

**PARÇA**

**BÜTÜN**

**PART**

**WHOLE**







Art On İstanbul'da 04.09-26.10.2019 tarihleri arasında gerçekleşen *Parça Bütün II* sergisi için hazırlanmıştır.

Prepared by Art On İstanbul on the occasion of the exhibition *Part Whole II* dated 04.09-26.10.2019.

Kaynak gösterilerek yapılacak alıntılar ve seçili görsel malzeme dışında yayıncının izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

No part of this catalogue may be reproduced in any way or by any means without permission in writing from publisher, except by reviewer who may quote brief passages and use selected visual material in a review.

© Art On İstanbul, 2019.

## Katalog | *Catalogue*

Editör | *Editor* Gökşen Buğra

Tasarım | *Design* Ozan Uzun

Röportajlar | *Interviews* Gökşen Buğra

Guido Casaretto, Canan Dağdelen,  
Şakir Gökçebağ, Nuri Kuzucan,  
Seçkin Pirim

Metinler | *Texts* Gökşen Buğra, İbrahim Cansızoğlu

Çeviri | *Translation* Selin Akın, Eylül Göker

Fotoğraflar | *Photographs* Chroma, Ralf Fischbacher,  
Mesut Güvenli, Oğuz Karakütük, Kayhan Kaygusuz,  
Franz Schachinger, Rupert Steiner

Sergi Kurulumu | *Installation* Art On Team

Baskı ve Cilt | *Print and Binding*

Saner Matbaacılık

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4 Topkapı, İstanbul

+90 212 674 10 51

www.sanermatbaacilik.com

## Teşekkürler | *Acknowledgements*

Kâğıt | *Paper Stock* Sora Topaz 150 gr

**ARAS GRUP**

Kapak Kâğıt | *Cover Paper* Craft 450 gr

**DURAN DOĞAN / DDPACK**

## ART ON İSTANBUL

Ekip | *Team*

Kurucular | *Founders*

Nil Duran, Oktay Duran

Direktör | *Director*

Gökşen Buğra

Sanatçı İlişkileri | *Artist Liaison*

Selin Akın

Medya ve İletişim | *Media and Communication*

Eylül Göker

Lojistik | *Logistics*

Adem Coşkun

Yardımcı Hizmetler | *Assistant Services*

Kevser Özkara



instagram.com/artonistanbul



twitter.com/artonistanbul



facebook.com/artonistanbul



QR: artonistanbul.com

# ART ON

Art On İstanbul

Meşrutiyet Caddesi Oteller Sokak Hanif Binası No: 1A

Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

T +90 212 259 15 43

www.artonistanbul.com

PARÇA PART  
BÜTÜN WHOLE



GUIDO CASARETTO  
CANAN DAĞDELEN  
ŞAKİR GÖKÇEBAĞ  
NURİ KUZUCAN  
SEÇKİN PİRİM

**İÇİNDEKİLER**  
CONTENTS

**6** **Parça Bütün II** Part Whole II  
**GÖKŞEN BUĞRA**

**10** **Parça Bütün: Pratiğin Söylemi** Part Whole: The Discourse of Practice  
**İBRAHİM CANSIZOĞLU**

**14** **GUIDO**  
**CASARETTO**

**26** **CANAN**  
**DAĞDELEN**

**PARÇA  
BÜTÜN**

**PART  
WHOLE**



**40**

**ŞAKİR  
GÖKÇEBAĞ**

**50**

**NURİ  
KUZUCAN**

**64**

**SEÇKİN  
PİRİM**

# Yapıt ve Üretici Dinamiğinde Parça Bütün

Gökşen Buğra

*Parça Bütün* sergi dizisinin ilkinde, kavramı, “sanat yapıtında içkin bir bilgi” olarak değerlendirmiş; kavramsal yaklaşımın ve üretim biçiminin yapıt özelinde geçirdiği dönüşümleri incelemiştim. Sohbetlerde keşfettiğimiz heyecan verici ortak noktalardan biri de sanatçıların yapıtın izleyiciyle tamamlandığına ilişkin yaklaşımıydı. *Parça Bütün II* kapsamında gerçekleştirdiğimiz sanatçı sohbetlerinde ise üretim biçiminin ve ortaya çıkan yapıtın, üreticisinin kişiliği, yaşayışı, dünya görüşüyle paralelliklerini keşfettik. Bir önceki seanslarda özellikle yapıt üzerine düşürmeye gayret ettiğim ışık, şüphesiz zaman ve zeminin değişmesiyle, bu kez sanatçının kişiliği üzerine de aksetti ve ilgi çekici bir şeffaflığa açıldı. Sanat eserinin çözümlemesinde “yazarın niyetini” (intentio auctoris) okumayı bir yöntem olarak tercih etmediğimi belirtmeliyim. Yine de sohbetin doğasında açılan karakteristik özellikler, üretim biçiminin, üreticinin geçirdiği dönüşümden bağımsız olamayacağı yahut en azından kitaptaki örnekler üzerinden böyle bir yorumlamanın tuhaf bir çekiciliği olabileceği ihtimalini ortaya çıkardı.

6

*Parça Bütün II* sergisinde yer alan sanatçılarla, yöntem aramaya oryantasyonlu sohbetlerimizde, kişisel olandan şaşkırtıcı formel sonuçlar çıkabileceğini gözlemladim. Örneğin Canan Dağdelen’in hiçbir şeyin bölünemez katılıkla olmadığı, bütünü her an çözülebildiğine ilişkin inancı, işlerini bir parçalılık esası üzerinden kurmasını açıklıyordu. Dağdelen’in geliştirdiği modüler sistem, birleşerek bir bütün kurmaktan ziyade bütünü ayırıştırarak gösterme üzerine odaklanıyor. Her an çözülebilecek geçici bir bütün yaratıyor, sanatçı. Ona göre yaşam, tam da böyle geçici bir bütün. Dağdelen’in işlerinde odak, yapının çevresine dair. Yapının kabuğu ve çevresindeki espas, muhafaza etmenin doğasını araştırıyor. Sanatçı, dünyanın geçiciliği karşısında yerleşik düzene bağlanmayı uygun bulmadığı için çoğunluk tarafından kişiselleştirilen ve kutsallaştırılan “ev” bahsini de pek önemsemiyor. Bu geçicilik çerçevesinde yapının kendisiyle ilgileniyor, içine dair unsurlarla değil. Büyük yapıların görkemli kütesini, anın değişkenliğine uygun hale getirdiği yerleştirmesinde, sezgileriyle bulduğu bir bütünü izleyiciye sezdiriyor.

Parçayı, bütüne ulaştırın bir birim olarak işlevlendiren Seçkin Pirim ise birimin katkısını tamamıyla forma hizmet etmek üzere kullanıyor. Sanatçının başlangıçta ilgilendiği tasavvuf temasının da tesiriyle, birimin tekrarıyla bütüne ulaşan yaklaşımı, zamanla bütününden hareketle birimi gösterdiği bir yaklaşıma evriliyor. Her şeyin tekil varlığıyla birbirini tamamladığını düşünen Pirim için birimle bütün yer değişirse de bir arada var oluyor. Pirim’in hastalık derecesine ilerleyen simetri takıntısını, üretimi üzerinden sağalttığı süreç hem sanatçının kişiliği hem de işin formasyonu için yeni deneyleri beraberinde getirmiş.

Kişisel karakteri, görme biçimi olarak devreye giren bir diğer sanatçı, Şakir Gökçebağ. Parçayı iyi tanıyarak başladığı üretim sürecinde, bütün olan nesneyi parçalıyor ve tekrarlarla yeni bir bütün kuruyor. Parça ve bütün arasında bir yaratıcılık ilişkisinden söz eden sanatçı, sıradan olanın sıra dışı durumlarına gösterdiği ilgiyi kişiliğinin bir yansıması olarak ifade ediyor. Minimalist ve oyuncu yaklaşımı ile izleyiciyi de aktif olarak kendi keşfine dahil etmek istediği için basit, yalın ve sıradan olanı ele almayı tercih ediyor. Gökçebağ’ın nesnelere kurduğu düzenlemenin kalbinde, izleyiciye yaratıcılığın sanıldığı kadar zor olmadığını gösterme amacı yatıyor.





Parça Bütün II | Part Whole II, 2019  
Enstalasyon Fotoğrafi | Installation Photography

Yaratıcılığı tamamen devreden çıkarmaya çalışan Guido Casaretto içinse “sanatçı, fiziksel bir nesne üretirken zanaatçı konumunda”. Başka bir zamana ve yere ait olan üretim biçimlerini ödünç alarak giriştiği sürecinde, sanatçı kimliğini işlevsizleştirmeye yöneliyor. Sanatçı kimliğini denklemden çıkarırken yaratıcılığı ile bir şeyi dönüştürmüyor; tekniği uygulayan bir aracı oluyor. Üretimini tamamını bir süreçler bütünü olarak görebileceğimiz Casaretto, bu derece malzeme ve teknik üzerinden yol alan, mümkün olduğunca sanatçının soyut katkısını eleyen, gölgede bırakan bir süreci yaratmış olmasına rağmen, gerçekten ona ya da üretim prensiplerine ulaşmak için gereken daha soyut bir yaklaşım oluyor: Sezgi...

Nuri Kuzucan’ın sanat pratiğinde ise parça, izleyiciye serbest, soyut bir yeniden inşa süreci açıyor. Açık uçlu bir parçalılığı esas alan sanatçı, bir yapıtın kararlı, çerçevesi sert ve sınırları keskin olmasından kaçınıyor. Bunun yalnızca bir sanat eseri için değil her şey için geçerli olabileceğini belirten Kuzucan için “amaç, her an değişebilir olana dair bir his vermek”. Bu çerçevede zorunlu bağlantıları eleyen, kompozisyonlarını belirsiz, kararsız bir alana iten sanatçı, izleyicinin resmin zihinsel ve fiziksel mekânı içinde kısıtlanmadan gezinebilmesini istiyor. Sanatçı olarak plastik beceriye ve yorumlamaya yönelik katkısını geriye çekerek ölçülebilir, planlanabilir, kontrol edilebilir bir parçalar sistemi ile sınırsız üretim olanağı buluyor. Bu tür bir parçalılık, sanatçıya olduğu kadar izleyiciye de kendi bütünlerini oluşturmak üzere çok olanaklı, serbest bir alan açıyor.

Bir metot olarak önerdiğim parça bütün okumasıyla, üretim sürecini bir bütün olarak ele alıp bu sürecin parçalarına dair ilişkileri araştırdığımız sohbetlerde, bir ortak his olarak, kişisel olanın düşünme ve üretme yöntemini nasıl biçimlendirdiği öne çıktı. *Parça Bütün* dizisi farklı kadrolarla yinelenirken her bir araya geliş, kendine has bir dinamik doğuruyor. Yapıtın tamamlayıcısı olan okur tarafından keşfedilmesi ve katmanlarının açılması, dileğimiz...

# Part Whole in the Dynamics of Artwork and Producer

## Gökşen Buğra

In the first of the exhibition series *Part Whole*, I considered the notion as “an inherent information for the artwork”. I examined the transformations a conceptual approach and mode of production have in the work of art. One of the exciting common points we discovered in the conversations was the artists’ approach that the works were completed with the viewer. In the conversations we had within the scope of *Part Whole II*, we discovered the parallelism of the production style and the resulting work with the personality, way of life and worldview of the producer. The light that I tried to shed on the works in the previous sessions, undoubtedly changed with time and space, this time reflected on the personality of the artist and opened up an interesting transparency. I should say that I do not prefer to read the “author’s intention” (intention auctoris) as a method in the analysis of a work of art. Nevertheless, the characteristic features inherent in the conversation revealed the possibility that the mode of production cannot be independent from the transformation of the producer, or at least through the examples in the book that such an interpretation may have a strange appeal.

In our conversations with the artists, who took part in the *Part Whole II* exhibition, oriented towards the search of methods, I observed that there may be surprising formal emerging from the personal. For example, Canan Dağdelen’s belief that nothing is indivisible and that the whole can be solved at any time explains the way she set up her works on the basis of fragmentation. The modular system developed by Dağdelen focuses on the whole through separation rather than formation of a whole. The artist creates a temporary totality that can be solved at any moment. According to her, life is also a temporary totality. In Dağdelen’s work, the focus is on the surrounding environment. The shell and the space around the structure explore the nature of preservation. The artist does not pay much attention to the concept of “home”, which is personalized and sanctified by the majority, because she does not find it appropriate to connect to the established order in the face of the temporality of the world. In this temporality, she is interested in the structure itself, not the elements of the interior. In her installation, which makes the magnificent mass of large structures appropriate to the variability of the moment, she makes the audience perceive a whole with her intuitions.

Seçkin Pirim uses the unit as an element that reaches the whole. He utilizes the contribution of the unit to serve the form completely. With the effect of the Sufism theme the artist was initially interested in, the approach of the unit, which reaches the whole with the repetition of the unit, evolves into an approach that depicts the unit based on the whole. For Pirim, who thinks that everything completes each other with its individual existence, even if the unit and the whole are replaced, they coexist. Pirim’s treatment of his obsession with symmetry that occurred through his artistic process brought new experimentations for both the personality of the artist and the formation of the work.

Şakir Gökçebağ is another artist whose personal character comes into play in his way of seeing. In the production process, he starts by getting to know the part; he then tears apart the whole object and establishes a new whole with repetitions. Speaking of a creative relationship between the part and the whole, the artist expresses his interest in the extraordinary situations of the ordinary as a reflection of his personality. Since he wants to actively involve the audience with his minimalist and playful approach, he prefers the simple, plain and common. At the heart of Gökçebağ’s arrangement with objects lies the goal of showing the audience that creativity is not as difficult as it might seem.

For Guido Casaretto, who tries to completely disengage creativity, “the artist is a craftsman while producing a physical object”. In the process of borrowing forms of production belonging to another time and place, the artist tends to disable his own identity. While removing his identity from the equation, the artist does not transform anything with his creativity; he becomes an intermediary that implements the technique. Even though Casaretto, whose whole production can be seen as a totality of processes, has created a process that proceeds mainly through matter and technique, that puts the artist’s abstract contributions in the background as much as possible, and overshadows it, what is really needed to reach him or his production principles is an abstract approach: Intuition...

In Nuri Kuzucan’s art practice, the part opens up a liberated and abstract reconstruction process for the audience. Based on an open-ended fragmentation, the artist avoids the type of work that is determined, hard-edged and bordered. “The aim is to give a sense of what is changeable at any time”, and for Kuzucan, this may be true not only for a work of art, but also for everything. In this context, the artist, who eliminates the necessary connections, pushes his compositions into an ambiguous and unstable area, desires the viewer to be able to navigate unrestrictedly within the mental and physical space of the painting. As an artist, he retracts his contribution to technical skill and interpretation and attains an unlimited possibility for production through a system of measurable, plannable, and controllable parts. This kind of fragmentation introduces a space that has many possibilities and no constraints for the artist, as well as the viewer to create their own totalities.

Through the part whole reading that I propose as a method, the conversations, in which we have considered the production process as a whole and investigated the relations of the parts of this process, has highlighted how the personal has shaped the way of thinking and manner of production. While the *Part Whole* series is repeated with different cadres, each gathering creates a unique dynamic. It is our wish that the work is discovered and dissected by the reader, who is also complementary to the work itself.



Parça Bütün II | Part Whole II, 2019  
Enstalasyon Fotoğrafı | Installation Photography

# Parça Bütün: Pratiğin Söylemi

## İbrahim Cansızoğlu

Bütünü bilmeden parçaları;  
parçaları detaylarıyla bilmeden de bütünü bilmeyi eşit derecede imkansız kabul ediyorum.

Blaise Pascal, Düşünceler, 72<sup>1</sup>

“Parça Bütün” sergi serisinin küratörü Gökşen Buğra beni projede yer almak üzere davet ettiğinde sanat tarihçisi konumunda kalmak ve küratöryel karar alma süreçlerine karışmak yerine projeye eleştirel bir katkı sunmak istediğimi biliyordum. Her ne kadar sergi serisini düzenleyen tema derin felsefi düşüncelere dalıp gitmeyi cazip kılsa da ben felsefi tartışmaları sınırlandırıp bu eleştirel uğraşımında kendime başka bir sanat tarihçisini Terry Smith’i müttefik seçtim. “Thinking Contemporary Curating” kitabı etrafında dönen tartışmaları değerlendirmek Smith’i “bütün çeşitli anlamlarıyla söylemin belirgin biçimde küratörlüğün merkezinde yer aldığını” öne sürmeye sevk etmişti.<sup>2</sup> Bu makalede uzun soluklu bir proje olarak tasarlanan “Parça Bütün” sergi serisinin sunduğu söylemi keşfetmek istiyorum. Smith 1960’lardan bu yana sanatçı ve küratörün karşılıklı değişimlerinin küratörlüğü şekillendirmedeki önemini vurgular. Bu anlamda “Parça Bütün” sergi serisi bireysel sanat pratiklerini odağına alması ve sanatçıların küratöryel karar alma süreçlerine dahil olabilmelerini mümkün kılan esnek yapısıyla sözü edilen anlayışla uyum içindedir. Smith’e göre tarihsel olarak da önem arz eden bu sanatçı küratör alışverişlerinin en yaygın ve verimli olduğu ortamlar kavramsal sanat çevreleriydi. Bu bağlamda “Parça Bütün” sergi serisinin Mithat Şen, Gülsün Karamustafa, Ekrem Yalçındağ, Canan Dağdelen ve Şakir Gökçebağ gibi kavramsal duyarlılıkları ağır basan sanatçıları odağına alması tesadüfmiş gibi görünmüyor.

Smith küratörlük üzerine düşünmenin artık “müzecilerin genellemelerine, eleştirmenlerin gelişigüzel yorumlarına ve sanat tarihçilerinin yavaşlıklarına terk edilemeyeceğine” işaret ediyordu.<sup>3</sup> “Parça Bütün” sergi serisine eşlik eden katalogları, sanatçılar ve küratör arasında aynı düzenleyici *leitmotif* etrafında dönen diyaloglar aracılığıyla bu sergilerin yapım süreçlerini belgeleme gayreti olarak saymak mümkündür. Bu çerçevede sanatçılarla birlikte onların pratiklerini keşfetmeye yönelik sürekli bir söylemin üretilmesinin yanında, bu sergi serisinin tarihini yazmak sergi yapım aşamasının da tamamlayıcı bir ögesi haline dönüşür. Küratör Buğra’yla yaptığımız sohbetlere dayanarak bu sergi serisinin yalnızca kişisel bir seçkinin tezahürü olarak tahayyül edilmediğini söyleyebilirim. Yani “Parça Bütün” sergi serisi, tamamlandığında bir bütüncül sanat yapıtına (*Gesamtkunstwerk*) dönüşmeye meyletmek yerine sanat tarihi yazımıyla daha çok ilgileniyor. Ancak bu sergi serisiyle ortaya çıkan anlatı müzeye dair olmaktan ziyade metoda ve kavrama dair. Bütün söyleşiler boyunca Buğra sanatçıların parça bütün kavramıyla yüzleşmelerini kolaylaştırıyor. Bu yüzleşme nihayetinde sanatçıların kendi pratiklerini sundukları, yeniden değerlendirdikleri veya açıkladıkları bir söylemin fragmanlarına dönüşüyor. Parça ve bütün arasındaki ilişkiyi tartışmak kaçınılmaz olarak bir mantık sorgulamasına dönüşüyor: düşüncedeki mantık ve eylemdeki mantık. Bu süregelen sergi serisini “pratiğin söylemi” başlığı altında analiz etmeyi işte bu nedenle seçtim.

“Parça Bütün” sergi serisindeki küratörlük anlayışı sırasıyla Hans Ulrich Obrist ve Okwui Enwezor tarafından üretilmiş, açıkça ifade edilmiş ve yaygın biçimde bilinen iki anlayışla paralel görünür. Projenin hem sergi yapım hem de söyleşi çehrelerini şekillendiren uzun soluklu yapısı, böyle faaliyetler kapsamında Hans Ulrich Obrist’in kendine özgü biçimde uyarladığı maraton fikrini akla getirir. Maraton yoğun bir şimdinin içinde var olmayı gerektirir ve bu gereklilik onu güncel olan için uygun bir metafora dönüştürür. Etaplar boyunca uzaklık kat etmek de maratonun başka bir özelliğidir ve bu özellik tam da “Parça Bütün” sergi serisinin düzenlenme biçimine karşılık gelir.

Bu sergi serisinin bir diğer özelliği ise Okwui Enwezor’un küratörlüğe sunduğu teorik katkılardan biri olan eleştirel bölgeselcilğe bağlılığıdır. “Parça Bütün” serisinde yer alan tüm katılımcılar uluslararası görünürlüklerinin yanı sıra işlerini düzenli olarak Türkiye’de de sergileyen sanatçılar. “Parça Bütün” sergisi özellikle söyleşilerdeki sanatçı küratör diyaloguyla birlikte sanatçıların Türkiye’de daha önce katıldıkları sergilerle bağ kurmayı amaçlıyor. Bu fikir teatileri katılımcı sanatçıların bölgesel görünürlükleriyle ilgili eleştirel birer yaklaşım sunmayı hedefliyor. Marcus Boon ve Gabriel Levine geçtiğimiz yüzyıl içinde sanat dünyasında pratiğin baştan sonra

dönüşmesine şahit olduğumuzu öne sürer.<sup>4</sup> "Parça Bütün" sergi serisinin eleştirel bölgeselci bir perspektiften bakarak mikro bir dönüşümün fotoğrafını çekmeyi amaçladığı söylenebilir. Seride sunulan bu dönüşüm halinde pratiklerde nesnenin ve öznenin konumlandırılmasındaki incelikli farkları kaydetmek, Brezilyalı antropolog Viveiros de Castro'nun işaret ettiği potansiyel olarak farklılık arz eden varoluşsal yapıları keşfetmemizde bize yardımcı olabilir.<sup>5</sup>

"Parça Bütün" maratonunun mevcut etabında bu potansiyel olarak farklılık arz eden varoluşsal yapının en tanınabilir şeklini Canan Dağdelen'in pratiğinde görebiliriz. Andreas Spiegl, Dağdelen'in estetiğini okumaya, politikanın nedenleri sonuçlarla birlikte belirleme ve bu edinilmiş bulguları savunma kavgası olduğu öngörüsüyle başlar. Bu öngörü doğal olarak nedenselliği kurucu ilkesi olarak kabul eden bir zihinsel yapının içinde işleyebilir. Spiegl'in Dağdelen'in pratiğini paradokslar üzerinden okuyuşu onu Dağdelen'in estetiğini zeminsizlik haliyle özdeşleştirmeye yönlendirir.<sup>6</sup> Böyle bir okuma Dağdelen'in çalışmalarının yerçekimiyle kurduğu ilişkiyi düşünmek için bize makul argümanlar sunsa da önemli bir kültürel referansın yokluğu hissedilir. Dağdelen'in erken dönem İslam mimarisine yönelik ilgisi hem sanatçı tarafından hem de sanatçının estetiğini yorumlayanlar tarafından açıkça ifade edilmiş ve kaydedilmiştir. Bu perspektiften bakacak olursak Gazali'nin nedenselliğe yönelik güçlü muhalefeti ve bu muhalefetin felsefi, politik ve kültürel sonuçlarını hatırlatmak keyfi bir seçim olarak görünmeyecektir.<sup>7</sup> Dağdelen'in erken dönem İslam mimarisine yönelik derin ilgisinin Gazali'yi farklı bir varoluşsal ifade olarak galeri mekanına çağırdığı öne sürülebilir. Bu noktada Spiegl'in nedenin silinmesinin politik sonuçlarıyla ilgili uyarılarını hatırlatmak istiyorum: korkunun ve güçsüzleştirilmenin yükselişi. Bu iki duyumsal durum Türkiye'de makalenin yayımlandığı 2012 yılından günümüze, yeni ve beklenmedik boyutlar kazandı. Her ne kadar yedi yıl kimi zaman güncel sanatın dar kafalı tartışma ortamında uzak bir geçmiş gibi görünse de, Spiegl'in Dağdelen estetiği üzerine kurduğu tartışmada nedenselliği odağa alışı hala yerinde bir tercih.

Parça bütün ilişkisiyle ilgili farklı kültürel anlayışlar üzerine tartışmalar sergi serisinin bir önceki etabında yapılan söyleşilerde de karşımıza çıkar. Mithat Şen "bizim coğrafyamızda parça-bütün ilişkisinin her bir parçanın kendi içinde bir bütün olması prensibine dayandığına" işaret eder.<sup>8</sup> Bu görüş aslen edebiyat tarihçisi Sabahattin Eyüboğlu'nun Osmanlı Divan şiiri analizine dayanır. Parçanın bütünden bağımsızlığı Gazali'nin nedenselliği reddini akla getirir. Gazali neden ve sonuç arasında gerekliliğe dayalı bir ilişkinin varlığını reddeder. Ona göre neden ve sonuç birlikte var olur ve aralarında kurulabilecek tek kesin ilişki her ikisinin de yaratılma sırası ya da ardışıklıktır.<sup>9</sup> Böylesi bir akıl yürütme bize, nedenlerin sonuçlarla gerekliliğe dayalı kaçınılmaz bir nedensellik bağı olmadan birlikte var olabileceğini ve parçaların bütünlü ilişkili olmadan var olabileceğini, bağımsız olduklarını düşündürür. Bu bağımsızlık parçaların kendi içlerinde birer bütün olabileceklerini öne sürer.

Her iki sergi kataloğu da sanatçıların parça bütün ilişkisine farklı perspektiflerden yaklaştıkları argümanlarla doludur. Düzenleyici bir tema olarak parça bütün ilişkisi projenin tüm katılımcılarına mantığın kendisini analiz etme, sunma ve tartışma olanağını sunar. Sanatçıların eylemlerinin mantığını tarif edişleri onların pratiklerini anlamamıza yardım eder. İkinci serginin kataloğundaki söyleşide Guido Casaretto zanaatkarlık ve *techne* kavramları bağlamında kendi estetik eylemlerinin mantığını ayrıntılı biçimde açıklar. Sanatsal bir mantığın kurgulanması çeşitli kararlar almayı gerektirir ve sanatçı bazen bu kararları Seçkin Pirim'in de belirttiği gibi sezgiye dayanarak alır. İzleyiciyi aktif bir katılımcı olarak parça bütün ilişkisine davet eden Nuri Kuzucan projenin estetik topoğrafyasını genişletir. Söyleşiler aynı zamanda sanatçıların tekrarlanan eylemlerine de ışık tutar. Bu tekrar biçimleri okuyucunun sanatçıyı alışkanlıkları, ön çalışmaları, eğitimi, uyduğu kurallar, kullandığı metotlar ve tekniklerle birlikte düşünmesine de yardımcı olur. Sanatçının pratiği üzerine böylesine ayrıntılı açıklamalar söyleşilerdeki ifadelerin estetik üzerine bir söylem olarak kristalize olmalarını sağlar. Böylesi tekrarlanan eylemlerin aynı zamanda oyunsu bir boyut da içerebildiğini ve bu boyutun en çok Şakir Gökçebağ'ın eserlerinde görünür olduğunu da belirtmek isterim.

