” (Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat); Делата на **Ерда Аксел** (Erdağ Aksel), **Азаде Кокер** (Azade Köker) и **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen) во црквата “Св. Ирена” (делото под називот “Церемонија на минатото” (Geçmişe Tören) е поставено пред меморискиот простор на “Св. Ирена”), поставените дела на **Мустафа Алтинташ** (Mustafa Altıntaş), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa) (во делото “Овде сте” (Burdasınız) Царската порта во “Св. Софија” ја урамиле во профил на црвено обоен метал, на вратата поставиле пластични цвеќиња посочувајќи ја употребата на делата во различни култури), **Саркис** (Sarkis), (Музејот “Св. Софија”, во делото “Лустер за Зградата на богатството” (Hazine Binası İçin Avize), како мала макета на зградата, на таванот од зградата на богатството што се наоѓа во задниот дел на музејот “Св. Софија” поставил неонски лустер.) (Слика 44) и делата на **Алисон Вајлдинг** (Alison Wildling) во “Св. Софија”, поставените дела на **Метин Дениз** на плоштадот Султанахмет кој потсетуваат на **Џорџ Сегал**, делото на **Ерол Ети** (Erol Eti) во Сарајбурну и уредувањето на просторот на **Бехчет Сефа** (Behçet Sefa) со остварениот перформанс на **Мехмет Гулерјуз** (Mehmet Gülerüz) во “Јеребатан Сарниџи”,

заземаат место во уредувањето насловено како *“Современа уметност во традиционалната околина.”*<sup>101</sup>

Кога ќе погледнеме во павилјоните на Италија, Шпанија и Грција, кураторите на изложбите што учествуваат од странство, едногласно го споменуваат мистичното ткиво на Истанбул. Еден од креативните учесници во **“II. Истанбулско Биенале”**, **Христос Јоахимидис** (Christos Joachimides), во интервјуто направено од него и **Берал Мадра** во врска со историското ткиво на Истанбул, го вели следново: *“Во светот има град како Истанбул и тоа е Рим. Овде историското ткиво веднаш влијае врз човекот.”*<sup>102</sup>

Нееднаквото држење на турските со странските уметници, применувањето различни стандарди, запознавањето на странските уметници со Турција, а несоочувањето на турските уметници лице в лице со критичарите, поради личните опсесии во биеналето познатите уметници се користат како потрошувачка арена, постоењето на темата фаворизирање на човек, немањето луѓе по бараната професија во комитетот на биеналето и сопственоста на приватни галерии од истоимените луѓе, а наметнувајќи ги своите уметници, една група уметници решија да се одделат од претставувачката организација.<sup>103</sup>

По **“II. Истанбулско Биенале”**, тема на дискусија беше дали да се продолжи биеналето или не, или да се обрне внимание на реализацијата на ефикасноста на меѓународната пластична уметност која се повторува секоја година учествувајќи во сите годишни програми на ФУКИ. За време на дискусиите, без разлика дали ќе се направи еднаш годишно или еднаш во две години, за овој настан е нагласена потребата од постоењето на само една структура. На **“III. Истанбулско Биенале”** кое требало да се организира во 1991 година, според толкувањата на **Ајдин Гун**, поради воочувањето на уметничкото ограничување во презентирањето на традиционалните структури, напорите за решавање на проблемите со просторот и како резултат на Заливската војна, ќе биде одложена за 1992 г.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>102</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

<sup>103</sup> Anonim; “Bienal’ de Çatlak”, 10., Anonim; “Bienal’ de İddialar”, 12. (Balkan Naci İslimyeli, Nur Koçak, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Asım İşler, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormanci, Yusuf Taktak, Özdemir Altan, Bubi, Güngör Taner, Handan Börüteçene ayrılan isimler arasındadırlar.)

<sup>104</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

### III. 6. 2. 3. Преглед на “ III. Истанбулско биенале” (17 октомври-30 ноември 1992 г.)

“III. Истанбулско биенале”, покрај преземената одговорност на генералниот директор **Васиф Кортун** (Vasif Kortun), се вклучија и следниве имиња од советодавниот одбор: **Оја Еџзаџбаши** (Oya Eczacıbaşı), **Жале Неждет Ерсен** (Jale Nejdet Erzen), **Гунсел Ренда** (Günsel Renda) и **Нилгун Озајтен** (Nilgün Özayten). Дизајнот на изложбата, беше направен од страна на **Мехмет Догу** (Mehmet Doğu). Темата на изложбата, на некои места беше објавена како “Мегалапол”, а на други пак, ја сретнувавме под името “*Културни разлики*” или како “*Создавање културни разлики*”. Во контекст на културните разлики, она што привлече најголемо внимание беше учеството на САД со “*другите*” во биеналето. Овде **Берал Мадра** го посочува фактот на културните разлики во “*глобално растворање на изразувачкиот јазик*” и поголемата истакнатост на политичкиот дискурс. Покрај учеството на САД, во биеналето учеснички станаа и Бугарија, Израел, Романија и Русија набљудувајќи го влијанието на политичките и социјални промени, голем дел од земјите живеат во обид да организираат изложби во контекст на темата на биеналето.

Управувачкиот суд испитувајќи го “*Создавањето културни разлики*”, просторот на третото биенале повторно беше “*Feshane*”, градба од 19 век. “**III. Истанбулско Биенале**” излезе од рамките на историскиот полуостров, при што беа направени чекори во однос на изложбеното искуство во целост; но, проектите создадени со јавниот дискурс, очекувајќи да бидат домаќин на изложбената конструкција, тие беа заробени во еден, единствен простор. Сепак, биеналето во Истанбул замина како еден изменет модел.

Директорот на ова биенале, **Васиф Кортун**, вели дека тие ги преферираат “*Оние што се на возраст под четириесет, оние што си го поддржуваат дневниот ред во денот, многу познатите и оние што живеат во апсолутно инсистирање*”. Уметниците од Турција кои учествуваат во биеналето се **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa) која на шестотркалезните метални кошници поставува шест обоени јоргани испитувајќи ја миграцијата со нејзиното дело насловено како “*Мистична испорака*” (Mistik Nakliye), и делото “*Имам вакви познаници 2*” (Böyle Tanıdıklarım Var II) на **Хале Тенгер**, кој со органот во ерекциона положба, “*Priapos*”, создаден од мајмуни кои не слушаат - не гледаат - не зборуваат симболизирајќи ги луѓето, уреден во форма на ѕвезда и полумесечина симболизирајќи ја сексуалната моќ кај мажите, се примери коишто ги следат дневните политички и општествени случувања со директна критика на социјалната и политичка средина во Турција. (Слика 45)

Ова биенале е критикувано со фрази од типот дека западната уметност е почесто поканувана на уметничката сцена, дека е уредена од страна на неискусната и “увезена” организациска изложба, недостатокот на добра реставрација на просторот, продолжувањето на слабоста на советодавниот одбор и покрај присуството на одборот постоењето на селективноста на едно, единствено лице како тема на разговор, па оттука и нереализацијата на колективната работа, станувањето на “Биеналето на млади уметници” како луксузна ситуација за Истанбул која се должи на учеството во биеналето на младите уметници и изборот на уметниците преку лични врски и познанства. Сепак, за биеналето беше отворена критика дека “Берлин на пример, содржи различни дискурси од која било изложба иницирајќи дискусии дека современата уметност од евро-американско потекло брои слики како експонат за да ги претставува националните држави”. Странските медиуми, “Важни и незаборавни дела, двојно попровокативни од Документа” во кои повеќето од “најдобрите уметници” се од “другите” европски земји како Бугарија, Романија и Турција, ги сметаат за “многу поквалификувани од последното биенале во Венеција или биеналето во Сан Пауло.”<sup>105</sup>

### III. 6. 2. 4. Преглед на “IV. Истанбулско биенале” (10 ноември-10 декември 1995 г.)

Кураторот на биеналето е **Рене Блок** (Rene Block). Иако советодавниот одбор се состои од **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan), **Хасан Булент Кахраман** (Hasan Bülent Kahraman), **Џанан Бејкал** (Canan Beykal), **Балкан Наџи Ислимјели** (Balkan Naci İslimyeli), **Семра Германер** (Semra Germaner) и **Жале Неждет Ерсен** (Jale Nejdet Erzen), одлуката е донесена само од страна на Блок, а тоа се гледа и во тоа што на овие имиња не им е дадено соодветното место во каталогот на биеналето.<sup>106</sup>

Ова биенале, исто така е првото биенале во Турција реализирано од страна на странски куратор. **Блок**, од почетокот на 1990 г. имал дојдено неколку пати во Истанбул на одржување предавања и зазема место меѓу уметниците кои дошле да го следат “III. Истанбулско Биенале”.

Темата на биеналето била објаснета како “*Нова Ориент/ација*” од страна на **Рене Блок** во 1994 година, но потоа била преименувана во “*Ориент/ација, Преглед на Уметноста во Парадоксалниот Свет*”.

<sup>105</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 102, 103.

<sup>106</sup> Anonim, “Rene Block’ un Tutumu Çok Keyfi”, 14.

Една од најдискутираните теми во биеналето е тоа што кураторот е странец. Другиот случај е задоцнувањето на **Блок** во изборот на уметници во Турција. Меѓутоа ова задоцнување не важи само за уметниците во Турција, туку важи и за странските уметници, а тоа се должи на недостатокот на пари и изложбен простор, вели **Берал Мадра**.

Музејот *“Цистерна на базиликата”*, црквата *“Света Ирина”* и *“Магацинот број 1”* беа користени како изложбен простор.

Освен **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), во биеналето учествуваа и други уметници од Турција како што се **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Хале Тенгер** (Hale Tenger), **Селим Бирсел** (Selim Birsell), **Фисун Онур** (Füsün Onur), **Хандан Борутечене** (Handan Börüteçene), **Осман Динч** (Osman Dinç) и **Адем Јилмаз** (Adem Yılmaz), кои пред една година своето кураторство го направија во Берлин, Штутгарт и Бон, во изложбеното пристаниште на *“Галеријата ИФА”*, таму каде што го направија и **Берал Мадра** и **Сабина Фогел** (Sabine Vogel). Други уметници кои учествуваа во биеналето се: **Хусеин Бахри Алптекин** (Hüseyin Bahri Alptekin), **Ајдан Муртезаоглу** (Aydan Murtezaoğlu), **Есра Ерсен** (Esra Ersen), **Фатма Бинназ Акман** (Fatma Binnaz Akman), **Хакан Акчура** (Hakan Akçura), **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil), **Мурат Ишик** (Murat Işık), **Кемал Онсој** (Kemal Önsoy), **Искендер Једилер** (İskender Yediler) и **Арзу Чакир** (Arzu Çakır).

Во согласност со темата на биеналето, делата коишто се вредни за привлекување внимание се: делото на **Ајдан Муртезаоглу** насловено како *“Неименуван”* (İsimsiz) кој го опфаќа прашањето за Исток-Запад, го прозрачува со едноставен начин на изразување паралелно со употребените материјали (Слика 46), делото *“Не можевме да излеземе надвор затоа што секогаш бевме надвор, не можевме да влеземе внатре затоа што секогаш бевме внатре”* на **Хале Тенгер**, цитирајќи дел од песната *“Градом на хотелите”* (Oteller Kenti) на **Едип Џансевер** и менувајќи ја локацијата на кабината за стража на зградата Магацин, влечејќи наоколу бодликава жица формира парадоксална ситуација на внатрешноста и надворешноста и се обидува да ја дефинира загрижувачката состојба оставена помеѓу внатрешноста и надворешноста (Слика 47), делото на **Гулсун Карамустафа** насловено како *“Нова ориентација”* (Neworientation), која се однесува на завршната судбина на девојките во борделите, веројатно во областа Каракој каде што се одржува биеналето, е создадено од вентилатор кој ги однесол во морето панделките за коса на девојчињата на кои им биле напишани првите букви од имињата, во ден кога девојките за последен пат биле видени од нивните семејства, и делото *“Место за пилав и дискусија”* (Pilav ve Tartışma Yeri) на **Саркис** уреден околу еден казан, кој се однесува на место планирано за

социјализирање, средба, дијалози и дискусии за традиционалните настани и поделба на пилаот во одредени периоди од денот (Слика 48). Делото “*Wertheim ACUU*” на **Ајше Еркмен** којшто се состои од лифт во кој се ставени челични плочи, кој движејќи се помеѓу двата ката на Магацинот прави кратки паузи на секој кат додека му се отворени вратите, е продолжеток и интервенција на работата за оригиналноста на уметникот во одржувачките места.<sup>107</sup> (Слика 49) Биеналето е од голема важност првенствено затоа што за прв пат кураторот не беше од Турција.

### III. 6. 2. 5. Преглед на “V. Истанбулско биенале” (5 октомври-9 ноември 1997 г.)

Кураторот на биеналето во Модерниот Истанбул во 2005 г. на тема дефинирана како “*Живот, убавина, преводи трансфери и други тешкотии*” е **Роса Мартинез** (Rosa Martinez), како и на “IX. Истанбулско биенале” што се одржа истовремено со изложбата насловена како “*Центар на гравитација*”. И во ова биенале кураторот е странец, меѓутоа место зазема и советодавниот одбор составен од **Рене Блок** (Rene Block), **Оја Еџзаџбаши** (Oya Eczacıbaşı), **Семра Германер** (Semra Germaner), **Хасан Булент Кахраман** (Hasan Bülent Kahraman), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan) и **Сузан Мезоли** (Suzanne Meszoly). Ова биенале, за разлика од другите, се шири на поголема површина. Историскиот полуостров како и Бејоглу, портите за влез и излез во градот, билбордите, главните плоштади и употребата на дивоградбен квартал како што е Каранфилкој, обезбедуваат биеналето да се шири на поголема површина, а трудот се посветува на “градот како дел од изложбата.

Кураторот изјавува дека темата на биеналето ја воспоставува врз основа на концепти, како што се “*транснационализмот*”, “*одбивање на регионализмот*” и “*вкрстување*”. “*Многу луѓе велат дека современата уметност е грда*”. Мартинез вели дека “*е важно повторно да се размисли кога се работи за убавина*”, уметноста “*со желба денес да создаде убавина, уметничкото дело го претвора во еден мост меѓу јазикот и реалноста, прагматичната и асоцијативна функција да биде клучен елемент во напорите за помирување на естетиката и затоа внимава и на другите цели*”, така што “*... уметниците кои учествуваа на Петтото Меѓународно Истанбулско Биенале за да се соочат со различните видови тензии и неизвесности на современата уметничка сцена и за нивното коментирање поставија корисни работи со поврзувачки својства. И*

---

<sup>107</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 103-109.

во поединечните, и во општествените разлики, се трудат да воспостават еден заеднички јазик со почит” вели тој.<sup>108</sup>

“V. Истанбулско биенале” бројот на женските уметници е многу поголем. Со овој став во 1960-тите се совпаѓаат истакнувањето на чистотата на “феминизмот”, нишањето на “женското уметничко мочуриште”, прикажувањето на “женското прашање, па дури и женските проблеми”, во потрага на родова дискриминација во биеналето се вклучени дела инспирирани од “изборот на жените”. Заедно со сето ова, биеналето на **Мартинез**; без оглед на адекватноста на ризикот од одредени критериуми, се обидува да воспостави врска помеѓу топлината на Медитеранот и свежината на западот, живот проследено со желба за социјализирање, како и вреднувањето на кураторот на биеналето пред уметниците, според другите биенали многу повеќе е изразена содржината на политичката свест.

**Халил Алтиндере** (Halil Altindere) во “*Darphane-i Amire*”, заемното поставување на книжната пара со која Ататурк си го покрива лицето, составена од фотографии на личните карти направени во различни пози, ги преиспитува тековните економски проблеми и случајот со укинувањето на идентификациските индивидуални и државни односи со делото насловено како “*Танц со табуата*” (Tabularla Dans), кој во политички контекст е дело кое се преклопува и со поранешната функција на просторот. Додека пак, **Булент Шангар** со неговото дело “*Неименуван*” (İsimsiz) составен од 90 фотографии, прикажува различни акции како: се пука самиот себе си со пиштол пред прозорецот на една куќа, се обидува да излезе надвор со куферот во рака и повторно да влезе внатре, гледа во картата што ја држи во раце или фотографира. (Слика 50) **Кутлу Атаман** (Kutluğ Ataman) пак, во неговото дело “*Semiha b. unplugged*” се фокусира на животот на **Семиха Берксој** изложувајќи го во првото работно видео со трајност од 7 часа и 45 мин.<sup>109</sup> (Слика 51) Куратор на биеналето повторно не е од Турција, но зад сцената сепак повторно работеше регулаторната комисија. Биеналето беше критикувано за неговиот Феминистички пристап, дури и во одлуката на прикажаните дела каде беше вклучен женскиот пол. Ова биенале се одликува со најполитизиран карактер од сите останати.

<sup>108</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 103-109.

<sup>109</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 110-113.

### III. 6. 2. 6. Преглед на “VI. Истанбулско биенале” (17 септември-30 октомври 1999 г.)

“Кураторот на биеналето **Пауло Колумбо** (Paolo Colombo) и тема “*Страст и Бран*” е, а советодавниот одбор е формиран од **Рене Блок** (Rene Block), **Оја Еџаџибаши** (Oya Eczacıbaşı), **Семра Германер** (Semra Germaner), **Хасан Булент Кахраман** (Hasan Bülent Kahraman), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan) и **Роса Мартинез** (Rosa Martinez). Земјотресот што се случи во период кога требаше да започне биеналето, го отвори прашањето за тоа дали да се организира овој настан или не. **Антонис Диамантидис** (Antonis Diamantidhis) е роден во Арнавуткој, Истанбул и е еден од поважните уметници во тој период во Истанбул кој го користи зборот “*страст*” (tutku) што на грчки значи “*бран*” (dalgas) како сценско име. **Колумбо**, темата на биеналето “*еден од неговите најголеми гласови преку покажување почит кон градот*” и навестување “*длабок интерес према посебните датуми, поврзаноста меѓу уметникот и градот, како и формирањето на градот Истанбул од луѓе со различни јазици и религии*”, ја најавува излегувајќи на пат со оваа лична приказна истовремено испраќајќи го овдешниот збор “*бран*” (dalgas) во “*брановите*” на Босфорот. Според него, “*страст и бран*” се два збора кои содржат голем број географски и културни карактеристики на регионот.

Во оценките поврзани со биеналето, критиките во биеналето беа насочени кон носењето “*еден тест за идентитетот*”, каде уметниците најчесто создаваат “*обични имиња кои не ги идентификуваат нивните позиции*”, а со тоа не придонесуваат концептот на денешните тековни дискусии да се гледа како “*не едно биенале, туку како една групна меѓународна изложба*”, со дадената можност на помалку познатите уметници во биеналето во Истанбул со што е предизвикан пад на биеналето, во “*одземање на концептуалната рамка без преседан*”, немањето контакт со вода и сапун, неразгледувањето на уредените проблеми во географијата и “*демонстрациската област на личните конструкции на човечките креации*”.

На **Фисун Онур** беа изложени две постари дела од 1983 г. насловени како “*Јули*” (Temmuz) и “*Неименуван*” (İsimsiz). И во двете дела пристапува на тема за истакнување на чувствителноста на жените надвор од границите на платното. Другото дело кое може да се вметне во политички контекст е дело на друга жена-уметник во биеналето, а тоа е “*Неименуван*” (İsimsiz) на **Ајдан Муртезаоглу**. Во ова дело е фотографирана една жена од задната страна која седи на една клупа со главата наведната малку на лево. Жената гледа од страната на Азија према Европа. Сепак, погледот од тука е искривен, а се познава и зближеноста на

Европа со Азија. Така што, тоа е причината за навалената глава на жената, како и искривената перцепција на перспективната илузија.<sup>110</sup> (Слика 52)

Кураторот на биеналето **Паоло Коломбо**, избирајќи ја темата на биеналето во врска со историјата на Истанбул и неговиот етнитет. И ова биенале подлежеше на јака критика, дури како непотребно, недоволно доработено, не било изведено толку како биенале, повеќе наликувало на меѓународна групна изложба, беше дел од критиката.

### III. 6. 2. 7. Преглед на “VII. Истанбулско биенале” (22 септември-17 ноември 2001 г.)

Кураторот на биеналето е **Јуко Хасегава** (Yuko Hasegawa), а советодавниот одбор е формиран од **Рене Блок** (Rene Block), **Оја Еџаџибаш** (Oya Eczacıbaşı), **Фулја Ердемџи** (Fulya Erdemci), **Семра Германер** (Semra Germaner), **Хасан Булент Кахраман** (Hasan Bülent Kahraman), **Гулсун Карамустафа** (Gülsün Karamustafa), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan) и **Роса Мартинез** (Rosa Martinez). Темата на ова биенале е обележана како “Егофугал / ЕгоКач: Бегство од Егодан за следните формации (Egofugal/EgoKaç: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış)”. Важни настани кои го означуваат биеналето се нападот од 11 септември 2001 кој го потресе светскиот поредок и економската криза во Турција во февруари 2001 која е причина за повлекувањето на некои од покровителите и одложување на многу работи планирани во биеналето. “На почетокот на 21 век, уништувањето на животната средина, експлозијата на населението во светот, етничките конфликти и соочувањето со економската глобализација” и “Кога половината од светот е толку богата, зошто не можеме да ги поделиме подеднакво достапните ресурси?”, кураторот со право прашувајќи за овие проблеми, изгледа како да бара еден вид одговор на прашањето за нападот од 11 септември.

**Хасегава**, претставувајќи се себе си “од другата страна”, во врска со темата вели дека “Местото на “индивидуализмот”, “парите” и “материјализмот” обележани во дваесеттиот век треба да ги преземе “колективната свест”, “колективната интелигенција” и “заедничкиот соживот”, да се разгледа концептот на преминот на “модерното его” од првите три елементи на вторите три и да се постави прашањето: во овој момент “како да се ослободиме од нашето его?”

---

<sup>110</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 113-115.

На изборот на креативни уметници, на преден план рекла дека ќе ги земе во обзир Далечниот и Блискиот Исток, меѓутоа кога ќе погледнеме на учесниците во биеналето, доаѓаме до сознание дека поголемиот дел од уметниците се од Далечниот Исток, а од Блискиот Исток како да нема речиси никој. За избраните уметници од Турција го нагласува критериумот дека треба да се биде млад. Музејот “Цистерна на Базиликата” и црквата “Св. Ирена” и во ова биенале, како и на сите други, биле употребени како одржувачко место. За разлика од другите биенали, на ова биенале се побарало да се воспостави врска со азиската страна, а *Бејлербејскиот Дворец* бил употребен како одржувачко место на биеналето.<sup>111</sup> Повторно куратор на изложбата е странец, но зад сцената работи регулаторната комисија. Нападот на 11 септември и економската криза во Турција влијае на процесот на изведба на биеналето. Критичкиот момент на биеналето претставува целта на кураторот да ги спои уметниците од далечниот исток и блискиот исток пред сцената на блискиот исток, занемарувајќи го притоа фактот дека бројот на уметниците од блискиот исток беже незабележлив.

### III. 6. 2. 8. Преглед на “VIII. Истанбулско биенале” (20 септември-16 ноември 2003 г.)

Кураторот на биеналето е **Ден Камерон** (Dan Cameron), а советодавниот одбор го формираат **Рене Блок** (Rene Block), **Оја Ецзацибаши** (Oya Eczacıbaşı), **Фулја Ердемци** (Fulya Erdemci), **Семра Германер** (Semra Germaner), **Хасан Булент Кахраман** (Hasan Bülent Kahraman), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan) и **Роса Мартинез** (Rosa Martinez). Темата носи наслов “*Поетска правда*” (Şiirsel Adalet).

Најважната разлика на ова биенале од претходните е зголемувањето на бројот на уметниците кои учествуваат од истокот. А, недостигот на бројот на уметниците од Турција е една од понагласените дискусии. **Фикрет Атај** (Fikret Atay), учесник од источниот дел на Турција, во десетминутното иронично видео “*Бунтовнички танц*” (Asilerin Dansı) каде што сиромаштијата и машината за пари се појавуваат рамо до рамо, го определува танцот на едни деца во една кабина во АТМ. **Кутлу Атаман** (Kutluğ Ataman) со делото “*1 + 1 = 1*” пренесувајќи ѝ на публиката она што се случило за време на војната во Кипар од устата на грчкиот поет **Неше Јашин** (Neşe Yaşın) преку запечатени огласувања на билборди за Собниот проект и **Џан**

---

<sup>111</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 116-119.

Алтај (Can Altay) со делото “Измамници сме’ – рече тој” (‘Kağıtçıyız’, dedi.), се обидоа да се фокусираат на употребата на градот и одржувачките места.<sup>112</sup>

### III. 6. 2. 9. Преглед на “IX. Истанбулско биенале” (16 септември-30 октомври 2005 г.)

За првпат во едно биенале имаме двајца куратори, а тоа се **Васиф Кортун** (Vasif Kortun) и **Чарлс Есче** (Charles Esche), а советодавниот одбор е формиран од **Рене Блок** (Rene Block), **Оја Еџзаџбаши** (Oya Eczacıbaşı), **Наташа Илиќ** (Natasa Ilic), **Хасан Булент Кахраман** (Hasan Bülent Kahraman), **Хусаметтин Кочан** (Hüsamettin Koçan) и **Роса Мартинез** (Rosa Martinez). Темата на биеналето била насловена како “Истанбул”.

Ова биенале има значителна разлика од претходните. Пред почетокот на биеналето, целогодишните 9Б разговори, состаноците за тешкотиите на биеналето по повод објавување на делата, за време на биеналето заедно со Радикалниот Весник ќе се даде бесплатно неделниот биеналскиот весник “Еднаш во 2 години”, поканувањето на уметниците во биеналето со гостинските програми за градот во контекст на изработка на дела одделувајќи се од историските одржувачки места во градот, повторно под услов на одреден регион од градот и употребата на напуштени места или места околу крајбрежјето во ова биенале, даваат впечаток дека ова биенале е поразлично од другите. Одржувачките места на биеналето во целина беа во областите Бејоглу и Галата.

Еден од домаќините на “IX. Истанбулско Биенале” е “Магаџинската зграда со број 5”. Во оваа област изложбата на групата **Хафријат** (Hafriyat Grubu) под името “Проект: Производствена грешка” (Proje: İmalat Hatası) со името упатува на работата на **Џенгиз Текин** (Sengiz Tekin) насловена како “Слободен удар” (Serbest Vuruş) чиј куратор на изложбата е **Халил Алтандере** (Halil Altındere), зазема место со заедничката изложба на фотографијата “Ирак, пред и по инвазијата” (İşgalden Önce ve İşgalden Sonra Irak) со списанието Експрес и архивата на списанието Рол (Roll). Изложбата насловена како “Слободен удар” е изложба за која најмногу се зборуваше, а ги вклучува уметниците кои се ограничени во покажувањето на производствените капацитети, особено оние што живеат во различни градови. Изложбата беше подложена на критики од типот: една курдска изложба, во површен и ангажиран уметнички став и “пропагандна визуелност”.

---

<sup>112</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 119-123.

За време на биеналето во личен и групен поглед, на една тема беа отворени повеќе од 40 изложби. Изложбите кои треба да се споменат меѓу овие изложби се *“Пешачките изложби”* направени на втората оска на тунелот Каракој, изложбата *“Центар на гравитација”* која е првата меѓународна изложба отворена во музејот *“Модерна уметност во Истанбул”* и изложбата *“Табу”* отворена во *“Уметничката Галерија Центар за Култура и Уметност Акбанк”*.<sup>113</sup>

За прв пат биеналето имаше два куратора и повторно регулаторна комисија. Разликата на ова биенале од останатите е тоа што активностите на биеналето се одржуваа во текот на цела година, дискусиите и весникот на биеналето се случуваа секоја недела. Бројката на изложби на биеналето се зголеми до 40.

### III. 6. 2. 10. Преглед на “X. Истанбулско биенале” (8 септември-4 ноември 2007 г.)

Кураторот на **“X. Истанбулско Биенале”** е Хју Хенри (Hou Hanru), а советодавниот одбор го сочинуваат **Ерда Аксел** (Erdağ Aksel), **Зденка Бадовинац** (Zdenka Badovinac), **Чарлс Есче** (Charles Esche), **Васиф Кортун** (Vasif Kortun) и **Ајкут Коксал** (Aykut Köksal). Темата на биеналето е насловена како *“Не е невозможно туку неопходно-Оптимизам во ерата на глобалната војна”* (Değil, Üstelik Gerekli- Küresel Savaş Çağında İyimserlik).

**“X. Истанбулско Биенале”** се фокусира на денешната ситуација на Истанбул, на ефектот од глобализацијата врз поединецот и градот и на маките во изградбата на денешниот културно-национален идентитет. На **“IX. Истанбулско Биенале”** се појавува модел кој е продолжение на биеналето, а уметниците се обидуваат да обезбедат специфичен фокус на просторни интеракции со условите на градот. Како одржувачко место на биеналето, делото *“Светска фабрика”* под Центарот за култура Ататурк, проектите кои се однесуваат на индустријата и модерната економија презентирани во Зградата на производствениот пазар во Истанбул, транснационалната миграција под наслов *“Меѓу полицијата”* (Entre-polis), проектите во однос на комуникацијата и границите ќе бидат претставени во *“Магазинот број 3”* и во Турција за иницијативата на алтернативната уметност организирајќи семинари, работилници и форуми, изборот на *“Santral Istanbul”* поврзан со *Универзитетот Истанбул Билги*, кој ќе функционира со лабораториски и истражувачки институт, биеналето повторно како продолжение на **“IX. Истанбулско Биенале”** покажува позиционирање на датумот на градот

<sup>113</sup> Solmaz, Bulunday, исто, стр. 123-131.

надвор од туристичкото ткиво. Покрај тоа, по затворањето на биеналето, организирајќи една јавна ноќна програма се зацврсти интеграцијата меѓу биеналето и градот. Проектот насловен како “Ноќни шетачи” (Gecegezenler) со видео приказ и отворена платформа према секого, е под креаторство на **Овул Дурмушоглу** (Övül Durmuşoğlu), **Маркус Граф** (Marcus Graf), **Борга Кантурк** (Borga Kantürk), **Пелин Уран** (Pelin Uran) и **Аднан Јилдиз** (Adnan Yıldız) и во различни делови на градот беа избрани јавни простори и од страна на холандската уметничка група, **Бик Ван дер Пол** (Bik Van der Pol) беше направена објава за проектот, како и за подвижното кино. Преку употреба на јавни видни постери во кинеската културна револуција, Дазибао го следи концептот на “Ноќни шетачи”, која е и друга карактеристика на програмата, а уметничкиот проект “Куќа сон” (Düş Evi) е проект кој им нуди можност на посетителите да фантазираат и да гледаат на светот како подобро место за живеење.<sup>114</sup> Биеналето повторно организирано од куратор и регулаторна комисија. Овој пат се разработуваше поинакви теми и содржеше поинакви проекти од дотогаш виденото.

### III. 6. 2. 11. Преглед на “XI. Истанбулско биенале” (12 септември- 8 ноември 2009 г.)

“XI. Истанбулско Биенале” е “Кој, Што и за Кого” (What, How & for Whom / WHW) организација чишто куратори се **Ивет Курлин**, **Ана Девиќ**, **Наташа Илиќ** и **Сабина Соколовиќ** (тоа е непрофитна визуелна културна организација составена од колективни куратори, која по основањето од 1999 г. својата работа ја продолжува во главниот град на Хрватска, Загреб). А, во советодавниот одбор место заземаат **Зденка Бадовинац**, **Чарлс Есче** (Charles Esche), **Мелих Ферели** (Melih Fereli), **Хју Хенри** (Hou Hanru), **Васиф Кортун** (Vasif Kortun) и **Хале Тенгер** (Hale Tenger).

“XI. Истанбулско Биенале” својот наслов “Со што живее човекот?” го презема од една германска песна која се вика “Denn wovon lebt der Mensch?” Оваа песна е песна која го затвора вториот чин од театарската претстава “Опера за три гроша” (Üç Kuruşluk Opera) напишана пред точно 80 години од страна на **Бертолд Брехт** (Bertolt Brecht), **Елизабет Хоптман** (Elisabeth Hauptmann) и **Курт Вејл** (Kurt Weill). Концептуалната рамка на Истанбулското Биенале на **Брехт** му препорачува како да ги истражува можностите за засолнување во поглед на воспоставување нови односи, преглед на старите односи меѓу естетските гестови, започнување на денешните размислувања за скриените страни останати во минатото и

---

<sup>114</sup> Burcu, Pelvanoğlu, исто.

општествена интервенција на уметноста, а не повторното откривање и прикажување на класичниот изглед на новите генерации. Како одржувачки места на биеналето беа употребени “Магаџинот бр.3”, “грчкото училиште Ферикој” и тутунското складиште во “Топхане”. Претходно овие две места обезбедуваа основна економија, а сега се претворени во места за редовна изложба. Меѓу учесниците од Турција во биеналето ги среќаваме **Ајдан Муртезаоглу** (Aydan Murtezaoğlu), **Булент Шангар** (Bülent Şangar) и **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil).<sup>115</sup>

Од почетоците на “**Инстанбулското биенале**” без сомневање, никој не беше свесен дека ќе прерасне во толку голема организација во врска со Турската современа уметност. Во развојниот процес секако имаше пречки, критиките често не беа на нивна страна, но полека биеналето беше прифатено од јавноста која стана дел од развојниот процес, процес во кој биеналето одигра и сеуште го креира развојот на Турската современа уметничка сцена.

---

<sup>115</sup> <http://11b.iksv.org/anasayfa.asp>

#### IV. УМЕТНИЦИ КОИ ЗАЗЕМААТ ЗНАЧАЈНО МЕСТО ВО ИНСТАЛАЦИСКАТА УМЕТНОСТ ВО ТУРЦИЈА

##### ФИСУН ОНУР (FÜSUN ONUR)

**Фисун Онур** е родена на 12 февруари 1938 г. во Истанбул. Се школувала во периодот помеѓу 1956-1960 г. во Академијата за ликовни уметности (Академија за ликовни уметности Мимар Синан) во секторот Висока скулптура во работилницата **Али Хада Бара** (Ali Hadi Bara). Уметницата својот интерес за скулптурата го пројавува уште од раното детство.

Пристапот кон делата на **Фисун Онур** се изведува на следниот начин: Најпрво, фикцијата за работа ја создава во нејзиниот ум; потоа, во генерала, прави забелешки во големи размери започнувајќи од тоа на кој начин ќе ја реализира својата работа, па сè до вкупните потребни трошоци; кога ќе ја заврши работата во нејзиниот ум, таа работа за неа, буквално е завршена. Ако сакаме да се одрази ова со личните искази на **Фисун Онур**, суштината на работата е наоѓање на нешто и создавање на решенија. *“Понекогаш приказните се оформени во почетната точка; понекогаш тоа е материјал, или нешто што е најдено, или некоја соба – на пример во изминатата година, мојата работа зеде облик сакајќи да создаде музичко дело”*. По завршувањето на работата, Фисун Онур за крајот на работата го вели следново: *“Јас никогаш не погледнувам назад. Кога некоја работа е завршена, значи е завршена.”*<sup>116</sup>

**Онур**, по дипломирањето во Академијата, во 1962 г. со Фулбрајтовата стипендија заминува за САД. Прво, во Вашингтон започнува со теза во областа на филозофијата со учеството во докторска програма, но теоретскиот интерес повторно ја носи во областа на скулптурата и станува учесник во програмата за скулптура во летната школа на Колеџот за уметност Мериленд и во 1963 г. своето образование го продолжува на оваа школа како студент на магистерски студии.

До 1967 г. додека да ја земе дипломата *‘Master of Art’* изработува дела направени од малтер. Работилницата во Колеџот за уметност Мериленд во која твори **Онур**, во тој период во Турција претставува работилница која работи фигуративно на сличен начин со разбирање на скулптурата. Меѓутоа, **Онур** наместо да се обидува да работи со фигури, таа преферира да се справи со формата на скулптурите, да навлезе во потрага по апстрактното.

**Фисун Онур** во 1967 г. ја завршува магистратурата. Кога ќе ја добие дипломата, таа ќе биде прашана дали сака да остане во САД. Меѓутоа оние кои земаат Фулбрајтова стипендија, мора да се вратат и таа свртувајќи се кон нејзиниот учител, дава одговор дека ќе направи корисни работи во нејзината земја. Што се

<sup>116</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

однесува до правењето, ќе направи, но тука ќе биде потребно време за да се сфати сериозно, па дури и ќе има и такви што ќе речат дека оваа диплома не важи кај нас. Сепак, **Фисун Онур**, ќе тргне по свој сопствен пат и со нејзината изјава нема да направи ништо, освен тоа што ќе ги прекине односите. Во 1970 г. се враќа во Турција и преферира да работи независно од институциите.”<sup>117</sup>

**Фисун Онур**, нејзината прва самостојна изложба ја отвора во Истанбул, во Уметничката галерија Таксим во 1970 година. “*Маргрит Брем (Margrit Brehm) објаснува дека оваа изложба е пресвртна точка во нејзината уметност. Според Брем, Фисун Онур навистина во оваа изложба за последен пат изложува геометриски, апстрактни форми и по ова започнува да изработува дрвени конструкции влегувајќи во пресметка со линијата и просторот.*”<sup>118</sup> Реализираното дело во 1974 г. насловено како “*Акт*” (Nü) е првото нејзино дело за кое започнува со нагласувањето на односот меѓу просторот, а со нив и уредување на предметите од секојдневниот живот на **Фисун Онур**. “*Акт*” -от на **Фисун Онур**, исто така е значајно и се должи на изложбата за Акт, отворена од страна на Асоцијацијата на турските скулптори во Истанбул. Оваа изложба било, изложба на протести. **Фисун Онур**, за оваа скулптура ги преферираше готовите материјали и следствено на ова, како што протестираше за разбирањето на оваа влада, така протестираше и за вградената дефиниција на “*Скулптурата*” и на тој начин смета дека постепено ќе ги прочисти и “*скулптурните*” калапи...”<sup>119</sup>

**Фисун Онур** во 1971 г. учествува во Седмото биенале на млади уметници во Париз. Тука, една скулптура во форма на змија ја поставува на земја и со помош на ножна пумпа, влегува во уште едно искушение овозможувајќи им на гледачите самостојно движење на скулптурата; издигнувајќи го растојанието меѓу гледачите и скулптурата, обезбедува врска помеѓу гледачот и делото.

На изложбата отворена во “*Уметничката галерија Таксим*” во 1975 година, **Фисун Онур** веќе ги имаше променето и своите материјали. Со други зборови, таа што ги користеше тие материјали, не беа општопознатите материјали на “*скулптурата*”. Безбројните предмети земени од секојдневниот живот, како што се плексигласот, цветот, фотографијата, ткаенината и слично, почнаа да бидат дел од нејзините материјали за работа. Нејзиното дело насловено како “*Неименуван*” (İsimsiz) земајќи учество во изложбата на “*Уметничката галерија Таксим*” во 1975 година, колку и да е “*неименувано*” **Фисун Онур** на располагање му го дава името “*Животот зад ѕидовите*” (Yaşam Duvarların Ardında). Ова дело кое дава излузија на движење по трите преградија на плексиглас ѕидовите, заедно со даденото име, всушност е уметност на **Фисун Онур** инволвирана во трансформацијата на природата. Со престижното дело насловено како “*Неименуван*” или “*Животот зад ѕидовите*”, го испитува дијалогот помеѓу уметничкиот свет и светот во кој живееме и ова го прави (за Турција, се разбира)

<sup>117</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>118</sup> Margrit Brehm (ed.), Füsün Onur, Aus der Ferne So Nah Sergi Kataloğu, Baden Baden, Germany, 2001, стр. 18-26.

<sup>119</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

бирајќи материјали од секојдневниот живот кои не и се познати на традиционалната уметност.”<sup>120</sup> Важноста на изложбата во уметничката кариера на **Фусун Онур**, токму на оваа изложба се согледува преминот од традиционалната кон употребата на редимејд објектите.

**Фусун Онур**, меѓу 1974-1977 година, дава уметнички дела на “Отворените Изложби” во 1976 г. и на изложбите меѓу 1976 и 1977 г. организирани од страна на “Љубители на Асоцијацијата на Археолошкиот Музеј” во Истанбул; и во овие дела, повторно ослободувајќи се од уметничкиот калап, реализира дела оставајќи порака дека е потребно протекување во секојдневниот живот. Делото реализирано во 1976 г. пред влезот на музејот, странично на вратата се поставени 4 реда трупови во форма на столбови и тие се состојат од нивните форми и последниот од тие е отворен во форма на детелина со четири листа. **Фусун Онур** во едно дело од 1977 година, овој пат ќе направи реплика од песочник на камењата на патот од музејот поставувајќи врз нив растение со црвени цветови, со што ќе направи еден чекор напред во делото од 1976 г. и ќе ја покаже истакнатоста во вгнездувањето на уметноста и животот.”<sup>121</sup> **Фусун Онур** продолжува да го доближува животот до уметноста согледано преку нејзините дела.

