
ADEM GENÇ

ADEM GENÇ, “Kendi Sesini Bulmak” 2011

Sergi Kataloğu / Exhibition Catalogue

Arete Sanat Yayını / Arete Art Gallery Publicatioon 15
Ankara, Ekim / October 2011

ISBN: 978-605-62284-1-4

Çeviri / Translation
Ayşe Çevik

Fotoğraflar / Photographs
Rana Kuseyri

Grafik Düzenleme / Graphic Editing
Gökhan Altıntop (intrapar)

Renk ayrımı ve baskı / Color seperation and printing
Desen Ofset A.Ş.
Birlik Mah. 448. Cad. 476. Sok. No: 2
Çankaya, Ankara

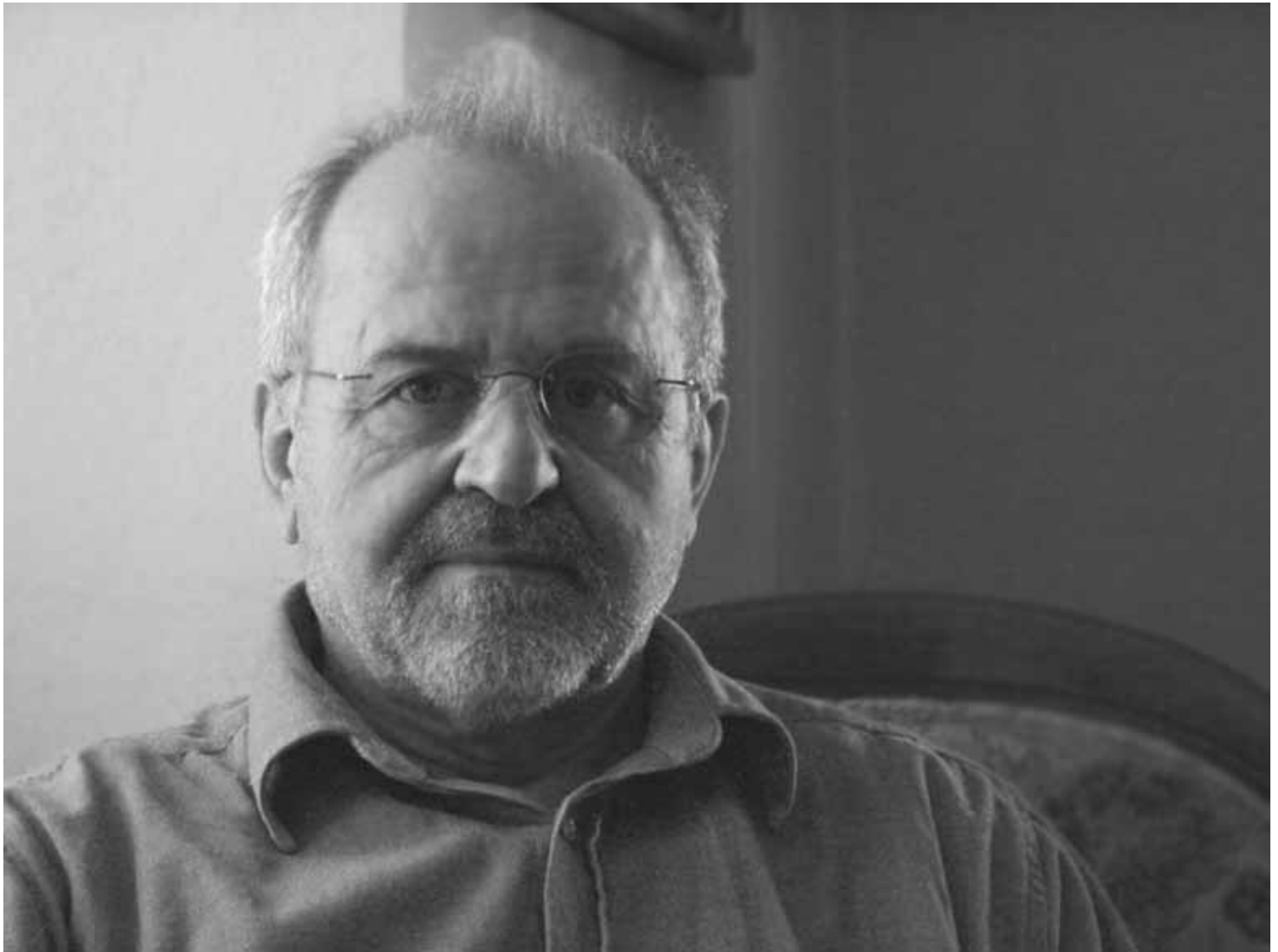
Bu katalog, 8 Ekim 2011 tarihinde Arete Sanat Galerisi’nde açılan
“ADEM GENÇ, Kendi Sesini Bulmak” sergisi için hazırlanmıştır.

This catalogue has been prepared for the exhibition “ADEM GENÇ,
Kendi Sesini Bulmak”, Opening 8 October 2011 at the Arete Art Gal-
lery.

Tüm yayın hakları Arete Sanat Galerisi’ne aittir. / All rights reserved
to Arete Art Gallery.

ADEM GENÇ

"Kendi Sesini Bulmak", 2011
"Finding own voice", 2011



Arete Sanat, adını aldığı “Arete” sözcüğünün içerdği “erdem, iyilik, mükemmellik ve en yüksek insan potansiyeline ulaşma” yaklaşımını içselleştirmiştir. Arete Sanat, erdem ile sanatı özdeşleştirerek sanata saygı ve sanatta saygınlık temel ilkesini benimsemektedir.

Arete Sanat, ülke sanatına ve sanatçısına sahip çıkan, bu değerlerin bilincine varan, onları koruyan, erdemli, bilinçli bir kültür-sanat toplumunun oluşumuna katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Arete Sanat Galerisi, kaliteyi en üst noktada tutan duruşu, sağlam ilkeleri, sanata ve sanatçıya değer veren yaklaşımı ve yüksek hedefleriyle saygın bir sanat galerisi olma amacıyla yola çıkmıştır. Arete Sanat için sanat ve sanatçının saygı ile korunması, ülke sanatının yaşatılması, tanıtılması, genç kuşakların sanata özendirilmesi esastır.

Arete Sanat, internalizes the approach of “reaching virtue, goodness, excellence and the highest human potential” as the meaning of word “Arete”. Arete Sanat embraces the fundamental principle of respect to arts and respectability in arts by identifying virtue and art with each other.

Arete Sanat, aims to assist in constitution of a righteous, concious, cultured-society which claims its own country’s art and artists, aware of their values, and protects them. With the stance that sustaining highest quality, established principles and the approach esteeming art and artists, Arete Sanat Gallery, sets out to be a proper art gallery. Protecting art and artists with respect, perpetuating art and making it known in our land, encouraging young generations about art is essential to Arete Sanat.

A. G. G. G.

Sergiye Dair

Başlangıcından bu yana, arada sırada, figuratif (dışavurumcu,ve hiperrealist) çalışmalar da yaptım. (Bkz. <http://www.ademgenc.com>). Ancak, bugüne kadar açtığım kişisel sergilerimde sadece soyut resimlerimi sergiledim. Çünkü bana göre, soyut ifadelendirme teknik ve yöntem araştırmaları, algılanabilir gerçekliğin temsilini terk etmek ya da geri plana itmek suretiyle, insanın alışlagelmiş uzlaşımsal görme biçimine yeni pencereler açmaktadır. Bu da, gerçekliğin,dondurulmuş bir kare fotoğraf gibi, zaman ve mekân koordinatlarına mahkûm olmadığını göstermekte ve dolayısıyla, soyut imgelemin özgür ve sınırsız gücünü ortaya koymaktadır. Galiba, “soyut”un bu kavramsal gücü sayesinde, ben de, estetik algılama ve bakış diyalektiğini, dünyanın bu “bipolar-entropik” eksenine uyarlamaya matuf olan postmodern formalizmle hesaplaşmaktan kendimi alamayan sanatçılardan biriyim ya da ben kendimi başka türlü tanımlayamıyorum.

Adem Genç, 2011

İNGİLİZCESİ KONULACAK

DÜZENSİZ DÜZENLİLİK

Yalçın Sadak

1/ Meşruiyet

“Gösterilen krizi”, bugün için, ‘zamanın ruhu’ denilen bir durumu da imlemekten eğer, Adem Genç’in kurduğu dilin, öncelikle, bir meşruiyet sıkıntısı yok demektir. 1980 yılından bu yana kesintisiz ve spesifik biçimde, tam da böyle bir sorunla ilgilidir çünkü Genç. Spesifiktir ilgisi; çünkü, açıktan açığa, modernliği hayli spekülâtif biçimde ‘mevcudiyet metafiziğine’ bağlayan modernist anlayışa saldırmaktadır: Kendine, yeterli bütünlüğe ve o bütünü kuran öğelerin arasındaki ilişkinin nedensel olduğuna. Kuşkusuz ilk elde, biçimle ifade (gösteren/gösterilen) arasındaki özdeşliğin kuramsal bir dayatmadan ibaret olduğunu deşifre etmekle yükümlü olan böyle bir sorgulamanın, disiplinler/metinler arası bir konumda direnç bulması; metinden bağlama kayması kaçınılmazdır. Sözün sıfır noktası olamayacağına göre, bağlam da bizatihi tarihseldir ve ancak, verili olanı sorunsallaştırdığı oranda tarihe eklenilebilir. Ressamın bilinç düzeyi çok önemli bu noktada; çünkü bağlam, ezberden geliyor da olabilir. Genç’in, bugünün ressamına, dolayısıyla da kendine biçtiği ‘zorunlu’ rol bu bakımdan anlamlıdır: “kavram ressamlığı.” *Kavram resmedilemeyeceğine, ressam da sözcüklerle konuşamayacağına göre, ne demeye gelir bu söz? Öyle ya, ressam ‘konuşur’, biliyoruz, kavram üretmek değil onun işi. Niyetini söyler ressam; ne yaptığını değil, ne yapmaya yeltendiğini. Öyleyse, neye niyet etmiş olabilir “kavram ressamı?”

WDISORDERED ORDERLINESS

By Yalçın Sadak

1 / Legitimacy

Embedded in today’s zeitgeist is the “crisis of the signified”. Adem Genc’s work has been courageously and brilliantly elaborating the consequences of such aesthetic and conceptual difficulties since the 80’s. To state the matter differently; if the expression of the “crisis of the signified” also refers to the state of the so-called “zeitgeist” today , it turns out that the language constructed by Adem Genç doesn’t have a problem of legitimacy, because he has been continuously and specifically interested in this very problem. His interest is specific because he attacks the modernist conception that conjoins modernity to “the metaphysics of presence” and questions modernisms presumed self-sufficiency. His work also argues against the assumption that the relations between all elements constructing that totality are causal. It is inevitable that such an interrogation reveals contrast between form and expression (between the signifier and signified.) It is just a conceptual imperative -encounters with a resistance at an interdisciplinary inter-textual situation and a shift from the text to the context. Due to the fact that the word can not have a zero degree, the context itself is historical and can not be attached to the history to the extend that it can make the given a problematic. In this sense, the “compulsory” role Genç attributes to today’s painters and thus to himself is a type of meaningful “Concept painting.” Despite the fact that a concept cannot be painted and a painting cannot verbalize the painter does speak, not by producing concepts but by expressing his intention; what he intends to do, not necessarily what he does. Genc’s work raises the question; “What is the intention of the “concept painter”?

*...taklit etmek yerine kavram ressamlığına yönelmek bence kaçınılmaz bir zorunluluktur. yay. Ahmet Oktay, (2004). Adem Genç Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni Soyut yaklaşımlar / New Abstract Approaches During the Period of Post-Dada and Pop. “Adem Genç’le Ropörtaj- An Interview with A. Genç” . Bilim Sanat Publications

*... In my opinion, it is an inevitable necessity tending to be a concept painter in stead of imitating. Ahmet Oktay, (2004). Adem Genç / New Abstract Approaches During the Period of Post-Dada and Pop.” An Interview with A. Genç” . Bilim Sanat Publications .

Ressam için olanaksız olan, nasıl oluyor da onun varlık durumunun zorunlu koşulu haline gelebiliyor? Ressam, resmeden kişi; bakar ve 'kaydeder', tarihin sıraladığı rol değişimlerinde ressamca eyleminin doğallık temelidir bu durum. Resim, modern döneme kadar aşkın ya da duysal gerçekliği 'tasvir' eder, temelde. Arkaik çağlarda mitsel, dinsel toplumlarda sembolik, akıl çağlarındaysa imgesel düzeyde; dolaylı ya da doğrudan, öykünmek istemiştir ressam. Modernliğin lineer tarih anlayışı açısından Empresyonizm, bu gelişmenin mantıksal son aşamasını oluşturur, bu yüzden resmin öz-göndergesel gerçekliğine tarihi sonlandırıcı bir mutlaklık atfetmiştir modernistler. Peki, bugün için ne söyleyebilir resim? Estetik modernlik, natüralizmi tahtından etmiş ve kendini olası tüm açılımlarında tüketmişken nasıl sakınabilir yinelemekten? Resim temsile indirgenemez, kabul, ama temsile tümünden kapanmış da olamaz. Biçimin, rengin, imgenin kendilik değerleri hayaldir son çözümde; daima kavramsal bir mevcudiyete yarılar o kendilikler. Evet, ne yapacaktır bu eşikte ressam, temsilin de, saf dışavurumun da kendi üstüne kapanan bir bütünlük kurmasının olanaksız olduğu bunca ortadayken ve tarihin, değişkenleriyle olduğu kadar, yinelemeleriyle de kuşattığı bir ortamda, nasıl seçilir kılacaktır çabasını? Kavram ressamlığı demek ki, bugünün ressamının böyle bir sorunla yüzleşmek zorunda olduğunu duyurmak içindir önce. Kastettiğiye şuna yakın bir şey olmalı: Saf dışavurum çağı kapanmıştır, tuvalin hâlâ daha bir şeyler söylemesi, ressamın, ressamca olmayan bir konuma da çekilmiş olmasıyla mümkündür. Peki mümkün mü bu? Ressamın tarihte üstlendiği roller açısından, elbette, hayır. Ne ikon ressamı, ne nakkaş, imgenin şahsiliğinde diretebilirlerdi.

How can it be that; what is impossible for the painter, becomes a necessary condition of his existential state? The painter, the one who paints, looks and records. The natural basis of his role has changed throughout history. Paintings have basically been "depicting" the transcendental or the sensual reality, up to the modern period. Artists visualized at the mythical level during the archaic period, in religious societies symbolically and at imagery levels during the age of reason.

The painter has always wanted to mimic, directly or indirectly. Impressionism has been the last stage of modernity regarding the linear understanding of history, that's why modernists attributed to the self-referential reality of the painting an absoluteness that put an end to art history. If that is the case what can painting say today? How can modernism avoid repeating itself ? Painting cannot be reduced to representation, but it cannot be totally closed to representation. The ultimate value of the form, color and image is a dream in the final analysis. What is the painter to do at this threshold? How is he going to make his effort visible in a situation where representation and mere expression is so obviously inadequate for establishing a totality? Painting cannot be reduced to representation, that's OK, but it cannot be totally closed to representation neither. Self- value of the form, color and image is a dream in the final analysis; those entities are always ruptured towards a conceptual presence. Then what's going to do the painter at this threshold? How is he going to make his effort visible in a situation where it is so obvious that it is impossible for he representation and mere expression to establish a totality closing to itself and in a situation where the history encompasses with its variables as well as repetition.

"Concept painting" is the problem for today's painter. Despite the fact that the age of pure expression is ended it is still possible for the canvas to say something by relocating the painter to a status that is not painting related. On the other hand, is it possible at all? Of course not. Regarding the historical role undertaken by the painter, neither the Byzantine icon artist or muralist could insist on a personal aspect of the image.

İmge, onların elinde ebedi olanı gösterir biçimde soyutlanmalıydı ve tam da bu 'anlaşmalı' niteliğinden ötürü gösterge gibi iş görmüştür. Natüralist sanatçıysa gerçekliği görünüşte sınırlar, bu yüzden imge aslının benzeşimidir ona göre. Birinciler soyutlama, ikincilerse empati yoluyla, vahy'etmektedirler bir bakıma, o kadar ki, resimle, resme bakan göz arasında iş gören varlıklarını unutturmak isterler. Modernistler temsilin gücüne duyulan bu mutlak inancı yerinden ettiler, ama en az hasımlarınıninki kadar dogmatik bir inanca yaslanarak: Yapıt kendine yeterli ve kendiyle dolu bir bütünlüktür. Yapıtın gerçekliği böylece genel gerçekliğin yerine ikâme ediliyor, onu yapan kişi de 'hikmetinden sual olunmaz' bir konumda, suskunluğa gömülüyordu. Fakat artık biliyoruz, temelli biçimde rol değiştirmiş olmuyordu böylece, peygamberlikten tanrılığa terfi etmiş oluyordu, hepsi bu. (Modern sanatçı-özne, kült bir figürdür.) Biliyoruz ki, ne bir gerçeklik aktarıcısıdır sanatçı, ne de gerçeklikten yalıtılmış bir gerçekliği (salt resimsel olanı) hiçten var edebilir. Unutturmak, bastırmak istemiş olsa da bir yorumcudur o. Daima 'aradadır' ressam; renk ve imge seçimiyle, fırça sürüşüyle, tonlamaları, hesap dışı patlamalarıyla vahyi kesintiye uğratmaktadır. Ya da pergelle çizip, fırça izini görünmez kılacak biçimde boyadığında bile, renk ve biçim seçimiyle yapıtının bağrına bir yoksunluk olarak geri dönmekte ve onun kendiyle doluluğunu ihlâl etmektedir. Kavram ressamlığı bu kaçınılmaz durumu aşmaya değil onaylamaya yönelmiş olmalıdır; çünkü, ancak bu koşulda bir olanağa dönüşebilir o. Kavramları resmetmekten söz etmiyor demek ki Genç, resmin, bir de, kavramsal bir mevcudiyeti olduğunu 'görünür' kılmaktan söz etmekte. Duyumsanır, sezilir değil, görünür kılmak, fark yaratacak olan da, budur. Resim, ne olduğuyla, ne olmadığını tek hamlede öne sürecek biçimde, çifte kodlanmışsa, tarihsel arka planına farklı bir düzen verebilir, bunu demeye gelir. Yaptığı da, tastamam bu.

Image functions like a sign, through its "pre-arranged" characteristic. (The image had been abstracted towards signifying the immortal.) In this case the image functions like a sign through its pre-arranged characteristics. Later the naturalist artist had reduced reality to appearances. In a sense, the former ones inspires by means of abstraction, and the others by empathy, to the degree that they should erase their functioning selves between the painting and the eye viewing the painting. Modernists displaced this absolute belief in the power of representation, but based on a belief as dogmatic as the belief of their adversaries: The oeuvre is self-sufficient totality full of itself. The reality of the oeuvre was thus substituted general reality and the one who makes it like an "all mighty", went silence. But we now know that thus he has not changed his role permanently, he has promoted from prophethood to divinity, that's all. (Modern artist-subject is a cult figure.) We know that the artist is neither a conveyer of the reality nor he can create a reality (a pure pictorial one) from nothingness. He is a glossarist even though he wanted to make it forgotten, and suppressed it. The painter is always "in between"; he interrupts the revelation through his color and image selection, his paintbrush strokes, his hues and his unexpected tint eruption. Even he draws with the help of a compass and colors in a manner to hide the marks of the brush, he keeps on returning to the very heart of his work as a deprivation by his choice of color and form and he deranges its plenitude with itself. Concept painting must have been tended towards affirming this inevitable situation, but not overcoming it; because it can become a possibility only under that condition. So, Genç is not talking about illustrating the concepts, he is talking about making "visible" the fact that the painting has also a conceptual presence. Making it visible not sensible and perceptible. That is what will make a difference. And it means that, the painting, if it is double coded in a manner that it can posit at once what it is and what it is not, can give a different order to its historical background. This is exactly what Genç does.

Hem biçimsel düzeneğin mantığından, hem ad olmayı fazlasıyla aşan adlar üzerinden, çifte kodlanmıştır Genç'in resimleri. Temsili olanla, olmayanın varlığını hem onaylar, hem onları birbirine çözüdüren bir dışsallığa yaslanmıştır. Bunun sonucunda da bütünlük, ancak, kökensel bir yarılmada bulmakta karşılığını; öğelerinin mekânsal değil, uzamsal birliğinde. Ama elbette bu kadarı yetmez, bir de nitelik kazanmış olması gerek bu meşruluğun.

His paintings are double coded based on its logic of formal arrangement and on names that excessively overcome being a name. He both affirms the existence of representative and non-representative one; and he leans on an externality that dissolves those two in each other. As a result of that the totality can only find its counterpart in a radical fission; in the temporal union of its elements, not the residential one. But of course, it's not adequate, this legitimacy must also gain a quality.

