

MÜHÜR

SEAL



Burcu Erden

ARKEOLOJİ, HEYKEL VE HAYÂL

Burcu Erden'in *Mühür* sergisi üzerine bir deneme

İbrahim Cansızoğlu

*Tuğla ve mühür (henüz) kaderde yazılı olan sonu getirmediiler.¹
Gılgamış Destanı*

I.

1984'te New York'ta açılan *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* sergisi, Modern Sanat Müzesi'nin (MOMA) en ağır eleştiri alan sergilerinden biri olmuştu. Aralarında Pablo Picasso, Paul Gauguin, Constantin Brancusi gibi büyük isimlerin yapıtlarının da olduğu yüz elli sanat eseriyle Afrika, Okyanusya ve Kuzey Amerika yerli kültürlerince üretilen iki yüzden fazla objenin birlikte gösterildiği sergi, 1985'te Detroit Sanat Enstitüsü ve Dallas Sanat Müzesi'ne uzanan turunu tamamlayana dek üzerine yazılan eleştiri yazıları kendi başına bir literatür oluşturmaya başlamıştı bile. Sanat tarihçisi Thomas McEvilley, *Artforum*'da yayınlanan yazısında, sergide yerli kültürle ait objelerin üretim tarihlerine ve işlevleriyle ilgili açıklamalara yer verilmemesini, Batılı hodbinliğin hala kolonyalizm ve hediyeleşme eşya yağmacılığının hüküm sürdüğü yüzyıllardaki kadar kontrolsüz olduğunun ispatı olarak değerlendirmişti.² Sanat eleştirmeni Hilton Kramer, aynı zamanda editörü olduğu *New Criterion* dergisi için yazdığı makalede, serginin Primitivizme yönelik yeni bir tarihsel perspektif sunma vaadini karşılamakta başarısız olduğunu ve Kübizme gereken yeri ayırsa da Alman Dışavurumculuğuna hakettiği önemi teslim etmekte eksik kaldığını belirtmişti.³ Serginin Primitivizme dair önerileri genel bir memnuniyetsizliğe yol açmıştı fakat sergi üzerine yazılan eleştiriler yıllar sonra dahi Primitivizm ve Romantizm ekseninde yeni tartışmaların ortaya çıkışına zemin hazırladı. Alman Dışavurumculuğuna bu yazının konusu olan Burcu Erden'in heykel dilinin yolculuğundan bahsederken geri döneceğim. Ancak öncelikle *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* sergisinin heykel özelinde sanat ve arkeoloji ilişkisi üzerine neler söylediğine odaklanmak istiyorum.

2004'te Leeds Sanat Galerisi'nde Henry Moore Enstitüsü tarafından düzenlenen "Object-Excavation-Intervention" başlıklı konferans heykel ve arkeoloji arasında geçmişten günümüze uzanan diyalogu konu ediniyordu. Konferansta sunulan makaleler *Sculpture and Archeology* ismiyle bir kitaba dönüştürülmüş; Paul Bonaventura ve Andrew Jones kitap için yazdıkları önsözde 1984'teki MOMA sergisi üzerine gelişen literatürün araştırmalarına sunduğu katkıyı belirtmeden geçememişlerdi.⁴ Sergi eleştirilerinin dayandığı asıl nokta bir disiplini olarak sanat tarihinin sanatı evrensel bir kategori olarak görme eğilimiydi. Yerli toplumlara ait objeleri ve arkeolojik buluntuları kendi kültürel ve tarihi bağlamları içinde bugün kabul ettiğimiz anlamıyla sanat olarak tanımlamak sorunlu bir yaklaşımdı. Sanatı zamansız ve evrensel bir kategoriye dönüştürmek tam da McEvilley'in eleştirdiği objenin tarihi ve işleviyle ilgili bağlamın silinmesine yol açıyordu. Bu silinme, geçmişe yalnızca kendi gelişmişliğinin veya modernliğinin izlerini bulmak için bakan güdük bir tarih anlayışı doğuruyordu.

Primitivizm tartışmalarını sanat tarihi, arkeoloji ve antropolojinin objeye yaklaşımları arasındaki farklılıkları ortaya koyan bir turnusol kâğıdına benzetebiliriz. Antropolog veya arkeolog, objeyi sanat bağlamında incelediğinde Kantçı deha ve güzellik kavramlarına dayanan Romantik bir yaklaşım geliştirmeye başlar. Romantik geri dönüşün sanat objesiyle kurulması gereken mesafeyi ortadan kaldırdığının farkında olan sanat tarihçisi de etnografik veya antik materyal kültürü incelerken Primitivizmi öne çıkarır.⁵ Bonaventura ve Jones, Primitivizm/Romantizm aksında gelişen tartışmaların yeterince ürün verdiğini ifade eder. *Sculpture and Archeology* kitabındaki makaleler bu aksın dışında kalan daha yeni metodolojilerle heykel ve arkeoloji diyaloguna yaklaşmanın yollarını ararlar. Bu kitaptaki makalelerin bazıları Burcu Erden heykellerinin arkeolojiyle kurduğu ilişkiye dair anahtarlar barındırıyor.