**Фусун Онур** реализирајќи го делото “Музичка столица” (Müzikli Koltuk) во 1976 година, сака да го испрати на “Државната изложба за Сликаство и Скулптура”, делото видено од страна на **Сабри Беркел** (Sabri Berkel), еден од членовите на факултетот од Одделот за академска слика, вели дека “ова е детска играчка, во смисла на лесна работа.”<sup>122</sup> Во 1977 г. по гореспоменатата реченица во Академијата започнува “Изложбата на нови трендови”. **Фусун Онур** на “I. Изложба на нови трендови” се вклучува со нејзиното дело насловено како “Приказни за возрасни” (Stories for Grown-ups). Делото “Се сетив кога спомна леб, јаболко” (Ekmek Elma Dedin de Aklıma Geldi) кое датира од 1978 г. е една од делата кои веќе целосно ја менуваат дефиницијата и ги прошируваат границите на “скулптурата” на **Фусун Онур**. Исто така во 1978 година, ја беше отворила “Изложбата од надвор кон внатре и од внатре кон надвор” (Dıştan İçe İçten Dışa Sergisi) во “Уметничката галерија Таксим”. Веќе и публиката е навлезена во работата на **Фусун Онур** и гледачите треба да придонесат во работата со нивното толкување.

“Во 1980 г. во “Уметничката галерија Таксим” ја претставува инсталацијата насловена како “Повици од сјајниот круг што се наоѓа на земјата” (Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar). **Фусун Онур**, како уметник кој студирал скулптура, додаде еден збор во нашиот речник: Инсталација/Поставеност. Со додавање на овој збор, дека не е важно дали е реализирано од страна на **Фусун Онур** или не; туку дека овој збор во речникот придонесува и за домаќинствувањето и сместувањето за некој со ‘скулптурно’ потекло”. Во статијата посветена на **Фусун**

<sup>120</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>121</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>122</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

Онур”, Бурџу Пелваноглу вели: “Мислам дека оваа точка треба да се подвлече.”<sup>123</sup>

**Фисун Онур**, учествувајќи во “Изложбата на нови трендови” со инсталацијата “Ајде внатре во третата димензија на сликата” (Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel), во 1981 г. ја добива наградата за второ место. “Фисун Онур, вредноста на наградата за второ место ја сфаќа по паузата од малку помалку од една година, инсталацијата на “Ајде внатре во третата димензија на сликата” ѝ прави и додаток пренесувајќи ги пребарувањата за поделување на просторот во годините на живеењето во САД. Со други зборови, како што го дели просторот, така и го пополнува. На почетокот на 1980-тите кога ќе се сетиме на повторното доаѓање на фигуративните слики на дневен ред, во овој период можно е да се размислува за името “Ајде внатре во третата димензија на сликата” и дека е потребно да се фокусира на дискусиите за сликата. **Маргрит Брем**, и во задниот дел на инсталацијата “Цветен контрапункт-Син” (Çiçekli Kontrapuan-Mavi) на **Фисун Онур** уредена во Уметничката галерија Таксим во 1982 година, навистина ја наоѓа истата проблематика. Според **Брем**, интересот на **Фисун Онур** тука е како еден вид збир на кој начин можат да се прошират формалните граници на сликата и како може да биде поврзан со просторот...”<sup>124</sup>

**Маргрит Брем** располага со извонредно определување за делата на **Фисун Онур** во 1980-тите години. Во уметноста на **Фисун Онур** од средината на 1970-тите, спротивно на природата на класичната уметност, го додавањето на предметите (материјалите) што постојат или ќе постојат во нашите секојдневни животи. “*Маргрит Брем од овие предмети, обрнува внимание на ткаенината и во делата на Фисун Онур, бирањето на ткаенината, неговата промена во материјал во секој момент, го поврзува со тоа што може да се испере, може да се испегла, може да се свитка и може да се стутка, а истовремено објаснува дека ткаенината е и наша втора кожа.*”<sup>125</sup> “Според гледната точка на **Брем**, “*Утринската гимнастика*” (Sabah Jimnastiği) на **Фисун Онур** од 1980 година, “*Визуелно-концептуалната слика*” (Görsel Kavramsal İmge) со која учествуваше во “Изложбата на нови трендови” во 1983, се чини дека е можно да ги поставиме нашите рејтинзи во оваа категорија. “*Утринската гимнастика*” навистина може да се сфати како знаме кое виси на дрвен стап; постојано ја менува формата во правец на ветрот. Спротивно на ова, “*Визуелно-концептуалната слика*” нуди фиксен изглед. **Фисун Онур**, ткаенината ја употребува и во инсталациите; може да се постави и на сид исто како и платното.<sup>126</sup> Од гледиште на **Брем** за **Фисун онур** и нејзината употреба на фабрички материјали во незините дела, **Бурџу Пелваноглу** дава повеќе примери од нејзините дела, каде е забележана употреба на фабрички материјал.

<sup>123</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>124</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>125</sup> Margrit, Brehm, исто, стр. 32.

<sup>126</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

По “Изложбата од надвор кон внатре и од внатре кон надвор” од 1978 година, целта на **Фисун Онур** е да ја приклучи и публиката во правењето на една работа. “Изложбата “Живот-Уметност-Фантазија, Сон на стари предмети” (Yaşam-Sanat-Kurgu, Eski Eşyaların Düşü) повторно отворена во Уметничката галерија Таксим, пак се извршува на оваа цел. Стариот мебел прочистен од контекстот и користењето на формите, прочистен од употребените форми -овде можеме да наидеме на едно парче ткаенина врз масичката и на една гумена топка прицврстена на неа- и кога публиката ќе ја донесеме во Уметничката галерија, како што вели и **Маргрит Брем**, себе си се чувствува како Алиса од светската книга “Алиса во земјата на чудата” од Луис Карол.”<sup>127</sup>

Во 1987 г. **Фисун Онур** учествува на “Првото Меѓународно Биенале во Истанбул”. Изложувајќи ја својата инсталација “Игра со сенката” (Gölge Oyunu) во “Воениот музеј Харбије”, овој период и својата работа ги опишува на следниот начин: “Во Воениот музеј Харбије, и мене ми беше дадено место за изложба како и на уште многу скулптори за нивните скулптури. Скулптура ли ќе направам или инсталација? Си помислив на какво место се наоѓам. Јас преферирав да направам инсталација пред една од тамошните прозорици. Прозорецот што го одбрав, пред него имаше и радијатор. Се мислев што можам да му направам на прозорецот во тој простор. Би направила некоја работа што претходно не била изложена. Најпрво ја развиз идејата за завеса за прозорецот, а другите детали дојдоа отпосле. Ми се допадна светлината на овој прозорец. Во тоа време можеби правев понаративни и посодржински нешта, но ова колку и да го направам содржински, содржината можеа да ја забележат очи што гледаат повнимателно. Кога ја изложив инсталацијата, оние кои ја видоа, направиле проценки и коментари од типот на “О, што убава светлина... Во утринските часови доаѓа во еден вид, а во вечерните во различен вид”, но никој не ја разбра содржината! Од материјалите што ги користев беа чипката, всушност не беше точно чипка, туку завесата беше проткаена со јаже, пред радијаторот дрво, и од тој дрвен материјал имав направено луѓе од кабли кои се тркалаа во сенката. Материјалите беа дрво, метал, ткаенина и кабел. На завесата имаше три великани: САД, Русија и Кина. Во дрвениот материјал пред радијаторот, на луѓето од кабли кои изгледаа како да се тркалаат, им имав направено јажиња за спуштање. Јажињата се во нивни раце... Сето ова се обидов да го покажам како распарчени делови во музејот. Оваа идеја се роди од фактот дека изложбата е поставена во музејот. Не сум наишла на никакви проблеми за време на изложбата. Мојата критика за ова биенале е тоа што иако се знаеше дека јас направив инсталација, таа беше сместена како скулптура. Но, кога го гледам предниот дел на овој прозорец, мислам дека овие детали останаа далеку и затоа не изустив ништо”.<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Margrit, Brehm, исто, стр. 30.

<sup>128</sup> Özge, Araslı, Yardım, 1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne Katılan Türk Sanatçılar, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2001, стр. 231.

Во 1987 г. во “Уметничката галерија Мачка” во периодот од 21 април до 16 мај, **Фисун Онур** отвора и лична изложба: “Изложба на обележувачот на обележувачите” (İmin İmi Sergisi). Тука, во изложбениот простор, **Фисун Онур** формирајќи инсталација со дрво и платно, ја истражува двојноста на црното и белото и според неа, победникот станува црното. И на “Изложбата од надвор кон внатре и од внатре кон надвор” на **Фисун Онур**, која беше отворена во “Уметничката галерија Таксим” во 1978 година, “треба да ги почитуваме обележувачите”. Текстот беше проследен со реченици кои почнуваат со важни изрази за создавање на сопствено значење на гледачот, и затоа особено е нагласено способноста да се види обележувањето на двојното значење на луѓето што предизвика губење на смислата и дефинициите. Кога ќе погледнеме од овој аспект, во “Обележувач на обележувачите” (İmin İmi) обврските на гледачот како да се зголемуваат двојно повеќе. Гледачот опфаќајќи го амбивалентното значење на обележувањето, гради и создава нови значења од него и зазема положба во изложбата како творец на “Обележувач на обележувачите”.<sup>129</sup>

**Фисун Онур** во 1989 г. во Истанбул, предружил на изложбата “**10 Уметници 10 Дела: А Изложба**” кое се одржа во “Културниот Центар Ататурк”. По инсталацијата во “Големата изложба” (Büyük Sergi) под покровителство на “Халил Безмен во Музејот за сликарство и скулптура” во Истанбул следи и изложбата “Иконите на времето” (Zamanın İkonları) отворена во 1990 г. во Изложбената сала на Банката за залог.

**Фисун Онур**, исто така зазема место и во изложбата “Испораки” (Göndermeler) организирана во периодот од 16 Јануари до 25 Февруари 1990 г. во “Уметничката галерија Мачка”. Во оваа изложба учествува заедно со **Ајше Еркмен**, **Џанан Бејкал** и **Серхат Кираз** и својата испорака ја прави за оние што се привремени. Претворањето на една три-димензионална хартија во скулптура, ќе биде презентирани во едноставна форма како што е во примерот... своите “испораки” ги дефинира како “постоечки дела кои во тоа време резултираат со сето мое знаење и незнаење...”<sup>130</sup>

Во периодот од 18 декември 1990 до 19 јануари 1991 година, **Фисун Онур** во “Уметничката галерија Мачка” отвора лична изложба: “Светлата на Галеријата” (Galeri Işıkları). Во оваа изложба, вклучува две инсталации кои очигледно се продолжение една на друга, повторно ги бира од секојдневниот живот, вазната, ангелите од картон, широкиот спектар на предмети, како што е старата рамка претворена во бебешко столче и ги поврзува со односот на публиката и со галерискиот простор. Поради нејзиниот избор на предмети, тоа може да биде приказна за неа; но, исто така, за **Фисун Онур** е важно и гледачот да ја пронајде својата приказна.<sup>131</sup>

<sup>129</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>130</sup> Nilgün Özyayten, “Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat Göndermeler”, Hürriyet Gösteri, Mart 1990, стр. 67.

<sup>131</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

Од 20 декември 1990 до 19 јануари 1991 година во “Центарот за Култура Ататурк” во Истанбул се отвора изложбата “8 Уметници 8 Дела: Б Изложба”. **Фисун Онур** во оваа изложба учествува со инсталацијата “Оние што се видливи не се гледаат-Познатите се наши познаници” (Görünen Görünmeyen Tanıdık Tanımadıklarımız). Како повторно да постои двојна тема. Името на оваа двојна инсталација се рефлектира како добро. Она што го гледаме, всушност можеби е тоа што не (можеме да) го гледаме; и оние што ни се познаници, всушност можеби не ни се познаници (не можеме да ги препознаеме). Кој ќе излезе повторно победник од дилемата за црното и белото, зависи од фантазијата на гледачот; сепак, победникот е црното, со други зборови, инсталацијата на **Фисун Онур** околу “тоа што не (можеме да) го гледаме” и “оние кои не ни се познаници (не можеме да ги препознаеме)”, остава впечаток во нашите животи. Во учеството на **Фисун Онур** во изложбата од 2001 г. насловена како “Во близина од толкава далечина” (Aus der Ferne So Nah), сугерира и “Оние што се видливи не се гледаат-Познатите се наши познаници”.<sup>132</sup>

Во март 1992 г. во “Музејот за сликарство и скулптура во Истанбул”, со учеството на 14 турски и грчки уметници, се отвора изложба насловена како “Техн-Уметност” (Sanat-Tehn). И **Фисун Онур** е меѓу уметниците кои учествуваат во оваа изложба и во оваа изложба во градината на музејот таа извршува една инсталација: “Спомен од Долмабахче” (Dolmabahçe Hatırası). **Фисун Онур** во “Спомен од Долмабахче”, Палатата Долмабахче која е единица во 19 век, уредува инсталација која ги одразува декоративните ритми и линеарниот состав на зградата на музејот. Белите тулови што висат на клупите и што ги поврзува клупите една со друга, на нив со позлатени букви “Спомен од Долмабахче” (Souveneir de Dolmabahçe) напишано со ленти, се наоѓа во ироничен пристап на шасијата во минатото и раскошот во палатата. Покрај тоа, оваа иронија е дополнително зајакната со украсните столпчиња што се наоѓаат меѓу клупите врз кои има ставено тикви. **Фисун Онур** во 1992 г. учествува и во “Деветтото меѓународно прилепско биенале во Македонија”. Овде се задржува помеѓу периодот 4-6 август 1992 г. и овој момент го визуелизира во својата работа. На железната плоча на земјата е напишано “**ФИСУН ОНУР (4.8.1992-16.8.1992)**” и оваа работа покажува паралелизам со нејзиното дело “Тука” (Burası), подготвено за изложбата “**10 Уметници 10 Дела: Д Изложба**” уредена во 1993 година. И во двете од нив, тема на разговор е истата едноставност.”

**Фисун Онур** во едно интервју направено со неа, за краткотрајноста на оние материјали што ги користи и дејствува во одржувањето на изложбата во целост, кога ја прашале што прави со нив по завршувањето на изложбата, таа одговорила на следниот начин: “Кога прават преголема гужва, им земам по некоја добра слика и ги фрлам во морето.”

**Фисун Онур**, курирана од **Рене Блок**, учествувала на пристанишната изложба во Германија поврзана со реализацијата на “ИФА институтот” и оваа инсталација

<sup>132</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

е изложена во подножјето на Берлин; Во детството на **Фисун Онур** колекцијата формирана од зборот Германија: “*Моето прво сеќавање на ‘Германија’ како дете*” (My First Recollection of the Word 'Germany' as a Child). **Фисун Онур**, нејзината детска облека ја остава да виси под масата, како и секое дете што се крие под масата. Просторот, освен ламбата што свети на масата, нуди темна и депресивна слика. Во воените чизми поврзани со едно позлатено јаже на масата се наоѓаат кукли чии лица се гледаат меѓу црниот тул. Овие деца се родени точно во средината на војната или со болка од воената средина кои ќе растат со сеќавање на зборот “*војна*”. **Маргрит Брем** оваа инсталација (и Брем го користи изразот депресија) ја интерпретира како комбинација од личната колекција на едно мало девојче врз основа на облеката и играчките на кои се печатени етикетите “*Произведено во Германија*”.<sup>133</sup>

Додека **Рене Блок** ја пренесува пристанишната изложба во штутгартската галерија на “*ИФА институтот*”, **Фисун Онур** наместо на Германија, се фокусира на Истанбул и ја изложува инсталацијата “*Истанбулска опсесија*” (İstanbul Takıntısı) во Штутгарт. “*Истанбулската опсесија*” на **Фисун Онур** ја изразува истанбулската страст велејќи “*Каде и да одам, и Истанбул ќе го земам со себе*”,<sup>134</sup> отелотворувајќи го сонот за Истанбул со само една личност која седи на столче и зборува во една мала и светла соба. Оваа светла соба, како што е формирана со едно бело платно, се затвора со една кружна купола повторно од ткаенина која се однесува на монументалната верска архитектура во Истанбул...

**Рене Блок**, кураторот на “**IV. Истанбулско Биенале**” во 1995 година, како тема на биеналето го одбрал делото “*ОРИЕНТ / АЦИЈА: Уметност во поглед на еден парадоксален свет*” и **Фисун Онур**, како еден од уметниците во биеналето, повикува со инсталацијата “*Да се сретнеме во Ориент*” (Orient'te Buluşalım) која се наоѓа во црквата “*св. Ирена*”. Инсталацијата на **Фисун Онур** за “**IV. Истанбулско Биенале**” со оглед на дизајнот на просторот, во 2005 г. се изложува во Ајндховен, Холандија на “**IX. Истанбулско Биенале**” во рамките на опсегот на изборот на **Чарлс Есче**, еден од кураторите на Биеналето во Истанбул.”<sup>135</sup>

**Фисун Онур** во Париз ја изложува инсталацијата наречена “*Јас не знам француски*” (Ben Fransızca Bilmiyorum) во истата година како и “*Да се сретнеме во Ориент*”. На работната маса стои една ламба во која има заграда или пенкало кое остава впечаток на една книга подврзана со црвено платно. Ламбата за читање е поставена со цел да ја осветли книгата и е насочена кон неа. Книгата е

<sup>133</sup> Margrit, Brehm, исто, стр. 40.

<sup>134</sup> Margrit, Brehm, исто, стр. 42.

<sup>135</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

за оние кои не знаат француски. Кога ќе ја отвориме книгата, на секоја страница наидуваме на различни делови за обработка: капчиња, плетени панделки, бисерни панделки итн. И сите тие се во хоризонтална позиција, како редови од една страница во книгата. Во оваа инсталација, **Фисун Онур** го критикува “националниот јазик” на Французите кој во еден период имаше поддоминантна улога.<sup>136</sup>

**Фисун Онур** во “Уметничката галерија Мачка” во периодот меѓу 14 февруари-18 март 1995 г. отвора лична изложба наречена “Каденца” (Kadans). Изложбата “Каденца” е изложба на првата љубов на **Фисун Онур** музиката која веќе сè подобро и подобро излегува на виделина. Во инсталацијата “Спомен од палатата Долмабахче” во градината на “Музејот за сликарство и скулптура Истанбул”, го открива чувството за ритам. Сега веќе музичкиот термин во “Каденцата” е име на изложбата на **Фисун Онур**. Празно оставениот дел (на неа) од песната (во Уметничката галерија Мачка), текстот, го зема и го интерпретира исто како музички творец на дело. **Фисун Онур** својата интерпретација ја остварува со сопствени предмети во “Уметничката галерија Мачка”. Тоа се висечките прачки за слика, закачалките прикачени на овие прачки, столиците во галеријата и кантата за отпадоци. Композицијата си ја комплетира со бисери нанижани на јаже и тулови на овие предмети донесени од надвор.<sup>137</sup>

Мислите на **Фисун Онур** во врска со “Каденцата” се: “Врз основа на ритамот од Уметничката галерија Мачка, ја обелоденив оваа работа на која работев четири месеци. Мојата желба е да се слушне само моделот на содржинската употреба кој го создадов со повторување.”<sup>138</sup>

**Фисун Онур**, со изразите “Кога слушам музика, речиси можам и да го допирам, мек или тврд, тежок или лесен, прозрачен или темен. Го чувствувам само-создаденото поле на музиката во просторот” изразувајќи ја својата страст кон музиката, од средината на 1990-тите своите инсталации започнува да ги дизајнира исто како композитор.

**Фисун Онур** во 1998-1999 г. во кураторство на **Фулја Ердемџи** и **Рене Блок** ја одржа “Скорпија” (Iskorpit) првин во Берлин, а потоа во Касел, во инсталацијата “Нота” (Nota) која е дел од изложбата на современа уметност во Истанбул, во инсталацијата “Каприц” (Karpis) во Ботаничката градина на Брисел повторно во 1998 година, во инсталацијата “Опус I” (Opus I) реализирана во “Св. Ирена” во рамките на “VI. Истанбулско Биенале”, во инсталацијата “Што успеа Земјата”

<sup>136</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>137</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<sup>138</sup> "Fusun Onur' un Sergisi Maçka Sanat' ta", Milliyet Sanat, 1 Mart 1995.

(What the Earth Sang) изложена во Касел во 2000 година, во самостојната изложба “Прелудиум” (Prelüd) реализирана во “Уметничката галерија Мачка” во 2000-2001, во инсталацијата “Опус II-Фантазија” (Opus II-Fantasia) во Баден, во инсталацијата од 2002 г. која е дел од изложбата наречена Помеѓу бреговите, во инсталацијата “Импровизира” (Impromptu) од 2003 г. во Лундс Констал, Шведска (Lunds Konsthall) и во инсталацијата “Оп. II-Варијации” (Op.2 Çeşitleme) на изложбата Организиран конфликт на Проје4L истата година, се фокусира на музиката и нејзиното претставување.<sup>139</sup> Нејзината пасија кон музиката се огледува во нејзините последни серии, каде се почесто се чувствува употребата на музиката во нејзините уметнички дела.

**Фусун Онур** од 1970 година зазема активно место во Турската современа уметност, незиниот уникатен стил и однесување, креира уникатни дела, не плашејќи се од новитетите, иако нерабрана и критикувана во нејзините почетоци на кариерата, таа го одеше патот по кој ја следеше вербата во себе и својата уметност. Таа претставува еден од најважните уметници во Турската уметничка историја.

## **САРКИС ЗАБУНЈАН (SARKİS ZABUNJAN)**

**Саркис** е роден во Истанбул во 1938 година. Своето образование го завршува во државната Академија за ликовни уметности, одсек внатрешна архитектура во 1960 година и во тие години започнува да слика, меѓутоа завршувајќи го последното платно во 1963 година, за многу кратко време престанува да слика во традиционална смисла. Во 1964 г. уметникот заминува за Париз и во 1967 г. учествува на “Биеналето во Париз” и по добивањето на наградата за прво место во категоријата сликарство, започнува да реализира многубројни лични и колективни изложби.

Во 1969 г. учествува на изложбата “Кога ставовите стануваат форми; Работи-Концепти-Процеси-Ситуации-Информации” (When Attitudes Become Form; Works-Concepts- Processes-Situations-Information) организиран од страна на **Харалд Симан** (Harald Szeemann) во Берн Кунстхалле (Bern Kunsthalle). Оваа изложба на **Јозеф Бојс** (Joseph Beuys), **Ричард Сера** (Richard Serra), **Марио Мерц** (Mario Merz) и **Роберт Морис** (Robert Morris) стои надвор од парадигмите на модернистичкото сликарство и скулптура и се состои од делата на уметниците кои го сочинуваат иновативниот став на периодот кој беше присутен во општата

---

<sup>139</sup> [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

состојба на авангардните трендови во 1960 година. *“Војната”* има значајно место во делата на **Саркис** почнувајќи уште од првата структура.<sup>140</sup> Оваа исложба има важно место во неговата уметничка кариера.

Во 1971 г. во *“Галеријата Сонабенд”* (Sonnabend) на изложбата *“Третиот Рај”* (3. Reich), од почеток до колапс, секое име во книгата *“Третиот Рајх”* од една страна ја читаше на групата, а од друга страна ја пишуваше на машината за пишување. Имињата што се читаат од страна на уметникот, се читаат со глас од две циновски звучници, а потоа се слуша гласот од внесените букви на дактилографот. Уметникот, засегнат од примената на затемнувањето за време на Кипарската операција, по 1974 г. на многу дела од својата работа им даде име на воен рок, Затемнување (Black-Out). Уметникот наведува дека овој назив не само што ја нагласува потребата од криење во воена смисла, туку и го очистува умот од сите мисли за момент, губењето на свеста, прикривање на работите како во тајно здружение. Идејата за затемнување ја реализира со катран и во овие дела катранот го користи со помош на горење и во некоја смисла во отстранување на темната енергија, се обидува да изврши еден вид прочистување.<sup>141</sup>

Во 1976 година, зборот *“KRIEGSSCHATZ”* што значи германски воен плен, му станува главен мотив на **Саркис**. Во тоа време бидејќи живее во Берлин, одлучува овој збор да го употребува на германски јазик. **Саркис** овој збор го користи многупати, но во уметничката област. Според **Саркис**, музеите се полни со пленови од војната. Делата собрани на едно место од различни цивилизации се изложуваат со истиот покажувачки став и истата светлина.<sup>142</sup> Проценките на **Саркис** во врска со реалната слика на музите и ставајќи ги нвините дела под знак прашалик, како и барајќи одговорностите

Во 1983 г. на *“Уметничката галерија Мачка”*, на изложбата на гваш делата реализирани во периодот пред да замине од Турција, учествува со инсталацијата насловена како *“Гвашови”* (Guajlar) потпишан како **Серко**, а по оваа изложба и на *“II. Секција од водечките турски ликовни изложби.”*<sup>143</sup> (Види Поглавје 3.4.2.)

Првата најсодржинска активност на **Саркис** во Турција ќе биде направена со изложбата *“Дебитантска улица”* (Çaylak Sokak) во 1986 г. во Уметничката гелрија Мачка. (Слика 53) Изложбата *“Дебитантска улица”* на **Саркис** е поврзана со многу негови посебни спомени. Дваесет и две години подоцна по враќањето во Турција, на оваа прва реализирана изложба користи предмети што ги запаметил,

<sup>140</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 59.

<sup>141</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 59, 60.

<sup>142</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 99.

<sup>143</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 53,54.

а се поврзани со неговото детство, од типот на: работната маса за кондури на чичко му, радиото на тетка му, чевлите на татко му, неговата сопствена бања и сл. Ова дело на **Саркис** и сличните на него, и покрај тоа што многупати се толкувани како носталгични, ова не е носталгија за минатото во форма на тажаленка. За него, сеќавањата, својата историја и меморијата се богатство. Сè што има доживеано и направено е скриено во ова богатство.<sup>144</sup>

Во 1987 г. на **“I. Истанбулско биенале”** во бањата Мимар Синан учествува со инсталацијата *“Ракс во бањата Мимар Синан”* (Mimar Sinan Hamamı'nda Raks) (Види Поглавје 3.6.2.1). **Саркис** на второто биенале во Истанбул во 1989 година учествува со делото *“Лустер за Финансиската зграда”*, со кое на таванот на Финансиската зграда која се наоѓа зад музејот *“Света Софија”*, обесува црвен неонски лустер.

**Саркис** со изложбеното дело *“Воен ангел”* (Savaş Meleği) која зазема место во *“Уметничката галерија Мачка”* во 1989 година, бил инспириран од еден музички инструмент кој го видел во една книга за Јужна Америка. (Слика 54) **Саркис** од сликата на овој инструмент прави акварел слика и го сместува во нишата од левиот ѕид на галеријата, а сликата од задната страна е со стакло и е во златна рамка, а под неа стои забелешка дека *“и двете крилја на ангелот во дизајнот носат отпечатоци од прстите на Саркис кои произлегуваат од притискањето на црвеното и зеленото мастило. Со притискање и на Вашиот лев и десен показалец на зеленото и црвено мастило, на стаклото можете да ги оставите Вашите отпечатоци од прсти така што ќе достигнат само до горниот дел од крилјата.”* Ова дело, поради предвиденото физичко учество на гледачот во работата, има привилегирано место.<sup>145</sup>

**Саркис** на четвртата самостојна изложба со делото *“19380-19930”* во склоп на *“Уметничката галерија Мачка”* во 1993 година, во галерискиот простор со флукуирачката осветленост на неонските светла, поставил еден голем дрвен, поцрнет (поради изгореноста) ковчег на кој на предната страна има напишано 19380, а на задната пак, 19930, на левата страна од ковчегот обесил една црвена завеса, а на десната страна една зелена завеса која го оневозможува преминот кон задните соби. Во нишата од левата страна во две посебни садови, хартиените куќи насликани со акварел во црвена и зелена боја, остававајќи траги од црвената и зелената боја во водата што пливаат, варосаните куќарки во црвена и зелена боја во еден ротирачки сад врз ковчегот, водата ја претвораат во кафеава боја. Името на делото произлегува од датумот на раѓање на уметникот -1938 г. и

<sup>144</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 100.

<sup>145</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 63.

реализацијата на оваа изложба- 1993 година. На овој начин, ковчетот е поврзан со целиот живот на уметникот.<sup>146</sup> (Слика 55)

Акварелот е материјал од кој **Саркис** никогаш не се откажал. Во многу дела продолжува да си игра со природните својства на акварелот и да користи акварел слики во својата работа како визуелни предмети.

Изложбата “*Од Анкара до денес*” (Ankara’dan Bugüne) направена во галеријата Зон во Анкара во 1993 година е од ретроспективна природа. За процесот на создавање на ова дело реализирано во галеријата, уметникот го испразнува галерискиот простор и за одвоените 28 години поминати надвор од Анкара, главно во Париз, голем дел од работите кои ги има извршено во другите градови, сликите од повеќето места во неговата меморија ги има нацртано со акварел.”<sup>147</sup>

**Саркис** на “**IV. Истанбулско Биенале**” од 1995 г. чијшто куратор е **Рене Блок**, учествува со инсталацијата “*Место за пилав и дискусија*” (Pilav ve Tartışma Yeri). (Види Поглавје 3.6.2.4)

**Саркис** во “*галеријата Шабанџи Каса*” (Sabancı Kasa Galeri) во 2001 г. го реализира проектот “*Глас... глас... глас..., Едно училиште*” (Ses...Ses...Ses..., Bir Okul). Правејќи работилница со името на училиштето, секој ден создавајќи атмосфера за дебатирање на делата на учениците, ја достигнува целта да се анализира училишниот концепт.<sup>148</sup>

**Саркис**, “*Саркис: Пресвртница*” (Sarkis: Bir Kilometre taşı) ја реализираше во 2005 г. во “*Центарот за култура и уметност Акбанк*” во Турција. Покрај изложените инсталации и видеа, уредените, за време на изложбата, филмски проекции, предавања, танцот за деца и акварел работилниците, како и различните активности со различните дисциплини: создавање, мислење, гледање и дискусија, ги донел на едно место; изложбата која била отворена речиси два месеца, континуирано ја трансформира во поле за дејност.<sup>149</sup>

Инсталацијата “*Маку*” (Plight) на **Јозеф Бојс** (Joseph Beuys); инсталацијата на германскиот уметник, неколку месеца пред неговата смрт во јануари 1986 година, во една од своите последни изложби во 1985 г. била донесена од галеријата “*Anthony d’Offay*” (Лондон) во “*Центарот Помпиду*” во 1989 година. За **Саркис**, статусот на одвоените музејски сали за колекцијата на “*Маките*” претставува

---

<sup>146</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 64, 65.

<sup>147</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 70.

<sup>148</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 71.

<sup>149</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 71.

замрзнување на уметничкото дело откинувајќи го од почетниот контекст, па дури може да се рече и дека е заробено. Во 2010 г. музејот на уметноста на **Саркис** му препорачува опашување на инсталацијата на **Бојс**, а **Саркис** пак, смета дека реструктурирањето на едно уметничко дело на овој начин не е решение, а тоа го потврдува со потребата од наоѓање на самостоен изложбен формат без спречување од музејот. *“Маки”* со новиот облик повторно поставен на четвртиот кат на музејот, поради заштитни причини во буквална смисла, се наоѓа во недостижна состојба бидејќи плексигласот е еден вид бариера и на тој начин отсега па натаму, достигнувањето на публиката до него го исклучува предниот дел од целокупната визија на инсталацијата. **Саркис** на овој свој труд му го дава името *“Пасуси”* (Passages). Една од неговите интервенции е истражувањето на *“Маки”* од страна на посетителите во одреден период во седмицата и носејќи обоени филцени чевли сакаат во целост да го достигнат затворениот дел од инсталацијата. **Саркис** земајќи го во раце фетиш предметот на **Бојс** повторно ја испитува организацијата, но асоцирајќи го со неговата сопствена употреба на боја. Публиката обезбедувајќи место на играчите во нивната сопствена изложба и истакнувајќи ја заштитната функција на филцените чевли, паднала во стапицата на безбедносната опсесија и беше загрижена за губењето на заштитната функција и суштината на уметничката инсталација и за понижувањето на музејот.<sup>150</sup>

**Саркис** ја напушта Турција во неговат рана кариера и започнува живот во Франција, но никогаш не ги прекинува врските со Турција. Во неговите дела согледуваме објекти и сеќавања од минатото на неговиот Турски период. Неговат работа содржи континуитет. Периодичните теми кој тој ги користи исто така го прикажуваат континуитетот. Тој ги подготвува своите дела за да се поврзе со публиката. Публиката, посебно децата се од голема важност во неговата уметност. **Саркис** со неговиот стил зазема важно место како во Турската така и во светската уметничка сцена.

## ШУКРИ АЈСАН (ŞÜKRÜ AYSAN)

**Шукри Ајсан** по завршувањето на факултетот во Државната академија за ликовни уметности во Истанбул (Универзитет за ликовни уметности Мимар Синан), отсек Сликаство во 1969, своето уметничко образование го продолжува во Париз, Франција во периодот 1970-1975 година и студирајќи во Париската школа за ликовни уметности се заинтересира за **Минималистичката** и **Концептуална уметност** и во оваа насока ги преведува текстовите на **Дишан** на турски јазик и во

---

<sup>150</sup> Elvan, Zabunyan, Sarkis: *Ondan Bize, Türkiye’ de Güncel Sanat*: 11, Dizi Editörü: Rene Block, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, стр. 111, 112.

првиот период на **Минимализмот** изработува вредни дела кои заслужуваат да бидат оценети. Во текот на овој период, тој работи на теми од типот “причина за постоењето на платно-шасија” и “материјалноста на уметничкиот предмет”. Со репатријацијата и започнувањето на должноста во Академијата за ликовни уметности од 1975 г. па наваму на уметничката сцена во нашата земја, споменати заедно со уметничките движења, особено во насока на препознавање, разбирање и себеизразување на Концептуалната уметност, покажува постојан напор преку книги, статии, изложби и други општествени активности.<sup>151</sup>

Почнувајќи од првата половина на 1970-тите, **Ајсан** местото на сликите, врз основа на повторување, им го отстапува на графичката свила и во 1981 г. во Академијата, во секторот Сликаство отвора продавница за графичка свила (свилено издание). Во процесот на обука во Париз, со **Влијанието на уметноста Повера, Боди арт, Ленд-арт, Концептуална уметност** и сл., уметникот започнува серија од дела со првото дело поврзано со Концептуалната уметност, насловено како “*Систем*” (Sistem)1972. Делото “*Изложба*” (Sergi) на **Шукри Ајсан** реализирано во 1976 г. е првата проекција на концептуалната уметност отворена во Турција.<sup>152</sup> По неговиот студентски престој во Париз, тој ја презентира концептуалната уметност како и ја организира првата концептуална активност во Турција,

**Ајсан**, со учеството на студентите од Академијата формира “**Дефиниција на уметничка заедница**” која продолжува со активностите на првиот тим до 1981 г. и по одделувањето на **Ахмет Октем** и **Серхат Кираз** од групата, под лидерство на **Шукри Ајсан** со наслов “**Дефиниција на уметничка заедница**”, заземајќи место со активноста на списанието **Нова димензија** од септември 1982 (1/5) издание и со учеството на **Алпаслан Балоглу, Исмаил Сарај** и **Ергул Озкутан**, реализира инсталација како составен дел од “*Уметничкото сценарио*” во “**IV. Изложбата на нови трендови**” во Истанбул во 1983 г. “*Уметничкото сценарио*” на одредено растојание, како што се уметничките дела од областа на сликарството и скулптурата, во спротивност од набљудувањата на пасивниот гледач, гледачот како објект, мешајќи го сценариото што е пред него, го доведува во дејствувачка ситуација преземајќи мерки во читањето; во областа на проекцијата, фотографиите, хетерогените материјали, сликовните и писмените елементи. Заедницата во 1984 г. ја реализира книгата и работата на **Марсел Дишан**.<sup>153</sup>

**Шукри Ајсан** неговата работа со платно во минимален стил како што се “*Слика 1, 2, 3*”, продолжува да ја работи на ист начин испитувајќи ја работата на уметничките дела од материјален аспект и причината за постоење на шасијата и не го менува односот формиран со истражувањето на концептуалната уметност и платното.

<sup>151</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, Seksenlerde Türkiye’ de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 86.

<sup>152</sup> <http://www.sanattanimitoplulugu.com/STT%27nin%20Tarihi.htm>

<sup>153</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 87.

Ајсан во 1987 г. на “Седмата изложба на современи уметници” е добитник на наградата за прво место во “*Urbi et Orbi*” (до градот (Рим) и до светот) 1986 г., а неговата работа на платно преиспитувајќи го дискурсот на јазикот на сликарството, ја продолжува со основните елементи на сликата и уметноста воопшто, меѓусебната врска на геометриските форми и рамката. Уметникот во периодот 1984-1987 ја реализира серијата од “*Тинктури*” со сопствено име и труд, како и серијата изложби “*Urbi et Orbi*” (Слика 56) “*Acta est Fabula*”, “*Oval*” и “*Circulus*” (1987-1992) кои се вреднуваат во склоп на “**Дефиницијата на уметничката заедница**”. Во 1995 г. на изложбата во “*Галеријата Нев*” насловена како “*Шукри Ајсан: 1987-1992*”, многу јасно можеме да ја согледаме автономната работа на уметникот. Ајсан, во оваа негова последна изложба од 1995 г. употребувајќи го своето име ги извршува сите уметнички активности од 1995 г. во склоп на активностите во “**Дефиницијата на уметничката заедница**”.<sup>154</sup>

Шукру Ајсан е едно од првите имиња кој ги воспоставува првите концептуални дела во Турција, со воспоставувањето на “**Дефиницијата на уметничката заедница**”, како група, воведувајќи ги првите новини на ова движење во Турција. Тој е еден од уметниците кои имаат важна улога во Турската современа уметност.

## АЈШЕ ЕРКМЕН (AYŞE ERKMEN)

Ајше Еркмен е родена во Истанбул во 1949 година. Високото образование го завршува на државната Академија за ликовни уметности, отсек скулптура во периодот 1971-1977 година. Во 1990 г. од страна на Корнелија Берсворд Валрабе (Cornelia Berswordt-Wallrabe) е поканета да учествува во изложбата “*European Workshop Ruhrgebiet*” организирана во “*Kunsthalle Recklinghausen*”. Еркмен, во 1992 г. е поканета да помине една година во Берлин во Германска програма за академска размена (Deutscher Akademischer Austauschdienst) во рамките на програмата за берлински уметници. Така започнува една нова ера за Еркмен и нејзината работа станува признаена на меѓународно ниво. Во средината на 90-тите години во Уметничката школа во градот Касел презема задача на гостин-предавач (привремена замена) издадена на име на Арнолд Боден (Arnold Bode). А, меѓу 1999 и 2004 г. работела како предавач на отсекот за скулптура во академијата Штаделшуле (Städelschule) во Франкфурт ам Мајн (Frankfurt am Main).<sup>155</sup>

<sup>154</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 87,88.

<sup>155</sup> Friedrich, Meschede, Ayşe Erkmen: )>Uçucu< / = şimdi=, Ayşe Erkmen: )> temporary < / = contemporary=(, Türkiye’ de Güncel Sanat- 05, Yapı Kredi Yayınları- 2703, Editör Rene Block, İstanbul, 2008, стр. 32

Во 1981 г. На “III. Изложба на нови трендови” учествуваше со делото “Сто камења” (Yüz Taş), (Види поглавје 3.3.3). Во оваа инсталација започнува да го испитува односот помеѓу изложбениот простор и уметничкото дело. Ова испитување манифестирајќи се во нејзините следни дела, ќе биде влијателно и за нејзиното препознавање како изложбен уметник.

Еркменовото дело “П-Р-А-В-И-Л-О” (K-A-I-D-E) прикажано на “IV. Изложба на нови трендови” е дело кое на преден план ги покажува правилото и концептот во скулптурата одделувајќи ја скулптурата како јазик и објект на концептуално ниво.<sup>156</sup> (Слика 57)

Во 1985 г. на “V. Изложба на нови трендови” учествува со делото “Складни цртежи” (Uyumlu Çizgiler) кое го остварува искористувајќи ги деловите на изложбениот простор. Во ова дело воспоставува директна врска со архитектот за ентериер, имитирајќи ги архитектонските елементи како што се линиите од обоените челични цевки, скалите што го дефинираат просторот и столбениот агол.

Уредувањата на **Џенгиз Чекил** (Cengiz Çekil) и **Ерда Аксел** (Erdağ Aksel) во 1986 г. во Измир чијашто организација во Истанбул е преземена од страна на **Серхат Кираз** (Serhat Kiraz), **Еркмен** во нејзиното дело “Од Пепо на Бојс” (“Pepo’dan Beuys’a”), во спомен на **Бојс**, врз античкиот тепих распостелен на земјата, врз него маслена маса, а во маслото врз потопените тенки прачки поставува шапка кој потсетува на познатата шапка на **Бојс**.<sup>157</sup>

**Еркмен** во 1988 г. на “V. Секција од водечките турски ликовни изложби” учествува со делото “Средби” (Karşılaşmalar) (Види поглавје 3.4.5).

Делото “Овде и таму” (Burası ve Orası) реализиран во 1989 г. во “Уметничката галерија Мачка”, се чини дека е насочен повторно и на поинаков начин во откривање на просторот кој се наоѓа внатре во луѓето. (Слика 58) “Овде и таму”, опкружувајќи ја внатрешноста на галеријата, се состои од ‘рѓосани нерамни метални кутии поставени една до друга чии агли се изгребани. И во стаклата се наоѓа текст преземен од книгата на **Стивен Хокинг**. Со текот на времето, на крајот од текстот пишува: “Зошто се сеќаваме на минатото, а не се концентрираме на иднината?” **Еркмен**, го реализира ова дело асоцирајќи го со текстот и од постоечките два посебни простора прави еден простор. “Сакав да се оди од едно место на друго, ова дело да ги врти луѓето во круг, накратко речено дело кое не се знае каде завршува и постојано се врти во круг. Ова дело

<sup>156</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 144, 145.