2/Bağlam

Modernizm, modernist ya da modern sanat dediğimizde, tam olarak neyi kastetmekteyiz? 19.yüzyılın sonlarından, yakın bir zamana kadar süren ve bir hayli çeşitlilik arz eden sanatsal pratikten mi, yoksa onu kuşatmaya yönelmiş, kuramsal retoriklerden mi? Bizzat icracılar tarafından yönlendirilen yoğun bir manifestolar, poetikalar, ilke ve kurallar bombardımanıysa başlı başına sorun. Bütün bu devingen karmaşadan seçip ayırdığımız nedir; yapıtı mı konuşmaktayız, yapıt üzerine mi? Dahası nerede durmaktadır yapıt? Kuramdan da, poetikadan da yüzde yüz bağışık, dolayısıyla da adlandırılmaz/ tanımlanamaz bir şey midir onun mevcudiyeti, yoksa her koşulda ve kısmen, indirgenebilir midir? Sorular çoğaltılabilir, hem de tarihe yayılacak biçimde; çünkü daima sanatsal pratikle kuram arasında, karşılıklı etkileşimi kaçınılmaz ve öngörülmez kılan bir uzaklık vardır. Ne tam diyalektik örüntüdür o da, ne gerekirci, ne rastlantısal. Olmakta olandır, olmakta olanı barındıran bir mekân değil, onunla biçimlenen, onunla yayılan bir uzam. Sartre'ın, düşünceyle eylem arasında betimlediği akışa benzer bir akışkanlık. Ressam resmetmeyi nasıl anlamışsa anlasın, sonuçta resmin ne olduğuna ve ne olmadığına ilişkin önermeler geliştirmektedir, bunu yaparken de öncüllerini tarihsel sanattan ve resmin nasıl alımlanması gerektiğine ilişkin, resim dışında süren tartışmalardan derlemek zorundadır. Karmaşık kesişmelerle yayılan bir red ve onama işlemidir bu da. Kuram da sanatı tanımlarken, sanat olmayanı da göstermek zorundadır, fakat o bunu standartlar üzerinden yapar. Kuram indirger daha çok , sanatsal eylemse aşkınlaştırır ve böylece, sınırlı bir karşılıklık içinde, birbirlerinin meşruiyet dayanaklarına dönüşürler. Öte yandan, toplumsal hayatın istikrar içinde seyrettiği dönemlerde kuram ve pratiğin akışkan birliği belli ölçüde bir uyumluluk sergileyebilir, fakat, kopuş anlarında o uyum, kopuşun derecesine göre,(radikal ya da kısmi) kesintiye uğrar.

2 / Context

What is meant when one discusses “modernism”, “modernist” or “modern art”? By these terms, do we refer to artistic practices that evolved from the late 19th century to the present day, or the academic discussion which tended to enclose it? Poetics, academic principles and shop techniques also create problems of interpretation. From this dynamic chaos, the artist's oeuvre is reducible but not substantially altered. Is its existence exempted to both the theory and the poetic hundred percent so it may not be named/ identified, or is it partly reducible in every circumstances? Questions may be reproduced, in a way that can extend in history; because, there is always a distance between artistic praxis and theory which allows the correlative interaction unavoidable and unforeseeable. This nexus is not entirely dialectical, determinist or coincidental. It is “what's happening’. There is a fluidity between consideration and action that is also a process of rejection and acceptance extending complex intersections. (Similar to Sartre's thought of fluidity between idea and action). It doesn't matter in what sense the painter understood the act of drawing, ultimately he improves some prepositions regarding what the painting is or not; and while doing this he must garner his premises from historical art and the continuing arguments outside painting which are about the way how we should discuss painting. This is also a process of rejection and acceptance, that extents by complex intersections. While describing art, the theory should show the one that is not art but it makes this through the standards. Usually the theory reduces, on the other hand the artistic act makes it transcendental and thus, in a limited reciprocity, they transform to substratum of legitimacy for each other. Per contra, while social life is stable, the fluid unity of the theory and praxis can show compatibility at a certain degree, but, at the moments of rapture this compatibility will be interrupted according to the degree of the rapture (radically or partially).

İşte o noktada, yani, artık iş görmez; yeniden üretemez duruma geldiği yerde, sanatsal prosedürlerin bir anlatısını kurmak olanaklı ve de kaçınılmaz hale gelir. Radikal kopuşlar için özellikle belirleyicidir bu durum; çünkü, kısmi kopuşlar, kısmen temsil edilebilir olsalar da, “radikal kopuşlar temsil edilemezler, onlar şu ya da bu kopuş anlatıları içinde gösterilebilirler ancak.” O halde, yukarıdaki sorularla yüzleşmek, öncelikle, estetik modernliğin bir envanterini çıkarmış ve bir anlatısını kurmuş olmayı gerektirir. Başka deyişle, bizler, modern pratiğin şu ya da bu kazanımıyla değil, onun anlatılarıyla haşır neşiriz bugün. Öyle ya, modern sanat tüm görünümüleriyle radikaldi ve artık, kimsenin radikal bir kopuş umduğu, çoğu kere de istediği yok. Kuramla, eylem arasındaki akışkanlık, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar karmaşıklaşmış ve yoğunlaşmıştır bugün. Kuram, bütünüyle kuşatıcı, sınıflandırıcı olamadığı yerde retoriğe yaslanmak ve sanatsal aktivite hiçbir radikal kopuş gerçekleştirmediği yerde kurama sığınmak zorundadır. Modern prosedürlerin iş görmediği kesin; ütopya ehilleşmiş, özne kayıp, bilinçdışı şeyleşmiş vb, öyleyse, bugünün sanatçısının, modern-ötesi, postmodern, post-yapısalcı, adına ne dersek diyelim, modernlikle restleşen bir eşikten işe koyulması kaçınılmazdır. Zamansal olmaktan çok, uzamsal, yön gösterecek dayanakları sürekli yer değiştirip, kolayca değiş tokuşa sürülebilen, ufuksuz ve sınırsızca devingen bir eşiktir bu da. Modernitenin ve modernizmin örtük biçimde telkin ettiği Avrupa-merkeziyetçiliğine göre, gerçekten de merkezsiz; tüm görünümüleriyle, gösterilenin sabitlenemezliğine vurgu yapan savurgan bir yoğunluk. Bugünün sanatçısı, biçimsel düzeyde kopuşlar gerçekleştirmediği sürece, anlam artırımına gitmek (gösterilenin sabitlenmezliği ancak bu yolla gösterilebilir) zorundadır o halde ve bunun da zemini metin değil, bağlamdır. Bağlam, fakat nasıl? Yönsüz yordamsız bir gidişi koşulsuzca onaylayan anti-modernist bir sınırlılık içinde mi, yoksa restleşmeyi çözümdürmek isteyen dirençli bir konumda mı?

At that point, namely, when it fell in a situation that could not function anymore or reproduce itself again, it will be possible and fatal to build a narration of artistic procedures. This is particularly decisive for radical raptures, because, even though the partial raptures can be represented partially, “the radical ones can not be represented, they can only be shown in this or that narration of rapture.” So, first of all, an inventory of aesthetic modernity must be done and a narration of it must be established to face the questions above. In other words, we are bound up with the narrations of modern praxis today not with this or that acquisition of it. Indeed, modern art, with all its appearances, was radical, and now, no one hopes for a radical rapture, even wants it. The fluidity between theory and pragmatic is more complicated and intensified today like it never been at any time of history. The theory, if is not totally encompassing and classifier, has to lean against to sermocination and if artistic activity doesn’t perform any radical rapture, it has to shelter to the theory. It is obvious that modern procedures don’t function properly; the utopia is became tame, the subject is lost, the conscious is turned into a thing, etc, then, it’s inevitable for today’s artist to start work from a threshold, no matter what we’ll call it, ultra-modern, post-modern, post- structuralist, that wagers modernity. And this is a temporal threshold instead of a spatial one and also it is so dynamic without a horizon or a stint, so it can change the position of substratum which will show direction and exchange them easily. According to Euro-centralism that implicitly suggested by modernity or modernism, this, indeed decentralized, threshold is an extravagant intensity that emphasizes the unsteadiness of shown one with all of its appearances. Today’s artist has to create new meanings then (because the unsteadiness of the shown can only be inferred by this way) unless he can perform some raptures at formal level, and the context is the ground for that, not the text. Context, but how? In an anti-modernist limitation that unconditionally approves a course without any direction and procedure, or, at a tough site that seeks the ways of dissolving this challenge?

Dirençli olmak kuşkusuz, dirençli olmayı haklı kılan dayanakları bulmuş olmak anlamına gelmez bu durumda, fakat o özgürlüğün bir dışavurumu; dışsal bir göstergesi olmakla anamlanır. Bugünün sanatçısının, direniş stratejileri geliştirmekten umudu kesmesi için hiçbir geçerli nedeni olamaz, tıpkı olumlayıcı pratiklerin, kendilerini haklı kılacak bir nedenlerinin olmayışı gibi. Genç'in kurduğu bağlamlar oyun oynamıyor, bu kesin. Kavramlaştırılabilir ama gösterilemeyen bir gelecekte yükümlü bir pratiği önelemekte onlar: Muhlif, kuşku-etliğini canlı tutmak isteyen bir şimdiyi. Baştan beri anlamla ilgilidir Genç, ama umulmayan, hesapta olmayan, ele geçirildiği yerde elden kaçan anlamla. Umulmayan ya da hesapta olmayan, her durumda, yapıta, çerçeve dışından eklenmek zorunda olduğuna göre, anlam Genç'in resimlerinde daima askıda demektir ve aynı anda iki düzlemde birden iş görür: Gösterilemez olarak gösterilen ya da tersi. Evet, saf yapıt nosyonuna saldırır Genç, ama temsile rücu etmek için değil, tersine, temsili olanla, olmayanı, birbirleriyle tokuşturarak, onların kendi üzerine kapalı birer bütünlük kuramayacaklarını göstermek için yapar bunu. Gerek resmin içinden, gerek dışından bir dizi kinayeli müdahaleyle araya girer boyuna ve yapıtla okurun (özneyle nesnenin) eşit nedenselliklerini, tam anlamıyla özgür bırakır. Bağlam en baskın biçimde adlandırmayla resimsel düzenek arasında çatılmıştır. Bilişim kuramlarından, dirimibilime, teo-sofiden felsefeye eklemlenerek yayılan bağlamı kurmada özsel bir değere sahiptir adlandırma. Başka deyişle, adlandırmanın biricik işlevi bağlamsal anlamı yoğunlaştırmaktır. Adlandırmayı unutsak bile, resimler öyle teatraldır ki onların bize baktıkları kuşkusundan bir an olsun sıyrılamayız. Bildiğimiz ressam tavrı değil bu da. Yapıtı üretme sürecinde dönüşerek, yapıtta içkinleşen özne değil, onunla (resimle) aynı düzlemde, resmin ne olduğuna ve ne olmadığına ilişkin önermeler de geliştiren biridir. Keyfi de sayılamaz önermeleri; çünkü, onları tartışılmaz biçimde makul kılan öncüllerini tarihte kurmaktadır. İlerlemeci de değildir; çünkü zaten tarihte bir doğallık olarak iş görmüş olan bir şeyi (kuramla pratik arasındaki akışkanlığı) açığa almakta ve onu, tarihe yayacak biçimde yeni baştan kurgulamaktadır.

Being tough, no doubt, doesn't mean finding the substratum that justifying to be tough, but finds it meaning by being a manifestation, an external sign of freedom. Today's artist can't have a valid reason to give up hope developing strategies of resistance, just as affirmative practices can't have a reason that will justify them. It is definite that the context built by Genç, do not hoodwink. These contexts introduce a pratique that is responsible for a future which can be conceptualized but can not be shown: A future that is adversary and wants to keep sceptic-ethics alive. Genç is concerned with meaning from the beginning, but this meaning is an unexpected, unlooked for one. Genç is concerned with meaning from the beginning. But this meaning is an unexpected, unlooked for one. A lost meaning that no one can capture it. By being unexpected, unlooked-for, the meaning is have to be added to oeuvre from outside of the frame in every circumstances and it is always suspended and serves more than two planes at the same time: as a shown one that can not be offered, or vice versa. Genç, attacks to notion of pure oeuvre, but his purpose is not to recourse the represented, on the contrary, by making represented one and the other collide, he intends to show that these two will never construct a secluded integrity by themselves. Attacking the notion of a pure oeuvre, the represented and the context collide to show that a stasis will never be achieved. (Attacking the notion of a pure oeuvre, the represented and the context collide to show that a stasis will never be achieved. (Genç, continually butts in with a series of ironic inferences from both inside and outside of the picture that frees the oeuvre and the reader (subject and object). The context is constructed between the terminology and the pictorial mechanism, in a dominant manner. Terminology has an essential value in establishing the context which expends through theories of information, biology, theo-sophy and philosophy. In other words, the only function of terminology is concentrating the contextual meaning. Even if we have forgotten terminology, the theatricality of the pictures would not let us to got free from the idea that they are staring us.

Resmin ne olduğuyla ilgili tüm yanıtları onaylar ama aynı anda, ne olamadığını da beyan eder durur. Tek hamlede öne sürer ve vazgeçer, resmeder ve konuşur, arzusunun gücüyle bildiğini, bildiğinin kararlılığıyla arzusunu ihlal eder durur. Böylece denetlenemez, öngörülemez bağlaşıkların çatılıp dağılmasıyla yayılan, bir anlamlandırma mercii olarak seçilir bağlam.

And this is an unusual painter behaviour. Genç does not turn into the production process of the oeuvre and be a part of it, he takes place at the oeuvre counter line and improves some prepositions about what it is or not. These prepositions are not arbitrary, because they find their acceptable premises which are also unquestionable, in history. And he is not a progressivist either, because he deal with something that functioned as a nature in history (the fluidity between the theory and pratique) and designs it all over by expanding it in history. He approves all the answer about what a artwork is but also declares what it is not, at the same time. He suggests and gives up in a single move, he paints, he talks; and violates his knowledge with the power of his desires and his desires with the stability of his knowledge. Thus the context becomes a authority of signification and spreads by the help of uncontrollable, unpredictable dissolution and reunion of colligatives

3/Resmin Dediği

Adem Genç'in kurduğu bağlamlar en etkili modernizm anlatılarından ikisini; Clement Greenberg'le, Michael Freid'in formülasyonlarını özellikle muhatap almış gibidir. Farklı öncüllerden yola çıkmış ve farklı pratikleri tanımlar görünseler de, söz konusu formülasyonlar, resmin başka temsil biçimleri karşısındaki özerkliğini vurgulayan bir kaygıda birleşmişlerdir. Greenberg'e göre modern sanat, Kantçı eleştirinin azgınlaşmış bir türevidir, bu bağlamda resim, edebiyattan ve heykelden arındığı yerde tanımlanabilir. Freid, felsefi öncüllerini Kant'dan değil, Diderot'dan devşirerek, arınmanın tiyatroya yönelik olduğunu öne sürer. Genç, her ikisinin olumsuzladıkları özellikleri nerdeyse abartarak seferber etmiştir, teatrallik, heykelsilik ve anlatısallık. Anlatısallık iki düzlemde birden iş görür, resimsel kurgunun mantığında ve adlandırmada. Resimsel bütünlük, tutarlılık açısından, birbirinden farklı mekânlar öneren öğelerin (soyut-dışavurumcu, geometrik ve temsili) beklenmedik birliğinde gözetilmiş olduğu için, aynı anda, hem kavramsal hem deneysel bir uzamda konumlanır. Her nasılsa öyle adlandırılmak/gösterilmek zorundadır o da ve böylece, bir başka anlamlandırma düzlemine çekilmiş olmaktadır: Adlandırmanın sıraladığı olası anlam katmanlarına. Heykelsiliğe karşılık olarak da, ilk dönem resimlerdeki, buruşuk ya da keskin oyuklu, (kumaş, kağıt ya da sentetik olduğu pek de ayırt edilemeyen) yüzeylerle, organik çağrışımlı görünüşleri, sonraki resimlerindeyse düzgün silindirik çubuklarla, borumsu, kabuk imgeleri gösterebiliriz. Üstelik bu sonuncular, resmi toparlayıcı biçimde baskındır daima. Teatrallığe gelince, o da kuşkusuz adlandırmanın sıkı tartılmış entelektüel dozunda ve onların nesnelerini karşıtlamada ve onaylamadaki isabetliliklerinde öncelenmiştir ilkin. Kuadratik Fonksiyon, Görsel Bir Metaforun Uzamsal Oriyantasyonu, Yarıya İndirilmiş Postmodern Bir Bayrak Tasarımı Üzerine Soyutlamalar, Şeyler Niçin Oldukları Gibidirler, Iskarta Şeyler Sorunu...

3 / What the Painting Says

Adem Genç's contexts are seems like based on two influential modern narrations: formulations of Clement Greenberg and Micheal Freid. These formulations are may be set out from different premises and define different pratiques but they conjugate in a inquietude which emphasizes the autonomy of picture (image) against other forms of representation. According to Greenberg, modern art is a fierce derivative of Kantian criticism, in this context, it is needed to purificate picture (image) from literature and sculpture in order to define it. By taking his philosophical premises from Diderot, instead of Kant, Freid claims that the purification must be done in drama. Genç has mobilized the features (dramatic, statuary and literary) that negated by both Greenberg and Freid, and almost glorified them. Narrative functions in two ways for Genc; as logic for pictorial fiction and as terminology. Artistic integrity is observed in unexpected combinations of components (abstract-expressionist, geometric and representational) which suggest different spaces. His paintings are located in a space that is both theoretical and empirical at the same time. Thus we are in stratoms of meaning classified by terminology. It is possible to illustrate wrinkled or sharp-grooved (hard to understand if it is a piece of fabric, paper or synthetic item) surfaces and organic associative appearances in first-term paintings and smooth cylindrical rods, pipe-like, crust images at recent paintings, in lieu of remuneration to sculptural features. Besides, the last ones are more dominant, because they give the painting its last form. And certainly, the dramatic features are preceded in the well-discussed intellectual dose of the terminology, and its ability to fulfill and affirm their objects first of all. "Quadratic Function," "Spatial Orientation of A Visual Metaphor," "Abstractions For A Postmodern Conception of A Flag At Half-mast", "Why things are the way they are?", And the problematique of "Discarded Images and Dispersed (extended) Formation"....

Bilinçlice meydan okuyan konumlanmalara işaret eder bu adlar, tuvalin sınırlarından inerek, resmin gerçekliğini kavrayışın akışına aralar. Öte yandan, resimsel birliğin mantığından da gözetir bizi o uyanıklık. İlk bakışta nedensel bir ilkedden yoksun gibi görünen o bütünleştirme, öyle sıkı eleyip, oranlamıştır ki, doğaçlama alanlar, jestler bile, adeta, omuz üzerinden göz kırpmaktadır bakana. Ayırıcı bir niteleme için, Genç'in yapıtları aşırı bir bilinçlilik içindedir demek hiç de abartılı sayılmaz. Sanırım, biçimin parçalı birliğine gerilim katan da budur; öne sürdüğü birliğin, başka tür nedenselliklerden öne sürülemez olduğunun, fazlasıyla farkında olmak.

Fakat bu noktada kalıyor değil Genç. Yukarıda betimlediğim durumu bir de tersinden işler kılmakta. Yani, resmin, saf olmayan varlığını özgürleştirdiği kadar, saf varlığını da baskın kılmayı hedefler. Modernist bir ara durağı ve kesintileri saymazsak, Genç'in bir resimden diğerine, pek az çeşitlemeyle, konfigüre ettiği öğeler şunlardır; Soyut dışavurumcu alanlar, geometrik biçimler ve betimleyici imgeler. İlk ikisi modernizmin saf araçlarıdır, sonuncularsa, natüralizmin bir totolojisine şans tanıyacak biçimde indirgenmiş olduğu için, saf. (O hacimli görünüm, ölçümlü sopalar ya da borumsu kabuk imgeler, şu ya da bu nesneyi imleyemez, ancak çağırıştırır.) Araçların bu biçimde dizilenmesi onları kendilik değerleriyle yükümler ilkin. Başka deyişle, bu seçim, modernist bütünlük anlayışını verili aldığı gibi, temsili özdeşliği de onaylar görünmektedir. Bu onaylama bir başka dolayısıyla da güçlendirilmiştir ayrıca. Şöyle ki, bütünlük açısından söz konusu yükümlülüğü haklı kılacak hiçbir dayanak yoktur, çünkü, çatıldıkça dağılmaktadır bütünlük. Dahası, adlandırmayla da birleşince, pek çok bakış açısına ve tepkimeye izin veren bir anlam taşkınlığına yol açmaktadır. Ama işte, tam da o anlam taşkınlığını zapt edemedikleri yerde, biçimler ve resimsel düzenek, dönüp dolaşıp kendiliklerini öne sürmeye mecbur kalmakta. Orada, tuval yüzeyinde bir bütünlük arzulanmıştır, evet, ama organik olarak çatılamazdır; ressam, hem bir taşkınlık, hem katıksız bir tutumluluk içinde eylemiştir çünkü.

These names indicate positions which defy consciously and by going outline of the canvas, they search for reality of the painting at the flow of comprehension. On the other hand, this vigil guards us against to the logic of pictorial unity. At first glance that integration that appears to be devoid of a causal principle, is sift so tight and estimate the painting that even improvised spaces, gestures, winking to the people looking itself. For a differential qualification, it will not be exaggerated to say that, Genç's works are in an extreme consciousness. I guess, this is what adding tension to the fragmented unity of the form; to be aware of there is no other type of causality to posit the unity, claimed before. But Genç does not stop at this point. He makes the situation function in reverse that I mentioned above. That is, while he frees impure existence of the painting he also aims making its pure presence more dominant. Except a modernist intermediate-stop and some interruptions, these are the elements which he configured from one painting to another, with a little difference: Pure-expressionist spaces, geometrical forms and descriptive images. The first two are the pure instruments of modernism, and the others are so pure that they reduced to give a chance to tautology of Naturalism. (These voluminous appearances, mensurable rods, pipe-like crust images can not indicate this or that object, they can only associate it. First of all, the classification of the instruments in this way makes them responsible for their own value. To put it another way, this choice, as adopting the given conception of modernist integrity, seems like confirming representative identity. This confirmation is also strengthened indirectly. Namely, there is not any substratum that can justify said responsibility for integrity, because this integrity decomposes while it's been gathered. Moreover, it engenders an intemperance of meaning which allows many new perspectives and reactions when it conjoined to the terminology. But here, precisely where the forms and the pictorial mechanism can not control this intemperance of meaning, are forced to assert themselves ultimately. An integrity is desired there, on the surface of the canvas, yes, but, it can not be built naturally; because the painter acted both in intemperance and absolute frugality.

