

PARÇA

PART

BÜTÜN

WHOLE

---



PARÇA PART  
BÜTÜN WHOLE

---

AHMET ELHAN  
GÜLSÜN KARAMUSTAFA  
ÜLGEN SEMERCİ  
MİTHAT ŞEN  
BURCU YAĞCIOĞLU  
EKREM YALÇINDAĞ  
BEGÜM YAMANLAR

Art On İstanbul'da 29.03-29.04.2018 tarihleri arasında gerçekleşen "Parça Bütün" sergisi için basılmıştır. (1000 adet)

Published by Art On İstanbul on the occasion of the exhibition "Part Whole" dated 29.03-29.04.2018. (1000 copies)

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, 2018.

## PARÇA **PART** BÜTÜN **WHOLE**

Katalog | *Catalogue*

Editör | *Editor* Gökşen Buğra

Tasarım | *Design* Ozan Uzun

Röportajlar | *Interviews* Gökşen Buğra,  
Ahmet Elhan, Gülsün Karamustafa,  
Ülgen Semerci, Mithat Şen, Burcu Yağcıoğlu,  
Ekrem Yalçındağ, Begüm Yamanlar

Çeviri | *Translation* Öykü Özer

Düzeltili | *Proofreading* Merve Akar Akgün, Azra İşmen, Nazlı Yayla

Fotoğraflar | *Photographs* Kayhan Kaygusuz

Baskı ve Cilt | *Print and Binding*

Saner Matbaacılık

Litrosyolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4 Topkapı, İstanbul

Tel: (0212) 674 10 51

<http://www.sanermatbaacilik.com/>

## ART ON İSTANBUL

Ekip | *Team*

Kurucular | *Founders*

Nil Duran, Oktay Duran

Direktör | *Director*

Gökşen Buğra

Direktör Yardımcısı | *Assistant Director*

Nazlı Yayla

İletişim & Tasarım

*Communication & Design*

Ozan Uzun

Sanatçı İlişkileri | *Artist Management*

Azra İşmen

Asistan | *Assistant*

Ali Duran

Lojistik | *Logistics*

Timuçin Işıdı

Yardımcı Hizmetler | *Assistant Services*

Kevser Özkara

Teşekkürler | *Acknowledgements*

Kâğıt | *Paper Stock* Sora Topaz 150 gr

ARAS GRUP

Kapak Kâğıt | *Cover Paper* Craft 450 gr

DURAN DOĞAN / DDPACK

Art On İstanbul

Meşrutiyet Caddesi Oteller Sokak Hanif Binası No: 1A

Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

T +90 212 259 15 43

[www.artonistanbul.com](http://www.artonistanbul.com)



PARÇA

PART

BÜTÜN

WHOLE

---

PARÇA

PART

BÜTÜN

WHOLE

---

# ÖNSÖZ

## FOREWORD

---

“Parça Bütün”, galeri programını, Türk sanat tarihine kalıcı katkılar sağlamayı hedefleyen karma sergiler ve yayınlar ile destekleme fikrinden hareketle ortaya çıkan ilk sergi. Serginin gayreti, küratöryal bir çalışmanın, araştırma zemini üzerine kurulması gerekliliğinin altını çizmek ve sanat yapıtının derinlikli ve çok perspektifli çözümlenmeleri için bir eleştiri iklimi kurmak üzerine.

Her yıl yinelemeyi planladığımız bu sergi dizisi, parça-bütün ilişkisinin sanatçıların dünya görüşleriyle, sanat problematiğine bakışlarıyla ve plastik yaklaşımlarıyla gösterdiği farklılıklar, ortaklıklar üzerinden yapıtların özgün karakterlerini inceleyecek. Parça Bütün kitabının bir sergi kataloğunun ötesine geçmesi, sanatçıların üretim süreçleri boyunca parça bütün prensibinin nasıl bir biçimde dönüştüğü ve işlev kazandığını daha kapsamlı biçimde kavrama ihtiyacıyla doğdu. Sanatçılarla yaptığımız konuşmalar, yapıt özelinde sanatçıya yönlendirilen sorular ve bu soruların zihin açıcı cevapları, yapıtla izleyici arasına bir prizma koyarak ışığı defalarca yeniden kırarak; sanat tarihine dokümanter ve anlamlı notlar düşecek. Kitabı oluşturan sohbetler esnasında, sanatçılardan kendi işlerindeki parça-bütün ilişkisinin ne kadar temel bir yeri olduğunu sergi daveti vesilesiyle fark ettiklerini, hatırladıklarını, yeniden düşündüklerini duymak, sanat yapıtını üretenin içkin şekilde bildiği ve üretiminin temeline aktardığı bu kesintisiz katmanın açığa çıkarılmasının önemini gösterdi.

Soyutlamanın kaynağı olan yaratıcı zihnin, sanatçının kodeksini çözümlenmeye niyet eden bu sergiler dizisi, anlam ve form bakımından özgün, kendiliğine dair mesafeli ve bilinçli, sanat geleneğiyle eleştirel bir aksta paslaşan sanat yapıtlarının tekil karakteri üzerine bir değerlendirme yapmak üzere yola çıkıyor.

“Part Whole” is the first exhibition to stem from the idea of consolidating a gallery program with group exhibitions and publications that aim to provide lasting contributions to Turkish art history. The objective of the exhibition is to highlight the need for a curatorial work based on research, and to establish an atmosphere of critique for the profound and multi-perspective analyses of the artwork.

This exhibition series that we are planning to repeat annually will scrutinize the unique character of the works through differences/commonalities of the relationship between the part and the whole as revealed by artists through their worldviews, perspectives on the art problematic and their plastic approaches. The Part Whole book goes beyond an exhibition catalogue with the need to more extensively grasp how the part-whole principle is transformed during artists’ creation processes, and how it acquires functionality. The talks we had with the artists, the work-specific questions posed to them and the mind-altering answers to these questions will refract light over and over again by placing a prism between the work and the viewer; will leave meaningful and documentary notes for the art history to be written. Hearing during the talks that the artists who participate in this exhibition have realized, remembered, and reconsidered how fundamental the part-whole relationship is in their works on the occasion of this exhibition invitation shows the importance of shedding light on this uninterrupted layer that the creators of artworks implicitly know, and convey to the basis of their production.

This series of exhibitions, which intends to figure out the codex of the creative mind – the source of abstraction – sets forth to make an evaluation on the singular character of artworks that are unique in meaning and form, distanced to and aware of their selfhood, and interact with art tradition on a critical axis.

08

PARÇA  
BÜTÜN

PART  
WHOLE

---

GÖKSEN  
BUĞRA

14

AHMET  
ELHAN

---

26

GÜLSÜN  
KARAMUSTAFA

---

36

ÜLGEN  
SEMERCİ

---

46

MİTHAT  
ŞEN

---



PARÇA  
BÜTÜN

PART  
WHOLE

---

62

BURCU  
YAĞCIOĞLU

---

74

EKREM  
YALÇINDAĞ

---

86

BEGÜM  
YAMANLAR

---

# GÖKSEN BUGRA

## PARÇA BÜTÜN: SANAT YAPITINDA İÇKİN BİR BİLGİ

Merkez nokta olarak parça-bütün ilişkisini seçip farklı sanatçıların zaman içindeki tekil üretimlerinden yola çıkarak, bu ilişkinin hangi ilkelerle kurulduğunu araştırmak hem zihinsel hem de plastik olarak yapıtın katmanlarını keşfetmeye, heyecan verici bir kapıyı aralamaya ve bir metot önerisi sunmaya dönüştü.

Herhangi bir sanat yapıtı, izleyici tarafından serbest bir bakışla, felsefi referanslarla ya da sanatçı tarafından açıklanan yapıma prensipleriyle yorumlanabilir. “Parça Bütün” sergisi ve kitabı ile önerilen tek bir odakla yapıta bakma metodu, bu sınırlar içinde yapıtın zihinsel arkeolojisini yapmayı deniyor. Kısa süren akademik serüvenimde, bir yorumun ancak dil iktidarını ilan etmiş bir başka tezi zikrederek geçerli olacağı fikrine karşı tepkim, beni kuramsal referanslar yapmaksızın, yapıyla atışarak edebiyat çözümlemelerine girişmeye, neredeyse lisans tezimin bibliyografyasını dahi şairin kendi yayınlarıyla sınırlamaya yöneltti. Bana en başta heyecan veren, yalnız başına yapıtın müthiş bir hazine olması ve doğru sorularla katmanları açıldıkça, ait olduğu zamana ve zemine olduğu kadar ilişkilendiği başka referanslara ve sanat problematiğinin kendisine doğru da çoğalmasındı.

Bir parça olarak tek bir yapıtın ilham verici yoğunluğu kadar sanatçının bütün üretimini parça-bütün ekseninde incelenmesi ve karşılıklı bir bakışla ilişkilenmelerin ortaya konması, sanatçının kodeksini anlamak üzere geniş bir imkân sağlıyor. Bu imkân çerçevesinde herhangi bir yapıtı görür görmez sanatçının diğer işlerini taramak, parçadan bütüne ulaşırken üretim sürecindeki referansları, iç ilişkileri, tekrarları ve dönüştürmeleri daha iyi kavrama olanağı veriyor.

Parça-bütün ilişkisi bağlamında, sanatçıların, kendi prensiplerini bazen bütün üretimlerine yayan bazen işten işe yenileyen hâlleri, sanatçılarla yaptığım konuşmalar sonucunda beni, böyle bir yaklaşım biçiminin ne kadar çeşitli yorumlama olanağı sunabileceğine ikna etti. Sanat üretiminde neredeyse zorunlu bir ilişki olarak yer alan parça-bütün meselesi, sanatçıların her biri için dönemler ve medyumlar farklılık gösterse de kendi pratikleri içinde bir ilke olarak benzer karakteristiklerle ortaya konulmuş. Sanat eserinde içkin bir bilgi olarak var olan bu ilişki, sanatçının aidiyet, temsiliyet, görsel kimlik ve varlığa dair görüşleriyle de tutarlı bir çizgi izliyor.

**Ahmet Elhan**'ın kendi üretim süreci için özgürleştirici nitelemesini yaptığı "Yerüstünden Notlar" serisi, gelişigüzel çekilmiş fotoğraf parçalarının soyut formlar yaratmak üzere, 12'li kompozisyonlar halinde bir araya getirilmesiyle oluşturuluyor. Sanatçının gündelik imge hafızasını boşaltan ve bir anlamda üretim kanallarını temizleyen bu parçalar, adeta bir desen defteri işlevi görüyor. Son derece planlı, teorik ve tematik serileriyle bildiğimiz sanatçı, bu seri ile didaktik olandan uzaklaşarak serbestlik kazanıyor. Ahmet Elhan fotoğrafında parça-bütün, bir yöntem olarak pratiğe giriyor ama parçalar bütünleşip bir hikâye anlatmaya veya bir bütünü imlemeye çalışmıyor. Parçalar, bir kompozisyonun ayrılmaz ögesi olarak yer aldıkları için kendi başına hayatlarına devam edemiyorlar. Kimi zamansa parçalar bir bütün oluşturmak yerine bütünden fragmanları bir arada sunuyor. Parçalar, farklı kompozisyondaki yerleştirilme biçimleriyle işlev kazanıyor; kimi zaman bir nesneyle tanımlı bir profili ilişkilendirmek için konumlanıyor kimi zaman belirli görüntüleri soyut bir imgeye dönüştürmek için... Parçalamanın, parçalanmaz bütünlere bir tepki hâlini aldığı, fotoğraf problemini tartışmak üzere ayrıştırdığı ya da fotoğrafın göz ve refleks olarak anlaşılan ve görüntünün kutsiyetini öven, gerçeğin kanıtı olarak alımlanışına bir tavır olarak doğuyor.

Sanat eserinin bölünmez kutsiyetini parçalayan bir diğer iş, **Gülsün Karamustafa**'nın "Vadedilmiş Resimler" serisinden sunak parçası formuyla bir araya getirilmiş, 11 adet tuvalden oluşan resmi. Kompozisyonu bölmenin ve parçaları yenileriyle değiştirilebilir olarak konumlanmanın verdiği olanakla esnek, özgür bir yapı doğuyor. Bütünün içinden ayrılan resim, tek başına var olurken, sunak formunu koruyarak yerini yeni bir parçaya bırakıyor. Parça, yenilenirken bütünün anlamı da dönüşüyor. Bu, ikame edilebilme imkânı, resmin bölünmez kutsiyetinin sorgulanmasına da yol açıyor. Diğer yandan dini bağlamdan kopararak başka bir kutsallık boyutuna gönderme yapan resim, gerçekte kutsiyeti olmayan karakterleri ikonlaştırıyor ve farklı kültürlere ait el hareketleriyle kutsallık atfedilen resmin şifrelerini sıradanlaştırıyor. "Vadedilmiş Resimler"de bütün, hem plastik değer bakımından resim problemiyle hem de anlam ve referans kaynağı olarak sanat tarihiyle bir hesaplaşma içeriyor. Parçalar, yeni bir düzlemde kurdukları ilişkilene ile önce kopup geldikleri bütünden bağımsızlaşıyorlar yani artık kendilerinden başka şeye referans vermiyorlar. Sonra eklendikleri ve bir formla bütünlelendikleri yapıdan koparılıp bağımsızlaşmalarına olanak tanınıyor fakat form, eksik bırakılmıyor; yeniden bütünleniyor. Nihayetinde yapının bütünü, parçalarının farklı yerlere dağılması ve yenilenmesi üzerine anlamlanıyor.

İlk önce bedeni, kendine has geliştirdiği soyut parçalarla şematik bir yapıya dönüştüren ve kurduğu parçalı şemayı da farklı biçimlerde parçalayan **Mithat Şen**, sanat üretimi boyunca hem medyumunu hem de kendi yarattığı şemayı parçalayarak, bir bakıma kendi kutsalını da yıkabileceğini göstermişti. Sergide yer alan ve on iki parçadan oluşan *Beden III. Seri*, birbirini tamamlayan parçalar hâlinde ama aynı zamanda bütün akışı da içererek eşzamanlılık ve süreklilik ilkesi üzerine kuruluyor. İlk kez 1996 yılında, bir kartpostal serisi olarak tasarlanan ve bir performans olarak izleyiciyi de sürece dâhil eden yapıt, bütüne ve parçaya geometrik, grafik bir yapı ve renk ayrımlarıyla dikkat çekiyor. 2017 yılında gerçekleştirilen "İstif" sergisinin metninde, "parçayla bütünün Mithat Şen resminde yer değiştirebildiğini ve birbirine karşılık gelebilme hâliyle, 'mütekabiliyet ilkesi' doğrultusunda var olduğunu hatta bir parça olarak resmin, temsil ettiği coğrafyanın bütünü taşıdığını" iddia etmiştim. Sanatçının kurduğu evren, parça-bütün prensibinin imkân ve ihtimallerini araştırarak çeşitleniyor.

Kendine has motiflerini bir ritüel halinde yeniden inşa eden **Ekrem Yalçındağ** "Parça Bütün" sergisinde ilk kez, motifleriyle oluşturduğu bir otoportreyi sergiliyor. Parçaların kendisinden ve ait olduğu daha büyük bir bütünden başka bir şeye referans vermediği resimlerinde Yalçındağ, motifin sınırsızlığı ile bütün resimlerinin, kendisinin de dâhil olduğu tek bir bütün olduğuna işaret ediyor. Ekrem Yalçındağ resminde parça, bir örüntünün elemanı olarak bütünün tamamlayıcısı işlevi görüyor. Resim, tamamlandığında ucu açık bırakılan motifle, daha büyük bir bütünün parçası oluyor. "Üretilmiş olan bütün görsel ürünler benim evrensel arşivimdir, kütüphanemdir" diyen sanatçının kendi resim dili içerisinde kurduğu alfabe, parça olarak değil birbirine örüntülendikçe anlamlanıyor. Sanatçının pratiği, resmin unsurlarını indirgemek, azaltmak yönünde seyrettiği için parçalar arasında bir hiyerarşi yok; bu da bütünün, dengeli ve gözün tamamladığı bir rahatlıkla alımlanmasını sağlıyor.

**Begüm Yamanlar**, süreç üzerine kurguladığı, fotoğraf karelerinin birbirini takip eden değişikliklerle bir araya gelmesiyle oluşan video işlerinde, aslında hiçbir zaman ulaşamayacağımız bir bütünü izleyiciye sezdirmek üzere hareket ediyor. Videolar, sentetik bir birleştirme ile değil homojen bir akış hâlinde birbirine eriyen görüntülerle yapılıyor. Fotoğraf sekanslarından oluşan video, aslında parçalardan oluşurken, parçanın parçalılığını unuttururcasına bütünlüyor. Değişen sekansların arasındaki sınırlar ve parçalılık, okunamayacak kadar kayboluyor. Bu oluşturma biçiminde, sezgisel bir bütün arama hâli var ve bu hâl, temelde de sanatçının kendi bütünlüğünü kavrama, oluşturma, konumlandırma ihtiyacından doğuyor. Bütünü, “parçaların arasındaki devamlı ve karşılıklı olan dönüşüm, değişim ve birbirini sürekli evriltme hâli” olarak tanımlayan sanatçı, bütünün doğrudan bulunamayacağını ancak sezdirilebileceğini savunuyor. Yamanlar’ın pratiğinde, bütüne ulaşmak değilse de bütünü aramak, bir ideal olarak var oluyor.

Üretim sürecinde biriktirilmiş buluntu imgeleri, kendi çektiği fotoğrafları, desen ve resimleri bir tür dile dönüştüren **Ülgen Semerci**, çalışmalarında bu dilden hareketle yeni kelimeler üretiyor ve bazen de kelimelerin birleşimiyle poliptik işlere dönüşen bir cümle kuruyor. Doğanın sapmalarını ve zamanla dönüştürme prensiplerini üretimin temeline taşıyan sanatçı, seneler sonra dahi kendi işlerinin arkeolojisini yapıyor. Çıkış noktasında hikâyeler olsa da hiçbir şeyi doğrudan işaret etmeyen bu soyut çalışmalar, kaza ve karar süreçlerini üretime dâhil ederek oluşturulduğu için doku olarak da leke olarak da daha büyük bir bütünün parçası olduklarını sezdiriyorlar. Görsel bir dil kurmanın ve o dille üretilen işlerin bütünlüğünün arayışında olan sanatçı için bütün malzemeler, temsili bırakıyor ve eriyip şahsi bir dile dönüşüyor.

Desen ve buluntu imajların birleşmesiyle kolaçlar oluşturan ve bu kolaçların birleştiği kâğıt zeminin boşluğunu da ayrı bir parça olarak konumlandıran **Burcu Yağcıoğlu**, tüm parçaları organik bir örüntü olarak kullanmak yerine yüzeye dağıtıyor. Başka bir bütünden koparılan dekupe imajlar, parçalılık hâllerini sürdürüyor ve geldikleri bütüne doğrudan olmasa da kaynaklarını sezdirerek referans veriyor. Nihayetinde tamamlanan iş, desenler, buluntu imgeler ve bazen çerçevenin de bir parça olarak birleştirildiği kolaçlarda, hiyerogliflere yakın bir ideogram kurgusuyla fragmental yapısını koruyor. Boşluğa sakince bırakılmış olmasına rağmen kolaçın yapısını dinamik kılan imgeler, aralarındaki mesafelere rağmen bir yüzeyde beraber olmaya dair atonal bir ritm taşıyor.

Sanatçıların yapıtları, zihinsel süreçleri ve üretme biçimleri birbirinden çok farklı olmasına rağmen, bütüne dair arayışlarının kimi zaman yapısal, teknik bir mesele kimi zaman anlama ve alımlamaya dayalı bir tepki geliştirme amacıyla şekillenmesi hem sohbetler hem örnekler üzerinden açıklanıyor. Bu örnekler, izleyiciye parça-bütün ilkeleriyle kurulan üretim sistemi üzerine açık uçlu, karşılaştırmalı bir bakış sunuyor. Kitaba konu olan yapıtlar arasında parçayı parça olarak kullanma, bütünü parçalama, parçadan bütüne varma, parçanın parçalarla ilişkilendirme biçimleri bakımından kesişmeler, paslaşmalar göze çarpıyor. Parçanın temsili, aidiyeti, görsel kimliği ve yeniden işlevlendirilmesi ise kolaç medyumuyla iş üreten sanatçılar için daha görülebilir düzeyde iken parçayı bütünde eriten sanatçılar için sezgisel bir bakışı mümkün kılıyor. Parça, sanatçılar tarafından kimi zaman bütünün anlaşılmasına hizmet etmek üzere kurgulanırken, kimi zaman da bütünün parçalanması, anlamın izleyici tarafından yorumlanmasını engellemek üzere işlev görüyor.

Sanatçıların yapıtlarına dair kurgulama süreçlerini, üretme biçimlerini ve dünya görüşlerini paylaştıkları bu sohbetlerde en çok dikkatimi çeken, izleyicinin sanatçılar tarafından yapıtı tamamlayan bir parça olarak görülmesi oldu. Yani soyutlamanın getirdiği derinlikli katmanların, izleyici tarafından kodlarının çözülmesi ve bu çözmenin de son derece kişisel olan varlıkla değişkenlik kazanması hâli... Sanatçıların yapıtlarını bir külliyyat olarak ele alarak sorular sormaya ve bütüne dair bir yorum elde etmeye çalışırken, fasikülleri birleştirerek onların kodekslerini okumaya gayret ettim. İzleyicisi ile tamamlanacak olan yapıtta için olan bir sırrın ortaya çıkarılması için bir başkasının zihnine ihtiyaç duyulması, bana kendi başına ilahi bir bütünlük gibi göründü. “Ben bir gizli hazinedim, bilinmek istedim” sözünün ışığında hazinenin bir tevazu ile insana açılması gibi yapıt da bilinmek istenen ve bu bilinmeyle bir şeyler bildirmek isteyen bir gizli hazine olabilir miydi?

# PART WHOLE: AN INHERENT INFORMATION TO THE ARTWORK

Choosing meronymy (the relationship between the part and the whole) as the focal point of an exhibition and scrutinizing with which principles this relation is formed departing from different artists' singular productions throughout time soon led to discovering the various aspects of the part in both the mental and the plastic sense of the term, to an exciting case of cracking doors open, and to offering a proposal of method.

Any artwork can be interpreted from a free perspective by the viewer, through philosophical references or principles of creation elucidated by the artist. The method of looking at the artwork from a single point of view, as offered by the "Part Whole" exhibition and book, is but trying to perform a mental archaeology of the work within the said boundaries. My reaction throughout my short-lived academic journey against the idea that an interpretation can only be valid by mentioning another thesis that has attained discursive power steered me towards embarking on literature analyses through altercations with the work without making theoretical references, and even towards limiting the bibliography of my undergraduate thesis to the poet's own publications. What excited me at the beginning was that a work in itself is a tremendous treasure and as its layers are unfolded with the right questions, it multiplies towards the time and backdrop it belongs to as well as towards other references it interacts with, and the art problematic itself.

Observing the inspiring density of a single piece as a part as well as the entire production of the artist within the part-whole context and revealing the creation of relations with a reciprocal perspective offers many possibilities for understanding the codex of the artist. Hence, scanning through other works by the artist as soon as you see any of his/her works, presents the chance to better grasp the references in the production process when reaching the whole from the part, inner relations, repetitions and transformations.

In the context of part-whole relationship, artists' states of spreading out their own principles on their entire productions at times and renewing them from work to work at others convinced me – after the talks I had with the artists – about the opportunities such an interpretation attempt could offer. Existing almost as a mandatory phenomenon in the production of art, the part-whole relationship – although it differs in terms of periods and mediums for each artist – appears to have similar characteristics as a principle within its own practices insofar as the works featured in this exhibition are concerned. Present as a piece of information intrinsic to the artwork, this relation follows a path that is consistent with the artist's views of belonging, representation, visual identity and existence.

The series "Notes from the Overground" by **Ahmet Elhan**, which he defines as liberating for his own production process, is formed through the merging of randomly taken photographs in compositions of 12 to form abstract forms. Exhausting the artist's daily image memory and in a sense clearing the channels of production, these pieces almost act as a sketch book. Known for his strictly planned, theoretical and thematic series, the artist acquires liberality with this work by steering away from the didactical. In the photographs by Ahmet Elhan, part-whole is included within the practice as a method but the parts are not trying to come together to tell a story that alludes to a whole. Since the parts are the inseparable pieces of a composition, they cannot survive on their own. At times, on the other hand, the pieces – instead of forming a whole – offer fragments of the whole together. The parts acquire a function by way of their means of placement in different compositions; at times, they are placed so as to associate an object with an identified profile, at others to transform certain images into an abstract image... Fragmentation emerges as a reaction against impartible wholes: the whole is dissociated to the end of discussing the issue of photography, and the idea of the photograph being the proof of reality, the perception of photography as the eye and the reflex, and the praise for the sacredness of the image are thus opposed.

Yet another work to shatter the impartible sacredness of the artwork is the painting of 11 canvases from the “Promised Paintings” series brought together in the form of an altarpiece by **Gülsün Karamustafa**. Thanks to the opportunity arising from fragmenting the composition and placing the parts in such a manner that they remain modifiable; a flexible and free structure is born. As the painting that is detached from the whole exists on its own, it preserves the altarpiece form and gives way to a new part. As it is renewed, the part also changes the meaning of the whole. And that it is possible to replace any part lets the artist challenge the indivisible sacredness of the painting. Making reference to another dimension of sacredness by breaking away from the religious sense, on the other hand, the painting makes icons out of characters that in fact have no sacredness to them and through gestures of different cultures banalizes the codes of the painting which has been attributed sacredness. In “Promised Paintings” the whole encompasses a reckoning with both the problem of painting in terms of plastic value and with art history as a source of meaning and reference. With the association that they form on a new plane, the parts become independent of the whole that they have broken away from, that is to say they no longer refer to anything else but themselves. And then they are allowed to break away from the structure they have been attached to and in which they had become whole through a form, and to acquire independence. Form is not left missing; however, it is re-integrated. At the end, the entire work, by being fragmented through physical means, acquires meaning so as to fall apart and renew itself.

**Mithat Şen**, who represents the body with his idiosyncratic abstract parts and fragments in different ways has shown throughout his art career that he can in a sense bring down what is sacred to him by fragmenting both the material and the schema that he himself has created. Featured in the exhibition and composed of 12 parts, *Body Series III* is composed of parts that complement one another but is based on the principles of simultaneity and continuity since the 12 parts also encompass the entire flow. Designed first as a postcard series in 1996 and including the viewer in the process as a performance, the work draws attention to the whole and the part with a geometric, graphic structure as well as color distinctions. In the text that I had written for the “İstif” exhibition held in 2017, I had claimed that “the part and the whole can change places in the paintings of Mithat Şen, that they exist in line with the “reciprocity principle” in the sense that they can correspond to each other, and even that the painting as a part carries the whole of the geography that it represents”. The entire universe that the artist creates is diversified through the search for the possibilities and probabilities of the part-whole principle.

Reconstructing his unique motifs as a ritual, **Ekrem Yalçındağ** exhibits in “Part Whole” a self portrait that he has created using his motifs for the first time. Yalçındağ says that he creates – through the infinity of the motif - a single whole in which he is also included, and that in these paintings the parts do not make references to anything else than themselves and the whole that they belong to. The part rather serves as complementary to a whole as the element of a pattern. Once the painting is complete, with the motif left open-ended, it becomes part of a greater whole. The artist, who creates an alphabet in his own painting language, says “All visual products that have been created are my universal archive, my library.” And this alphabet acquires meaning not as a part but by forming patterns with the letters of this alphabet. Since the artist’s practice follows a path towards reducing and lessening the elements of the painting, there is no hierarchy between the parts; which in turn allows for the whole to be received with balance and ease, as it is completed by the eye.

In the video works, which she constructs around processes and which are composed of photograph frames coming together with consecutive changes, **Begüm Yamanlar** makes the viewers sense a wholeness that is impossible for them to attain. The videos are made not through synthetic assemblage but with images melting into each other. Composed of photograph sequences, the videos – although they are actually composed of parts – complement these parts as if they destroy the fragmentariness of the parts. The boundaries and fragmentariness between the changing sequences disappear to the point of not being able to be interpreted. There is an intuitive state of looking for the whole in this way of creation and this state is basically born out of the artist’s need to grasp, form and place her own wholeness.

Defining the whole as “the parts’ continuous and reciprocal state of transforming and changing each other, and making each other evolve,” the artist defends that the whole cannot be found directly but can only be implicated. In Yamanlar’s practice, seeking the whole exists as an ideal even though it is not to be attained.

Transforming the found images collected during the creation process, the photographs that she takes, and drawings and pictures into a sort of language, **Ülgen Semerci** departs from this language in her works to form sentences that transform into polyptique structures with new words and at times the union of words. Conveying nature’s deviations and principles of bringing about transformations in time, the artist performs an archaeological excavation of the works that she produces herself. Since these abstract works, which do not directly point out to anything although their points of departure are stories, are formed by including the processes of incident and decision in the course of creation, they implicate that they are part of a greater whole as both pattern and stain. For the artist, who is after establishing a visual language and attaining the wholeness of the works created with that language, all materials abandon representation to melt and transform into the unity of a personal language.

Creating collages by bringing together drawings and found images and also granting functionality as a part to the paper surface on which these collages are brought together, **Burcu Yağcıoğlu** distributes the parts on the surface instead of using them as an organic pattern. Broken away from another whole, the cropped parts continue their states of fragmentariness and make references to their original whole – albeit not directly – by implicating the sources. At the end, the completed work maintains its fragmental structure thanks to the hieroglyphesque ideogram-like construction of the collages in which drawings, found images and sometimes even the frames are united as parts. Bearing the dynamic structure of the collage despite having calmly been dropped into emptiness, the images carry an atonal rhythm related to being together on a surface despite the distances in between them.

Although the works, mental processes and production ways of artists are quite different from one another, that their search related to the whole is shaped in accordance with the aim of developing a reaction based on at times a structural, technical matter and at times on understanding and receiving is expounded in this book both through talks and examples. These examples provide the viewer with an open-ended, comparative perspective on the artistic production process based on part-whole principles. Using the part as part, fragmenting the whole, arriving to the whole from the part, parts’ relation with parts among the works treated in the book deliver intersections and interactions with the forms. The representation, belonging, identity and re-functionalization of the part occur on a more visible level for artists producing works in the collage medium, while it enables an intuitive perspective for artists who melt the part inside the whole. Although the part is sometimes constructed to contribute to the understanding of the whole, at times the fragmentation of the whole operates to obstruct the viewer from grasping the meaning.

What struck me the most in these talks, in which artists shared their views on the creation process, the methods that they use and their worldviews was that the viewer was seen by the artists as a part that complements the whole. That is to say, the viewer deciphering the profound layers that abstraction brings about and the state of this deciphering acquiring variability through extremely personal, individual perspectives... While trying to ask questions and achieve a rendition on the whole while treating the works of the artists as a corpus, I united the fascicules and put an effort into interpreting their codex. That the mind of another is required to reveal a secret intrinsic to the work that would be completed with its viewer appeared to me as a divine state of completion in and of itself. Like the treasure revealing itself to man with humility in the light of the quote, “I was a hidden treasure and wanted to be known,” could the artwork, too, be a hidden treasure that wanted to be known and make things known through this unknown?

# AHMET

# ELHAN

Otoportre-I | Self-portraits-I, 1982  
C-Print diasec, unique  
110 x 150 cm

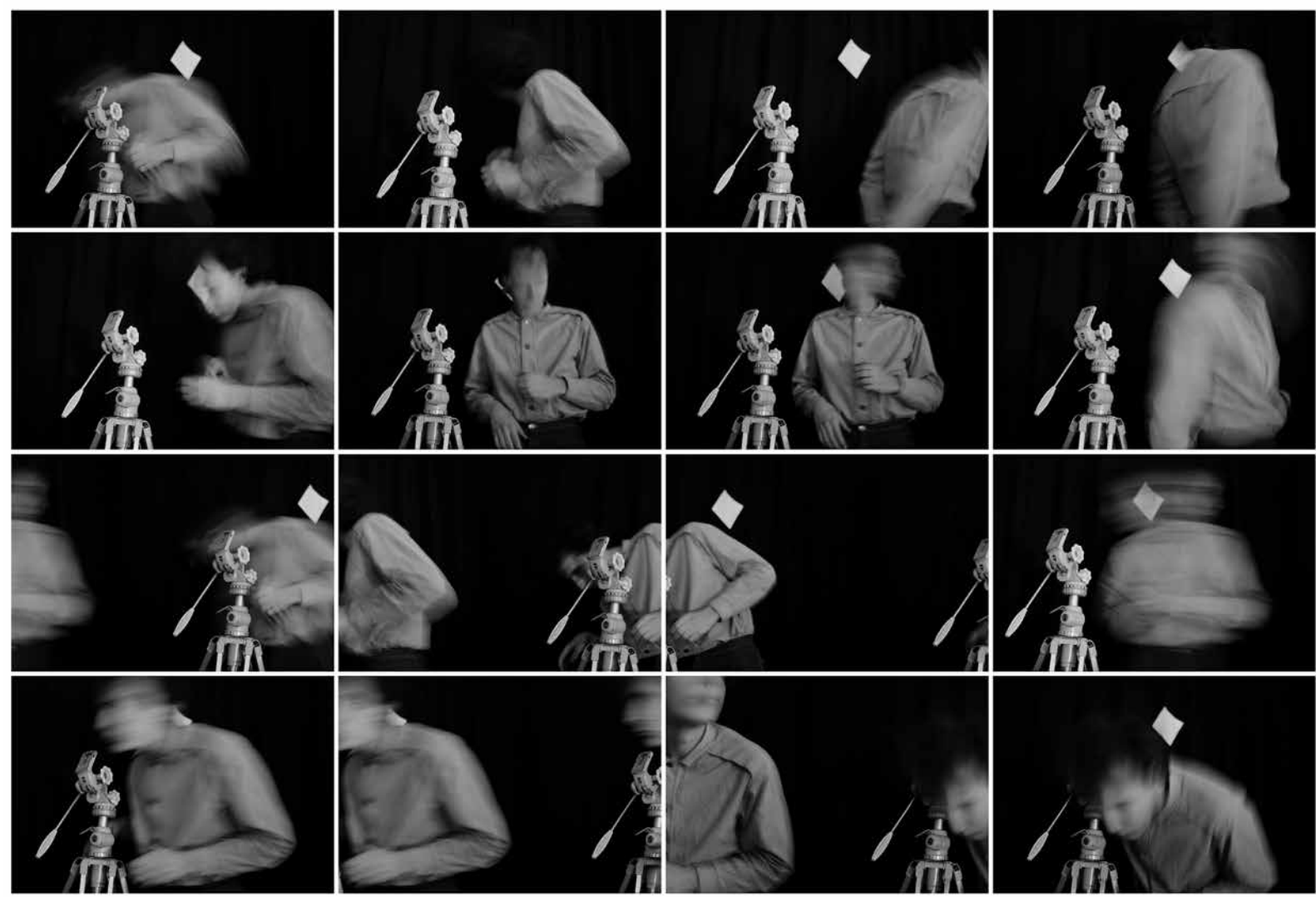
*Sanat üretiminde gidebildiğimiz en erken tarihlere uzansak, 1982'deki Otoportre-I işini parçalılık bağlamında konuşabilir miyiz?*

Fotoğraf eğitimi için okul zamanında üçlü, beşli, sekizli, onlu seriler çalıştırıldılar bize; tek fotoğraflar dışında. Ve mümkünse, onun kendi içinde bir küçük öykü anlatmasını isterlerdi. Ama bu işin onlarla bir ilgisi yok. Buradaki sorun şu: 2 yıl boyunca yağın bir film çözümlemesi eğitimi aldım; kare kare çekimlere baktık ve fotoğrafa bakışım oldukça değişti. Bu süreçten sonra multivizyon alanında çalıştım. Çoklu ekranda fotoğraflar gösterirsin. Bir fotoğrafı üç, beş, sekiz ekrana bölersin sonra birini eksiltirsin ortaya güneş çıkar; diğerini koyarsın buz erir. Şu an için çok ilkel ama o zaman için enteresan bir şeydi. Sürekli olarak her bir sahneyi ve her bir parçayı bir önceki ve bir sonrakiyle arasında bir köprü olacak şekilde inşa etmek durumundasın. Film de böyledir. Bir önceki çekimle bir sonraki çekim arasında bir köprü kurarsın. Ona kurgu diyoruz. Fakat ben burada film yapmıyorum; multivizyon da yapmıyorum. Bir fotoğraf problemini ortaya koyuyorum. Fotoğrafın önemli gereçlerinden biri, uçayak. Bu fotoğrafta uçayağın kendisi var; yukarıda fotoğrafın kare olarak, kâğıt üzerinde bir unsur olarak sallanan bir hâli var, boş. Makine yok. Çünkü makine, bunu çeken zaten. Bu yokluğun varlığı meselesi, beni çok ilgilendirdi. Benim bir sürü mekân fotoğraflarımda insan yoktur. Daha doğrusu bana, "Sen insan çekmiyorsun derler" ama evet genel olarak insan çekmiyorum. Bir şeyin olmaması da başlı başına bir göstergedir; onu arayabilirsin bakışınla.

