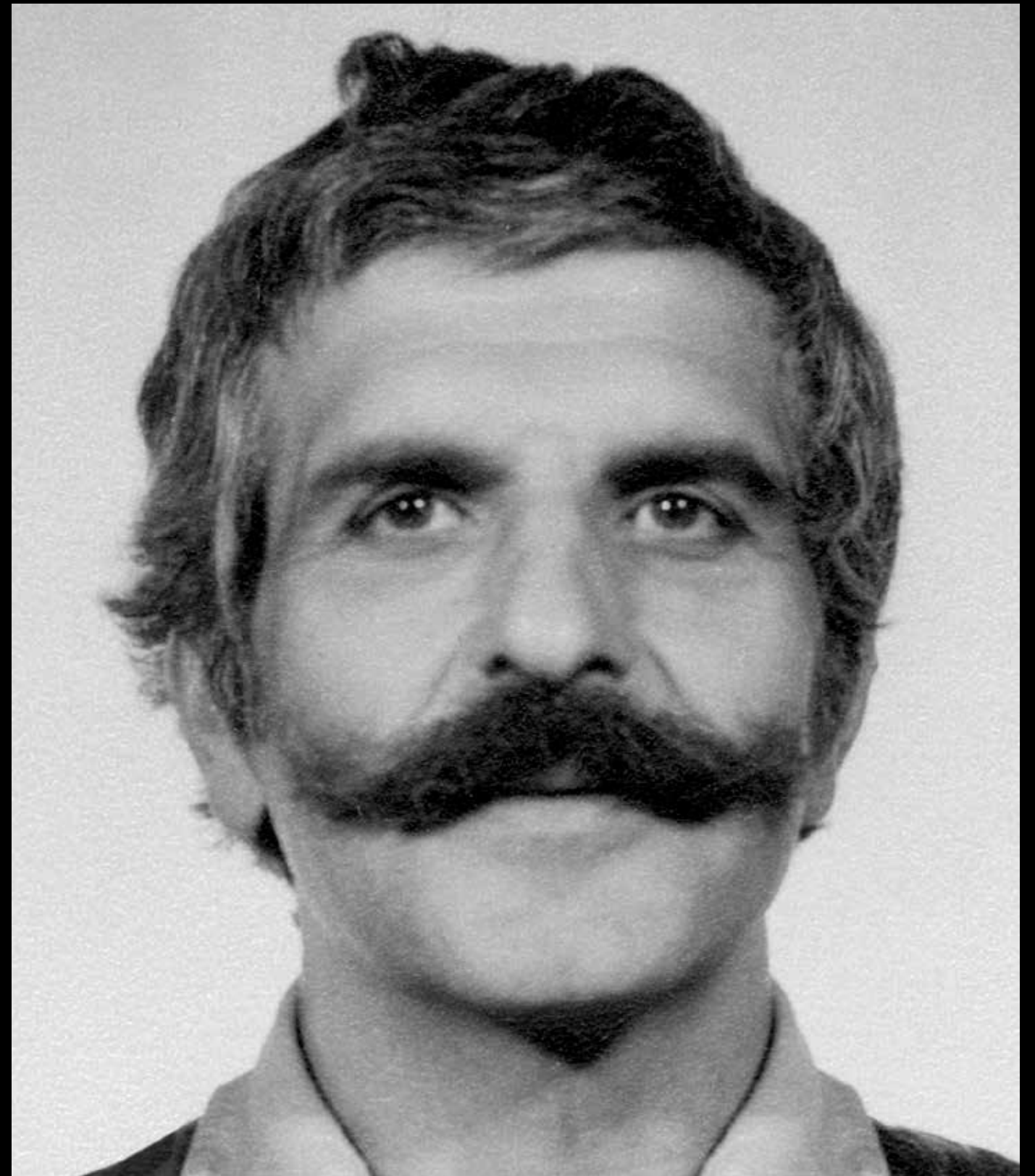




Fasa Fiso

TOSUN  
BAYRAK



Fasa Fiso

TOSUN  
BAYRAK

**TOSUN BAYRAK**





# Fasa

Değeri olmayan şey!

TÜRK DİL KURUMU

Bir rivayete göre de; Fiso adlı ekaliyet mensubu bir Osmanlı vatandaşının kuru fasulyeyi çok sevmesi ve bu doğrultuda umum içinde gaz çıkartmaktan çekinmemesi yüzünden arkadaşlarının ona taktığı lakap imiş. Bu lakap daha sonra yayılıp, “osuruktan meseleler” anlamına gelen bir tabire dönüşmüştür.

EKŞİ SÖZLÜK

# Fiso\*

Something that  
has no value!

THE TURKISH LANGUAGE INSTITUTION

According to hearsay, at the time of the Ottoman Empire, a man of a minority called Fiso used to love beans, and did not find it embarrassing to pass gas in public; thus his friends gave him this nickname. The nickname spread over time, and came to be used to describe matters that have no importance or value, like another Turkish saying: "matters of fart," or “not worth a fart.”

EKŞİ SÖZLÜK

*An open to public online Turkish Thesaurus/Dictionary*

\*A nothing thing.





İçindekiler

14  
Bilmek, Bulmak,  
Olmak...  
Bir Kimliklenme  
Süreci Olarak  
Sanat Pratiği ve  
Tosun Bayrak

AHU ANTMEN

58  
Sıradışı Bir Hayat

OĞUZ ERTEN

88  
Tosun Bayrak’la  
Söyleşi

AHU ANTMEN

102  
Eserler

Contents

34  
Knowing, Finding,  
Becoming...  
Artistic Practice  
as a Process  
of Identification  
and Tosun Bayrak

AHU ANTMEN

72  
An Extraordinary Life

OĞUZ ERTEN

94  
A Conversation  
with Tosun Bayrak

AHU ANTMEN

102  
Artworks





# Bilmek, Bulmak, Olmak... Bir Kimliklenme Süreci Olarak Sanat Pratiği ve Tosun Bayrak

AHU ANTMEN

*“İğrenç, hastalıkların nedenidir ama kutsallık kaynağıdır da; insanın ölümü ve çürümeyi içtiği zehirli kupadır, banışmanın kaynağıdır; aslında kendini kötü olarak konumlandırmak, kötülüğü kendinde ortadan kaldırmaktır.”*  
**Hegel’in Din Felsefesi Dersleri’nden<sup>1</sup>**

Tosun Bayrak ismiyle, 2000’li yılların başında, Türkiye sanat ortamında yeni arayışları araştırırken karşılaştım. 1960’lı ve 70’li yılların gazete ve dergilerini tararken, Milliyet gazetesinde, Talat Halman’ın bir yazı dizisinde. Dizinin başlığı, “Amerika’da Herkesi Şaşırtan Bir Türk Var...”. Yıl, 1970, yani Tosun Bayrak’ın New York’ta, *Love Amerika or Live (Amerika’yı Sev Ya Da Yaşa)* **[1-3]** sokak performansını yaptığı yıl. “Tosun Bayrak’ın ressamlık dönemi kapanmış artık” diyor yazıda. “Yeni sanatının unsurları; kan, koku, çiftleşme, hayvan uzuvları, gürültü ve insanları şoka uğratan herşey...”<sup>2</sup> Şaşırdım, hayrete düştüm. Soruşturmalar sonucunda, Bayrak’ın sanat yaptığı yıllardan kalma arşivini Yahşi Baraz’a verdiğini öğrendim. Baraz’a başvurdum. Bana Tosun Bayrak’ın “artık tövbe-kâr olduğunu”, ama istersem dosyasını inceleyebileceğimi söyledi. Tövbekâr oldu derken kast ettiği, Bayrak’ın kendini dine ve tasavvufa adanmıştıydı. Türkiye’de AKP’li yıllar ve muhafazakârlaşma dalgası yeni başlayacaktı henüz; saç, sakal, türban tartışmaları arasında “tarikat” sözcüğü de güçlü bir tabuydu ve Tosun Bayrak, bu bir zamanların sıradışı sanatçısı, ABD’de Cerrahî-Halvetî tarikatının şeyhi olmuştu. Böylece, iki kırmızı klasöre sığdırılmış anılar arasında, Türkiye’de hayal bile edilemeyecek kadar avangard sanatçı kimliğiyle sürprizlere pek alışık New York’ta dahi sanatın sınırına/sınırsızlığına dair tartışma çıkarabilen bir sanatçının hikâyesine biraz daha yakından bakma fırsatım oldu.

Tosun Bayrak’ın bir macera filmi için bile fazlasıyla hareketli hayat hikâyesinin erken dönemi – yani, Robert Kolej yılları, milli güreşçiliği, California Berkeley’den Londra Courtauld’a ve New Jersey Rutgers’a seçkin eğitim kurumlarına uzanan kesintili eğitim hayatı, Paris’te Fernand Léger ve André Lhote atölyelerine devamı, Londra’da bohem günleri, derken kaderin tuhaf bir cilvesiyle Fas’ta tekstilcilik, hatta bir dönem Kazablanka fahri konsolosu – bu klasörlerde yoktu. Eğitimci ve sanatçı kimliğiyle ön plana çıktığı Amerika yılları vardı: New Jersey Farleigh Dickinson Üniversitesi’nde resim, heykel, sanat tarihi hocalığı; uluslararası bir eğitim programı çerçevesinde Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu’nun da aralarında bulunduğu çok sayıda sanatçıya evsahipliği yaparak düzenlediği sergiler; Cooper Union’da verdiği İslam sanatı dersleri; özellikle 1960’larda ve 70’lerdeki radikal sanat pratiğine dair belgeler ve çok çarpıcı fotoğraflar. Kısacası, Bayrak’ın sanat dünyasında bugün de hatırlanmasına neden olan yılların anıları.

Ben de bu yazıda, Bayrak’ın 1960’ların ortasından 1970’lerin başına uzanan, çok kısa ama çok yoğun bir süreçteki pratiğini anlamaya ve anlamlandırmaya çalışacağım. Bayrak’ın hayatının ve sanatının bu dönemi, hem Amerika’da sanata bakışının değişimi, hem kendi kimliğindeki dönüşümler açısından önem taşır. Çocukluğunda, dedesi, babası, annesi ve içinde yaşadığı çevre açısından Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinin sıkıntılarını yaşayan (*Bir gün “Osmanlı” dedesinin babasına “pis Türk!” demesine tanık olması gibisi*); gençliğinde Robert Kolejli kimliğiyle solcu kimliği bağdaştıracak yollar arayan (*ve sonunda kendini bir tür “burjuva komünisti”<sup>4</sup> olarak tanımlaması gibi*); yakın arkadaşları Bülent Ecevit ve Can Yücel ile birlikte

TOSUN BAYRAK İLE TANIŞMA...



<sup>[1]</sup> Milliyet, 4 Nisan 1971





[2] Milliyet, 7 Nisan 1971



[3] Milliyet, 8 Nisan 1971

Londra'daki bohemlik, kendi deyimiyle "burjuva mistik"<sup>5</sup> günlerinde varoluşunun anlamını sorgulayan (oğlunun ve arkadaşlarının halinden pek memnun olmayan Hasan Ali Yücel'in bir gün üçünü çekip, "Ah benim filozof, yok peygamber oğullarım, yeni din iman icat ediyorlar! Ulan! Gül gibi dininiz var, hayat felsefesi diyorsanız, kimsenin daha iyi yapması imkânsız, İslami tasavvuf var"<sup>6</sup> dediğini anlatır.) Tosun Bayrak'ın kimliğini besleyen tüm çelişkiler, sanki tam da bu yıllarda, simgesel olarak yüzeye çıkar. Hayatı boyunca kendi kimliğindeki Doğu'yu ve Batı'yı irdeleyen bir kişi olarak Bayrak'ın kültürel ve ruhsal arayışları, bir yandan sanatının konusunu oluştururken, bir yandan da sanatı bırakmasına yol açan damarı besler.

Öte yandan Tosun Bayrak'ın hikâyesi, bir "bilmek, bulmak, olmak"<sup>7</sup> süreci olarak, sanatın da önce özgür olabilmekle ne kadar yakından ilintili olduğunu düşündüren bir mesel gibi de algılanabilir. Bu açıdan bakıldığında, Bayrak'ı öncelikle Türkiye'den Batı'ya giden, hayatını başka bir kültürel iklimin kucağında, ama genelde kıyısında bulan bir dizi sanatçının oluşturduğu bir tür sanatçı diasporası açısından değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum. Daha erken örnekler bir yana, 1960'lardan itibaren Yüksel Arslan, Sarkis, Nil Yalter gibi sanatçıların üretimine bakıldığında, hiç kuşkusuz bu dönemde Amerika ve Avrupa sanat ortamlarında geleneksel ifade biçimlerinden kopuşları da etkisiyle hissetmiş olabilecekleri sanatsal özgürlük duygusu, bu sanatçılara Türkiye'de bulamayacakları bir ortam sağlar ve yaptırına hem biçim hem içerik olarak yansır. Resimlerinin müstehcen olduğu gerekçesiyle kovuşturmaya uğrayan Yüksel Arslan; Türkiye'de 1960'larda hiçbir biçimsel/ düşünsel karşılığı olmayan alternatif üretimleriyle Sarkis; işçi, göçmen, kadın haklarıyla ilgili videolar yapan Nil Yalter, çok uzun yıllar Türkiye sanat ortamının "yabancı"ları olarak kalmıştır. Tosun Bayrak'ın 1970'lerin başında gerçekleştirdiği radikal performanslar da Türkiye'de sanat ortamının sindirebileceği özellikte değildir; Bayrak'ın yaklaşımı, bu dönemde neo-avangard sanatın merkezi sayılan New York'ta dahi yoğun tartışmalara neden olmuştur.

1970'li yıllarda Türkiye'de, ancak Milliyet gazetesinde yayımlandığı gibi gündeme gelebilir Tosun Bayrak; "Amerika'da Herkesi Şaşırtan bir Türk" olarak. Aslında söz konusu olan sanatı değil, bir şekilde edindiği şöhrettir. Türkiye'de henüz, alternatif arayışları örgütleme çabasından çıkan *Yeni Eğilimler* sergisi bile gerçekleşmemiştir. Ama işte şöhretli bir Türk'tür! Bu açıdan, bugün Bayrak'ı emeklilik dönemi resimleriyle yeniden var etmeye çalışan bazı galericilere de şüpheyle bakmak gerekir. Örneğin, Erol Akyavaş gibi İslam'la ilintilendirilen bir "Amerikalı-Türk" ressam olsa da Tosun Bayrak, resmi önce sanatıyla, sonra seçtiği yolla hayatından çıkarmıştır. Akyavaş ve Bayrak'ın, hatta bir başka "Amerikalı-Türk" Burhan Doğançay'ın belirgin farklılıkları, bu sanatçıların kimliklenme süreçlerinin sanata yansıyan yönlerine dair ilginç ipuçları verir: Doğançay hayatı boyunca dünya duvarlarının fotoğrafını çekerek, aslında kültürlerin ne kadar farklı ama aynı olduğunu vurgulamak istemiş gibidir; kaligrafik kurdelelerinin, çinili cami içi motiflerinin "kültürel" değil,

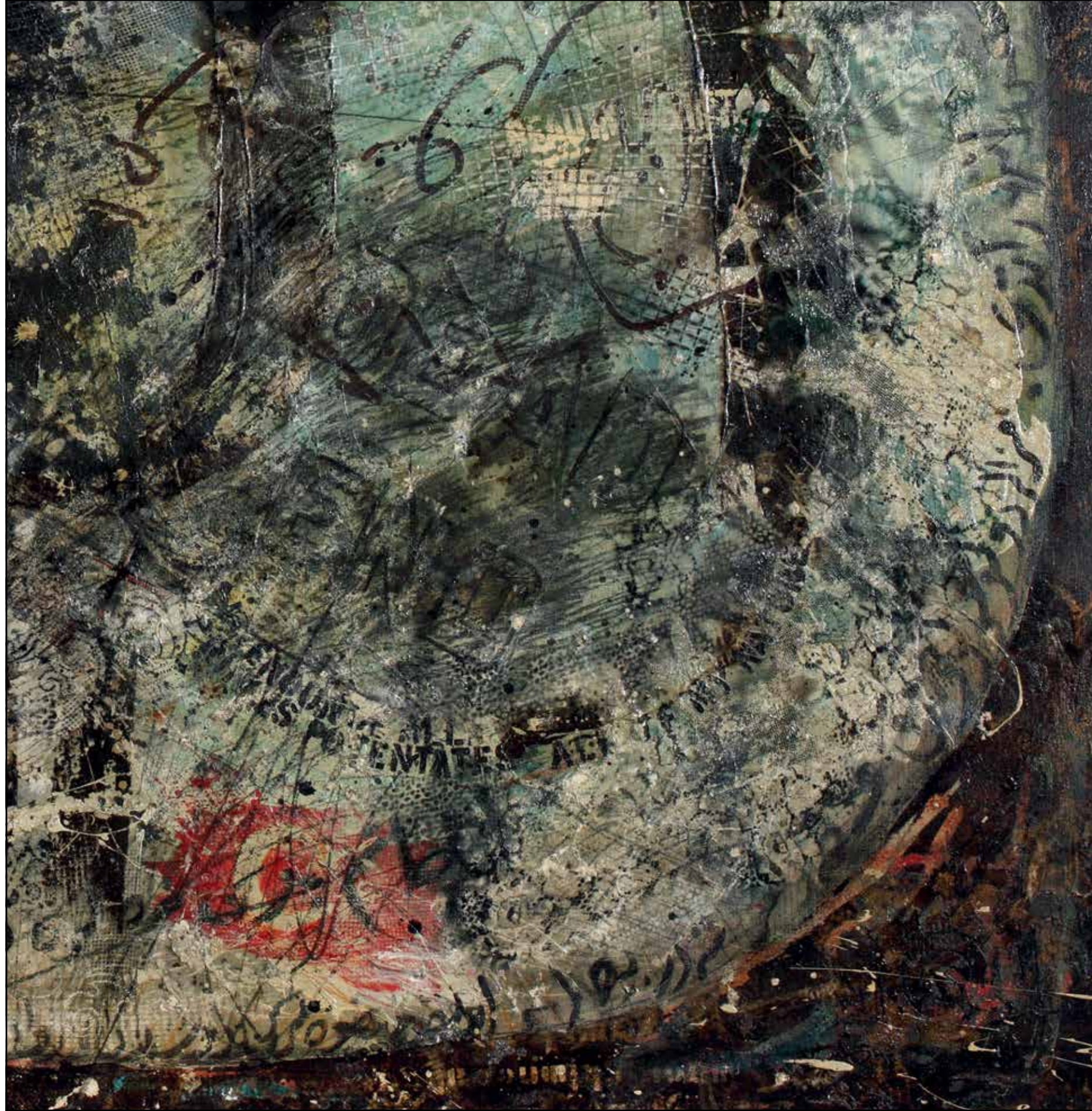




[4] Americanization of Tosun Bayrak, 1965



[5] Detay, Tosun Bayrak'ın Amerikanizasyonu



[6] Detay, Tosun Bayrak'ın Amerikanizasyonu

biçimsel yönlerini vurgulamış, resimlerinde kozmopolit bir ortam olarak New York'a odaklanan bir ressam olarak, egzotize edilmeye direnmeye çalışmıştır. Akyavaş ise, “kültürel” kimliğini Amerika'da keşfetmiş gibidir: Resimleri aracılığıyla kendi farklılığını adeta yeniden icat ederek<sup>8</sup> İslami temalara ve görselliğe ağırlık veren bir ressam kimliği kazanmıştır. Bayrak da bir anlamda bu eğilimi paylaşır; ancak kendilik arayışını sanatta değil, başka bir mecrada sürdürür.

Tosun Bayrak'ın, yeniden kimliklenme sürecine dair ipuçları, 1965 tarihli “Americanization of Tosun Bayrak” (Tosun Bayrak'ın Amerikanizasyonu) [4-6] başlıklı resminde aranabilir. Bu resim, Bayrak'ın 1960'lı yılların ilk yarısında gerçekleştirdiği, cami görüntüsü, kaligrafisi, stilize motif gibi kültürel simgelerle örülü bir dizi resim arasındadır. Ancak resimde görsel verilerin yanı sıra kişisel ve politik mesajlar dikkat çeker: Resmin bir kenarında yazan “saf değiştir Tosun” gibi. Hangi saflardan söz edilmektedir burada ve sanatçı hangi saftan hangi safa geçecektir? Belki Vietnam Savaşı yıllarında, ABD'nin Vietnamlı askerlerin saf değiştirmesine yönelik politikalarına bir gönderme de içeren bu saf değiştirme terimini sanatçı neden kendine yönelik kullanmaktadır? Resmin başlığının ima ettiği gibi, Türk kimliğinden Amerikalı kimliğine geçişinin bir metaforu mudur bu? Bayrak'ın, Amerikan vatandaşı olması sonrasında yaptığı bu resmin bir yanında Amerikan bayrağına bağlılık yemini yer alır. Öte yandan, Müslümanlar için yemin anlamına gelebilecek olan bir vav işareti de belirgin olarak seçilir. Buradaki saf değiştirme yoksa, dini daha derin bir düzeyde Amerika'da keşfeden Bayrak'ın “modern” “Batılı(laşmış)” kimliğinden vazgeçişidir mi?

Tosun Bayrak'ın bu yıllara tarihlenen resimlerinin başlıkları ve resim yüzündeki yazılar, - “God” (Tanrı), “Fallout Shelter” (Nükleer Sığınak), “Eulogy to Hemingway” (Hemingway'e Ağıt), “Labor Problem” (İstihdam Sorunu), “Ghost on the Moon Looking at a World in Nuclear War” (Nükleer Savaşta Bir Dünyaya Bakan Aydaki Hayalet) – herşeyden önce dünya görüşüne dair fikir verir niteliktedir. Bu başlıklarda, dönemin savaş karşıtı politik söylemini duyuran solcu kimliği, ya da belki daha doğrusu, kendini İngilizce ifade eden liberal bir Amerikalı kimliği algılanabilir. Öte yandan, bu dönem resimlerinde, Bayrak'ın geldiği yerin kültürüne, kişisel tarihine yönelik çağrışımlar, yazılar ve motifler de dikkat çeker. Ne olursa olsun, tüm bu dönem resimlerinde, alttan alta hissedilen ikilemlerin, çelişkilerin, yarılmaların ve arayışların ipuçları sezilenebilir.

Sanatçının ilk kez 1945'te, okulu bitirdikten sonra 19 yaşında gittiği, arada yine Türkiye, Fransa, İngiltere, Fas dönemleri sonrası yerleştiği Amerika'ya dair olumlu ve olumsuz gözlemlerinin kimliğinin değişim süreçlerindeki en etkili unsurlardan biri saymak belki de yanlış olmayacaktır. Biyografisi - Robert Kolej'den mezun olup ABD'ye okumaya gitmesi, 1950'lerin başında Ankara'da Amerikan Enformasyon Servisi'nde (USIS) çalışması, 1961'de yeniden ABD'ye gidişi ve dönmeyişi –İstanbul'dan hiç kopmamış olsa da Amerika'nın bir yer, bir deneyim, bir kavram olarak





[7] "Sanatçının otoportresi" adlı yapıttan detay



[8] Üçlü boyutlu çalışmalardan, 1960



[9] İnsan kalıplarından çalışılan heykel, 1968



[10] 1960'ların ikinci yarısında yaptığı çalışmalardan



Riverside Müzesi'nde sergilenmiş olan "Boots" adlı çalışma, 1968 [11]



Heykel detay [12]

sanatının da hayatının da şekillenmesindeki payı düşündürür. 1945'te, Robert Kolej'de bir piyes izlemeye gelen Amerikalıları protesto etmek amacıyla arkadaşlarıyla birlikte elektrik kablolarını kesen ve piyesin sahnelenmesini engelleyen<sup>9</sup> Tosun Bayrak, ABD'de 1960'lı yıllarda bir bakıma aynı tür mesajları, sanatsal bir mecra içinde vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, temsil ettiği değerler, idealler ama öte yandan göz ardı edilemez gerçeklikleriyle Amerika, aslında Tosun Bayrak'ın sanatının belki de ana temasıdır. Bu temayı besleyen kaynak ise, hiç kuşkusuz ikinci bir vatan olarak benimsediği bir ülkede kendi pozisyonunun yarattığı ikilemli varoluş hali ve ruh durumudur. Bir yandan kendisini kucaklayan, öte yandan başta Vietnam Savaşı'nın simgelediği iktidarla kimliğini temellendirdiği düşünceleri ve duyguları tehdit eden ABD iktidarının o sıralar çok yaygın olan "ya sev ya terk et"<sup>10</sup> mesajını, Bayrak'ın "Amerika'yı sevip öleceğine, sevmeyip yaşa" mesajına dönüştürmesi de böylece anlaşılabilir. Pek çok performansında bir nakarat gibi izleyicinin kulaklarında çınlayan Amerikan milli marşı da hiç kuşkusuz Amerika'nın bir leitmotif olduğunu düşündürür.

"Americanization of Tosun Bayrak" (Tosun Bayrak'ın Amerikanizasyonu) başlıklı resminde resim yüzeyine yedirilmiş ya da yapıştırılmış kumaş, dantel, bir kalça kalıbı gibi nesneler ise, özellikle bugünden bakıldığında, Bayrak'ın çok geçmeden tuvalden vazgeçeceğini ipuçları gibi görünür. 1960'ların ikinci yarısında önce asemblajlarıyla sonra radikal sokak eylemleriyle tuvalin ve boyanın ötesini aradığı bu yıllar, genç Amerikalı sanatçıların tuvalin egemenliğini aşmaya çalışırken, asemblajlarıyla, happening'leriyle yeni ifade biçimlerinin peşinde sanatın sınırlarını sorguladıkları, Duchamp'ı, Dada'yı yeniden gündeme taşıdıkları bir dönemdir; kabaca 1950'lerin ortasından 1970'lerin ortasına kadar uzanan bu dönemde Pop'tan Minimalizme, Kavramsal Sanat'a ve Performans'a, Arazi Sanatı'na uzanan bir dizi yeni oluşum sanatın geleneksel tanımını ve kriterlerini yeniden düşünmeyi gerektirecek bir yeni malzeme, yeni yöntem, yeni izleyici deneyimi içermektedir. Sivil toplum hareketlerinin güçlendiği, ABD'de siyahların, kadınların, eşcinsellerin hakları yolunda yürütülen mücadelelerin örgütlendiği ve özellikle Vietnam Savaşı'nın yol açtığı savaş karşıtı protestolarla giderek politize olan genç sanatçılar için avangard sanatsal ifadenin aynı zamanda bir karşı-söyleme dönüştüğü yıllardır. Galerinin dışına çıkan ve alternatif mekânlar arayan, izleyicinin katılımını amaçlayan, izleyiciyi şok edici görüntülerle/yöntemlerle pasifliğinden uyandırmayı hedefleyen bu tür sanatsal pratiklerin, içeriği politik olsun olmasın, bir politik gösterge olarak algılanması söz konusudur.

Amerikan toplumunu adeta ikiye bölen Vietnam Savaşı'na yönelik tepkiler, ayrıca son derece temsili biçimlerde de gündeme gelmiştir. Jasper Johns'dan Duane Hanson'a, Leon Golub'dan Nancy Spero'ya, Edward Keinholz'dan Hans Haacke'ye pek çok sanatçının savaşı protesto eden resimleri, heykelleri, enstalasyonları savaş gündemini sanat ortamına taşımıştır. Dönemin performanslarında şiddet,





[13] "Bir Arabanın Ölümü" adlı performanstan, 1968



Tosun Bayrak'ın tuvalden kopuşu, bu tür bir ortamın içinden doğar ve beslenir. [14]



"BİZİM MAKSADIMIZ, İNSANLARA, DIŞARIDAN BAKINCA BİR ŞEYE BENZİYORUZ, AMA İÇİMİZDE NELER VAR; DAMARLAR, KAN, İRİN, ET, KEMİK, BAĞIRSAK... BAKIN NE MAL OLDUĞUNU ANLAYIN, GURURU BIRAKIN DEMEKTİ..."

CBS-TV'ye röportaj verir iken, NY, USA, 1968 [15]

bazen bir anlatım aracına dönüşmüştür: Sözgelimi, Guerilla Art Action Group'un New York'ta 1969 yılında çeşitli müzelere baskın yaparak düzenledikleri ve birbirlerinin giysilerini çekiştirip yırtarken, bir yandan da "tecavüz" diye bağırıp, üstlerini başlarını da hayvan kanıyla buladıkları Kan Banyosu başlıklı performans dizisi gibi örnekler<sup>11</sup> toplumu şok ederek, bir bilinçlenme yaratmayı amaçlamıştır. Özünde "avangard" sanat pratikleri, Peter Bürger'in de işaret etmiş olduğu gibi, "şok"u bir tür strateji haline getiren yaklaşımlar olarak dikkat çeker ve 20. yüzyıl başından itibaren, Dada ve Fütürizm gibi akımlar kapsamında da karşımıza çıkar.<sup>12</sup> Fakat 1960'lara gelindiğinde, izleyicinin anlayabileceği bir dil kullanmayı reddetmenin ötesinde, dozajı oldukça artarak kullanılan alternatif malzemelere ve yöntemlere daha çok yansayan şaşırtma biçimleri ön plana çıkar. 1960'larda İngiltere'de ve ABD'de gerçekleştirilen Destruction in Art (Sanatta Yıkım) Sempozyumları'nda sergilenen yapıtlardan, bu yıllarda sık sık tartışma konusu olan Viyana Aksiyonistlerinin ya da feminist sanatçıların kendi bedenlerine yönelik şiddet içeren performanslarına kadar, sanat bağlamında gündeme gelen pek çok olayın gazetelere sık sık yansdığı bir dönemdir.

Tosun Bayrak'ın tuvalden kopuşu, bu tür bir ortamın içinden doğar ve beslenir. Resminin olgunlaşmaya başladığı bir süreçte sanatındaki radikal değişim, aslında şaşırtıcı sayılabilir. Öte yandan, pek çok sanatçı gibi, politik görüşlerinin de keskinleştiği bir süreçte duyarsız kalamadığı sezilir. Avangard sanat ortamını oluşturan genç sanatçı kuşağının aksine, Bayrak bu yıllarda azımsanmayacak bir hayat deneyimini geride bırakmış, 40'larına merdiven dayamış bir sanatçıdır. Asemblajın, enstalasyonunun artık daha kabul görür olduğu bir dönemde bu alternatif ifade biçimlerini benimsediğinde, bunların ehlileşmiş çeşitlemeleri de değildir sunduğu: aksine, şoka uğratmak için yola çıktığı bellidir. 1960'ların ikinci yarısında gerçekleştiği üç boyutlu yapıtları arasında önce insan kalıplarından alınmış heykeller dikkat çeker; bunlar, ruhunu yitirmiş canlar gibi, bazen tuvale gerilmiş, bazen bir kutunun içine sığdırılmış, bazen kurban postları gibi yerlere serilmiş bir vaziyette, ürkütücü niteliktedir. Ama bu insan postları, izleyiciye sunacağı başka ürkütücü görüntüler ve deneyimler yanında, en masum yapıtları sayılabilir. Bayrak bu yıllarda, kan, sperm, idrar, dışkı, sakatat ve canlı hayvanlar da kullanmaya başlayacak, izleyiciyi her defasında rahatsız edecektir. Hatta Soho'da alternatif sanatın tarihini yazan Richard Kostelanetz'e göre, sanat tarihi kitaplarında Bayrak'ın ismine rastlanmasa da provokatif kamusal müdahaleler konusunda eşi benzeri olmadığı için onu unutmak da mümkün değildir.<sup>13</sup>

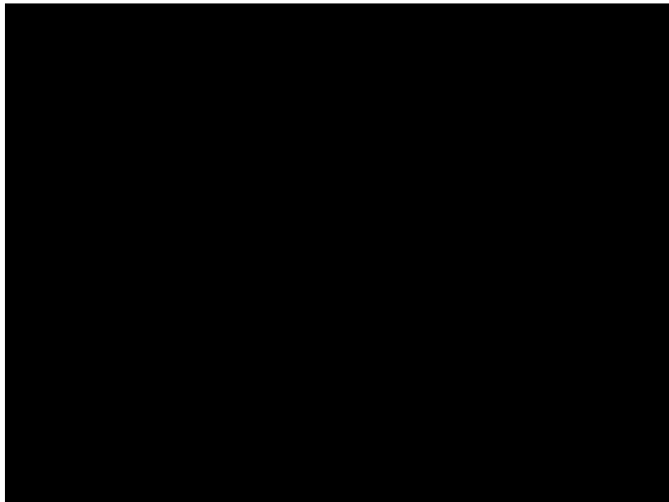
Sakatatla ve domuz ceninleriyle gerçekleştirdiği lateks halılar, insan yüzünün ya da ağzının kalıplarıyla garip organik nesneleri birleştirdiği kavanozlar ve çeşitli enstalasyonlarıyla, Tosun Bayrak'ın yapıtları izleyenlerde karmaşık bir ruh hali ve genellikle korku, ürküntü, tiksinti, iğrenme uyandırır [7-12]. 1968 yılında Riverside Museum'daki *Environments/Permutations* sergisi kapsamında Riverside



[16, 18-22] "Love America or Live" performansından, NY, USA, 1970



[16]



[17] Performans davetiyesi, 1970



[18]



[19]



[20]



[21]



[22]

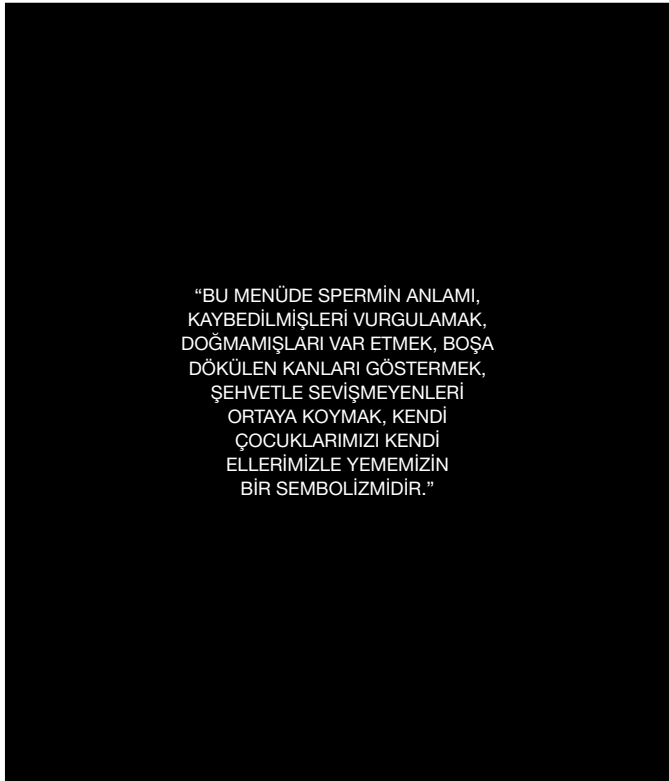
Parkı'nda sergilediği *Bir Arabanın Ölümü* [13-15] örneğin, birkaç güne kalmadan çevrede yaşayanların polise şikayette bulunmasına yol açmış, enstalasyon insan sağlığını tehdit ettiği gerekçesiyle, Parklar Müdürlüğü tarafından yerinden kaldırılmıştır. Eski bir arabanın içinde kanlı öküz başı ve sakatattan oluşan bu enstalasyon hakkında, "Sanatçılar artık insanların şok edilemeyeceğini düşünüyorlar ama, işte bakın, bir arabanın içine birkaç parça et doldurun, herkes çıldırıyor. Savaş zihniyeti içinde yaşıyoruz – insanlar bu tür şeyleri görmek istemiyorlar"<sup>14</sup> şeklinde açıklama yapan Bayrak, şoku bir strateji olarak kullandığını böylece açıklamış olur. "Bu enstalasyonun yol açtığı "sanat mı çöp mü?" tartışması, 1968 döneminin sanatsal avangardı açısından bakıldığında aslında giderek olağanlaşan hatta sıradanlaşan bir konu haline gelmeye başlamıştır, ama Bayrak şok çitasını sürekli yükseltecektir.

1970 tarihli *Love America or Live* [16-22] sokak performansı da örneğin, The New York Times gazetesi tarafından, "dezenfektöci sağlık ekiplerinin, çöpçülerin ve psikiyatri koğuşunun sahasına giren"<sup>15</sup> bir mesele olarak tanıtılır. Bayrak bu sergide belediyeden alınan izinle kapatılan Prince Caddesi'ni boydan boya beyaz kâğıtla kaplamış, sokakta yaşanacak olayların bırakacağı izlerle kendiliğinden bir resim oluşturmayı hedeflemiştir. Takım elbise ve asker miğferi giymiş bir adamın kâğıdı yırtmasından sonra kâğıdın üzerine kova kova kan dökülmüş, sakatat parçaları atılmış, siyaha boyanmış laboratuvar fareleri ve bir domuz ortalığa salınmıştır. Bu performansın kuşkusuz en çok dikkat çeken yönü ise, kâğıdın altından fırlayan çıplak insanların ortalıkta koşturmasıyla, bir noktada bir çiftin, görünür bir şekilde sokakta cinsel ilişkide bulunmasıdır. Tosun Bayrak'ın "teşhircileri, feministleri, şovenistleri, turistleri, tecavüzçüleri, politikacıları, polisi, cenazecileri, taşralıları, salon solcularını, cellatları, itfaiyecileri, evsizleri, öylece gezinenleri, sokak kadınlarını, banliyöde yaşayanları, kasapları, askerleri, zamparaları, eş paylaşanları, kadın binicileri, yayaları, oğlancıları, göçebeleri, çingeneleri, Kıbrıslıları ve gezinen Yahudileri" davet ettiği bu "sokak tiyatrosu"nun Amerikan millî marşının da bestecisi olan Sousa'nın milliyetçi marşları ve Nazi gençlik şarkıları eşliğinde sahneleniyor olması da hiç kuşkusuz simgesel bir önem taşır. Bayrak'ın bu ve benzeri performanslarının, Mikhail Bakhtin'in başlı başına bir sanatsal tür olarak gündeme getirdiği "karnaval" kavramıyla da ilişkisi aranabilir. Dünyayı, aslında "bedenin tiyatrosu" olarak gören Mikhail Bakhtin'e göre, kurallardan, sınırlardan, hiyerarşilerden arınmış karnavalesk ortamlarda sergilenen yeme-içme, cinsellik ve ölümle ilgili grotesk imgeler ve durumlar, kısa bir süre için de olsa düzenin altüst olduğu bir özgürlük tahayyülü olarak imgelemimizde yer eder.