<sup>157</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 146, 147.

кое се состои од делови кои се надополнуваат едни со други, напред одат со туркање на едните со другите”. Според уметникот, во создавањето на делото многу значајна улога има самиот галериски простор. **Еркмен**, и покрај сета ортогоналност на просторот, создаде еден круг.<sup>158</sup>

Истата година, повторно користејќи текст во делото, ја создава инсталацијата насловена како “Прослава на минатото” (Geçmişe Tögen) во “Св. Ирена” во рамките на “II. Истанбулско биенале”. Во оваа инсталација, повторно воспоставува врска помеѓу текстот, просторот и времето.<sup>159</sup> (Слика 59)

**Еркмен** делото “Дома” (Am Haus) од 1994 година, му припаѓа на периодот поминат во Берлин. **Еркмен**, за ова, на предниот ѕид на една куќа која се наоѓа на улица Оранианштрасе, на плоштад Хајнрихплац во општина Кројцберг, во еднакви интервали поставува слогови направени од црн плексиглас. Овие слогови во турскиот јазик се последни наставки и во однос на значењето се користат само во минатото време во турскиот јазик. На аголот од предниот дел од зградата биле поставени наставките за минато неопределено време и на овој начин формираат своевидна посебност и различна фронтална декорација. Ова дело, смислено како привремена инсталација и продолжување на изложбата “Дома” во “Галеријата ДААД”, останува тука и станува еден вид икона за гледачите.<sup>160</sup> (Слика 60)

**Ајше Еркмен** во 1997 г. станува сведок покажувајќи видео одбор во Таксим, Истанбул од група формирана од мајки со имињата на нивните изгубени синови за да се обрне внимание на злосторствата извршени во последната воена диктатура во Турција. По ова, серијата од минатото неопределено време под името “Разговори/Conversations” за да ја прикаже уште еднаш, изнајмува видео одбор кое се користи за реклами на плоштадот Таксим во Истанбул. Овдешната наставка за минато време, не испраќа ознаки само во јазичната структура, туку испраќа и во политичка смисла.<sup>161</sup> (Слика 61)

**Еркмен** на “IV.Истанбулско биенале” од 1995 година, чијшто куратор е Рене Блок, учествуваше со делото “Wertheim-ACUU” (Види поглавје 3.6.2.4).

Таа во 1996 г. во Ротердам се приклучува на “Манифест 1”. Дизајнот на “Вила Музејот” во паркот во зграда бр.9 на познатиот архитект **Линдерт Корнелис ван дер Влугт** (Leendert Cornelis van der Vlugt) за изложбата, е еден од петте уметници (другите уметници во изложбата; **Ко Џеонг-а** (Коо Jeong-a), **Катхи**

<sup>158</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 148, 149.

<sup>159</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 149, 150.

<sup>160</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 38.

<sup>161</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 42.

Темин (Kathy Temin), Регина Молер (Regina Möller), Лиза Меј Пост (Liza May Post)) кои го создале делото “Домот во секој сон е срцева болка” (In Every Dream Home a Heartache). Речениците: “Што убава куќа! Се прашувам кој ли живее тука? Треба да влезам внатре и да видам!” (Oh what a nice house! I wonder who lives there? I must go in and see!) се однесуваат на девојката во бајката “Три мечки”.<sup>162</sup> (Слика 62)

Еркмен, на изложбата “Проект скулптури во Минстер 1977” (Münster Sculptures Project 1997) која се спроведува на секои десет години во Минстер започнувајќи од 1977 година, се вклучува со делото “Скулптури во воздух” (Havadaki Heykeller). Овој проект кој датира од 15 и 16 век и скулптурите во колекцијата на Ландес музејот земени од продавницата на музејот, се состои од транспортот на покривот на музејот по неколку круга во воздухот во хеликоптерска турнеја. (Слика 63) Ова дело покажува спротивен став према класичното складирање дела во музеите и со оглед на пренесувањето на скулптурите над познатата катедрала во Минстер, многу јасно укажува на смртта на идеологијата. Во ова дело на Еркмен, на идејата дека “може да се случи закана во секој момент” е директно прикажано во “Скаменето” (Stoned) 2003 направено за “галеријата Таксишпалаис” во Инсбрук, Австрија (Galerie im Taxispalais). Таванот на галерискиот простор што е од целосно стакло е оставено празно, од надворешната страна на стаклениот таван се ниша гигантска карпа како закана за терор.<sup>163</sup> (Слика 64)

Друго дело на уметникот, насловено како “Жешки клупи” (Sıcak Banklar) кој датира од 1977 година, се состои од осум клупи направени од метални цевки наредени на работ на реката Спри во Берлин. Овие клупи освен тоа што имаат форма на радијатор, исто така имаат и загревачко дејство во текот на зимата. Еркмен во ова дело обезбедувајќи актуелна функционалност на уметноста, воспоставува конекција помеѓу отворениот и затворениот простор. При дефинирањето на пристапот кон уметноста, уметникот продолжува да привлекува внимание со метафоричните дела кои наведуваат на мислење и кажува дека им придава важност на еден дел од надворешните работи кога ќе ги погледне преку очите на уметничкиот предмет. “Зошто едно дело кога е во изложбената сала станува уметничко дело, а надвор од неа, многу слични дела на него не изгледаат така? Некои работи не мора да бидат во галеријата. Ова сакам да го испитам, да погледнам од една друга страна на она што ни се нуди...”<sup>164</sup> (Слика 65)

<sup>162</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 152, 153.

<sup>163</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 153.

<sup>164</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 154, 155.

Повеќето од делата на **Ајше Еркмен** се специфични инсталации кои бараат сериозна техничка и скапа интервенција. Во 2001 г. делото *“Испратени бродови”* (Shipped Ships) во Frankfurt am Main е дело кое го опишува однесувањето на **Еркмен** и впечатливите перформанси на Дојч Банк (Deutsche Bank), концептот *“Моменти”* (Momente) ќе биде изложен во јавниот домен врз основа на појавата на светскиот конкурс како пилот проект во Франкфурт. **Ајше Еркмен** за *“Испратени бродови”* користи ферибот во градска линија Истанбул-Венеција-Шингу и трите брода кои ги пренесуваат луѓето од една точка на друга им служат како воден транспорт во ова место доведувајќи ги до Frankfurt am Main. Како резултат на скапиот логистички труд, трите брода се позајмени од општинските претпријатија вклучувајќи го и оперативниот персонал на Истанбул-Турција, Венеција-Италија и Шингу-Јапонија. Со доаѓањето во Франкфурт, овие бродови ‘добиваат’ по една скулптура. Возењето на гледачите им овозможува да го видат градот од друга перспектива, дека може да се живее од реката, дека тоа се места каде што можеме да влеземе. А процесот пак, на пристигнување на бродовите во Франкфурт доведува до раѓање на името *“Пренесени бродови”*; фериботите, поткренати со вранска пумпа, биле донесени тука од нивните базични градови заедно со големите транспортни бродови. Работењето на фериботот не е социјална услуга туку чиста естетска презентација за следење на градот од реката, која претходно не било можно во Франкфурт. Овој настан го предизвика концептот на разумот, градските линии во Истанбул се фериботите и затоа **Ајше Еркмен** забележала дека нема таква услуга на реката Мајна која поминува низ Франкфурт.<sup>165</sup>(Слика 66)

**Еркмен** во 2005 г. на отворената изложба што се одржа на Академијата за уметности во Берлин учествуваше со инсталацијата наречена *“Сечија половина”* (Her Birinin Yarısı). Таа во големата соба резервирана за неа ја искористува големината на просторот и го трансформира своето место, повторно воспоставувајќи ја секоја доделена соба на другите уметници. Секоја копија од половината на собата вклучувајќи ја и нејзината соба, ја создава со јапонска хартија. Оваа конструкција е монтирана така што го покрива и таванот на собата.<sup>166</sup>

**Ајше Еркмен** во 2007 г. од кураторот **Емре Бајкал** и **Фулја Демирџи** добива понуда за работа на дизајнот на новоформируваниот *“Музеј на современата уметност”* во централен Истанбул. Со доаѓањето на тројката на едно место, повторно се донесуваат одлуки како од серијата *“минато неопределено време”* и серијата се става во фасадата во вид на парчиња исечена од плексиглас. (Слика

<sup>165</sup>Friedrich, Meschede, исто, стр. 16-20.

<sup>166</sup>İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 155.

67) Дејвид Елиот ја повикува Ајше Еркмен за една работа во централен Истанбул на “X. Истанбулско биенале” паралелно со отворањето на “Музејот на современа уметност”. Еркмен за ова, во натписот на музејот, “Модерен Истанбул”, златната боја на буквите, кои во меѓувреме можат да се видат во една апстрактна форма, ги покрива со ткаенина.<sup>167</sup>

Во работата бидејќи има концептуална позадина, користи една реченица која е веќе одамна завршена. Во реченицата “Брзата кафена лисица го отскокнува мрзеливото куче” (Quick brown fox jumps over the lazy dog) заземаат место сите букви од азбуката, ова е една најдена “конкретна поезија”; и поради ова, избрани од страна на Ајше Еркмен и извадени од плотер во вид на букви, беа изложени на биеналето во Лимерик во 2004 година. Насловите на изложбите на Ајше Еркмен можат да се видат и како посебна форма на конкретна индивидуална поезија. Се сретнуваме со интересни имиња од типот на “Испратени бродови” (Shipped Ships), “Choo-Choo” или “Kuckuck (Guguk)” (Кукавица). На ист начин, насловите како што се “Müssiggang” (Мрзливост) или “Kein Gutes Zeichen” (Не е добар знак) се однесуваат на изгубените зборови или поговорки.<sup>168</sup>

За инсталациите со голем волумен во Kunsthalle Recklinghausen во 1997 година и направената уметничка асоцијација во Kunstverein Arnsberg во 1998 г. користи доставени фотографии од видеобазата на податоци (Image Bank). Овие бази на податоци можат да бидат позајмени за содржината и се состојат од специфични илустрации од архивите на рекламната индустрија. Ајше Еркмен овие фотографии ги беше позајмувала за време на траењето на изложбата. Зголемувајќи ги сликите во сиден формат, мотивите се трансформираат во скулптури. Публиката себеси се наоѓа пред апстрактен дел на секој кат. Изборот на мотивот се однесува како функција на музејот Kunsthalle.<sup>169</sup>

Методот на изнајмување слики, Ајше Еркмен започнува да ги употребува и во нејзината видеопроекција реализирана во Берлин и Хелсинки. Во Хелсинки, во правец на ветерот и интензитет, односно апстрактните знаци кои се употребуваат за временската прогноза се рефлектираат во надворешноста на зградата. Поради второто биенале во Берлин, овој пат, пред да се премине на компјутерската изработка, ознаката на поштенските управи користена според претходната инсталација, се проектира на куполата на зградата. Еркмен во 2005 г. како за последно за видео перформансот на “Панорамски преглед” (Kuşbakışı Manzaralar) позајмува слики само од природата. За ова во големите природни илустрации или

<sup>167</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 43.

<sup>168</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 47.

<sup>169</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 49-52.

слични на оние што се користат во календарските страници, реди речиси околу 100 прегледи на пејзажи и сликите во зависност од нивната резолуција, покажувајќи ги де релативно брзо, де релативно бавно, процесот на “симнување” од компјутер го прави како дел од овој филм. Во овој процес, во различни сезони се прикажани различни географски пејзажи од четирите страни на светот. “Панорамскиот преглед” е приказ на глобална природа кое ние никогаш нема да можеме да го искусиме на сопствена кожа, патување во имагинарниот свет кое нè доведува до работ на рајот.<sup>170</sup>

**Ајше Еркмен** во 2002 г. името на оваа работа го бира од областа опфатена со два тигри и наоѓа шанса да го практикува во проектот “*Ketti u Assam*” (Ketty ve Assam). На покана на Флоријан Валдфогел, во лето 2002 г. во градот Есен може да се гледаат тигрите во салата на рудникот Цолфарајн (Zollverein). Овој неискористен индустриски погон наоѓа место во “Светското културно наследство” и другите објекти на земјиштето беа претворени во изложбен простор за дизајн, а другите градежни комплекси станаа места за изложување на современата уметност. Објектот кој се состои од згради има една заканувачка страна, општата атмосфера гради тензија во застрашувачка убавина со истата причина што овој ефект е дополнително зајакнат од тигрите во Есен. **Ајше Еркмен**, голем дел од собите ги затвора во форма на голем кафез каде што “*Ketti u Assam*” ќе можат слободно да се движат. Во останатите соби, публиката излегувајќи во ходникот на зградата, може да ги следи тигрите од различни локации.<sup>171</sup>

**Ајше Еркмен** е скулптор на кој му значи времето, скулптор кој се обидува да користи малку предмети во својата работа; Во одредени цели се бори со времето позајмувајќи предмети и изложувајќи ги како скулптури. Во меѓувреме еден од стилските уреди кои ги користи е компонента која често се движи.

Во делото со кое учествуваше на изложбата “*Zeitenwende*” во Бон, Германија во 2000 година. Во ова дело насловено како “*Помалку или повеќе*” (More or less/ Az Çok), во една соба во музејот, на подот, за складирање и транспорт на делата од изложбената сала има хидраулична платформа за кревање. **Ајше Еркмен**, моторите на оваа платформа ги прилагодува за да можат да излезат во одреден ритам на платформата и да може само да се види дебелината на платформата, доволно за да се идентификува правоаголната форма во аголот на собата. По одредено време, оваа рамна скулптура повторно се закопува во паркетот и доаѓа на исто рамниште со подот. Ништо не е донесено во просторот и ништо не е излезено од него. Самиот механизам на платформата претставува скулптура во

---

<sup>170</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 53.

<sup>171</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 58.

просторот која за време на изложбата е прилагодена да не може да се користи како платформа за кревање.<sup>172</sup> (Слика 68) **Ајше Еркмен** и нејзиното дело, иработено од самиот музејски простор, начинот на кој таа го претвора просторот во уметничко дело.

**Ајше Еркмен** на сличен начин го користи и уредот за чистење на задниот дел од стаклениот таван на зградата *Secession* во Виена во 2004 година. Сличната конструкција на стаклениот таван и покривот на фабриката има технички уред кој го олеснува одржувањето на опремата за осветлување на изложбените простории и обезбедува чистење на задната страна од стаклото. **Еркмен** на овој уред наместо четки за чистење, поставува флуоресцентни светилки кои можеби просторот го прават хомоген, но секој пат стои во поинаква светлина осветлувајќи го во театрален и драматичен стил. Оваа инсталација се вика *“He e na dobar znak”* (İyiye İşaret Değil) и навистина целосно празно оставениот изложбен простор, познатото движење зад замрзнато стакло, како резултат на спојувањето на машината со заканувачки звуци, класичниот филм *“Третиот човек”* и специфичните криминални филмови со црно-бело осветлување создаваат морничава атмосфера.<sup>173</sup>

Уметничките цели на скулпторот **Ајше Еркмен** се недоодавањето нешто на просторот, анализа на она што ни е дадено како и комплетно користење на можностите и повторно толкување на постоечките.

Во 2005 г. во околицата Бруклин, Нјујорк, каде што **Ајше Еркмен** беше поканета од Марија Черути (Mary Cerruti), изложбата *“Вредни бои”* (Hamarat Renkler) реализирана во Центарот за скулптура која содржи машини што се движат, ги повикува гледачите на забава со бои. Центарот за скулптура се наоѓа во една стара фабричка зграда веднаш под покривот на стариот лифт, до еден движечки премостен кран. **Еркмен**, на кратката страна од колосекот на кранот обесува две најлонски ткаенини со темноцрвена и тиркизна боја и така кога премостениот кран се движи, лентите од ткаенина се протегаат и се шират кога се движат во спротивна насока во форма на обоени површини кои висат надолу и го блокираат погледот на луѓето, така што внатрешноста на зградата ја дели од ткаенина на волумен. Исто така, на овие движења им се придружуваат и звуците од машината, драматичното звучно триење по шините на современите машини во Виена. Покрај

---

<sup>172</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 66-70.

<sup>173</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 71.

светлосните ефекти, инсталацијата треба постојано да биде придружена со звуци од ваков тип.<sup>174</sup> (Слика 69)

**Ајше Еркмен**, која беше поканета во Берлин во 2006 г. од страна на Ново друштво за ликовни уметности (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), во организација под името “У2 Александарплац” (U2 Alexanderplatz) за голем број уметнички дела во јавниот простор, во нејзината работа, како и претходно во голема мера користи звучни фактори и врз основа на тоа го изложува проектот на звучни инсталации. Придонесот на **Еркмен** се состои од кратка музичка сесија. На метрото во Берлин (U-Bahn) кога и да пристигне некој воз на перон, преку движечкиот приемник почнува да свири мелодија која потсетува на емоционалните холивудски филмови. Кога возот ќе запре на перонот, престанува да свири и аудио лентата. Оваа звучна инсталација, и покрај краткото времетраење (околу 30 сек.), во овие транзитни премини, во лицата на луѓето предизвикува радост кој никогаш претходно не бил предизвикан.<sup>175</sup>

**Ајше Еркмен** станува позната со нејзините бројни инсталации, користејќи минимални објекти во нејзината работа, користејќи предмети позајмени од неуметнички медиуми. За неа времето претставува најважниот елемент во нејзината работа. Таа ја креира нејзината работа во зависност од местото, на начин што според неа го враќа предметот што му припаѓа на местото (просторот), начин на креирање што ја става во типот на сајт уметници. Таа завзема важно место како во Турската така и во Светската современа уметност.

## **АХМЕТ ОКТЕМ (АНМЕТ ÖКТЕМ)**

**Ахмет Октем** е роден во 1951 г. во Карабук. Дипломирал на Државната академија за ликовни уметности во Истанбул, отсек сликарство. Во 1974 г. се приклучил на Летната Академија во Салзбург (Универзитет Мимар Синан). Во периодот 1978-1982 беше асистент во Државната академија за ликовни уметности во Истанбул и UESYO. Во периодот 1999-2010 работел како помлад асистент на Факултетот за Арт и Дизајн, отсек Комуникациски дизајн во склоп на Техничкиот Универзитет Јилдиз. Својата понатамошна работа ја продолжува во Истанбул.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 71-73.

<sup>175</sup> Friedrich, Meschede, исто, стр. 73-77.

<sup>176</sup> Beral, Madra, Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleşirmeler, Antik A.Ş. Kültür Yayınları: 12, İstanbul, 2011, стр. 92.

Работата на **Ахмет Октем** во текот на “Дефиницијата на уметничката заедница” и подоцнежниот период, неговиот однос со Концептуалната уметност го насочува кон различни материјали, за потоа целосно да ја запостави работата со платното студирајќи во отсекоот сликарство. Делата на **Октем**, изработени од 1980 г. па наваму, се планирани да бидат под заштита во темните места на различни архиви.<sup>177</sup>

Едно од поважните дела на **Октем** е делото “Затворено и Отворено” (Kapalı ve Açık) од 1989 г. кое е сместено во “Галеријата на Културниот Центар Ататурк” во изложбата “10 Уметници 10 Дела: А Изложба”. Овде за првпат во формални институции, се изложуваат често среќаваните, стари, челични ормари за документација заедно со нивните фотографии каде што едниот капак е отворен, а другиот затворен. Во принцип, **Октем** ги одбрал само оние архивски ормари кои се користени и архивирани документи како алатка која може да доведе до визуелно размислување. Челичните ормари полни со архивски документи и/или фотографиите на ормарите и поднесените документи од страна на уметникот, во овој случај, се класифицирани групи на информации кои на гледачот му се претставени како ниту еден претходен повик за намалување на односот помеѓу текстот (мислата) и сликата (цртежот). Оваа вистина, совпаѓањето на описот на фотографијата со изгледот на реалноста, како и концептуалното тројно изразување на вистината, е основниот процес на концептуалната уметност. Ова дело од фотографии и документи, направено во тоа време, е остра концептуална работа и е прв пример за употреба на фотографијата како цел на уметноста.<sup>178</sup>

Во 1993 г. уметникот во неговото дело “Неименуван III” (İsimsiz III) користи флуоресцентна светлина која понатаму продолжува да ја користи многу често. (Слика 70) Ова дело се состои од три парчиња метални кутии длабоки 2 цм и долги вкупно 350 цм и четири црно-бели фотографии што го прикажуваат купштето од документи и досиеја кои се наоѓаат на иста висина. Во металните кутии од двете страни беа поставени флуоресцентни цевки кои ја одразуваат светлината на ѕидот. Четирите фотографии, трите метални кутии и шесте флуоресцентни цевки, истовремено исклучително елегантни и минимални во сенката на сината светлина, создаваа едно студено влијание каде што се чувствувааше задушливост од купштето документи.

Во 1993 г. уште едно дело насловено како “Неименуван” (İsimsiz) беше прикажано во една групна изложба “Состанок: Уметност” (Buluşma: Sanat) во “Музејот за сликарство и скулптура” во Истанбул. (Слика 71) Овде повторно беше изложено дело од архивска серија на стаклени тегли во кои пулсира памукот покажувајќи го во различни примероци со големина од 365x50 цм, хоризонтално стоечките црно-бели фотографии на ѕидот и во предниот дел три парчиња флуоресцентни цевки во висина од 192 цм во кои беа поставени тесни, долги и метални кутии.

<sup>177</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 92.

<sup>178</sup> Beral, Madra, исто, стр. 98.

Уметникот, хоризонталната фиктивна белетристика ја повторува употребувајќи ја и во неговото следно дело.<sup>179</sup>

Во Берлин на изложбата “Ориент Експрес” Октемовото дело “Валидно законодавство” (The Valid Legislation/Yürürlükteki Yasalar, 1994) повторно се состои од фотографии од документи/досиеја, метални кутии и флуоресцентни светилки, кој Октем ги користи уште од почетокот на неговата работа. Овој пат уметникот користи и хартија. Оваа работа со размер од 1200x192 цм, на ѕидот покрај реченицата “Законот се подготвува од страна на организаторите и ќе остане во сила сè додека условите го дозволуваат тоа” се наоѓа и изложеното дело “Валидност во законските корпуси” кој се состои од 252 форми, односно 7056 страници. Обоените страници со печати од сино мастило и пред нив, сината флуоресцентна светлина, потпрена на ѕидот, во сет од 12 тесни и тенки метални кутии, го означува заматувањето на сликата. Насловните страници од множеството страници биле обоени со мастило за печат каде што имаше интервенција дека “можат да бидат прочитани”, а долните страници пак, се бели и можат да се прочитаат. Октем, неговото мислење го искажува со следниве зборови: “Во секоја земја има закони за сè и тие понекогаш треба да бидат и на духовно и мислечко ниво. Вашето однесување или вашите постапки, без разлика дали ќе бидат видени или не во рамките на законот, ќе престанат и пак ќе продолжат да кружат. Мислам дека и уметничките напори не се разликуваат од ова. Јас сакам да ја покажам ‘важноста и спроведувањето’ на овие закони”. Уметникот оваа работа ја претставува како продолжување на она што е интелектуално и визуелно.<sup>180</sup> (Слика 72)

**Берал Мадра**, оваа работа на Октем ја презема до детали во свои раце во “Нови медиуми”:

“Овде, во делата на Октем уште од почетокот на 1970-тите години па наваму, треба да се идентификува доминантната појава. Човекот уште при самото раѓање влегува во системот со лична карта која е доказ за припадност кон заедницата и е принуден да живее со “документациската” авантура завршувајќи со (а можеби и не) информации изгравирани на неговата надгробна плоча. Ова натрупување на документи како да е составен дел од луѓето. (...) Овие документирани храмови станаа област на истражување за Ахмет Октем. (...) Спроведените важни закони можат да бидат прочитани од страна на луѓето; сите страници отворени и правилно наредени како да му обезбедуваа леснотија на гледачот. (...) Всушност, кој ќе ги прочита овие три илјади страници? Ако не ги прочита, како ќе разбере дали тие регулирани закони ќе бидат погодни за него или не? Овие поволни услови, за луѓето ли се погодни или за законите? Делото на Ахмет Октем кој не води до вакви мисли и прашања; денес живеејќи во неповолни услови на ликовната сцена, ги наведува и причините за доаѓањето или недоаѓањето на публиката во однос на

<sup>179</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 93.

<sup>180</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 94,95.

набљудувањето на уметничките дела! Ова дело и сличните на него, создаваат една мулти-медијална средина на многу високо ниво за луѓето кои сакаат да влезат во внатрешна пресметка со доживеаната реалност гледано од друг аспект, недостигајќи им да останат надвор од секојдневниот политички живот, медиумите и потрошувачката.<sup>181</sup>

**Ахмет Октем** во 2001 г. на изложбата “*Парфимирана градина*” на “49. Венециско Биенале” во склоп на Турскиот Павилјон, учествуваше со делото “*Неограничен број идентитети*” (Sınırsız Kimlikler), (2001-2002) во “*Галеријата Nuova Icona*”. Насловот на изложбата, “*Парфимирана градина*”, во 15 век се верувало дека било напишано од страна на **Шеик Омер Ибн-Мухаммед ел Нефзави**, а во 19 век е преземен од една книга која е преведена на англиски и француски јазик. Книгата, која е една од најстарите дела напишани за сексуалноста, подоцна лансирајќи ја на западниот читател, станува еден вид ориентална адаптација. Оваа книга за уметниците стана метафора, за социјалните/културните коментари на трговијата и за испитување на начинот на перцепција. Формирана е инфраструктурата на изложбата “*Парфимирана градина*” вклучувајќи ја и метафората на дискурсот Исток-Запад. Уметникот, врз сидовите на салата ги одрази портретите од сините негативни слики на интелектуалецот, научникот и уметникот кои живееле и работеле во првите три квартали во Истанбул во 20 век. Проекциите сместени на сите страни од собата, со влегувањето на гледачот во изложбениот простор стануваат како дел од работата и публиката се чувствува како да влегува во ходник полн со духови. Фотографиите со сините негативни проекции формирајќи илузии на сидовите и во атмосферата, се претвораа во уметност надвор од документарните филмови.<sup>182</sup> (Слика 73)

**Октем** во 2004 година го реализира своето дело “*Освежени идеи*” (Refreshed Ideas/ Serinletilmiş Düşünceler) на биеналето “*Gwangju*” во Кореја. На секоја од шесте парчиња во големина од 200x100, во дрвениот ормар на кој предниот дел му е затворен со стакло, надворешниот горен дел подоцна мастилизиран преку различни теми и прашања, поставил страници од книга напишани на различни јазици. Внатрешноста на кутијата беше осветлена од бели флуоресцентни цевки поставени на површинскиот дел. Четирите вентилатори со мотор содржани во секоја кутија, обезбедуваа страниците да можат да дејствуваат, да се мрдаат. Дваесет и четирите вентилатори со мотор кои создаваат лелекава бучава сместени во одржувачкиот простор, додаваше една нова димензија во конфузноста на човековиот визуелен материјал.<sup>183</sup> (Слика 74)

**Октем**, оваа работа ја објаснува на следниов начин: “*Заладени Мисли може да се дефинира како збир од различни траги собрани во соба за сеќавање. Според акумулациите на нашиот репертоар, тие се во одредена секвенца, но дејствуваат како случајни. Размената на информации помеѓу слоевите е комплицирано и со текот на времето се подложени на загуби. Неприродните*

<sup>181</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 95-97.

<sup>182</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 97.

<sup>183</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 97, 98.

методи можеме да ги забележиме со намалување на овие загуби, па дури и одржувањето во иста форма за доста подолг временски период. А, малиот недоволен развој на оваа ситуација може да се нарече и како ефект на стаклена градина”.<sup>184</sup>

Прашањето на уметникот за испитувањето на документот/документацијата, уште од самиот почеток се гледа дека ќе продолжи во целата негова понатамошна работа. Работата е отворена за различни толкувања на публиката кои не содржат општествени и политички критики.

## ГУЛСУН КАРАМУСТАФА (GÜLSÜN KARAMUSTAFA)

Уметникот **Гулсун Карамустафа**, која е родена во 1946 година, во периодот помеѓу 1963-1969 студирала сликарство на Академијата за ликовни уметности. “На крајот на 60-тите години во Истанбул за време на Академијата, како студент се приклучува во политички активности и поради тоа е подложена на истрага од страна на воениот режим и во 1971 г. е притворена за краток временски период. За да се избегне напуштање на земјата, по осудата не беше дозволено да ѝ се даде пасош за временски период од шеснаесет години. Политичките односи на Карамустафа, повеќе во областа на уметничките дела, резултираше со зголемување на стапката во останувањето сама, но изолацијата и осаменоста, во овој случај, почнаа да исчезнуваат од средината на осумдесеттите години. Делата на **Гулсун Карамустафа** со неверојатно богатство од материјали, имаат разновидно проширување на употребата на предмети во сликите, од инсталација према филм итн. Работниот облик покажува периодични својства.<sup>185</sup>

**Карамустафа** преку продолжување на академската традиција во седумдесеттите и осумдесеттите години развива фигуративно сликовен наративен јазик што ја прави оригинална и уникатна. Нејзината прва професионална изложба се отвора во “*Уметничката галерија Бејоглу*” во 1978 година. Почетните слики на уметникот се направени со различни техники (гваш, акварел итн.). Делата ги отсликуваат луѓето во секојдневниот живот, феноменот масовна миграција од руралните средини во Истанбул и придружните социјални и културни промени кои се рефлектираат во областа на уметноста за првпат се сретнуваат во сликите на **Карамустафа**. Како примери од овие работа можат да се наведат делата

<sup>184</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 98, 99.

<sup>185</sup> Barbara, Heinrich, Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim, My Roses My Reveries, Türkiye’ de Güncel Sanat- 02, Yapı Kredi Yayınları- 2511, Editör Rene Block, İstanbul, 2007, стр. 15.

“Драгоценна невеста” (Kıymatlı Gelin) која датира од 1975 г. и “Чувар на куќата” (Karıcı Daıresi) од 1976 година.<sup>186</sup>

Овие слики во исто време се споменуваат и во поглед на разложувањето на родовите улоги утврдени од страна на традиционалните вредности; бидејќи жените се портретирани или како невести или како мајки и честопати се поврзани со домашните активности. Сликата која го носи името “Господи, Ти знаеш” (Yarabbi Sen Bilirsin), 1981 јасно го проблематизира сексуалниот идентитет. На сликата во преден план се гледа еден замислен пар што танцува со солзи во очите, а околу нив се шета уметник со две различни облеки. Едниот од нив носи велерна облека, а другиот темносин костум. И покрај огромната популарност на оваа фигура, таа е забранета во јавните радија од времето бидејќи се однесува на една транссексуална ѕвезда.<sup>187</sup>

**Карамустафа** и подоцна често ги цитира прашањата за стереотипната улога на сексуалната определба и идентитет. Во “Двојна вистина” (Çifte Hakikat), 1987 машкиот манекен, кој припаѓа на триесеттите години, го облекува во женска облека со што ја проблематизира претходно основаната и репресивна сексуална определба. Делото “Неутврдени слики” (Pekiştirilmemiş Görüntüler /1998) на “Еден социјален проект за половите од Култура/Истанбул” (Kültür/İstanbul’dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi/1997) за тансвеститите и транссексуалците, повторно е врз основа на културата на тансвеститите и транссексуалците од градовите Истанбул и Валенсија.<sup>188</sup>

Кон крајот на осумдесеттите години го остава сликањето и почнува да користи нови можности на изразување кои ги нудат и другите материјали. Сепак, никогаш не раскинува во целост со сликањето. **Карамустафа** сликите што произлегуваат во средината на деведесеттите години ги собира под наслов “Ветени слики” (Vaat Edilmiş Resimler). Улогата во појавата на ова дело ни кажува само дека е применета. **Карамустафа** се интензивира и во контекстуалните и формални димензии на иконското сликарство. Серијата “Светски убавици” (Dünya Güzelleri) која датира од 1984 година, е заснована врз осум слики од различни жени.<sup>189</sup>

**Гулсун Карамустафа** од средината на осумдесеттите години се фокусира на новите материјали на предметите. **Карамустафа** во 1984 година го има преземено уметничкото режисерство на филмот “Една голтка љубов” (Bir Yudum

<sup>186</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 17-19.

<sup>187</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 23, 24.

<sup>188</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 24.

<sup>189</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 31-37.

Sevgi) од Атиф Јилмаз (Atif Yılmaz), кој во тоа време работи на филмови за процесот на имиграција.<sup>190</sup>

Уметникот започнува да работи на ѕидни килими и на *“изложбата Билсак”* во 1985 г. изложува од овие ѕидни килими произведени во Истанбул, но исто така изложува пласирани примери и во странство. *“Мајкл Џексон”, “верниците во Мека”, “Исус”, “пастирските пејзажи”, “Елвис Присли”, “леко облечените жени на мотоцикли”, “експонирањето на мускулите на мажите во гимнастичарските сали”*... по повод изложбата *“Странски услуги”* (Foreign Services) која била одржана во Шедале, Цирих (Shedhalle Zürich), беа изложени пет килими под насловот *“Постпозиција”* (Postpozisyon). Овие евтени предмети беа поставени во златни рамки и така уште еднаш беше нацртано подножјето на природниот фетиш. **Карамустафа** на пазарот, па дури и во Капали чаршија (Голем затворен пазар) од килимите кои се наоѓаат лесно, од нив реализира колажи, во делото *“Двојниот Исус и бебето Џејлан”* (Çifte İsalar ve de Yavru Seylan/1984) на подлогата и во облеката на Исусовите фигури ја употребила златната боја, а исто така и *“Молитва со Елвис”* (Elvisli Seccade/1986) ја креира здружувајќи три исти килими во комбинација со златно обоена ткаенина. Во оваа студија елементи на окото претставува зголемената бројка на фигурите на Исус и Елвис. Златна боја на преден план го изнесува значењето на сликата исто како и кај иконите, додека значењето на старите икони кои содржат уникатна моќ е отворено за дебатирање и пропагира преку употребата на лајтмотивот.<sup>191</sup>

Во континуираната примена на елементите од секојдневниот живот на **Карамустафа** се среќава и облеката, како што е предметот направен од ткаенина во делото наречено *“Летечки килим”* (Uçuş Halısı/1985). Употребата на различни материјали во комбинација со мотиви од содржински пејсажи, а исто така тука ги вклучуваме и колажот, шарената облека, блескавите шамивчиња покрај здолништата, пластичните цвеќиња и накитот.<sup>192</sup>

Ѕидните килими, облеката, украсните предмети и другите забележани кичерски предмети во секојдневниот живот, се обработуваат како утврдувачки мотиви во делата на **Карамустафа** насловени како *“Споменик 1”* (Abide 1/1987), (Слика 75) и *“Споменик 2”* (Abide 2/1988) (Види Поглавје 3.4.4).

**Карамустафа** во своите дела не користи само предмети кои им припаѓаат на другите, а од крајот на осумдесеттите години почнува да влегува во структурата на своите предмети. Во една студија под наслов *“Куриери”* (Kuryeler/1991),

<sup>190</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 38.

<sup>191</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 39-45.

<sup>192</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 45.

уметникот сопствените вреди бројни предмети ги поставува во подготвените Капитоне елеци за деца. Публиката може да го насети присуството на скриените нешта во одделот за порабување, но што точно е тоа, не може да прочита и не допира до нив. Во ова дело, реализирано под емоционалната тежина на миграционата трагедија во Поранешна Југославија, уметникот (и самиот е имигрант) се базира на приказните за време на миграцијата на баба ѝ која велела дека скапоценото богатство се носело скриено во елеците на децата. Степенот на транспарентноста во елеците со нежната ткаенина се чувствува контрадикција која очигледно е фрлена набрзина низ грубите рабови. Кон слободно осцилирачката облека во нивното оригинално место се придружува една реченица: *“Преминувајќи ги границите, она што е важно за нас го криевме шијејќи го во детските елеци”*. Оваа реченица под наводници дава впечаток на еден цитат и подвлекува дека лицето што зборува не постои, исто како што празните елеци го означуваат присуството на децата што не постојат.<sup>193</sup> (Слика 76)

Делото насловено како *“Татковината е онаму каде што човекот се храни”* (Heimat Ist, Wo Man Isst) е реализирано од три лажици кои произлегуваат од ковчетот на баба ѝ на *Карамустафа* (во врска со турските работници во Германија). Германскиот наслов што значи *“Татковината е онаму каде што човекот се храни”*, има корист од една јазична игра помеѓу глаголите *‘да се биде’* и *‘јаде’* кои не можат да бидат буквално преведени на друг јазик (Татковината не е место каде што се раѓаш туку место каде што се прехрануваш). Лажиците стојат едно до друго на едно бело марамче, така меѓусебно елегантно поврзани и потсетуваат на приватноста на едно семејство кое не брои многу членови. Лажицата се користи за споделување на вечерата утврдена во традиционален кујнски прибор. Тоа е нешто што човекот го зема со себе кога ја напушта куќата, кога се преселува.<sup>194</sup> (Слика 77)

**Гулсун Карамустафа** и за време на пресметката со политиката, колективната историја и својата автобиографија се обраќа кон личната архива. Почетната точка во делото *“Училишна тетратка”* (Okul Defteri/1993) ја презема од една од своите тетратки од основно училиште и од една црно-бела фотографија од истата година, која ја нашла меѓу документите на татко ѝ. Копиите од страниците на тетратката се закачени на превртените гајби за овошје кои потсетуваат на старите училишни клупи. На ѕидот висат четири примероци од врамената слика. Постои очигледна разлика меѓу страниците на оние статии со невиноста на едноставните детски цртежи кои се појавуваат на страниците по периодот на Студената војна и

<sup>193</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 53-55.

<sup>194</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 55, 56.

агресивните текстови подготвени во милитаристички тон. Делото е наменето за една изложба во Библиотеката за делата на жените, за извршување на нивните дела во една отоманска зграда во Истанбул, која припаѓа на 18 век.<sup>195</sup>

Во 1998 г. и во делото *“Мои рози, мои замисли”* (Güllerim Tahayüllerim) прикажано во *“Уметничката галерија Мачка”* користи една црно-бела фотографија земена од семејниот албум. На фотографијата, снимена на железничка станица, се гледа една жена со бебе во рацете наведната на отворениот прозорец од возот кон некој што стои на перонот. Мајката и бебето му се насмевнуваат на овој човек чија десна рака влегува во кадар и го допира бебето. На другата страна од мајката има едно мало среќно девојче кое гледа директно во камерата. Се остава впечаток дека тоа е семејство од мајка и татко и две деца. Десната рака на малото девојче е во воздух како да сака да се поздравува (тоа е самата **Гулсун Карамустафа**). Осознаваме дека оваа сцена е проштална и дека возот наскоро ќе тргне. Во галеријата покрај сликата, за движење на процесот, се поставени два или три редни стиха земени од турски стихотворби.<sup>196</sup>

Изложеното дело *“Хронографија”* (Kronografya) во една просторија која порано се користела како соба за брак, повторно е релевантно со детството на **Карамустафа** и тој период се совпаѓа со средината на 20 век. Изворот на материјалот за инсталацијата, во временска смисла се преклопува и со датумот на просторот. Во списанието насловено како Седмично радио, се достапни шеесет копии од делото објавени помеѓу 1950-1953 година. Копиите поставени во кориците на списанието во зголемени рамки со златна боја, се наредени во кружна форма во средината на изложбениот простор. Делото кое е поврзано со автобиографијата на уметникот, во секое изложено списание мора да биде отпечатено со статија за таткото на **Карамустафа**. Но, публиката првично уметничкото дело го сфаќа како дел од презентација од историска ера која оставила одредени сеќавања. Сите фигури што се наоѓаат на кориците се речиси женски; со облеката, фризуриите и позите, радио пејачките ѕвезди од тој период имаат облик на една цела генерација која го формира видот на жената.<sup>197</sup>

Во текот на следната деценија како едни од првите важни меѓународни изложби во кои учествува **Карамустафа** се вбројуваат изложбата *“Странец = Патник”* (Foreigner = A Traveller 1993) во *“музејот Schiedam Stedelijk”*, Холандија, и изложбата *“Скелет”* (1994) одржана во *“галериите ИФА”* во Штутгарт, Берлин и Бон. Пост-колонијалниот период, полот, расата, имиграцијата, како и односот на

---

<sup>195</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 57, 58.

<sup>196</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 59-62.

<sup>197</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 62, 63.

центарот со периферијата (во рамките на проектот Shedhalle во Цирих) е другиот феномен кој го храни творештвото на уметникот во соработка со сè поголемиот број уметници и заедничката работа со кураторите како **Васиф Кортун** (Vasif Kortun), **Рене Блок** (Rene Block), **Харалд Симан** (Harald Szeemann) и **Питер Вајбел** (Peter Weibel) или **Марион фон Остен** (Marion von Osten), **Урсула Бјеман** (Ursula Biemann) и **Џастин Хофман** (Justin Hoffman). Изработката на **Карамустафа** од предметно-ориентираните дела, миграцијата и нејзиното влијание врз културниот идентитет фокусиран на инсталацијата почна да се префрла кон конкретни проекти на просторот. **Карамустафа**, обично за инсталациите ги користи рефлексите за историјата на архитектурата затоа што овие елементи може ефикасно да ги претставуваат различните културни традиции или конфликти.<sup>198</sup>

Уметникот во 1989 г. го изложи своето дело “*Овде сме*” (Buradasınız) реализирано во “**II. Истанбулско Биенале**” (Види Поглавје 3.6.2.2).