Boon ve Levine'in bir kavram olarak pratik üzerine gözlemlerine paralel olarak incelememi uzun soluklu bir grup sergisi projesinin devamıyla ilgili son görüşlerimi aktararak tamamlamak istiyorum. Her ne kadar pratik üzerine kurulan bireysel söylemler bir dereceye kadar sahiplenmeyi beraberinde getirirse de bu proje bütünsel olarak kolektif bir düzeyi yakalamayı hedefliyor. "Parça Bütün" sergi serisi farklı sanatçı pratiklerini yeni bir estetik ekolojisi bağlamında birleştirme vaadini taşıyor. Bu yaklaşım bir pratiği başka bir pratiğin standartlarıyla yargılamadan düşünebilmeyi mümkün kılan bir estetik topoğrafyasını hayal etmeyi mümkün kılıyor. Bu sergi serisinin tarihsel olarak Smith'in ifade ettiği gibi modernlik kontratının süresinin dolduğu bir zamanda gerçekleştiğini de akıldan çıkarmamak gerek. Bu kolektif düzeyin neye tekabül edeceği sorusunun cevabı gelecek sergilerle göz önüne serilecek.

1 Pascal, Blaise, "Düşünceler", 1699

2 Smith, Terry, "Talking Contemporary Curating", Independent Curators International, Fall 2015 p.14

3 Ibid., p.19

4 Boon, Marcus, Levine, Gabriel (eds), "Documents of Contemporary Art: Practice", Whitechapel Gallery and MIT Press, 2018, p.16

5 Ibid, p.17

6 Spiegl, Andreas, "Zeminsiz", Uzamsal Bellek sergi kataloğu, American Hatanesi: İstanbul, 2015, p.21

7 Ebu Hamid El-Gazzali, Tehafütü'l-Felasife: Filozofların Tutarsızlığı, "On Yedinci Mesele: Sebeplilik Meselesi ve Mucizeler, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014, p.336

8 "Parça Bütün", sergi kataloğu, Art On Gallery: İstanbul, 2018, p.56

9 Ebu Hamid El-Gazzali, Tehafütü'l-Felasife: Filozofların Tutarsızlığı, "On Yedinci Mesele: Sebeplilik Meselesi ve Mucizeler, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014, p.336



# Part Whole: The Discourse of Practice

İbrahim Cansızoğlu

I hold it equally impossible to know the parts without knowing the whole,  
and to know the whole without knowing the parts in detail.

Blaise Pascal, Thoughts, 72<sup>1</sup>

When curator of "Part Whole" exhibition series Gökşen Buğra invited me to partake in this project I knew that I wanted to keep my position as an art historian and offer a critical view for the project rather than taking part in the curatorial decision making process. Even though the organizing theme in this exhibition series has its temptations for lengthy philosophical muses I tried to limit them and I have chosen Terry Smith, another art historian as my ally in my critical endeavor. A post evaluation of the discussions revolving around "Thinking Contemporary Curating" led Smith to argue that "discourse, in all of its various senses, is now upfront and at the center of curatorship."<sup>2</sup> In this essay I would like to discover the discourse offered by "Part Whole" exhibition series conceived as a long term project. Smith highlights the importance of artist and curator exchanges in shaping curatorship since 1960s. "Part Whole" exhibition series is in line with this sensibility with its focus on individual artistic practices and its flexible structure allowing the artist to partake in the curatorial decision making processes. According to Smith these above mentioned historically significant artist curator exchanges were most predominant and fruitful in the milieu of conceptual art. The focus of "Part Whole" exhibition series on artists with conceptual sensibilities like Miñhat Şen, Gülsün Karamustafa, Ekrem Yalçındağ, Canan Dağdelen and Şakir Gökçebağ does not seem like a coincidence in that respect.

Smith also pointed out the fact that reflecting on curating "could no longer be left to the generalizations of the museologists or the chance comments of critics, or wait upon the tardiness of art historians."<sup>3</sup> The catalogues accompanying the "Part Whole" exhibition series can be considered as an attempt to document the making of these exhibitions through the dialogues between the artists and the curator revolving around the same organizing leitmotif. In that regard writing the history of this exhibition series becomes an integral part of the exhibition making as well as creating a continuous discourse with the artists through an exploration of their practices. Based on my conversations with the curator Buğra I know that the exhibition series was not conceived only as a manifestation of subjective selection. So "Part Whole" exhibition series does not tend towards turning into a *Gesamtkunstwerk* at the end but it seems more interested in art history writing. Yet the narrative unfolding through this exhibition series does not provide us an art history in a museological sense but in a methodological and conceptual one. In all of the interviews, Buğra facilitates the artists' confrontation with the notion of part-whole. This confrontation eventually develops into fragments of a discourse created by the artists to present, re-evaluate or explicate their own practices. Discussing the relation between parts and wholes inevitably turns into a questioning of logic: the logic in thinking and the logic in doing. This is why I have chosen to analyze this ongoing exhibition series under the title "discourse of practice".

Curatorship of "Part Whole" exhibition series seems to be unfolding in parallel with two well-articulated and widely known approaches coined by Hans Ulrich Obrist and Okwui Enwezor. The long term nature of the project shaping both the exhibition making and interviewing aspects of it reminds the idea of marathon applied to such activities by Hans Ulrich Obrist as his trademark in curatorship. Marathon requires being present at an intensive now and this requirement makes it a proper metaphor for the contemporary. Covering a distance through stages is another feature of the marathon and this is exactly the way "Part Whole" exhibition series is organized.

Another aspect of this exhibition series is its adherence to critical regionalism that was one of the theoretical contributions to curatorship by Okwui Enwezor. All the artists partaking in the "Part Whole" series continuously show their works in Turkey besides they enjoy international visibility. "Part Whole" aims to connect previous exhibitions by participating artists in Turkey with the current group show especially through the artist curator dialogue in the interviews. This exchange provides a critical account on the regional visibility

of the participating artists. Marcus Boon and Gabriel Levine suggest that during the previous century we have witnessed a complete transformation practice in the sphere of art.<sup>4</sup> One may argue that “Part Whole” exhibition series aims to capture a snapshot of a micro transformation through a critically regional perspective. Recording the subtle differences in situating the object and subject within these transforming practices presented in “Part Whole” exhibition series might help us to discover a potentially different ontological framework as Brazilian anthropologist Viveiros de Castro pointed out.<sup>5</sup>

At the current stage of the “Part Whole” marathon this potentially different ontological framework has its most recognizable shape in Canan Dağdelen’s practice. Andreas Spiegl starts his reading of Dağdelen’s aesthetics with the premise that politics is the struggle to determine and justify causes with effects. This premise naturally operates within a mental framework taking causality as its founding principle. Spiegl’s reading of Dağdelen’s works through paradoxes eventually leads him to associate Dağdelen’s aesthetics with the state of being ungrounded.<sup>6</sup> Although such a reading gives us reasonable arguments to consider Dağdelen’s works in relation to gravity an important cultural reference seems absent. Dağdelen’s interest in early Islamic architecture is well articulated and documented both by the artist herself and by the commentators on her aesthetics. From this perspective it does not seem as an arbitrary choice to remind Al-Ghazali’s strong opposition against causality and philosophical, political and cultural consequences of this opposition.<sup>7</sup> One may argue that Dağdelen’s strong interest in Islamic architecture invites Al-Ghazali as an ontologically different voice to the gallery space. At this point, I would like to remind Spiegl’s remarks on political consequences of effacing the cause: the rise of fear and disempowerment. These two affectual states acquired new and unexpected dimensions in Turkey through an enmeshment of politics and some derivatives of Islamic reasoning since the article was published in 2012. Even though seven years sometimes seem like distant past within the parochial debate environment of contemporary art, Spiegl’s discussion on Dağdelen’s aesthetics is still relevant with its focus on causality.

Debates on culturally different understandings regarding part and whole relation comes up in the interviews during the previous exhibition stage. Mithat Şen points out that “the meronomy in our geography is based on the principle that each part is a whole in itself.”<sup>8</sup> This view is originally based upon literature historian Sabahattin Eyüboğlu’s analysis of Ottoman Diwan poetry. The independence of the part from the whole reminds Al-Ghazali’s refusal of causality. Al-Ghazali denies that there is a relation between cause and effect based on necessity. He rather argues that cause and effect co-exist together and only relation that we can be assured of is the order of their creation or consecutiveness between them.<sup>9</sup> Such a reasoning leads us to think that parts and wholes can co-exist together without an inevitable causal relation based on necessity and if parts can exist free from any relation with the whole, they are independent. This independence proposes that parts are wholes in themselves.

Both exhibition catalogues present abundance of arguments offered by artists to approach part and whole relationship through different perspectives. The organizing theme part and whole relationship allows any interlocutor of this project to analyze, present and discuss logic itself. The way the artists describe their logic of doing things helps us to discover their practices. Guido Casaretto elaborates on his logic of doing things in the context of artisanship and *techne* in his interview. The construction of an artistic logic requires decisions to be made and the artist sometimes arrives at decisions via intuition as Seçkin Pirim articulates. By inviting the viewer into the part whole relationship as an active participant Nuri Kuzucan broadens the aesthetic topography of the project. The interviews also cast light upon the repetitive actions by the artists. These forms of repetition helps us to conceive the artist with her habits, methods, rules, techniques, rehearsing, and training. Such further elaboration on the practice of the artist crystallizes the utterances as fragments of a discourse on aesthetics. I would like to remind that such repetitive actions may also feature a ludic dimension which is most visible in Şakir Gökçebağ’s works.

In line with Boon and Levine’s observations on the notion of practice I would like to conclude my analysis with final remarks on sustaining a long term group show project. Although the individual discourses on practice exhibit a degree of possessiveness the project as a whole offers a certain level of collectivity. “Part Whole” exhibition series promises to connect different artistic practices through a new ecology of aesthetics. Such an approach makes it possible to conceive a topography of aesthetics within which it is possible to consider one practice without judging by the standards of another. One should also remember that the exhibition series also historically coincides with the expiration of the “modern contract” as Smith terms it. What this collectivity will amount to is a question to unfold with the following exhibitions.

1 Pascal, Blaise, “Thoughts”, 1699

2 Smith, Terry, “Talking Contemporary Curating”, Independent Curators International, Fall 2015 p.14

3 Ibid., p.19

4 Boon, Marcus, Levine, Gabriel (eds), “Documents of Contemporary Art: Practice”, Whitechapel Gallery and MIT Press, 2018, p.16

5 Ibid, p.17

6 Spiegl, Andreas, “Ungrounded”, Spatial Memory exhibition catalogue, American Hospital: İstanbul, 2015, p.21

7 Ebu Hamid El-Gazzali, Tehafütü’l-Felasife: Filozofların Tutarsızlığı, “On Yedinci Mesele: Sebeplilik Meselesi ve Mucizeler, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014, p.336

8 “Part Whole”, exhibition catalog, Art On Gallery: İstanbul, 2018, p.56

9 Ebu Hamid El-Gazzali, Tehafütü’l-Felasife: Filozofların Tutarsızlığı, “On Yedinci Mesele: Sebeplilik Meselesi ve Mucizeler, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014, p.336

# GUIDO

Yıldızlı Post, 2015  
İşlenmiş deri üzerine kömür  
Charcoal on processed leather  
280 x 220 cm

# CASARETTO

*GB: Guido, siz bir grup arkadaşınla birlikte Sanatorium'ü inisiyatif olarak kurmuş ve karma bir ilk sergi yapmıştınız. Senin de orada gösterdiğin bir iş vardı hatta sergileme esnasında bir performans olarak gerçekleştirdiğin...*

*GC: Yola çıkış noktam, Duchamp'ın kendi saçını tıraş ederek yıldız haline getirdiği performans işi. Aynı süreci ben de bir hayvan postu üzerine uyguladım. Yani tıraş ederek yıldızı ortaya çıkardım. Ve onu o esnada yaptım. Süreçle ilgilenmeye başlamamın en önemli işlerinden birisi buydu. Onun için hala bende duruyor.*

*Bu bir çıkış noktası gibi mi oldu?*

14 Evet.

*Peki buradaki malzemenin doğrudan doğal malzeme, ondan sonra kullandığın malzemelerin doğal olana yaklaşmasının bir ilişkisi var mı?*

Tekstürel olarak bir ilişki var. Ben, organik malzeme ile dijital olarak üretilmiş malzeme arasında hiç bir farklılık görmüyorum. Hepsi süreç içerisinde bir input. Yani ben daha çok, bir sürece başlayarak, böyle bir çalışma yapacağım diye bir planlamayla yaklaşmıyorum. Malzeme, ilgi, konu, deney bir araya gelip belli çıktılar veriyor. O çıktılarının süreci eğer kavramına paralelse çalışma sergilenebiliyor.

*Sergilenmeye değer mi oluyor?*

Evet. Üretimin kendisini deneyimlemeden çalışmanın çalışma olup olmayacağını bilemiyorum.

*O zaman şunu diyebilir miyiz? Senin hiç göstermediğin ya da izleyici karşısına çıkarmadığın süreçler de var aslında.*

*GB: Guido, together with a group of friends, you set up Sanatorium as an initiative and had your first group show. You had a work there you staged as a performance during the exhibition.*

*GC: My starting point was Duchamp's performance in which he shaved his own hair into the shape of a star. I applied the same process on peltry. In other words, I shaved a star on it and performed it at the moment. This was one of the most significant works that marked the start of my interest in "the process". That's why I still keep it.*

*Was this like a starting point?*

Yes.

*So, the material here is directly a natural one. Is there is a relationship between this and the natural-like material you used afterwards?*

It has a textural relationship. I see no difference between the organic and digitally produced materials. All of them are inputs in a process. When I start a process, I don't approach it with a plan, saying "I will do such an artwork." Material, interest, subject, experiment come together to give certain outputs. If the process of those outputs is in parallel with the concept, then that work can be exhibited.

*Does it become worthy of exhibiting?*

Yes. I don't know whether it will result in a work without experiencing production itself.

*Then, can we say that there are also processes that you do not show or present to the audience?*





Sürecler çok var, çalışma yok.

*Ancak o süreç sonunda bir çalışmaya dönüştürmeleri gösteriyorsun.*

Evet. O çalışma da zaten şunu taşıyor olmak zorunda. Sürecini taşıdığı gibi referans verdiği konunun da sürecine paralellik taşıması lazım. Benim her bir çalışmam bütün bu kavramsal yükü taşıyor olmak zorunda. Bunu bağımsız bir şekilde buradan alıp başka bir yere koyduğunuz zaman, yine aynı şekilde çalışabiliyor olması lazım. Bitmiş bir süreç algılamam için.

*Anladım. Şimdi bunu biraz daha açalım. Senin yaptığın iş malzemeden, teknikten ya da kavramsal kökeninden, referans noktalarından daha çok süreç ile ilgili. Senin aslında üretim biçimini şekillendiren şey süreç.*

Evet.

There are many processes, but no works.

*So, you only show those that turned into a work as a result of the process.*

Yes. The work already has to deliver that quality. As well as carrying the process, the subject of reference should be parallel to the process. Each of my works has to bear all of this conceptual burden. When you independently take the work and relocate it somewhere else, it should be able to function the same way. For me to detect a finished process, that is.

*I understand. Now let's open this up a little. The work you do is more about process than material, technique, conceptual origin or reference points. It's the process that actually shapes your mode of production.*

Yes.



*O sürecin getirdikleri biraz riskli bir alan değil mi? Çünkü sürprizli sonuçları var. Kontrol edemeyeceğin, daha doğrusu kontrol etmeye çalıştığın bir şey. Mukayese edeceğim. Mesela bir resmi eskizle de yapabilirsin, eskiz olmaksızın da yapabilirsin ama aklında bir şey vardır. O da yine bir süreçtir; o süreç nihayetinde bazı şeyleri yapmamaya, planladıklarını değiştirmeye yönlendirebilir. Fakat senin sözünü ettiğin süreç, daha deneysel ve sonuçları itibariyle daha beklenmedik, riskli.*

16 Aslında tamamen risksiz. Niye? Çünkü bir beklentiyle yaklaşmak yok. Yani nesnenin kendisini, bir sonuca dair bir planlama gerektiriyor olup olmadığını değerlendirmek için. Benim için bunun hiçbir önemi yok. Benim ortaya koyduğum objenin bir sandalyeden hiçbir farkı yok. Sanat nesnesi olarak yaklaşmıyorum nesnenin kendisine. Onun için ortaya çıkan nesnenin değerlendirilmesi, süreci ne kadar hizmet ettiği ile alakalı. Sürecin kendisini ne kadar yansıttığı ile alakalı. Bir beklentim yok sonuca dair. Bazı süreçler çok kontrollü gitmek zorunda ama bu kontrol benim almak istediğim sonuçtan kaynaklanmıyor. Çünkü benim kullandığım hiçbir teknik, daha önce aynı şekilde kullandığım bir teknik değil. Ben aslında öğreniyorum.

*Daha önce kullanılmış bir tekniği uygulayarak mı?*

“Ready-made” gibi yaklaşıyorum kendi bedensel hareketime. “Stucco” artizanının yaklaşım biçiminin aynısını kopyalamaya çalıştığım için ne kadar detaylı, ne kadar temiz çalışmam gerektiğini, o tekniğin kendisi bana söylüyor. Daha jestüel hareketlerle yapılmış bir teknik kullanıyorsam yeniden öğrendiğim bir çalışma biçimiyle alakalı, o zaman onun çözünürlüğünü kopyalamak zorundayım. Onlar ne kadar çözünürlüğe getirdiyse, ben de o kadarına gelmek zorundayım.

*Isn't that bit of a risky thing, because it has surprising results? Something you can't control, or rather, you're trying to control. I'll make a comparison. For example, you can make a painting with or without a sketch, but there is something on your mind. It is also a process, which may eventually lead to not executing certain things and changing what you have planned. But the process you're talking about is more experimental and more unexpected, risky.*

Actually, it's totally risk-free. Why? Because you don't approach it with an expectation. In other words, there are no expectations to assess whether the object itself requires planning to achieve a certain outcome. It doesn't matter to me. The object I produce is no different than a chair. I am not approaching it as an art object. For this reason, the evaluation of the end result depends on how much it serves the process. It's about how much the process reflects itself. I have no expectations about the outcome. Some processes need to proceed with total control, but this is not because of the outcome I would like to achieve. None of the techniques I have used so far is a technique that I have used previously. I'm actually learning.

*Is it by applying a previously established technique?*

I approach my own physical movement as “ready-made”. Since I try to replicate the approach of a stucco artisan, the technique itself tells me how detailed and clean I should work. If I am using a technique based on gestures, I have to replicate the same resolution of the work style I am learning. I have to bring the work to the exact resolution that the artisans conveyed.

*Peki o zaman şöyle özetleyeceğiz. Malzemeyi de ödünç alıyorsun, tekniği de ödünç alıyorsun ve bunları yeniden uyguluyorsun. Ortaya çıkan şey için de bu bir sanat nesnesi değil diyorsun.*

Değil.

*Ama süreç bir sanat aksiyonu mu diyelim?*

Yine bir nesne. Çünkü ben olabildiğince kendimi bu denklemden uzaklaştırmaya çalışıyorum.

*Şimdi sen yaratıcı olarak tesir ettiğin bir denklemden uzaklaşmaya çalışıyorsun.*

Yaratıcı olmak istemiyorum.

*İşte oradan elini çekmek istiyorsun. Yani o tekniğin eli gibi, o tekniğin bir parçası gibi hareket etmek ve ortaya çıkan nesneyi de bir anlamda sanat objesi olarak fetişleştirmemek. Kutsallaştırmıyorsun bunun sonucunda ortaya çıkan nesneyi.*

Bu zaten bana bağlı bir şey değil. Nesne, ortaya konulduğu alanda, bağlamda fetişleşir. Bir galeride, bir müzede, bir sanat nesnesi olarak görürsün. Yoksa bir masanın tablası olarak da görebilirsin, o çalışmayı. Ben kişisel olarak da zaten yaratıcı sürece pek inanmıyorum. Öyle bir şey olabileceğini düşünmüyorum. Bir yaratıcıdan ziyade bir dönüştürücü olduğumuzu düşünüyorum. Yani gelen şeyleri başka bir çıktıya dönüştüren. Makineye daha yakın olduğunu düşünüyorum bir sanat üretiminin, bir sanatçının. Ve o makinenin bütün ufak parçaları da o kişinin yaşamışlığıyla, deneyleriyle oluşuyor doğal olarak.

*Waterfront III, 2016*  
Epoksi | Epoxy  
100 x 230 x 16 cm

*Well then, we can say that you borrow the material, the technique and you reapply them. You're also saying that the end result is not an art object.*

Not at all..

*But is the process an act of art?*

Again, it is an object, because I'm trying to remove myself from this equation as much as I can.

*So, you're trying to remove yourself from an equation you have influenced as the creator.*

I don't want to be a creator.

*You want to keep your hands off of there. In other words, you want to act as a hand for that technique, to act as a part of it and not fetishize the end result as an art object. You do not sanctify the resulting object.*

That's not up to me anyway. The object is fetishized in the context in which it is presented. In a gallery or museum, you see it as an art object. Alternatively, you could also see it as a table top. I personally do not believe in the creative process. I don't think such a thing exists. I think we are more of a transformer than a creator. That is to say we are the people who transform things into another output. The artist and art production are similar to a machine. All the small parts of that machine are naturally created by the experiences and experiments of that person.

*Waterfront Varyasyon II | Waterfront Variation II, 2015*  
Reçine | Resin  
97 x 304 cm





Monte Giallo, 2017  
Keten üzerine yağlı boya ve akrilik | Oil and acrylic on linen  
130 x 220 x 42 cm

*Bir bilgi aktarımı da söz konusu mu?*

Bilgi aktarımı, tabii. Bütün zaten referansların fiziksel olmasının sebebi, coğrafi bilgilerin nakledilmesi üzerinden üretiliyor aslında.

*Diyelim ki sen bir sandalye yapımını doğrudan uyguluyorsun. Şimdi bu noktada sözünü edeceğimiz şey, ustalık. Belki bir ömür boyunca sandalye yapıyor, usta. Sen ise kendi sanatsal üretiminin bir safhasında, belki bir seri için, belki yalnızca tek bir yapıt için bunu yapıyorsun. Senin o ustalığı aktarma çaban, kendini zora koşmak olmuyor mu? Çünkü orada üretilen iş, beni sınırlıyor ya da açıyor dedin. Bu nasıl bir meydan okuma?*

Meydan okumadan ziyade, bunu zaten yapmam gerekiyor. Kendi daha önceden koyduğum kısıtlamalar sebebiyle. Kendime koyduğum kısıtlama: Bunu bu safhaya getirebilecek kadar bunda ustalaş, bedenini ustalaştır!

*Peki o zaman senin işlerini, bir süreçler bütünü olarak mı göreceğiz? Tek tek eserler değil de tamamı aynı izleğin peşinde, aynı araştırmanın peşinde olan işler bütünü, bir süreçler bütünü mü?*

Evet. Mesela sürekli tekrarladığım birtakım eylemler var. O dönemde bir proje ile eğer uyumluysa, o arada iki-üç tane çalışma seçip koyuyorum.

*Is there an information transfer?*

Of course. The reason why all references are physical is actually because of them being produced through the transmission of geographical information.

*Let's say that you are directly replicating a chair production. What we will talk about at this point is mastery; a craftsman makes chairs maybe for his whole life. You, on the other hand, are doing this in only one stage of your own artistic production, perhaps for a series or maybe only for one work. Aren't you challenging yourself when you are trying to transmit that same mastery? Because you mentioned that the work produced there, either limits you or opens you up. What kind of a challenge is this?*

Rather than a challenge, I am already obligated to do that, because of the restrictions I have previously imposed on myself. The restriction that I have put on myself is to master it and train my body, just enough to be able to bring to a certain level.

*So, when we look at your works, will we see it as a totality of processes? Are they a totality of processes that is in pursuit of the same path and research, and not individual works?*

Yes. For example, there are some actions that I repeat constantly. If it is compatible with a project at that time, I select two or three works.



*Pillar işi üzerine konuşabilir miyiz? Yapı ve figür nasıl bir araya geliyor?*

Yapısal olarak iki süreçten yola çıktım: gerçekten duvar dökümünü ve bir heykel dökümünü değerlendirme. İkisinin arasında ilişki. Genellikle kolon dökülür ya da heykel dökülür. Bir tanesi, o dökümün kendisi bir şey taşıyor olmak zorunda. Ötekisi elden geldiğince hafif yapılıdır çünkü yüzeye ilgilenirsin aslında. Ama ikisi de aslında aynı biçimde yapılır. Bu *Pillar* döküm serisi de buradan yola çıkarak yaptığım çalışmalar. Bütün kırılmış olan yapılar, aslında ya kalıp aldığım duvarın kırığı ya da yola çıktığım heykelin kırıklarından taklit ettiğim kırıklar.

*Birbirinden iki bağımsız birimi birleştirdiğin ve yeni bir bütün yarattığın bir iş.*

Bir bütün olarak algılayabilir miyiz bilmiyorum.

*But the work continues as a whole. Can we talk about the work titled Pillar?*

Structurally, I started with two processes: evaluating the casting of walls and sculptures. The relationship between the two. Usually columns can be casted or sculptures can be casted. One of them has to be carrying something. The other one is made as light as possible, because you are interested in the surface. But both are actually executed in the same way. *Pillar* is a series of works I produced based on this idea. All the broken structures, in fact, belong to either the broken wall I used as the mold, or the fractures I replicated from the sculpture I chose as a starting point.

*It's a work where you combine two independent units and create a new whole.*

I don't know if we can perceive it as a whole.

*Kolon III | Pillar III, 2016*  
Beton ve metal  
Concrete and metal  
156 x 168 x 52 cm





Before The Reef 9:32, 2017  
Tuval üzerine yağlı boya ve vernik | Oil and varnish on canvas  
140 x 271 x 24 cm

*Ortaya çıkan, bir nihai nesne olarak bir bütün olarak algılıyoruz. Bu aileden iki tane daha iş var. Burada bize daha tanıdık bir imge var diyeyim. Burada referans daha kolay ama bizi yine de tanıdığımız referansa rağmen malzemeyi öne çıkaran bir yaklaşımın var.*

Bir sebebi var bu imgeyi kullanmamın. Bu biraz önce bahsettiğimiz, yaratma süreci olmadığı ve bir şeyleri birleştirme sürecinden yola çıkarak bizim bir şey yarattığımızı düşünmemizle çok alakalı. Russell'ın aslında kullandığı bir imge bu. Diyor ki, var olmayan bir şeyi sen yaratamıyorsun. Var olan imgeleri birleştirerek sen bir şey ortaya koyabilirsin. İki tane örnek veriyor: Pegasus ve Centaur. Diyor ki, at olmayan yerden Centaur olmuyor ve insan olmayan yerde Centaur olmuyor. Bu, analitik felsefe için sembolik bir imge. Bu heykelin bulunduğu serginin öteki çalışmalarında kullandığım malzemelerin tortularını, hazırladığım kalıbın içine döktüm. Dağı yaparken düşen bütün boyaları toplayıp tekrar bunun içine attım. Epoksi nebulaları dökerken çıkan akıntılarını bir şekilde tekrar toplayıp bunun içine döktüm. Kalıbı açtığım zaman ne çıktıysa bu.

*Buradan çıkan sonuç seni nasıl etkiliyor?*

Ben çok daha yıkıntı ve yığıntı olarak çıkmasını bekliyordum. Benim için çok temiz çıktı.

*O acaba senin sürecinin de disiplinli bir biçimde kurulmasıyla ilişkili olabilir mi?*

Evet.

