



**KÜTLEYİ  
ÇAĞIRMAK  
CALLING FOR  
THE MASS**

**BURCU ERDEN**



**KÜTLEYİ  
ÇAĞIRMAK  
CALLING FOR  
THE MASS**

**BURCU ERDEN**

# BEDENİN TEŞHİR VE TEŞRİHİ

## BURCU ERDEN'İN KÜTLEYİ ÇAĞIRMAK SERGİSİ ÜZERİNE BİR DENEME

Aldatmaca yok benim gövdemde  
Baş kopartmak benim kibarlığım

Ted Hughes, "Dala Tünemiş Doğan"<sup>1</sup>

### I.

*British Journal of Aesthetics*, 1962 yılında hem bir heykeltıraş hem de heykelle ilgili dikkate değer kitaplar kaleme almış bir yazar olan Leonard Robert Rogers'ın "Heykelsel Düşünme"<sup>2</sup> isimli bir makalesini yayımlayacak ancak bu yazı birileri tarafından pek de hoş karşılanmayacaktı. Leonard R. Rogers gibi çalışmalarını akademide hem heykeltıraş hem de yazar olarak sürdüren Donald Brook, aynı dergiye Rogers'ın "Heykelsel Düşünme" makalesine cevaben hazırladığı zehir zemberek bir yazıyı gönderecek,<sup>3</sup> *British Journal of Aesthetics*, Brook'un yazısını Rogers'ın hiç de altta kalmayan yanıt metniyle<sup>4</sup> birlikte 1963 yılında yayımlanacaktı. İki meslektaş arasındaki tartışmanın asıl konusu Rogers'ın "Heykelsel Düşünme" makalesinde öne sürdüğü argümanlardı ancak her iki metin de estetikle ilgili bu münazaranın sıkıcı çerçevesini aşan bir renkliliğe sahipti. Brook, Rogers'ı açıkça konudan habersiz olmakla ve münasebetsizlikle suçluyor; dolaylı olarak da makalede öne sürdüğü kavramları ve argümanları "yumurtladığını" ifade ediyordu. Rogers ise yanıt metninde Brook'un kendine fazlaca güvendiğini açıkça belirttikten sonra üstü kapalı biçimde meslektaşını, orkestranın yaptığı akordu eser zannedip alkışlayan bir Çinliye benzetiyordu.

Rogers ve Brook'un tartışmasına bugünden baktığımızda aradan geçen zamanın onları hem haklı hem de haksız çıkardığını görürüz. Tartışmanın döndüğü yıllarda Jacques Derrida'nın *Yazı ve Fark*<sup>5</sup> kitabını henüz yayımlamadığını akılda tutarak, Brook'un "Heykelsel Düşünme" makalesindeki her türlü genelleme ve kategorizasyona yönelik tepkisinin, post-modern düşünme biçimlerinin baskın söylemi üretir gelmesiyle birlikte, neredeyse gözü kitap görmüş, eli kalem tutmuş herkesin paylaştığı ortak ve normatif bir yaklaşıma dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bunun yanında Rogers'ın "Heykelsel Düşünme" makalesinde sıklıkla bahsettiği ve Brook'un yazısında açıkça hakir gördüğü performans kavramı da dönüştürücü bir paradigma olarak, özellikle 70'li yıllarda artan bir yoğunlukla, sanat üretiminin içine girecek ve sanat tarihinin akışını değiştirecekti. Bu dönüşüm, en açık haliyle sanırım Joseph Beuys'un performans ve heykeli birleştirdiği eserlerinde izlenebilir.

Bu makalelere ulaşmamda bana yardımcı olan dostumun haklılıkla ifade ettiği gibi fazlasıyla eski püskü şeyler okuyor olsam da L.R. Rogers'ın "Heykelsel Düşünme" makalesinin Türkiye'deki heykel tartışmasıyla doğrudan ilgili olduğunu söyleyebilirim. İnternette yapacağınız küçük bir araştırmayla L. R. Rogers'ın söz konusu makalesinin Türkiye'de heykel eğitimi veren üniversite departmanlarının ders programlarında önerilen kaynaklar arasında yer aldığını, üniversitelerde görevli akademisyen heykeltıraşların da sıklıkla Rogers'ın yazılarına referans verdiklerini görebilirsiniz. Kısacası Rogers'ın yazıları Türkiye'de heykel üzerine düşünürken hala başvuru kaynağı olarak yerini koruyor. Cengiz Çekil arşivinde bulunan, Adem Genç'in 1990 tarihli çevirisi<sup>6</sup> ise makalenin Türkiye'de heykel üzerine düşünme gündeminin önemli bir parçası olduğunu gösteren bir başka kaynak.

# EXPOSING AND DISSECTING THE BODY

## AN ESSAY ON BURCU ERDEN'S *CALLING FOR THE MASS EXHIBITION*

There is no sophistry in my body  
My manners are tearing off heads

Ted Hughes, "Hawk Roosting"<sup>1</sup>

### I.

In 1962 *British Journal of Aesthetics* published an article titled "Sculptural Thinking"<sup>2</sup> by Leonard Robert Rogers, a sculptor and a writer who wrote notable books on sculpture. But this article was not appreciated by some. In 1963 a colleague of Leonard R. Rogers, Donald Brook who works at the academy both as a sculptor and a writer, wrote a vitriolic review<sup>3</sup> for Rogers' "Sculptural Thinking" and sent it to the same journal. *British Journal of Aesthetics* published Brook's review alongside with a reply<sup>4</sup> by Rogers which was not outdone. The main topic of the debate between two colleagues was the arguments Rogers put forward in his article "Sculptural Thinking". Yet both texts displayed a zest surpassing the dry frame of this debate about aesthetics. Brook openly accused Rogers of being irrelevant and impertinent. Also, he indirectly alleged Rogers to have made up the terms and arguments in his article and laying "unusually large eggs". In his response, Rogers clearly stated that Brook was overconfident and he implied that this fellow resembled "a Chinaman at the concert who clapped after the tuning up."

If we look at the debate between Rogers and Brook now, we see that time proved them both right and wrong. Keeping in mind the fact that Jacques Derrida did not yet publish *Writing and Difference*<sup>5</sup> while this debate was going on, Brook's reaction against every kind of generalization and categorization became a commonly shared, normative response by almost anyone who is literate and booksie enough as post-modern thought started to generate the dominant discourse. The concept of performance, frequently mentioned by Rogers in his article "Sculptural Thinking" and despised by Brook in his review, changed the course of art history as a transformative paradigm by increasingly permeating through artistic production especially in the 1970's. I think this transformation can be best observed in Joseph Beuys' works, fusing sculpture and performance.

As a friend of mine who helped me to find these articles justifiably reminded me that I was reading too much of worn-out texts, I can say that the article of L. R. Rogers "Sculptural Thinking" is directly related to the discussion of sculpture in Turkey. With a brief googling you can see that the mentioned article by L. R. Rogers is listed as recommended reading in the curricula of sculpture departments at the universities in Turkey and scholars of the field frequently reference the texts and books by Rogers. It can be claimed that the writings of Rogers are still relevant sources of referral while thinking on sculpture in Turkey. The 1990 dated translation of Adem Genç in Cengiz Çekil archive, is another significant source which proves that the article is an important piece of thought on sculpture in Turkey.<sup>6</sup>

1 Seçilmiş Şiirler, Çev: Şavkar Altinel-Roni Margulies, Adam Yayıncılık, 1987

2 Rogers, L. R., "Sculptural Thinking", *British Journal of Aesthetics*, Volume 2, Issue 4, October 1962

3 Brook, Donald, "Sculptural Thinking-1, Rogers on Sculptural Thinking", *British Journal of Aesthetics*, Volume 3, Issue 4, October 1963

4 Rogers, L. R., "Sculptural Thinking-2, A Reply", *British Journal of Aesthetics*, Volume 3, Issue 4, October 1963

5 Kitap ilk kez *L'écriture et la Différence* başlığıyla Éditions du Seuil yayınevi tarafından 1967 yılında basılmış, ilk İngilizce çevirisi ise 1978 yılında yayımlanmıştır.

6 SALT Araştırma, Cengiz Çekil arşivi, CEKDIV114

Çalışmalarına hem akademide hem de özel atölyesinde devam eden Burcu Erden'in hızla dönüştürdüğü bir heykel grameri içinde ürettiği işlerini incelerken Rogers ve Brook arasındaki tartışmanın bize sunduğu verilerden yola çıkmak istiyorum. Bu tercihimin nedeni, Burcu Erden'in Türkiye'de yaşayan ve üretimlerini sürdüren diğer pek çok genç sanatçıdan farklı olarak sanat tarihinin sunduğu imkân ve zorlukları elinin tersiyle itiveriyormuş gibi görünen bir tavır benimsemiyor oluşu. İlk defa ziyaret eden birinde gizli bir tapınağa giriyormuş hissi uyandıran *Kütleyi Çağırarak* sergisi için üzerinde çalıştığı ahşap heykelleriyle dolu Balat'taki atölyesini ziyaretim sırasında, Erden'le yeni çalışmalarının hem Batı heykeli hem de Türkiye'deki heykel tarihi içindeki muhtemel koordinatları üzerine sohbet etme şansım olmuştu. Okumakta olduğunuz metin de Erden'le yaptığımız bu sohbetin beni yönlendirdiği araştırmalarla birlikte şekillendi. Erden'in *Kütleyi Çağırarak* sergisinde yer alan çalışmalarını Zühtü Müridoğlu ve Georg Baselitz'in estetik önermeleriyle kurulan diyaloglar çerçevesinde incelemek, onları bu kurgusal diyaloglar içinde dışarıdan bir bakışla yeniden hayal etmek istiyorum.