*Could we discuss your Self-Portrait-I of 1982 in the context of parthood if we take a prospective look at your earliest artistic creations?*

While pursuing my studies on photography, we were often given the task of producing series consisting of three, five, eight, and ten photographs besides taking single photographs. And whenever possible, our professors wanted these photographs to tell a short story. However, this work has nothing to do with them. The problem here is that: I have received an intensive education on film analysis for 2 years, and during this period, when we examined frames thoroughly, my perception of photography changed remarkably. After that, I worked in the field of multivision, i.e. a technology that enabled the display of photographs in a multiscreen environment. First, you divide one photograph into three, five, or eight screens, and then you take one out, and the sun comes up; or you insert another one, and the ice melts. This may sound rather primitive for today, but it was very interesting at the time. We were supposed to construct each scene and every fragment in such a way that they could serve as a bridge between the previous and following scenes and fragments. The same holds true for making movies, where a shot is but a bridge between the previous and the following shots. We call this montage. But, I am making neither a movie nor multivision here. I am presenting a problem concerning the art of photography. One of the essential tools of photography is a tripod. And in this work, the tripod is the very subject of the photograph. Above, there is a photograph seen merely as an empty square, swinging as an element on paper. There is no camera, because it is the camera that takes the photograph. This issue of the existence of absence has always intrigued me. There aren't any people in most of my photographs. Or rather, people tell me "You don't take photographs of people," which is true. As a rule, I don't photograph people. The absence of something is a sign in its own right; you can search for it with your own gaze.



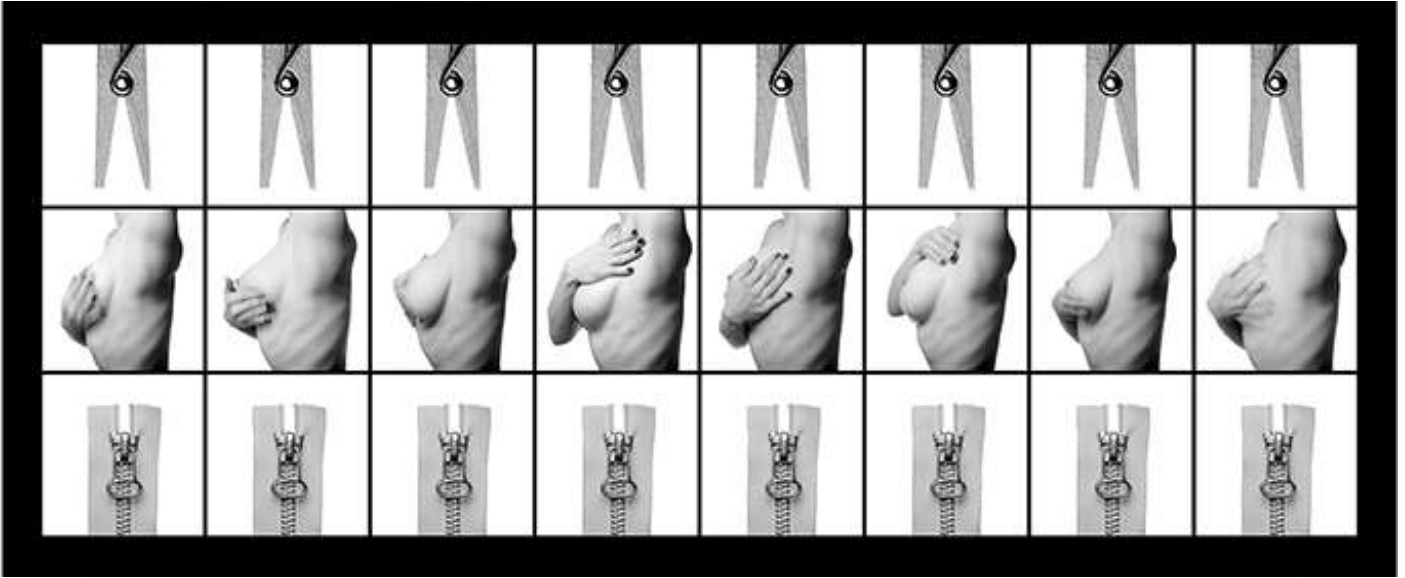


*Bu kompozisyonu fotoğrafın genel alımlanışına bir tepki olarak okuyabilir miyiz?*

Özellikle bu fotoğrafın yapıldığı zamanlarda ülkemizde fotoğraf çekmek bir refleks olarak anlaşılıyordu: Göz ve refleks. Bunun zihne ilişkin kısmı hiç yoktu ve tek karede mükemmeli elde etmek gibi bir ideal hadisesi vardı. Buna dikkat edersen, 16 kareye bölünmüş, hiçbiri tek tek bakıldığında net bile değil. Siyah bir fonda, hareketsiz olan üçayak, hareketli olan gövde... Netlik-netsizlik, fotoğrafın kendi disiplinine ait özellikler. Mesela sinemada hareketi böyle görmezsin. Hareketi 24'e bölünmüş fotoğraflar olarak görürsün. Halbuki bir saniyelik bir poz sinemada net görünürken, fotoğrafta hareketi flulaştırıyor. Bu fotoğrafın kendine ait bir mesele. Ben burada hem optik görüntünün bir alt dalı olarak fotoğrafı inceliyorum hem de kendime göre bir düşünsel yapı oluşturmaya çalışıyorum.

*Can we read this composition as a reaction to the common perception of photography?*

Taking photographs was considered to be a reflex in our country, especially at the time when this photo was taken: eyes and reflex. Its relation to the mind was disregarded and the ideal was to obtain perfectness in a single frame. This work, however, is divided into 16 fragments, and not even one of them is clear when they are looked at separately. A motionless tripod and a moving body against a black background... Clarity or the lack of it is a peculiarity of the discipline of photography. In the movies, for instance, you don't see motion in this manner. Motion is divided into 24 photograph-fragments in the movies. Paradoxical as it might seem, while a one-second shot appears clear and defined in the movies, it blurs the motion in photography. This is an issue of photography itself. What I am doing here is both analyzing photography as a subbranch of the optical image and trying to create a theoretical framework in my own way.



Nesne/Özne-I | Object/Subject-I, 1996  
C-Print diasec, ed. 3+1 ap  
100 x 240 cm

*Otoportre I, teoriyi mesele edinen bir işti; Nesne-Özne ise daha çok nesnenin ve bedenin referanslarına dayalı. Parçalanma, hangi prensiple sağlanıyor?*

Buradaki parçalanma, benim kurduğum 24 saatle ilgili. 8 saat kabaca uykuya ayrılan saatse geriye kalan 16 saat de ağır işçi ev kadınının hayatı. Yukarıda ve aşağıda nesne, sabit; ortada kadın vücudu, yalnızca eli hareket ediyor. Yine bir netlik ve netsizlik, hareket ve durağanlık durumu. Nesnelerin gövdeyle olan ilişkisinde: üstte ve alıta yer alan nesneler dışarıdan girerler kadraja. Ortaya doğru sarkarlar. Ortadaki de hem üstte hem alta dayanır. Nesneler gövdeye karşı hep bir parça mesafede: Kopuş. Eğer tam tersi olsaydı gövde ve nesneler birleşecekti ve bir bütünüün parçası olacaktı. Ben onu istemedim; gövdeyi yalnız bıraktım ve nesneleri dışarıdan içeriye bir saldırı halinde koydum.

*Ahmet Elhan fotoğrafında parça-bütün, bir yöntem olarak içeriye giriyor ama parçalar bütünleşip bir hikâye anlatmaya veya bir bütünü imlemeye çalışmıyor. Parçalar, bir kompozisyon ögesi olarak yer alıyorlar. Ama o kompozisyonun da ayrılmaz bir ögesi; çıkardığımızda eksiklik oluşuyor. Kendi başlarına yaşayamıyorlar.*

*Self-Portrait I, revolved around theory; Object-Subject series however, is mainly based on the references of the object and the body. How does the fragmentation function here?*

The fragmentation here concerns the 24 hours that I fictionalized. Roughly 8 hours are spent sleeping, and the remaining 16 hours show the daily routine of a housewife as a manual laborer. The objects above and below are motionless, the woman's body is in the middle, and only her hand is moving. Once again, the work focuses on the issues of clarity vs. lack of clarity, and motion vs. stability. In the relation of the objects to the body, the objects above and below infiltrate the frame from the exterior. They hang down towards the center. The one in the center leans against both sides. The objects are always one step away from the body: disengagement. If the exact opposite was the case, the body and the objects would unite and become a part of a whole. I didn't want that; I left the body alone and situated the objects as if they were invading the body from the exterior.

*In Ahmet Elhan's photographs, the relationship between the part and the whole serves as an artistic technique, but parts don't attempt to become a whole in order to tell a story or try to signify a whole. Instead, these parts function as an intrinsic element of the composition, as they leave a gap behind when they are taken out. They can't survive on their own, they can't exist alone.*

*1999'da Urart'ta yaptığın ve fotoğraf nesnesinin mekâna dönüştüğü bir enstalasyon vardı...*

Nesneler, zeminsiz olarak asetata basıldığı için gölgenin gölgesi beliriyor. Bir milyoncu tezgâhlardan alınmış nesneler bunlar. Urartı'nın sergi mekânının tamamının bu nesne görüntüleri ile kaplanması, siyasi ve ekonomik bir mekân yaratmıştı. Aynı zamanda galerinin ticarileşmesini eleştiren bir işti bu. Parçaların bütünü, fiziksel ve zihinsel olarak çağrışımları olan bir mekân kurmuştu.

*I recall the installation Object-Space you have done at Urart, that the photographic object directly transforms into the space...*

Since the images of the objects have been printed on acetate without a background, we see the shadow of a shadow emerge from within this work. What we see here are objects gathered from pound shops. The whole exhibition space of Urart has been covered with the images of such objects, which helped create a political and economic space. This work also criticized the commercialization of the gallery space. The whole made up of the parts created a space with physical and mental connotations.

*Nesne/Mekân | Object/Space, 1999*  
Enstalasyon görseli | Installation view



İkililer I-013 | Diptychs I-013, 2010  
C-Print diasec, ed. 3+1 ap  
105 x 150 cm

Karaköy Altgeçit I  
Karaköy Passageway I, 2008  
C-Print diasec  
110 x 220 cm



*İkililer, senin ilgilendiğin ve birkaç seri sürdürdüğün parçalı işler. Burada parçalar arasında bir kayıp var gibi...*

İki parçayla illa bir bütün yapmaya çalışıyorum ama eksikli bir bütün. Birleşme noktalarında fiziki olarak imkânsızlık var çünkü 90 derece açıyla çekiliyorlar. İki ayrı çekimi birleştiriyorum. Perspektifleri iki ayrı kaçış noktası; örtüşmesi mümkün değil. Bir yandan da belli yerlerde örtüşürüp belli yerlerde bozuyorum inatla. Sürekli olarak algıda bu bozukluğu yaratıyorum. Bu ikililer sürekli bir araya geliyor gelmiyor, geliyor gelmiyor. İki parça bütünü kuruyor, kurmuyor.

*Böyle bir illüzyon kurma meselen var mı?*

Var çünkü fotoğraf tamamen buna dayanıyor. Gerçeğin kanıtı diye ve bakmanın bir modeli olarak algılanıyor, fotoğraf. Bu illüzyonu kırmak istiyorum.

*Peki, illüzyon senin yarattığın işte değil. Fotoğrafın algılanmasında ön kabul olarak geldiği için bu algıyı kırmak istiyorsun. Buradaki iki parça, bir bütün yapmak üzere ama bütünüün olanaksızlığını göstermek üzere birleşti.*

Bunu ben söylemiş gibi yapalım yazıda.

*Öyle yapalım. Fakat bana öyle geliyor ki sen, bu basit bir hile gibi görünen şeyle daha fazlasını amaçlıyorsun.*

Bir de bunlarda, renk unsuru vardır. Alımlı bir manzara fotoğrafı yapmaya çalıştım; izleyiciyi bakmaya davet etsin diye. Orada kasıtlı sapmalar var; kopmanın çok etkili olmadığı yerlerde koyuluklarla "burada bir şey var, doğal değil" rahatsızlığını uyandırmaya çalışıyorum.

*Diptychs are partial works that you are specially interested in, and keep making new series. There seems to be a loss between the parts here...*

I insist on creating a whole with two parts but it is a defective whole. There is a physical impossibility at the junctures as they are drawn apart at a 90-degree angle. I unite these two separate centers of repulsion. Speaking in terms of perspective, they have two different vanishing points, and it is hence impossible for them to overlap. Nevertheless, I obstinately make them overlap at specific points and then break their contact at others. I constantly disturb the viewers' perception in this manner. These binary parts don't overlap all the time. They converge and then diverge. Two parts create a whole and then don't.

*Do you intend to create an illusion?*

I indeed do because photography completely depends on it. Photography is perceived as a proof of reality and a model of looking. I want to break this illusion.

*So, illusion is not a part of the work you've created. You want to do away with it as it comes as a presupposition in the perception of photographs. The two parts here unite to make up a whole, but also to demonstrate the impossibility of the whole.*

Let's put these words in the text as if I uttered them.

*Sure. But I believe that you aim more with what appears to be a simple trick.*

At this point, we need to talk about the element of color in this work. I tried to produce an eye-catching landscape photograph in order to draw the attention of the viewers. There are intentional deviations in the work: By using dark colors in areas where ruptures are not that effective, I try to evoke in viewers the disturbing thought of "there is something here, this is not natural".



*“Yerler”, tek seferde değil, açının santimetrik mesafe farklarıyla çekilen binlerce görüntü parçasının örülmesiyle hazırlanmış, tanınabilir manzara ve iç mekân görüntüleri sunuyor. Teknik aynı kaldığı halde, yerlerin farklılaşması bu seriye nasıl bir katkıda bulundu?*

Simetrik mekânlarda, simetrik merkez noktalarda durursam, bu da sanki aynalaşma gibi görünüyor. Belli bir zaman sonra asimetrik yapmaya başladım. Başlangıçta simetrik mekanların simetrisini korudum. Ondan sonra zamanla, Karaköy Altgeçit I’de-ki gibi simetrisini bulamadığım bir yerle başka bir yere atladım.

*Buradaki bir araya gelmenin mantığı, matematiği nedir?*

Parçalar eksiltmeye başladım. Yerlerini kaydırmaya başladım. Artık parçalar bir bütün oluşturmuyor; bütünden fragmanlar oluyor. Parçalanmış, yerleri değiştirilmiş, aksta döndürülmüş. Bir kısmı çok kurallı, bir kısmı tamamen kurlsuz. Görüntüleri örerken kesip attığım parçalar oldu.

Bir süreklilik var panoramada fakat plastik olarak sanatçı, tamamlanmış olanı bozuyor; izleyici, yeniden görüntüyü netleştirmeye, tamamlamaya çalışıyor. Zaman geçecek ve sanki teknik bir aksamayla kayan ya da piksellenen görüntü düzelecek etkisi taşıyor. Bu işler ise bize asla arzuladığımız gibi net bir görüntü vermeyecek. Organik bütünü parçaladım. Bütün olarak çekip oranlarını değiştirdim. Mükemmel bir bitmiş yerine, arızalı bir bütün oluşturmak. İkna edici olmak istemiyorum; uyandırıcı olmak istiyorum.

*“Places” offer familiar landscapes and indoor images, which are prepared by weaving together thousands of image fragments that were not shot all at once, but one by one, moving the camera only a couple of centimeters each time. Although the technique remains the same throughout the series, the places differ. How did this variety of places contribute to this series?*

When I stand on symmetrical center points in symmetrical places, this produces a mirror-like effect. After a while of opting for this aesthetic choice in my works, I began to incline towards the asymmetrical. At the beginning I maintained the symmetry of symmetrical places. Then, over time, as in Karaköy Passageway I, a place where I could find no symmetry, I took yet another step towards the asymmetrical.

*What is the rationale, the mathematics behind the unification of the parts in these works?*

I began to remove some parts. I began to shuffle them. So, the fragments no longer create a whole, but they become parts of the whole. Broken, dislocated, and revolved around an axis. Some of them follow a set of rules, and others don’t. There are fragments that I cut and threw away while weaving the images together.

There is continuity in the panorama but the artist breaks down plastically which is completed. The viewers thus try to clarify and complete the image again. This gives them the feeling that the image, dislocated or pixelated due to a technical failure, will normalize sometime soon. However, these works will never present their viewers with a decent image. I broke down the organic whole. I took the parts of it and changed their proportions. This is the bringing together of a defective whole, instead of creating a perfect one. I don’t want to be persuasive; I want to be stimulating.

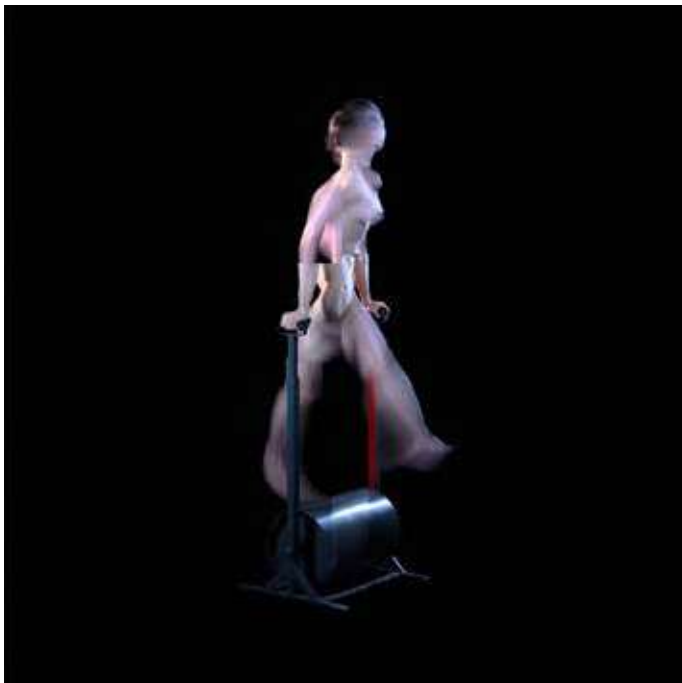
“Gergedanlaşma” serisine gelelim. Buradaki nesne ve bedenlerin parçalanması, önceki serilerle nasıl ayrışıyor?

Hazır bir malzeme. Şahika Tekand’ın oyunu. Bedenler zaten var, nesnelere de var, onlarla olan ilişki de var. Ben sadece bedenleri kılıflarından çıkarttım. 10-12 yıllık bir oyun. Yeni dönemde bu oyuncuları fotoğraflamaya karar verdim. Provaları seyrederken, yine aynı sinema-fotoğraf ilişkisini düşünerek bunun fotoğrafı nasıl çekilir diye kafamda oluşturmaya çalıştım; bu şekilde 8 parçaya böldüm figürü. 2 kadın, 2 adam çektim. Dolayısıyla 8 parçaya bölünce farklı parçalarından kullanabildim. Her bir parça ayrı birine ait. Yine aşağıdaki nesne sabit, net. Hareketli olan yine insan bedeni.

*Bu seride zaten verili bir bütün var. Sen hazır bir kompozisyon, üstelik sınırları belirlenmiş bir bütünle yetinmeyeceğin için o bütünü parçaladın.*

Orada basit bir mantık kurdum. Bir metin var; oyuncular, metni söyledikleri sırada gerçek anlamda bir performans hâlinde. Mesela oyuncu, silindirin içinde koşarken repliğini mükemmel bir şekilde icra etmeye devam ediyor. Yönetmen, ona “kes” diyene kadar performans devam ediyor. Bir hata yapıldığında hiç durmadan baştan alınıyor. Bu bütünlük, kendi kendine fare tekerleği gibi içine kapalı zımbırtı, benim tepemi attırdı. Ben bir kişinin performansı yerine 4 ayrı figürü çeşitli hallerde fotoğraflayıp parçalara ayırdım. Şahika’nın işinde hiç bölünme yok. İş akıyor ve her sahne 10-15 dakika oynanıyor ve bitiyor. Benim kafamdan geçen de oydu: bütün o hareketi, o süreyi parçalamak.

Bir ev kadınının 7 gününü andırıyor. Oyuncuları zorlayan silindir vs nesnelere net, öbür taraftaki mandal ve fermuar gibi... Oyuncular ve ev kadını, anime, hareket sahibi...



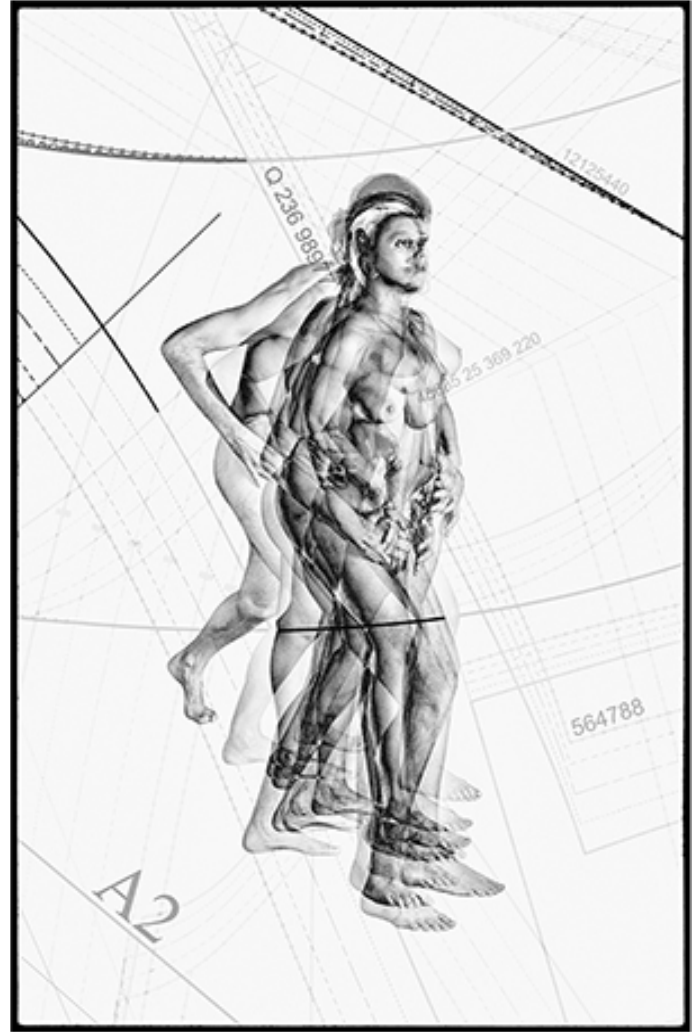
*Could we have a look at the series called, “Becoming a Rhinoceros”? How does the partition of objects and bodies differentiate from the other series?*

Ready material. Şahika Tekand’s play. The bodies are already there, so are objects and their relations to each other. I only took the bodies out of their covers. It is a 10-12-year-old play. I decided to take the photographs of these actors in the new season. While watching the rehearsals, I tried to imagine how I could photograph the actors, thinking at the same time and once more about the relationship between the movie and the photograph. That’s how I decided to fragmentize the body into 8 parts. I shot 2 women and 2 men. As I had divided the body into 8 parts, it was possible for me to use different fragments in each photograph. Thus, each part belongs to the body of a different person. The object below is motionless and clearly seen, once again. And once again, the human body is the only thing in motion.

*You seem to have broken down the whole since there was a given whole in this series, and since you would not content yourself with a ready composition, and with a whole whose borders have been predetermined.*

I employed a simple logic there. There is a text; and the actors are literally performing when they utter the words making up that text. They keep, for instance, saying their lines in a perfect way while running inside that roller. The performance continues until the director says “Cut!” In case of mistake, the actors start over without a break. This kind of wholeness, this closed gizmo resembling a mouse wheel drove me mad. Instead of photographing a single person’s performance, I shot 4 different figures in various states, and broke down these people’s photographs into parts. We see no fragmentation in Şahika’s work. It flows, and each part runs for some 10-15 minutes, and then it ends. What I had in mind was the same: breaking down all that movement, and all that flow.

It resembles to the 7 days of a housewife. Objects like the roller that puts a strain on the actors, etc., are clearly seen, the clothes pin and the zipper on the other side, for instance; actors and the housewife, on the other hand are animated, in motion...



*Bu işle yakınlık kuran bir başka seri de “Kalıplar” olmalı....*

Zemindekiler dergilerin içinden çıkan patronlar... Önce patronu alıp üstündeki bazı çizgileri belirginleştirdim. Tamamıyla yine plastiğe göre belirginleştirdim. Şahika'nın bir oyununda, her lafın karşılığı bir hareket vardı. Toplamda 16 çeşit hareket ve 10-15 oyuncu vardı. Her birine aynı hareketleri yaptırıp birleştirdim. Neden? Hareketler, “üzgünüm”, “seviyorum” gibi kalıplardı. Her bir duygu için bir kalıp hareket vardı. Alttaki de zaten kumaşı kesmek için bir kalıp. İki kalıbı üst üste bindirdim. Her birine de A1, B1 gibi kodlar verdim. Aynı hareketi tekrarlayan figürler üst üste. Tonlarını da iki uca doğru çektim. Yani doğal bir şey değildir; çizim haline getirdim onları. Arkada kat kat çizim kağıtları, önde de çizilmiş gibi hareketler...

*I suppose that another series associated with “Becoming a Rhinoceros” could be the “Templates”.*

The patterns on the floor are the supplements of a magazine... First, I took the patterns and drew over the lines to make them clearer. I made them clearer based completely on plastic aesthetics. In one of Şahika's plays each line corresponded to a movement. There were 16 types of movement, and some 10-15 actors. I made them do the same movement and then combined them. Why did I do this? Because these movements corresponded to specific patterns such as “I am sorry” and “I love you.” For each emotion, there was a pattern of movement. Below, there is a pattern that helps cut out the fabric properly. I made these two patterns overlap. I assigned each one of them a code, such as A1 and B1. I overlapped the figures repeating the same movement. And, I adjusted their tones in two opposite ranges. I mean it is not natural; I turned them into drawings. In the background there are drawing sheets, and in the front are movements that look like drawings...

*12'nin oluşturduğu bütünler. Bunlara senin desen defterin, günlüğün diyebilir miyiz?*

Ben zaten dikdörtgen ya da kare çalışırım; dikey çalışmam ama bu, bir gazetecinin not defteri gibi. Bunlar, tamamen bütünü hesaplayarak bir araya getirilen parçalar. Plastik kaygılarla. Tasarlayarak değil ekran üzerinde tamamlanarak... Parçaları koyup yanına altına üstüne ne uyar diye yola çıkılarak üretilen işler. Siyah beyaz olarak hazırlayıp renklendirdim.

*Peki mesela her bir işin klasöründe kaç fotoğraf karesi var? Yoksa yine bir bütün var da oradan parçalar mı kesiliyor?*

Hayır, bunların hepsi tek tek çekilen fotoğraflar. Ama hiçbiri tek başına düzgün bir görüntü olsun diye çekilmiyor. Bir bütüne eklenecek parçalar olarak tasarısız çekiliyor. Üstünde çok fazla detaylı düşünülen fotoğraflar değil. Çünkü bütünü oluştururken nerede hangi parça lâzım olacak belli değil. Bu fotoğraflarla oynama şansım yok. Çıkan fotoğraflar üzerinden uygun olanları seçiyorum.

*Diğer işlerin neredeyse tamamı ya bir seri olarak tasarlanmış ya da bir tema çerçevesinde uğraştığı meselenin sınırları dâhilinde yapıldı. Bir tek bu seri, gelişigüzel parçaların, karelerin birleştirilmesiyle oluşturuldu. Sonucu sana ne gösterdi?*

Tamamen serbestlik hâkim bu işlere. Uygulamadan öğrenmek çok önemli; bunu gösterdi. Ben çok düz bir mantıkla davrandım. Bir nevi alıştırmaya yaptım. Uygulamanın içinden fikri çıkardım. Yapmanın içinden... Şu anda öyle bir serinin 500. fotoğrafını bitirmek üzereyim. Uygulamanın içinden çıkıyor işler. O biçimler neler getirirse sen ona göre kendini konumlandırıyorsun.

*Peki bu sonuçlarla işler ne şekilde evriliyor; nereye götürüyor seni?*

Didaktik olandan daha da uzaklaşıyorum giderek. Serbestlik kazanıyorum.

*Peki serbestlikte bulduğun yeni şey ne? Form mu, renk mi?*

Form. Benim bir tür renk körü olduğumu biliyorsun. Bunlar, benim ayırt edebilmem için iyice uçlara çekilmiş renkler. Birbirine yakın tonları birbirine karıştırırım. Renkler şunu getiriyor: siyah-beyazdan kurtuluyorum ama renkli fotoğraf çekmiyorum. Rengi kendim oturtuyorum; yine yapaylık etkisi. Bütün mesele kurmak ve yapaylık. Yapay bir şey, bir yapı inşa etmek önemli.

*Wholes made up of 12 fragments. Can we call them your sketchbook or your journal?*

My works are either square or rectangular; never vertical. This work, however, is like a journalist's notepad. These are pieces that have been gathered together considering only the whole. With plastic concerns. Not through design but through completion on the screen... I created these works by placing the fragments randomly at first, and then changing their places, thinking about what would go with each fragment above and below. I prepared them in black and white, and colored them later.

*So, for example, how many frames are there in each work's file? Or is there again a whole, from which the pieces have been cut out?*

No, these photographs have been taken one by one. But none of them have been taken so as to create a proper image by itself. They have been taken, without planning, as the fragments to be attached to the whole. I have not thought thoroughly on these photographs before taking them, because I didn't plan in advance what kind of fragments would be of use while creating the whole. I didn't have the option of making modifications on these photographs. I chose the suitable ones from the lot.

*Nearly all of the other works have either been designed as a series or created within the scope of a theme, or within the borders of an issue. Only this series appears to have been composed by bringing together random fragments, i.e. frames. What did you learn from the process?*

That freedom is the characteristic feature of these works. I realized the importance of learning from practice in the process of their creation, where I used a very simple logic. I kind of trained myself in this. I retrieved the idea from the practice, as I was creating the work... I am about to finish the 500th photograph of a similar series. It is not theory practice that generates these works. I continue my work in accordance with what these shapes tell me to do as I create them.

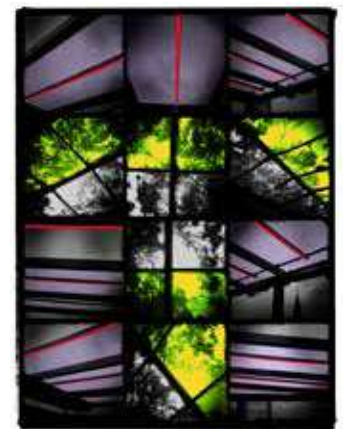
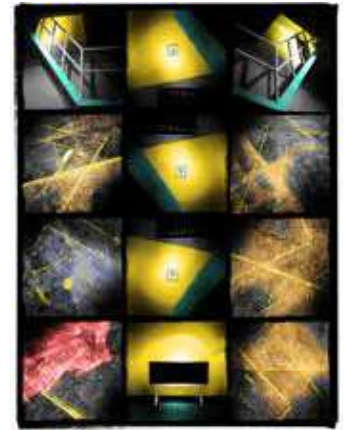
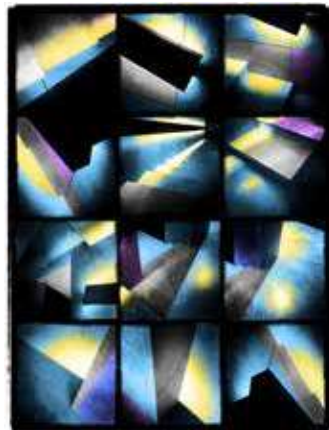
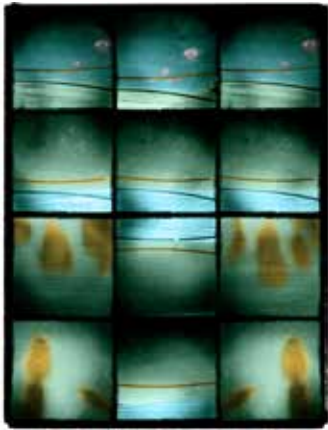
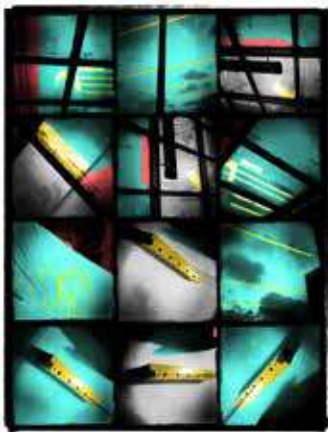
*So, based on these results how do you believe the works evolve, and where do they take you?*

I move far away from the didactic. I become freer.