Modern sanat ya da estetik-modernlik ve modernizm deyimlerinin birçok farklı kullanımı var bugün. Benim, yeğlediğim kullanımıyla, estetik modernlik (kimi de, yüksek modernlik) 19. yüzyılın sonlarından, yaklaşık 1950’li yıllara kadar devam eden süreci adlandırır ve sürecin karakteristiği, yarı deneysel, yarı kuramsal oluşudur. Modernizmse, bu sürecin tam özerk bir anlatısıdır. 2. Dünya Savaşı sonrasında ABD’de konuşlanan “geç modernitenin” bir icadı ve ideolojisidir. Öyle ya, 50’li yıllardan başlayarak, ardına devlet desteğini de –özellikle ABD’de- alarak, bağımlı sanata karşı “hür dünyanın ifadesi” olmak gibi, öncelikli bir misyonu vardır onun ve bu bakımdan, soğuk savaş döneminde, kapitalizmin aldığı yeni emperyal konumla fazlasıyla içli dışlıdır. Motherwell’in sosyalist, Rothko’nun anarşist, Pollock’unsu “lanet olası bir Stanlinist” (Greenberg) olması kimin umurunda, sanat kurumunun tam özerkliğini (gerçekte, genel meta üretiminin bir türevine indirgenişini) liberalizmin bir zaferi olarak kutsamıştır modernizm. Fakat onu bu konumundan da geriye çeken, epistemolojik bir açmazı daha var: Saf yapıt, felsefi düzlemde, kolayca, yüceyle ilişkilendirilebilir kuşkusuz (Lyotard), fakat, resimsel söz dizimi açısından öncelikle, kendi kendini gösterdiği iddiasındadır o. İşte tam bu noktada, Kartezyen düalizme yenik düşer; değil mi ki, saf yapıt, nihai olarak, soyutu gösterir ve orada da, ussal/ruhsal karşıtlığı kaçınılmazdır. Kaçınılmaz; çünkü, modernlerin tersine, modernistlerin “resmin ortamı” diye, a-priori bir ilkesi vardır ve o yasa, araçların ortama uyumunu zorunlu görür. (İde ürünü idenin mekânında, dışavurum deneyimin.) Daha da açığı, De Kooning’le, Barnett Newman’ı, aynı yüzeyde tahayyül etmek olanaksızdır modernist açısından. Kartezyen düalizmle (özne/nesne ayrımı) estetik modernlik arasında derin ve çetrefil ilişkiler hâlâ daha değişmektedir, ama savaştan önceki modernliklerin bu denli keskin bir kutuplaşma içinde olduklarını söyleyemeyiz. Mondrian’ın resmi, söz gelimi, fırça izinden tam da ayrılmış değil. Malevich, yüzeyi sıfırlamakla, yalnızca duygulara yer açmak istediğini dillendirmiştir sıkça. Geometrik biçimler ve öğelerle (düz çizgiler, düzgün eğriler vb) doğaçlama alanları meşğ eden Kandinsky’ye başlı başına bir olaydır, bu bağlamda.

In this case, every semantic inference is a “scrap” and pictorial integrity can only be shown over the self-value of its instruments. In summary, the ones which are representative and allegorical, functions at the same time and decomposed in Genç’s paintings, sustaining one of these means to claim the other one, compulsory. There are many different uses for the terms like modern art or aesthetic modernity and modernism. This reviewer prefers to use the term aesthetic modernism as a process which began at the end of the 19th century and continued through the 1950’s. The characteristics of this process claims to have both empirical and theoretical foundations. In this particular process modernism is a fully autonomous narration. After the World War II “late modernity” became an invention and ideology emanating from the United States. Indeed, starting from the 50’s, with government support American modernism had a mission to be an “expression of the free world” against what it saw as a coarse and brutal “socialist realism”. Despite this the leading artist of the abstract expressionist movement in USA could not be conveniently contained by any government ideology. Variously described as socialist, Marxist, anarchist and even vilified as “Damned Stalinist” they were blessed with a certain intellectual and spiritual autonomy. This autonomy has ultimately proved a victory for liberalism that over time has proved crucial to the maintenance of a vigorous western European culture. But there is another epistemological quandary which retreats it from this position: without a doubt, philosophically it is easy to associate the Oeuvre with the Noble (Lyotard), but, primarily in the terms of pictorial syntax, it claims showing itself only. Exactly at this point, modernism is defeated by Cartesian dualism; because Oeuvre ultimately marks the abstract one and the dualism of the mental/spiritual is inevitable there. Inevitable; because, modernist have an a priori principle as “the environment of the picture” on the contrary to moderns and according to this law the complains between the tools and environment is imperative.

Ama, Soyut Dışavurumculukla, Post Painterly Abstraction ya da Minimalizmde böyle bir ikilem söz konusu bile değil. Bu durumda birinde duyular üstünün, diğerinde duyulur olanın adına ödenmiş birer bedel olduğu da sorgulanacaktır, ister istemez. Genç'in, tarihe yayacak biçimde sorguladığı da, budur kanımca. Söz konusu karşıtlığı, hem ideolojik açıdan, hem epistemolojik yönden çözümlenerek, kurar sorusunu da. Dönüştürerek değil, çözümlenerek, sorunun nasıl'ını belirleyecek olan da budur. Dönüştürme bir uyumsuzluğu, uyumsuzluğa dışsal dayanaklardan karşısına alabilirken, çözümlenerek, karşıtlığın mantığından gelmek zorundadır. Besbelli, modernist ayrışmayı verili biçimiyle almıştır Genç, ama onları beklenmedik biçimde ilişkilendirir. Araçların kendiliği üzerinden gözetilecek, a-priori bir ilkesi olamaz bu işlemin ama büsbütün nedensiz de sayılamaz; çünkü toparlayıcı öğelerin hiyerarşik önceliği açıktır. Başka tür nedenselliklerden sökülün o araçlar, ne tam libidinal, ne duyular-üstü olan bir uzamda, kısmen arzulanmış, kısmen öngörülmüş bir birlik baskısıyla, çarpışıp uzaklaşır. İşte, o sınır-patlamalardır resmin bütün dediği.

(Mental product states at the space of Idea and the expression is at experience's.) Confessedly, it is impossible for a modernist to imagine De Kooning and Barnett Newman at the same area. (It is difficult to imagine De Kooning and Barnett Newman using the same intellectual paradigms. The deep and complex relations within aesthetic modernism are still being discussed but a sharp polarization did not occur before the second world war.) The deep and complex relations between Cartesian dualism and aesthetic modernism are still being discussed but we can not say that there was a sharp polarization between the modernities before the war. For instance, Mondrian's painting is not exactly decomposed from the brush strokes. Or by resetting the surface, Malevich rather frequently mentioned that he wanted to give some space to the feelings. And Kandinsky who practiced improvising areas with geometrical forms and elements (straight lines, smooth curves etc.) is an event itself, in this context. But there is not such a dilemma while we are talking about Abstract- Expressionism, Post Painterly Abstraction or Minimalism. In this case, it is inevitable not questioning the noumenal and the phenomenal were paid in exchange of what? In my opinion, this is what Genç interrogates by expanding it in history. And he improves his inquiry by dissolving this antagonism both ideological and epistemological angles. Not changing it to something else, but dissolving it, and this is what is going to set the "how" part of the question. Changing can discuss a dispute over extrinsic resources but dissolution has to originate from logic of the dispute. Obviously, Genç took modernist dissolution like it is given, but he relates them in an unexpected way. There is not any a priori principle that can be seen over entities of the instruments but there is of course a cause; because, hierarchical priority of the elements is still definite. The instruments which were taken from different type of causalities encounter and separate again, with a pressure of unity that partially desired and partially foreseen on an extent which is nor exactly libidinal, neither exactly noumenal. And, this border-burst is what the painting says.

Peki, ama gösterilenlerin bu girift ve dinamik yayılımından bir köken önerisi de çıkmayacağına göre, nasıl işaret edebiliriz onu? Bağlamin, bir başka nedenselliğe gönderdiğini fark etmemiz kaçınılmazdır bu noktada; çünkü, ressam, çerçevenin dışından, kimi alımlama güzergâhları da önermektedir. Öyleyse, iki nedensel bütünlüğü, (temsili ve alegorik) olası, fakat, kalıcı biçimde ele geçmez bir üst birliğe zorlamakla, onları, potansiyel açıdan özgürleştirmek istemiştir sanatçı. Nedensellik yok sayılmış değil, tersine, olası pek çok nedenselliğe işaret edecek biçimde görünmez kılınmıştır. O halde, modernist bütünlüğe karşı parçalılığı öneriyor olamaz o çözümme. Kaotik de sayılamaz; çünkü, geometrik ve yanılısalı biçimlerin, doğaçlamanın ritmini bozduğu açıkça ortadadır. (Modernist resimlerinde bile duyumsanır o düzen kaygısı.) Eklektik de değil, çünkü eğer öğeler, yan yanalık ilişkisi içinde olsaydı, ifadedeki gerilim söz konusu bile olamazdı. Nedensizlik de nedenlidir, demek ki, düzensizlik de düzenli ve kendini her koşulda, olası kategorisinde öne sürebilir. Öyle anlaşılıyor ki Genç'in, bugünkü anlayışının temelleri 1983'de kabul edilen doktora tezinde atılmıştır. Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadaçı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması'dır söz konusu tezin adı. Tam da tez aşamasında, ani bir kararla, pop-protest bir tutumdan bugünkü anlayışına sıçramıştır Genç. O zamandan beri (modernist resimler hariç) iki kurucu öncülü vardır, Dada ve modernizm. Onun kuşatıcı olmaya meyletmış söyleminin, nasıl ve hangi zeminlerden entropiye bağlanmış olduğunu, Ahmet Oktay, 2004 yılında yayınlanan, Adem Genç, kitabı için yazdığı kapsamlı yazıda ayrıntılı biçimde betimlemiştir. İlgilenenler o yazıya bakabilirler. Ben, yukarıdaki tabloyu tamamlamak için öteki öncülle, Dada'yla ilişkisine değinmek istiyorum, kısaca. Kanımca saf araçların entropik birliği yalnızca Dada'dan öncelenebilir ve bunu keşfetmek, Genç'in en büyük şansı olmuştur. Modernizm ve Avantgarde. Modernliğin yüklü tarihinde, yalnızca bu ikisi, birbirlerinin, alter-egosu olarak konumlandırılabilir gibi geliyor bana. Her ikisi de anlamı yadsır, fakat biri rastlantıya diğeri nedenselliğe yaslanmıştır, ki, nedensellik ve rastlantı, birbirlerini, varlık gerekçesi olarak öne sürmekten başka şansı olmayan, tam bir karşıtlıktır.

Well, but, accordingly there will not be a preposition of origin that can come from this complex and dynamic extension of the signified, how can we mark it? It is inevitable not to see that the contexts lead us to another causality; because, the painter suggests some routes of perception over the canvas. So, by forcing the two causal unity (the representative and allegorical) to become a high-unity that can never be invaded, the painter actually wanted to free them potentially. The causality is not ignored, on the contrary, it is rendered invisible to be able to sign many other causalities. Then, this dissolution can not suggest fragmentation against to modernist integrity. It can not be chaotic either, because it is obvious that geometrical and mirrored forms break the rhythm of the improvisation. (We can see a preoccupation of regularity even in his modernist paintings.) It is not eclectic also, if the elements were side by side, there would not be any tension in expressions. This means even the gratuité has an occasion and irregularity can assert itself in every circumstances orderly and every possible category. Apparently, the background of Genç's conception is built at his doctoral thesis which was defined in 1983. And the name of this thesis is, "A Research Method Related to Resolution Of Dadaist Art Movements At the Angle of Entropy and Gratuité." Genç jumped to today's understanding from a pop-protest attitude, with a sudden decision, exactly at he dissertation stage. He has to leading premises since then, Dada and modernism. You can see how he related his discourse which inclined to encircle, with entropy, why and in which grounds at Ahmet Oktay's book for Adem Genç that is published in 2004. There is also an extended explanation about this relation for the interested ones. I want to mention briefly to the Dadaist relation to complete the table above. In my opinion, the entropic unity of the pure instruments can only be escaped from Dada and discovering it, was the biggest chance of Genç. Modernism and Avant-garde. I think, only these two can be positioned as the alter-egos of each other, in the loaded history of modernism.

Aynı zemini (anlam dışılığı) mülk edinmek isteyen iki zıt konuşlanma. Dada araçlarıyla ironik biçimde meşguldür, modernizmse araçlarını kendilik değerleriyle kutsar. Dada, sanatın özerkliğini de geçip, sanat kurumunu hedef almışken, modernizm o kurumu tam özerk olarak geriye ister. Dada sanatın varlık durumunu tartışmaya açarken, modernizm onu nihai anlamda sonuca bağladığını var sayar. (50’li yıllarda, soyut sanatın kutsanışı, garip bir biçimde, Kant’cı öncüllerden, Hegel’ci çıkarımlara varıyor ve sanatın “kendi üzerine düşünümü” olarak selamlanıyordu.) Modernizmin, Dada’dan söküp almak istediği, uzunca listelenen bir karşılık hakkı değil, hayır, estetik modernliği kutsama statüsüdür. Çünkü Dada ve ondan icazetli olarak Sürrealizm, sanat kurumuna saldırmakla, sanat/iktidar ilişkisini (Max Weber’in geçmişte suç ortaklığı biçiminde resmettiği ilişki), geri dönülmesi zor bir sınıra taşımış ve böylece estetik-modernliği, hayli muhafazakâr bir konumda sıkıştırır olmuştur. İşte bu tahakkümü bertaraf etme girişimidir modernizm, o kadar ki hiçbir modernist anlatının bünyesinde kendine yer bulamamıştır avangard. Genç, yukarıdaki çekişmenin bir çözüm ön göremeyeceğini düşünüyor olmalı ki, onları sınırlı bir ikâme oyunundan kurtarmaya yönelmiştir. Yapıt ne yadsınmıştır, ne kutsanmış, o, dinamik ilişkilerin birliği içinde, yeniden ve daha üst bir doyuma ayartacak biçimde çatılmaktadır an be an. Dada’ya, entropi üzerinden eklemlenmekle, yukarıda değindiğim türden bağlamsal yönlendirmeler yapma hakkını da kazanabilmektedir sanatçı; çünkü, Dada, rastlantısal öğelerin, umulmaz anlamlar doğurmaya yazgılı olduğunu fark ettirecek kadar aşırıydı. Entropi, Dada’da kendiliğinden iş görür, Genç içinse o, tarihsel, bilimsel ve epistemolojik gerçekliği içinden, sanatın varlık durumuna ilişkin bu yeni tartışmada, sağlam güvenceler sunan bir tür estetik yasallılıktır. Araçlarıyla ironik biçimde meşguldür o da, ama bu artık, Dada’ya göre bir ironidir (ondan öte ciddiyet telkin eder); çünkü, rastlantıdan geliyor da değildir.

Two opposite deployments which want to possess the same ground (informality of meaning). Dadaism is ironically busy with its instruments but the modernism bless its instruments with self-value. Dada passes through the autonomy of art and levels off institute of art while modernism wants this institute to be completely autonomous again. Dada discusses the condition of existence of art while modernism hypothesizes that it already has its final conclusion. (In 50’s, the blessing of abstract art was, oddly, started with the Kantian premises and approached to Hegelian conclusions and finally hailed as “art that is thinking over itself.”) No, there is not a long list of oppositions that modernism is trying to get from Dadaism. It is the statute of blessing the aesthetic modernism. Because Dadaism and with permission from it Surrealism, took the art/government relation (the relation that was portrayed as a complicity by Max Weber before) to a limit hard to return by attacking to the institution of art. And thus aesthetic modernity was stuck in a very conservative position. Modernism is an attempt for eliminating this dominations, because of this the Avant-garde could not find a place for itself at any modernist narration. Genç must be thinking that the discussions above could not stipulate a solution, so he is leading to free them from a game of limited substitution. The oeuvre is not ignored and is not blessed either. It’s been gathering together in the unity of dynamic relations, moment by moment to gain a higher saturation. The painter by being articulated to Dadaism over entropy, achieves the right to make contextual guidance at a type of the ones I mentioned above; because, Dadaism was exaggerated so let us to notice that the random items were destined to bear new unexpected meanings. Entropy functions naturally in Dadaism, but for Genç it is a type of aesthetic legality which comes through historical, scientific and epistemological reality and presents well built assurances about the position of existence of art. And it is also really busy with its instrument ironically but this is now an irony (besides it suggests seriousness) according to Dadaism; because, it doesn’t come from coincidence.

Resmin dışından gelen tacizi fark ederiz yeniden ve anlarız: Omuz hizamızdadır ressam ve bir şeyler söylemekte ısrarla; düşüncemizin akışını bozacak şeyler. Bir de ona kulak vermeliyiz, yoksa kör-topal kalacak resme ilişkin çıkarımlarımız.

Again we realize and understand the harassment that comes from out of the painting: The painter is just beside us and telling something insistently; something that will disturb our consideration. And we must listen to him if we do not want wrong conclusions about the painting.

4/Ressamın Dediği

Ressam hem resminin içinden konuşmakta, dedim, hem dışından. Resmin içinden sıkı tartılmış, kesintili söz öbekleri arasından sökün ettikçe, çerçeveden taşmakta ve orada (kavrayışta), zapt edilemedikçe de başladığı yere dönmektedir. Kimi tanış konturlara bürünür orda burada, fakat bir başlangıç için sabitlemeye kalkışsak hemen silinir o konturlar. Bir yandan, modernizmin hapsedtiği parantezden boşanmaktadır ressam, diğer yandan Dadacı inkâra karşı, sağlam zeminler yoklamakta. Ne kültleştirilerek, ne hiçleştirilerek yadsınmayı sineye çeker. Ne mutlak bir suskunluktan seyreder yapıtını, ne acı bir yoksunluk bırakır yerinde. Dinamik bir çoğulluktur ve böyle olduğu için de, ele geçmezliği bir muktedirliğe işaret eder. Bir türlü vücut bulmaz ama açıkça muktedirdir; çünkü bir deneyim olarak değil, deneyimin birden çok koşulu olarak seçilebilirdir her defasında. Bu bakımdan, kendi varlık durumunu (tarihsel ve sanatçı kişiliğini) en az dört koşulda sağlama almaktadır Genç. Sanatçı kişiliği, birbirlerini, eşzamanlı olarak karşıtlayan, dışavurumcu, betimleyici, öz-göndergesel öğeler üzerinden, üçlü bir tam-olmazlık halinde zuhur eder. Sanatçı kişiliğini tarihsel kişiliğiyle şaşırtıp yormak içinse, çerçeve dışından baskın verir. (Orada da bir başka çoğulluk karşılayacaktır bizi, özneler arası bir öznelilik, belli oranda kümeleşmiş söylemsel birliğe yasallık kazandırmaya çalışan ve hiç de ressamca davranmayan bir sivri dillilik.) Her iki düzlemde de, saçıp savuruyor değildir sözü. Sartre'in arada bir kaçınılmaz gördüğü "özetini", onların vadettiği birlik üzerinden çatmak ister. Ama işte o noktada da, proteus gibi kayıplara karışır ha bire. Kendinin değil, bizim yoksunluğumuzu bırakır ardında; çünkü orda bir yerlerdedir varlığı, elden kaçırılandır, elde edilemez değil. Ressam, en açık biçimde, adlandırma üzerinden baskındır kuşkusuz. Çok da çeşitleniyor değil üstelik; bağlamsal yoğunluğun ayak değiştirmeye ihtiyaç duyduğu yerde terk edilmiştir adlar. Şeyler Niçin Oldukları Gibidir" ve "İskarta Şeyler Sorunu", sözgelimi. Şeylerin oldukları gibi olmaları, Kant'ın, 1. Kriğiğinin en ünlü çıkarımlarından birine gönderir ilkin.

4/ What The Painter Says

I said that the painter speaks from both inside and outside of the painting. Painter appears suddenly from well-discussed, discontinuous phrases at the painting and turns again where he started because he couldn't capture them. The painting wraps to some known contours in some places but these contours will be lost if we try to immobilize them. On the one hand the painter deviates from the parenthesis, modernism imprisoned him and on the other hand, he searches for strong grounds against to Dadaist abnegation. He endured this abnegation without making it cult or without reducing it to a nonentity. He does not watch his painting in an absolute silence, he doesn't leave a painful deprivation to its place. It is dynamic plurality and because it is something like that, its impregnability indicates an ability. It can't arise in any way but it has a power evidently; because, it can be chosen as various conditions of an experience instead of an experience, in every single time. In this regard, Genç guarantees his own statute of existence (historical and artist personality) at least in four different conditions. His artistic personality presents itself as a triple-semi-absurdity over expressionist and descriptive elements which opposites each other simultaneously. And to surprise and fatigue his artistic personality with the historical one, got suppressed from outside of the canvas. (And another plurality will greet us there, an inter-subjective subjectivity, a sarcasm that is not so artistic and helping clannish union of expression gaining legality.) He does not waste the utterance in both planes. And he wants to built the "summary" of Sartre, over the unity which they have promised. And at this point, he gets lost eventually like Proteus. He leaves our deprivation behind him, not his; because his entity is somewhere out there. More clearly, the painter is certainly dominant over terminology. And these names do not vary ; they are abandoned where the contextual intensity needs a change in movement. For instance, " Why the things are as they are? and Scrap Stuff Problem." "Being like what they are" leads us to most known conclusion of Kant's first critique.

