

OLCAYKUŞ YOKUŞYUKARI GOINGUPHILL

14.01-18.02.2017

Art On İstanbul

Meşrutiyet Caddesi Bilsar Binası No: 90A
Şişhane, Beyoğlu, İstanbul
T 0212 259 15 43 www.artonistanbul.com

Salı-Cumartesi 10.00-19.00
Tuesday-Saturday 10 am-7 pm



İletişim I | Communication I
2016
Tuval üzerine akrilik ve sprey boya | Acrylic and spray paint on canvas
120 x 100 cm



İletişim II | Communication II
2016
Tuval üzerine akrilik ve sprey boya | Acrylic and spray paint on canvas
120 x 100 cm

SOKAK SANATÇILARININ İŞLERİNDEKİ AVRŞTIRICI ESTETİK özellik, figürlerin hızlıca boyanmış konturlarla yapılabilmektedir. Kamusal alanları çizerek veya boyayarak müdahale etmenin çoğunlukla yasak olması, hızı neredeyse bir ölüm kalım meselesi haline getirir. Olcay Kuş bir sokak sanatçısı olmasa da figürlerinin grafik temsiliyetinde bu artistik öğeleri kullanır. Sokak duvarlarındansa tuval üzerine çalışması karmaşık ve ayrıntılı bir doku yaratmasına olanak sağlar. Gazete kâğıtlarını yırtarak ve üst üste katmanlar halinde yapıtıarak oluşturduğu zeminleri bir hareket duygusu taşır; gazete katmanlarının üzerindeki dikey ve yatay çizitler bu harekete belirli ritimler kazandırır. Yatay yerleştirilen çizitler bir geçiş duygusu uyandırırken dikey olanlar belli belirsiz bir düşüş duygusu yansıtır. Olcay Kuş'un resimlerinde zeminle figür arasında belirgin bir ayırım yoktur; hareketle beraber zemin figürün içine işler. Figürle zemin arasındaki bu iç içe geçiş, zemindeki hareketi oluşturan çizitlerle aceleyle çizilmiş konturlar arasında estetik bir karşılaşma doğurur. Bu estetik uyumu mümkün kılan sanatçının sokak duvarlarını değil üzerinde tekrar tekrar çalışma imkanı bulduğu zeminlerdir. Olcay Kuş sokak sanatının özünde olan geçicilik hissi tuvallerinde birincil malzeme olan gazete kâğıtlarının da yardımıyla yoğunlaştırıyor.

Resim ve gazete arasındaki ilişki kavramsal sanatçı Mel Bochner'ın *The Theory of Painting* (1969-1970) isimli eserini aklı getiriyor. Bochner, Matisse'in atölyesindeki bir fotoğraftan ilham alarak yaptığı eserde yere yayılmış gazete kâğıtları üzerine mavi sprey boya uygulamıştır. Matisse, fotoğrafta uzun bir çubuğa tutturulmuş bir fırçanın yardımıyla resim çizer; yerde ise düzenli bir şekilde yayılmış gazete kâğıtları vardır. Bochner için bu fotoğrafın can alıcı noktası, Matisse'in kendisiyle tuvali arasına koyduğu mesafedir. Matisse'e göre bu mesafe ideal biçimi yakalamak için gereklidir. Resim yaparken izleyicilerin resme baktığı mesafeyle işlerine bakmayı tercih ediyordu. İzleyici düşüncesi ve izleyicinin resme baktığı mesafe Matisse için çok önemliydi ve bu iki nosyon ondan sonra gelen pek çok ressam için de resim sanatının sorgulanmasıyla ilişkilendirildi. Olcay Kuş'un resimlerindeki büyük figürlerin ve gazete parçalarındaki minüsül yazıların yarattığı kontrast, izleyicinin iki farklı izleme mesafesi arasında gidip gelmesine sebep olur. Gazete parçalarında yazanları okuyabilmek için resme yaklaşmak gerekirken büyük ölçekli figürlerden oluşan kompozisyonu algılayabilmek için iyice uzaklaşmak gerekir. Her iki mesafe de tek başına yeterli olmadığı için izleyici sürekli hareket halindedir.