Bayrak'ın aynı yıl Soho'daki Sunread Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Harpte Ölmüş Bir Askerin Cenaze Töreni* [23-30], bitkiler, çürümüş et, canlı kurbağa, kertenkele, sülük ve yengeçler bir yana, bir keçiye cinsel istismarda bulunulacağı, bir horozun herkesin önünde kesileceği gibi açıklamalarla hayvan hakları aktivistlerinin de sergiyi polis eşliğinde basmasını sağlamış ve sanattan çok bir delilik hali olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Piring, ekmek, patlıcan, beyin,



[23]



[24]



[25]



[26]



[27]



[29]



[30]

böbrek, ciğer, kan, süt gibi malzemelerin mumbar dolması şeklinde izleyiciye sunulduğu yiyeceklerin üzerine sos olarak sperm kullanıldığı rivayet edilen bu sergi de yine Bayrak'ın unutulmaz ve anlaşılmaz ritüelleri arasındadır.<sup>16</sup> Bu ritüel de hiç kuşkusuz, Vietnam Savaşı ve tüm savaşlara yönelik bir mesaj taşır. Bayrak'a göre bu menüde spermin anlamı, "kaybedilmişleri vurgulamak, doğmamışları var etmek, boşa dökülen kanları göstermek, şehvetle sevişmeyenleri ortaya koymak, kendi çocuklarımızı kendi ellerimizle yememizin bir sembolizmi"dir.<sup>17</sup>

1971 yılının sonbaharında New York'ta gerçekleştirilen, Charlotte Moorman'ın düzenlediği ve John Lennon ve Yoko Ono'dan Naim June Paik ve Billy Kluver'e kadar çok sayıda ismi bir araya getiren Avangard Festivali'ni izleyen bir sanat muhabirinin yazdıkları, Tosun Bayrak'ın sanatının o yıllarda nasıl algılandığına dair ipucu verir: "Bir anda Amerikan milli marşını duydum. Marşın eşlik ettiği eserin sahibi, kendisi ortalıkta görünmeyen bir ve tek, ultra-sofistike Tosun Bayrak'tı tabii. Onun da katkısı, bembeyaz bir masa örtüsü üzerinde hayvan bağırsakları, derisi yüzülmüş kanlı kuzu başları, idrar dolu bir pisuar ile taze, kokulu dışkı dolu bir sürgüydü. Fakat Bayrak'ın avangarda yönelik bu tarihsel katkısına pek yaklaşabilen yoktu"<sup>18</sup> diye yazar. Bayrak'ın bu dönemki yapıtlarında sunduğu işkembe, kelle, paça (!) şokunu, Julia Kristeva'nın "abject" kavramı bağlamında değerlendirmek, belki biraz daha anlaşılır bir pencere açar. Türkçeye "iğrenç" olarak çevrilen bu kavram, iğrenmek anlamından öte, sınırlara, konumlara, kurallara -özneye ve öznellik haline- ihlal edeni tanımlar.<sup>19</sup> Aslında insanın kendi bedensel bütünlüğünü ruhsal anlamda kurmak/korumak adına, kendinden iğrenerek uzaklaştırdığı yine kendidir: Kendinden saymadığı yine kendi bedeninden kopan, kendi bedenidir. Tosun Bayrak da söz konusu enstalasyonları ve performanslarıyla ilgili olarak değerlendirmelerinde sık sık benzer bir yorumda bulunur: "Bizim maksadımız, insanlara, dışardan bakınca birşeye benziyoruz, ama içimizde neler var; damarlar, kan, irin, et, kemik, bağırsak... Bakın ne ne mal olduğunu anlayın, gururu bırakın demektir"<sup>20</sup> şeklinde açıklar. Bedenin dış görünümüyle iç görünümü arasındaki farklılıklar üzerinde fazlasıyla duran Bayrak'ın dosyasında sakladığı meseller arasında, görünüşe aldanmamakla ilgili "Koca Sarklı Hoca" hikâyesinin bulunması da kuşkusuz metaforik bir değinme sayılabilir.

Bu yıllarda, küçük bir avangard sanat çevresinin dışında Bayrak'ın sanatını anlamlandırabilen çok az kişiye rastlanır; gazetelerde ve dergilerde çıkan yazılarda, Bayrak'ın ifade biçimini kategorize etmek (Şok Sanatı?<sup>21</sup> Biyolojik Sanat?<sup>22</sup> Napalm Sanatı?..<sup>23</sup>) çabası ön plandadır, hatta performanslarıyla ilgili çeşitli yazıların, sanat dergilerinden çok günlük gazetelerde ve birtakım erotik dergilerde yayımlandığı görülür. Gerek kullandığı malzemelerin gerekse yöntemlerinin sansasyonel ve pornografik yönleri üzerinde duran bu yazılar, Bayrak'ın açıkça benimsediği şok stratejisinin arka planındaki dinamikleri üzerine yeterince eğilmez. Örneğin, Bayrak'ın performanslarında genellikle Amerikan milli marşına yer verilışı üzerinde yeterince durulmaz. İzleyiciyi bu kadar iğrendirmek, ürkütmek,



ART AND ARTISTS, Feb. 1972, London  
"American Rip-off" Edition.

# The Dionysiac Dithyramb

Dore Ashton discusses the work of Tosun Bayrak

For some years now New York audiences have been accustomed to the savage assaults of those, who in the name of renewing art, have declared themselves destructionists. In a gory welter of strangled chickens, slaughtered carcasses and other pungent messes, a certain exasperation managed to make itself felt. And always in the name of art.

The case of Tosun Bayrak, though, is different. This Turkish-American artist (he is a painter and calligrapher) has never confused his 'events' with art, although naturally, since he is an artist, they derive as much from who he is as they do from philosophical considerations. He has staged several events which have not only nauseated – literally – his viewers, but have gained for him the reputation of being a nuisance to the tranquil life of the New York art world, and worse, a person obsessed on a very elementary Freudian level with feces and entrails and violence.

While other black events and happenings have found convenient categories in art-world parlance, the mysterious events of Tosun Bayrak fit no one's lexicon. To some they seem 'political' (as in last season's event in which he flooded an entire street in fashionable SoHo with blood and entrails and played the Horst Wessel song). To some they seem, as spectators put it so crudely, just big 'ego trips'. To a few, very few, they emerge as extravagant and disquieting rites, redolent of ancient dim practises.

This impression was reinforced during Bayrak's latest event which he called an 'exposition'. Unlike last year's assault which left one of SoHo's chief art gallery streets a stinking mess, this one took place in the artist's own loft, from which he was about to be evicted. The only intrusion on the Saturday afternoon gallery-goer's turf was the presence of two flags billowing over the street, the one American, the other South Vietnamese (the 'exposition' was dedicated to Madame Nhu).

More important than the seclusion of this event, as opposed to the public character of the one last year, was the provision of a text to every visitor entering the building. This was the first time Bayrak had ever supplied a key, and it did help to make his event comprehensible, at least to those who came with the will to comprehend.

This text was a parable by the 13th century Sufi philosopher and poet, Jalal ed-Din Rumi titled 'The Preacher Who Prayed for Sinners'. The preacher, reproached for having always prayed for those who have wrought depravity, oppression and injustice, replied that since it was they, the wicked, who always brought him back to the right road, it was incumbent on him to pray for them. Bayrak's hint that his drama is derived from Sufism enlarges the significance of his presence among us.



The Sufis, after all, have always refused to categorise their convictions: have always worked with paradox and allegory; and are cloaked in manifold mysteries. Even the word itself is disputed, since some scholars say it came from the Arabic word for purity, and therefore the Sufi is he who is pure in heart, and others say it came from the word for 'wool' and therefore refers to those masochistic ascetics who wear the hair shirt. Bayrak is probably both.

Armed with the Sufi poet's parable, visitors to the loft ran a physical and spiritual gauntlet which commenced on the street where angry political

militants harangued them and condemned the artist for his ego-trip. They were as much players in Bayrak's suite of tableaux as were the giggling girls, the serious young artists, and a few baffled bourgeois spectators. Just as exasperated with the terrorism so familiar in American life as Bayrak, they nevertheless condemned his effort to evoke and live through the sense horrors we have known, too often at a distance. The Vietnamese flag was their signal for outrage, but their power of symbolisation was limited.

Description falls short of the event, always, and particularly in this case. All the same, a modicum of reportage is necessary in order to attempt to locate the meaning of Bayrak's gesture:

At four o'clock sharp a nude flutist struck up the national anthem, which viewers were invited to sing, and which, to the surprise of Bayrak, they did sing. Simultaneously, a motorcyclist in the stairwell revved his engine, making the building reverberate with nerve-shattering vibrations. As visitors entered the loft the din ceased. They were first attacked by the cloying smell of roasting bones – human bones in a neat barbecue pit. As they looked around they saw an enlarged photograph of Madame Nhu, whitewashed walls, and a large, surpassingly dignified man in a pin-stripe suit, white shirt and tie, white helmet. This was the mustachioed Bayrak, who, with a distracted air, walked slowly toward his axe, the chief prop in his tableau.

With almost cinematic slow motion, he heaved the axe aloft and brought it down hard against the white wall.

above: detail from Tosun Bayrak's Living Loft event 1971  
photo: David Troy

top right: Tosun Bayrak and assistants in Living Loft event 1971  
photo: Carol Gottlieb

bottom right: Tosun Bayrak and police sergeant during Living Loft event 1971 photo: Carol Gottlieb

31 October 1975

TO WHOM IT MAY CONCERN

This is to commend Tosun Bayrak as an extraordinarily sensitive and intelligent scholar. The serious inquiry he has undertaken into the philosophic, religious, and aesthetic aspects of Islamic art fully deserves support. I believe Mr. Bayrak is most particularly qualified since he is not only a scholar but an artist of high merit. The time necessary to complete his specific studies should be granted to him.

Dore Ashton  
Professor of Art History

DA:GE

[32]



[33]

korkutmak isteğinin ardında yalnızca sansasyon arayışı aranır. Bazı performanslarında Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden meseller söylemesi ise pek az kişinin dikkatini çeker.<sup>24</sup>

Bu dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Dore Ashton, *Studio International* ve *Art&Artists* [31-33] gibi çeşitli sanat dergilerinde yayımladığı yazılarda, sanatçının işlerindeki savaş karşıtı simgeleri ya da mistik göndermeleri yorumlamaya yönelmiş başlıca yazar olarak görünür. Aslında Soyut Dışavurumculuk akımını destekleyen Dore Ashton gibi bir eleştirmenin Amerika'ya ayna tuttuğunu ileri sürdüğü Bayrak'ın sanatını savunusu, bu dönemde Amerikan sanat ortamının politize yapısını da yansıtmaktadır. Örneğin Ashton'a göre Bayrak'ın *Love America or Live* performansı, Amerikan toplumunun dikkatle planlanmış bir eleştirisi olarak, Amerikalıları kendilerini zehirleyen unsurlarla baş başa bırakmıştır: "Mekanik bir cinsel ilişki sahneleyerek insan ilişkilerindeki yozlaşmayı; çok uzaklarda yaşadığı için farkında bile olunmayan kanlı katliamları; sanatçılar da dahil olmak üzere herkesin ağız birliği ettiği idealler ile Washington oligarşisinin ülkeyi yönetme şekli arasındaki çelişkileri..."<sup>25</sup>

Bayrak'ın eşi sanatçı Jean Linder'in (bugün Cemile Bayraktaroğlu) atölyesinin Amerikan yandaşı bir Vietnamlıya satılması üzerine 1972 yılında gerçekleştirdiği *Bir Atölyenin Ölümü* [34-39] performansı da Bayrak'ın bu yıllardaki hemen tüm performanslarında olduğu gibi, Amerika'nın Vietnam politikasına karşı bir eylem olarak dikkat çeker. Öte yandan, ilk kez bu performansta, *Mesnevi*'den bir mesel dağıtarak, İslami tasavvufa yönelik ilgisini ortaya koyması, bir dönüşümün başlangıcı sayılabilir. Aslında Bayrak'ın ABD'ye göç etmesinden itibaren 18 yıl boyunca New York'taki Gürciye Vakfı'na devam etmiş olması da önemli bir ipucudur; kendine dönük ruhsal bir olgunlaşma sürecinde yararlanabileceği öğretilere ve belki bir aidiyet hisssine gereksinim duyduğunu düşündürür.<sup>26</sup> Ayrıca Gürciye ekolünün öğretti biçimlerinde, beden odaklı şok stratejilerinin uygulandığı da bilinmektedir.

*Bir Atölyenin Ölümü* öncesinde "Günahkarlar İçin Dua Eden Vaiz" başlıklı meseli dağıtan Bayrak, yerle bir ettiği atölyenin her duvarından fışkıran kan ve sakatat parçaları, kana bulanmış uçuşan güvercinler, çıplak modellerle yine izleyiciyi şoka uğratmış, ayrıca ifade vermek üzere polis karakoluna götürülmüştür.<sup>27</sup> Bayrak'ı Doğulu bir evanjeliste, performansını ise dinsel bir vecd haline benzeten, hatta "Nietzsche anları" şeklinde yorumlayan Dore Ashton'a göre, atölyenin dışındaki protestocuların anlamlandıramadığı bir şey varsa o da Bayrak'ın performansının aslında sanatsal iradeden değil, tasavvufi düşüncenin özünde yer alan ahlaki varoluş arayışının simgesel bir dışavurumu, ritüalistik bir "dinsel dram" olduğudur.<sup>28</sup> Ashton, performansları sırasında yuhalanan, aşağılanan, müdahaleye uğrayan, acı çeken Tosun Bayrak'ın, adeta ruhsal bir boyut kazanan bir tür arınma hali yaşadığını ve yaşattığını iddia eder.<sup>29</sup>

Tosun Bayrak'ın sanatında tensel taşkınlıklar, iğrençlik, günah ve mistisizm arasında bağ kurabilmek, bu performanslarda uygulanan birtakım ritüellerin, özellikle

[31]



[34-38] "Bir Atölyenin Ölümü" performansından, NY, USA, 1972



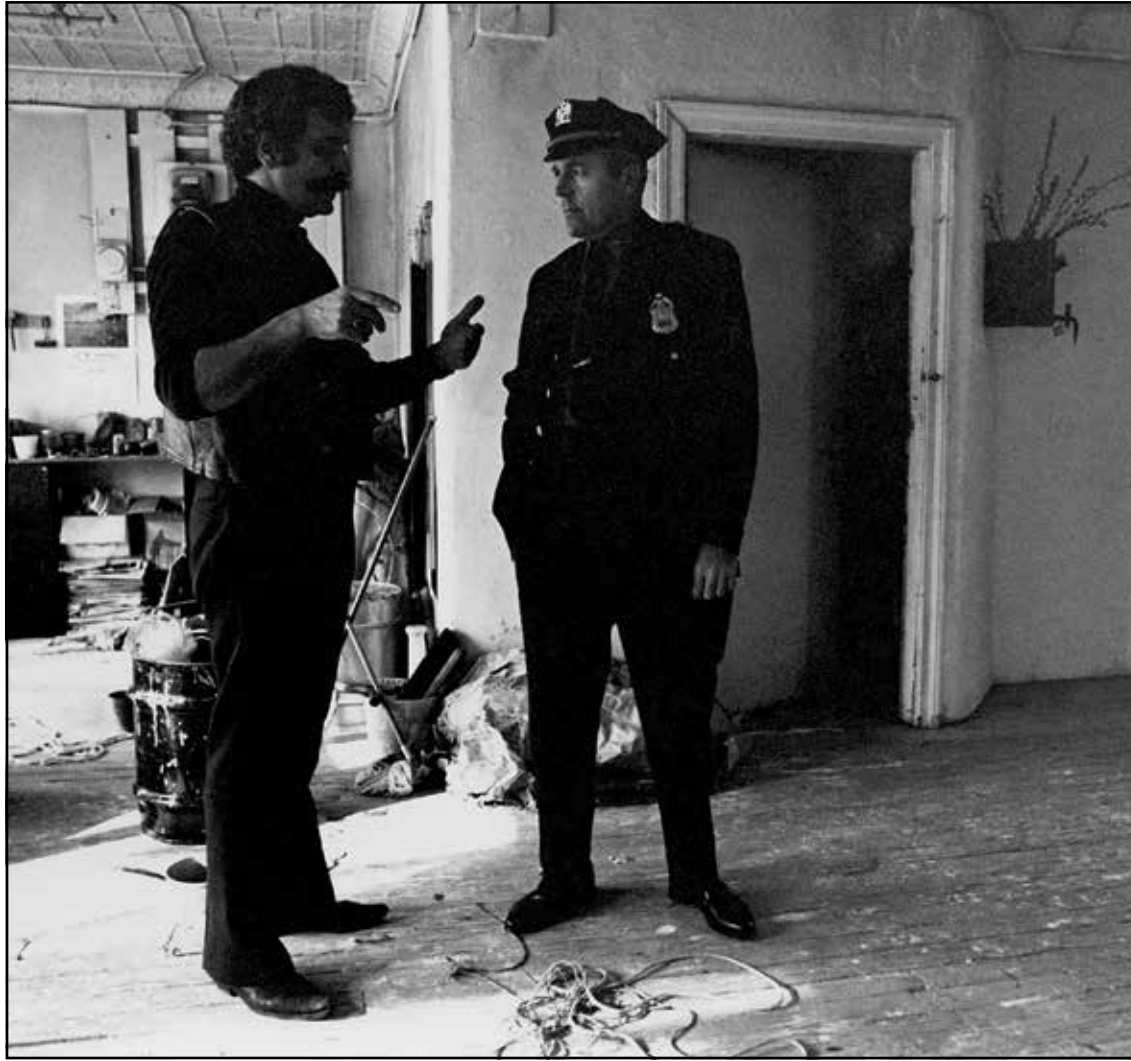
[34]



[36]



[35]



[37]



[38]

GERÇEKTEN DE ŞAŞIRTMAI, DAHASI ŞOK ETMEYİ BAŞARMIS BİR SANATÇI OLDUĞUNA KUŞKU YOKTUR FAKAT BUGÜNDEN BAKTIĞIMIZDA SANATININ ESAS İLGİNÇ BOYUTU, "AMERİKA'DA HERKESİ ŞAŞIRTAN TÜRK" HİKAYESİ DEĞİL; ABD'YE, TÜRKİYE'YE MODERN KİMLİKLERİN OLUŞUM SÜREÇLERİNE VE GELENEKSELİN YAPI BOZUMUNA, YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA SOĞUK SAVAŞ PSİKOLOJİSİNE, TOPLUMLARIN KÜLTÜREL VE PSİKOLOJİK OLARAK NASIL KURULDUĞUNA, NASIL BÖLÜNDÜĞÜNE, KÜLTÜREL VE RUHSAL YANSIMALARIN GÖRSEL KÜLTÜRÜ NASIL ŞEKİLLENDİRDİĞİNE DAİR BİR TAKIM KÜLTÜREL YANSIMALARIN VE TEMSİL DİNAMİKLERİNİN SANATLA İLİŞKİSİNİ GÜNDEME GETİRİYOR OLUŞUDUR.

[39]

birtakım kutsal nesneleri bilerek kirletmek gibi simgesel günahları anlamlandırabilmek, kuşkusuz belli bir teorik çerçeveden bakmayı gerektirir. Kutsal olanı kirletmek, onu "iğrenç" kılmak, Kristeva'ya göre iğrenci günahla özdeşleştirir ve dışarı atılacak şey olarak değil, arı tinselliğe geçiş noktasında önem kazanan bir unsur haline getirir. Bayrak'ın radikal performanslarını bu açıdan değerlendirmek, sanatçı kimliğinden derviş kimliğine geçişinin de ipuçlarını barındırır. İnsanın kendini çözümlemesine yönelik önermelerinden dolayı ilk psikoloji yazarı olarak nitelendirdiği Aziz Augustinus'tan Hegel'e uzanan bir çizgide günah ile tinsellik arasındaki ilişkiyi aktaran Kristeva, mistiğin kutsallığa günahın anlamını kavradıktan sonra erişebildiğini söyler.<sup>30</sup>

Tosun Bayrak, performanslarını 1974 yılında noktalar. Karagömrük'teki Cerrahi Tekkesi'ni ilk kez ziyaret ettiği o yıl, sanatla ilgili düşüncelerinde de bazı dönüşümler yaşar. Kendi anlatımıyla, "son eserlerini hem kendisine, hem insanlara birşeyler göstermek niyetiyle yaptıysa da en sonunda, 'Sen kimsin ki insanlara birşeyler öğretmeye kalkıyorsun?'"<sup>31</sup> sorusu, yakasını bırakmaz. Colorado Üniversitesi'nde Nazi soykırımını hatırlatmak üzere çıplak ayaklarıyla girilen karanlık oda enstalasyonu (1973); New York'ta suratlarında Nixon maskeleri, ellerinde Vietnam'da ölen askerlerin isimlerinin yazılı olduğu haçlar taşıyan çocuklara yaptırdığı yürüyüş (1974) [40]; 1 Mayıs'ta New York'ta sokak tabelalarını Lenin Avenue, Karl Marx Street, Stalin Street tabelalarıyla değiştirmesi (1974); içine beş dolar yerleştirilmiş dışıkları New York galerilerinin önüne bırakma eylemi (1974)...<sup>32</sup> gibi örnekler, son şaşırtıcı işleridir. Gerçekten de şaşırtmayı, dahası şok etmeyi başarmış bir sanatçı olduğuna kuşku yoktur. Fakat bugünden baktığımızda sanatının esas ilginç boyutu, "Amerika'da herkesi şaşırtan Türk" hikâyesi değil, Amerika'ya, Türkiye'ye, modern kimliklerin oluşum süreçlerine ve gelenekselin yapıbozumuna, yüzyılın ikinci yarısında Soğuk Savaş psikolojisine, toplumların kültürel ve psikolojik olarak nasıl kurulduğuna, nasıl bölündüğüne, kültürel ve ruhsal yansımaların görsel kültürü nasıl şekillendirdiğini ve bu temsil dinamiklerinin sanatla ilişkisini gündeme getiriyor oluşudur. ■

<sup>1</sup> Aktaran Julia Kristeva, Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme [1980], çev. Nilgün Tütal (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014): 157.

<sup>2</sup> Talat Halman, "Tosun Bayrak Neyi Başarmak İstiyor?", Milliyet, 8 Nisan 1971.

<sup>3</sup> Tosun Bekir Bayraktaroğlu, Amerika'da Bir Türk / Şeyh Tosun'un Hatıratı (İstanbul: Sufi Kitap, 2013): 29. Dedesiyle babası arasında geçen ve kendisinin tanık olduğu söz konusu konuşmayla ilgili anısını Tosun Bayrak kitabında şu şekilde anlatır: "Seneler sonra Tosun, Robert Kolej'in son sınıfında 19 yaşında babasıyla sıkı fıkı dost olduğu zaman kendisine sordu, 'Çocukken dedem size 'Pis Türk!' diye hakaret etmişti, o Türk değil miydi?' Babası şu cevabı vermişti:

"Hayır oğlum, o Osmanlı'ydı." <sup>4</sup> Oğuz Erten, Tosun Bayrak-Sıradışı Bir Hayattan Sıradışı Bir Sanata (İstanbul: Galeri Baraz Yayınları, 2014): 12.

<sup>5</sup> Bayraktaroğlu, a.g.k.: 60. <sup>6</sup> Bayraktaroğlu, a.g.k.: 60. <sup>7</sup> Tosun Bayrak'ın Amerika'da Bir Türk başlıklı hatıratında kullandığı bölüm başlıklar, ayrıca bir kitabının da başlığıdır. Bkz. Tosun Bekir Bayraktaroğlu, Bill! Bul! Ol!, çev. Ö.Çolakoğlu-J. Subaşıç Çolakoğlu (İstanbul: Sufi Yayınları, 2016).

<sup>8</sup> Bkz. Jean-François Bayart, Kimlik Yanılsaması, çev. Mehmet Morali (İstanbul: Metis Yayınları, 1997): 22. Bayart kitabında, kimlikler bağlamında farklılıkların özellikle küreselleşmeyle birlikte yeniden icat



[40] Tosun Bayrak'ın sokak performanslarından...

edilişinin anlamı ve çeşitli boyutları üzerinde durur. Konuyu, modernleşme, Amerikanlaşma ve yaşam tarzlarının tektipleşmesinin etkileri açısından irdeler. 1980'li yıllarda, Amerikan sanat ortamının başlıca eğilimlerinden birini oluşturan kimlik bağlamı sanatı üretimler, farklılığın yeniden icadı olarak düşünülebilir.

**9** "1945'te Kolej'den mezun olduğum yıl, Amerikalıların Türkiye'ye gelmesine karşı direniyordum. Hiç unutmam, Amerikan subayları ve askerleri, o yıl, Kolej'de İngilizce bir piyes seyretmeye gelmişlerdi. Bir arkadaşımın yeraltı dehlizlerine girip elektrik kablolarını kesmişti, piyes oynanamamıştı. Üstelik Robert Kolej'deki virajlara çiviler çakmıştı. Heriflerin arabalarının lastikleri patladı. Ne zevkli bir intikam aldık." Bkz. Talat Sait Halman: "Tosun Bayrak İslam Sanatına Sıkı Sıkıya Bağlı", Milliyet, 10 Nisan 1971; aktaran: Erten, a.g.k.: 11.

**10** Bayraktaroğlu, a.g.k.: 92.

**11** Claudia Mesch, Art and Politics: A Small History of Social Change Since 1955 (Londra&New York: I.B. Tauris, 2013): 79.

**12** Bkz. Peter Bürger, Avangard Kuramı [1974], çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003).

**13** Richard Kostelanetz, Soho: The Rise and Fall of an Artist's Colony (New York&Londra: Routledge, 2003): 102.

**14** Grace Glueck, "Is it Art? Garbage, Say Neighbors, Calling Police", The New York Times, 24 Şubat, 1968.

**15** Clifton Daniel-Tom Wicker, "Episode on Prince Street", The New York Times, 16 Kasım 1970.

**16** Bayrak'ın tüm performanslarıyla ve eylemleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Erten, a.g.k.

**17** Aktaran Erten, a.g.k.: 96.

**18** Fred W. McDarrah, "Down to his last mouse", The Village Voice, 25 Kasım 1971.

**19** Kristeva, a.g.k.: 16.

**20** Beşir Ayvazoğlu, "Anarşist Ressamlıktan Dervişliğe Tosun Bayrak", Bir Dervişin Notları-Tosun B. Bayraktaroğlu (İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Yayınları, 2014): 16. Bayrak, kendisiyle bu yayın için yaptığım söyleşide de benzer bir değerlendirme yapmaktadır.

**21** Al Van Starex, "Shock Art", mr. magazine, Ocak sayısı, 1968.

**22** George Simor, "Biological Sculpture In In New York's Soho", Bayrak'ın dosyasında bulunan bu yazının hangi dergide yayımlandığı tespit edilemedi.

**23** Gregory Battcock, "Napalm Art 1: Car with Animal Part in Front of Museum", The York Free Press, 7 Mart 1968.

**24** Tosun Bayrak'ın dosyaları arasında daktilo edilmiş ve İngilizce olarak yer alan bazı meseller arasında, dış güzelliğe

aldanmamak gerektiğine dair bir hikâye olan "The Scholar and the Thief" (Koca Sanklı Hoca), insanın hırs, şehvet, kendini beğenmişlik, açgözlülük gibi huylarına dair bir hikâye olan "The Four Birds: The Cock" (Kesilesi Dört Kuş: Horoz) yer alıyor.

**25** Dore Ashton, "Art or Garbage", Studio International, Ocak 1971.

**26** Georg Gürciye (1866-1949) insanın bilinçlenmesi yolunda farklı inanışların sentezinden oluşan bir "yöntem"iyle tanınmış Ermeni kökenli bir Rus mistiktir. 1920'lerde İstanbul'da yaşayan, bu dönemde Mevlevîlerin sema törenlerinden etkilenen Gürciye'nin öğretisinde tasavvufa benzer bazı unsurlar bulunduğu iddia edilir.

**27** Dore Ashton, "The Dionysiac Dithyramb", Art and Artists, Şubat sayısı, 1972.

**28** Ashton, a.g.k.

**29** Ashton, a.g.k.

**30** "Adem'in günahından önce cennette bulunan insan ebediyen yaşamak zorundaydı: Ölüme götüren günah olduğundan dolayı, günahsız insan bir ölümsüzlük hali içindeydi. Ama öte yandan, insanın eğer yaşam ağacından, bilgi ağacından yerse – dolayısıyla bu ağaca dokunma yasağını ihlal ederse, kisasacı günah işlerse – ölümsüzleşeceği dile getirilir. Bu anlamda insan yalnızca günah işleyerek, başka bir deyişle yasak bilgi edinimini gerçekleştirerek mükemmelliğe erişebilecektir. Gelgelim insanı doğal, hayvani ve ölümlü halinden kurtaran ve düşünce aracılığıyla insanı anımsılığa ve özgürlüğe kavuşturan bu bilgi, tamamen cinsel bilgidir. Bundan hareketle, mükemmelliğe davetin aynı zamanda günaha bir davet olduğunu, günaha davetin de mükemmelliğe davet olduğunu ileri sürebiliriz. İkisi arasında resmi teolojinin belki de atmaktan yana olmadığı, ama mistiğin akıl almaz kötülüğü gerçekleştirerek atmayı kabul ettiği bir adımlık mesafeden başka bir şey yoktur. Bu öylesine doğrudur ki mistik, kutsallığa günah işledikten sonra erişir ve kutsallığı da ona sürekli günahla çevrelenmiş gibi görünür. Bu, Adem'in günahı hakkındaki anlatının bilişsel versiyonudur. Bu anlamda Adem'in günahı, Tanrı'nın eseridir; bu günah, bilgiyi ve bilinç arayışını gündeme getirerek tinselliğe giden yolu açar. (...) Böylece kötülük kaynağı olan ve günahla bir tutulmaya başlayan iğrenç, tenin ve yasanın tinde banışmasının koşulu haline gelir. Bkz. Kristeva, a.g.k.: 155-157.

**31** Bayraktaroğlu, a.g.k.: 102.

**32** Erten, a.g.k.: 110. Erten ayrıca, Bayrak'ın hayal edip de gerçekleştirmediği hayallerini de aktarmaktadır.



# Knowing, Finding, Becoming...

## Artistic Practice as a Process of Identification and Tosun Bayrak

AHU ANTMEN

“...(abjection) is at once what produces the disease, and the source of health, [it is the poisoned cup in which man drinks death and putrefaction, and at the same time the fount of reconciliation; indeed, to set oneself up as evil is to abolish evil in oneself.]”

From Hegel’s Lessons on the Philosophy of Religion<sup>1</sup>

I first came across Tosun Bayrak’s name in the early 2000s, during my research on new tendencies in the Turkish art scene. Scanning through the newspapers and magazines from the 1960s and 70s, I saw Talat Halman’s series of articles under the heading, “Turk Shocks Everyone in America” in the daily Milliyet. It was the year 1970, the same year that Tosun Bayrak realized his performance *Love America or Live* [41-43] in New York. According to the article, Tosun Bayrak’s painting days were over. The elements of his new art were “blood, smells, copulation, animal organs, noise and anything shocking.”<sup>2</sup> I was amazed to say the least. After some investigation, I found out that Bayrak had given his files from those years of art practice to Yahşi Baraz. So I consulted Baraz. He told me that Tosun Bayrak “was now a repentant”, but I could examine his archive. What he meant by “repentant” was that Bayrak had dedicated his life to religion and sufism. The AKP years and the wave of conservatism was only just beginning in Turkey; and among debates over beards and veils, even the mention of “tariqa/religious order” was still a very strong taboo and Tosun Bayrak, this marginal artist of yesteryear, had become the Sheikh of the Jerrahi-Halveti order in the USA. Thus, amidst memories fitted into two red ring binders, I had the opportunity to take a closer look at the story of an artist, who even in New York, a city much more accustomed to surprises than Turkey with its history as a home for avant-garde art, had managed to create debate over the borders/boundlessness of art.

The early period of Tosun Bayrak’s life story – too full of action, even for an adventure movie, beginning with his Robert College years, becoming a national wrestler, moving on to his interrupted education at elite institutions from Berkeley, California, to the Courtauld Institute, London, and Rutgers, New Jersey, attending in between the studios of Fernand Léger and André Lhote in Paris, his bohemian days in London, and then, with a strange twist of fate, his time working as a textiles merchant in Morocco, and in fact, Turkey’s Casablanca Honorary Consul for a period – was not included in these files. The files did include the US years, during which his identity as educator and artist was in the foreground: Instructor of painting, sculpture and art history at the New Jersey Farleigh Dickinson University; exhibitions he organized by hosting many artists including Bedri Rahmi and Eren Eyüboğlu within the framework of an international education program; Islamic art lectures he presented at Cooper Union; and documents and very striking photographs of his radical artistic practice in the 1960s and 70s. In brief, memoirs of the years that are the reason Bayrak is still remembered in the art world today.

In this article, I will try to understand and make sense of Bayrak’s practice in the brief but very intense period from the mid-1960s to the early 1970s. This period of Bayrak’s life and art is important both in terms of the change in his view of art in America, and the transformations regarding his own identity. All the contradictions that nurture his identity seem to symbolically come to the surface at just around this



[41] Milliyet, April 5th, 1971





[42] Milliyet, April 6th, 1971



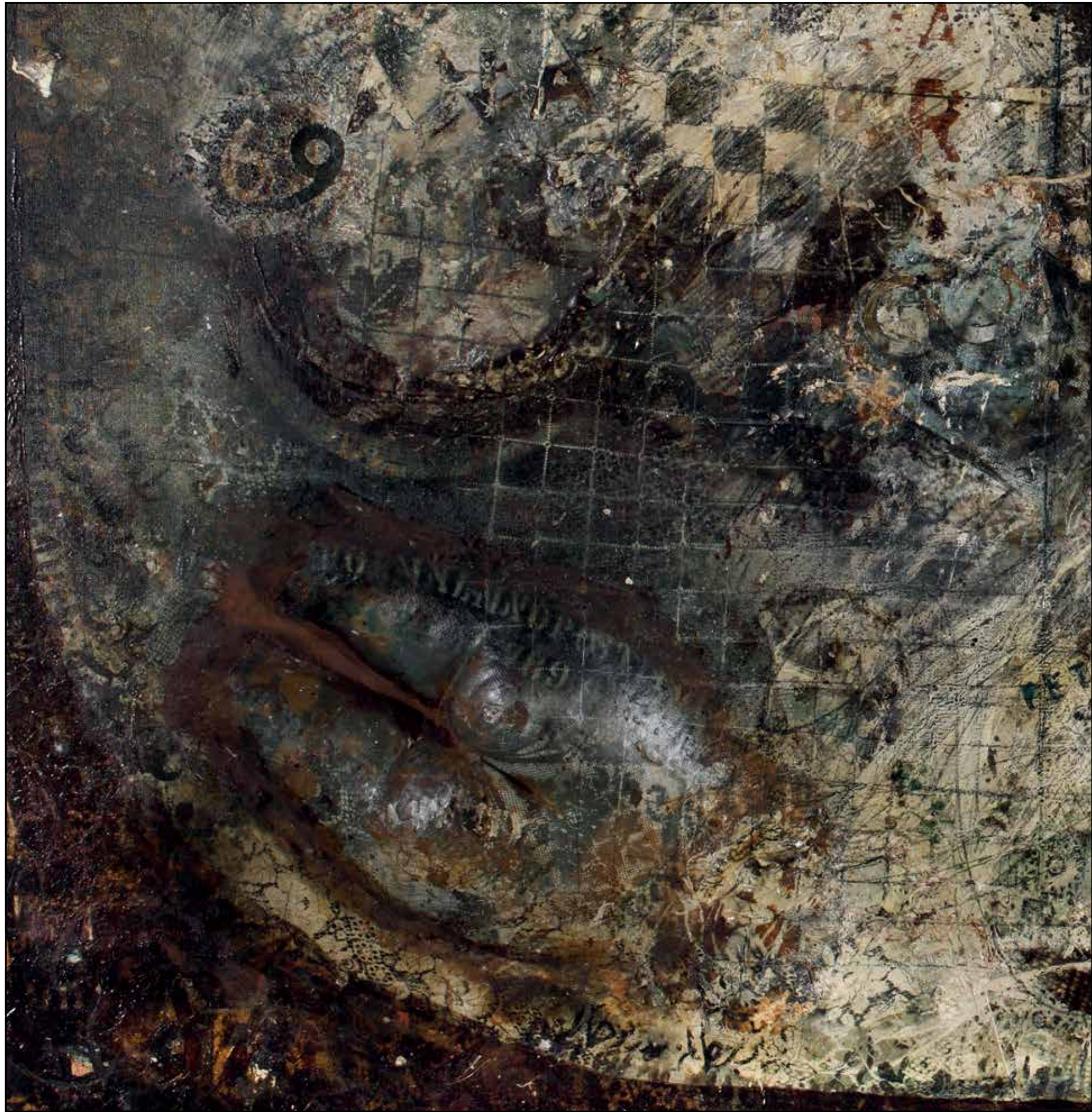
[43] Milliyet, April 10th, 1971

period: Like his childhood experience as part of a household of elders, his grandfather and his parents, who witnessed the difficulties of the transition from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey (For instance, like his witnessing of his “Ottoman” grandfather one day calling his father “you dirty Turk!”<sup>3</sup> Or his experience as a youth searching ways to reconcile his Robert College-identity with his leftist tendencies (as in his eventual description of himself as a kind of “bourgeois communist”<sup>4</sup>. Or during his bohemian, or to use his own words “bourgeois mystic”<sup>5</sup> days in London with his close friends Bülent Ecevit and Can Yücel, in a quest for the meaning of existence (*Bayrak relates that Hasan Ali Yücel, who was Can Yücel's father and Minister of Education, during the years 1938-1946, unhappy with the state of his son and his friends, pulled all three aside one day and said, “Oh my philosopher sons, no, my prophet sons, you go and create yourselves a new religion and faith! Listen! You have a perfect religion, and if you are looking for a philosophy of life, no one is going to come up with anything better than Islamic sufism”*<sup>6</sup> Bayrak’s cultural and spiritual quest for the East(ern) or West(ern) within his own identity not only became the subject matter of his art, but also fostered the vein that would eventually lead to his quitting art.

On the other hand, one may perceive Tosun Bayrak’s story as a process of “knowing, finding, becoming”<sup>7</sup> as a parable that makes one think how closely art is related primarily to freedom. From this viewpoint, Bayrak can be seen above all as part of Turkish diaspora of artists who went from Turkey to the West, and realized their life within a different cultural climate, but often on its outskirts. Earlier examples aside, when we look at the production, from the 1960s on, of artists like Yüksel Arslan, Sarkis and Nil Yalter, the sense of artistic freedom these artists may have felt, no doubt with the added impact of ruptures from traditional forms of expression in American and European art circles, provides these artists with an environment they could not have found in Turkey, and this is reflected in their works in terms of both form and content. Yüksel Arslan, who was prosecuted on the grounds that his paintings were obscene; Sarkis, with his alternative productions that had no formal/intellectual counterpart whatsoever in 1960s Turkey; and Nil Yalter, who made videos on workers’, migrants’ and women’s rights, all remained for many years as the “outsiders” of the art scene in Turkey. The radical performances Tosun Bayrak realized in the early 1970s were also not the kind of work that the art scene in Turkey could digest; Bayrak’s approach had led to intense debate even in New York, a city considered the centre of neo-avant-garde art during this period.