Kant noumen/fenomen ayırımı üzerinden, anlama yetimizin, şeylerin bilgisiyle değil, onları bilme tarzımızla ilgili olduğunu, öne sürmüştür. Şeylerin bilgisi, (kendinde-şey), duyuşal görünüş nesnesi olmamakla ayırt edildiği oranda, görünüş alanını sınırlayan, bir kendinde şeyin düşünülmesine olanak verir. Böyle bir bilgiyse a-priori olarak olanaklıysa mümkündür. Paralel bir okumayla, modernist saf yapıt retorığının bu çıkarımın kaba bir adaptasyonu olduğu kolayca anlaşılır. Kant'da, dünyanın her tür nedenselliğin üstünde oluşu gibi, burada da resmin gerçeği her türlü nedensellikten muaftır ve biz onun görüngüsel gerçekliğini, söz konusu muafiyeti ayırt edecek nedenselliklere sahipsek öne sürebiliriz. Öyleyse, Şeyler Niçin Oldukları Gibidir, ilk elde araçların oldukları gibi olmalarına bir nedensellik öneriyor olmalı, gelgelelim, araçların ortama uyumluluğu açısından pek de olası değil bu. Çünkü, denetimli alanlarla denetimsiz alanlar eşit bir statüde bütünü kurmaya adaydır. Bu durumda, araçların kendilikleri, bir anlam taşkınlığına, noumenal gerçekliğine yarılmak zorundadır boyuna; çünkü, mekânsal değil kurdukları birlik, uzamsal/zamansaldır. O halde, o, niçin, sorusunda bir meydan okuma vardır, nüfuz ve temsil edilme, sınırsızca nüfuz edip, temsil etmeye yönelik bir arzu. Noumeni feomende, fenomeni noumende çözümlendürerek, resmin nedensiz nedenliliğini daha ileriye taşıyan bir ısrar. Fakat bir yerde doygunluk yaratması kaçınılmazdır, bu işlemin. İşte o noktada ne araçlarını değiştirir ressam ne de resimsel düzeneğin mantığını, fakat bir başka okuma düzlemine kaydırır bağlamı: Iskarta Şeyler Sorunu. Wittgenstein dil kullanımları dışında kalan her şeyi imlemek için kullanmıştı bu deyim. Sözcüğün anlamını, dildeki kullanımıyla sınırlayan Felsefi Soruşturmalar'ın Wittgenstein'ı elbette; her şeyi olduğu gibi bırakma eğiliminde olan, zaten koyultanmış olanın açık olduğu için ayrıca açıklamaya gereksinim duymayacağını ileri süren Wittgenstein. Eğer gerisi iskarta demişse, bunun sorun olan yanı ne?

Kant claims that our perception is related to our method of knowing not with our knowledge about things, over distinction of noumenon /phenomenon. Knowledge of things, (thing-in-itself/ding an sich), is not an object of sensible intuition and it lets us to consider a "thing-in-itself" which limits the realm of phenomena. And such a knowledge is a priori possible. With a parallel reading, it is easy to understand that the sermocination of modernist pure Oeuvre is an adaptation of this conclusion. As the world is over all types of causalities at Kant's philosophy, the reality of the painting is separated from every causality too, and we can only claim its phenomenal reality if only we have the causalities which allow us to distinguish this exemption. So, "Why the things are the way they are?" must show a reason firstly to the question why the instruments are as they are, but, this is not really possible in regard to congeniality of the instruments to environment. Because, the controlled and uncontrolled areas are equally candidates of building integrity. In this case, the entity of the instruments has to burst into a sense overflowing, noumenal reality continuously; because, the unity built by them is not positional, it is spatial/temporal. Therefore, there is an aggressive manner and a desire to penetrate and represent without any limits, if it is not penetrated and represented, at the question "why". An insistence that takes causless causality of the painting to a higher level, by dissolving the noumenon and the phenomenon in each other. But it is ineluctable for this process to create a saturation in somewhere. And at this point, the painter carries the context to another level of reading instead of changing instruments or the logic of pictorial mechanism: Scrap Stuff Problem. Wittgenstein used this idiom to indicate everything except language utilization. Of course, Wittgenstein is the one who limits the meaning of the word with the usage of it at language. He thinks there is no need more explanation for what expressed, we can leave everything as they are. If the remained ones are scraps, what the point with that?

İşte resmin sözcükleri: Dışavurumcu, öz-göndergesel biçimler ve temsili imgeler. Onlar resmin bütünü içinde nasıl kullanılmışlarsa öyle olmalı değil mi? Ama yine hayır; çünkü onlar görüngüsel gerçekliğini nedensel kılacak bir ilkeden yoksun oldukları için, daima kendilerini taşıyacak ve bir tür anlam ifrazatına yol açacaktır. İskartaya çıkan iskarta olmuyor böylece, yani ressamın dediği de, okurun çıkarımları da, yapıtı kurmada araçlarla eşit bir hakka sahiptir. İşte bu biçimde ayak değiştirir bağlam ve epistemolojik, bilimsel, felsefi dayanaklarıyla genişleyen bir alanda, resmin görünürlüğünün bir de kavramsal mevcudiyete sahip olduğunu dikkatimize sunar. Nihayet, adlar üzerinden seçilen tarihsel gerçekliğiyle ressamdır. Erişilmez (tanrısal) statüsünden, deneyimin düzlemine inmiştir ve resmin kavramsal mevcudiyetine oradan işaret etmektedir. Okurla girilen bu yoğun diyalogun çok geçmeden, okuru da bünyesine katarak olasılık kategorisine çekmesi kaçınılmazdır. Öyleyse okurun da kendini geriye çekmesi tam olarak mümkün değil ve onun da kendi umulmazları üzerinden özetini yapma hakkı doğar.

And here is the words of the painting: expressionist, self-referential forms and representative images. They must be as how they used at the whole picture, must not they? But, again, no; because they have no principle that can make their referential reality causal, they will always overflow themselves and cause a type of secretion in meaning. So, the discarded one will not be a scrap, both the painter and the conclusions of readers has the same right over the instruments which are going to used to built the Oeuvre. That's how the context changes steps, in an extending area through the epistemological, scientific and philosophical substratum and mentions that the visibility of the painting also has a conceptual existence. Finally, it is the painter with his historical personality who is chosen through the names. He came down to the area of experience from a godlike statute and indicates to the conceptual existence of the painting from there. The initiated intensive dialog between the reader and inevitably the painter will soon attract the reader and by incorporating, turn him to a category of possibility. Then it is not possible for reader to stand back completely, and this way he will have a right to summarize over his own expectations.

5/ Iskarta Çıkarımlar

Bütünlüğü, daima örtük işleyen bir nedensellikten gözettği için, dinamik bir süreç olarak resmetmektedir Genç. Sürecin temsil edilemez dinamizmini kimi koşulda, belirgin hatlara kavuşturmak, tam da o nedensellikten mümkün olmaktadır. Arzulanmış oldukları için başka pek çok olasılığa karşı daha baskın duran rotalar saptarız yer yer. Örneğin, modernizmi ideolojik olarak da estetik olarak da çözümdürmenin dayanaklarını, dadanın vaatlerinde buluyor olması. Vaatleri diyorum; çünkü, anlam artırımıyla, dadayla da arasına mesafe koymuştur. Dada'yı dada'ya karşı olumlayan bir tutum. Dadada, anlam sabitlenemez çünkü yoktur, Genç'in resimlerindeyse indirgenemez bir çoğulluk olduğu için sabitlenemezdir. Bu durumda, avangardın politik taleplerine, bir ölçüye kadar sahip çıkar. Ama onun estetik modernlik üzerinde kurduğu tahakkümü de aynı biçimde reddeder. Bilginin ve üretimin 'aşırı uzmanlaşma' çağında, avangardın sınırdan eyliyor olması anlaşılabilir bir durum. Modernizmin, sınırları muhkem kılmak istemesi de öyle; çünkü iki kutuplu bir dünyada nedensellikler kesindi. Ama 80'li yıllarda bu dünya hızla çöktü. Daha da önemlisi, kapitalizmin, emperyal konumu, çok uluslu (dolayısıyla merkezlessiz) bir statüye bıraktı yerini. Sermayenin ve bilginin akışında geçici olmayan bir merkez belirlemek artık olanaksız. Sistemin dışından konuşmak yok, olsa olsa, sistem içi patlamalardan söz edilebilir. Genç'in ideolojik bir ön hazırlıktan, böyle bir kuşku etiğine çıkmış olması, takdire değerdir kanımca. Çünkü, ideolojiler (üst-anlatılar), bugün için nostalji vadedebilirler ancak ve sanatla yaşam arasındaki ilişki, eskisinden çok daha karmaşık ve yoğun bir seyir içindedir bugün.

5/ Scrap (Discarded) Inferences

Genç illustrates this integrity as a dynamic process, because he is searching for a causality that functions implicitly. With the help of this causality, it is possible to give significant visual form to the un-representable dynamism of his process. And sometimes we can arrange routes that are more dominant than many other possibilities only because they are desired. For instance, he finds substratum to dissolve modernism in both ideologically and aesthetically at Dadaist assurances. I say assurances, because, he put a distance between himself and Dadaism by creating meanings. And this is an attitude that affirms Dadaism against Dadaism. There isn't a way to stabilize the meaning because there is no meaning. In Genç's paintings there is an irreducible plurality blocks immobilizing the meaning. In this case, he protects political demands of Avant-garde at some angles. But equally he rejects its domination over aesthetic modernism. It is understandable that Avant-garde functions at borderlines at the age of over-specialization of science and production. And so modernism's desire of tightening this borderlines; because the causalities were certain in a bipolar world. But in 80's this world collapsed rapidly. More importantly, the imperial status of capitalism left its place to a multinational (and hence decentralized) world. And now it is impossible to determine a permanent center for the stream of cost price and knowledge. There isn't any speech outside the system, only intra-system cracks can be mentioned. It worth praising the arrival of Genç to such a skeptic-ethic from an ideological preliminary. Because, the ideologies (top- narrations), for today, can only assure some nostalgia and the relation between life and art is in a more complex and intensive course nowadays.

Bütün bunlardan, ressamın, kuramların yardımıyla, kendine baştan bir rol biçip, onu teklemeyi icra ettiği sonucuna mı varmalı? Kesinlikle hayır, başlangıçta bilinçle benimsediğini, bir de deneyimde kazanmıştır çünkü Genç. Tam on yıllık bir ara dönemi var ki, modernist anlayışa geri dönmüştür. Bir tür mevzii çekilmedir bu ve sanatçının coşkuyla benimsediği tarzı, derin bir endişeyle sorguladığına tanıklık eder. Ara ara, toparlayıcı öğeler, (Flora, Minimalist Sonsuzluk, vb.) olmadı, kaotik bütüne gizli bir iskelet kazandırma eğilimi, (Yatay Reaktör, Nirvana Üzerine Soyutlamalar vb.) bu huzursuzluğun açık birer kanıtıdır. Başlangıçta mozaik etkili, fakat çok geçmeden anlık darbelerin yoğun ve had safhada gerilimli taarruzuna boyun eğen bu resimlerde bağlam son derece kırık ve parçalanmış, öyle ki bizim, resimleri, sanatçının önerdiği adlar üzerinden anlamlandırmamız için hiçbir zorunluluk yoktur. (Zaten, çoğu adsız olarak tarihlenmiştir.) Bu yüzden, Oktay'ın söz konusu yazısında, Zizek üzerinden öne sürdüğü gibi, resimle aynı düzlemde durduğunu sanmıyorum bu adların. Zizek'in örneğinde (Lenin Varşova'da), adlandırma özsel ve gerçekten de; çünkü resmin içinde görülmeyen (Lenin), resmin içinde görünenlerle (Krupskaya, genç bir komsomolcu yatakta) aynı gerçeklik düzleminde oldukları için kolayca yer değiştirebilirler, ama Genç'in bu dönem resimlerinde gösterilenle, gösterilmeyen aynı gerçeklik düzleminde değildir. Nirvana serisi örneğin, tümüyle libidinal bir doyum işaret eder, bununsa, ruhsal gerilimlerin dinginliğe kavuşturulmasıyla (nirvana) ilişkilendirilmesi hayli sorunludur. Teknik açıdan bu resimler, anlık darbelerin en üst düzeyde yoğunlaştığı bir konumda son bulmuştur, bu durumda Nirvana, Epikuros'un devingen hazlarına karşılık gelir nerdeyse. Adlandırma, nominal bir değer olarak ancak iş görür bu resimlerde ve bunun da, bazen şairane olmakla birlikte, gizemli hiçbir yanı yoktur. Evet on yıllık bir dönemde, yapının bağrında namevcut olarak seçilir ressam, ama bu onun kariyeri açısından bir gerileme değil, tersine cayılmaz biçimde, bıraktığı yerden başlamanın ampirik ve kuramsal güvencelerini sunan bir deneyim olmuştur. Ara ara görünen ve dışavurumun ritmini kesintiye uğratan toparlayıcı öğeler açıkça duyurur bunu.

What reason can we reach from all of these? Is the painter performing a role which he chose by the help of theories? Of course not. Because Genç gained what he has accepted consciously at the beginning, in experience now. And there is an interim period ongoing for ten years that he had returned back to modernist understanding. This period is a type of fall back and witnesses that the painter is apprehensively questioning his style which he embraced enthusiastically before. Occasionally, the rallying elements, (Flora, the Minimalist Infinity, etc) or the tendency to give a skeleton to the chaotic totality, (Horizontal Reactor, Abstractions over Nirvana, etc), are the evidences of this discontent. The context is very fragile in these paintings. Because the painting submits the extremely intensive attack of initially mosaic effectual and after a little while instant strokes. So, there isn't any obligation for us to interpret the paintings over their names given by the painter. (Most of them are dated as anonymous, already.) For this reason, as Oktay claimed over Zizek in his article in question, I don't think that the names takes places with the painting at the same plane. Terminology is really essential at Zizek's instance (Lenin is in Warsaw.); because, the invisible (Lenin) and the visible one (Krupskaya is sleeping with a young komsomol.) takes place at the same plane of reality so they can be replaced, but in Genç's paintings at this period, signified and un-signified are not in the same plane of reality. For instance the series of Nirvana indicates a saturation totally libidinal, and it is hard to relate it giving serenity to mental tensions (nirvana). Technically, these paintings end in a position that the instant strokes reached their highest level. In this case nirvana, is nearly corresponds Epicure's dynamic pleasures. Terminology only serves as nominal value in this pictures and this does not have a mysterious side apart being poetical sometimes. Yes, in a period of ten years, the painter is chosen as a absence at the heart of the painting, but this is not a regression at his career, on the contrary, it is an experience that serves empirical and theoretical guarantees of starting again exactly where he leaved before. The rallying items which appear periodically and interrupt the rhythm of expression, announce it clearly.

Anlam artırımına gitmekle Genç, avangardın yadsıyıp, modernizmin indirgediği estetik modernliği, tarihselliği ve tüm potansiyel olanaklarıyla özgürleştirmek ister. Avangardın sanat kurumu karşısındaki yenilgisiyle, modernizmin mevcut üretim tarzına eklenme yatkınlığına karşın, estetik modernlik yarı kuramsal, yarı deneyimsel niteliğiyle, umulmadık potansiyelleri tetikleme şansına sahiptir bugün. Madem üst-anlatılar yok, madem sermayenin ve bilginin merkezlessiz akışkanlığı, sistemin dışı diye bir yeri olanaksız kılmakta, o halde sanatsal üretim, yarı deneysel, yarı kuramsal bir düzlemde iş görüyor demektir. Onun hesaplaşacağı, arasına mesafe koyacağı kazanım estetik modernliktir bu durumda ve bunun da mümkün tek yolu var: Sivrilmek. Modernliğin kazanımlarını aşırıya vardırarak, fark edilir olmak. Genç'in entropi üzerinden yaptığı budur. Modernist nedensellik bir dogmaydı, avangard inkarsa bir totoloji. Dada tümüyle ve yalnızca reaktifti, modernizmse bir kurum ve kuramdı. Onların ne oldukları, nereye vardıkları açıkça bilinmekte bugün. Ama hâlâ tanımlamaya çalıştığımız, ne getirip, ne götürdüğünden emin olmadığımız bir modernlik gerçeği var. Dada yadsımişti onu, ötekiyse sahiplenmiş ama her iki durumda da söz hakkı gasp edilmişti. Konuşma hakkı doğuyor şimdi ve kuramlar ne derse dersin, o devingen magma bir tür oluşa gelmek istiyor.

Yukarıda sözünü ettiğim modernist dönemde dahil süreç olarak seçilen bir üslup kaygısı var Genç'te. Ne modernist, ne de modern anlamda bir biçemdir bu ama değişin konturları bir kararlılık sergiler. Bu yüzden A.Oktaý'ın söz konusu yazısındaki şu yargısına katılmak olanaksız: "Başlangıcından bu yana Adem Genç'in resmi, karmaşık, tarihselliği içinde birbirine karşıt bir yapı kurar. Geleneksel anlamda bir biçemi yoktur Genç'in. Duruma, koşula ve içeriğe göre bir biçem seçer." Buradaki geleneksel deyiminin modernliği de kapsadığını var saymak koşuluyla durum tam tersidir kanımca. Evet, modernist anlamda bir biçemi -merkezli bir değiş- yoktur Genç'in; ama duruma, koşula, hele içeriğe göre bir biçem de seçmez.

By creating new names, Genç wants to free aesthetic modernity with its historicity and all potential possibilities which was ignored by Avant-garde and reduced by modernism. By its semi-theoretical and semi-experimental nature aesthetic modernity has a chance to trigger unexpected potentials today despite the failure of Avant-garde against institution of art and the tendency of modernism to the existing mode of production. Since there is no top-narration, and since the decentralized stream of the cost price and knowledge is making "out of the system" impossible, then this means artistic production functions at a semi-experimental, semi-theoretical plane. So, in this case, it's going to challenge with aesthetic modernity and put a distance to it, and there is only one possible way to do this: Sharpen it. Being noticeable by exaggerating the advantages of modernity. That's what he does through Entropy. Modernist causality was a dogma, and the Avant-garde ignorance was a tautology. Dadaism was totally and only reactive and the modernism was an institution and a theory. Today it's clearly known what they were and where they reached. But there remains the fact of modernity which we still not so sure what it brings or takes. Dadaism ignored it, and the other one adopted it. But in both cases, its right to talk was usurped. And now this right to talk and born again and whatever the theories say, this dynamic magma wants to exist.

Including the modernist period that I mentioned above, Genç has a concern of style which is chosen as a process. This is not a style which is modernist or modern but the contours of expression presents a determination. For this reason it is impossible to join Oktay's judgment in his article in question: "Adem Genç's painting builds a complex and contradictory structure in its historicity. Genç doesn't have a style in traditional sense. He sets his style according to position, condition and content. (p.54)" Assuming the statement "traditional" is containing modernity either, the situation is the exact opposite of this in my opinion. Yes, Genç doesn't have a style in modernist sense -a centered statement- but he doesn't set his style according to position, condition, especially to content.

Bu o kadar böyledir ki, resimleri diziler halinde tasniflenir ve bir doyum sınırına ermeden üst başlıklarını terk etmezler. Entropik bütünlüğün sağladığı önemli bir avantajdır bu. Elbette kült sanatçı değil karşımızdaki, öznel arası bir özne, şu ya da bu oranda gösterilebilir bir çoğulluktur. Bulunup yitirilen konturları, deneyimde ve kavrayışta bıraktığı izleri var onun ve bir kendilik olarak değil, süreç olarak, seçilebilirdir.

Genç, en popüler biçimde Charles Jenks'in sahiplendiği, anti modernist bir anlayıştan, serbest piyasa çağrışımı bir çoğulluğu onaylıyor değil. O çoğulluk ki, politik iktidarların, geleneksel olanı canlandırma girişimlerine bile, kolayca teşne olmaktadır; çünkü, onu, totaliter, teokratik, hatta kavmiyetçi çoğunlukçuluğa karşı güvenceye alacak hiçbir mantıksal dayanak öne sürülemez. Sözünü ettiğim kuşku etiği, işte bu noktada anlamlıdır. Direniş stratejileri peşindedir Genç, en azından, sanatın genel meta üretiminin bir türevi olamayacağı bilincini canlı tutmak ister. Muhafız söylemler bağlamında entropinin ne denli önemli bir dayanak olduğu iyi bilinmekte bugün. Prigogine ve Stengers, çok etkili kitapları, Yeni ittifak'da öne sürdükleri, "çatallaşma alanı", deyimini termodinamiğin bu ikinci yasasından türetmişlerdi. Aynı zamanda felsefeye ve sanata ilişkin olan bu kavramın, ayrı disiplinlerdeki kullanımının tek bir modele indirgenmesinden, beklenmedik bağlaşıklıklar için seferber edilmesinin özgürleştirici gücüne ayrıca vurgu yapmışlardır. Bu kavramın, "göçer düşünce" bağlamında ne denli verimli olduğunu da anımsatmak gerekmez. Genç'te, entropi tam da böyle, farklı disiplinlerdeki kullanımıyla, beklenmedik ilişkiler, kesişmeler kuracak biçimde seferber edilmiştir. Göçer düşünceye de eklenir kurduğu dil, termodinamiğe, felsefeye de ve her kesişimde, yeni kaçış çizgileri, dikeyine dirençli güzergahlar çizer.

This is such a case so that his paintings are classified as series and don't leave their topics before they reach the highest level. This is an important advantage provided by entropic integrity. Of course, it is not the cult artist who is in front of us, it is an inter-subjective subject, a plurality that can be shown it this or that degree. And this subject has contours which are found and lost again, the traces which it left in experience and cognition and it can only be selected as process not an entity.

wGenç does not affirm a free market associative plurality from an anti-modernist understanding which is owned by Charles Jenks in a most popular manner. And this plurality seems very desirous even about the attempts of political powers for reviving the traditional one; because, there is no logical substratum that can guarantee itself against to a totalitarian, theocratic and even ethnic majority. The skeptic-ethic I mentioned before, is meaningful at this point. Genç scrambles for strategies of boycott, at least, he wants to keep alive the consciousness about art that it can not be a derivative of general meta production. It is well known today that entropy is a very important substratum according to adversary rhetoric. Prigogine and Stengers had derived the statement "bifurcation area" which they have asserted in their very impressive book, "New Union", from the second law of thermodynamics. And they had also emphasized the power of liberalization, of mobilizing this concept related to both philosophy and art, for unexpected allied items despite reducing its usage in different disciplines to a single model. There is no need to remind how efficient this concept is at the context of "nomadic thought". And Genç exactly mobilized the entropy to set up unexpected relations, intersections by its usages in different disciplines. And the language he created can be articulated to nomadic thought, thermodynamics and philosophy and draws new lines to getaway, resistive vertical routes at every intersection.