Olcay Kuş'un malzemeye yaklaşımında gazetenin önemli bir rolü vardır. Bochner'ın *The Theory of Painting* enstalasyonu, sanatçının evrensel yaklaşımını çözümlerken bize birtakım ipuçları verebilir. Matisse'in stüdyosunda gazete kâğıdı sanatsal malzemeleri ayrı tutmak için kullanılıyordu: boya tuval üzerinde olmalıydı, yerde değil. Ancak Bochner atılacak gazeteleri yerde tutmaya devam eder, onları boyanın uygulandığı esas yüzeye dönüştürür ve tuvali ortadan kaldırır. Enstalasyonun tarihi dikkat çekicidir; zira 70'lerin başında sanatsal bir medyum olarak resmin tükenişini ciddi bir tartışma konusuydu. Bochner bu

tartışmaya, artık ve görece yabancı bir malzemeyi resmin merkezine koyarak ve onun rolünü ters yüz ederek cevap verir. Şüphesiz, gazetenin yoğun ve baskın görsel yüzeyi onun herhangi bir resim pratiğine dâhil edilmesini çok zorlaştırır. *The Theory of Painting* bu paradoksla oynar. Olcay Kuş ise bu paradoksal ilişkiyi yeni çözümler araştırıyor. Sanatçının gazete takıntısı, gündelik hayattan estetik türetme arzusu ile belirginlik kazanan sanatsal izleyle örtüşmektedir. Yırtık gazete sayfaları arasından görünen, rastgele basılı kelimeler göze çarpan görsel unsurlar olarak ortaya çıkar ve resimlerine yeni bir katman ekler. Olcay Kuş'un çalışmalarında gazete çok fonksiyonlu bir araca dönüşür.

Bochner'ın *The Theory of Painting* eserini bitirdiği yıl Henri Lefebvre'nin kent hakkındaki çağdaş düşüncesinin temel metinlerinden biri olarak kabul edilen "Urban Revolution" isimli kitabı yayımlanır. Lefebvre toplumu tamamen kentleştiğini iddia eder. Olcay Kuş'un çalışmalarında sokağın ilham kaynağı olarak konumlandırılmasını anlamak için yazarın şu görüşleri bize yardımcı olabilir:

"Sokak bir şeyler öğrenilen ve oyun oynanan bir yerdir. Sokak kargaşadır. Bu kargaşa canlıdır. Öğretir. Şaşırtır. Kentel bir mekân olan sokak, hem jest ve kelimelerle konuşmanın hem de eşyaların takas edildiği bir alandır. Sözü yazıya dönüştüğü yerdir. Konuşmanın 'yabanileşip' kural ve kurumlardan uzaklaşarak kendini duvara kazdırdığı bir yer."¹

Lefebvre'ne vurguladığı oyun ve sokak ilişkisi herkesin çocukluk deneyimlerinden aşına olduğu bir ilişkidir. Temel ilham kaynağı olarak şehri konu alan Olcay Kuş da bu bağlantının bilincindedir. "Oyun Merkezi" isimli bir önceki sergisinde çeşitli konular arasında buna da yer veriyor. İstanbul sokaklarının düzensizliğinden başlıca sorumlu tekerlekli araçlar, Olcay Kuş'un eserlerinde sürekli farklı formlarda karşımıza çıkıyor. İlk sergisi "Sıradan Bir Gün"de bu tekerlekli araçlar arasında bisikletler, traktörler, polis arabaları, buldozeler, bir araba kazasının görüntüsü ve Türk arabalarının simgesi Anadolu markalı araba gibi figürler bulunuyordu. Bu sergide, tekerlekli araçlara olan ilgisi Olcay Kuş gazete kâğıdı hamurundan yaptığı heykellerle izleyiciye sunuyor. Tuhaf biçimlendirilmiş oyuncak arabalar da sanatçının araba formuna olan düşkünlüğünü açığa çıkarıyor. Sanatçı gazete kâğıdını materyal olarak kullanımını başka bir boyuta taşıyor.