In the Turkey of the 1970s, Tosun Bayrak could only make the news in the context presented in the Milliyet newspaper; as “The Turk Who Shocked Everyone in America”. Obviously the point of interest here was not his art, but the fame he had somehow acquired. At this point in Turkey, the New Tendencies exhibition, a result of efforts to organize alternative approaches in art was yet to be held. But alas, Bayrak was a famous Turk anyway! In this sense, certain





[44] Detail, Americanization of Tosun Bayrak, 1965



[45] Detail, Americanization of Tosun Bayrak, 1965



[46] Detail, Americanization of Tosun Bayrak, 1965

gallerists who are trying to revive Bayrak today with the paintings of his retirement period should also be treated with suspicion. For instance, although Bayrak, like Erol Akyavaş, is an “American-Turkish” painter associated with Islam, he excluded painting from his life first within his artistic practice, and then with the path he chose in life. Significant differences between Akyavaş and Bayrak, and in fact, another “American-Turkish” painter, Burhan Doğançay, provide interesting clues regarding how the identification processes of these artists is reflected in their lives: Doğançay, by taking photographs of walls across the world throughout his life, appears to have wanted to emphasize how cultures are deeply different but still the same; stressing not the “cultural” but formal aspect of his calligraphic ribbons and tiled mosque interior patterns, and as a painter focusing in his painting on New York as a cosmopolitan environment, in an effort to resist exoticization. On the other hand, Akyavaş seems to have discovered his “cultural” identity in America: By almost reinventing his own difference through his paintings<sup>8</sup>, he acquired the identity of a painter focusing on Islamic themes and visuality. In a sense, Bayrak shares this tendency; however, he continues his quest for identity not in art, but in another medium.

Clues regarding Tosun Bayrak’s re-identification process may be pursued in his 1965 painting titled “Americanization of Tosun Bayrak” [44-46]. This painting is among a series of paintings woven with cultural symbols such as mosque images, calligraphy and stylized patterns Bayrak made in the first half of the 1960s. However, personal and political messages beside visual input stand out in this painting: Like the sentence “switch sides Tosun” on one side of the painting. Which sides are implied here, and to which side is the artist supposed to switch? Why is the artist using this phrase of switching sides, that also perhaps contains a reference to US policies to force Vietnamese soldiers to switch sides during the Vietnam War? Is this a metaphor about the transition from Turkish identity to American identity, as the title of the painting implies? On one side of this painting which Bayrak made after becoming an American citizen there is the Pledge of Allegiance to the Flag of the United States. On the other hand, one can also clearly make out the letter vav, a symbolic sign of oath in the Muslim religion. Or is the switching of sides Bayrak’s renunciation of his “modern” “Western(ized)” identity, after discovering religion at a deeper level after his move to the US?

Titles of paintings Tosun Bayrak made during these years, and text written on the surface of these paintings - “God”, “Fallout Shelter”, “Eulogy to Hemingway”, “Labor Problem”, “Ghost on the Moon Looking at a World in Nuclear War” – are in essence insights to his worldview. In these titles one may perceive a leftist identity declaring the anti-war political discourse of the period, or rather, a liberal American identity, expressing himself in English. On the other hand, the paintings, references, text and motifs of this period call





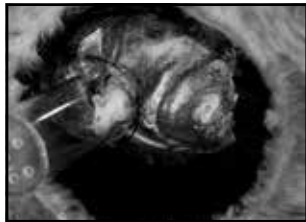
[47]



[48]



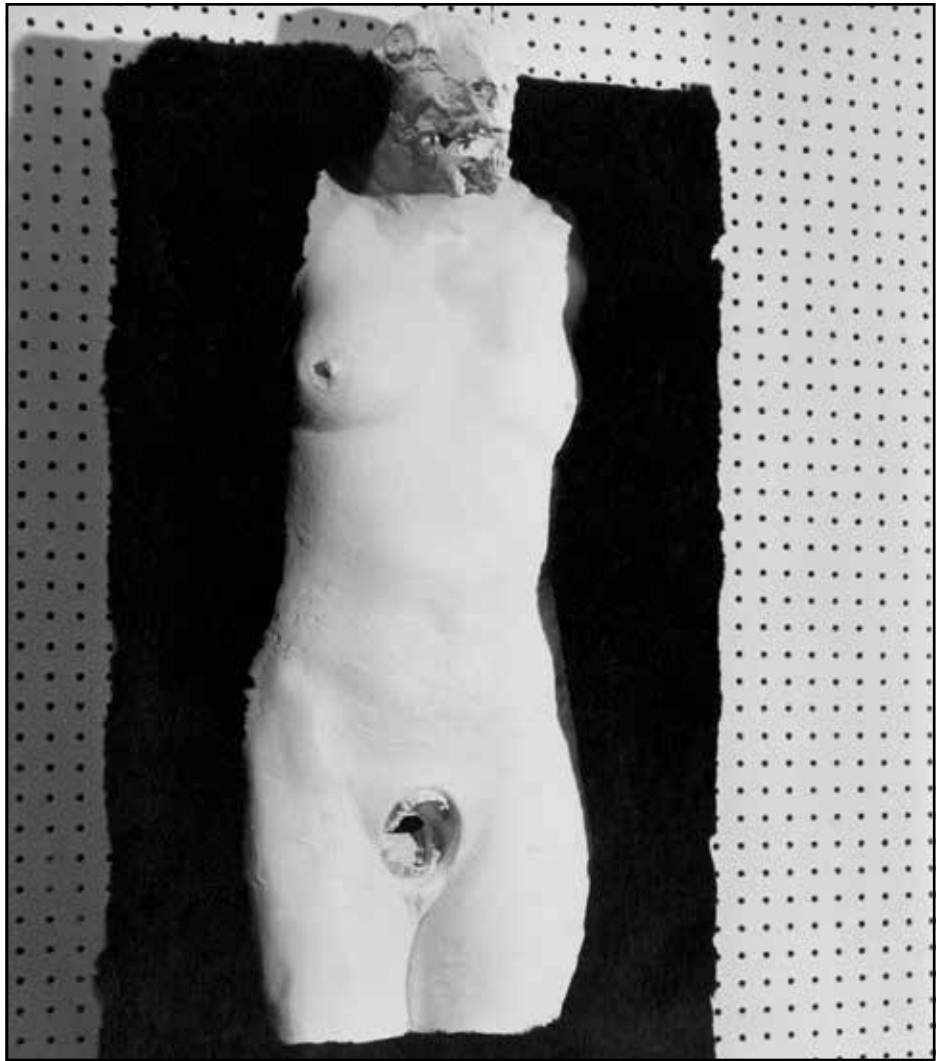
[49]



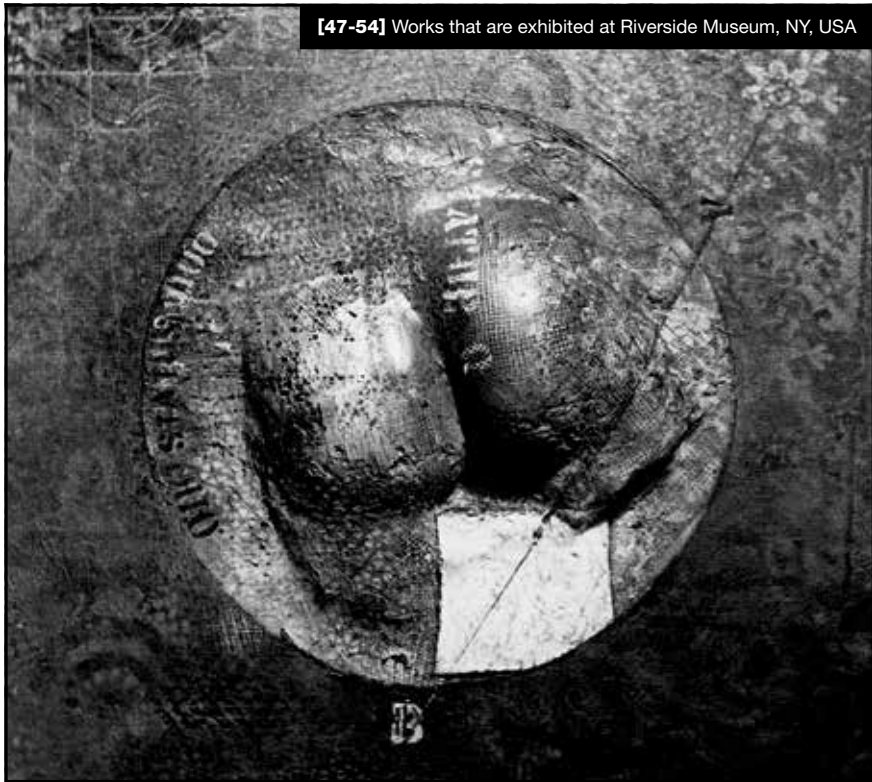
[50]



[51]



[52]



[53]



[54]

[47-54] Works that are exhibited at Riverside Museum, NY, USA

attention to his cultural background and personal history. In any case, the paintings produced during these years hold clues about underlying dilemmas, contradictions, ruptures and quests.

It would perhaps not be wrong to consider the artist's positive and negative observations regarding the USA - a country he first travelled to in 1945, at the age of 19, after graduation, and settled in after periods in Turkey, France, England and Morocco - among the most influential elements in the formation processes of his identity. Although his biography - his traveling to the US to study after his graduation from Robert College, his employment in the early 1950s in Ankara at the United States Information Service (USIS), then his return to the USA in 1961 and his settlement there - never completely breaks off from Istanbul, America as a place, an experience and a concept seems to have a share in the shaping of both his art and his life. In a sense, Tosun Bayrak, who with his friends protested the visit of American military officials to Robert College by cutting off cables to prevent the staging off the play they were due to watch,<sup>9</sup> giving the same kind of messages through an artistic medium in 60's America. From this viewpoint, the central theme of Tosun Bayrak's art is, American ideals and values on one hand, and its non-ignorable realities on the other. The source that nurtures this theme, is no doubt the contradictory state of existence and mood his position engendered in a country he adopted as a second home. Thus, it is possible to understand why Bayrak transforms the motto "America: Love It or Leave It" - a highly popular message of the US government, which on the one hand embraced him, and on the other hand threatened the thoughts and emotions he based his identity on with the aggression symbolized by the Vietnam War - into "Love America or Live (without loving it)"<sup>10</sup> American national anthem echoing in the ears of the viewer like a refrain in many of his performances, no doubt underline America as a leitmotif.

Looking in retrospect, objects such as cloth, lace or a hip mould, applied or affixed to the canvas surface in "Americanization of Tosun Bayrak", appear as clues that Bayrak will soon abandon painting. The second half of the 1960s, when he sought to go beyond the canvas and paint, first with his assemblages and then with his radical street actions, was a period when young American artists tried to overcome the hegemony of the canvas, questioning the boundaries of art by pursuing new forms of expression with their assemblages and happenings, placing Duchamp and Dada on the agenda once again; during a period which roughly extends from the mid-1950s to the mid-1970s, when a series of new movements, from Pop to Minimalism, Conceptual Art, Performance and Land Art, feature new materials, new methods and a new viewer experience that will require a rethinking of the traditional definition and criteria of art. During these years, as the civil rights movement gained power with the insurgence of the black, women and gay politics and anti-Vietnam war protests,

[55-57] "Death of A Car", NY, USA, 1968



[55]



[56]



[57]

young artists became increasingly politicized, transforming avant-garde artistic expression into a counter-discourse. This kind of artistic practice, which went outside the gallery and sought alternative spaces, aimed for viewer participation through shock imagery/methods to awaken the viewer from inertia can be perceived as a political sign regardless of its political content.

Reactions against the Vietnam War that almost divided American society in two were also expressed in highly representative forms. From Jasper Johns to Duane Hanson, from Leon Golub to Nancy Spero, and from Edward Keinholz to Hans Haacke, the paintings, sculptures and installations of many artists that protested against war brought the war agenda into the art environment. In performances of the period, violence, at times, was transformed into a narrative tool: For instance, examples such as the Blood Bath performance series created by the Guerilla Art Action Group in 1969 in New York, involved raids on various museums, where members tore off each others' clothes, and while shouting "rape" on the one hand, smeared themselves in animal blood on the other<sup>11</sup> aiming to shock society and create awareness. In essence, "avant-garde" art practices, as Peter Bürger points out, use shock as a strategy starting from the early 20th century in movements such as Dada and Futurism.<sup>12</sup> However, by the 1960s, going beyond a mere rejection of the use of a language the viewer could understand, shock methods -increasingly reflected in the alternative materials and media used - began to stand out. From the works exhibited at the Destruction in Art Symposia (DIAS) held in the UK and the USA in the 1960s, to the performances of the Vienna actionists that led to frequent debate, and those of feminist artists that involved self-inflicted violence, this is a period when many events organized in the context of art were frequently reported in newspapers.

Tosun Bayrak's abandonment of painting came about in such an environment, and was nurtured by it. This radical change during a process when his painting had begun to mature, could in fact be considered surprising. On the other hand, like many other artists, one senses that he could not have remained insensitive to a process during which his political views had also become radicalized. In contrast with the young generation of artists that formed the avant-garde art environment, Bayrak had by this point accumulated a considerable life experience, and was almost 40. By the time he adopted alternative forms of expression during a period when assemblage and installation began to be accepted as means of artistic practice what he presented were not tame variations on these forms: in contrast, it is obvious that he sets out to shock. Among the three-dimensional works he realized in the second half of the 1960s, sculptures based on moulds of the human body stand out; these works, like lives that have lost their souls, are at times stretched on a canvas, at times fitted in a box, and at other times sprawled across the floor like the hide of sacrificial animals, and evoke a sense of dread.





[58]



[59]



[60]



[61]



[62]



[63]



[64]



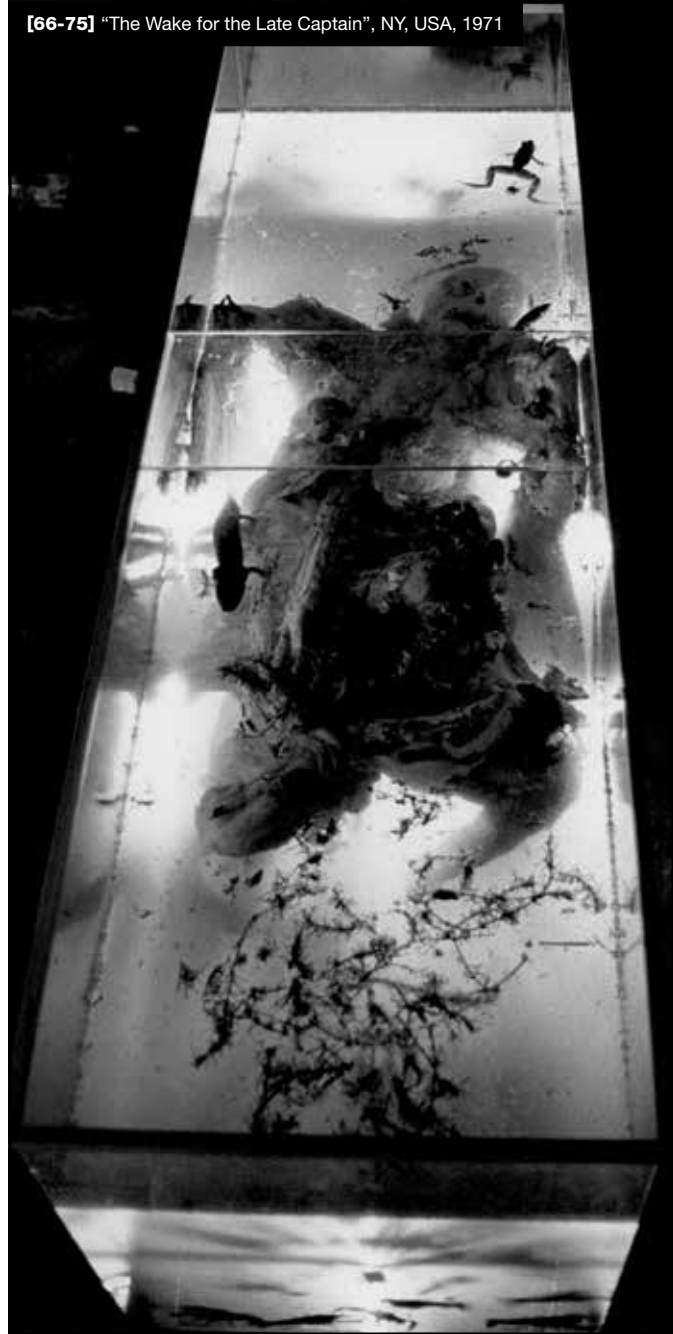
[65]

However, these human hides, when compared to the other dreadful images and experiences he will present to the viewer in the near future, could be considered his most innocent works. During these years, Bayrak would begin to use blood, sperm, urine, faeces, entrails and live animals in his works, and disturb the viewer with every single one of his works. In fact, according to Richard Kostelanetz, who wrote the history of alternative art in Soho, “though acknowledgement of his art has been rare in print, it is remembered, in part because no one ever quite equaled him at provocative public interventions.”<sup>13</sup>

With his latex carpets he adorned with animal entrails and pig foetuses, his jars in which he combined moulds of the human face or mouth with strange organic objects and his various installations, Tosun Bayrak’s works evoke a complex mood and often fear, dread, disgust and repulsion in viewers [47-54]. For instance, his *The Wake for the Late Captain Hasan Tursun Efendi, A ritualistic Celebration Commemorating A War Hero* [55-57], exhibited at Riverside Park within the scope of the *Environments/ Permutations* exhibition held at Riverside Museum in 1968, led, in a few days, to residents in the area to complain to the police, and the installation was removed by the Department of Parks on the grounds that it was a threat to public health. Bayrak, in a statement about this installation made up of a bloody ox head and entrails in an old car, said, “Artists think you can’t shock people any more, but this just shows you. You put a few pieces of meat in a car and everyone goes out of his mind. We’re living in a state of wartime mentality – people don’t want to see such things.”<sup>14</sup> and thus revealed that he was using shock as a strategy. The “Is It Art or Garbage?” debate provoked by this installation had, in terms of the artistic avant-garde of the year 1968, become quite ordinary, and even banal, yet Bayrak would go on to raise the bar of shock even higher.

For instance, the 1970 street performance titled *Love America or Live* [58-65] was introduced by the New York Times as “a task for decontamination units, garbage removal and the psychiatric ward”<sup>15</sup> For this exhibition, Bayrak covered Prince Street, closed for this performance by permission from the City, with white paper from start to end, his aim being to form a spontaneous painting with the traces left behind by the events that would take place on the street during the performance. After a man wearing a suit and a pith helmet tore back the paper, buckets full of blood was spilled on the paper, pieces of animal entrails were thrown onto it, and laboratory rats and a pig painted black were let loose. The most striking aspect of this performance was, no doubt, after nude people darted out from under the paper and started running around, the visible intercourse of a couple in the middle of the street. The fact that the staging of this “street theatre” to which Tosun Bayrak invited “exhibitionists, inhibitionists, feminists, chauvinists, tourists, rapists, politicians, police, morticians, rednecks, parlour-pinks, hangmen, firemen, homelessmen, man-about-town, pickups, commuters, butchers, soldiers,





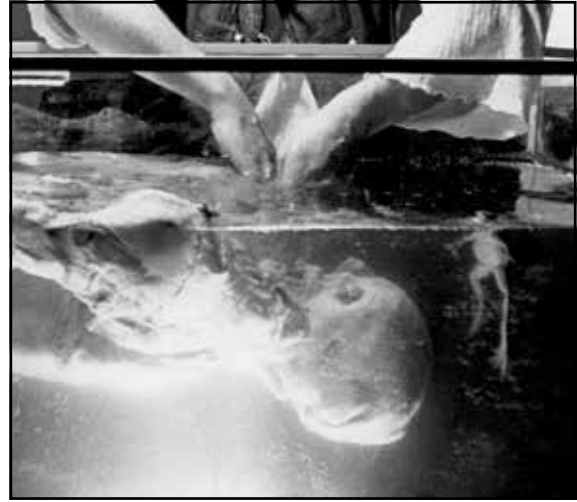
[66]



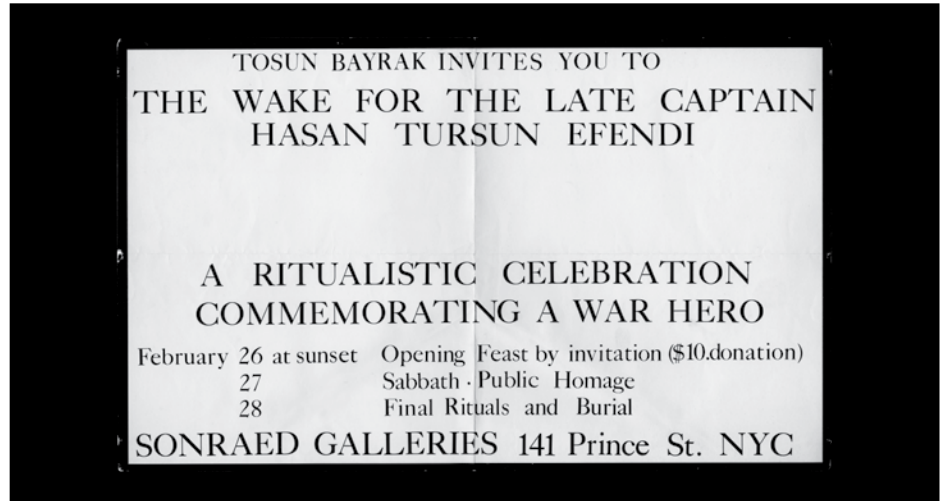
[67]



[68]



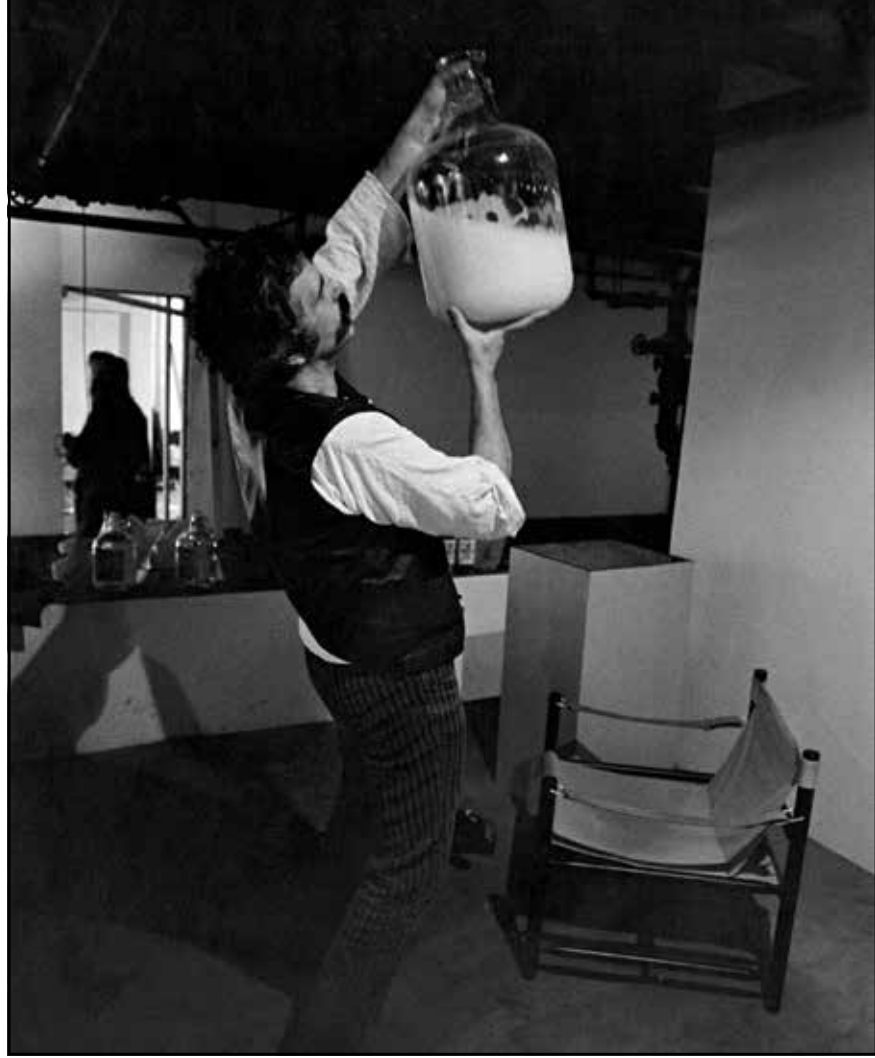
[69]



[70]



[71]



[72]



[73]



[74]



[75]

lechers, swingers, equestriennes, pedestrians, pederasts, bedouins, gypsies, Cypriots, and wandering jews” was accompanied by the nationalist marches of Sousa, the composer of the American National Anthem, and by Nazi youth songs, all bearing symbolic significance. A relationship may be sought between this and similar performances by Bayrak, and the concept of the “carnival”, proposed by an artistic mode in its own right by Mikhail Bakhtin. According to Mikhail Bakhtin who perceived the world as “a theatre of the body”, grotesque images and situations related to eating, drinking, sexuality and death, as exhibited in carnivalesque environments purified of rules, borders and hierarchies, take their place in our imagination, albeit for a short period, as a vision of freedom where the prevailing order is disrupted.

The performance titled *The Wake for the Late Captain Hasan Tursun Efendi, A ritualistic Celebration Commemorating A War Hero* [66-75], which Bayrak realized the same year at Sunread Gallery in Soho, was announced to feature not only plants, rotten flesh, live frogs, lizards, leeches and crabs but also the sexual abuse of a goat, and the slaughtering of a cock in public view, leading to animal rights activists raiding the exhibition along with the police, and the performance being described more as a state of insanity rather than art. This exhibition, which it is said, featured human sperm used as sauce on food, consisting of stuffed sausages with a filling of rice, bread, aubergines, brains, kidneys, livers, blood and milk, that was then presented to viewers, is again among the enigmatic and unforgettable rituals performed by Bayrak.<sup>16</sup> This ritual, too, undoubtedly, carries a message aimed at the Vietnam War, and all wars. According to Bayrak, the meaning of sperm on this menu is to “emphasize those who have been lost, to bring into existence those who are not born yet, to reveal the blood that has been spilled in vain, to expose those who do not make love with lust, it is a symbolism of how we are eating our own children with our own hands”.<sup>17</sup>

These words by an art reporter following the Annual Avantgarde Festival of New York organized in autumn 1971 by Charlotte Moorman and featuring a great number of artists including John Lennon, Yoko Ono, Nam June Paik and Billy Kluver provides clues as to how Tosun Bayrak’s art was perceived during those years: ‘I heard “The Star Spangled Banner.” It was the one and only ultra-sophisticated Tosun Bayrak in absentia. His contribution was sprawled out on a Rinso-white tablecloth –a loaf of Sicilian, chunks of tripe, skinned and bloody lamb heads with popping eyeballs, a piss-filled urinal and bedpan full of fresh, stinking shit. Not very many could get close to his historic avant garde contribution.’<sup>18</sup> To evaluate the shock of tripe, sheep’s head and trotters (!) Bayrak dishes out in his works from this period within the context of Julia Kristeva’s concept of the “abject” might perhaps open a more intelligible window. This concept goes beyond the meaning of disgust, and defines a violation of borders,







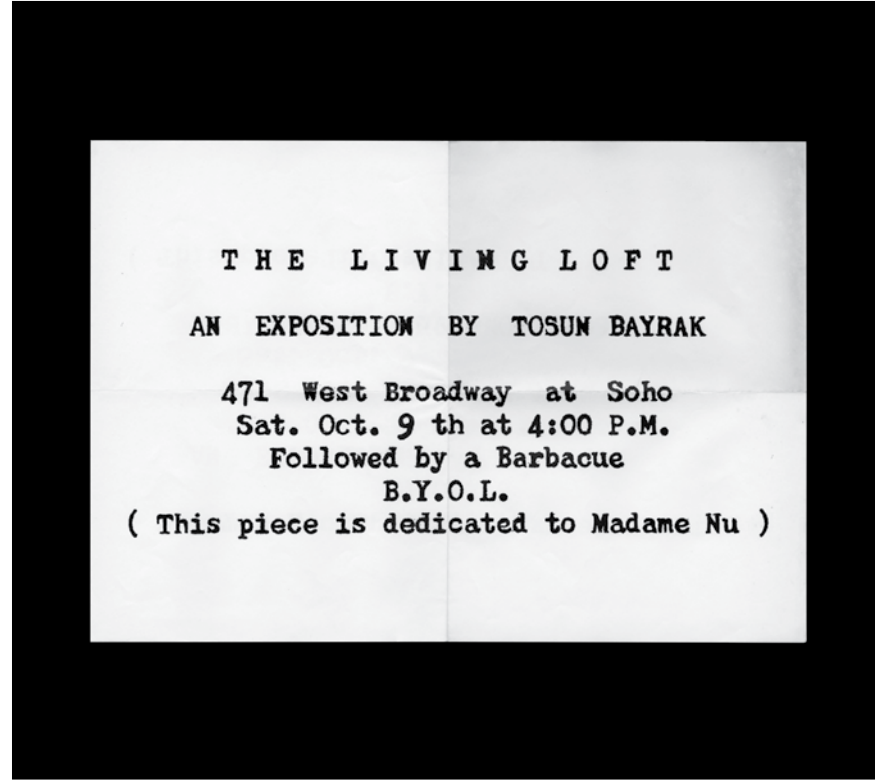
[79-85] "The Living Loft", NY, USA, 1972



[79]



[81]



[83]



[80]



[82]



[84]



[85]

THE LIVING LOFT  
AN EXPOSITION BY TOSUN BAYRAK  
471 West Broadway at Soho  
Sat. Oct. 9 th at 4:00 P.M.  
Followed by a Barbecue  
B.Y.O.L.  
( This piece is dedicated to Madame Nu )

a pro-USA Vietnamese new owner, like almost all performances Bayrak realized during these years, stands out as an action against the USA's Vietnam policy. On the other hand, during this performance, for the first time, Bayrak distributed copies of a parable from Masnavi and revealed his interest in Islamic sufism, perhaps signalling the beginning of a transformation. In truth, the fact that Bayrak, for 18 years after his migration to the USA, attended the Gurdjieff Foundation in New York is also a significant clue; it makes us think he needed guidance, and perhaps a sense of belonging, which he could benefit from during his introvert/inner spiritual maturation process.<sup>26</sup> It is also known that body-centered shock strategies are implemented in the practices of the Gurdjieff school.

Before *The Living Loft*, Bayrak distributed the parable titled "The Preacher Praying for the Sinners", and once again shocked the viewer with blood and entrails darting out of every wall of the studio he had destroyed, nude models, and pigeons smeared in blood flying around the studio and he was also taken to the police station to provide a testimony<sup>27</sup> According to Dore Ashton - who likened Bayrak to an Eastern evangelist, his performance to a state of religious ecstasy, and in fact added, "Nietzsche would have understood him" – what the protestors outside the studio did not understand was the fact that Bayrak's performance did not stem from an artistic will, but was a ritualistic "religious drama", a symbolic expression of the search for ethical existence, which in turn was the essence of sufi thought.<sup>28</sup> Ashton claimed that Tosun Bayrak, booed, belittled, interfered and forced into distress during his performances, experienced and made his audience experience a state of purification that acquired a religious dimension.<sup>29</sup>

In order to establish ties in Tosun Bayrak's art between corporeal excess, repulsiveness, sin and mysticism and to ascribe meaning to certain rituals implemented during his performances and particularly symbolic sins that involve soiling certain sacred objects we must no doubt adopt a certain theoretical framework. To soil a sacred object, to render it "abject", according to Kristeva, identifies the abject with sin, and renders it an element not be discarded, but that gains significance at the point of transition to pure spirituality. To assess Bayrak's radical performances from this viewpoint would also provide us with clues about his transition from an artistic identity to a dervish identity. Kristeva, in conveying the relationship between sin and spirituality along a trajectory that extends from Saint Augustine, whom she describes as the first psychologist because of his theses regarding self-analysis, to Hegel, points out that the mystic can attain divinity only after conceiving the meaning of sin.<sup>30</sup>

Tosun Bayrak ended his performances in the year 1974. This was also the year he first visited the Jerrahi Lodge in Karagömrük, and he experienced certain transformations





[86] Scenes from various street theatres of Tosun Bayrak, NY, USA, 1972-1974

regarding his thoughts on art. In his own words, “although I made my last works in order to show both myself and others something, ultimately, the question ‘Who am I to try to teach others anything?’ would not leave me be”.<sup>31</sup> The dark room installation at Colorado University, which viewers entered barefoot as a memorial to the Holocaust (1973); the walk he organized in New York with children wearing Nixon masks and carrying crosses featuring the names of soldiers who died in Vietnam (1974) [86-87]; his changing, on May Day, of street signs in New York with ones that read, Lenin Avenue, Karl Marx Street and Stalin Street (1974); an action for which he placed pieces of faeces with 5-dollar notes stuck in them in front of New York galleries (1974)...<sup>32</sup> are his highly striking final works. He undoubtedly was an artist who managed to puzzle, and no doubt, shock. But when we look back today, the truly interesting aspect of his art is not the story of “The Turk in America who shocked everyone”, but the fact that he managed to place on the agenda the relationship between art and certain cultural reflections and dynamics about America, Turkey, the formation of modern identities and the deconstruction of the traditional, the Cold War psychology in the second half of the previous century, and about how societies are culturally and psychologically founded, and divided and how all this shapes visual culture. ■

<sup>1</sup> Cited in Powers of Horror, An Essay on Abjection, Julia Kristeva, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982, p.128

<sup>2</sup> Talat Halman, “Tosun Bayrak Neyi Başarmak İstiyor?”, Milliyet, 8 April 1971

<sup>3</sup> This is how Tosun Bayrak recounts the conversation between his father and grandfather: “Many years later, when at the age of 19, he had become close friends with his father, Tosun asked him, ‘When I was a child, my grandfather had insulted you, shouting “you dirty Turk!”, but wasn’t he a Turk himself?’, to which his father replied: ‘No, son, he was an Ottoman’. Tosun Bayrak, Tosun Bekir Bayraktaroğlu, Amerika’da

Bir Türk-Şeyh Tosun’un Hatıratı, İstanbul, Sufi Kitap, 2013, s: 29.

<sup>4</sup> Oğuz Erten, Tosun Bayrak, Sıradışı Bir Hayattan Sıradışı Bir Sanata, İstanbul: Galerî Baraz Yayınları, 2014, s: 12.

<sup>5</sup> Bayraktaroğlu, ibid.: 60.

<sup>6</sup> Bayraktaroğlu, ibid.: 60.

<sup>7</sup> Chapter headings of Tosun Bayrak’s memoir titled Amerika’da Bir Türk/A Turk in America, and also the title of one of his books. See Tosun Bekir Bayraktaroğlu, Bill! Bul! Ol! Know! Find! Bel, Translated by Ö. Çolakoğlu-J. Subaşıç Çolakoğlu, İstanbul, Sufi Yayınları, 2016.

<sup>8</sup> See Jean-François Bayart, The Illusion of Cultural Identity, C. Hurst & Co Publishers, 2005. In his book, Bayart focuses on, particularly in the age of





[87] Scenes from various Street theatres of Tosun Bayrak, NY, USA, 1972-1974

globalization, the meaning of the reinvention of differences in the context of identities and the various aspects of this process. He explores the matter in terms of modernization, Americanization and the uniformization of life styles. Artistic products within the context of identity, one of the main tendencies of American art in the 1980s, could be conceived as the reinvention of difference.

**9** "In 1945, the year I graduated from College, I was resisting the arrival of Americans in Turkey. I never forget, that year, a group of American military officers and soldiers visited the College to watch a play in English. So with a friend, we entered the underground passages and cut the electrical cables, they could not stage the play. We also hammered nails into the bends in the road of Robert College. The tires of their cars were punctured. We inflicted a very enjoyable revenge." See Talat Sait Halman: "Tosun Bayrak İslam Sanatına Siki Sikiya Bağlı", Milliyet, 10 April 1971; cited by Erten, ibid.: 11.

**10** Bayraktaroğlu, ibid. 92.

**11** Claudia Mesch, Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945, (London and New York: I. B. Tauris, 2013): 79.

**12** See Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde, translated by Michael Shaw, University of Minnesota Press, 1984.

**13** Richard Kostelanetz, Soho: The Rise and Fall of an Artist's Colony, (New York & London, Routledge, 2003), p.102

**14** "Is It Art? Garbage, Say Neighbors, Calling Police," The New York Times, 24 February 1968

**15** Clifton Daniel-Tom Wicker, "Episode on Prince Street", The New York Times, 16 November 1970. <http://www.nytimes.com/1970/11/16/archives/episode-on-prince-street.html>

**16** For more details regarding all Bayrak's performances and actions, see Oğuz Erten, ibid.

**17** Cited by Erten, ibid., 96.

**18** "Avant Garde Festival: Down to his last mouse", by Fred W. McDarrah, The Village Voice, November 25, 1971

**19** Kristeva, ibid., 16.

**20** Beşir Ayvazoğlu, "Anarşist Ressamlıktan Dervişliğe Tosun Bayrak", "Bir Dervişin Notları", (İstanbul, Küçükçekmece Belediyesi Yayınları, 2014): 16.

**21** Al Van Starex, "Shock Art", mr. magazine, January 1968.

**22** George Simor, "Biological Sculpture in New York's Soho" The source of this article found in Bayrak's file could not be determined.

**23** Gregory Battcock, "Napalm Art 1: Car with Animal Part in front of Museum," The New York Free Press, 7 March 1968.

**24** Among the typed out English parables in Tosun Bayrak's files there are "The Scholar and the Thief" {Koca Sanklı Hoca, lit. Hodja with the Big Turban in Turkish} that advises not to be fooled by external appearances, and "The Four Birds: The Cock" {Kesilesi Dört Kuş: Horoz/Four Birds To Be Slaughtered: The Cock in Turkish} on the human traits of avarice, lust, self-conceit and greed.

**25** Dore Ashton, "Art or Garbage", Studio International, January 1971.

**26** George Gurdjieff (1866-1949) Russian mystic of Armenian origin renowned for his "method", which was a synthesis of different beliefs aimed at awakening. Gurdjieff lived in Istanbul in the 1920s, and was influenced by the Sama ceremonies of the Mevlevi; his doctrine is claimed to contain elements similar to sufism.

**27** Dore Ashton, "The Dionysiac Dithyramb", Art and Artists, February 1972.

**28** Ashton, ibid.

**29** Ashton, ibid.

**30** "On the one hand, according to the narrative, man before the fall, man in paradise, was to live eternally; since it is sin that leads to death, man without sin was in a state of immortality. On the other hand, however, it is stated that man would be immortal if he ate from the tree of life – the tree of knowledge – hence if he transgressed the prohibition, in short if he sinned. Man would thus accede to divine perfection only by sinning, that is, by carrying out the forbidden act of knowledge. Now, the knowledge that would separate him from his natural, animal and mortal state, enabling him to reach, through thought, purity and freedom, is fundamentally sexual knowledge. It takes only one further step to suppose that the invitation to perfection is also an invitation to sin, and conversely; perhaps official theology does not take that step, but the mystic grants himself the fathomless depravity of doing so. That is so true that only after having sinned does the mystic topple over into holiness, and his holiness never ceases to appear to him as fringed by sin. Such is the cognitive aspect of the narrative of the fall. In that instance, the fall is the work of God; founding knowledge and the quest for consciousness, it opens the way of spirituality. (...) A source of evil and mingled with sin, abjection becomes the requisite for a reconciliation, in the mind, between the flesh and the law." See Kristeva, ibid.: 126-128.