## II.

*Kütleyi Çağırarak* sergisindeki eserlerin, Erden'in geçtiğimiz yıl Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği *Yarının Külleri* sergisinde (Figür 1) ve Art On İstanbul'da katıldığı grup sergilerinde (Figür 2) sunduğu çalışmalardan ayrılan dinamik bir seri oluşturduğunu söyleyebiliriz. *Kütleyi Çağırarak* serisindeki eserler, sanatçının daha önce Contemporary İstanbul fuarlarında sergilenen ve büyük ilgi gören küçük boyutlu ahşap insan figürü heykellerinden daha yabani ve gergin bir enerjiyi barındırıyor. Bu çalışmalar izleyicinin figürü yorumlamak için kullanabileceği işaretlerden mümkün olduğunca arındırılmış. Figürün kimliğine dair işaretlerin yer almadığı yalnızca torsoya indirgenmiş, kafası, dolayısıyla portresi olmayan bu heykeller, sanatçının soyutlamaya ilişkin araştırmaları sonucunda figür anlayışını dönüştürmesinin izlerini barındırıyor.

Rogers, "heykelsel" düşünmenin çıkış noktasının, üç boyutlu uzayda ilişki sistemleri kuran soyut konstrüksiyonlar keşfetme arzusu olduğunu ifade ediyordu.<sup>7</sup> Bu soyut konstrüksiyonların nasıl tasarlandıklarını anlamının yolu da çizgi, eksen, yüzey, açı, içbükey, dışbükey, kütle, hacim ve boşluk gibi geometrik kavramlarla düşünebilmekten geçiyordu. Erden'in *Kütleyi Çağırarak* sergisindeki çalışmalarını mümkün olduğunca bu geometrik kavramlar eşliğinde okumaya gayret edeceğim. Ancak daha önce Erden'in soyutla ilgili araştırmalardan yola çıkarak figürü dönüştürme çabasının içerdiği gerilimin heykel sanatı tarihinin temel paradigmalarından biriyle kurduğu ilişkiye değinmem gerekiyor.



Figür | Figure 1

*İsimsiz | Untitled, 2018*  
Polyester, 125 x 77 x 128 cm

I would like to take off from the outputs of the debate between Rogers and Brook while I examine the works of Burcu Erden who works both at the academy and at her private atelier to produce her sculptures within a swiftly transforming grammar of sculpture. The reason of my choice is rooted in the fact that unlike many other young artists living and working in Turkey Burcu Erden does not embrace an attitude that seems to reject the opportunities and difficulties of art history. I had a chance to have a conversation with Burcu Erden at her atelier in Balat which stirs the feeling of entering a secret temple in someone visiting for the first time. Her atelier was filled with sculptures she was working on for her exhibition *Calling For The Mass*. We talked about the possible coordinates of her new pieces in the western tradition of sculpture and the history of sculpture in Turkey. The text you are reading now was written in light of this atelier visit and researches I made after our discussion. I would like to examine the works of Erden in her exhibition *Calling For The Mass* through a dialogue of aesthetic statements by Zühtü Mürdioğlu and Georg Baselitz. Therefore, I would like to re-imagine these sculptures through the look of an outsider within a speculative dialogue.

## II.

We can argue that the works in the *Calling For the Mass* exhibition constitute a dynamic series differing from the works Erden showed at her solo exhibition *Ashes of Tomorrow* (Figure 1) in Tophane-i Amire Culture and Art Center and at group shows she participated in Art On İstanbul. (Figure 2) The works in *Calling For The Mass* series carry a more wild and tense energy compared to the artist's smaller wooden human figures displayed at Contemporary Istanbul art fairs. These new works are devoid of certain marks that can encourage the viewer to interpret the figure. These sculptures are clear from the indications of identity and the figures are reduced down to headless torsos. These figures without a head therefore a portrait, carry the traces of artist's transformation of her own understanding of the figure through her artistic research into abstraction.

Rogers stated that the point of origin for "sculptural" thinking is the desire to discover spatially related abstract construction systems in the three-dimensional universe.<sup>7</sup> In order to understand how these abstract constructions were designed one is supposed to have the ability to think with geometric concepts like axis, line, surface, angle, convex, concave, mass, volume and void. I will try to read the works of Erden in her exhibition *Calling For The Mass* through these geometric concepts. First of all, before diving into these concepts, I want to talk about the relationship between one of the fundamental paradigms in sculpture history and the tension embedded in Erden's struggle of transforming the figure through her researches on abstraction.



Figür | Figure 2

Aloş (Ali Teoman Germaner), 2018  
Bronz | Bronze, 40 x 40 cm

<sup>7</sup> Rogers, L. R., "Sculptural Thinking", *British Journal of Aesthetics*, Volume 2, Issue 4, October 1962, p. 294

Gombrich'in kanonik sanat tarihinde<sup>8</sup>, Batı heykeli natüralizm ve soyutlama arasındaki gelgitler üzerinden okunur. Bu anlatıda Klasik Antikitenin heykelinden Gotik heykele geçiş neredeyse bir kuantum sıçramasını andırır ve önemli bir amaca hizmet eder. Gombrich'in yeniden ürettiği Batı medeniyeti kurgusunun iki ana sacayağını oluşturan Antik Yunan kültürü ve Hristiyanlığın doğuşuyla dönüşmeye başlayan Avrupa kültürü arasındaki fark, bu iki bambaşka heykel anlayışıyla işaretlenir. Gombrich'in kanonik anlatısı Natüralizm ve soyutlama arasındaki gelgitin Batı sanatı tarihi boyunca izlenen her dönüşüm evresinde, Gotikten Rönesans'a, Rönesans'tan Barok döneme, Barok dönemden moderne, modernden post-moderne biçim değiştirerek tekrarlandığını öne sürer. Aynı gerilim eksenini üzerinde kurgulanan bu helezonik tarih okuması yakın zamanda defalarca sökülmiş olmasına rağmen yirminci yüzyıl sanat tarihindeki ağırlığını hala korur. Semra Germaner, Zühtü Müridoğlu'nun eğitimci ve heykeltıraş olarak bıraktığı mirasını incelediği makalesinde, 1947-1948 yılları arasında eğitim almak için gittiği Paris'e geri dönen sanatçının figüratif ve non figüratif tartışmalarını yakından izlediğini not ediyordu. Bu yıllarda figür ve soyut, hala iki karşıt kutup olarak ele alınmaktaydı.<sup>9</sup> Figüratif-non figüratif karşıtlığı, Natüralizm ve soyutlama arasındaki antagonizmin sayısız türevlerinden biridir. Müridoğlu, izlediği tartışmaların da etkisiyle deneylere açık estetik araştırmaları sırasında Natüralizm ve soyutlama arasında kalan alanı keşfetmeye yönelmişti. Erden'in çalışmalarının Müridoğlu'nun hangi estetik deneyleriyle bağ kurduğunu takip etmeye çalışacağım ancak bu noktada Müridoğlu'nun Giacometti estetiği çevresinde ürettiği eserlerini Erden'in araştırmalarıyla ilgili bulmadığımı belirtmem gerekiyor.



*Kütleyi Çağırma* serisindeki heykeller, Erden'in giderek artan bir yoğunlukla, eserlerini boşluk ve kütle arasında keşfettiği ilişkiler üzerine kurduğunu düşündürüyor. Seri, hem boşluğa doğru genişleyen hem de boşluğu davet eden figüratif öğeleri kapsıyor. Genç sanatçının şimdiden oluşturmaya başladığı kendi heykel grameri içinde figürü, dışbükey ve içbükey yüzeyler arasında gelip giden bir dinamik içinde tasavvur ettiğini söylemek mümkün. Bu çalışmalarda dışbükey yüzeyin geriliminin öncelikli oluşu, figürün bir hamle yapma üzere olduğu hissini uyandırıyor. İçbükey yüzeylerle oluşturdukları kuvvetli gölgelerle kütleyi vurgularken boşluğu içeri davet ediyor. Zıtlıkların bir arada olma hali ve bu halin ürettiği bipolar denge, Klasik Antikite heykelinin ulaşmak istediği idealin taşıyıcısıydı. Ian Jenkins ve Victoria Turner, Antik Yunan heykelindeki bedeni tüm çeşitliliğiyle inceledikleri araştırmalarında, sözünü ettiğim dengenin felsefi dayanaklarını Türkiye'nin Batı kıyılarında, Milattan Önce Beşinci Yüzyıl Miletosu'nda bulmuşlardı. Anaximander'in önerdiği temel karşıtlıkların birbirlerine galip gelmeden bir arada bulunması gerekliliği ilkesi yalnızca Eski Yunan felsefesinde değil tıbbında ve estetiğinde de karşılığını buluyordu. Bu ilkenin iyileştirici bir etkisinin olduğuna inanılıyor; estetik de bu iyileştirici etkiden uzak bir yere konumlanmıyordu.<sup>10</sup> Atinalı Myron'un disk atan atleti (*diskobolos*), zıt motiflerin birlikteliğiyle kurulan mükemmel dengenin en bilinen örneği idi. (Figür 3) Hareket halindeyken donakalmış gibi görünen *diskobolos*, heykelin yüzyıllar boyunca değişmeyecek iki temel probleminin işaret ediyordu: denge ve hareket. Bedenin teşhiri söz konusu olduğunda Antikitenin bu iki problemin birlikte çözümü için ürettiği formül Kontrapost (*contrapposto*) idi. Burcu Erden'in heykelin bu iki değişmez probleminin çözümü için bambaşka formüller ürettiğini görmek içinse heykel tarihini yeni baştan keşfetmeye gerek yok.