Olcay Kuş, sanatsal pratiğiyle yakından ilişkili objeleri, bu sergide ilk kez gösteriyor. Boyanmış ve sertleştirilmiş kâğıt hamuruyla kaplı oyuncakların iskeletleri, Winnicott'un açıkladığı geçiş nesnelere hatırlatıyor. Psikanalizin önemli isimlerinden İngiliz Donald Winnicott, iç ve dış dünya veya ruhsal ve maddi gerçeklik arasındaki bağ olarak tanımlanan "geçiş mekânı" tartışmalarına önemli bir katkıda bulunmuştur. Çocukluktaki geçiş mekânları bebeklerin annelerinin yokluğunda kendilerini rahat hissetmeleri için tuttukları farklı nesnelere ortaya çıkar. Bu geçiş nesnelere çoğunlukla oyun ve fetişizm ile güçlü

bağları olan oyuncaklar veya yumuşak materyallerdir. Winnicott'un gözlemleri doğrultusunda, sanatçının gazete kâğıdına olan takıntısı ve tekerlekli araçları farklı şekillerde sunma ısrarı, estetik yaklaşımı konusunda fikirler verir. Kâğıt hamuru ıslakken oldukça yumuşak olmasına rağmen, kurduğunda taş gibi sert bir doku oluşturur. Bu taş dokunun çağrıştırdığı dış mekân hissiyatı, geçiş nesnesinin mahrem ve içeriye ait oluşuyla kontrast oluşturur. Olcay Kuş'un nesnelere oluşan enstalasyonu ile yarattığı yeni uzam, ergenlikle son bulan bir geçiş mekânı keşfetmeye çalıştığının göstergesi olabilir.

Olcay Kuş'un işlerinde baskın olan diğer bir unsur, tasvir edilen el jestleri ve abartılı yüz mimikleridir. İkisi de, dilin ortaya çıkışından önceki ilkel toplumlara için spesifik anlamlar taşır. Erwin Panofsky'nin ikonoloji konulu tartışmasına bir jesti, şapka çıkarma hareketini, analiz ederek başlamasına şaşırılmamalıdır. Panofsky'nin ikonolojisi bağlamında, bu el hareketlerinin esas anlamları, yalnızca renk ve çizgilerin konfigürasyonuna bağlıdır. Olcay Kuş bu sergide tuvalerini gazete kâğıtlarından uzaklaştırıp keskin renkleri kullanarak figürü kalabalık zeminde kurtarır ve çalışmalarındaki el jestlerinin birincil anlamını güçlendirir. Bu sergideki eserlerin ikincil anlamı veya asıl konusu, önceki kişisel sergilerine kıyasla daha karmaşık. İlk sergisinde hızlı kurumsal yaşam eleştirisi ve ikinci sergisinde direniş hareketlerine yaptığı açık göndermeler, bu sergide de simgesel olarak yer almaya devam ediyor. Sanatçı, tuvalerinde erkek figürleri, erkek elleri, silahlar ve arabalar gibi unsurlara tekrar yer verse de sanatsal pratiğini ilerletiyor. Panofsky'nin ikonolojiyi ele aldığı üçüncü aşama tartışmaları, Olcay Kuş'un tekniklerini farklı bir açıdan ele almamıza olanak tanıyor.

Olcay Kuş'un evrensel sanatsal pratiğine içsel anlamlar yükleyebilir miyiz? Yüklenebilecek anlamlar arasında maskülenlik krizini sanatçının çalışmaları bağlamında tartışmak isterim. Sanatçının ikonografik öğeleri olan arabalar, silahlar ve erkek figürleri, erkeklik kavramına atıfta bulunur. Olcay Kuş bu alanı ergenlik, dövüş, dostluk ve endişe duygularına göndermeler yaparak keşfediyor. Çalışmalarındaki politik söylemler, politikacı, polis, gazeteci ve protestocu figürleriyle vurgulanırken bu bağlamda ortak bir zemin oluşturuyor. Maskülenlik krizi aynı zamanda bir dil krizi anlamına da geliyor ve dilin yoksunluğu rastgele şiddet patlamalarının ortaya çıkmasına neden oluyor. Yorumcu sansür uygulamalarının artması sonucu Olcay Kuş dil öncesi anlamlar ifade eden fiziksel hareketleri, metinler içeren gazeteler ile kullanarak tezat biçimde eleştiriyor. Olcay Kuş'un estetik araçlarını sürekli yenilediği dinamik alan, çoğunlukla kaotik ama ilham veren yoğun bir cadde hissi uyandırıyor.