¹ Bu dize sümerolog Samuel Noah Kramer'in "Gılgamış ve Yaşayanlar Ülkesi" ismini verdiği şiirde geçer. Şiir Eski Şark Eserleri Müzesi'ndeki Nippur parçalarında yer alır. Kaynak: Kramer, Samuel Noah, "Tarih Sümer'de Başlar", Kabalıcı Yayınevi: İstanbul, ss. 219-221

² McEvilley, Thomas, "Doctor Lawyer Indian Chef", *Artforum*: November 1984, ss. 54-61

³ Kramer, Hilton, "The 'Primitivism' Conundrum", *New Criterion*, December 1984

⁴ Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archeology*, "Introduction: Shaping the Past: Sculpture and Archeology", Routledge, 2016, s.8

⁵ Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archeology*, "Introduction: Shaping the Past: Sculpture and Archeology", Routledge, 2016, s.10

II.

Burcu Erden'in arkeoloji ilgisi İstanbul'daki Eski Şark Eserleri Müzesi'nde karşılaştığı objelerle yeni bir boyut kazanır. Sanatçı, geçtiğimiz yıl Art On İstanbul'da düzenlenen grup sergisi *Malzemenin Hafifliği*'nde izlediğimiz çalışmasında Sümer buluntularında karşılaştığımız bir temel mihından yola çıkar. Erden'in arkeoloji merakına kaynaklık eden Erken Hanedanlar dönemine ait temel mihı, Eski Şark Eserleri Müzesi tarafından 2003 yılında düzenlenen *Art of the First Cities* sergisi için Metropolitan Sanat Müzesi'ne ödünç verilmişti. Bu kapsamlı sergi için hazırlanan katalogta M.Ö. 2400-2250 yılları arasına tarihlenen, bakır alaşımı ve su mermerinden yapılmış bu temel mihıyla ilgili ayrıntılı bilgiler yer alır. Günümüzde Irak sınırları içinde yer alan Girsu antik kenti kazıları sırasında kırka yakın örneği ortaya çıkarılmış temel mihları binaların temellerine yerleştirilen antropomorfik çivilerdir. Bu objelerin üst kısımları genellikle ellerini çıplak gövdelerinin önünde birleştirmiş, uzun saçlı, temiz traşlı erkek figürlerinden, alt kısımları ise toprağa saplanabilmeleri için sivriltilmiş mihlardan oluşur.⁶ Temel mihlarının üst kısımları, üzerinde yazıtların bulunduğu tabletlerin ortasındaki oyuğa yerleşmiş biçimde dikey konumda bulunur. Bu yerleştirme düzeninde zemine bakan birinin göreceği tek şey arkasındaki yazıt toprağa gizlenmiş su mermeri tablettir. Temel mihı tabletin altında toprağa gömülü haldedir ve görülmemek üzere tasarlanmıştır. Temel mihlarının, dini ve politik otoritenin henüz birbirinden ayrılmadığı çağlarda yaşayan Sümer hanedanlarının tanrılarına bağlılıklarını ifade etmek için inşa ettirdikleri tapınakların sınırlarını belirlediği düşünülüyor.

Erden, Sümer temel mihlarının yerleştirme düzenini bir heykel problemi olarak ele alır. Öncelikle sanatçının bu objelerin birebir kopyasını üretmekle ilgilenmediğini, hatta ortaya çıkan eserin temel mihlarının formuyla benzerlik dahi göstermediğini belirtmek gerekir. Erden'e göre Sümer temel mihlarıyla ilgili asıl mesele görünürlük ve görünmezlik arasındaki karşıtlıktır. Günümüzde kabul gören anlamıyla heykel, çoğunlukla gösterilmek üzere tasarlanır oysa Sümer temel mihları, herkesin görmesi için tasarlanmış objeler değildir. Sanatçı Malzemenin Hafifliği sergisindeki çalışmasında bu meseleyi, heykel bağlamında pozitif alan ve negatif alan arasında kurduğu bir müzakere olarak yeniden yorumlar. Sanatçı bu iki parçalı işinde, 2018 tarihli Aloş isimli bronz çalışmasına yakın duran yeni bir formu sıkıştırılmış kâğıtla üretir. Bu formu içine gömerek kurduğu ve formun kalıbını çıkardığı, kalanı düz bir satıhtan oluşan bir başka kâğıt yüzey de işin diğer parçasını oluşturur. Kâğıt yüzeyden dışarı taşan kalıbın içindeki boşluk sanatçının negatif alanın nasıl görünür kılınacağı sorusuna verdiği yanıttır. Bu çalışma bize sanatçının kendi heykel dili bağlamında arkeolojiyle nasıl bir rabita kurmayı tercih ettiğine dair ipuçları verir. Erden, heykelini Sümer temel mihlarının yerleştiği zemin altından yukarıya doğru taşır; işin bir parçasını duvara sabitle diğer parçasını ise tavandan sarkıtır. Referans alınan arkeolojik objenin kullanım biçimini kökten dönüştürmeye yönelik bu tavır, Erden'in işini McEvilley'in bahsettiği bağlamın silinmesi tehlikesinden uzaklaştırıp arkeoloji ve heykel arasında gelişen dinamik bir diyalogun içinde konumlandırır.