Kökene(babaya) yönelik değildir arzu, daima ele geçirilemez bir muktedirliğe vurgu yapar. Jenealoji üzerinden değil, analogi üzerinden çizer rotasını, onu disiplinler arası bir konumlanmaya mecbur kılan da budur. Postmodern konumlanmaların ayırıcı bir niteliği bu olduğuna göre, şunu, rahatlıkla öne sürmek mümkün: 80’li yıllarda çıkış yapmış sanatçılar arasında, disiplinler arası konumlanmanın en bilinçli taraftarıdır Genç. Bu bakımdan, Toplumcu Gerçekçiliğin 80’li yıllardan itibaren içine düştüğü pornografi imrenmesinden yakayı sıyırmış az sayıda sol eğilimli söylemlerden birini kurmuştur.

The desire is not origin-orientated, it always emphasizes a power that can never be captured. He draws his course over analogies not Généalogie (F), this is what forces him to take an interdisciplinary position. And because this is a distinctive characteristic, it is easy to assert that: Amongst the artist who became famous at 80’s, Genç is the most conscious supporter of interdisciplinary positioning. In this regard, he has established one of the minimum number of rhetoric which could got rid off pornographic envy that Collectivist Realism had fallen into since 80’s.

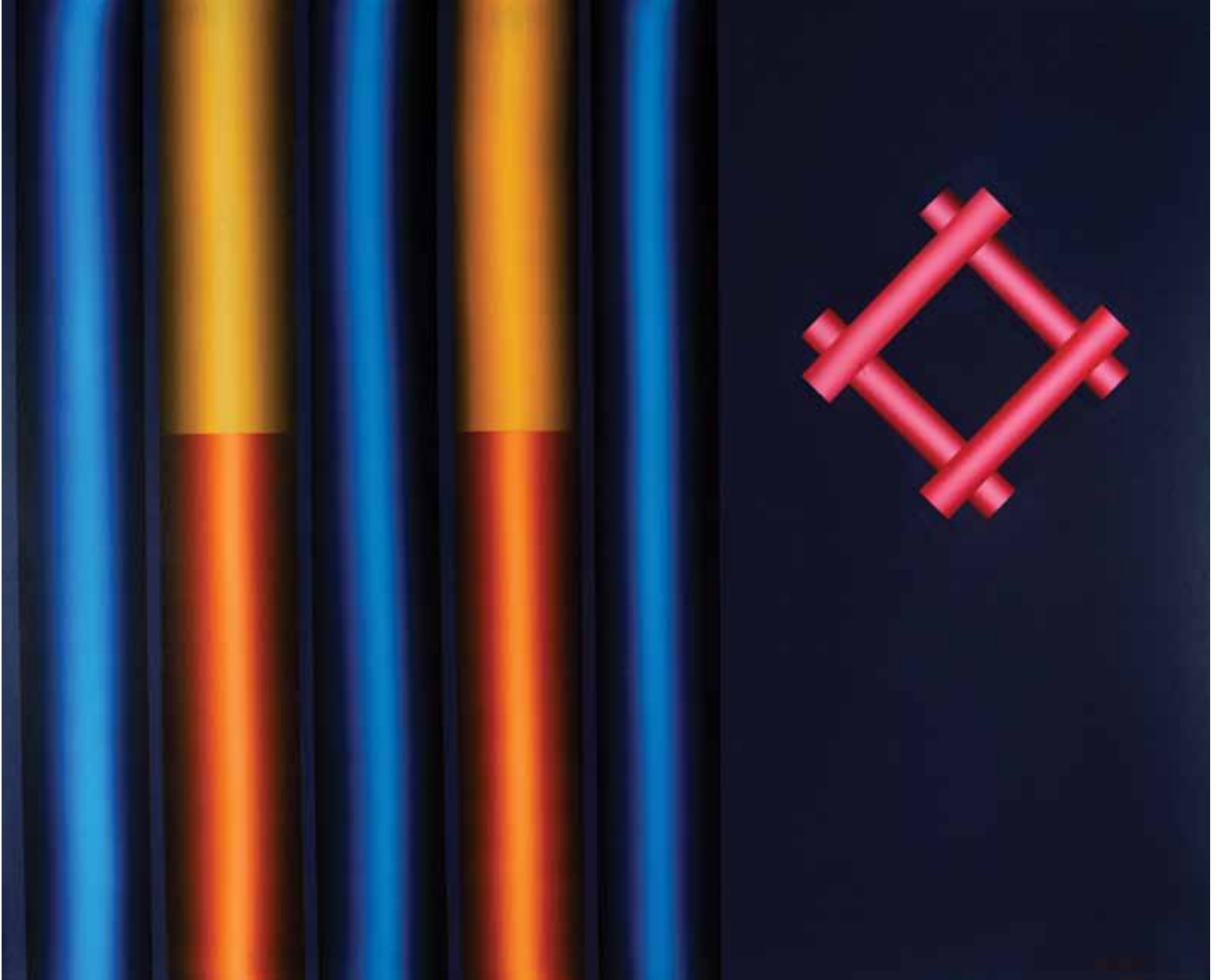
2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



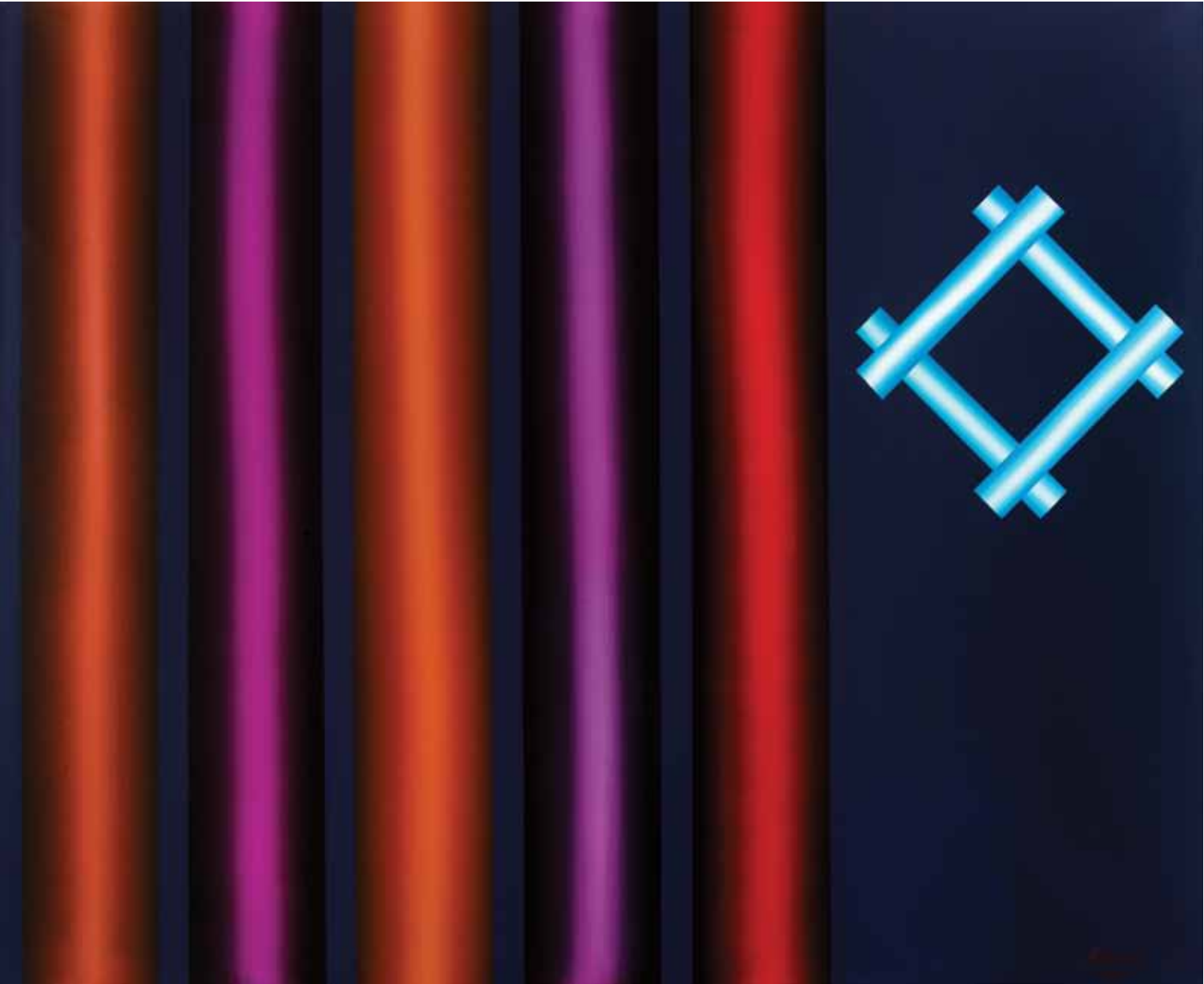
2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



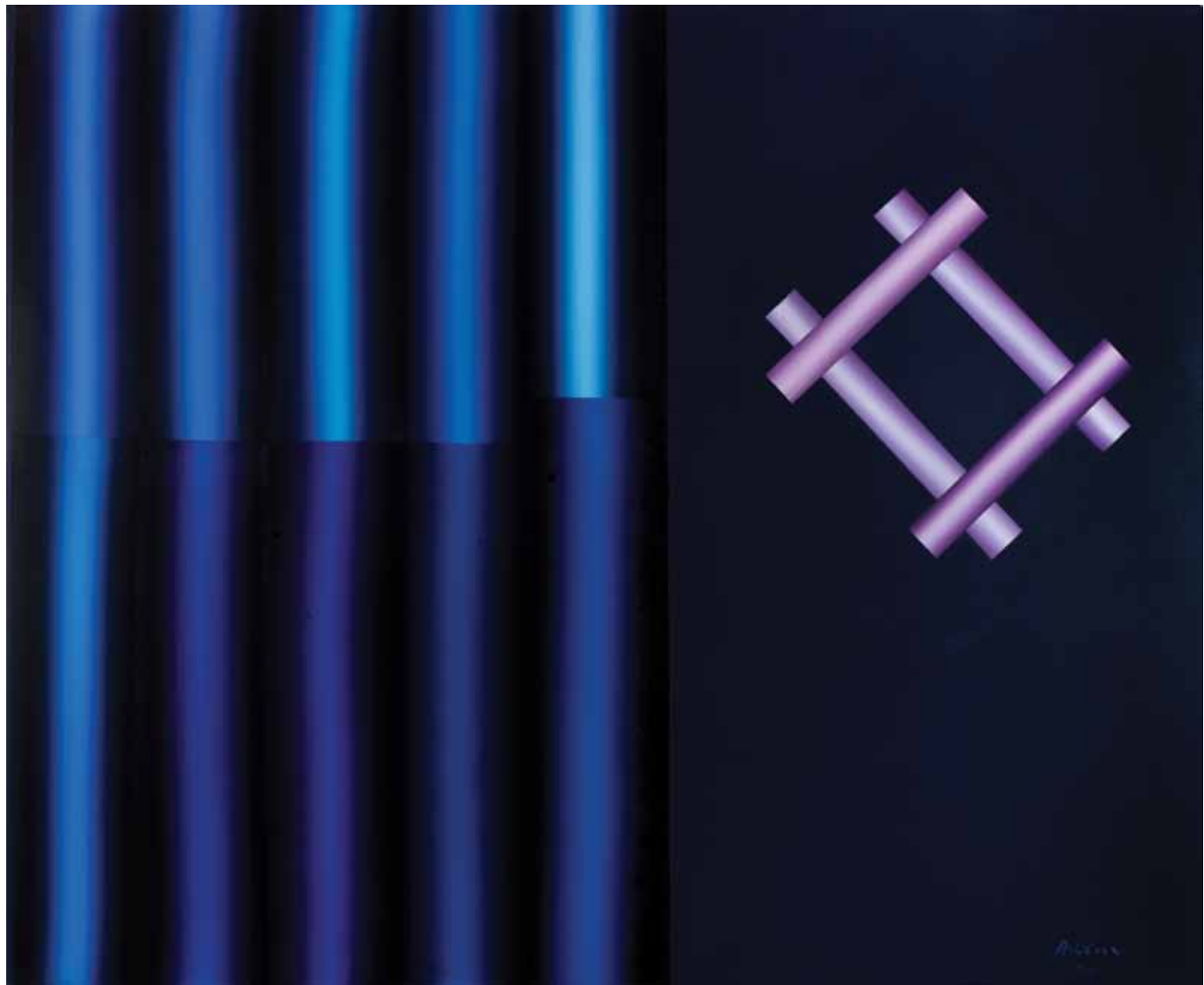
2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
130x160 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
130x160 cm



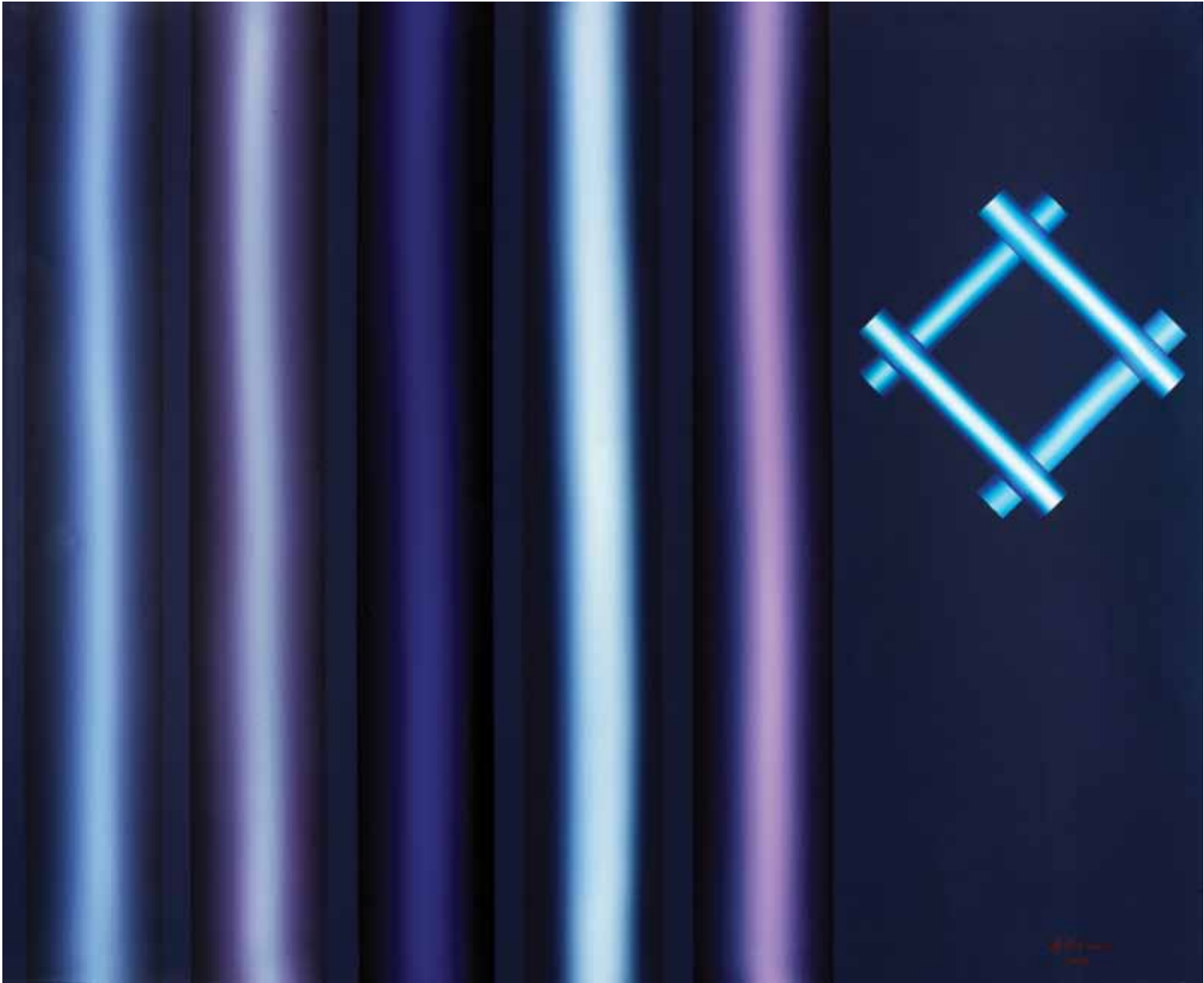
2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
130x160 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
130x160 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



Iskarta şeyler ve dağınık nizam, 2011
Discarded things and extended formation, 2011
tuval üzerine akrilik ,*acrylic on canvas*
180x205 cm



Iskarta şeyler ve dağınık nizam, 2011
Discarded things and extended formation, 2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
165x205 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
80x90 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
80x100 cm



2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
81x110 cm



2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
85x115 cm



2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
85x116 cm



BORUMSU KOVANLAR ISKARTA ŞEYLER VE BİÇİMSEL KARARLILIK

Adrian Martinez

"... Bu son çalışmalarında Adem Genç, kırışık, keskin oluklu yüzeyleri, akademik ilüzyonlara başvurmada, belli belirsiz organik bağlar ve düz silindirik çubuklar ya da belki "borumsu kovanlar" ile resmetmektedir. Daha sonra ise, resme hükmederek ona formal denge kazandırır. Öte yandan dramatik unsurlar resmin kavranış sürecine tanıklık ederek kendi gerçekliklerini yakalamaya çalışırlar. Sanatçıların teyakkuz halinde olması ise sırf resimsel bir birliğin mantığının kurulmasının önüne geçmektedir. Genç'in dikkatli entellektüel duruşu biçimin parçalanmış bütünlüğüne gerilim katmaktadır, ancak O bununla yetinmez. Genç ekspresyonist alanlar ve jestlerle ilgili durumu, geometrik biçimler ve tasviri, imgelerle ters yüz eder. Bu ölçülebilir çubuklar ya da borumsu tüpler şu veya bu nesneyi imleyemezler, sadece o nesneye ilişkin çağrışımlar yaratabilirler. Başka bir ifadeyle, bu seçim, modernist bütünlük kavramını benimseyerek paradoksal olarak temsili bir özdeşliği ima etmektedir. Ancak burada, tam da biçimlerin ve resimsel mekanizmanın, anlamın muğlaklığını kontrol edemediği noktada kendilerini savunmaya zorlanırlar çünkü ressam aynı zamanda hem ölçsüz bir sensualizm hem de tutarlı bir entellektüellik ile hareket etmiştir..."

"... Bu çalışması ile Genç, yukarıdaki tartışmaların verimli bir şekilde kendiliğinden asla çözülemeyeceğini söyler gibi görünmektedir, bu nedenle onları (ve de kendini) çarpışan paradigmaların bu oyunundan kurtarmaya çalışmaktadır. Yapıt ne dışlanır ne sistem yanısı olur böylece. Dinamik bir birlik ilişkisinde biraraya getirerek ressam an be an doğaçlamacı kavramsal rehberlik etme hakkını tekrar kazanır. Entropi doğal olarak Dadaizme bağlı işler ama Genç için sanat da dürüstlüğe dair kendi tarihsel, bilimsel ve epistemolojik ilgilerinden ileri gelen bir çeşit estetik yasallıktır.

TUBULAR SHELLS DISCARDED OBJECTS AND FORMAL STABILITY

By Adrian Martinez

"....In his recent paintings Adem Genc illustrates wrinkled, sharp-grooved surfaces with vaguely organic associations and smooth cylindrical rods, or perhaps "tubular shells" without resorting to academic illusionism. The latter usually dominate the painting and give it a formal stability. On the other hand the dramatic features search for a reality in the painting testifying to a flow of comprehension. The artists vigilance discourages the logic of a merely pictorial unity. Genç's careful intellectual stance adds tension to the fragmented unity of the form, but he does not stop here. Genc reverses the situation with expressionist spaces and gestures, geometrical forms and descriptive images. These measurable rods or pipe-like tubes can not indicate this or that object, they can only bring associations to it. Put another way, this choice: adopting the given conception of modernist integrity paradoxically implies a representative identity. But here, precisely where the forms and the pictorial mechanism can not control this ambiguity of meaning they are ultimately forced to assert themselves because the painter acted simultaneously with both intemperate sensualism and an intellectual frugality...."

"....In his work Genç seems to be saying that the discussions above could never resolve themselves in any fruitful way, so he's attempted free them (and himself) from a game of dueling paradigms. The oeuvre is not ignored but it is not made sacerdotal either. Gathered together in a relationship of dynamic unity, moment by moment the painter regains the right to give improvised contextual guidance. Entropy functions naturally in Dadaism, but for Genç it is a type of aesthetic legality which comes through his historical, scientific and epistemological concerns about the probity of art.

The fusion of tubular parts 2009
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
85x143 cm



Ressam bizim yanımızda yer alarak, ısrarla resme ilişkin kavrayışımızı bozuntuya uğratacak şeyler söylemektedir. Eğer onun yapıtından doğru sonuçlar çıkarmak gibi bir niyetimiz varsa, onun ne söylediğini de dinlemek zorundayız.”