İBRAHİM CANSIZOĞLU



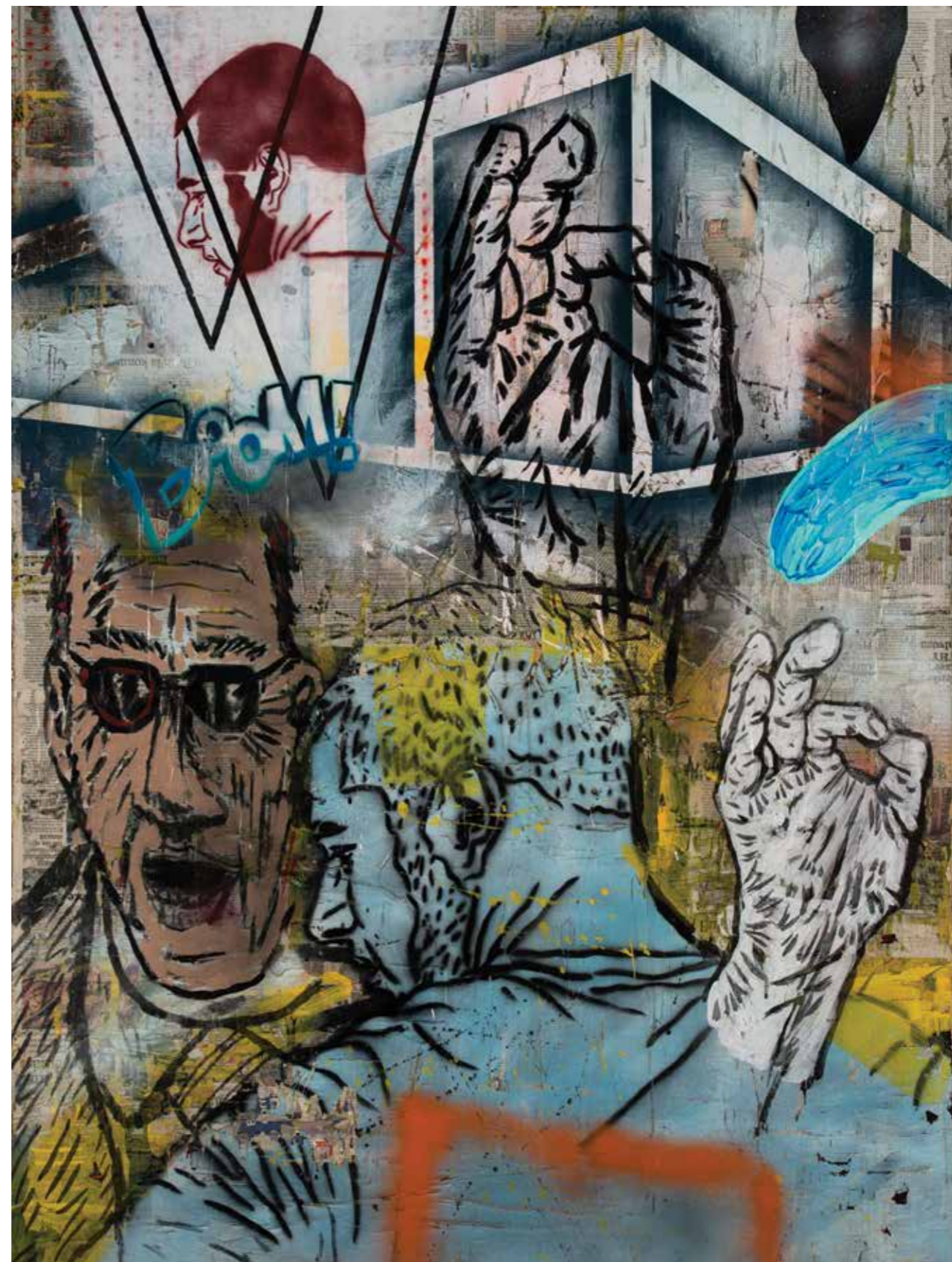
İsimsiz I | Untitled
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, akrilik ve sprey boya
Newsprint, acrylic and spray paint on canvas
Diptych I Diptych, 140 x 280 cm
Her biri | Each 140 x 140 cm