*We perceive the emerging final object as a whole. There are two more works from this family. Here, we have a more familiar image. The reference is easier, but you have an approach that highlights the material despite knowing the reference.*

There is a reason why I used this image. This is very relevant to what we have just mentioned, that there is no process of creation and that we think we are creating something through the process of merging things. This is actually an image Russell uses. He says that it is not possible to create something that doesn't exist. You can make something by combining existing images. He gives two examples: Pegasus and Centaur. He says that if there's no horse, there is no Centaur and if there is no human, there is no Centaur. This is a symbolic image for analytical philosophy. I poured the residue of the materials I used in the other works of this exhibition into the mold I prepared. When I made the mountain, I collected all the residue paint and threw them into this mold. While casting the epoxy nebulas, I collected the spillage and poured it in, too. That's what came out when I opened the mold.

*How does this result affect you?*

I was expecting it to end up more like debris. It came out too clean for me.

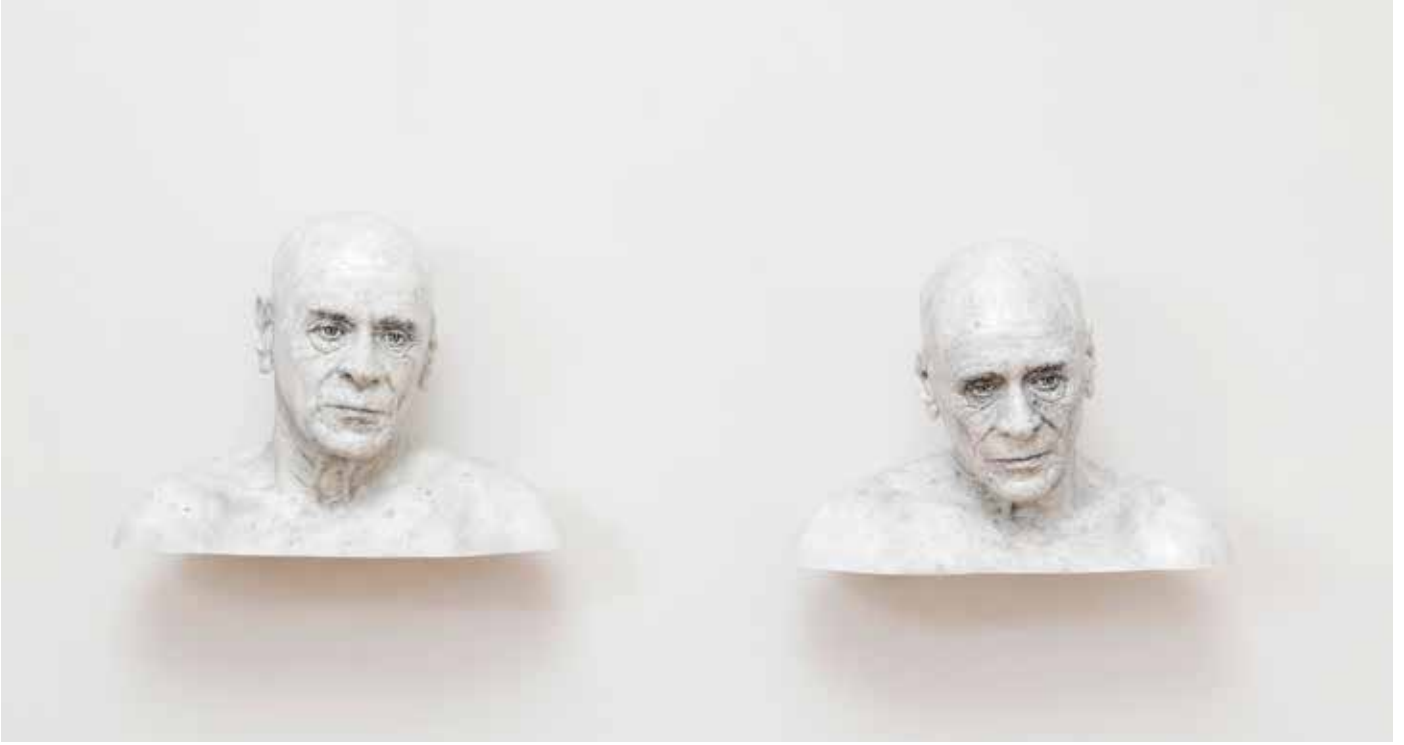
*Could this be related to the disciplined establishment of your process?*

Yes.

*Rest-Off*, 2017

Özel konstrüksiyon üzerine beton, ahşap, akrilik, epoksi, grafit, metal ve pas  
Concrete, wood, acrylic, epoxy, graphite, metal and rust on apposite construction  
226 x 79,5 x 151 cm





*Do unpleasant people share similar features?*, 2018  
 Reçine döküm üzerine grafit | Graphite on resin  
 Her biri | Each 61 x 40 x 45 cm

*Şaşırtıcı olan taraflardan biri de senin deney olarak çıktığın sürecin sonucu hep çok güçlü imgeler. Örneğin bu animasyon figürlerden doğan büstler...*

Animasyon figürleri tasarlayanlar, kullandıkları programlar ve uyguladıkları süreçlerle genellikle en reel olan ya da reelin ötesinde detay elde etmeye çalışıyorlar. Ben onun sürecini kopyalarsam o kadar detaya ulaşmaya çalışıyorum.

*Senin izleyici ile nasıl bir ilişki kurduğunu henüz sormadım ama bu kadar iyi bir finisaja ve böyle etkileyici bir imaja bakarken, özellikle ilk bakışta, ustalığa hayranlıkla karışık bir beğeni doğuyor. Senin sanatçı ve yaratıcı olarak aradan çekilerek kendini birazcık daha gölgeye aldığın anda sanki bu müthiş yetenek, maharet, sonuç üzerinden daha da yükseliyor. Bu senin istediğin bir tepki midir?*

Bu benim için sorun olan bir tepki değil çünkü bana ait değil.

*O alkışı alacağın bir şey değil elbette ama süreci unutturan bir şey. Sonucu kutlamayı getiriyor. İzleyici tarafından, diyorum.*

Kesinlikle, anlıyorum. Benim için de öyle oluyor çünkü zanaatı öğrenmeye yönelik yaptığın zaman, beden bir şeyi öğrendiği zaman sen de etkileniyorsun kendi yaptığın şeyden. Bu öyle bir süreç.

*One of the surprising aspects is how the results of your experiments are always very powerful images. For example, the busts based on these animated figures...*

Those who design animation figures try to obtain details that are usually the most real or beyond real through the programs and processes they use. If I am replicating this process, I'm trying to get as much detail.

*I haven't asked you how you relate to the audience, but when you look at such a good finish and such an impressive image, especially at first glance, an admiration for mastery arises. As soon as you retreat yourself a little bit into the shadows as the artist and creator, it seems like this great talent and skill rises even more through the end product. Is this a reaction you desire?*

I don't mind that kind of a reaction since it doesn't belong to me.

*That applause isn't something you'll get, of course, but it's something that lives down the process. The result brings celebration, by the audience, I mean.*

Absolutely, I understand. It happens to me, too, because when you do something to learn the craft, when your body learns something, you're also impressed with what you did. The process is like that.



*Peki izleyiciye bir işi sunduğunda, senin arzu ettiğin etki ne? Sürece dahil değiller. Onlarla beraber tamamlanan bir süreç değil bu. Onlar gerçekten izleyici konumundalar.*

Evet, değil. Çünkü aslında hep beraber izlediğimiz şey, bir nesne. Benim sanat üretimim değil. Tek bir nesneyle bir etki uyandırabileceğimi düşünmüyorum. Nesnelerin bütünüyle hareket ederek, belki bir kavrama dair bir etki uyandırabilirim. Bu kapalı bir devre. Her çalışma bu üç kriteri taşımak zorunda. Ana temanın kendi fiziksel oluşum süreci, birisi ele alırken kullandığı süreç ve beni sürecim arasında paralellik olmak zorunda. Bütün çalışmalarda bu çalışıyor.

*Bir tutarlılık gibi mi aynı zamanda?*

O kadar geniş bir şeyden bahsediyorum ki bir tutarlılık koymak zorundayım bu noktada. "Dağ" serisini yaparken kullandığım teknik, bütün empresyonistlerin kullandığı tekniğin aynısı aslında. Ben bir tek onun ölçeğini büyütüyorum; daha büyük darbeler yapıyorum. Tek yaptığım şey bu. Şöyle bir paralellik olması gerekiyor burada. Dağın oluşma süreci aşağıdan yukarıya doğru. Gerçek bir dağdan bahsediyorum. Burada zanaatçı olarak yaklaşıyorum sanatçılara çünkü sanatçılar, fiziksel bir nesne üretirken zanaatçidir. Benim düşünceme göre.

*Historical Connotations on a Z-axis IV, 2017*  
Özel kesim panel üzerine grafit | Graphite on oppositely cut panel  
162 x 230 x 4 cm



*When you present a work to the audience, what effect do you desire? They are not involved in the process. This is not a process that is completed with them. They really are just the audience.*

Yes, because what we're actually looking at is an object. It's not my artwork. I don't think I can make an impression with a single object. Through a whole of objects, maybe I can have an effect on a concept. It's a closed circuit. Each work has to meet these three criteria. There must be a parallel between the main theme's physical formation process, the process one uses to deal with it, and my process. This applies to all of the works.

*Is it, at the same time, a consistency?*

I'm talking about something so comprehensive that I have to set some consistency at this point. The technique I used to make the Mountain series is exactly the same technique used by all impressionists. I'm just increasing the scale, making bigger strokes. That's all I do. There needs to be a parallel here. The mountain formation process is from bottom to top. I mean a real mountain. I approach artists here as artisans because they act as craftsmen while producing a physical object. According to my opinion, that is.



İsimsiz | Untitled, 2018  
Epoksi ve metal partikülleri  
Epoxy and metallic particules  
149 x 194 cm

Mesela özellikle, “Dağ” serisi, mermerler, bize çok gerçekçi bir simülasyon sunuyorlar. Sen, zaten dağ yağmıyorsun; dağ resminin yapılma sürecini empresyonist ressamların tekniğiyle oluşturuyorsun ve dokuyla ve o dokunun volümüyle üç boyut ekleyerek bugünkü malzemelerle neler yaratabileceklerinin etkisini de işe taşıyorsun. Bu çerçevede “Nebula” serisinin süreci nasıl bağlanıyor uzay konseptiyle?

İlk başta uzayın oluşma şekilleriyle ilgileniyordum. Maddenin oluşma şekilleriyle. Ondan sonra tabii ki ilgi artıyor, zaman konseptine ilgiye dönüşüyor. Zaman ile birlikte bir şekilde fizik kurallarına ilgi duymaya başladım. Tamamen keyif üzerine hareket eden kişisel bir ilgi bu. Bizim hiçbir zaman deneyimleyemeyeceğimiz bir yapı, uzay. Bizim yaklaşılabileceğimiz kadarı, birtakım deneylerin sonuçlarını öğrenmek ya da çok uzun pozlu birtakım uzay görüntülerine bakmak. Görsel yapı o olduğu için ben bununla ilgilenmeye başladım. O alanın fotoğrafının elde edilmesi için ne kadar uzun süre pozlanması gerektiği, vesaire bunlarla ilgilenmeye başladım. Bundan bağımsız action painting’in nasıl uygulandığına dair birtakım deneyler yapıyordum atölyede. Bu eylemin kendisi ile çok örtüşüyor. “Nebula” için dökümleri yaptığım zaman tamamen benim kontrolüm dışında oluyor. Aynı şekilde o fotoğrafın oluşması için belli bir süre içerisinde ışıkların o fotona denk gelmesi lazım. İkisi aynı şekilde oluşuyor. Bir gün bir döküm yaptığım zaman, ikinci gün tekrar bir döküm, üçüncü ve... Burada aşağı yukarı atmış döküm var. Her gün yeterli diyeceğim kadar döküm yapıyorum. Bu süreç, tamamen fiziksel kurallarına bağlı yani yer çekimi, zeminin düz olmaması, döküldüğü alanın o esnada altında ne olduğu ve bu metallerin ağırlık değerleriyle alakalı yığılması. Mesela grafit çok ağır olduğu için yere çöküyor. Kurşun da zaten siyah oluyor, zemine çöküyor. Öteki metaller daha hafif olduğu için üstte kalıyor. Gittikçe kendi kendini oluşturuyor. Yani bizim uzay algımızın oluştuğu görsellerin fizik kurallara bağlı sürecini, ben action painting üzerinden yine fizik kuralların dayatmasıyla gerçekleştirdim.

For example, the Mountain series, especially the marbles, give us a very realistic simulation. In any case, you are not making the mountain; you create the process of producing a mountain painting with the technique of impressionist painters, and you carry the effect of what they could create with today’s materials by adding a third dimension with the texture and volume of that texture. In this context, how does the process of the Nebula series relate to the concept of space?

First off, I’m interested in the way space, the matter is formed. After that, naturally my interest grows and turns into an interest in the concept of time. With time, I somehow started to become interested in the rules of physics. This is a personal thing that acts entirely on pleasure. A structure that we can never experience, space... What we can undertake is to learn the results of some experiments or to look at some very long-exposure images of space. I became interested in it because it was a visual structure. I was interested in how long the exposure had to be to get a photograph of that area, and so on. I’ve also been doing some independent experiments on how action painting is applied in the workshop. It overlaps very much with this practice. When I make the casting for the “Nebula”, it’s completely out of my control. In the same way, lights must coincide with that photon within a certain period of time for that photo to form. Both are formed the same way. I make a casting one day, the second day is another casting, the third day and... Here we have almost sixty casts. Every day, I perform a casting that I deem to be a sufficient amount. This process depends entirely on physical rules, namely gravity, unevenness of the ground, what is under the area where the casting is done and the accumulation of these metals in relation to their weight values. For example, because graphite is too heavy, it sinks to the bottom. Lead is also black so it sinks as well. Other metals remain on top because they are lighter. It is gradually forming itself. In other words, I realized the process of visuals, by which our perception of space was formed, was linked to the rules of physics, once again through the assertion of rules of physics.

*Calacatta Scarts - South and Eastern Slope, 2018*  
Özel kesim ahşap panel üzerine yağlı pastel  
Oil pastel on apposite wooden panel  
223 x 200 x 180 cm



# CANAN DAGDELEN

*GB: Canan Hanım, sizin işlerinizde başlangıcından bu yana parçalı bir yapı vardı. Mimari bir birim olan tuğlayı kullandınız; tuğlalarla daha büyük parçalar kurguladınız. Sonrasında kürelerle mimari yapıları, planları uyguladınız. El yazısını da yine birimler halinde ya da dekupe biçimlerde kullandınız. Kurduğunuz parçalı yapının referansları nereye uzanıyor?*

*CD: Toprak malzemenin özünde, kendi tarihinden bugüne tekrarlanabilirlik özelliği var. Mezopotamya'da başlayan tuğla üretimi, birim olarak bir insanın tek eliyle kavrayabileceği, hâkim olabileceği bir ebatta tasarlanmış. Bu benim hep ilgimi çekmişti. Öncelikle malzemeye ve yapılaştırmaya olan düşkünlüğümden çıkan bir yaklaşım benimki. Referans versin diye yola çıkmıyorum ama sanat tarihi, mimarlık tarihi bilen bir göz, çalışmalarımı bir yerlere oturtacaktır.*

*Mesela kutsal mekânlarda, yazı bir fonksiyon edinerek mimariye dâhil olur; mekânın kutsallığını onaylar ve tekrarlar. Neredeyse nerede bulunduğunu hatırlatma işlevi de vardır. Okur yazarlıkla ilgili değil bu dediğim tabii ki görsel izin anımsattıkları, sezdirdikleri bakımından... İlk dönem işlerinizde el yazısının dekupe olarak tuğlaların üzerinde yer bulmasını nasıl görebiliriz?*

Burada bir mesaj vermek var; bir duvar kesiti üzerinden. Kendi seçtiğim, kendi vermek istediğim mesajlar...

*El yazısı, bir ritim, bir resim oluşturuyor ve tuğlaların düzenli tekrarının üzerine yeni bir katmanda serbest bir hareket getiriyor.*

Tabii yani tuğlaların dizilimi zaten bir estetik getiriyor; ki en iyi örneği o dönem işlerden *WRITE white* veya *TAKE white PART* idi aslında. Tuğlanın yapı birimi olarak standart algısından uzaklaştırması bakımından beyazdı. Aynı zamanda bir beyaz sayfa gibi...

*GB: Canan, your works have shown a fragmented composition since the beginning. You used bricks, a structural unit of architecture and then composed bigger pieces with them. Then, with spheres you implemented structures and architectural plans. Where are the references of your fragmented structure drawn from?*

*CD: Reproducibility is in the essence of clay material since the beginning of its time. Brick production started in Mesopotamia and each brick was designed as a unit that could be held and managed by one's hand. This has always sparked my curiosity. My approach grew from my fondness towards material and structuring. I don't set off from art history or architecture; however, someone trained in these disciplines can easily spot the references.*

*For example, inscriptions gain a function and become part of the architecture in holy sites; they confirm the site's holiness and repeats it. It almost has a function to remind one where one is. Of course, what I'm mentioning is not about literacy, more so of what the image reminisces or implicates. What would you say about your cut-out handwriting placed on the bricks in your early works?*

There is an intent to give a message through a section of the wall. Messages I chose, that I want to give...

*Handwriting creates a rhythm, a picture and brings a free movement on the new layer that is on top of the neat bricks.*

Certainly, the arrangement of the bricks bring an aesthetic quality. The best example from that period of works was *WRITE white* or *TAKE white PART*. It was white to separate from the standard understanding of a brick, but it also resembled a white new page...





Part of DAY white DREAMS I, 1999  
Beyaz toprak, baskı | White clay, print  
29 x 20 x 4 cm



TAKE white PART, 1996  
Beyaz toprak, sir | White clay, glaze  
77 x 55 x 3 cm

*Yazdığınız yazı, dekupe ve kolaylıkla okunamıyor. Eğer sizden “take part” sözcüğünün anlamları üzerine düşündüğünüzü öğrenmesek ne yazdığınızı bilemeyiz. Yani izleyiciye görsel bir ritim, yazının ritmi olarak geçen ama anlamı sizinle iş arasında kalan gizli bir dil mi söz konusu?*

Evet, her şeyi birebir aktarmamak... Çok da önemli değil zaten. Sonuçta bir his, bir algı veriyor. Bir işin arkasındaki düşünsel yapı önemli.

*Siz yazıyı dekupe ediyorsunuz, kendi el yazınızı. Yani artık o yazıyla, yazının kastettiğini söyleme gibi bir kaygınız yok işin yüzeyinde. Çünkü demin bir mesaj verme var dediniz ya, hani o yazıyla bir anlamda bir mesaj veriyor ama mesajın okunurluğunu geriye itmiş oluyorsunuz.*

Tabi tabi, doğru. Geriye itiyorum hatta bunun birebir okunurluğunun ikinci planda kalması, işi zenginleştiriyor.

*Yani anlamı da geriye itiyorsunuz.*

Anlam, içte olan bir süreç aslında. Çünkü ilk başlarda, ilk dönem işlerde yine bütünden kopardığım, mesajı olmayan parçacıklar ile çalışıyordum. Nun işindeki gibi... Sonra bir aidiyet duygusundan hareketle doğdu take part; bir şeye ait, bir şeyin parçası olmaktan, olmaya çalışmaktan...

*Tuğlayı bir birim olarak çoğaltarak, seramiğin olanaklarını da zorladığınız 2001 tarihli UPTURN UPROOT yerleştirmenizden konuşalım. İlk defa parçaları asmaya başlıyorsunuz bu işle beraber, değil mi?*

İlk kez mekâna girdiğim kapsamlı parça bu oluyor. Tuğlalardan inşa ettiğim bir yapının kubbesi ve dediğiniz gibi parçalı, havada asılı tabanı, yerleri değişmiş.

*What you wrote on the brick is not clearly legible, it's in pieces. If we hadn't learned that you thought about the meaning of “take part”, we wouldn't understand what you wrote on the bricks. Is there a secret language between you and the work, that is transferred to the viewer as a visual or literal rhythm?*

Yes, not to project everything directly... It doesn't matter that much. All in all, it reflects a feeling, a sense. What is important is the the idea behind the work.

*You fragment writing, your own handwriting. So you're not concerned with the writing or what it's trying to say on the surface of the work, because, you mentioned giving a message. You are giving a message with that writing, but you are leaving the legibility of the message in the shadow as well.*

Yes, yes, that's right. I am pushing it backwards. Even more so, that the legibility of the writing being secondary enriches the work.

*So, you are pushing the meaning backwards too.*

Actually, meaning is a process within, because, in my early works I was working with pieces that didn't have a message, which I tore from the whole. Like in my work Nun... Then, take part was born from a sense of belonging; from belonging to something, being a part of something, or trying to be a part of something...

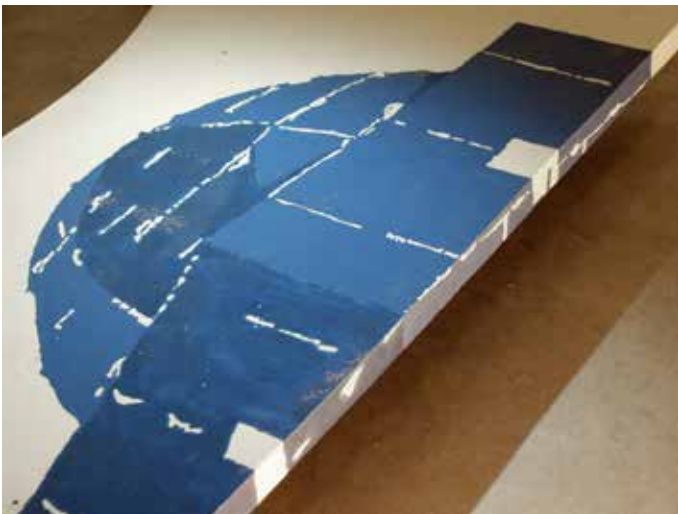
*Let's talk of UPTORN UPROOT, the installation you made in 2001 that pushed the limits of ceramics by multiplying bricks as units. This is the first time you tried hanging the pieces, correct?*

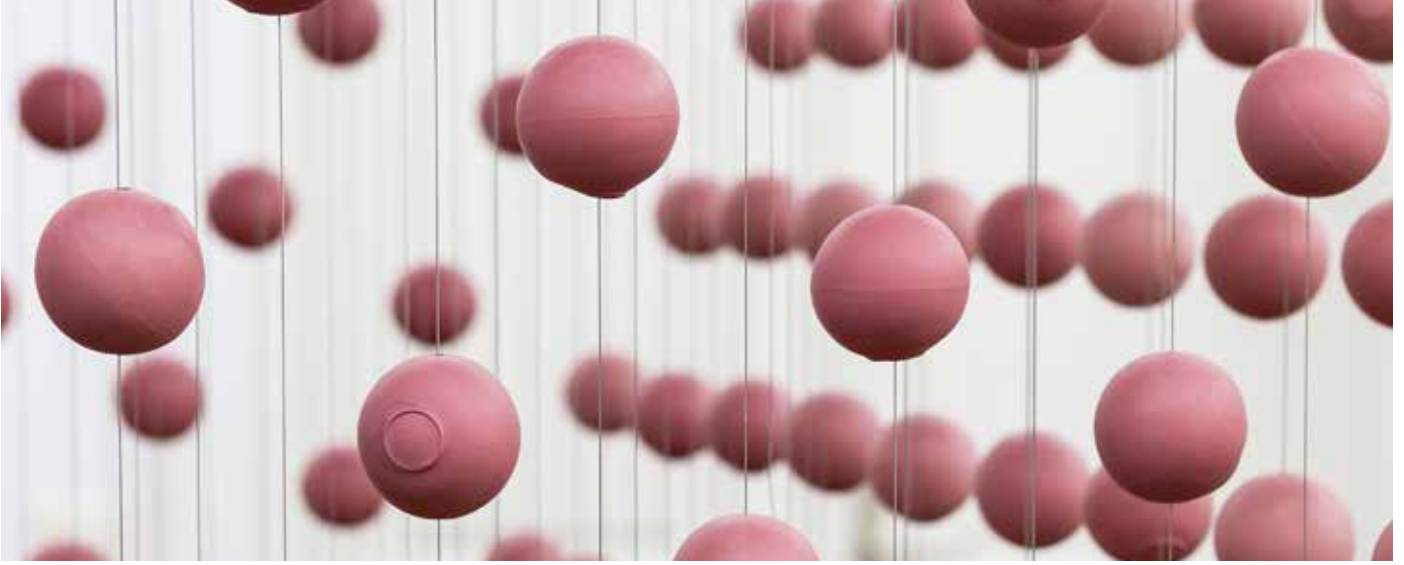
It is the first time I entered the space, a comprehensive piece. It is the dome of a structure I built from the bricks, and like you said it's fragmented; its base floating and their places are switched.





*UPTURN UPROOT III*, 2001  
Beyaz toprak | White clay  
UPTURN Ø 120 cm, y | h 56 cm  
UPROOT 5 parça | parts, Ø 220 cm





*Mekâna girmek ve parçaları bir mekânla algılamak neyi değiştiriyor? Yüzeiden çıkıp espası için içine dâhil etmek...*

Oldukça büyük bir değişim. Orada mekânı anlamak için içine giriyor. Çünkü seramik okurken daha çok objeye yönelik kalınıyor. Heykele değil objeye...

*Tabi, heykel, boşluk dolulukla başlıyor işe; kütleyle, perspektifle, üç boyutluluğun ilkeleriyle... Siz nesnenin ilkeleriyle başlıyorsunuz ve bu biraz da teknik ağırlıklı. Değil mi?*

Tam da öyle. Ben de objeden çıktım yola. Objeden mekâna geçmek, büyük bir aydınlanma gibi... Ya da var olan bir bilgi ama yavaş yavaş kavırıyorsunuz. Başlangıçta bunun endişesiylesin zaten: Bunları nasıl yaparım?

*Hem fonksiyondan kurtarmak hem objeliğinden kurtarmak...*

Evet, tabi. Yani bir objenin her mekânda ne kadar farklı olduğu, boşluğun önemi devreye giriyor. O ilişkiyi kavramak, enteresan bir adım.

*Çünkü küçük boyutlu objeden büyük parçaya geçiyorsunuz. Yüzeide asılıyken tavandan asılıyor; mekâna yerleştiriliyor. Nesneyi mekân içinde yerleştirmek ve mekânın atmosferini, boşluğunu kullanmaya başlamak ve parçanın da yerleştiği bütünlüyle ilişkili olmayı sürdürmesini sağlamak, zorlu bir geçiş... İki parçalı bu işle, parçalar kendi içinde de parçalandı. Planı bölmeye başladı. Böyle bir yeniden parçalama neyi gösteriyor bize?*

Teknik olarak aslında büyük bir iş için parçalı bir sistemden veya bir modülden yola çıkıyorum. Daha sonra bu modüler sistemi, küre formuyla çözdüm.

*What does entering the space and understanding the pieces through the space change? Leaving the surface aside and incorporating the space into the work...*

It's a big change. At that point you also need to understand the space, because when understanding ceramics, it is mostly geared towards the object; not sculpture but object.

*Of course, sculpture starts with fullness and emptiness; with mass, perspective and the principles of three dimensionality. You start with the principles of an object and this requires a technical quality, right?*

Exactly. I started with the object, too. Moving from object to a space is like being enlightened.... Or it is an information that exists, but you slowly comprehend it. You start with that concern: How will I do these?