Уметникот на сличен начин го изложува и своето дело “*Спомени*” (Hatıra) во “*Храмот на Адријан*” во Ефес. Многу одамна, Британецот **Џ. Т. Вуд** во научните истражувања од дваесеттиот век, храмот го запленил во колонијален стил и ископувањата имаат пристап со став кој вклучува вандализам и кражби. **Карамустафа**, фото-гравирањето на која се гледаат турските работници во ископувањата на Вуд, го зголемува врз едно пано и некои лица на сликата ги отсекува така што посетителите да можат да ги стават своите глави. Веднаш на задниот влез од храмот односно на местото каде што туристите обично се сликаат едни со други, сликата треба да биде како една од инсталациите кои се наоѓаат во парковите за забава. Затоа, историскиот документ туристите ги врти во едно пародирачко средство каде што паралелите ќе се развиваат меѓу колонијализмот и меѓународниот туризам.<sup>199</sup>

“*Тајната испорака*” (Mistik Nakliye/1992) содржи сатен јоргани кои се ставени во внатрешниот дел, и изложбата, проследена од публиката, содржи дваесет метални кошници со тркала кои можат слободно да се движат во просторот. Некои од јорганите имаат златен сјај, некои се со весели бои, а други пак, имаат многу едноставна и темна боја. Обликот на металните кошници е сличен на оние плетени кошници што се користат од страна на амалциите (носачи) на локалните пазари. Оние што се амалции, обично потекнуваат од првата генерација имигранти, од руралните кон урбаните средини што можат да работат каква било работа. Јорганите, за овие луѓе, можеби се најважните предмети и поседувањето

---

<sup>198</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 65-67.

<sup>199</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 67-71.

на многу јоргани е индикација за благосостојба. Обично, јорганите се дел од невестинскиот мираз и исто така се однесуваат и на таинственоста, соништата и сексуалноста и евоцираат чувство на заштитат и прикривање.<sup>200</sup> (Слика 78)

Инсталацијата *“Нова ориентација”* (Neworientation/1995) реализирана за **“IV. Истанбулско Биенале”**, вклучува една игра која се однесува на односите меѓу загубата и збогувањето (Види Поглавје 3.6.2.4).

Ориентализмот станува тема која **Карамустафа** постојано ја споменува. Инсталациите *“Рана презентација на застапеноста”* (Erken Bir Temsilietin Sunumu) која датира од 1996 и *“Засилувачки серии за ориентални фантазии”* (Oryantal Fantaziler İçin Pekıştirme Serileri/1999-2000), се инсталации составени од слики кои содржат ориенталски бриз. *“Од надвор”* (Dışarıdan/1999) содржи слики од бања која вклучува серија од ориенталски слики создадени со фотокопии во боја.<sup>201</sup>

Во 2000 година, **Гулсун Карамустафа** за првпат ќе почне да работи на видео дела. Инсталациите *“Личен временски квартал”* (Kişisel Zaman Dörtlüsü/1999), *“Заплеткувајќи се ѕидот”* (Duvar Ögölürken/2003), *“Поле за меморија”* (Meydanın Belleği/2005) и *“Машко плачење”* (Erkek Ağlamaları/2001) се само неколку примери од видео инсталациите на уметникот.<sup>202</sup>

**Гулсун Карамустафа** ја започнува својата кариера во сликарството, но со време таа полека го изоставува предметот во сликата. Ние можеме да кажеме дека таа тотално го остави сликарството како медиум, но сепак сликарството е дел од нејзината уметност. Кај неа се забележува употребата на предмети од секојдневна употреба во нејзината работа, половиот идентитет и миграцијата на нејзиното семејство како инспирација. Во последните 10 години се забележува се почестата употреба на видео инсталацијата. Со нејзината разноврсност во делата таа завзема значајно место во Турската современа уметност.

---

<sup>200</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 71.

<sup>201</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 75-86.

<sup>202</sup> Barbara, Heinrich, исто, стр. 104-110.

## СЕРХАТ КИРАЗ (SERHAT KIRAZ)

Серхат Кираз е роден во Истанбул во 1954 година. Од 1973 до 1979 г. беше на Државната академија за ликовни уметности.

Серхат Кираз, образуван во Државната академија за ликовни уметности во Истанбул во 1970-тите, во тоа време направил необичен почеток за еден млад уметник учествувајќи на *“Изложбата за пластични уметности во балканските земји”* во 1977, на една *“изложба во Штутгарт”* во 1979 г. и на *“Единаесеттото Париско Биенале”* во 1980 година. Во 1977-1978 г. како еден од основачите на **“Дефиницијата на уметничката заедница”**, една од неговите реализирани работи, современото уметничко дело го визуелизира не само како предмет на перцепција, туку и како предмет на филозофијата. Концептот на златниот сразмер/златниот дел како основен концепт на уметничката историја, создава една инфраструктура во големината и изгледот на неговиот пласман. Историското знаење и односот на науката и технологијата со уметноста, во многу негови дела ги означува со користење на сликата *“Витрувијански човек”* на Леонардо да Винчи кој го покажува златниот сразмер. И златниот сразмер на математичките вредности зазема место во работата на Кираз. Реализацијата на *“Визуелната илузија и перцептивната реалност”* (Görsel Yanılsama ve Gerçek ile Algılama) на **“Изложбата за нови трендови”** во склоп на Државната академија за ликовни уметности во Истанбул во 1979, *“Неименуван”* (Adsız) и *“Предлог за уметнички/туристички транспорт”* (Sanatçı/Turist Nakliyesi için Bir Öneri) на *“Единаесеттото Париско Биенале”* на *“Изложбата за Дефиниција на уметничката заедница”* во *“Галеријата на ликовни уметности”* во 1980 г. и делата во Личната изложба во *“Галеријата за уметност Мачка”*, можат да се вреднуваат и сметаат како една работа кои се надополнуваат една со друга. Во овие дела како предмет беа користени фотографии кои се однесуваа на настани од културата, политиката, општеството и природата; фотографиите кои ги сликал сам или пак, се позајмени од изворот, се во вградена хармонија со просторот според механичките својства на просторот; Секоја компонента на делото е уредена и произведена во форма на совршенство и дизајн која вклучува прецизна техничка компетентност.<sup>203</sup>

Серхат Кираз во неговата прва самостојна изложба во *“Галеријата за уметност Мачка”*, на изложбениот простор постави три стаклени кутии во кои имаше вода, земја и воздух. Зголемените фотографии на овие предмети сместени на страните од кутиите, нејасните детали на стаклените кутии поставени на ѕидните панели, почнувајќи со визуелните слики на академијата, истражувањето на односот меѓу илузијата и реалноста е со примена на фотографиите и готовата изработка во оваа изложба. Кираз, заедно со уметници од типот на **Ајше Еркмен** (Ayşe Erkmen), **Џанан Бејкал** (Canan Beukal) и **Фисун Онур** (Füsün Onur), продолжи да учествува во колективни изложби од типот на **“Секција од водечките турски ликовни изложби”** од 1989, **“А, Б, Ц, Д”** и *“Уметнички Симпозиум Minos Beach”*

<sup>203</sup> Beral, Madra, исто, стр. 20.

(1990) и “Уметност/Техна” од 1992 година. Во 1988 г. заедно со Јилмаз Ајсан (Yılmaz Aysan), Алпарслан Балоглу (Alparslan Baloğlu) и Ергул Озкутан (Ergül Özkutan), го создаде “Коридорот” (Koridor) собран во досието кој е во припадност на уметниците.<sup>204</sup>

Неговото дело насловено како “Богот на Религиите, Религиите на Богот” (Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri/1989) зазема место на “II. Истанбулско биенале” во Истанбул во црквата “св. Ирена”. Уметникот, доловувајќи го насловот на делото, концептуалната структура на јазикот започнува да ја објаснува со една игра на зборови. Според него, исказот “Богот на религиите” изразува значење на одење од голем број религии кон еден бог, а исказот “Религиите на Бог” одење од еден бог кон повеќе религии. Квадратните форми што се користени во неговата работа, во однос и на формата и на концептот, укажуваат на нагласена совршеност. Големiot квадрат на ѕидот осветлен со флуоресцентна светлина и пред него петте транспарентни колони кои се издигаат од земјата во вид на квадратни делови, овој квартет и од формален и од концептуален аспект, го покажува означувањето на “совршенството”. Во секоја од транспарентните колони, на транспарентните полици во делот кој е во близина на врвот, според редоследот, затворени, биле поставени Куранот, Тората, Евангелието и Псалмите. Претскажувањето на Куранот за испраќање на 4 книги за луѓето, станало извор за инспирација на уметникот. Фантастиката која се забележува во сите дела на Кираз, го повикува уметникот на правилата за науката која може да се поврзе со прашањето за квалитетот на работата. И оваа своја работа ја уредува врз основа на квадрат кој има “совршена” форма. Во средината поставува слика од ембрион, кој се наоѓа во близина на стаклената колона што изгледа празна од внатрешната страна. Ембрионот кој произлегува од спојувањето на мажот и жената се однесува на иднината. Формата која ги обединува луѓето со идејата за “иднината”, ја поставува во средината, а фантастиката се уредува околу неа.<sup>205</sup> (Слика 79)

Делото насловено како “Празно време” (Boşluk Zamanı) е спирала од лавиринт за изработката на Турскиот Павилјон на “45. Биенале во Венеција” од 1993 година; тоа е дело кое се идентификува со црна дупка во вселената. Спиралата формира 21 сликовито стакло/огледало; огледалото гледа кон внатрешноста на површината и ја осветлува внатрешната страна. На површината од стаклото има слики како од тарот карти. Уметничкото дело е привлечно за процесот на перцепција на гледачот; Огледалата се рефлектираат меѓу себе, сликите содржат едно мистериозно знаење кое се однесува на околната средина во Венеција.<sup>206</sup> (Слика 80)

А, другото дело пак, поврзано со јазикот, е делото “Превод” (Translation) кое е изложено во “Галеријата за уметност Мачка” во 1993 година. Кираз, се занимава со другото значење на зборот кој е преведен во буквална смисла од

<sup>204</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 102.

<sup>205</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 102, 103.

<sup>206</sup> <http://www.kuadgallery.com/tr/artist/serhat-kiraz/>

англискиот. Одложувањето на редефиницијата на универзумот, еволуирањето на преводот и преведувањето на друг јазик се појдовни точки на уметникот. Преведувањето на цртежот на Универзумот во склоп на зборот “*translation*” (превод) е легитимен како превод од еден во друг јазик. Уметникот, и овој концепт согледувајќи го како нешто што се претвора во друго нешто, јазичната обработка ја движи во една друга димензија. **Кираз** во ова дело помеѓу комплексните случаи воспостави интеракција со ориентација на делата. (Слика 81)

“Превод” (Translation) е изложба која ја раскажува рамнотежата и врската меѓу создавањето и волјата на човекот, повторно со помош на совршеноста на универзумот. Во главниот простор на Галеријата, на површината на местото еден круг, а во кругот беше сместен Питагоровиот триаголник во железна форма која стоеше на висина од 10 цм од површината на местото. Внатре во кругот имаше шема од светлина која наоколу емитуваше флуоресцентни светилки. Во основата на оваа геометриска и математичка белетристика лежи равенката тетрактис. Тетрактис (квадрат на квадрат е 16) е збир од серијата на првите четири броеви и е еднаков на десет. Пирамидата составена од овие броеви (1+2+3+4=10) според Питагоровата симболика ги содржи сите информации. **Кираз** во овој триаголник ќе постави 10 круга во форма на дупка; во четирите круга ќе стави земја (симбол на создавачкиот облик), во трите круга ќе стави вода (симбол за соединувањето на духот и материјата), двата круга полни со воздух (претставуваат симбол за материјата) и во едниот круг ставил оган (симбол на креативниот дух). И така бројот 4 во поглед на балансот во развојот на светот, сама по себе, во некоја смисла претставува божествена совршеност. Трите зида од дебело челично јаже, поставени на големиот ѕид од Галеријата, кои стојат пред големата просторна карта, заплеткувајќи се преминуваат зад вториот простор и во средината од трите ниши кои се наоѓаат на овој ѕид застануваат како растегнати. Во оваа ниша има и еден песочен часовник. А, во останатите две, во една има нишало, а во другата компас. Песочниот часовник ја означува контролата на човекот во однос на времето, а компасот пак, насоката. Уметникот, тука ја извлекува пораката дека луѓето можат сами да одлучуваат за својата судбина. Така, за уметникот е многу важна мешавината од значењето и формата и трансформацијата од тоа што ќе го стави едно по едно во средината. **Кираз**, со оваа особеност, кршејќи го правилото за дефиницијата на уметничкото идолизирање во создавањето на симпатичен објект, поставува прашалници од секаков вид.<sup>207</sup>

**Кираз** во 1994 г. со една група уметници од Турција учествуваше во две одделни изложби во “Галеријата ИФА” во Германија. Во Штутгарт на изложбата “Скеле” (Iskele) се претстави со делото “Јазол” (Düğüm). Во средината на едно градбено скеле постави стаклен столб на кој скришно се запечатени икони од трите големи религии. Под скелето, на подот еден куп земја, а на земјата се наоѓаа дванаесетте месеци кои ги симболизираа дванаесетте хороскопски знаци. Во средината на скелето, столбот меѓу таванот и подот беше составен од седум стаклени плочи. Помеѓу стаклените плочи беа ставени знаци кои ги симболизираат трите

<sup>207</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 103-105.

монотеистички религии. На едно скеле, на кое можеме да се искачине со скала, може да се прочита следниот натпис на **Витгенштајн**: *“Моите фрази се објаснети на таков начин што оној кој ќе ме разбере, на крајот ќе види дека овие работи се глупости – со нив – качувајќи се на нив – кога ќе се искачите на нивниот врв (божем по искачувањето на врвот, како да треба да се уништи скалата). Треба да ги надмине овие фрази и тогаш вистински ќе го види светот”*. **Кираз**, својата цел ја објасни велејќи *“Тука сакав да го нагласам континуитетот на мислата. Сакав да ја нагласам победата врз судбината со користење на слободната волја на човекот”*.<sup>208</sup>

**Кираз**, на изложбата *“Ориент Експрес”* организирана во Künstlerhaus Bethanien во *“Галеријата ИФА”* во Берлин, учествуваше со делото *“Седум денови на двојна светлина”* (Yedi Gün Işığı İkizi/1994). Едно од двата поставени градбени скелиња, во должина од 6 метри, беше празно; а, од надворешната страна пак, беше осветлено со седум црвени светла од едната и седум виолетови од другата страна. А, под другото скеле пак, место заземаа симболите на предмети од античките религии. **Кираз** во врска со оваа изложба, своите мисли ги искажува на следниот начин: *“Тука сакав да ги одразам двете различни гледишта на знаењето. Првото гледиште е дека ние поседуваме знаење; а второто е дека се раѓаме сосема неуки и знаењето го стекнуваме со текот на времето. И двете гледишта постојат за да го докажат спротивното. Сакав да покажам дека и двете гледишта живеат заедно”*.<sup>209</sup>

Фотографиите прикажани во галеријата уште од самиот почеток, па сè до оној ден на *“Уметничката галерија Мачка”* во 2003 година, со користење на статии, документи и цртежи кои ги наведуваат плановите на галеријата и процесот и историјата на отворените изложби, по изложбата *“Богатство”* (Varlık) претворајќи го целиот простор во мемориска каса, во 2004 г. во Франција (Музеј на современа уметност Шоле) го направи и делото насловено како *“Reconstruction”* (Реконструкција/ Yeniden İnşa). Во оваа изложба *“Уметничката галерија Мачка”* со големина од 40 x 40 x 40 цм, повторно ја воспостави со користење на единица дрвена кутија. Архитектонските планови на врвот од фолијата кој ги опфаќа сите страни на кутијата, галеријата ја покажуваше од многу фасади. Уметникот во 2007 г. овој пат воспоставувајќи ја истата идеја во галеријата, ја реализираше изложбата *“Contruction/Reconstuction”* (Конструкција/Реконструкција). Кревајќи ги завесите што го покриваат таванот на галеријата, обезбедувајќи ја оригиналната слика, во галеријата ги воспостави истите кодирани кутии. Со доаѓањето на кутиите на едно место, на предната страна галеријата може да се гледа онака како што е; а на задната страна пак, воспоставената перспектива на **Кираз** во режим на бегство, просторите коишто ги покажуваат различните делови на галеријата, прикажуваат една деконструктивна структура која изгледа како еден простор. Ова дело изложувајќи ја предната конструктивна и задната деконструктивна фантастика, по поделбата на еден објект или делови од настани,

<sup>208</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 106, 107.

<sup>209</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 108.

го поставуваше прашањето за тоа дали може повторно да биде потполно неизменето.<sup>210</sup>

Од раната кариера на **Серхат Кираз** па се до денес, неговата тема на интерес постојано се менува, така што тој секогаш работи на различна тема во неговите дела. Математиката, геометриските форми, астрологијата, религијата, јазикот се најчестите теми од кои црпи инспирација. Секогаш успева да го сврти вниманието кон неговата работа со неговиот секогаш различен пристап продолжувајќи да ја бара својата нова инспирација, со што го загарантирува своето место во Турската современа уметност.

### ЏАНАН БЕЈКАЛ (CANAN BEYKAL)

Џанан Бејкал дипломирала на академијата за ликовни уметности во Истанбул, одделот за сликарство во 1972 година, а воедно и е добитник на сертификат за компетентност во врска со тезата *“Автономијата на Колажот до Масленото Сликаство.”* Во 1981 станува дел од Експерименталната Арт Работилница на летна академија во Салцбург со **Марио Мерц** (Mario Merz), влијателен уметник на познатото движење **Арте Повера** (Arte Povera). Овие достигнувања откриваат дека оваа уметница имала јасна цел од самиот почеток.

**“Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби”** и **“А, Б, Ц, Д”** изложбите станаа простор на примена за нејзините идеи кои созреваме во текот на овие студии. Инфраструктурните недостатоци во уметничката сцена на периодот ја доведува **Бејкал** да напише есеи каде теоретски ќе се запаложи да се усвои нејзиниот уметнички приод.<sup>211</sup>

Нејзиното дело насловено како *“Изам”* (İzm’ler), изложено 1981 на *“Државната Галерија за Ликовни Уметности”*, претставува комбинација на невообичаени елементи како што се јазикот, текстот, графичкиот дизајн и звукот. Во ходникот како дел од галеријата, лента хартија околу 10 метри долга на која се наоѓаат карактеристични и различни **“Изам”** како печат со мастило. Овие концепти, исто така, се читаат и напред и назад и беа снимени на аудио лента; гледачот ја слуша снимката додека ја гледа инсталацијата. Тука се среќаваме со два когнитивни димензии: Првата е проблемот на национализмот кој во тој период во Турција, само можел да се дискутира во контекст на судирот помеѓу десницата и левицата; и на проблемот на другиот политикали-изам. Веукал предлага пост-структуралистички пристап кон проблемот. Вториот е презентација на мислата

<sup>210</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 108, 109.

<sup>211</sup> Beral, Madra, исто, стр. 15.

преку јазичните слики на когнитивните и основните концепти наспроти наративениот и симболичните алатки на сликарство.<sup>212</sup>

Сличен пристап може да се проследи во една анализа на сликата претставена на **"II. Секција Од Водечките Турски Ликовни Изложби"** во 1985 година. Фотографиите кои ги користи **Бејкал** како експонати-ова е исто така прв пат фотографија да биде изложена како уметничко дело од овој вид- се фотографии кои ја покажуваат спротивната страна на осумте слики на **Осман Хамди** (Osman Hamdi), и натамошното регистрирање од страна на музејот со бројот на сликите и спреј со златна боја. Оваа инсталација ги доведува на пиедестал прашањата како непоколебливиот и немотивирачки авторитет на традиционалното сликарство - во овој пример се работи за ориентално сликарство и музејот како институција.<sup>213</sup>

Во 1989 година, **Бејкал** го изработува инсталациониот наслов *"Тех-Toile u Црни Кутии"* (Тех-Tual ve Kara Kutular) за изложбата **"10 Уметници 10 Дела: А"**. Инсталацијата ја сочинуваат три црни кутии: А кутијата која ги содржи сопствените кутии на **Бејкал**; втората кутија која содржи текстови од автори кои извршиле самоубиство како што **Фон Клајст** (Von Kleist), **Плат** (Plath) и **Мајаковски** (Mayakovski), и во третата кутија оригиналниот глас на снимки од **Хитлер** (Hitler), **Гебелс** (Goebbels) и **Маринети** (Marinetti). Речењето еден крај друг на овие фигури е доста интересно за тој период. Ова дело, пак, ги испитува деструктивно политичките и конструктивните влијанија на уметниците од Модернизмот на 20 век и нивното влијание врз поединецот преку текстот (литературни текстови) и гласот (аудио снимки). Насловот на делото исто така се одликува со невообичаено тон: зборовите текст и платно се синтетизирани да го формираат зборот; меѓутоа, недостигаат букви и во двата збора, па затоа тие се бесмислени. Сепак, овој недостаток, исто така, додава контрадикторна димензија на овој вештачки збор: Парадоксот помеѓу застапеноста преку текстот и сликата е означено.<sup>214</sup>

Друга инсталација која го продолжува овој дискурс нагласувајќи го односот помеѓу јазикот и визуелните мисли е делото **"8 Уметници 8 книги: Б"** изложба под наслов *"Сè, Ништо, Нешто"* (Herşey Hiçbirşey Birşey), со 15 светлосни кутии (1990). Потенцијалните синтези на зборовите во овие дела предизвика еден вид на Мисловен процес за општествено-политичко-културни значења на зборовите.

---

<sup>212</sup> Beral, Madra, исто, стр. 15.

<sup>213</sup> Beral, Madra, исто, стр. 15.

<sup>214</sup> Beral, Madra, исто, стр. 16.

Со овие дела **Бејкал** го отвора патот за развој на пост-структуралистичката/ постмодерна уметност во Турција.<sup>215</sup>

Изложбата “*Соби*” (Odalar), отворена во 1984 г. во “библиотекама *Ататурк*” е како збирка од дела до оној работен ден на **Бејкал**. Во ова дело, **Бејкал**, порано употребените пристапи ги претставила заедно и за првпат додавајќи ги во својата работа просторните и семантички карактеристики на библиотеката како изложбен простор, додава една нова димензија во својата работа. Тука основната структура на работата се базира на просторните поделби на библиотеката, во секоја соба не интервенирајќи со распоредот и ограничувањата на просторот, прави инсталација која е поврзана со таа соба. Изложбата се состои од релаксирачка соба, соба за читање и соба за пишување кои се однесуваат на трите функции на јазикот. Во собата за пишување го поставува делото на Фројд насловено како “*Буква – Збор - Реченица*” обидувајќи се да го визуелизира Фројдовиот цитат “*Зборовите се еден вид пластични елементи и луѓето со нив можат да направат сè*”. Во собата за читање, под наслов “*Изгорени книги*”, изгорените книги на авторите од страна на нацистите во 1933 година, избраните пасуси од книгите заедно со фотографиите од авторите ги изнесува во мали полици. Во собата за читање, на скапилата во просторот кои се користат за премин, се вклучени цитатите од чинот на палење книги на **Томас Ман** (Thomas Mann) емитувани на ББС. А, во собата за релаксирање, која првично се користи како конференциска сала, покажува една видео-снимка под наслов “*Идеја за монтирање*” (Idea Assemblage). **Бејкал** овде цитатите од уметниците, критичарите на уметноста, научниците, филозофите и државниците како **Платон** (Platon), **Ајнштајн** (Einstein), **Маринети** (Marinetti), **Цара** (Tzara), **Дишан** (Duchamp), **Малевич** (Malevich), **Хитлер** (Hitler), **Мусолини** (Mussolini), **Арагон** (Aragon) итн. ги уредува според себе, така што овие луѓе ги става во дискусија како да зборуваат едни со други. Идеите, како и во минатите дела, ги открива само преку собраниот материјал, без право на лични идеи.<sup>216</sup>

Личната изложба на **Бејкал**, “*Имаше едно мало тигарче*” (Bir Küçük Aslançik Varmış), реализирано во 1997 година, повторно е поврзана со војната. Уметникот во оваа работа, која исто така, во именувањето на делово има влијание и од една детска песна која го носи истото име како и делото со приказна која има страшен крај, ги вклучува и фотографиите на **Роберт Капа** (Robert Capa) од војната, сега веќе класични слики, и ги поставува на под со светлечки панели. На ѕидот ги поставува писмата на децата напишани за време на војната.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Beral, Madra, исто, стр. 16.

<sup>216</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 134, 135.

<sup>217</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 136.

Најшироко користениот материјал како алатка во **Концептуалната уметност**; текстот во делата на **Бејкал**, отсекогаш ја задржа својата позиција како означувачки елемент. Исчезнувањето на уметничкиот предмет и унапредувањето за усвоениот текст како уметност на изложбата наречена *“Текст-уметност”* (Yazi-Sanat) во 1999 година, **Бејкал** го елиминира делот текст. На изложбата, која се состои од една слајдшоу машина во собата каде што се наоѓа делото, од слајд камерата која работи со сензор се рефлектира текстот *“Почит кон Сократ кој нема запишано апсолутно ништо”* (Hiç bir şey yazmamış olan Sokrates'e ithafen). Ова дело, креирајќи се во главите на публиката преку познатите посветени текстови на **Сократ** кои ги нема запишано, ја нагласува креативната улога на гледачот.<sup>218</sup>

Уметникот, во неговата работа на изложбата *“Тајна-Време: Современа уметност од Турција и Кореја”* (Sir-Zaman: Türkiye ve Kore'den Güncel Sanat) реализирано во *“Центарот за современи уметности во општина Чанкаја”* (Турција) во 2005 година, ги изложува празните места од рамките на сликите отстратени од ѕидовите. Формите создадени од трагите на рамките и фотографиите на Малевич кои потсетуваат на квадрати и правоаголници, станувајќи причина за оживувањето на имагинацијата на гледачот за рамките на сликите, уште еднаш го изложуваат визуелниот проблем на **Бејкал** и ја нагласуваат мислата формирајќи ја идејата за слики без да се прикаже сликата во рамка.<sup>219</sup>

Во врска со работата на **Џанан Бејкал** идеата го завзема најважноо место пред се. Поради овој факт критиката со сигурност ја сместува во групата на уметници најблиски до Концептуалната уметност. Како материјал често ја употребува фотографијата и писмото. Со нејзиниот уникатен стил таа завзема значајно место во Турската Современа уметност.

## **ЕРДА АКСЕЛ (ERDAĞ AKSEL)**

**Ерда Аксел** е роден во Измир во 1953 година, кој образованието за ликовна уметност го завршува во Универзитетот Западна Вирџинија во Центарот за Креативни Уметности. Во неговиот мандат како асистент на истиот универзитет има магистратура во областа на креативните уметности. По десетгодишна работа во Универзитетот Билкент, учествуваше како основач на факултетскиот член уште како предавач во Факултетот за уметност и општествени науки, Универзитет Сабанџи во 1998 година. Имаше неколку самостојни изложби во Турција, САД, Полска и Англија. **Аксел**, исто така, има учествувало во бројни биеналиња и

<sup>218</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 138.

<sup>219</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 138.

изложби во Турција, САД, Германија, Италија, Франција, Унгарија, Данска, Јапонија, меѓу кои и на Второто Биенале во Истанбул и четириесет и петтото биенале во Венеција. Делата на **Ерда Аксел** кој сè уште живее и работи во Истанбул, заземаат место во приватни колекции, како и во музеите Модерен Истанбул и Тејт Модерн.<sup>220</sup>

**Ерда Аксел** дипломирал на *Универзитетот Западна Вирџинија* во 1977 година и овде во 1978 и 1979 г. ги направил неговите три-димензионални инсталации, кои во тој период во контекст на јавниот простор, областа од животната средина и руралната средина претставуваат примери од концептот на водечката скулптура. Во статијата *“Скулптура на отворена локација”* (Sculpture in the Expanded Field) напишана од **Розалинда Краус** (Rosalind Krauss) во 1979, се прави деконструкција во трансформирањето и промената на скулптурата, особено на едно место (site-specific) давајќи ја за пример инсталацијата на отворено место која е на пресекот на архитектониката и неархитектониката и инсталациите во форма на аналитичка и концептуална содржина на отворена локација извршена од уметниците како **Роберт Морис** (Robert Morris), **Ричард Сера** (Richard Serra), **Ричард Лонг** (Richard Long), **Роберт Смитсон** (Robert Smithson) и **Алис Ајкок** (Alice Aycock) ја означуваат најавата за крајот на модернистичката скулптура. Раните дела на **Аксел** ги содржи карактеристиките на оваа статија. Обликуваните рурални инсталации со користење на повеќе индустриски материјали, покажувањето на карактеристиките на земјиштето кое е избрано или препорачано во Вирџинија, отстапувајќи им место на критериумите и шематските форми, се фасцинантни во однос на перцепцијата на знаењето на уметникот во периодот на разбирање на уметноста. Во овие инсталации, чистотата на **Модернизмот** и желбата за надминување на тенденцијата да се направи уметност од уметност и споменувањето на **Краус**, може да се види напорот во отворањето на **Пост-модернизмот**. Геометриските линии и/или визуелните/објективните резултати поставени со органски делови (модули) се евидентни сè до развивањето на интелектуалната работа.<sup>221</sup>

По враќањето од САД во Турција во 1970-тите, **Ерда Аксел** отвора изложба насловена како *“Отпорни производи за широка потрошувачка”* (Dayanıklı Tüketim Malları/1985). Во оваа изложба, во тие години во нашата земја, широката употреба на ново распространетите производи од бела техника, како што се машината за перење алишта, фрижидерот, пеглата итн., со правење на нивните слики, ги изложува заедно со документите за гаранција. Меѓутоа, документите за гаранција не припаѓаат на белата техника насликани на платното туку на самите слики како издржлив потрошувачки материјал. Значи секоја слика како потрошувачки производ во галеријата, беше изложена заедно со документи за гаранција.<sup>222</sup> **Аксел**, со ова дело создавајќи општествен економски и социјален пораст во Турција, го посочува фетишот на трајната потрошувачка на општествените производи од страна на толпата.

<sup>220</sup> Beral, Madra, исто, стр. 28.

<sup>221</sup> Beral, Madra, исто, стр. 14.

<sup>222</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 213.

Уметникот, во направеното интервју за него во врска со ова дело, го вели следново: *“Всушност, изложбата на “Отпорните производи за широка потрошувачка” во тој период беше инсталација во врска со тоа што се случува во уметноста во Турција затоа што во тоа време во Турција се правеа слики, сите правеа слики, а јас иако не бев сликар, одбрав да се занимавам со таа работа и еве направив слика како што е сликата Отпорни производи за широка потрошувачка”*.<sup>223</sup>

**Аксел**, фотографијата или неокласичната слика која не покажува никакво влијание од четката, технички, платното го обои со техника слична на бела постава боја. Овие слики, како што наведува и уметникот, биле создадени во форма која потсетува на фабрикувано производство во потрошувачките објекти. За изборот на оваа техника, имав две цели, вели уметникот; Прво, во никој случај не сакав да биде белег на личен или сликарски стил. Како второ, мислев дека ставот на анонимното, речиси безлично сликарство, масовното произведување на отпорните производи за широка потрошувачка, подобро ќе изгледаа на безличните средства слични на оваа фотографија.<sup>224</sup>

Домаќинските работи, како готови предмети, почнаа да се користат во првите периоди на Поп-Артот. Од Поп-Арт уметниците, **Едвард Кинхолц** (Edward Kienholz), почнувајќи од 1964 г. го отсликуваше секојдневниот живот и домот на животната средина на американското општество со изведување на имитационски инсталации, обично со предмети собрани од пазарите за сè и сешто. Потрошувачките предмети, во и по 1960-тите, на пример телевизијата, зазема место во сликите на голем број уметници, но изложувањето на овие предмети како готови, има само неколку примери.<sup>225</sup>

По смртта на **Јозеф Бојс**, на изложбата *“Една поинаква уметност - Во чест на Јозеф Бојс”* (Joseph Beuys Anısına- Bir Başka Sanat) во Измир, **Ерда Аксел**, врз основа на писмениот венец испратен од **Марсел Дишан**, учествува со делото *“Напонски објекти”* (Gerilim Nesneleri) со што го остварува неговото препознавање во Турција. **Ерда Аксел** во врска со оваа изложба, *“овде ја покажува употребата на зборот ‘напон’ како темата на разговор во пластиката. Во напонските предмети има три вида напон: физички напон што ги одржува во живот, напонот помеѓу стаклото и металот и физички напон кое ги доставува сите физички напони”*.<sup>226</sup> (Слика 82)

Креираните работи од страна на **Ерда Аксел** се оценуваат во контекст на скулптурата. Во скулптурите на **Аксел** се сретнуваме со примена на предмети кои ни се добро познати, од типот на телефон од лиено железо, пенкала, марамии, вратоврска и сл. Напонот како создавачки елемент, а стаклото кое се користи заедно со железото како едно шише готова колонска вода, може да земаат

<sup>223</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 214.

<sup>224</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 215.

<sup>225</sup> Beral, Madra, исто, стр. 14.

<sup>226</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 114.

учество во работата со формулата за женската фигура. Некои од нив, триножната справа за мачење, се лесно достапни како античко торзо, а комбинирањето на некои детали со други компатибилни материјали ако и понатаму го зголемува ефектот, овие се детали кои ги оддалечуваат скулптурите од апстрактност. Меѓутоа, тие се важни детали кои го зголемуваат напонот со собирање и преглед на сликата. Покрај овие детали или познатите објекти, нефункционалноста е карактеристика што дава апстрактен впечаток на скулптурите затоа што овие работи колку и да се украсуваат со некои предмети, не претставуваат ништо. Со телото поврзуваат многу нешта, но желбата да се направи прецизна идентификација останува неубедлива. Вознемиреноста што произлегува од недостатокот на прецизно именување, ни овозможува да размислуваме за фантазијата, да се потрудиме да ги оживуваме нашите сеќавања и ова всушност е поврзано со целта на **Ерда Аксел**, со неговата желба за мулти-димензионално размислување.<sup>227</sup>

“Напонските објекти” ги одразува економијата и светот на бизнисот кои го обликуваат својот денешен живот, условите и правилата на потрошувачката економија, а поврзано со ова, и конзерватизмот и валидноста или невалидноста на мерката за вредности. Секоја инсталација повторно го интерпретира објектот, кое е симбол на животната средина, во форма на *‘потсетување’*. Неочекуваниот преглед во детали, ја нагласува бесмислата, минливоста и безначајноста на овој *‘објект-фетиш’*. Или публиката може да ја разликува бесмисленоста која не зависи само од таквиот објект.<sup>228</sup>

Во изработката на **Аксел** во и по 1980-тите години, сведоци сме на надминувањето на политичката критика. Во делата на изложбата “Напонски објекти” овој став е сосема јасен. Во изложбата, во инсталацијата “Тортура” (Tormentum 1987) што значи мачење, употребува компресивна алатка што ја користат столарите која се вика тортура. **Аксел** во оваа инсталација, игра со зборови и со нивните показатели. “Тортурата”, помеѓу две долги прачки од железо ја стиска половината од лицето кое се состои од носот и дел од брадата и ова лице потсетувајќи малку на маските на Ататурк, претставува калап кој е изведен од сопственото лице на уметникот. Оваа инсталација, во политичкиот молк во 1980-тите го нуди фактот на трајното применување на “Тортурата”.<sup>229</sup> (Слика 83)

Една друга инсталација од “Напонските објекти”, која датира од 1988 г., а е насловена како “Призмата на Пандора” (Pandoraprizim), претставува воен шлем, исфрлен на лак надвор од внатрешноста на базата. **Аксел** тука прави директна референца за воениот удар што се случи. Изразот “Призмата на Пандора”, кој си го измисли сам, од една страна потсетува на Пандорината кутија, а од друга на звуците кои произлегуваат од маршот на војниците. Правилото коешто

<sup>227</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 114, 115.

<sup>228</sup> Nilgün, Özyayten, исто, стр. 115.

<sup>229</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 218.

произлегува од него со шлемот кој не е можно да се врати, носејќи помалку иронична критика на доживеаниот шок и неговите ефекти.<sup>230</sup> (Слика 84)

Делата на **Аксел** се инсталации формирани во групи, во смисла на тенки, долги и во комуникација едни со други. Групата од трите инсталации, кој се состои од *“На половично останатите писма”* (Yarım Kalmış Mektuplar Üzerine/1987), *“На недовршените потписи”* (Yarım Kalmış İmzalar Üzerine/1987) и *“Полјанка-Лов-Коњ”* (Kıg-Av-At), ја критикува користејќи ги бирократските кодови коишто го раководат општествениот живот во Турција. Оваа групна инсталација го поттикнува гледачот за доживеаниот напор на човекот кој го чека својот ред во владината канцеларија. Инсталациите треба да потсетуваат на човековата големина и суета, а на гледачот да му обезбедува лесно соживување со предметите. Предметите, како објективно, така и расположливо, се покажуваат себеси во лично светло и стапуваат во дијалог со луѓето.<sup>231</sup>

Во 1977 г. во делото *“Враќање на силата”* (Retour de Force) можно е да се прочита историската позадина на индикаторите во чијашто географија се наоѓавме и ние. Анадолија низ историјата е нападната во многу заедници, секоја нова заедница од претходната добива свое покровителство и во овој случај претставува географија која раѓа насилство. Насилството во рамките на истата национална држава, не само меѓу завојуваните заедници, туку се користи и против сопствениот народ во општеството.<sup>232</sup> (Слика 85)

Во *“Неодлучни објекти”* (Tereddüt Nesneleri), уметникот конзервирајќи ги предметите кои се користат во животот, на гледачот ги изнесува огледуваните нокти кои се користат во домовите и подлошките на скулптурите кои се користат во работилниците. Овие огледувани нокти и подлошките на скулптурите со повикување на мала интервенција, повторно се изработени од страна на уметникот. Конзервираните стакла, старите и нови часовници, моливите, преклопените метри, куршумите и сл. добиле заштитно место во интензивно маслиново масло.<sup>233</sup> (Слика 86,87)

Работата на **Ердаг Аксел** содржи објекти кои се поврзуваат со останатите. Тој изработува скулптури од предмети за секојдневна употреба. Исто така во неговата работа се забележува и политичка страна. Формира еден свој поинаков уметнички јазик со кој го забележува својот дел во Турската современа уметност.

---

<sup>230</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 219.

<sup>231</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 221.

<sup>232</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 221, 222.

<sup>233</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 222, 223.

## ХАНДАН БОРУТЕЧЕНЕ (HANDAN BÖRÜTEÇENE)

Уметникот кој е роден во 1957 година во Истанбул, помеѓу 1975-1981 г. се школувал во државната Академија за ликовни уметности во Истанбул, отсек керамика, а во периодот од 1982 до 1984 г. се школувал во ателје за скулптура *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Присуството на обука за време на археолошките ископувања има континуирано влијание врз уметничката продукција.

Инсталацијата *“Скрши-Види”* (Kır-Gör) која достигна награда на **“V.Изложба на нови трендови”** во 1985 година, носи поинаква перспектива за разбирањето на традиционалната керамика. Прави куќа од тули земајќи го примерот на неолитската населба како модел на куќа во Турција. Во античките куќи, во средишниот дел каде што се ставени светите симболи, поставува еден телевизор и видео. Поистоветувајќи се со сместените вдлабнатини на светите мртви и во направените вдлабнатини ги става кантите за отпадоци симболизирајќи ја неопходноста на потрошувачката денес. На инсталацијата има впишан текст од таблети со клинесто писмо. До секоја таблетка има ставено по еден чекан и од гледачот се очекува да се скрши таблетката со овој чекан за да се види што има внатре. Во таблетките има предмети од типот на исечоци од весници и музички касети.<sup>234</sup>

Во 1987 г. на **“VI.Изложба на нови трендови”** учествува со инсталацијата *“Не скрши-Види”* (Kırma-Gör) подготвен во соработка со инсталацијата *“Скрши-Види”*. Предметите кои ѝ припаѓаат на *“Скрши-Види”*, овој пат ги покажува нижејќи ги на сид. Таблетката и чеканот се изложени како музејски предмети во стаклени кафези.<sup>235</sup>

Во инсталацијата *“З’з б’з алатки за масовна некомуникација”* (Kitle İletişimsizlik Araçları Zızz Bızz) која припаѓа на **“I. Истанбулско Биенале”** од 1987 година, радиото, телевизијата и другите алатки за комуникација ги употребува ставајќи ги едно врз друго, во инсталацијата *“Задоцнетата тишина во сите мориња и таинственоста од другата страна”* (Bütün Denizlerin İçinden Geç Sessizlik ve Sırdır Ötesi) во *“Св. Ирена”*, прави гигантска книга од бакарни листови, а во некои листови става стаклени сфери. Како материјал користи песок, чакал, камен и олово.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 275.

<sup>235</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 277.

<sup>236</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 278.