İsimsiz I | Untitled
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, akrilik ve sprey boya
Newsprint, acrylic and spray paint on canvas
140 x 140 cm



Wham
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, akrilik ve sprey boya
Newsprint, acrylic and spray paint on canvas
160 x 120 cm



Her Şey Yolunda I | Everything is Fine
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, mürekkep, akrilik ve sprey boya
Newsprint, acrylic, ink and spray paint on canvas
160 x 120 cm



İsimsiz I Untitled
2016
Tuval marufle kâğıt üzerine mürekkep ve akrilik boya
Acrylic and ink on paper mounted on canvas
39 x 33,5 cm

İsimsiz I Untitled
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, akrilik ve sprej boya
Newsprint, acrylic and spray paint on canvas
55 x 47 cm

İsimsiz I Untitled
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı I Newsprint on canvas
32x 24 cm

İsimsiz I Untitled
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, akrilik ve sprej boya
Newsprint, acrylic and spray paint on canvas
55 x 47 cm

Çıkışlar Bu Taraftan I The Point of Exits
2016
Tuval üzerine gazete kâğıdı, mürekkep, akrilik ve sprej boya
Newspaper, acrylic, ink and spray paint on canvas
52 x 42 cm

THE DISTINGUISHING AESTHETIC CHARACTERISTIC IN THE works of street artists is the propensity to draw figures with quickly painted contours. The speed is almost vital, because the act of drawing in a public space is illegal most of the time. Olcay Kuş is not a street artist, yet, he utilizes this aesthetic feature in his graphic representation of the figure. His choice of surface, the canvas rather than the street wall, enables him to create sophisticated textures. The backgrounds in his canvases crafted by gluing and ripping newspapers, convey a sense of movement. The torn stripes on the newspaper layers applied over the canvas are mostly organized along either horizontal or vertical axes. As the horizontally arranged stripes deliver a sense of passing by, vertically arranged ones vaguely remind a fall. There is no clear distinction between the figure and background in Olcay Kuş's canvases; with the sense of movement it carries, the background fuses into the figure. This fusion creates an aesthetic correspondence between the hastily painted contours and the movement vectors in the background. Paradoxically, this aesthetic fitness would not be possible, if he preferred to paint on the street walls since his backgrounds require constant reworking and retouching. Olcay Kuş solidifies the transitory feeling inherent in street art on his canvases. This transitory feeling is enhanced with the inclusion of newspaper as the primary material in his practice.

When the relation between painting and newspaper is considered, a well-known work by conceptual artist Mel Bochner comes into mind. In *The Theory of Painting* (1969–1970) Bochner applies blue spray paint on newspaper surfaces laid on the ground. The inspiration for this work was a photograph of Matisse painting in his studio. While he is drawing with the help of a brush attached to a long stick, the floor was neatly covered with newspapers. For Bochner the primary appeal in

this photograph was the viewing distance carefully maintained by Matisse between himself and the canvas. For Matisse, this distance was apparently required to achieve the ideal form; while he was painting, he liked to watch his canvases from a similar distance the audience would see them. The idea of the audience and their imagined distance from the painted surface was very much solid in Matisse's mind and these two notions remained attached to the question of painting in the minds of many painters who came after him. In Olcay Kuş's paintings the contrast between large figures and miniscule fonts on the painted newspapers invite the audience to go back and forth between two viewing distances. One should get very close to the canvas to read the newspaper pieces. Alternatively, one should go far from the painting to grasp the compositions with large figures. These two ideal viewing distances do not converge in Olcay Kuş's paintings; the audience is invited for constant wandering.

The newspaper has an important role in Kuş's approach towards materiality. Bochner's *Theory of Painting* might give us clues in deciphering this evolving approach. In the studio of Matisse newspaper was used to isolate the artistic material: the paint was supposed to be on the canvas, not on the floor. Yet Bochner keeps the newspapers to be disposed off on the ground, transforms them into the main surface the paint is applied and eliminates the canvas. The date of installation is significant since in early 70s the exhaustion of painting as an artistic medium was a serious discussion. Bochner responds to this debate through putting a redundant and seemingly alien material to the painting in the center and reversing its role. Indeed, the overcrowded and dominant visual plane of the newspaper makes it so hard to integrate it into any painting practice. *The Theory of Painting* plays with this paradox. Olcay Kuş is looking

for new resolutions in this paradoxical relationship. His obsession with the newspaper is in line with his artistic trajectory distinguished by a desire to derive an aesthetics from daily life. Visible through torn sheets, the random printed words stand out as distinct visual elements and add another layer to his paintings. The newspaper as a material turns into a multifunctional tool in Olcay Kuş's works.