Dadacı Reddiye

Resim kendi içinde bazı hatları açıkça tanımlamaktadır; ancak bu hatlar onları hareketsizleştirmeye yönelik herhangi bir girişimde kaybolurlar. Resim bir yandan modernist dogmanın esaretinden ayırmakta, öte yandan ise Dadaist reddiyeye karşı durmanın yollarını aramaktadır. Çalışma kendini kült bir nesneye dönüştürmeden ve kendini yetersiz bir noktaya indirgemeden bu reddiyeyi sürdürmektedir. Bireysel resimler yalnızca belirli bir deneyim yerine bir deneyimin birçok hali olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan Genç, kendi varoluş konumunu tarihsel ve sanatsal kişiliği ile garantilemektedir. Ressam terminolojiye hakimdir. Kant kavrayışımızın, nesnelere ilişkin bilgi dağarcığımızla değil, nesneleri (thing-in-itself/ ding an sich) bilme yöntemlerimizle bağlantılı olduğunu ileri sürmektedir. Paralel bir okumayla, modernist “Saf Yapıt”ın limitsizce kavramaya ve göstermeye yönelik agresif bir arzu olduğu söylenebilir. Bu çelişkili doğaçlama kaçınılmaz olarak “doygun” hale gelir. Bu doygunluk noktasında, ressam kavramsal “öğeler”ini ya da belirli bir resimsel mekanizmanın mantığını değiştirmek yerine, kavramı başka bir okuma seviyesine taşır. Sonuç olarak, kavramsal odaklı statik bir varoluştan duyumsal bir alana dönen de tarihsel kişiliğiyle ressamın kendisidir.

The painter is at our side, insistently telling us something that will disturb our consideration. We must listen to him if we hope to have relevant conclusions concerning his oeuvre.”

Dadaist Abnegation

The painting clearly identifies some contours in itself but these contours will be lost in any attempt to immobilize them. On the one hand the painting deviates from the imprisonment of modernist dogma and on the other it searches for traction against Dadaist abnegation. The work endures this abnegation without making itself into a cult object and without reducing itself into irrelevance. Individual paintings can be appreciated as various conditions of an experience instead of a particular experience. In this regard, Genç guarantees his own state of existence i.e. historical and artistic personality. The painter dominates the terminology. Kant claims that our perception is related to our method of knowing not with our knowledge about things, (thing-in-itself/ding an sich.) With a parallel reading, it is understandable that the modernist “Pure Oeuvre” is an aggressive desire to penetrate and represent without any limits this contradictory improvisation inevitably becomes “saturated”. At this saturation point, the painter carries the context to another level of reading instead of changing conceptual “instruments” or the logic of a particular pictorial mechanism. Finally, it is the painter with his historical personality who returns to a place of sensation from a static conceptually oriented existence.

2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
85,5x116 cm



Genç'in Hayat ve Sanat Tanımlaması

Genç'in hayatının ve sanatının tanımlanması kendisi için karmaşık ve yoğun, izleyicisi için ise zorlayıcı bir meseledir. Yapıtının derinlemesine bir incelemesinden ne gibi sonuçlara ulaşılabilir? Sanatçı kuramların da yardımıyla kendine seçtiği bir rolü mü canlandırmaktadır? Genç'in yapıtı hali hazırda deneyimlerden bilinçli olarak kabul ettikleriyle ortaya çıkmaktadır. On yıl önce ressam kendi tarzını endişeyle sorgulamıştır. Kimi zaman, çalışmalarının merkezi öğeleri bu hoşnutsuzluğun birer kanıtı olarak kendilerini göstermektedirler.

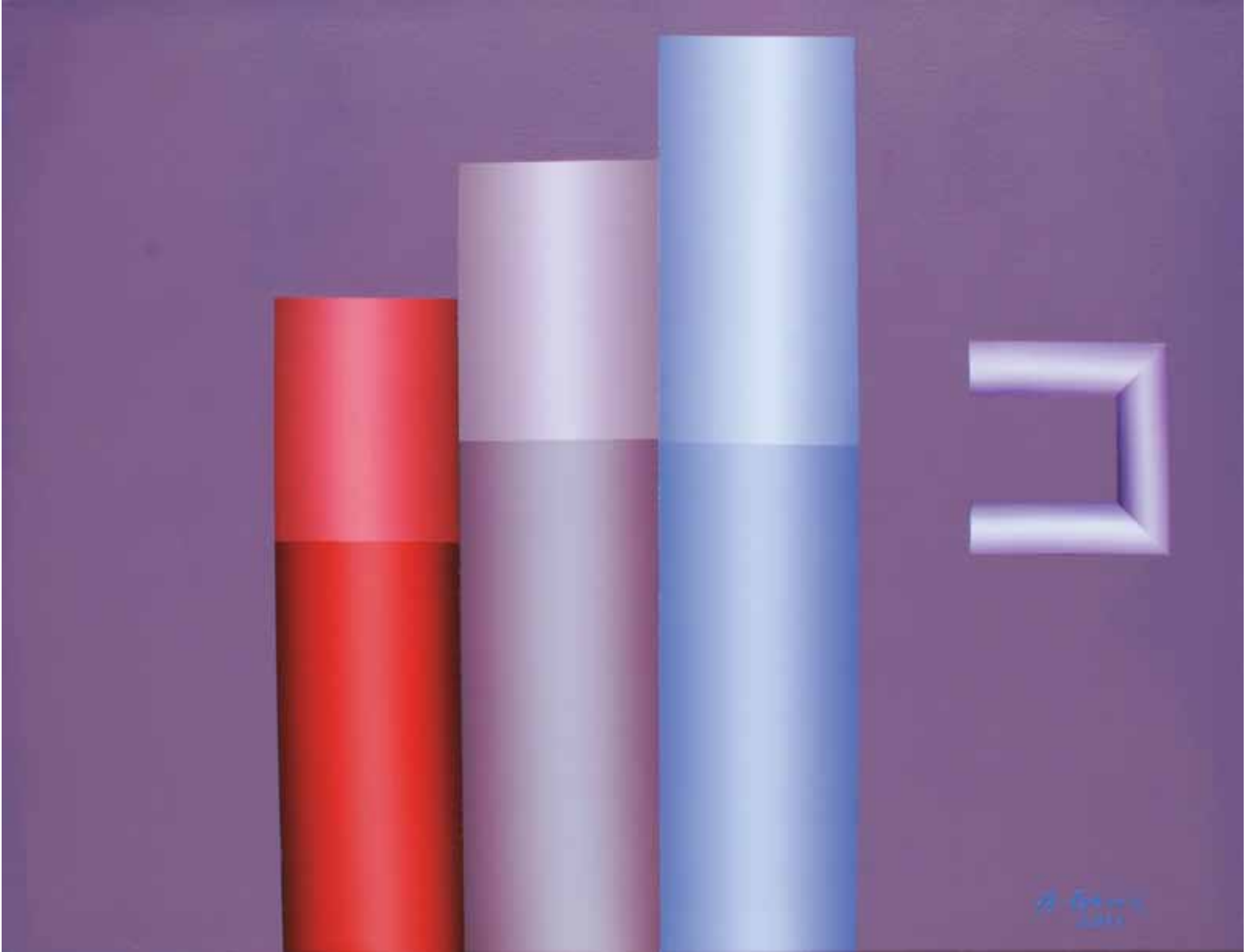
Adrian Martinez

Genc's Discription of Life and Art

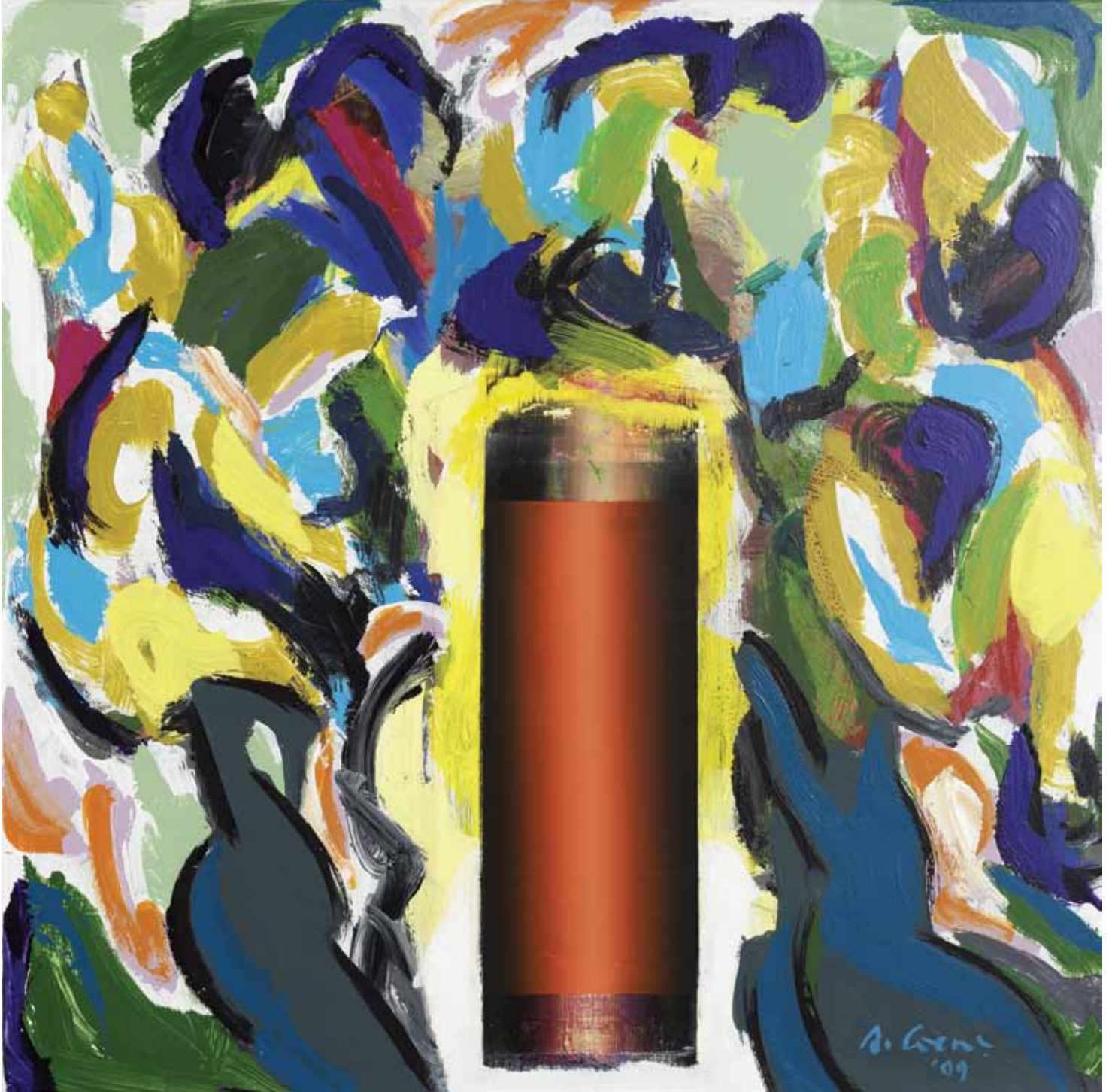
Genc's description of life and art is a more complex and intense course for himself and intensive course for the viewer. What conclusions can be reached from an intensive examination of his oeuvre? Is the painter performing a role he has chosen with the help of theories? Genç's oeuvre has revealed what he's accepted consciously from his current experience. Ten years ago the painter apprehensively questioned his style. Occasionally, the central elements of his work reveals evidence of this discontent.

By Adrian Martinez

2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
88x116 cm



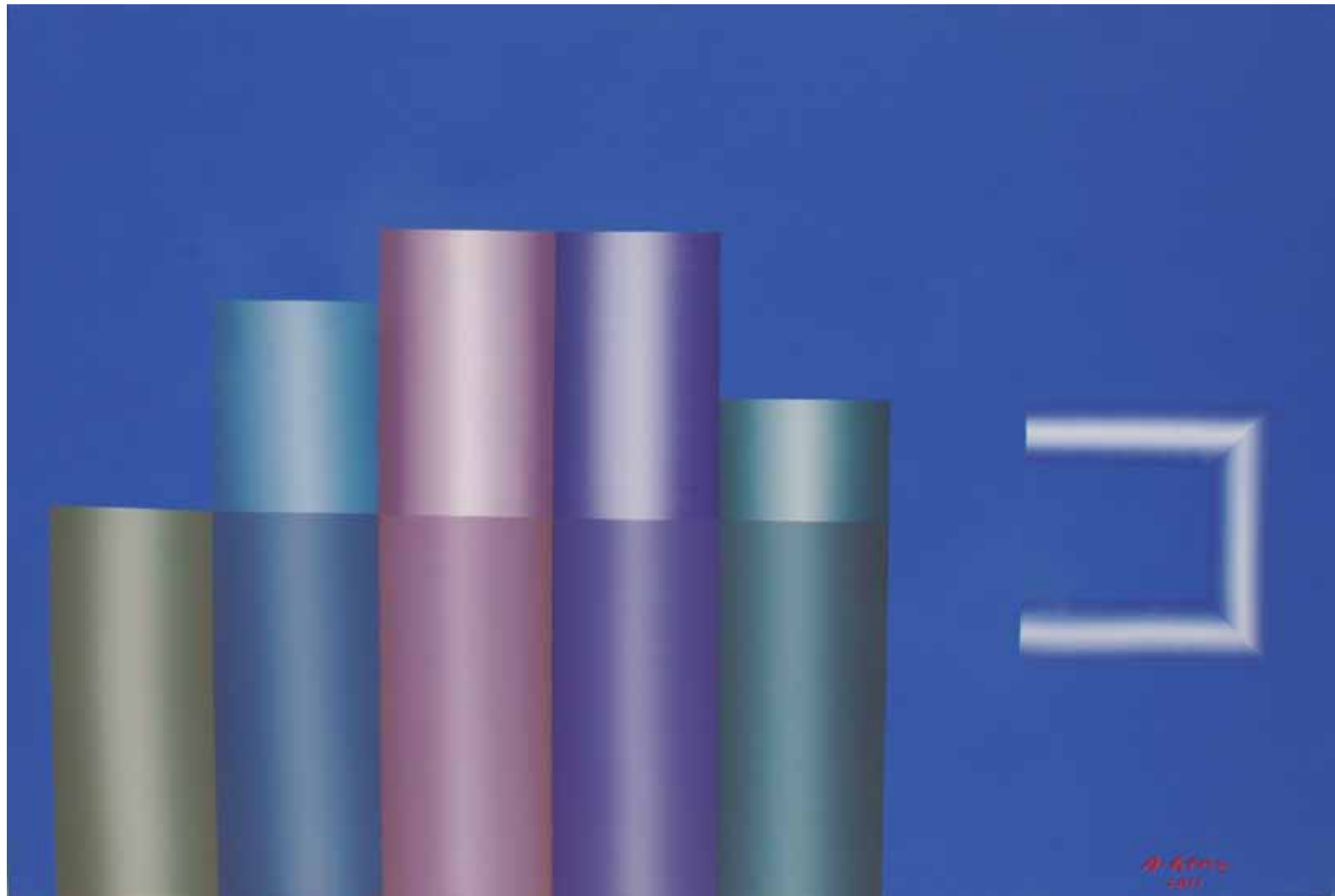
Kırmızı Çekirdek 2009
tuval üzerine akrilik-yağlıboya, *acrylic and oil painting on canvas*
90x90 cm



Gavurdağı Bozlağı 2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
92x92 cm



2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
100x150 cm



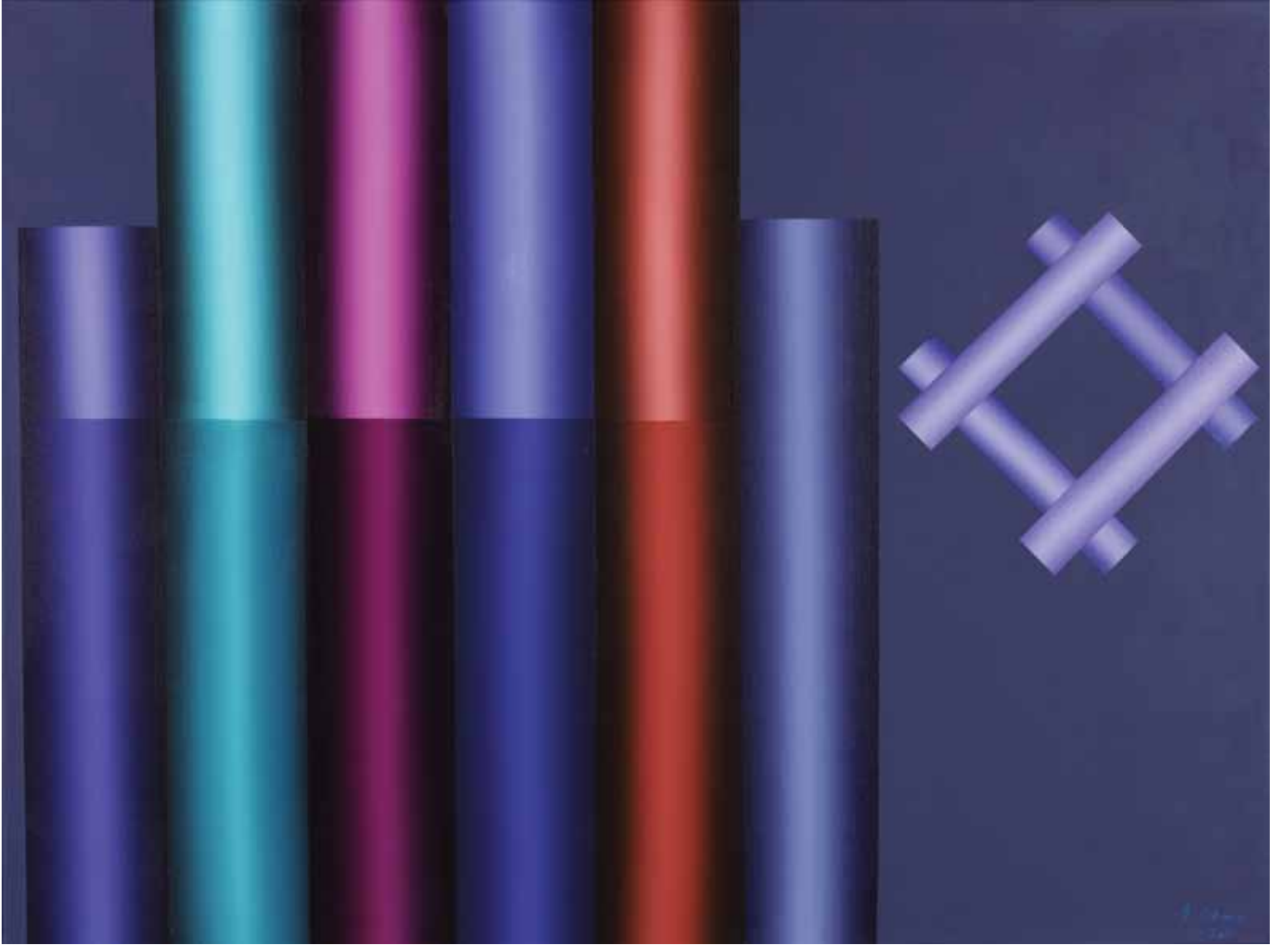
2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
116x85 cm



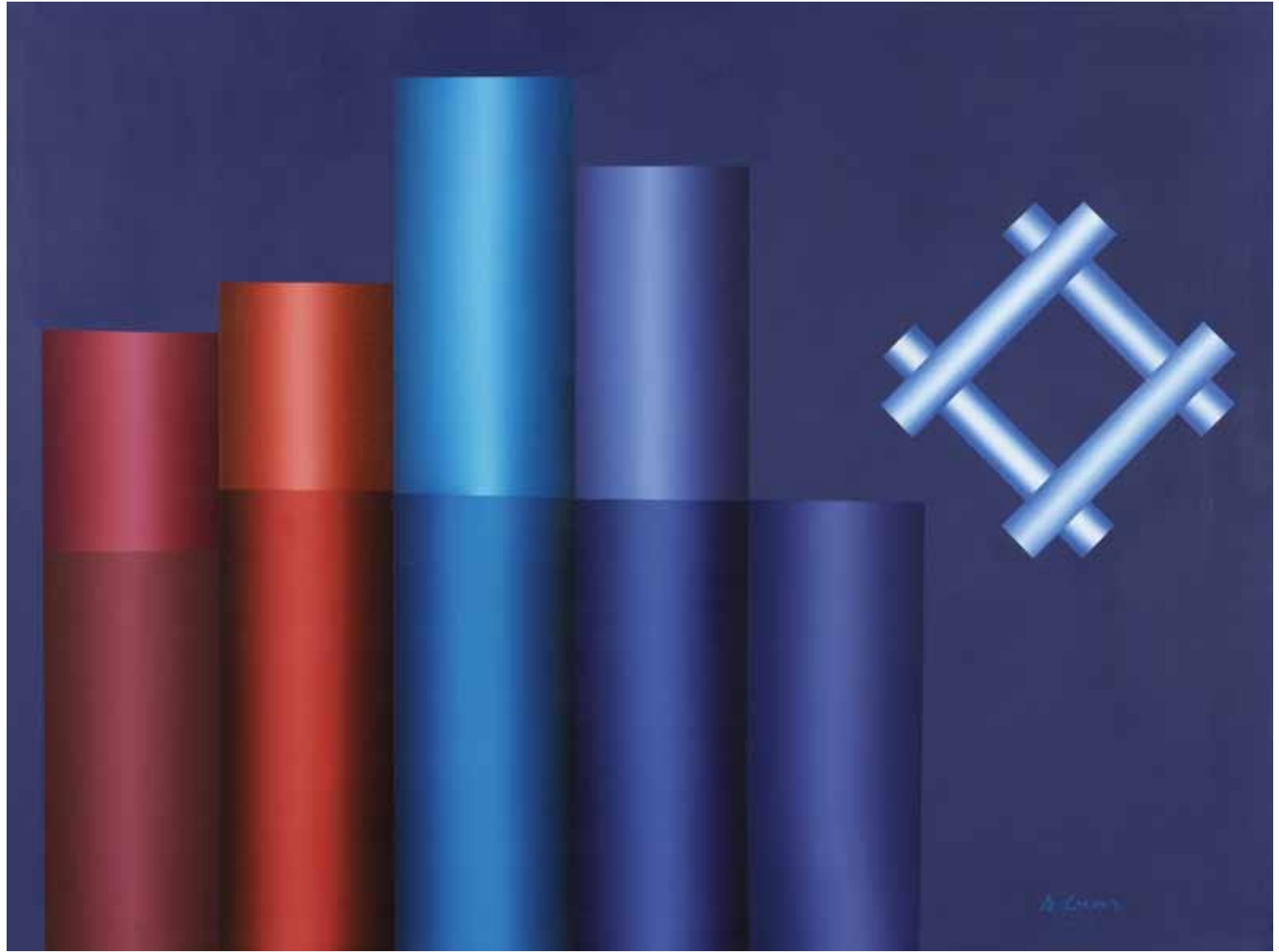
2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
130x159 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
132x177 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
132x177 cm