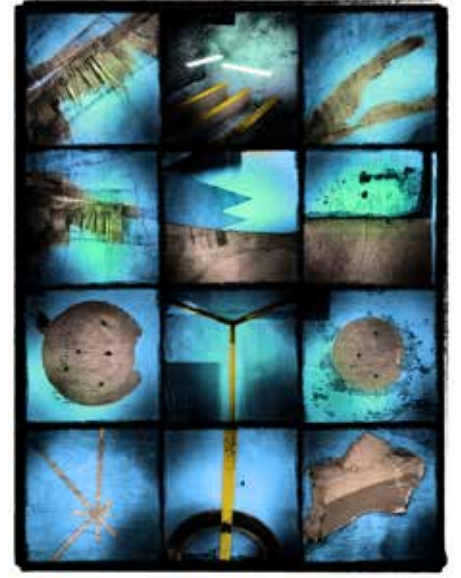
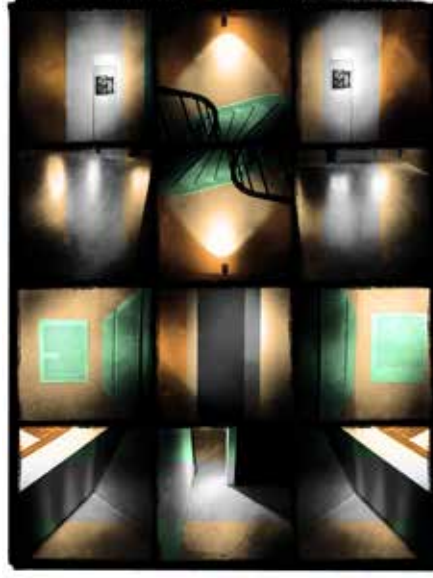
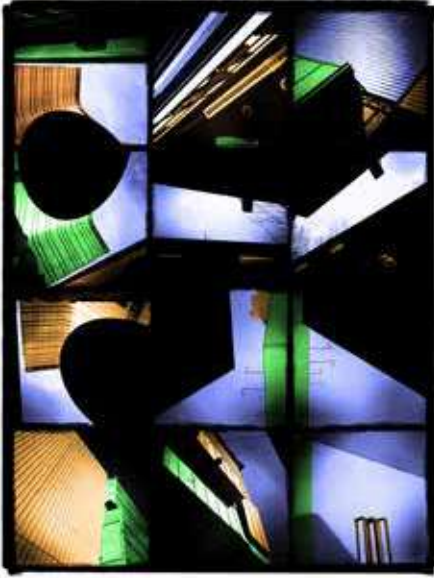
*And what is that you find in this freedom? Form or color?*

Form. You know that I am sort of color-blind. These colors are in their sharpest tones so that I can differentiate between them. I can't tell the difference between similar tones. This is what colors bring about: I free myself from black and white. And yet I can't take color photographs. So I colorize them myself; here comes the effect of artificiality again. It is all about composition and the effect of artificiality. It is important to construct a structure, something that is artificial.





Yerüstünden Notlar | *Notes From The Overground*, 2018  
Sanatsal baskı | Fine art print, unique  
Her biri | Each, 50 x 40 cm



Yerüstünden Notlar | Notes From The Overground, 2018  
Sanatsal baskı | Fine art print, unique  
Her biri | Each, 50 x 40 cm  
Nita-James Kaplan Koleksiyonu | Nita-James Kaplan Collection

Fotoğraf çekip, çektiğin fotoğrafların üstünde, malzemesiyle de oynayarak kompozisyonu değiştirdiğin işler gördük. Burada da yine fotoğraf çekiyorsun. Ama bilinçli bir şekilde bir fotoğraf olsun diye değil bir parça olsun bir birim olsun diye çekiyorsun. Birleşme mantığı da rastlantısal; iş oluşturulurken gelişen fotoğraflar. Daha süratli ve tesadüfe de yer veren, esnek, rahat bir üretim süreci. Peki bu imgeler buluntu imgeler olabilir miydi?

In some of your previous works, you seem to have altered the composition by modifying the photographs that you took, and also the materials. You have taken photographs for these works, too. However, you have taken them deliberately in such a way that they were meant to be fragments and not complete photographs in themselves. Also, the manner in which these parts have been brought together to make up the whole is random. These photographs have taken their final shape in an unplanned manner, as you were creating the work. It seems to be a faster, flexible and comfortable process of creation that allows for coincidence. What would happen if these images were found images?

24

Mutlaka bunu yapabilenler vardır ama ben illa o imgeyi kendim bulmak gibi bir takıntı içindeyim.

Bunlar çok serbest, rahatlatıcı ve geliştirici oldu. İçimdeki kanalları temizledi ve arka arkaya 500 tane fotoğraf çekebildim. Bu seriden sonra bir süredir düşünüp taşınıp kadrajlayarak fotoğraf çekemiyorum. Üzüntüyle söylemiyorum bunu, sıkılmışım.

I am sure that there are people who can work with found images, but I am obsessed with the idea of creating the images myself.

Burada bütün, sürekli olarak hem parçalarla çekişiyor hem de birbirini tamamlıyor. Bu da nefes alıcı bir şey oluyor. Öbür türlü kapanıyor içine.

The photographs in these works came out to be unrestrained, comforting and instructive on my part. They have cleaned up the channels inside me, allowing me to take 500 photographs one after the other. Since creating this series, I have not been able to plan and compose the frames in my mind before taking photographs. It has been like this for a while now. I don't say this out of regret. I was indeed bored of my old way of taking photographs.

Her mesleğin geleneği ve kurallarının, ihmal edilmemesi gereken ama baskısına da direnmeyi bilmen gereken bir yeri var. Gelenekselle uğraşmıyorum; fotoğraf geleneğiyle iş üretmeye çalışıyorum.

In these works, the whole is in constant conflict with the parts but at the same time the parts and the whole complete each other. The result is breathtaking. Otherwise, the practice withdraws into itself.

Every profession has its traditions and rules that shouldn't be neglected, but one also needs to know how to resist their pressure. I don't work in the traditional manner; I try to produce works through the tradition of photography.



*Yerüstünden Notlar* | *Notes From The Overground*, 2018  
Sanatsal baskı | Fine art print, unique  
Her biri | Each, 50 x 40 cm  
Enstalasyon görseli | Installation view

# GÜLSÜN

# KARAMUSTAFA

Vadedilmiş Resimler | Promised Paintings, 2015  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
Çeşitli boyutlar | Sizes variable  
Sanatçı ve Büro Sarıgedik izniyle  
Courtesy of the artist and Büro Sarıgedik

Çeşitli zamanlarda sizin için önemli olan bir birim bu. Sanat üretiminiz boyunca ürettiğiniz kolajlar var ve bunların bir araya geliş ve bir resmi tamamlama hâli var. “Vadedilmiş Resimler”i oluşturan ikonlar var; onlar da bir başka bütünden kopup gelen parçalar gibi...

Mesela en son seri “Vadedilmiş Resimler”, 11 parçadan oluşan büyük bir iş; bir sunak formunda. Fragmanlı bir iş. Fragmanın içinden bir parça çıkarılıp alındığı zaman, o parça yeniden oluşturularak hemen yerine konuluyor. İlk defa 2015’te, Brüksel’deki Europalia Sanat Festivali kapsamında, “Mystic Transport” isimli sergide gösterildi.

*Sonsuz bir kompozisyon bu yani?*

Evet, örnek olarak Viyana’da merkezde yer alan parçası bir koleksiyona girdi. Gruptan ayrılan parçanın yerine yeni bir resim yapıp koyuyorum. Mesela dört küçük parça çıktı bütünün içinden; o dört parçanın yerine dört yeni resim geliyor. Yani iş, bir altar/sunak gibi aynı formu koruyor ama içinden parçalar çıkıyor ve yerine yenileri konuyor.

*Tıpatıp parça mı eklenen?*

Hayır, tamamen yeni yapılmış bir resim ekleniyor. Sonunda yine format değişmeyecek ama içindeki parçalar değiştiğçe yepyeni bir iş oluşacak. Yaşadığım sürece böyle...

*This is a unit that has been important for you at different points in time. You have produced several collages throughout the years, and these collages appear to come together and form a painting. There are, on the other hand, icons that make up the “Promised Paintings”, they are like parts that have been detached from yet another whole...*

The last series “Promised Paintings,” for instance, is a big work composed of 11 parts, and it is in the form of an altar. It is a fragmented work. When a piece is taken out of the fragment, that piece is re-composed and put back into its place right away. It was put on display for the first time in the “Mystic Transport” exhibition as part of the Europalia Art Festival, held in Brussels in 2015.

*So it is an infinite composition?*

Yes, for example the central part of the composition was acquired to a collection in Vienna. Each time this happens, I make a new painting in order to replace the piece that leaves the group. For example, when four small pieces are taken out from the whole, they are substituted by four new paintings. So, this work is like an altar in that it maintains its form but some parts leave the whole to be replaced by new pieces.

*Is the new part exactly the same as its previous counterpart?*

No, it’s a completely new painting. The format always remains the same, but each time the pieces change, a completely new work is created. It will continue this as long as I live...



*Sizin ilgilendiğiniz ve iyi gözlemlediğiniz kültürel metaforlarla çok ilgili bir şey. Çünkü Anadolu kültürü o parçanın yerine yenisini üretmeyi, yakıştırmayı, uydurmayı biliyor.*

○ uydurma fikri, evet.

Bütünün içinden ayrılan resim tek başına var olabiliyor. “Vadedilmiş Resimler”deki eller bir meçhule işaret eder. Ve bu grup resimde ise daha önceki resimlerden farklı olarak bir anlatma durumu var, ellerle. Bir hikâye anlatıcısının el ifadelerinin betimlemeleri var burada. Onun için bir evvelkinden daha karmaşık bir işaret dokusu var. O karmaşanın içinde elleri dini gönderimlerle de yorumlayabilirsin, bir oratör, yani klasik Yunan hikâyecisinin ellerini de izleyebilirsin; dilsiz alfabetesini de görebilirsin. İçinde tarihsel gönderileri olan el ifadelerinin yorumlandığı bir bütündür, bu. En büyük özelliği de parçalar çekilip alındığında bu sunak formunu bozmadan, kendini koruyarak, kendi kendini dönüştürmesi ve başka bir görüntüye bürünmesi...

*Bir kompozisyon ilkesi olarak parçayı çektüğümüzde tek başına hayatına devam eder mi, sadece o bütünle mi anlam kazanır; vazgeçilmez midir o bütünün içerisinde. Fragmanın içinde de fragmanlı...*

Bir bütünün içinde fragmanlama. Fragmanın değişkenliğine izin verme ve sonuçta fragmanlarla yeniden bir anlatım oluşturup onun sürekliliğini görünür kılmaya dair.

Belli bir andan itibaren işin tamamı tek bir mekânda bulunsun değişmesin diye karar verilirse o zaman kalıcılık kazanmış olacak. Konu kapanmış olacak. Kalıcılığı orada bitiyor. Zaten ben öldüğüm zaman ne olacak... Benim görevim, gösterim süreci boyunca işimin sahibiyken değişkenliğini korumak. Beni heyecanlandıran şey, böyle bir işi bu değişkenlik içinde bir süre sergileyebilmek ve sunabilmek. Ona bir açıklık nefes alma alanı tanıyorum. Bir dönüşüm sağlayabiliyorum. Ama biri “bu dönüşümü ben burada bitiriyorum” derse orada biter. Şu anda en büyük heyecanım, bir parça ayrılınca hemen yerine yenisini koymak.

*All this has a lot to do with cultural metaphors, in which you are specifically interested and which you closely observe. Because it is a common practice in Anatolian culture to produce, tailor and adapt a new piece to replace the former.*

That idea of adaptation, yes.

The painting that is separated from the whole is capable of surviving on its own. The hands in “Promised Paintings” point to the unknown. In this group of paintings, unlike their former counterparts, the hands express something. As a matter of fact, these hands simulate the gestures of the hands of a storyteller. This is why these paintings are more complex than the previous ones in terms of signification. In this complexity, you can interpret the hands based on religious references; discern the hand gestures of an Ancient Greek storyteller in them as well as the manual alphabet. Here we are talking about a whole in which hand gestures with historical references are interpreted. The most important characteristic of this whole is that when its parts are taken out, this doesn’t disrupt the form of the altar. Instead, the whole protects itself through transformation and by taking on a different appearance.

*When we take out a part, which is a compositional principle, does it survive on its own, or does it have a meaning only within that whole; is it irreplaceable? Fragmented within the fragment as well...*

Fragmentation within a whole. It is all about allowing the versatility of the fragment to eventually form a new narration with the fragments and making its continuity visible.

If, at a certain point, a decision is taken to keep the whole work in one place, then the work will have attained permanence. That will be the end of the matter. Paradoxically, its permanence will also come to an end there. What is going to happen when I die, anyway... My duty is to protect the versatility of my work as long as I own it and as long as it is on display. Being able to present and put on display a work with this much versatility is the exciting part of this work. In this manner, I give the work a small break to breathe. I can ensure a transformation. But if someone ends this transformation at some point, that will be the end of it. My greatest excitement these days is to replace a piece right away when it is taken out of the whole.



Vadedilmiş Resimler | *Promised Paintings*, 2015  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
50 x 60 cm  
Sanatçı ve Büro Sarıgedik izniyle  
Courtesy of the artist and Büro Sarıgedik



Vadedilmiş Resimler | *Promised Paintings*, 2015  
Tuval üzerine akrilik | *Acrylic on canvas*,  
Her biri | Each, 40 x 40 cm  
Sanatçı ve Büro Sargedik izniyle  
Courtesy of the artist and Büro Sargedik



Vadedilmiş Resimler | *Promised Paintings*, 2015

Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas

50 x 60 cm

Sanatçı ve Büro Sarıgedik izniyle

Courtesy of the artist and Büro Sarıgedik



*Peki bu bir parça imgenin ve resmin kutsallığı meselesini de -çünkü bölünmez bir bütün-, parçalara ayırlamaması, parçaların yerine yenisinin konulamaması gibi kutsiyeti var bir sanat eserinin, bilhassa da sanatçısı için.*

Aslında onunla da bir mücadeledir bu. Çünkü bunlar özel ikonlar... Ben, kendimi başından beri resim ilişkim içinde pentür anlayışından uzak tuttum. Ve bu resimleri yaparken belli bir sorumluluğu üstümden attım. Çünkü ikon denilen şey şudur: Gökyüzünden emir gelir ve sanatçı sadece bir eldir; onu uygular. Bunun keyfini yaşıyorum. O kadar büyük bir spontanlık ve içtenlikle oluşturuyorum ki bu resimleri... Müthiş bir özgürlük içinde. Ve sürekliliğini bu yüzden çok iyi koruyabiliyorum. Çünkü bu bir yan olay olarak hayatımın içinde devamlı bir üretim oluşturuyor.

İkincisi, kutsal fikri üzerindedir. Hiçbir dine bağlı değildir. Din dışı. Dolayısıyla onları birer ikon olarak coğrafyaya bağlayabilirsiniz. Yaşadığınız toprağa, şehre vs.. İkon formu otomatikman kutsal çağırıştırıyor. Fakat o kutsalı anlamlandırabilmek için hiçbir ipucu yok bunların içinde. İçinde okuyabileceğiniz dine dair bir şey yok ama duygu olarak hepsine dair olabilir.

*Peki onları yerinden etmiş olmanın, tatlı bir humor durumu var mı?*

Öyle bir yorum getirmek istemiyorum. Benim konumum nötr burada. Sadece bir dışavurum coşkusunu yaşıyorum; başka bir şey değil.

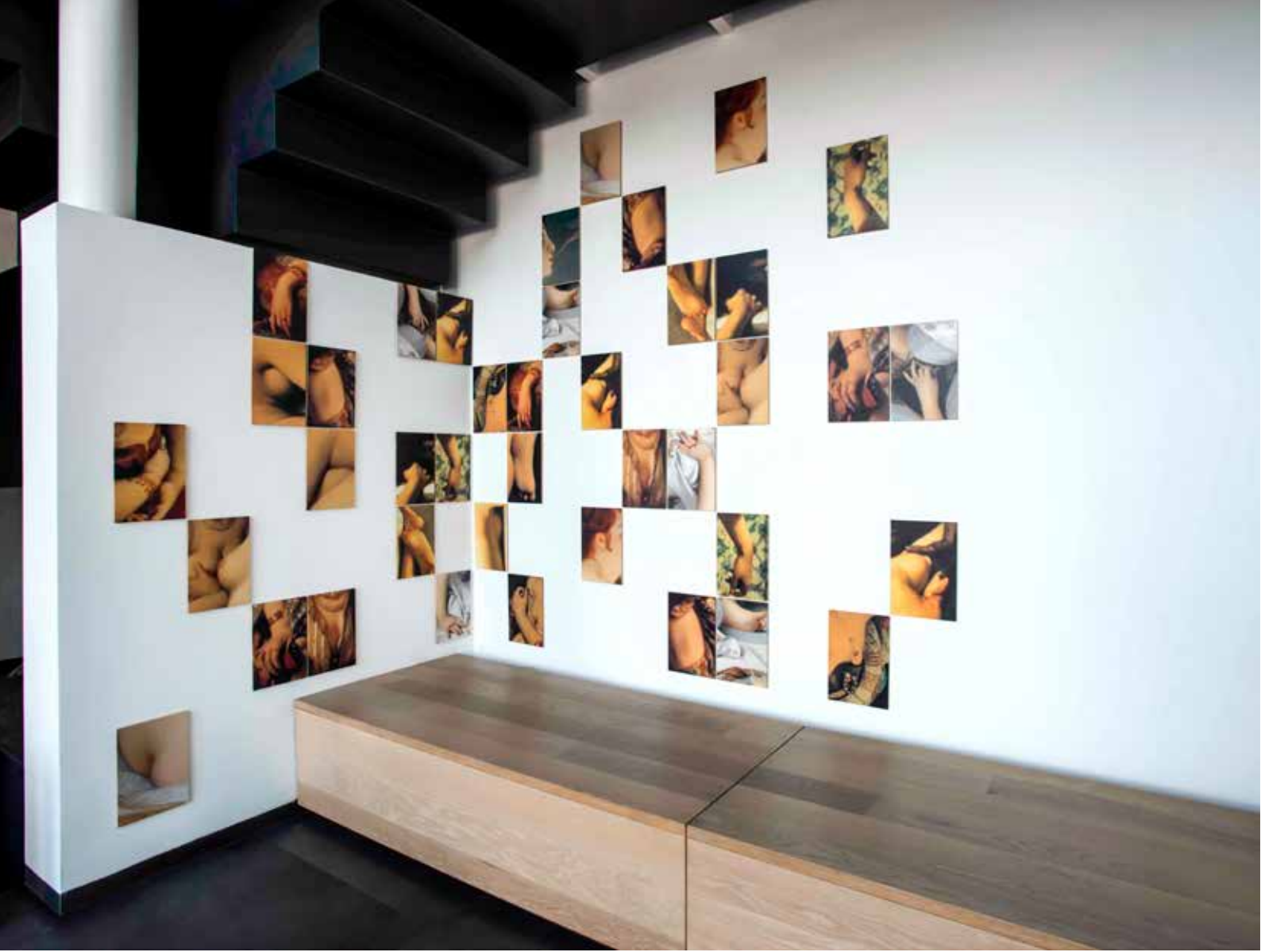
*So, about the sanctity of a part of image and painting –an artwork is considered holy because it is an indivisible whole. It cannot be fragmented and its pieces cannot be replaced, especially in the eyes of the artist who created it in the first place.*

Actually this is a struggle against that idea too. Because these are special icons... Since the beginning, I've kept my distance from the understanding and notion of painting. And while I was making these paintings, I relieved myself of certain responsibilities. Because this is what an icon is: An order comes down from the heavens, and the artist is but a hand that follows the order. I try to make the most of this experience. I make these paintings in an incredibly spontaneous and sincere way... In a terrific state of freedom. This is how I manage to preserve the continuity of this work perfectly well. This work constitutes a continuous realm of production in my life, as a side narration, so to speak.

The second one is about the idea of sanctity. Sanctity does not belong to any religion. It is non-religious. Thus, you can tie these icons not to a religion but to a region, to your homeland, to the city, etc. The form of the icon automatically brings to mind the idea of sanctity. However, there are no clues inside them to help make sense of that sanctity. There is nothing to read in them concerning religion, but it is possible that they be related to all religions in terms of emotions.

*Do you find it somewhat humorous that you have unseated them?*

I wouldn't want to put it like that. I am neutral regarding that matter. I only experience the enthusiasm of expression, and nothing else.



*Fragmanları Fragmanlamak | Fragmenting Fragments, 1999*  
Seramik karo üstü baskı | Print on ceramic tiles  
Çeşitli boyutlar | Sizes variable  
B3 Koleksiyonu | B3 Collection  
Sanatçı ve Büro Sarıgedik izniyle  
Courtesy of the artist and Büro Sarıgedik

*Salt'ta "Vadedilmiş Bir Sergi"de gördüğümüz Fragmanları Fragmanlamak işine bakarsak, oradaki parça-bütün ilişkisi için neler söyleyebilirsiniz?*

Oradaki hikâye tabii bambaşka. Orada bir karşı bakış hâli var. Oradaki fragman meselesine yaklaşırken yol göstericim Edward Said idi. Said 'Oryantalizm'in batının doğuya kendi görmeyi arzu ettiği fragmanlar çerçevesinde baktığı görüşünü savunur. Onu ilk defa okuduğumda bu yoruma takıldım ve onun üzerine, oryantalist ressamların doğuya bakış noktalarında yaptıkları resimleri fragmanlama eğilimi ortaya çıktı. Dolayısıyla orada bir hesaplaşma var. "Vadedilmiş Resimler"de ise bir bütünü içinden belli parçalar çıkarıldığında ve yerine yeniden parçalar eklendiğinde bir bütünü bozmadan bunu yapabileme serbestliğini yaşamak isteği öne çıkıyor.

*What can you say about the part-whole relationship in your work "Fragmenting the Fragments" put on display as part of "A Promised Exhibition" held in Salt?*

The story there is completely different. There is a state of counter-look in that work. While approaching the issue of the fragment in the process of creating it, Edward Said was my guide. According to Said, 'Orientalism' denotes the phenomenon whereby the West looks at the East from within the frame of the fragments that it desires to see. When I first read Said, this phrase stuck in my mind, resulting in my inclination to fragment the paintings of orientalist painters depicting the East from their standpoint. Thus, there is a settlement in this work. However, insofar as the "Promised Paintings" are concerned, what comes to be fore is the desire to experience the freedom of preserving the whole while taking specific parts out of it and adding new pieces into it.

Farklı parça-bütün örnekleri verebilir misiniz; video işlerinden, tekstil kolaj serilerinden?

Birincisi, parça bütün meselesi benim bütün kolajlarımın altında yatan bir şeydir. Kolajı oluştururken zaten küçücük parçalardan yola çıkarsın; malzemen ne olursa olsun onu bir biçimde bütünleştirdiğinde ve o bütün seni tatmin ettiğinde ancak bir bütüne varırsın. O noktadaki süreç, tamamen parçadan yola çıkıp bütüne ulaşmaktır. Yoksa bütünü parçalayıp yeniden yapma eylemi değildir.

İkincisi çok sevdiğim bir video işim var. 2000 yılında yaptığım *Kişisel Zaman Dörtlüsü*. Üçer dakikalık, dört adet, aynı küçük kızın değişik eylemlerini izlediğimiz film. Kendi evimde çektiğim filmler. Birinci filmde kız, evin çekmece ve dolaplarını açar. İkincisinde, anneannesinin dantellerini katlar. Üçüncü filmde, tırnaklarını kırmızıya boyar. Dördüncüsünde, ip atlar. Bu dört ayrı filmin dört ayrı sesi vardır. Ama bu dört film, yan yana gösterildiğinde sesler birleşir ve bir kuartet oluşturur. Bu çocukluğa ait bir hikâyedir, kişisel bir göndermedir; kendi evim, kendi anılarım ve hatırladıklarımın konuştuğum bir iştir. Dördü bir araya geldiğinde seslerin bir araya gelişi ve eylemin birbiriyle ilişkilendirilişi biçimiyle yine parçadan bütüne geçiş olarak yorumlanabilir.

Could you give different part-whole examples from your video works and textile collage series?

First of all, the issue of the part-whole relationship underlies all my collages. You obviously start with tiny pieces while composing a collage. When you create a whole using those pieces and when you content yourself with that whole, regardless of what material you have used, it is only then that you really attain the whole. The process can be summarized as attaining the whole departing from the part. It is not the act of breaking a whole into its parts and then reconstructing it.

Secondly, I have a video work that I dote on. It is the *Personal Time Quartet* that I created back in 2000. This work consists of four videos that are 3 minutes long each. These videos portray the different actions of a little girl. I shot these movies at home. In the first one, the girl opens the drawers and closets in the house. In the second one, she folds her grandmother's laceworks. In the third one, she paints her nails in red. In the fourth one, she jumps rope. Each of these movies has different sounds. But when these four movies are shown side by side, the sounds unite and create a quartet. This is a story about childhood; it has references to my own life. In this work I speak through my own house, my own memories and recollections. It can be interpreted as the transition from the part to the whole based on how the sounds come together and how the actions are associated with one another when all four movies come together.



*Kişisel Zaman Dörtlüsü*  
*Personal Time Quartet*, 2000  
Dört kanallı video film  
Four channel video film, 3'  
Sanatçı ve Büro Sarıgedik izniyle  
Courtesy of the artist and Büro Sarıgedik



Enstalasyon görseli | Installation view  
Sanatçı ve Büro Sarıgedik izniyle  
Courtesy of the artist and Büro Sarıgedik

# ÜLGEN SEMERCİ

İsimsiz | Untitled, 2018  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
90 x 90 cm

İsimsiz | Untitled, 2018  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
90 x 90 cm

Genel bir soruyla başlamak istiyorum. Senin işlerin, doğrudan bir referans vermiyor. Parçalı olma halleriyle de doku olarak da leke olarak da daha büyük bir bütünün parçası olduğunu sezdiriyor.

I would like to start with a general question. Your works do not provide a direct reference. And with their states of being fragmented, they implicate that they are part of a greater whole visually.

İşlerimin oluşum sürecinde birçok farklı kaynaktan besleniyorum. Sonunda işlerin bir anlatısı oluyor ama bu, hikâyeci bir biçimde değil. Üretim sürecinde farklı yerlerde topladığım imgelemlerle bir alfabe oluşturuyorum. Sonra o alfabeyle kelimeler oluşuyor; kelimelerle cümleler. Bir şiir ya da bir müzik kompozisyonu gibi... Birbirine reaksiyonla doğan, birbirinden beslenen parçaların oluşturduğu ve izleyicinin psikolojik, görsel, kültürel altyapısı ile şekillenen ucu açık bir anlatı.

During the formation process of my works, I feed on many different sources. At the end, the works have a narrative but this narrative is not conveyed in a storytelling manner. In the creation process, I come up with an alphabet with the imagery that I have collected at different places. Then words are formed using that alphabet, and sentences using these words. Like a poem or a musical composition... An open-ended narrative that is born reactionally, formed of parts feeding off of each other, shaped with the psychological, visual, cultural background of the viewer.

İzleyici ile tamamlanan bir resim mi? Bu bana oldukça ilginç geliyor çünkü temelde bütün yapıtlar, bir karşılık bulmak ihtiyacında ortak noktadalar. Fakat sanatçının izleyici ile tamamlandığını belirttiği işler daha farklı bir ilişkiyi zorunlu kılıyor.

Is it a painting that becomes a whole with the viewer? This is pretty interesting to me because fundamentally all works share the common point of needing to receive a response. But the works that the artist has indicated to become a whole with the viewer necessitate a different kind of relationship.

Evet, bir karşılık bulmasını elbette önemsiyorum; bir yandan da soyut dilin kapsayıcılığı, bu ilişkinin öznelliğini olanaklı kılıyor. Resimlerin içeriği birçok farklı yerden gelebiliyor ama günün sonunda hepsi bir potada eriyerek kendi gerçekliklerini kuruyor. Pratiğim her zaman çeşitli malzeme ve dilleri içeren birkaç kanaldan ilerliyor ve her kanalın kendi içinde bir görsel evreni var.

Yes, of course I care that it finds a response; and it is the inclusiveness of abstract language that renders the subjectivity of this relationship possible. The content of the paintings may come from many different places but at the end of the day they all melt in one pot and construct their own reality. My practice always progresses through several channels that include various materials and languages, and each channel bears a visual universe within.



*Peki, her parça kendi içinde bir evren oluşturuyorsa, yalnız başlarına da bir bütünlük arz ediyorlar mı?*

Evet, hep onu amaçlıyorum.

*Bir araya gelmeleri nasıl bir kuvvet doğuruyor?*

Birkaç yıldır üzerine çok düşündüğüm bir konu. Çünkü ben, atölyede aynı anda sayıca çok iş üzerinde çalışıyorum ve bu işlerin yan yanlıkları, hem üretimlerinde hem de okunmalarında belirleyici oluyor. Bazı işler, dört beş sene içinde evrimleşiyorlar ve her bir tabakanın yüzeyi bir sonrakine bilgi aktararak kendi tarihini oluşturuyor. Mesela Micromacrocosmos isimli birkaç yıla yayılmış bir işim var; sonunda en üst tabakasını kazıyarak ve yüzeydeki dokuları zımparalayarak farklı derinlikteki tabakalardan kesitleri aynı düzlemde görünür kıldım. Kazırken alttan ne çıkacağını tam olarak bilmiyorsun; sonra tekrar üzerine inşa ediyorsun. Geri gidip tekrar ön plana gelerek üst üste resimleri birbirlerine dokumak gibi.

*Yani önce katmanları oluşturduğun sonra işin arkeolojisini yaptın.*

Evet ve farklı katmanların farklı anlarından tek bir kozmos oluştu. Hem zamansal boyutu var hem yüzeye dair, materyal boyutu var. Onun fiziksel gerçekliğini ve aynı zamanda kendi evrimini hem parçalar halinde hem de bir araya gelmiş, kendi görsel hikâyesini oluşturmuş haliyle düşünmek benim hoşuma gidiyor. Soruna geri dönecek olursak farklı anlatılar, evrenler bir araya geldiğinde ne oluyor? Farklı içerikleri ve görsel dilleri çeşitli olasılıklarda düşünmek hem beni zorluyor hem de çok ilgimi çekiyor. Kaza ve karar süreçlerinin birlikte örüntülenmesi.

*Well, if each part forms a universe within, do they also form a whole by themselves?*

Yes, that is always my aim.

*What sort of force is born of their union?*

This is a subject that I have been pondering a lot for the past couple of years. I work simultaneously on many pieces in the studio and the togetherness of these works determines both their production and their interpretation. Some works evolve over four-five years and the surface of each layer forms its own history by conveying information to the next. For instance, I have a work titled Micromacrocosmos that spans a couple of years. In the end I scraped the top layer, sanding down the textures on the surface, rendering sections from layers of different depths visible on the same level. When you are scraping, you don't quite know what's going to come up from down there, then you build on it again. It is like weaving the paintings layered on top of one another by going back and forth.

*So, you first formed the layers, and then performed the archaeology of it.*

Yes, and from the different moments of different layers a single cosmos was formed. It has both a temporal aspect and a material aspect related to the surface. I like thinking of its physical reality and at the same time of its own evolution both in parts and as a whole, having created its own visual story. Going back to your question, what happens when different narratives, universes come together? Thinking of different contents and visual languages through various opportunities is both challenging and appealing to me. Marrying accidents with decisions.



*Bu, kaza ve karar noktalarına dikkat çekmen müthiş önemli. Bir sanatçıyı, sanatçı yapan, kazanın, hatanın, sapmanın işe ne kadar dâhil olacağına ve işin bittiği noktaya karar vermek.*

Bir müzede Nietzsche'den bir alıntı okumuştum: "Bir sanatçının hayâl gücü devamlı olarak iyi, vasat ve kötü şeyler üretir; onu iyi yapan karar yetisidir; hangilerini ne zaman nerede ne kadar alacağıdır" gibi bir şey... Aslında hepimizin içinden geçen yelpazeden, o veriler bütününden neyi seçip kullandığın, o kararların tamamı sanatçıyı inşa ediyor, sanırım. Rastlantılar ve kaza oluşumları, benim pratiğimde çok önemli. Malzemenin fizikseliyle uğraşarak üretiyorum çünkü. Bu oluşumların hangisinin ne zaman resme dönüştüğü veya hangi lekeyi ne yönde imgeleştireceğim, çok belirleyici. Bir araştırma, çalışma, okuma, düşünme evresi oluyor. Sonra üretirken biraz daha bunları arka plana itip daha içgüdüsel bir şekilde davranıyorum. Ama onun oluşabilmesi için arka planda bir hazırlık gerekiyor ki düşünceler, üretim sürecinde dönüştürsün. Üretim, sezgisel ve reaksiyonel oluyor; sonrasında sıkı bir kararlar zinciri geliyor.

*Parçadan mı bütün çıkıyor yoksa bütünden mi parça doğuyor?*

İkisi de oluyor. Bazen fotoğrafın bir parçası, bir kelime, bir dekupe arşivimde durup bekliyor; evlerini arıyorlar. Sonra bir an geliyor ve resmi bütünleyen anahtar oluyor. Bazen de okuduğum bütünlüklü bir miti, parçalara ayırarak, fragmanlarından yola çıkarak iş üretiyorum.