In the same year Bochner finished *The Theory of Painting* Henri Lefebvre published his book *Urban Revolution* considered as one of the foundational texts in contemporary thinking about the city. Lefebvre claims that society has been completely urbanized. His arguments might be relevant for us in positioning the street as the main source of inspiration in Olcay Kuş's works:

"The street is a place to play and learn. The street is disorder... This disorder is alive. It informs. It surprises... The urban space of the street is a place for talk, given over as much to the exchange of words and signs as it is to the exchange of things. A place where speech becomes writing. A place where speech can become 'savage' and, by escaping rules and institutions, inscribe itself on walls."¹

The link between play and street Lefebvre emphasizes is very much familiar for all of us from our childhood experiences. Citing the street as his main source of inspiration Olcay Kuş is also aware of this relation. The title of his previous exhibition "Game Center" refers to this relation among other things. The wheeled vehicles, main culprit of disorder in Istanbul streets, appear repeatedly in Olcay Kuş's works in different forms. In

¹ Lefebvre, Henri, *The Urban Revolution*, 1970, p.19.

his first exhibition, these wheeled vehicles; bicycles, tractors, police cars, bulldozers, the sight of a car accident and an emblematic Turkish car brand Anadolu were dominating his canvases. In this exhibition Kuş reformulates his interest in wheeled vehicles through his objects made of newspaper pulp. The oddly shaped toy cars among these objects indicate the continuity of his interest in the car form. He also carries his accord with the newspaper as a material to another intensity.

For the first time in this exhibition Olcay Kuş displays objects intimately connected with his artistic practice if his approach towards materiality is concerned. The presence of toy skeletons under the hardened and painted newspaper pulp reminds transitional objects as Winnicott formulated them. As an influential figure in the British school of psychoanalysis, Donald Winnicott contributed a great deal to the discussion of the "transition space" which can be defined as the link between the inner and outer worlds or the psychic and external reality. The transition space in the childhood manifests itself with myriad different objects infants hold on to during the absence of their mothers to comfort themselves. These transitional objects are mostly toys or some sort of soft material and their relation with play and fetishism is essential. In the light of Winnicott's observations the artist's obsession with the newspaper and his continuous interest in different representations of wheeled vehicles hint the aesthetic terrain he is travelling. Although very soft while it is wet the newspaper pulp acquire a stony texture after it hardens. This stony texture, resonating a feeling of outdoors, contrasts with the intimate and indoor character of the transitional object. It is no coincidence that Olcay Kuş experiments with new spatial arrangements for the installation of his objects. One may argue that Olcay Kuş aims to discover a transition space ending with adolescence.

Another dominant visual element in the works of Olcay Kuş is the depiction of hand gestures and exaggerated facial mimics. Both are species-specific traits conveying meaning in primate societies before the emergence of language. It is not surprising that Erwin Panofsky starts his discussion *Iconology* with the analysis of a gesture, removal of a hat. Within the context of Panofsky's iconology, the primary meanings of these hand gestures solely depend upon their configurations of colors and lines. In this exhibition by removing the newspaper from his canvases and using stark colors Olcay Kuş rescues the figure from the crowded background and accentuates the primary meaning of the hand gestures in his painting practice even further. The secondary meaning or the subject matter of the works presented in the exhibition seem much more dispersed compared with his previous solo shows. The criticism of hectic corporate life in his first exhibition and clear references to resistance movements in his second exhibition still resonate with their continuation in the iconography. Male hands and figures, weapons and cars are again present in his canvases. However, in this exhibition Olcay Kuş aims to broaden the horizon of his artistic practice even further. A discussion of content, the third category of meaning in Panofsky's iconology, might help us to view Olcay Kuş's practice from another distance.