**31** Bayraktaroğlu, ibid.: 102.

**32** Erten, ibid.: 110, Erten also mentions projects Bayrak dreamed of but could not realize.







# Sıradışı Bir Hayat

OĞUZ ERTEN

1926

## Dünyaya Merhaba

21 Ocak 1926 yılında [88] Çanakkale gazisi Erzurumlu Hasan Tursun Efendi ile İstanbullu Afife Hanım'ın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Tosun Bayrak, çocukluk ve ilk gençliğini yeni kurulan Cumhuriyet'in reform yıllarında geçirir. [89] Babası, Çanakkale Savaşı'nda bir şarapnel parçasının isabet etmesi nedeniyle sol kolunu kaybetmiştir. Soyadı Kanunun'un çıkışıyla birlikte kaybettiği koluna gönderme yaparak “Yurdakol”u alır. Fakat sonradan soyadını tekrar değiştiren baba, ailenin savaşlardaki bayraktarlık unvanına atıf yapan “Bayraktaroğlu” soyadını tercih eder.

1931

## İlk Merak

Sanata ilgi duyan dedesi İhsan Efendi'nin [90] 4-5 yaşındaki Tosun'u resim için yüreklendirmesi, elinden tutarak Topkapı Sarayı'nı gezdirmesi ve oradaki Osmanlı minyatürlerini göstermesi Bayrak'ın sanat alanındaki ilk merak adımlarını uyandırır. Ardından torununu Arkeoloji Müzesi'ndeki Yunan ve Roma heykellerini izlemeye götüren dedenin tarih boyunca figür resminin nasıl ele alındığını anlatarak küçük Tosun'dan “insan resmi” yapmasını istemesi Tosun Bayrak'ın ilk yol göstericisi olan dedesi İhsan Efendi'nin Doğu ve Batı sanatlarına objektif ve önyargısız baktığının da göstergesidir.

1937

## Kars'taki İlkokul Öğretmeni

Tosun Bayrak'ı sanat alanına teşvik eden ikinci kişi ise ilkokulu okuduğu Kars'taki 5. sınıf hocası olan Kemal Bey'dir. Sanata karşı ilk eğilimlerin başladığı dönemde Bayrak, on iki yaşına kadar babasının devlet memuru olması dolayısıyla Anadolu'nun Kars, Çanakkale, Antalya, Hatay, Erzurum, Kastamonu, Samsun gibi birçok şehrini dolaşır.

1938

## Robert Kolej'e Giriş

On iki yaşından itibaren Tosun Bayrak, Robert Kolej'de [91] yatılı okur. Bayrak'ın Robert Kolej'deki hocaları arasında Ziyad Ebüzziya ve Necip Fazıl Kısakürek gibi isimler de vardır. Sınıf arkadaşı ise şiirle derin bir ilişkisi bulunan, geleceğin başbakanı Bülent Ecevit'tir.

1944

## Narmanlı Han'daki Bedri Rahmi Atölyesi

Sanata kaymaya başlayan ilgisinin İstanbul'da aile dışındaki ilk adresi Beyoğlu'ndaki Narmanlı Han'da yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi olur. Eyüboğlu, atölyeye gelen ilgili gençlere hem şiir okur hem de post empresyonist tarzda yaptığı Dufy etkili Anadolu köylülerini betimlediği resimleri gösterir. Şehrin sanat açısından en genç ve hareketli mekânı Narmanlı Han'dır.



[88]



[89] Tosun Bayrak, anne ve babası ile



[90] Dedesi İhsan Efendi, 1930'lar, Kanlıca, İstanbul



[91] Tosun Bayrak, Robert Kolej'den mezuniyeti, 1945



1945

#### Akademi Resim Bölümü ve İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

Narmanlı’daki Bedri Rahmi etkisi Bayrak’ı Robert Kolej’den mezun olduktan sonra da içine alır ve yüksek öğretim için hem Akademi’nin Resim Bölümü’ne hem de İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne yazılır. Tabii Bayrak’ın Akademi’deki hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu olur.

1946

#### İlk şiir kitabı “Ve...”

Bayrak, bir yandan resme ilgi duyarken bir yanda da Türkiye’deki gazete ve dergilerde şiirleri yayınlanır. “Ve...” isimli şiir kitabı [92] Cemal Azmi Matbaası’ndan bu dönemde çıkar.

#### Berkeley California Yılları

Tosun Bayrak, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne yazılmış olsa da kısa bir süre sonra babasının da isteği ile Berkeley California Üniversitesi Mimarlık Fakültesine [93] kaydını yaptırır. Uzun bir gemi yolculuğunun ardından ABD’nin en önemli okullarından biri olan California Üniversitesi’ne gider. Teknik derslerinden çok sanatsal derslerinde kendini geliştirmeye başlar. Bu eğitim süreci sanat tarihi, desen ve atölye derslerini kapsar. Bayrak, California yıllarında bu değişimin etkilerini bizzat yaşar. Kaygıların yok olduğu, yeni bir düzenin kurulup insanoğlunun sonsuz mutluluğu yakalayacağı projeler ile ilgili tartışmaların arasında kolej yıllarında saflarına katıldığı komünizm, Bayrak’ı o dönemde biraz daha içine alır. Bu yıllarda SSCB ile II. Dünya Savaşı’nda müttefiki olduğu ABD’de henüz komünist cadı avı başlamamıştır. 1947 sonrası ABD ile SSCB’nin bir siyasi çekişmeye girip, soğuk savaşı başlatması sonrası bu yeni oluşum her alanda da üstünlük mücadelesine dönüşecektir. Buna karşılık Bayrak’ın ilk yılları empresyonist resimler, karakalem çıplak modeller, suluboya ve ölüdoğa resimleri yaparak geçer. Alman sanat tarihi hocasının heyecan içinde modern sanatı anlatması, resim ve heykel atölyelerinde çalışan hocalarının modern sanat örnekleri yapmaları, San Fransisco müzeleri ve galerilerinde gördüğü avangard yapıtlar ise sanatçının sanat alanındaki çocukluk evresinin son dönemi olur. Fakat ABD Tosun Bayrak, için kısa bir dönem olur ve babasının izni ile okyanus aşılıp Paris’e çok istediği sanat eğitimine gider.

1947

#### La Grand Chaumière Atölyesi

Bayrak’ın sanata yoğun ilgisi, 1947 yılında savaş yıllarından sonra hâlâ dünyanın sanat merkezi olma vaadinde bulunan Paris’te Montparnasse La Grand Chaumière atölyesine gitmesiyle hayat bulur. Atölyenin en önemli hocası Rus kökenli École de Paris’in sanatçılarından taşist Serge Poliakoff’tur.

#### André Lhote ve Fernand Léger Atölyelerinde Öğrencilik

Tosun Bayrak, daha sonra Türk sanatçıların çokça tercih ettiği André Lhote ve Fernand Léger’in atölyelerine yazılır. André Lhote, Kübizm’in oluşma sürecinde önemli katkılan bulunan bir sanatçıdır ve akademik sanat eğitimi görmeden kendini var edebilmeyi başarmıştır. Ünü ve eğitici yönünün güçlü olması nedeniyle zaman içinde Türkiye’den de birçok sanatçının hocalığını yapan Lhote’un eğitiminden geçenler arasında Edip Hakkı Köseoğlu, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Hamit Görele, Sadi Öziş, Refik Eren, Abidin Elderoğlu, Kemal Zeren, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi isimler vardır. Sanatçının eğitim aldığı bir diğer isim olan Fernand Léger’nin adı 1909 yılından sonra kübistlerle birlikte anılmaya başlar. Bu anlamda Türkiye’den Paris’e gelen sanatçıların önemli bir kısmı bu özellikleri dolayısıyla Léger atölyesini tercih ederler. Bu sanatçılar arasında Neşet Günal, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Leyla Gamsız yer alır.

1948

#### Londra’da Sanat Tarihi Eğitimi

Paris dönüşü aklı sanatta kalan Bayrak, 1948 yılında Londra’da elçilikte çalışan Kolej’den arkadaşı Bülent Ecevit’e bir mektup yazar ve kısaca yapmak istediklerinden bahseder ve kendisine bir okul ayarlamasını ister. Ecevit’in girişimi ile The Courtauld of Art Institute’te Sanat Tarihi Bölümüne kabul edilmesi Bayrak için yepyeni bir başlangıçtır. Dünyanın saygın sanat tarihi okulu olan The Courtauld of Art Institute idealleri uğruna çıktığı yolculukta son durak değildir. Londra’da da yalnız kalmayan Bayrak’ın en yakın arkadaşları Tunç Yalman, Bülent Ecevit, Can Yücel, Üstün Üstündağ ve Ali Neyzi’dir [94]. Kendisinin Londra’ya gelişinde büyük bir katkısı olan Bülent Ecevit’in oturduğu Hampstead Heath’de bir pansiyona yerleşen Bayrak, artık okula gitmeye hazırdır. Fakat çok ağır bir eğitime sahip okul, sanatçıyı ilk başta zorlar. Bayrak’ın okul ve çevreyi tanımakla geçen ilk zamanları daha sonra yerini Londra’nın Paris kadar çekici ve eğlenceli olmadığı duygusuna bırakır; fakat yakın arkadaşlarıyla birlikte geçirdiği vakitler ve onların derslerine son derece tutkulu olması Bayrak’ı da etkiler. Bu dönemde Bülent Ecevit, Ali Neyzi, Can Yücel ve Tunç Yalman İngiltere’de eğitimlerine devam etmektedirler. Sık sık buluşan arkadaşlar ilk önce sahaflara, ardından da Londra’nın meşhur “pub”larına uğrarlar. Müze, galeri ve tiyatrolar en çok gidilen mekânlardır.

1949

#### Lingfield’teki Ev

Bir arkadaşı ile Londra yakınında gittiği Lingfield kasabası kilisesi, pub’ı, eski kitapçıları, şirin ufak evleri ile sanatçının aklına takılır. Hatta sadece aklına takılmakla da kalmaz bir hafta sonra yakın arkadaşları Bülent Ecevit, Can Yücel ve Ali Neyzi’yi de alıp Lingfield’e götürür. Kilisenin yanında rahibelerin kaldığı binaya komşu iki katlı, mobilyalı harika bir ev bulurlar. Evin arkasında bir tenis kortu bile vardır. Kirası da her birinin Londra’da verdiği toplam kira kadardır. Çok kısa bir süre içinde karar verip kasabaya taşınırlar.

İlk başta her birinde okula devam etme isteği olsa da yolun uzaklığı ve kasabanın rahatlığından bir süre sonra hiç biri okula gitmez olur. Ali Neyzi kendini bu dingin ve güzel ortamda piyes yazmaya, Bülent Ecevit ve Can Yücel ise şiir yazmaya, Bayrak ise resim yapmaya adar. Hafta sonları herkesten eşit miktarda yemek parası toplayan Bayrak yemekleri yapar... Londra’dan edindikleri dost ahabap Lingfield’de de onları yalnız bırakmaz. Eğlenceye ve sanata Lingfield’de devam ederler. Lingfield, hem sanatçı hem de arkadaşları için eğlenceli ve sanat dolu bir yer olsa da okula gidip gelmeleri de artık bir hayli azalmıştır. Gerçi her biri seçtikleri bölüm üzerine araştırma yapıp çalışmaya devam ederler ama sonuçta ortada diploma yoktur. Bir gün Can Yücel’in babası eski Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’in aniden çıkagelmesi hepsi için bir uyanış olur. Oğlunun Cambridge’de eğitimine devam ettiğini sanan baba, onu Lingfield’de şiir yazarken bulur. Hasan Ali Yücel’in durumdan çok memnun olmadığını Bayrak hemen anlar ama; Yücel yıllarca milli eğitim bakanlığı yapmış birinin olgunluğuyla davranıp bu duruma çok ses çıkarmadığını gözlemlemiştir. Bir süre oğlu ve arkadaşlarının komün hayatına katılan Hasan Ali Yücel, eve gelen gideni izler, yazılan şiirleri okur, yapılan resimlere göz atar, yenilen içilenden tadar. 68 Kuşağı’nın hippiliklerini yirmi yıl önce Lingfield’de görür ve yaşar. Bir gün Bayrak’ı yalnız bulunca sıkıştırarak “İstikbalinizi hiç düşünmüyor musunuz? Ne yiyip, ne içeceksiniz? Nasıl evlenip, çocuk sahibi olacaksınız? Bir idealiniz yok mu? Ne yapıyorsunuz?” gibi birçok soruyu ardı ardına sıralar. Tosun Bayrak ise gayet ciddi bir şekilde hayal ettikleri ve “Burjuva Mistik” adı verdikleri felsefenin içeriğini anlatır. Bu felsefeye göre hem mistik olunacak hem de gerçek dünya birlikte yaşanacaktır. Hatta Yunan adalarından birine gidip bir koloni kurmayı düşündüklerini bile anlatır. Hasan Ali Yücel gülerek; “Ah benim filozof, yok peygamber oğullarım, yeni bir din icat ediyorlar. Ulan gül gibi dininiz var, hayat felsefesi diyorsanız, kimsenin daha iyi yapması imkansız, İslamî tasavvuf var” diyerek sanatçıyı oldukça sıkıştırır. Tabii gençliğin verdiği düşünceyle bu konuşulanlar aynı gün unutulur.

#### Yeniden Paris Yılları

Tosun Bayrak, 1947 yılında Paris’te birkaç ay yaşasa da 1949 yazında gittiği Paris çok daha farklıdır. Bayrak, bu dönemde İstanbul’da edindiği dostlukların Paris’te çok büyük faydasını görür. II. Dünya Savaşı sonrası İstanbul’un sanat dünyasından Paris’e akan entelektüel ortam orada kendine yeni bir atmosfer yaratmıştır. Abidin Dino, Selim Turan, Mübin Orhon, Fikret Mualla, Avni Arbaş, Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nejad Melih Devrim bu ortamın oluşmasında önemli rol oynamıştır. Bayrak, 1949 yılında Rue Saint-Jaques’daki (Türk sanatçıların Sancak Sokağı dediği) bir pansiyona yerleşir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu, Selim Turan, Avni Arbaş gibi Türkler ve farklı ülkelerin ressam, yazar ve müzisyenleri de bu sokakta yaşamaktadır. Sanatçı, 1947 yılında gittiği André Lhote ve Fernand Léger atölyelerine tekrar yazılır ve derslere katılmaya başlar.



[92] “Ve...” şiir kitabı, 1946



[93] California Berkley yılları, 1946



[94] Tosun Bayrak, Can Yücel ve Ali Neyzi ile Londra’da, 1948



## Aşk

Tosun Bayrak, bu dönem zamanının büyük bir çoğunluğunu atölyelerde ve evde geçirmesine rağmen bazen Cité Internationale Universitaire de Paris’nin kafeteryasında eski dostlarıyla da vakit geçirmektedir. Kafeteryaya gittiği günlerden birinde gözüne güzel bir kız takılır. Özgüveni yüksek Bayrak, gidip onların masasına oturur ve konuşmaya başlar. Kısa sürede bu kişilerin zengin Çekoslovak mültecilerin çocukları olduklarını öğrenir. Liba isimli bu ressam kız ile birkaç ay görüştükten sonra 1949 yılının sonlarında ailelerinin karşı olmasına rağmen Paris’te evlenir. Evlilik sonrasında kızın annesi Paris’e gelerek Champ-Élysées’nin meşhur oteli George’da on-on beş arkadaşlarının içinde bulunduğu bir gruba düşün yemeği verir. Bayrak’ın karısı da o lüks bölgede oturmaktadır ama içgüveysi olarak bu semtte yaşamak istemeyen Bayrak, Rue Saint Jacques’ta bulunan odasından ayrılarak eşiyle birlikte St. Michel’de Hotel des Mines’de tuttuğu bir odaya taşınır. Kısa süre sonra da eşiyle birlikte Türkiye’ye gelip buldukları iş dolayısı ile Ankara’da yaşamaya başlarlar.

#### 1951

#### İkinci Şiir Kitabı

İş ve özel hayatındaki rahatlama Tosun Bayrak’ın tekrar sanata yönelmesinde etkili olur ve ikinci şiir kitabı olan “Söylemeden Söylemek” **[95]** bu dönemde yayımlanır. İlk şiir kitabında olduğu gibi Bayrak’ın ikinci kitabı da basın ve edebiyat çevrelerinde dikkat çeker. Otuz dokuz şiirin içinde bulunduğu kitap hakkında Pazar Postası gazetesinde şair Yusuf Mardin geniş bir yazı kaleme alır. Samsun Postası’ndan M. A. Eran ise *“İşte memleketimizin iklimini garp postasına döken bir şair. Tosun Bayraktaroğlu’nun şiirleri o kadar sonsuz bir ummandır ki kelimenin manasını bulmak için cümlelinin yumağını açmak lazım”* der.<sup>4</sup>

#### Filiz Doğuyor

Sanatçı ayrıca işten ve şiirden arta kalan zamanda eş dostun portreleri ve manzara resimleri yaparak sanatsal faaliyetlerini sürdürür. Hatta 1951 yılında Ankara Opera Binası’nda yapılan Devlet Resim Heykel Sergisi’ne kendisi ve eşinin yaptığı eserler ile katılır. Sanatçının kızı Filiz de bu dönemde doğar.

#### Kazablanka’da İşadamlığı

Tosun Bayrak Ailesi’nin 1950 yılının yaz sonundan 1951 yılının yaz sonuna kadar Ankara’da geçirdikleri bu dönem, Çekoslovakya’daki komünist baskısından Kazablanka’ya taşınan ve orada fabrikatör olan kayınpederinden gelen bir mektup ile aniden değişir. Sanatçının kayınpederi mektupta ev ve iş vaadinde bulunarak eşi ve kızı ile birlikte onları Kazablanka’da yaşamaya davet etmektedir. Aradan geçen süre zarfında ani evlilik dolayısı ile oluşan küslük ortadan kalkmıştır ve yeni bir hayat kurmayı öneren mektup sonrası sanatçı, eşi ve kızı ile birlikte Eylül ayında Paris üzerinden Kazablanka’ya uçarlar.

Bayrak’ın kayınpederinden aldığı mektup üzerine hiç bilmediği bir ülkeye yaptığı bu ziyaret, 1951’den 1959’a kadar devam edecek, sekiz yıllık uzun bir serüvenin başlangıcıdır. O dönemde Fransız himayesinde bulunan Fas’ın Kazablanka şehri bulvarları, parkları, apartmanları, çarşı-pazar, restoranları ve cafeleri ile bir Fransız şehri niteliğindedir. Şehirdeki lüks dükkanların en büyüklerinden biri olan lüks giyim kuşam mağazası Bayrak’ın kayınpederine aittir. Mağazada satılan tekstil ürünleri ise ailenin deniz kenarında kurduğu ve içinde iki yüz elli Yahudi kadının çalıştığı tekstil fabrikasında üretilmektedir. Rabat, Fez, Marakeş, Meknes ve Safi şehirlerinde de bu mağazanın şubeleri vardır. Sanatçı yirmi beş yaşında hiç bilmediği bir ülkede ve ilk kez gördüğü eşinin ailesi ile çok büyük bir organizasyonun ortasında kendini bulur. Kazablanka’ya vardıklarında her ihtiyaçları düşünülmüştür. Kayınpederinin evlerinden birine üç odalı bir daireye yerleştirilirler. Tosun Bayrak, hemen “Ste Nehera” isimli şirkette işe alınıp bir kaç ay fabrikada sonrasında ise şirketin her bölümünde staj yapar. Şirketin müdürü, I. Dünya Savaşı’nda Türkiye’nin güneyini işgal eden Fransız generalidir. Altı ay sonra Bayrak’ın stajı bittiğinde general işten kovulur ve Bayrak şirkete genel müdür yapılır. Fakat kurulan bu düzen kısa bir süre sonra bozulmuştur, giderek alışmaya başladığı kayınpederi hastalanmıştır. Kayınpeder, şirket ve fabrikaların tüm sorumluluklarını damadına bırakıp Monte Carlo’ya yerleşir. 1955 yılında Fas’ın bağımsızlık mücadelelerinin alevlendiği en zor zamanlarda sanatçının kayınpederi vefat eder.

#### 1955

#### Fas’ın Bağımsızlık Mücadelesi İçinde Bir Türk

Yirmi dokuz yaşında büyük bir bağımsızlık savaşı içerisinde serveti elinde tutan kişi olarak ayakta kalma mücadelesi veren Tosun Bayrak, ülkede bulunan yabancı iş adamları arasında tek Türk ve Müslüman kişi olmasından dolayı bayram ve önemli günlerde Fas’ın ileri gelen yönetici ve paşaları ile bir araya gelir. Bu yöneticilerin hemen hemen tümü Fransız sömürgesinin devam etmesini isteyen kişilerdir ve hiçbir şey yapmadan muhteşem saraylarda otururlar. Bayrak, Fas’a yerleştiği ilk yıllardan beri bu insanları sevmemektedir ve Kolej’den bu yana “sözde komünist” olduğu için bağımsızlık yanlısı olan gruplara sempati beslemeye başlar. Her gün yapılan yürüyüşler ve siyasi olaylar, hem Bayrak’ın sorumluluğunda olan mağazaları hem de ülkeyi ekonomik açıdan zor koşullara sürükler. Tosun Bayrak, bağımsızlığın ülkeye demokrasi ve refah getireceğini ve kendi kendilerini yönetmelerinin ülke koşullarını iyileştireceğini düşünür. Bu bağlamda da kapital sahibi ve sözü geçen biri olarak düşünsel destek verdiği İstiklal Partisi’ne farklı katkılar da sağlamaya başlar. Örneğin bazen gizli toplantılar Bayrak’ın evinde yapılır. Tosun Bayrak, Fransız polisinin baskısına ve uyarılarına rağmen Fas’ın bağımsızlığına sonuna kadar destek verir. Bayrak’ın Türk gazetecileri Cezayir sınırından gizlice sokması sayesinde Fas’ın

bağımsızlığını dünya kamuoyuna ilk kez Türk gazeteleri bildirir. Fakat Mart 1956’daki bağımsızlıktan sonra Bayrak’ın yaptığı tüm destek ve yardımlar görmezden gelinmeye başlanır. Fas’ta sıkıntılı günler geçiren Tosun Bayrak bu yılları, hayatının en zor dönemi olarak tanımlar. Halbuki kayınpederinin vefatının ardından şirketin %20 hissesi ona verilmiştir. Geliri o kadar artmıştır ki Kazablanka’nın en zengin semti olan Oasis’te iki yüzme havuzu, portakal ve hurma bahçesi olan, hizmetçili, bahçıvanlı evde rahat bir hayat sürmektedir.

#### İlk Kişisel Sergi

Tosun Bayrak’ın kariyerindeki ilk resim sergisi de Fas’ın bağımsızlık mücadelesinin verildiği karışık bir dönem içinde açılır **[96]**. Eserlerin sergilendiği galeri Kazablanka’nın tek sanat galerisidir ve Bayrak’tan önce galeride Modigliani’nin yapıtları sergilenmiştir. Tosun Bayrak, giderek zor günlere girdiğini hissetse de daha sonra rahatlayacağına inanmaktadır ama bağımsızlıktan sonra yabancı bir tüccar olarak Faslı milliyetçiler tarafından milli menfaatlere aykırı bulunur. Fas’taki fabrikasının bombalanması Tosun Bayrak ve Ailesi için çetin günlerin başlamasına neden olur. Bu zor koşullarda Fas’ta birkaç yıl geçiren Bayrak Ailesi, 1959 yılında Fas’ı geride bırakıp New York’a taşınma kararı alır.

#### 1959

#### ABD’ye Yolculuk ve Bir Sanatçının Doğuşu

Fas’ta bulunan mal varlıklarının tümünü yok pahasına satıp eşi Liba (Leyla) ve çocuklarıyla (Filiz ve Tosun) ABD’ye göç eden Tosun Bayrak’ın, buradaki ilk yılı Morristown Alfred Vail İlkokulu’nda Fransızca ve sanat öğretmenliği yaparak geçer. Yeni aldıkları evin üst katında kendine oluşturduğu atölyesinde okul işleri ile birlikte resim yapmayı da devam ettirir. Bu atölyede üretilen resimler Kazablanka’da yaptıklarına nazaran daha büyük ve farklıdır. La Biennale de Jeunesse’de gördüğü Motherwell, Kline ve diğer Amerikan soyut ekspresyonistler ile Bayrak’ın sanatında büyük bir değişim yaşanır. Yeni geldikleri ABD’de yepyeni bir çevreyle tanışan sanatçı, müzeler ve galeri ziyaretlerinin yanı sıra New Jersey’deki önemli sanatçılarla da dostluklar kurmaya başlar. Bu dostluklar sanatçının yeni Amerikan sanatı ile tanışmasını ve bütünleşmesinin yolunu da açmıştır. Nitekim bir süre sonra figüratif resimler yapmayı bırakıp soyut resme yönelir. Bayrak’ın 1961-1964 yılları arasında yaptığı işlerinde soğuk renkli (daha çok gri) dantelimsi, dağınık kompozisyonlu, çok çizgili, yazılı soyutlamalar dikkat çeker. Bazen bu resimlere 1980 yılından sonra dünya sanatında Neo Ekspresyonizm olarak adlandırılacak tarzda büyük boyutlu hızlıca yapılmış figürler de girer.

#### 1960

#### ABD’de İlk Kişisel Sergi

New York’ta European Gallery’de açtığı sergi sanatçının ABD’de açtığı ilk sergidir. Bu sergi yoğun ilgi ile karşılanmıştır.



**[95]** “Söylemeden Söylemek”, 1951



**[96]** İlk kişisel sergisi, 1955



**[97]** Artist seminerleri, NY, USA



### Üniversitede Sanat Tarihi Hocalığı

Üretimleri ve edindiği dostluklarla oluşan çevresine ek olarak The Courtauld Institute of Art'ta yaptığı tahsil Tosun Bayrak'ın ABD’de oldukça işine yarar. Bu dönemde daha yeni kurulan Fairleigh Dickinson University’de sanat tarihi hocası olarak ders vermeye başlar. Önceleri üniversitede misafir sanatçıdır ama zaman içinde üniversitenin en etkin hocalarından biri haline gelir. İlk önemli çalışması Üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kuruluşunu gerçekleştirmektir. Ardından da aynı yıl üniversitenin bulunduğu New Jersey eyaletinin en büyük sanat galerisinin üniversite bünyesinde inşa edilmesini sağlar. Galerinin inşa edildiği yer daha önce at arabalarını koydukları yıkık dökük bir yapıdır. Bu galeride gerçekleştirilen ilk sergilerinden biri Amerika'nın ünlü sanatçısı Richard Serra'ya aittir. Serra o yıllarda henüz çelik levhalarla ürettiği işlerini yapmaya başlamamıştır. Serra, suntuadan yapılmış eserlerini, Nancy Graves ise deve heykellerini Tosun Bayrak'ın kuruculuğunu ve yöneticiliğini üstlendiği galeride sergiler.

### International Artist Seminar

Tosun Bayrak, organizasyon yanının güçlü olması ve üniversiteyi de yapmak istediği projeler konusunda ikna etmesi dolayısıyla üniversite bünyesinde yaz aylarında uluslararası sanat dünyasından sanatçıların katılabileceği altı haftalık bir workshop olan “International Artists’ Seminar” isimli programı yürürlüğe koyar **[97]**. Yedi yıl boyunca düzenleyeceği bu yaz seminerlerine ABD, Fransa, Mısır, Filistin, Kanada, İspanya, Çekoslovakya, Hindistan, Polonya, Pakistan, Peru, Almanya, Japonya ve Arjantin'den birçok sanatçı katılarak yapıtlar üretir. Sanatçıların konaklama ve yeme ihtiyaçlarının yanı sıra eser üretmek için kullanacağı tüm malzemeler üniversite bütçesinden karşılanır. Sanatçılar böylece sadece üretecekleri yapıtlara yoğunlaşmakla kalmayıp, kendileri ile birlikte seminare katılan sanatçılarla da sanatları üzerine konuşma ve tartışma fırsatı da yakalayabilirler. Dünyanın çeşitli coğrafyalarından çağrılan sanatçılarla farklı kültürlerin sanatının bir araya getirilmesi sağlanırken birbirleri ile etkileşimin önü de açılmış olur. Bayrak'ın düzenlediği seminerlere kendisi ve eşi haricinde katılan diğer isimler ise şunlardır: 1961 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Carl Heinz Kliemann, Leonard Kesl. 1962 yılında René Artozoul, Mordechai Avniel, Danilo Bergamo, Thomas Gibson, Pierre Manoli, Kazuo Nakamura, Jochen Seidel, Mireille Wunderly, Yvaral, Alan Goldstein, Eddie Johnson, Bill Stewart, Tal Streeter, Marc Aleu. 1963 yılında Theodore Appleby, José Bartoli, Mary Bauermeister, Regina Bogat, José Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Ugo Guarino, Tom Hodgson, Herbert Macdonald, George Mueller, Gérard Singer, Yannis Spyropoulos. 1964 yılında Jiří Balcar, Claude Bellegarde, James Gwynne, Ed Bing Lee, Luis Felipe Noé, Mitsuo Kakutani. 1965 yılında

Marcel Barbeau, Hans Breder, Luis Camnitzer, Francis Celentano, Wojciech Fangor, Horacio Garcia Rossi, Arnold Alfred Schmidt ve Yvaral katılır.

### “Üç Türk Ressam” Sergisi

Tosun Bayrak, Birleşmiş Milletler Türk Daimi Temsilciliği'nin desteği ile New York Angeleski Gallery’de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Erol Akyavaş ile “Üç Türk Ressam” isimli karma sergiyi düzenler **[98]**. 14 Kasım – 4 Aralık 1961 tarihleri arasında düzenlenen sergide yer alan sanatçının İstanbul soyutlamalarından birini Birleşmiş Milletler Türk Daimi Temsilcisi Turgut Menemencioğlu alır. Hatta o dönemin bir geleneği olarak elçi, sanatçı ve ailesini evine davet edip duvarına astığı resmi, birlikte seyrederler. Sanatçının bu sergide üç-dört resmi daha bulunur. Bayrak, ABD’de tanıştığı Erol Akyavaş'ın ressamlık yeteneğini bildiğinden dolayı onu sergiye dahil eder.

### 1962-1964 Sergileri

Tosun Bayrak, Angeleski Gallery'deki sergi sonrasında 1962'de New York World Gallery’de, Nicole ve Fordham Üniversitesi'nde birer kişisel sergi açar. Bu dönemde yaptığı resimler daha çok soğuk monokrom renklerle üretilmiş soyut çalışmalardır. Sanatçı, 1963 yılında Riverside Museum’da, Montclair Art Museum ve Andrew Morris Gallery’de (New York) grup sergilerine katılır. 1964 yılında ise New Jersey Newark Museum Art Today sergisi ve Grippi & Waddell Gallery’de düzenlenen karma sergilerde yer alır. Aynı yıl New York Madison Avenue’daki Byron Gallery ile anlaşarak eserlerini New Yorklu alıcılara sunar. Bu dönemde gerçekleştirdiği yapıtlar “The Wharf”, “Labor Problem”, “Fire of the Cross”, “Ghost on the Moon Looking at a World in Nuclear War”, “Go to Sleep”, “Fall Out Shelter”, “And You Old Woman” gibi isimler taşır. Bayrak, 1965 yılında (New Jersey) Montclair’de yer alan Highgate Gallery’de ve Newark Eyalet Koleji'nde kişisel sergiler açar. Aynı dönemde New York'ta bulunan World House Gallery ve NJ State Museum’da (Trenton) düzenlenen karma sergilere katılır.

### 1963

### Newark Museum, NJ Ödülü

Newark Museum, NJ Tercentenary Triennial Sergisi'nde birincilik ödülünü alır.

### 1965

### Guggenheim Museum Ödülü

Guggenheim Fellowship ödülünü kazanır ve bir yapıtı Guggenheim Museum tarafından daimi koleksiyon için satın alınır. Kısa süre içinde gerçekleştirdiği inanılmaz sergi performansı ile sanat çevrelerinde tanınır ve yaptığı çalışmalarla dikkat çeken bir sanatçı olur. Bu bilinirliğin karşılığı olarak da 1966 yılında dünyanın en etkin sanat kurumlarından biri olan Museum of Modern Art, düzenleyeceği yeni gezici sergi için sanatçıdan bir yapıt alır.

### 1965-68

### Rölyeflere Dönüşen Resimler

İnsan rölyeflerinin, fotoğrafların resimlere girmesi ile sanatçı yapıtlarında bir değişim ve dönüşüm yaşamaya başlar **[99]**. Önceleri tuval üzerine aplike edilen bu materyallere zaman içinde canlı hayvanlar girmeye başlar. Bir süre sonra da sanatçının tuval resimleri üç boyutlu çalışmalara dönüşür. Post Empresyonist resim bilinci ile geldiği Amerika'da altıncı yılından itibaren çok farklı bir alana giren sanatçı, o günlerde daha yeni yeni varlığını ortaya koyan Shock Art, Happening ve Guerilla Art hareketlerinin öncülü ve bütüncüllüğü içinde yer almaya başlar.

### 1968 Üniversitede Doçentlik

Fairleigh Dickinson University’den doçentlik ünvanını alır.

### İlk Avangard Sergi: “Death of a Car”\*

Sanatçı, 1961-1965 yılları arasında Amerika’da gerçekleştirdiği üretimlerle sanat çevrelerinde giderek bilinirlik kazansa da asıl ününü 1968 yılının 24 Şubat–31 Mart tarihleri arasında New York Riverside Museum’da **[100]**, 1967 yılının yaz aylarında Fairleigh Dickinson University’nin Florham-Madison kampüsünde seminerine katılan sanatçılarla birlikte gerçekleştirdiği Environments/ Permutations: International Artists’ Seminar adlı sergi ile elde eder. Sergiye katılan Dennis Burton, Rolf Gunter Dienst, Jean Linder, Peter Moore, Luis Felipe Noé, Frank Lincoln Viner isimli sanatçıların odalarından oluşan sergide, sanatçının bölümünde en büyük ilgiyi “Bir Arabanın Ölümü” **[101]** adlı çalışması görür. Riverside Museum diğer sanatçılar gibi Bayrak'a da eserlerini sergilemesi için bir oda verir ama sanatçı o güne kadar tuval resmi doğrultusunda işler üretirken bu sergi ile birlikte kan, sakatat, et ve canlı hayvanların da aralarında bulunduğu malzemelerden işler gerçekleştirmesiyle izleyenleri oldukça şaşırtır. Müze içinde çalışmalarını sergilediği bir odası olduğu gibi müzenin önündeki parka da (Riverside Drive Park 103 rd) bir araba koyar. Araba sanki kaza geçirmiş gibi hurda bir haldedir ama asıl ilginç içinden dışarı taşan bağırsaklar ve et parçalarıdır.\* Bu iş müze için de çok ilgi çekici olur. Gazete ve dergiler uzun bir süre bu işle ilgili haberler yapılır...<sup>3</sup> Riverside Museum’un direktörü Oriole Horch Farb çevredeki komşular tarafından bu mide bulandırıcı Tosun Bayrak işinin kaldırılması yönündeki baskılara; *“Çok üzgünüm ama bu sergi devam edecek. Sanatçı gerçekten harika bir sosyal yorum getirmiş.”* açıklamasını yapar.<sup>4</sup> Sanatçı “Bir Arabanın Ölümü” isimli işi ile istediği şok etkiyi yaratır. Newark Sunday News’ten Michael Lenson ise bu işi parkta ilk fark edenin köpekler olduğunu ve yaptığı bu işle Dada haritası içinde yer alması gerektiğini söyler.<sup>5</sup>

### Jean ile Evlilik

On dokuz yıl süren, bir kız (Filiz) ve bir erkek (Tosun Cem) çocuğu olduğu evliliğinin ardından Liba (Leyla) ile evliliği biten Tosun Bayrak, heykeltıraş Jean (Cemile) Linder ile Riverside Museum'daki sergide tanışır ve 1968’de evlenirler. 1969 yılında Defne isminde kızları dünyaya gelir.



**[98]** “Üç Türk Ressam” sergi açılışından, 1961



**[99]** Tosun Bayrak atölyesinde çalışırken



**[100]** Riverside Museum'da sergi hazırlıkları



### İstanbul Boğazı Performansı

1968 tarihinde gerçekleşen bu etkinlik, o günlerin İstanbul sanat ortamında sarsıcı bir etki yaratsa da ardı gelmediği için şu an hafızası kuvvetli bazı zihinler hariç hatırlanmayan, hatırlayanlar için ise bir şehir efsanesine dönüşmüş bir olaydır. Bayrak'ın eşiyle birlikte İstanbul'a geldiklerinde kaldıkları Kanlıca'daki yalıda aklına gelen performans, evlerinin yakınında oturan şişman bir kadını, kalıbını almaya razı etmesiyle başlar. Daha sonra kadının kalıbı polyestere dökülerek bir heykel haline getirilir. Başına ise kasaptan kafa derisi yüzülmüş bir koçun kafası dikilir. Elleri ve kolları ise hareket edebilir şekilde yapılır. Oldukça ürkütücü ve farklı bir yaratık haline getirilen heykelin içine ise şişmiş balonlar koyulur ve heykel Kanlıca sahilinden Boğaz'ın sularına bırakılır. Dalgalar ile hareket eden eller ve kollar yüzünden heykeli uzaktan görenler Boğaz'da boğulan bir insan zannederler. Bazıları ise heykeli denizde boğulmuş ve şişerek denizin yüzeyine çıkan bir insana benzetirler. Boğaz'da uzun süre yol alan heykeli bulanlar ne düşünmüşler ve nasıl tepki vermişlerdir bilinmiyor.