Во инсталацијата насловена како “Меморијата на Земјата” (Yeryüzünün Belleği) која ги поврзува историјата и археологијата, изложена во “Музејот на Анадолиските цивилизации”, почвата, растителните семиња, животинските рогови собрани од земјата на Анадолија, ги става во стаклени полици и ги реди во комплет.<sup>237</sup> (Слика 88)

Во 2001 г. на изложбата “Градски знаци-современа уметност од Турција” која се одржа во “Музејот на уметноста во Бон”, учествува со инсталацијата “Труд за 36 дрвја во градот” (In Situ 36 Ağaç İçin Bir İş). Земените лисја од 36-те дрвја кои се наоѓаат на изложбениот простор (запишувајќи на кое дрво припаѓаат) ги ставила во стаклени рамки со вакуум во Истанбул, а потоа ги вратила назад во Бон и ги ставила под дрвјата на кои им припаѓале.<sup>238</sup> (Слика 89)

**Борутечене** во својата инсталација направена на “Бусанското Биенале” во Кореја од 2002 година, го избира кајакот како предмет кој најдобро ги симболизира Истанбул и Бусан кои се два крајбрежни града и со еден рибарски кајак од Бусан ги спојува двете лопати од Истанбул. За да може да се погледне од различни точки, поставува лупи.<sup>239</sup> (Слика 90)

На изложбата “Отворена 2002” во Венеција во 2002 година учествува со инсталацијата “Подделен е на мирот” (Barışa Ayrılmıştır). Во 2003 г. ја отвора изложбата “Две соби и една дневна соба: Мир” (İki Oda Bir Salon:Huzur) како составен дел од продолжението на оваа инсталација. (Слика 91) Во оваа изложба, трпезаријата и спалната ги обвила со прекривки. Испечатените фотографии од сегашната војна со позлатени конци на прекривките, Пикасовата Герника и Асирскиот релјеф на војната се закрпени на прекривките како отпечатоци од крпа. На инсталацијата придружба ѝ прави музика од регионот каде што се водела војната. Пред нас простира прекривка и перница кои се производи од секојдневната употреба и кои ја претставуваат човековата ладна состојба против бруталноста на војната. И вредноста на акциите од топ листите на економските програми на телевизија создаваат граница во долниот дел на постелнината. Границата го нагласува блискиот однос на потрошувачките вредности со војната.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 278, 279.

<sup>238</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 279, 280.

<sup>239</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 280.

<sup>240</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 281.

Во 2004 г. реализира една слична инсталација со покривање на столица во кафетеријата Флоре во “Францускиот културен центар” под името “Кoj бев тука, кој ќе бидам утре” (Kimdim Buralarda, Yarın Kim Olacağım).<sup>241</sup>

Една друга антивоена инсталација под наслов “Цивилен напад” (Sivil Atak) се реализира во Франција и Истанбул во 2004 година. Две илјади црвени шамивчиња се во Истанбул, а илјада се испраќаат во францускиот град Шоле. Жителите на Истанбул и Шоле, овие шамивчиња ги работат со ознака за мир и пријателство. Изложбата се одржува во Музејот на уметност и историја во Шоле.<sup>242</sup> (Слика 92)

Работата и делото на **Хандан Борутечене** е силно поврзана со историјата. Почнувајќи од нејзините експерименти од ископувањата, се забележува употребата на предмети од минатото отсликувајќи го времето низ цивилизациите во нејзиното дело, и во изработката на нејзините инсталации на историски места и музеи. Таа успеа да создаде еден свој стил препознатлив во нејзината работа.

## **БЕДИ ИБРАХИМ (Македонија)**

**Беди Ибрахим** е роден во 1959 година во Скопје. Дипломирал на Факултетот за ликовни уметности во Скопје на одделот за скулптура во класата на проф. **Петар Хаџи Бошков** во 1985 год. Во 1999 год. завршил магистерски студии на истиот Факултет на тема под наслов “Култура и природа” кај проф. **Стефан Маневски и Васил Василев**. Од 1985- 1989 год. бил член на групата “Зеро“. Од 1986 год. е член на Друштвото на ликовни уметници. Во 1991 год. Како стипендист престојувал на ФЛУ при Универзитетот “Мимар Синан“ во Истанбул, како и во ателјето на светски познатиот архитект **Џенгис Бекташ**. Во 1992 год. под менторство на проф. **Томур Атагок** вршел истаржувања во Кападокија. Од 1990 до 2002 година работел во Театарот на народностите како сценограф, сликар, и вајар изведувач. Во периодот од 2000 до 2002 година воедно ја извршувал и функцијата директор на Турската драма.

Од 2002 год. е вработен на Факултетот за ликовни уметности во Скопје на Вајарскиот оддел како доцент по предметите вајање, вајарски техники и цртање. Во 1999 год. бил член на Советот за култура при Министерството за култура на Р. М., како и член на Комисијата при FARE Фондацијата. Повторно во 2003 год. бил член на Советот за култура при Министерството за култура. Од учебната 2005-2006 година предава театарска., филмска и ТВ сценографија на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Од основањето на Детскиот културен центар, **Беди Ибрахим** е председател на Управниот одбор, како и организатор на повеќе

---

<sup>241</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 281.

<sup>242</sup> İpek, Düben, Esra, Yıldız, исто, стр. 282.

проекти во ДТЦ, Исто така е член на Управниот одбор на “ОУ Тефејус“. Во 2002 година избран е за член на советодавниот одбор на невладината организација “MULTI-MEDIA“. Во 2003/04 год. бил претседател на Комисијата за ликовна дејност при Министерството за култура. Од 2006 до 2009 год. бил продекан за настава на ФЛУ. Во 2007 год. бил избран за вонреден професор по предметите вајање, вајарски техники и цртање. Исто така изведува настава и по предметите Обликување на простор и Сценографија. Од 2009 до 2011 год. е претседател на уметничкиот совет на ДЛУМ, а од 2011 год. е член на уметничкиот совет на ДЛУМ. Од 2010 до февруари 2012 бил раководител на Катедрата за вајарство. Во 2010 год. е избран за член на Универзитетскиот сенат на УКИМ. Во 2012 година е избран за редовен професор на ФЛУ по предметите вајање, вајарски техники и цртање.

Од 2007 год. до денес учествувал на повеќе ликовни изложби во земјата и во странство меѓу кои бил и претставник на Р. Македонија на престижното светско биенале во Венеција, Р. Италија со групата “Зеро“. Во 2012 година исто така по покана на издавачот “Или-или“ ја илустрирал корицата на романот “Истанбул беше сказна“ од романсиерот **Марио Леви**.<sup>243</sup>

Последниот site specific проект (2013) “*Од приказните за Амамот*” претставува омаж на Чифте-амам, со што го заокружив целиот процес на приказните за Амамот кои беа поврзани со претходните мои серии “*Мојот дневник и Семејно стебло*“. Мрежата езотерични, екстрахирани приказни од богатата ориентална меморија, сублимирани се во еден фриз<sup>244</sup> кој го опкружува централниот дел на просторот во кој е сместена инсталацијата. Фризот заедно со комплексно конципираната инсталација реферира на моето авторско творечко прочистување на претходно измедитираните монолози/дијалози со Амамот. Од централниот дел, се издига монументален обелиск<sup>245</sup> на чиј врв е поставен голем метален обрач од кој се спуштаат “запалени ламби“<sup>246</sup> кои синхронизирано го осветлуваат просторот, и визуелно ја спуштаат висината на поткуполниот простор. Столбот заедно со реди-мејд елементите (чашките за чај, свеќите, стаклените садови, камените кади, преземени од бањата и водата) кои ја градат комплексната инсталација, во својот поттекст реферира на четирите основни елементи, воздухот, огнот, водата и земјата. Наланите како суштински и примарен елемент на амамите, синхронизирано се инсталирани на под и вертикално на една од нишите која го симулира влезот на Амамот. Во наланите синхронизирано е втисната трагата на меморијата и виртуелниот звук кој го предизвикуваат во тишината. Тие се оној изолирачки елемент од земјата, кој е битен за извршување на абдестниот обред, т.е. на преминот од физичкото кон духовното прочистување. Освен виртуелниот звук, водата која во различни интервали капе од четирите садови, го преизвикуваат реалниот, кој освен што реферира на некогашната функција, тие ја надополнуваат и облагородуваат севкупната визуелна и звучна

<sup>243</sup> <http://bediibrahim.com/biografija/?lang=mk>

<sup>244</sup> Фризот содржи 110 насликани и исцртани елементи.

<sup>245</sup> Столбот или обелискот е исплетен од прачки и висок е 650 см.

<sup>246</sup> “Ламбите“ се всушност стаклени чаши за чај во кој се сместени запалени свеќи.

сензација. Тишината во секоја моја изложба претставува неопходен интегративен елемент, за да може да се види, слушне и потполно доживее терапевтското дејствие на проектот, исполнети со љубов и топлина. Не случајно **Александар Станкоски** ќе потенцира дека *“уметноста на Ибрахим Беди е воедно и шамански ритуал, и естетизирана литургија, и возвишена молитва (во чии дела, з.м.)...покрај естетско-поетичните слоеви, етичкото се појавува како императив. Беди, со своите уметнички претстави, ве повикува на исцелување и ослободување од секојдневните, но и од историските предрасуди, и низ една едноставна и детски искрена процедура ве враќа на изворот на духовната егзистенција, со што ги обновува и освежува вашите ментални и душевни капацитети.”*<sup>247</sup>

*“Националната галерија “Чифте-амам” (турска бања што се наоѓа во Старата скопска чаршија) била повод Беди Ибрахим да создаде инсталација со нов приод, но со некои препознатливи елементи што ги употребил за да се сообрази со определените просторни координати. Тој на ликовен начин раскажал една „Од приказните за амамот“, а тоа е женскиот аспект претставен со неколку карактеристични визуелни, пластични и обликовни, како и објектни елементи-знаци во просторот. Ибрахим ја почитувал (понизно) хармонијата на автентичниот објект, за да внесе знаци сугестивно распоредени во просторот. Секој дел на инсталацијата претставува една „мала приказна“ создавајќи го мозаикот на целината, која е создадена од фрагменти. Централната оска е нагласена со столбот што не ја допира куполата. Околу столбот е поставена кружна конструкција со стаклени чашки (оние во кои се пие чај) со вода и кружна свеќичка на површината; тие горат создавајќи атмосфера на спиритуалност или, кога не горат, за да ги изразат сивите тонови. Подножјето на столбот, во манирот на Беди, е доградувано со асамблаж на „кошари“ и на извиени огледални фолии со вода, така што две лица, едно наспроти друго, можат да се видат како во „искривено огледало“ и на тој начин да комуницираат меѓу себе. Овој централен објект со белезите на модерна архаичност потсетува на отворено живеалиште (за пример му послужиле необичните куќи во Кападокија, каде што Беди истражувал) во кое се привлекува и одразува светлината, нагласувајќи го погледот на човекот кон внатрешноста.*

---

<sup>247</sup> Александар Станкоски, Беди во Чифте-амам, Утрински весник, 09.09.2013.

<http://www.utrinski.mk/?ItemID=F02D82AD6E785F4383AF9A37A219E1EF>

Во четирите агли на просторот (десниот дел на “Чифте-амам”) се поставени четири камени правоаголни “садови” (позајмени од автентичниот објект) со огледална фолија и вода, во која во правилен ритам капе вода од горната конструкција. Во содејство со тивката музика, композирана според оригинална музика што се свирела за време на ритуалот на капење (чистење) во женскиот дел на харемот, создадена е сугестија на определено, во сегменти „траење на времето“.

По средината на ѕидните површини Беди поставил низа од мали насликани имагинарни предели во сино (со акценти на жолта и црвена), кои сугерираат “небесно синило” симнато во внатрешноста на амамот. Култот кон водата и светлината е видлив во секој сегмент на инсталацијата, конечно во различно обоените налани од дрво инсталирани на ѕидот и во длабоката отворена ниша. Женската фигура е назначена и индиректно присутна: таа може да се замисли. Видеото што се прикажува во малата претпросторија насловено “Праг” од 1997 година се доживува како дополна на „приказните за амамот“, внесувајќи го мотивот на допир (женско стапало и заоблен камен) како повидлива но секако “мека” и симболична еротичност на одделни сегменти на инсталацијата.

Поставката на Беди Ибрахим, со својот мир и тишина како форма на синестетички проткајувања на елементите, дејствува како издвоен амбиент надвор од агресивната бучава на градот и немирот на човекот, кој не може да ги почувствува тишината и мирот. Беди Ибрахим (1959 г.) е автор што се формираше во немирните и на креативен план пресвртни години на деветтата деценија на минатиот век. Тогаш новите струења од југословенската и светската уметничка сцена можеа да се почувствуваат и во македонската уметност посебно значење имаа мултимедијалните истражувања на групата “Зеро” чиј член беше и Ибрахим.” вели Проф. Др Владимир Величковски (историчар на уметност и ликовен критичар) од Рачно сликаните налани од инсталацијата “Од приказните за амамот”.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> <http://www.novamakedonija.com.mk/NewsDetal.asp?vest=91813916442&id=26&setIzdanie=22980>

## V. ЗАКЛУЧОК

За Инсталационата уметност се уште имаме отворени дискусии, луѓето сеуште се обидуваат да разберат што претставува таа како уметност. На некој општ начин терминот може да се објасни што е тоа, но се уште постојат прашалници кај гледачите. И мислам дека ова прашање ќе продолжи да остане како такво. Бидејќи инсталационата уметност вклучува многу аспекти во себе и за жал во Турција современата уметност и образование во врска со неа сепак не е доволно, како што треба да биде.

Инсталацијата е начин на изразување. На современите уметници не им е доволно за да се искажат со сликарството и скулптурата во денешно време. Уметникот очекува реакција од гледачот, и најчесто тие сакаат да видат дека реакцијата е директна, поради тоа создавањето на нивната работа за гледачот е интеракција. Во исто време инсталацијата е начин на досигнување кон повисоки цели. Тие се прашуваат за моќта на музејот како институција или галеријата, владеењето на Музејот и нивните дела, зошто уметничкото дело го носи името како уметничко дело кога не е прикажано во музеј или галерија и зошто не, кога нивните дела се прикажани на улица. Овие прашања и истражувања за инсталација уметност сепак ќе продолжат да се одвиваат заедно со процесот на нејзиниот развој а тоа сепак влијае и од нивната култура, политика и современа агенда.

Инсталационата уметност почна да се развива од крајот на 1970-тите и менува но сепак продолжи да се развива и покрај многуте промени. Поради тоа што е тешко да се постават одредени правила. Инсталационите уметници ја опишуваат инсталацијата како начин на производство, наместо движење.

Инсталацијата, дали е изработена во редимејд (ready-made) или пак е изработена од материјали за секојдневна употреба, од медиумите до театарските сцени, од сајт до галерии, секогаш наоѓа начин да ја продолжи својата практика на различни начини и од различни места. Од почетокот на оваа теза се обидувам да се објасни колку длабок и комплициран предмет претставува инсталацијата како пракса, со кои техники се користат уметниците и да се обидам да се разбере она што е инсталацијата како уметност и да се најде објаснување за инсталацијата сама по себе.

Додека ја подготвував оваа теза, искрено, јас никогаш не мислев дека предметот ќе биде толку многу длабок и комплициран. Но со прогресивното и темелно истражување и обсервација, дојдов до заклучок дека инсталацијата всушност ја практикуваат сите современи уметници и уметници кои прв избор сепак не била

инсталацијата како изразност. Кај сите современи уметници денес, безразлика кој сегмент на уметноста го одбрале како свој, тие сепак работат повеќе од еден медиум. Уметникот може да го користи перформансот во неговите/нејзините дела за да се изрази и во исто време тој може да ја користи и инсталацијата, сликарството. Овој факт претставуваше навистина голем проблем во мојата теза, бидејќи кога почнав со истражувањето на уметниците имаше навистина долга листа. Но, по што решив да ги земам само пионерите во инсталацијата и главните предводници на инсталационата уметност во Турција. Можеби некои уметници ќе бидат испуштени, но како што реков, ова претставува многу длабока и голема тема така што јас сакам да се концентрирам на оние уметници кои работеле и работат само во инсталацијата како медиум и кој учествувале во развојот на инсталационата уметност во Турција. Уметници кои зедоа дел од оваа теза, тие се оние кои се вложија во нејзиното раѓање и развој и покрај големите несовапања со нивниот сопствен и непроменлив стил на изразност, докрај верни на Инсталацијата како медиум и Уметност.

Уметниците кои зедоа дел во оваа теза; **Фусун Онур**, образован скулптор, позната по тоа што ги скрши нормите на традиционалната скулптура. **Онур** во раните почетоци на својата уметничка кариера се справува со неразбирањето и неприфаќањето на нејзината уметност, но таа никогаш не се откажа и продолжи да го работи она што таа го сака. **Онур**, се користи со теми од секојдневниот живот во изработката на нејзините дела така и за неа, нејзината работа е готова кога таа ќе го создаде она како што го има замислено. **Саркис Забунјан**, тој ја започна својата кариера во сликарскиот медиум, но во средината на 60-тите тој се откажува од традиционалното сликарство. Тој користи привремени теми во неговата работа и преку овие теми тој го продолжува во континуитет во неговото следно дело. Неговата работа е под влијание на филмот, музиката, сликарството и архитектурата. Акварел е од суштинско значење за неговите дела. **Саркис Забунјан** зема дел во оваа книга "Инсталационата Уметност" од Николас Де Оливеира, Никола Оксли, Мајкл Петри со неговото дело "Таа танцуваше околу стидиото на Саркис на Димитри Шостакович квартет Број" (15 Elle danse dans l'atelier de Sarkis avec le quatuor No 15 de Dimitri Shostakovich) кое беше дел од изложбата Хеимат (Heimat) во Wewerka & "Weiss Gallery", Берлин 1990. Теракотна скулптура поставена на килим преку видео монитор. Непрестано свиреше лентата од Бородин (Borodin) квартетот изведувајќи го делото споменато погоре. Исто така ги вбројуваше личните сеќавања на Саркис како и негови рани дела.<sup>249</sup> **Шукру Ајсан**, според кој инсталациониот концепт е врзан со концептуалната уметност. Во неговите дела најмногу го привлекува вниманието неговото негирањето на самото уметничко платно. Потоа **Ајше Еркмен**, образован скулптор. Претежно во

---

<sup>249</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, исто, стр. 113.

нејзините дела се согледува инспирацијата од самиот простор во кој таа ја поставува својата инсталација. Ова ја прави да стана позната како сајт инсталационен уметник. Таа користи помалку материјал на нејзините дела создавајќи големи инсталации. Времето е важен елемент за нејзините дела. **Ајше Еркмен** и нејзиното дело од 1997, "Воздушни скулптури" како дел од книгата на Николас Де Оливеира, Никола Охли, Мајкл Петри, "Инсталационата уметност во новиот милениум".<sup>250</sup> **Ахмет Октем**, неговите дела најмногу се согледуваат како документот и за документирање. **Гулсун Карамустафа**, за неа е од суштинско значење темата во нејзините дела, сексуалениот идентитет и имиграцијата. **Серхат Кираз**, користи геометриски форми, бројките и астрологијата во неговите дела. **Џанан Бејкал**, во потрага по врската помеѓу древното минато и сегашноста е тоа што е воочливо во нејзините дела. **Ерда Аксел**, е познат по употребата на предмети за секојдневна употреба во неговите дела. **Хандан Бурутечене**, која стигнува најблиску до концептуалната уметност во нејзините дела.

Мојата цел во оваа теза ми беше да зборува токму за Турската инсталациона уметност, но тоа беше невозможно без да се објасни развојот на Турската современа уметност. Бидејќи при крајот на 70-тите Турската современа уметност драстично се промени кај некои турски уметници. И најдобар начин на набљудување на овие промени е да се претстават личните и колективните изложби од тој период, како и да се прикаже како уметници соработуваат и како нивните дела се разликуваат едни од други иако работат во истиот манир. Изложбите кои се претставени во оваа теза, начинот на кој тие станаа едно со светски познатите уметници од истиот манир и како тие истите зедаа дел во истата ера на уметници. И исто така, уметниците од Турција, кои веќе зедаа место како во Турската така и во Современата светска уметничка литература.

Доколку го погледнеме овој процес одблиску;

До 1960тите години се чувствува класичниот тон во уметноста и одредени правила на академијата. При крајот на 1960сетите години овие правила полека почнаа да се рушат со појавата на **Алтан Гурман** на сцената на Турската Уметност. Тој со своите поинакви техники кој дотогаш не биле видени, како и употребата на страни предмети во неговите дела, тоа беа првите сигнали на промените во Турската Уметност. Од овој период **Сабри Беркел** (Sabri Berkel), **Аднан Џокер** (Adnan Coker), **Ферух Басага** (Ferruh Başağa), привлекуваат внимание со нивните дела помеѓу апстрактното и фигуративното.

---

<sup>250</sup> Nicolas, de Oliveira, Nicola, Oxley, Michael, Petry, Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanati, Duyular İmparatorluğu, İstanbul, 2005, стр. 88, 89.

За уметниците од овој период е најважно да можат да го отворат патот кон прикажување на својата уметност надвор од границите на Турција. И од владината поддршка остануваат со приватна поддршка поради кој факт доаѓа до овие промени.

Со доаѓањето на 1977 година можеме да го согледаме формирањето на групата од страна на **Шукру Ајсан** и неговите студенти од: “**Дефиниција на заедницата на уметноста**”. Ова е група првата во Турција која работи на Концептуалната уметност.

Изложбите од 1977 година, “**Изложбата на новите трендови**”, кои заземаат важно место во Турската современа уметност. Тие го планираат како биенале, што на оваа изложба согледуваме разбирање кон промените во делата на уметниците. Како и првите примери на инсталационата и концептуалната уметност. Во овој период останатите уметници кои работеле во сликарството, како **Гуркан Џускун**, (Gurkan Coskun), **Алатин Аксој**, (Alaattin Aksoy), **Мехмет Гелерјуз**, (Mehmet Guleryuz), **Балкан Наџи Исмјели** (Balkan Naci Islimyeli), кои работеле фигуративно сликарство. И скулпторите како **Гурел Јонтан** (Gurel Yontan), **Азаде Кокер** (Azade Koker), **Мехмет Аксој** (Mehmet Aksoy).

Во 1980тите години со воениот режим кој влијаеше многу лошо врз развојот на Турската современа уметност. Врската со уметноста надвор од границите беше прекината, како и политичкиот притисок влијаеше врз креативноста на уметниците. Повеќето дела од тој период кои веќе ги имаме видено, содржат политички контекст, како резултат на политичкиот притисок врз уметниците.

Но во истовреме 1980тите, концептуалните ефекти низ кои поминува Турската современа уметност како и односот на уметниците се свртува кон тие промени. Вклучувајќи и дека уметниците почнуваат да ја практикуваат инсталационата уметност се повеќе. Се поголема беше тенденцијата на уметниците од 80тите кон употребата на концептуалната и инсталационата уметност во нивните дела, уметниците како **Саркис**, **Шукру Ајсан**, **Џанан Бејкал**, **Фусун Онур**, **Серхат Кираз**, **Ајше Еркмен**. Но исто така некој од уметниците продолжија да работат во фигуративното сликарство како **Кемал Искендер**, **Шенол Јорозлу**, а додека **Кемал Онсој**, **Бедри Бајкам** и **Хале Арпачиоглу** во нивниот **Нео-експресионистички** домен.

Помеѓу 1984-1988 година, “**Секцијата од водечките Турски ликовни изложби**” (Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri), организирана од страна на самите уметници. Уште еднаш во овие изложби го согледуваме присуството на инсталационите дела. Помеѓу 1989-1993 година, “**А, Б, Ц, Д изложбите**” (A,B,C,D

Sergileri), со кои уметниците од концептуалната уметност и инсталационата уметност, се одделуваат од останатите уметници.

Со првото “**Истанбулско Биенале**” во 1987 година, започнува меѓународната експанзија на уметниците, така што тие започнуваат со создавањето на уметност а интернационално ниво. Во 1989 година на “**Второто Истанбулско биенале**” учествуваат едни од најпознатите имиња на концептуалната уметност како **Сол Левит, Даниел Бурен, Џанис Конелис, Ричард Лонг**, кои создадоа дела за време на биеналето за Истанбул. На истото биенале уметниците кои зедоа дел во оваа теза како **Ердаг Аксел, Хандан Борутечене, Ѓулсун Карамустафа, Ајше Еркмен, Саркис** учествуваа со своите дела. Оваа средба на турските со меѓународните претставници, се создадоа услови турските уметници да земат дел на меѓународната уметничка сцена.

Во 1966 година, “**Четвртото Истанбулско Биенале**” беше домаќин уште еднаш на две големи имиња во уметноста, и тоа еден од нив се поврзува со оваа теза а другиот уметник претставува главниот карактер на инсталационата уметност **Илја Кабаков**, кој се претстави на ова биенале со инсталација која ја постави во просторот на “*Св. Ирина*”, како и познатата уметница **Марина Абрамовик**, главното име во перформанс уметноста.

Во 1990 година можеме да забележиме дека уметниците отидоа дури и понатаму преминувајќи го класицизмот така што започнаа да проценуваат што е уметничко дело а што не. Што е разликата помеѓу естетиката и неестетиката, и пробаа да докажат дека нема разлика помеѓу. Како и прашањата што е целта на музеите и галериите и зошто тие постојат. Овие прашања ги доведуваат се поблиску до концептуалната уметност како и вклучувајќи ги инсталацијата, перформансот и видео артот. Така што од тогаш наваму тоа се општо прифатените методи на функционирање.

Инсталација уметност во Турција, како современо меѓународно уметничко ниво, но секако не се појавува во исто време како и развојот во светот, но развојот на регионално ниво ни ги дава паралелите со оние во светските рамки. Кога ќе ги погледнеме уметничките дела, гледаме современи дела, но тие никогаш не ја напуштиле онаа поврзаност со традицијата, она што ги врзува со своите корени, нивната култура, и можеме да видиме како нивните дела црпат инспирација, се хранат од својата земја.

Посакувам и пред се тоа ми е целта со овој мој труд, дека сепак ќе се појаснат повеќето од прашањата во врска со инсталационата Уметност. Да им се олесни на восприемателите во врска со Уметничките дела на уметниците кои ги зедов како пример во оваа теза, и да помогнам да се разбере што всушност претставува

Инсталационата Уметност. Од друга страна се надевам дека оваа теза ќе најде своја улога како извор да ја прикаже Турската Современа Уметничка Сцена и како и нејзиниот развоен пат, како и еден вид на претставување, на Турската Современа Уметност и уметници во Македонија.

## БИБЛИОГРАФИЈА

Anonim, "Bienal' de Çatlak", 10., Anonim; "Bienal' de İddialar", 12. (Balkan Naci İslimyeli, Nur Koçak, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Asım İşler, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Özdemir Altan, Bubi, Güngör Taner, Handan Börüteçene ayrılan isimler arasındadırlar.)(Анонимно: "Пукнатина во биеналето", 10., Анонимно: "Тврдења во биеналето", 12 Меѓу нив се наоѓаат имињата на Балкан Наџи Ислимјели, Нур Кочак, Мустафа Ата, Томур Атагок, Асим Ишлер, Хусаметтин Кочан, Зекаи Орманџи, Јусуф Тактак, Оздемир Алтан, Буби, Гунгор Танер и Хандан Борутечене.)

Anonim, "Rene Block' un Tutumu Çok Keyfi", 14. (Анонимно, "Ставот на Рене Блок е многу произволен", 14)

Antmen, Ahu, Günümüz Sanatının Penceresinden Manzaralar, Cumhuriyet Gazetesi, 1998. (Антмен, Аху, Пејзажи од гледна точка на современата уметност, Списание Џумхуријет, 1998.)

Arnason, H. H., History of Modern Art, Prentice Hall, 5<sup>th</sup> Edition, 2003.(Арнасон,Х.Х., Историјата на Модерната уметност,Прентис Хол,5та едиција,2003.

Boynudelik, Zerrin İren, 1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul' da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler,(Yayınlanmamış Doktora Tezi) , İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1998. (Бојнуделик, Зеррин Ирен, Изложбите уредени во Истанбул помеѓу 1986-1996 кои воспоставуваат директна врска со одржувачките места (докторска дисертација), Техничкиот Универзитет во Истанбул, Институт за општествени науки, Истанбул, 1998.)

Brehm, Margrit, Füsun Onur, Aus der Ferne So Nah Sergi Kataloğu, Baden Baden, Germany, 2001. (Брем, Маргрит (уредник), Фисун Онур, Изложбен каталог Aus der Ferne So Nah, Баден-Баден, Германија, 2001, стр.18-26)

Bulunday, Solmaz, 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde "Toplu Sergiler" ve "Kavramsallaştırma", (Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul, 2008. (Булундај, Солмаз, "Колективна изложба" и "Концептуализација" во создавањето на турската уметност (докторска дисертација), Универзитет за ликовни уметности Мимар Синан, Институт за општествени науки, историја на уметноста, одсек западна уметност и Програма за современа уметност, Истанбул, 2008.)

Dastarlı, Elif "Albüm: Altan Gürman", Rh Sanat Dergisi, No:20, İstanbul, Temmuz-Ağustos, 2005. (Дастарли, Елиф, "Албум: Алтан Гурман", Списание за уметност Рх, 20 издание, Истанбул, јули-август, 2005.)

De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, Petry, Michael, Installation Art, 1977. (Де Оливеира, Николас, Охли, Никола, Петри, Мајкл, Исталациона Уметност, 1977.)

De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, Petry, Michael, Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı, Duyular İmparatorluğu, İstanbul, 2005. (Де Оливеира, Николас, Охли, Никола, Петри, Мајкл, Инсталационата уметност во новиот милениум, Инстнбул, 2005.)

Düben, İpek, "Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Bir Araya Getiriyor", Milliyet Sanat, S. 340, 22 Ekim 1979. (Дибен, Ипек, "Изложбата на нови трендови ги здружува различните јазични вештини и разновидните алати и материјали", уметност Миллијет, С. 340, 22 Октомври 1979.)

Düben, İpek, Yıldız, Esra, Seksenlerde Türkiye' de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008. (Дибен, Ипек, Јилдиз, Есра, Современа уметност во осумдесеттите години во Турција: Нови пристапи, Публикации во Универзитетот Билги во Истанбул, Истанбул, 2008.)

Erzen, Jale, "Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı", ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 3, Sayı:2, Güz, 1977. (Ерзен, Жале, "Нови трендови и уметнички фестивал во турската уметност", списание на Архитектонскиот факултет, том 3, бр.2, есен, 1977)

Heinrich, Barbara, Gülsün Karamustafa My Roses My Reveries, Contemporary Art in Turkey-02, Series Editor: Rene Block, Yapı Kredi Publications- 2511, İstanbul, 2007. (Хејнрих, Барбара, Гулсун Карамустафа, Моите Рози Моите Мечти, Современата Уметност во Турција-02, Едитор на сериите, Рене Блок, Јапи Креди Публикација-2511, Истанбул, 2007.)

Lewitt, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", Artforum, June 1967. (Левит, Сол, "Ставовите на Концептуалната Уметност", Уметнички форум, јуни, 1967.)

Madra, Beral, Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler, Antik A.Ş. Kültür Yayınları: 12, İstanbul, 2011. (Мадра, Берал, Концептуално наследство, Водечки инсталации, Културни публикации во античките копродукции: 12, Истанбул, 2011.)

Meschede, Friedrich, Ayşe Erkmen :> temporary < / = contemporary=(, Contemporary Art in Turkey-05, Series Editor: Rene Block, Yapı Kredi Publications-2703, İstanbul, 2008. (Мешчеде, Фридрих, Ајше Еркмен, моментално, современо, (Современа Уметност во Турција-05, Едитор на сериите, Рене Блок, Јапи Креди Публикација-2703, Истанбул, 2008)

Özayten, Nilgün, "Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat, Göndermeler", Hürriyet Gösteri, Mart 1990. (Озајтен, Нилгун, "Испорака на сонатата напишана за четири раце", Проекција Хуријет, Март, 1990.)

Özayten, Nilgün, *Bati' da Objeler Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye' de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana bilim Dalı, İstanbul, 1992. (Озајтен, Нилгун, Западна уметност на предмети/Концептуална уметност/Пост-концептуална уметност и слични трендови во Турција меѓу 1965-1992, докторска дисертација, Универзитетот Истанбул, Институт за општествени науки, отсек за Археологија и Историја на уметноста, отсек за историја на уметноста, Истанбул, 1992.)

Pelvanoğlu, Burcu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009. (Пелваноглу, Бурчу, Уметноста во Турција по 1980сетата: Трансформации, докторска дисертација, Универзитет за ликовни уметности Мимар Синан, Институт за општествени науки, Истанбул, 2009.)

Rosenthal, Mark, *Understanding Installation Art, From Duchamp to Holzer*, 2003. (Розентал, Марк, Разбирајќи ја Инсталационата Уметност, Од Дишан фо Холцер, 2003.)

Umay, Zeki, *Altan Gürman' in Sanatında Değer ve Görünüm*, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü (Умај, Зеки, Вредноста и изгледот во уметноста на Алтан Гурман, Универзитет Мерсин, Факултет за ликовни уметности, отсек сликарство.)

Yardım, Özge Araslı, *1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne Katılan Türk Sanatçıları*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2001. (Јардим, Озге Арасли, меѓу 1987-2001 со учество на турските уметници во Меѓународното биенале во Истанбул, Универзитет Мимар Синан, Институт за општествени науки, необјавен магистерски труд, Истанбул, 2001.)

Zabunyan, Elvan, Sarkis: *From Him To Us, Contemporary Art in Turkey-11*, Series Editor: Rene Block, Yapı Kredi Publications, İstanbul, 2010. (Забунјан, Елван, Саркис, Од него до Нас, Современа уметност во Турција-11, Едитор на сериите, Рене Блок, Јапи Креди Публикација, Истанбул, 2010.)

1. İstanbul Sanat Bayramı, *Sergiler Kataloğu*, Zekai Ormancı, Şükrü Aysan, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979. ("Изложби", Прв каталог на 1. уметничкиот фестивал во Истанбул, каталог од изложбите, Зекаи Орманџи, Шукри Ајсан, Публикација на Државната академија за ликовни уметности во Истанбул, 1979.)

3. İstanbul Sanat Bayramı, *Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu*, İstanbul, 1981. (3. уметнички фестивал во Истанбул, Каталог од Изложбата на нови трендови, Истанбул, 1981.)

4. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1983. (4. уметнички фестивал во Истанбул, Каталог од Изложбата на нови трендови, Истанбул, 1983.)

5. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu. (5. уметнички фестивал во Истанбул, Каталог од Изложбата на нови трендови.)

6. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu. (6. уметнички фестивал во Истанбул, Каталог од Изложбата на нови трендови.)

1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu, Adnan Çoker, Giriş Yazısı, İstanbul, 1984. (Каталог од 1. Секцијата од водечките турски ликовни изложби, Аднан Чокер, Воведен дел, Истанбул, 1984.)

2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu, Tomur Atagök, Giriş Yazısı, İstanbul, 1985. (Каталог од 2. Секцијата од водечките турски ликовни изложби, Томур Атагök, Воведен дел, Истанбул, 1985.)

8 Sanatçı 8 İş: B Sergi Kataloğu, İstanbul, 1990. (8 Уметници 8 Дела: Каталог од Б Изложба, Истанбул, 1990)

"Fusun Onur' un Sergisi Maçka Sanat' ta", Milliyet Sanat, 1 Mart 1995. (Изложба на Фусун Онур на Мачка Уметност", Уметност Миллијет, 1 март 1995.)

<http://www.sanattanimitoplulugu.com/STT%27nin%20Tarihi.htm>

<http://11b.iksv.org/anasayfa.asp>

[http://www.imma.ie/en/downloads/what\\_is\\_installationbooklet.pdf](http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf)

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>

<http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2002/661-july-26-bill-viola-going-forth-by-day>

<http://bediibrahim.com/biografija/?lang=mk>

[http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a\\_id=352&t=349](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Fusun+Onur+Metinler&a_id=352&t=349)

<http://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm>

<http://www.theartstory.org/artist-lewitt-sol.htm>

<http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>

<http://www.novamakedonija.com.mk/NewsDetal.asp?vest=91813916442&id=26&setlzdanie=22980>

<http://www.utrinski.mk/?ItemID=F02D82AD6E785F4383AF9A37A219E1EF>  
Александар Станкоски, Беди во Чифте-амам, Утрински весник, 09.09.2013.

<http://www.kuadgallery.com/tr/artist/serhat-kiraz/>

## VII. ЛИСТА НА СЛИКИ

Слика 1. Ел Лисицки, Пронром (Proun Room).

Слика 2. Курт Швитерс, Мерзбау (Merzbau).

Слика 3. Кристо и Жан-Клод, Завитканиот Рајхстаг, Берлин (Wrapped Reichstag, Berlin), 1977-95.

Слика 4. Кристо и Жан-Клод, Чадорите (The Umbrellas), Japan-USA, 1984-91.

Слика 5. Џејмс Турел, Небесен Простор (Sky Space), 2000.

Слика 6. Илија Кабаков, Човекот Кој Летна Во Вселената Од Неговиот Стан (The Man Who Flew Into Space from His Apartment), 1981-88.

Слика 7. Кристијан Болтански, Исчезнатата Куќа (The Missing House).

Слика 8. Џенис Коунелис, Дванаесет Коњи, Галеријата l'Attico, Рим (Twelve Horses, Galleria l'Attico, Rome), 1969.

Слика 9. Валтер де Марија, Сериите '5-7-9' Галеријата Gagosian, Њујорк (The 5-7-9 Series, Gagosian Gallery, New York), 1992.

Слика 10. Бил Виола, Театарот На Сеќавањата (Theater of Memory), 1985.

Слика 11. Нам Јун Паик, ТВ Градина (Tv Garden), 1982.

Слика 12. Крис Бурден, Сите Подморници На САД (All the Submarines of the United States of America), 1987.

Слика 13. Барбара Кругер, Галеријата Mary Boone, Њујорк (Mary Boone Gallery, New York), 1991.

Слика 14. Џени Холзер, Њујорк Тајм Свкер (New York Time Square), 1982.

Слика 15. Брус Науман, Ходник На Менувачки Светлини (Changing Light Corridor with Rooms), 1972.

Слика 16. Алтан Гурман, Монтажа 4 (Montaj 4), Istanbul, 1967.

Слика 17. Алтан Гурман, Капитоне (Kapitone), Istanbul, 1976.

- Слика 18. Шукри Ајсан, Слика 1, 2, 3 (Pentür 1,2,3), 1977.
- Слика 19. Фисун Онур, Ајде Внатре Во Третата Димензија На Сликата (Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel), 1981.
- Слика 20. Ајше Еркмен, Сто Камења (Yüz Taş), 1981.
- Слика 21. Гулсун Карамустафа, Господи, Ти Знаеш (Yarabbim Sen Bilirsin), 1981.
- Слика 22. Томур Атагок, Симетричен Олтар (Simetrik Sunak), 1983.
- Слика 23. Јилмаз Ајсан, Осамен Сум (Yalnızım), 1983.
- Слика 24. Ајше Еркмен, Складни Линии (Uyumlu Çizgiler), 1985.
- Слика 25. Гулсун Карамустафа, Двојна Вистина (Çifte Hakikat), İstanbul, 1987.
- Слика 26. Џанан Бејкал, Целина Од Осум Парчиња (8 Parçalık Bir Bütün), 1985.
- Слика 27. Бедри Бајкам, Демократска Кутија (Demokrasi Kutusu), 1987.
- Слика 28. Фисун Онур, Знакот На Знаците (İmin imi), 1987.
- Слика 29. Осман Динч, Желба За Осветлување На Природата Пред Зората (Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu), 1989.
- Слика 30. Ајше Еркмен, Една Композиција За Оваа Изложба (Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon), 1989.
- Слика 31. Ахмет Октем, Затворено И Отворено (Kapalı ve Açık), 1989.
- Слика 32. Џанан Бејкал, Се, Ништо, Нешто (Herşey, Hiçbirşey, Birşey), 1990-91.
- Слика 33. Џенгиз Чекил, Смртен Споменик бр.2 (Fani Bir Anıt No: 2), 1990-91.
- Слика 34. Осман Динч, Епската Планина Иламан (İlaman Dağı Destanı), 1990-91.
- Слика 35. Ајше Еркмен, Всушност Исто (Aslında Aynı), 1990-91.
- Слика 36. Серхат Кираз, Дилема (İkilem), 1990-91.
- Слика 37. Фисун Онур, Оние Што Се Видливи Не Се Гледаат – Познатите Се Наши Познаници (Görünenler Görünmeyen- Tanıdık Tanımadıklarımız), 1990-91.