Can we ascribe an intrinsic meaning to the evolving artistic practice of Olcay Kuş? Among others I would like to discuss his works within the context of a crisis in masculinity. The consistent elements in his iconography, cars, weapons and male figures already refer to the notion of masculine. Olcay Kuş discovers this landscape through allusions to adolescence, physical fights, comradeship and angst. The political citations in his works emphasized by politician, police, journalist and protestor figures also find a common

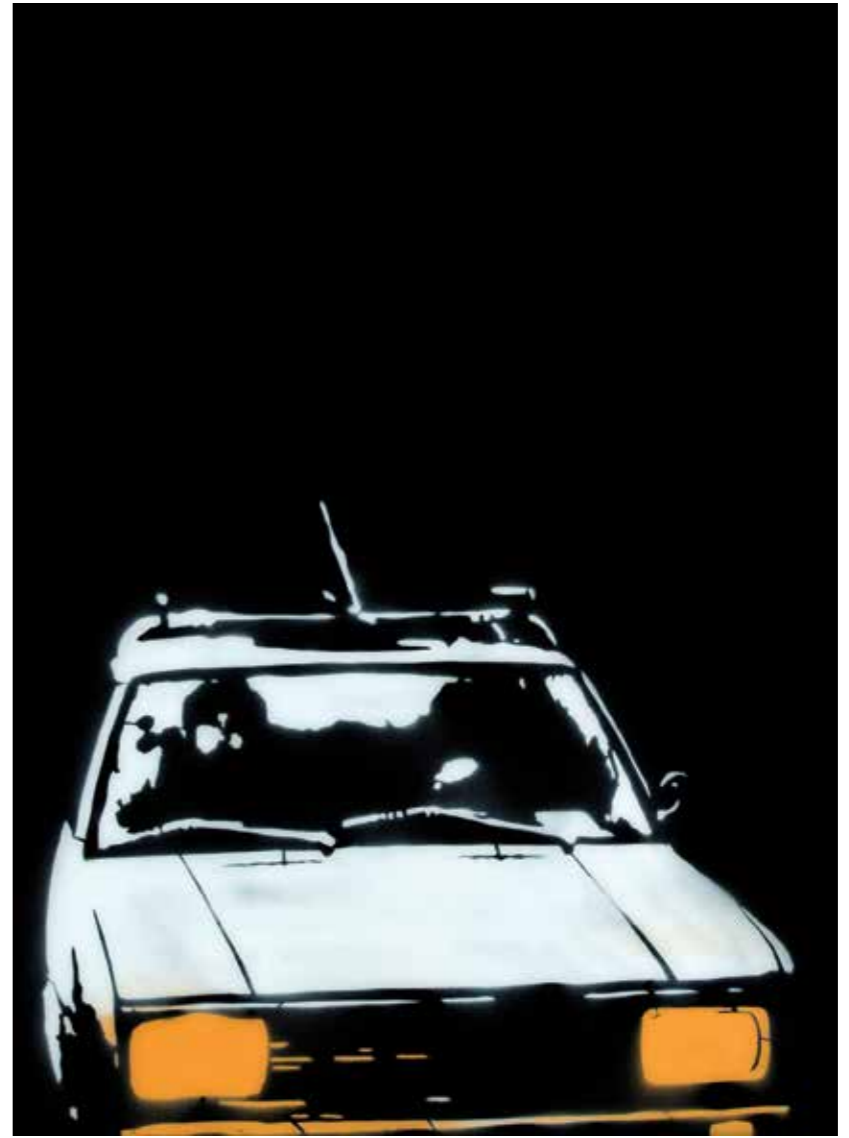
ground within this context. The crisis of masculinity is also a crisis in language and the lack of language only results in eruptions of random violence. As this crisis is getting deeper through draconian censorship practices, Olcay Kuş returns through the means of conveying meaning before language and he contrasts them with the physical insertion of text and the presence of newspaper in different forms in his works. The dynamic field in which Olcay Kuş continuously reconstructs his aesthetic tools has the feeling of a busy street, mostly chaotic yet inspirational.