In Gombrich's canonical art history<sup>8</sup> Western sculpture is followed through the duality between naturalism and abstraction. In this narrative the shift from sculpture of Classical Antiquity to the sculpture of Gothic era resembles a quantum leap and serves an important purpose. The two radically different understandings of sculpture marks two main cornerstones in the narrative of Western civilisation namely Ancient Greek culture and the European culture which started to transform after the birth of Christianity. The canonical narrative of Gombrich claims that naturalism and abstraction follow each other like in a flux and reflux throughout art history and this can be observed in every phase of major transformation; from Gothic to Renaissance, from Renaissance to Baroque, from Baroque to Modern and from Modern to Post-modern. This spiral reading of history that is always constructed upon the same axis of tension, still preserves its weight in the 20<sup>th</sup> century even though it has been recently deconstructed over and over again. Semra Germaner analyses the legacy of Zühtü Müridoğlu as an academic and a sculptor in an article noting that Müridoğlu closely observed the debate about the concepts of the figurative and non-figurative between the years 1947-1948 in Paris upon his return to the city where he had had an art education. In these years figuration and abstraction were considered as binary opposites.<sup>9</sup> The contrast between figurative and non-figurative is another derivative of the antagonism between naturalism to abstraction. Müridoğlu gravitated towards investigating the space between naturalism and abstraction through his artistic researches that were open to experimentation. I will try to follow the aesthetic experiments of Müridoğlu, which can be related with Erden's work. However, I must say that I don't think Erden's artistic researches are in any way related with the works Müridoğlu produced in the framework of Giacometti's aesthetics.

Figür | Figure 3

Myron, *Disk Atan Atlet*  
*Diskobolos*, 450 BCE

The sculptures in *Calling For The Mass* series makes us to think that Erden constructed these pieces upon the relationships she discovered between the mass and void. The series includes figurative elements that both invite the void and also expand in it. I argue that within the young artist's own sculpture grammar, she conceives the figure within a dynamic that operates between convex and concave surfaces. The primacy of the tension on the concave surface stirs a feeling of movement in the figure. The strong shadows created by the convex surfaces highlight the mass while these surfaces invite the void inside the sculpture. The coexistence of opposites and the bipolar balance achieved in this state was the carrier of the ideal sculpture in Classical Antiquity. In their research on the diversity of body in Ancient Greek sculpture Ian Jenkins and Victoria Turner discovered the philosophical grounds of the balance I mentioned in the Western shores of Turkey, at Miletos, dating back to the 5<sup>th</sup> century B.C. Anaximander from Miletos proposed the principle about the necessity in coexistence of fundamental opposites without defeating each other and this principle found its resonance not only in Ancient Greek philosophy but also in medicine and aesthetics. This principle was believed to have a healing effect; and aesthetics was not considered far away from it.<sup>10</sup> The disc thrower of Myron from Athens (*diskobolos*) was the most well-known example of the perfect balance created by the fusion of opposite motifs. (Figure 3) *Diskobolos*, seems like he had frozen in mid-action, hints us the two structural problems of sculpture that will remain unchanged for centuries: balance and movement. When the display of body was in question, antiquity came up with the solution of *contrapposto* which addresses these two problems at the same time. A rediscovery in the history of sculpture is not required to see that Burcu Erden proposed different formulas to solve these two fundamental problems of sculpture.

8 Gombrich, E. H., *The Story Of Art*, Phaidon, New York, 1995 (16th edition)

9 Germaner, Semra, "Zühtü Hoca", *Zühtü Müridoğlu, Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam*, YKY, İstanbul, 2006, s.11

10 Jenkins, Ian, Turner, Victoria, *The Greek Body*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 13-14



Figür | Figure 4

Zühtü Müridoğlu, *Tors* | *Torso*  
Alçı | Plaster 61 x 48 x 29 cm



Figür | Figure 5

Zühtü Müridoğlu, *Oturan Erkek Figürü* | *Seated Man Figure*,  
Pişmiş Toprak | Earthenware 42 x 30 x 22 cm

Erden'in *Kütleyi Çağırarak* serisinde ve daha önce sergilediği birkaç çalışmasında çömelen, tüneyen figürü çalıştığını söyleyebiliriz. Art On İstanbul'da Sezer Tansuğ'a ithafen düzenlenen *99 Kare* sergisinde, Burcu Erden'in Ali Teoman Germaner'in imgelerinden yola çıkarak tasarladığı *Aloş* isimli bronz işini izlemiştik. Bu çalışmadaki figürlerin oturuş şekillerinin *Kütleyi Çağırarak* serisindeki formların öncülü olduğunu söylemek mümkün. Sanatçı, eskizleriyle biçim verdiği bu çömelen, tünemiş gibi duran figürleri, ilk akla gelecek çözüm olan zemine olduğu gibi bırakmak yerine kaideyi çağrıştıran sütunların üzerine yerleştiriyor. Tam da bu noktada *Kütleyi Çağırarak* serisindeki heykellerin denge ve hareket meseleleriyle kurdukları ilişkiler şekillenmeye başlıyor. Bu ilişkileri incelemeyi önce Ali Teoman Germaner'in de Zühtü Müridoğlu'nun öğrencisi olduğunu hatırlatarak Müridoğlu'nun giriştiği estetik deneylere geri dönmek istiyorum.

Semra Germaner, Müridoğlu'nun figürle ilgili akademik bilgiden uzakta yeni deneyler yapma arzusundan bahseder.<sup>11</sup> Müridoğlu'nun uzaktan bakıldığında dağınık ve belirgin bir stilin etrafında toplanmıyor gibi görünen sanat üretiminin bu arzuyla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Ayrıca Müridoğlu'nun yüklediği misyonu da hesaba katmak gerekir. Heykelin kamusal alandaki görünürlüğünün son derece kısıtlı ve çeşitlilikten uzak olduğu bir ülkede pek çok farklı öğrenciye heykel sanatını tanıtmak, sevdirmek amacını taşıyan ve bu gayretlerinde başarılı olan Müridoğlu'nun eğitimci kimliği, heykeltıraşlığı kadar önemli ve incelenmeye değerdir. Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nin 2006 yılında düzenlediği *Zühtü Müridoğlu: Resim, Heykel, Bütün Bir Yaşam* sergisi, sanatçının resim, heykel ve desen çalışmalarından oluşan bir seçkiyi izleyicilere sunmuştu. Sergi için yayınlanan katalog, Müridoğlu'nun giriştiği estetikleri deneyleri takip etmeyi olanaklı kılıyor. Katalogda, oturan veya çömelmiş figürlerin Müridoğlu'nun heykel repertuarında yer aldığını görebiliyoruz. (Figür 4, Figür 5) Kaideyi andıran ağaç gövdeleri ve neredeyse işlenmemiş tomruklardan elde edilen kesitlerle hazırlanmış soyut kompozisyonlar da sanatçının ürettiği eserler arasında bulunuyor. (Figür 6, Figür 7) Bu eserler, sadece yöntem olarak Burcu Erden'in çalışmalarıyla paralellik gösterir. Bunun yanında *Kütleyi Çağırarak* serisindeki heykellerle asıl biçim benzerliği taşıyan iki eserden biri, dik yüzeyli ahşap bir soyut kompozisyon (Figür 8) diğeri ise ilk bakışta yarım bırakılmış izlenimi veren soyut bir kadın figürüdür. (Figür 9) 1950'li yılların başında, Müridoğlu'nun Kalamış'taki evinin önündeki ağaçlar budanınca önce figür araştırmalarına başladığını, ardından bu çalışmalarını soyuta dönüştürdüğünü de not edelim.<sup>12</sup>



Figür | Figure 6,7

Zühtü Müridoğlu, *Soyut Kompozisyon* | *Abstract Composition*  
Ahşap | Wood 78 x 33 x 33 cm

Zühtü Müridoğlu, *Soyut Kompozisyon* | *Abstract Composition*  
Ahşap, Demir | Wood, Iron 99 x 97 x 76 cm

Figür | Figure 8,9

Zühtü Müridoğlu, *Soyut Kompozisyon* | *Abstract Composition*  
Ahşap | Wood 97 x 29 x 29 cm

Zühtü Müridoğlu, *Soyut Kompozisyon* | *Abstract Composition*  
Ahşap | Wood 97 x 29 x 29 cm

Burcu Erden studies roosting and crouching figures both in her *Calling For The Mass* series and her works before them. In the *99 Square* exhibition, a homage to Sezer Tansuğ, realized at Art On Istanbul, we saw the bronze work of Burcu Erden, "Aloş" which sets off from the imagery of Ali Teoman Germaner. The sitting positions of the figures in this work can be considered as the precursor of forms in *Calling For The Mass* series. The artist places these roosting, crouching-like figures, which were formulated in her sketches, on columns resembling pedestals instead of leaving them directly on the floor. At this exact moment the way sculptures in *Calling For The Mass* relate to concepts of balance and movement starts take shape. I would like to return to the aesthetic experiments of Müridoğlu, while reminding that Ali Teoman Germaner was also a student of Zühtü Müridoğlu.