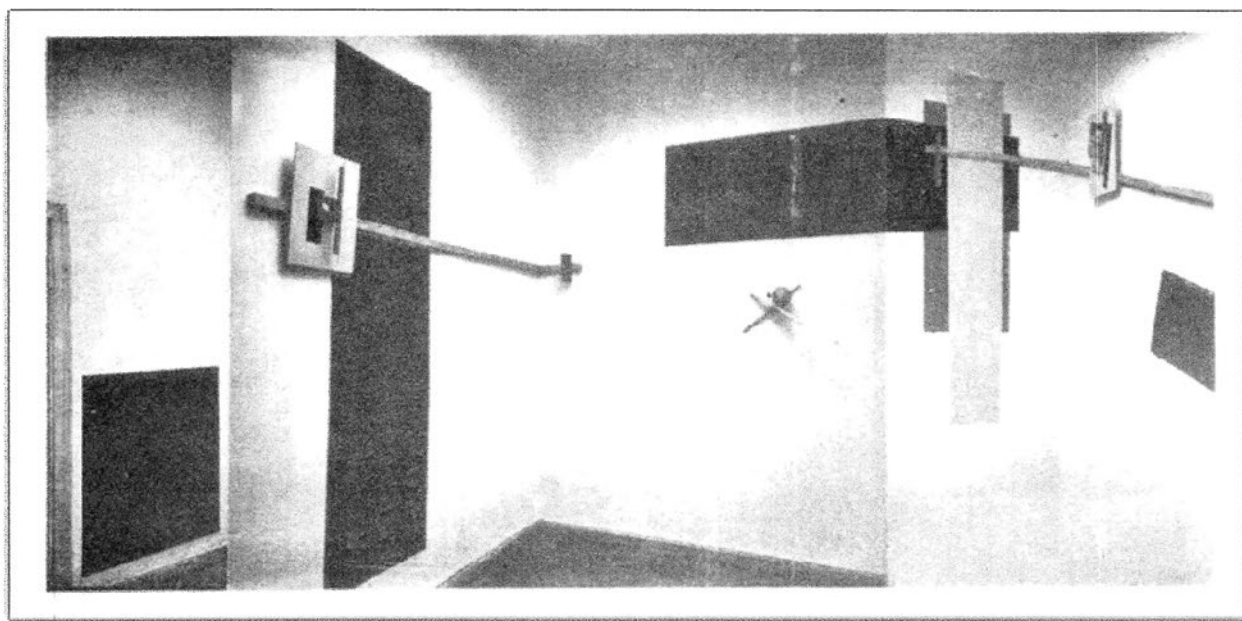
- Слика 38. Исмаил Сарај, Со Љубов Од Англија (İngiltere' den Sevgilerle), 1990-91.
- Слика 39. Џанан Бејкал, Одбранбени Мерки (Savunma Önlemi), 1992.
- Слика 40. Ајше Еркмен, Едно Место (Bir Yer), 1992.
- Слика 41. Серхат Кираз, Квадратен Печат (Kare Mühür), 1992.
- Слика 42. Серхат Кираз, Спротивност (Karşıt), 1993.
- Слика 43. Бедри Бајкам, Референдумска Кутија (Referandum Kutusu), 1987.
- Слика 44. Саркис, Лустер За Зградата На Богатството (Hazine Binası İçin Avize), 1989.
- Слика 45. Хале Тенгер, Имам Вакви Познаници 2 (Böyle Tanıdıklarım Var II), 1992.
- Слика 46. Ајдан Муртезаоглу, Неименуван (İsimsiz), 1995.
- Слика 47. Хале Тенгер, Не Можевме Да Излеземе Надвор Затоа Што Секогаш Бевме Надвор, Не Можевме Да Влеземе Внатре Затоа Што Секогаш Бевме Внатре (Dışarı Çıkamadık, Çünkü Her Dışarıdaydık, İçeri Giremedik, Çünkü Her İçerideydik.), 1995.
- Слика 48. Саркис, Место За Пилав И Дискусија (Pilav ve Tartışma Yeri), 1995.
- Слика 49. Ајше Еркмен, Wertheim-ACUU, 1995.
- Слика 50. Bülent Şangar, Неименуван (İsimsiz), 1997.
- Слика 51. Кутлу Атаман, Животот На Семиха Берксој, Видео Инсталација (Semiha b. unplugged), 1997.
- Слика 52. Ајдан Муртезаоглу, Неименуван (İsimsiz), 1999.
- Слика 53. Саркис, Дебитантска Улица (Çaylak Sokak), 1986.
- Слика 54. Саркис, Воен Ангел (Savaş Meleği), Маџка Sanat Galerisi, 1989.
- Слика 55. Саркис, 19380-19930, Маџка Sanat Galerisi, 1993.
- Слика 56. Шукри Ајсан, До Градот (Рим) И До Светот (Urbi et Orbi), 1986.

- Слика 57. Ајше Еркмен, П-Р-А-В-И-Л-О (K-A-I-D-E), 1983.
- Слика 58. Ајше Еркмен, Овде И Таму (Burası ve Orası), Maçka Sanat Galerisi, 1989.
- Слика 59. Ајше Еркмен, Прослава На Минатото (Geçmişe Tören), 1989.
- Слика 60. Ајше Еркмен, Дома (Am Haus)- Evde, Berlin, 1994.
- Слика 61. Ајше Еркмен, Разговори (Konusmalar/Conversations), Taksim Meydanı, İst., 1997.
- Слика 62. Ајше Еркмен, Манифест 1 (Manifesta 1), Rotterdam, 1996.
- Слика 63. Ајше Еркмен, Скулптури Во Воздух (Sculptures on Air), Münster, 1997.
- Слика 64. Ајше Еркмен, Скаменето (Taşlanmış), Innsbruck Galerie im Taxispalais, 2003.
- Слика 65. Ајше Еркмен, Жешки Клупи (Sıcak Banklar), Berlin, 1997.
- Слика 66. Ајше Еркмен, Испратени Бродови (Shipped Ships), Frankfurt am Main, 2001.
- Слика 67. Ајше Еркмен, Минато Неопределено Време (Miş-Miş), Santral İstanbul, 2007.
- Слика 68. Ајше Еркмен, Помалку Или Повеќе (Az Çok/More or Less), Bonn, 2000.
- Слика 69. Ајше Еркмен, Вредни Бои (Hamarat Renkler), New York, 2005.
- Слика 70. Ахмет Октем, Неименуван III (İsimsiz III), 1993.
- Слика 71. Ахмет Октем, Неименуван, Состанок: Уметност (İsimsiz, Buluşma:Sanat), 1993.
- Слика 72. Ахмет Октем, Валидно Законодавство (Yürürlükteki Yasalar), 1994.
- Слика 73. Ахмет Октем, Неограничен Број Идентитети (Sınırsız Kimlikler), Venedik Bienali, 2001.
- Слика 74. Ахмет Октем, Освежени Идеи (Serinletilmiş Düşünceler), 2004.
- Слика 75. Гулсун Карамустафа, Споменик 1 (Abide 1), 1987.

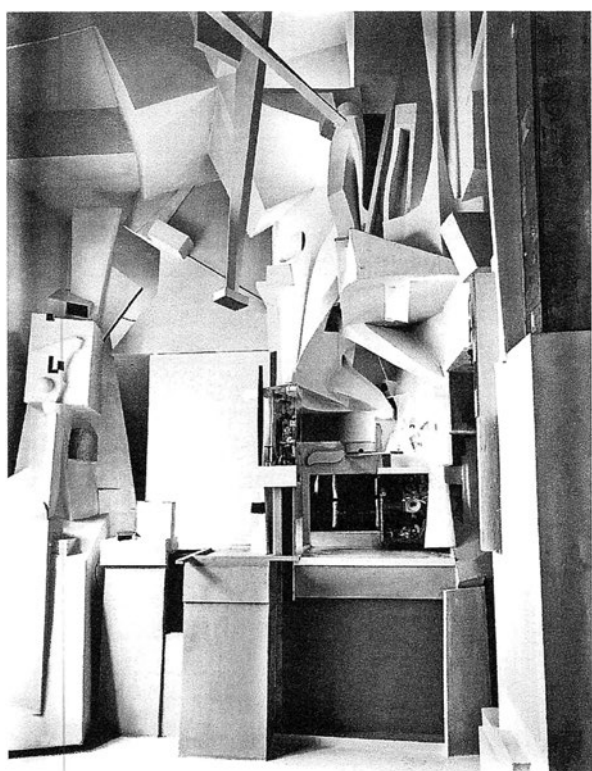
- Слика 76. Гулсун Карамустафа, Куриери (Kuryeler), 1991.
- Слика 77. Гулсун Карамустафа, Heimat Ist, Wo Man Isst, 1994.
- Слика 78. Гулсун Карамустафа, Тајната Испорака (Mistik Nakliye), 1992.
- Слика 79. Серхат Кираз, Богот На Религиите, Религиите На Богот (Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri), 1989.
- Слика 80. Серхат Кираз, Празно Време (*Boşluk Zamanı*), 1993.
- Слика 81. Серхат Кираз, Превод (Translation), Маџка Sanat Galerisi, 1993.
- Слика 82. Ерда Аксел, Напонските Објекти, (Gerilim Nesneleri- Tüm Nesneler), 1987.
- Слика 83. Ерда Аксел, Напонските Објекти- Тортура (Gerilim Nesneleri- Tormentum), 1987.
- Слика 84. Ерда Аксел, Напонските Објекти- Призмата на Пандора (Gerilim Nesneleri- Pandoraprizm), 1988.
- Слика 85. Ерда Аксел, Враќање На Силата (Retour de Force), 1995.
- Слика 86. Ерда Аксел, Неодлучни Објекти 1-2 (Tereddüt Nesneleri 1-2)
- Слика 87. Ерда Аксел, Неодлучни Објекти (Tereddüt Nesneleri, Havalar Sakat Gidiyor), 1998-2002.
- Слика 88. Хандан Борутечене, Меморијата На Земјата (Yeryüzünün Belleği, Anadolu Medeniyetleri Müzesi), 1995.
- Слика 89. Хандан Борутечене, Труд За 36 Дрвја Во Градот (In Situ 36 Ağaç İçin Bir İş), Bonn, 2001.
- Слика 90. Хандан Борутечене, Бусанското Биенале Во Кореја , 2002.
- Слика 91. Хандан Борутечене, Две Соба И Една Дневна Соба: Мир” (İki Oda Bir Salon:Huzur), 2003.
- Слика 92. Хандан Борутечене, Цивилен Напад (Sivil Atak), 2004.
- Слика 93. Беди Ибрахим, Од приказните за Амамот, 2013, Скопје.

Слика 94. Беди Ибрахим, Од приказните за Амамот, (детали) 2013, Скопје.

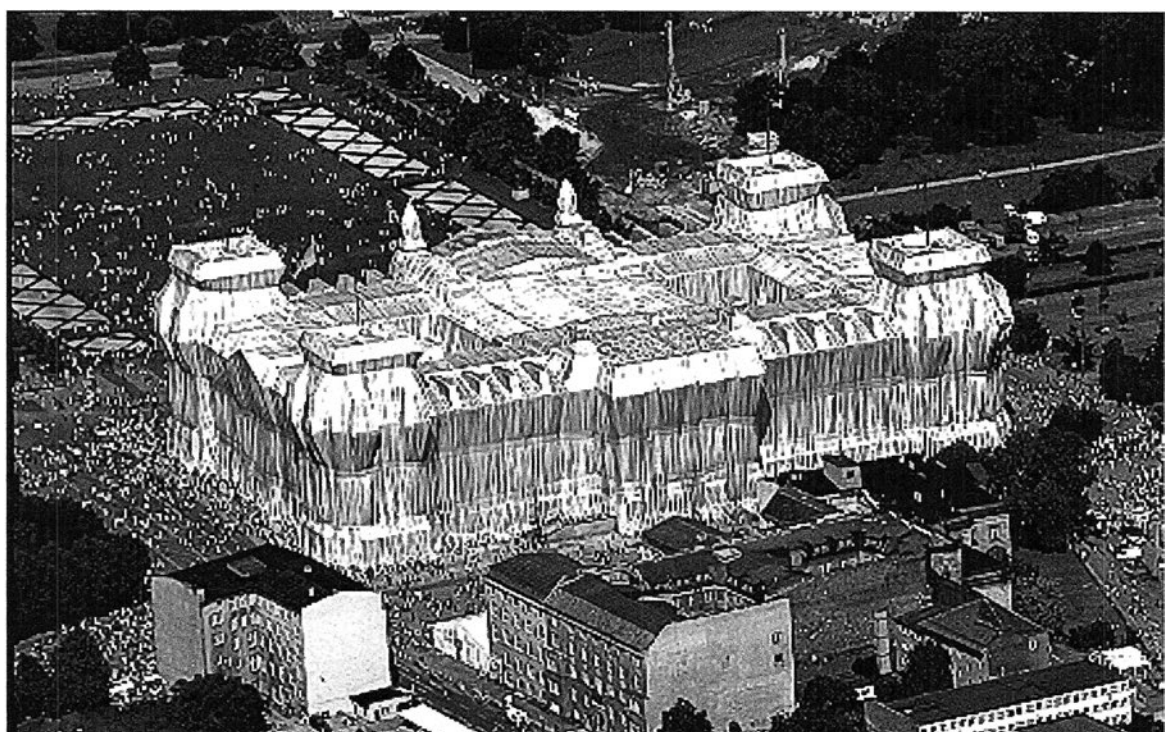
## VIII. СЛИКИ



Слика 1. Ел Лисицки, Пронром.



Слика 2. Курт Швитерс, Мерзбау.



Слика 3. Кристо и Жан-Клод, Завитканиот Рајхстаг, Берлин, 1977-95.



Слика 4. Кристо и Жан-Клод, Чадорите, Јапан-САД, 1984-91.



Слика 5. Џејмс Турел, Небесен Простор, 2000.



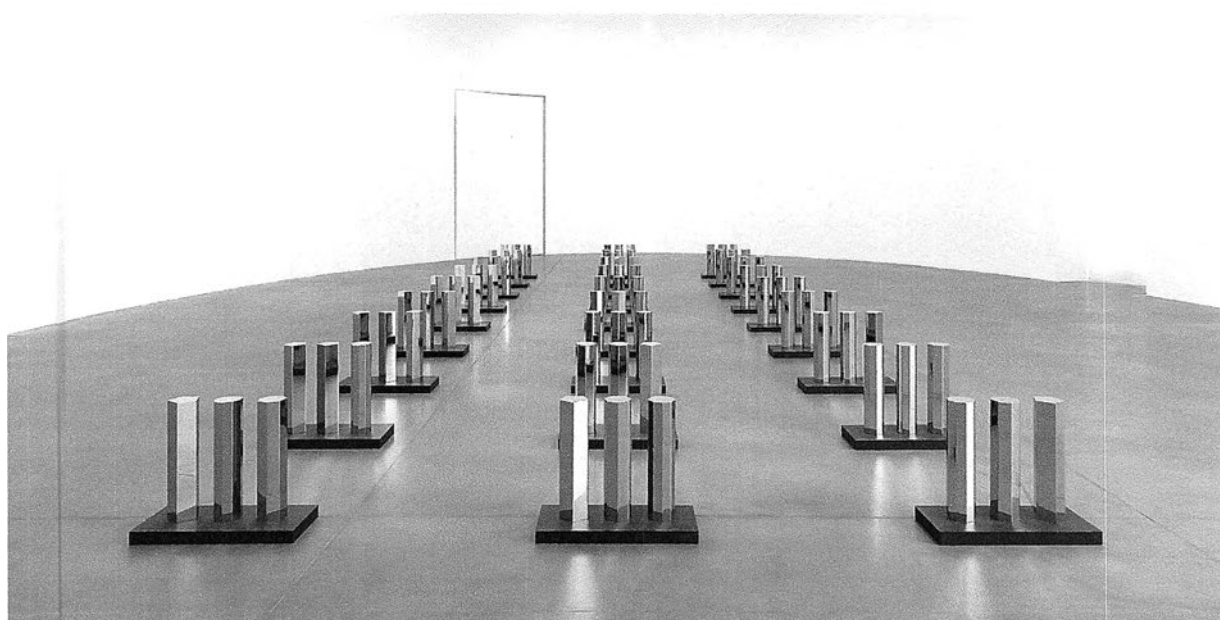
Слика 6. Илија Кабаков, Човекот Кој Летна Во Вселената Од Неговиот Стан, 1981-88.



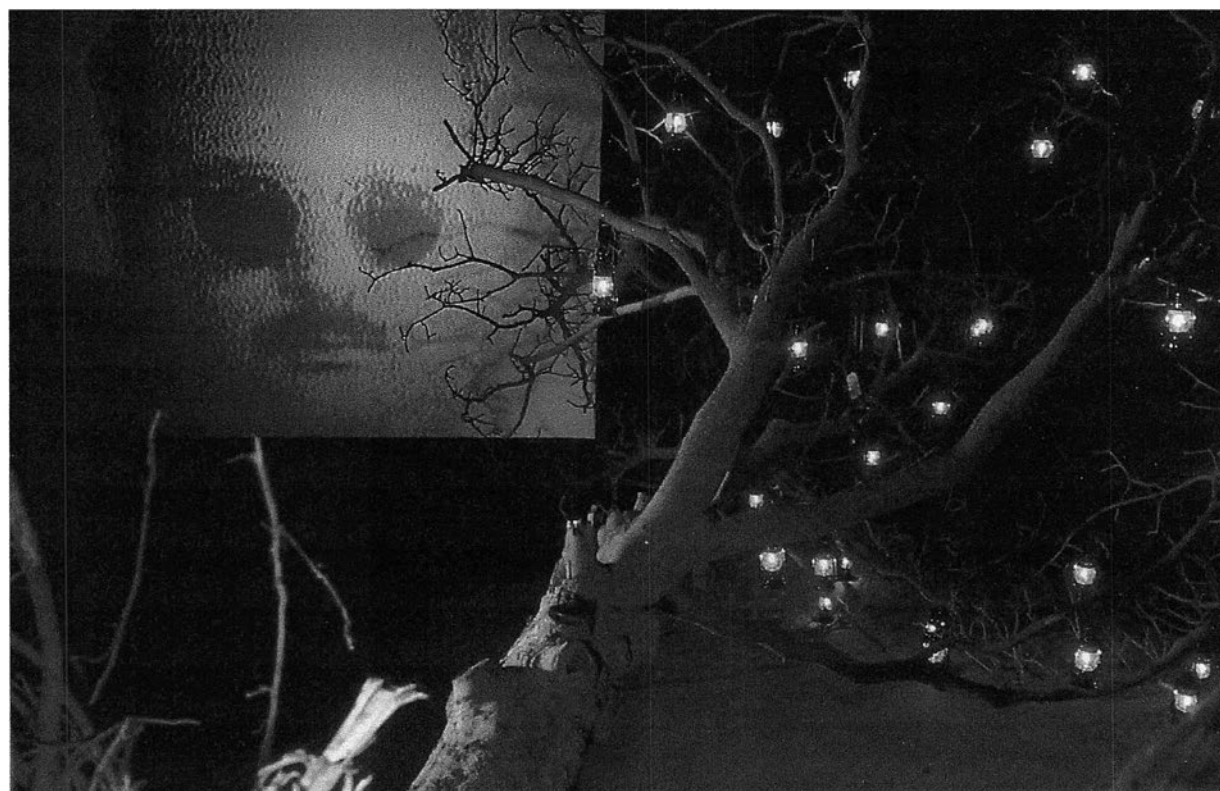
Слика 7. Кристијан Болтански, Исчезнатата Куќа.



Слика 8. Џенис Коунелис, Дванаесет Коњи, Галеријата l'Attico, Рим, 1969.



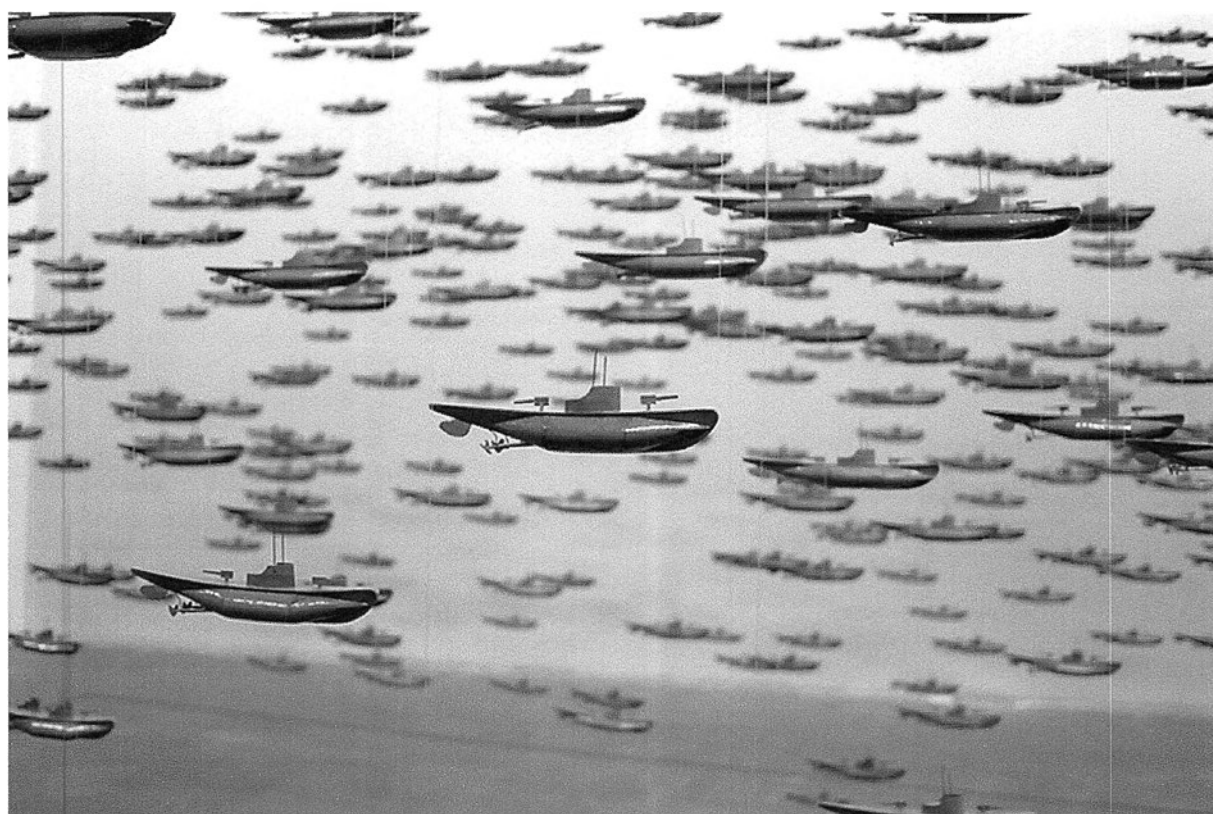
Слика 9. Валтер де Мариа, Сериите '5-7-9' Галеријата Gagosian, Њујорк, 1992.



Слика 10. Бил Виола, Театарот На Секавањата, 1985.



Слика 11. Нам Јун Паик, ТВ Градина, 1982.



Слика 12. Крис Бурден, Сите Подморници На САД, 1987.



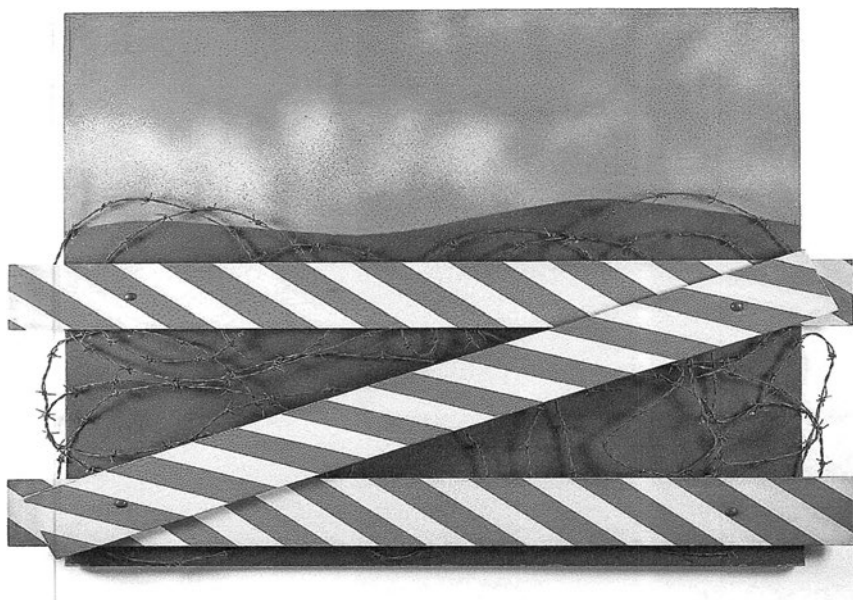
Слика 13. Барбара Кругер, Галеријата Мару Вооне, Њујорк, 1991.



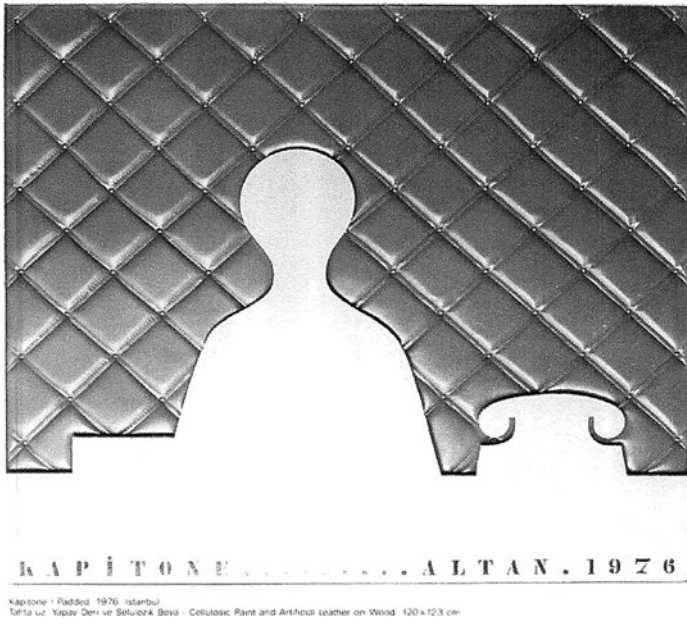
Слика 14. Џени Холзер, Њујорк Тајм Свкер, 1982.



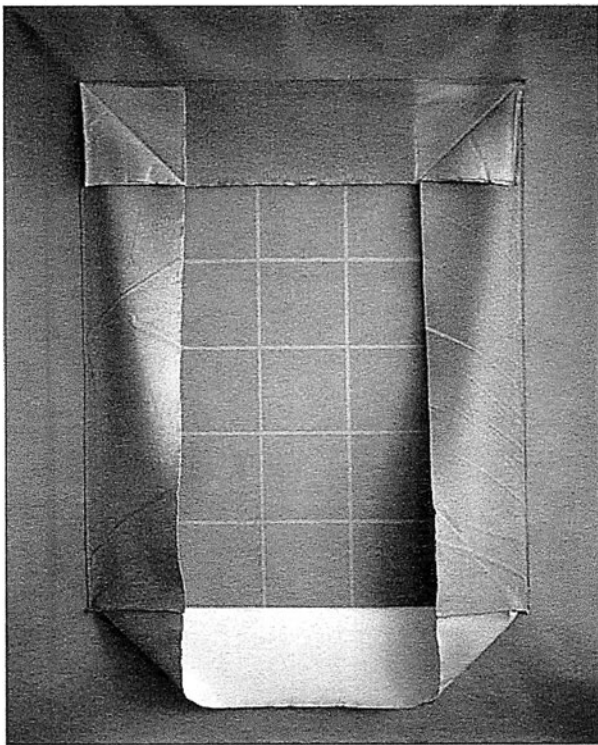
Слика 15. Брус Науман, Ходник На Менувачки Светлини, 1972.



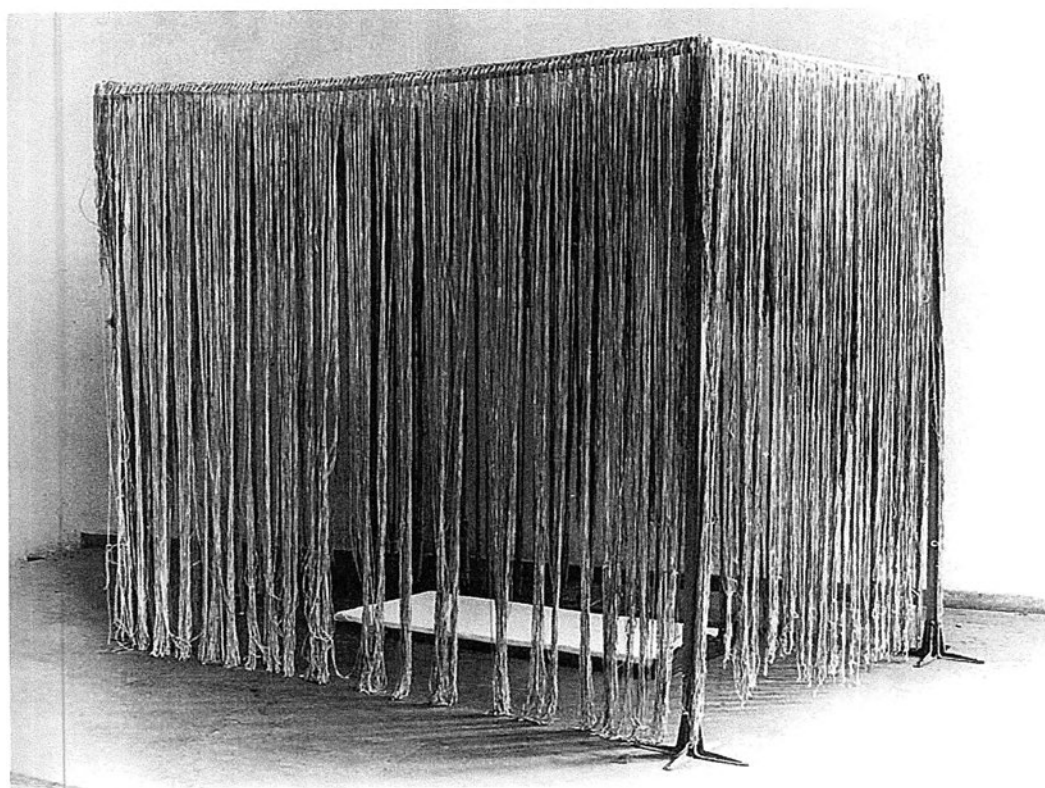
Слика 16. Алтан Гурман, Монтажа 4, Истанбул, 1967.



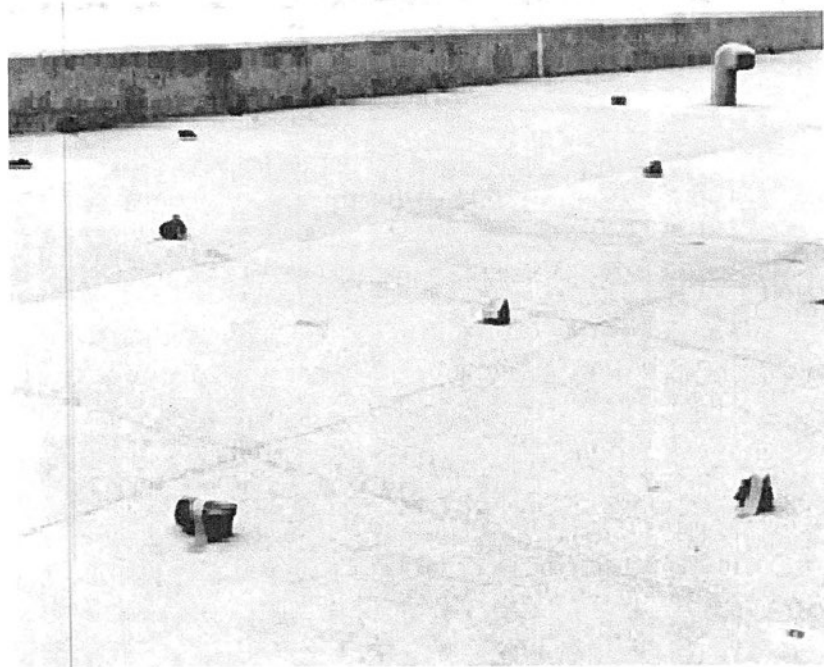
Слика 17. Алтан Гурман, Капитоне, Истанбул, 1976.



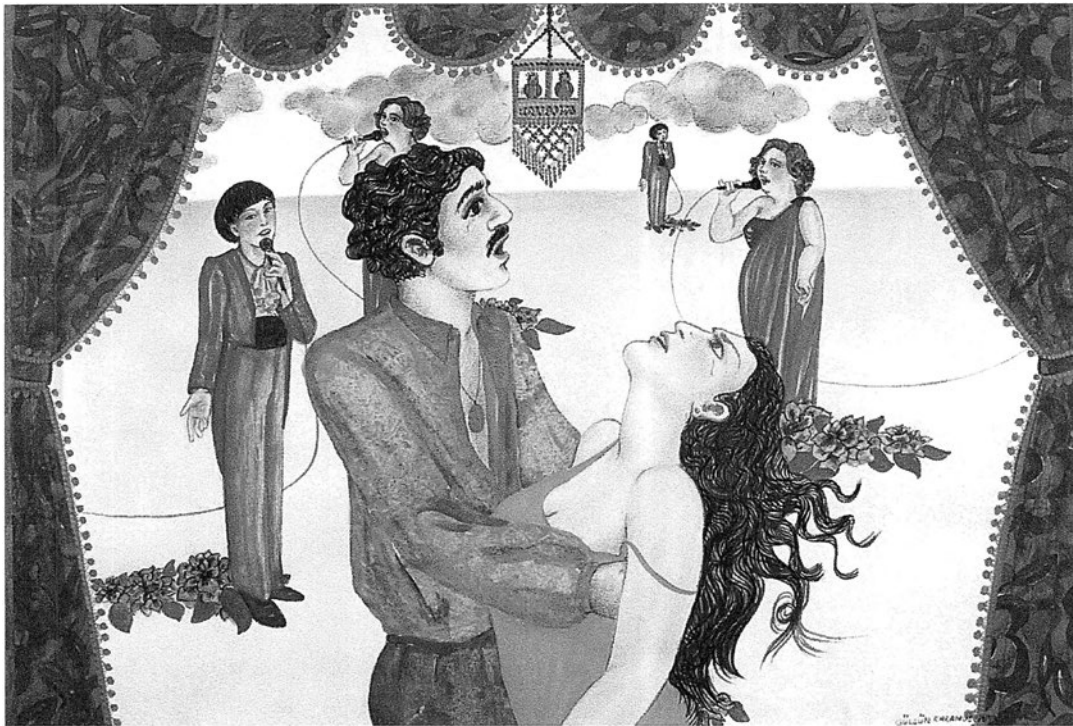
Слика 18. Шукри Ајсан, Слика 1, 2, 3, 1977.



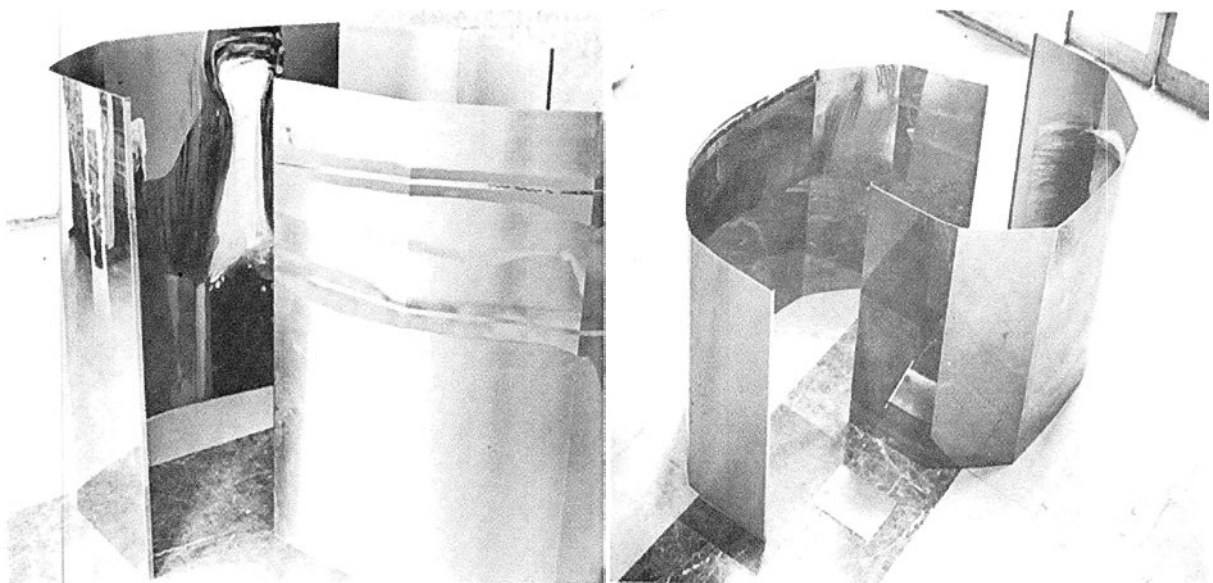
Слика 19. Фисун Онур, Ајде Внатре Во Третата Димензија На Сликата, 1981.



Слика 20. Ајше Еркмен, Сто Камења, 1981.



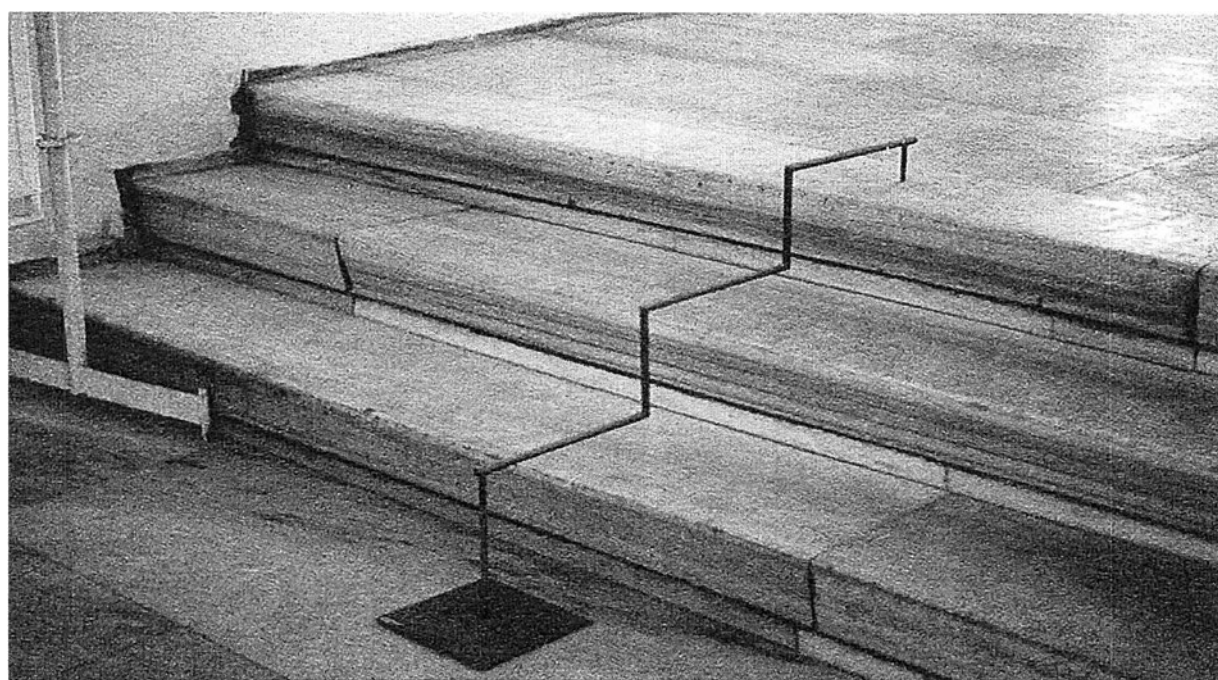
Слика 21. Гулсун Карамустафа, Господи, Ти Знаеш, 1981.



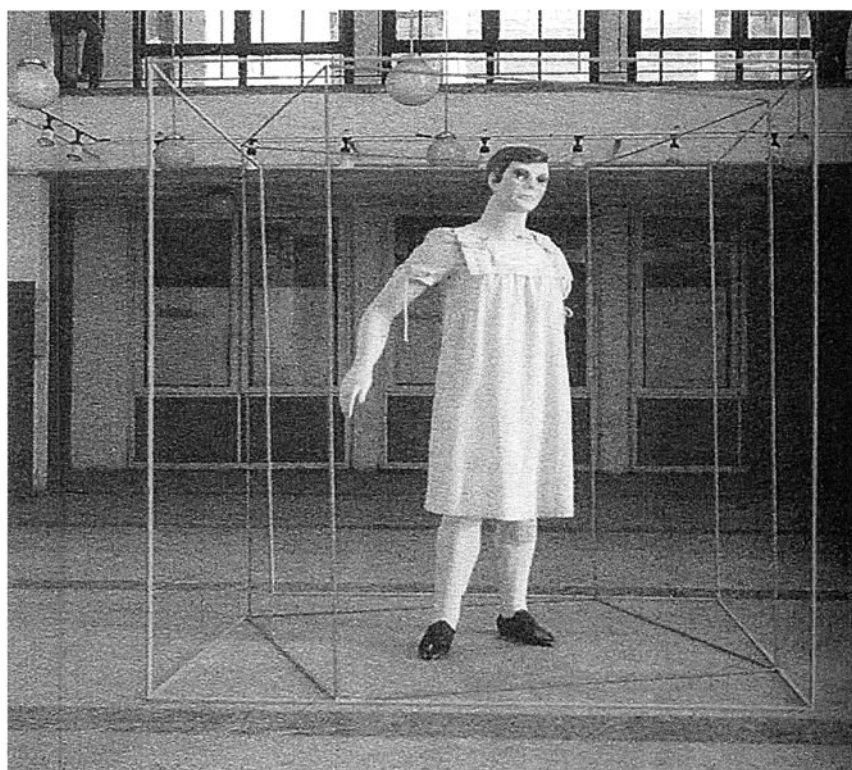
Слика 22. Томур Атагок, Симетричен Олтар, 1983.