İBRAHİM CANSIZOĞLU



Çok Güzel Oldu I Well Done
2016
Tuval üzerine akrilik ve sprej boya I Acrylic and spray paint on canvas
200 x 150 cm

İsimsiz I Untitled
2016
Tuval üzerine akrilik ve sprej boya
Acrylic and spray paint on canvas
200 x 150 cm



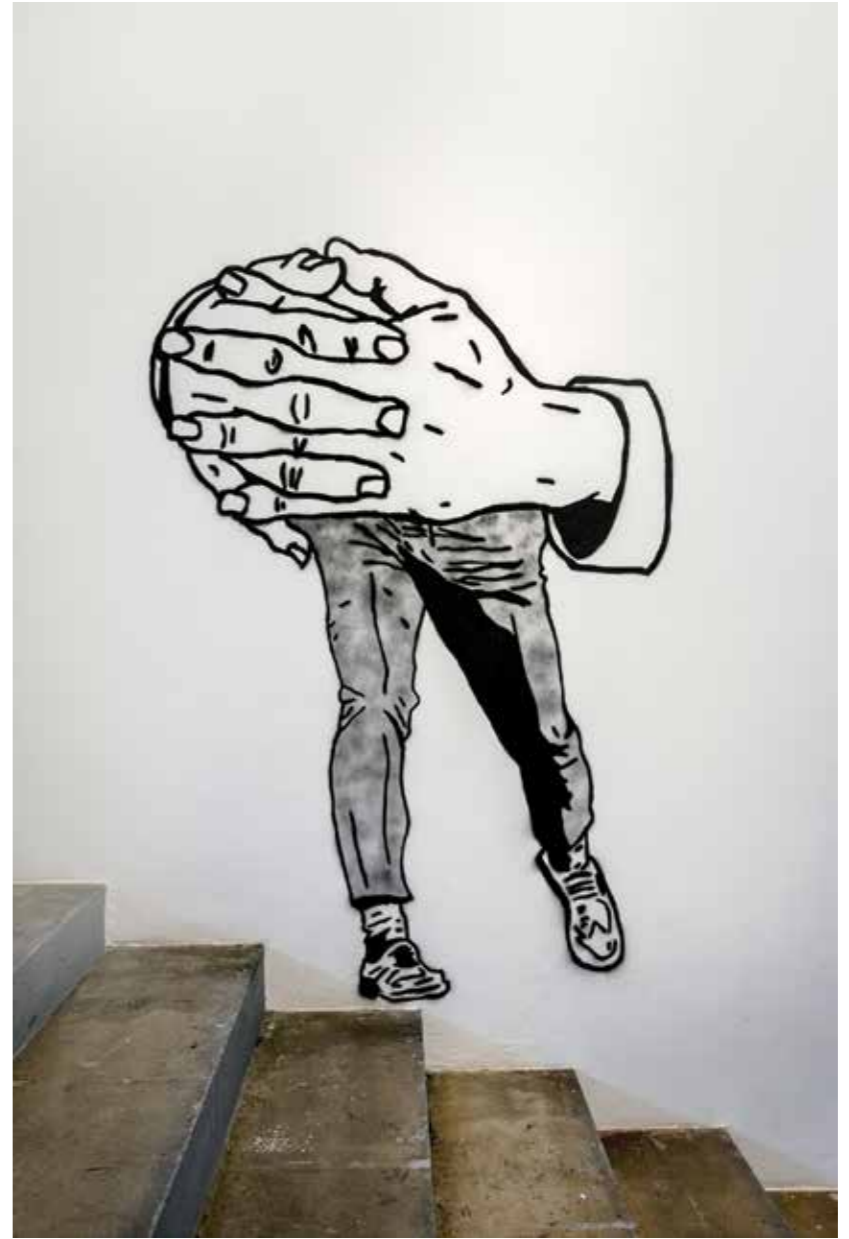
İsimsiz I Untitled
2016
Cam üzerine sprej boya I Spray paint on glass
114 x 85 cm



İsimsiz I Untitled
2016
Tuval marufle kâğıt üzerine kolaj, mürekkepli kalem ve akrilik boya
Acrylic and ink on paper mounted on canvas
46 x 39 cm



İsimsiz I Untitled
2016
Tuval marufle kâğıt üzerine kolaj, mürekkepli kalem ve akrilik boya
Acrylic and ink on paper mounted on canvas
43,5 x 39 cm



Sen Bana Lazımın I I Have Plans For You
2016
Mekâna özgü yerleştirme
Site-specific installation
224 x 153 cm