Semra Germaner talks about Müridoğlu's desire to experiment with the figure away from academic understanding.<sup>11</sup> One may argue that the scattered artistic style of Müridoğlu revolves around this desire in experimentation. One should also keep the mission Müridoğlu undertook in mind. It is worth to study Müridoğlu as a sculptor as well as Müridoğlu as an educator in a country where the visibility of sculpture in public space is extremely limited and non-diversified. Through his educator role he managed to promote the art of sculpture to many different students and succeeded in his endeavors. The exhibition *Zühtü Müridoğlu: Painting, Sculpture, A Whole Life* which took place at Kazım Taşkent Art Gallery in 2006 presented a selection of paintings, sculptures and sketches by the artist. The exhibition catalogue enables the reader to follow the aesthetic experiments of Müridoğlu. We can see in the catalogue that the seated or crouching figures are in Müridoğlu's repertoire of sculpture. (Figure 4, Figure 5) Works resembling pedestals and abstract compositions prepared with vertical sections cut from undressed timbers are among the works by the artist. (Figure 6, Figure 7) These works are only parallel to the sculptures of Burcu Erden in a methodological sense. In addition, the two works that show remarkable similarities with the *Calling For The Mass* series are an abstract composition with a perpendicular surface (Figure 8) and an abstract female figure that gives the impression of an unfinished work at first sight. (Figure 9) Let's note that when the trees in front of his house in Kalamış were pruned, he started his figure studies and then transformed them into abstract works later on.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Germaner, Semra, "Zühtü Hoca", *Zühtü Müridoğlu, Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam*, YKY, İstanbul, 2006, s.11

<sup>12</sup> a.g.e., s.12

Sözünü ettiğim paralellik ve benzerliklerle Burcu Erden'in pastişe yöneldiğini iddia etmiyorum. Pastiche, tahmin edilebileceği üzere Rogers'ın da *Heykelsel Düşünme* makalesinde değindiği kavramlardan biri çünkü bir sanatçının çalışmalarını genel geçer kavramlarla okuma çabası, aynı zamanda yanlış değerlendirmelere, farklı sanatçılar arasında tutarlı olmayan benzerlikler icat etmeye, haksız pastiş suçlamaları üretmeye de oldukça açık bir yöntem. Rogers pastişe düşmemenin ancak uzamsal formları organize edişin yeni yollarını keşfetmekle mümkün olabileceğini ifade ediyordu.<sup>13</sup> Burcu Erden'in son derece kısa bir zaman dilimi içinde kendi heykel gramerini oluşturma yolunda ilerleyişinde Rogers'ın bahsettiği keşfe dair bir potansiyelin varlığını seziyorum. Amacım pastiş avcılığı değil Erden'in yeni kurmaya başladığı özgün estetik dilin heykel tarihindeki koordinatlarını belirlemek.

### III.

Erden'in *Kütleyi Çağırarak* serisindeki çalışmaları, Baselitz'in 1979 yılından itibaren sergilemeye başladığı ve günümüze dek üretmeyi sürdürdüğü ahşap heykellerini odak noktasında tutarak incelemek doğru olacaktır. Geçtiğimiz yıl, Beyeler Vakfı ve Smithsonian Enstitüsü, Hirshhorn Müze ve Heykel Bahçesi'nin beraber düzenledikleri kapsamlı retrospektifin önerdiği gibi Baselitz'in yarım asrı aşan resim ve heykel üretimini dönemler halinde değerlendirmek sanatçının geliştirdiği estetiği anlamamızı kolaylaştırır. Erden'in çalışmaları, Baselitz'in 80'li yıllar boyunca ürettiği ahşap heykellerindeki yönetsel ve biçimsel özelliklerle paralellikler gösterir. 1980 Venedik Bienali'nde, Almanya pavyonundaki tek eser olan *Bir Heykel İçin Model / Modell für Eine Skulptur* (1979-1980) Baselitz'in sergilediği ilk heykel çalışmasıdır. Sanatçının kariyeri boyunca neredeyse hiç taviz vermediği provokatif duruşuna yaraşan bu çalışma (Figür 10) pek çok başka eseri gibi uzun tartışmaların konusu olmuştur.



I am not claiming that Burcu Erden, with the parallels and similarities mentioned above, has turned to pastiche. Pastiche is one of the concepts that Rogers referred in his article *Sculptural Thinking*, as one can justifiably predict. However, the effort in reading an artist's work with de facto concepts can be quite misleading; it can lead to invent inconsistent similarities between unlike artists, and to fabricate unjustified accusations of pastiche. Rogers expressed that not falling into pastiche can only be possible by exploring new ways of organizing spatial forms.<sup>13</sup> I sense the presence of a potential for the exploration Rogers mentioned in Burcu Erden's formulation of her own sculpture grammar. My aim is not to be a hunter of pastiche; it is to determine the coordinates of Erden's fresh and genuine language of aesthetics within the history of sculpture. Another important reference point for these coordinates is the aesthetics of Georg Baselitz.

### III.

It would be appropriate to examine the works in the series *Calling For the Mass* by concentrating upon the wooden sculptures that Baselitz has begun to produce since 1979 and continues to produce today. As suggested by the comprehensive retrospective held last year by the Beyeler Foundation and the Smithsonian Institute, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, evaluating Baselitz' painting and sculpture production, exceeding half a century, in periods makes it easier for us to understand the aesthetics artist developed. Erden's works show parallels with the methodological and formal features of the wood sculptures Baselitz produced during the 80s. *Model for a Sculpture / Modell für Eine Skulptur* (1979-1980), the only work in the German Pavilion at the 1980 Venice Biennale, is the first sculpture exhibited by Baselitz. This work (Figure 10), befitting the artist's provocative stance, of which he made almost no concessions throughout his career, became the subject of such long debates as many of his other pieces were.



Figür | Figure 10

Georg Baselitz  
*Bir Heykel İçin Model | Model for a Sculpture* 1979-1980  
Ahşap | Wood

Burcu Erden

*İsimsiz | Untitled*, 2017  
Ahşap | Wood  
120 x 32 x 30 cm / 127 x 43 x 27 cm / 130 x 39 x 25 cm

<sup>13</sup> Rogers, L. R., "Heykelsel Düşünme", *British Journal of Aesthetics*, Volume 2, Sayı 4, Ekim 1962, p. 296

Baselitz'in tarihle kurduğu sorunlu ilişkinin analizi, bu yazının sınırlarını aşabilir ancak bu noktada *Bir Heykel İçin Model*'de figüre iliştilmiş gibi duran, taşıyıcı olma işlevini çoktan yitirmiş dikdörtgen ahşap kütleyle dikkat çekmek istiyorum. *Kütleyi Çağırma* sergisinde de kaideyi andıran ancak kaide gibi çalışmayan ahşap sütunlar heykellerin önemli bir parçasını oluşturur ancak *Bir Heykel İçin Model*'den farklı olarak taşıyıcı olma işlevlerini sürdürürler. Serideki figürler ahşap sütunlara gömülüyormuş gibidirler. Ampütasyona uğramış bir beden parçalarını andıran anatomik elemanlar, kaide olma işlevini yitirmiş bu sütunların içinde erimişlerdir sanki. Sütunların yüzeyi de dik ve eğri açılarının iç içe geçtiği satırlara dönüşmüştür. *Kütleyi Çağırma* serisinde anatomik elemanların oluşturduğu kütleler arasındaki geçişler genellikle muğlaktır. Ancak gövdenin varlığını koruyabilmek adına bazı eklemeler doğru oranlarını andıran biçimlerde gösterilir. Heykel tarihine geri dönecek olursak, sütuna yapışma, sütunun yerine geçme hali, Gotik heykeli hatırlatır. Yakın bir zaman önce yangınına kederle izlediğimiz Notre-Dame Katedrali'nin ön cephesindeki ve Chartes Katedrali'nin kuzey çapraz sahninin ön kapısındaki heykeller (Figür 11) hem sütunlara iliştilmiş hem de sütunun yerine geçmiş gibi dururlar. Sütunlarla kurdukları ayrılmaz bağ bu heykelleri Antik Yunan heykelinden çok uzakta bir yerlere taşır. Gotik dönemde heykelin taşıdığı anlamlar bütünü<sup>14</sup> bedenini teşhirinin gerçeğe yakın oluşundan çok daha önemlidir. *Kütleyi Çağırma* serisindeki heykellerin sütunla kurdukları ilişki tabii ki tamamen farklı ancak bu noktada da yine Erden'in heykelle ilgili bir başka temel probleme geri döndüğünü ve kendi yanıtını ürettiğini görüyoruz.