*It is tremendously important that you draw attention to these aspects of accident and decision. What makes an artist deciding on how much an accident, a mistake, a deviation will be involved in the process and on when the work is completed.*

I had read a quote by Nietzsche in a museum, which goes something like, "Artists' imagination constantly produces good, mediocre and bad things; what makes them good is their power of judgement, knowing which ones to follow to what extent..." I guess that's what makes an artist, the ability to pick and choose from that range of data that runs through us all, and the sum of those decisions. Coincidences and accidents are very important to my practice, for I create by dealing with the physicality of the material. Which of these formations turn into a painting and when or how I will push a stain into an image is very determining. There is a researching, studying, reading, thinking stage and then while creating, I push these rather to the background and act more instinctively. But for that to work, there needs to be a preparation in the foundation so that thoughts can be transformed in the creation process. The production is instinctive and reactionary, then follows a firm chain of decisions.

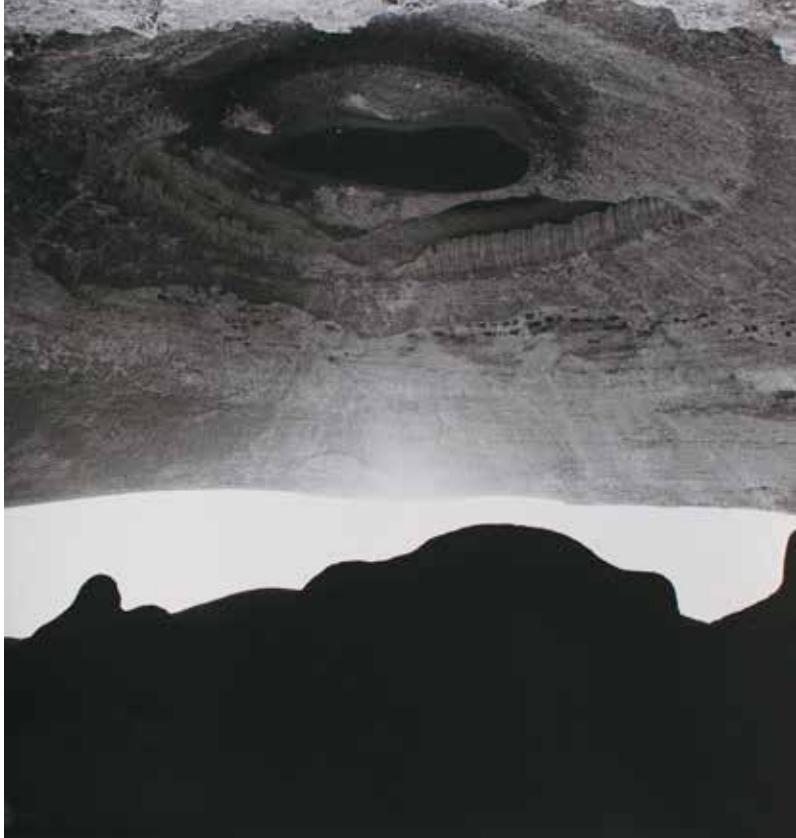
*Does the whole emerge from the part or is the part born of the whole?*

Both. Sometimes part of a photograph, a word, or a cropped image just sits and waits in my archive, seeking its home. Then comes a moment when it becomes the key that completes the picture. Sometimes I fractionate a complete myth that I have read and create works departing from the fragments.





*Sel | Flood, 2015*  
Sanatsal baskı üzerine yağlı boya | Oil on fine art print  
17 x 13 cm



*Delik | Hole, 2015*  
Sanatsal baskı üzerine yağlı boya | Oil on fine art print  
42 x 40 cm

Bu iş, bir Endonezya köken mitinden çıkıyor: Hainuwele. Eliade'ın "yenilebilir bitkilerin evcilleştirilmesi" diye bir ifadesi var; tarımın başlangıcına dair bir mit. Bu hem ilk cinayeti hem de tarımın keşfini anlatır. Bir adam, bir yaban domuzunun dişinde bir Hindistan cevizi bulur ve o gece rüyasında ona bunu gömmesi söylenir. Gömdükten sonra oradan bir ağaç çıkar ve çiçek açar. Adam, çiçeği kesmek için ağaca çıktığında elini keser ve elinden dökülen kanla, dalda bir kız çocuğu oluşur. Kız, hızla büyüyüp kadın olur. Adı, Hainuwele. Hainuwele dışkısından değerli objeler üretir. Önce adamı, sonra da bir gece katıldığı dansta bütün köyü zengin eder. Köylüler, önce çok memnun olurlar ama sonra kızı tekinsiz bulur ve öldürüp kızın parçalarını çeşitli yerlere gömerler. Kızın bedeninin parçalarının her birinden bir meyve ağacı çıkar. Bu ağaçların meyvelerini yemek, tanrının özünü yemek gibi. Tarımın keşfi, insanın kendi yiyeceğinin üreticisi olması, her şeyi değiştiriyor. Ben bu mittten çok etkilenmişim. Başlangıcın bir kadın olması hem kanla büyümesi hem öldürülmesi hem de ölümünün yaratıcı bir ölüm olup yeniden yaşama dönüşmesi... Bu ilişkiler bütünü beni çok etkilemişti. Bu işi ürettiğim zaman yeryüzü, yeraltı düalitesi üzerine düşünüyordum. Burada tuvalerin birini yeryüzü, birini yeraltı gibi işlemek istemedim; o yüzden ufuk çizgisini yukarıdaki tuvale taşıdım. Biri çok katmanlıyken biri dokusuzdur. Birinden diğerine geçerken pozitif-negatif alanda renk takası yapan, birbirleriyle paslaşan ve bütünleyen ama aynı zamanda zıtlık içeren iki parçadan oluşmasını amaçladım.

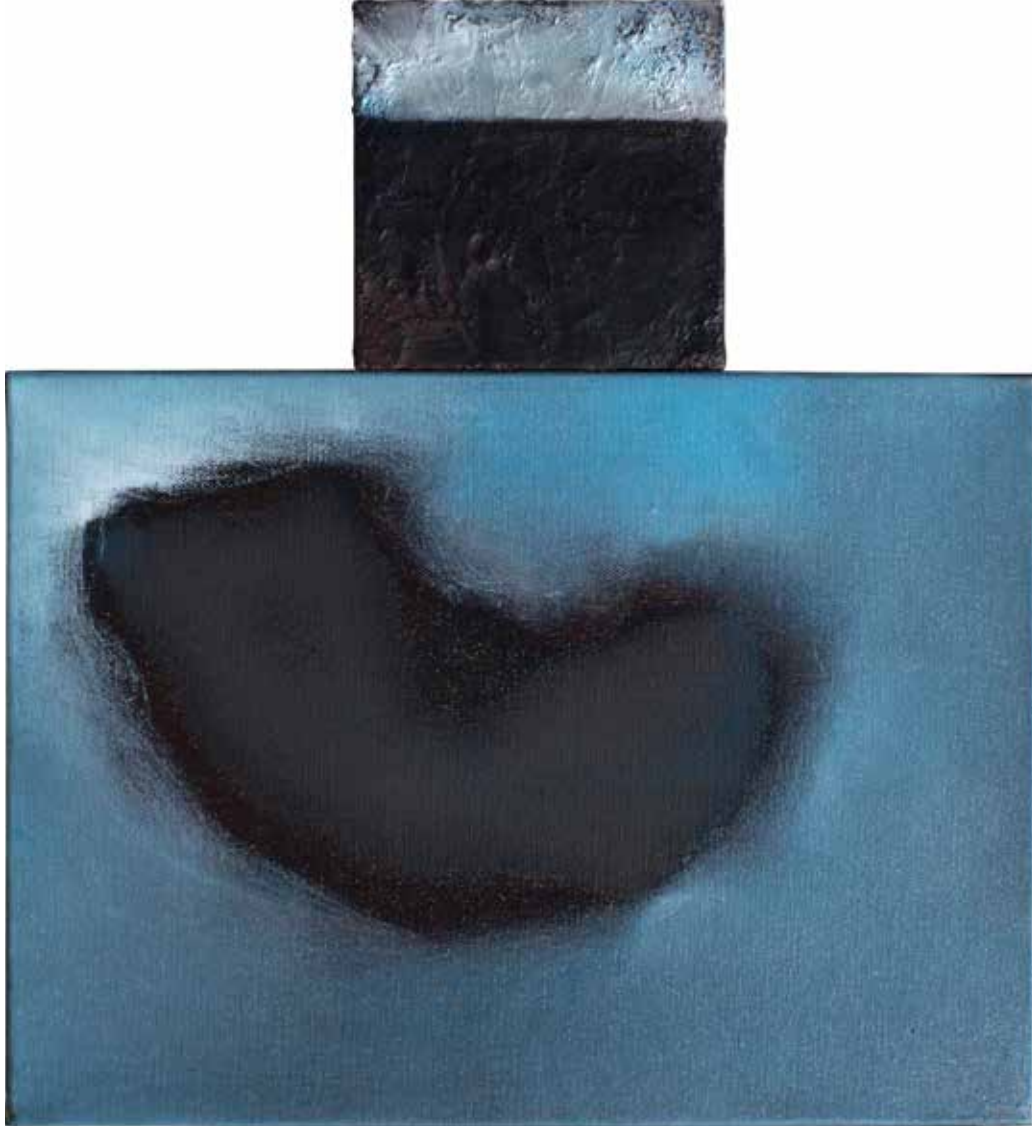
*Bu işin plastik anlamda parçalılığı ve bunun bir araya gelme biçimi üzerine bir şeyler söylemek istiyorum. Buradaki parçalar, birbiriyle kaynaşan bir biçimde birleşmiyor. Parçalılıklarını muhafaza ediyorsun. Yüzeydeki form kendi başına bir parça, tuvaler bir parça. Arada bir hiyerarşi yok gibi ama seçtiğin tuvalerin boyutu biraz bu soruyu uyandırıyor.*

Aslında böyle bir hiyerarşi düşündüm. Yeraltının yeryüzünden daha fazla alana sahip olmasını istedim. Formu büyük ve yakın plana, manzarayı ise uzak ve işin sınırına yakın yerleştirdim. Tuvaleri bu imgelerle üst üste yerleştirirken aklımda mezar ve ritüele dair referanslar vardı.

This work originates from an Indonesian origin myth: Hainuwele. Eliade has an expression that goes "the domestication of edible plants"; it is a myth about the beginning of agriculture. It recounts both the first murder and the discovery of agriculture. A man finds a coconut in a wild boar's tooth and is told to bury it in his dream that night. After he does so, a tree grows from there and blossoms. When the man climbs the tree to cut the flower, he cuts his hand and a girl is formed on the branch with the blood dripping from his hand. The girl grows in no time and becomes a woman. Her name is Hainuwele. Hainuwele produces valuable objects from her feces. She first makes the man rich, then the entire village in a dance that she attends one night. The villagers are quite pleased at first but then they consider the girl uncanny, so they kill her and bury her parts in different places. A fruit tree grows from each part of her body. Eating the fruit of these trees is like eating the essence of God. The discovery of agriculture, that man is the producer of his own food changes everything. I was quite impressed by this myth. That the beginning is a woman, that she was both born with blood and killed, that her death is a creative process evolving back to life. These entire relations had left a profound impression on me. When I produced this diptych, I was thinking on the aboveground-underground duality. I didn't want to treat one canvas as aboveground and the other as underground, so I carried the horizon line to the upper canvas. Whereas one is multilayered, the other has no texture. I wanted this work to be composed of two parts that swap colors in positive-negative space when moving from one to the other, interact and complement one another while at the same time, embodying strong contrasts.

*I would like to say something on the fragmented state of this work in the plastic sense and its way of coming together. The parts here do not merge in such a way that makes them intermingle with one another. You preserve their parthood. The form on the surface is a part in and of itself, the canvases also stand as parts. It is as if there is no hierarchy in between, but the size of the canvases that you have chosen kind of raises this question.*

I did in fact think of such a hierarchy. I wanted the underground to have more space than the aboveground. I placed the form large and in close-up whereas the landscape far away, near the edge of the work. I had references of tombs and rituals in mind while placing the canvases on top of one another with this imagery..



Köken | Origin, 2015  
Tuval üzerine yağlı boya | Oil on canvas  
12 x 12 cm / 34 x 25 cm



İsimsiz Triptik | Untitled Triptych, 2017  
Tuval üzerine yağlı boya | Oil on canvas  
336 x 135 cm

Bu, Sibel Horada'nın batık bir ada üzerine kürasyonunu yaptığı bir sergi için ürettiğim bir işti. Aslında Boğaz'daki takım adaların parçası olan bir ada daha varmış. Vordonisi isimli bir ada. 11.yüzyılda batmış; üzerinde bir manastır varmış. Başka da pek bir şey bilinmiyor... Batık ada imgesini hayâl ederken, bir adanın boyutunun nasıl tayin edildiği sorusuna geldim. Ne kadarının suyun altında, ne kadarının yüzeyde olduğunun belirleyiciliğini düşündüm. Resimsel dilde pozitif negatif alanın karşılığı, adanın ne kadarının su ne kadarının hava ile çevreli olduğu olabilir mi diye... Peki, batmış bir ada, hâlâ bir ada mıdır yoksa bir su altı dağı mı? Çünkü adalığını kaybediyor aslında. O sıralar bir diş ameliyatı geçirmiştim; dişin de aslında ağızda bir ada olduğunu düşündüm. Bütün bunları, bir diş röntgeninin eski boğaz haritalarıyla üst üste geldiği bir süreçten çıkarak su, ada ve hava olarak üçlü bir hatta düşünüp bir triptik olarak kurguladım. Tuvalleri asarken de sembolik anlamda bir tanesini biraz batırdım. Adanın adalığının su seviyesine bağlı olması gibi, birbirine temas eden ve birbirinin okunmasına etki eden tek bir kurguda üç tuval olarak düşündüm.

This was a work that I had created for an exhibition on a sunken island, curated by Sibel Horada. Evidently, there was another island that was part of the Bosphorus archipelago. An island by the name of Vordonisi, which sunk in the 11th century. There was a monastery on it. Not much else is known... While imagining the image of the sunken island, I arrived at the question of how the size of an island is determined. I thought about the significance of how much of it is under water and how much is on the surface. Whether the reciprocity of the positive-negative space in the language of painting could correspond to how much of the island is surrounded by water and how much with air. Is a sunken island still an island or an underwater mountain? For it does in fact lose its islandness. I had undergone a tooth operation at the time; I thought that the tooth, too, in a way is an island inside the mouth. By extracting all of these from a process in which a dental x-ray overlapped old Bosphorus maps, I considered water, island and air as a trio of elements and constructed them as a triptyque. While hanging the canvases, I symbolically sank one a little. Just like the islandness of the island depending on the water level, I thought of them as three canvases touching each other and effecting how each is interpreted.

*İlk bakışta parçalılığı triptik olmasında gibi görünürken aslında bir yerden koparılmış; doğanın içinden çıktığı bütünün özelliklerini sürdürüyormuş gibi bir his verdi. Belki parçadır ama bütünü barındırıyor.*

Bu söylediğin, aslında şu an çalıştığım şeyle ilgili. Tam da bana bu parça-bütün sergisinden bahsettiğin sıralarda bazı sukulentlerin yaprağının toprağa bırakıldığında yaprağın ucunda, bitkinin tamamının bir minyatürünün oluşabildiğini fark etmiştim. Bu basit bir gerçek belki ama parçanın, bütünün tamamına ait bilgiyi içeriyor olması, beni çok heyecanlandırdı. Bitkilerde kök, gövde ve yaprak hücreleri var; yapraktaki herhangi bir hücre, bütün bu hücreleri ayrıştırma özelliğine sahip. Yani bütün hücreleri kök hücre gibi kullanabiliyor. Herhangi bir parçasından bütünü doğurabiliyor. Oradan hareketle, çoğaltma, üretme, türetme, yayılma üzerine resimler yapmaya başladım. Bütün bunların görsel karşılıkları bir yelpazede ilerliyor. Birbirleriyle nasıl ilişki kuracağını çeşitli diyaloglar halinde göreceğiz.

*Although its fragmentation at first appears to be its tryptique form, it left on me the impression that it had in fact been disconnected from somewhere at some point, and that it had maintained all the features of nature, the whole from which it was detached. Perhaps it is a part but it embodies the whole.*

What you are saying is related closely to what I am working on right now. About the time you told me about this "Part Whole" exhibition, I had realized that if you left the leaves of some succulents on the soil, a miniature of the entire plant could be formed on the tip of the leaf. This is perhaps a simple fact but I was very excited that the part includes information on the entire whole. There are root, stem and leaf cells in plants; and any cell in the leaf has the capability of separating all of these cells. That is to say, it can use all cells as stem cells. It can give birth to the whole from any part. Departing from there, I started making pictures on multiplication, reproduction, derivation, propagation... The visual reciprocity of all that progresses on a range. We will see how they will form relationships with each other in the form of various dialogues.





*Anlattığın çıkış noktası, bir hikâye, bir mit, bilimsel ya da doğal bir vaka fakat vardığın yer, son derece soyut ve açık bir referansı barındırmıyor. Nasıl bir akış, hikâyeyi bu hale ulaştırıyor?*

Sanırım dil, böyle bir şey.

*Soyutlamanın kendisi böyle diyeceksin, tabi.*

Evet. İlgimi çeken hiçbir zaman adayı temsil etmek ya da adadan bahsetmek olmadı. Bunları içeren ve görsel bir söylemi olan yeni bir gerçeklik kurgulamak ve bunun ikna ediciliği için gerekli şartları bulmak, benim peşinde olduğum üretim biçimi.

*The point of departure you are talking about is a myth, a story, a scientific or natural occurrence but your point of arrival is quite abstract and does not contain a clear reference. What sort of flow is it that turns the story into this?*

I guess that's what language is like.

*You are going to say abstraction itself is like that, obviously.*

Yes. What holds my attention has never been representing the island or talking about the island. Constructing a new reality that encompasses these while having a visual discourse and finding the right properties for its persuasiveness is the form of production I am after.



*İsimsiz | Untitled, 2018*  
Kâğıt üzerine karışık teknik  
Mixed media on paper  
Çeşitli boyutlar | Sizes variable



*İsimsiz | Untitled, 2018*  
Kâğıt üzerine suluboya ve karakalem  
Water color and charcoal on paper  
53 x 72 cm

# MİTHAT

# SEN

Beden III. Seri | Body Series III., 2018  
Diasec baskı | Diasec print, ed. 12+1 ap  
12 parçanın her biri | Each of the 12 pieces  
100 x 70 cm

1996 yılında yaptığımız 'Beden III. Seri' isimli iş, bilgisayar ortamında tasarlanmış ve nesnesi, kartpostal. 12 parçalık iş hem devamlılık gerektiriyor hem de süreklilik içeriyor. Bu işteki parça-bütün ilişkisinin ilkeleri üzerine konuşabilir miyiz?

Kafe ve restoranlarda kartpostalların konulduğu stantlar vardı ve ilgiyi taze tutmak için kartlar her ay değiştirilirdi. Bu seride, izleyiciyi işin içine dâhil etmek üzere, her ay bu seriden bir kart konuldu. Her kart, kendi tasarımının yanı sıra bütün bir yılda gelecek kartları da zaman çizelgesi şeklinde içinde barındırıyordu.

Peki, kartların içinde yine size ait şema var ve o şema, parçalar halinde bize geliyor. Kesintiye uğruyor; iç içe geçiyor, katmanlarla derinlik kazanıyor; grafik bir dönüşümle çizgisel bir yüzey oluyor. Bu kompozisyonun ilkeleri nelerdir?

Zamanı ve mekânıyla ilgili birtakım kaygılar taşıyarak başlamış bir kompozisyon, bu. Mavi mor olan kare, erkek; kırmızı olan daire, dişi olarak... Aynı formun hem dairesi hem karesi hem erkeği hem dişi, negatif ve pozitif olmadan, farklı ama karşıt olmayan biçimde yan yana, üst üste, alt alta bir bütünü oluşturmuş gayretiyle gelir. Fakat bütün, bir kronolojik çerçevede gerçekleşeceği için yanında bir kronolojik bant -yani zaman- akar; ilkokullardaki tarih şeridi gibi... İlk başta tamamı benim tarafımdan bilinen ama izleyicinin tek tek toplayarak 12 ay sonra bütününe kavuşabileceği, buna ne kadar kavuşmak denebilirse, bütünü elde edebileceği bir sonucu belirlemek için yapılan bir kompozisyon. Parça-bütün ilişkisi bu işe özgü olarak aylara bölünmüş bir kompozisyonur.

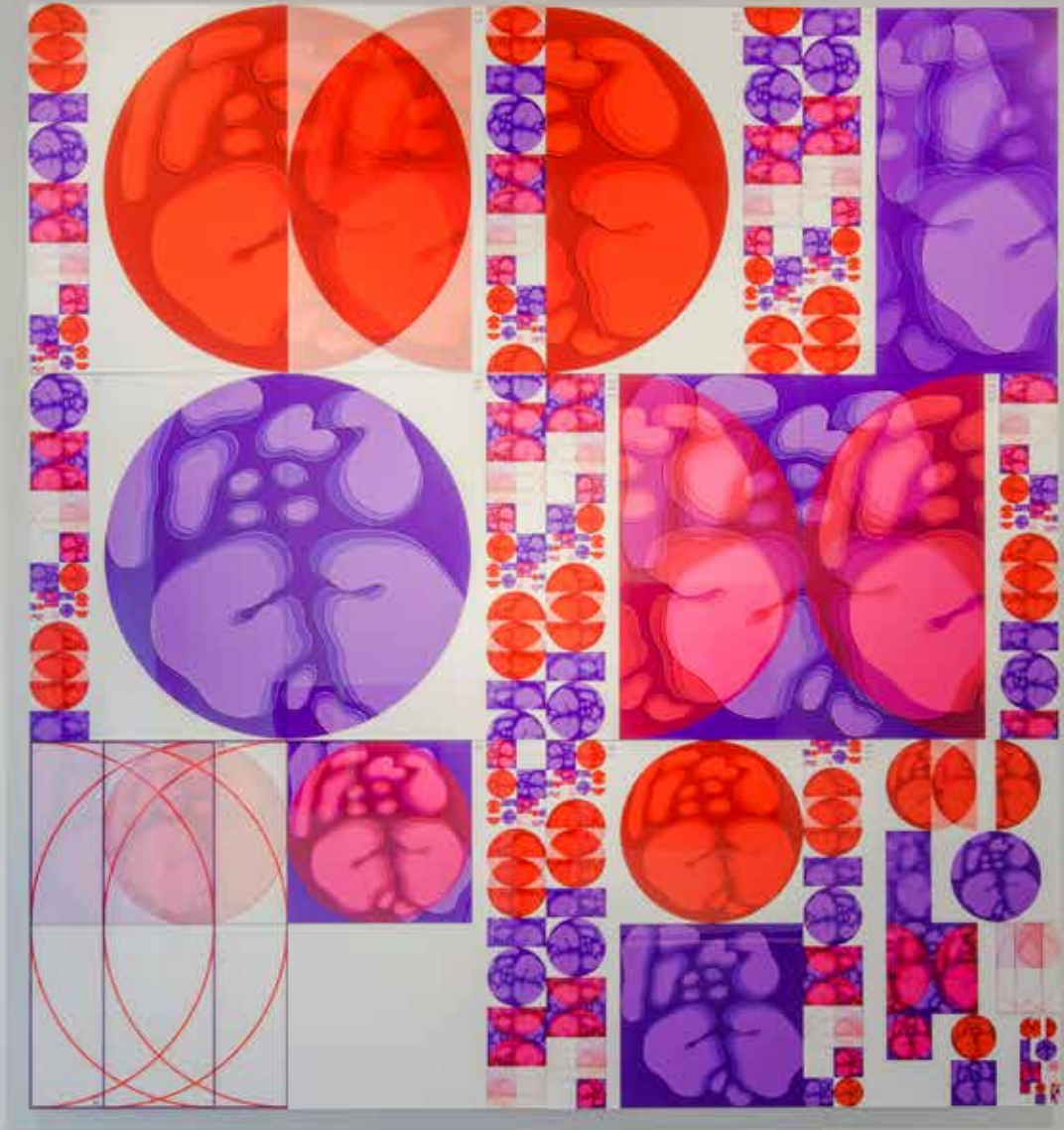
Body Series III you have created in 1996 was designed with a computer software program and the object of the work is the postcard. The work of 12 pieces includes both continuity and simultaneity. Can we talk about the principles of the relationship between part and whole in this work?

There were booths in cafés and restaurants where the postcards would be placed and they would be changed each month to keep the interest alive. In this series, a postcard was placed each month to include the viewer in the work and each card included an entire year within itself as a timesheet as well as its own design.

Well, there is a schema of your own inside the cards and that schema comes to us in parts. It is interrupted; it is intertwined, it acquires depth through layers; with a graphic transformation, it turns into a linear surface. What are the principles of this composition?

This is a composition that began with certain concerns on its place and time. The blue-purple square as male; the red circle as female... Both the circle and the square, both the male and the female of the same form come with the effort of forming of a whole by coming together, overlapping, getting underneath one another without any negatives and positives, in a different but not opposing manner. But since the whole will be realized within a chronological framework, there is a chronological band next to it, meaning time is like the history band in primary schools... A composition, the whole of which I knew at first but which was determined so as the whole would be reached – if you could call it that – in 12 months by the viewer by collecting the parts one by one. In this work specifically, the relationship between part and whole is formed as a composition divided in months.





*Peki, içinden herhangi bir kartın kaybolması, sürekliliği keser mi?*

Keser, kompozisyonun bütünlüğünü keser; illa kaybolduğunda değil eklendiğinde de keser. 1'den 12'ye bir bütün olarak tasarlanmıştır. Bu bir hukuk zorunluluğu ya da teolojik bir zorunluluk olmayıp sanatçının zorunluluğudur. Kartların kompozisyonunun dayattığı bir zorunluluktur.

*Bir taraftan da kartlar, sizin kurduğunuz düzen haricinde de bir araya gelmeye ve farklı kompozisyonlar elde etmeye olanaklı.*

Elbette.

*O da sistemin parçalılığının farklı şekillerde birleşmeye olanak tanınmasıyla ilgili.*

Zaten bu imkân dâhilinde bir kompozisyon kuruldu. Farklı birleşmelere olanak tanır, sistem. Bütün kompozisyonlar öyle kurulur. Tek bir sonuca ulaşmak için parça-bütün ilişkisi yapılmaz. Çoklu sonuçlar doğurabilir kuantum fiziğindeki gibi...

*Bir taraftan 12'li bir bütün; parça çıkarılamaz ya da eklenemez. 12 kartın toplamı, bir bütün mü yoksa bir bütünü mü işaret ediyor?*

Bir bütünü işaret ediyor. Benim zikrettiğim bir bütünün işareti.

*Zikrettiğim derken, bunun bir dile dönüştüğünü mü söylüyorsunuz?*

Şu anda zikrettiğim bütünlüğün içerisinden konuşuyorum.

*Peki, içinden yeni doğacak bütünler? 1 ve 3 numaralı kartları birleştirdiğimizde, kırmızı bir daire tamamlanıyor.*

Tamamlanırsa, tamamlandığı için orada kesintiye uğrar. 12 kartlık bir bütünden söz ediyoruz.

*1 ve 3 numaralı kartlardan oluşan ikili, bir bütün olarak hayatına devam edebilir ama?*

Ediyor da zaten başka işlerde.

*Well, would the disappearance of any card interrupt the continuity?*

It would, it would interrupt the wholeness of the composition; it would do so not only if a card would disappear but also if one were to be added. It has been designed as a whole from 1 to 12. This is not a legal or theological imperative but the artist's imperative. It is an imperative imposed by the composition of the cards.

*On one hand, though, the cards make it possible to come together outside of the order you have created and to form different compositions.*

For sure.

*And that is about the fact that the fragmentariness of the system allows for union in different ways.*

The composition was formed in line with this possibility, anyway. The system allows for various unions. All compositions are formed like that. You do not create a relationship between part and whole to reach a single result. It can produce multiple results like in quantum physics...

*On one hand, the 12 parts are a whole; you cannot add or remove parts. Is the total of the 12 cards a whole or does it point out to a whole?*

It points out to a whole. The sign of a whole I utter.

*When you say utter, are you saying it has turned into a language?*

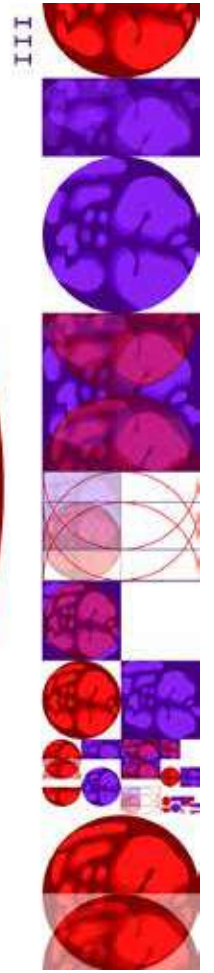
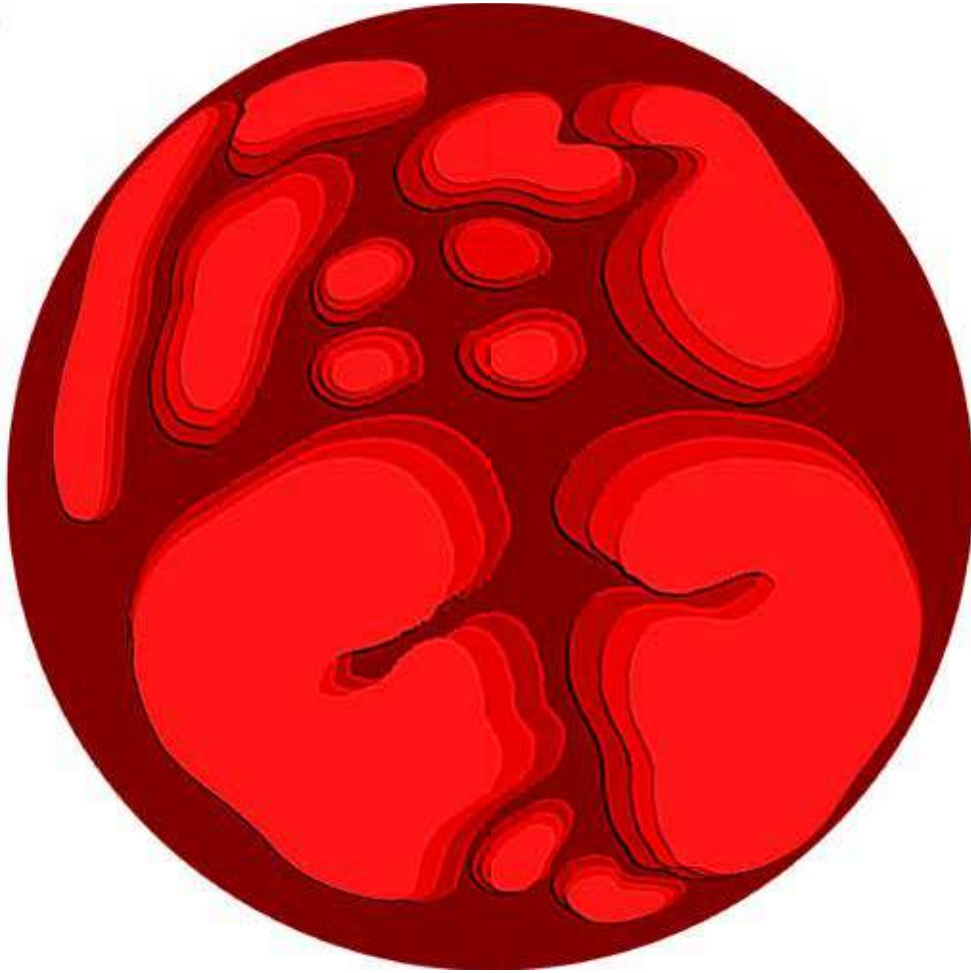
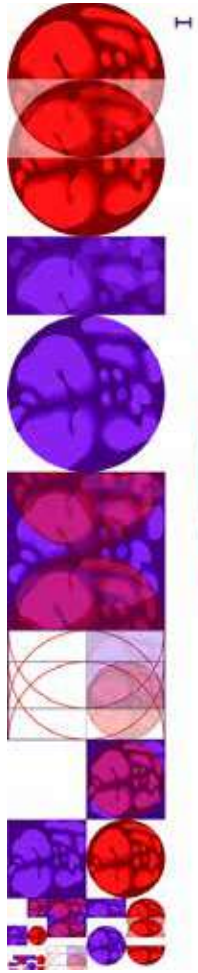
I am speaking within the wholeness I am uttering right now.

*What about the new compositions that will be born from the whole? When we bring cards 1 and 3 together, a red circle is formed.*

If it becomes a whole, it will be interrupted there because it has been completed. We are talking about a whole of 12 cards.

*The duo composed of cards 1 and 3 can continue its life as a whole, though?*

It already does in other works.



Beden III. Serisinden I, III | I, III From The Body Series III., 2018  
Diasec baskı | Diasec print, ed. 12+1 ap  
2 parçanın her biri | Each of the 2 pieces  
100 x 70 cm



İsimsiz | *Untitled*, 1996  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
123 x 123 cm

*Mesela 1996 yılında yaptığımız, tuval üzerine akrilik bazı resimleriniz var. Gerçi mühim olan boya değil tuvalin alışıldık biçimlerinden çıkması... Kartpostallarla aynı zamanda üretilen, karenin ikiye bölünmesi, dairenin ikiye bölünmesi ve bu formların birleştirilmesiyle oluşan resimler...*

Evet, bu kartlara gelmeden evvel tuvalde farklı bütünlüleri parçalayarak, o parçalar üzerinden tekrar ederek oluşturduğum farklı bütünlüler vardı.

*Siz bir daireyi ve kareyi materyal olarak ikiye bölerken Türk resminde tuval, bir resim nesnesi olarak daha kutsal bir şeydi ve kompozisyon da bölünmez bir bütündür. Siz, tuvali de kendi yarattığımız şemayı da ikiye böldünüz. Kendi kutsalınızı mı yıktınız?*

*From here, I will move towards paintings acrylic on canvas, you made in 1996, same period with the postcards. What matters, though, is that not the paint but the canvas exceeds usual forms, that the square is cut into two, the circle is cut into two, and the paintings created with the union of these forms...*

Yes, before arriving at these cards there were different wholes I had created by fragmenting different wholes on the canvas and going through those parts again.