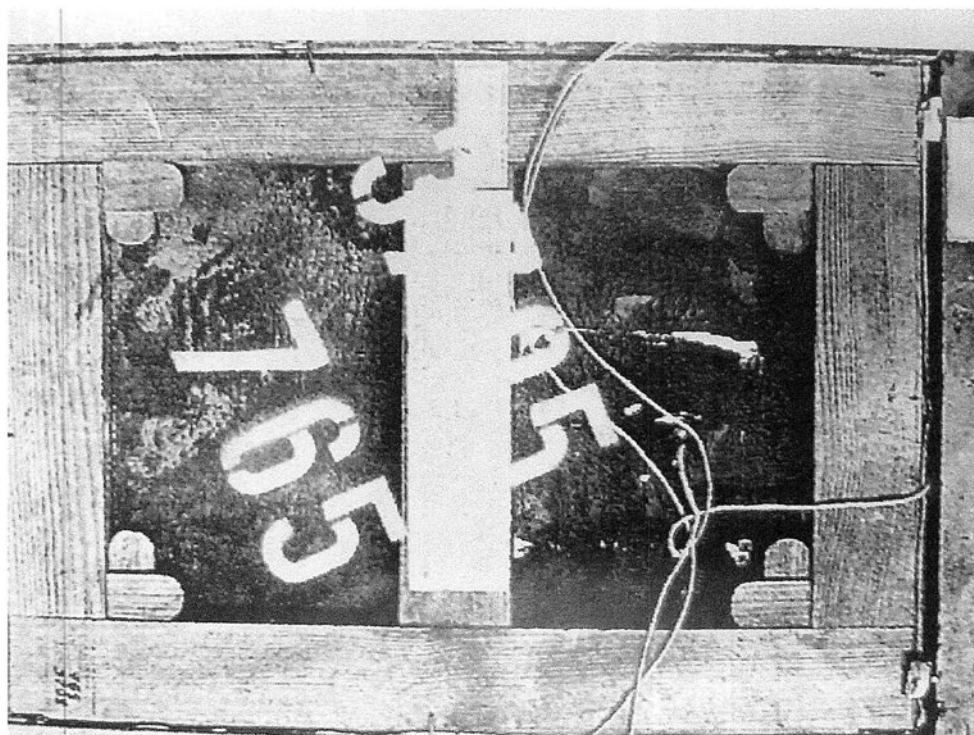
Слика 23. Јилмаз Ајсан, Осамен Сум, 1983.



Слика 24. Ајше Еркмен, Складни Линии, 1985.



Слика 25. Гулсун Карамустафа, Двојна Вистина, Истанбул, 1987.



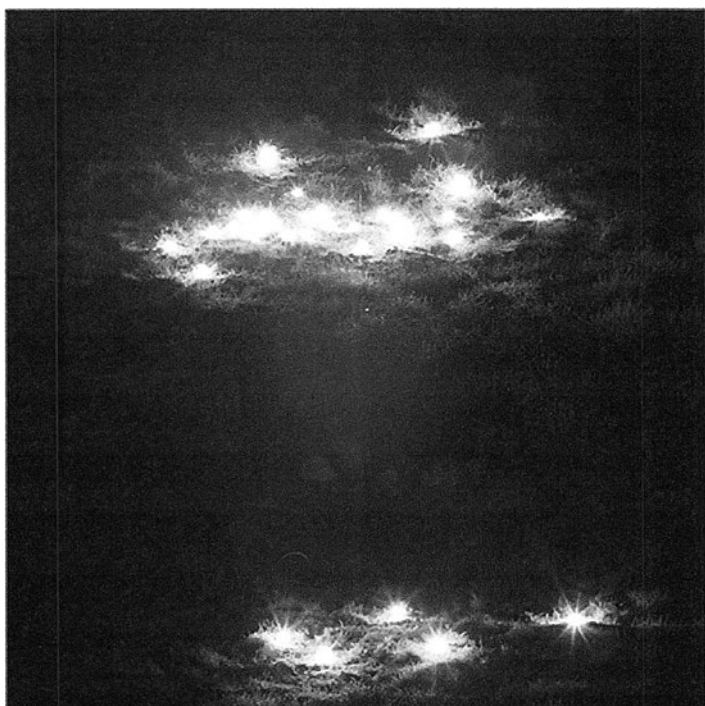
Слика 26. Џанан Бејкал, Целина Од Осум Парчиња, 1985.



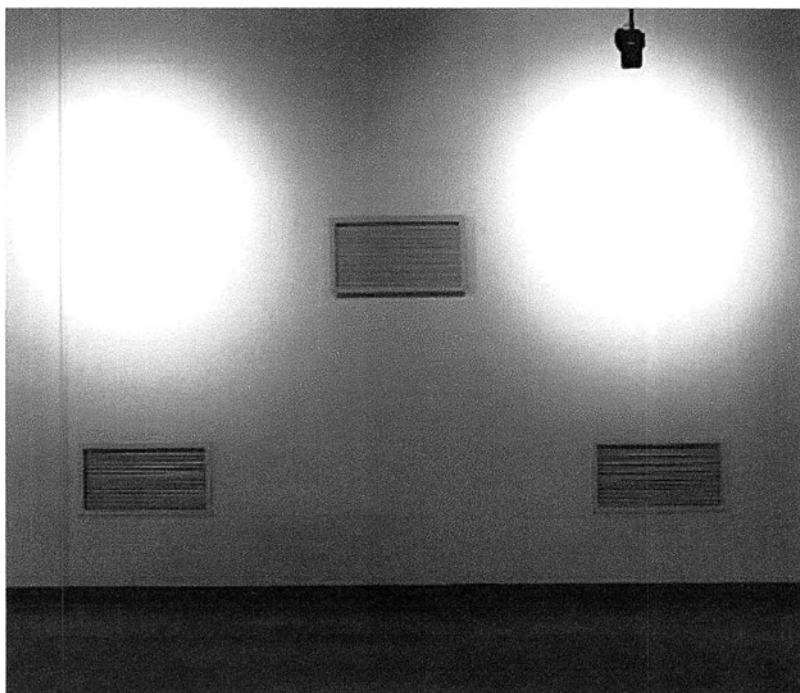
Слика 27. Бедри Бајкам, Демократска Кутија, 1987.



Слика 28. Фисун Онур, Знакот На Знаците, 1987.



Слика 29. Осман Динч, Желба За Осветлување На Природата Пред Зората, 1989.



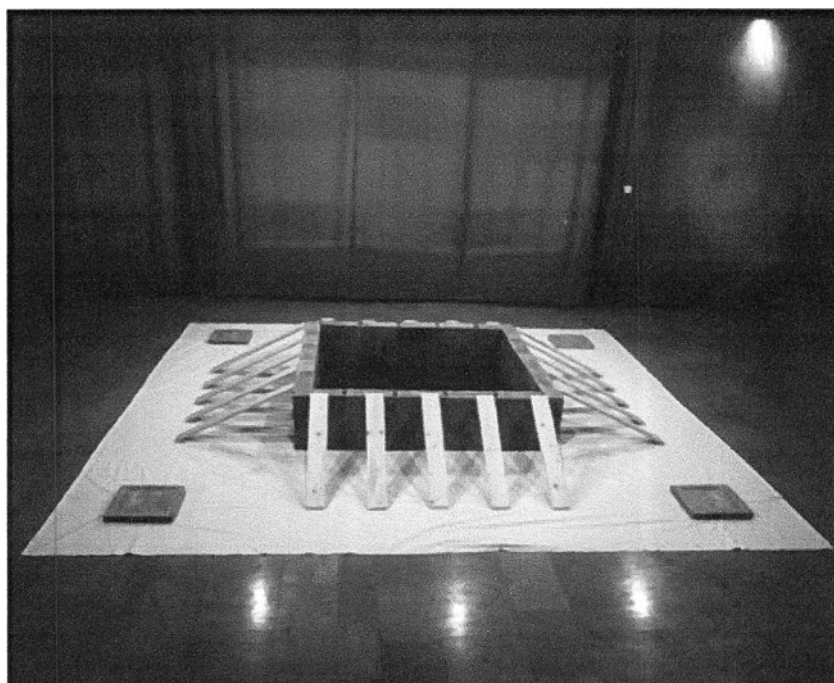
Слика 30. Една Композиција За Оваа Изложба, 1989.



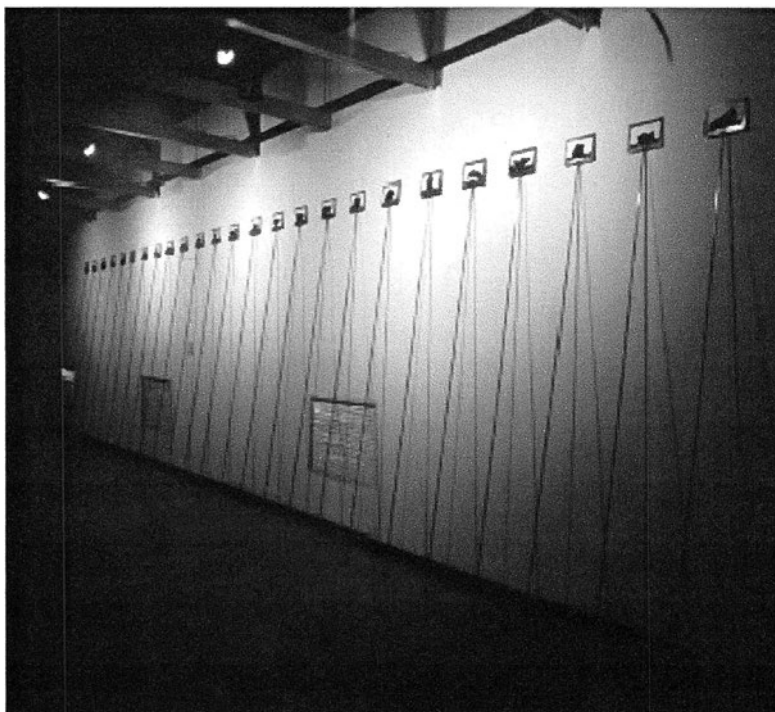
Слика 31. Ахмет Октем, Затворено И Отворено, 1989.



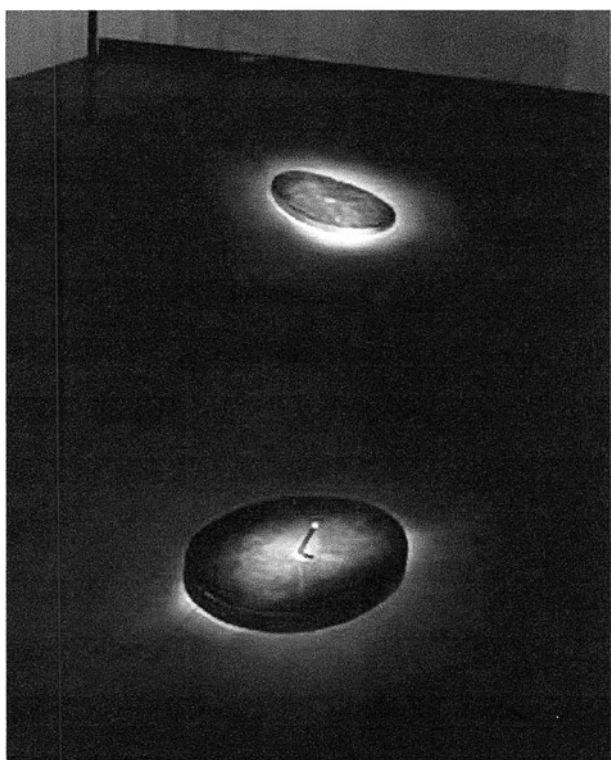
Слика 32. Џанан Бејкал, Се, Ништо, Нешто, 1990-91.



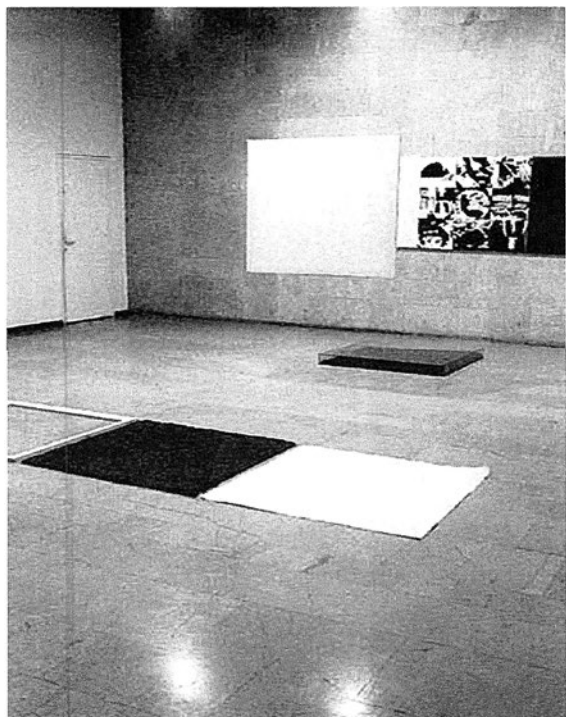
Слика 33. Џенгиз Чекил, Смртен Споменик бр.2, 1990-91.



Слика 34. Осман Динч, Епската Планина Иламан, 1990-91.



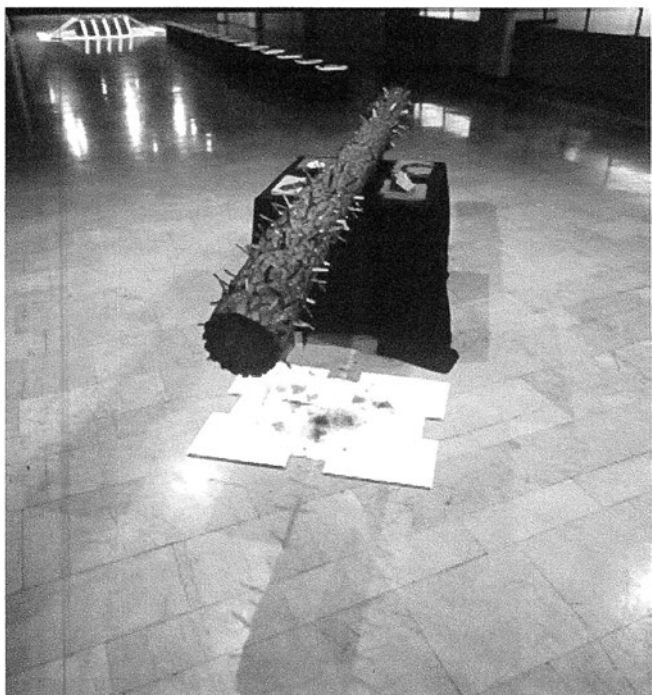
Слика 35. Ајше Еркмен, Всушност Исто, 1990-91.



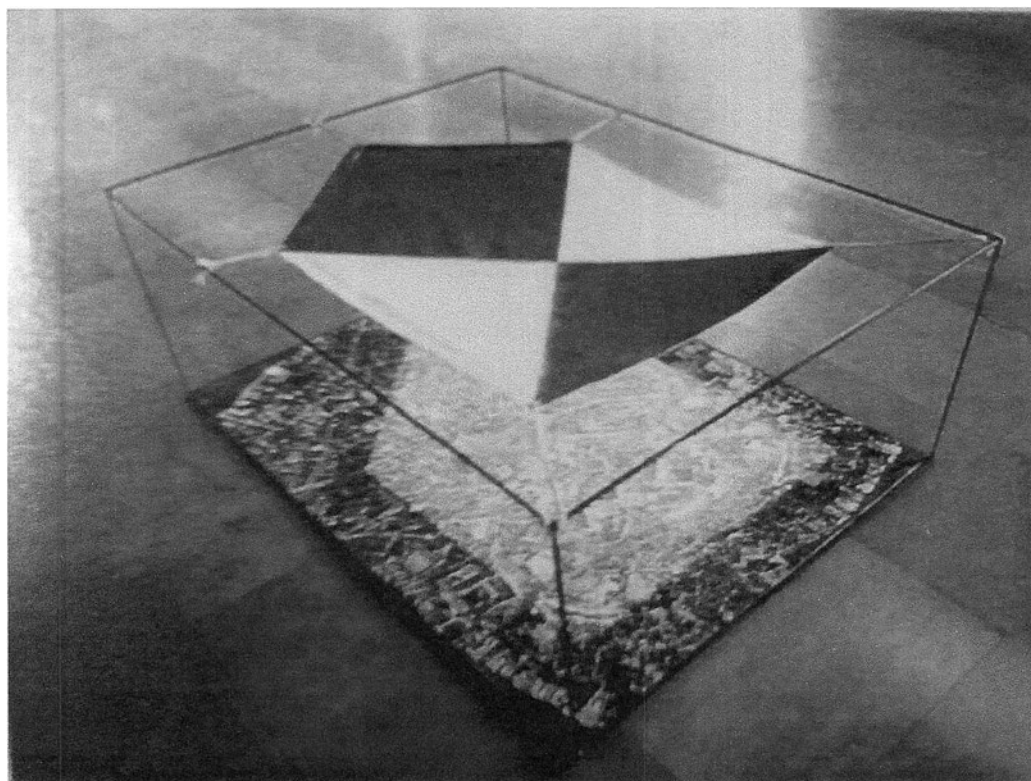
Слика 36. Серхат Кираз, Дилема, 1990-91.



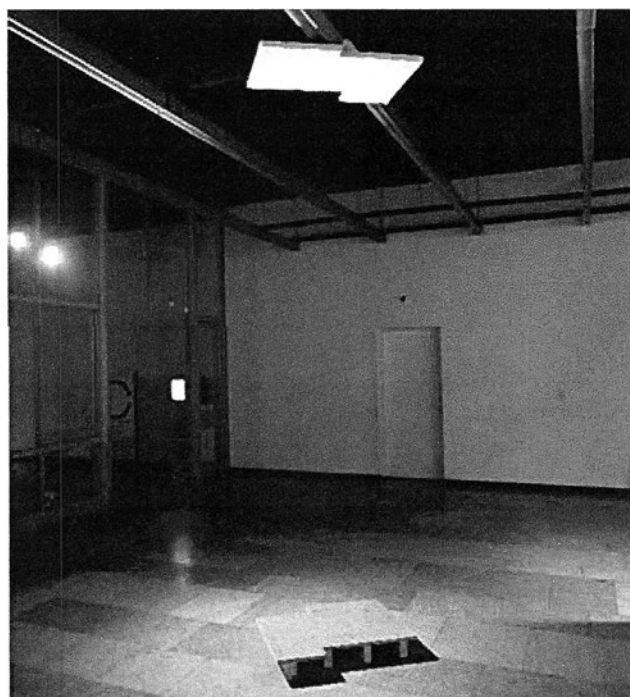
Слика 37. Фисун Онур, Оние Што Се Видливи Не Се Гледаат- Познатите Се Наши Познаници, 1990-91.



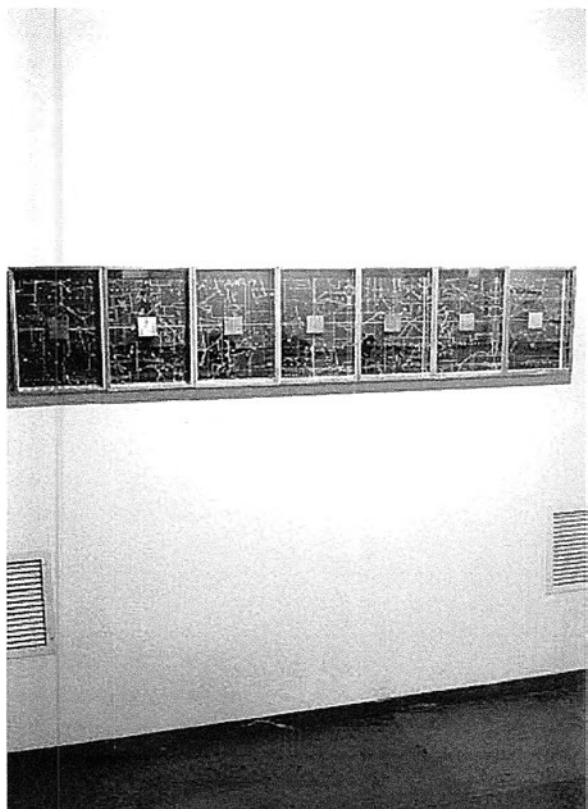
Слика 38. Исмаил Сарај, Со Љубов Од Англија, 1990-91.



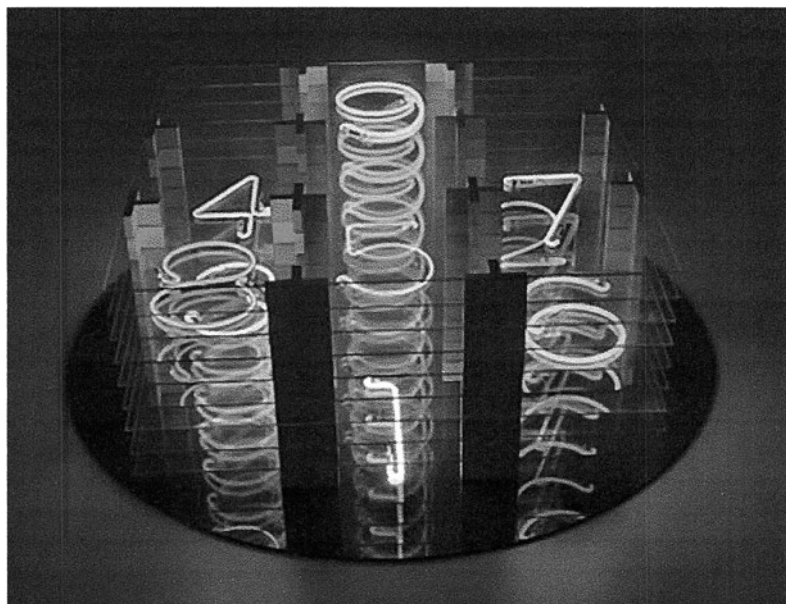
Слика 39. Џанан Бејкал, Одбранбени Мерки, 1992.



Слика 40. Ајше Еркмен, Едно Место, 1992.



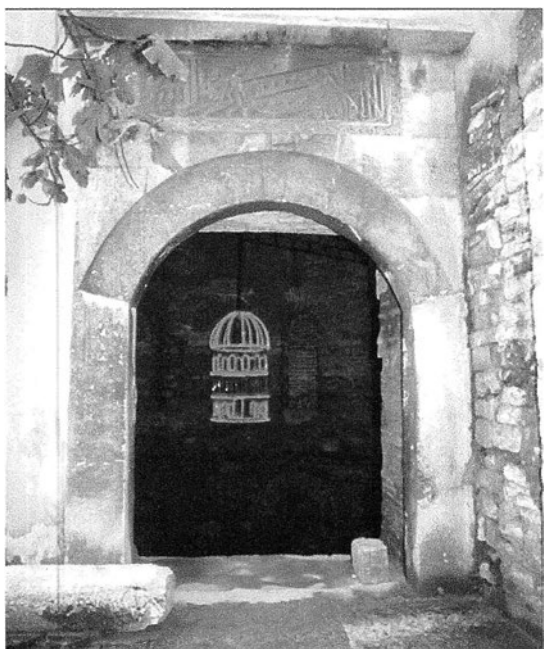
Слика 41. Серхат Кираз, Квадратен Печат, 1992.



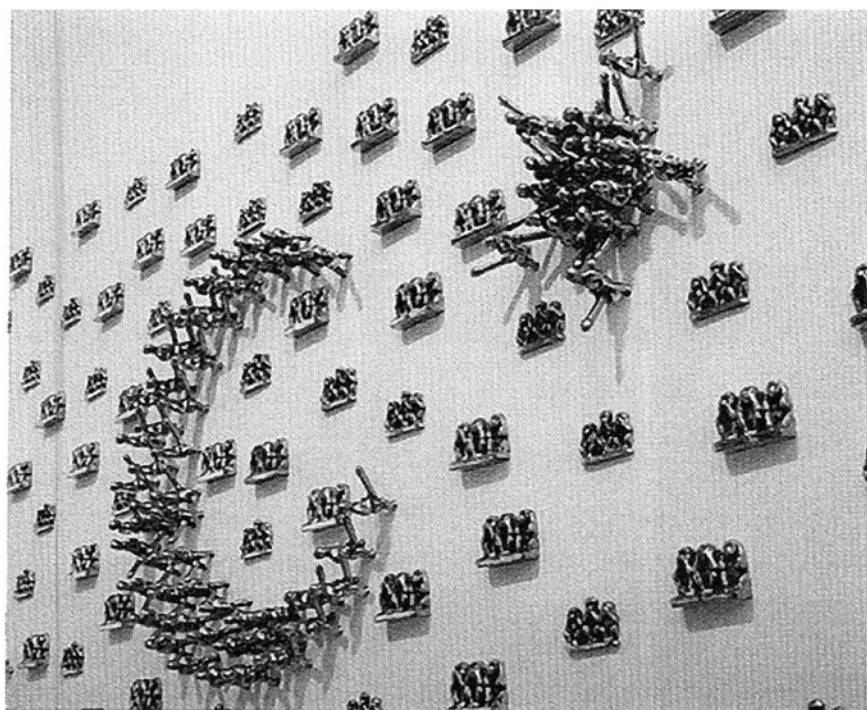
Слика 42. Серхат Кираз, Спротивност, 1993.



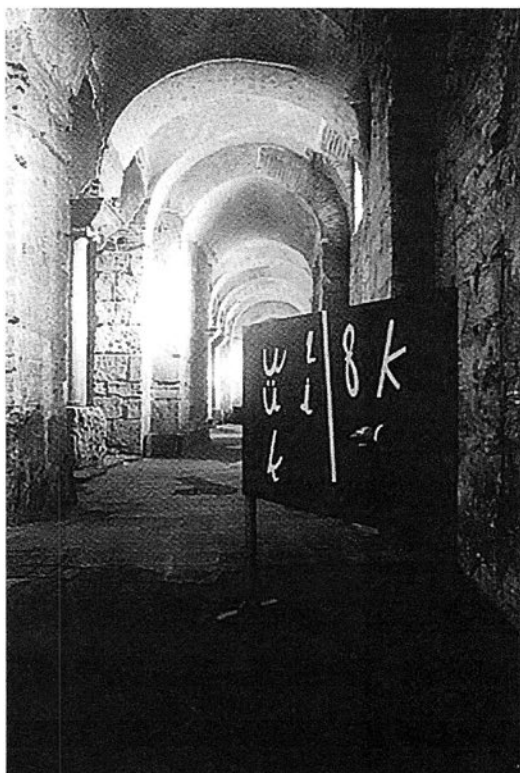
Слика 43. Бедри Бајкам, Референдумска Кутија, 1987.



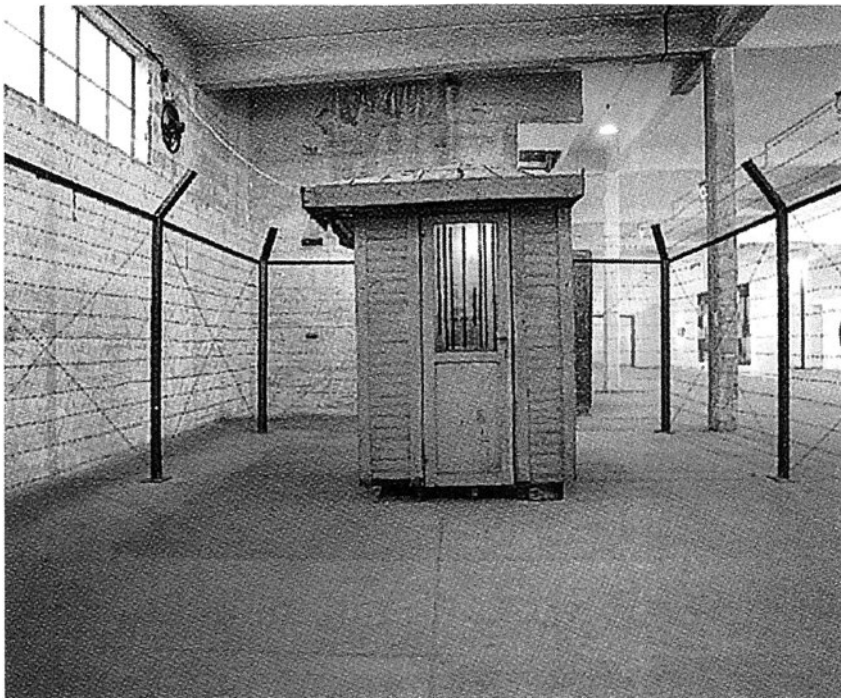
Слика 44. Саркис, Лустер За Зградата На Богатството, 1989.



Слика 45. Имам Вакви Познаници 2, 1992.



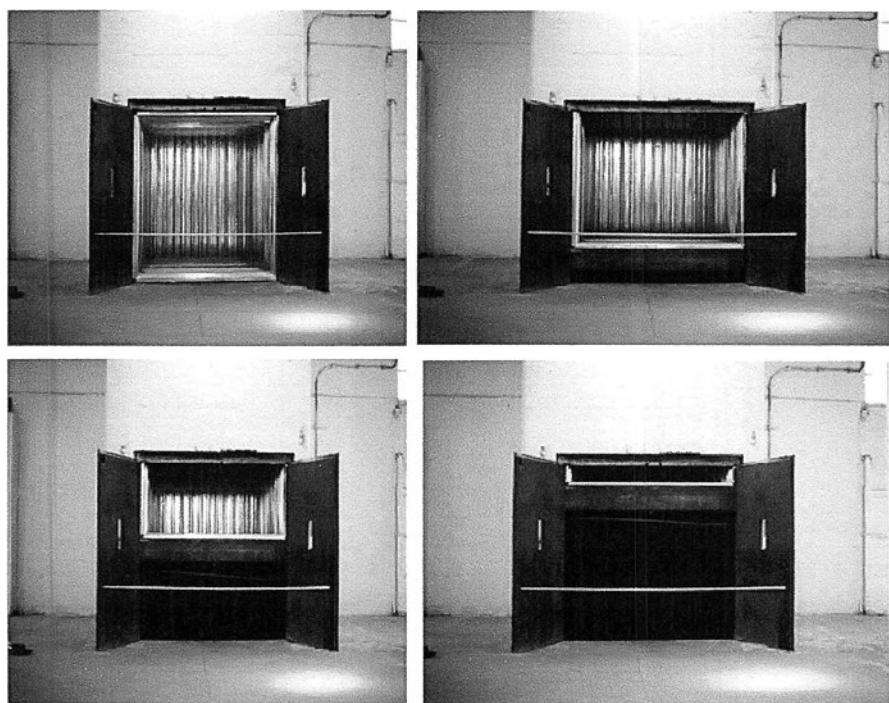
Слика 46. Ајдан Муртезаоглу, Неименуван, 1995.



Слика 47. Хале Тенгер, Не Можевме Да Излеземе Надвор Затоа Што Секогаш Бевме Надвор, Не Можевме Да Влеземе Внатре Затоа Што Секогаш Бевме Внатре, 1995.



Слика 48. Саркис, Место За Пилав И Дискусија, 1995.



Слика 49. Ајше Еркмен, Wertheim-ACUU, 1995.



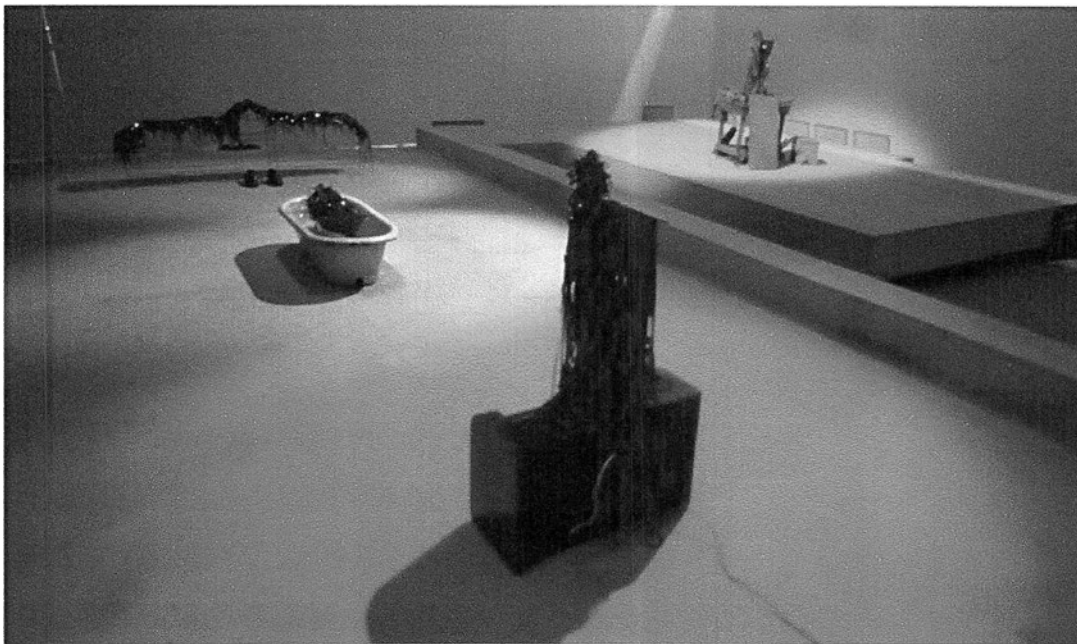
Слика 50. Булент Шангар, Неименуван, 1997.



Слика 51. Кутлу Атаман, Животот На Семиха Берксој, Видео Инсталација, 1997.



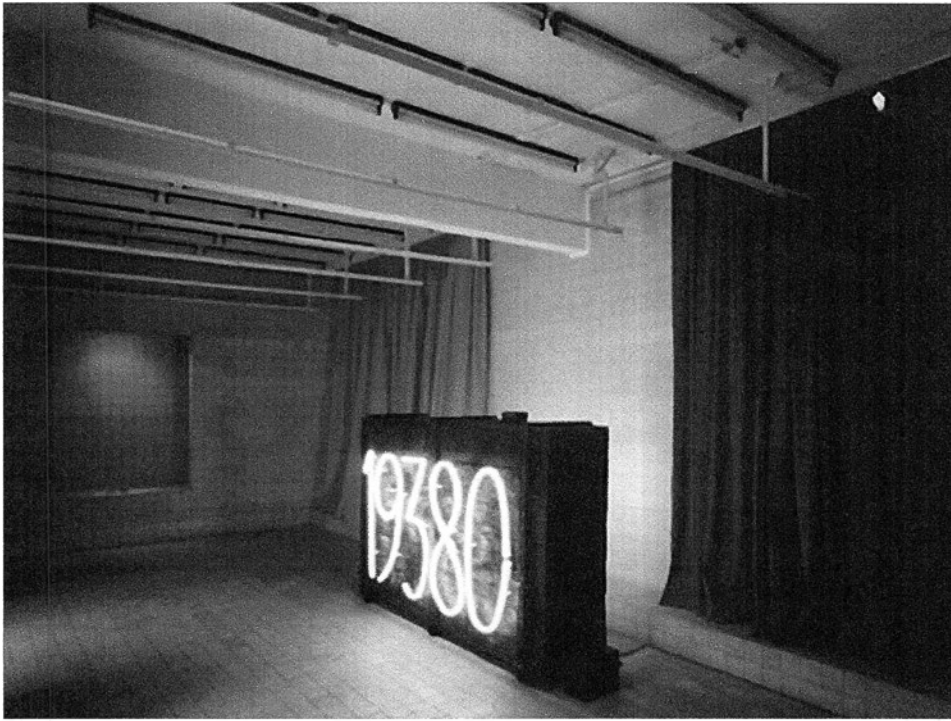
Слика 52. Ајдан Муртезаоглу, Неименуван, 1999.



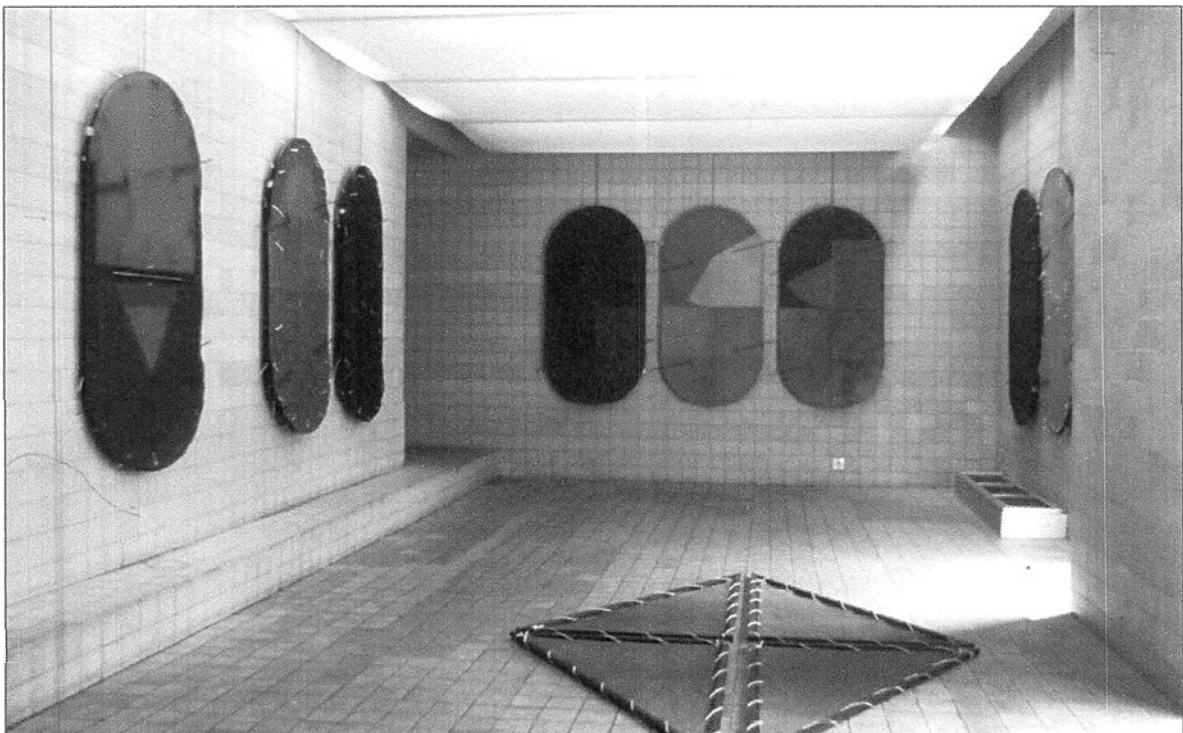
Слика 53. Саркис, Дебитантска Улица, 1986.



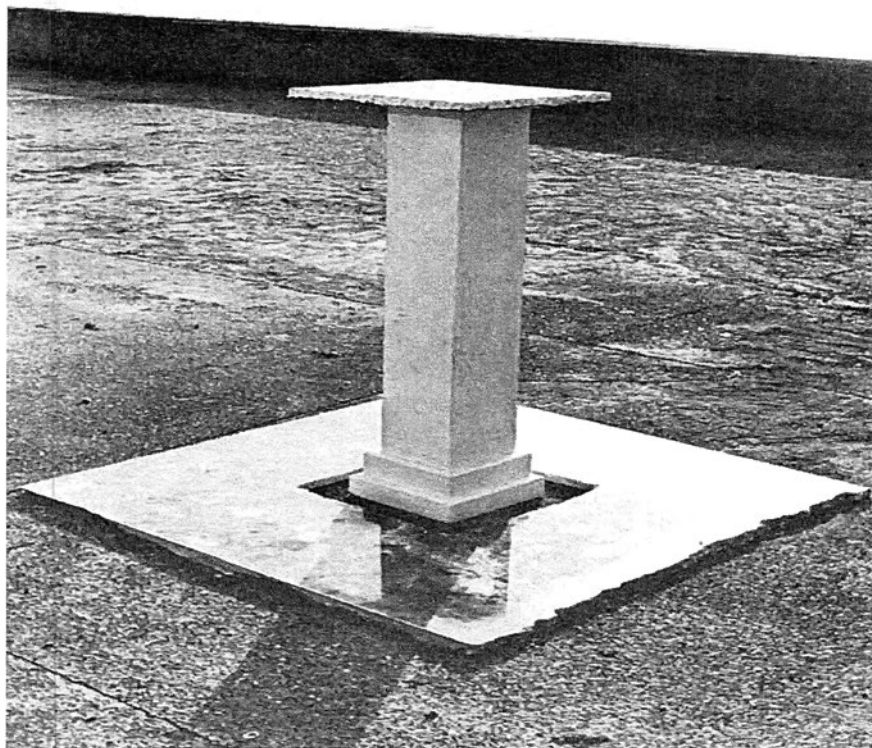
Слика 54. Саркис, Воен Ангел Галерија На Маџка Санат, 1989.



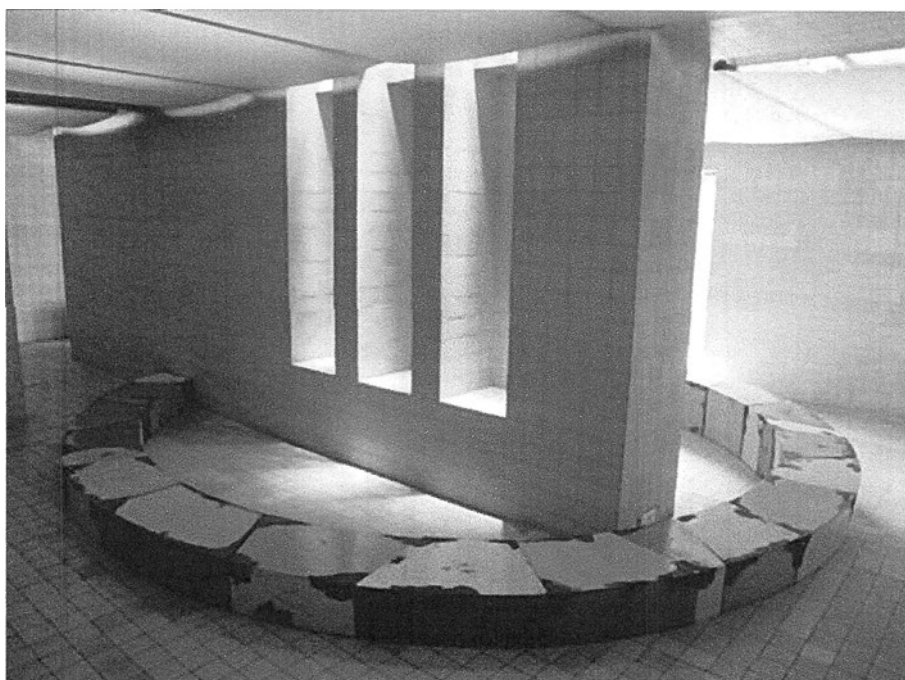
Слика 55. Саркис, 19380-19930, Галерија на Маџка Санат, 1993.