Sanatçı, pozitif alan ve negatif alan problemini Kütleyi Çağırarak sergisinde içbükey ve dışbükey formların ürettiği gerilimden faydalanarak oluşturduğu ahşap yüzeylerde çözüme eğilimindeydi. Malzemenin Hafifliği sergisindeki çalışmasında ise işin iki parçası arasında kalan boşluk aynı problemi yüzeyin ötesine taşıyor. Yüzeyi saran mekâna ait boşluk, pozitif alan ve negatif alan probleminin parçası haline geliyor. Ancak Kütleyi Çağırarak sergisinde sanatçının tercih ettiği baskın form olan sütun içinde eriyen gövdelerin, Sümer temel mihlarında dikey alt kısımlarıyla kaynaşmış halde bulunan figürlerle bir benzerliği olduğunu da belirtmek gerekiyor. Sanatçının yeni işlerinde kullandığı referansları yine kendi ürettiği heykel diline yakın duran kaynaklar arasından seçtiğini söylemek mümkün.

⁶ Aruz, Joan, "Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus", New York: Yale University Press, s.80

III.

Burcu Erden'in yeni sergisi *Mühür*, ağırlıklı olarak antik Yakın Doğu uygarlıklarından günümüze ulaşan eserler arasında pek çok örneğiyle karşılaştığımız silindirik mühürlerden yola çıkan çalışmalardan oluşuyor. Silindirik mühürleri, bu uygarlıkların ürettikleri kültürün en başından beri önemli bir parçası olan rölyef işçiliği kapsamında değerlendirmek gerekir. Boyutları çoğunlukla 2-3 cm civarında olan bu küçük objeler kesme gravür yöntemiyle mühür için seçilen taş oyularak hazırlanıyordu. Taş oymacılığının farklı türleri için tercih edilen materyaller çeşitliydi. Kireçtaşı ve kumtaşı Mezopotamya'da, alçılı kaymaktaşı da antik Suriye'de yaygın olarak bulunuyor ve rölyef yapımında kullanılıyordu. Silindirik mühürler için yeğlenen ve daha zor işlenen taşların ise başka bölgelerden ithal edilmeleri gerekiyordu. Yeşiltaş, Umman ve Güney İran'dan, kan taşı, akik ve lapis lazuli Afganistan ve Hindistan'dan getirilirdi. Bu sert ve yarı değerli taşlardan aynı zamanda mücevher de yapılırdı.⁷ Bu noktada Burcu Erden'in ürettiği silindirik mühürlerle ilgili iki noktayı vurgulamak istiyorum. Erden'in mühürleri antik Yakın Doğu'da bulunanlardan çok daha büyük boyutludur. Sanatçı referans aldığı arkeolojik objeyle kurduğu diyalogda öncelikle ölçeği değiştirir. Erden'in ölçeği bir başka heykel problemi olarak ele alma biçimini sergide mühürlerden yola çıkmayan polyester çalışmalarında da izleriz. Sanatçının mühürleriyle ilgili bir başka önemli nokta ise seçtiği taşları işleme biçimidir. Erden, marmara mermeri, Toros siyahı ve Toros bejini yontarken yüzeyde oluşturduğu çizgilerle ilerler. Heykeli yüzeyi tasarlayarak kurmak ve çizgiyi temel almak, sanatçının tüm işlerinde karşılaştığımız başlıca stratejilerdir.

Sergideki mühürleri farklı renklerdeki seramik rölyeflerle birlikte izleriz. Sanatçı bu seramik rölyefleri oluştururken bin yıllardır kullanılan yöntemlere başvurur ve mühürleri kil üzerinde döndürür. Rölyeflerin mühürlerin yanına "modern görünüm" ismiyle yerleştirilmeleri aslında pek çok arkeoloji müzesinin başvurduğu bir sergileme yöntemidir. Will Rea, *Sculpture and Archeology* için yazdığı makalesinde arkeolojik eser ve heykel arasındaki benzerliğin buluntu müzede sergilenmeye başlar başlamaz kurulduğunu ifade eder. Rea'ya göre müze kataloğuna giren arkeolojik buluntu kendi bağlamından kopar ve müzeolojik bakışın tahakkümü altına girer.⁸ Örenyerleri arkeolojik eserleri ortaya çıkarıldıkları yerlerde ziyarete açarak bu tahakkümü belli bir yere kadar kıyırsa da yenilikçi sergileme yöntemlerine başvurulsa dahi müzelerin aynı şeyi yapabildiklerini söylemek zordur. Burcu Erden'in arkeoloji ve heykel bağlamında kaçınılmaz olarak gelişen bu durumu reddetmediğini ancak müzeolojik bakışı sanatın lehine dönüştürdüğünü görürüz. Sanatçı, ölçeği büyüterek mühürlerin heykelle benzeyen yanlarını vurgular ve seramik çalışmalarını duvara asarak müzelerde yalnızca mühürlerle ilgili daha ayrıntılı bilgi vermek için bulunduran kil tabletlerin rölyef olma durumlarını öne çıkarır.