*When you divided a circle and square as canvas into two, the canvas was sacred in Turkish painting as a painting object and the composition was an undividable whole. You cut both the canvas into two, and the schema you have created. Did you demolish what was sacred to you?*



İsimsiz | *Untitled*, 1996  
Tuval üzerine akrilik | Acrylic on canvas  
123 x 123 cm

Bir defa sanatın büyük harflerle yazılmasına ve sanatın medyumlarının kutsallık taşımadığına dair bir vurgu yapmakla ilgili bir şey. Onları yaptığım zamanlarda, yükselen bir enstalasyon yapılanması vardı, sanat dünyasında ve benim düşüncem, bunların ikisinin birden yan yana olabileceğiydi; tuval resminin ve enstalasyonun... Nitekim Kiefer, bunu kendi tuvallerinin önünde başka objeler koyarak gerçekleştirdi daha sonra. Türkiye’deyse resim yapanlar, o dönem enstalasyon yapanları küçümsüyor ve suçluyordu; enstalasyon yapanlar da resim yapanları... Ben de niye yan yana olmasın derken tuvalin yüzeyindeki resmin dışında, tuvalin kendisi kavramsallaştırılabilir mi diye bir denemeye giriştim.

*Tuval üzerinde o biçimde üretmeye devam etmediniz belki ama başka medyumlarda bu parçalanmaları sürdürdünüz.  
Kartpostallar, kare ve daireyi ikiye bölen ve bu kompozisyon olanaklarını araştıran ilk işler değildi...*

First of all, it is about highlighting that there is no sacredness to writing art in capitals and the mediums of art. There was an installation trend on the rise when I made them and my consideration was that these two – the canvas and the installation – could exist side by side... Kiefer did make this happen by using different objects in front of his own canvases. Painters in Turkey would belittle and blame those who made installations at the time, and vice versa... So, I, thinking why they shouldn’t exist side by side, set on a trial to see if the canvas itself, excluding the painting on the canvas, could be conceptualized.

*You perhaps did not continue to produce on the canvas that way but you maintained these fragmentations on different mediums.*

Bir de Yapı Kredi Yayınları, Enis Batur yönetiminde iken, Mehmet Ulusel'in grafik tasarımını yaptığı Sanat Dünyamız dergisinde yayımlanan Beden I. Seri'de de yarıya bölünmüş kareler vardı.

*Bunun resmini de yapabiliydiniz; neden bilgisayar ortamında gerçekleştirdiniz?*

Az önce söylediğim, zamana yayılmış bir bütünle bir sinerji yaratarak, izleyici tarafından toplanarak, onların da dâhil edilmesiyle tamamlanıyor. O zaman bakmanın dışında seyirciyi işin içine sokan işler çok azdı. Kartlar bedava olduğu için satın almak gibi bir kaygı olmadan insanların bir sanat nesnesine sahip olması ve tamamlanma sürecini izlemesi mümkün oldu. Başka bir malzeme ile ayrıca sergilenmek üzere yapılmış işler değildi; yani eserin kendisine sahip oluyorlardı. Çünkü o işin nesnesi de kartpostalı ve o kartları alan insanlar tarafından kendi mekânlarında tamamlanacaktı. Onlar bir röprodüksiyon değildi; bu kurguyla, bu malzemeyle ve bilgisayar desteğiyle yapılmış bir bütünün hayata geçirilmesi hâliydi.

*Peki, bugün bu nesne değişti; işin yeniden hayata geçirilmesi için?*

Bu, her yapıt için uygulanabilir bir meseledir; özünden sapmadı.

*Ama çıkış noktası, parçalara ayrılması ve süreklilik içinde toplanmasıydı.*

Evet, ama o zaman zaten o iş, yapılmış ve bitmişti. Yeniden gündeme getirilmesi ve 12'lik şema halinde yerleştirilmesi, bunun tekrardan hatırlatılmasıyla ilgili ve başka bir formda yeniden kurulabileceğine dair bir ilkeyi ve iddiayı doğrulayan bir şey.

There were also the squares cut in half in "Body" Series I featured in the magazine Sanat Dünyamız designed by Mehmet Ulusel and published when Yapı Kredi Publications was run by Enis Batur.

*You could also paint that; why did you use this medium?*

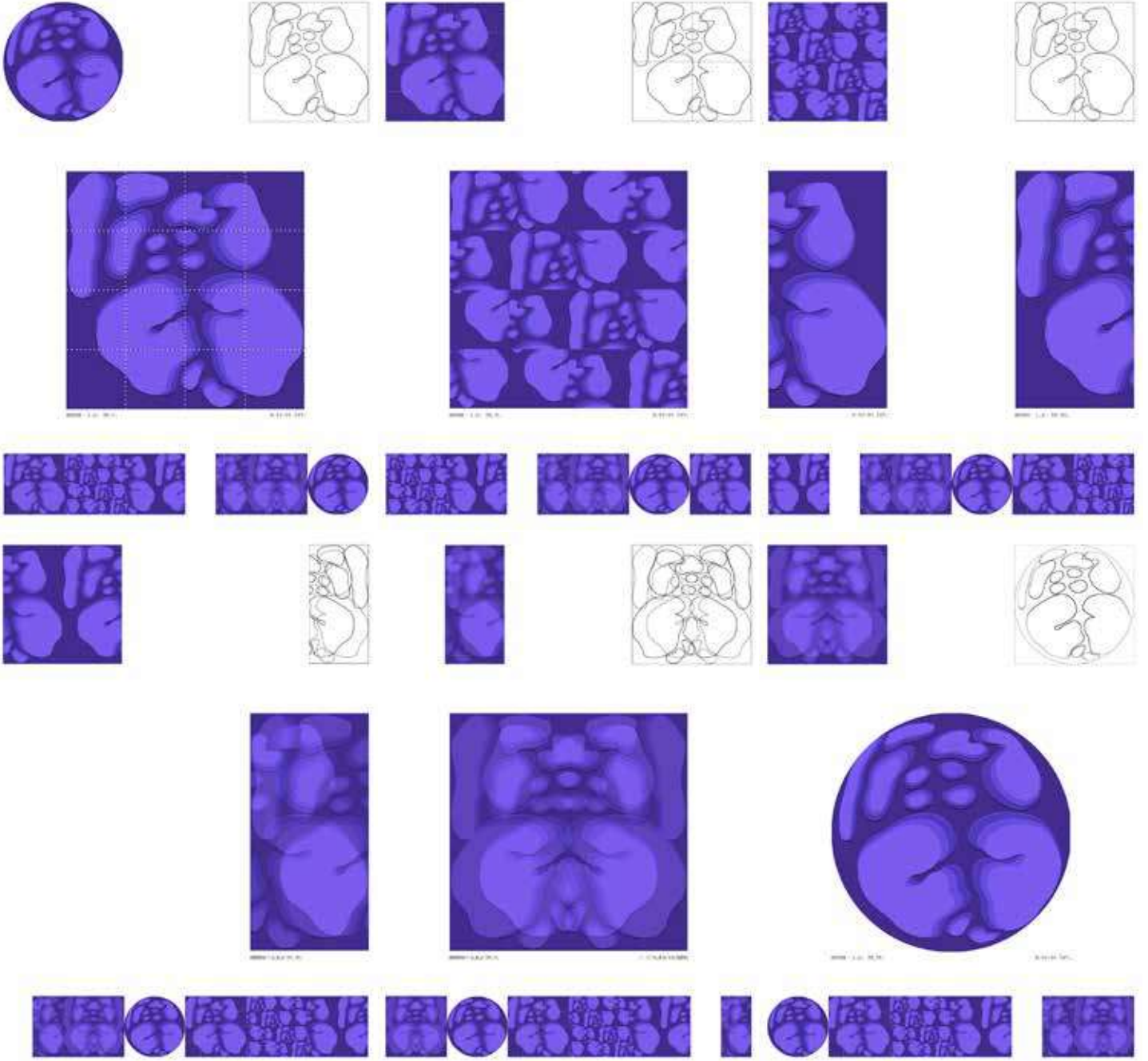
What I have just mentioned is completed by creating a synergy with a whole spanning time, by being collected by the viewer, by their inclusion. Back then, works that took the viewer beyond looking and involved them were too few. Since the cards were free, it became possible for people to own an object of art without the concern of purchasing, and to view the process of completion. They were not works that were created separately to be exhibited with a different material; that is to say, they owned the work itself, for the object of that work was the postcard and they would be completed in their own spaces by the people who took those cards. They were not reproductions; this is a state of a whole, which has been made with this construct, this material and computer support, being brought to life.

*Well, today, this object has changed so that the work can be realized again?*

This is a matter that can be applied to any work; it did not stray from its essence.

*But the point of departure was its fragmentation and collection in continuity.*

Yes, but that work has already been made and completed then. Its re-introduction and placement as a schema of 12 is about its re-evoking and is something that confirms a principle and claim that it can be reconstructed in a different form.



Beden I. Seri, 1993-1994  
29.6 x 21 cm

Bilgisayar Uygulama: GRAPHICLAND  
Computer Graphics-İstanbul  
Hardware Mac. Quadra 800, Arcus Scanner  
Software: Photoshop 2.5

Sanat Dünyamız için bilgisayarla tasarlanmış  
6 parçadan oluşan bütün, dergi sayısı kadar  
(1500 adet) dergide çoğaltılmıştır.

Sanat Dünyamız  
Yıl: 19 - Yaz 1994 Sayı: 56  
Yapı Kredi Yayınları

Body Series I, 1993-1994  
29.6 x 21 cm

Computer Application: GRAPHICLAND  
Computer Graphics-İstanbul  
Hardware Mac. Quadra 800, Arcus Scanner  
Software: Photoshop 2.5

It has been computer designed as a whole composed of  
6 parts for the magazine Sanat Dünyamız. The editions  
are limited to the magazine's print run (1500 copies).

Sanat Dünyamız  
Year: 19 - Summer 1994 Issue: 56  
Yapı Kredi Yayınları

"Beden" serilerinde bu tür olanakları aradım. Daha sonra keçi derisi kullandığım serilerde zaten her biri tuval olarak yapıldığı için her ne kadar bu anlayamamış olsa da... Türkiye'de bu tuval meselesi, sadece kutsanmakla kalıyor. Eğer tuvalin üzerinde pentür yoksa, oraya Fransız ekolüne dair bir boya koyma hâkimiyeti yoksa onun tuval olarak kabullenilmemesi gibi bir tavır var. Yani bu, hem kutsanan hem de kutsanması için gerekçelerini ortaya koyan başka bir fanatizm. Eğer yoksa orada sizin tuval olarak öne sürdüğünüz ve formları değiştirdiğiniz şeyi anlayamıyorlar. Bu Batı'da hâlbuki tuval olarak dönüştürüldü ve ahşabı kestiler. Bu, Batı için geçerli olabilir; zaten Batı resminin başlangıcında olan ikona geleneği, ahşap üzerine başlayan bir serüvendi. Van Dyke'in yağlı boyayı bulması çok geç bir süreçtir; beze yapılması da çok geç bir süreçtir. Hâlbuki Mısır Fayyum portrelerine giderseniz ikon geleneğinin Hristiyanlık öncesine uzandığını, lahitlere giderseniz daha da geriye gittiğini görürsünüz. Modernizmin Batılı sanatçıların, bunları ahşaptan keserek yaptıkları gönderme aslında tuvale değil ikonun başlangıcına dairdir; ahşaba, kazein tekniğine dairdir. Ben onlara gönderme yapamazdım çünkü öyle bir geleneğin benim tarafımdan içselleştirilmesi mümkün değil. Ama tuval, elbette benim içselleştirebileceğim ve dönüştürebileceğim bir şeydi çünkü öyle bir gelenekten geliyorum.

*Şimdi tekrar Beden III. Seri, kartpostalların sürecine geri geleceğim. Eşzamanlılık ve süreklilik üzerine inşa edilmiş bir parçalılık. Oradaki parçaların koleksiyoner tarafından alınıp başka türlü birleştirilmesi size heyecan verici geliyor mu?*

Evet, böyle değiştirilmiş, yeniden düzenlenmiş işlerim vardır. İnsanların alıştığı kompozisyonlarını yine o resmin parçalarıyla değiştirdiklerinde resmin bozulmayacağı iddiasını ihtiva eder.

*Yine de bu yer değiştirmeler, Mithat Şen resmine aykırı bir şey değil.*

Hayır, değil. Non-lineer sistemlerdeki ufak sapmalar, Lorenz'in "Kelebek Etkisi"ni doğurur. Yapılan resimler, lineer kabul ediliyor; hiçbir sapmaya uğramıyormuş gibi hâlbuki her şey zaman içinde sapmaya uğrar. Bu öngörü ile ilgili bir şey. Eğer ki bunu biliyorsanız bu sapmayı da kompozisyonunuzun parçası olarak işe dâhil edebilirsiniz. Çünkü doğa böyle çalışır. Doğaya, parça-bütün ilişkisini de böyle kurar. Onun için insanların anlayamadığı ve ucube dediği birtakım şeyler ortaya çıkar. Bunlar, aslında Lorenz'in "Kelebek Etkisi"ndeki embriyonik sapmalardır.

I sought such possibilities in the "Body" series. Although this has not been understood, each one of them were made as canvases in the series in which I used goat skin... This canvas issue is not only deemed sacred in Turkey, but there is also the attitude of rejecting it as a canvas if there is no painting on that canvas, if there is no paint dominion there in the French style. I mean, this is a fanaticism that both deems sacred and puts forward the reasons why it should be deemed sacred. If it is absent, they cannot understand what you assert as canvas and the form of which you have changed. In the West, however, this has been transformed as canvas and they have started cutting wood. This could apply to the West, anyway, for icons – the beginning of Western painting – was an adventure that began on wood. Van Dyke's discovery of oil paint is a very long process, and so was painting on canvas. If you go back to the Egyptian Faiyum portraits, however, you will see that the icon tradition extends to pre-Christianity; if you go back to sarcophagi, you will see that it goes even further back. What the Western artists of modernism actually did by cutting these out of wood was in fact not a reference to the canvas but to the beginning of icons; it is about the wood, the casein technique. I could not make a reference to them for it is not possible for such a tradition to be internalized by me. But canvas is of course something I could internalize and transform because I come from such a tradition.

*I will now come back to "Body Series III", the process of the postcards. It is a parthood built on simultaneity and continuity. Is it exciting for you that the parts there are taken by collectors and brought together differently?*

Yes, I do have such modified, rearranged works. It embodies the claim that when people change the compositions they are used to with parts of that same painting, the painting will not be disrupted.

*Still, these displacements are not contradictory to Mithat Şen's paintings.*

No, they are not. Small deviations in non-linear systems create Lorenz's "Butterfly Effect". The paintings made are considered linear as if they go through no deviations. But everything deviates in time. This is about foresight. If you know that, you can include that deviation in your work as part of your composition, for this is how the nature operates. The nature forms the relationship between part and whole in this way, too. This why things people cannot understand and call monstrosities emerge. They are in fact embryonic deviations in Lorenz's "Butterfly Effect".





İsimsiz | Untitled, 2014  
Şasiye gerilmiş kumaş ve natürel keçi derisi  
Fabric and natural goat skin mounted on frame  
Triptik | Triptych 100 x 300 cm  
Her biri | Each 100 x 100 cm

Parça-bütün ilişkisinin bütün imkânlarını kullanmış değilim. Zaman zaman birtakım fırsatlarla benim kullandığım şekildeki parça-bütün ilkesinin imkânları ve ihtimalleri tartışılıyor, diyelim.

*Bu imkân ve ihtimal meselesi, bizi sonsuz çeşitlenmeye getiriyor. Mithat Şen resminin iki temel aksı var; kurulan şema üzerine tekrar ve çeşitlenme.*

Tabi ki doğanın da sonsuz çeşitlenmesi böyledir. Bu, aslında süreklilik ve eşzamanlılığı da beraberinde getirir ve parça-bütün ilişkisinin bize dair olan kısmını da getirir. Bu, "İstif"te dahi böyledir.

*Bu triptik de atipik bir iş.*

Orada parçaları bir arada tutan, parçalar varken ve yokken onları bir arada gösteren strüktürün parçalanmış hâlleri var. Yani o da parçalanırsa n'olur? Bunlar, birer figür aslında. Bu figürlerin yan yana çeşitli durumlarda birbirlerine geçmeleri ve birbirlerini içermeleriyle ilgili bir mesele. O zaman parça-bütün ilişkisini, birbirinin içine sokarak, yani iki parçayı birbirinin içine sokarak bir bütün almak gibi bir kaygı ile yapılmış resimlerdi.

I have not exhausted the means of the meronymy I have used. Let's say sometimes on various occasions the possibilities and probabilities of the part and whole principle in the way I have used it are discussed.

*This issue of possibility and probability brings us to infinite variation. There are two main axes of Mithat Şen paintings: repetition through the established schema and variation.*

Of course, the infinite variation of the nature is like that, too. This actually brings with it continuity and simultaneity as well as part of the meronymy that is related to us. This is even so in "İstif".

*This triptyque is also an atypical work.*

There are fragmented states of the structure that holds the parts together, shows them together when the parts are present and absent. I mean, what happens when it is fragmented, too? Actually, each one of them are figures. This is about these figures being intertwined next to each other in certain conditions and about them including one another. Back then, they were paintings that were made with the concern of intermingling the part and whole with one another, meaning including the two parts within one another and achieving a whole.

*Peki, işin parçalılığı bütünlüğünden daha önemliymiş gibi bir sonuç çıkarıyorum. İşin parçalılık hâli ile bütün arasında bir üstünlük karşılaştırması olarak değil ama parçalılık özelliğinin olanaklılığı bakımından... Anlatabildim mi?*

Bütün sanat yapıtlarında bir parça-bütün ilişkisi vardır. Doğuya dair olan parça-bütün ilişkisi, tabiata dair olan ilişkiyle paraleldir. İddiam budur. Bütün sanat yapıtlarında ister müzik, ister resim, ister mimari, ister şiir, hepsi kendince parça-bütün ilişkisine sahiptir. Şiir demişken, Sezer Tansuğ'un saptadığı bir tezi hatırlatmak isterim. Bizim coğrafyamızda parça-bütün ilişkisi, her bir parçanın kendi içinde bir bütün olması ve birleştiklerinde de yeni bir bütün oluşturması ilkesine dayalıdır. Bunu, Sabahattin Eyüboğlu'nun Divan şiirini çözümlerken vardığı bir sonucu tekrarlayarak söylediler Sezer Tansuğ. Yani Osmanlı şiir sistemindeki inşa biçimi: Önce mısra vardır; iki mısra beyiti, beyitler kıtayı, kıtalar gazeli oluşturur. Her biri, kendi içinde bir bütündür hatta bazı mısralar öyle eksiksiz bir bütündür ki atasözü olarak tekrarlanırlar; gazelin diğer kısımları bilinmeden.

*Yine de sözle imge arasında bir noktada ayırım da var. Yapma biçimi teknik olarak yakın olsa da sizin kartpostal serinizdeki parçalılığın, yeni bütünlük doğurabilme gibi heyecan verici bir olanağı var. Siz 12'li seriyi seçtiğiniz bir düzenleme ile önerdiniz ama diğer varyasyonlardan haberdar mıydınız?*

Hepsinde olmasa da tatmin edici varyasyonlarının olabileceğini bilerek, diyelim.

*Serigrafi baskı serisine gidersek, oradaki 6 parça da birbirini içinden doğuyor ve birbirini tekrarlıyor. Şema, parçalı olduğu ve işler, içinde bölünerek tekrarlandığı için önce şemadaki parçalar bir bütün oluşturuyor sonra bütün parçalanıyor ve bu parçalanma, farklı biçimlerde çeşitleniyor.*

Bu işte de bir süreklilik var. Bütün, birbirini doğurur; bir öncekinin iç rengi, bir sonrakinin dış rengidir. Ayrıca kompozisyon içinde parçanın sonsuz ilkeye göre tekrarı vardır ve kendi 6'lı bütünü içinde de eşzamanlıdır.

*Well, I am arriving at the conclusion that the quality of parthood of the work is more important than its wholeness. Not in terms of a superiority distinction between the fragmentary state of the work and the whole, but in terms of the probability of the fragmentariness property... Do you follow what I mean?*

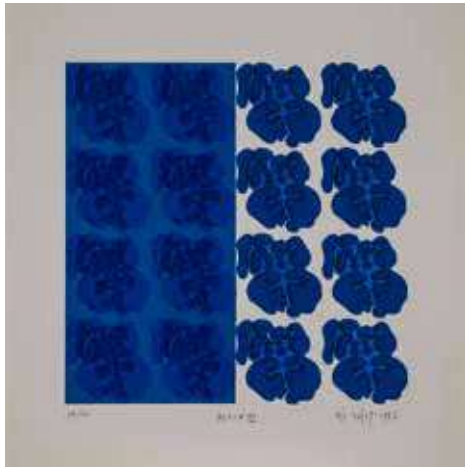
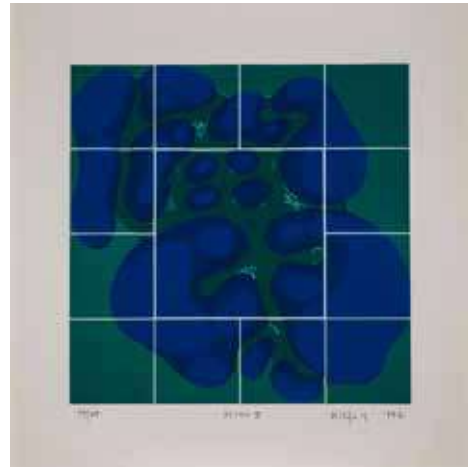
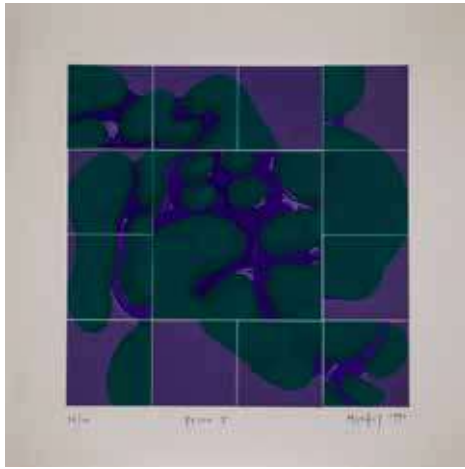
There is the relationship between part and whole in all artworks. Related to the East, meronymy runs parallel to the relations related to the nature. This is my claim. All artworks – whether in music, painting, architecture or poetry – have their own idiosyncratic relation of part and whole. Speaking of poetry, what Sezer Tansuğ says is in our geography, each whole is a part; the meronymy in our geography is based on the principle that each part is a whole in itself. Sezer Tansuğ would say that repeating a conclusion Sabahattin Eyüboğlu had reached when analyzing Diwan poetry. That is to say, the way of construction in the Ottoman poetry system: First there is verse, two verses form a couplet, couplets form a stanza, stanzas form a ghazal. They are all wholes in themselves. Some verses are such complete wholes they are iterated as proverbs without knowing the other parts of the ghazal.

*Still, there is a distinction between word and image at some point. Although the means of doing is technically similar, in your postcard series fragmentariness has the exciting source, possibility of giving birth to new wholes. You suggested the series of 12 with an arrangement you have picked but were you aware of other variations?*

Let's say knowing satisfying variations could exist although not in all of them.

*Going to the serigraphy print series Body, the 6 pieces there are born of each other and repeat one another. Since the schema is fragmented and is repeated through fragmentation in the works, the parts in the previous schema form a whole and then the whole is fragmented and this fragmentation is diversified in different ways.*

There is continuity in this work, as well. The whole gives birth to one another; the inside color of the previous one is the outside color of the next. Moreover, the part is repeated in line with endless principles within the composition and is also simultaneous within its whole of 6.



Beden | Body, 1992  
Serigrafi | Serigraph, ed. 100+15 ap  
Her biri | Each, 70 x 70 cm

*Yine de bu konuştuğumuz işlerin içinde referanslar, şemanın bütününe gösteriyor. Ancak "İstif" serisine gelindiğinde şemanın bütününe görebilmek söz konusu değil. Parçalar ve tamamlanmış, kararı verilmiş bir bütün var ama şemayı göremiyoruz artık.*

Ondan evvel 30 senedir görülen bir şema var; zihin onu birleştirmek durumunda.

*Peki, Mithat Şen resmini bilmeyenler için?*

Sezilebilir. Tanıyabilirler. Bir resmi geriye dönük olarak da bilmek durumundasınız. Türkiye, hep ileri dönük gittiği için geriye dönüp bakamıyor!

*Onca zaman bir şemayı tekrarlarken o şemayı bozup yapma süreci...*

Sürekli bozup yaptım zaten.

*Evet tabi ama bu kez daha farklı; teşhis edilebilir bir şema yok. Bu kompozisyon ilkesi nasıl bir katkıda bulundu sizin üretiminize; bir rahatlık, serbestlik sağladı mı yapma sürecinize? Yoksa problem hep aynı mı?*

Problem aynı değil tabi ki. İnsan değişiyor; problem de değişiyor, geliyor. Ama eğer bir ilkeler bütünü içinden hareket ediyorsanız o ilkeleri zorlamaya başlarsınız. Doğa da bunu yapar; yoksa evrimleşmezdi. Hiçbir zaman devrimci bir resim veya resimde devrim yapacak bir yapıya inanmadım. Bunu göstere göstere yapmadım.

*Still, the references in these works we are talking about point out to the whole of the schema. However, when we arrive at the "İstif" series, seeing the whole schema is not in question. There are parts and a completed whole which has been fixed on but we can no longer see the schema.*

There is a schema that has been seen for 30 years; the mind has to unite them.

*What about those who are not familiar with Mithat Şen paintings?*

It can be sensed. They can get to know it. You have to know a painting retrospectively, as well. Since Turkey always moves forward, it cannot look back!

*The process of spoiling and making that schema while you have been repeating a schema all this time...*

I have constantly spoiled and made it, anyway.

*Yes, of course but this time it is different; there is no identifiable schema. How did this composition principle contribute to your production; did it introduce some sort of relief, freeness to your process of producing? Or is the problem always the same?*

The problem is of course not the same. Man changes, the problem also changes, it develops. But if you are moving within a whole of principles, you start pushing those principles. The nature does that, too; otherwise it couldn't evolve. I have never believed in revolutionary painting or a formation that could bring about revolution in painting. I didn't do it blatantly.





"İstif" Serisinden 2 | 2 From the Series "İstif III", 2017

Şasiye gerilmiş natürel keçi derisi  
Natural goat skin mounted on frame

88,5 x 230 cm

İsak Antika Koleksiyonu | İsak Antika Collection

İsimsiz | Untitled, 2011

Şasiye gerilmiş kumaş ve natürel keçi derisi  
Fabric and natural goat skin mounted on frame

100 x 200 cm

Şasilerin içindeki parçalar bir kalıpla tutulurcasına, içine hapso-lurcasına bir gövdeyle birleştiriliyorlar. Dişi tarafından bir düzen içerisinde tutuluyorlar.

*Evet ama şemanın kendiliğinin korunduğu, parçalanmayan, bozulmayan bir düzende.*

Parçalanmış ve bozulmuş vaziyette ama parçalar bütün tarafından bütünlenmiş halde tutuluyorlar.

*Tam tersi olduğunda peki, şasinin boş kullanıldığı işler?*

Orada da içindeki parçaları ima ediyorsun; göz onu yine bir bütün olarak algılar. Oradaki boşluk, doluluk olarak algılanır yani.

The parts inside the frames are united with a body as if being held with a mold, as if being imprisoned inside. They are held within an order by the female.

*Yes, but in an unfragmented, unspoiled order in which the entity of the schema is preserved.*

They are fragmented and disturbed but the parts are held as having been completed by the whole.

*What about when it is the complete opposite; the works in which the frame is empty?*

You imply the pieces inside there, as well; the eye will perceive it as a whole. I mean, the emptiness there will be perceived as fullness.



*İsimsiz | Untitled, 2006-2007*  
Şasi ve ahşap üzerine natürel deri  
Natural skin mounted on frame and wood  
88,5 x 230 cm

*Şimdi hem üç yükseklik farkı var rölyefte hem de bir şekilde gözün tamamladığı ama formların, geometrinin bozduğu bir bütün var.*

Bu da yine "Mithat Şen'in yaptığı imge" olarak insanların zihnindeki göndermeyi hem tamamlayan hem de bozan bir iş. Aslında bu, kartpostallara çok yakın. Burada çift renkli ve çok katmanlı; orada da üç katmanlıdır, sanal ortamda yaptığım işler. O katmanlara denk gelen bir katman vardır ama yalnızca imge değil onun parçaları da katmanlar da kesilir; kesintiye uğrar.

*Bu parçalanma ile varsayılan imgenin kesintiye uğratılarak gösterilmesi, izleyiciye yönelik bir yaklaşım mı?*

Bir bakıma interaktif. Aynı kartlardaki gibi, bu artık ezbere bakmak yerine zihinde tasarlanan, zamanda tasarlanan ve izleyici tarafından bitirilen bir iş. Zaten "sanat yapıtının, bir gözle karşılaştığında tamamlandığı" iddiasına yapılan bir gönderme bu. Bu iki işte de parça-bütün ilişkisi, izleyiciyi de bir parça olarak ortaya koyar.

Varsayılan bir şemanın olması nedeniyle yapıtın, herhangi bir izleyici tarafından süratle teşhis edilmesi, tanımlanması ve anlam yüklenmesi yaklaşımını doğurarak eserin çözümlenmesini erteleyebiliyor. İzleyicinin genel tavrı hakkında konuşmaya çalışıyorum; izleyici tanımlayabildiği şeyle süratle meselesini kapatıyor.

İşte bitmemesini sağlamak için...

*Bitmemesini sağlamak için siz, şemayı da kesintiye uğratarak meselenin şema ya da gösterilen imge olmadığını, form ve forma ilişkin bir çözümlenme, parçalanma, bir araya gelme ilkeleri olduğunu mu savunuyorsunuz?*

Elbette. Çok iyi bir analiz. Zaten "İstif" serisine geçilmesinin de en büyük nedenlerinden biri, böyle bir şey. Yani ezbere Mithat Şen imgesinin bir süre sonra alımlanıyormuş gibi yapılması ama aslında çok az kişi tarafından gerçekten içselleştiriliyor olması...

*Now there is both a three height differences in relief as well as a whole, which the eye somehow complements but the forms, geometry disrupts.*

This, too, is a work that both complements and disrupts the reference in people's minds as "an image by Mithat Şen". This, in fact, is very close to the postcards. The works I have done are duo-colored and multilayered here, and three-layered on the virtual platform there. There is a layer that corresponds to those layers but it is not just the image but its parts, those layers too that are cut and interrupted.

*This fragmentation and the disturbed exhibition of the supposed image is this a viewer-oriented approach?*

In a way, it is interactive. Just like in the cards; instead of knowing it by the heart, it is designed in the mind, in time and is concluded by the viewer... This is a reference to the claim, "the artwork is complete when it meets an eye", anyway. In these two works, too, the meronymy puts also the viewer forward as a part.

Now, that there is a supposed schema, that this is rapidly recognized by any viewer and that right afterwards it is identified, that it is given a meaning is an approach that delays the analysis of the work, and almost closes the case. I am trying to talk about the common attitude of the viewer; the viewer is rapidly done with that it can identify.

To ensure it does not end...

*To ensure it does not end, you interrupt the schema as well and defend that it is not about the schema or the image shown, but form and an analysis related to form, fragmentation, union principles?*

Of course. A spot-on analysis. One of the greatest reasons for the transition to the "İstif" series is something like that. I mean, that the memorized Mithat Şen images are pretended to be received after a while, that it is in fact truly internalized by very few...

# BURCU YAGCIOĞLU

Carbon Blues, 2017  
Kâğıt üzerine karakalem ve mürekkep  
Pencil and ink on paper  
65 x 105 cm  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist

Theodore Sturgeon'un İnsanadan Öte romanı farklı bir evrim anlayışı öneriyor. Romanda, beş insan bir araya gelip tek bir organizma oluşturuyorlar. Bu organizmayı oluşturan insanların her biri farklı yerlerden gelmiş; farklı ebeveynlerden doğmuş ve yaşantıları olmuş insanlar. Mesela biri, evsiz ve kitaptaki tasviriyle "aklından tek bir düşünce geçmemiş" bir adam, diğeri 5-6 yaşlarında bir kız çocuğu, bir diğeri asla büyümeyen bir bebek vs... Her biri tek başlarına da hayatta kalabiliyorlar fakat bir araya geliyorlar ve yaşamlarına birlikte, yepyeni ve tek bir organizma, "homo gestalt" olarak devam etmeyi seçiyorlar. Kitaptaki kurguya göre "homo gestalt", evrimin bir sonraki aşaması. Homo Sapiens'in geleceği.

Burada benim ilgimi çeken, kendileri de hâli hazırda birer bütün olan bu canlıların bir araya geldiklerinde başka bir bütün oluşturmaları oldu, sanırım. Kitap, farklı bir parça anlayışı öneriyor. Buradaki parçalar, ait oldukları diğer parçaları bulduklarında bütüne varabilecek; tek başlarına eksik, anlamsız, çalışmayan varoluşlar değiller. Bu anlamda Frankenstein'in canavarından farklılar. Kendi iradeleriyle bir araya gelmelerinin yanı sıra, canavarın kolu ve bacağı gibi tek başlarına yaşayamayacak varlıklar değiller. Kitap, böyle bir birleşme biçimini, parça-bütün ilişkisini, pratiğim içinde nasıl kullanabilirim diye düşünmeme sebep oldu.

Bununla eş zamanlı olarak fakat bağımsız bir biçimde, duvar imgesi üzerine düşünüyordum. Ayırmanın, dışarıda bırakmanın, hapsedmenin aracı olarak duvarı düşünüyordum. Günümüzde ulus devletlerin iyice radikalleşen sınır çizme kaygısını yatıştıran, muktedirlerin muktedirliklerini pekiştirmenin aracına dönüşmüş duvarın anlamını dönüştürecek bir duvar kurgusunun ihtimalleri üzerinde duruyordum.

The novel More Than Human by Theodore Sturgeon suggests a different understanding of evolution. In the novel, 5 different people come together and form a single organism. All the people who make up this organism come from different places, were born to different parents and have led different lives. One of them, for instance, is homeless and as depicted in the book, is a man 'who has not had a single thought'; the other is a little girl of 5-6; yet another is a baby who never grows up, etc. All of them can also survive on their own but they come together and choose to continue their lives as a brand new and single organism; as homo-gestalt. According to the construal of the book, homo-gestalt is the next stage in evolution; the future of homo-sapiens.