### 1970

#### İlk Performans: “Love America or Live”

Riverside Museum'daki sergi Tosun Bayrak'ı hem büyük bir üne kavuşturmuş hem de sanatsal kariyerinde bir özgüven sağlamıştır. Sanatçının 1970 yılında gerçekleştirdiği performans ise bir öncekinden çok daha iddialıdır. “Performans” tanımı henüz yaygınlaşmadığı için sanatçı gösterisine “Çıplak Sokak Tiyatrosu” genel tanımı ile “Amerika'yı ya Sev ya da Yaşa” **[102]** adını verir. ABD başkanı Nixon'ın milliyetçi söylemini arttırdığı ve Vietnam Savaşı'nın yoğunlaştığı bir dönemde gerçekleşen bu performans, Amerikan milliyetçilerinin “Love America or Leave” yani “Amerika'yı ya sev ya terket” sloganına gönderme yaparak Amerika'yı sevip öleceğine, sevmeyip yaşa anlamına gelen “Love America or Live” performansını gerçekleştirir. New York'un bilindik caddelerinden West Broadway'de bulunan Prince St.'den, Mercer St.'e kadar trafiğe kapatılarak yüz metreyi aşkın büyük beyaz kâğıt tabakaları ile cadde kaplanır. Bu beyaz kâğıt performans sonrasında günün resmi olacaktır. Tüm ön hazırlıkların sonunda sanatçı saat 13.00'te başında Amerikan askerinin miğferi, üstünde şık bir iş adamı kıyafeti, elinde kocaman bir bıçak ile sokağın başından itibaren kâğıdı yırtmaya başlar. O sırada kâğıdın altından çıplak bir erkek çıkarak caddenin öbür ucuna koşmaya başlar. Bir sonraki kesişte bir erkek ve bir kadının belden aşağısı kâğıdın dışına çıkar ve yüzleri görünmeden sevişmeye başlarlar. Bir sonraki kesişte kana boyanmış ve yağlanmış domuz yavruları, kana bulanmış onlarca kocaman sıçan ve fare çıkar ve bembeyaz caddede seyircilerin arasından kaybolurlar. Sanatçı kâğıdı deştikçe altından kâğıdın üzerine doğru kanlar fışkırır, bağırsaklar, sakatatlar, ciğerler gün yüzüne

çıkar. Derken bir siyah Amerikalı ile beyaz bir Amerikalı kavga etmeye başlarlar. Oldukça gerçek görünen bu dövüşü performansın güvenliğini sağlamak üzere orada bulunan polis güçlkle ayırır. Sonrasında sahte bir tecavüz hadisesi yaşanır, polis ve izleyiciler bunu da gerçek sanıp müdahale etmeye kalkarlar. New York'un alkolik ve serkeşleri de performansla çağırılmıştır ve hepsine bedava içki dağıtılır. Aldıkları içkileri hemen tüketen evsiz ve serkeşler performansla bir katkı olarak etrafa sataşmaya başlarlar. Adeta gerçek bir karmaşa yaratılır. Herkesin yüzünde bir tedirginlik belirir. Polis ise oldukça gergindir. Yüzüne iskelet maskesi takmış bir adam ortalıkta yavaş yavaş dolaşarak sinir bozucu bir hava yaratır. Sanatçının öğrencileri ise yere serili beyaz kâğıda büyük harf kalıpları ile “Love America or Live” yazarlar. Ardından sokağın her iki yanındaki binaların üzerinde sanatçının üniversiteden öğrencileri hoparlör ile caddeye yayılmış kâğıdın üzerinde bulunan kişilerin kaldırma çıkmaları için üç kez uyarı anonsu yaparlar. Ardından kovalarla caddeye kan dökerek her yeri ve herkesi kana bularlar. Fiskiyelerle dökülen kan yağmurunun altına çınlıçıplak soyunarak iki erkek girer ve adeta kanla yıkanır. Bu olayların bir yanında da genç bir kız Türk çorbası adıyla bardak içinde çorba dağıtır. Fakat hemen yakınında gördüklerinden veya dağıtılardan dolayı kusanlar vardır. Öğrencilerin kan yağmurunun hemen ardından Amerikan askeri marşları yüksek seslerle sokakta yankılanmaya başlar ve takiben yine binaların üzerindeki öğrenciler tarafından sokak konfeti yağmuruna tutulur. İzleyiciler büyük bir şok yaşarlar, zaten sanatçı da kendi sanatını “Shock Art” dalgası içinde değerlendirir. Vietnam Savaşı'nın ABD için en çetin yıllandır ve sanatçının gösterisi savaş karşıtları arasında bir efsaneye dönüşür, günlerce gazetelerden düşmez. Savaşı destekleyen askerlerin “Amerika'yı ya sev ya da terk et” propagandasına karşılık, “Amerika'yı sevip öleceğine, sevmeyip yaşa” düşüncesini öne çıkardığı için sokak tiyatrosunun ismi “Love America or Live” ile tanınır.\*

#### Okulda Huzursuzluk

Tosun Bayrak'ın ders verdiği ve performanslarında ona büyük yardımları dokunan Fairleigh Dickinson University'deki arkadaşları onun anarşist içerikli çalışmalarına verdikleri destek için bir bir akademik kadronun dışına çıkarılırlar. Hatta Bayrak'ın aynı üniversitede çalışan eşinin görevine dahi son verilir. Onu öğrencilerinden ayırmak için sanatçının görevini kendisinin kurduğu güzel sanatlar fakültesinden alıp başka bir fakülteye verirler. Okulda üç ayrı kampüs vardır ve Bayrak'ın gönderildiği kampüs güzel sanatlar fakültesinin en uzağında olanıdır. Sanatçı öğrencilerinden ve arkadaşlarından tamamen koparılıp tek başına bırakılır. Yeni öğrencileri bu duruma nazire yapmak için o sınıfa girmeden önce tahtaya “Left Over” (Geriye Kalan) yazarlar. Tüm okul durumun farkındadır ama nedense sanatçının işine son vermezler. Bayrak da böylece daha önce yaptıklarını sürdürmeye ve yeni işler üretmeye devam eder.

### 1971

#### Soho Galerilerinin En Sıradışı Sergisi: The Wake For The Late Captain Hasan Tursun Efendi A Ritualistic Celebration Commemorating A War Hero\*\*

Tosun Bayrak 1970 yılındaki “Street Theatre” ismindeki performansı ile New York sanat çevrelerinin popüler bir ismi haline gelirken, yaptıkları ile okulu tarafından içten içe istenmeyen kişi olarak ilan edilir; fakat onun gerçekleştirdiklerine ilgi duyanlar da vardır. 1970'lerin başında sanat galerilerinin Soho'ya taşınmaya başlamasıyla bir dönüşüm yaşayan New York sanat dünyası, ilgi çekmek üzerine kurulu bir sistemi benimser. Bu anlamda yeni kurulan New York'taki Sonraed Gallery, sanatçıdan dikkat çekecek bir sergi yapmasını ister. Amacı ses getiren bir sergi ile başlayıp New York sanat alıcılarının ilgisini çekmek ve sonraki sergilerinde kurduğu bağlantılarla satışlar yapabilmektir. Bu teklif üzerine sanatçı 28 Ekim 1968'de kaybettiği ve bir Çanakkale gazisi olan babası Hasan Tursun Bayraktaroğlu anısına “The Wake For The Late Captain Hasan Tursun Efendi A Ritualistic Celebration Commemorating A War Hero” **[103]** isimli performansı gerçekleştirir. Performans aynı hafta üç gün boyunca yapılır ve galeri tıka basa izleyici ile dolar. Her performans öncesi galeriye gelen misafirlere yemek verilir. Üç çıplak, elleri birbirine bir kurban gibi bağlı seyircilere iğrenç bir yemek dağıtılır. Yemek, pişmiş tavuk ayağı ve çiğ tavuk etinden yapılmış tavukgöğsü tatlısıdır. Üstüne isteyenlere ek olarak sperm dökülür. Yiyeceklerin içinde ne olduğu söylendiği halde izleyiciler ikram edilen bu yiyecekleri yerler. Galerinin ortasına yerleştirilen büyük bir tepsinin içinde ekmekler parçalanır. Sanatçının idare ettiği bu işlem bir ayın gibidir. Ayine sanatçının sokaktan bulunduğu çıplak bir erkek ve kadın da katılır. Performansın sonunda sergiye katılan çıplak erkeklerin, cinsel organlarına sürdükleri ekmeğin üzerine çıplak kadın da idrarını yapar. Sonra bu ekmekler, sergiye gelen ziyaretçilere ikram edilir ve ziyaretçiler de ikramları kabul ederler. Üç gün devam eden performansların ilk günü “Opening Feast by Invitation” (Davetli Açılış Töreni), ikinci gün “Sabbath-Public Homage” (Kamuya Saygı), üçüncü gün ise “Final Rituals and Burial” (Son Ayın ve Gömü) olarak adlandırılır. İkramların ardından çıplak bir kadının kulakları tırmalayan notalarla Amerikan milli marşını keman ile çalmasıyla performans başlar. Yaşlı bir kadın üzerindeki yedi kat elbiseyi, milli marş eşliğinde striptiz yaparak çıkarır ve böylece performans son bulur. Üçüncü gece yapılan son ayın sonrasında cam tabut içindeki ceset sabahın erken saatlerinde Wall Street Borsası merdivenlerine bırakılır. Borsa önünde kopan kıyamet galericinin istediği sestten çok daha fazlasını getirir. Sanatçının o yıllarda köpek balığı ve yavru dananın birleştirilmesinden oluşturulan ve cam havuzun içine konan çalışması yıllar sonra Damien Hirst'ın formaldehit içindeki köpek balığı ve danalarını hatırlatır. Ayrıca formaldehit yüzey içinde domuz ceninleri ve çeşitli böceklerin bulunduğu bir halı da sergide sanatçı tarafından sergilenen işlerdendir.



**[101]** “Death of a Car”, NY, USA, 1968



**[102]** “Love America or Live”, NY, USA, 1970



**[103]** Sokak performanslarından... 1970'lerin ilk yarısı



### New Jersey State Museum Koleksiyonu'na

#### Bir Eserinin Girmesi

New Jersey State Museum sanatçının “Spirit Leaving The Body” isimli işini müze koleksiyonuna 1971 yılında dahil eder ve bir yıl sonra da küratör Zoltan Buki tarafından gerçekleştirilen geçici koleksiyon sergisinde gösterilmeye layık görülür.

### 8th Avant Garde Festival, New York

#### Tosun Bayrak Yapıtları

Tosun Bayrak'ın 1971 yılında gerçekleştirdiği bir diğer çalışma ise dünya sanatının en son avantgarde yeniliklerinin görüldüğü New York'ta yapılan “8th Avant Garde Festival, New York, NY”e katılmasıdır. Çalışma beyaz bir örtünün üzerine serildiği bir masadan ibarettir. Masanın üzerinde Sicilya ekmeği, işkembe yığını, derisi yüzülmüş ve gözleri fırlamış kanlı koyun kafası, lağzımlığın içinde ağzına kadar dolmuş sidik ve etrafa iğrenç kokular yayan dışkılar bulunur. Festivalde Ivan Karp ve Andy Warhol gibi isimler de vardır. Sanat yazarlarına göre gecenin en gösterişli işi Charlotte Moorman'ın “Birthday Cake” isimli büyük doğumgünü pastasıdır.<sup>7</sup>

### 1972

### The Living Loft an exposition by Tosun Bayrak\*\*\*

Tosun Bayrak'ın 1972 yılında gerçekleştirdiği performans ise Vietnam Savaşı ile ilgilidir. Eşinin atölyesinin zengin ve Amerikan taraftarı bir Vietnamlı'ya satılması sanatçıyı adeta çıldırtır ve boşaltmak zorunda olduğu atölyeye “The Living Loft an exposition by Tosun Bayrak” **[104, 106]** ismini verdiği performansla veda etmeye kararı verir. 9 Ekim 1972'de 471 West Broadway, Soho adresindeki içinde hâla yapıtlarının bulunduğu atölyede bir performans hazırlığına girer. Tıp merkezlerinden aldığı insan kemiklerine sarılı etleri sonra bahçede hazırladığı barbeküde pişmesini bekler ve performansı izlemek için gelen herkese önce etleri ikram eder. Atölyenin duvarlarını ise bir gece önce delerek içine litrelerce kan, sakatat, bağırsak, fare, sıçan yerleştirir ve delikleri alçı ile kapatır. Döşemelere üzerine kan dökülmüş beyaz güvercinler koyup üzerini örter. Hazırladığı afişlerde gösterinin ertesi gün saat 16.00'da başlayacağını duyurur. Pınl pınl haldeki atölye ve bahçesinde insan iskeletine sanılmış et parçalarının kokusu sokaktaki herkesi çağırır. İzleyiciler gelince sanatçı başına baret giyerek elindeki balta ile duvarlara vurmaya başlar. Her vuruşunda duvarlardan kan ve bağırsak parçaları ortalığa yayılır. Döşemeleri söktükçe sıçan ve fareler ortaya çıkarak etrafa koşuşur. Aynı anda kanlı güvercinler uçup camdan kaçarlar. Çok kısa bir süre içinde tertemiz atölye kana ve pislığe bulanır. Performans içinde hayvanların kullanılıyor oluşu bazı izleyicileri rahatsız eder ve kısa bir süre içinde atölyeye polis gelir. Hayvan hakları ile ilgili şikayet olduğu söylense de polisin girdiği atölyede sanki bir vahşet yaşanmış gibidir. Hatta bazı izleyiciler performansa kendilerini o kadar kaptırmışlardır ki polisin gelmesini bile performansın bir parçası sanırlar. Bu nedenle polisin çaldığı sirenler çevreden daha fazla izleyici toplanmasını ve çalışmanın günlerce konuşulmasını sağlar.

Sanatçı sonrasında Hayvan Hakları Derneği tarafından mahkemeye verilse de bir sonuç çıkmaz. Bayrak'ın politik bir duruş olarak eleştirdiği Vietnam Savaşı hiç beklemediği bir anda “The Living Loft an exposition by Tosun Bayrak” isimli performansı ile kendi savaşına dönüşmüştür. Eşinin atölyesinin elinden alınışı, sanatçının etrafındaki çemberin giderek daraldığı duygusuna kapılmasını ve savaşın kanlı para ile zengin ettiği Vietnamlının savaşta on binlerce kişi ölürken nasıl da Amerika'da, savaş karşıtı ile sanat üretilen bir atölyeyi kana bulamak istendiği ile ilgilidir. Sanatçının zihninde beliren bu kanlı oyun atölyeyi terk etmesi gereken gün tüm çıplaklığı ile çevreye ve sanat dünyasına da ses getiren bir performans ile duyurulur.<sup>8</sup>

### Tosun Bayrak'ın Guerrilla Art Dönemi

1972 yılında New York Art Students seminerine konuşmacı olarak yardımcısı ile katılır. Onlarca yaşlı ve oldukça ciddi sanat hocasının bulunduğu toplantıda kendilerine gösterilen yere yardımcısı ile oturur. Sıra Bayrak'a geldiğinde sanatçı sesi kısılmış numarası yapar ve yanındaki yardımcısını göstererek kendisinin yerine onun konuşacağını zor da olsa belirtir. Fakat yardımcısına konuşma öncesi renkli şeyler yedirmiş ve sonra da kusma ilacı vermiştir. Yardımcısı konuşmaya başlamadan zor tuttuğu ağzını açar açmaz etrafa renkli ve pis kokulu kusmuklar yayılır. Seminere katılan katı sanat tarihi hocaları şaşkınlık içindedir. İlk şaşkınlığın atlatılmasından sonra seminere ara verilir ve kokunun çıkması için uzunca bir süre içeriye girilemez. Böylece sanatın mutlak baronları da sanatçının tepkisel performansından nasibini alırlar.

### 1973

### Gerçekleşemeyen Performans

Tosun Bayrak'ın 1973 yılında gerçekleştirmeyi planladığı performansı New York'un ünlü sanat galerilerinden OK Harris Gallery'nin yanındaki parkta olacaktı. Pek çok mezar kazılacak ve içine de öğrencilerini yerleştirecekti. Mezar içindeki öğrenciler gizli bir hortum ile hava alacaklardı. Bir gecede oluşturulmuş mezarlık yeterince ilgi topladığı zaman tüm öğrenciler birden ayaklanacaklardı. Parkın yanında bulunan büyük duvara ise “Alman Toplama Kampındaki Korkunçluk” yazılacaktı. Fakat bu performans gerçekleşemezdi. Parkın toprağı yapmayı düşündükleri performans için uygun değildir. Aslında bir mezar kazıp içine yakın arkadaşlarından birinin oğlunu koyup sonra da kapatarak bir deneme yapar. Toprağın mezara girenin üzerinde fazla baskı yapması ve uzun süre yer altında kalma problemleri yüzünden performanstan vazgeçilir. Halbuki performans dolayısıyla her zaman sanatçılara yakın ve sıcak olan OK Harris Galerisi sahibi Ivan Karp'tan izin almışlardır. Performansta galerinin önü de kullanılacaktır. Galerî önündeki yerin tahminlerden daha fazla kazılmış olması galeri sahibini sinirlenmesine yol açar ve polisi çağırır. Planlanan performans hem Karp'ın huysuzluğu hem de performansın gerçekleşmesine yönelik olanaksızlıklar nedeniyle yanda kalır.<sup>9</sup>

### Colorado Üniversitesi Performansı

1973 yılında Colorado Üniversitesi, bir sanat seminerinde Bayrak'a sergi yapması için davet eder. Sanatçı, üniversite tarafından kendisine sergi mekanı olarak tahsis edilen bir odayı karanlık oda haline getirerek Nazi toplama kamplarının resimlerini duvarlara asar. Oda tamamen karanlıktır ve yerlere de kan dökülmüştür. Odadaki işi izlemek isteyenler kapıda duran görevli tarafından durdurulup ayakkabılarını çıkarmalarını istenir. Böylece içeri girenler kana çıplak ayak ile basmak zorunda kalıp, kanın kayganlığını hissederler. Ayrıca karanlık oda içinde çınlıçıplak ve üzerine zeytinyağı sürülmüş bir kişi dolaşır. Aynı bir ruh gibi odanın içinde dolaşan bu çıplak, içeriye girip yerdeki kanı hissedip duvardaki projeksiyon ile aydınlatılmış fotoğraflardaki vahşeti izleyenlere dokundukça dışarıya çığlık sesleri yayılır. Fakat bu performans sanatçının başının belaya girmesine neden olur. Odaya çıplak ayak ile giren ziyaretçilerin odadan çıktıktan sonra koridorlarda çıplak ayakla yürümeye devam etmeleri okulun tüm koridorlarının kısa bir süre içinde kana bulanmasına neden olur. Okul yönetimi oluşan bu durumdan çok rahatsız olduğunu sanatçıya bildirir ve Colorado'da yapılan seminerlere bir daha çağrılmaz.

### 1974

### “Çocukların Haçlı Seferi” Performansı

“Çocukların Haçlı Seferi” adı altında Vietnam Savaşı'nın sebebi olarak görülen başkan Nixon'ın görevinden ayrılması için sadece çocukların olduğu büyük bir yürüyüş düzenler. Çocukların hepsinde de Nixon maskeleri vardır. Sanatçının küçük kızı Defne de bu performansta yer alır. Hatta performans kızına da unutulmayacak bir doğum günü partisi olma niteliğindedir. Üniversitedeki öğrencileri ile birlikte planladıkları büyük bir performansın bir parçasıdır. Çocuklar ellerinde Vietnam Savaşı'nda ölen askerlerin isimlerinin yazılı olduğu haçları adeta İsa'nın Golgota Tepesi'ne kendi hacını taşıması gibi taşırlar. Yürüyüş 55 Mercer Street'te doğumgünü pastasının kesilmesi ile başlar ve etrafa büyük kurbağalar salınır. Sokak bir anda kurbağalarla dolar. Sanatçı rengarenk cinsiyeti belli olmayan bir insan gibi giyinmiştir. Büyük yürüyüş Washington Meydanı'nında son bulur ve çocukların elindeki haçlar parka dikilir. Park bir anda askeri mezarlığa döner. Çok ses getiren çalışma artık bir performans olmaktan çıkmış dönemin yayınları tarafından Nixon'ın düşüş süreçlerinde oluşan halk tepkilerinden biri olarak değerlendirilir. Nitekim aynı yılın Ağustos ayında 37. ABD başkanı Richard Nixon görevden ayrıldığını açıklar. O günleri hatırlayan Elliott Barowitz, Washington Parkı'na haç dikerken kongrede bulunan önemli isimlerden biri olan ve daha sonra belediye başkanı olan Ed Koch'un da orada haç dikimine katıldığını söyler.<sup>10</sup>

### 1 Mayıs İşçi Bayramı Performansı

Tosun Bayrak öğrencileri ile New York sokaklarının isimlerini değiştirilmesi işine imza atar **[105]**. Soho 1 Mayıs sabahı “Lenin Avenue”, “Karl Marx Street”, “Stalin Street” gibi isimlere bürünür. Soğuk savaşın devam ettiği bir süreçte



**[104]** “A Living Loft” NY, USA, 1972



**[105]** Sokak performanslarından... 1970'lerin ilk yarısı



**[106]** Bir performans sonrası, 1970'lerin ilk yarısı



ve Vietnam'da gizli düşmanı SSCB ile savaşırken, güne uyanan halk tam anlamıyla şok olur, polis ise ne yapacağını bilemez. Şehrin merkezden uzak bölgesinde performans böyle başlarken aynı gün şehrin göbeğinde yer alan Metropolitan Müzesi'nin önündeki iki büyük fiskiyeli havuza kırmızı boya dökülerek kan rengine dönüştürülmesiyle devam eder. Aslında amaç havuzu anarşist rengi olan siyaha çevirmektir ama yapılan araştırmalar sonucunda havuzda bulunan suyun siyaha dönmesi için bir kamyon boyanın gerektiğini ortaya koyunca planın değişmesine ve bir kova kırmızı ile havuzun kırmızıya dönmesine neden olur. Şehir, gerçekleştirilen performansları konuşur olmuştur.

#### Dolar Performansı

Aynı yıl sanatçı ve öğrencileri ikinci bir performans daha gerçekleştirirler. Bir bebek arabasının içini Amerikan doları ve faturalarla doldururlar. İçine de işerler. Soho'da bulunan galerilerin önüne giderek her galerinin kapısına dışkı koyup, içine de beş dolar yerleştirirler.<sup>11</sup> Sonrasında bazı galerilerin dışkının içinden beş dolar aldıklarına dahi şahit olurlar.<sup>12</sup>

#### Profesörlük

On üç yıldır eğitim verdiği Fairleigh Dickinson Üniversitesi'nde sanat profesörü olur.

#### Sanatın Sonu

Sanatçı, 1974 yılı itibarı ile performans ve guerrilla art çalışmalarına son verir. Bu yıllarda sanatçının birçok işinin oluşmasına kaynaklık etmiş olan Vietnam Savaşı'nın artık sonuna gelinmiş olması ve sanatçının 1971 yılında tasavvuf ile tanışması artık hayatının başka bir yöne doğru kaymasının sebeplerindendir. Bayrak, sanatçı olmanın altında yatan kavramları inceledikçe “gurur” hissinin yoğunluğu ile tasavvufi dünyanın bağdaşmadığını fark eder. Tasavvufta yer alan tevazu ile gurur ve kendi benliğini yok etme düşüncesi sanatçının sanatını bırakmadaki en önemli etkenlerden biri olur. Tosun Bayrak’a göre sanatçı olmak insanın benliğini tatmin eden en büyük faaliyetlerdendir ve atom bombasını icad eden kişi bile müzeye giren sanatçı kadar büyük bir tatmin yaşamaz. Sanatın günde bir iki saatte yapılan bir iş olmadığı ve uykusuz kalınarak geçen günlerin gecelerin ardından ortaya çıkan bir sonuç olduğunu düşünen Bayrak, sanatın içinde başka hiçbir şeye yer vermemesi ile doğru orantılı olarak din ve tasavvufun da bütün bir günü değil bütün bir hayatı içine alması birbiri ile uyuşmayan iki maddenin yanyana geldiğini sanatçıya düşündürür. Böylece sanatçı, sanatçı olmaktan çıkarak Tosun Bayrak olarak hayatına devam etme kararı alır.

#### 1989

#### Hocalıktan Emeklilik

Sanatı bırakışı sonrası Fairleigh Dickinson University'de verdiği sanat tarihi derslerine 1989 yılında emekli olana kadar devam eder.

#### 2000'ler ve Bir Sanatçının Yeniden Doğuşu

1974 yılında gerçekleştirdiği performanslarından sonra kendini dış dünyadan biraz daha soyutlayarak yeni bir hayat pratiğine yönelen Tosun Bayrak, 2000'li yıllar ile birlikte resim yapmaya geri döner.

#### 2012

#### Türk Müzesinde İlk Tosun Bayrak Yapıtı

Sanatçının başyapıtlarından biri olan “Americanization of Tosun Bayrak” isimli eseri İstanbul Modern'in koleksiyonuna alınır.

#### 2014

#### Türkiye’deki İlk Kişisel Sergi

‘Bir Dervişin Notları’ isimli Türkiye’deki ilk kişisel sergisi 10 Nisan tarihinde Sefaköy Kültür ve Sanat Merkezi’nde açılır.

Sanatçının sanat hayatının derinliklerine inen ‘Sıradışı Bir Hayattan Sıradışı Bir Sanata Tosun Bayrak’ isimli kitap, bu satırların yazarı tarafından iki yıllık bir uğraşının sonunda yayımlandı.

##### Yapıtlarının Bulunduğu Müzeler

İstanbul Modern, Fairleigh Dickinson University, Fordham University, Guggenheim Museum, Monmouth College, Montclair Art Museum, New Jersey State Museum, Newark Museum, Riverside Museum, Rose Art Museum, Trenton State Museum, Smithsonian Institute

##### Yazdığı ve Çevirdiği Eserler

■ Amerika’da Bir Türk Şeyh Tosun’un Hatıratı, Tosun Bekir Bayraktaroğlu, Sufi Kitap, 2012-2013
■ Bil! Bul! Ol!, Çev: Ömer Çolakoğlu, Jasmina Subaşiç Çolakoğlu, Sufi Kitap, 2016
■ Esmâü’l-Hüsna, Çev: Ömer Çolakoğlu, Sufi Kitap, Birinci Baskı: 2012, İkinci Baskı: 2014
■ Inspirations on the Path of Blame by Shaikh Badruddin of Simawna, Tef: Shaikh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Threshold Books, 1993
■ Memoirs of a Moth The Life of Shaykh Tosun al Jerrahi, Timaş Yayınlan, 2014
■ The Divine Governance of the Human Kingdom by Ibn ‘Arabi, Çev: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Fons Vitae, 1997
■ The Name & the Named, Tef: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Fons Vitae, Birinci Baskı: 2000, İkinci Baskı: 2006, Üçüncü Baskı: 2013
■ The Path of Muhammad: A Book on Islamic Morals and Ethics/The Last Will and Testament by Imam Birgivi, Çev: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, World Wisdom, 2005
■ The Secret of Secrets by Hadrat ‘Abd al-Qadir al-Jilani Çev: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, The Islamic Texts Society, 1992
■ The Shape of Light by Suhrawardi, Çev: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Fons Vitae, 2006
■ The Tree of Being -Shajarat al-kawn (An Ode to the Perfect Man) by Ibn ‘Arabi, Çev: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Archetype, 2012
■ The Way of Sufi Chivalry by Ibn al-Husayn al-Sulami, Çev: Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Inner Traditions International, Birinci Baskı: 1983, İkinci Baskı: 1991

##### Kaynakça

■ Anonim; “Amerika’daki Güreşçimiz Tosun”, Son Posta, 7 Temmuz 1946
■ Anonim; “Art Rancid, Aides Rule”, Newark Evening News, 24 Şubat 1968
■ Anonim; Environments/ Permutations sergi kataloğ, 1968, s. 2
■ Anonim; “Tosun Bayrak”, Village Voice, Şubat 1971
■ Anonim; “Tiraje Dikmen ile Söyleşi” Yeni Boyut Dergisi, Mart 1985. s. 7-10
■ ANTMEN, Ahu; 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008
■ ARTUN, Deniz; Paris’ten Modernlik Tercümeleri, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007
■ ASHTON, Dore; “Art or Garbage”, Studio International, Ocak 1971
■ ASHTON, Dore; “The Dionysiac Dithyramb”, Art and Artist, Şubat 1972
■ AYVAZOĞLU, Beşir; “Tosun Bayrak”, Aksiyon, S. 997, 7 Eylül 1999
■ BATTCOCK, Gregory; “Car With Animal Parts In Front of Museum”, The Village Voice, 7 Mart 1968
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun; Ve... Şiirler 1943-1946, Cemal Azmi Matbaası, 1946
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun ile 11 Temmuz 2012’de yapılan görüşme
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun ile 24 Temmuz 2013’te yapılan görüşme
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun ile 1 Aralık 2013’te yapılan görüşme
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun ile 15 Ocak 2014’te yapılan görüşme
■ BRANIGAN, Alan; “On Madison Campus International Art Seminar”, sanatçı arşivi, yayın bilgisi bulunmuyor.
■ DANIEL, Clifton – WICKER, Tom; “Episode on Prince Street”, The New York Times, 16 Kasım 1970
■ EDGÜ, Ferit; Görsel Yolculuklar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011
■ EROL, Turan; Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984
■ GUILBAUT, Serge; New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Çev.: Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008
■ GLUECK, Grace; “Is It Art? Garbage, Say Neighbors, Calling Police”, The New York Times, 24 Şubat 1968
■ GLUECK, Grace; “Malevich Through Minimal Eyes”, The New York Times, 25 Şubat 1968
■ HALMAN, Talat; “Amerika’da Yepyeni Bir Sanat: Şok Sanatı”, Milliyet, 4 Nisan 1971
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak’ın Türkiye Yılları”, Milliyet, 5 Nisan 1971
■ HALMAN, Talat; “Şairlikten Hazır Elbise Fabrikatörlüğüne”, Milliyet, 6 Nisan 1971

■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak Çağdaşlarını Geçme Çabasında”, Milliyet, 7 Nisan 1971
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak Neyi Başarmak İstiyor?”, Milliyet, 8 Nisan 1971
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak’ın En Son ‘Sanat Rezaleti’”, Milliyet, 9 Nisan 1971
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak İslam Sanatına Sıkı Sıkıya Bağlı”, Milliyet, 10 Nisan 1971
■ HENNING, Edward B.; “Erol’un Sanatı”, Yeni Boyut, Kasım 1983, S. 2/17, s. 17
■ KALTER, Eleanor; “Art Scene”, Sunday News, 10 Mart 1968
■ KAPROW, Allan; “Oluşum (Happenings) Üzerine Bir Açıklama”, Yeni Boyut, Ocak 1984, 3/19, s. 32
■ KOSTELANETZ, Richard; Soho: The Rise and Fall of an Artists’ Colony, New York 2003, s. 100-101, Routledge Taylor and Francis Group
■ LENSON, Michael; “Realm of Art Prints in Color”, Newark Sunday News, 10 Mart 1968
■ MCDORRAH, Fred W.; “Down to His Last Mouse”, The Village Voice, 25 Kasım 1971, 90-91.
■ MACNEIL, William; “Bayrak Works Highlight Riverside Museum Exhibition”, Record, 26 Şubat 1968
■ MORGAN, Robert C., Hermann Nitsch ile Nisan 2004’te gerçekleştirilen söyleşi için bkz: http://www.brooklynrail.org/2004/04/art/nitsch
■ O’DOHERTY, Brian; Beyaz Küpün İçinde, Çev.: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayınları, 2013
■ PERRY, Whitall N. – LEFORT, Rafael; Gürcüev ve Gizli Üstatları, Çev.: Cengiz Erengil, İstanbul: İnsan Yayınları, 2011
■ PICARD, Lil; “Art Crucifyin’ and Chicken Pluckin’”, The East Village Other, Mart 1968.
■ POSTON, Ed – GREAVES, Willam; “Tels Why City OKd Nude Fair”, 1970, yayın bilinmiyor
■ SCHUBERT, Karsten; Küratörün Yumurtası, Çev.: Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004
■ SIMOR, George; “Biological Sculpture In New York’s Soho”, (Sanatçı Arşivi) yayın bilinmiyor, s. 12-15
■ STARREX, Al Van; “Shock Art”, mr. magazine, Ocak 1969, Vol. 13, No. 4, s. 41



# An Extraordinary Life

OĞUZ ERTEN

1926

### A Hello to the World

Born on 21 January 1926 in Istanbul as the son of Erzurumlu Hasan Tursun Effendi, a veteran of the Battle of the Dardanelles, and Afife Hanım of Istanbul [107], Tosun Bayrak spent his childhood and early youth during the reform years of the newly established Republic [108]. His father had lost his left arm after he was hit by shrapnel during the Battle of the Dardanelles. Following the adoption of the Surname Law [109], he took the surname “Yurdakol” [lit. “An Arm for the Nation”] in reference to the arm he lost. However, his father later changed his surname again, and this time in reference to the title of standard-bearer his forefathers carried, opted for “Bayraktaroğlu” [lit. “Son of the Standard-Bearer”].

1931

### The First Sign of Curiosity

Bayrak’s curiosity about art was first awakened by his grandfather İhsan Efendi, who had an interest in art. To encourage the 4–5-year-old Tosun’s interest [110], his grandfather took him by the hand to visit Topkapı Palace and showed him the Ottoman miniatures there. İhsan Efendi then took his grandson to the Archaeology Museum to see Greek and Roman sculpture, showing young Tosun how figure painting was treated throughout history. That the boy’s grandfather then asked him to try his hand at “paintings of people” reveals his objective and unprejudiced view regarding Eastern and Western art.

1937

### A Primary School Teacher in Kars

The second person who encouraged Tosun Bayrak’s interest in the field of art was Kemal Bey, his 5th-year class teacher in Kars, the city where he went to primary school. During this period, when his first tendencies towards art appeared, until the age of twelve, Bayrak travelled to many cities across Anatolia because of his father’s job as a public servant, including Kars, Çanakkale, Antalya, Hatay, Erzurum, Kastamonu and Samsun.

1938

### Enrollment at Robert College

At the age of twelve, Tosun Bayrak enrolled as a boarding student at Robert College. His teachers at Robert College included Ziyad Ebuzziya and Necip Fazıl Kısakürek. One of his classmates, who already had a deep bond with poetry, was the future Prime Minister Bülent Ecevit.

1944

### The Bedri Rahmi Studio at Narmanlı Han

The first address, other than his family home, for his increasing interest in art was to be the studio of the painter Bedri Rahmi Eyüboğlu at Narmanlı Han, in Beyoğlu. Eyüboğlu would both read poetry to the young enthusiasts



[107] Afife Hanım and Tursun Bey’s wedding, Istanbul, 1923



[108] Right to Left, first row: little Tosun’s grandfather İhsan Efendi, grandmother Peluze Hanım and little Tosun; second row: uncle Artillery Lieutenant Alaeddin Bey, his mother Afife Hanım, his father Tursun Bey, military airman Celal Bey, the Albanian nanny



[109] 1933, Atatuk and Tursun Bey, 10th anniversary of the founding of the Turkish Rebuplic, Antalya



who came to the studio, and show them his post-impressionist, Dufy-influenced paintings depicting Anatolian villagers. Narmanlı Han was the most youthful and lively place in the city's art scene.

#### 1945

#### The Department of Painting at the Academy and the Istanbul University Department of English Language and Literature

The influence Bayrak gained from Bedri Rahmi [111] during his visits to Narmanlı Han continued after his graduation from Robert College, and for higher education he registered both at the Department of Painting at the Academy and at the Istanbul University Department of English Language and Literature. Bayrak's teacher at the Academy was, of course, Bedri Rahmi Eyüboğlu. Another artist at the studio at Narmanlı was Bedri Rahmi's wife, Eren Eyüboğlu.

#### 1946

#### His first book of poetry “Ve...” (“And...”)

While he was interested in painting on the one hand, Bayrak also published poems in newspapers and magazines in Turkey. His book of poems titled “And...” was published by the Cemal Azmi Printing House during this period.

#### The Berkeley, California Years

Although he had enrolled at the State Fine Arts Academy and the Istanbul University Department of English Language and Literature, a short while later, at his father's request, Tosun Bayrak enrolled at the Graduate School of Architecture, at the University of California at Berkeley. Following a long trip by boat, he began his studies at one of the most important schools in the US. He began to improve in art classes rather than in technical courses. The curriculum was shaped around art history, drawing and studio classes. During his California years, Bayrak personally experienced the impact of these changes. Communism, the worldview he adopted during his college years, enveloped him even more during this period, when worries disappeared, and debates raged over projects for a new order that would allow humankind to capture infinite happiness. Since the US had been allies with the Soviet Union during World War II, the communist witchhunt had not yet begun. However, from 1947 on, political conflict between the USA and the Soviet Union increased, the Cold War began, and a struggle for dominance in every field became apparent. Meanwhile, Bayrak spent his first years in the US creating impressionist paintings, charcoal nudes, watercolors, and still lifes. The final period of the artist's childhood stage in art featured enthusiastic modern art classes presented by his German art history lecturer, the examples of modern art produced by his teachers in the painting and sculpture studios, and the avant-garde works he had the opportunity to see at the San Francisco museums and galleries. However, Bayrak's US period was soon to end, and with permission from his father, he crossed the ocean to fulfil his wish to study art in Paris.

#### 1947

#### Studio at La Grand Chaumière

Bayrak's intense interest in art came to life when he began to attend the studio at La Grand Chaumière in Montparnasse, Paris [112], which could still lay claim to be the world center of art in 1947, after the years of war. The most important teacher at the studio was one of the most outstanding artists of the École de Paris, the Russian-born tachiste Serge Poliakoff.

#### A Student at the Studios of André Lhote and Fernand Léger

Bayrak then registered at the studio of André Lhote and Fernand Léger, two artists who were often preferred by students who had come from Turkey. André Lhote had made a significant contribution to the formation of Cubism, and had managed to achieve success without academic art training. His renown and powerful impact as an educator meant that he also taught many artists who had come to Paris from Turkey, including Edip Hakkı Köseoğlu, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Hamit Görele, Sadi Öziş, Refik Eren, Abidin Elderoğlu, Kemal Zeren, Cemal Tollu, and Nurullah Berk. The name of Bayrak's other teacher, Fernand Léger, was associated with the Cubists from 1909 on. This was also the reason a significant number of artists who came from Turkey to Paris preferred the Léger studio. These included Neşet Günal, Nurullah Berk, Cemal Tollu and Leyla Gamsız.

#### 1948

#### Art History Education in London

His mind still set on art, upon his return from Paris in 1948, Bayrak wrote a letter to Bülent Ecevit, his friend from Robert College who was working at the Student Inspectorate in London. Bayrak briefly explained what he wanted to do and asked Ecevit to arrange a school for him in London. His acceptance at the Department of Art History at The Courtauld Institute of Art at the University of London upon Ecevit's initiative was a brand new beginning for Bayrak. Although it ranked among the most reputable art history schools in the world, The Courtauld Institute of Art would not be the last stop in the journey he set out on to achieve his ideals. Bayrak was not alone in London, and his closest friends were Tunç Yalman, Bülent Ecevit, Can Yücel, Üstün Üstündağ and Ali Neyzi. Bayrak settled in a bed-and-breakfast in Hampstead Heath, the neighbourhood where Bülent Ecevit also lived, and was now ready to attend school. However, the institute had a very demanding curriculum, and the artist had, at first, trouble in keeping up. The first period, during which Bayrak spent getting to know the school and environment, was later supplanted by the sense that London was not as fun and attractive as Paris; however, Bayrak was also influenced by the fact that the friends he spent a lot of time with were highly dedicated to their courses. Bülent Ecevit, Ali Neyzi, Can Yücel and Tunç Yalman were continuing their education in England during this period. They frequently met, and often

first visited second-hand-booksellers, the renowned pubs of London, and especially museums, galleries and theatres.