Mühürlerin kil tabletler üzerinde bıraktıkları izler ve yazının doğuşu birbiriyle ilintilidir. Piktogramların zaman içinde bugün kullandığımız fonetik alfabelere yakın haline yani çiviyazısına nasıl evrildiği kil tabletlerin zaman içindeki dönüşümleri incelenerek ortaya çıkarılmıştır. Antik Yakın Doğu'da mühürlerin üzerine kesme gravür yöntemiyle yontulan piktogramlar ve çiviyazıları mühürün sahibine ait önemli bilgiler içeriyordu ve neredeyse birer imza niteliği taşıyorlardı. Burcu Erden, fırınlara seramiğe dönüştürdüğü kil tabletlerde bu niteliği olduğu gibi korur. Sanatçının önceki çizimlerinde de izlediğimiz konik formlar ve yamuk dörtgenler yeni sergisindeki rölyeflerde daha belirgin biçimleriyle karşımıza çıkar. Tüm bu formların düzenlenişinde tekrar ve tekrarin ürettiği bir tür

⁷ Benzel, Kim, Graff, Sarah B., Rakic, Yelena, Watts, Edith W., "Art of the Ancient Near East: A Resource for Educators", The Metropolitan Museum of Art: 2010, s.44

⁸ Rea, Will, "Archaeology, photography, sculpture: correspondence and mediations in the 19th century and beyond" in Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archaeology*, Routledge, 2016, s.22

ritim söz konusudur. Erden'in yeni sergisinde kullandığı şekillerin Kübizmin Primitivist estetik içinde bulunduğu geometriye yakın durduğu düşünülebilir. Rölyeflerde izlediğimiz eklemeleri, omurgayı, kol ve bacak hareketlerini andıran formlar Erden'in canlı morfolojisini soyutlamaya yönelik ilgisinin devam ettiğini gösterir. Ancak sanatçı, yeni sergisindeki büyük boyutlu polyester heykellerinde aynı geometrik ifadeleri bu kez cansız nesnelere arayarak heykelini beklenmedik bir yere taşır. Hala bazı organik yapıları anımsatıyor olsa da Erden, kayaları düşünerek şekillendirdiği bu işlerinde artık yalnızca canlı morfolojisiyle değil jeomorfolojisiyle de ilgilendiğini gösterir.

Antik Yakın Doğu'daki örneklerinde olduğu gibi Burcu Erden'in ürettiği rölyeflerde de bir tür sahneleme söz konusudur. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan rölyefler ait oldukları uygarlıkların dolaşıma soktuğu hikâyeleri aktarırken Erden'in rölyefleri sanatçının heykel dilinin gelişim öyküsünü anlatır. *Mühür*'deki seramik işlerde ve büyük boyutlu heykellerde izlediğimiz formların kökleri Alman Dışavurumculuğunun iki önemli ismi Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff'un manzarayı konu edinen ağaç baskı işlerinde aranabilir. Erden'in bir önceki sergisinde Alman Yeni Dışavurumculuğunun temsilcilerinden Georg Baselitz'in 1980 sonrasında üretmeye başladığı heykellerden yola çıkan çalışmalarını izlemiştik. *Kütleyi Çağırarak* sergisi için yazdığım yazıda sanatçının Baselitz estetiğiyle kurduğu ilişkiden bahsetmiştim. Bu noktada Heckel ve Schmidt-Rottluff'un Baselitz'in kendi estetik anlayışını kurarken referans aldığı sanatçılar arasında olduğunu belirtmek gerekir.

Fredrick N. Bohrer *Sculpture and Archeology* kitabındaki makalesinde arkeoloji ve heykel arasındaki diyalogun büyük ölçüde fotoğrafla şekillendiğini tespit eder. Hem arkeolojinin hem de sanat tarihinin ayrılmaz bir parçası olan fotoğrafik dokümantasyon antik eser ve heykeli aynı düzlemde buluşturarak karşılaştırılabilir oldukları algısını yaratır. Bu durum, fotoğrafın kendi doğası gereği özellikle arkeolojik eseri bağlamından koparma eğilimi nedeniyle gerçekleşir.⁹ Çalışmalarını fotoğrafladığı arkeolojik eserlerle diyalog halinde kurgulayan Burcu Erden'in arkeolojik buluntuyu heykel olarak değerlendirmesi bu durumdan bağımsız değildir ve sanatçının bu değerlendirmesi tüm sergi için belirleyicidir. Bohrer, arkeolojik bağlamı yeniden devreye sokmakla ilgili önerilerini sunduğu makalesine Romantizm geleneği içinde değerlendirilen yazar ve arkeolog Prosper Mérimée'den yaptığı bir alıntıyla başlar. Mérimée'ye göre arkeoloğun ilk görevi hayalgücünü yasaklamaktır.¹⁰ Fransa'da uzun yıllar boyunca (1833-1852) Devrim sırasında zarar gören tarihi eserlerin korunmasından sorumlu genel müfettişlik görevini sürdüren, pek çok projenin yanında Notre-Dame Katedrali'nin ön cephesinin restorasyonunu da yürüten Mérimée'nin eski eserlerin özgünlüğüne zarar verecek "yaratıcı" fikirlere geçit vermemeyi ilke edinmesi anlaşılabilir ve konumu itibarıyla gerekli bir tavidir. Bohrer de makalesinde Mérimée'nin önerdiği yaklaşımın hala önemini korumasına rağmen fotoğrafın keşfiyle beraber nasıl dönüşmek durumunda kaldığını tartışıyordu. Burcu Erden'in Eski Şark Eserleri Müzesi'nde çektiği arkeolojik buluntu fotoğrafları ise yeni sergisi *Mühür* için çalışırken sanatçının hayalgücünü pek de kısıtlamışa benzemiyor.