I guess what drew my attention here was that these living beings, which were already a whole in and of themselves, formed a different whole when they came together. The book suggests a different understanding of part and parthood. The parts in question are not lacking, meaningless and dysfunctional beings on their own, i.e. beings that need to attain a whole by finding the other parts they belong together with. In this sense, they are different from Frankenstein's monster. In addition to the fact that they come together with their own will, they are not beings that cannot live on their own like the monster's limbs. The book brought me to think about how I can use such a means of merging, such meronomy within my practice.

Simultaneously, yet independently, I was reflecting on the image of the wall. I was thinking of the wall as a tool of separation, exclusion and imprisoning. I was dwelling on the possibilities of a wall construct that would transform the meaning of the wall, which, in our day, soothes nation-states' ever-radicalizing concern of drawing boundaries, and has become a tool of consolidating the power of the powerful.





Dişil, alan yaratan, fallus değil kap olarak duvar. Duvar örme fiili de bunlar üzerine düşünürken anlam kazandı benim için. Örme fiilinin anıştırdığı emek ve sabır pratiği, farklı parçaların, tekrara dayalı bir kurgu içinde birbirleriyle etkileşime geçmeleri, anlam kazanmaları... Bütün bunları, pratiğimin ana prensibi olan kolaj bağlamında ele almaya çalışıyorum.

Sonra Ursula Le Guin'in Karanlığın Sol Eli kitabı karşıma ilginç bir imge çıkardı. Kitabın açılışında bir gezegendeki bir ülkenin kralı, o ülkenin adetlerinin önerdiği biçimde bir köprünün kilit taşını halkın da katıldığı bir seremoniyle yerleştiriyor. Taşı yerleştirirken kullandığı harç, pembe. Geleneklere göre kandan ve kemiklerden yapılıyor, harç. Kilit taşının böyle bir biyolojik materyalle yerleştirilmediği köprülerin ağırlık taşıyamayacağına inanılıyor. Kilit taşı, kemerlerin ve köprülerin son yerleştirilen parçası; bütün taşları bir arada tutan, bütün parçaların ağırlık taşımamasını sağlayan ama kendisi ağırlık taşımayan bir parça. Neredeyse kaçınılmaz şekilde sembolik anlamları çağrıştıran bir mimari öge.

Bir yapıyı, -bu bir insan olabilir, bir resim olabilir veya bir köprü- tüm bunları ayakta tutan ve son gelen taşın ne olabileceği üzerine düşünmeye başladım. Kendi kilit taşımın ya da pratiğimin kilit taşının ne olabileceği üzerine... Buradan hareketle kilit taşının tek bir şey olmayabileceği hatta birden fazla kilit taşına sahip bir yapının ayakta durma ihtimalinin daha yüksek olabileceği düşüncesine yöneldim. Kilit taşının değiştirilebilir olmasının otobiyografik bir karşılığı da olabilir. Farklı dönemlerde, farklı yaşlarda, farklı kilit taşlarıyla ayakta durma...

A feminine, space-creating wall as not phallus but as a vessel... The act of building a wall acquired a meaning for me while thinking about all these issues. The practice of labor and patience the act of building alludes to, the interaction of different pieces within a construct based on repetition, then acquiring a meaning... I am trying to treat these in the context of collage, which is the main principle of my practice.

Later on, the book *The Left Hand of Darkness* by Ursula Le Guin introduced an interesting image to me. In the beginning of the book, the king of a country on a planet places the keystone of a bridge with a ceremony attended by the public as required by the customs of the country. The color of mortar of the stone is pink. According to the custom, the mortar is made of blood and bones. It is believed that if the keystone is not made out of using biological material, that bridge cannot carry weight. The keystone is the last piece of arches and bridges to be placed; it is a piece that holds all the stones together, makes sure all pieces carry weight but does not carry any weight itself. It is an architectural component that almost inevitably evokes symbolical meanings.

I started thinking about what could be the last part that holds a structure together-- this could be a human being, a painting or a bridge; on what my own keystone or the keystone of my practice could be... At this point, I steered towards the thought that the keystone might not be a single thing, or even that a structure that has more than one keystone has higher chances of standing tall. That the keystone is modifiable can have an autobiographical reciprocity, too. Standing with different keystones at different periods, at different ages...

"Parça Bütün" sergisi için desen ve kolajlardan oluşan bir kemer yapıyorum. Kemer oluşturan her bir taş, kendi içinde küçük bir resim ve üzerine binen ya da altında yer alan imgeyle diyalog hâlinde. İşte bu görsel diyalog, bu kemerin harcı. Her bir imge için yeni bir diyalog keşfetmem gerekiyor. Mesela yer yer bacak imgeleri birbirilerine örüntüleniyor; bir lahit imgesi, su imgesiyle buluşuyor. Bu işi, kolaj ve karakalem desenler oluşturuyor. Kolajlarda kullandığım imgeleri dergilerden bulup çıkarıyorum. Bu süreç, benim için bir çeşit kazı çalışması gibi. Mesela 1954 tarihli bir Hayat dergisindeki ayakkabı imgesi, 1970 tarihli Life dergisindeki bir fil imgesiyle örüntülenebiliyor. Bu işte taşımamın imgelemlerini kullanıyorum. Ağırılık, yük, taşıma kavramları, yüzlerce sayfayı tararken imge seçim sürecime yön veren kavramlar oluyor. Balon, elektromıknatıs, sütun, çenesinde daktilo taşıyan adam, küçük bir kızla birlikte tüm hayvan sömürsünün tarihini taşıyan bir fil gibi... Zamanın popüler kültür imgeleri, bu işte tarihin taşıyıcıları olarak örüntüleniyor.

Bu parçaları bir panel üzerinde birleştireceğim. Panelin merkezinde, kemerin kilit taşının yerleşeceği alan eksik. Bu ihtimallerin çoğalmasına olanak veren bir eksiklik olarak kurgulanacak işte.

*Sen desen ve hazır basılı imgelerin birleştirilmesiyle kolajlar oluşturuyorsun. O parçaları bir araya getirmekle, yani buluntu imajlarla kendi desenlerini, kişisel bakışını ve soyutlamayı bir araya getirmek nasıl bir parça-bütün ilişkisi kuruyor?*

Pratiğimin en temel yapı taşlarından biri desen, diğeri kolaj. Kemerin bir ayağı desenden başlıyor, diğeri kolajdan ve kemer bu desen ile kolaj örüntülenmesinden inşa oluyor. İşin bu anlamda otobiyografik bir tarafı var.

*Bazı işlerde mesela hazır bir imge olarak aldığın bir imgenin ayısının desenini yaptığını da görüyoruz. Aynı parçayı tekrar etmenin nedeni nedir?*

"Hayvanların Harikalar Kitabı" serisinde böyle bir yola başvurdum. Canlıların çevrelerini taklit etme, onlara benzeme stratejilerinden yola çıkarak kullandığım bir görsellik oldu bu. Taklit bir hayatta kalma stratejisi. Fakat aynı zamanda kendini çevrende kaybetmek anlamına da gelebilir. Taklit hem bir kazanım hem bir kayıp olarak kurgulanıyor işlerde. Bu seri, hayvanların insan temelli kaybı üzerine, oldukça melankolik bir seri. İşlerde kullandığım eğlenceli kelime ve imge oyunlarına rağmen serideki pek çok iş, öteki türlerin geri dönüşü olmayan yok oluşları üzerine odaklanıyor.

I am making an arch composed of drawings and collages for "Part Whole". Each and every single stone forming the arch is a small painting in itself and is engaged in a dialogue with every image above or below. This visual dialogue is the mortar of this arch. I have to discover a new dialogue for each image. Leg images, for instance, sometimes form a pattern with one another; the image of a sarcophagus meets the image of water... This work is composed of collages and charcoal drawings. I dig up the images that I use in collages from magazines. This process is like some sort of excavation for me. For instance, a shoe image from a 1954 Hayat magazine can form a dialogue with an elephant image from a 1970 Life magazine. In this work, I use the imageries of carrying. The concepts of weight, load and carrying are the concepts that give direction to my image selection process while scanning through hundreds of pages. Like a balloon, an electromagnet, a column, a man carrying a typewriter on his chin, an elephant that is carrying the entire history of animal abuse with a little girl in its lap. Popular cultural images of the time are weaved together in this work as the carriers of this history.

I will join these parts together on a panel. In the center of the panel, the place where the keystone of the arch will be placed, is missing. In the work, it will be constructed as an absence that will allow for the multiplication of possibilities.

*You are creating collages by joining drawings and pre-printed images. What sort of meronymy does it create to merge those parts, that is to say found images and your own drawings, personal perspective and abstraction?*

One of the most basic building blocks of my practice is drawing, and the other collage. One footing of the arch starts with a drawing, and the other with a collage, and the arch is built through this drawing-collage patterning. The work, in this sense, has an autobiographical aspect.

*In some works, we see that you draw the exact same image you have for instance taken as a ready image. Why do you repeat the same part?*

I have turned to this repetition in the "Hayvanların Harikalar Kitabı" (The Wonder Book of Animals) series. This has been a visuality that I have used departing from animals' strategy of mimicking their surroundings, of resembling them. Mimicking is a survival strategy. But at the same time, it can mean losing yourself in your surroundings. In the works, mimicking is constructed as both gain and loss. This series is a quite melancholic one based on animals' human-based loss. Despite the funny words and image plays I have used in the works, many pieces in the series focus on the irrevocable destruction of the other species.



*İsimsiz | Untitled, 2018*  
Kâğıt üzerine kolaj ve karakalem desen  
Collage and pencil drawing on paper  
175 x 235 cm, Detay |Detail  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist



*İsimsiz | Untitled, 2018*  
Kâğıt üzerine kolaj ve karakalem desen  
Collage and pencil drawing on paper  
175 x 235 cm, Detay |Detail  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist

*Bu bağlamda senin 2015 yılında Sabancı Müzesi'ndeki "Reunion" sergisinde gösterdiğin seriyi hatırlamak istiyorum. Balina ve deniz olan iş...*

Çocukken elimden düşürmediğim, babamın çocukluğundan kalma bir hayvanlar ansiklopedisi vardı. Bu kitabın balinaları anlattığı bölümünde, büyük ölçüde balina avından söz ediliyor. Üzerimde çok kuvvetli bir his bırakmış imgeler içeren bir bölüm bu. Büyük bir balinanın karaya çıkarılmış bedeni üzerinde insanlar vardır; tarla sürer gibi balınayı sürerler. Kafa karıştırıcı imgelerdi. Çok sonraları Moby Dick'i okuduğumda, sanırım 56. bölümde, balina avı, bu imgelerle bir araya geldi benim için. Moby Dick'in bu bölümünde bir balinanın resmini yapmanın imkânsızlığından bahseder. Uzun uzun örnekler verir ve bu resimlerin nasıl ve neden balinanın gerçek suretini yakalayamadıklarını ve asla da yakalayamayacaklarını anlatır. Melville'in balinası, fiziksel olarak avlanabilir ama imgesi, hakikati yakalanamaz. İnsan, balinanın bedenini yakalayabilir; tarla gibi sürebilir, parçalarına ayırabilir ama suretini anlamaktan ve aktarmaktan yoksundur. Balinanın bedenini anlayamama meselesi...

*"Balinanın resmini yapamazsınız" noktası çok güzel. Ama soyutlama da senin herhangi bir şeye balina demeni olanaklı kılan bir şey.*

Tabi bir de Moby Dick hem bir hayvandır hem de diyabolik bir tanrıdır. Bir hayvan-tanrıyı nasıl iki boyuta hapsedebilirsin ki? Burada Melville, resmedememe meselesini, hayvanın, tanrısallığın ve yabancılığının bir tezahürü olarak veriyor bize.

Bu diptik, Moby Dick'in bu bölümü ve hayvanlar ansiklopedisindeki balinacılık imgeleri üzerine temelleniyor. Ansiklopedide balinaların parçalanmış bedenlerinin fotoğrafları var. Mesela hayvanın göğüs kafesi, kafası vs. Balinanın bu beden parçalarını, desenlerle bütün bedenler haline getirdim ve yine desenden oluşan okyanusa geri bıraktım.

*Balinanın resmini yapmadın yani. Parçalarını yaptın.*

Balinanın resmini yaptım. Bazı parçalarına vurgu yaparak, büyüterek, eksiklikleri tamamlayarak, alınmış parçalarının yerine yenilerini koyarak götürdüğüm bir çeşit canlandırma süreciydi bu, benim için. O parçalara bir beden verip tekrar hareket kazandırmaktı, amacım. Bir çeşit iyileşme süreciydi.

*In this context, I would like to remind of the series you have shown at the Reunion exhibition. The one with the whale and the sea...*

There was this animal encyclopedia dating from my father's childhood, which I could just never put down. The part of this book on whales mostly talks about whale hunting. This part containing images have left a powerful feeling within me. There are, for instance, people on the body of a big whale put ashore; they are riding the whale as if plowing a field. These were confusing images. Much later, when I read Moby Dick, a chapter – I think it was chapter 56 – reminded me of these images. In this chapter of Moby Dick, the impossibility of drawing a whale is mentioned. Lengthy examples are given and it is recounted why and how these pictures do not and can never capture the true representation of a whale. Melville's whale can be physically hunted but its image, its reality cannot be captured. Man can catch a whale's body, ride it like plowing a field, cut it into pieces but is devoid of understanding and relaying its representation. The issue of not being able to understand the whale's body...

*The point that you make by saying "You cannot picture the whale" is striking. But abstraction is something that allows you to call anything a whale.*

And then of course Moby Dick is both an animal and a diabolical deity. How can you imprison an animal-deity in two dimensions? Here, Melville presents the issue of not being able to paint as an epiphany of the divinity and the alienage of the animal.

This diptych is based on this chapter of Moby Dick and the whaling images in the animal encyclopedia. There are pictures of the disjointed body of the animal there. The animal's rib cage, head, etc... With drawings, I made complete bodies out of these body pieces of the whale and set it back to the ocean, which is also composed of drawings.

*So you did not draw the whale. You drew its parts.*

I did draw the whale. For me, this was some sort of resuscitation process I carried out by highlighting, magnifying, completing certain parts, and by replacing taken parts with new ones. My aim was to give a body to those parts and render them mobile again. It was a sort of a healing process.



*Parça-bütünün kompozisyon ilkesine dönmek istiyorum. Bazı kolajlarda parçalar bir kompozisyonun bütününü oluşturmak üzere bir araya geliyorlar ya da bir anlam üretmeye çalışıyorlar. Senin işlerinde böyle bir örüntü yok; daha çok yüzeye yerleştirme var. Bu yerleştirme biçimin bir bütüne gidiyor mu? İşlerindeki parçalar, zaten dekupe olduğu ve desenler de aynı mantıkla yerleştirildiği için parçalar, kendi başlarına bir şey ifade ediyorlar. Bu parçaları bir araya getirme ilken, bir bütüne ulaşmak, bir anlatıyı tamamlamak mı yoksa fragmental bir kompozisyon yaratmak mı?*

İmgeler, iki boyutlu yüzeyde bir araya konulduğu zaman ister istemez bir ilişkiye geçiyorlar. Dile dökülemeyen bir anlatı oluyor aslında. Ben lineer bir hikâyecilik ya da gerçekçilik kaygısıyla kullanmıyorum imgeleri. İmgeler, kendi içlerinde harfler ya da kelimeler gibi kurgulanıyorlar. Mesela kaplan, alev ve çember imgeleri birbirleriyle konuşuyordu... Benim çıkış noktam, ateş çemberlerinden atlayan sirk kaplanlarıydı mesela.

*Boşluğa bırakılmış gibiler biraz da. Kâğıdın boşluğunu bize muhakkak hissettiren, kâğıdın kâğıt olduğunu bize gösteren bir boşluk var.*

Bence kâğıdın boş alanlarını kurucu, birincil bir öge olarak ele almak, işleri daha heykelsi bir hâle getiriyor. Kâğıdın maddeselliğini ön plana çıkarıyor.

*İmgeler, o boşluğa bırakılmış gibiler. Aralarında organik bir bağlayıcılık yok gibi geliyor. Parçalar, bir yüzeyde bir araya geliyorlar. Onları kaynaştırmak, yanaştırmak, örmek gibi bir gaye gütmüyorsun.*

Ben, bir şekilde ilişkiye geçtiklerini düşünüyorum. Aynı yüzeyde oldukları müddetçe bir ilişkileri olacaktır. Dekupeler. Desenlerimi de kolaj yapar gibi yapıyorum. Düşünce sistemimin kendisi, bir kolaj pratiği aslında. Kolaj, sanat pratiğimin temel prensibini oluşturuyor. Nasıl ki kolajda birbiriyle hâli hazırda bir ilişkisi olmayan, farklı yerlerden gelmiş iki imge bir araya gelir ve ikisi de başka bir anlam kazanır; desenlerimde de benzer bir süreç yaşanıyor. İmgeler, koordinatlarını terk edip birbirleriyle ilişkiye geçtikleri yeni bir anlam sisteminin içinde tekrar kurgulanıyorlar.

*I would like to go back to the composition principle of part and whole. In some collages, the parts come together to form the whole of a composition or they try to produce a meaning. There is no such pattern in your works; they are rather about placing parts on the surface. Does this placement way of yours lead to a whole? Since the parts in your works are already cropped and the drawings are placed in the same logic, the parts do mean something on their own. Does the principle that underlies your bringing these pieces together have anything to with the aim to reach a whole, complete a narrative or create a fragmental composition?*

When placed together on a two-dimensional surface, images inevitably interact with each other. In fact, a narrative that cannot be put into words is formed. I do not use images with a linear storytelling or realism in mind. The images are constructed as letters or words within themselves. For instance, the images of a tiger, flame and hoop are in dialogue with each other... My point of departure, for instance, was circus tigers that leap through loops of fire.

*They are also a little like they have been released into space. There is that empty space that definitely makes us feel the blankness of the paper, that shows us the paper quality of a paper.*

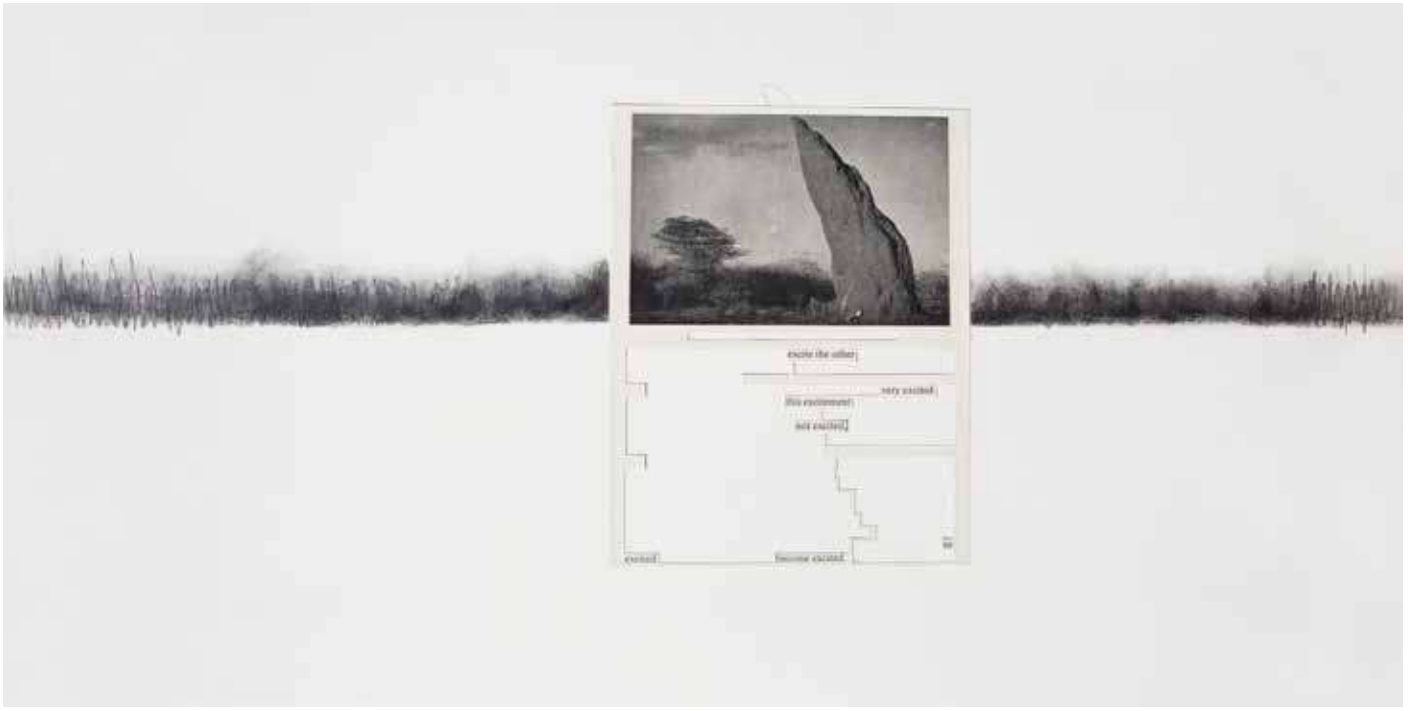
I think treating the empty spaces of paper as the founding, primary component makes things more sculptural. It brings out the material quality of the paper.

*Images are like they have been released into that emptiness. It feels as if there is no organic dialogue between them. The parts come together on a surface. You do not aim to merge them, bring them closer or weave them together.*

I think that they do interact somehow. As long as they are on the same surface, they are going to have a relationship. They are cropped parts. I draw as I am making collages. My thought systematic itself is in fact a collage practice. It forms the basic principle of the collage art practice. Just as two images that are not already in relation with another, that are coming from different places are merged in a collage and they both take on a different meaning, a similar process takes place in my drawings, as well. Images are reconstructed in a new meaning system in which they abandon their coordinates and begin to interact with one another.

*I'm Worse at What I Do Best*, 2017  
Kâğıt üzerine kalem ve beyaz akrilik, beton döküm çerçeve  
Pencil and white acrylic on paper, concrete cast frames  
149 x 179 cm  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist





*Dekupe önemli. Çünkü dekupe edilen de başka bir şeyin parçasıydı. Bütün olduğu yerden alıp kendi resmine öylece aktarıyorsun. O kendi bağlamından kopuyor ve yeni bir bağlamın parçası oluyor. Peki nihayetinde senin için bütünlenmiş bir yapıt gibi mi, bütünlenmiş bir anlatı gibi mi yoksa zihinsel olarak zemininde vermeye çalıştığın şeyin bir toplamı gibi mi görünüyor?*

Frankenstein'in yaratığı gibi görünüyor aslında. Nasıl alırsan öyle. Eğer reddedersen canavar da olabilir ama sevip kollayabilirsin de. O anlamda imgelerin koparılarak bir araya gelişinin biraz grotesk bir yanı olabilir. Farklı gerçekliklerden, farklı yaşantılardan gelip bambaşka bir bütünsellik oluşturmaları... Belki bir yandan o imgelerin ayrı ayrı nereden geldiklerini akla getiriyordur. Bir arada bir bütün olarak görüldüğünde de grotesk bir anlatı oluşturuyor olabilirler.

*Parçaların bir araya gelmesi, bütün oluşturuyor mu yoksa yine parça olmaya, bir arada parçalı bir biçimde durmaya devam mı ediyorlar?*

Frankenstein örneği, pek çok sanatçının işine uyabilir ama benim için gerçekten çok yerinde. Kitabında yoktur ama bazı filmlerinde genç doktor, hayatının yatırımı olan o meşhur beden kolajına elektrik verir ve birkaç saniye süren gergin bekleyişin ardından kolaj, kıvılcılar ve doktor "Yaşıyor" diye bağırır.

*Decoupage (Cropped images are) important, for what has been cropped was once a part of something else. You remove it from where it was part of a whole and relay it in your own drawing as such. It is disconnected from its own context and becomes part of a new one. Well, does it look like an integrated piece, an integrated narrative or the whole of something you are trying to mentally convey on your surface?*

It in fact looks like Frankenstein's creature. It is however you perceive it. If you reject it, it can turn into a monster but you can also love and protect it. In this sense, there can be something grotesque about images breaking away and then uniting. Coming from different realities, different lives and forming a completely different unity... Perhaps in one hand it makes one think of where each individual image is coming from. It is possible that they form a grotesque narrative when they are seen together as a whole.

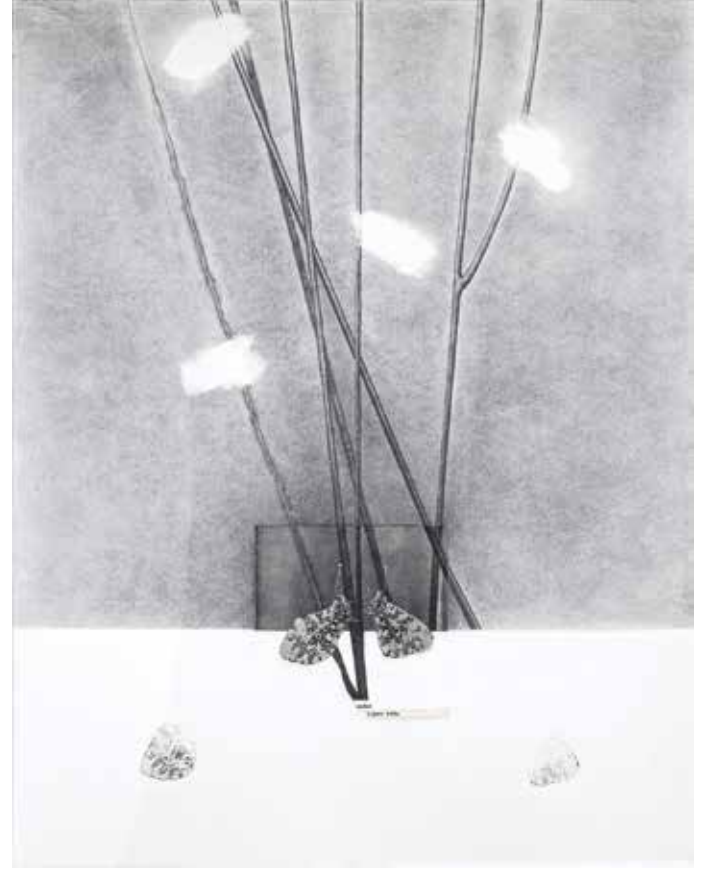
*Does the coming together of parts form a whole or do they continue being parts, staying together as parts?*

The Frankenstein example can be compatible with the works of many artists but it is truly very spot-on for me. This isn't in the book of Frankenstein, but in some films the young doctor electrifies that renowned body collage, the investment of his life, and after a tense waiting of a few seconds the collage moves and the doctor screams, "It's alive!" All collages are in fact like that;



Ötekini Heyecanlandır | Excite the Other, 2013  
Kâğıt üzerinde kalem ve kolaj | Pencil and collage on paper  
53.5 cm x 34.5 cm  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist

Under a Pure White, 2015  
Kâğıt üzerinde kalem ve kolaj | Pencil and collage on paper  
32 x 20 cm  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist



Aslında bütün kolajlar böyledir, bir araya geldiklerinde işleyecekler mi, bir anlam ifade edecekler mi, yaşayacaklar mı baştan bilmenin imkânı yoktur. Yaparken de umarım canlanır; umarım bu kafa için doğru kolu bulmuşumdur; umarım hareket eder diye düşünürsün. Bazen olur bazen olmaz, bazen hemen olur, bazen aylar sürer. Olmadığında, doğru parçaları bulana kadar arama-ya, ekleyip çıkarmaya devam edersin. Kolajın kendi dinamiğinde olan bir şey bu.

*Yaparken oluşuyor değil mi? Süreç içinde o gereklilikleri fark ediyorsun. Önceden tamamlanmış ve planlanmış bir şeyin üzerinden gitmiyorsun.*

Öyle bir şey olamıyor çünkü karşına ne çıkacağını da bilemiyorsun. O gün elinin hangi dergiye gideceği, sahaftan veya internetten karşına neyin çıkacağı, bilebileceğin bir şey değil. Dolayısıyla daha çok inatla ve sezgiyle ilerlenen bir süreç oluyor.

there is no way of knowing beforehand whether they will work, mean something, and live when they come together. When you are making them you think, "I hope it comes alive, I hope I have found the right arm for this head, I hope it moves." Sometimes it happens, sometimes it doesn't; sometimes it is instant, sometimes it takes months. When it does not happen, you keep searching, adding and removing until you find the right parts. This is something that is embedded in the dynamics of collage.

*This also takes shape for you as you are making it, doesn't it? You realize those requirements within the process. You do not follow something that has been completed and planned beforehand.*

That cannot be the case because you also don't know what you will encounter. You cannot know which magazine you will reach for, what you will see at the second-hand bookshop or on the Internet that day. So it is a process that progresses rather with obstinacy and intuition.

*Mesela ben ne zaman seni ziyaret etsem, sen bir bilimsel gerçek veya kurgusal bir tasarı, bir yapı ama hep yeni bir şeyi keşfetmenin heyecanını yaşıyorsun. Benim ilk hatırladıklarım-dan biri de taklit eden gen.*

Taklit eden, bir hücre aslında. İnsan daha fetüs evresindeyken hücrelerden birinde bir şeyler ters gidiyor ve sanki döllenen bir yumurta hücresiymiş gibi, çoğunlukla yumurtalıklarda ya da testislerde kendilerini çoğaltmaya başlıyorlar. Vücuttaki herhangi bir şeyi taklit ediyor. Dolayısıyla yumurtalıklardan uzun saçlar ya da dişler çıkabiliyor. Bu "teratom" denen bir kist. Antik Yunanca'da canavar tümör demek. Ben, bunu heteroseksüel üremeye ve çekirdek aile romansına karşı duran bir kuvvet olarak gördüm.

*İlginç bir parça. Vücudun bir parçası ama aslında değil. Bir bütünü taklit etmeye çalışıyor ama bütün olamıyor.*

İstedığı şey aslında bir bütün olmak ama dölleneceği için bunu beceremiyor. Kendisini bir bütüne götürmeye çalışıyor ama en fazla yapabildiği, ki bu da çok nadir durumlarda, kendisini küçük insan benzeri, oyuncak bebek gibi bir tümöre dönüştürmek.

*Burada baktığımız şey, batılı anlamda bir bilim dalının yaklaşımı; hep parçalamaya ve parçaya bakmaya yönelik. Ama Çin tıbbına baktığımızda hiçbir zaman parça üzerinden ilerlememiş bir yol görüyoruz. Hint de Çin de parçaya bakmıyor; bedeni parçalamaya yok, bütüncül bir bakış var. Parça-bütüne yaklaşımda böyle temel bir fark var. Parçanın bir bütüne referans vermesinden bahsediyor aslında. Fraktal düzen de bütüne referans veriyor. Parça-bütün ilişkisinin coğrafyaya ve kültüre dair olan referans noktaları seni ilgilendiriyor mu?*

İsa'nın aynı anda hem tanrı olması hem de oğul olması meselesi, ilginç bu anlamda. Bunun aslında o dönemde dinin demokratikleştirilmesine olanak sağlaması, tanrıyı göklerden indirip göz hizasına getirmesi, çok devrimci bir yaklaşım. Bir dönem kültürlerde yiyecek olarak kan üzerinde çalışmışım. Pek çok kültür, kanı yiyecek olarak tüketin tüketmesin, bu konuda incelikli inançlar sistemi geliştirmiş. Musevilikte ve İslam'da kanı herhangi bir şekilde kullanmak yasaktır mesela. Bunun temelinde, canlı kanda ikamet ettiği inancı yatıyor. Eğer can kadaysa, kanı tüketmek canı tüketmekle eş görülmüş. Can da Allah'a ait olduğundan, kanı tüketmek ona ait olana göz dikmek sayılmış. Dolayısıyla kurban pratiğinde kan ve taşıdığı can yaratıcıya sunuluyor. Karşılığında da eti alabiliyorsun. Fakat bu kadim mekanizma, Hıristiyanlıkta alt üst olmuş. İsa kendisini kurban ederek, kanını ve etini insanlara vererek, insanları bütün bu kurban kesme, kanını sunma vs. yükünden azat etmiş.

*For instance, whenever I visit you, you always experience the excitement of discovering something new - whether a scientific fact or a fictional design, a structure, but always something new. One of the first things I recall is the mimicking gene.*

What mimics is in fact a cell. When man is only at the fetus stage, something goes wrong in one of the cells and the cells start reproducing themselves in mostly ovaries or testicles as if it is a fertilized egg cell. They can mimic anything in the body. Thus, long hair or teeth can grow out of ovaries. This is a cyst called teratoma. It means monster tumor in ancient Greek. I saw this as a force taking a stand against heterosexual reproduction and the nuclear family romance.

*It is an interesting part. It is a part of the body but not actually. It is trying to mimic a whole but cannot be one.*

What it actually wants is to become a whole but since there is no fertilization it cannot achieve that. It tries to direct itself to a whole but the most it can achieve – and very rarely, too – is to transform itself into a small human-like, doll-like tumor.

*What we are looking at here is the approach of a scientific discipline in the Western sense; it always concerns fragmentation and looking at the parts. When we look at Chinese medicine, on the other hand, we see a path that has never progressed through the part. Neither India nor China look at the part; there is no fragmentation of the body, there is a holistic perspective. This is a fundamentally different way of approaching the part and the whole. It is in fact talking about the part giving reference to the whole. The fractal order also gives reference to the whole. Are you interested in the geographical and cultural reference points of the relationship between part and whole?*

Jesus simultaneously being god and son is interesting in this sense. That this actually allowed for the democratization of religion in that period; brought God down from the skies to the eye level is a very revolutionary approach. I had worked on blood as food in cultures for a period. Many cultures – regardless of whether they consume blood as food or not – have developed sophisticated belief systems in this sense. In Judaism and Islam, for instance, using blood in any sort of way is prohibited. At the foundation of that is the belief that life resides in blood. If life was in blood indeed, consuming blood was seen synonymous with consuming life. And since life belongs to Allah, consuming blood was deemed setting eyes on what is His. Thus, in the practice of sacrificing, blood and the life it carries are offered to the Creator. You can get the meat in return. But this ancient mechanism was turned upside down in Christianity. By sacrificing himself and giving his flesh and blood to people, Jesus relieved them of all this burden of making sacrifices, offering its blood, etc.