*Relieving it from both its function and qualities as an object...*

Yes, of course. You realize how different an object is in every other space, the importance of the empty space. It is an interesting step to grasp that relationship.

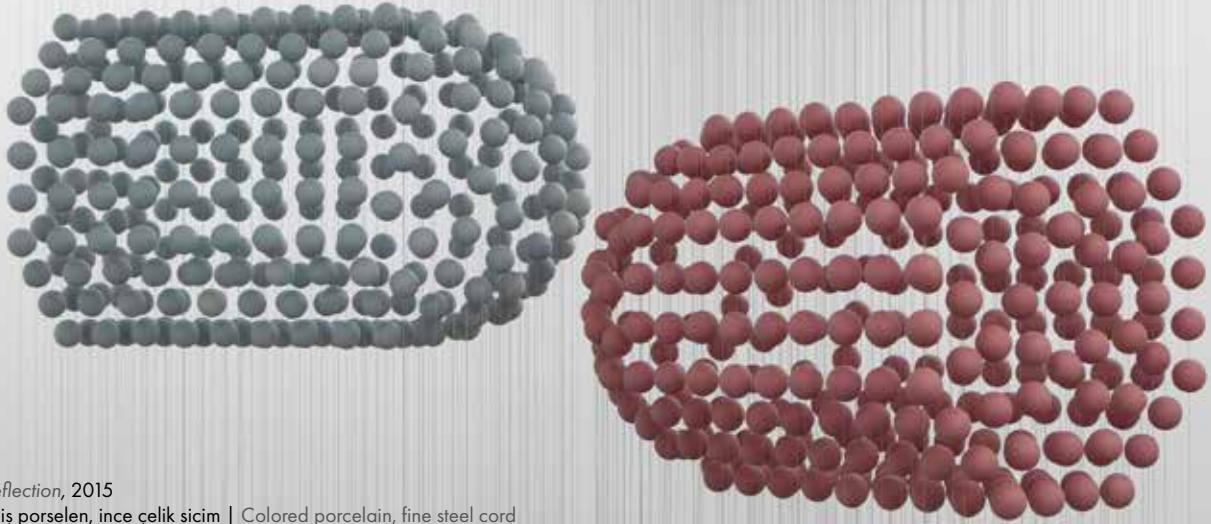
*Because you go from smaller pieces to bigger ones. When it is hung from a surface it is hung from the ceiling; it is placed in a space. It is a hard transition to place the object within an environment and using the atmosphere and the emptiness of the space. Moreover, it is difficult to maintain the relationship the piece has with the whole it is placed in. With this two-part work, the pieces are broken down among themselves. It started to divide the plan. What does a fragmentation of this kind show us?*

Technically, for a large work, I start from a fragmented system or a module. Afterwards, I solved this modular system with the form of a sphere.





*UPRISE, 2015*  
Renklendirilmiş porselen, ince çelik sicim  
Colored porcelain, fine steel cord  
147 x 99 x 208 cm



Yansıma | Reflection, 2015  
Renklendirilmiş porselen, ince çelik sicim | Colored porcelain, fine steel cord  
213 x 125 x 303 cm  
Courtesy Museum Liaunig

*Küresel işlere bakarsak, örneğin sergide yer alan UPRİSE işiniz... Orada açıkça görülen bir parça bütün meselesi var ama parçalar, küre olduğu için bütünü tamamlanmasına olanak tanımıyor. Hep espas kalıyor. Köşeli biçimler kopup araları açılrsa da göz onu tamamlar; birbirine ekler. Fakat göz, kürelerle imgeyi tamamlasa dahi o espasla beraber algılıyor.*

Arada boşluklar kalıyor, evet.

*Ve boşluklar da biraz kendini dayatan boşluklar. Sanıyorum, boşlukları muhafaza eden yapıyı siz bilhassa kurdunuz.*

- 32** Üç boyutlu işlerde bakmaya yönelik bir şey. Uzaktan baktığınızda çok daha farklı algılıyorsunuz; yaklaştığınızda bambaşka. Aslında belli bir mesafeden baktığınızda onun bütünü gözünüz kavıyor tabii. Boşlukları olmasına rağmen. Yaklaştığınızda parçadaki başka detayları keşfetmiş oluyorsunuz. Renklerini, farklılıklarını... Porselenlerin tek tek döküm olduğunu, üzerlerinde kalıp izlerinin kaldığını görüyorsunuz. Bu da ona bir zenginlik katıyor; bunu önemsiyorum. Almanca'da bir "Aha-Effekt" ifadesi vardır yani "Aaa" dedirtiyor. Hafif bir sürpriz.

*Bir başka sürpriz de uzaklıkla görüntünün dağılıp neredeyse pikselleşmesi. Organik bütünden içine çekilen birimler halinde dağılıyor. Ama yeniden birleştirirken kusursuz bir bütün birleştirmiyor artık. Bu benim gözümde, ben bir izleyici olarak baktığımda. Onun birleşerek bütün olmasından çok, ayrılması üzerine odaklanıyor iş diye düşünüyorum. Parçalılığın üzerine odaklanıyor.*

Doğru. Her an çözülebilir. Zaten bunlar bir bütün olarak da var olmuyor. Çünkü biz onları kuruyoruz; inşa ediliyorlar. Her seferinde o galeride, o müzede tek tek kuruluyor sonra tekrar çözülüyor. Sandığa giriyor, gelecek sergiye kadar...

*Talking about spherical works, let's take UPRİSE, which is in the exhibition, as an example. There is a clear matter of part-and-whole; however, since the pieces are spherical the mass is never fully completed. There is always a space left between them. When angular and cornered objects are torn and spaced out, the eye completes them; but it grasps the object with the space around it when the object is spherical.*

Yes, there is space between them.

*And these spaces are imposing. I believe you built the structure that conserves this space intentionally.*

It is about looking at three-dimensional works. Looking at from a distance and seeing it up close presents different opportunities of comprehending the work. Actually, when you look at it from afar, you perceive the whole, even with the spaces in between. When you get closer you discover other details in the pieces: their color, their differences... You see that the porcelain pieces are casted individually and how each has marks of the process on them. This adds richness to it and I find it very important. There is a saying in German, "Aha-Effekt", like an "u-huh moment", a small surprise.

*Another surprise is how, with distance, the image is pixelated. It is dispersed from the organic whole as drawn units, however, when it's reassembled, a perfect whole cannot be achieved. To me, as a viewer, this signals that the fragmentation of the work is much more important than its coming together in units. Mainly focusing on its fragmented nature...*

True. It can be dismantled at any time. After all, they cannot exist as a whole, because, we install them; it is constructed. In a gallery or a museum, they are constructed and deconstructed one by one every time and then put in a crate until the next exhibition...

*Bütün modüler sistemlerin böyle bir yanı var mı bilemiyorum. Çünkü yapıyı kusursuz kurduğunuz zaman artık o tuğlalar sökülmemek üzere birbirlerine yapıştırıldığı an, bir bütün kurmak üzere kullanılıyor, modüler sistem. Sizde daha ziyade ayrışmak için kullanılıyor. Tekrar çözülebilir olmak üzere bir bütün yaratılıyor. Geçici bir bütün yaratıyorsunuz aslında. Size göre yaşam da öyle, geçici bir bütün. Peki bu bütünlüğü kürelere bölme, “molekül” gibi ayırıştırma ilk ne zaman başladı? Nasıl bir etki ile başladı?*

Aslında bu adım adım gelişti. Konuştuğumuz gibi, önce tuğlalarla başlamıştı. 90’lı yıllarda, duvara asılan, rölyefleşen karakterde olan tuğla kesitleri vardı. Daha sonra yavaş yavaş bu tuğlalar mekâna girdiler. UPTURN’deki gibi... O zamanlar hep daha büyük boyutlu işlere geçme isteğim vardı. Modüler bir sistem, bir şeylerin tekrarı, seramiğin, tuğlanın zaten özünde olan bir şey. Tuğla tekrarlarıyla bir duvar örüyoruz; bina yapıyoruz. Ben, bu modüler sistemi kürelere aktardım. Bunun geçişi, bir çalışmanın ürünü belki. Daha büyük mimari formları nasıl anlatabilirim? Ama kendi istediğim şekilde çünkü benim işlerimde önemli olan, mimarinin bildiğimiz yerinde olmaması. Küçük mimari işleri duvara asıyordum; tepetaklak veya yan. Küre formu, modül olarak 2000 yılında keşfettim ve 2004’e kadar hep araştırmalarını yaptım. Nasıl yaparım; bunun küçük küçük deneylerini yapıyordum. İlk kez, 2004’te MAK’taki (Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art) kişisel sergimde gösterildi. Müzeden de çok destek aldım teknik açıdan. Bana çok cesaret verdiler. Şimdi tabii bu işlerimi görenler çok doğal buluyor; alışlagelmiş bir şey gibi... Ama başta, bu bir riskti. Porselen gibi kırılğan bir malzemeden olur mu, olmaz mı? Sonuçta büyük bir iş, aylarca süren bir emek. Sonunda MAK’ın da katkılarıyla gerçekleştirebildim.

*Bu modül, aslında tek başına bir şeyi ifade etmiyor. Siz hiçbir zaman tek bir küreyi alıp bir iş gibi sunmuyorsunuz. Sizin için bir birim, bir eleman değil mi?*

Bir modül, bir birim o, evet. Ama formu pek çok şey anlatıyor tabii.

*Yansıma işinde renklerle birbirinden ayrılan, aynı proporsiyonda ve aynı formda iki mimari birim, karşılıklı konumlandırılmış.*

Yansıma, aslında “parça bütün” konusuna tamamen uyan bir iş çünkü orada iki mimari eleman var: Bir kompleksin parçaları. Çift olarak parça bütüne hizmet ediyor. Orada Hürrem Sultan Çifte Hamamı’ndan yola çıkmıştım. Çifte Hamam’da hem kadınlar için hem de erkekler için soğukluk-sıcaklık bölümleri var. Yani dört ana eleman var. Ben de o zaman bu kürelerle çözdüğüm büyük mimari işleri, yine mimari birkaç yapıdan oluşturmak, daha kompleks bir iş yapmak istiyordum. Bir hamamın en önemli bölümünü, sıcaklık olarak tanımlamıştım. Bu yapıda, sekizgen formda, göbek taşının olduğu bölüm. Onun için kadınların ve erkeklerin kullandığı bu iki sıcaklık mekânı, Yansıma’da karşı karşıya görülüyor. Tabii bunların formları, pozisyonları aslında arka planda bazı şeyler anlatıyor, havadaki konumlarıyla.

*I do not know if all modular systems have a quality like this. When you build the structure perfectly, once the bricks are stuck together not to be torn apart, they are used to create a whole, a modular system. On the contrary, in your works, they are used to be disintegrated. A whole is created only to be dissolved again. Eventually you create a temporary whole. To you, life is the same; a temporary whole. How did you start separating the whole into spheres, like molecules? What was the driving force behind it?*

Actually, it happened step by step. As I said before, in the 90s it started with bricks. There were sections of bricks that resembled reliefs that could be hung. Afterwards, these bricks started to enter the space slowly, like my work UPTURN... In those days, I always wanted to transition to larger works. A modular system and repetition is in the essence of ceramics and bricks. With the repetition of bricks, we construct a wall and build a building. I transferred this modular system to spheres. This transition might be the result of a work. How can I explain bigger architectural forms? But in a way that I want, because, in my works, it is important that an architectural form exists in an unfamiliar place. I was hanging small architectural works on the wall; upside down or sideways. I discovered the sphere as a module in 2000 and continued my research until 2004. I would experiment in smaller scales. It was shown in my solo show in 2004 at MAK (Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art) for the first time. The museum provided an incredible technical support and encouraged me a lot. Now, when people see my works, they find it natural. But at first, it was a risk. I wasn’t sure if it would work with a fragile medium such as porcelain. At the end of the day, it is a very large piece that takes months of hard work and I realized it with the support of MAK.

*This module doesn’t represent anything on its own. You never exhibit just one sphere as the work. It is a unit, an element for you, right?*

Yes, a module, a unit... The form tells a lot of things of course.

*In your work Reflection, two architectural units of different color in the same form and same proportion are positioned across one another.*

Actually, Reflection is a work that fits the concept “part-whole” completely, because there are two architectural elements, a part of the complex. They serve part-whole, as a couple. I was inspired by The Hammam of Hurrem Sultan. In the double hammam there are both hot and cold rooms for men and women; so there are four main elements. At that time, I wanted to re-create the large-sized works I did with spheres using a few architectural forms to create a more complex work. I defined the most important part of the hamam as hot room. In this structure, it is where the octagonal central heated middlestone is located. That is why, in Reflection, the two spaces where men and women use are seen across each other. Their suspended position and form tell other things in the background.





HOMEJOURNEY, 2005  
Beyaz toprak, engob | White clay, slip  
19 x 21 x 19 cm  
Collection 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



Part of WOHNORT der gute Ort, 2002  
Beyaz toprak | White clay  
13 x 13 x 13 cm  
Collection Artothek Federal Collection Austria

Bir tarafta burada küçük birimler, büyük bir yapıyı yeniden kuruyor ve biz onu gözümüzle tamamlayarak neye dair olduğunu keşfediyoruz. Küçük işlere geldiğimiz zaman form, bir bütün halinde karşımıza çıkıyor. Sanki bir maket gibi küçük bir replika gibi çıkıyor. Orada yaptığımız şey, parçaların yerlerini, düzenini değiştirmek. Yine bu "Double HAMMAM" serisine Yansıma işiyle karşılıklı olarak bakarsak, burada yine parça var fakat bu parçalar, bir bütün içinde belki oyunla, yerleşim üzerinden anlamlanıyorlar. Fonksiyonları, yer değişikliği gibi. Yine bir parça-bütün ile uğraşıyorsunuz fakat bu sefer bu küçük işlerde bütünü tamamlarken sunumu değiştiriyorsunuz. Ölçeklendirme ve her biri kendi başına bir bütün olan birimlerin yerleştirme çeşitlemeleri...

On one hand, there are small units that form a bigger structure again, and we discover what it is by completing the units with our eyes. On the other, the smaller works meet the viewer as a form that is whole. It can be seen as a replica or a small model. What you do there is changing the place or the layout of the pieces. If we look at the "Double HAMMAM" series as a response to Reflection, there is still a "piece", but the pieces however, they find meaning with the layout. Their function is almost like their change of place. You are still dealing with a part-whole relationship, but in smaller works, you change the presentation while completing the whole. Scaling and varied arrangements of individual units...

34

Tabii küçük işler daha farklı bir düşünce yapısıyla ortaya çıkıyor. Sizin dediğiniz gibi bir maket, bir düşünme oyunu aslında onlar. Ama sonunda yine de kendi içinde de varlıklarını sürdürebilecek işler.

Of course, the smaller works are derived from a different thinking process. Like you said, they are like a model, a thinking game; but at the end they can pursue their individual existence on their own.

Evet, oradaki parçalar tek tek var olabilirler. Oradaki tek bir parçayı alıp boşluğa koyduğumuzda, hala bir kimliği var. Yani tek bir küre gibi değil. Bir kimlikleri olduğu için yani temsil ettikleri şeye karşılık geldikleri için hala onları görüp anlamlandırabiliyoruz. Öbür tarafta küreyi, tuğlayı, bütünü oluşturan bir birim olarak görüyoruz.

Yes, the pieces there can exist on their own. Even if you take a single piece and place it alone it still has an identity. It's not like a single sphere, because they have an identity and because they correspond to what they represent, we can still see and make sense of them. On the other side we see the sphere and the brick as units that make the whole.

Bir başka grup iş daha var. Siz onları da önemsiyordunuz ve bana hatırlatıyordunuz.

There is another series of works that you reminded me of; you thought they were important, too.

Parçalanıp yeniden yapılandırılanlar mı?

The ones that were broken into pieces and attached again?

Evet, yine mimari bir form yapıyorum; kesip parçalayıp, sonra tekrar birleştiriyorum. Böyle bir yapı sökülme fikriyle oluşuyor. Yine sonunda bir bütün oluyor ama parçalanmanın izlerini taşıyor ve onların tekrar birleşmiş olduğunu gösteriyor.

Yes, I'm creating an architectural form again; I cut, dismantle and put them together again. They are created with a deconstructivist approach. In the end, they still create a whole, but they carry the marks of dismemberment and it shows that they were put together again.

*Böyle bir işi bir kalıp olarak, bir bütün olarak yapmak yerine parçalara bölüp birleştirme yerlerini açıkça göstererek bütünlemek nasıl bir yaklaşım? Niçin önce yapıp sonra yapıyı söktünüz? Batılı bir pratik. Bütünü bir kadavra gibi parçalamak ve yeniden birleştirmek...*

Batılı mı geliyor size?

*Yöntem olarak evet. Doğu'da bir şeyin nasıl inşa edildiği önemli ama bu inşayı dağıtıp tekrar başa sarmak gibi bir gelenek yok. Ya da bilgi o şekilde aktarılmıyor. Batı düşüncesinde bu tür bir çözülme, edebiyat metinlerine de uygulanıyor; tıp pratiğine de. Yani elemanlarına ayırmak, çözmek, parçaya odaklanmak...*

Sonuçta ben sanatçım. Tabi belli düşünceler etkiliyor ama yaparken kavramsal olarak yaklaşmış bir şey değil.

*Onu soracaktım. Kavramsal olarak mı bu yapı-söküm yoksa pratiğin kendisi mi? Parçaların ayrılması ve bir araya gelme sürecini görme isteğiniz mi?*

İlgilendiğim konular, takip ettiğim sergiler, mimarlar, işlerimi etkiliyor. Ama yine de kavramsal bir yaklaşımla işe başlamıyorum. Bütün yaptıklarım esasında bir duygudan, bir dürtüden veya sezgiden yola çıkıyor; yaptığım anla ilgili bir şey.

*What was the reason behind your approach when you created this work, not as a whole but through dismembered pieces? Why did you first construct the structure and then dismantle it? It's a Western approach. To dismantle the whole as a corpse and recombine them...*

Do you find it Western?

*As a method, yes. It is important how something is built in the East; but there isn't a tradition of distributing the structure and combining it again. At least that is not how information is passed on. In Western thought, such a disintegration is applied to literary texts and also medical practices. Separating the elements, solving it, focusing on the piece...*

All in all, I'm an artist and certain thoughts have an effect, however, during the creative process it's not something I approach conceptually.

*I was going to ask that. Here, is deconstruction conceptual or the practice itself? Do you want to see the process of pieces being deconstructed and reformed?*

Subjects I am interested in, exhibitions and architects I follow all have effects on my works. But still, I don't start with a conceptual approach. Essentially all my works are derived from an emotion, an urge or an intuition. It depends on the moment I'm doing it.

WOHNORT der gute Ort, 2002  
Beyaz toprak | White clay  
Her biri | Each, 13 x 13 x 13 cm  
Collection Artothek Federal Collection Austria





İsimsiz | *Untitled*, 2017

Beyaz toprak, engob, sır, kum | White clay, slip, glaze, sand  
87 x 50,5 x 14 cm



Çifte HAMAM III sırt sırta

*Double HAMAM III side by side*, 2015

Renklendirilmiş porselen | Colored porcelain  
25,5 x 19 x 30,5 cm

*Peki Canan Hanım, bir yöntem olarak nasıl ilerlediğini konuştuk ama düşünsel olarak, zihinsel olarak nasıl bir temelin üzerinde şekilleniyor? Daha çok hangi düşünceye yakın parça-bütün ilkesi olarak?*

Hiçbir şeyin veya durumun tam bir katılıkla yani sağlam, durağan, sonsuza dek kalıcı olmadığına gidiyor aslında.

*Parçalanma fikri mi?*

Parçalanıyor; tekrar yapabiliyorsun. Her şeyin değişken olduğunu anlatıyor aslında. Tarihteki büyük mimari işlere baktığımızda görüyoruz ki, sonsuza dek var olabilmelerin peşindeler. Piramitler, katedraller gibi...

*Dünyada kalıcı bir iz bırakmak...*

Aslında her şeyin geçici olduğu, sonunda her şeyin tekrar bozulup yapılabileceği fikri üzerinde dönüyor. Yerden kopuk olması da önemli. Ben, bunlara bir çözüm sunmuyorum; bir teorem üretmiyorum tabii ki. Bir diyalektik, yer çekimine karşı hepsi. Öyle bir şey var mı yok mu? Bir yerde yok. Sonuçta Dünya'da yaşadığımız için bir yer çekimi var ama Dünya'daki yaşamın gökyüzüyle ya da evrenle bir ilişkisi var. Kendimizi yer ve gök arasında konumlandırmak, hepimizin belki her an uğraştığı konu aslında.

*Daha çok bir yaşam anlayışı gibi aslında aktardığınız. Hiçbir şeyin katı ve kalıcı olmadığı, dağılabilir, parçalanabilir ama aynı şekilde yeniden bütünlenebilir olduğuna ilişkin.*

Tam da böyle. Öyle de hissediyorum aslında.

*Peki yapıya dair merakınız nedir?*

Mesela ev, insanın kendini sağlam bir zemine yerleştirmeye çalışması, temel bir ihtiyaç.

*Ev düşüncesi mimariye yönelmeye teşvik eden ya da yönlendiren temel birim mi demeliyiz sizin için?*

Öyle, evet. Ev, mimari... Bir yerde ev, insanın kutsal alanı.

*Sizin seçtiğiniz mekânlarda bir kutsallık, kutsiyet var mı?*

İşlerimde seçtiğim mi? Evet, mutlaka var.

*Ve daha çok bu coğrafyaya dair mekânlar bunlar:*

Evet.

*Özel olarak. Siz mesela Viyana'daki kilisenin planıyla ilgili bir iş yaparken görmedik.*

Kiliseleri seviyorum.

*So, we talked about the method, but what is the intellectual basis? What kind of an idea does it stand close to as a part-whole principle?*

Actually, it leads to the idea that nothing and no situation is 100% durable, strong and everlasting.

*The idea of disintegration?*

It is disintegrated; you can do it again. It explains how everything is variable. If we look at important architectural structures, we see that they all hope for eternal existence. Pyramids, cathedrals...

*Leaving a permanent mark on the world...*

Actually, the focus is on the fact that everything is temporary, and that it can be destroyed and remade. It is important that it's not specific to a location. Of course, I'm not offering a solution to these, nor devising a theorem. All of it is a dialectic against gravity. Is there such a thing? I think not, to a point. After all, there is gravity since we live on Earth; but there is a relationship between the sky and universe with life on Earth. Positioning ourselves between the sky and the earth is something all of us deal with all the time.

*It sounds more like a way of life. An understanding that everything can fall apart, and made again, that nothing is rigid and permanent.*

Exactly so, that's how I feel.

*So, what is your curiosity towards structures?*

For example, a house is a human being's struggle to position him or herself on a strong base; a primal need.

*Can we say that the thought of a house is what urged you to move towards architecture?*

Yes, that's so. House, architecture... A house is someone's holy space.

*Is there holiness in spaces you choose?*

Do you mean the spaces I chose for my works? Definitely.

*And these spaces are mostly from this geographical area.*

Yes.

*For example, we haven't seen any work you made about a church in Vienna.*

I like churches.

*Ama bunu bir işe dönüştürmüyorsunuz?*

Yok, hayır. Şimdiye kadar dönüştürmedim. İslam mimarisi hoşuma gidiyor ve de en sevdiğim, erken dönem İslam mimarisi. O mimari dil...

*Onun nedeni nedir?*

Bunlar çok da kafayla seçilmiş şeyler değil.

*Daha sezgisel...*

Hepsi sezgisel ama sonunda tabii hepsinin üzerine bayağı bir şeyler inşa ediliyor ama bir sanatçının hareket noktası sezgi oluyor. O formlara, renklere, hatta o döneme karşı ilgim, sevgim var. Bunun üstüne gidip çalışıyorum. O kadar da tesadüfi bir şey değil. Ama aralarda tesadüfler yakalyorsunuz; onlardan bir şeyler çıkartıyorsunuz.

Seramik benim malzemem. Kendime çok yakın hissediyorum. Yapıya, işlerimde boşlukta, mekâna konumlandırmaya dönünce... Evim, mesela bir talebe evinin biraz iyisi. Ben yerleşemiyorum gibi hissediyorum. İstemiyorum da belki yerleşmeyi. Başka konulara önem verdim hep.

*Siz yapının kendisiyle ilgilisiniz, içini oluşturan unsurlarla değil. Hep yapının çevresindesiniz. Tuğlaları ilk kullandığımız yerde duvar örüyorsunuz ama sadece duvar, yani yapının çevresi. Kubbeler; planlar yine yapının kabuğu, dışı... Bir mekâna dönüştüren kapatıcı unsurlarla ilgilisiniz ama mekânın içiyle ilgilenmiyorsunuz. İş, yapının içine dair bir şey içermiyor.*

Yok. Doğru.

*Hep çevresine dair bir odak var. Neredeyse “seccade” işinizdeki iz dahi çevresel bir iz. Bedenin orada bırakabileceği bir iz ve kayboluyor aslında. Siz o temas halinde zemine uygulanan baskıyı sabitliyorsunuz. Bu kabuk ve çevreleme hakkında ne diyebilirsiniz?*

Şimdi sizinle konuşurken ortaya güzel açıldı aslında konu. Demek ki iç mekânla değil ama yapının içeriği, bütünü ile ilgileniyorum. Seccade de ise hareketin, ritüelin izi ile...

*But you don't transform them into a work?*

No, I don't. I haven't until now. I like Islamic architecture, especially early periods. That architectural language...

*What is the reason for that?*

These are not chosen aspects.

*Rather intuitive?*

They're all intuitive, but banal things are built on them, however an artist's starting point is always intuition. I have affection towards those forms, colors and that time period. I focus on that affection. It's not that random occurrence, but sometimes you come across something by chance and crack down on those coincidences to create something. Ceramics is my medium; I identify it with myself. My house, for example, is just a bit better than a student's. I have the feeling that I can't settle. Maybe I don't even want to; I always leaned towards other things.

*You are interested with the structure itself, not the aspects that make up the inside. The first time you use the bricks, you build a wall, the periphery of the structure. The domes and the plans are the shell of the structure. And you are interested in the concealing elements of a structure but not what's inside it. The work doesn't say anything regarding what's inside.*

No, it doesn't, you are right.

*There is always a focus on its surroundings. The mark on your work “seccade” (prayer rug) is almost ambient; a mark the body can leave and then it disappears. You immobilize the pressure that occurs at the instant of contact. What can you say about this shell and enclosure?*

Actually, while we're talking, the subject opened up to a nice direction. It seems that I am not interested in the inner workings of the structure but its whole. As for the work Seccade, I am interested in the mark of a ritual, or the movement of a ritual...



Cüz | *Part of parts*, 2015  
Beyaz toprak, sır, platin | White clay, glaze, platin  
57 x 40 x 11,5 cm



# ŞAKİR GÖKÇEBAĞ

*GB: Şakir, öncelikle bütün işlerin zaten bir birim olarak parçaların tekrarı ve bütünün parçalara ayrılıp yeniden yerleştirilmesi üzerine kurulu. Parçanın senin üretimlerindeki işlevi nedir?*

ŞG: Bu aslında derin bir konu, “Maddenin doğasında var...” diyelim. Bir şeyler bir araya gelerek oluşur, anlam kazanır veya anlamsızlaşır. Parçaların bir araya gelmesi, birbirinden ayrılması meselesine pek çok açıdan bakabiliriz. Bilimi, felsefeyi ve de sanatı ilgilendirir. Kendi açımdan bakarsam, objeyi tanımak benim için çok önemli. Çözümlmek, anlamaya çalışmak bir başlangıç. Sonra da ekleme ve eksiltme ile var olmayanı bulma çabaları şeklinde devam eder. Parçayı bilmeden yapılacaklar tesadüflerin insafına kalır.