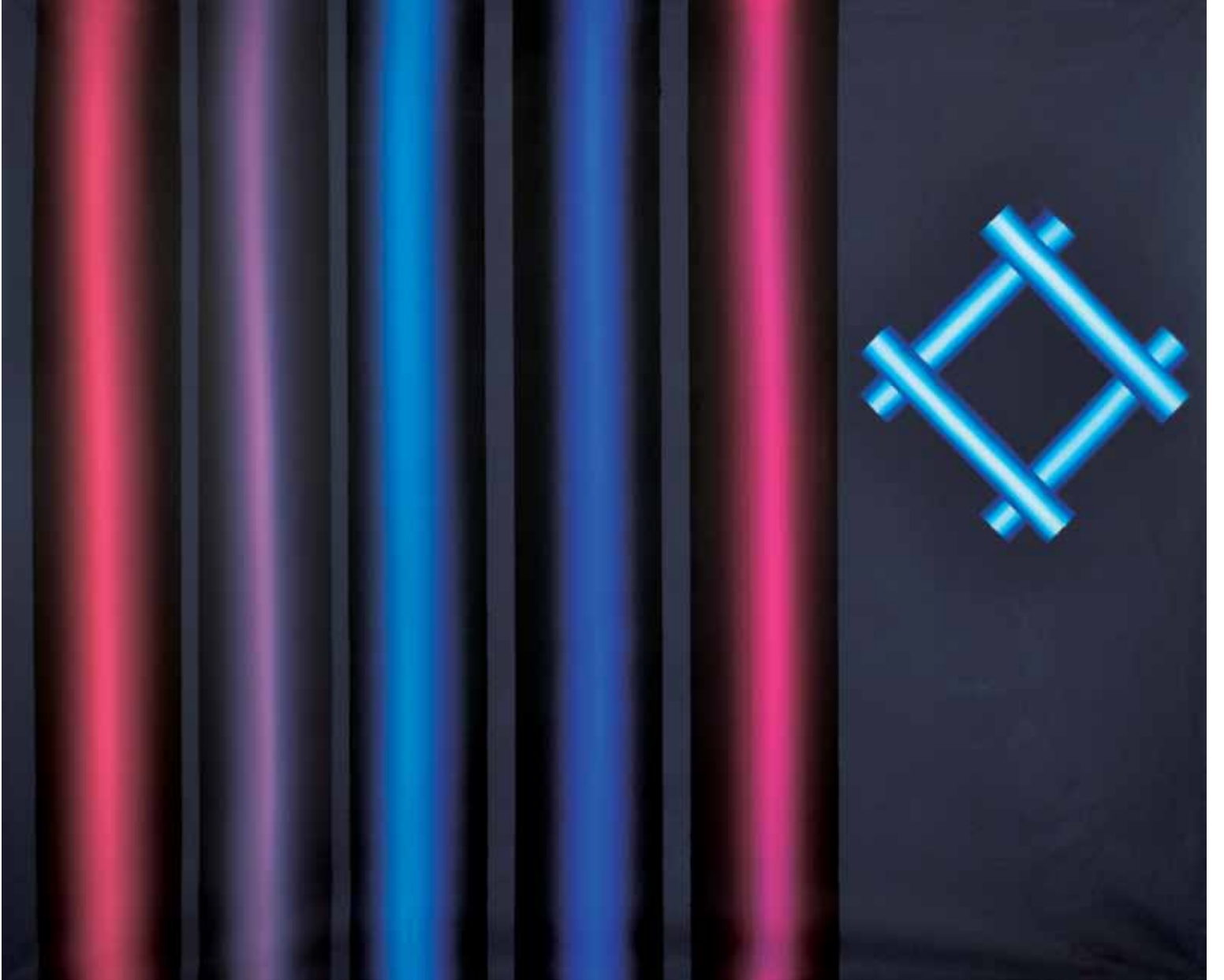
Dağınık Nizam 1 2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
143x205 cm



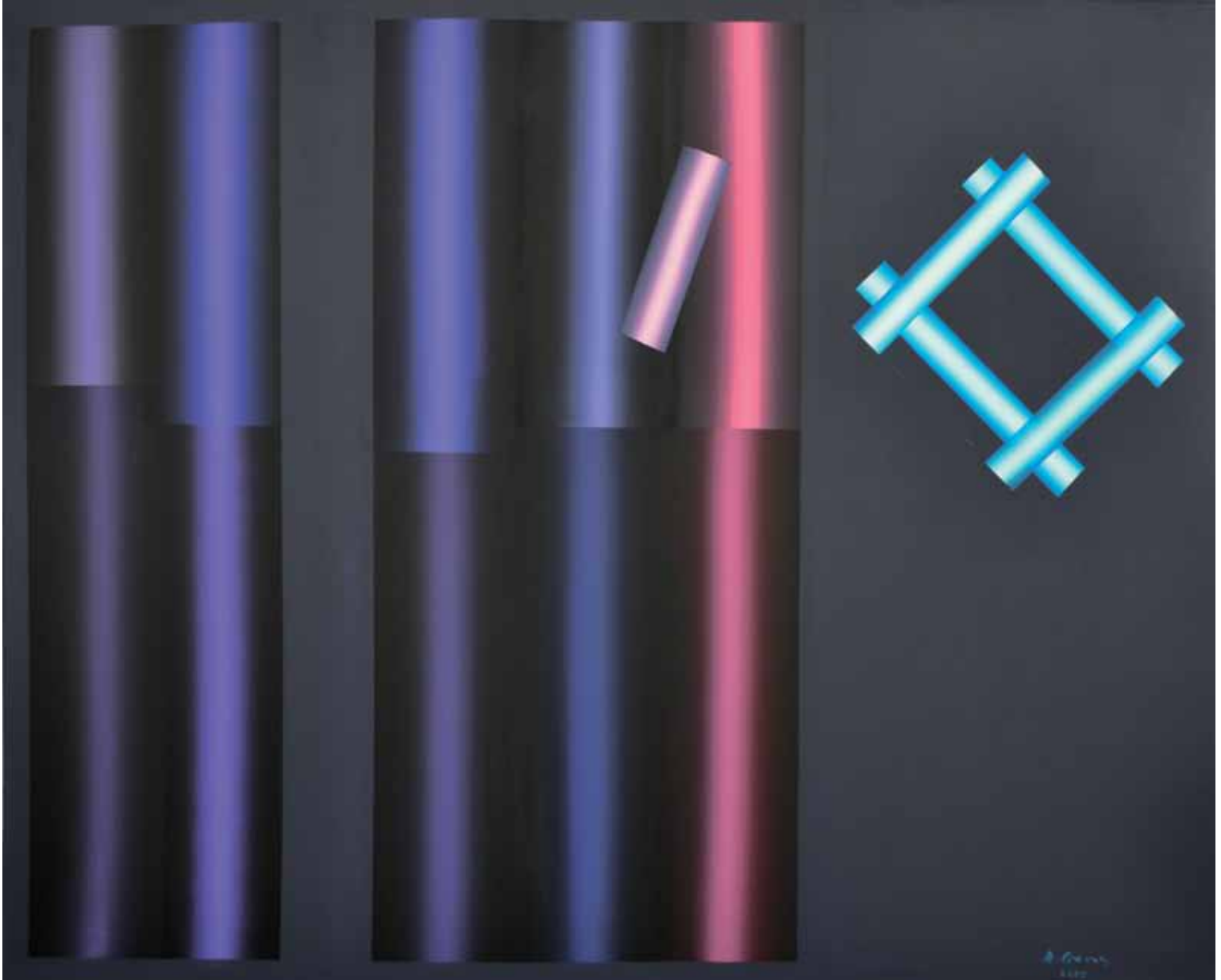
Dağınık Nizam 2 2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
143x205 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



2010
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
178x218 cm



Iskarta şeyler ve dağınık nizam, 2011
Discarded things and extended formation, 2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
165x205 cm



Iskarta şeyler ve dağınık nizam, 2011
Discarded things and extended formation, 2011
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
165x205 cm



2007
tuval üzerine akrilik, *acrylic on canvas*
140x120 cm



Şeyler niçin oldukları gibidirler?, 2010
Why the things are the way they are?, 2010
 tuval üzerine akrilik, acrylic on canvas
 92x130 cm





BİYOĞRAFI

1944'te Ardeşen'de doğdu. 1965'te Ankara Gazi-Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun oldu. 1969-1974 İngiltere'de , Bournemouth ve Londra'da uzmanlık öğrenimi gördü. Bournemouth College of Art ve Saint Martin's School of Art'ta "Postgraduate" programlarına devam etti. 1983'te Doktora derecesi aldı. Yurtdışında ve ülkemizde çok sayıda kişisel sergi açtı, uluslararası sanat etkinliklerine katıldı.1980 ile1996 yılları arasında girdiği yarışmalı sergilerde, başta 1984 yılında almış olduğu "İnönü Vakfı Resim Yarışması Birincilik Ödülü" olmak üzere toplam 13 ödül aldı. Sanatçıya, Resim dalında 2009 Yılı "Sedat Simavi Ödülü" verildi. 1994 yılında Türkiye'nin Onur Konuğu olduğu Uluslararası Houston Festivali'ne ve 2005'te, 2. Pekin Uluslararası Sanat Bienali'ne çağrılı sanatçı olarak katıldı. Bienal sürecinde, Çin Halk Cumhuriyeti'nin Hefei Kentinde düzenlenen akademik seminerde Soyut Sanatın Toplumsal İşlevi konulu bildirisini sundu. Kuramsal alanda Adem Genç'in, iki kitabı ve çok sayıda bilimsel araştırma, bildirisi ve makalesi bulunmaktadır. Sanatı hakkında, Ahmet Oktay tarafından yazılan, Adem Genç/ Post-Dada Pop Sürecinde Yeni Soyut Yaklaşımlar isimli kapsamlı ve kaynakçasal bir kitap, Türkçe ve İngilizce olarak 2004 yılında yayımlanmıştır. Uzun bir süre, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde görev yapan Prof. Dr. Adem Genç, 1990-91 öğretim yılında, Kaliforniya Eyalet Üniversitesi'nde araştırmalarını sürdürdü (Fulbright Öğretim Üyeliği). 1999 yılından bu yana, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmaktadır.

Sanatçının yapıtları, Türkiye'de ve yurtdışında(İngiltere, Avustralya, Almanya, Slovenya ve ABD 'de) bazı resmi ve özel koleksiyonlara girmiştir.

BİOGRAPHY

Born in Rize-Ardeşen/Turkey in 1944. Attended Arts and Craft Department of Ankara-Gazi Institute of Education in the between 1961-65. Awarded Turkish Government Scholarship to pursue his further studies abroad in. By his own preference, he went to England in and attended both, Bournemouth and Pool College of Art (Dip AD/ BA level (1969-71) and then later completed his "Postgraduate" studies at "Advanced Painting Department" in London-Saint Martin's School of Art in between 1971-74... When he returned to Turkey Adem Genç was appointed to Samsun Institute of Education. In 1978, he left Samsun and became a teaching Assistant at Aegean University in İzmir. Later he continued his teaching in Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, where he founded The Applied Arts Department and Painting Department and than soon became The Chair. Having completed his MFA and Phd Studies he became an Associate Professor in 1987 and Full Professor in 1992. With his scientific project and proposal he was awarded Fulbright Post Doctoral Scholarship and worked at California State University/ Chico as an Exchange Scholar (1991-1992). He participated in the "Houston International Festival "as the designated artist for Turkey in 1995, that year Turkey was the Honorary Country of the Festival. He joined "The Second International Art Biennale" in Beijing, PRC (China) and also delivered paper at the academic seminar in the City of Hefei. Adem Genç has 30 solo exhibitions in Turkey and 4 solo international exhibitions. He was awarded 13 prizes, three of which were first prizes including the First Prize of İnönü Foundation Painting Competition held in Ankara in 1984. His works are included in national, international and private collections in Turkey and in abroad (England, Slovenia, Germany, Australia, Switzerland and USA) Professor Genç has published two books and many articles. He delivered papers at national and international symposiums in the field of Art, Art Philosophy and Art Education. His comprehensive bibliographic book was published in January 2004 by Bilim Art Gallery in İstanbul, with the text by poet and art critic, Ahmet Oktay.

Since 1999 he has been teaching at Beykent University where he has been The Dean of The Faculty of Fine Arts.

KİŞİSEL SERGİLER

2008 Kare Sanat Galerisi, İstanbul
2007 Artistanbul, İstanbul
2006 Galleri Akademist, İzmir
2004 Vinci Sanat Galerisi, İstanbul
2003 Artist Sanat Galerisi, İstanbul
2001 Garanti Sanat Galerisi, İstanbul
1999 İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, İstanbul
1988 Grifon Sanat Galerisi, Ankara
1998 İlayda Sanat Galerisi, Ankara
1997 Yapı Kredi Sanat Galerisi, Adana
1997 Yapı Kredi Sanat Galerisi, İstanbul
1996 Yapı Kredi Sanat Galerisi, İzmir
1995 Devlet Resim Heykel Müzesi, İzmir
1995 Alkent Aktüel Sanat Galerisi, İstanbul
1994 Mine Sanat Galerisi, İstanbul
1992 Kare Sanat Galerisi, İstanbul
1991 Lew Oliver Art Gallery, Chico/Kaliforniya, USA
1990 Galerî Zon, Ankara
1990 AKM Sanat Galerisi, Taksim, İstanbul
1989 Gorbon Sanat Galerisi, İstanbul
1988 Beymen Bedesten Sanat Galerisi, Ankara
1987 Çetin Emeç Sanat Galerisi, İzmir
1986 Garanti Sanat Galerisi, Harbiye-İstanbul
1985 İş Bankası Sanat Galerisi, İzmir
1984 Kibele Sanat Galerisi, Ankara
1982 Alman Kültür Merkezi Sanat Galerisi, İzmir
1974 St. Martin's Exhibition Hall, Londra
1972 St. Martin's Exhibition Hall, Londra

Ulusal – Uluslararası Çağrılı / Grup Sergilerden Seçme:

2011 1. Uluslararası İzmir Bienali
2011 Tunca Sanat Galerisi İstanbul (A.Genç, B.N.İslimyeli, B. Baykam)
2010 Kare Sanat Galerisi, İstanbul
2009 Contemporary İstanbul, İstanbul
2009 Türkiye-Kore Sanatçıları Sergisi, Seul / İstanbul
2009 "Haliç" Sergisi Rezzan Has Müzesi, İstanbul
2008 Contemporary İstanbul, İstanbul
2008 Gwangju & İstanbul Çağdaş Sanat, Güney Kore
2006 "Sanat Akmerkez'de," İstanbul

Selected Solo Exhibitions:

2008 Kare Art Gallery, İstanbul
2007 Artistanbul, İstanbul
2006 Gallery Akademist, İzmir
2004 Vinci Art Gallery, İstanbul
2003 Artists Art Gallery, İstanbul
2001 Garanti Art Gallery, İstanbul
1999 İş Bank Art Gallery, İstanbul
1988 Grifon Art Gallery, Ankara
1998 İlayda Art Gallery, Ankara
1997 Yapı Kredi Art Gallery, Adana
1997 Yapı Kredi Art Gallery, İstanbul
1996 Yapı Kredi Art Gallery, İzmir
1995 State Painting and Sculpture Museum, İzmir
1995 Alkent Aktuel Art Gallery, İstanbul
1994 Mine Art Gallery, İstanbul
1992 Kare Art Gallery, İstanbul
1991 Lew Oliver Art Gallery, Chico / Ca USA
1990 Gallery Zon, Ankara
1990 Atatürk Cultural Centre Art Gallery, İstanbul
1989 Gorbon Art Gallery, İstanbul
1988 Beymen Bedesten Art Gallery, Ankara
1987 Çetin Emeç Art Gallery, İzmir, Turkey
1986 Garanti Art Gallery, Harbiye-İstanbul
1985 İş Bank Art Gallery, İzmir
1984 Kibele Art Gallery, Ankara
1982 German Cultural Centre, İzmir
1974 St. Martin's School of Art Exhibition Hall, London
1972 St. Martin's School of Art Exhibition Hall, London

Selected International and Nationwide Group Exhibitions

2011 1st International İzmir Biennale
2011 Tunca Art Gallery, İstanbul
2010 Kare Art Gallery, İstanbul
2009 Contemporary İstanbul, İstanbul
2009 Korean Turkish Contemporaries, Seull & İstanbul
2009 Rezzan Has Museum "Golden Horn" Exhibition, İstanbul
2008 Contemporary İstanbul 2008
2008 Gwangju & İstanbul Contemporary Art South Korea
2006, "Sanat Akmerkez'de," İstanbul

2005 Uluslararası 2.Pekin Bienali, Çin Halk Cumhuriyeti
2002 “Modern Türk” Sergisi, İstanbul
1998 Türk Plastik Sanatları Sergisi, Paris
1995 Uluslararası Houston Sanat Festivali, Teksas
1992 İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul
1990 2. İstanbul Sanat Bienali, Askeri Müze İstanbul
1989 İstanbul Sanat Bienali, İstanbul
1988 Çağdaş Türk Sanatı, Bükreş / Romanya
1988 Cumhuriyet Dönemi Türk Ressamları Sergisi, AKM, İstanbul
1985-90 Çağdaş Türk Sanatı Sergileri, İstanbul
1984/89 Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, İstanbul
1984 İnönü Vakfı Resim Yarışması Sergisi, Ankara
1979 Osman Hamdi Resim Sergisi, IDGSA, İstanbul
1975 Unesco, “Mir75” Exhibition, Slovenj Gradec, Yugoslavya
1972 “Postgraduate Graphics” Gardner Centre for the Arts, Sussex, İngiltere
1971 London House, Bournemouth, İngiltere

Ödüller:

2009 Sedat Simavi Görsel Sanatlar , Resim Ödülü
2000 Ankara Sanat Kurumu, Yılın Sanatçısı Ödülü
1996 DYO Resim Yarışması, Başarı Ödülü
1990 İzmir Büyükşehir Belediyesi Resim Yarışması, Birincilik Ödülü
1987 DYO Resim Yarışması, Başarı Ödülü
1986 Türkiye Petroller A.O. Resim Yarışması, Jüri Özel Ödülü
1986 Dyo Resim Yarışması, Mansiyon
1985 İzmir Ticaret Odası Resim Yarışması, Mansiyon
1984 İnönü Vakfı Resim Yarışması, Birincilik Ödülü
1983 Devlet Resim Yarışması, Başarı Ödülü
1981 Atatürk Resimleri Yarışması, Mansiyon
1980 Devlet Resim Yarışması, Başarı Ödülü
1979 DYO Resim Yarışması, Mansiyon

2005 The 2nd Beijing International Biennale, PRC
2002 Modern Turk,Contemporary Turkish Art,İstanbul
1998 Turkish Plastic Arts Exhibition, Paris
1995 Houston International Festival Houston, Texas-ABD
1992 İstanbul Art Fair, İstanbul
1990 2nd İstanbul Art Biennale, Military Museum, İstanbul
1989 İstanbul Art Biennale, İstanbul
1988 Contemporary Turkish Painting Bucharest , Romania
1988 Republican Period Turkish Painting, AKM, İstanbul
1985-90 Contemporary Turkish Painting Exhibitions, İstanbul
1984/89 A Section of Avant Garde Turkish Art, İstanbul
1984 İnönü Foundation Painting Competition, Ankara
1979 Osman Hamdi Painting Exhibitions, IDGSA, İstanbul
1975 Unesco, “Mir75” Exhibition, Slovenj Gradec, Former Yugoslavia
1972 “Postgraduate Graphics” Gardner Centre for the Arts, Sussex, England
1971 London House, Bournemouth,England.