⁹ Bohrer, Frederick N., "Archeology, Photography, Sculpture: Correspondences and Mediations in the Nineteenth Century and Beyond", in Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archaeology*, Routledge, 2016, s. 41

¹⁰ a.g.e, s. 31

ARCHEOLOGY, SCULPTURE AND IMAGINATION

An Essay on Burcu Erden's Exhibition, *Seal*

İbrahim Cansızoğlu

Brick and stamp have not (yet) brought forth the fated end.¹

Gilgamesh and the Land of Living

I.

'Primitivism' in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, which opened in 1984 in New York, has turned out to be one of the most severely criticized exhibitions organized by MoMA. The reviews written on the exhibition featuring over 200 objects created by African, Oceanian, and North American tribal cultures in the company of 150 artworks by notable names, including Pablo Picasso, Paul Gauguin, and Constantin Brancusi, had already begun growing a particular literature in itself before the show could complete its tour that encompassed Detroit Institute of Arts and Dallas Museum of Art in 1985. In his article published in *Artforum*, art historian Thomas McEvilley considered the exhibition's omission of the dates and functions of these objects created by native cultures as evidence of the fact that the "Western egotism was as unbridled as it was in the centuries of colonialism and souverinism."² In an article he wrote for the *New Criterion*, art critic Hilton Kramer – who was also the editor of the magazine – argued that the exhibition has failed to fulfill its promise of proposing a new perspective on Primitivism and that it has fallen short at giving the German Expressionism its due despite recognizing the merits of Cubism.³ Although the exhibition's proposals regarding Primitivism have caused an overall discontent, the reviews authored on the occasion of the exhibition have provided a basis for new discussions around Primitivism and Romanticism, even many years after their release. I will revisit German Expressionism while deliberating on the journey of Burcu Erden's sculptural language, which is the subject of this article; but first, I would like to focus on the statements proposed by the exhibition, *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* as per the relationship between art and archeology, particularly in terms of sculpture.

Organized by the Henry Moore Institute at the Leeds Art Gallery in 2004, the conference titled *Object-Excavation-Intervention* delved into the centuries-long dialogue between sculpture and archeology. The essays presented at the conference were then compiled in a book titled *Sculpture and Archeology* – in the preface of which Paul Bonaventura and Andrew Jones have felt compelled to address the contribution of the literature that grew in the aftermath of MoMA's exhibition in 1984.⁴ As a discipline, art history's disposition to define art as a universal category was the principal concern of these critiques. It was indeed a problematic approach to define objects and archeological finds by native cultures as art within the bounds of their own cultural and historical context, in the same sense we consider art today. Construing art as a timeless and universal category results in the effacement of the context pertaining to the objects' date and function, which was the very critique of McEvilley. This effacement produces a deficient notion of history, which digs into the past only to find traces of its own progress or modernity.

We may draw an analogy between the discussions of Primitivism and the litmus paper, which reveals in this framework the discrepancies of art history, archeology, and anthropology in respect to their approach to the object: When the anthropologist or the archeologist examines an object as art, s/he begins to develop a Romantic approach that is rooted in the notions of Kantian genius and beauty. The art historian, who is aware of the fact that the Romantic recede removes the necessary distance to the object of art, emphasizes Primitivism while analyzing the ethnographic or archaic material culture.⁵ Bonaventura and Jones indicate that the discussions along the axis of Primitivism and Romanticism have yielded enough outcome. The essays in *Sculpture and Archeology* seek other modalities to engage in the dialogue of these two disciplines through more novel methodologies beyond this axis. On that account, certain essays from the book are key in understanding the affiliation of Burcu Erden's sculptures with archeology.

¹ The verse is cited in the poem, titled "Gilgamesh and the Land of the Living" by the Assyriologist, Samuel Noah Kramer. The poem is inscribed on the cuneiform tablets called the Nippur pieces, which are preserved at the Eski Şark Museum in Istanbul. Source: Kramer, Samuel Noah, "In the World of Sumer: An Autobiography", Wayne State University Press: Detroit.

² McEvilley, Thomas, "Doctor Lawyer Indian Chef", *Artforum*: November 1984, p. 54-61

³ Kramer, Hilton, "The 'Primitivism' Conundrum", *New Criterion*, December 1984

⁴ Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archaeology*, "Introduction: Shaping the Past: Sculpture and Archaeology", Routledge, 2016, p.8

⁵ Idem, p.10

II.

Burcu Erden's interest in archeology took on a new dimension following her acquaintance with the objects she saw at the Eski Şark Museum⁶ in Istanbul. The artist's point of reference for her work, which was featured as part of the group show, *Lightness of the Material* at Art On Istanbul last year, was a foundation peg, an object that is typically found in the Sumerian archeological sites. This peg from the early dynastic period, which enkindled Erden's interest in archeology, was loaned by Eski Şark Museum to the Metropolitan Museum of Art in 2003 for the exhibition, *Art of the First Cities*. The catalog of this comprehensive show included detailed information about this object made of copper alloy and alabaster, dating to 2400-2250 B.C. Foundation pegs, about 40 examples of which were excavated in the ancient city of Girsu – located in present-day Iraq, are anthropomorphic nails that were buried in the foundations of structures. The upper part of these objects are stylized as male figures with a clean-shaven face and long hair, whose clasped hands are usually held on their bare chests, while their lower part consists of sharpened pegs to ensure their anchoring in the ground.⁷ The upper parts of the foundation pegs are vertically positioned, often in a cavity at the center of tablets that bear inscriptions. In this arrangement, the sole thing a person would see from above is the alabaster tablet, given its surface bearing the inscription is concealed, facing the ground. Presumably used to designate the spatial limits of temples built by Sumerian dynasties to express their devotion to gods in the olden times when religious and political authority was one and the same, these foundation pegs are buried below the tablet, meaning they were designed to be concealed.