Baselitz'in en belirgin stilistik özelliği olan baş aşağı figürün kökeni, 1969 tarihli *Kafadaki Orman / Der Wald auf dem Kopf* isimli resminde (Figür 12) bulunabilir.<sup>15</sup> Baselitz, figürlerini hem gördüğümüz şekilde hem de duyumsal olarak tepetaklak olmuş gibi algılamamızı ister. Bu strateji, 80'li yıllardan itibaren üretmeye başladığı ahşap heykellerinde, yağlıboya tablolarında olduğu kadar baskın değildir. Ancak sanatçının iki boyutlu figürdeki bu belirgin tercihinin ilk işaretini tepetaklak olmuş bir orman "portresinde" görüyor olmamız dikkate değer. Heykellerinde kullandığı materyal olan ahşap ile figürü dönüştürmek için kullandığı görsel stratejinin aynı eserde kök bulması tesadüf gibi görülebilir ancak bu bana göre Baselitz'in resim ve heykeli bir bütün olarak gördüğünü bize kanıtlayan pek çok örnekten yalnızca biridir. Baselitz estetiğinde resim ve heykel arasındaki geçişlilik, çerçeve boyutundan, heykellerine renk verirken tercih ettiği palet kadar pek çok örnekte somut olarak gözlenebilir. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris'te 2011 yılında düzenlenen ve Baselitz'in heykel çalışmalarına odaklanan kapsamlı sergide sanatçının heykelleri kâğıt üzerine yaptığı desen çalışmalarıyla birlikte sergilenmişti.<sup>16</sup> Burcu Erden'in estetiğe yaklaşımında da benzer bir bütünlük algısı olduğunu sezeriz. *Kütleyi Çağırma* sergisindeki rölyef çalışmalar, bu yaklaşımın en doğrudan göstergesi olarak değerlendirilebilir. Çizim, var olduğu haliyle tamamlanmış eserlerin üzerinde korunmuştur; kütlelerin sınırlarını belirleyen kontur çizgileri heykellerin üzerindedir hala. Ayrıca sanatçının sergiyi kafasında bir duvar resmi olarak canlandırması da sözünü ettiğim bütünsel yaklaşımın bir sonucu olabilir.



The analysis of Baselitz's problematic relationship with history can go beyond the limits of this paper, but at this point, I would like to draw attention to the rectangular wooden mass, which seems to be attached to the figure in the *Model for a Sculpture* and has already lost its function as a carrier. In the *Calling For The Mass* series, wooden columns that resemble pedestals but do not function as such constitute an important part of the sculptures; however unlike the *Model for a Sculpture*, they continue to function as carriers. The figures in the series seem to be buried in wooden columns. The anatomic elements that resemble the parts of an amputated body are melted in these columns that have lost their function. The surface of the columns has also become planes where vertical and curved angles are intertwined. In the *Calling For The Mass* series, the transitions between the masses formed by the anatomical elements are generally ambiguous. However, in order to preserve the presence of the body, some joints are shown in the form of their correct proportions. Going back to the history of sculpture, attaching to the column and replacing the column is evocative of the Gothic sculpture. The statues on the front side of the Notre-Dame Cathedral, which we have recently watched its perishing in grief, and the statues on the porch of the north transept of the Chartes Cathedral (Figure 11), seem to have both been attached to the columns and also replaced the columns. The inseparable connection they have with the columns carries these statues far from the ancient Greek statue. In the Gothic period, the set of meanings<sup>14</sup> that the sculpture transmits is much more important than the realism in exhibition of the body. The relationship of the statues with the column in the series *Calling For The Mass* is of course completely different, but at this point, we see Erden returning to another fundamental problem related to sculpture and producing her own answer.

The most prominent stylistic feature of Baselitz, the upside-down figure, is rooted in his 1969 painting *Forest on its Head / Der Wald auf dem Kopf*<sup>15</sup>. (Figure 12) Baselitz wants us to perceive his figures as upside-down both visually and sensually. This strategy is not as dominant in the wooden sculptures that he started to produce since the 80s as in his oil paintings. However, it is noteworthy that we see the first sign of the artist's distinctive preference in two-dimensional figures in an upside-down forest "portrait". The choice of wood as material for his sculptures and the visual strategy used for the transformation of the figure being rooted in the same work can be seen as a coincidence, but it is only one of many examples that proves to us that Baselitz sees painting and sculpture as a whole. The transitivity between painting and sculpture in the aesthetics of Baselitz can be observed in many examples, from the frame size of his paintings to the preferred color palette for his sculptures. The comprehensive exhibition centering on the sculpture works of Baselitz was held in 2011 at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and the sculptures of the artist were exhibited alongside his drawings on paper.<sup>16</sup> We can observe a similar conception of integrity in Burcu Erden's approach to aesthetics as well. The relief works in the *Calling For The Mass* exhibition can be considered the most direct indicator of this approach. The drawing is preserved on all completed works as it is and the contour lines that determine the boundaries of the mass are still on the sculptures. Also, the artist's portrayal of the exhibition as a mural in her head is possibly the result of the holistic approach I mentioned.

Figür | Figure 11

Chartes Katedrali  
Kuzey Çapraz Sahın, Ön Kapı / Chartes Cathedral  
Porch of the North Transept, 1194

Figür | Figure 12

Georg Baselitz  
*Kafadaki Orman* | *Der Wald auf dem Kopf*, 1969  
Tuval üzerine yağlı boya | Oil on canvas

<sup>14</sup> Bu katedrallerde bulunan heykellerin ayrıntılı analizleri için bkz. Synder, James, *Medieval Art, Painting, Sculpture, Architecture: 4th-14th Century*, Harry N. Abrams, New York, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1989, (Notre Dame), pp. 354-360, (Chartes), pp. 361-373

<sup>15</sup> Rosenthal, Norman, *Baselitz*, exhibition catalogue, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, January 21-April 29, 2018, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC, June 21-September 16, 2018, Hatje Cantz, Verlag GmbH, Berlin, 2018, p. 136

<sup>16</sup> *Baselitz as Sculptor*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 September 2011-29 January 2012



Figür | Figure 13

Georg Baselitz,  
İsimsiz | *Untitled*, 1982-1983  
Ahşap (ıhlamur ağacı) | Limewood

Baselitz'in 1980'lerin başında üreteceği heykeller için ahşabı materyal olarak belirlemesini rastgele bir seçim olarak değerlendirmemek gerekir. Sanatçının Alman Rönesans'ına yönelik ilgisi, sanatçıyı konu alan neredeyse her makalede hatırlatılır. Georg Baselitz'in son derece kapsamlı bir ağaç baskı Rönesans gravürleri koleksiyonuna sahip olduğunu biliyoruz.<sup>17</sup> Bu chiaroscuro gravürleri, özellikle sanatçının heykellerinde izlenebilecek gölge etkileriyle birlikte düşünmek mümkün. Benzer gölge etkileri, *Kütleyi Çağırarak* serisindeki heykellerde de izlenebilir. Ancak Erden'in son serisindeki heykeller ve Baselitz'in heykel grameri arasındaki asıl benzerliğin ahşabın dokusu olduğunu düşünüyorum. Boyanmadan veya cilalanmadan bırakılmış ham ahşabın kas dokusuna benzeyen, damarlı ve yer yer tel tel görünen dokusu dikkat çekicidir. Klasik Antikite heykelinde doğallık, derinin altının gösterilebilmesiyle yakalanıyordu. Ten dokusunu andıran mermer ve tenin altından görünen kas, iskelet yapısı natüralist heykelin uyandırdığı hayranlığın kaynağıdır. Ahşap ise bedenün teşrihine dair az önce de sözünü ettiğim başka olanaklar sunar. Baselitz'in 1982-1983 yılları arasında ürettiği, Tate Modern Müze koleksiyonunda bulunan *İsimsiz* heykeli (Figür 13) sanatçının 1980'li yıllardaki heykel üretimlerinin tipik bir örneğidir. Heykelin yüzeyinde görülen testere, zımpara, törpü ve ıskarpela izleri, kaba ve hırpalanmış bir doku yaratır. Baselitz, ahşap heykellerini üretirken kullandığı yöntemi "doğrudan saldırganlık" olarak niteler.<sup>18</sup> Erden'in heykellerinde de sürekli bir eksiltme söz konusudur. Bacağın anatomik teşhiri yirmi planla kurulmuşsa bunun ancak bir kısmı tamamlanmış heykelde görünür kalabilmiştir. *Kütleyi Çağırarak* serisindeki deforme olmuş tüneyen figürler, insandan uzaklaşır ancak primat fizyolojisinin çerçevesinden çıkmazlar. Bu figürler uzamış kolları ve hacimli anatomileriyle orangutanları andırır. Figürün deformasyonu, "*Kütleyi Çağırarak*" serisindeki heykelleri toteme yaklaştırır. Hacimler, totem figürlerinde olduğu gibi duyumsal bir etki yaratmak üzere bozulmuş; dönüştürülmüşlerdir.