Awards:

2009 Sedat Simavi Painting Award
2000 Ankara Art Council, “Artist of the Year” Award
1996 DYO Painting Competition Award
1990 İzmir Metropolitan Municipality Painting Competition 1st. Prize
1987 DYO Painting Competition Award
1986 Turkish Petroleum (TPAO) Painting Competition “Jury Special Prize”
1986 DYO Painting Competition “Citation”
1985 İzmir Chamber of Commerce Painting Competition “Citation”
1984 İnönü Foundation Painting Competition 1st Prize
1983 The State Painting Competition Award
1981 Painting Competition of Atatürk’s Image “Citation”
1980 The State Painting Competition Award
1979 DYO Painting Competition Citation

Bibliografya

- Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, Ankara 1964
- Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, Ankara 1965
- Postgraduate Graphics, Gardner Centre for The Ars / Sussex England (Afis), Saint Martins School of Art,1972
- Mir’75 Sergi Broşürü, Slovenj-Gradec, Yugoslavia,1975
- 1. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu,1977
- Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, 1977
- 2. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu,1979
- 13.DYO Resim Yarışması Kataloğu, 1979
- Milliyet Sanat Dergisi, 10 Aralık 1980 (Kapak)
- 3. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu,1981
- 15. DYO Resim Yarışması Sergi Kataloğu, 1981
- İzmir Alman Kültür Merkezi Adem Genç Resim Sergisi Sergi Broşürü (Yorum: Turgay Gönenç)
- Cumhuriyet, (Demec: Adem Genç, Haber: Türey Köse) 1 Mayıs, 1982
- Sanat Çevresi (Yorum: Turgay Gönenç) , 1982
- 3. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu,1983
- Yazko Sanat (Makale:Adem Genç) 1 Nisan 1983
- Boyut (Jale Erzen’le Söyleşi), Kasım 1984
- İnönü Vakfı Resim Yarışması Sergi Kataloğu, 1984
- Cumhuriyet (Haber/Yorum: Handan Şenköken, 17 Ocak 1985)
- Milliyet (Genel Yorum: Ahmet Köksal) Ağustos 1985
- Yeni Asır , (Haber/Yorum), 5 Mayıs 1985
- Sanat Çevresi (Yorum: Turgay Gönenç) , Sayı 79, Mayıs 1985
- Cumhuriyet, 28 Subat 1985
- İzmir İş Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi Sergi Broşürü, 10 Mayıs 1985
- Sanat Çevresi, sayı 101, Mart 1985
- Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Sergi Broşürü 27 Haziran G15 Temmuz 1985,Yıldız üni.-İstanbul
- Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 27 Haziran, 5 Temmuz 1986,AKM,İstanbul

Bibliographic Sources of Information

- The State Exhibition Catalogue, Ankara, 1964
- The State Exhibition Catalogue, Ankara, 1965
- Postgraduate Graphics, Gardner Centre for The Ars Exhibition Brochure, / Sussex-England,1972
- “Mir’75 “UNESCO International Painting Exhibition Catalog , Slovenj-Gradec, Yugoslavia,1975
- 1. İstanbul Art Biennale, Yeni Eğilimler(The New Trends) Exhibition Catalogue,1977
- Tha State Painting and Sculpture Exhibition Catalogue, 1977
- The 2nd İstanbul Art Festival Yeni Eğilimler (The New Trends)Exhibition Catalogue,1979
- 13.DYO Painting Competition Exhibition Catalogue 1979
- Milliyet Sanat, (Milliyet Newspaper, Art Periodical, December 10, 1980 (Cover)
- The 3rd. İstanbul Art Biennale “The New Trends” Exhibition Catalogue,1981
- The 15th DYO Painting Competition Exhibition Catalogue, 1981
- Gönenç. T. (Review by), İzmir German Cultural Centre Adem Genç Painting Exhibition brochure , comment by: Turgay Gönenç)
- Cumhuriyet, (Türey Köse) May 1, 1982
- Gönenç, T. (Review by) Sanat Çevresi, issue no (...) 1982
- 3. İstanbul Art Festival Yeni Eğilimler (The New Trends) Exhibition Catalogue,1983
- Genç, A. Yazko Sanat (Article on Pop Art) April 1, 1983
- Erzen, J. Boyut (Art Periodical), issue of November 1984
- İnönü Foundation Painting Competition Catalog, 1984
- Cumhuriyet, Şenköken, H. , January 17, 1985
- Milliyet Newspaper (Review by Köksal, A.,) Agus 1985
- Yeni Asır,News and Rev.) May 5, 1985
- Sanat Çevresi, Gönenç, T., Review on (Adem Genç Paintings) issue no: 79, May 1985
- Cumhuriyet, February 28, 1985
- İzmir İş Art Gallery Adem Genç Painting Exhibition, Exhibition Brochure, Mayıs 10,1985
- Sanat Çevresi, issue no: 101, March 1985
- Ministry of Culture and Tourism I. National Ars Symposium, Proceedings Book, Ankara 1985
- Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Sergi Brochures and postars (varied) ,

- Öncü Türk Sanatından Bir Kesit 3 Temmuz- 8 Temmuz 1987, H. Küskü, İstanbul
- Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu (20.Yıl Kataloğu)
- Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu (1986 Kataloğu)
- Garanti Bankası Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi Sergi Broşürü, Mart 1986 (Yorum: Mehmet Ergüven)
- Sanat Çevresi (Mart, 1986: Mehmet Ergüven)
- Hürriyet gösteri, Ağustos 1986, Sayı 51 (Yorum)
- Yahşi Baraz Koleksiyonu'ndan Bir Kesit , Sergi Kataloğu, 1987
- Sanat Çevresi , Şubat 1987
- Temmuz Dergisi, Mayıs 1987
- Demokrat Ege Gazetesi, 8 Nisan 1987
- Sesle Renk Arasında (Kitap /Makale: Mehmet Ergüven), 1987
- Yeni Eğilimler Sergi Kataloğu, 1987
- Türk Resim Sanatı (Kitap /Sezer Tansuğ) Remzi Kitabevi, 1987
- 21. DYO Resim Yarışması Kataloğu, 1987
- Cumhuriyet, 24 Nisan 1987
- DYO Haberleri Ekim- Haziran, 1987-88 (Bkz. Makaleler)
- Bilim Birlik Başarı, Adem Genç'le Röportaj: E.Aydoğdu, Yasar Hold.Yay., 1987
- Benadam Sanat Galerisi Adem Genç, Devrim Erbil Resim Sergisi Sergi Kataloğu, 1987
- Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 24 Mayıs- 15 Haziran 1988, H.Küskü, İstanbul
- AKM Sergi Bildirisi, (Adem Genç Resim Sergisi), 18-30 Ocak 1988
- Akbank Sabancı Koleksiyonu Kataloğu
- Çağdaş Türk Ressamları Büyük Sergi-I Kataloğu Mensucat Santral, 1989

- H. Küskü, A Section of Avant-Garde Turkish Painting Exhibition Catalogue (Review: H.Küskü) 3 July- 8 July, 1987, İstanbul
- Günümüz Sanatçıları (Living Artists İstanbul Exhibition) 20th. Year Catalogue Book, 1986
- Günümüz Sanatçıları (Living Artists İstanbul Exhibition) Catalogue, 1986
- Ergüven, M., (Exhibition Review) ,Garanti Bank Art Gallery Adem Genç Painting Exhibition Brochure, March 1986
- Sanat Çevresi (Review Ergüven, M., March, 1986)
- Hürriyet Gösteri , (A Turkish Periodical Supplement of Hurriyet Newspaper) August 1986, issue: 51
- A Section of Yahsi Baraz Collection Exhibition, Exhibition Catalogue, 1987
- Sanat Çevresi , (A Turkish Art Periodical) Issue: February, 1987
- Temmuz magazine, (Periodical of Essays and Reviews) May, 1987
- Demokrat Ege (A Local Newspaper of The Aegean Region) April 8, 1987
- Ergüven, M., Sesle renk Arasında (Between sound and colour, articles and reviews), İstanbul, 1987
- Yeni Eğilimler (The New Trends) Exhibition Catalogue, 1987
- Tansuğ, S., Türk Resim Sanatı (Turkish Painting) Remzi Kitabevi, 1987
- 21. DYO Painting Competition Exhibition Catalogue, 1987
- Cumhuriyet (A Turkish Daily Newspaper, April) 24, 1987
- DYO Haberleri Ekim-Haziran 1987-88 (Please see the Published Articles)
- E.Aydoğdu, "Adem Genç'le Röportaj " (Interview by Adem Genç), Bilim Birlik Başarı Yasar Holding Periodical , İzmir, 1987
- Benadam Art Galerisi Adem Genç, Devrim Erbil Exhibition Catalogue, 1987
- Küskü, H., A Section of Avant-Garde Turkish Painting Exhibition Catalogue) May 24- June 15, 1988
- AKM Adem Genç Exhibition Artist's Statement, (Adem Genç Resim Sergisi) January 18-30, 1988)
- Akbank Sabancı Collection Catalogue
- Contemporary Turkish Painters Grand Exhibition-I Catalogue, Mensucat Santral, Publication , İstanbul, 1989

- Çağdaş Türk Ressamları Büyük Sergi-I Kataloğu Mensucat Santral, 1989
- Uluslararası 2. İstanbul Bienali Kataloğu, 1989
- Çağdaş Türk Ressamları Büyük Sergi-II Kataloğu, Mensucat Santral, 1990
- Sotheby's Çağdaş Türk Resimleri Kataloğu, 1990
- Sanat Yazıları I ve II , Hacettepe Üniv. Yayınları (Bkz. Makaleler)
- Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (Bkz. A.Genç: Çeviri yazılar)
- D.E. Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (Bkz. A.Genç,:Makaleler)
- Milliyet, (Ahmet Köksal) 13 Mart 1989
- Mavi Derinlik, (Yorum: Hikmet Sever), Sayı:2 İzmir, Haziran 1989
- Uluslararası 2. İstanbul Bienali Kataloğu, 1989
- Gorbon Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi sergi broşürü, 1989
- Milliyet Sanat (Nemika Tuğcu), Ocak 1990
- Zaman (Taner Derman), 27 Aralık 1990
- Güneş Gazetesi (Sabriye Mercan), 13 Aralık 1990
- Arıcan Grubu Adem Genç, Cavit Atmaca...1. Karma Sergi Kataloğu, İzmir 1990
- Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi Kataloğu, 7-31 Aralık 1990, İstanbul
- Sanfa Sanat Galerisi Grup Sergi Afisi, 6 Haziran 1990 Besiktas, İstanbul
- Mavi Derinlik (Bkz. A.Genç, Makaleler) Sayı 11-12, Ocak-Şubat 1991
- Mavi Derinlik (Bkz. A.Genç, Makaleler), Nisan-Mayıs 1991
- Mavi Derinlik (Bkz. Makaleler) Yıl: 3 Sayı:14, Haziran-Temmuz,1991
- Mavi Derinlik, (Bkz. Makaleler)Yıl: 3 Sayı: 13, Nisan-Mayıs 1991
- California, Chico Enterprize Record Gazetesi, 10 Kasım 1991
- Chico Enterprize Record Gazetesi (Yorum: Michele French) November 17, 1991
- Uluslararası 3. İstanbul Bienali Benadam Sanat Galerisi, Grup Sergi Kataloğu,1991
- Chico Enterprize Record Gazetesi, Aralık 8, 1991
- Yeni Asır, 17 Eylül 1991
- The Second International İstanbul Biennale Catalogue, 1989
- Contemporary Turkish Painting Grand Exhibition Catalogue Kataloğu, Mensucat Santral Publication, İstanbul 1990
- Sotheby's Contemporary Turkish Paintings Catalogue, 1990
- Sanat Yazıları I and II. (Art Articles) Hacettepe University Publication (Please see the Published Articles)
- Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Magazine (Please see: A.Genç, Çeviri yazılar)
- D.E. Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Magazine (Please see: A.Genç, Çeviri yazılar)
- Milliyet, (Review by: Ahmet Köksal) March,13, 1989
- Mavi Derinlik, (Review by: Hikmet Sever),Issue:2, İzmir, July,1989
- Second International İstanbul Biennial Catalogue, 1989
- Gorbon Art Gallery Adem Genç Resim Painting Exhibition Brochure, 1989
- Milliyet Sanat (Milliyet Newspaper Supplimentary Periodical), Ocak 1990
- Zaman (Review by: Taner Derman), December 27, 1990
- Güneş Newspaper (Review by: Sabriye Mercan), December 13,1990
- Arıcan Group Adem Genç, Cavit Atmaca...The First Group Exhibition Catalogue, İzmir 1990
- Yapı Kredi Kazım Taşkent Art Gallery Adem Genç Painting Exhibition Catalogue, December 7-31, 1990, Beyoğlu-İstanbul
- Sanfa Art Gallery Group Exhibition Poster, July 6, 1990, Besiktas, İstanbul
- Mavi Derinlik , issue: 11-12, January-February 1991
- Mavi Derinlik, April-May, 1991
- Mavi Derinlik, Year: 3 Issue: 14, June-July, 1991
- Mavi Derinlik, Year: 3 Issue: 13, April-May, 1991
- Chico Enterprize Record (California-Chico Daily Newspaper Gazetesi, November 10 , 1991
- Chico Enterprize Record (California-Chico Daily Newspaper, Review: Michele French) November 17, 1991
- Third International İstanbul Biennale Catalogue , Benadam Art Gallery, Group Exhibition Catalogue,1991
- Chico Enterprize Record (California-Chico Daily Newspaper)December 8, 1991
- Yeni Asır , September 17, 1991

- İş Bankası Çağdaş Türk Resmi Kataloğu,1992
- Yorumla Doğru, Mehmet Ergüven, Y.Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- Milliyet, 15 Nisan 1993
- Sabah, 15 Eylül 1993
- İzmir, Sanatçı Öğretmenler Resim Sergisi Kataloğu, Sabah, 16 Ekim 1994
- Houston Uluslararası Çağdaş Türk Sanatçıları Festivali Sergisi Sergi Broşürü, Tranco Tower Gallerisi, Houston 1994
- Cumhuriyet (Yorum: Gürhan Tümer), 24 Ocak 1995
- Alkent Actuel Sanat Galerisi Yayınları, (Sergi Kataloğu ve Adem Genç Sergi Afışı), İstanbul 1995
- İzmir Büyükşehir Belediyesi Sanat Gal. Öğretim Elemanları Sergisi Kataloğu, 1995
- Edebiyat Eleştiri Dergisi (A.Genç:Gürhan Tümer'e Cevap), Sayı: 8, 1995
- Anadolu Üniv. Palet Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi afişi, Mart 1996
- Öteki Çağdaş Sanat Sergisi Kataloğu, 1996
- Y.K.B. Kemal Satır (Adana) ve İzmir Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi Kataloğu, 1996
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1, sayfa 666, 1997
- Yasar Eğitim Kültür Vakfı Karma sergi broşürü, 9-31 Ekim 1997
- Halkbank Sergi Kataloğu, Ankara, 1997
- Yasemin Kumral Sanat Galerisi, Adem Genç Resim Sergisi Sergi Broşürü, Moda, İstanbul, 1997
- İzmir Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu, İzmir, 1997
- Sabancı Koleksiyonu Kataloğu, 1998
- Türkiye'de Sanat, Mayıs-Ağustos, 1998
- Türkiye'de Sanat, Eylül- Ekim, 1998
- Cem Şahin Resim Sergisi Sergi Kataloğu, İzmir RHM, 1998
- Destek Reasürans Sanat Galerisi, Adem Genç Resim Sergisi Sergi Bildirgesi, 1999
- Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sanat Festivali Sergi Kataloğu, 1999
- Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sanat Festivali sergi kataloğu, 2000
- İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi Kataloğu, 2000
- ODTÜ Sanat Festivali Kataloğu, 2000
- Hayat İçin Sanat Sergi Afisi ,2000

- Is Bank Contemporary Turkish Exhibition Catalogue,1992
- Yorumla Doğru, (Ergüven, M.,) Y.Kredi Publication, İstanbul 1993.
- Milliyet (Turkish Daily Newspaper), April 15, 1993
- Sabah (Turkish Daily Newspaper), September 15, 1993
- İzmir, Art Teachers Exhibition catalogue, Sabah (Daily Newspaper), November 16, 1994
- Houston International Festival , Tranco Tower Gallery Turkish Painting Exhibition brochure, Houston 1994
- Cumhuriyet (Yorum: Gürhan Tümer), 24 Ocak 1995
- Genç , A. (Exhibiton catalogue and a poster) Alkent Actuel Art Gallery Publication, İstanbul 1995.
- İzmir Metropolitan Municipality Art Gallery, The Faculty Exhibition Catalogue, 1995
- Edebiyat Elestiri , Issue no: 8, 1995
- Anadolu University, Palet Art Gallery Painting Exhibition Poster, March 1996
- Öteki (The Other) Art Periodical Catalogue,1996
- Y.K.B. Kemal Satır (Adana) ve İzmir Art Gallery Adem Genç Exhibition Catalogue, 1996
- Eczacıbaşı Art Encyclopedia Volume 1, p. 666, 1997
- Yasar Educational and Cultural Trustees Group Exhibition brochure and poster , November 9-31, 1997
- Halkbank Gallery Exhibition Catalogue, Ankara, 1997
- Yasemin Kumral Art Gallery Adem Genç Painting Exhibition Brochure, Moda,İstanbul, 1997
- İzmir Metropolitan Municipality Collection Catalogue, İzmir, 1997
- Sabancı Collection Catalogue, 1998
- Türkiye'de Sanat, (An Art Periodical) May- August, 1998
- Türkiye'de Sanat, (An Art Periodical) September –October, 1998
- Cem Şahin Painting Exhibition Catalogue, İzmir RHM,1998
- Destek Reasürans Art Gallery, Adem Genç Exhibition Statement ,1999
- METU Art Festival Catalogues,1999
- METU Art Festival Catalogues (varied), 2000
- Is Bank Parmakkapı Art Gallery Adem Genç Exhibition Catalogue, 2000
- ODTÜ Art Festival Catalogue, 2000
- Art for Life (Exhibition Poster) , 2000

- ODTÜ Sanat Festivali Kataloğu, 2001
- Garanti Sanat Galerisi Adem Genç Resim Sergisi Kataloğu, 2001
- Yansımalar, Trabzon Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Dergisi, Mart 2001
- İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi İzmir Büyükşehir B. Kent Kitaplığı Yayınları, 2001
- Art in The Second Half of The 20th Century (sergi Kataloğu ve Broşürü), Topkapı Sarayı, Has Ahırlar, İstanbul Sanat Vakfı Yayınları. 2001
- Agora, İzmir, Kasım-Aralık, 2001, (1998 tarihinde yapılan bir söyleşi)
- Çağa Koleksiyonu Kataloğu, 2002
- Artist, Genç Sanat dergileri, 2003- 2005
- Kırmızı -Siyah sergi kataloğu, Beşiktaş Belediyesi, Mustafa Kemal Kültür Merkezi, 2005
- Genç Sanat sayı 133, sayfa 13, yıl 2005: Mehmet Üstünipek “Besiktaş’ ın Çağdaşları” (Kasım-Aralık 2005, “Kırmızı-Siyah” sergi değerlendirmesi)
- The Album of The 2nd Beijing International Art Biennale, 2006
- Akademist Galerisi Adem Genç Sergisi, Sergi Afişi, Alsancak, İzmir, 2006
- Sanat Akmerkez’ de Sergi Kataloğu, 2005-2007
- Kare Sanat Galerisi Adem Genç Sergisi Kataloğu, 2008-2009
- Tunca Sanat Galerisi Grup Sergisi Kataloğu, 2010-2011
- Büyük Buluşma Sanat Öğretmenleri Sergisi Kataloğu, 2010-2011
- Suret Siz Adem Genç, B.N İslimyeli, Bedri Baykam Sanat Öğretmenleri Sergisi , Tunca Sanat Galerisi, 2011

Sanat Eğitimi:

- 1962-1965 Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü, Diploma
- 1969-1971 Bournemouth College of Art (Lisans tamamlama), İngiltere,
- 1971-1974 St. Martin’s School of Art, Lisansüstü (Postgraduate) Londra, İngiltere,
- 1978-1980 Ege Üniversitesi Yüksek Lisans
- 1980-1983 Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora
- 1991-1992 California Devlet Üniversitesi (Fulbright Post-Doktora)

- METU Art Festival Catalogue, 2001
- Garanti Art Gallery Adem Genç Painting Exhibition Catalogue, 2001
- Yansımalar (Trabzon Anatolian Fine Art High School Periodical), March ,2001
- İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi (Encyclopedia of İzmir Artists), İzmir Metropolitan Municipality Publications, 2001
- Art in The Second Half of The 20th Century (exhibition catalogue and brochure), Topkapı Sarayı, Has Ahırlar, İstanbul Art Trustees Publications, 2001
- Agora, İzmir, Kasım-Aralık 2001, (an interview, 1998)
- Çağa Collection Catalogue , 2002
- Artist (A Turkish art periodical) Genç Sanat (A Turkish art periodical) 2003-2005
- Kırmızı -Siyah Exhibition Catalogue, Municipality of Besiktas, 2005
- “Genç Sanat” (A Turkish art periodical) Issue:133, page 13, year: 2005, Review by: Mehmet Üstünipek
- The Album of The 2nd Beijing International Art Biennale, PRC, 2006
- Galeri Akademist Adem Genç Painting, Exhibition Poster , İzmir, 2006
- Sanat Akmerkez’de Exhibition Catalogues, 2005-2007
- 2007 Kare Art Gallery Adem Genç Exhibition Catalogues, 2008- 2009
- Tunca Art Gallery Group Exhibition Catalogues, 2010-2011
- Büyük Buluşma Art Teachers Exhibition Catalogues, 2010-2011
- Suret Siz / You The Vissage (A.Genç, B.N.İslimyeli, B.Baykam Group Exhibition) catalogue, Tunca Art Gallery, 2011

University Degrees :

- 1962-1965 Ankara Gazi Institute of Education, Diploma in Art Education
- 1969-1971 Bournemouth College of Art, England, Dip.AD (BA) complition.
- 1971-1974 London St. Martin’s School of Art, London, England, Postgraduate Painting
- 1978-1980 Aegean University, MFA.
- 1980- 1983 St. Martin’s - DokuzEylül University, Ph D
- 1991-1992 Post Doctoral Research (Fulbright).California State University /Chico USA

Yayınları :

Genç, Adem (1983). Dada / Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin BirYöntemAraştırması. Yayınlanmış Doktora Tezi. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.

Genç, Adem / Sipahioğlu, Ahmet (1990). Görsel Algılama / SanattaYaratıcı Süreç. Sergi Yayınları. İzmir.

Oktay, Ahmet (2004). Adem Genç. Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni Soyut Yaklaşımlar. Kaynakçasal Kitap. Bilim Sanat Galerisi Yayınları. İstanbul.

Diğer yayınlar (50'yi aşkın), ulusal-uluslararası bildiri ve makaleler: http://www.ademgenc.com/akademik_cv

Publications:

Genç, A.(1983). Dada / Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin BirYöntemAraştırması,(A Methodical Research Concerning the Analysis of Dadaist Art Movements on the Evidence of Entropy and Causeless Configurations. PhD Theses. Faculty of Fine Arts Publications, İzmir.

Genç, A. / Sipahioğlu, A. (1990). Visual Perception / SanattaYaratıcı Süreç. Sergi Publications. İzmir.

Oktay, Ahmet (2004). Adem Genç- Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni Soyut Yaklaşımlar. / Adem Genç/ The New Abstract Approachec During The Period of Post Dada and Pop A Bibliographic Source Bilim Sanat Gallery Publications. İstanbul.

For the list of published articles (over 50) and international reports and articles: http://www.ademgenc.com/acedemic_cv