Erden considers this layout of foundation pegs as a question of sculpture. It should be noted that the artist is not interested in creating an exact copy of these objects; in fact, the work she creates does not even resemble them. According to Erden, the principal matter regarding the foundation pegs is the contradiction between visibility and invisibility. The notion of sculpture as we came to understand today is an object that is often conceived to be displayed; the Sumerian foundation pegs however, are not designed with that purpose. In her work shown at the *Lightness of the Material* exhibition, the artist reinterprets this matter in the context of sculpture, as a negotiation between the positive and negative spaces. In her two-piece work, she uses compressed paper to create a new form similar to her work, *Aloş*, dating back to 2018. Another bit of paper, wherein she buries this form and dries it out; hence its mold – the remaining portion of which is a flat plane consists of the other portion of the work. The void inside the mold, which juts out from the surface of paper is the artist's response to how one can render the negative space visible. This work also insinuates the connection the artist wishes to establish with archeology in her sculptural context. Erden elevates her work from the ground where the pegs are typically installed; she fixes a part of it on the wall while suspending another from the ceiling. This propensity for transforming the archeological object's use fundamentally, draws Erden's work away from the pitfall of contextual effacement that McEvilley mentions and situates it in a dynamic dialogue between archeology and sculpture.

In her exhibition, *Calling for the Mass*, the artist has been inclined to resolve the problem of positive and negative spaces on the surface of wood, which she has designed by drawing on the tension of concave and convex forms. In her work from the *Lightness of Material* on the other hand, the void between the parts of her work takes the same problem beyond the surface. The very void of the exhibition space surrounding the work's surface, becomes part of the problem of positive and negative space. However, we must note that the bodies dissolving into the column – the dominant form that the artist opts for – as seen in the *Calling for the Mass* exhibition, have an affinity with the figurines, consolidated to the lower parts of the Sumerian foundation pegs. It is safe to say that the artist derives the references for her new works from resources akin to her particular language of sculpture.

⁶ Also known as the "Museum of the Ancient Orient."

⁷ Aruz, Joan, "Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus", New York: Yale University Press, s.80

III.

The works composing Burcu Erden's latest exhibition, Seal, originate from cylinder seals, numerous examples of which have survived across centuries since the ancient civilizations of the Near East. Cylinder seals should be evaluated within the framework of the relief craftsmanship, which has been an essential part of the cultures developed by these civilizations. Usually around 2 to 3 centimeters in size, these small objects were manufactured by incising the stone with the intaglio technique. Different types of materials were used for different types of carving. Limestone and sandstone were quarried in Mesopotamia, while Gypsum alabaster was widely available in ancient Syria and these stones were used for the production of reliefs. Those other stones favored for cylinder seals, howbeit more exigent, had to be imported from elsewhere: Diorite would be brought from Oman and South of Iran; Agate, Carnelian, and Lapis Lazuli would come from Afghanistan and India. These hard, semi-precious stones were used in jewelry as well.⁸ At this point, I would like to emphasize two things about Burcu Erden's cylinder seals: Hers are much larger than those found in the ancient Near East. The artist preemptively alters the scale in her dialogue with the archeological object she references. In the exhibition, this approach to scale as another sculptural matter is evident in her polyester works, which do not necessarily refer to the cylinder seals. Another crucial aspect of Erden's seals is her way of processing the stones. Erden carves Marmara white marble, Toros black marble and Toros beige marble by leaving scratches on the surface. Structuring the sculpture by designing its surface and taking the line as a point of departure are two fundamental strategies that we encounter in all of her works.

The seals in the exhibition are seen together with ceramic reliefs in different colors. When creating these reliefs, the artist resorts to a technique that has been used over thousands of years, rolling them onto the wet clay. Placing the reliefs – aptly named *the modern impression* – nearby the seals is actually an exhibition method that many archeology museums use. In his essay for the *Sculpture and Archeology*, Will Rea denotes that the analogy between the archeological artifact and sculpture is drawn as soon as the find is displayed at the museum. According to Rea, if included in the museum catalog, the archeological find becomes detached from its context and subdued under the dominance of museological gaze.⁹ As much as the archeological sites reduce this dominance by exhibiting the finds where they have been excavated, it is difficult to say that museums manage to do the same, even when innovative exhibition methods are employed. We see that Burcu Erden does not deny this inevitable situation in the context of archeology and sculpture, but she makes the museological gaze work in art's favor. By enlarging the scale, she emphasizes the sculptural aspects of the seals; by hanging her ceramic works on the walls, she highlights that the tablets, conventionally serving the sole purpose of providing detailed information on the seals at museums, are actually reliefs in their own right.