Serideki heykellerde figürler, bir büst kaidesinin üzerine iliştirilmiş gibidir ancak kaide olma işlevini yitirmiş bu ahşap sütunların üzerinde duran şey, yalnızca bir torsodur. Kopmuş kafanın bulunması gereken yer, izleyicinin göz hizasına denk gelir. Bu haliyle heykellerdeki bakış düzlemi, yüzün eksiltilmesiyle birlikte ortadan kaybolmuş gibidir. Yüzün kaybı, aynı zamanda cephenin de kaybını beraberinde getirir; heykeller izleyiciyi bir ön cepheden izlenmek yerine etrafında dolaşmaya, heykeli etrafında dönerek izlemeye davet eder. Bunun yanında figür ve sütunun birleşimi, heykellerin dik bir eksen etrafında kurgulanmalarını sağlar. Sütunun kesintisizliği, figürün darmadağın olmuş eksenini yerle ilişkilendirir. Kafanın yok oluşu akıllara Georges Bataille'in 1930'larda kurduğu Acéphale<sup>19</sup> topluluğunu getirir. Topluluk yalnızca birkaç yayın yapmıştı ve imkansız idealler üzerine kurulu, hedefleri pek de net olmayan bir entelektüel cemaati idi. Acéphale topluluğunun dayanak noktası, kurbanın ve celladın kusursuz biçimde özdeşleştiği bir kurban töreniydi.<sup>20</sup> Baselitz'in Fransız varoluşçuluğuyla özellikle Bataille ve Artaud'un kuramlarıyla ilgilenmiş olduğunu da hatırlatmak gerek. Tüm bu kesişme noktaları, Erden'in *Kütleyi Çağırarak* serisi için bu yazının sınırlarını aşan yeni okuma olanakları sunar. Son olarak Celal Arseven'in heykel ve oyma sanatını incelediği *Türk Sanatı Tarihi*'nin üçüncü cildinde Moğollar'ın insan heykellerinin insanlara fenalık yaptığına inandıklarından, buldukları heykellerin başlarını kırıp, kopardıklarından bahsettiğini not edelim.<sup>21</sup> *Kütleyi Çağırarak* serisindeki ilkele geri dönüş tavrı daha pek çok çağrışıma ve farklı yorumlama biçimine açıktır. Burcu Erden'in heykellerini Rogers'ın tartıştığı kavramlarla görmeye çalışsam da Brook'un hatırlattığı gibi karşılaştırdığım heykeltıraşların kurdukları estetiği kendi özgünlükleri içinde değerlendirmeye çalıştım. Son olarak Rogers'ın kolonyalist espri anlayışını münasebetsiz, Baselitz'in kadın sanatçı düşmanlığını ise seviyesiz ve komik bulduğumu belirtmek isterim.



It should not be regarded as a random choice for Baselitz to determine wood as a material for the sculptures he started to produce in the early 1980s. Baselitz's interest in the German Renaissance is reminded in almost every article about the artist. We know that Georg Baselitz has a very comprehensive collection of woodcut Renaissance prints.<sup>17</sup> These chiaroscuro prints can be considered together specifically with the shadow effects that can be observed in the artist's sculptures. Similar shadow effects can also be seen in the sculptures from the *Calling For The Mass* series. However, I consider the texture of wood as the principal similarity between the sculptures in the last series of Erden and the sculpture grammar of Baselitz. The texture of raw wood left without painting or polishing looks veined and stringy in places and its resemblance to the muscle tissue is striking. In the statues of classical antiquity, lifelikeness was achieved by revealing below the skin. The admiration for the naturalist sculpture originates in the marble that resembles skin texture and the muscular and skeletal structure peeking under the skin. As I mentioned before, wood, on the other hand, offers other possibilities for the body's dissection. Baselitz's Untitled statue (Figure 13), produced between 1982 and 1983 and housed in the collection of the Tate Modern Museum, is a typical example of the artist's sculpture production in the 1980s. The traces of saw, sandpaper, rasp and chisel on the surface of the statue create a rough and battered texture. Baselitz describes the method he uses in producing wooden sculptures as "direct aggression".<sup>18</sup> In Erden's sculptures a perpetual reduction is also present. If the anatomical representation of the leg was established with twenty plans, only a part of it could remain visible in the completed sculpture. The deformed and roosted figures in the *Calling For The Mass* series move away from the human, but they do not violate the framework of the primate physiology. These figures resemble orangutans with elongated arms and voluminous anatomies. The deformation of the figure likens the sculptures in the series *Calling For The Mass* to totems. As in totem figures, volumes are distorted and transformed to create a sensual effect.

The figures in the series are seemed to be attached to a pedestal for a bust; however, what these wooden columns that have lost their function as a pedestal carry is only a torso. The place where the ruptured head is supposed to be directly faces the eye level of the viewer. As they stand, the view plane in the sculptures has disappeared with the removal of the face. The loss of the face brings the loss of a façade alongside it; the sculptures invite the viewer to go around the structure rather than choosing one frontal façade to view it. In addition, the union of the figure and the column enables the sculptures to be composed around a linear axis. The continuity of the column relates the figure's scattered axis with the floor. The disappearance of the head brings the Acéphale<sup>19</sup> community Georges Bataille founded in 1930's. The group only made a couple of publications and it was an intellectual community based on impossible ideals, whose goals were not clear. The mainstay of the Acéphale community was a ceremony of sacrifice where the victim and the executioner identified perfectly.<sup>20</sup> It is important to mention that Baselitz was interested with French existentialism; especially with the theories of Bataille and Artaud. All of these points of intersection provide opportunities that supersede the limits of this essay yet offer use new possible readings for Erden's *Calling For The Mass*. Finally, it is important to note that in the third volume of *History of Turkish Art*, an analysis of the sculpture and art of carving, Celal Arseven argues that Mongolians used to decapitate the heads of the sculptures with the belief that they forced people to do bad things.<sup>21</sup> The return to the primitive in the series *Calling For The Mass* is open to many connotations and ways of interpretation. Although I tried to see the sculptures of Burcu Erden with the concepts discussed by Rogers, Brook reminded me to evaluate the aesthetic understandings of sculptors compared here while keeping their authentic nature in mind. All in all, I would like to state that I find Rogers' colonial sense of humour impertinent and Baselitz's hostility towards woman artists low brow and clownish.

17 Grant, Sarah, "Chiaroscuro Woodcut: Baselitz Divided", *Art in Print*, Vol. 4, No. 3 (September - October 2014), pp. 29-31

18 Stonard, John-Paul, "Georg Baselitz: Paris, Postdam, New York", *The Burlington Magazine*, Vol. 154, No. 1310, British art (May 2012), pp. 366-367