*Buradaki “parça bütün” ilişkisinin zihinsel, kavramsal referansları, çıkış noktaları neler?*

Parça ve bütün arasında bir yaratıcılık ilişkisi söz konusu. Estetik olarak da yine öyle. Bir eksik veya bir fazla çok önemli. Nesnenin formunu değiştirmek, eksiltmek veya ilave etmek. Zaten başka bir ihtimal yok. Örneğin tuval üzerine boya ilave edilir veya mermer yontarak eksiltir gibi. Ben malzemenin niteliğine göre bu yöntemlerin hepsini kullanıyorum. Burada önemli olan amaca en uygun yöntemi bulmak.

*GB: Şakir, first of all, all of your work is based on the repetition of parts as a unit and the disintegration and reassembly of the whole. What is the function of the part in your production?*

ŞG: This is actually a profound subject. We can say that it’s inherent in the matter. Some things come together, gain meaning or become meaningless. We can look at the issue of the integration and separation of parts in multiple ways. It concerns science, philosophy and art. From my point of view, it is very important to recognize the object. It begins by analyzing and trying to understand it. Then it continues in the form of efforts to find the non-existent through addition and subtraction. What happens without having knowledge the part remains at the mercy of chance.

*What are the mental and conceptual references and starting points of the “part whole” relationship here?*

There is a creative relationship between the part and the whole. The same is true for aesthetic as well. A deficiency or a surplus is very crucial. Modifying an object’s form, subtracting from it or adding to it... There’s no other possibility. For example, paint can be added on canvas or marble can be hewed to subtract from its form. I use all of these methods depending on the nature of the material. What is important here is to identify the most suitable method for the purpose.



*Trans Layers I*, 2010  
Tualet kâğıdı yerleştime  
Installation with toilet paper  
375 x 650 x 10 cm

*Parçalar, yeni bir bütün oluşturunca kendi orijinal hallerine referans vermeyi sürdürüyor mu?*

Evet, dönüşüm sonrası asıl malzemenin hala tanınıyor olması, vurgulamak istediğim konseptin önemli bir unsuru. Algılamaya zorlanmış olabilir. Belki birkaç saniye zaman alır ama sonunda izleyici, yapılmak isteneni çözümler. Bu çözümleme, benimki ile aynı olmak zorunda değil. İzleyicinin aktif olması, oyuna dâhil olması önemli benim için. Bunun için de ele alınan konunun yalınlığı, basitliği, sıradanlığı çok önemli.

*Bu tür yenilenebilir gündelik nesnelere yerleştirmelere seni yönlendiren ne oldu?*

Sanat bir yerde değil her yerdedir; ne mekânı ne de zamanı bellidir. Sanat ile randevulaşma söz konusu olamayacağına göre, hayatın sıradan zamanlarında önümüze çıkan fırsatların değerini bilmek gerekir. Günlük hayatta çok karşılaştığımız, sıradan sahneler, her imaj, her obje benim için fazlasıyla yeterli. Farklı bir arayışa gerek kalmıyor.

Bazen etrafımızdaki normal durumlar, rahatsız edici boyutlara ulaşabiliyor. İşte ben bu sıradanlığa alternatifler üretiyorum. Varlıkların doğal durumlarını sorguluyorum. Sıradan şeylerin sıra dışı durumları, eşyaların/objelerin kendi aralarındaki alışılmışın dışındaki ilişkiler ilgimi çekiyor. Bunlar benim kişiliğimin bir yansıması.

*Resistance I*, 2008  
Fiş ve ampul yerleştirme  
Installation with plugs and bulbs  
40 x 72 x 7 cm

*Do the parts continue to refer to their original state when they form a new whole?*

Yes, the fact that the actual material is still recognized after the transformation is a vital element of the concept I want to emphasize. Perception may have become more difficult and it may take a few seconds, but in the end, the viewer will be able to analyze what is being done. This analysis does not have to be the same as mine. It is imperative for me that the audience is active and involved. For this, the plainness, simplicity and ordinariness of the subject are very important.

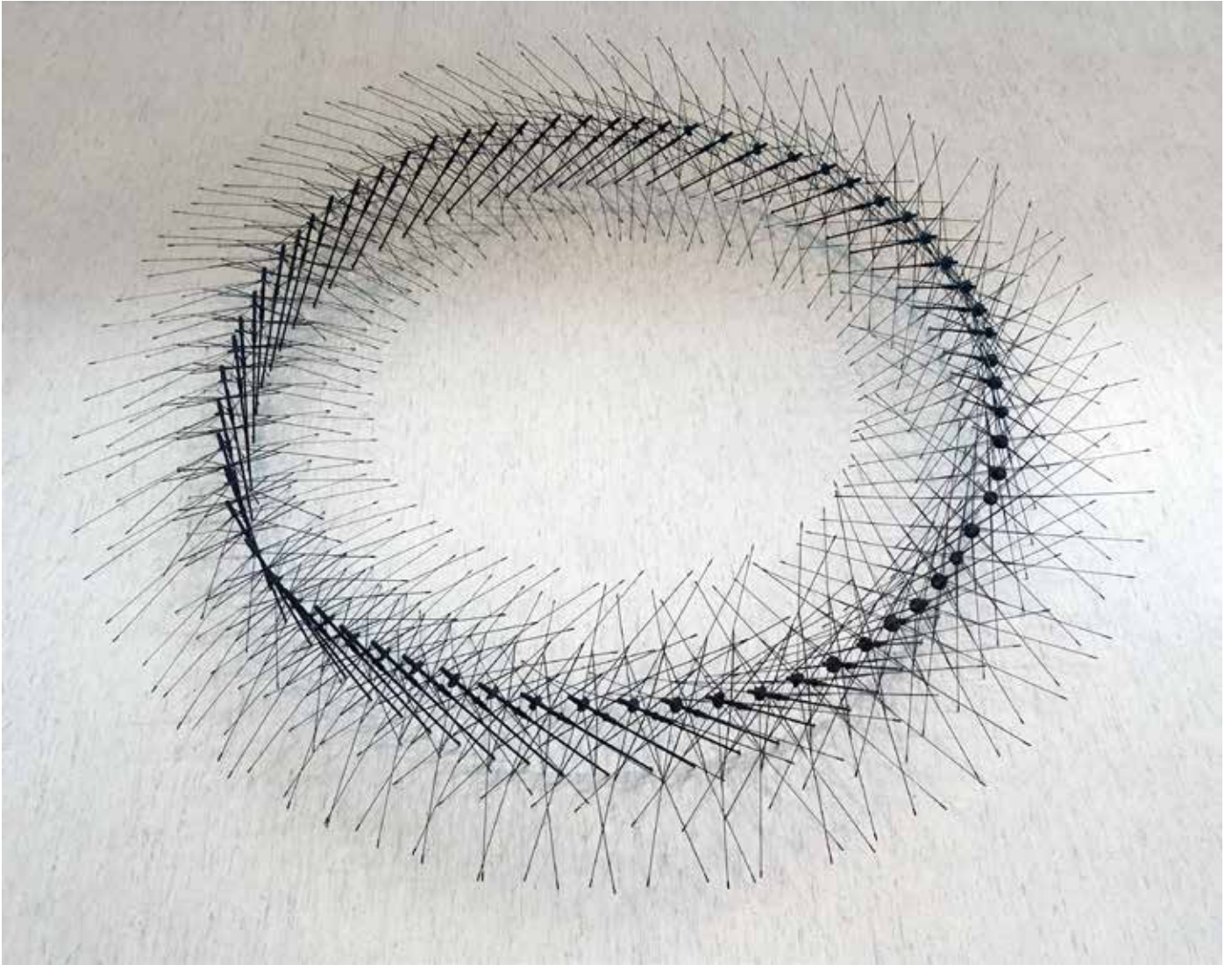
*What led you to installations with such renewable everyday objects?*

Art is not everywhere but everywhere; neither place nor time is clear. Since we cannot possibly make a rendezvous with art, it is necessary to know the value of the opportunities that arise in mundane times of life. The ordinary scenes, images, objects that we frequently encounter in daily life are more than enough for me. There is no need for an alternative search.

Sometimes the normal situations around us can reach disturbing dimensions. I am producing alternatives precisely to this mediocrity. I question the natural state of beings. I'm intrigued by the unusual situations of ordinary things, the unorthodox relationships between objects/articles. These are a reflection of my personality.







Hardware, 2010  
Şemsiye yerleştirme  
Installation with umbrellas  
Ø 440 cm

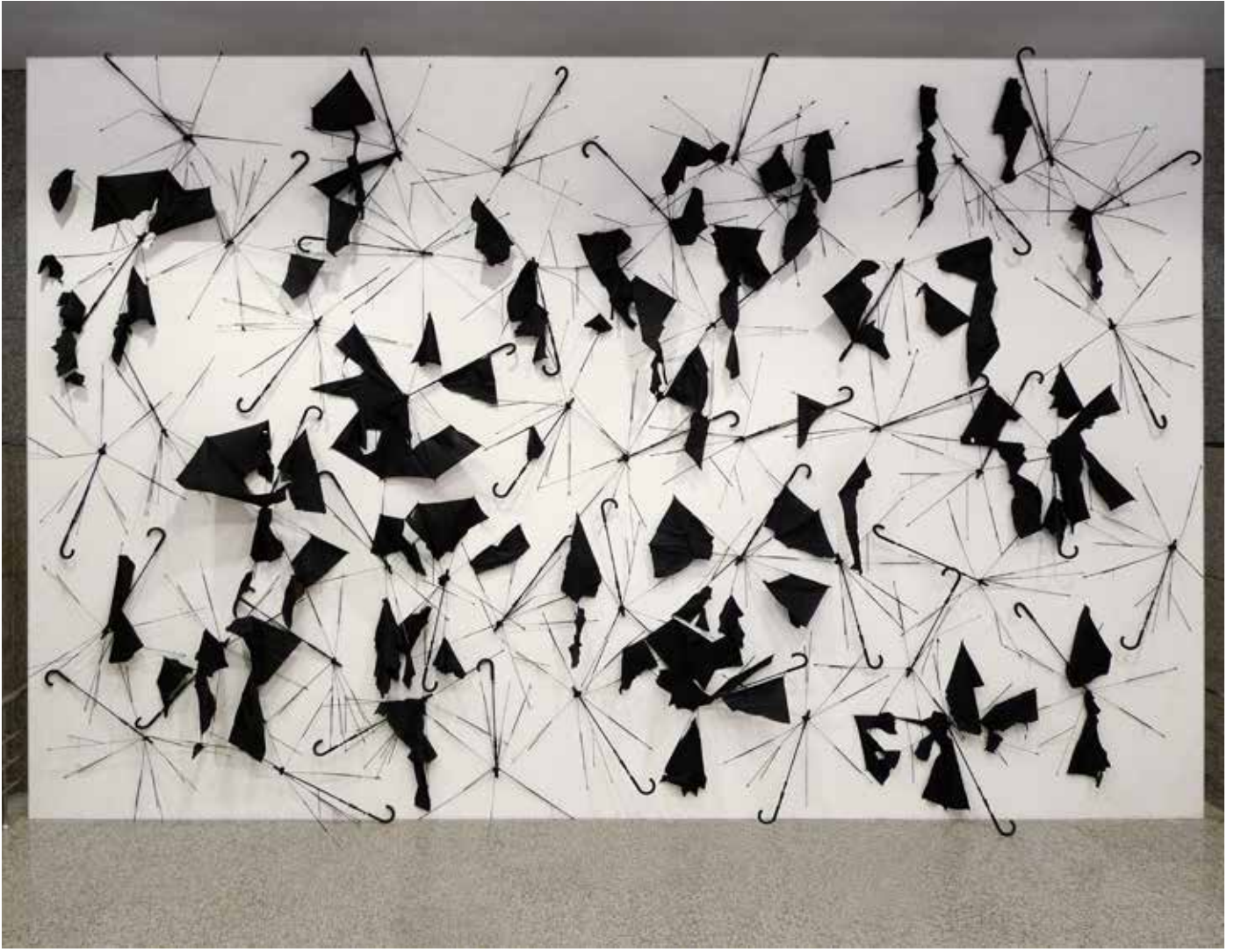
*Malzemesi hazır obje olan işlerindeki işlevsel kayma, beraberinde bir anlam kayması da getiriyor. Yeni bir obje üretmekteki maksadın, sanat tarihinde hazır nesne kullanımlarına bir atıf içeriyor mu?*

Evet, anlam kayması veya bir çeşit illüzyon söz konusu. Bu durum, algıyı biraz geciktiriyor ama ona engel olacak boyuta ulaşmıyor. Başlangıçtaki kişiliğini dışlamayan, belki birden çok göndermeleri olan yeni bir yüz oluşuyor. Burada benim yaptıklarım, tipik hazır nesne demek yanlış olur. Ben, hazır nesneyi bazen bir malzeme, bazen bir kavram, bazen de estetik eleman olarak kullanıyorum veya birden fazla yükleme de yapabiliyorum. Bunlar benim için tuval, fırça ve boya işlevi görüyorlar. Tipik bir "readymade" diyemeyiz.

*The functional shift in the work of which the material is a ready-made object brings with it a shift of meaning. Does your purpose in producing a new object include a reference to the use of ready-made objects in art history?*

Yes, there's a shift in meaning or some kind of illusion. This delays perception a bit, but the impact is not that big as to prevent it. A new face is formed that does not exclude its original characteristics and even creates the possibility of multiple references. It would be wrong to call what I am producing a typical ready-made object. I sometimes use the ready-made object as a material, sometimes as a concept, sometimes as an aesthetic element, or I can do more than one ascription. For me, they function as canvas, brush and paint. You cannot really call it a typical "readymade".





*Toccata and Fugue, 2011*  
Şemsiye yerleştirme  
Installation with umbrellas  
605 x 820 x 50 cm

*Dikkatimi çeken en önemli nokta, enstalasyonlarının kaligrafik lekelerle dönüşmesi. Bu yorumu doğru ve uygun buluyor musun? Kaligrafi etkisi bilinçli mi yaratıldı yoksa üretim sürecinin içinde kendiliğinden mi belirdi?*

Tamamen doğru. Bu sanırım benim fitratımda var. Doğrudan olmasa da bu hissedilir. (Resimlerimde - önceki yıllarda - bu daha barizdir.) Yani bilerek yapılan bir şey değil.

*The most substantial thing I notice is how your installations turn into calligraphic stains. Do you find this review correct and appropriate? Was the calligraphic effect created consciously or did it appear spontaneously in the production process?*

Completely true. I think it's in my nature. This is felt, though not directly. (In my paintings - in the previous years - this is more obvious.) So, it's not intentional.

*İzleyiciye yakınlık-uzaklık aksından bir tür algılama oyunu oynuyorsun. Gözün standart kabulleri ve varsayımlarının sarsılması dışında nasıl bir etki yaratmayı amaçlıyorsun?*

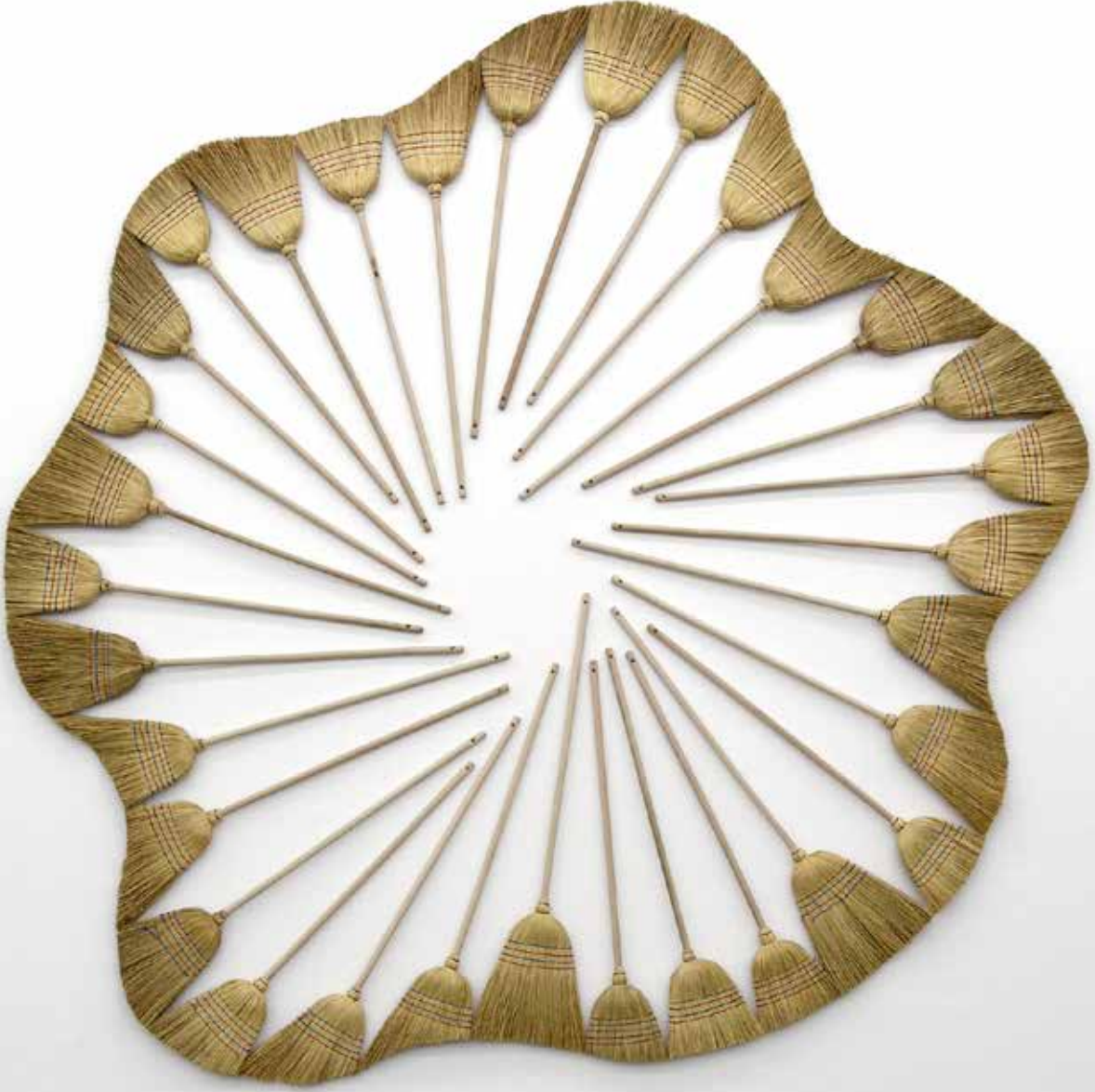
Evet, uzaktan ne olduğu pek anlaşılmasa da yakından bakıldığında her şey anlaşılır. Her iki durum arasında çok kısa da olsa bir merak söz konusu. Ama sonunda esrarengiz bir şey kalmaz geriye. Algı oyunu, bu işin baharatı. İzleyicinin durumu kavraması, benim için önemli. Sıradan, çok iyi bildiği nesnelerin bile bir dünyası vardır ve bu dünya, izleyicinin ufkunu açabilir. Banal nesnelere, yapılacak küçük bir değişiklik ile kendini fark ettirebilir. Sorgulamaya yanı başınızdan başlarsınız. Kim bilir belki de yaratıcılığın sanıldığı kadar zor olmadığı anlaşılabilir.

*You're playing a sort of perception game with the viewer from the proximity-distance axis. What kind of effect do you intend to make, except from casting doubt on eye's standard assumptions?*

Yes, it is not clear what is happening from a distance, but if you look closely, everything is clear. There is a short period of curiosity between the two situations. Although, in the end, there's nothing mysterious. The perception game is the cherry on top. It's important to me that the audience apprehends the situation. Even ordinary, well-known objects have a world that can open up the viewer's horizons. After a small change, even pedestrian objects can be noticed. You start questioning from your own surroundings. Who knows, maybe it turns out that creativity isn't as hard as it seems.

*Black Forest II, 2015*  
Şemsiye yerleştirme  
Installation with umbrellas  
370 x 520 x 25 cm





*Plenum / Vollersammlung, 2007*  
Süpürge yerleştirme  
Installation with brooms  
385 x 385 x 8 cm





WM03, 2007  
Fotoğraf Projesi | Photo project



Beans 25, 2008  
Fotoğraf Projesi | Photo project

*“Cuttemporary” serisinde meyve ve sebzeleri keserek ve yeniden kompoze ederek bir görsellik oluşturdu. Organik bütünüün parçalama fikrinde sana cazip gelen neydi?*

Burada bir “oyun” söz konusu. Ben merakım gereği, bir şey yapmadan duramam. Hiçbir şey yapmasam da gözümle bir görüntüye bir şeyler ilave edip çıkartırım. Meyve ve sebzelerle yaptıklarım aslında herkesin yaptığı ama farkında olmadığı durumlar. Bir çocuğun oyun oynaması gibi yalın.

*In the “Cuttemporary” series, you created a visual quality by cutting and recomposing fruits and vegetables. What appealed to you in the idea of breaking down the organic whole?*

We can talk about a “game” here. Due to my curiosity, I can’t ever stop doing something. Even when I don’t physically do anything, I will add or remove something from an image with my eyes. What I do with fruits and vegetables is actually what everyone does but is unaware of. Simple like a child’s play.



İsimsiz | Untitled, 2019  
Halı yerleştirme  
Installation with carpets  
240 x 208 cm

Reorientation 07, 2015  
Halı yerleştirme  
Installation with carpets  
260 x 1000 x 250 cm

*Halılarla yaptığın "Reorientation" serisinde birkaç farklı yerleştirme tekniği ile çalışıyorsun. Kimi zaman dekupe parçalar; kimi zaman pikseller gibi parçaların etrafında dağılan dokumalar; halının oyun kartları sembolleri gibi girdiği bilindik formlar... Parçalama ve yerleştirme yöntemlerini nasıl belirliyorsun?*

Burada halı sadece bir malzeme. Form, işlev ve kavramsal durumlarda malzemenin niteliği önemli ama malzemenin ne olduğundan çok o malzeme ile ne yaptığım daha önemli. Bir başka durum da şu: eğer güzel bir fikir aklıma gelmiş ise kendimi sınırlamam. Yapılabilecek her versiyonu denemekten çekinmem.

*Bu serinin ismi halının Doğu medeniyetindeki yeri ve Batılı alımlanmasına dair bir şey söylüyor mu?*

"Reorientation" bu serinin ismi. "Doğunun ya da doğulu halıların yeniden ele alınması" anlamında. Orient halıları temel geometrik formlarla harmanlandığında bir Doğu-Batı sentezi ortaya çıkar. Ama bu doğrudan yapılmış bir sentez değildir. Minimalist bir yaklaşım da diyebilirsiniz.

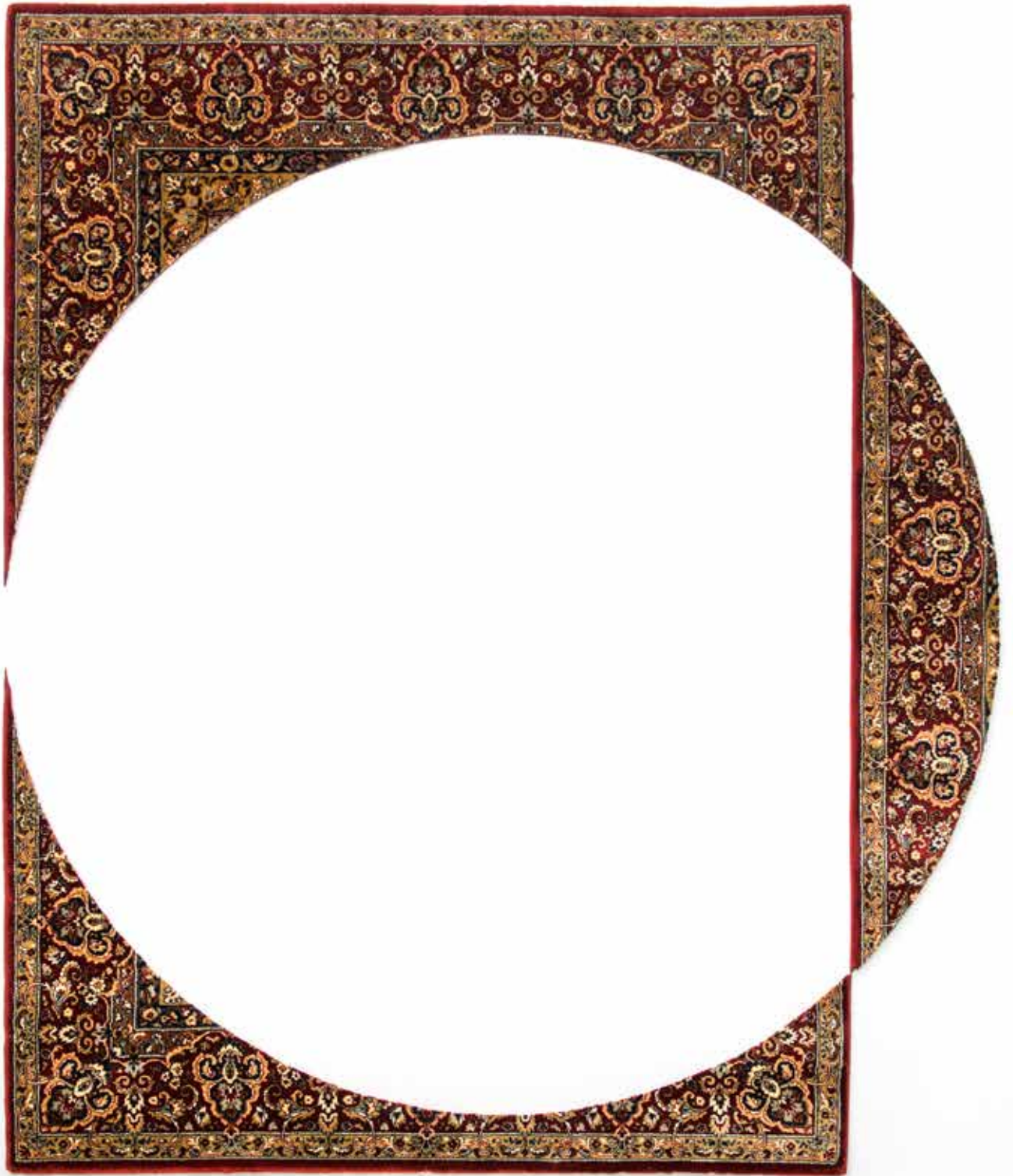
*In the "Reorientation" series made from carpets, you work with several different placement techniques. You use decoupled pieces, pieces surrounded by weaves similar to pixels, or familiar forms like playing card symbols. How do you determine the methods of shredding and placing?*

The carpet is just a material. In form, function and conceptual situations, the quality of the material does matter, but what I do with the material is more important than what the material is. Another thing is that if I have a good idea, I will not limit myself. I don't hesitate to try every possible version.