#### 1949

#### The House in Lingfield

Bayrak one day visited the town of Lingfield near London with a friend, and the town left a strong impression on him with its pub, old bookshops, and pleasant small houses. Just a week later, he took his close friends Bülent Ecevit, Can Yücel and Ali Neyzi to Lingfield. They found a beautiful two-story, furnished house close to the church and next to a nuns' residence. There was even a tennis court close by. The rent was the same as the total of the rent they all paid in London. They quickly decided to move to this small town. Although they all wanted to continue attending school at first, the long distance to London, and the comfort of the town meant that soon none of them were attending courses. In this tranquil and beautiful environment, Ali Neyzi dedicated himself to writing plays, Bülent Ecevit and Can Yücel to writing poems, and Bayrak to painting. On weekends, collecting an equal amount of money from every member of the household, Bayrak cooked for them. The friends they made in London also frequently visited them in Lingfield. They continued to have fun and produce art in Lingfield. Although it was an enjoyable place full of art both for the artist and his friends, this meant that they were rarely attending school. They did, in fact, continue their research in their respective fields, but were acquiring no diploma to prove it. They all suffered a wake-up-call when one day, Can Yücel's father, and the former Minister of National Education, Hasan Ali Yücel turned up at their doorstep. Thinking his son was continuing his education at Cambridge, the father found his son writing poems in Lingfield. Bayrak immediately understood that Hasan Ali Yücel wasn't too happy with the situation; however, Yücel acted with the maturity of a person who had for many years served as a cabinet minister, and did not make a scene. For a while, Hasan Ali Yücel took part in the communal life his son and his friends were living, observed their guests, read their poems, looked at their paintings and had a taste of the food and drink. In a sense, he experienced the hippie life-style of the '68 generation in Lingfield, twenty years before it actually took place. One day, catching Bayrak alone, Yücel asked him a series of question such as, “Do you not think of your future at all? What will you eat, what will you drink? How will you get married and have children? Don't you have an ideal? What are you after?” Tosun Bayrak responded quite seriously, explaining to Yücel the philosophy they dreamed of, which they had named “Bourgeois Mysticism”. According to this philosophy, they would become mystics, and live in the real world. He even told Yücel how they planned to set up a colony on a Greek island. Hasan Ali Yücel laughed, and said, “Oh, my philosopher, no, prophet sons, so you now invent a new religion. Yet, you already have a beautiful religion; and if you are looking for a philosophy of life, no one is going to come up with something better than Islamic sufism”. Of course, the words they exchanged that day



[110] Little Tosun at age 5, after typhoid, Samsun



[111] Tosun Bayrak with Bedri Rahmi and Eren Eyüboğlu in his studio, USA, 1961



[112] Tosun Bayrak in Paris 1940s



were quickly forgotten in the heady days of youth. However, the topic of this conversation would later become a cornerstone in Bayrak’s life.

### Paris again

Although Tosun Bayrak had lived in Paris for a few months in 1947, the Paris he visited in the summer of 1949 was very different. This time, the friendships he made in Istanbul came were of great use in Paris. The intellectual circles of Istanbul that had flowed to Paris after World War II had created a new atmosphere there. Abidin Dino, Selim Turan, Mübin Orhon, Fikret Mualla, Avni Arbaş, Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu and Nejad Melih Devrim all played significant roles in the shaping of this environment. Bayrak settled in a bed-and-breakfast on Rue Saint-Jacques. Bedri Rahmi Eyüboğlu’s brother Sabahattin Eyüboğlu, Selim Turan, and Avni Arbaş from Turkey, and many painters, writers and musicians from different countries lived on this street. Bayrak re-enrolled at the André Lhote and Fernand Léger studios and began to attend classes. Paris still retained its exhilarating and attractive atmosphere; and the Tosun Bayrak dinner tables in England became dinners he cooked for five to ten friends on a spirit stove at his home on Rue Saint-Jacques in Paris.

### Love

Although he spent most of his time during this period at studios or at home, Tosun Bayrak also spent some time at the cafeteria of the Cité Internationale Universitaire de Paris with his old friends. One day at the cafeteria he noticed a beautiful girl, and with bold self-confidence, went over and took a seat where she was sitting with friends, and started chatting with her. He soon discovered that they were the children of wealthy Czechoslovakian refugees. The girl was called Liba, and was a painter. After seeing each other for a few months, they married in late 1949 against the wishes of their families. After the wedding, his wife’s mother came to Paris and held a wedding dinner at St. George, the famous hotel on Champ-Élysées, for a group including ten to fifteen of their friends. Bayrak’s wife also lived in the same, wealthy neighbourhood but he did not want to move in with her. Leaving his room on Rue Saint Jacques, he rented a room at Hotel des Mines in the St. Michel neighbourhood. A short while later, they moved to Turkey and began living in Ankara.

### 1951

#### The Second Book of Poems

The stability he experienced both in his private and business life meant that Tosun Bayrak could once again focus on art, and it was during this period that he published his second poetry book, “Söylemeden Söylemek” (“Saying without Saying”). Like his first book, this second book, featuring thirty-nine poems, attracted attention both from the press and literary circles: it was reviewed in a long article by the poet Yusuf Mardin in the *Pazar Postası* newspaper; in another article, M. A. Eran, in the *Samsun Postası* newspaper, wrote, “*Here is a poet who expresses our country’s climate in a letter to the east. Tosun Bayraktaroğlu’s poems constitute*

*such an infinite ocean that one must unravel the bundle of sentences to discover the meaning of the word”*.”<sup>1</sup>

### Filiz Is Born

During the time not dedicated to work and poetry, the artist continued his creative activities by painting portraits of friends, acquaintances and landscapes. He even took part, with his wife, in the State Painting and Sculpture Exhibition held in 1951 at the Ankara Opera Building. It was during this period that their daughter Filiz was born.

### A Businessman in Casablanca

This period, from the end of the summer of 1950 to the end of the summer of 1951, which the Bayrak family spent in Ankara, abruptly ended with a letter from Bayrak’s wife’s father, who had moved to Casablanca because of the pressures of the communist government in Czechoslovakia; he had become an industrialist there. In the letter, the artist’s father-in-law invited them to come and live in Casablanca, offering them both work and a place to live. In the meantime, the tension created by their sudden marriage had dissipated; they accepted the invitation, and the artist, his wife, and daughter flew to Casablanca via Paris in September. When they arrived, they found that all their needs had been anticipated. They settled in a three-room flat that belonged to his father-in-law. This visit to a country he did not know at all was the beginning of an eight-year adventure that was to last from 1951 to 1959. Morocco was under French rule at the time, and with its boulevards, parks, apartment blocks, open and closed markets, restaurants and cafés, Casablanca resembled a French city. A luxury clothes store, one of the largest in the city, belonged to Bayrak’s father-in-law. The textile products sold at the store were produced at the factory the family had founded on the sea shore, and employed 250 Jewish women. The store had branches in the cities of Rabat, Fez, Marrakech, Meknes, and Safi. At the age of twenty-five, the artist found himself in a country that was completely alien to him, and in the middle of a huge commercial organization with his wife’s family, whom he had only recently met. Tosun Bayrak was immediately employed at the company called “Ste Nehera”, and began an internship first at the factory, and then worked in every department of the company for a few months. The company’s director, incidentally, was the French general in charge of the forces that had invaded the south of Turkey during World War I. Six months after arriving, when Bayrak completed his internship, the general was discharged, and Bayrak was appointed director general of the company. However, this new life was soon disrupted when his father-in-law, whom he had increasingly grown to like, fell ill. His father-in-law transferred all the responsibilities of his companies and factories to Bayrak, and settled in Monte Carlo. At the end of this exceedingly difficult period, stretching from the 1940s to 1955, when Morocco’s struggle for independence reached its zenith, the artist’s father-in-law passed away.

### 1955

#### A Turk in Morocco’s Struggle for Independence

Tosun Bayrak, continuing his struggle to survive as a twenty-nine-year-old in charge of great wealth in the midst of a country’s fight for independence, was the only Turk and Muslim among the foreign businessmen in the country, and came together with the leading politicians and pashas of Morocco on religious holidays and days of importance. Almost all of these politicians wanted French colonial rule to continue; they lived in magnificent palaces and contributed nothing to the struggle for independence. From the first years he had settled in Morocco, Bayrak never liked these people, and as a “so-called communist” since his college years, he began to sympathize with the groups fighting for independence. The demonstrations and political actions that took place almost every day drove the stores under Bayrak’s responsibility, and, on a larger scale, the country itself, into economically dire conditions. Tosun Bayrak believed that independence would bring democracy and welfare to the country, and that self-rule would improve conditions. In this context, as a wealthy and influential man, he began to provide practical support to the Istiqlal Party, which he had already supported in the ideological sense, by opening his home for secret meetings for example. Despite pressure and warnings from the French police, Tosun Bayrak supported Morocco’s independence to the end. Thanks to Bayrak’s help with secretly bring Turkish journalists into the country from the Algerian border, Turkish newspapers became the first to announce Morocco’s independence to the world. However, after independence was declared in March 1956, all Bayrak’s help and support began to be disregarded. Tosun Bayrak describes this period as the most difficult period of his life, although he had inherited 20% of the company after the passing of his father-in-law. His income had increased so much that he lived a comfortable life in Oasis, Casablanca’s wealthiest neighbourhood, in a house with two swimming pools, an orchard with orange and palm trees, and with servants and a gardener.

#### First Solo Exhibition

The first solo exhibition in Tosun Bayrak’s career was held during the troublesome period of Morocco’s struggle for independence, in the only art gallery in Casablanca. Before Bayrak, Modigliani’s works had been exhibited there. Although he sensed that tougher days were imminent, Tosun Bayrak believed that a more comfortable period was to follow. However, after independence, his presence as a foreign tradesman was deemed by Moroccan nationalists to be against national interest and their factory in Morocco was bombed. Bayrak spent another few years in Morocco under these tough conditions, and finally, in 1959, decided to leave Morocco and move to New York.

### 1959

#### Journey to the US and the Birth of an Artist

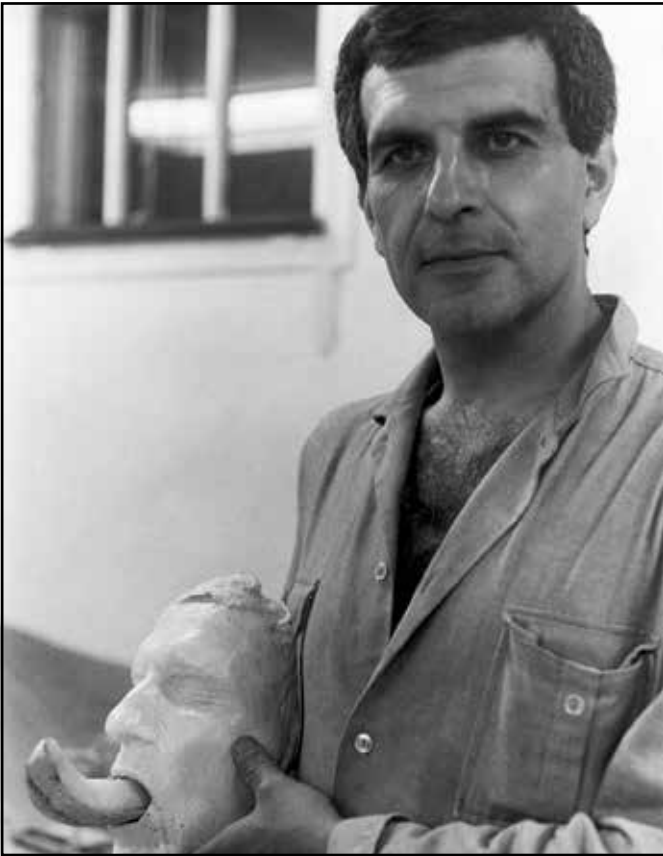
Selling all his assets in Morocco for prices well below their value, Tosun Bayrak migrated to the US with his wife Liba



[113] Fairleigh Dickinson University, Artist Seminar, NJ, USA, 1960’s



[114] Fairleigh Dickinson University, Artist Seminar, NJ, USA, 1960’s



[115] Working for exhibition in Riverside Museum, NY, USA, 1960s



(Leyla) and children, Filiz and Tosun, and spent his first year in the US as a French and art teacher at the Alfred Vail Primary School in Morristown, New Jersey. He set up a studio on the upper floor of the new house they had bought, and continued painting while working at the school. The paintings produced at this studio were larger than and different from those he had painted in Casablanca. A great change took place in Bayrak’s art after he saw the work of Motherwell, Kline, and the other abstract expressionists at La Biennale de Jeunesse. The artist came to know a brand new circle of people in the US, and in addition to visits to museums and galleries, he began to establish friendships with important artists of New Jersey. These friendships also paved the way for the artist’s meeting and integration with new American art. He soon abandoned figurative painting, and focused on abstract painting. Bayrak’s work from the period from 1961 to 1964 mostly features abstractions with cold tones, and lace-like, dispersed compositions featuring a large number of lines and text. At times, large-scale, swiftly executed figures – in the style that would be coined Neo-Expresssionism in the 1980s – also enter these paintings.

## 1960

### First Solo Exhibition in the USA

The artist’s first US exhibition at the European Gallery in New York was met with intense local interest.

## 1961

### A University Lecturer in Art History

In addition to his work, and the friendships he established, his education at The Courtauld Institute of Art also helped Tosun Bayrak to advance in the USA, and he began to work as a lecturer in art history at the newly-founded Fairleigh Dickinson University [113]. At first, he was a guest artist, but in time, became one of the most influential teachers at the school. His first significant contribution was to establish the university’s Faculty of Fine Arts. The next year, he facilitated the construction, within the body of the university, of the largest art gallery in the state of New Jersey. On the site where the new gallery was to be built, there was a derelict carriage house. Due to the artist’s efforts, the derelict building was renovated and transformed into a large art gallery. One of the first events held at this gallery was a solo exhibition of works by the renowned artist Richard Serra. At that point, Serra had not yet begun to produce his works with steel plates that would bring him fame, and his works at the time did not attract much attention. Serra exhibited works made of chipboard, and Nancy Graves exhibited her camel sculptures at the gallery.

## 1961

### International Artists’ Seminar

Because he was a good organizer and thus managed to persuade the university to implement the projects he had in mind, Tosun Bayrak initiated a six-week summer workshop entitled “International Artists’ Seminar” [114] within the

university that would feature artists from around the world. He would continue to hold these summer seminars for seven years, and artists from the USA, France, Egypt, Palestine, Canada, Spain, Czechoslovakia, India, Poland, Pakistan, Peru, Germany, Japan and Argentina took part in these programs and exhibited works. In addition to the accommodation and catering needs of the artists, all the materials they used to produce their works were also provided by the university. In this way, artists could not only focus on the works they produced, but also had the opportunity to discuss them with others taking part in the seminar. Bringing together artists from various lands across the world meant that the art of different cultures met, and a path for interaction was opened. Other than his wife and himself, the artists that took part in the seminars organized by Bayrak, by year, were as follows: In 1961, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Carl Heinz Kliemann, Leonard Kesi. In 1962, René Artozoul, Mordechai Avniel, Danilo Bergamo, Thomas Gibson, Pierre Manoli, Kazuo Nakamura, Jochen Seidel, Mireille Wunderly, Yvaral, Alan Goldstein, Eddie Johnson, Bill Stewart, Tal Streeter and Marc Aleu. In 1963, Theodore Appleby, José Bartoli, Mary Bauermeister, Regina Bogat, José Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Ugo Guarino, Tom Hodgson, Herbert Macdonald, George Mueller, Gérard Singer and Yiannis Spyropoulos. In 1964, Ji i Balcar, Claude Bellegarde, James Gwynne, Ed Bing Lee, Luis Felipe Noé and Mitsuo Kakutani. In 1965, Marcel Barbeau, Hans Breder, Luis Camnitzer, Francis Celentano, Wojciech Fangor, Horacio Garcia Rossi, Arnold Alfred Schmidt and Yvaral.

### The “Three Turkish Painters” Exhibition

Tosun Bayrak organized the “Three Turkish Painters” group exhibition with artists Bedri Rahmi Eyüboğlu and Erol Akyavaş at the Angeleski Gallery in New York with the support of the Permanent Mission of Turkey to the United Nations. At the exhibition, held from November 14 to December 4, 1961, one of the artist’s abstract Istanbul paintings was purchased by Turgut Menemencioğlu, the Permanent Representative of Turkey at the United Nations. As was the custom, the representative invited the artist and his family to his home to view the painting he had hung on his wall. The artist had another three or four paintings at this exhibition. Bayrak had included works by Akyavaş, whom he had met in the US, because he recognized his talent as a painter. Bedri Rahmi Eyüboğlu could not take part in the exhibition in person, but the works he produced during the seminar were exhibited here.

### The 1962-1964 Exhibitions

In 1962, after the exhibition at the Angelesci Gallery, Tosun Bayrak held solo exhibitions at the New York World Gallery, at Gallerie Nicole, and at Fordham University. He also took part in group exhibitions held at Monmouth College, New Jersey, and at the Deaneme Gallery (New York). [115] The paintings he produced during this period were mostly abstract works featuring cold, monochrome colours. In 1963, the artist took part in group exhibitions held at Riverside Museum, Montclair Art Museum, and the Andrew Morris Gallery (New York). In 1964 he participated in the

Art Today exhibition at Newark Museum, New Jersey and the group exhibition held at Grippi & Waddell Gallery. The same year, he made an agreement with the Byron Gallery on Madison Avenue, New York, presenting his works to New York collectors. His work from this period featured titles such as “The Wharf”, “Labor Problem”, “Fire of the Cross”, “Ghost on the Moon Looking at a World in Nuclear War”, “Go to Sleep”, “Fall Out Shelter” and “And You Old Woman”. In 1965, Bayrak held solo exhibitions at the Highgate Gallery in Montclair, New Jersey, and at the Newark State College. In the same period he took part in group exhibitions at the World House Gallery in New York, and at the NJ State Museum (Trenton).

## 1963

### Newark Museum, NJ Award

Bayrak received first prize at the Newark Museum’s Tercentenary Triennial Exhibition.

## 1965

### Guggenheim Museum Award

In 1965, Bayrak won the prestigious Guggenheim Fellowship Award, [116] and one of his works was purchased for the permanent collection of the Guggenheim Museum. He gained renown in art circles for his incredible exhibition performance over a short period of time and attracted attention with his projects. As a reward for this recognition, in 1966, the Museum of Modern Art, one of the most influential art institutions in the world, purchased a work by the artist for the new travelling exhibition it was organizing.

## 1965-68

### Paintings that Became Reliefs

After introducing reliefs of human images and photographs into his paintings, a change and transformation began to take place in Bayrak’s works. At first, these materials were applied onto the canvas; however, he began to use live animals in his exhibited work. He attached a box on the back of the canvas, and placed, for instance, live mice in the box. When the mice began to climb upwards out of their box, they appeared on the painting. A while later, the canvas paintings of the artist gradually disappeared, and were transformed into three-dimensional works. Having arrived in the US with a post-impressionist understanding of painting, Bayrak entered into a very different field from his sixth year on, becoming a pioneer of the Shock Art, Happenings, and Guerrilla Art movements that had only just begun to take shape.

## 1968

### Associate Professor at University

In 1968, Bayrak became an Associate Professor at Fairleigh Dickinson University. [117, 118]

### His first Avant-garde Exhibition: “Death of a Car”\*

Although the artist had gained increased recognition with the work he produced in the US from 1961 to 1965, he rose to



[116] Guggenheim Museum, NY, USA, 1960s



[117] Teachers in Fairleigh Dickinson University standing, left to right: B. Fershing, J. Monroe, D. Fields, C. Werner; sitting: Scott, A. Bardelli, T. Bayrak, A. Hay, 1960s



[118] Tosun Bayrak, teaching in class, 1960s



true fame with the exhibition titled Environments/permutations: *International Artists' Seminar* [119] he organized from 24 February to 31 March, 1968, at the New York Riverside Museum, with the artists who had taken part in his seminar at the Florham-Madison Campus of Fairleigh Dickinson University during the summer of 1967. The exhibition featured rooms of artists including Dennis Burton, Rolf Gunter Dienst, Jean Linder, Peter Moore, Luis Felipe Noé and Frank Lincoln Viner. In Bayrak's section, the work titled "Death of a Car" [120] received the greatest attention. The Riverside Museum had allocated a room to Bayrak to exhibit his works, like the other artists. Although he had produced canvas paintings until then, for the first time, he used this space to exhibit works featuring blood, entrails, flesh, and live animals. In addition to his works within the museum, he also placed a car in the park in front of the museum (Riverside Park at 103rd St.). The car appeared to have suffered an accident, but it was pieces of entrails and flesh sprawling out of the vehicle that were the real striking aspect of the work.<sup>2</sup> This was also a very interesting work from the museum's point of view. Newspapers and magazines published reports about this work for a long time.<sup>3</sup> In response to pressure from residents in the neighborhood for the removal of this nauseating Tosun Bayrak work, Riverside Museum director Oriole Horch Farb made the following statement: "I'm terribly sorry but this exhibition will continue. The artist has made a truly wonderful social comment".<sup>4</sup> The artist managed to create the shock effect he desired with his "Death of a Car". Michael Lenson from the Newark Sunday News commented that it was dogs who first discovered the work in the park, and that it should be included on the Dada Map.<sup>5</sup>

#### Marriage with Jean

Tosun Bayrak's marriage with Liba (Leyla), from which they had a daughter (Filiz) and son (Tosun Cem), ended after 19 years. Tosun Bayrak met sculptor Jean (Cemile) Linder at the exhibition at the Riverside Museum and they married in 1968. Their daughter Defne was born in 1969.

#### Bosphorus Performance

An event realized in 1968 did create a shocking impact on the contemporary Istanbul art scene, but because it remained a one-off event, it is remembered by only a few people with good memories, and for them, it has become an urban legend. This performance was conceived by Bayrak during a visit to Istanbul with his wife at the waterside mansion in Kanlıca where they were staying. Bayrak first persuaded an overweight woman to allow him to take a mold of her. Then the mould of the overweight woman was used to make a polyester sculpture. A skinned goat's head was sewn onto the head of the sculpture, and it was given moving hands and arms. Air balloons were placed inside this unusual and frightening creature, and it was set afloat from the Kanlıca shore into the Bosphorus. The waves made the hands and arms move, and people who saw it from afar thought that someone was drowning in the Bosphorus. Some others deemed the sculpture to be the bloated corpse of a person who had already drowned at sea. As for what those who found the sculpture, which continued its journey for a long time, could have thought, or reacted, we have no record.

#### 1970

##### First Performance: "Love America or Live"

The exhibition at Riverside Museum not only brought great fame to Tosun Bayrak, but also gave him confidence to pursue his artistic career. However, the performance he realized in 1970 was much more ambitious than the previous one. Since the term "performance" had not yet been established, the artist presented his performance under the general definition of "Nude Street Theatre", and the title "Love America or Live" [121, 122]. This performance, realized at a time when US President Nixon's nationalist discourse had reached new heights and the Vietnam War had intensified, referred to the "America: Love it or Leave it"<sup>6</sup> slogan of American nationalists, but stated that he would rather not love America, and live. On West Broadway, a well-known street of New York, the section from Prince Street to Mercer Street was closed to traffic, and the surface was covered with large sheets of white paper, extending for over a hundred metres. This white paper sheet would, after the performance, become the painting of the day. After all the preparations were complete, at 1 pm, the artist appeared wearing a helmet and a neat suit, and with a huge knife in hand began to tear open the sheet of paper, beginning at the head of the street. A nude man appeared from beneath the sheet, and began to run to the other end of the street. As the next part of the sheet torn open, the lower body of a man and woman appeared from beneath the sheet, and they began to have sex, their faces remaining unseen. Another tear of the sheet revealed piglets mired in blood and oil, and dozens of rats mired in blood, which disappeared among the viewers on the white street. As the artist tore open the paper further, blood gushed out, and intestines and entrails were revealed. Then a black American and a white American began to fight. This quite realistic fight was broken up with some difficulty by the police (who were on site for security). The next stage, a rape scene, was thought to be real by the police and viewers alike, and they tried to intervene. The alcoholics and bums of New York had been invited to the performance, and they were all given free drinks. The homeless and the bums quickly consumed their drinks, and as a contribution to the performance, began to hassle people. An almost real chaos was created. Everyone began to feel anxious. The police were quite tense. A man wearing a skeleton mask slowly wandered around, creating a disorienting atmosphere. Meanwhile, the artist's students wrote "Love America or Live" using large letter stencils on the white sheet of paper. This was followed by three warning announcements made by the students of the artist from buildings on both sides of the street, ordering viewers standing on the sheet of paper spread out on the street to back up to the pavement. Then they poured blood out of buckets from the rooftops onto the street, dousing everyone and everything in blood. Two men stripped naked and walked under the spray of blood, and bathed in it. While all this took place, a young woman handed out soup in cups, calling it Turkish soup. Right beside her, some people threw up, either because of what they were seeing, or because of what they had just drunk. Immediately after the blood bath

orchestrated by the students, American military marches began to blast out from the speakers, and the students began to throw confetti onto the street from above. The viewers experienced a huge shock. After all, the artist did view himself within the current of "Shock Art". These were the toughest years of the Vietnam War for the USA, and the artist's performance took on legendary status among anti-war protestors, and was featured in newspapers for days. This piece of street theatre came to be known as "Love America or Live" because it underlined the idea of rather than loving America and dying, rather not loving it, and living.

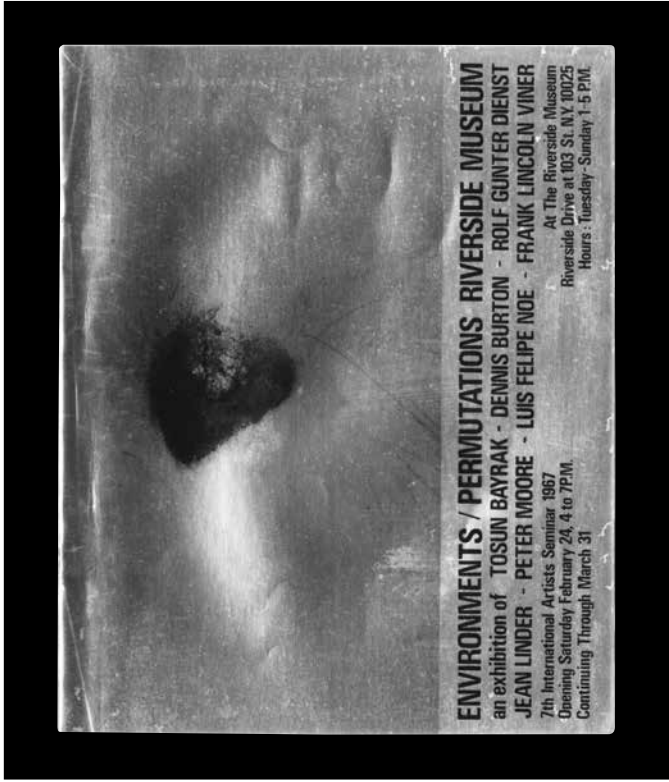
##### Disquiet at the University

His friends at Fairleigh Dickinson University, who had provided great help to Tosun Bayrak in his performances, were discharged from the academic staff one-by-one for the support they had given to his anarchist projects. His wife, who worked at the same university, was fired. At one point, while the artist was visiting Turkey, he was removed from his position at the Faculty of Fine Arts he himself had founded, and was appointed to another faculty, in a move designed to separate him from his students. The school had three separate campuses and the one Bayrak was sent to was the farthest from the fine arts faculty. The artist was completely isolated from his students and friends, and was left alone. His new students, in response to his isolation, wrote "Left Over" on the blackboard before he entered class. The whole school was aware of the situation, but for some reason, the artist was not actually dismissed from the faculty. Thus, Bayrak continued to develop his previous work, and produce new works.

#### 1971

##### The Most Extraordinary Exhibition of Soho Galleries: The Wake For The Late Captain Hasan Tursun Efendi A Ritualistic Celebration Commemorating A War Hero\*\*

Tosun Bayrak had become a popular figure in New York art circle with his street theatre performance of 1970. However he was, secretly at first, declared *persona non grata* by many people at his university, although there were some who showed interest in his work. The New York art world experienced a transformation when in the early 1970s art galleries began to move to Soho, and to adopt an approach based on attracting notoriety. It was in this context that the newly-founded Sonraed Gallery asked Bayrak to organize a show that would make a lasting impression. Their goal was to begin with a remarkable exhibition to attract the interest of New York art buyers, and then to make sales in future exhibitions through the initial connections that had been made. In response to this invitation, the artist created the performance entitled *The Wake For The Late Captain Hasan Tursun Efendi: A Ritualistic Celebration Commemorating A War Hero* in memory of his father Hasan Tursun Bayraktaroğlu, who was a veteran of the Battle of the Dardanelles, and who had passed away on 28 October 1968. The performance was carried out over three consecutive days, and the gallery was jam-packed throughout. Before each performance, guests of the gallery were offered food. Three nudes, tied to each other like slaves, distributed a disgusting dish to the viewers. The dish was the dessert



[119] "Enviroments/Permutations" exhibition, Riverside Museum, NY, USA, 1968



[120] "Death of a Car", NY, USA, 1968



[121] "Love America or Live", NY, USA, 1970



known as tavukgöğsü in Turkish, or the medieval version of blancmange, made from cooked chicken feet and raw chicken meat. But for this performance, a sauce made of semen was poured on top. Although the viewers were told what the dish contained, they ate it. Bread was broken in a large bowl placed in the middle of the gallery. This action, conducted by the artist, resembled a ritual. A man and woman the artist had invited in from the street also took part in the ritual in the nude. At the end of the performance, the nude man rubbed the bread on his genitals, and the nude woman urinated on it. Then these pieces of bread were offered to the guests, and the guests accepted the offerings. The first day of the three-day-performance was named “Opening Feast by Invitation”, the second day, “Sabbath-Public Homage”, and the third day “Final Rituals and Burial”. Following the offerings, a nude girl began an ear-splitting performance of the US national anthem on the violin, while an elderly woman stripped off the seven layers of clothing she was wearing, and the performance ended. Following the final ritual held on the third night, a body in a glass coffin was taken and left on the stairs of the Wall Street Stock Market at the early hours of the morning. All hell broke loose in front of the stock market, causing much more commotion than the gallery owners had asked for. Another work by the artist made during these years, which combined a shark and a calf in a glass sink, is reminiscent of the shark and calf in formaldehyde Damien Hirst would create many years later. Another work the artist exhibited during this period was a latex carpet covered with pig fetuses and various insects spread out on a formaldehyde surface.

#### Inclusion of a Work in the New Jersey State Museum Collection

In 1971, New Jersey State Museum included the artist’s work Spirit Leaving the Body in the museum collection and a year later, the work was shown as part of the temporary collection exhibition curated by Zoltan Buki.

#### 8th Avant-Garde Festival, New York; Tosun Bayrak Works

In the year 1971 Tosun Bayrak also took part in the “8th Avant Garde Festival, New York, NY”, a show presenting the latest avant-garde innovations in world art. Bayrak’s work here was a table covered with a white tablecloth. On the table there was “a loaf of Sicilian, chunks of tripe, a skinned and bloody lamb head with popping eyeballs, a piss-filled urinal and bedpan full of fresh, stinking shit”. Ivan Karp and Andy Warhol were also among the participating figures. According to art critics, the stand-out work of the evening was Charlotte Moorman’s “Birthday Cake”.<sup>7</sup>

#### 1972

##### The Living Loft, an exposition by Tosun Bayrak\*\*\*

The performance Tosun Bayrak realized in 1972 was about the Vietnam War. The sale of his wife’s studio to a wealthy and pro-American Vietnamese drove the artist mad, and he decided to say farewell to the studio with a performance he called The Living Loft, an exposition by *Tosun Bayrak* [123]. On 9 October 1972, he began preparations for a

performance at the studio at 471 West Broadway, Soho, which still contained works. The night before, he had pierced the studio walls and filled it with litres of blood, entrails, intestines, mice and rats, and had then closed the walls up with plaster. He placed white pigeons doused in blood under the flooring and covered them up. The posters he prepared announced 4 pm as the commencement of the show the next day. On the day of the event, Bayrak cooked pieces of meat, wrapped around human bones he had obtained from medical centres, at a barbecue he set up in the garden. The squeaky-clean studio, and the smell emanating from the human bones wrapped in meat cooking on the barbecue set up in the garden invited everyone on the street in. Meat was offered to everyone who came to watch the performance. When the viewers had all arrived, the artist donned his hardhat and began to demolish the walls with an axe. With every blow, blood and pieces of flesh sprayed out across the space. And as he tore apart the boarding, rats and mice were released and began running around. At the same moment, the pigeons doused in blood were released and escaped through the windows. The squeaky-clean studio was covered in blood and dirt in seconds. The use of animals for the performance offended some viewers and in a short time, police arrived at the studio. Although the complaint was about animal rights, the police arrived to a scene of apparent carnage. The viewers, meanwhile, were so immersed in the performance that they believed the arrival of the police was part of the performance. Police sirens led even more viewers from the vicinity to turn up, and the performance was debated for days. Although the artist was later taken to court by the Association for Animal Rights, he did not receive a sentence. The Vietnam War, which Bayrak criticized from a political standpoint, turned into his own war at a highly unexpected moment with this performance. The seizure of his wife’s studio made the artist feel that the circle around him was tightening. The contrast between a pro-American Vietnamese made rich by the war and the thousands of people killed by the same war, evoked in him the image of a studio where art was produced by blood-money. This bloody game that appeared in his mind was announced to the world and the art scene with a resounding performance held on the day they had to vacate the studio.<sup>8</sup>

##### Tosun Bayrak’s Guerrilla Art Period

In 1972, Bayrak took part in the New York Art Students Seminar as a speaker, and was accompanied by an assistant. At the meeting, where a considerable number of elderly and serious art lecturers were present, the artist took his designated seat with his assistant by his side. When Bayrak’s turn to speak came, he pretended to have lost his voice, and with difficulty, signalled to say that his assistant would speak in his place. However, his assistant had been fed food colouring, and had taken emetic medicine right before taking the stage. The moment the assistant opened his mouth, he began to throw up colourful and stinking vomit. The

conservative art history teachers taking part in the seminar were shocked. Following the first wave of stupefaction, an intermission was called, and it was impossible to enter the hall again for a long time because of the enduring odor. Thus, the officials of the art establishment also received their share of the artist’s reactionary performance.

#### 1973

##### An Unrealized Performance

A performance Tosun Bayrak planned to realize in 1973 next to the OK Harris Gallery, a famous New York art gallery at the time, involved digging a number of graves in the park, and then placing his students in these graves. The students were to breathe with the help of secret tubes. Once the cemetery thus formed over night had attracted enough attention, the students would rise from their graves en masse. The words “Hideousness at the German Concentration Camp” would be written on the large wall at the side of the park. However, this performance could not be realized due to the unsuitability of the soil in the park for the performance they had conceived. Bayrak did in fact carry out a test by digging a grave, placing the son of a close friend in it, and then covering it up. The aim was to find out how long it would take for the person in the grave to get distressed. They gave up on the performance due to the excessive pressure the soil exerted, and the problems brought on by staying a long time underground. The performance was to also use the front of the gallery. Despite having received the permission of Ivan Karp, the owner of OK Harris Gallery, who was generally close and courteous to artists, Karp was not happy with this, and claiming the artist had not kept his promise, he called the police. The planned performance could not be realized both due to Karp’s temper, and the practical difficulties of organization.<sup>9</sup>

##### Colorado University Performance

In 1973, Colorado University allocated a room to Bayrak for him to exhibit a work to be shown during an art seminar. Bayrak transformed the room into a darkroom, and hung photographs of a Nazi concentration camp on the walls. The room was completely dimmed, and blood had been poured on the floor. People who wanted to view the work in the room were stopped by the attendant and required to take their shoes off. When they stepped into the room, they were forced to tread in blood with their bare feet, and they felt the slippery surface on their soles. In addition to this, a completely naked person smeared in olive oil wandered around in the dark room. Traversing the room like a spectre, the naked person touched the viewers, who had already felt the blood on the floor and were viewing the atrocity depicted in the photographs illuminated by projection, and they let out screams. This performance caused trouble for the artist: as the viewers continued to walk barefoot about the building with their blood-covered feet, soon all the floors of the institution were stained with blood. The school administration notified Bayrak of its extreme annoyance with the situation and he was never invited to a seminar in Colorado again.



[122] “Love America or Live”, NY, USA, 1970



[123] “A Living Loft” NY, USA, 1972



[124] Scene from Street Theatre, NY, USA, 1970s



### “Children’s Crusade” Performance

In 1974, Bayrak organized a great march to be attended by children, entitled the *Defne Bayrak’s Birthday and Children’s Crusade to Impeach Nixon* [**124**], to demand the resignation of President Nixon, who was considered responsible for the Vietnam War. All the children wore Nixon masks. The artist’s young daughter Defne was also part of the performance. In fact, the artist’s aim was to let his daughter have an unforgettable birthday party as part of the great performance he had planned with his university students. The children carried crosses bearing the names of soldiers who had died in Vietnam, in a manner akin to Jesus Christ carrying his cross to Golgotha. The march began at 55 Mercer Street with the cutting of the birthday cake, and dozens of large frogs were released, filling the street. The artist was dressed in many colours, his gender indefinite. The great march proceeded to Washington Square Park, where the crosses the children carried were erected, turning it into a military cemetery. The work created huge repercussions, and going beyond an art performance, was seen by commentators of the period as a public reaction against Nixon that accelerated his decline. In August of the same year, the 37th American President, Richard Nixon, announced that he had resigned. Elliott Barowitz, recalling those days, stated that as the crosses were erected in Washington Park, Ed Koch, who would become a significant congressman, and later Mayor of New York City, was also present.<sup>10</sup>

### May 1 Labor Day Performance

On the night before 1 May 1974, Tosun Bayrak and his students changed the names of New York City streets. On the morning of May Day, Soho woke up to “Lenin Avenue”, “Karl Marx Street” and “Stalin Street”. At a time when the Cold War raged on, and the USA actually fought its concealed enemy the Soviet Union in Vietnam, the people were genuinely shocked when they saw the new signs, and the police did not know what to do. The performance spread across the city, and while street names were changed downtown, on the same day, the same team poured red paint into the two large fountains in front of the Metropolitan Museum uptown, turning them the color of blood. (The original goal had been to turn the pools black, in reference to its anarchist symbolism, but research showed that a whole truck full of black paint would be needed to fully turn the water in the pool black. Thus, the plan was changed, and a bucket full of paint was enough to turn the pools red.) The whole city divided in two, as uptown and downtown, was talking about the performances.

### The Dollar Performance

The same year, the artist and his students realized a second performance. They filled up a baby carriage with five-dollar bills topped up with urine and excrement. They placed the currency in front of Soho galleries.<sup>11</sup> They then witnessed that some galleries actually took the five-dollar-bills off the excrement.<sup>12</sup>

### Professorship

Bayrak earned a full professorship at Fairleigh Dickinson University where he had taught for thirteen years.

### The End of Art

The artist ended his performances and his guerrilla art activities in 1974. The end of the Vietnam War, the source of many of his works, and his meeting, in 1971, with sufism, were among the reasons his life began to take a new turn. The more he examined the concepts underlying the identity of an artist, Bayrak realized that the intensity of the sense of “pride” did not align with the world of sufism. The humility of sufism, and the idea of extinguishing pride and the self, were the most significant factors in his decision to abandon art. According to the artist, an art career provides great satisfaction to the human self, and even the person who invented the atom bomb does not experience the satisfaction of the artist entering a museum collection. Bayrak did not consider art to be something that could be done for only one or two hours a day, and thought that it was the outcome of many sleepless days and nights. However, in the same way that art demands everything from one’s life, religion and sufism also require that one spend not just a day, but an entire life’s dedication. The incompatibility he perceived at this point meant that he shed his identity as artist, and continued his life – only - as Tosun Bayrak.

### 1989

### Retirement from Teaching

Bayrak continued his art history teaching at Fairleigh Dickinson even after he quit making art, until 1989, when he retired.

### The 2000s and the Rebirth of an Artist

Tosun Bayrak, who after the final performances he realized in the year 1974, isolated himself to some extent from the external world and adopted a new life practice, in the 2000s, returned to painting, even if he did not carry out any new performances.

### 2012

### First Tosun Bayrak Work at a Museum in Turkey

Americanization of Tosun Bayrak, one of Bayrak’s masterpieces, is included in the Istanbul Modern collection.