The traces left by seals on clay tablets and the emergence of script are correlated. How the pictograms have evolved into the cuneiform, which is somewhat analogous to the phonetic alphabets we use today, was determined by examining these clay tablets' progress over time. Incised on the seals with *intaglio* technique, the pictograms and cuneiforms featured significant information regarding the seal's owner and almost had the exact characteristics of a signature in the ancient Near East. Burcu Erden's kiln-dried ceramic tablets preserve that particularity thoroughly. Conic shapes and trapezoids seen in her earlier drawings

⁸ Benzel, Kim, Graff, Sarah B., Rakic, Yelena, Watts, Edith W., "Art of the Ancient Near East: A Resource for Educators", The Metropolitan Museum of Art: 2010, s.44

⁹ Rea, Will, "Archeology, photography, sculpture: correspondence and mediations in the 19th century and beyond" in Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archaeology*, Routledge, 2016, s.22

reappear more prominently in the reliefs at her new exhibition. The arrangement of these forms indicates a repetition and a rhythm generated thereof. These forms utilized in the scope of her new exhibition may appear similar to the geometry that Cubism has discovered within the Primitivist aesthetic. These forms resembling joints, the vertebra, or the movements of arms and legs indicate Erden's ongoing interest in abstracting the morphology of the living. That said, the artist who now seeks the same geometrical expressions in her large-scale sculptures in nonliving objects takes her sculpture to an unexpected territory. Despite their evocation of certain organic structures, these works shaped in consideration of rocks indicate that Erden is not merely preoccupied with the morphology of the living beings anymore, but also with geomorphology.

There is an enactment of sorts in the reliefs of Burcu Erden, just like those seen in the examples from the ancient Near East. The reliefs unearthed in archeological excavations convey the tales spread by their civilizations, whereas Erden's reliefs tell the journey of her own sculptural language. The provenance of the forms observed in her ceramic works and large-scale sculptures from the Seal exhibit may be sought in the woodcut prints of landscapes by two influential names of the German Expressionism, namely Erich Heckel and Karl Schmidt-Rottluff. Comparably, in her previous exhibition, we have seen that Erden's works referenced George Baselitz's sculptures after the 1980s, who is regarded as a figurehead of German Neo-Expressionism. I have addressed the artist's relationship to the aesthetic of Baselitz in the article I wrote for the exhibition, *Calling for the Mass*. So, at this juncture, it is worth mentioning that Heckel and Schmidt-Rottluff are among the artists Baselitz himself referred to while construing his aesthetics.

In the book, *Sculpture and Archeology*, Fredrick N. Bohrer tells that the dialogue between archeology and sculpture has been shaped predominantly by photography. An indispensable tool for archeology and art history both, photographic documentation puts the antique work and sculpture on the same echelon and creates the perception that they are comparable. This happens due to photography's inherent nature, which particularly tends to detach the archeological artifact from its context.¹⁰ The fact that Burcu Erden considers the archeological find as sculpture is not disassociated from this notion, for she construes her work in a dialogue with the archeological artifact she photographs; this appraisalment of the artist is deterministic for her entire exhibition. Bohrer begins his essay, whereby he submits his proposals for reactivating the archeological context, with a quote from author and archeologist Prosper Mérimée, who is recognized within the tradition of Romanticism. According to Mérimée, prohibiting the imagination is the archeologist's first duty.¹¹ Having assumed the mission of Inspector-General (1833-1852) in charge of protecting the historical monuments, which had been damaged during the French Revolution and undertaken the restoration of Notre-Dame Cathedral's front façade in addition to several other projects, Mérimée's firm stance against "creative ideas" that could jeopardize the authenticity of historical monuments was a comprehensible and perhaps, a necessary disposition given his position. Bohrer was discussing in his text how Mérimée's proposal had to be reconditioned with the invention of photography, despite still being relevant. Yet, the photographs of archeological finds that Burcu Erden has taken at the Eski Şark Museum does not seem to have confined her imagination at all while working on her new show, *Seal*.

¹⁰ Bohrer, Frederick N., "Archeology, Photography, Sculpture: Correspondences and Mediations in the Nineteenth Century and Beyond", in Bonaventura, Paul and Jones, Andrew (eds.), *Sculpture and Archaeology*, Routledge, 2016, p. 41

¹¹ Idem, p.31

M
Ü
H
Ü
R

9

S
E
A
L



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 25 cm x Ø 15 cm



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 25 cm x ø 15 cm



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 25 cm x ø 13 cm



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 25 cm x ø 15 cm



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 20 cm x ø 15 cm



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 20 cm x ø 10 cm

M
Ü
H
Ü
R

15

S
E
A
L



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 30 cm x ø 15 cm



İsimsiz | Untitled, 2020
Taş | Stone
Y 29 cm x ø 15 cm



İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
24 x 47 x 0.9 cm



İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
29 x 45 x 0.8 cm



İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
Diptik | Diptych
Her biri 28 x 45 x 1.3 cm
28 x 45 x 1.3 cm each





İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
Diptik | Diptych
Her biri 28 x 40 x 0.8 cm
28 x 40 x 0.8 cm each