*Does the name of this series say anything about its place in Eastern civilization and its Western reception?*

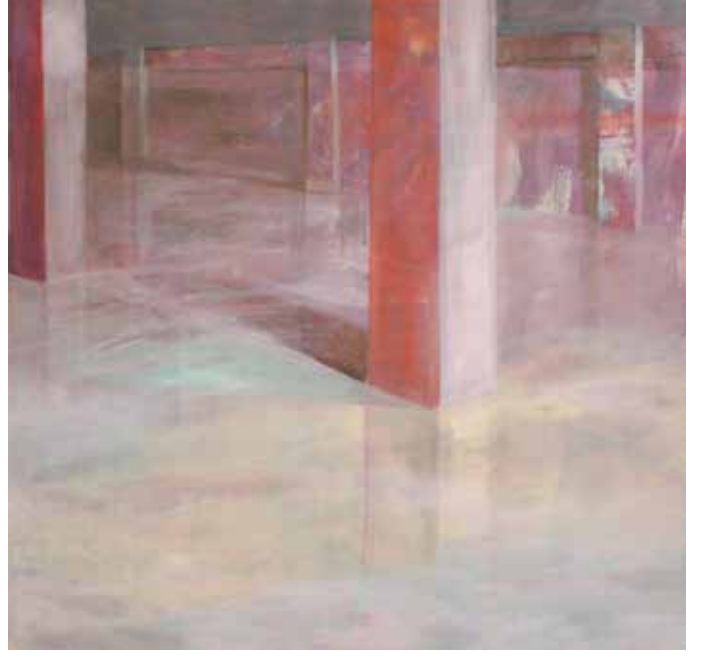
"Reorientation" is the name of this series. As in "Reconstruction of the East or Eastern carpets". When Orient carpets are blended with basic geometric forms, an East-West synthesis emerges. But this is not a direct synthesis. You might call it a minimalist approach.





# NURİ

# KUZUÇAN



Kolektif Çalışmaya Açık Mekân | Open Space, 2004  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
144 x 144 cm

GB: Kronolojik bir akışta ilerlemeyi öneriyorum. Arada ileri geri atlayabiliriz. 2004 tarihli ilk sergin Açık Mekân'dan başlayabilir miyiz?

NK: Bu resim, aynı zamanda sergiye de ismini veren resim. Özellikle ortak çalışma mekânlarının azlığına ya da olmayışına bir cevap olarak...

*Aslında burada da son işlerinde gördüğümüz bir etki var. Mekânı oluşturan birimlerin neredeyse havada yüzmesi. En son gördüğüm resimden ilk referans aldığımız resme gidersem, buradaki düzende bile binanın ayrılmaz parçası gibi görülen kolonlar, sanki havada gibi algılanıyor.*

Birbirine bağlamadan, daha kendine ait bir mekân yaratma olasılığını arttırmak için aslında. Burada çok spesifik bir mekân var. Bunu biz, bir fotoğraf yüzeyinden de algılayabiliriz. Yakın zaman resimlerindeyse yeniden kurgulamaya daha müsait bir yapı var. Bu, yeniden bozmak ve yeniden kurmak ile ilgili bir süreç olabilir. Ama aralarında tabii 12-13 yıl var.

*Bunlar ama daha tanımlı mekânlar:*

Tanımlı. Bundan sonraki *Trafik* sergisinde de oldukça tanımlı hatta gerçekçi anlar. Birebir fotoğraftan değil ama benim hafızamda yer etmiş olarak aktardığım resimler.

GB: I would suggest we move chronologically. We can jump back and forth if we need to. Can we start with your first exhibition, Open Space in 2004?

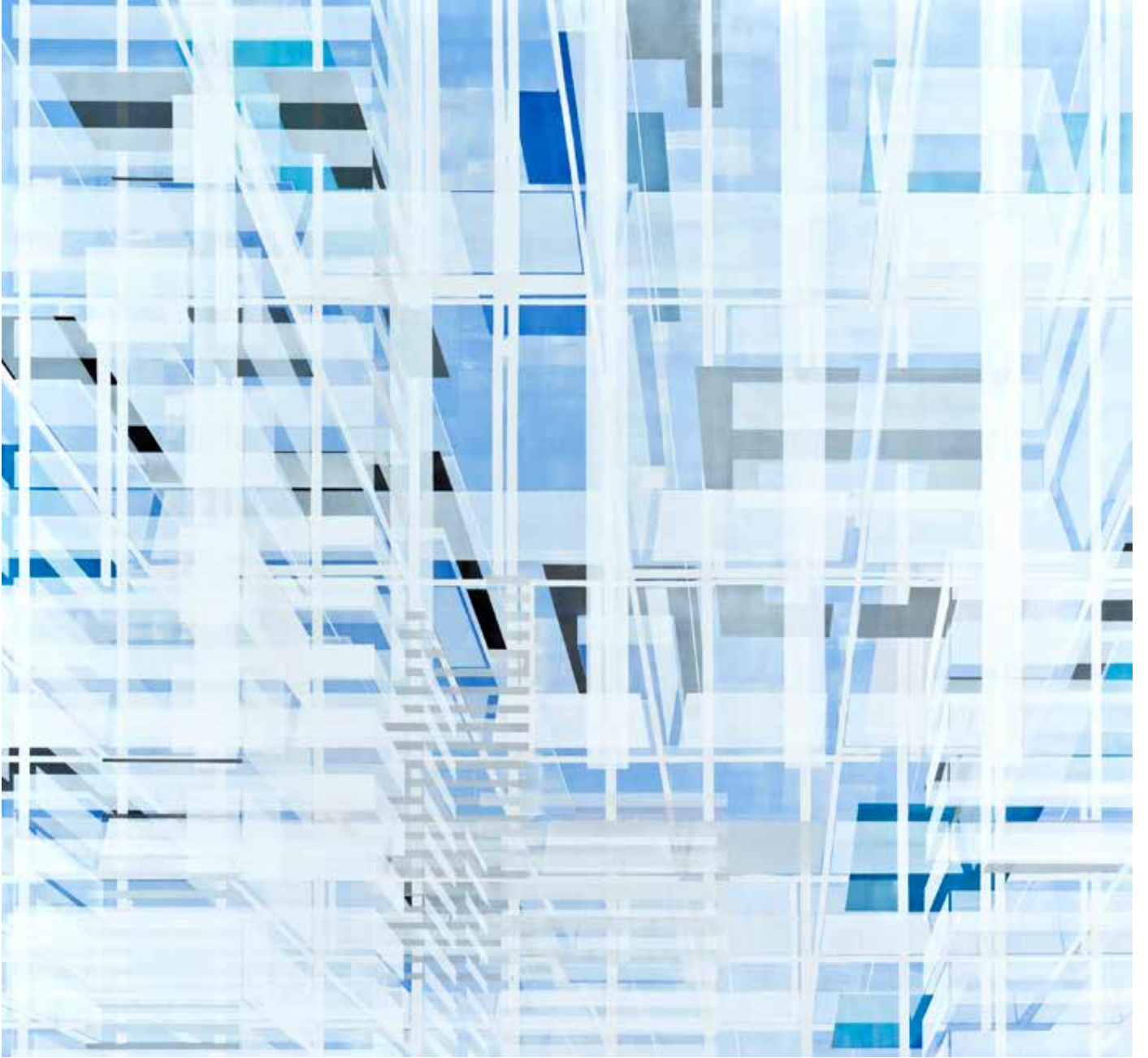
NK: This painting, is the one that gave its name to the exhibition. It's especially about spacelessness. It's specifically an answer to the scantness or absence of common work spaces.

*In fact, there is an influence that we have seen in your latest works. The units that make up the space are almost floating in the air. If I go to the first reference from the last painting I have seen, even in the layout here, the columns, which are seen as integral parts of the building, look like they are floating.*

Actually, this is meant to increase the possibility of creating a space of its own without interconnecting it. There's a very specific place here. We can perceive this truly from a photographic surface. There is a structure more suitable for reconstruction. It can be a process of enlarging, breaking and rebuilding it. But of course there are 12-13 years between them.

*But these are more defined spaces.*

Defined, of course. In the following exhibition titled *Trafik*, there are also quite defined and even real moments. These are not directly from photos, but images that I have transferred from my memory.



*Base-Source, 2016*  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
190 x 200 cm





*Bisiklet* | *Bicycle*, 2004  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
144 x 144 cm

**52** *Mesela bu resmin özelinde konuşursak burada tanımlayabileceğimiz bir obje var:*

Ve çok ender bu. Çok az. Herhalde 100 resimden 2'sinde ya da 3'ünde böyle bir şey var.

*Ama resmin mekânı, bugünkü işlerinden parçalar içeriyor.*

Evet. Burada bisiklet, bir figürün karşılığı gibi aslında. Sanki resmin önünde ya da sağında ya da solunda, o kadrajın dışında bir yerde bir figürün varlığını işaret eder gibi... Bu bir ihtiyaçtan doğmuştu ama sonra böyle bir şeye de ihtiyaç olmadığı konusunda kendimi ikna ettim.

*İhtiyaç mekânın daha iyi algılanması için mi?*

Hem resimdeki derinlik duygusunu arttırması için hem de izleyicinin aslında o resmin figürü olduğu, kadrajın içinde olması gerekmediği; izleyen kişi olarak onunla bir bütün olduğu üzerine bir sembol. Aslında resmin sahibi ve kullanıcısı, ona bakan zaten. Resmi kim karşılıyorsa, karşısında duruyorsa, o.

*For example, if we talk about this painting, there is an object that we can immediately define.*

And that's very rare. Very little. I think there's something like this in 2 or 3 out of 100 pictures.

*But the space of the painting contains parts of today's work.*

Yes. Here the bike is like the equivalent of a figure. It was as if something was pointing to the existence of a figure in front of or on the right or left of the painting, somewhere outside that frame. It sprouted from a need, but then I convinced myself that there was no such thing.

*A need for a better perception of space?*

It serves to increase the sense of depth in the painting and also acts as a symbol where the audience is actually the figure of that painting, not necessarily in the frame; a symbol where the viewer is whole with it. In fact, its owner and user is the viewer; whoever is greeting the painting.

*Bir süre sonra zaten bu tür araçlar da aradan çıktı ama yine bir ortaklık duygusu arıyorsun izleyiciyle resim arasında.*

Mekânsal bütünlük. Zaten resmin hep bir figürü var. İzleyen olarak tabii. Başka kurgular ile ilgili değil. O da resimle, baktığımız, yöneldiğimiz şey ile kişi arasında. Yapan kişi olarak ben bile yabancılaşmak istiyorum. Aynı zamanda anonimleşmesini de bekliyorum.

*Resim, bir açık mekân sunuyor figüre, izleyici olarak. İçine dâhil olabileceği. O zaman senin resimlerindeki mekânların kapalı devre olmadığı gibi bir sav öne sürebilir miyiz?*

Evet. Belirgin bir hikâyesi, anlatılmak istenen bir şeyin olmadığı, bakan kişi için gerçekleşen görsel bir alan olduğunu söyleyebiliriz. Oradan bir mitoloji okumuyoruz; tarihsel bir sahne görmüyoruz ya da bir şeyin anlatımı ile ilgili bir betimleme yok. Bir görüntü var. O görüntü, bir kadraj olmasına rağmen mekânsı bir görüntü; ki tuval aslında benim için bir mekân imgesidir. Mekânın kendisi gibi düşündüğüm bir şey.

*After a while, these kind of intermediaries ceased to exist, but you are still searching for a sense of association between the viewer and the painting.*

Spatial totality. Paintings always have a figure. I mean as a viewer. It's not about any other fictional composition. It is between the person and the thing they are facing. Even as the person who made it, I want to be alienated. At the same time, I'm expecting an anonymity.

*The painting presents an open space to the figure, in which the viewer can be involved. Then, can we assert that the spaces in your paintings are not closed circuits?*

Yes. It can be said that it is a visual space for the viewer that has no clear story or no didactic purpose. From there we do not construe a mythology; we do not see a historical scene or a narrative description. There's an image. Although that image is a frame, it is a spatial image. For me, canvas is actually a spatial image. Something I think of as the space itself.



Uyku Odası | Sleep Room, 2005  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
40 x 40 cm





*Dissolving*, 2016  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
190 x 180 cm

*Peki izleyicinin içeri dahil olabileceği bir açıklık, sembolik bir şey var mı formlarla ilişkili olarak?*

Tamamen kendine ait hissetmesini istiyorum aslında. O yeni karşılaştığı bir mekân da olsa onun deneyimi olarak orada gözükmeli. Onu yapan kişi olarak benim deneyimim değil bir başkasının anlatımı değil. İlk defa karşılaştığı bir alanı, kendisine ait bir algılama alanı olarak tecrübe etmesini istiyorum.

*O zaman mutlaka izleyici de işin bir parçası.*

Her zaman. Tamamlayıcısı.

*Çünkü resim, bir şey anlatmamak üzerine kurulu. Bir alan açmak, bir boşluk... Aslında zihinsel bir alan mı aynı zamanda?*

Bir deneyim alanı. Bu zaman zaman zihinsel, zaman zaman fiziksel, zaman zaman da duygusal bir deneyim yaşatabilir ya da hepsi birden de olabilir.

*So, is there a clarity in which the audience may be involved, is there anything symbolic in relation to forms?*

I really want it to be their own. It should appear there as their experience, albeit in a new space. It's not my experience as the person who paints it; it's not someone else's narrative. I want people to experience a space that they encounter for the first time as their own perception.

*Then the viewer is absolutely a part of the work.*

Always. An integral part.

*Because the painting is based on not telling anything. Opening a space, an open area... Is it actually a mental space at the same time?*

An area of experience. This can occasionally be a mental, sometimes physical, sometimes emotional experience, or it can be all at once.

Rear Window, 2013  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
Diptik | Diptych 200 x 355 cm



*Resimde eksilttiğin unsurlar var. Önceleri daha renkli, daha çeşitli bir boya kullanımı var. Giderek birkaç rengin tonlarına, kimi zaman monokroma dönüyor. Bir de organik formu dışarıda tutuyorsun; köşeli formlar kullanıyorsun.*

Organik olmayan. İnsan yapısı bir mekânın yaptığı bir şey gibi. Kendini bir mekanikleşme, bazı reflekslere ya da bazı otomat hareketlere de hazır hale getirmekle ilgili. O da mesela, figürdeki yaklaşım gibi, ne kadar az tasarlanmış eleman varsa o kadar komplike, o kadar yüksek dozda tasarım olanağı varmış gibi hissediyorum. 10 ayrı formla çalışsaydım, onların kombinasyonu bana zaten bir sonuç verirdi. Ama basit formla yüzlerce kombinasyon kurmak çok da kolay değil diyelim. Kendimi o zorlama ve sınırlama içerisinde bulmayı seviyorum. Mümkün olduğu kadar az elemanla ve az tonla, mümkün olduğu kadar tasarlanabilir alanlar, mekânlar yaratmak üzerine bir deneyim diyebilirim.

*Doğaya dahil olmayan bir form var. Dolayısıyla doğanın işleyiş biçimini değil insan yapısı ölçülebilir bir işleyiş biçimini referans alıyor.*

Dışarıda bırakmaya yönelik olarak doğayı referans alıyorum mümkün olduğu kadar. Aslında onu referans alıyorum ama içinde olmamak üzerine. Onu dışladıkça arta kalan şeyle ilgilenmek istiyorum.

*O zaman zaten ortaya daha mekanik bir alan kalıyor. Acaba senin kontrolünü daha mı iyi kurmanı ve kullanmanı sağlayan bir araç bu? Tesadüfi değil çünkü.*

*There are elements in the picture that you've eliminated. Previously, there is a use of more colourful, more varied paint. It gradually turns into shades of a few colours, sometimes monochrome. And you keep the organic form out; you use angular forms.*

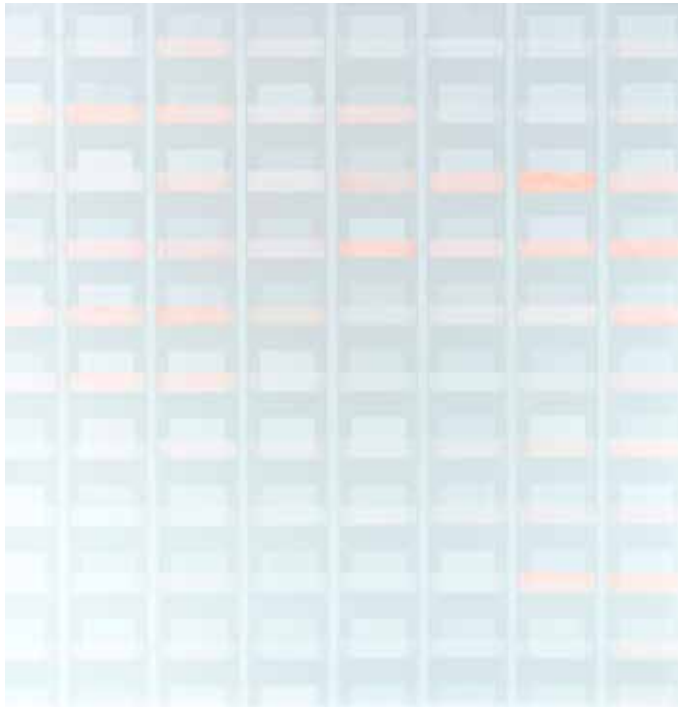
Inorganic... It's like a man-made mechanic. It's about getting ready for some mechanization, some reflexes or some automatic actions. For example, like the approach in the figure, I feel that the less complicated the element is designed; the more complicated, and higher in dose the opportunity of design is determined. If I worked with ten different forms, their combination would have already given me a result. But let's say it's not easy to build hundreds of combinations with a simple form. I like to find myself in that coercion and limitation. I can say that it is an experience on creating spaces and spaces that can be designed with as few elements and tones as possible.

*There is a form that is not included in nature. Therefore, it refers to a man-made measurable process rather than the way nature works.*

My reference is to exclude as much as possible. I'm actually referring to it, but not on it. I want to deal with what's left once it is excluded.

*Then there remains a more mechanical field. I wonder if this is a tool that allows you to establish and use your control better, because it's not random?*

*The Impression, 2016*  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
200 x 190 cm



*Beyaz Site | White Site, 2009*  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
175 x 190 cm

*Tarihi Plan | Historical Plan, 2010*  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
165 x 185 cm





Her alanı kurgulamak, ölçülebilir hale getirmek, o da takıntılardan biri. Ölçülebilir olması fikri bende zorunluluk gibi bir durum. Hesabı verilebilir olmalı. Kompozisyonun, perspektifin, yüzey alanlarının, boya ile ilgili dokunun ya da boyasal yapının hepsi. Tesadüfi, rastlantısal bir şey oluyor mutlaka resmin içinde ama o kadar az oluyor ki hata gibi duran şeylere zaten dokunmak istemiyorum. Onu düzeltmek de kendi resmini restore etmek gibi geliyor bana.

*Eski işlerde mekânı tanıyabiliyoruz. Bunun bir şehir olduğunu, binalara kuşbakışı bir bakış olduğunu... Bununla ilgili sen tanıdık olma hissinden bahsediyorsun. Herkese aynı tanıdık duyguyu verebilecek referanslarının olmasından...*

Evet. İki kişi yan yana geldiğinde ve resme yöneldiğinde gördükleri, algıladıkları şey konusunda hemfikir olabilirler. Bu olasılık çok yüksekti. Ama şimdi sanki biraz değişiyor gibi. En azından bunu değiştirmek istiyorum.

*Ben değiştirdiğini düşünüyorum. Orada görsel bir referansla bildikleri bir bilginin üzerinden belki ortak bir duygu vardı. Şimdi bilinmeyen ve referansı olmayan bir mekân hissi...*

Bu mekân duvarlarıyla sınırlanmış bir mekân değil. Orada da uğraştığım, uğraşmak istediğim şey, daha çok atmosferle ilgili.

*Evet, zaten espasa yakın. Doluluğa değil boşluğa yakın daha çok.*

Resimdeki mesafeler, iki form arasındaki mesafe gibi. Formun kendisini resmetmek değil ya da bir nesne söz konusuysa nesnelere resmetmek değil nesnelere vasıtasıyla aralarındaki boşlukları atmosferi, oradaki mesafeleri göstermek.

It's one of my obsessions to make every field composable and measurable. The idea of something being measurable is a necessity for me. It must be accountable. Composition, perspective, surface areas, paint-related texture or painted structure, all of it. It's a random, coincidental thing, but it happens so rarely that I don't want to touch things that seem like mistakes. Fixing that feels like I'm restoring my own painting.

*We can recognize the space in earlier works. We can see that this is a city from a bird-eye view... You're talking about feeling familiar, having references that give everyone the same familiar feeling...*

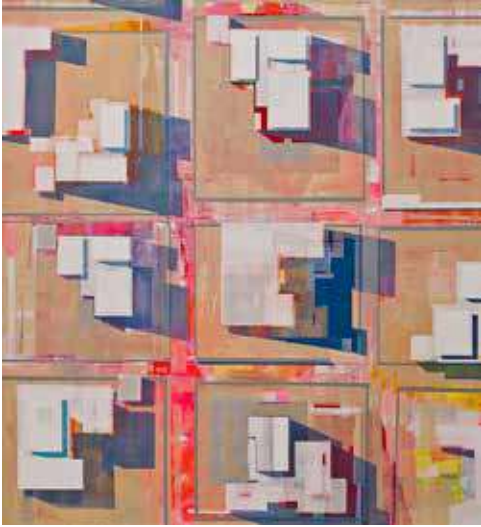
Yes. When two people come side by side and look at the painting, they may agree on what they see and perceive. This possibility was very high. But now it looks like it's changing. At least I want to change that.

*I think you changed it. There was perhaps a common feeling based on a knowledge they had from a visual reference. Now, there is the feeling of an unknown space, without reference...*

This space is not limited to walls. What I'm dealing with, I want to deal with, is more about the atmosphere.

*Yes, it's close to space. Closer to emptiness, not fullness.*

The distances there, like the distance between the two forms. Not to depict the form itself, or to depict objects in the case of an object, but to show the atmosphere, the distances between them through objects.



9 Yapı | 9 Structures, 2010  
Tuval üzerine akrilik  
Acrylic on canvas  
200 x 185 cm

Modern Batı | Modern West, 2010  
Tuval üzerine akrilik  
Acrylic on canvas  
165 x 185 cm

Egzotik Doğu | Exotic East, 2010  
Ahşap üzerine karışık teknik  
Mixed media on wood  
200 x 185 cm

Interior - Exterior. *Bu resimler özelinde, yakın tarihli işler bana daha homojen geliyor. Burada parçalılık ön planda. Orada da parçalar birleşerek bir bütün oluşturuyorlar ama nihai olan homojen bir bütün. Mini kompozisyonların birleşmesi, bir bütünü oluşturuyor gibi. Böyle bir parçalılık hissi.*

Tamamen o amaçla yapılan 9 Yapı zaten. Her biri kendi başına, müstakil durabilecek bir resim olarak, aslında orada 9 resim var. Aynı özen, aynı kurgu yapısı ve neredeyse yine burada da birebir hepsini büyük bir tuvalde yeniden resmedilebilir tamlıkta olduğu beklentisiyle ya da o amaçla.

*Mekâni okutan bir perspektif değil bu. Mekâna hizmet etmiyor. Gerçek bir mekâna değil de bir mekân olma durumunu...*

Oluşan sürecin içinden bir şey gibi, evet.

*Mesela Modern Batı, Egzotik Doğu burada biraz daha yapı değişiyor, doku değişiyor. Parçalılık daha vurgulu. Buradaki parçalı olma ve o parçaların yapı yapı birleşerek büyük bir resmi oluşturmaya bağlacı, birbirlerine verdikleri referanslar.*

Evet. *Modern Batı, Egzotik Doğu. Beraber çalışıyorlar. Müstakiller ama ikisi aynı anda çalıştığım resimler. Bir tanesi tamamen eksiltme üzerine, diğeri de yükleme üzerine. Benim resme aslında temel olarak yönelimin açıklaması gibi. Bazen çok yüklü, yapabileceğim her şeyi tuvalin üzerine koymakla ilgili bir motivasyonum oluyor. Bazen de en başından beri konuştuğumuz eksiltme, en azda bütünü oluşturma nasıl olur diye.*

*Bu böyle bir tez-anti tez arası...*

Karşıtlık değil, aslında tamamlayıcısı gibi.

Bu da bir yapı. Diğer resimde oluşan tüm parçaların oluşturduğu görüntü de bir yapı aslında.

Interior-Exterior. *In particular, these paintings are more homogeneous to me than your recent works. Here the fragmentation is in the foreground. There, too, the parts unite to form a whole, but the final work is a homogeneous whole. The combination of mini compositions here seems to form a whole. A feeling of fragmentation...*

That was exactly the purpose of 9 Structures. In fact, there are nine paintings, each one on its own, as individual paintings. You can see the same thought, the same composition and the possibility to paint them again exactly the same on a bigger canvas.

*This is not a perspective that helps the space. It doesn't serve the space. Not a real place, but the condition of being a space.*

Like something that is becoming, yes.

*For example, Modern West and Exotic East in the structure and the texture change. Fragmentation is much more accentuated. The fragmentation and the convergence of these pieces and their formation of a big painting... What connects them is the references they give to each other...*

Yes, it is. *Modern West and Exotic East work together. They are individual paintings, but I worked on them simultaneously. One is about elimination and the other addition. In fact, it is like an explanation of how I approach painting.*

Sometimes I have a lot of motivation to put everything I can on the canvas. Sometimes, like we mentioned, creating a whole through elimination.

*This is somewhere between thesis and anti-thesis.*

It's more complementary than a contrast.

This is also a structure. The image created by all the pieces in the other painting is also a structure.



*Bu daha formal bir yapı ama. Yani hem forma dayalı hem de bir disiplinin içinde çıkan bir yapı.*

Çok ölçülü, raslantısallığa yer yok. O yüzden *Modern Batı* ismi. Diğerinde bir kaos var ama o kaosu toparlayacak çerçeveyi talep ediyor. O yüzden o kadraj var. Çok kesin bir şekilde sınır koymak gerekiyor. Mesela bu masanın üstünde bir dağınıklık olsa, masanın kendisi ona bir bütünlük sağlar. Diğerinde ise masa, tamamen boş ve biz masaya iki tane nesne yerleştireceğiz; onu tasarlamak zorundayız. Yerini, büyüklüğünü, küçüklüğünü... İki farklı bir zihinsel yönelim. Birinde oradaki kaosu ya da karmaşanın bir bütün olarak algılanmasıyla ilgili bir tasarım yapıyoruz, içerikten bağımsız. Diğerinde, içeriği olabildiğince hatta boş alanları aktif olacak şekilde, olabildiğince hesaba katıyoruz.

*O zaman birinciyi verili olduğu şekilde alıyoruz.*

Birinden tamamen sorumluyuz. Tamamından sorumluyuz. Ölçebilmek, hesap edebilmek anlamında diğerinde ise ilgilendiğiniz alanı sınırlamak zorundayız. Tasarımımız sadece sınırlamayla ilgili.

*Bu iş bir bakıma senin üretim prensiplerini hem özetleyen hem de iki yaklaşımı birden içeren bir örnek.*

İki uçta... Evet.

*Bu birazcık kendi kadrajını oluşturmak gibi mi acaba?*

Öyle düşünmemiştim ama evet olabilir. Aslında hep amaçladığım şeyin bir temsili, *Modern Batı*. Eksilterek en azla bir bütünlük göstermek. Diğer de kurtulmaya çalıştığım şey olabilir. Olabildiğince yüklü olan bir şeyin birlikte bir yere doğru gideceği yanılsamasından kendimi alıkoyamak.