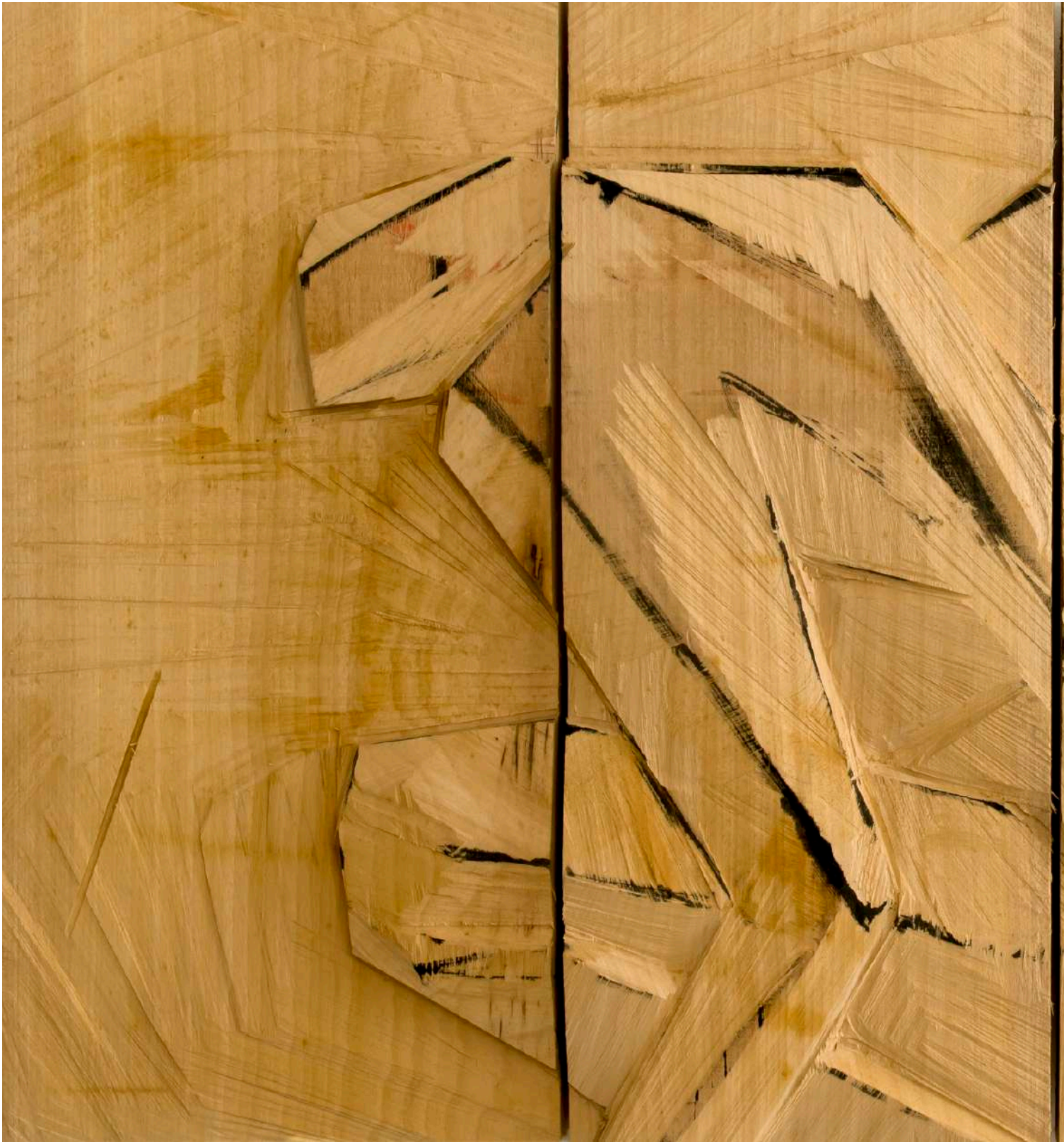
19 Kafası olmayan

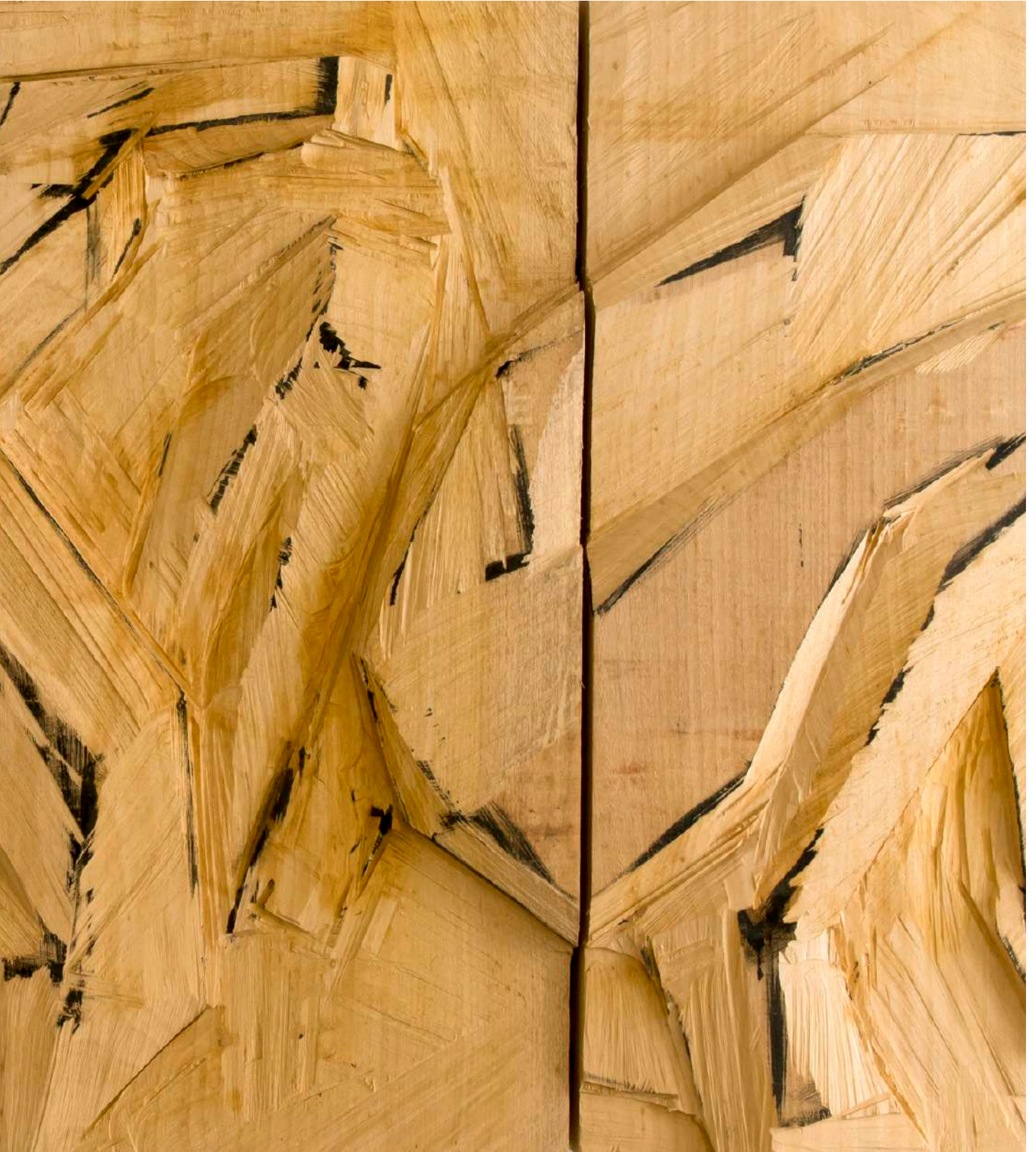
20 Cutrofello, Andrew, "The Accursed Share and The Merchant of Venice", Winnubst, Shannon (ed.) *Reading Bataille Now*. Indiana University Press, 2007, s.234

21 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi, Cilt III, Heykel ve Oyma*, İstanbul Maarif Basımevi, s.4