*İsimsiz | Untitled, 2015*  
Mermer, cam, balmumu, yağ, teratom kistleri, servo motor  
Marble, glass, wax, oil, teratoma cysts, servo motor  
102 x 53 x 35 cm  
Sanatçı ve Galerist izniyle  
Courtesy of the artist and Galerist

# EKREM

# YALÇINDAĞ

Red-Blue, 2018  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
70 x 50 cm

Red-Magenta, 2018  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
70 x 50 cm

*Senin resminde parça bütün ilişkisi nasıl ifade buluyor?*

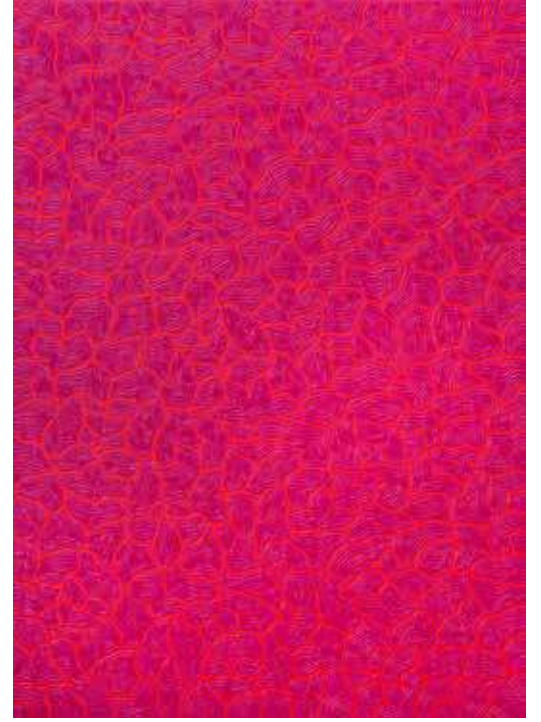
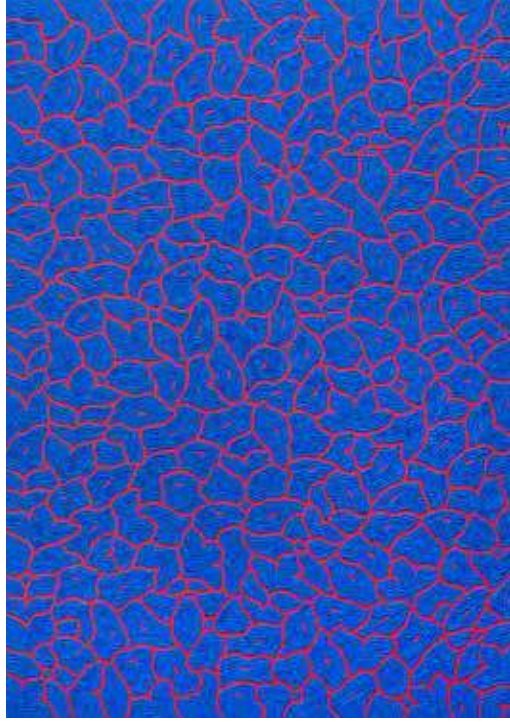
Fikir olarak parçalama hikâyesi önemli. Çok uzun zamandır üzerinde düşündüğüm bir şey. Ben resmimi anlatırken deseni, motifi, rengi, formu, kompozisyonu, mekânı, süreci, rengi, malzemeyi, eli, fırçayı ayırıyorum. Bunların birleşmesinden resim oluşuyor. Dolayısıyla bir sürü parça var ve hepsi birleşerek yüzeyde yer alıyor. Hatta Opelvillen Rüsselsheim'daki sergide bunu serginin isminde de ayırmıştım: "About Color, Nature, Ornament and Other Things" ("Renk, Doğa, Motif ve Diğer Şeyler Hakkında"). Napoli'deki Nitsch Müzesi'nde yaptığım serginin başlığını "Diversity of Languages" ("Dillerin Çokluğu") koymuştum. Frankfurt'ta Kai Middendorff Galerie'deki sergime "Construction of Elements" (Elementlerin İnşası) adını verdim. Parçalamaların tekrar bir tuval üzerinde birleşmesi. Hep resmin maddi yönüne döndüm açıkçası; resmin üzerinde yer alan elemanlar, serginin ismine de dönüştü. Konuşmak istediğim bir şeye aracılık eden bir yüzey ya da yüzeyler bütünü.

*Senin resminde parça, bütünün tamamlayıcısı, bir örüntünün elemanı gibi. Resmin bütünü hâline gelince de belki daha büyük bir bütünün parçası. Parçanın bir kompozisyona dönüşme prensipleri, teknik de olabilir; düşünsel ilkeler de olabilir.*

*How is the relationship between part and whole expressed in your paintings?*

The story of fragmentation matters a lot as an idea. It is something that I have been thinking on for a long time. When I am recounting my painting, I separate the drawing, motif, color, form, composition, as well as the place, process, material, the hands and the brush. When they come together, a painting is formed. So, there are a lot of parts and they all come together to be featured on the surface. I had even separated these elements in the name of my exhibition at Opelvillen Rüsselsheim: "About Color, Nature, Ornament and Other Things". I had named the exhibition that I held at the Nitsch Museum in Naples "Diversity of Languages". I called my exhibition at the Kai Middendorff Galerie in Frankfurt "Construction of Elements". The re-uniting of fragmentation on a canvas... I have in fact always turned towards the material aspect of painting; and the elements featured on the surface of my paintings also turned out to be the names of my exhibitions. It is the surface or the whole of surfaces that mediate that I want to talk about.

*In your paintings, the part is like the complement to the whole, like the element of a structure. When it becomes the whole of the painting, on the other hand, it is perhaps part of a bigger whole. The principles of a part turning into a composition might be technical as well as intellectual.*



*Bir kompozisyonun elemanı olarak o parçalar nasıl işlevleniyor?*

Rengin referansları önemli. Rengin, boyanın malzeme olarak varlığı önemli. Fırçanın form veren bir yapısının olması dolayısıyla "O" numaranın benim açımdan keşfi önemli. El kavramı, elin düşünceyi gerçekleştiren alet olarak varlığı önemli. El bir anlamda alete dönüşüyor. El işçiliği kavramı önem kazanıyor. Bu parçaların temelinde desen var. Motifler, bir desen üzerinden oluşuyor.

*Bir motif var, parça olarak ve bütün olarak. Çünkü bu resim, konturlarla ya da tuvalin çerçevesiyle bitmiyor. Resmin sonsuz devamlılığı mı söz konusu?*

All-over resim. Her yönden genişletilebilir, devam edebilir. Birbirine eklenerek her yöne doğru çoğalan bir resim. Kompozisyonundan, renginden ve içeriğinden ötürü her bir resim, bir bölüm oluşturuyor. Örneğin kırmızı resimlerin kendisini ifade edebilmesi için bir parçada kalmaması, devam etmesi gerekiyor.

*Peki desen, tamamlanmış bir bütün mü yoksa her seferinde yeniden inşa edilen, yenilenen parçalar mı?*

Her seferinde yeniden yapılan bir şey. Çünkü elle yazılan metinler gibi. "A" harfini bir paragraf içinde 50 kere kullanırsın ama elle yazıldığında her seferinde farklıdır. Benzeridir ama aynıysa değildir. Benim motiflerim de öyle. 30-35 motif kendi içerisinde sürekli tekrarlanıyor ama benzer bir biçimde, aynı şekilde değil. Dolayısıyla şablon yoktur.

*How do those parts acquire a function as the elements of a composition?*

The references of colors are important. The existence of color, paint as material is important. Since the brush has a structure that gives form, the discovery of brush no:0 is important to me. The concept of the hand, the existence of the hand as the tool that realizes the thought is important. The hand, in a sense, transforms into a tool. The concept of manual labor acquires importance. There is drawing in the foundation of these parts. Motifs are composed through drawing.

*There is a motif, as a part and as a whole, for the painting is not finished with contours or the framing of the canvas. Is painting an endless continuity?*

All-over painting. It can be developed, continued in all sorts of ways. It is a painting that multiplies in all directions by being incorporated to one another. Because of its composition, color and content, each painting constitutes a part. For red paintings to express themselves, for instance, they must not be limited to a single part, they must continue.

*Well, is the drawing a complete whole or is it parts that are reconstructed and renewed each time?*

It is something that is remade each time, for it is like handwritten texts. You can use the letter "A" 50 times in a paragraph but when it is handwritten, it is different each time. It is similar but not the same. My motifs are like that, too. 30-35 motifs are constantly repeated within themselves but in a similar, not the same, way. Thus there is no template.

*Şablon yok ama bir alfabe var. Ve oradan seçilenlerle yapılan varyasyonlar diyebilir miyiz?*

Versiyonlar, olur ve biter. Benimkileri daha açık görüyorum. Benim açımdan bu işler belirlenmiş bitmiş değil konuşmak istediğim şeylere aracılık eden bir şey. Ben çünkü bu alfabe olmadan resim fikrimi oluşturamam.

*Resimlerde bir parçalılık var, planlı bir kompozisyon olarak. Senin planladığın bir resim var. Nasıl başlayıp nasıl biteceğini öngörüyorsun; spontane gelişen bir süreç değil bu.*

Spontane değil. Planlanmış, kavramsal bir yapısı, kurgusu var. Nasıl kurgulanacağı değişmiyor; resim, spontane ilerlemiyor.

*Peki burada da bir geometri ve motifler var. Zeminde bir matematik ilkesi, bir sistem mi var? Parçalar bir araya gelerek bir bütünü mü oluşturuyorlar? Yoksa senin belirlediğin sınırlar çerçevesinde bir kompozisyonu mu bitiriyorlar?*

Sınırlar çerçevesinde kompozisyonu bitiriyorlar. Ornamentteki o çok kesin matematiksel kurallar benim işlerimde yoktur. Ama ornamentle benim arkadaşlığım şöyle doğdu. Benim 2000'e kadar geometrik form ve organik motifin birlikte kullanılabileceği konusunda fikrim yoktu. Geometrik ornamentle organik ornamentin iç içe geçebileceğini 2000'lerde fark ettim. Ve 2001'de bunun ornament tarafını araştırmaya başladım ve bilerek iç içe geçirdim. Daha öncesinde reddediyordum çünkü. Ornament dünyanın her yerinde var, her zaman da olacak. Ama benim konum ornament dediğim tarih, 2001'dir. Alois Riegl'in 1893'te yazılan *Stilfragen* diye bir kitabını keşfettim. "Ornamentin imza olduğunu, yani kişisel sanatçı imzası olduğunu" söyler. Dolayısıyla Riegl, "ornament"te kişisel üslup bulur. Ornamentin sanatsal bir üslup olduğuna dair ilk değerlendirmedir bu.

Ornament konusundaki temel metinlerden bir diğeri, Markus Bröderlin'in 90'larda "modernin ornamentleştirilmesi" üzerine yazdığı makaledir. Bröderlin'in o dönem direktörlüğünü yürüttüğü Beyeler Foundation'da, 2001 yılında yaptığı "Ornament und Abstraktion" isimli kapsamlı bir sergi var. Hatta Bröderlin, kitaptaki sunuş yazısına epigraf olarak Niklas Luhmann'ın "Toplumun gelişmesi için dilin önemi ne ise sanat sisteminin evrilmesi için ornamentin anlamı da odur" sözünü alır. Bu sergi üzerine, Schloss Balmoral'dayken kendisini davet etmişim ve bir konuşma yapmıştı. 10 bölümden oluşan bu serginin bölümlerinden biri "Ornament Olmak İsteyen Resim: Frank Stella ve Ornament", bir diğeri "Önce Ornament Vardı: Arabeskten Modernin Soyut Çizgisine Doğru". Sergi kitabındaki makalelerden biri de "Ornament ve Hatırlama" başlığı altında Matisse, Kandinsky ve Mondrian'dan örnekler veriyordu. Ornamentin bir sanatsal dil olması, sanatın gelişmesindeki önemi ve serilik kavramları...

*There is no template but there is an alphabet indeed. And variations created with what has been selected from it. Could we say that?*

Versions happen and end. I see mine as more open. To me, they mediate not something that has been determined and has ended, but something that I want to talk about, for I cannot construct the idea of the painting in the absence of this alphabet.

*There is a fragmentation as a planned composition in the paintings. We are talking about a painting that you have planned in advance. You foresee how it will begin and how it will end; this is not a process that unfolds spontaneously.*

It is not spontaneous. It has a planned, conceptual structure and construct. The way it will be constructed does not change; the painting does not progress spontaneously.

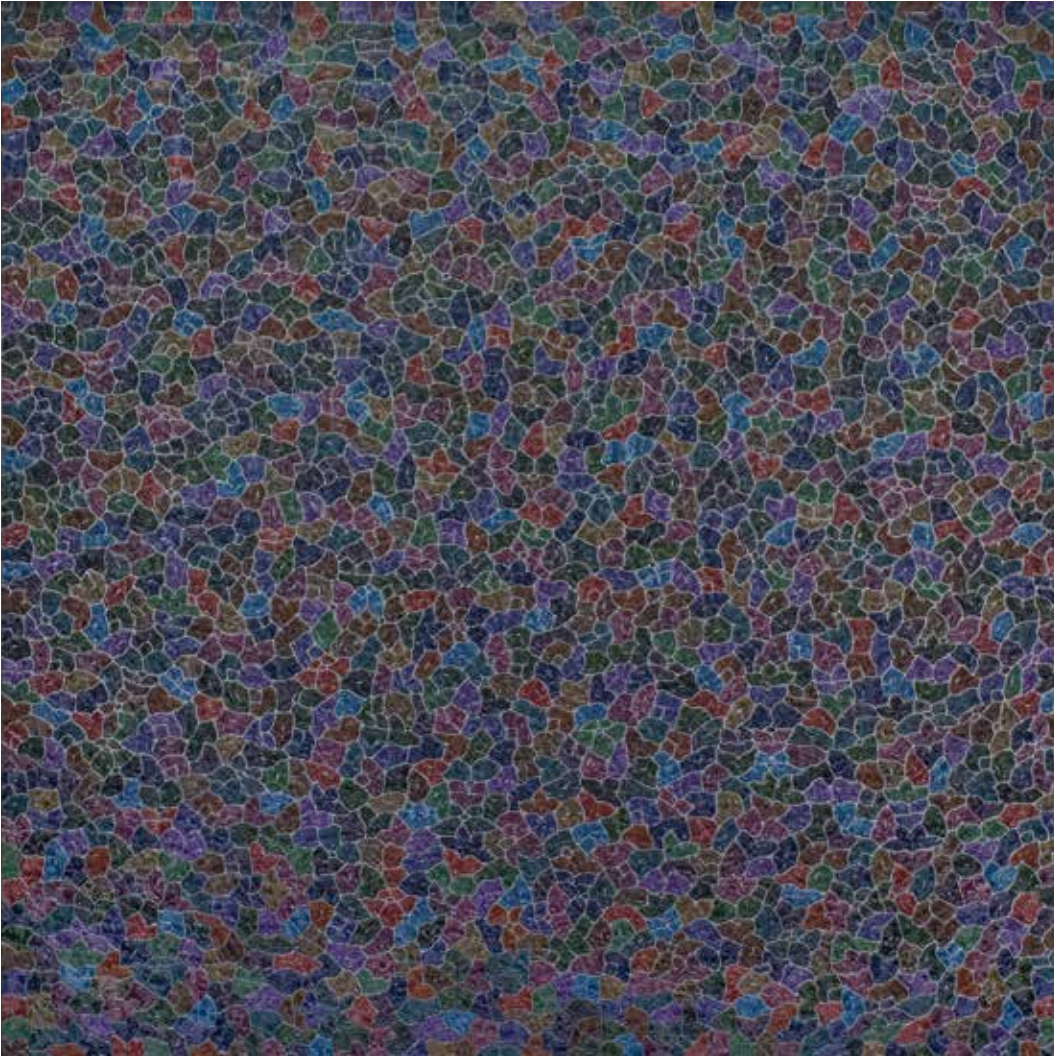
*Well, there is geometry and motifs here, as well. Is there a mathematically principled system in the backdrop? Do the parts form a whole by coming together or do they end a composition within the limits that you have determined?*

They end the composition within the limits. Those very precise mathematical rules in ornament are not to be found in my works. Here is how my friendship with ornament began. Until 2000, I had no idea that geometric forms and organic motifs could be used together. It was in the 2000s that I noticed geometric ornaments and organic ornaments could be intertwined. And in 2001, I started researching the ornamental aspect of this combination and knowingly, I intertwined these forms. I used to refuse it before. Ornament is all over the world, and it always will be. But it was in 2001 that I said, "My theme is ornament." I discovered a book called *Stilfragen* by Alois Riegl written in 1893. It says "Ornament is a signature, meaning the personal signature of the artist." Thus, Riegl finds a personal style in ornament. This is the first statement in the history of art that considers ornament to be an artistic style.

Yet another principal text on ornament is the article written on "the ornamentation of the modern" by Markus Bröderlin in the 90s. An extensive exhibition entitled "Ornament und Abstraktion" was held by Bröderlin at the Beyeler Foundation, of which he was the director back then, in 2001. Bröderlin even includes as epigraph the quote "What importance language holds for the development of the society, ornament holds the same meaning for the evolution of the system of art" by Niklas Luhmann. Upon this exhibition, I had invited him when I was at Schloss Balmoral and he had delivered a speech. One of the parts of this exhibition consisting of ten parts was called "Painting that Wants to Become Ornament: Frank Stella and Ornament" and yet another was called "First There was Ornament: From Arabesque to the Abstract Line of the Modern". One of the articles in the exhibition book provided examples from Matisse, Kandinsky and Mondrian under the heading of "Ornament and Remembering". Ornament as an artistic language, its importance in terms of the development of art, and the concepts of being a series...



*Villa Waldberta Colorful*, 2015  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
200 x 180 cm



Mesela kitapta bir "acanthus" motifinin Antik Yunan'da sütun başından nasıl yapıldığı ve zaman içerisinde coğrafyaya göre nasıl bir değişiklik gösterdiği anlatılıyor. Türkiye'de büyük bir gelenek var ama teorik bir kitap yok. Ornamentle olan ilişkim, Alois Riegl'in metni ve Markus Bröderlin'le kurduğum yakın diyalogla benim açımdan daha sorunsuz bir alana girdi. "Benim konum ornamenttir" dediğim zaman, budur.

*Ornament, kendi başına büyük bir konu ayrıca bir sergi yapmamız şart. Ama bizi bu bağlamda daha çok ilgilendiren, Ekrem Yalçındağ resminde ornament, nasıl bir parça bütün ilişkisinin prensiplerini oluşturuyor? Ya da parça olarak motif birimleri neyi ifade ediyor? Bir şeyi simgeliyor mu? Tarih ve coğrafyaya göre pek çok motifi tanımlayabiliyoruz. Hem coğrafyaya işaret edebiliyor hem de birtakım simgelere işaret edebiliyor. Mesela emperyal simgelere, halkın inançlarına dair simgelere, iktidara ya da daha basit cemiyetlere, cemaatlere işaret edebiliyor. Sendekilerin bir simgesi, referans dünyası var mı?*

Yoktur. Kesin yoktur.

For instance, in the book it is recounted how the "acanthus" motif was made of column heads in the Ancient Greece and how it changed in time and across different lands. There is a great tradition of ornament in Turkey but no theoretical book concerning that tradition. My relation with ornament entered a less problematic phase thanks the text by Alois Riegl and the close dialogue that I have established with Markus Bröderlin. This is when I said, "My theme is ornament."

*Ornament is a massive subject in and of itself. So we must hold a separate exhibition focusing on that. But what concerns us in this context is the question of how the ornament forms the principles of the relationship between part and whole, in the paintings by Ekrem Yalçındağ. Or what do motif units mean as parts? Do they symbolize something? We can define many motifs with respect to history and geography. Motifs can point out to both geography and certain symbols. They can point out to imperial symbols, symbols related to the faith of the people, power or simpler societies and communities. Do yours have a symbol, a realm of reference?*

They don't. They definitely don't.



Colored Blacks, 2016  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
150 x 150 cm

581 Times Red, 2018  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
100 x 100 cm



*Peki bir şeye benzemesi, bir yerin desenine benzemesi durumu da yok. Senin tarafından inşa edilmiş bir dil...*

Kesinlikle öyle. Yoktur derken çok net söylüyorum. Kendim geliştirdim ve referans almadım. Bir coğrafyaya referans vermiyorum. Onun ötesi, yorum. Başka insanların yorumu. Bu halidir, fayanstır, seramiktir. Öbür yandan "bu dil içerisinde üretilmiş olan bütün görsel ürünler de benim arşivimdir, kütüphanemdir" diyorum. Bu arşiv her yerde olabilir. O, dünyanın tamamının benim ilgi alanım dâhilinde olduğunu da söylüyor. Üretilmiş olan bütün o görsel dili de kendi arşivim olarak görüyorum. Ama benim işlerimin doğrudan referansla hiç ilgisi yok.

*Peki parçanın inşası nasıl? Demin baktığımız işlerde çeşitli kompozisyonlar gördük. Daha geometrik kompozisyonlar da var daha örüntü gibi tamamlanan kompozisyonlar da var.*

Parça, tek başına anlamlı değil. Bir bütün olduğunda anlam oluşturuyor.

*Bütün olduğunda mı bir araya geldiğinde mi?*

Bir araya gelip bir kompozisyon oluşturduğunda. Bazen geometrik motifler de olabilir bazen de iki rengin yan yana gelmesiyle olabilir. Bazen monokrom, tek bir renkle olabilir. Benim bazı resimlerimde monokroma yaklaşımım da farklı. Kendi içinde tonlarla çeşitleniyorlar. Monokromlar ama monoton değiller.

*They also do not resemble something, the motifs of a certain geography, for instance. It is a language you have constructed...*

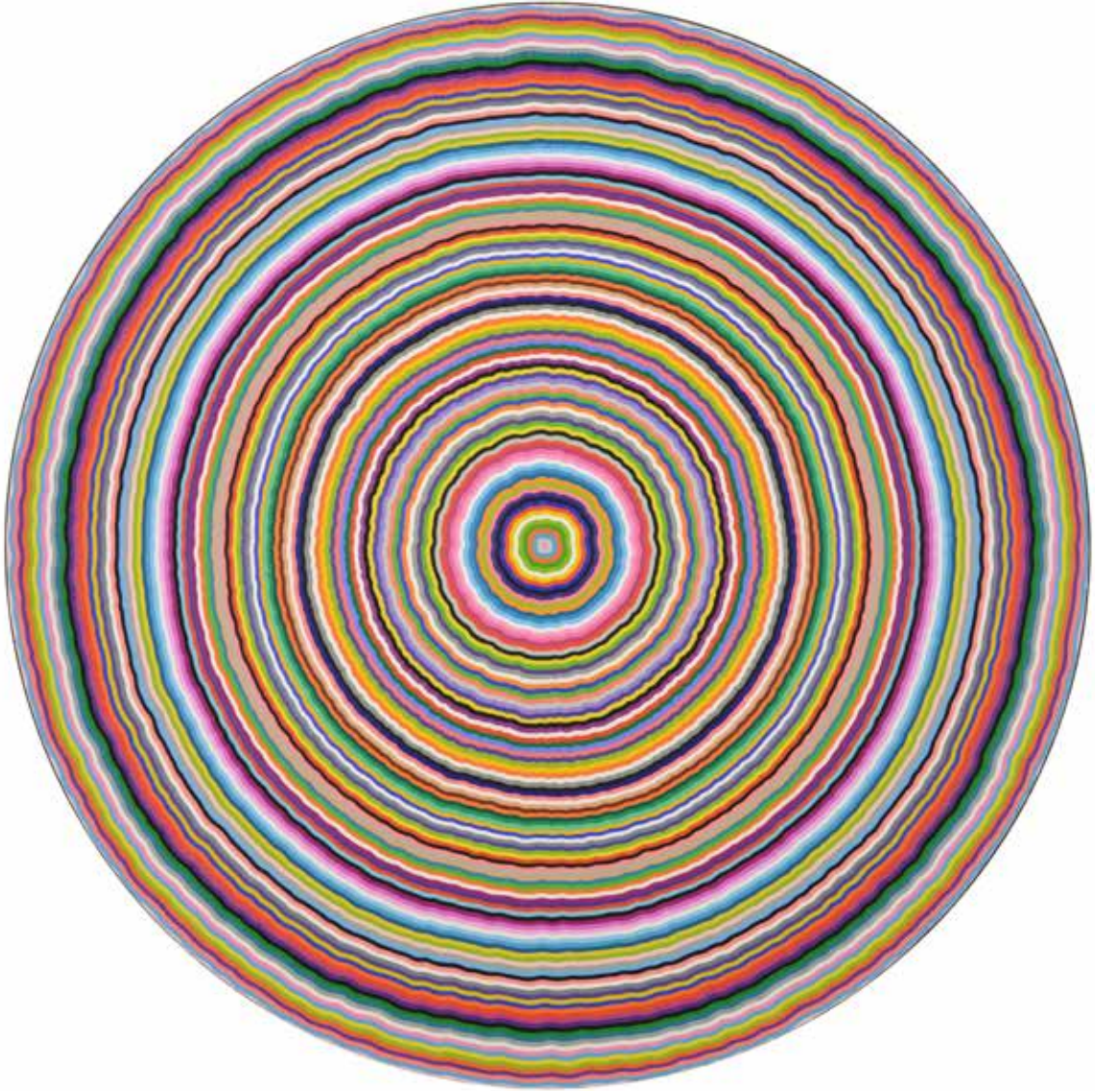
It definitely is. I am absolutely clear when I say that they don't. I have developed it myself and used no references in the process. It does not make a reference to any geographical region. That which is beyond, is interpretation. Other people's interpretations. This can be a carpet, tile, ceramics. On the other hand, I say that all the visual products that have been produced within this language are my archive, my library. This archive could be anywhere. It also says that the entire world is included within my sphere of interest. I see the whole of that created visual language as my own archive, as well. But my works have nothing to do with direct references.

*So then, how is the part constructed? We have seen certain compositions in the works that we have just looked at. There are also more geometrical compositions as well as compositions that are completed as a pattern.*

The part is not meaningful by itself. It creates meaning when it is a whole.

*When it forms a whole or when it comes together with other parts?*

When it comes together with other parts and thus forms a composition. Sometimes it is geometrical motifs that make up a composition, sometimes it is just two colors that come together. Sometimes the composition can be monochromatic, sometimes it can consist in a single color. My approach to monochrome is also different in some of my paintings. They are diversified with tones within themselves. They are monochromatic but not monotonous.



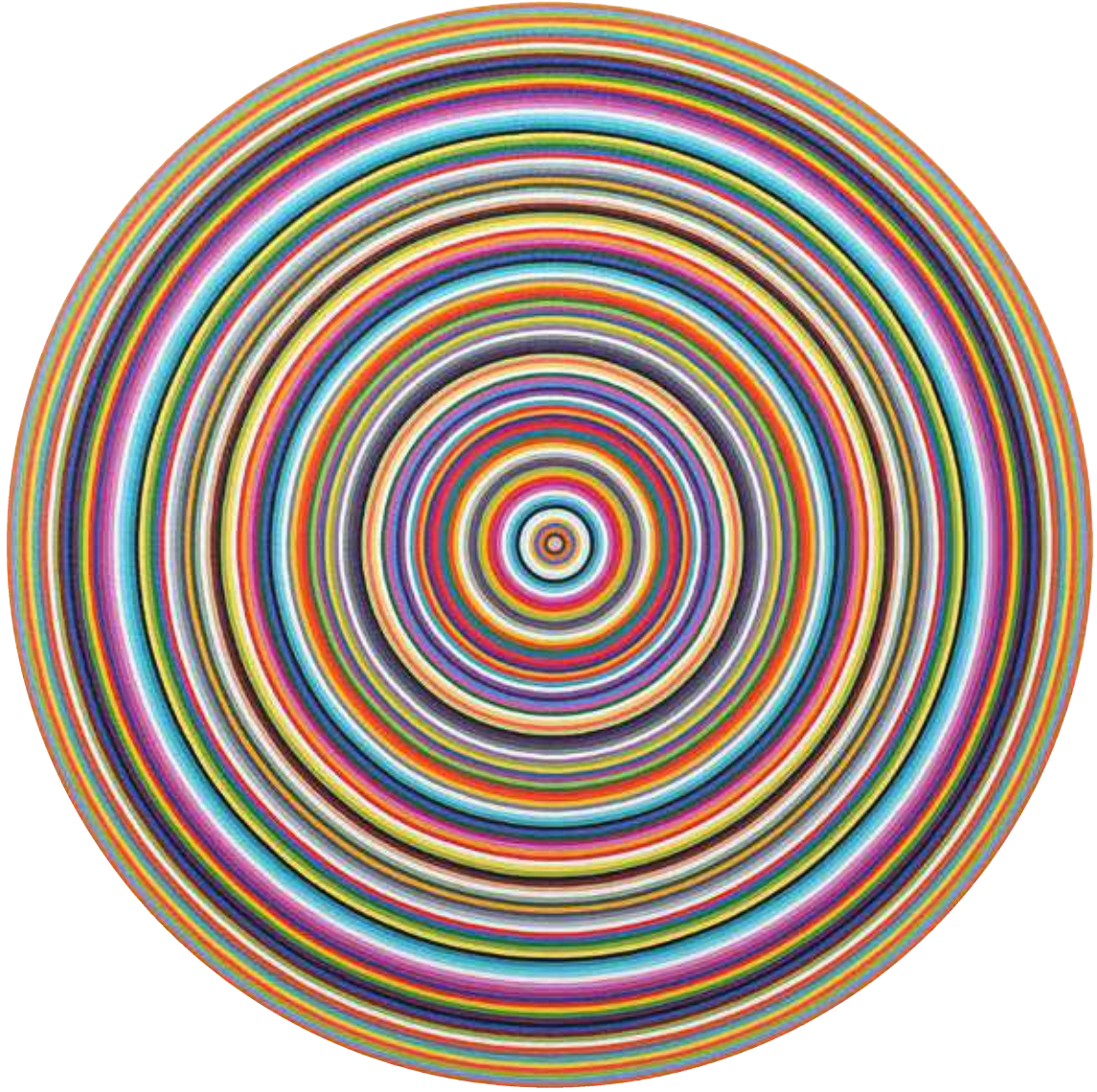
Impressions From The Streets, 2017  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
Ø 200 cm

*Peki daire formuna gelmek istiyorum. Senin resminde büyük bir yeri var. Daire formunun kendisinin de sonsuzluğa dair bir temsiliyeti var. Daire formundaki işlerinde halka halka renklerle ayrılan ve porsiyonun eşitlendiği parça-bütün devamlılığı var. Parçalar arasında zaten bir hiyerarşi yok. Aynı genişlikte devam ediyor. Bir nokta ve büyük bir çembere dönüşmüyor, leke.*

Dönüşmüyor. Öyle yapan sanatçılar var. Motif birlikteliği önemli. Kendi içerisinde soru sormamalı. Niye ince, niye kalın. O tür farklılaşmalardan oluşan sorular olmamalı.

*Okay, I want to get to the circle form. It occupies a prominent place in your paintings. The circle form itself has a representation related to infinity. In your works that are in the form of a circle, there is a continuity of part and whole that is separated through rings of colors and in which the portion is evened out. There is no hierarchy between the parts, anyway. It continues at the same width. The stain does not turn into a spot and a big circle.*

It doesn't. There are artists who do that. The union of the motifs is important. It must not ask questions in itself. Why thin, why thick? There should not be questions regarding such differentiations.



*Impressions From The Streets, 2017*  
Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas  
Ø 200 cm

Daire resimlerde iki motifim var: düz ve dalgalı. O tür sorular oluşmasın diye renklerin arasında hiyerarşi yoktur. Daire, geometrik bir form benim için. Orada, karede, üçgende orijinal olamazsınız. Teknik ve konseptte farklı olabilirsiniz. 1997'de Frankfurt'ta Städelschule'de öğrenciyken o dönemki Rektör Kaspar König, atölyeye geldi; bu daireleri ilk gördüğünde baktı, çıktı ve gitti. 3-4 dakika sonra gözlüğünü alarak geri geldi. "İlginçtir, her dönemde yuvarlak resimler ortaya çıkar ama hep yeni bir şekilde ortaya çıkar", dedi. Bu benim için bir onaydı. O konuşmayla onayı almıştım. Bu resimler öylece devam etti.

I use two kinds of motifs in circle paintings: straight and wavy. There is no hierarchy between the colors so that no such questions emerge. To me, the circle is a geometrical form. There, in the square, in the triangle, you cannot be original. You can be different in terms of technique and concept. When I was a student at the Staedelschule in Frankfurt in 1997, the then-rector Kaspar König came to the studio; when he first saw these circles, he took a look and left. Grabbing his glasses, he came back in some 3-4 minutes. "It is interesting, round paintings emerge in every period but always in different ways," he said. This was an approval for me. I had gained approval with that talk. These paintings continued like that.

*Boyut ve aynılıklar üzerinden dikkati renkte ve formda tutuyorsun. Onların hiyerarşisi gibi noktalarla konu dağılmıyor. Konsantrasyonu bir yerde toplamak gibi.*

Kendi içerisinde zaten anlamı olan bir şey. Bunu başka sorularla dağıtmak istemedim. İşlerimde minimize eden, azaltan, indirgemeci bir tavır var. Eski dönemlerden bu yana bu tavrı sürdürüyorum. Yeşilse yemyeşil değil, yeşilin 3 tonu; sınırlandırılmış. Yeşil kırmızı mavi, üçer ton. Başka türlü sorulara açık olmasın diye.

*Bizim burada eski dönem işlerinden baktığımız dörtlü kompozisyonda oradaki parça da senin bir tuşen, bir dokuşun, bir hareketinle, o ana dair bir kaligrafiyle ortaya çıkıyor. Her fırça darbesi, bir parça; kompozisyon onların tuval üzerinde birbirine karışmadan doluşmasıyla oluşuyor. Bugüne göre daha esnek bunlar, şimdi daha planlı ve programlı. Ama yine bir tuşe söz konusu.*

Orada tuşe form veriyor; yeni işlerde formun sınırını çiziyor. Onlar biraz daha serbest fakat aynı sistemle çalışılmış işler. Oradaki fırça dokunuşları yaprak formundan alınmış. Her fırça vuruşu, o yaprak formunu versin ama aynı zamanda resmin bütünü oluştursun istiyordum. Orada da bir sistem vardı. Serbest değildi. Parçalarda eşitlik vardı.