*But this is a more formal structure. In other words, it is both a form-based structure and also it is derived through discipline.*

Very scaled, no place for coincidence. That's why it's called *Modern West*. There is chaos in the other one, but it demands the framework to tidy up that chaos. That's why there is a frame. You need to set the boundary very precisely. For example, if there was a mess on this table, the table itself would adapt and become one with the mess. On the other one, the table is completely empty and we will place two objects on the table; we have to design it. Its location, its size, its smallness... They are different tendencies. For one of them, we design a perception of chaos or for the chaos to be perceived as a whole independent from the content. For the other, we take into account the content as much as possible, counting even the free spaces.

*Then we take the first as given.*

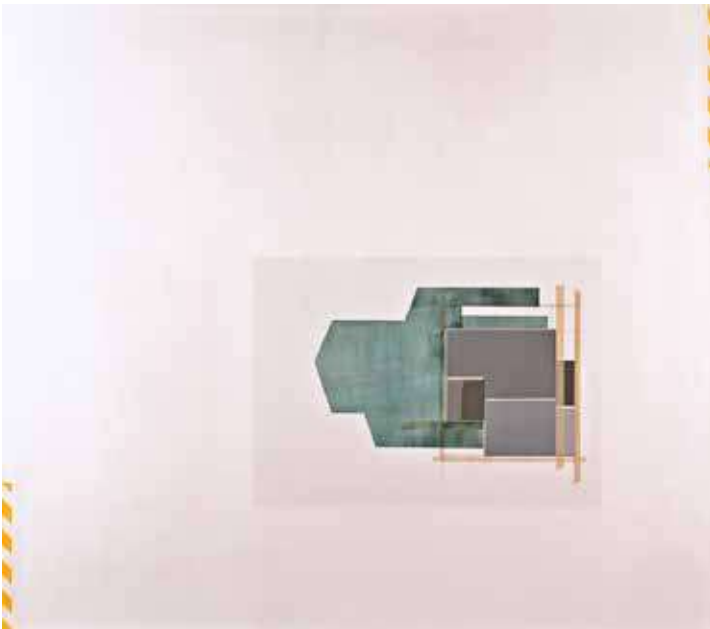
We are totally responsible for one. We are fully responsible. In order to fully measure and calculate, we need to restrict the area of interest. Our design is only about limitation.

*This is an example that both summarizes your production principles and includes them.*

It is on both ends...

*Is this like creating your own frame?*

I didn't think so, but yes. In fact, *Modern West* is a representation of what I have always intended. Demonstrating a whole with the least by eliminating. The other may be what I'm trying to get rid of. To keep myself away from the illusion that something so loaded will lead somewhere.



Bu aslında kadrajı belirleyip, kapsamı belirleyip içeriği incelemekle ilgili bir şey. İçerikle ilgilenmekle ilgili bir şey. Diğerinde ise tasarlamakla ilgili bir şey var. Birinde muhatap olduğun bir şey var. Yani sana dayatılan, dışarıdan gelen, diğerinde tamamen senin işlik alanın, çalıştığın bir alan. Tamamen seninle var olacak bir alan var. İki muhataplık alanı da hayatımızda söz konusu zaten.

*Flaneur* resmi, yine o sarı çerçeveli resimdeki yapının içindeki alana bir resim olarak, uygulama olarak cevap, karşılık. Burada mesela olabildiğince yüklemeye dayalı bir çalışma tecrübesi var. Amacım hep oydu. Ne olacağını düşünmeden resmin talep ettiği her şeyi, ya da talep ettiğini düşündüğüm her şeyi resme yüklemek. Sadece harmonide bir kısıtlılık, belli bir palet kısıtlılığı ve formların birbirlerine cevap verecek şekilde uygulanmasıyla ilgili. Galiba üzerinde en çok zaman geçirdiğim resim bu. Tabi çok zaman geçirmek onun nitelikli olacağı anlamına gelmiyor. Resmin niteliğini garanti etmez bu.

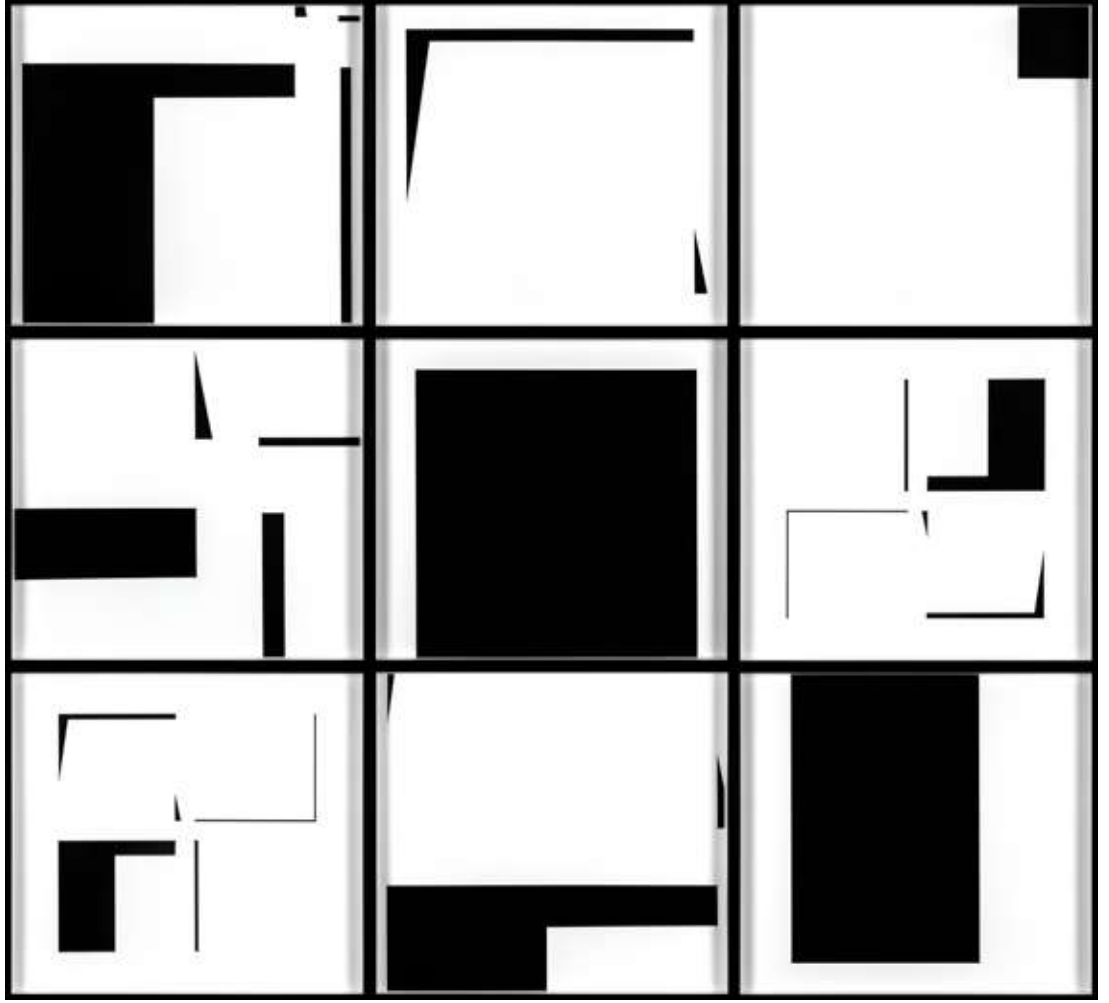
This is actually about determining the frame, the scope and examining the content. It is about dealing with the content. The other has something to do with design. There is something you are dealing with, something coming from the outside, something imposed on you. The other one is completely your working space, a space that will exclusively exist with you.

The painting *Flaneur* is again a response to the area within the structure in that yellow-framed painting. Here, for example, there is a working experience that depends on loading the content as much as possible. That was always my intent: loading everything that the picture demands, without thinking about what will happen. It's just a limitation in harmony, a certain constraint in the palette, and the application of forms that respond to each other. I think this is the picture I've spent the most time on. Of course spending a lot of time on the work doesn't mean that it's qualified. This doesn't guarantee a quality.



*Flaneur*, 2010  
Tuval üzerine karışık teknik  
Mixed media on canvas  
175 x 195 cm

9 Parça | 9 Parts, 2013  
Kâğıt üzerine kolaj  
Collage on paper  
Her Biri | Each 65 x 70 cm



*İki farklı aile var senin resimlerinde. Parçaların, birimlerin birleşip bir bütüne işaret ettiği, parçalılığından çok bütünlüğü öne çıkan. Belki bunu destekleyen perspektif algısıdır. Göze yatkın ve bilgi olarak bizde var olan... Diğer tarafta birimin kendi başına daha önemli olduğu ve bütünlenmeye o kadar da meyilli olmayan, parçalılığıyla var olan resimler...*

Amaç bir an sonra değişebileceğine dair bir his de vermek. O yüzden o bağlantısızlıklar var. Bağlantıları ayırmak, birbirinden koparmak gibi. Biz genellikle oluşum sürecinde olan bir şeyi, tamamlayan ve bütünleyen bir şey olarak düşünüyoruz. Belki de dağılan bir süreçte... Birbirinden kopan, ayrılan ve değişecek bir alana doğru. Ama güvenlik hissimiz sürekli bütünlemeye yönelik. O yüzden orada, o aralıkta duruyor olması, algıda nasıl bir form alacağına dair bende bir merak uyandırıyor. İzleyen için de uyandırmasını isterim. Öyle bir hedefim olduğunu söyleyebilirim.

*There are two different groups in your paintings. Parts and units unite and lead to a whole, which stand out for their wholeness rather than their fragmentation. Perhaps it is the perception of perspective that supports this. Easy on the eye and information that we already have... On the other hand, the paintings which are more important than the unit itself and that are not so inclined to integration, exist with their fragmentation...*

The goal is to give a feeling that it can actually change in a moment. So, there are those disconnections. It's like separating connections, breaking them off. We often think of something that is in the process of formation as something that complements and completes. Perhaps in a process of disintegration... Towards a space that is torn apart, separated and subject to change. However, our sense of security is constantly inclined to complete it. Therefore, it being in that range, in that state of in-betweenness, arouses a curiosity to know what kind of form it will take. I would like it to provoke a curiosity. I can say that I have a goal to do that.

*Yine bunun içinde de kadrajlar olarak kendime yeni resimler buluyorum ama anladım ki zihinsel bir şey. Neyin havada durduğunu, neyin derli toplu olduğunu sana gösteren mihenk taşları var. Zihnin içinde bir perspektif bilgisi var. Bütünlemeye daha yönelik çünkü öbür türlü kendini güvensiz hissediyor. Dağılan bir şeyin ortasında kendimi nasıl konumlandırabilirim?*

Belki de gözlemlendiği için bir bütün halinde duruyor. O anda bütün halinde duruyor. O andan sonra ne olacağına dair hissimiz net değilse bu benim için başarılı bir sonuç.

*Sergilenen işlerden birinin adı, Parça-Bütün. Senin resmi bu şekilde adlandırman nedendi?*

Yeniden kurgulamaya dönük bir pratiklik yaratıyor bende; bir şeye yönelme, bakma. Gözlemcinin, sabit ve stabil duran bir şeyi dönüştürebilme iradesini sürekli taşıyor olması lazım. Duvarlar ve sınırlar ya da bir engel teşkil eden yapıları zihinsel olarak aktive etmezsek, yeniden kurgulama ve yaratıcılık alanlarıyla ilgili sorunlar yaşarmışız gibi hissediyorum. Bizim sigortamız gibi. Burada çok temel ve çok birebir karşılaşacağımız bir yapının, ne kadar fazla parçaya bölünebileceğine, dağılabileceğine ve yeniden kurulabileceğine dair bir referans var. Bu resim, izleyende yeniden yapı ve yeniden kompozisyon üretme olanağı en çok olan resimlerden biri. Benim için parçacıklardı onlar ama ben oradan çekildiğimde, onun karşısına sen geçtiğinde yapı, kendini yeniden üretmeye devam edecek. İzleyici tarafından bütünü oluşturulacak.

*Peki böyle bir yaklaşım resmi kompozisyon olarak kararsız bir alana itebilir mi?*

İtsin, ne kadar güzel. Tam da o alanda olması lazım. Hem resmi hem izleyiciyi...

*Yani kararlı, çerçevesi sert ve sınırları keskin olması zaten kaçındığın bir şey.*

Her konu için. Sadece resim için değil bu. Temel olarak o alanda kalınması lazım çünkü sigortalarımız o zaman çalışır. Reflekslerimizin, tasarlama ve yeni fikirler üretme potansiyelimizin açığa çıkarılabilmesi, kararsız alanda daha mümkün. Kararlı olduğumuzda diğer verilerin hepsini dışarı bırakıyoruz ve hiçbirine hâkim değiliz.

*Again, I find myself new paintings as frames, but I realized it about me. There are markers that show you what floats and what's neat. There is knowledge of perspective within the mind. It's more holistic, because otherwise we feel insecure. How can I position myself in the midst of something that is falling apart?*

In fact, perhaps because it is observed, it stands as a whole. At that moment it stands in its entirety. If we don't have a clear sense of what will happen from then on, this is a successful outcome for me.

*One of exhibited works is called, Part-Whole. What was your reason for naming the work as such?*

For me, inclining towards something creates a practicality for reconstruction. The observer must have the will to transform something that is constant and stable. If we do not mentally activate the walls and boundaries or the structures that constitute an obstacle, I feel like we will have problems with the areas of reconstruction and creativity. It's like our insurance. Here is a reference to how much a very basic structure can be divided, dispersed and reconstructed. This is actually one of the paintings that have the possibility to rebuild and recompose. They were units to me, but when I remove myself and you come before it, the structure will continue to reproduce itself to confront you. The audience will form the whole.

*But can such an approach push the painting to an unstable area?*

It should, how beautiful. It should be in that area.

*So, stability and rigidity is something you try to avoid.*

For everything, not just for painting. Basically, you need to stay in that area because our insurances will work then. When we are determined, we leave out all the other data and we don't actually have any control on.





Parça - Bütün | Part - Whole, 2018  
Tuval üzerine akrilik  
Acrylic on canvas  
195 x185 cm



# SEÇKİN PİRİM

GB: *Senin ilk serginin adı, Birden Bütüne.*

SP: Mezun olduğumun ilk senesi, 2000’de ilk sergimi açmıştım.

*Mezuniyet sergisi için iddialı bir çıkış. Birden bütüne olanı biraz açar mısın?*

Aslında o zaman tasavvufu çok ilgileniyordum. Daha çok merak ettiğın, sorguladığın yıllar... Mevlâna’nın Mesnevi’sini okudum o dönemde. Oradaki geçiyordu, birden bütüne. Ben de hep okulda çalışırken tuhaf bir biçimde bir birim elemanı alıp onun aylarını ya da benzer versiyonlarını çoğaltıp bir bütüne ulaşan heykeller yapmayı seviyordum. Sonra fark ettim ki “birden bütüne” meselesi form olarak ya da plastik açıdan bir ifade buluyor ama ruhsal bir yanı da var. Altı o anlamda dolu geldi bana. Birey olarak aslında dünyaya tek başına bile ciddi bir müdahalenin olduğunu düşünüyorum. Bütünün toplandıkça yarattığı kelebek etkisi gibi. Aslında birbirini tamamlayan bir şey. Hem plastik açıdan beni çok tatmin eden birimden bütüne gidiş var hem de duygusal olarak Mevlana’nın çok hayranıyım. Güzel bir örtüşme oldu. Sonra devam ettirdim ve üstüne gittim aslında. Belki değişebilirdi o denemelerin sonucunda ama hem plastik açıdan hem alt metin olarak orada biraz daha kafa yormaya başladım.

*O zaman kullandığın malzeme neydi?*

Ahşap atölyesindeyim ben. Ahşap kullanıyordum; heykellerin hepsi ahşaptı. Yarı soyut işlerdi; bugünkü kadar soyutlaşmamıştı henüz.

*Figüre daha mı yakındı?*

Figür demiyorum aslında. Mesela ilk yaptığım işler balık figürleriydi ama bildiğimiz birebir balıklar değildi.

GB: *Your first exhibition was titled From One to Whole.*

SP: Yes, I opened my first exhibition in 2000, the year I graduated.

*An ambitious feat for a graduation exhibition. Can you explain the idea of from “one to whole”?*

Actually, I was interested in Sufism at the time. Those were the years that I was more curious and questioned more. At that time, I read Mawlana’s Masnavi and “from one to whole” was mentioned there. Strangely, when I was at school, I liked to take a unit and multiply the same or similar versions of it to make sculptures that reached a whole. Then, I realized that the issue of “from one to whole” finds a form or a technical expression, but it also has a spiritual side. It seemed meaningful to me in that sense. I believe that we have a critical intervention in the world, even as an individual. Like the butterfly effect that is achieved as the whole accumulates. In fact, it is complementary. I was quite satisfied with going from the part to the whole in terms of technique and I am a huge fan of Mawlana emotionally. There was a nice overlap. From there on, I pursued and actually confronted it. Maybe it could have changed as a result of these experiments, but both in terms of technique and subtext, I started to contemplate a little more.

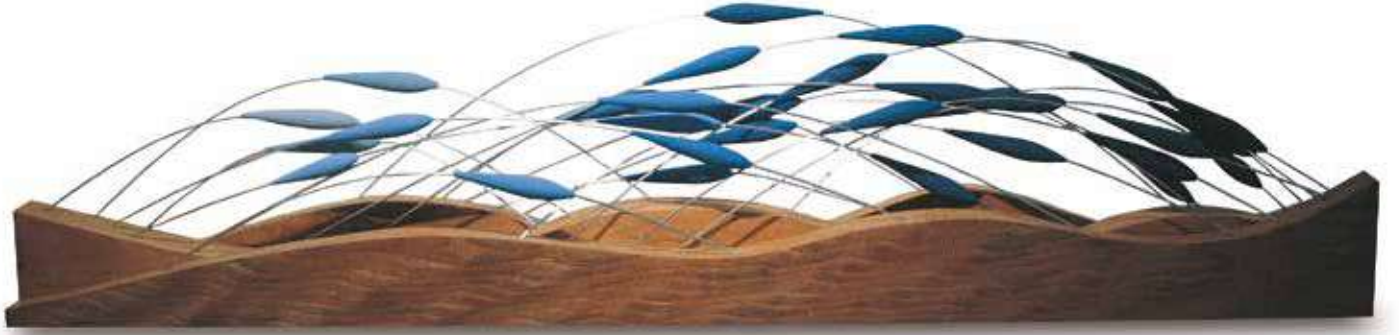
*What was the material you used then?*

I was in the wood workshop. I was using wood; the sculptures were all wooden. They were semi-abstract works, not as abstract as today.

*Were they closer to figurative?*

I don’t actually mean figure. For example, my first works were fish figures, but not exactly the fish we commonly know.

Impulse, 2006  
Ahşap ve metal | Wood and metal  
170 x 60 x 30 cm



Birkaç versiyonu vardı. Birden bütüne meselesi hep bunlarda vardı. Sonra tuhaf bir şekilde hızlı evrildi. Yavaş yavaş soyutlaşmaya başladı. Bugünkü soyut haline dönüştü.

*Bu erken işler, daha çok etkilendiğin hikâyeyi anlatmaya mı yönelikti? Özellikle ilk sergi ve ilk işlerin, Mevlana'nın anlatısına yaklaşımın, onu paylaşma ve anlatmaya mı yönelikti?*

Yüksek ihtimalle öyle. Figür etkisi başka. Figürle derdini anlatmak biraz daha kolay. İzleyiciyle bağ kurması kolay. Soyutlaşma mevzusu da hakikaten o dönemde formla daha çok uğraşmaktan geldi. Formu çok seviyorum; formu çözmeyi... Malzemeyi seviyorum. Tabi heykeltıraşın şartlarından biri olduğu için... Bir de gencim, bunları yaptığım zaman 21-22 yaşlarındaydım.

There were several different versions. They were created on the basis of "from one to whole" principle. From there, everything evolved strangely fast. Slowly, my works started to become more abstract and finally have become what they are today.

*Were these early works meant to tell the story that you were affected by? Especially the first exhibition and the first works, were they about sharing and expressing your approach to Mawlana's narrative?*

Most likely. The effect of the figure is another thing. It's a little easier to get your point across with the figure. It's easier to connect with the audience. Abstraction truly came from dealing with the form at the time. I love form. I love solving the form. I love the material. Of course, it's also because it is one of the conditions of sculpture. And then I was young, around 21-22 years old.



Metamorfoz | Metamorphosis, 2002  
Ahşap üzerine akrilik | Acrylic on wood  
110 x 45 x 25 cm

66 *Peki şöyle bir şey diyebilir miyiz? O zaman birimden yola çıktın. Birimin tekrarı ile bütüne giden bir yaklaşım vardı. Ama ilerleyen zamanlarda, hızla evrildiğini söylediğin şey, bütünüün birimlere ayrılması gibi. Çünkü balıkları yüzerken gördüğümüz iş var. Bir de hemen sonra o balığın yatayda dilimlenmiş ve birimlerine ayrılmış gibi görünen bir iş var. Şimdiki işlere baktığımda gördüğüm, birimleri birleştiren bir bütün değil. İçeriği çözülmüş gibi... Dilimlenmiş ve içeriği açılmış, katmanlarına ayrılmış gibi. Katı bir bütün formun çevrildiğinde görülecek arka planı gibi.*

Doğru, hiç böyle düşünmemiştim hakikaten. Çünkü ulaştığı bütün, burada sana gösterdiğim balıklardaki gibi bir bütün değil.

*O zaman belki bütün üzerine soyutlama denemeleri için yola çıkarken birimden hareket ettin. Ben, uzun bir süredir çalıştığım işlerin bütününden hareketle birimi gösterdiğini, birime işaret ettiğini söyleyebilirim.*

Hiç böyle bakmamıştım, doğru. Hem mantıklı hem de hakikaten öyle.

*Is it possible to say that you started off with the unit at that time? There was an approach that led you to the whole through repetition of the unit/part. However, later on, what you mentioned to have quickly evolved, seems like the whole being divided into units, because there is a work where we see the fish swimming, followed by another piece that resembles a fish being sliced horizontally and separated into units. When I look at your current works, it is not the whole unifying the units. The contents seem to be unraveled: as if it's sliced open and separated into layers. Like the background of a solid and whole form that can be seen when turned over.*

That's right, I never thought of it like that. The whole in there is not the same as the fish I showed you here.

*Then maybe you started with the unit as you set out experiment on the abstraction of the whole. I can say that you point to the unit through the whole, based on all the works you have worked on for a long time.*

Right, I've never looked at it like that. It's logical and truly is that way.

*Peki kütleyle yüzeyin arasında buna dair bir fark var mı senin için? Yani üç boyutlu bir işle yüzeye asılabilen işler arasında nasıl bir fark var?*

Aslında bu kâğıt işler nasıl çıktı, onu anlatayım. Askerlik mevzusuyla çıktı. Beni yazıcı yaptılar askerde. Ben de sıkıntıdan kâğıt kesiyordum; kâğıttan iş yapıyordum. Onlar sonra bir sergiye dönüştü. Bir de bir senelik, atölyemin olmadığı bir ara dönemim vardı. Evde çalışıyordum. 30 yaşlarındaydım. Dedim ki bu evde olacak iş değil, ben en azından bu dönemi resim yaparak geçireyim. Ben güzel sanatlar lisesinde resim okumuştum. Tuvaller aldım kendime, boyalar... Yapıyordum ama yüzey beni bir türlü tatmin etmiyordu. Sürekli bir şey eklemeye çalışıyordum; üç boyutlu olsun hissi vardı. Hep o yalancı gölgeyi değil gerçek gölgeyi görmek istiyordum. Ondan sonra kâğıt kesme, yapıştırma başladı. Bir baktım ki tuval, bana doğru yaklaşımaya başladı. Duvarla aramdaki mesafe azaldı. O kadar çok katman koymaya başladım ki yine heykele dönüştü. Fırçalar boyalar derken yine maket bıçakları çıktı ortaya. Oradan sonra kâğıt işlere evrildi çoğu. Heykellerle kâğıt işler arasında ilk çıkışta çok fark yoktu. İşin doğrusu hangisi diğerinden çıktı, hatırlamıyorum. Belki de ikisi aynı anda yürüdü. Dediğim gibi yüzeyden kurtulmak istiyordum; duvardan kurtulmak istiyordum. Son dönemlerde kâğıtla daha fazla uğraştım çünkü kâğıdın dinamiğini çok sevdim. Bu duvar işleri gene böyle üç boyutlu kâğıt işlere döndü.

*Peki, kâğıt organik bir malzeme. Zamana, dış etkilere karşı tepkileri, oluklu mukavva dahi olsa narin bir yapısı var. Diğer tarafta polyester ve pleksi tam tersi sert bir malzeme. Bu iki malzemenin işlenebilirliği ve etkisi nasıl senin için?*

*Beginning and the End, 2009*  
Pleksi üzerine metalik araba boyası  
Metallic auto paint on plexiglass  
1100 x 80 x 30 cm

*So, is there a difference between the mass and the surface for you? In other words, what is the difference between a three-dimensional work and the works that can be hung on the surface?*

Actually, let me tell you how these paper works came to be. During my military service, they assigned me as a scribe. I was cutting paper out of boredom and creating paper works. They then turned into an exhibition. There was a one-year period when I had no workshop; I worked at home. I was about 30. I decided that this was not a job suitable for my home, but at least I could spend this period painting. Originally, I studied painting at a fine arts high school. I bought canvases and paints. I was doing it, but somehow the surface did not satisfy me. I was always trying to add something to create the feeling of a third dimension. I always wanted to see the real shadow, not a fake one. After that, the cutting and pasting of paper began. Only then I realized that the canvas had started to approach me. The distance between me and the wall was reduced. I had started to put so many layers that the works turned into statues. Even though I originally wanted to use brushes and paints, I ended up using box cutters again. After that, most of my works evolved into paper works. There was not much of a difference between sculptures and paper works. To be honest, I don't remember which one originated from the other. Maybe they both advanced at the same time. As I mentioned before, I wanted to get rid of the surface; I wanted to get rid of the wall. I have worked with paper even more recently, because I like its dynamics. That's how these pieces which were meant to be hung on walls turned into three-dimensional paper works.

*Well, paper is an organic material. It reacts to time and external influences and has a delicate structure, even if it is corrugated cardboard. On the other hand, polyester and plexiglass are the complete opposite as they are rigid materials. What are the malleability and effects of these two materials for you?*





Kâğıt ve pleksi arasında gidip geliyorum ve çok hoşuma gidiyor. Dediğin gibi kâğıt çok organik. Bunun en büyük zorluğu nedir? Bu kâğıt gittiği her ortamda nasıl bir şey olmadan yüz yıl boyunca kalacak? İlk kâğıt işlerde ciddi problemler yaşadım. Koleksiyonerin evine gidiyor ama kâğıt dönmeye başlıyor; ısı farkı var. İki yılım ar-geyle geçti. Ar-geler sonrasında geldiğimiz nokta tatmin edici oldu.