### 2014

### First Solo Exhibition in Turkey

Bayrak’s first solo exhibition in Turkey, titled Notes of a Dervish, opened on April 10 at the Sefaköy Culture and Arts Centre. The book titled Tosun Bayrak: From an Extraordinary Life to an Extraordinary Art, a work that explored the depths of Bayrak’s artistic career, was published by the author of these words, following a two-year research period.

### Museums That Have

### Included Bayrak’s Works in Their Collections

Istanbul Modern, Fairleigh Dickinson University, Fordham University, Guggenheim Museum, Monmouth College, Montclair Art Museum, New Jersey State Museum, Newark Museum, Riverside Museum, Rose Art Museum, Trenton State Museum, Smithsonian Institute

### Works Written and Translated by Tosun Bayrak

■ Amerika’da Bir Türk Şeyh  
Tosun’un Hatıratı [A Turk in America: The Memoir of Sheikh Tosun], Tosun Bekir Bayraktaroğlu, Sufi Kitap, 2012-2013.  
■ Bill! Bul! Oll [Know! Find! Bel, Translated by Ömer Çolakoğlu, Jasmina Subaşiç Çolakoğlu, Sufi Kitap, 2016  
■ Esmâü’l-Hüsna [The Most Beautiful Names], Translated by Ömer Çolakoğlu, Sufi Kitap, First edition: 2012, Second edition: 2014  
■ Inspirations on the Path of Blame by Shaikh Badruddin of Simawna, A Commentary by Shaikh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Threshold Books, 1993  
■ Memoirs of a Moth, The Life of Shaykh Tosun al Jerrahi, Timaş Yayınları, 2014  
■ The Divine Governance of the Human Kingdom by Ibn ‘Arabi, Interpreted by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Fons Vitae, 1997  
■ The Name & the Named, by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Fons Vitae, First edition: 2000, Second edition: 2006, Third edition: 2013  
■ The Path of Muhammad: A Book on Islamic Morals and Ethics/The Last Will and Testament by Imam Birgivi, Interpreted by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, World Wisdom, 2005  
■ The Secret of Secrets by Hadrat ‘Abd al-Qadir al-Jilani, Interpreted by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, The Islamic Texts Society, 1992  
■ The Shape of Light by Suhrawardi, Interpreted by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Fons Vitae, 2006  
■ The Tree of Being, Shajarat al-kawn (An Ode to the Perfect Man) by Ibn ‘Arabi, Interpreted by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Archetype, 2012  
■ The Way of Sufi Chivalry by Ibn al-Husayn al-Sulami, Interpreted by Shaykh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Inner Traditions International, First edition: 1983, Second edition: 1991

### Bibliography

■ Anon.; “Amerika’daki Güreşçimiz Tosun/Tosun, Our Wrestler in America”, Son Posta, 7 July 1946  
■ Anon.; “Art Rancid, Aides Rule”, Newark Evening News, 24 February 1968  
■ Anon.; Environments/Permutations exhibition catalogue, 1968, p. 2  
■ Anon.; “Tosun Bayrak”, Village Voice, February 1971  
■ Anon.; “Tiraje Dikmen ile Söyleşi/ An Interview with Tiraje Dikmen” Yeni Boyut Magazine, March 1985, p. 7-10  
■ ANTMEN, Ahu; 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar [Currents in 20th Century Western Art], İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008  
■ ARTUN, Deniz; Paris’ten Modernlik Tercümeleri [Translations in Modernity from Paris], İstanbul: İletişim Yayınları, 2007  
■ ASHTON, Dora; “Art or Garbage”, Studio International, January 1971  
■ ASHTON, Dora; “The Dionysiac Dithyramb”, Art and Artist, February 1972  
■ AYVAZOĞLU, Beşir; “Tosun Bayrak”, Aksiyon, Issue 997, 7 September 1999  
■ BATTCOCK, Gregory; “Car With Animal Parts In Front of Museum”, The Village Voice, 7 March 1968  
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun; “Ve... [And...] Poems 1943-1946, Cemal Azmi Matbaası, 1946  
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun, Interview held on 11 July 2012  
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun, Interview held on 24 July 2013  
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun, Interview held on 1 December 2013  
■ BAYRAKTAROĞLU, Tosun, Interview held on 15 January 2014  
■ BRANIGAN, Alan; “On Madison Campus International Art Seminar”, artist’s archive, no publishing information available.  
■ DANIEL, Clifton – WICKER, Tom; “Episode on Prince Street”, The New York Times, 16 November 1970  
■ EDGÜ, Ferit; Görsel Yolculuklar [Visual Journeys], İstanbul, Sel Yayıncılık, 2011  
■ EROL, Turan; Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu [Bedri Rahmi Eyüboğlu in the Formation Process of Turkish Painting], İstanbul: Cem Yayınevi, 1984  
■ GUILBAUT, Serge; How New York Stole the Idea of Modern Art, Translated by Arthur Goldhammer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983  
■ GLUECK, Grace; “Is It Art? Garbage, Say Neighbors, Calling Police”, The New York Times, 24 February 1968  
■ GLUECK, Grace; “Malevich Through Minimal Eyes”, The New York Times, 25 February 1968  
■ HALMAN, Talat; “Amerika’da Yepyeni Bir Sanat: Şok Sanatı

[A Brand New Art in America: Shock Art]”, Milliyet, 4 April 1971  
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak’ın Türkiye Yılları [Tosun Bayrak’s Years in Turkey]”, Milliyet, 5 April 1971  
■ HALMAN, Talat; “Şairlikten Hazır Elbise Fabrikatörlüğüne [From a Poet to a Ready-to-Wear Businessman]”, Milliyet, 6 April 1971  
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak Çağdaşlarını Geçme Çabasında [Tosun Bayrak Strives to Surpass His Contemporaries]”, Milliyet, 7 April 1971  
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak Neyi Başarmak İstiyor? [What Does Tosun Bayrak Want to Achieve?]”, Milliyet, 8 April 1971  
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak’ın En Son ‘Sanat Rezaleti’ [Tosun Bayrak’s Latest ‘Art Scandal’]”, Milliyet, 9 April 1971  
■ HALMAN, Talat; “Tosun Bayrak İslam Sanatına Sıkı Sıkıya Bağlı [Tosun Bayrak Firmly Loyal to Islamic Art]”, Milliyet, 10 April 1971  
■ HENNING, Edward B.; “Erol’un Sanatı [Erol’s Art]”, Yeni Boyut, November 1983, Issue 2/17, p. 17  
■ KALTER, Eleanor; “Art Scene”, Sunday News, 10 March 1968  
■ KAPROW, Allan; “Oluşum (Happenings) Üzerine Bir Açıklama [On Happenings, in Turkish translation]”, Yeni Boyut, January 1984, 3/19, p. 32  
■ KOSTELANETZ, Richard; Soho: The Rise and Fall of an Artists’ Colony, Routledge, New York 2003, p. 100-101  
■ LENSON, Michael; “Realm of Art Prints in Color”, Newark Sunday News, 10 March 1968  
■ MCDORRAH, Fred W.; “Down to His Last Mouse”, The Village Voice, 25 November 1971, 90-91.  
■ MACNEIL, William; “Bayrak Works Highlight Riverside Museum Exhibition”, Record, 26 February 1968  
■ MORGAN, Robert C.; For an April 2004 interview with Hermann Nitsch see: http://www.brooklynrail.org/2004/04/art/nitsch  
■ O’DOHERTY, Brian; Inside the White Cube, University of California Press, 1999  
■ PERRY, Whitall N. – LEFORT, Rafael; Gürciyeve ve Gizli Üstatları [Gurdjieff and His Secret Teachers], Translated into Turkish by Cengiz Erenil, İstanbul: İnsan Yayınları, 2011  
■ PICARD, Lil; “Art Crucifyin’ and Chicken Pluckin’”, The East Village Other, March 1968.  
■ POSTON, Ed – GREAVES, Willam; “Tells Why City Okd Nude Fair”, 1970, no publication information available  
■ SCHUBERT, Karsten; The Curator’s Egg, Ridinghouse, 2009  
SIMOR, George; “Biological Sculpture In New York’s Soho”, (artist’s archive) no publication information available, p. 12-15  
■ STARREX, Al Van; “Shock Art”, Mr. Ocak 1969, Vol. 13, No. 4, p. 41



471

ALL  
3F  
4F

LOVE AMERICA'S

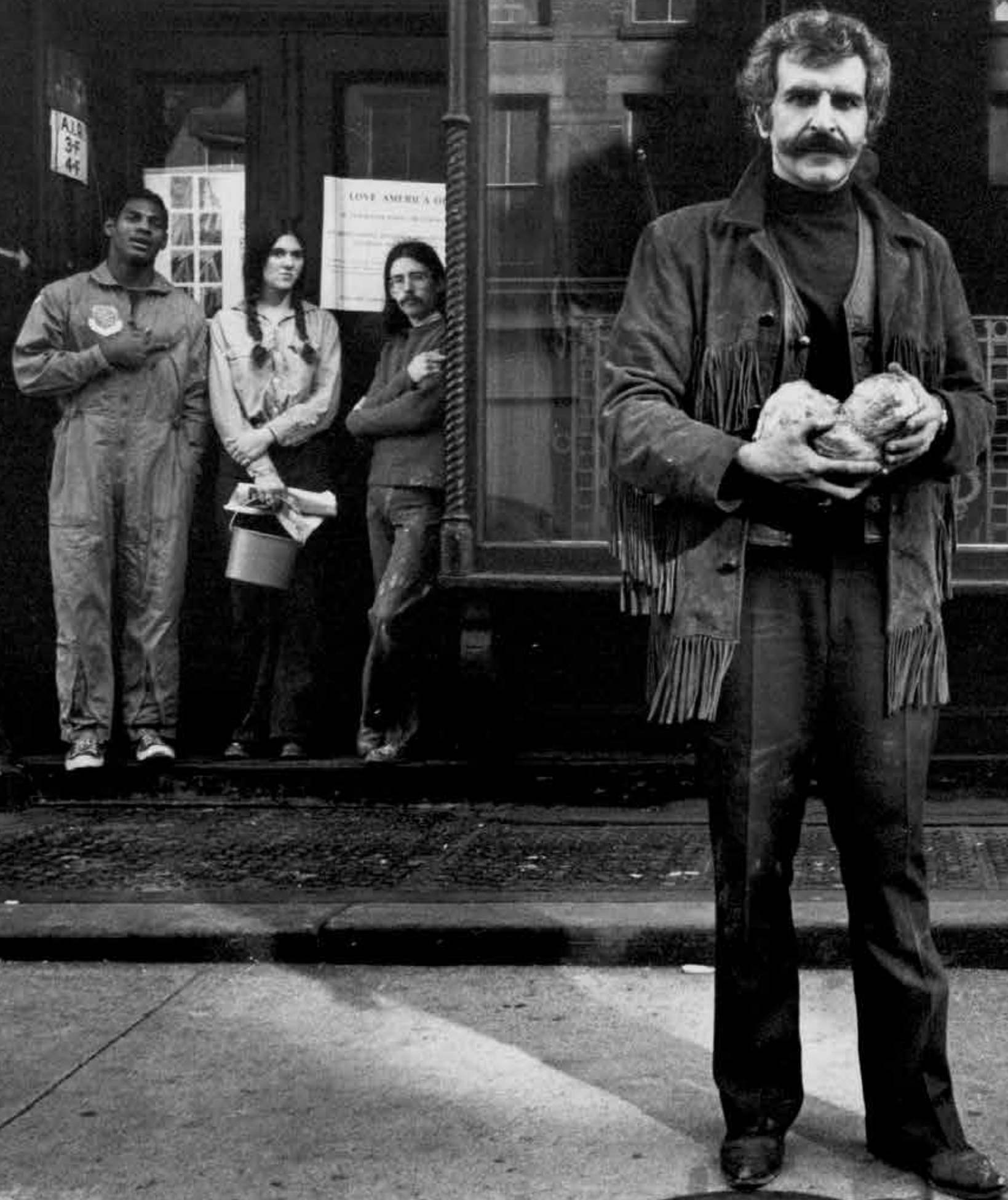
PRINCE BROS. IRON WORKS

471

GENERAL CONTRACTORS

BOXES

IRON & SHEETS  
CUT TO SIZE





# Tosun Bayrak’la Söyleşi

AHU ANTMEN

AA  
AHU ANTMEN

TB  
TOSUN BAYRAK

AA  
İstanbul Modern koleksiyonunda yer alan *Tosun Bayrak’ın Amerikanizasyonu* adlı eserinizin orijinalini görme fırsatını oldu. Reprodüksiyonda görülmeyen birçok ayrıntı seçiliyor. Örneğin bir yerinde, "switch sides tosun" yazmışsınız; Amerikan bayrağı var, Türk bayrağı var, Latin alfabesiyle yazılmış yazıların yanı sıra sanırım Arap harfleriyle yazılmış, dairesel formu neredeyse tümüyle çevreleyen bir metin seçiliyor. Acaba nedir diye merak ettim. Hatırlıyor musunuz? Resim 1965 tarihli. Bu resmin bir tür kimlik ikilemini gündeme getirdiği söylenebilir. Resmin isminden başlayarak bir kimlik sorunsalı karışımıza çıkıyor. Bu konuda neler söyleyebilirsiniz?

TB  
İş uzayacak amma madem ki soruyorsunuz söylemek lazım. Amerika’ya 19 yaşında, “graduate student” olarak, 1945’te hemen 2. Dünya Harbi’nin sonunda geldim. Harp yılları Robert College’da talebe idim. Siz yetişmediniz! İkinci Dünya Harbi’nde Türk halkının halet-i ruhiyesi epey acayip idi. Allah rahmet eylesin, İnönü’nün dirayeti sayesinde harbi görmedik amma yukarıda Almanlar Stalingrad’da neredeyse doğu hududumuza inmiş, güneyde Afrika’da neredeyse Kahire’deler. Bütün etrafımızı ateş bürümüş, üstümüzden uçaklar, boğazlardan Alman donanması vızır vızır geçiyor, Sirkeci’den dağlar gibi krom madeni Alman ordusuna çelik yapmak için tren dolusu gidiyor, sade ekmek vesikada, aç yok amma halk paralize. Kimi sağcı, Turan’cı, Sovyet Rusya’yı mağlup edip, Asya’daki tüm Türkleri bir sancak altında toplamak hevesinde; kimi solcu, faşistlerin tepelenip bütün dünyanın komünist olması rüyasında. Amma ekseriyet şaşkın, yarının ne olacağını bilemez bir halde.

Biz Amerikan Kolejindeyiz, amma Ziyad Ebüzziya gibi düpedüz faşist tarih hocamız, Necip Fazıl Kısakürek gibi gene katı sağcı, daha sonra mutasavvıf olarak meşhur olan şair, edebiyat hocamız var, Amerikalı hocalarımızdan harbe girdiklerinden sonra dahi tıs yok! Onlar da paralize. İşte böyle bir atmosferden çıkıp Amerika’ya geldik.

Galiba insanoğlu iki tesirden müteşekkil: bir, hem doğuştan genler, hem ilk terbiyelerini aldıkları ana-baba tesiri, ikinci de etrafının, memleketin kültürü, içtimai, iktisadi, siyasi hali, mektebi, dostu, ahababı, işi gücü, vs. Gençliğimde etrafın tesirinden azıcık bahsettim. İlk tesire gelince, en mühimi babamın tesiri idi. Babam Çanakkale muharebesi kahramanı, sol kolu yok, gazi! Herkesin saydığı, sevdiği ve biraz da korktuğu, iri yarı, katı vatansever amma aynı zamanda insancıl, laf dinler, akıllı, yüksek derece devlet memuru: İnhisarlar (Tekel) Başmüdürü. Ardından umum müdür muavini, şarklı, annesi Erzurumlu, babası Harputlu. Belki biraz Kürt! Soyu bilebildiği kadar hep asker. Babası, dedesi Ruslara şehit düşmüş. Beni de –tek erkek evladı– asker yetiştirmeye niyetli. 3-4 yaşında tavuk kestirdi, 5-6 yaşında tabanca attırdı, 12-13 yaşında şişmanlayınca elimde sopa koşturdu, dağa tırmandırdı. 17-18 yaşında güreşçi yaptı. Anneme gelince, tam aksi! Beni kız gibi yetiştirme niyetinde. Kendi berberine saçımı kestirir, Beyoğlu’ndan pahalı çocuk elbiseleri alır, Gülhane Parkı’nda en gülbüz çocuk



müşabakasına sokar, yemek pişirmesini öğretir, ben güreşçi olunca onun yerine beni tenis oynamaya zorlar... Babam beni onun elinden kurtarmak için Amerika'ya yollar, Allahu alem! Bahsettiğiniz dualite, ikilik, belki bu halden olsa gerek, amma “Americanization of Tosun Bayrak” bir matem resmî! Hiçbir zaman Amerikanlaşmadık. Asker babam “erkek ağlamaz” diye öğretti. Kaza'en tabancayla çocukken bacağımdan vurdu, kendim onun kılıcıyla ayağıımı deldim, araba ezdi, tokat yedim, ağlamadım.

Koskoca herif, Amerikan tebaası olduğum gün, hüngür hüngür ağladım ve bu resmi yaptım. Amerikan bayrağı kendi batmış, kıcı dışında kalmış heykelin üstünde, etraftaki Arapça yazı hiçbir şey söylememekte, renk yok, her şey karanlık, bir “kayboluş”, bir matem havası göstermeye çalıştık, amma hınçlı bir hisle, fazla düşünüp hesaplamadan nisbeten kısa bir zamanda yaptığım bu esere iç dünyasından neler sızdı bilemem. Bu ve buna benzer eserlerle Guggenheim mükafatını kazanmıştım.

#### AA

**Amerika'ya ilk gittiğiniz dönemde oldukça iyimser bir ruh hali içinde olduğunuzu düşündürecek sözleriniz var bazı söyleşilerinizde. Sizin de tanık olduğunuz ve belki zaman içinde değişen birkaç Amerika'dan söz edebilir miyiz? Ve örneğin, *Tosun Bayrak'ın Amerikanizasyonu ile Love America or Live*'de Amerika iki aynı Amerika mıydı sizin açınızdan? Vietnam ve sivil toplum hareketi sizin politik görüşlerinizi ve sanatınızı yoğun bir şekilde etkilemiş görünüyor.**

#### TB

Babam, rahmetli, beni gelirleri müsaade etmemesine rağmen Robert College'de okuttu, ve derdi ki, “Amerikalılar’dan dünyevi öğrenecek çok şeyimiz var, öğren, amma sakın dost olma. Düşman ol, daha hayırlı, hiç olmazsa kendini müdafaa edebilirsin. Dost olursan seni arkandan bıçaklarlar.” Çanakkale’de kolunu koparan İngilizleri, Amerikalılara tercih ederdi. Biz 1940’larda her burjuva genç gibi Amerikanın cazını, filimlerini, Nazi dünyasını alt etmesini severdik. Ufacık bir gemide uzun bir deniz yolculuğundan sonra Norfolk, Virginia’ya vardık. Şehrin yarısı zenci. O kadar sene Amerikalılarla yaşamama rağmen bu memlekette zencilere olan nefret ve zulümden hiç haberim yoktu. Tramvayda beyazın siyahın yerleri ayrı, beyaz taraf dopdolu, siyah tarafta yer var, gittim oturdum. Herkes fena fena baktı! Berbere gittim, lokantaya gittim, “zenciler ve köpekler giremez” yazılı. Umumi çeşmeden su içmeye kalktım, “zenciler içemez” yazılı. Şaşırdım, kızdım. Dönebilsem döneceğim. New York’a, oradan California’ya kapağı attım. Oralar güzel, harp sonrası, zafer sarhoşluğu herkes şıkır şıkır oynuyor. Hani o zamanlardan gazetelerde çıkan meşhur bir resim vardır: Bir bahriyeli kalabalıkta güzel bir kızı kucaklamış öpüyor. New York’un, California’nın havası bu... sevdim. Berkeley harpten dönmüş asker talebelerle dolu, hepsi şeker gibi çocuklar. İçki, jitterbug, güzel kızlar, şiir, sanat, yan gel yat! 1945-47 böyle geçti, üniversiteyi kim asar! Derken Türkiye’ye döndük. Oradan Londra. Sonra da Paris’te, 23 yaşında, memleketini Ruslara kaptırmış bir Çekoslovak’la evlendik. Gene Türkiye’ye dönüş.

Kadının babası Kazablanka’da, 1951’de oraya göçüş. 10 sene işadamlığı, zenginlik, ressamlık, Fransızlarla istiklal mücadelesi, zafer, fahri konsolosluk, Arab’ın lanetliği, tevkif edilmek... Nihayet, 1961’de Amerika’ya iltica. Amerika 14-15 sene geçmesine rağmen hala güzel. Komünist düşmanlığı var, Rusya ile soğuk harp var, atom bombası korkusu var, amma müreffeh, insanlar çoğu zaman mütebessim, yiyiyor, içiyor, yaşıyor. Ta Vietnam Harbi’ne kadar. Orada bozukluk başladı. “Hippi”ler vaziyeti azıcık yumuşattı, hemen sonra “yuppiler” yani materyalizm, kapitalizmin sertleşmesi. Eskiden insanlar arasında bir dostluk, birbirine yardım etmek, derdini sevincini paylaşmak diye bir şey vardı. Amerikalı daima bencildi, ilk evvela kendi rahatını, lüksünü, eğlencesini düşünür, amma hiç olmazsa zevkini neşesini paylaşırdı. Şimdi cimrileşti, katılaştı, dost yerine düşman aramaya başladı. İçeride fakir, muhtaç kimselere, azınlığa, zenciye, müslümana, Arap’a düşman, zalim; dışında herkese, herkesin sevdiği Fransa’ya dahi düşman.

Şarabını ithal etmez oldu, kültürünü de “old world” yani “eski dünya” diye tahkir etti. “French fries” dediği patates kızartmasına “freedom fries” yani “hürriyet kızartması” ismini taktı. Evet! Amerika değişti. Çok değişti. Roma’nın son günlerini hatırlatıyor. Adalet mefhumu, aile mefhumu, devlet-hükümet mefhumu bambaşka. Artık dünya da onları sevmiyor. İşin kötüsü, dünya sevmese de bu Amerikan hastalıkları dünyaya, Türkiye dahil, yayılıyor. Bu hal tabii ki bizi üzüyor. Üzüntü, gazap, korku ve dehşet sanata kuvvet veren şeyler.

Rahat insanı uyutuyor. Naçiz kanaatımca, herkesin çok sevdiği sanat “empresyonizm” dahi ! Hatta aralarındaki deliler de dahil, zayıf, yumuşak, dekoratif, seyirciye rehavet veren resimler veya teknik oyunlar. Ölüm korkusu olmasaydı piramitler olur muydu? Şimalden gelen mücahit Dorianler Yunanlıları korkutmasaydı Dorik mimarı, Parthenon olur muydu? Bosch’un dünya ve ahiret cehennemi resimleri; zulüm ve harp, Goya’nın insanı yiyen Dev’i (El Coloso / Saturno), Picasso’nun da en ciddi eseri Guernica değil mi?

#### AA

**Şok Sanatı olarak nitelendirdiğiniz etkinliklere geçişinizde Viyana Aksiyonizmi ne kadar etkili oldu? Dosyanızda Hermann Nitsch ile ilgili yazılar var.**

#### TB

1969-70’lerde taze hayvan derisinden heykeller... Sakatat ve domuz embriyolarını şeffaf plastik içine koyarak oluşturulan ve yere yayılan halı üzerinde yer alan kauçuktan insan derileri, eşya derileri, Volkswagen otomobili derileri (Newark Müzesi’nde)... Heykel ve resimlerime, canlı fareler, kuşlar, böcekler, yılanlar koyduğum zaman Viyana’da Hermann Nitsch’ın yaptığından haberim yoktu. Amma Nitsch benim Riverside Müzesi’ndeki sergimi gördü. Ben 1970’lerde Happening’leri yaptığım zamanlar bir ara New York’ta idi ve ufak bazı “hadise”ler yapıyordu. Amma yaptıklarımıza “tesir” anyorsak, eskilerden Bosch, Goya, yenilerden kanaatımce abstract ekspresyonistlerden çok ileride Rauschenberg, başka yok!

#### AA

**Herhangi bir aksiyonunuzda bir hayvan öldürdünüz mü ya**

**da performanslara katılanlardan birisi öldürdü mü, herhangi bir canlı yaralandı mı?**

#### TB

Canlı domuzlar, keçiler, yılanlar, sıçanlar, güvercinler, kurbağalar, kaplumbağlar, köpekler, böcekler kullandım. Bir domuzu New York’ta ev sahibimiz istedi, verdim. Galiba kesti, yedi! Ondan gayri, satın aldığım yerlere iade edildi, yahut da tabiata bırakıldı. Hiçbiri yaralanmadı, öldürülmedi. Kullanılan canlı hayvanlar insanlardaki hayvanlığı temsil etmek, yahut da sadece şekilleri için kullanılıyordu. Kavga eden siyah ve beyaz adamlar, ırza geçen çiftler, sokaklarda yatan sarhoşlar da, hayvanlıkları insanlıklarına hakim olan insan şeklindeki hayvanlar olarak kullanıldı, onlar da incitilmedi. Maksat bildirmekt, cezalandırmak değil!

#### AA

**Love America or Live** performansındaki sokakta cinsel birleşme anı o dönem New York'u için ve bugün için de neresi olursa olsun, son derece radikal bir eylem. Bu kadar iddialı olmayı gerektiren sanatsal mesaj ne olabilir? Farkındalık evet, ama bir yandan da öfke mi? Vietnam'la ve aslında tüm Batı dünyasının ikiyezli insan hakkı kavramıyla bir yüzleşmenin etkisi mi?

#### TB

Cinsel birleşme, dünya hayatlarını beraber geçirmeye, paylaşmaya ahdeden bir erkek ve bir kadın için (evlilik) mukaddes bir hadise. Hatta islamiyette bir nevi ibadet! İspatı da çıplaklık, samimiyet, yani sahteliğin aksi. “Penetrasyon” birleşmek, ikiliğin tek, bir olması. Ve bu hadiseden yeni bir insanın doğabilmesi (prokreasyon) ve iki kişi arasında aşkın en şiddetli izharı. Garp’ta da Freud, seksin insan hayatını evirip çeviren en mühim unsur olduğunu iddia ediyor. Zamanımızda, bilhassa Amerika’da diğer birçok mukaddes insanı kıymet gibi, cinsel birleşme de bayağılaştı ve sokağa düştü. Aynı zamanda ahlak ve edep eksikliğini, “edepsizce” göstermek istedik!

#### AA

**Performanslarda kan, sakatat, ama bir yandan da cinsellik çok ön planda. İnsan doğasının bir simgesi olarak mı yer vermekteydiniz cinsel göndermelere?**

#### TB

Evet, yukarıda da bahsettiğim gibi çıplaklık, samimiyet, yani apaçık, saklı bir şey yok. Örtüler kalkmış, olduğu gibi görünmek. Hipokrasinin, mürailiğin, yalancılığın aksi. Hz. Mevlana, “ya olduğun gibi görün, ya göründüğün gibi ol!” diyor. Çıplaklık insanın dışının hakikati. Bir de görünmeyen beden örtüsünün içindeki iç hakikat var; kalp, ciğer, mide, bağırsaklar, vs. bunu görmek için insanın içine girmek lazım, yani insanı gene maddi olarak daha iyi görmek için... Anatomi dersi! Bir de Hz. Yunus Emre’nin dediği gibi, “bir ben var, benden içeri...” O da ruh olsa gerek, ölümsüz. Onun resmini yapana aşkolsun! İnsan gözü onu göremiyor, insan içerideki kanını, ciğerini, kalbini, bağırsaklarını görünce bile irkiliyor. Halbuki şekliyle, rengiyle, her şey yerli yerinde sıcakık, ıslak, ışığa çıkınca pırl pırl, ne kadar güzel! Daha

içeride görünmeyen “ben” herhalde daha irkitici ve korkutucu amma herhalde çok çok daha güzel. Niye birini sevince onda başkalarının görmediği güzellikleri görüyoruz, ve onu çıplak görünce, dokunup, okşayıp, koklayıp, öpüp tadına bakınca yani bütün hislerinizle yaklaşıncı, ve en sonunda içine girip bir olunca, ve içine kendinden bir parça bırakıp bu yeni bir insan tohumu olunca... Bir insanın bundan daha büyük yapabileceği iş var mı? Bir halk, bir kültür bunu tahkir ederse, bir oyun, bir eğlence yaparsa adileşir, küçülür. Bunu göstermeye çalıştık. Kimi korktu, kimi güldü, kimi siyasi sembol gördü, birkaçı da anladı.

#### AA

**Hem kitabınızda, hem söyleşilerinizde Muzaffer Özak'la tanışmadan önceki süreçte Gürciyef ekolüne bağlı olduğunuzdan söz ediyorsunuz. Hatta 18-19 yıl gibi bir süreden söz ediyorsunuz. Gürciyef'in Sufizm bağlamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine dair yazılar okudum, siz de bir söyleşinizde Muzaffer Efendinizin tarikat öncesi bu döneminizi bir ilk eğitim olarak değerlendirdiğini söylemişsiniz. Ben konunun dinsel yönünü değil, sanat pratiğinize yansıyan yönünü merak ediyorum. Anladığım kadarıyla Gürciyef "yolu" takipçilerine beden terbiyesiyle ilgili mesajlar da ileten bir öğreti, yani beden ön planda ve bedensel farkındalık. İnsan doğası, insan iradesi, dürtüler ve onları kontrol etme şekillerimiz, içgüdülerimiz, vicdanımız, kendi doğamızla yüzleşme şekillerimiz, şok yoluyla farkındalık yaratmak... Kısacası, bu öğretiye bağlılığınız belli bir bedensel terbiye pratiği içeriyor muydu ve bunlar o dönem üretmeye başladığınız beden odaklı sanatsal eylem biçimleriniz üzerinde etkili oldu mu?**

#### TB

Amerika'ya göç ettiğimiz 1961 senesinden şeyhim Muzaffer Özak Efendi'ye intisap ettiğimiz 1973 senesine kadar hatta derviş olduktan sonra birkaç sene Gürciyef ekolüne hem ben hem zevcem devam ettik. Sonunda etrafımızdaki kişiler tasavvufa alaka duymaya başlayınca bize artık toplantılara gelmememizi rica ettiler. Nitekim, Amerika'daki dergahın bidayetinde, ilk 7 kişi Gürciyef ekolündendi. Dördü hala mevcut, üçü ilk başlarda müslüman olmaya dayanamadı gitti. Gürciyef prensipleri bildiğiniz gibi bu madde dünyasında, maddi hayatımızda, madde bedenimizin “agah” olması. Gelip gittiğini, oturup kalktığını, nerede olduğunu, ne yaptığını bilmesi, ve kendi vücudunu ve etrafını bilebilir ise belki hayatını ayarlayabileceği ümidi... Yaratıcı’dan, maneviyattan, ruhtan, kaderden, dinden kat’iyen bahis yok. Hatta bahsetmek yasak! İnsanlar arasındaki münasebetlerden dahi bir bahis yok. Hatta gruplarda beraber olduğumuz kişilerle dahi dışında konuşmak, ahbap, arkadaş olmamız yasaklanmıştı. Yani tamamıyla insanın kendisinin ehemmiyeti ve kendi kendisine tekamül edebileceği. Garp kültürünün “individuality” dediği, yani benliğine verdiği kıymet ve ehemmiyeti takviye eden bir disiplin. Pek sanatla, edebiyatla da alakası yok. Gürciyef, sadece bir “sübjektif” ve bir “objektif” sanat olduğundan bahseder. Yarı uykuda yarı uyanık yani daima “agah” olmayan bir sanatkann psikolojik rüyalarının, hayal ettiği şeylerin resmi, heykeli, mimarisi, belki onun hayal ettiği



şeyleri hayal eden aynı yerde aynı zamanda yaşayan kişileri alakadar eder, eğlendirir. Amma onunla yaşar onunla olur, yok olur, hiçbir işe yaramaz.

Objektif sanat kendini ve etrafını iyice bilen, “agah” olan, insan vücudunda ve etrafındaki alemde 1000 sene evvelden, 1000 sene sonraya kadar değişmeyecek olan sıfatların “üniversal” şeklini yapan ve “sübjektif” sanatın aksine Arabinin, Çinlisinin, Amerikalısının, akıllısının, akılsızının 1000 sene evvel ve 1000 sene sonra aynı şeyi görüp anlayacağı sanat eseri misali. Atina’da Parthenon, Kahire’de piramitler, Roma’da Michelangelo’nun Sistine Chapel’in tavanı, mihrabı, belki de Picasso’nun “Guernica”sı... Bu fikir bana tesir etti, inandım. Amerika’da, Avrupa’da, Türkiye’de birçok meşhur olmuş ressamı şahsen tanıyordum, kendimi de biraz biliyordum. Yaptığımız eserlerin tamamıyla şahsi olduğu gibi, babalarımız dedelerimiz görse idi güleceği, torunlarımızın da bakıp unutacağı şeyler olduğuna inandım ve belki sanatı bırakmanın sebeplerinden biri oldu.

**AA**  
**Performanslarda dağıttığınız meseller, genellikle Mesnevi’den, bunlar, ta burjuva mistik yıllarınızdan itibaren mistisizme yönelik ilginizden mi besleniyordu?**

TB  
Robert College, Amerika, Londra, harp içi, harp sonu 1940-1950 yıllarında aralarında Bülent, Can, Ali gibi bayağı akıllı, kabiliyetli arkadaşların olduğu kimselerle kendi icadımız “burjuva mistisizmi” Şimdi düşünüyorum da bu “çocukça oyun”, dünya meselelerinden, mesuliyetlerinden kaçmak için “yalan bir mazeret” mi idi? Galiba iyi niyetli bile olsa öyle idi... Amma eninde sonunda hakiki mistisizme, tasavvufa intisap etmemiz de bunun aksini ispat eder gibi... Çok şeyi bilmediğim gibi bunu da bilmiyorum.

**AA**  
**Sanatı bıraktığınız dönemden sonra aslında yine o aksiyonlarda vermek istediğiniz mesajlara benzer emeller var hayatınızda, insanda farkındalık yaratmak, insanın kendini bilmesini sağlamak, benmerkezci perspektifinin ötesini görebilmesine yardımcı olmak... Çok farklı yollardan, ama hep aynı kapıya yönelen bir eylemlilik hali dikkat çekiyor. Hepsinde kabına sığmayan bir enerjinin tezahürü de var bir yandan, yani sizin kendi enerjinizin. Benmerkezcilikten sıyrılmak için sanatı bırakmışken, niye yine resim yapıyorsunuz? Sanat da öyle insanın yakasını bırakmayan bir varolma hali midir?**

TB  
Elimde olmadan, sanki dışarıdan zorlanırmış gibi, insanı, sonra kedisini, köpeğini, gülünü dikenini, dağını taşıını, havasını suyunu hep sevdim, daha doğrusu sevdirdim. İnsan sevdiğini gözler! Sevdiği kendisini ezer, döver, kendisine zulüm ederse de kızar, küfreder, hatta döver! Zannediyorum hayatımda ve sanatımdaki bazı şiddetli kızgınlıklar bundan kaynaklanıyor, yoksa bana zulüm ettiğinden dolayı kimseye kızmadım. Amma bilemem, 90 yaşıma kadar kimse de bana zulüm etmedi.

**AA**  
**Bugün içinde bulunduğunuz çevre açısından, 1960’lı, 70’li yıllardaki performanslarınız rahatsız edici midir? Sergide özellikle bu yıllara odaklanılıyor olması yani sizin bir avangard sanatçı olarak kimliğinizin tanıtılması söz konusu, bu konuda bir çekince hissediyor musunuz?**

TB  
Sanatı 40 sene bıraktıktan sonra gene geri gelmeme gelince... Daima dinden sonra hayatta en mühim şeyin sanat olduğuna inandım. Ve böyle büyük bir işle boy ölçüşemediğimi düşünerek “sanat yapma”yı bıraktım, amma sanata sevgim, hizmetim, alakam devam etti. Doğru! Yeniden resim yapmaya başladım, amma hiçbir iddiam yok. Bırakmadan evvel vardı. İnsanlar beğensin diye değil, insanlara tesir etsin, korkutsun, kızdırsın, uyutmasın!

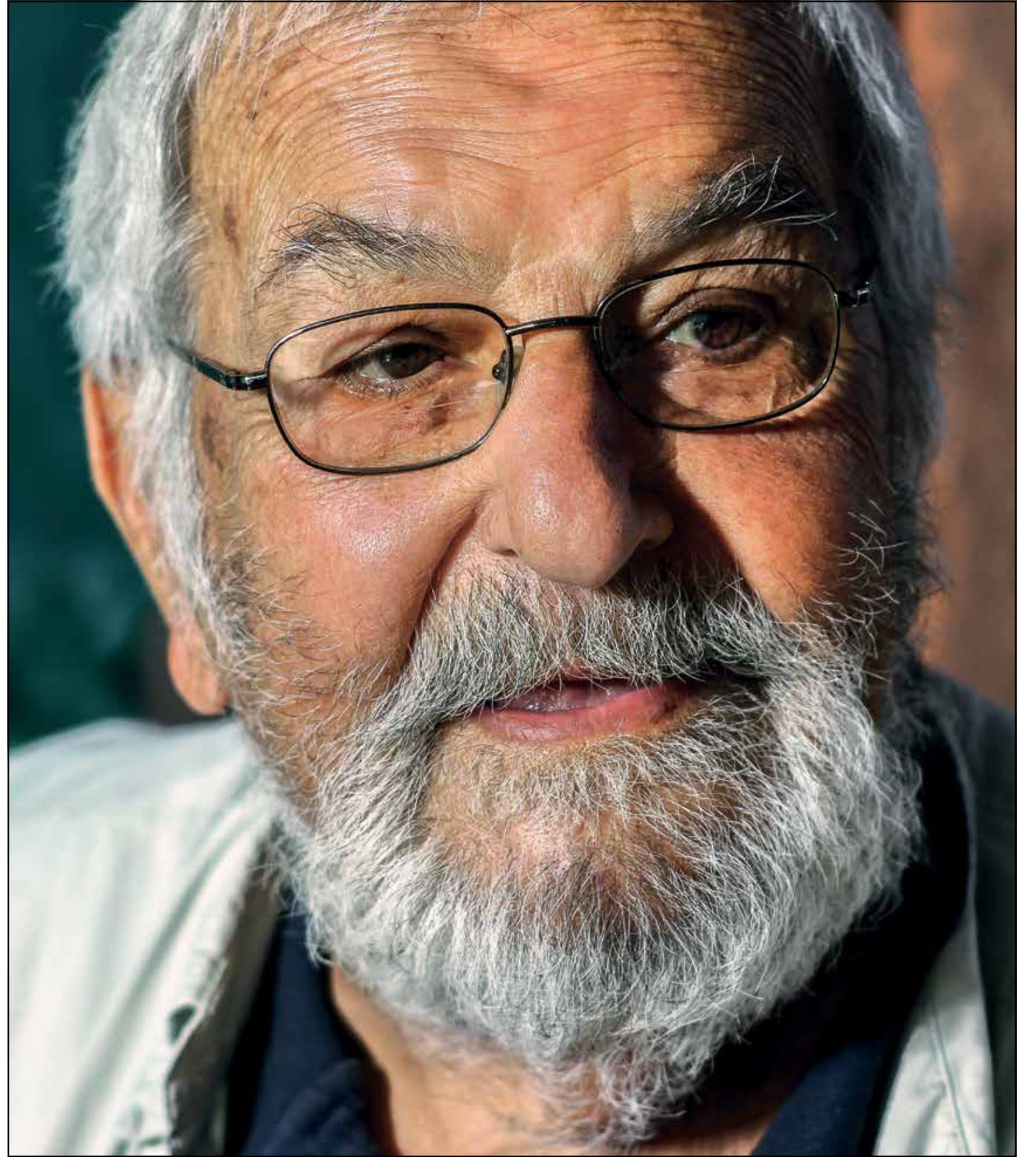
Şimdi ise resim yapmayı sevdiğim için. Resim yapmasını çok iyi bildiğim için, veya eskisi gibi sabah akşam bir tutku veya bir vazife olarak değil, canım istediği zaman yapıyorum. Hepimizin utanacak ne hallerimiz var. Saklamak da ayıp değil.