*Buradaki parçalar da tek başına bir şey ifade etmiyor; kompozisyonun parçası. Ama bir araya geldiklerinde bir bütün olduklarını iddia etmiyoruz. Çünkü bütün, aslında sonsuza açılıyor; kompozisyonlarda bitiş konturunu göstermediği ve tuvalin sınırından sonra da devam edebileceği için. Bir bütünlük ya da bitiş kararı zaten en başında veriliyor boyutları seçilirken.*

Evet. İşler, birbirinden kopmuyor. Konu olarak kendi içerisinde bölümler var tabi. O bölüm içerisinde çoğalarak, nicelik olarak çoğalarak bir anlam oluşturacaklar. Ben, zaten "tekil resimler yapmıyorum" diye söylüyorum.

*Yani bütün külliyyatın birbirini tamamlıyor.*

Buradan Gesamtkunstwerk'e geleceğiz anlam olarak. Ama emin değilim öyle miyim diye. Çünkü önümde Hermann Nitsch örneği var. Ben cesaret edemiyorum; kendim için böyle bir şey demeye.

*Through dimension and sameness, you keep the attention on the color and form. There is no distraction with issues such as their hierarchy. It is like gathering the concentration at one spot.*

It is something that already has a meaning in and of itself. I didn't want to ramble with other questions. There is a minimalizing, decreasing, reducing attitude in my works. I have been pursuing that attitude since the olden days. If its green, it is not completely green, it is 3 shades of green; it has been limited. Green, red, blue; three shades each. So that the painting is not open to other sorts of questions.

*The piece in the quadruplet composition from your old works that we have looked at emerges with a brushstroke, a touch, a movement of yours, with a calligraphy related to that moment. Every brush stroke is a part; the composition is formed when they are piled on the canvas without merging into each other. These are more flexible in comparison to today, they are now more planned and systematical. But there still is a brush stroke.*

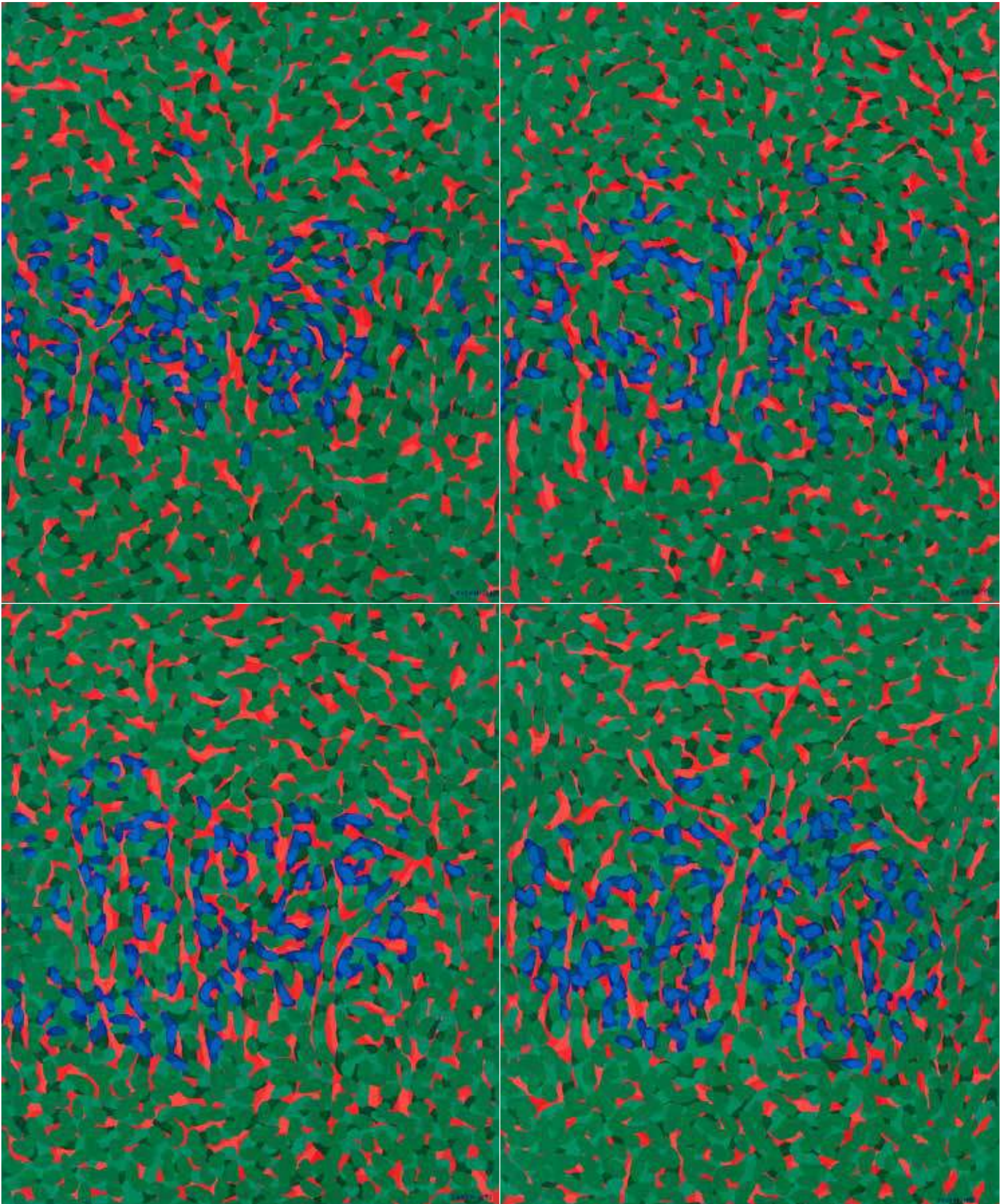
At that point a brush stroke gives form; in the new works, it draws the boundaries of the form. They are a little looser works that have still been created from within the same system. The brushstrokes there have been taken from the leaf form. I wanted each brushstroke to give the leaf form but at the same time establish the whole of the painting. There was a system there, as well. It was not free. There was equality among the parts.

*The parts here do not mean anything on their own; they are part of the composition. But we do not claim that they make a whole when they come together. Because, the whole actually opens to infinity, since it does not point out to the finishing contour in the compositions and can also continue beyond the border of the canvas. When the dimensions are chosen, a wholeness or finishing decision is made in the beginning, anyway.*

Yes. The works are not disconnected from one another. Of course it has parts within itself as a theme. They will form a meaning by multiplying, multiplying in quantity within that part. I say that because I don't make singular paintings, anyway.

*So your entire corpus complements one another.*

I mean we will arrive at Gesamtkunstwerk from here in terms of meaning. But I am not sure if I'm like that, for I have the example of Hermann Nitsch before me. I don't dare say something like that for myself.



*Peki sergide yer alan Otoportre-I?*

Devam edecek. Anlam bulduğum renk grupları içerisinde devam edecek. Kendimle ilgili düşüneneğim bir alan. Kırmızı çizgi, kan damarları... Anlam olarak sıcak bakıyorum. Beni ifade ettiğini düşündüğüm ikili renk grupları çıkaracağım.

*90'larda yaptığın otoportrede yüzünü seçebiliyoruz. Ama bu otoportrede senin yapıtına dönüştüğüne dair bir anlam çıkıyor: "Kimdir Madam Bovary?" diye sorulduğunda, "Benim!" diyen Flaubert gibi... İşlerim, tekil değil dedin. Birbirlerinin öncülü, ardılı ve tamamlayıcısı mıdır?*

Daha önce yaptığım portrelerde, vesikalik fotoğraftan yola çıkarak bir duyguyu ifade etmemesi üzerine bir düşünceyle hareket ettim. Bana sempatik gelen yanı, öznel bir alan oluşması. Özel bir alan oluşturuyor diğer işlerin arasında. Burada ilk kez özel bir alana kaydım ve bu, bir otoportre; dolayısıyla beni temsil ediyor. Benim portrem. Birbirlerinin öncülü ve ardılı değil tamamlayıcısıdır. Anlamlı olması için onun tekil kalmaması lazım. Onun bir bölüm hâline gelmesi lazım.

*Sen mi resme dönüştün resim mi sana dönüştü?*

Üç nokta...

*What about "Self-Portrait I" featured in the exhibition?*

It will continue. It will continue within the color groups in which I find meaning. It is a space where I can think about myself. Red line, blood vessels... I am inclined to it in terms of meaning. I will come up with color groups of two that I think express me.

*We can make out your face in the self-portrait that you have painted in the 90s. But in this one, there is the meaning that you have transformed yourself into your work. Just like Flaubert who says, "It is I" when asked who Madame Bovary is. You said your works are not singular. Are they precursor, successive and complementary to one another?*

In the portraits that I have previously made, I set out with the headshot, thinking it does not express an emotion. What is appealing to me is that a subjective space is created. It forms a personal place amongst the other works. I inclined towards a private space for the first time here and this represents me by way of a self-portrait. To be meaningful, it should not remain singular. It has to transform into a part.

*Did you transform into the painting or did the painting transform into you?*

Three dots...



# BEGÜM

Sahne | The Scene, 2018  
Video enstalasyonu | Video installation  
ed. 5+1 ap, 6'08"

# YAMANLAR

Şöyle bir yerden başladım aslında. Ürettiğim videolarda da fotoğraflarda da parçaları yeniden birleştirip gözle göremediğimiz, doğrudan deneyimleyemediğimiz ancak sezebildiğimiz doğaya ve kültüre dair döngülere bakmaya çalışıyorum. Bu da hem zamansal olarak hem de mekânsal olarak baktığım, bakabildiğim noktadan uzaklaşmayı, yer değiştirmeyi ve bütünü kavramayı çalışmayı barındırıyor. İlk çıkış noktası, biraz daha insani bir güdü olarak çocukluktan itibaren elimize aldığımız bir objeyi evirip çevirip anlamaya, bütünü kavramaya çalışmaktan gelen bir arzu. Bütünü anlama arzusu. Bir de her zaman bir bütün olma arzusu, ideali var fakat bu tatmin edilmesi hep geciken imkânsız bir arzu tabii.

*Fakat bu, bir bilinç düzeyi gerektiriyor. Ne zamandan itibaren öyle bir bütün olma arzusunu fark ediyorsun?*

Aslında her zaman. Bir şey üretirken, bir ilişkiye başlarken, bir işe başlarken, hep bir bütünleşme ihtiyacıyla hareket etmek var. Hep bir şey eksik gibi hissetme hâli.

*Eksik parçayı arama ihtiyacı, bütün olma isteğinden mi kaynaklanıyor?*

Eksik parçanın ne olduğunu sürekli arıyorsun fakat birtakım parçaların yerine oturduğunu hissettikçe başka eksik parçalar hissetmeye başlıyorsun. En azından ben, bir sürü durumda böyle hissediyorum. Ulaştığını sandığın kısa evreysen, onun artık değeri olarak kalıyor. Arzunun varlığını sürdürmesi için hep eksik bir parçanın olması gerekiyor.

I actually started out from this: In the videos as well as photographs I create, I reunite parts and try to look at natural and cultural cycles we cannot see with our eyes, cannot directly experience but sense. This includes moving away from the point I look, in terms of space and time, changing places and trying to make sense of the whole. The initial point of departure is a desire stemming from playing around with an object we have been handling ever since childhood and trying to understand it, from trying to make sense of the whole. The desire to grasp the whole. And then always the desire, the ideal to become whole but this is an impossible desire, the fulfillment of which is always delayed.

*But this requires a level of consciousness. Since when has one been aware of this desire to become whole?*

Always, in fact. When creating something, when starting out a relationship, when initiating a work, there is always the case of moving with a need of being complete.

*Does the need for looking for the missing part originate from the wish to become whole?*

You are always looking for what the missing part is but as you feel certain pieces connect, you start to feel other missing parts. At least this is how I feel in many instances. The short-lived period you think you have reached remains its surplus value. For desire to maintain its existence, there always needs to be a missing piece.





*Bu yüzden mi senin işlerinde hep bir eksikliğin tamamlanma sürecini izliyoruz ve tam tamamlanırken başa dönüp loop'ta bu döngüyü fark ediyoruz. Yeniden tamamlanma sürecinde başa dönüyoruz.*

Evet. O bütünlük her zaman oluşum hâlinde, evrelerin kendisi gibi.

*Herhangi bir kompozisyonda, hareketli olmayan bir görüntüde, o parçalar, bir kompozisyon oluşturur ve hemen oluşturur çünkü konu orada kapanır. Senin işlerinde ise devreye "süre" girdiği için sen o süreyi de kullanarak, o parçalılığı görüntülerle örüyorsun ve bütüne ulaşıyorsun. Ulaştığın şey, bir bütün mü? Bütün, o parçaların toplamı mı? Yoksa senin yapıtının bir bölümü mü?*

Aslında o parçaların arasındaki devamlı ve karşılıklı olan dönüşüm, değişim ve birbirini sürekli evriltme hâli, bütün olan. Bütün, bütünü kavramak, bir tür anlam arayışını çağırıyor bana. O da ancak sabit olmayan, belirli bir zaman ve mekâna konumlandırılmış olmayan, sürekli akış hâlinde olan her şey ve aralarındaki değişken ilişkinin kendisi gibi geliyor.

*Is this the reason we always see something missing in your works and then watch its completion process and right when it is about to be completed we go back to square one and see this phenomenon in a loop? We start the completion process all over again.*

Yes. That wholeness is always in a state of formation, like the stages themselves.

*In any composition, in an immobile image, those pieces form a whole composition. And this is instant because the case is closed right there. In your works, on the other hand, since there is time involved, you cover that partness with that time and reach the whole one by one and over and over again with images. Is it a whole that you reach? Is it the totality of all those pieces? Or is it a part of your work?*

In fact, the continuous and reciprocal transformation and change between those parts, the state of constantly making one another evolve is what's whole. The whole, grasping the whole evokes a sort of meaning quest in me. And that only seems like everything that is not stable, what is not placed within a certain time and place, constantly on the flow and the changeable relation itself between them.



Ada | *Island*, 2015  
Video enstalasyonu | Video installation  
7'21"

*Parçaya nasıl ulaşıyorsun; süreç nerede başlıyor?*

Pratik olarak bahsetmek gerekirse, çoğunlukla bir fotoğrafla başlıyor. Ada'da önce bir manzara fotoğrafıyla başladı. Sonra onun içine yavaş yavaş başka fotoğraflardan, başka zamanlardan birtakım parçalar yerleştirmeye başladım. Ve gerçeğe birebir referansı olmayan, hayâli bir doğa imgesine döndü. Aradan uzun bir süre geçti. O fotoğraf, 1,5 yıl bir köşede kaldı. Sonra tekrar kurcalamaya başladım ve bu sefer üzerinde ufak oynamalar, değişiklikler yapıp her değişikliği videonun kareleri olarak kaydetmeye başladım. Fakat orada da çok didaktik bir şekilde doğa, bir duvara dönüşüyordu. Doğayla arana bir set çekilmiş gibi bitiyordu. "Doğal olanla kültürel olan arasında tek taraflı, lineer, başı sonu belli bir değişim var" demekten öteye geçmiyordu. Bu da gene tek taraflı bir bakış demek, nihayetinde. Aradan yine bir zaman geçti; tekrar, plansız bir şekilde her bir karesi kolaçlardan oluşan videoya parçalar ekleyip çıkarmaya başladım. Dijital olarak kolaç yaparken parçalar yan yana, üst üste getirildiğinde birbirlerine ne tepki vereceğini çok da öngöremediğim, tesadüfi sonuçlar da doğuruyor; her ne kadar parçalar bilinçli bir şekilde seçilmiş olsa da. Bu da benim için en heyecanlı ve yaratıcı olan kısım. Sonunda Ada, bir yeryüzü-gökyüzü, gece-gündüz, doğa-kültür gibi ikiliklerin, birbirini döngüsel olarak tamamladığı geniş bir sürece bakan, başlangıcı-bitışı olmayan, gözlemcinin durduğu pozisyonun sürekli değiştiği bir videoya dönüştü.

*İlk çektiğin fotoğraf ve o görüntüyü bozma arzunu parçalamak ve yeni bir bütüne ulaşmak üzere miydi?*

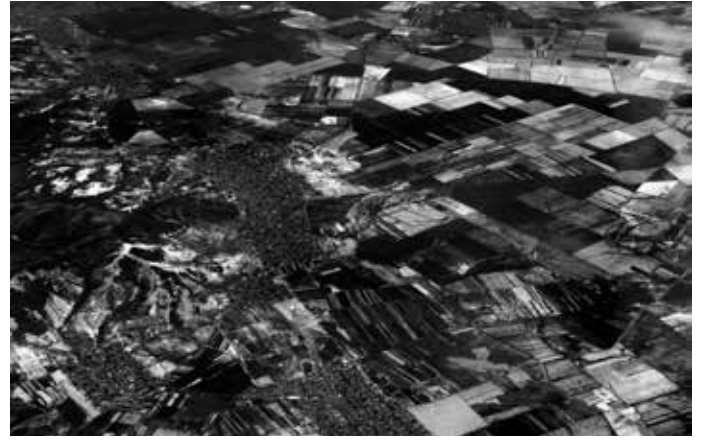
Fotoğraf da video da yapıları gereği, gözün gördüğünü, fiziksel dünyayı taklit ya da temsil etmeye çalışıyor. Benim derdim de tam tersi, sezdiğim, anlamaya çalıştığım ama doğrudan deneyimlemediğim insan ölçeğinin ötesindeki olaylar, değişimler ve onları yeniden kurgulamaya, soyutlamaya çalıştığım evrede de onlara dair fark etmediğim bir şeyler yakalayabilmek. Bu da görüntünün yapısını bozup, parçalayıp, sınırlarını zorlamaktan geçiyor benim için. Bir de daha önemlisi herhangi bir doğa parçasının kendisinden önce zaten "manzara" hâline gelmiş resmiyle ya da fotoğrafıyla çoktan karşılaşmış oluyoruz. Ya da benzeriyle... Neresinden hangi açıyla en etkileyici hâlini görebileceğimiz dahi zaten görüntüler üzerinden çoktan zihnimizde kurgulanmış oluyor. Görsel olarak hafızada yerini bulmuş, doğrudan deneyimin yerini çoktan almış oluyor. Bu dünyayı görüntüler üzerinden anlama, kurgulama hâli, şu an iyice artmış olsa da aslında resmin ve fotoğrafın demokratikleşmeye başladığı dönemlere kadar dayanıyor. 1800'lerin ortalarında Nathaniel Hawthorne'un, Margaret Fuller'in Niagara Şelalesi'ne doğru yaptığı yolculuklarında ya da Henry David Thoreau'nun çeşitli hikâyelerinde benzer bir körleşmeden bahsediliyor. Bu belki de gündelik olana yakın olmayan görme teknikleri, çeşitleri arama arzusunun sebepleri oluyor.

*How do you reach the part; where does the process begin?*

To talk in the practical sense, it mostly starts with a photograph. In The Island it first started with a landscape photograph. Then I slowly started adding pieces from different photographs and different times to it. And it turned into an imaginary nature image that does not have direct reference to reality. A long time passed. That photograph just sat waiting for 1.5 years. Then I started tackling it again and making minor arrangements and changes on it; this time, I started recording each modification as video frames. But there, the nature was very didactically being transformed into a wall. It ended as if an obstacle was set between you and the nature. It did not go beyond stating there is a one-sided, linear change between what is natural and what is cultural, the end and beginning of which can be determined. Some more time passed; I once again, in an unplanned manner, started adding and removing parts to the video, each frame of which was composed of collages. While making collages digitally – even though the parts were consciously chosen – the parts, when they stand next to one another or overlap, also produce incidental results which I cannot quite foresee the reactions of. This is the exciting and creative aspect for me. At the end, "Ada" transformed into a video that looks at a long process in which dualities such as earth-sky, day-night, nature-culture complement each other in terms of cycles, that has no end or beginning; a video in which the viewer's position constantly changes.

*The first photograph you took and that will of yours to distort that image -- was it about fragmentation and reaching a new whole?*

In terms of their structure, both photograph and video try to mimic or represent what the eye sees, the physical world. My concern is the complete opposite: Happenings, changes beyond the human scale that I sense, try to understand but cannot directly experience, and at the stage when I try to construct and abstract them, grasping something related to them I have not realized before. And for me, the way to that goes through distorting the structure of the image, fragmenting it and pushing boundaries. And then more importantly, we encounter any natural piece beforehand with its painting that has been transformed into a "landscape" or with its photograph, anyway. Even how we can see it in the most impressive way and from where and at which angle have already been constructed in our minds through images. What has already been constructed visually and found a place for itself in the memory replaces the direct experience. Although this state of understanding and constructing the world through images has now substantially increased, it actually goes back to the time when painting and photography started to be democratized. A similar state of going blind is mentioned in trips to the Niagara Falls by Nathaniel Hawthorne and Margaret Fuller in the mid-1800s or in various stories by Henry David Thoreau. This perhaps creates the desire to seek seeing techniques, variations not similar to what is daily.



Toprak | Territory, 2013  
Video enstalasyonu | Video installation  
3'20"

*Peki izleyiciyi, tamamlanmış böyle bir peyzajla bir anda karşılamıyorsun da bunu, sekanslarla bir süreç olarak adım adım sunuyorsun. Parçalarla sonucu mu arzulatıyorsun? Neredeyse, bütünlenememe hâlini, yönetime dönüştürüyorsun. Beklenti tamamlandığı anda, o tatmini vermeden loop, başa döndürüyor.*

Zaten "bütün" dediğimiz şeye, akışın, dönüşümün kendisi olarak bakınca nihai bir başlangıç ya da bitiş noktası da olamıyor. Videolar da öyle, başladığı kareye döndüğünde bitiyor; yani bitemiyor, ufak değişiklikler olsa da sarmal olarak hep devam ediyor kendi içinde.

*Buradaki parçaları birleştirme prensibiyle yola çıkarsak, Toprak işi için ne diyebiliriz?*

Çok daha lineer giden bir iş, Toprak. Doğal bir alan, tamamen gridlere bölünmüş; insan tarafından şekillendirilip taarruz edilmiş kültürel bir alana dönüşüyor. Burada da zamansal ve mekânsal olarak büyük bir dönüşüm var fakat başı-sonu daha belirli. Beş sene önce baktığım noktanın da değiştiğini gösteriyor bu tabii.

*Well, you don't make the viewer meet such a landscape suddenly through a photograph, but the process comes step by step through these sequences. Do you thus make one desire the result through the parts? You almost transform your state of not completing into a method. When the expectation is complete, the loop makes one go back to the beginning without providing that satisfaction.*

When we look at what we call the whole as the flow and transformation itself, there cannot be an ultimate starting or ending point, anyway. The videos are like that, too; they end when they go back to the beginning frame, that is to say they cannot end; despite minor changes, it always continues within itself as a helix.

*Starting out with the principle of recomposition/reuniting the parts here, what can we say about Land?*

Land is a work that progresses much more linearly. A natural space transforms into a cultural space that has completely been divided to grids, shaped and assaulted by man. There is great transformation in the spatial and temporal sense here, as well, but its beginning and end are more determined. Of course, this also shows that my viewpoint from five years ago has changed.

*Benzer bir dönüşüm Tahribat'ta da var.*

Evet, burada da çok yavaş yavaş dönüştürülen, yıkılan, tahrip edilen, yeniden inşa edilen şehir hafızasının evreleri var. Fakat bu sefer bunun izlerini çok daha yakın yerlerde, daha mikro ölçeklerde arıyorum. Önce şehrin derisi sayılabilecek bir duvar parçasında, sonra kendi vücudumun bir parçasında. Şehir hafızası, bedensel bir duyumsama üzerinden nasıl anlatılabilir? Anlatılabilir mi?

*Tahrip olan, yara açılan, duvarın bir parçası değil, senin derin.*

Duvarın üzerindeki bir yarıkla başlıyor; o yavaş yavaş deri üzerinde kapanmaya çalışan bir yaraya dönüşüyor; kapandığı noktada tekrar açılmaya başlayacağını sinyali veriyor. Bedeni insanın içinde yaşadığı ev ve mekân olarak görüyorsak, bir sonraki katmanda, içinde yaşadığın ev, içinde yaşadığın şehir olarak baktığında, bütün bunların hepsi bir bütüne ait parçalar gibi hatta birbirinin makrokozmosu, mikrokozmosu olarak da okunabilir.

*Senin kompozisyon ilkelerine baktığımızda parça, kompozisyonu tamamlayıcı bir öğe olarak beliriyor. Bütünü parçalamak gibi bir amacın yok. Peki parçalılık mı bütünlük mü senin işlerinin yapı taşı?*

İşleri daha parçalı görüyorum. Bütün olarak gördüğümüz şeyler de aslında hep daha büyük bir bütünün parçasıysa, bütün olarak gördüğümüz doğa da şehir de hepsi, aslında yaşayan, dönüşen ve sürekli olarak büyüyen varlıklarsa; hiçbir zaman bizim algımızın içinde olmayacak, bütünü görmek. İşler için de aynı şey geçerli. Hep kaçırılan şeyler olacak; hep belli parçalarını görebiliyoruz.

*There is a similar transformation in Damage, as well.*

Yes. There, too, there are stages of an urban memory that is very slowly being transformed, demolished, depredated, rebuilt. But this time, where I'm looking for the traces is much closer, in more micro scales. First in part of a wall that can be considered the skin of the city, then in one part of my own body. How can you recount urban memory through bodily sensation? Can you at all?

*What is depredated, wounded is not part of the wall but your skin.*

It begins with a crack on the wall; it slowly transforms into a wound on the skin that is trying to heal; when it starts to close, it signals that it is going to open all over again. If we view the body as the house and the place man lives in, when you look at it as the house you live in, the city you live in in the next layer, all of these can also be interpreted as parts belonging to a whole, or even the macrocosmos, the microcosmos of one another.

*When we look at your composition principles, the part appears before us as an element that is complementary to the composition. You don't aim to fragment the whole. Well, is it the part or the whole that is the building block of your works?*

I rather see the works as fragmented. If what we see as wholes are in fact always part of a greater whole, if the nature and the city – all of it – we see as wholes are in fact living, transforming and constantly growing beings, then seeing the whole can never happen within our perception. The same thing goes for the works. We will always miss things, we will always be seeing certain parts.





*Geride Kazanılmış Zaman* | *Time Regained*, 2011  
Aydınlatmalı saydam baskı, video enstalasyonu  
Backlit durable transparency print, video installation  
ed. 5+1 ap, Çeşitli boyutlar | Variable sizes

*Şehrin Bittiği Yerde-1* | *Where The City Ends-1*, 2016  
Dijital | Digital C-print  
60 x 90 cm

*Peki süreç ile inşa edilen işlerden farklı olarak hareketli görüntü tabakalarının üst üste yerleştirilmesiyle oluşan Geride Kazanılmış Zaman işi var. Parçanın kullanılma biçimi bakımından buradaki işlev nasıl çalışıyor?*

Orada altta kalan ve görünmeyen katmanlar, parçalar var. Gördüğün şey, aslında aynı anda var olan çoklu bakış açıları, hareket hâlleri ve zaman akışlarının bir arada, üst üste, yan yana akıyor olduğu. Üst üste binen şehir seslerinin uğultuya dönüşmesi de o kavraması güç çokluğun, katmanlılığın bir parçası.

*Üst üste binmiş parçaların bir araya geliş şekilleri hesaplanmış bir şey mi?*

Hesaplanmış evet. Bir araya gelişleri tesadüfi değil.

*Peki bütündeki görsellik mi seni daha çok ilgilendiriyor yoksa hareket mi?*

İkisi de.

*Well, as opposed to works created through a process, there is the work Time Regained, which has been created by placing visual layers on top of each other. How does the functionality here work in terms of the use of the part?*

There are underlying and invisible layers, parts there. What you see is actually multiple perspectives, states of movement that exist simultaneously and that time flows move together, on top of each other, next to one another. That the overlapping urban sounds transform into howling is part of that multiplicity that is different to grasp, of that layeredness.

*Is the union of overlapping parts calculated?*

It is calculated, yes. Their union is not incidental.

*Well, are you more interested in the visuality or the movement in the whole?*

Both.



*Fotoğraf serilerindeki parça-bütün ilişkisi nasıl kuruluyor?*

Onlar da ağırlıklı olarak fotokolaj. Kolaj olduğu müddetçe parça-bütün ilişkisi, her zaman temelde duruyor. Toprak işini yaparken başını ve sonunu biliyordum. İki fotoğraf vardı; birinde doğanın olduğu hâliyle kaldığı, diğesinde araziye dönüştüğü, yani doğal ve kültürel olarak okuyabileceğimiz toprak parçaları. Montaj sırasında bu iki ayrı yere ait fotoğraf, tek bir arazinin dönüşümünün başı ve sonu olacak şekilde yeniden kurgulanıyor. Fiziksel gerçeklikle fotoğraf arasındaki bağ da bu noktada birbirinden uzaklaşıyor. Şehrin Bittiği Yerde'deki fotoğraflarda da benzer bir durum var. İlk bakışta tek bir mekân gibi görsek de o fotoğraflarda gece-gündüz, iç-dış, uzaklık-yakınlık gibi ikilikler, birbirini tamamlayan parçalar olarak bir arada duruyor.

*What about the relationship between part and whole in your photograph series?*

They are mostly photocollages. As long as there are collages, the meronymy is always present in the foundation. While creating the work Territory, I knew its beginning and its end. There were two photographs; one of land pieces in which the nature remained as it is, and the other in which it transformed into terrain, meaning pieces of land we could interpret as naturally and culturally. During the montage, these two photographs of separate places are reconstructed in a manner in which a single terrain is the beginning and end of the transformation. It is at this point that the bond between physical reality and the photograph move away from each other. There is something similar in the photographs at Where the City Ends. Although we see them as a single place at the first glance, dualities such as day-night, inside-outside, distance-proximity stand together as parts that complement one another.

*Hem doğaya baktığın için doğu felsefesine yakın bir yerden parça-bütün ilişkisine bakıyorsun. Gece-gündüz döngüsünden mevsimlere, doğayı ele alma ve doğadaki parçalılığa bakma şekilleri, her şeyin içinde bulabileceğin döngüsel bir parçalılık hâli. Özellikle Ada'da daha geçerli bir durum bu. Hem de fotoğrafla videoyu birleştirme biçiminde var bu.*

Parçaları ayırıp, tekrar birleştirip bütüne gitme isteği, her katmanda yapısal olarak da kavramsal olarak da var. Parçalara ayırdığım fotoğrafların yeniden birleşip birer fotoğraf, sonra da o fotoğrafların birleşip video oluşturmasında, yapısal olarak bir parçalanma ve tekrar bütünlenme var. Bir taraftan çoklu perspektifi olan fotoğraflarla çalışmakta, gözün gördüğünün ötesinde, içinde geçmişin, şimdinin, geleceğin iç içe oluşunu daha çok sezdirenen bir bütün arama hâli var. En temelinde de gene kendi bütünlüğünü kavrama, oluşturma, konumlandırma ihtiyacı yatıyor, sanırım.

*Sentetik bir birleştirme değil daha homojen bir örüntü hâlinde kaynaştırma söz konusu. Aradaki sınırları ve parçalılığı kaldırmaya dayalı bir şey. Parçalılık okunmuyor aslında. Yine kendi sekansında bir bütün olarak okunuyor: Sendeki parçalılık, göstere göstere "bunlar birer parçadır" demiyor. Art arda geldiğinde biz, hep bir bütünü izliyor gibiyiz.*

Mesele ettiğim tam da o. Bütünün parçalardan oluştuğunu, ilk anda görmek değil de önünde vakit geçirdiğinde anlayabileceğin kadar yakına saklanmış olan parçalılığı hatırlamak.

*Sergide gösterdiğimiz Sahne işi için nasıl bir parçalılık geçerli?*

Yine parça parça fotoğrafik görüntülerden oluşturulmuş bu video, sembolik bir mekânın kurgusal olduğu kadar tarihsel dönüşümünü de ele alıyor. İçerisinde türlü sergilerin, konserlerin, oyunların, gösterimlerin yapıldığı bu mekânın katman katman değişerek geçirdiği evreler, geçmiş, şimdi ve geleceğine ait parçalarla yeniden kurgulanıyor. İç-dış, yıkım-oluşum, kurgu-gerçek, parça-bütün gibi ikiliklerin arasındaki hareketli, dönüşen ve geçişli ilişkilerin sürekliliği, hem tarihinin hem de sahnelenen gösterinin kendisi oluyor.

*You look at part and whole both because you look at the nature and also from a point that is close to the Eastern philosophy. From the day-night cycle to the seasons, ways of treating the nature and looking at the fragmentariness in the nature are cyclical states of fragmentariness you can find in everything. This applies even more to The Island. It is also present in the state of merging the photograph and the video.*

The will to separate the parts, then reunite them and reach the whole is present in the both structural and conceptual sense in every layer. When the photographs I have fragmented reunite and form photographs and then those photographs reunite and form a video, there is a structural fragmentation and recompletion involved. On the other hand, in working photographs with multiple perspectives, there is a state of searching for a whole which makes one sense the intertwinedness of the past, now and future beyond what the eye sees. In the very foundation, on the other hand, there is need to grasp, form and position your own wholeness, I guess.

*It is not a synthetic merging but rather fusing as a more homogenous pattern that is in question. It is something that is based on removing the boundaries and the fragmentariness in between. The fragmentariness, in fact, is not interpreted. It is interpreted as a whole once again in its own sequence. You don't point out to parts and say, "These are all parts each." When they follow one another, it is as if we are always watching a whole.*

That is exactly what my issue is. Not seeing that the whole is composed of parts at the very first instant but remembering the fragmentariness that is concealed close enough for you to understand when you spend time before it.

*What kind of fragmentariness is it that characterizes the work The Scene put on display in the exhibition?*

This video, made up of photographic image fragments just like the other videos, treats the fictional transformation, as well as the historical transformation of a symbolic space. The phases of the layer-by-layer transformation of this space hosting a variety of exhibitions, concerts, and plays, is reconstructed using parts of its past, present, and future. The continuity of the active, changing and permeable relationships between binary oppositions such as inside-outside, destruction-construction, part-whole becomes both its history and the performance itself.





PARÇA  
BÜTÜN

---

PART  
WHOLE

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](http://www.artonistanbul.com)



**PARÇA**

**PART**

**BÜTÜN**

**WHOLE**

---

**ART  
ON**