Pleksi öyle değil. Pleksiyi öğrenciliğimden beri kullanıyordum. Malzemenin dinamiğini ve sınırlarını o kadar iyi biliyorum ki, benim için çok daha kolay çözümlenebilir bir şey oldu. Kâğıtta çok spontane davrandığım zamanlar oluyor. Plekside sonucu belli işler olması lazım. O yüzden orada daha sistematik gidiyorum. İlk başta karar verdiğim şey ile çıkan şey arasında süreç içerisinde hiçbir değişiklik olmuyor ama kâğıtta olabilir.

*O zaman organik malzeme, hataya ya da spontane kararlara izin veriyor ama sentetik malzeme izin vermiyor. Planlı olma zorunluluğu koyuyor.*

Ben bilgisayarda çiziyorum, sonucunu biliyorum. Arada şurası kırıldı değiştireyim gibi bir şey olmuyor. O yüzden dediğin gibi o malzeme hakikaten pahalı olduğu için arada dönüştürme gibi bir durum çok söz konusu olmuyor.

I go back and forth between paper and plexiglass and I like that very much. As you said, paper is very organic. What is the biggest challenge here? How will this paper remain for a hundred years without any damage in any type of environment? I had serious problems with this in my first paper works. They would go to a collector's house, but the paper would begin to curl because of the heat difference. I spent two years working on R&D. The point that we reached after R&D was satisfactory.

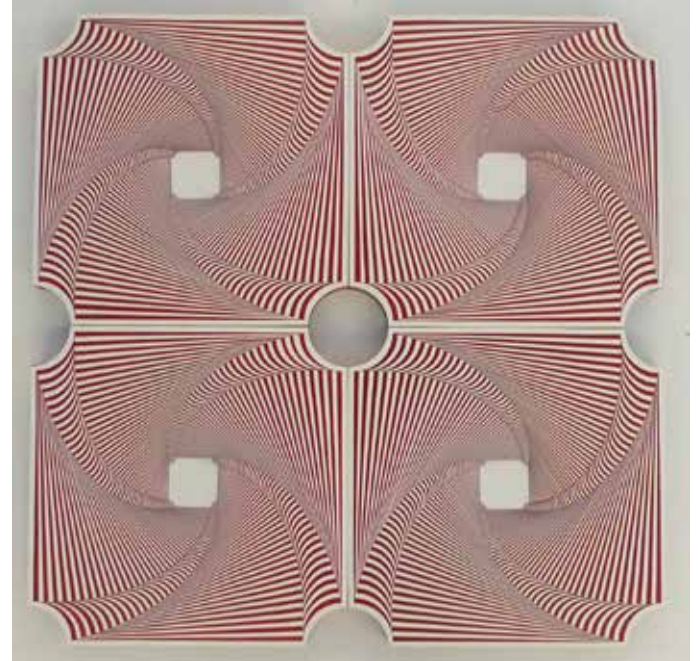
Plexiglass is not like that. I've been using it ever since I was a student. I know the dynamics and limits of the material so well that it has become much easier for me to resolve. There are times when I act very spontaneously on paper. However, for plexiglass results must be definite. So, I'm working more systematically. There is no change between what I originally plan and what comes out at the end, however on paper, change is possible.

*In that case, the organic material allows for mistakes or spontaneous decisions, but the synthetic material does not; it has to be planned.*

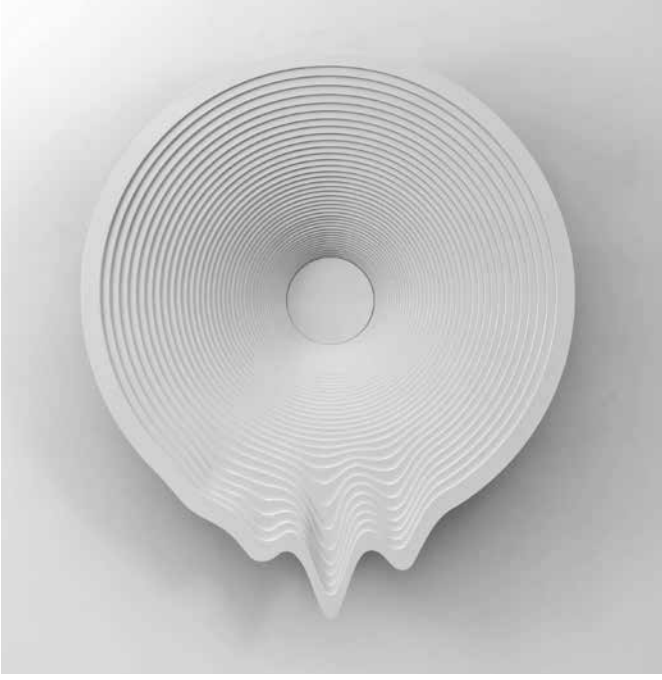
I draw it on the computer, so I know the result. It's not like "Oh, it's broken, I'm going to change it". So, as you said, I don't have the luxury of changing during the process, since the material is really expensive.



İsimsiz | Untitled, 2013  
Kesilmiş 300 gr bristol kâğıdı üzerine metalik boya  
Metallic paint on 300 gr bristol paper cut out  
150 x 150 x 6 cm



İsimsiz | Untitled, 2014  
Kesilmiş 300 gr bristol kâğıdı üzerine metalik boya  
Metallic paint on 300 gr bristol paper cut out  
130 x 130 x 6 cm



*Glitch 1*, 2014  
Pleksi üzerine metalik boya | Metallic paint on plexiglass  
100 x 110 x 25 cm

*Peki, malzeme bütünden mi oyuluyor üretim sürecinde? Yoksa birimler mi birbirine yapışıyor?*

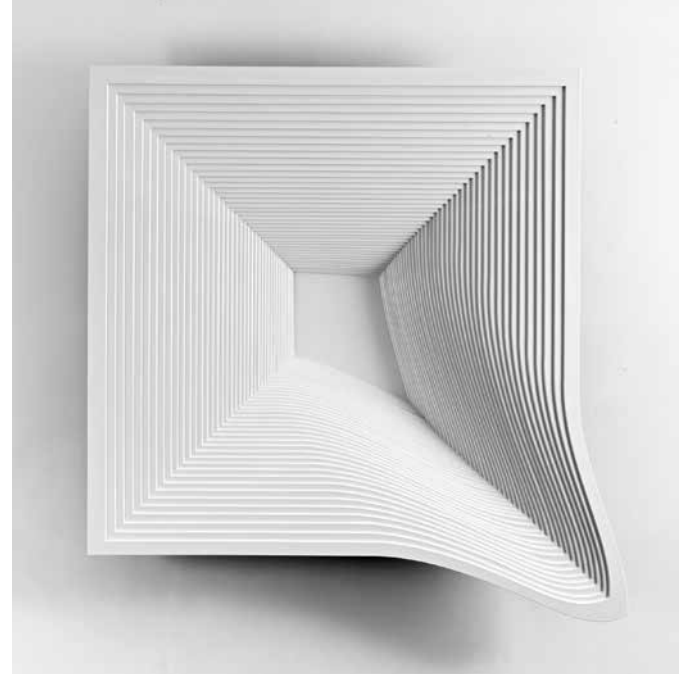
Birimden oluşuyor. Her biri tek tek dilimlenerek bir bütünü oluşturuyor.

*Aslında bende bunların küttleden çıkarıldığı gibi bir izlenim vardı.*

Evet dediğin gibi bir his veriyor. Bu yüzden de söylediğin şey bana çok mantıklı geldi. Birden bütüne değil de bütünden birime düşüyormuş gibi bir sistem, uygulama biçimi.

*Bütün işlerinin hepsi tek bir seri gibi. Bütünü katmanlara ayırarak göstermek. Bütünün katlarını açmak gibi. Bir tarafta da bütünün içinden eriyen işler var. Bu, nasıl bir açılma getiriyor? Geometrik ve ölçülü katmanlar, dairesel olan örnekler de dahi organik değil geometrik olana yaklaşıyor. Zaman zaman onlarda bir çözülme, bir erime görüyoruz.*

Şimdi form odaklı soyut işler yapıyorum ama bütün sergilerin bende bir alt metni, bir hikâyesi var. Bunların çoğu kendi hayatımdan yola çıkarak kurguladığım şeyler. *Glitch* diye bir sergi yaptım; bahsettiğin seri oradan çıktı. İlk simetrik işler, ciddi bir obsesiflikten geliyordu. Bu, çok rahatsız etmeye başladı çünkü yaşamsal olarak zorlanmaya başladım. Psikoloğa gidiyoruz; ilaç veriyor ama mental olarak çözmen lazım diyor. Ben de bunu öncelikle işlerde çözeyim dedim.



*Glitch 5*, 2014  
Pleksi üzerine metalik boya | Metallic paint on plexiglass  
120 x 117 x 25 cm

*So, is the material carved from the whole in the production process or do the units stick together?*

It consists of units. Each one is sliced individually to form a whole.

*Actually, I had the impression that they were removed from the mass.*

Yes, it feels like that. That's why what you said makes sense to me. A system of implementation as if it was dissected from the whole into the unit rather than forming a whole with units.

*All of these works seem to belong to the same series. Demonstrating the whole by separating it into layers. It's similar to unfolding the whole. On the other hand, there are works that melt through the whole. What kind of divergence is that? Linear and measured layers, even the circular ones, resemble the geometric, not the organic. From time to time we can see a disintegration, a melt.*

I'm currently doing abstract works that focus on form, but all the exhibitions do have a subtext and a story. Most of these are rooted in my own life. I had an exhibition called *Glitch*; the series you mentioned came out of it. The first symmetrical works came from a serious obsessiveness. This started to be very uncomfortable, because I began to experience difficulties practically. You go to a psychologist, he gives you some medicine, but says you need to solve the issue mentally. I reckoned I should first figure this out in the works themselves.



Day By Day, 2016  
Pleksi üzerine metalik boya | Metallic paint on plexiglass  
Her biri | Each 55 x 55 x 20 cm

70

*Orada çözersen hayatta da çözersin diye...*

O yüzden de buradaki gibi yavaş yavaş başladı.

*Sapmalara başladın.*

Evet. O kadar "rigid" bir işken, eğilip bozuluyor. O kadar zorlandım ki bunu yaparken. O bozulma basıyordu adeta bana. Zorladım onu. Çok zorlandım o düzgün kareyi bozma mevzusunda. Sonra hoşuma gitmeye başladı.

*Seni de onardı mı bu süreç?*

Onardı. Fakat bu obsesiflik bir sene sonra hipokondriaklığa döndü. Onu da *Hypochondria* sergisinde çözdüm. Her işten iki tane vardı. Bir hastalıklı olan, bir düzgün olan. O sergide de o konu çözüldü hakikaten. İşlerde onu çözünce hayatta da yavaş yavaş çözülüyor.

*As in if you solve it there, you can solve it in life...*

That's why it started slowly like this.

*Then you started to deviate.*

Yes. Even though it is such a "rigid" work, it bends down. I had such hard time doing it. The deviation was stressing me. I forced it. It was really hard distorting that smooth square. Then I started to like it.

*Did this process help you?*

It did. However, this obsessiveness turned into hypochondria after one year. I also resolved that at the *Hypochondria* exhibition. There were two pieces of each work. One the diseased, the other the decent. In that exhibition, the issue was truly solved. Once you reach the solution in your works, it also slowly dissolves in life.

*Kendi yöntemini belirledin. Bu kâğıt işler, farklı bir seri. Boşluğu kullanma biçiminden mi kaynaklanıyor?*

Bunların sistemi ilginçtir; gözlerimi kapıyorum ve bilgisayarda bir şekil çiziyorum, aslında hepsi o şeklin tekrarı.

*Bu form olarak çok daha organik bir sonuca gitmiş. Acaba spontane ve tesadüfi olanın etkisi mi?*

Yüksek ihtimalle, tamamen hesapsız yaptığım şeyler. Baştan ne çıkacağını da bilmediğim şeyler.

*Peki hangisini tercih ediyorsun? Pleksi malzemede sonucu çok net bir şekilde karşına çıkan mı, yoksa spontane olan ve hatayı biraz daha barındıran bir sonuç mu?*

Son zamanlarda bu spontane olanlar, kâğıt işler, hatayı barındıranlar daha çok hoşuma gidiyor.

*You set your own method. These paper works are a different series. Is it due to the usage of space?*

The system here is interesting. I close my eyes and draw a shape on the computer. As a matter of fact, it's all repetition of that same shape.

*This form has reached a far more organic conclusion. Is it the effect of being spontaneous and random?*

The things I did here are probably completely uncalculated. I didn't know how it would turn out.

*Which one do you prefer? The plexiglass material with clear results, or the spontaneous result that accommodates errors a little more?*

Recently, I feel I like the ones that are spontaneous, the paper works where there are errors more.



İsimsiz | Untitled, 2016  
Kesilmiş 80 adet 300 gr bristol kâğıdı  
80 pieces of 300 gr bristol paper cut out  
95 x 95 x 6 cm



İsimsiz | Untitled, 2016  
Kesilmiş 80 adet 300 gr bristol kâğıdı  
80 pieces of 300 gr bristol paper cut out  
95 x 95 x 6 cm

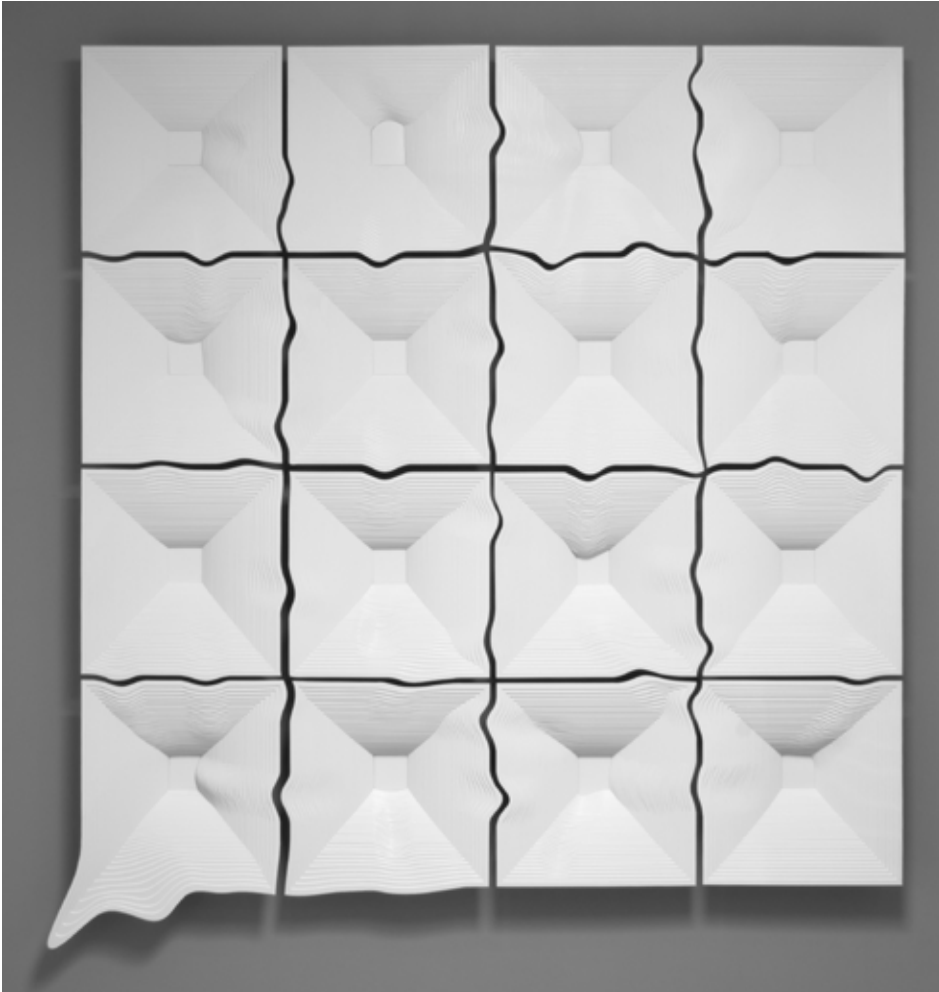


*Peki kısıtlayıcı sınırlarının olması sonucu nasıl etkiliyor? Pleksilerde malzemen belli, malzemenin olanaklarını tabi ki zorluyorsun ama o malzemeyle katman oluşturma biçimin, bir üslubun var ve o sana bir sınır çiziyor. Yani bütün işlerinde açık şekilde katmanlama üzerinden gidiyorsun. Form olarak seni katı sınırların içine koyuyor. O sınırların içinde nasıl bir hareket alanın var?*

Kâğıt dışındaki üç boyutlu işlerde mutlaka o sınırın içinde kalıyorsun. Malzeme oluyor, malzemenin bütçesi oluyor, çünkü şansın yok. Kâğıtta çok rahat davranabiliyorum. Bazen alana özel işlerde sınırlandırmalar oluyor. Senden bir heykel istiyoruz ama 20 tane kural veriyoruz bunları kullanmayacaksın, diyorlar. Başka bir düşünce sistemi ile yaklaşmayı gerektiriyor, bu benim hoşuma gidiyor. Bu da kâğıt işlerde hiç olmuyor ama heykelde çok oluyor.

*But how does it affect the result to have restrictions? The restrictions plexiglass pose are clear. Of course, you are pushing the limits of the material, but you have a certain style of layering and it restricts you. In other words, you're clearly going through all of your work through layering. It puts you within strict limitations in respect of form. How can you move within these boundaries?*

You always have to stay within those boundaries for three-dimensional works other than paper. It's the material or the material's budget. You don't have any other chance. I can be very comfortable with paper. Sometimes there are restrictions on site-specific jobs. "We want a statue from you, but here are 20 rules and you will not use them", they say. It requires approaching the matter with a different thinking, which I like. This does not really happen at all in paper works, but mostly in sculpture.



*I Think Therefore I AM,  
Nobody Said You Don't Exist, 2016  
Pleksi üzerine metalik boya  
Metallic paint on plexiglass  
Her Biri | Each, 16 parça | pieces  
100 x 100 x 25 cm*

Birds on the Wires, 2018  
Kesilmiş 300 gr bristol kâğıdı  
300 gr bristol paper cut out  
86 x 208 x 15 cm

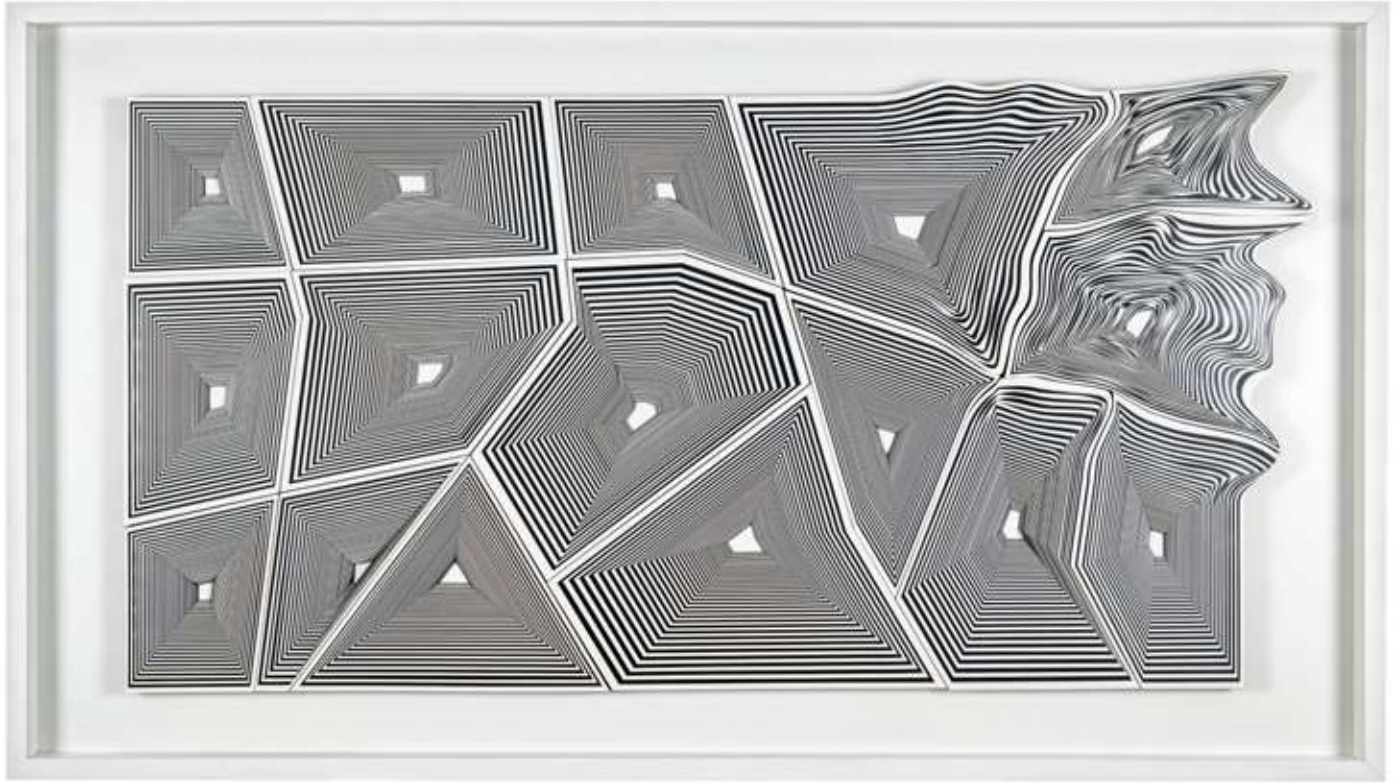


*Bu soruyu yeniden başka biçimde soracağım. Heykele yaklaşımın, katmanlar oluşturmak yönünde. Orada sabit bir yaklaşımın, üretim biçiminin olması ve bunun birbirini andıran sonuçlar doğurması seni sınırlıyor mu? Çeşitlemeye mi gidiyor?*

O bir yöntem, o yöntemi kullanıyorsun. O yöntemin içerisinde belki de gidebileceği nokta bellidir. Bu katmanları teknik olarak böyle kullandığın zaman belli şeyleri yapabilirsin, belli şeyleri yapamazsın. Ben bazen soruyorum; dediğin gibi çeşitlemeye mi gidiyor? Benim yanında durmayı sevmediğim bir şey, çeşitleme. Bana hep sorarlar; yurtdışında çok sergi yaptım son zamanlarda, kaç edisyon heykeller diye. Hepsinden bir tane var, ünik olduğunu söyleyince şaşırıyorlar. Orada neye geliyorsun, bir başka versiyonunu yapayım ama aynı olmasın. Bu çeşitlemeye gidiyor; ondan sonra bundan da sıkılmaya başlıyorum.

*I'll ask this question once again in another format. Your approach to sculpture is to create layers. Does it limit you that there is a fixed approach, a mode of production and that it has similar results? Is it a step towards variation?*

It's a method and you use that method. Perhaps the process in that method is obvious. When you use these layers like this technically, you can do certain things and you cannot do others. Sometimes I ask myself, if it's going towards variation, like you said. Variation is something I don't like to stand by. Lately, I've done so many exhibitions abroad, and they always ask me about the editions of sculptures. There's only one of each, they're always surprised to hear that it's unique. This leads you to think "Let me make another version, but not the same". It is heading towards variation and then I'm starting to get bored.



Flow, 2019  
Kesilmiş 1600 adet 300 gr bristol kâğıdı üzerine metalik boya  
Metallic paint on 1600 pieces of 300 gr bristol paper cut out  
104,5 x 347 cm

*Ama sınırı daraltan sensin, yani senin yaklaşımın.*

Tabi tabi, benim. O, çeşitlenme olmaya başladığı zaman rahatsız oluyorum. Kendi içerisinde gelişiyor o süreç ama o sınır, çeşitlenmeye dönmeye başladığı zaman rahatsız oluyorum.

*Bu işler herhalde bir haritanın üzerindeki izotoplara çok benzetiliyor. Senin onların üzerinden bir yeryüzü birimi olarak, bir coğrafya olarak referans aldığın ya da referans verdiğin bir şey var mı?*

Aslında yok. Her şeyi bir şeye bağlama durumunu sevmiyorum. Vardır elbet psikolojik sebepleri de ama mimariyi çok seviyorum.

*Bu sergilemeyi düşündüğümüz iş ve ailesiyle ilgili ne söylemek istersin?*

*So, you're the one who narrows down the boundaries.*

Certainly. I'm uncomfortable when it takes the form of variation. The process develops in itself, but I feel uncomfortable when that boundary starts to turn into variation.

*These works are probably very similar to the isotopes on a map. Is there anything you refer to as a unit of ground or geography through them?*

Not really. I do not like to connect everything to something. There are, of course, psychological reasons, but I love architecture.

*What would you like to say about the work and the series it belongs to that we are planning to exhibit?*



4 ya da 5 iş yaptım bu mantık üzerinden. Bunlar da Bizans'ın var olan birtakım motiflerinden yola çıkarak aynı motifi biraz evriltip tekrar yaparak yeni bir motif yaratma üzerineydi. Karaköy'de bir çeşme vardır. O çeşmenin üstünde çok güzel rölyefler vardı; o kadar hoşuma gitmişti ki... Onun bütünü değil tek bir tanesini aldığı zaman bayağı çağdaş, mermerden yontulmuş bir iş gibi. Ne zaman onu tekrarlıyorsun, o zaman o motife dönüyor. Bir tane heykel yapıyorsun; aslında tek başına güzel, arttırıp simetrik çoğaltırsan bir motife dönüşüyor. Onlara kafa yorarken çıkardığım işlerdi bunlar. Bunların her biri aslında İstanbul'un çeşitli yerlerinde gördüğüm motifler.

*Hiç kendine dair bir coğrafya, yeryüzü, kayıp bir mekân ya da sana dair bir özel alan yaratma gibi bir yaklaşımın var mı?*

Çok tuhaf, yeni yeni var. Bu sorduğun soru mesela benim de son bir iki aydır kafamda dolaşan bir soru. Yeni bir mekân yaratmak belki ütopyik bir alan yaratmak. Belki de yeni çıkacak işlerin ilk lafı olabilir.

I have done four or five works with this approach. These were based on the creation of a new motif by re-evolving and repeating the same pattern based on a number of Byzantine motifs. There is a fountain in Karaköy on which there were beautiful reliefs; I liked it so much. It resembles a contemporary, marble-carved work when you only take one into consideration and not the whole. When you repeat it, it then turns into a motif. You make one sculpture which is in fact beautiful on its own, but if you multiply it symmetrically, it turns into a motif. That's what I did when I was mulling over them. Each one of these is actually the motifs I have seen in various parts of Istanbul.

*Do you have an approach to creating a geography, earth, a lost space or a special space just for you?*

Oddly, it has recently begun. Your question is one that has been on my mind for the last two months. Creating a new space, maybe a utopian space... Maybe it's the foreword of new works.







## PARÇA BÜTÜN PART WHOLE I

Enstalasyon Fotoğrafı | Installation Photography, 29.03 - 29.04.2018  
Ahmet Elhan, Gülsün Karamustafa, Ülgen Semerci, Mithat Şen,  
Burcu Yağcıoğlu, Ekrem Yalçındağ, Begüm Yamanlar





## PARÇA BÜTÜN PART WHOLE I

Enstalasyon Fotoğrafı | Installation Photography, 29.03 - 29.04.2018  
Ahmet Elhan, Gülsün Karamustafa, Ülgen Semerci, Miithat Şen,  
Burcu Yağcıoğlu, Ekrem Yalçındağ, Begüm Yamanlar









**PARÇA**

**BÜTÜN**

**PART**

**WHOLE**



**ART  
ON**