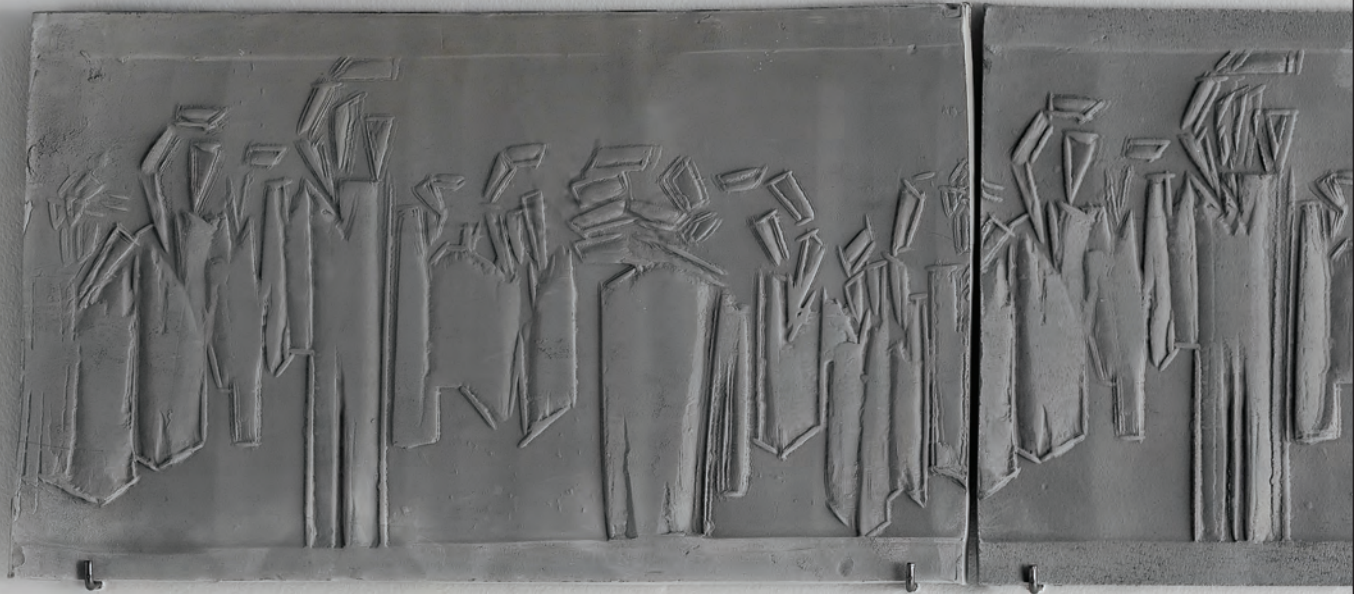


İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
Poliptik (4 parça) | Polyptych (4 pieces)
Her biri 30 x 55 x 1.5 cm
30 x 55 x 1.5 cm each

M
Ü
H
Ü
R

21

S
E
A
L





İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
Triptik | Triptych
Her biri 28 x 47 x 1,5 cm
28 x 47 x 1,5 cm each



M
Ü
H
Ü
R

23

S
E
A
L





İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
Poliptik (7 parça) | Polyptiych (7 pieces)
Her biri 34 x 57 x 1.4 cm
34 x 57 x 1.4 cm each



İsimsiz | Untitled, 2021
Polyester
93 x 204 x 10 cm





İsimsiz | Untitled, 2020
Polyester
76 x 149 x 63 cm





İsimsiz | Untitled, 2021
Ahşap | Wood
Diptik | Diptych
Bütünü 133 x 69 x 10 cm
133 x 69 x 10 cm overall



İsimsiz | Untitled, 2021
Ahşap | Wood
Triptik | Triptych
Bütünü 100 x 164 x 10 cm
100 x 164 x 10 cm overall



İsimsiz | Untitled, 2021
Seramik | Ceramic
Diptik | Diptych
Her biri 23 x 35 x 0.9 cm
23 x 35 x 0.9 cm each

Bu katalog, Burcu Erden'in 15.09-28.10.2021 tarihleri arasında Art On İstanbul'da gerçekleşen *Mühür* adlı sergi için hazırlanmıştır.

Published on the occasion of Burcu Erden's exhibition *Seal* held at Art On Istanbul between 15.09-28.10.2021.

SERĞİ KATALOĞU | EXHIBITION CATALOG

METİN | TEXT

İbrahim Cansızoğlu

ÇEVİRİ | TRANSLATION

Serra Yentürk

TASARIM | DESIGN

Işın Olgun

FOTOĞRAFLAR | PHOTOGRAPHS

İlgin Akarsu

BASKI | PRINTING AND BINDING

Saner Matbaacılık

Topkapı Cad. Litrosyolu Sok. 2BC4

2. Matbaacılar Sitesi 34010 Zeytinburnu

Bayrampaşa İstanbul

0212 674 10 51

© Art On İstanbul, 2021

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

No part of this catalog may be reproduced by any means without prior written consent of the publisher except by reviewers who may quote brief passages and use selected visual materials.

BİZİ TAKİP EDİN | FOLLOW US

© instagram.com/artonistanbul

🐦 twitter.com/artonistanbul

📘 facebook.com/artonistanbul

ART ON İSTANBUL

KURUCULAR | FOUNDERS

Nil Duran, Oktay Duran

DİREKTÖR | DIRECTOR

Gökşen Buğra

DİREKTÖR YARDIMCISI | ASSISTANT DIRECTOR

İlayda Abdik

LOJİSTİK | LOGISTICS

Adem Coşkun

YARDIMCI HİZMETLER | AUXILIARY SERVICES

Kevser Özkara

TEŞEKKÜRLER | ACKNOWLEDGMENTS

ARASGRUP

MET
Kağıtçılık Sanayi ve Ticaret A.Ş.

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