Allahın en güzel sıfatlarından biri, “Ya Settar”, yani günahları, kabahatleri saklayan! Amma bizim için çok uzun hayatımızda birçok yerlerde, birçok işlerde; umumun kanaatlerine göre normal, ahlaki şartlarına göre iyi, kötü, yarı iyi, yarı kötü bir sürü şeyler oldu. Çoğu da aşikâr, elalemin bildiği, duyduğu şeyler, nasıl saklayacaksınız! “Hayatını yaz” dediler, bir baktım 60 yaşındaki Tosun’un 40 yaşındaki Tosun’dan utanması lazım. Hayasız da değiliz, iyiyi kötüyü biraz biliyoruz. Şimdi de dindar, akıllı-uslu, Şeyh Efendi diye herkes hürmet ediyor. O şeyh efendinin ne mal olduğunu, ne çamurlara batıp çıktığını flaş etmezsek üstelik yalancı, sahtekar, mûrai olmaz mıyız? Sonra eninde sonunda “mümin” isek, Allah’ın bildiğini kimden saklayacağız? Bir de bizim gibi herhalde başkaları da var; bizim çamurdan, şüpheden, karanlıktan ışığa çıkabildiğimiz belki başkalarına da ümit verebilir dedik, kadere inanmayanlara da bir ders olur. Allah en iyisini bilir. Enimiz sonumuz O’nun elinde.

Gördüğünüz bu serginin ve elinizdeki bu kitabın hakiki sahipleri ; bunların mümkün olmasını sağlayan Millî Reasürans Sanat Galerisi, muhterem Elvan Tekcan hanımefendi, pederleri Süleyman Tekcan hocamız, Ahu Antmen hanımefendi, Oğuz Erten bey kardeşimize, Cem Bayol evladımıza, Sibel Savacı kızıma medyunuz ve naçizane teşekkürlerimizi arz ederiz.

Şimdi, Biz de artık gider olduk, kalanlara selam olsun! ■

1 Tosun Bayrak ile bu söyleşi, Mart-Nisan 2016’da, e-posta aracılığıyla gerçekleştirdik.



Tosun Bayrak, 2016



# A Conversation with Tosun Bayrak'

AHU ANTMEN

AA  
AHU ANTMEN

TB  
TOSUN BAYRAK

AA  
I had the opportunity to see your work titled *Americanization of Tosun Bayrak*, which is part of the Istanbul Modern collection. It is possible to make out many details in the original that are not visible in reproductions. For instance, there is a part where you have written the words “switch sides tosun” [in English in the original]; there is the US flag, the Turkish flag, and, in addition to text written in Latin script, a text that almost completely surrounds the circular form, written, I think, in Arabic script. I was wondering what it said. Do you remember? The painting is dated 1965. One could propose that this painting brings up a dilemma of identity. Beginning with the title of the painting, we are confronted with an issue of identity. How would you comment on that?

TB  
This is bound to turn into a long story, but since you ask, I have to tell it all. I went to the US at the age of 19, as a graduate student. It was 1945, the end of World War II. I was a student at Robert College during the war years. This is before your time! During World War II, the mood of the Turkish public was quite strange. God rest his soul, thanks to İnönü’s discernment we hadn’t entered the war, but in the north, the Germans had almost descended on our Eastern border at Stalingrad; and in the South, in Africa, they had almost reached Cairo. We were completely surrounded by fire, war planes were flying over us, and German Navy ships were whizzing past the straits. Mountains of chrome were being loaded up on trains departing from Sirkeci to make steel for the German army. Simple bread was rationed – no one was going hungry, but the people were paralyzed. Some had become rightists, Turanists, keen to defeat Soviet Russia and gather all Turks in Asia under the same banner; some had become leftists, dreaming of overriding the fascists to make the whole world communist. But the vast majority of people were perplexed, and did not know what tomorrow would bring.

We were at the American College, but we had a downright fascist history teacher, Ziyad Ebüzziya, and another stern rightist, Necip Fazıl Kısakürek, was our literature teacher. The latter would later become a sufi, and earn fame as a poet. As for our American teachers, they did not let out the slightest sound after they entered the war. They were paralyzed, too. This was the kind of atmosphere Turkey was in when I came to the US.

I think, perhaps, people are shaped by two influences: first, by genes from birth and by parents who instill the first values; and the second, by the culture that surrounds one – the sociological, economic and political condition of one’s country, school, friends, acquaintances, profession, etc. I have already spoken a little about the influence of the environment in my youth. As for the first type of influence, the most significant was my father’s influence. My father was a hero of the Battle of the Dardanelles; he had lost his



left arm; he was a combat veteran who was respected, loved, and to a certain extent, feared by all! He was strongly built and strictly patriotic, but also humane, prepared to listen, and intelligent; a high-ranking government official – the Director-in-Chief of the state-owned Turkish Tobacco and Alcoholic Beverages Company and later Vice President. His family was from the East of Turkey: his mother was from Erzurum and his father was from Harput. Perhaps he was part Kurdish!

The men of his family had been soldiers as far back as he could trace. His father and his grandfather had been martyred fighting the Russians. He was determined to raise me – his only son – as a soldier. He had me slaughter a chicken when I was 3-4 years old, he taught me how to shoot a pistol when I was 5-6 years old, and when I put on weight at 12-13 years old, he gave me a stick and made me run and climb a mountain. He started me wrestling at 17-18 years old. My mother was the exact opposite! She was determined to raise me as a girl. She would have her own hairdresser cut my hair, buy me expensive children’s clothes from Beyoğlu, enter me into the “bonniest child” competition held in Gülhane Park, teach me to cook, and, when I became a wrestler, force me to play tennis instead... My father probably sent me to the US to rescue me from her. God knows! The duality you mention is perhaps because of this condition. Yet, “Americanization of Tosun Bayrak” is a painting of yearning! I never became Americanized. My soldier father had taught me that “real men don’t cry”. When I was a child, he accidentally shot me in my leg with his pistol; I stabbed my foot with his sword; I was run over by a car; I was slapped in the face; but I never cried then. As a grown man, though, I sobbed my heart out the day I became an American citizen, and I made this painting. The American flag is on top of a sculpture that has sunk, apart from its bottom. The surrounding Arabic script says nothing. There is no colour; everything is dark. I tried to convey a “disappearance”, an atmosphere of mourning but also bitterness; I don’t know what else might have seeped from my inner world into this piece that I made in a relatively short time, without thinking and calculating too much. I won a Guggenheim award with this and similar works.

**AA**  
**In some of your interviews, you remark that you were in a fairly optimistic mood when you first went to the United States. Would it be possible to speak of a number of different Americas that you have witnessed, and which have perhaps changed over time? For instance, were the Americas of Americanization of Tosun Bayrak and Love America or Live the same Americas for you? It seems like Vietnam and the Civil Rights movement intensely influenced both your political views and your art.**

TB  
My late father sent me to Robert College – although his income was not sufficient – and he used to say, “We have

a lot to learn from the Americans, so learn, but never become friends with them. Become their enemy – it is more advantageous; you will at least be able to defend yourself. If you become friends with them, they will stab you in the back.” He used to prefer the English, who had torn off his arm at the Battle of the Dardanelles, over Americans. Like all bourgeois youth in the 1940s, we used to love Americans’ jazz and films, and the fact that they had defeated the Nazis.

After a long sea voyage on a very small ship, I arrived in Norfolk, Virginia. Half the city’s population was black. Despite having lived for so many years with Americans, I had no idea what hatred and cruelty were inflicted upon blacks in the country. On the tram, the whites and blacks were allocated separate sections. The white section was full and there were seats in the section for blacks, so I went over and sat down. Everyone frowned at me! The barber shops, the restaurants, all had signs at the entrances reading “no blacks or dogs”. I went up to a public fountain to have a drink of water, it said, “No blacks”. I was shocked and angry. I would have returned to Turkey if I could.

I first made it to New York, and then to California. That area is beautiful. It was after the war; everyone was dancing for joy, drunk with victory. You’ll remember the famous photograph of the period published on the front page of the newspapers: a sailor kissing a beautiful woman in the middle of a crowd. That was the mood in New York and California... I liked it. Berkeley was full of soldier students who had returned from the war; they were all sweet kids. Alcohol, jitterbug, beautiful girls, poetry, art – enjoy yourself! That was the mood of 1945-47. Who cared about university? Later I returned to Turkey, then moved to London. In Paris, at 23, I married a Czechoslovakian who had lost her country to the Russians. Then I went back to Turkey again. My wife’s father was in Casablanca, so we migrated there in 1951. For 10 years I was a businessman. It was a time of wealth, painting, the struggle for and attainment of independence from the French, being an honorary consul, the damnedness of the Arab, getting arrested... and finally, in 1961, defecting to the US.

Although 14 or 15 years had passed, the US was still beautiful. There was an animosity towards communists, the cold war with Russia, and fear of the atomic bomb; but it was a prosperous country. People were smiling most of the time. They were eating, drinking, and living... until the Vietnam War. That’s when things began to go wrong. The “Hippies” smoothed the situation a little, but right after that the “yuppies” arrived, and with them materialism and the rigidification of capitalism. In the past, there had been friendship among people; people used to help each other out, and share both their joys and sorrows. Americans had always been selfish; they always prioritized their own comfort, luxury and enjoyment. But in the past, they at least used to share their joy and pleasure. Now they have become stingy and rigid, and they seek enemies instead of friends. Within, they are enemies with, and cruel to, the poor and needy, minorities, blacks, Muslims, and Arabs; abroad,

they are enemies to everyone – even France, a country loved by all. The US has stopped importing French wine, and it looks down on French culture, calling it the “old world”. It used to call fried potatoes “French Fries”, now it calls them “Freedom Fries”. Yes! America has changed. It has changed a lot. It reminds me of the last days of Rome. Its understanding of justice, of the family, and of state and government has completely changed. And today, the world doesn’t like Americans anymore either. The trouble is that, even though the world doesn’t like it, these American diseases are spreading across the world, including Turkey. And this state of events, naturally, saddens us.

Sadness, wrath, fear, and horror – these are things that strengthen art. Comfort is bound to make you sleepy. In my humble opinion, paintings, including the “impressionist” ones – which are everyone’s favorite – and even the crazy ones among them, are weak, soft and decorative. They induce lethargy in viewers or are merely technical trickery. Would the pyramids exist if it wasn’t for the fear of death? If the warrior Dorians that came from the North had not struck fear in the Greeks, would Doric architecture or the Parthenon exist? Bosch’s paintings of the world and the hell of afterlife, Goya’s Colossus, and Picasso’s Guernica – are they not their most serious works?

**AA**  
**How influential was Viennese Actionism in your transition to performances [actions, happenings] you describe as Shock Art? There are articles on Hermann Nitsch in your file.**

TB  
I had not heard of Hermann Nitsch’s work in Vienna when, in 1969-70, I made sculptures out of animal skin, and put entrails and pig embryos into transparent plastic and spread them out on the floor to make carpets (at Newark Museum), and put live mice, birds, insects and snakes in my sculptures and paintings. But Nitsch saw my exhibition at the Riverside Museum. He was in New York for a time, during the period when I performed the happenings in the 1970s, and he was holding a few small “actions”. But if we are to look for any “influence” on my work, then it is Bosch and Goya from the masters, and from the new ones, Rauschenberg, who in my opinion was very much ahead of the abstract expressionists, and no one else!

**AA**  
**Have you ever killed an animal in any of your actions, or has anyone taking part in the performance killed or harmed a living being?**

TB  
I used live pigs, goats, snakes, rats, pigeons, frogs, turtles, dogs and insects. Our landlord in New York asked if he could have one of the pigs, and I gave it to him. I think he might have butchered it and eaten it! Other than that, they were returned to where I had bought them from, or they

were released into nature. None of them were harmed or killed. The live animals used in the happenings were used either to represent the animal nature in humans, or purely for their form. Fighting black and white men, couples raping each other, and drunks sleeping in the streets were also used as animals in human form, where the animal nature had dominated human nature. No harm was caused to them, either! The aim was to reveal, not to punish!

**AA**  
**The moment of copulation in the street in the Love America or Live performance was a highly radical event for the New York of the period, or for that matter today, too, wherever it may be staged. What is the artistic message that necessitated such ambition? Awareness, yes, but is there anger involved in it as well? Is this the impact of confronting Vietnam, and the West’s hypocritical concept of human rights?**

TB  
Sexual intercourse is a sacred act for a man and woman who have vowed to spend their life on this world together, to share it. In fact, in Islam, it is a form of worship! Evidence for its sanctity is nudity and sincerity; in other words, the opposite of falsehood. “Penetration” means unity – two become one. And the birth of a new human being as a result of this act is the greatest revelation of love between two people. In the West, too, Freud proposed that sex is the most significant element that organizes human life. In our time, and especially in the US, like many other sacred human values, sexual intercourse has also become vulgarized; it has fallen out of grace. I wanted to show the lack of morals and manners in a “shameless” manner!

**AA**  
**In the performances, blood and entrails, but sexuality, too, is in the foreground. Did you include sexual references as a symbol of human nature?**

TB  
Yes, as I mentioned above, it is about nudity and sincerity. In other words, everything is crystal clear; nothing is hidden. Covers have been removed and one appears as one is. It is the opposite of hypocrisy and deception. [His Holiness] Rumi says, “Either appear as you are, or be as you appear!”. Nudity is the truth of the outside of a human being. Then there is also an inner truth; it is invisible and located inside the bodily cover: the heart, liver, stomach, intestines, etc. In order to see this you have to enter the human body; in other words to better see the human being in the material sense, take a lesson in anatomy! And then, in the words of [His Holiness] Yunus Emre, “There is a self I have within myself...” And that should be the soul, which is immortal. Congratulate the one who succeeds in making a painting of it! The human eye cannot see it. We are startled even when we see our own blood, liver, heart, or intestines. Yet their shape and color, everything about them is just right, warm, wet, and shiny, when brought out into the light.



How beautiful! The invisible “self” further inside is probably even more startling and frightening, but it is also probably much more beautiful. Why do we see the beauty in a person that others do not when we love them, when we see a person naked; when we touch, caress, smell, kiss, and taste a person? In other words, when we approach a person with all our senses, and ultimately, when we enter into and become one with that person, release a part of ourself and plant the seed of a new human being... is there a greater achievement known to human beings? If a people, a culture, insults this or turns this into a mere game or entertainment, it wanes. That’s what I tried to show. Some observers were afraid, some laughed, some saw a political symbol in it, and a few actually understood.

AA

**Both in your book, and in your interviews, you mention that you adhered to the school of Gurdjieff before you met Muzaffer Özak. In fact, you speak of a period as long as 18 or 19 years. I have read articles that discuss whether Gurdjieff can be seen in the context of Sufism, and you, too, said in one of your interviews that Muzaffer Efendi perceived this period of yours before you entered the order as a preliminary education. I am curious, not about the religious aspect of this matter, but the aspect that influenced your artistic practice. As far as I understand, the Gurdjieff “path” is a doctrine that imparts to its disciples messages about physical training, too. In other words, the body and bodily awareness is a priority. Human nature, human will, impulses [drives] and our means of controlling them, our instincts, our conscience, the way in which we confront our own nature, creating awareness via shock... In brief, did your adherence to this doctrine include a certain practice of physical training, and did this training have an influence on the body-focused artistic actions you had begun to produce during that period?**

TB

From the year 1961, when we migrated to the US, until the year 1973, when we joined the path of my Sheikh Muzaffer Özak Efendi – and even for a few years after becoming a dervish – my wife and I attended the Gurdjieff school. But when other members also began to show an interest in sufism, we were kindly asked not to come anymore. Thus, when the dervish lodge opened in the US, the first seven members were from the Gurdjieff school. (Four of them are still present; three of them soon left, finding it too difficult.)

As you know, the Gurdjieff principles require our physical body to become “aware” in this material world and in our material life. The hope is that if the person becomes aware that he or she is coming and going, is sitting down or getting up, where he or she is, what he or she is doing, and what his or her body and environment is, then he or she may be able to adjust his or her life. There is absolutely no mention of a Creator, spirituality, the soul, fate, or

religion. In fact, it is prohibited! There is not even a mention of relationships between people. We had even been banned from speaking with other members of our groups or to become friends with them apart from the meetings. In short, this is a discipline that advocates the value and importance of one’s self and his or her capacity for self development – what Western culture calls “individuality”. The Gurdieff philosophy does not concern itself much with art or literature, either. According to Gurdjieff, there is only “subjective” and “objective” art. Painting, sculpture or architecture inspired by the psychological dreams or imagination of an artist who is half awake and half asleep – in other words not “aware” – may interest or amuse people who imagine the same things he or she does, or people who live in the same place at the same time, but such “subjective” work appears and disappears with the artist; it serves no purpose. On the other hand, “objective” art was that produced by artists who knew themselves and their surroundings, who were “aware”, who produced the “universal” forms of attributes in the human body and in the surrounding universe, and would not change from 1000 years ago to 1000 years later. In contrast to subjective art, objective art would be understood in the same manner 1000 years in the past and 1000 years into the future, by Arab, Chinese, and American, by wise and unwise alike, such as the Parthenon in Athens, the pyramids in Cairo, Michelangelo’s Sistine Chapel, the ceiling, the altar, and perhaps Picasso’s “Guernica”... This idea had an impact and we believed in it. We personally knew many painters who had become famous in the US, Europe, or Turkey, and had developed self-knowledge to a certain extent. We came to believe that not only were the works we produced entirely personal, but that if our fathers and grandfathers had seen them they would laugh at them, and if our grandchildren were to see them they would take a look and quickly forget them. Perhaps this was a reason we quit making art.

AA

**The parables you distribute during performances are often from the Masnavi. Was this choice related to your interest in mysticism that began during your years of bourgeois mysticism?**

TB

At Robert College, in America, and in London; during the war and after the war, from 1940 to 1950; together with considerably intelligent and talented friends including Bülent, Can, and Ali; we invented our own kind of “bourgeois mysticism”. Was this a “childish game”, a “false pretext” to escape the problems and responsibilities of the world? It perhaps was, although it was well-intentioned. However, the fact that, in the end, somehow, we joined the path of true mysticism, Sufism, seems to prove the opposite. We do not know many things, and we do not know this, either.

AA

**In the period after you quit art, you continued to draw people’s attention to what you tried to convey in those**

**artistic actions: creating awareness in people, enabling people to know themselves, assisting people in looking beyond the egocentric perspective... You are using very different methods now, with no less brimming energy, but the goal remains. You quit art to shed egoism, so why are you painting again now? Is art, too, a form of existence that won’t let one be?**

TB

As if being forced from without, we loved human beings, and then cats, dogs, roses and thorns, mountains and rocks, the air and water, always; or rather, we were made to love them. You observe the one you love! And when the ones you love crush you, beat you up, and treat you cruelly, you get angry, you swear, and even beat them up! This is the source of certain intense bouts of anger in life and art; otherwise, we have never been angry with anyone because of cruel treatment. No one has ever treated us cruelly, although we are 90 years old.

As for returning to art after an interval of 40 years, we have always believed that the most important thing in life, after religion, is art. And we quit “making” art, thinking we could not cope with such a great task. Yet love for art, and service to and interest in art continued. It is true! We have taken up painting again, but without the pretenses of the past. We used to paint not so that people liked the work, but to have an impact – to induce fear, to evoke anger, to interrupt their sleep... But now we paint because we like to paint. Not because we are very good at painting, and not as an ambition, or as a duty that forces us to work day and night, like it used to – we now paint when we feel like it.

AA

**Do the circles you exist in today find the performances you realized in the 1960s and 1970s disturbing? Do you have any reservations about the fact that the exhibition specifically focuses on these years, or in other words, on your identity as an avant-garde artist?**

TB

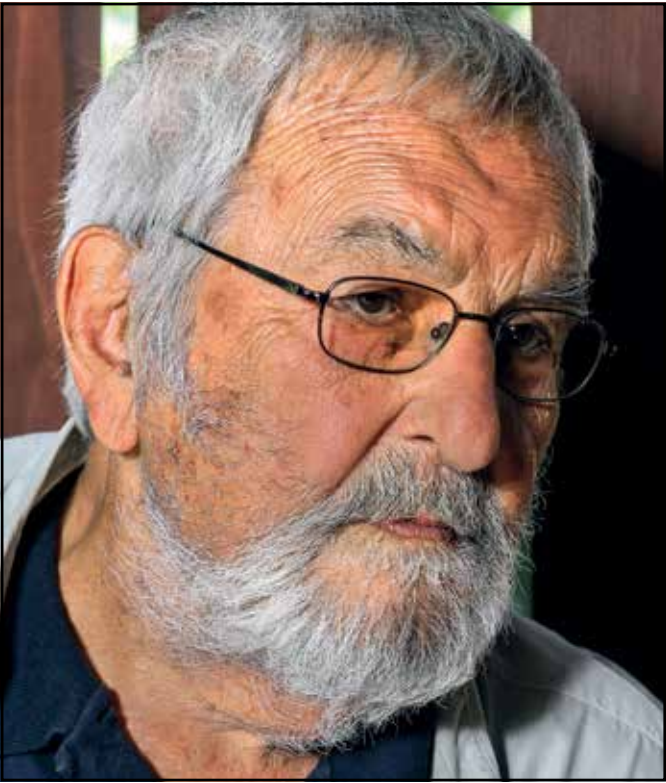
We all have many states that embarrass us. And it is no disgrace to hide them, either. One of the most beautiful names of Allah, “Ya Settar”, means the One who conceals sins and faults! So in our very long life, in many places, in many tasks, there have been many things that may be considered normal according to the convictions of the public, or good, bad, half-good, half-bad according to moral stipulations. And many of them are out in the open, things that everyone knows or has heard about; how can you hide them? When they said, “Write your autobiography,” it was clear that 60-year old Tosun would be ashamed of the 40-year old Tosun. And we are not shameless, knowing a little about the difference between good and bad. Today, everyone respects us as a devout, wise person – as Sheikh Efendi. If we do not disclose what that Sheikh Efendi has been up to, that he has rolled in the mud, would we not then be a liar, an impostor, and a hypocrite? If, in the end,

we truly believe, then who are we to hide from others what God already knows? And there must be others like us. The fact that we managed to emerge from mud, doubt, and darkness into light might inspire others, and that would teach a lesson to those who do not believe in fate. God knows what is best. Ultimately, everything is from Him.

We are ever grateful to the true owners of this exhibition, the Milli Reasurans Gallery: the respected Ms. Elvan Tekcan; her father, the respected Mr. Suleyman Tekcan; Ms. Ahu Antmen; Mr. Oguz Erten; and Mr. Cem Bayol and Ms. Sibel Savaci; and humbly offer them our thanks.

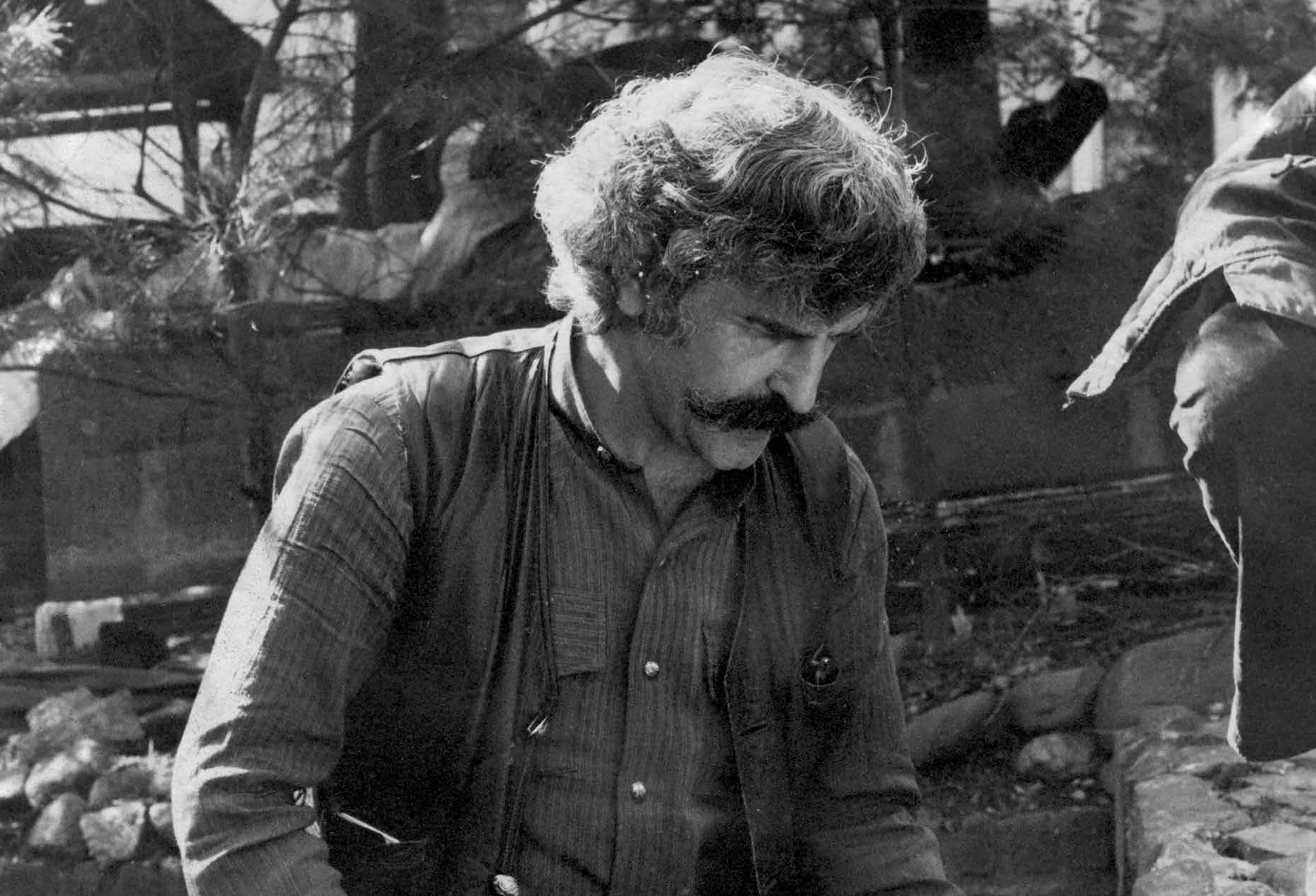
God willing, we will be on the way soon, peace be upon those who remain! ■

1 Held this conversation with Tosun Bayrak in March and April of 2016 via e-mail.



Tosun Bayrak, 2016

























1966, Kanşık teknik, assemblaj, 127 x 58.12 x 20.32 cm  
 Rose Art Museum Koleksiyonu, MA, ABD  
 1966, Mixed media, assemblage, 127 x 58.12 x 20.32 cm  
 Rose Art Museum Collection, MA, USA



Detay  
 Detail





1968, Kanşık teknik assemblaj, 15.88 x 15.88 x 15.88 cm  
 Rose Art Museum Koleksiyonu, NY, ABD  
 1968, Mixed media assemblage, 15.88 x 15.88 x 15.88 cm  
 Rose Art Museum Collection, NY, USA



Detay  
 Detail













1963, Tuval üzerine karışık teknik, 145.5 x 130 cm  
Newark Art Museum Koleksiyonu, NY, ABD  
1963, Mixed media on canvas, 145.5 x 130 cm  
Newark Art Museum Collection, NY, USA



1970, Tuval üzerine karışık teknik, 244 x 216 cm  
New Jersey State Museum Koleksiyonu, NJ, ABD (Sanatçı bağışı)  
1970, Mixed media on canvas, 244 x 216 cm  
New Jersey State Museum Collection, NJ, USA (Gift of the Artist)





1963, Tuval üzerine kaşık teknik, Daphne Bayrak Koleksiyonu, NJ, ABD  
1963, Mixed media on canvas, Daphne Bayrak Collection, NJ, USA



1963, Tuval üzerine yağlıboya ve kaşık teknik  
103.5 x 172.5 cm, Cem Bayol Koleksiyonu  
1963, Oil and mixed media on canvas  
103.5 x 172.5 cm, Cem Bayol Collection





1964, Tuval üzerine kanşık teknik, 70.5 x 70.5 cm, Newark Art Museum, NY, ABD  
1964, Mixed media on canvas, 70.5 x 70.5 cm, Newark Art Museum, NY, USA



THE SECRET LOVE  
FOR MOTHERS

1970, Tuval üzerine kanşık teknik, 141.5 x 115 cm  
New Jersey State Museum, NJ, ABD (Susan Merians Bağışı)  
1970, Mixed media on canvas, 141.5 x 115 cm  
New Jersey State Museum, NJ, USA (Gift of Ms. Susan Merians)





1959, Tuval üzerine karışık teknik, 147.32 x 129.54 cm,  
Tosun Cem Bayrak Koleksiyonu, San Diago, ABD  
1959, Mixed media on canvas, 147.32 x 129.54 cm,  
Tosun Cem Bayrak Collection, San Diago, USA



1963, Tuval üzerine karışık teknik, 130.2 x 136.5 cm  
Daphne Bayrak Collection, NJ, ABD  
1963, Mixed media on canvas, 130.2 x 136.5 cm  
Daphne Bayrak Collection, NJ, USA





1964, Tuval üzerine karışık teknik, 140 x 124.5 cm  
Daphne Bayrak Koleksiyonu, NJ, ABD  
1964, Mixed media on canvas, 140 x 124.5 cm  
Daphne Bayrak Collection, NJ, USA



1963, Tuval üzerine karışık teknik, 129.86 x 108.91cm  
Daphne Bayrak Koleksiyonu, NJ, ABD  
1963, Mixed media on canvas, 129.86 x 108.91cm  
Daphne Bayrak Collection, NJ, USA

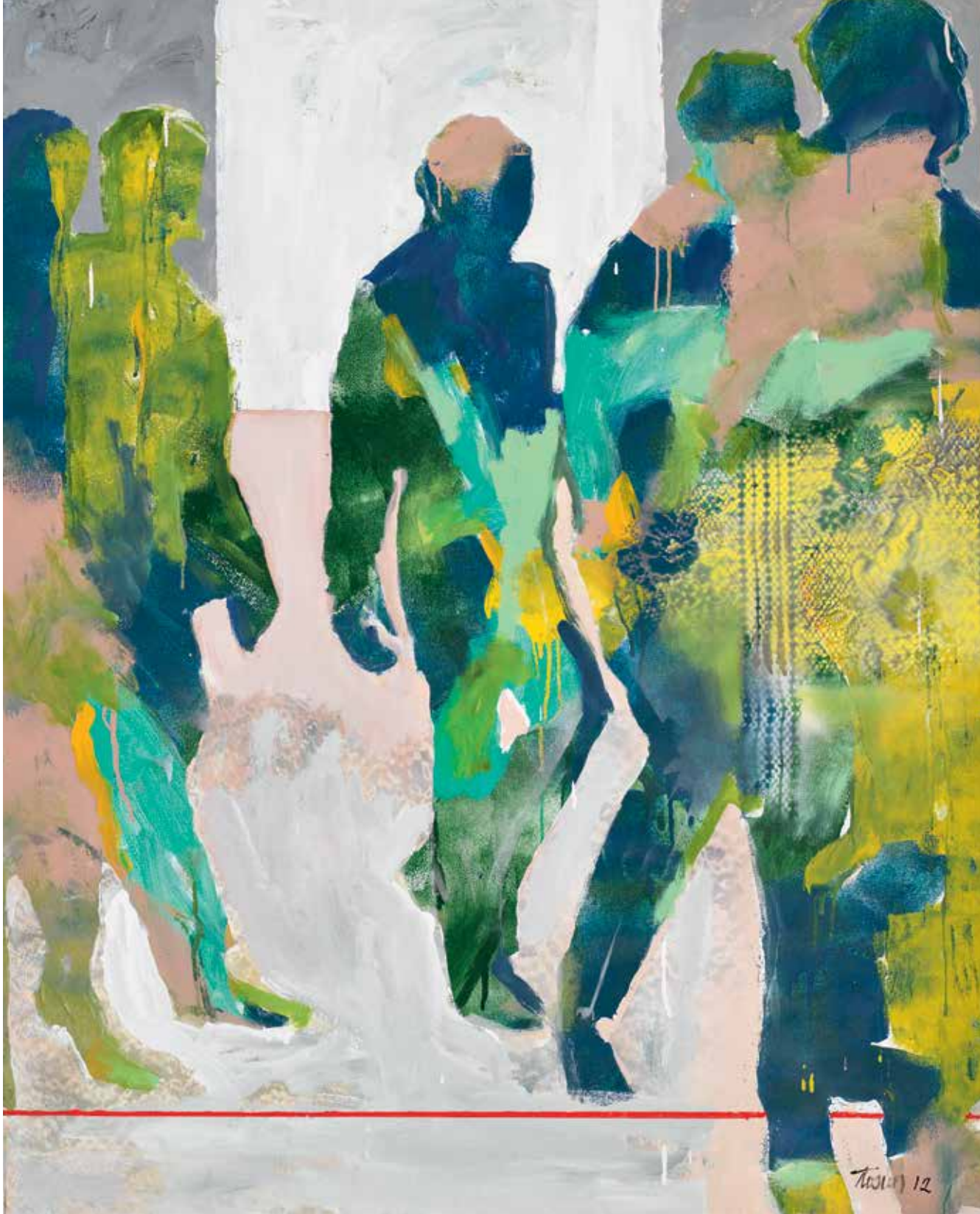




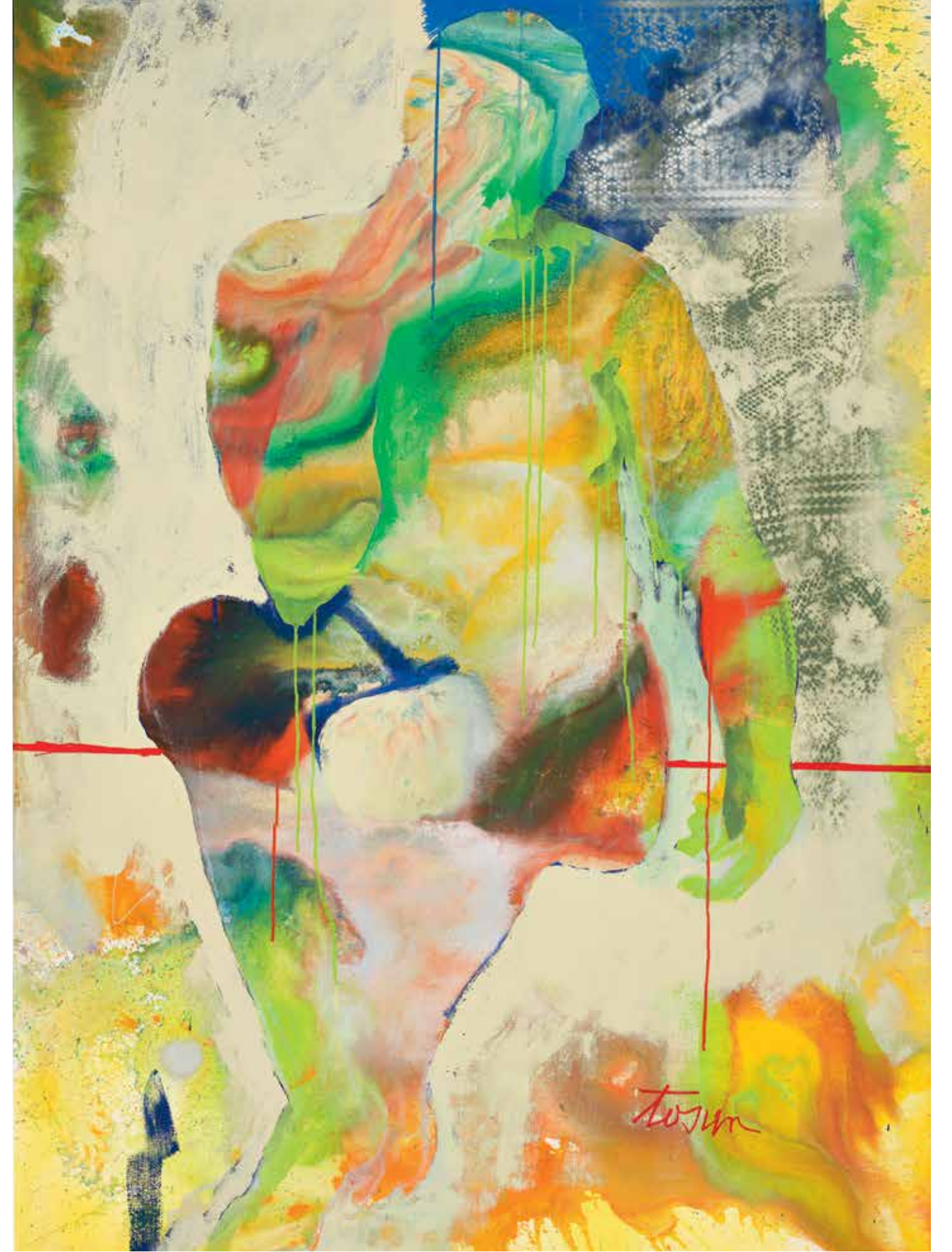






















Proje süresince göstermiş  
oldukları katkılarından dolayı  
aşağıda adı geçen tüm kurum  
ve kişilere teşekkür ederiz.

We are cordially grateful for the  
kind contribution and support of  
the people and the institutions  
mentioned below.

**Deborah Aframe**

Worcester Art Museum and Library  
Massachusetts, USA

**Ercüment Akman**

**Gözen Müftüoğlu Aksan**

İstanbul Modern

**İlona Akyavaş**

**Yahşi Baraz**

Galeri Baraz

**Cem Bayol**

**Marissa Bourgin**

Smithsonian Institution  
Referance Service  
Washington, D.C., USA

**Güzide Çelestin**

**Eleanor Friedl**

Fairleigh Dickinson University  
Monninger Center for  
Learning and Research  
NJ, USA

**Shems Friedlander**

**Meral Yarar Friedlander**

**Neil Fruman**

**Evren Kıvançer**

**Betsy Nelson,**

Rose Art Museum  
Waltham  
Massachusetts, USA

**Dr. William Peniston,**

Newark Museum Library  
NJ, USA

**Sibel Savacı**

**Lokman Şahin**

Mas Matbaa

**Süleyman Saim Tekcan**

IMOGA; İstanbul Grafik  
Sanatlar Müzesi

**Jennifer Wicoff**

New Jersey State Museum  
Trenton, NJ