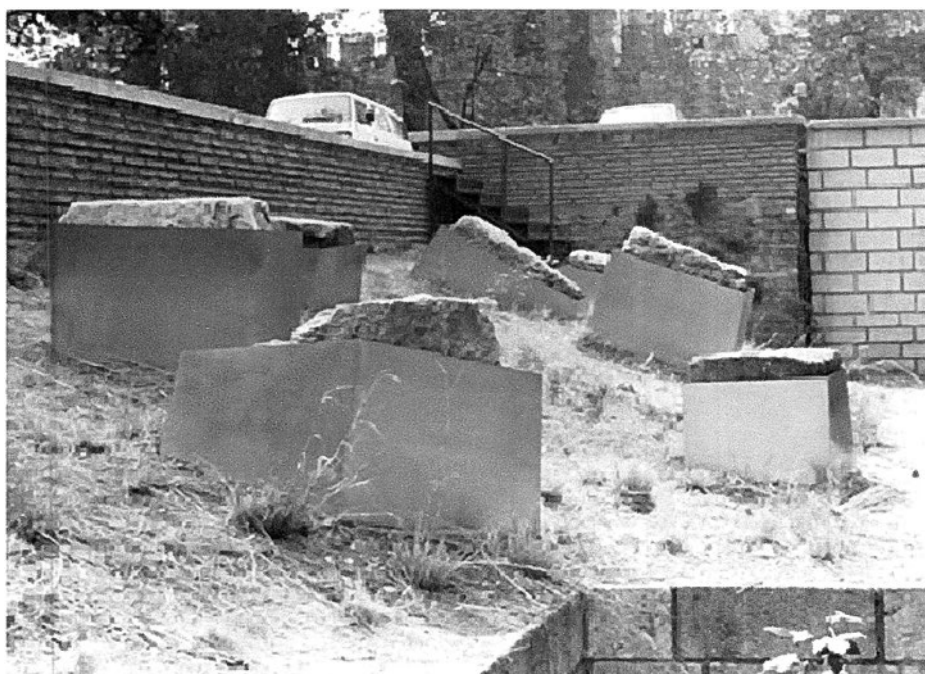
Слика 56. Шукри Ајсан, До Градот (Рим) И До Светот (Urbi et Orbi), 1986.



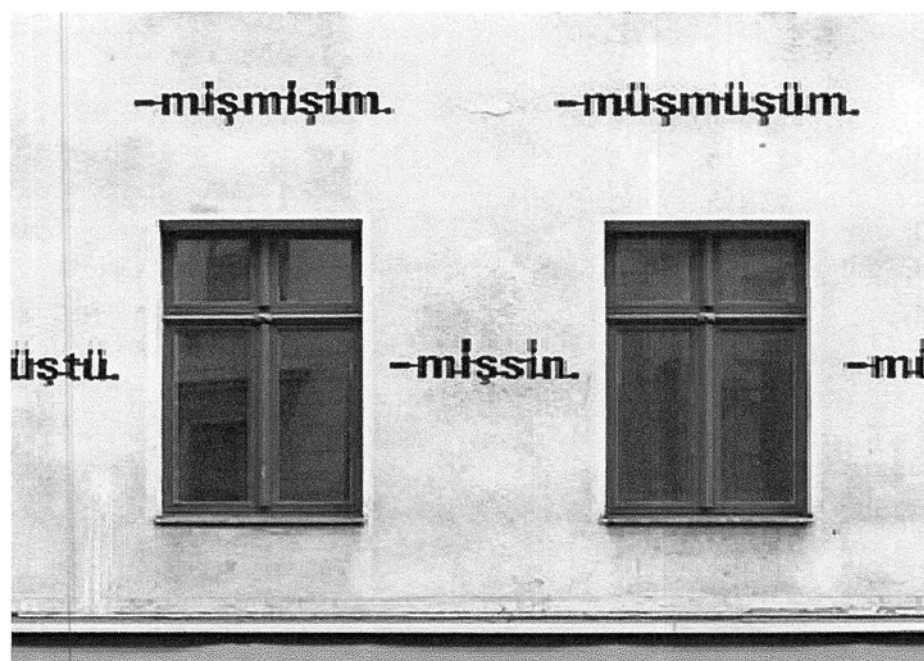
Слика 57. Ајше Еркмен, П-Р-А-В-И-Л-О, 1983.



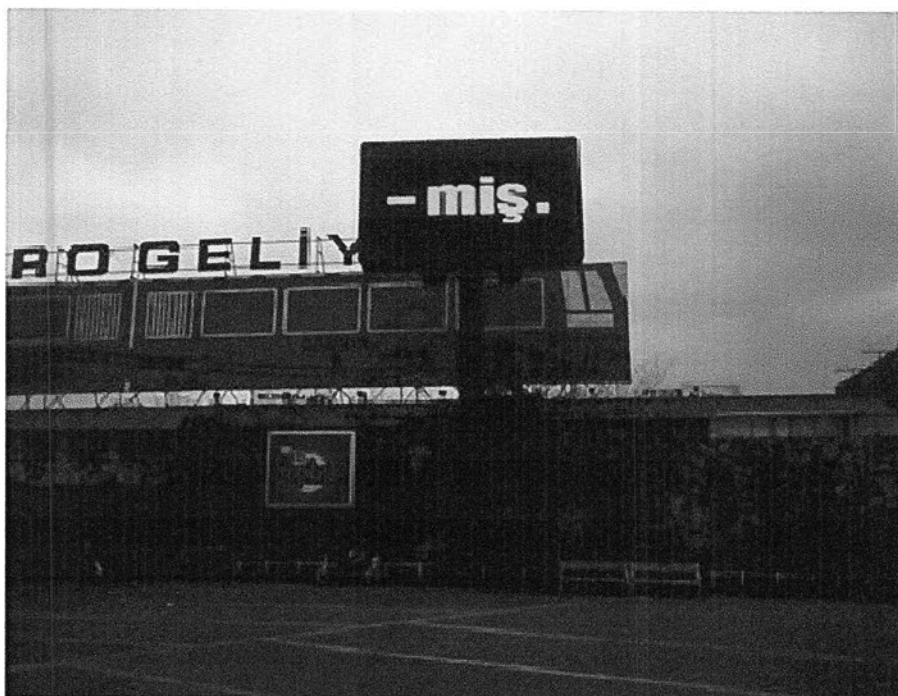
Слика 58. Ајше Еркмен, Овде И Таму, Галерија На Маџка Санат, 1989.



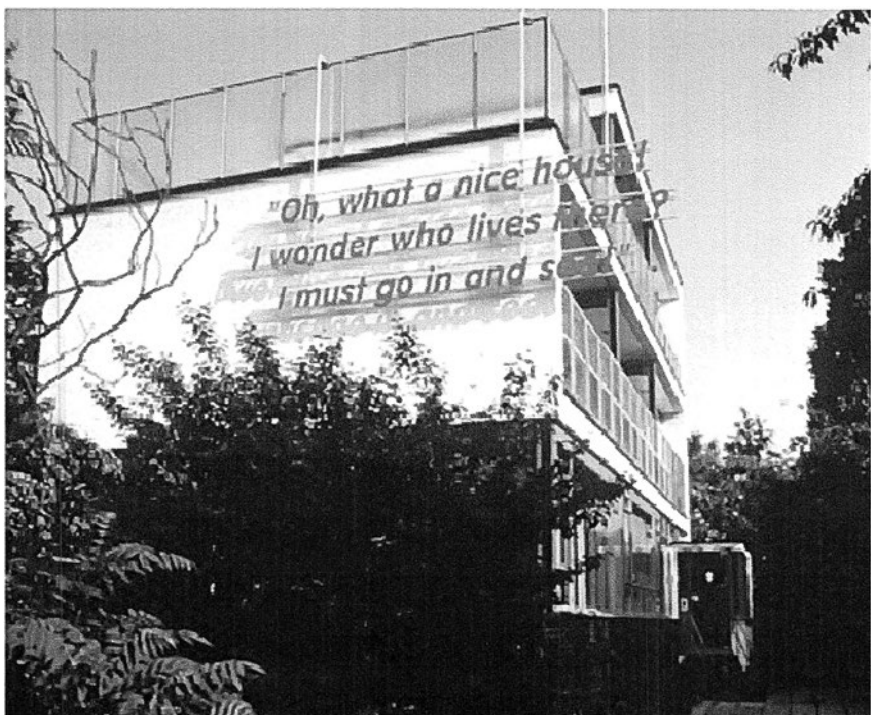
Слика 59. Ајше Еркмен, Прослава На Минатото, 1989.



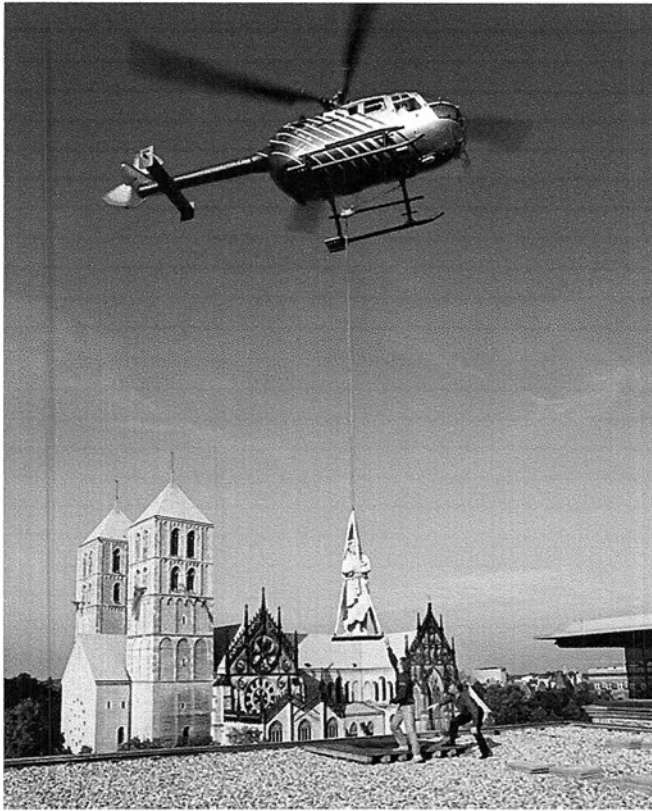
Слика 60. Ајше Еркмен, Дома, Берлин, 1994.



Слика 61. Ајше Еркмен, Разговори, Истанбул, 1997.



Слика 62. Ајше Еркмен, Манифест 1, Роттердам, 1996.



Слика 63. Ајше Еркмен, Скулптури Во Воздух, Министер, 1997.



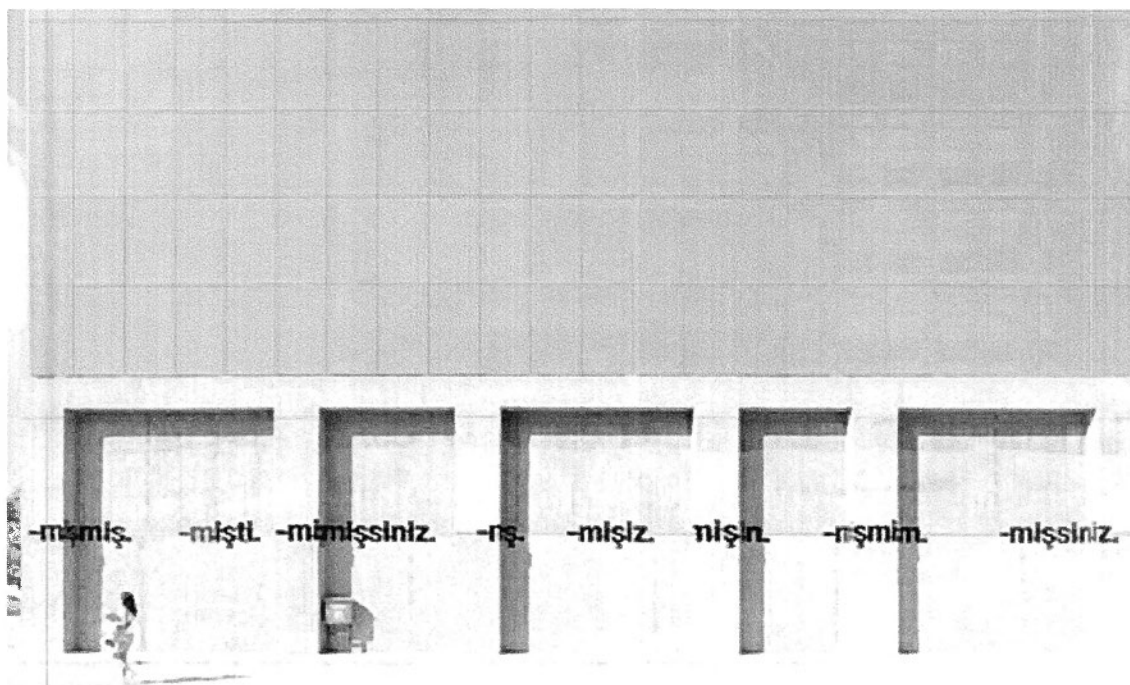
Слика 64. Ајше Еркмен, Скаменето, Инсбург Галерија im Taxispalais, 2003.



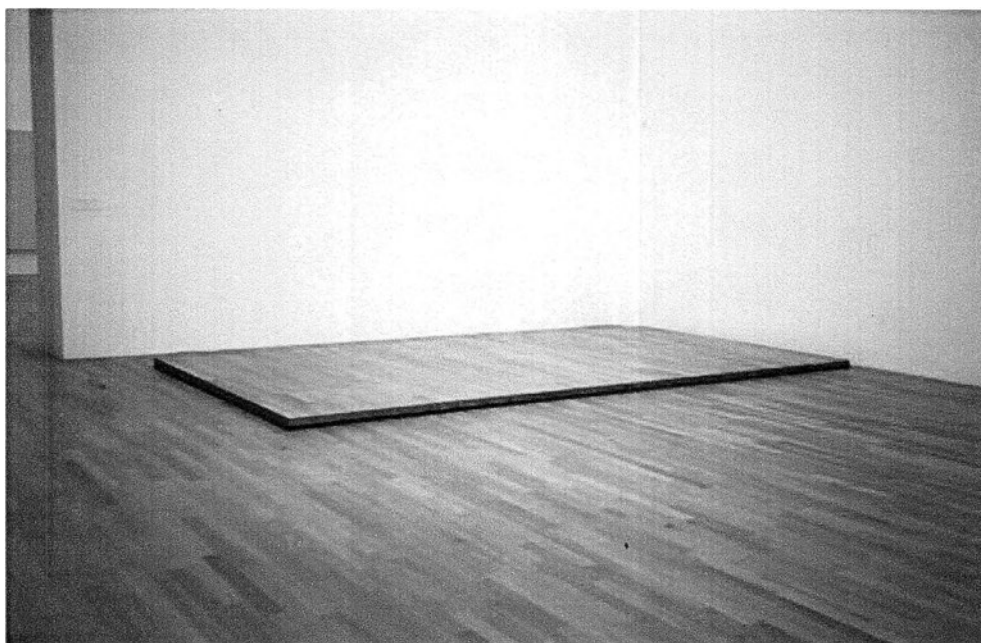
Слика 65. Ајше Еркмен, Жешки Клуи, Берлин, 1997.



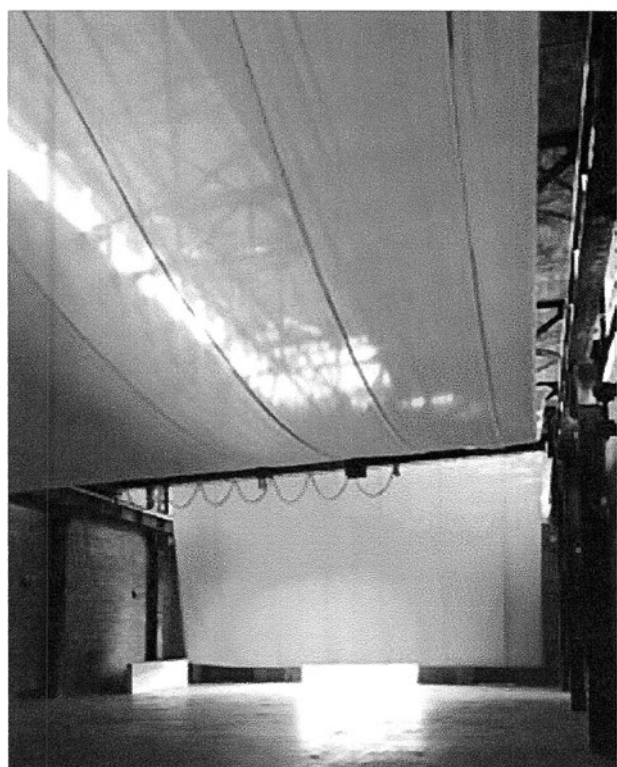
Слика 66. Ајше Еркмен, Испратени Бродови, Франкфурт, 2001.



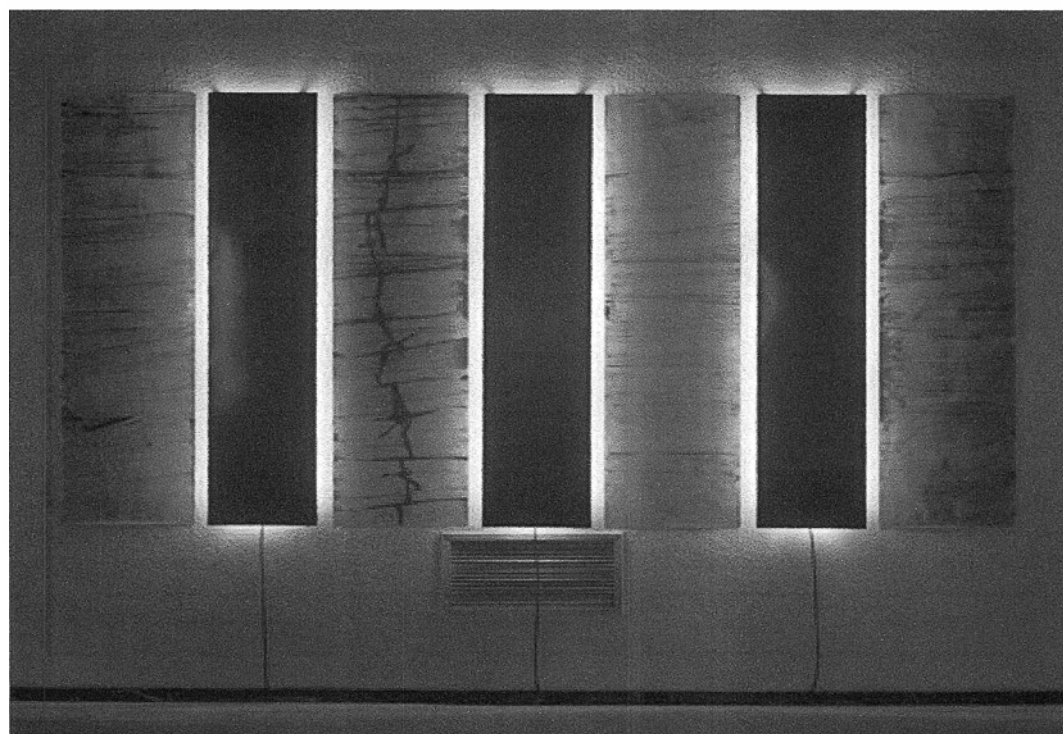
Слика 67. Ајше Еркмен, Минато Неопределено Време, Истанбул, 2007.



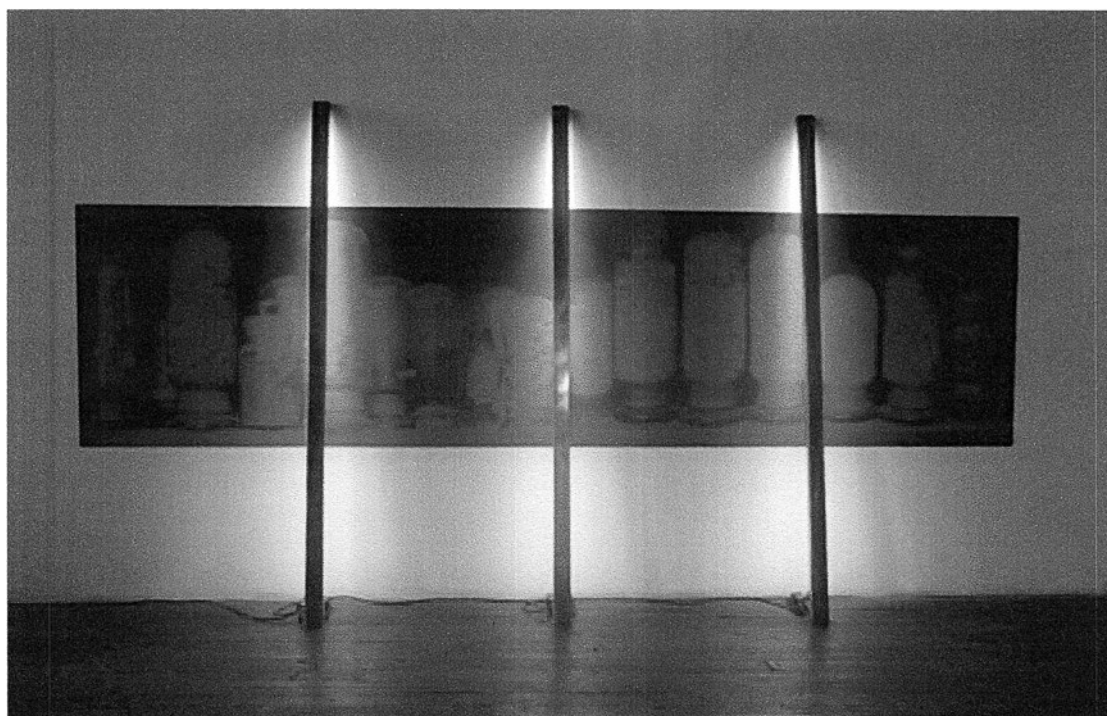
Слика 68. Ајше Еркмен, Помалку Или Повеќе, Бон, 2000.



Слика 69. Ајше Еркмен, Вредни Бои, Њујорк, 2005.



Слика 70. Ахмет Октем, Неименуван III, 1993.



Слика 71. Ахмет Октем, Неименуван, Состанок: Уметност, 1993.



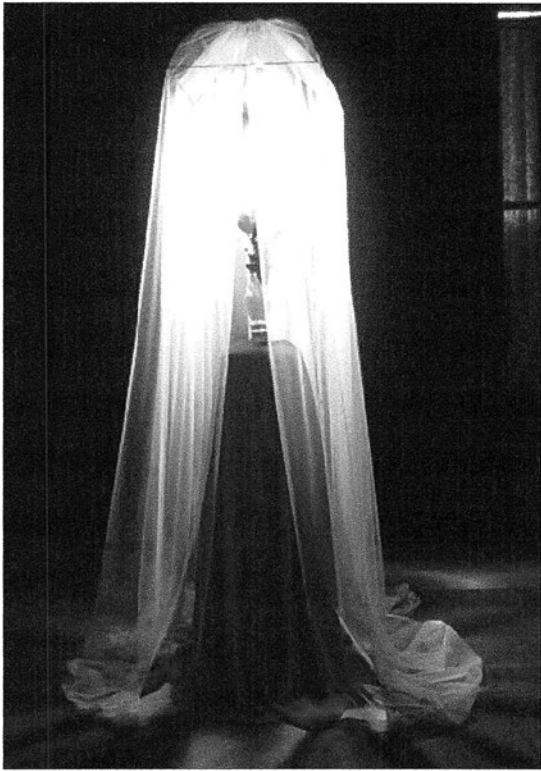
Слика 72. Ахмет Октем, Валидно Законодавство, 1994.



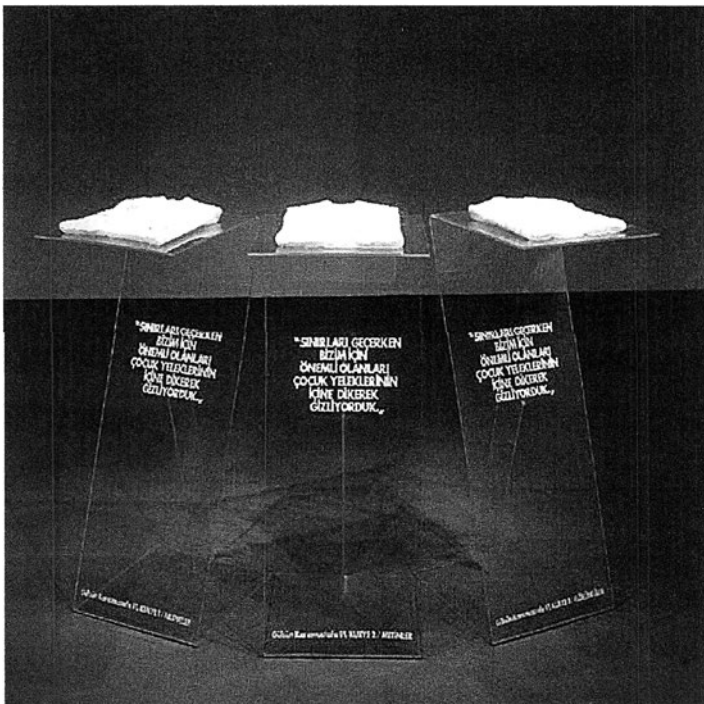
Слика 73. Ахмет Октем, Неограничен Број Идентитети, Венеција Биенале, 2001.



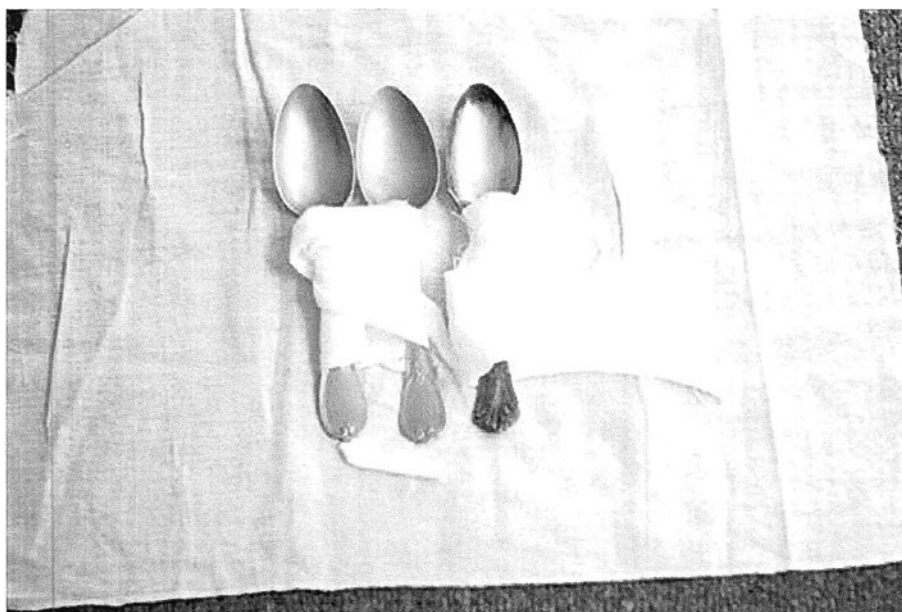
Слика 74. Ахмет Октем, Освежени Идеи, 2004.



Слика 75. Гулсун Карамустафа, Споменик 1, 1987.



Слика 76. Гулсун Карамустафа, Куриери, 1991.



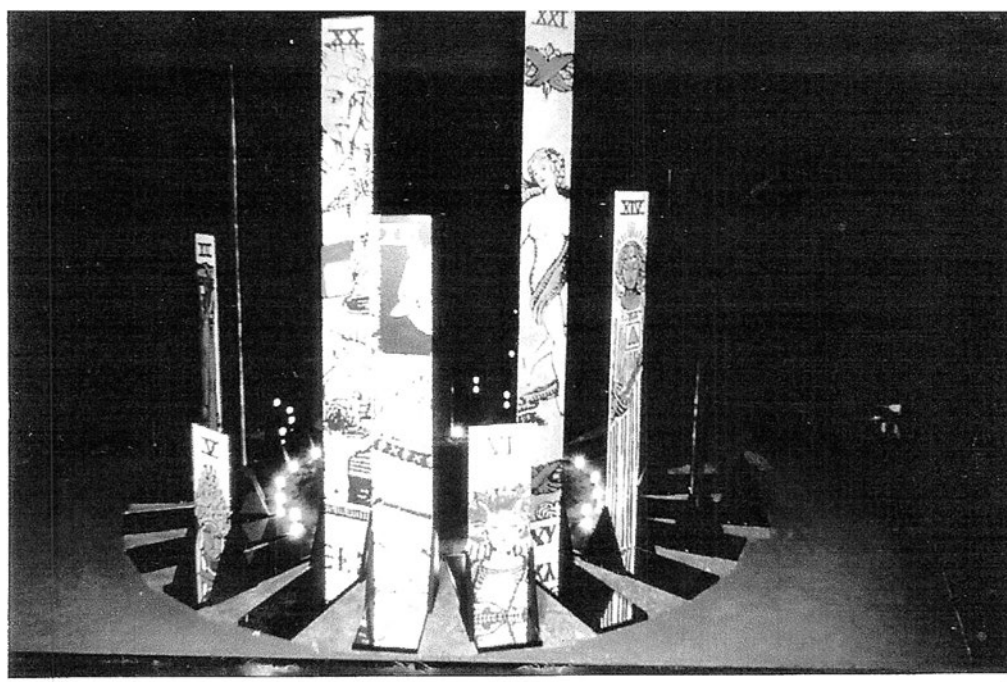
Слика 77. Гулсун Карамустафа, Heimat Ist, Wo Man Isst, 1994.



Слика 78. Гулсун Карамустафа, Тајната Испорака, 1992.



Слика 79. Серхат Кираз, Богот На Религиите, Религиите На Богот, 1989.



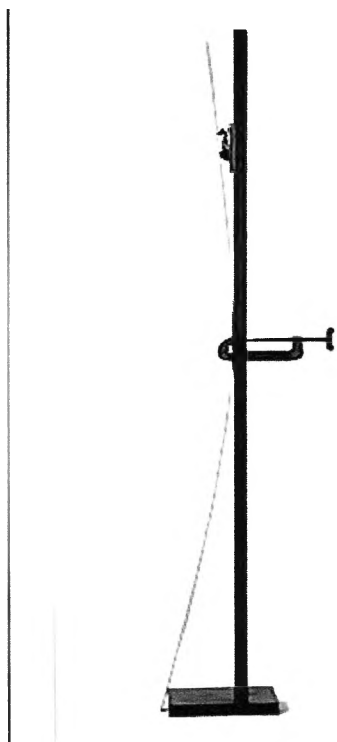
Слика 80. Серхат Кираз, Празно Време, 1993.



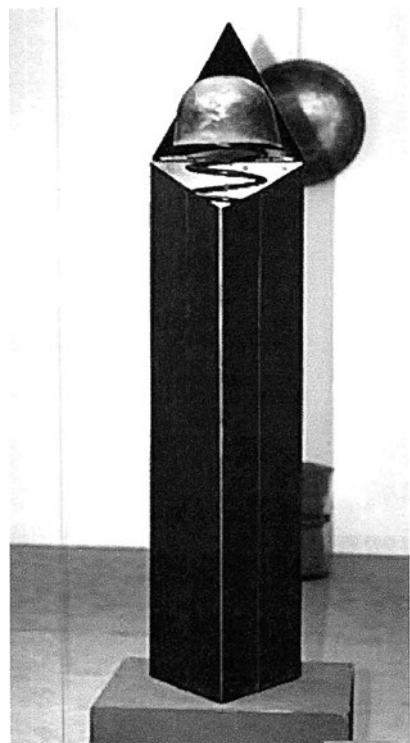
Слика 81. Серхат Кираз, Превод, Галерија на Маџка Санат, 1993.



Слика 82. Ерда Аксел, Напонските Објекти, 1987.



Слика 83. Ерда Аксел, Напонските Објекти- Тортура, 1987.



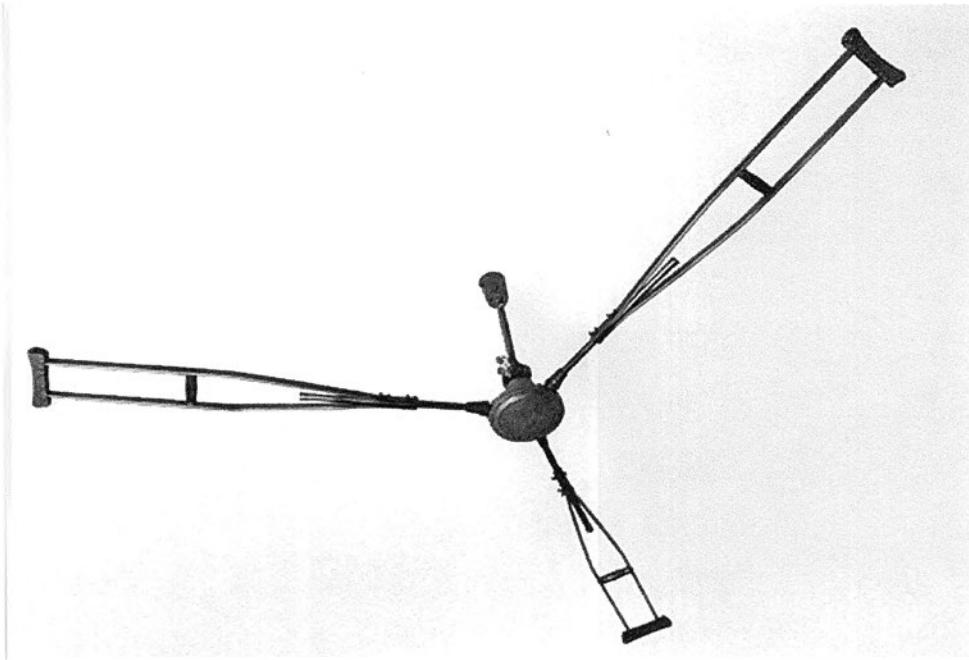
Слика 84. Ерда Аксел, Напонските Објекти- Призмата на Пандора, 1988.



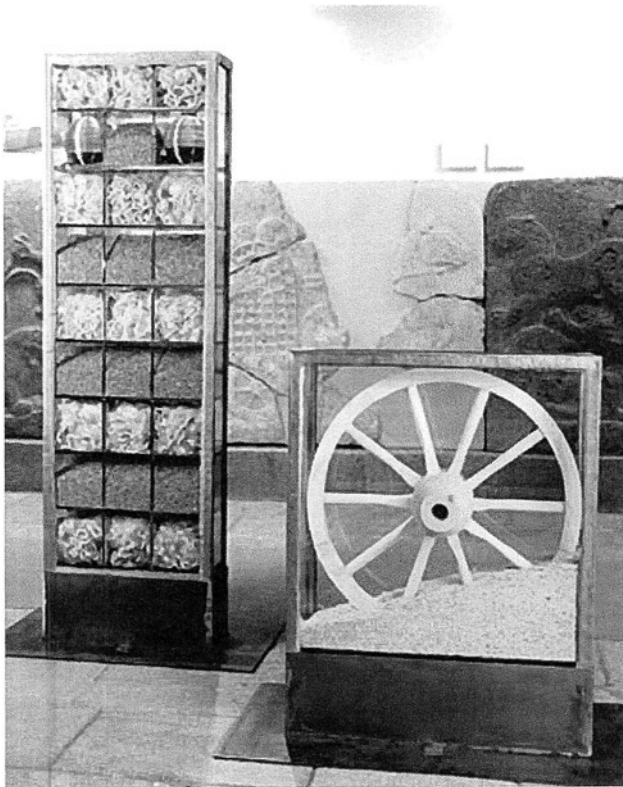
Слика 85. Ерда Аксел, Враќање На Силата, 1995.



Слика 86. Ерда Аксел, Неодлучни Објекти 1-2.



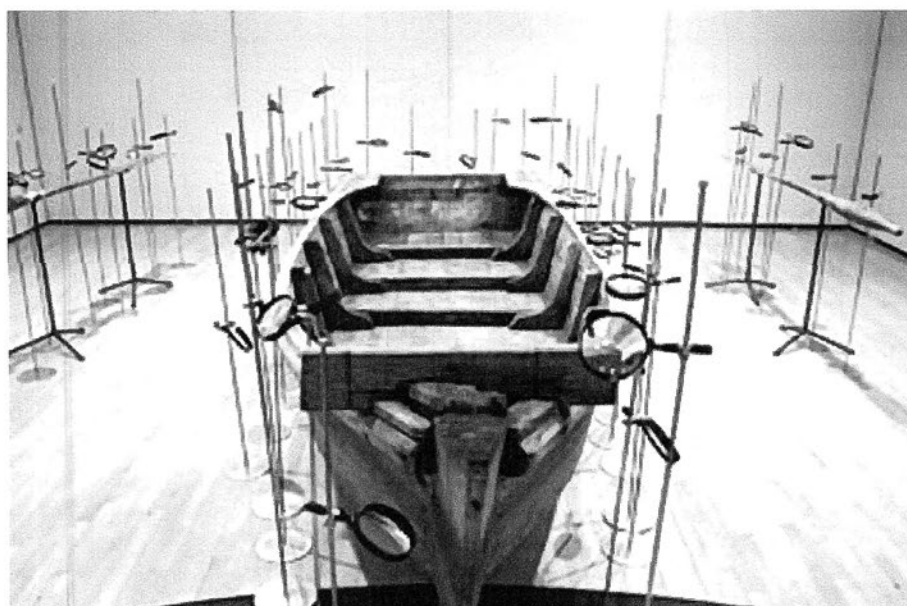
Слика 87. Ерда Аксел, Неодлучни Објекти, 1998-2002.



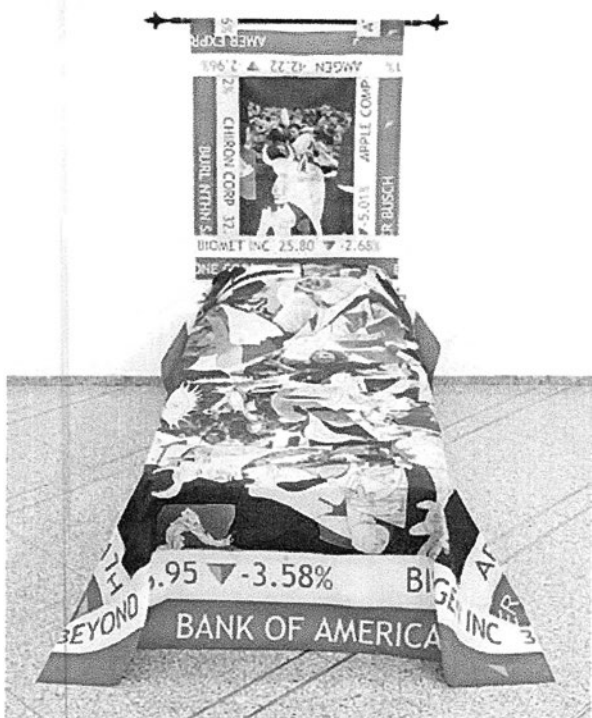
Слика 88. Хандан Борутечене, Меморијата На Земјата, Музеј На Anadolu Medeniyetleri, 1995.



Слика 89. Хандан Борутечене, Труд За 36 Дрвја Во Градот, Бон, 2001.



Слика 90. Хандан Борутечене, Бусанското Биенале Во Кореја, 2002.



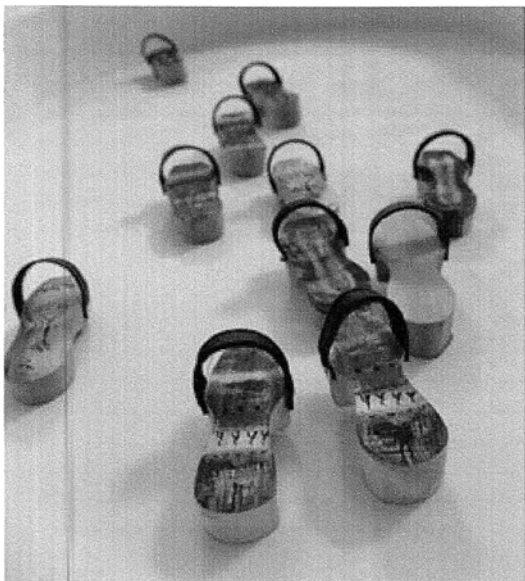
Слика 91. Хандан Борутечене, Две Соби И Една Дневна Соба: Мир, 2003.



Слика 92. Хандан Борутечене, Цивилен Напад, 2004.



Слика 93. Беди Ибрахим, Од приказните за Амамот, 2013, Скопје.



Слика 94. Беди Ибрахим, Од приказните за Амамот, 2013, Скопје.