*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
107 x 202 x 10 cm



*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
223 x 62 x 55 cm





*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
179 x 52 x 58 cm







İsimsiz | Untitled, 2019

Ahşap | Wood  
186 x 63 x 60 cm





*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
175 x 56 x 60 cm





*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
201 x 64 x 62 cm





*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
180 x 57 x 62 cm





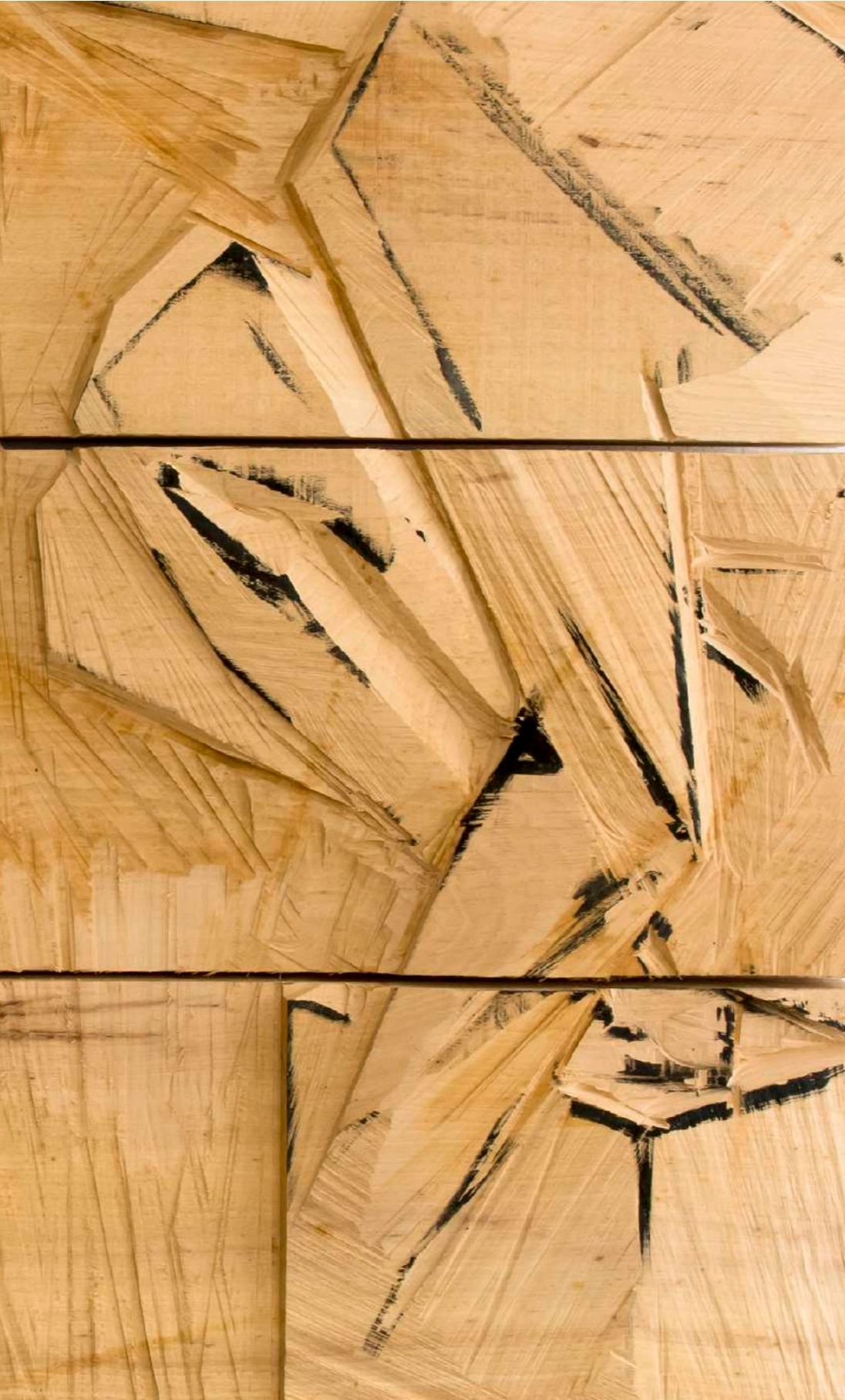


*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
186 x 55 x 59 cm







*İsimsiz | Untitled, 2019*

Ahşap | Wood  
103 x 150 x 10 cm



*İsimsiz | Untitled, 2019*

Bronz | Bronze  
Çeşitli boyutlarda | Various sizes





İsimsiz | Untitled, 2019

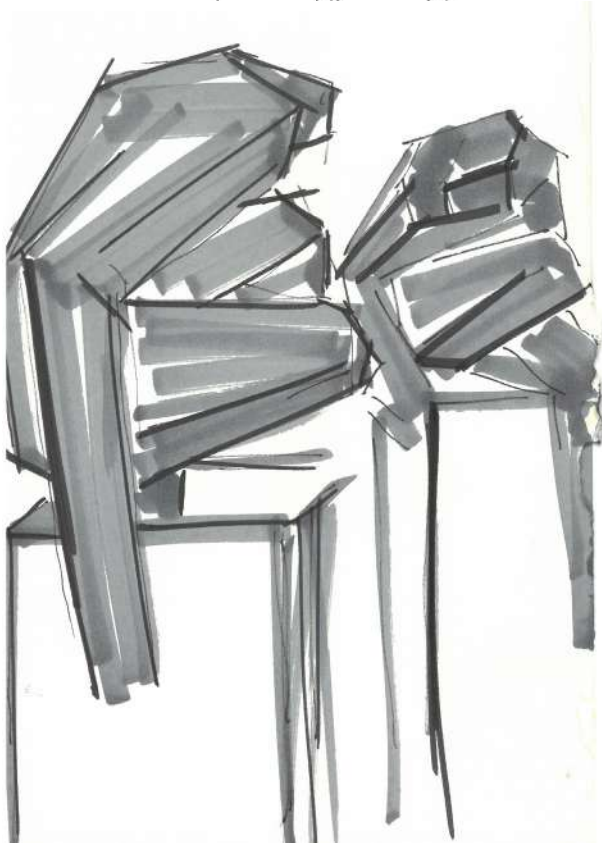
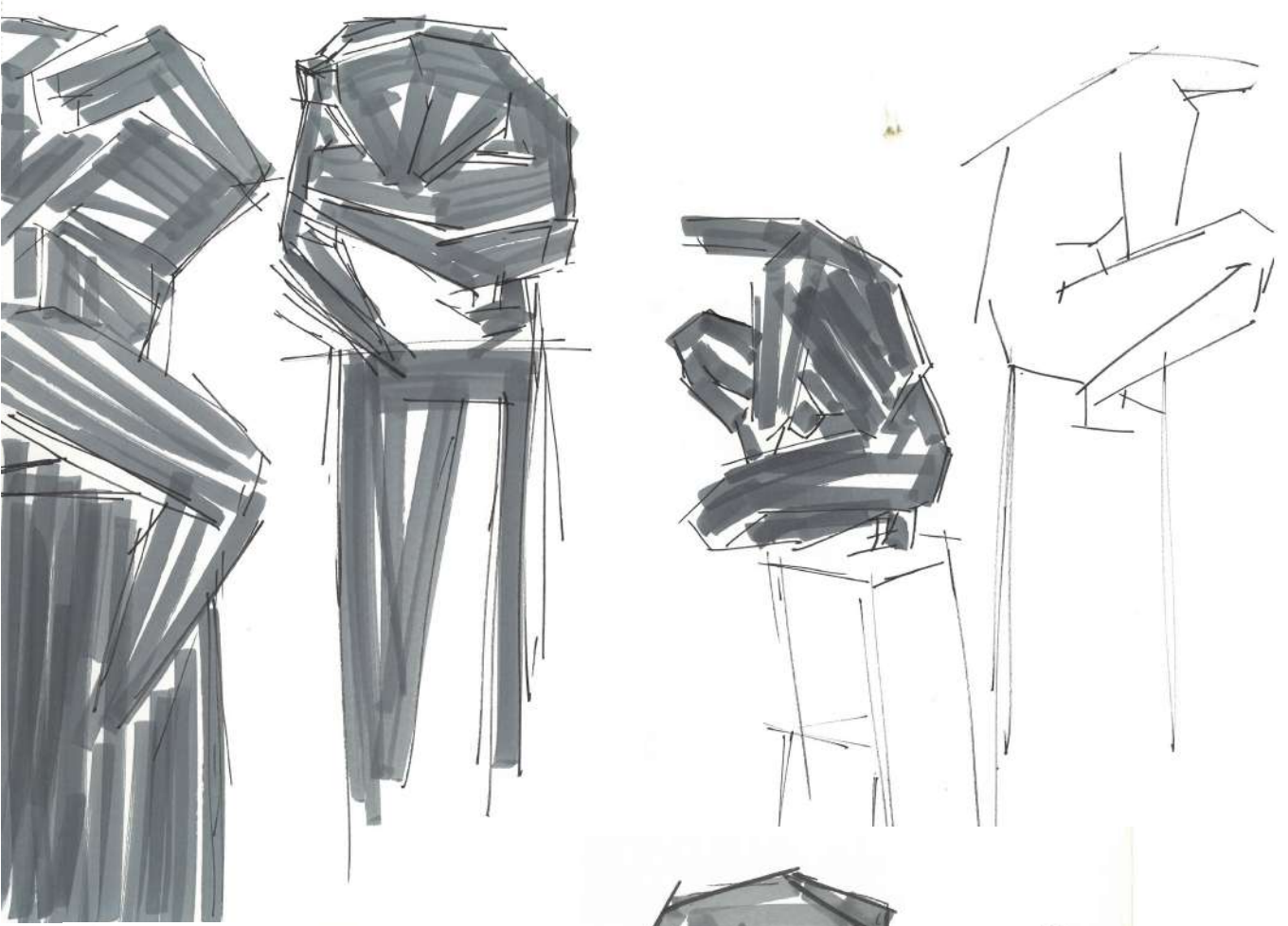
Bronz | Bronze  
15 x 8 x 13,5 cm / 15 x 8 x 13,5 cm / 20,5 x 7 x 7 cm / 23 x 8 x 8,5 cm





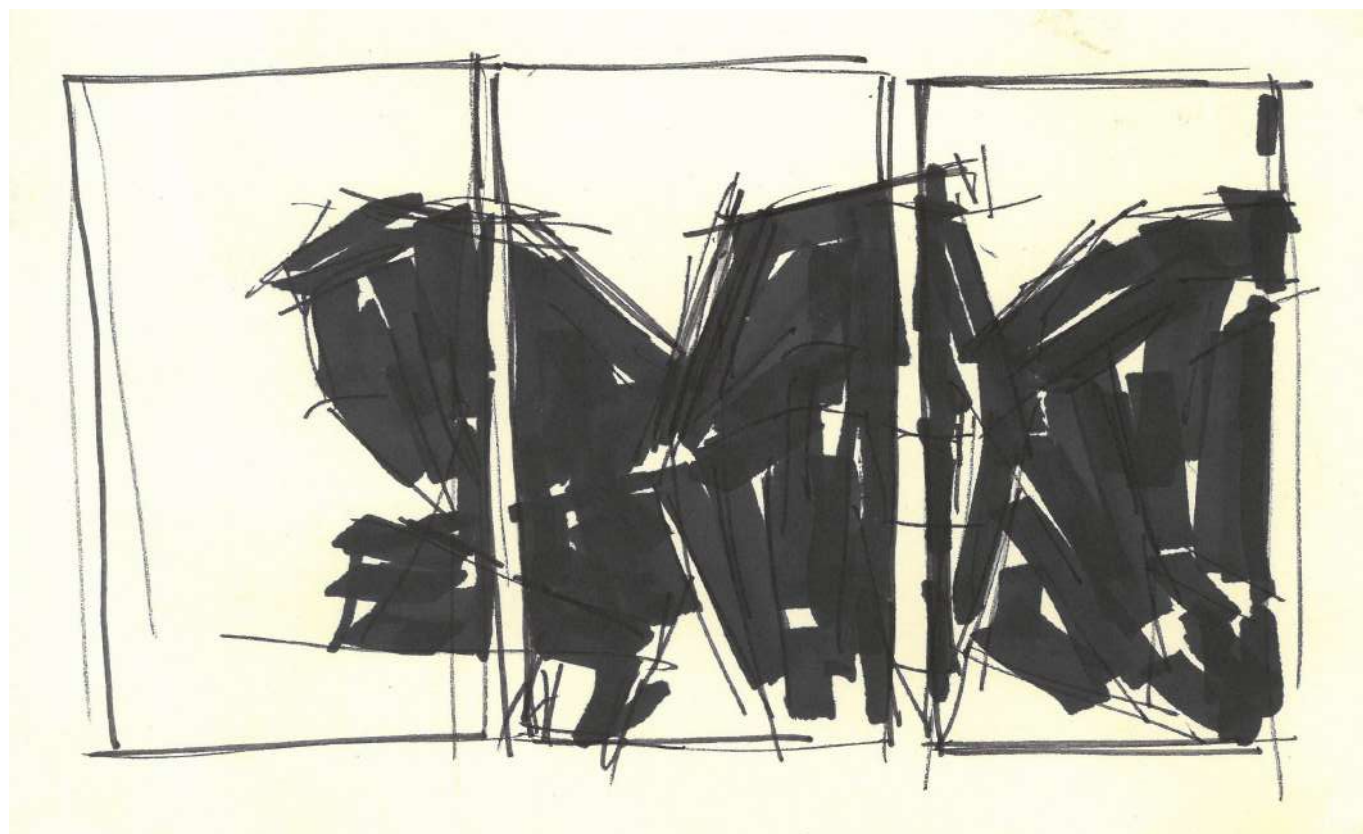
*İsimsiz* | *Untitled*, 2019

Bronz | Bronze  
24 x 7 x 9,5 cm / 20,5 x 7 x 7 cm / 20 x 7 x 7,5 cm / 24,5 x 7,5 x 8 cm / 23 x 8 x 8,5 cm



İsimsiz | Untitled, 2019

Eskiz | Sketches



# BURCU ERDEN

d.1986 / İstanbul, Türkiye  
 Çalışmalarına İstanbul, Balat'taki atölyesinde devam etmektedir.  
 2012 yılından itibaren MSGSÜ Heykel Bölümü'nde  
 Araştırma Görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

## Eğitim

2012-2016 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Doktora-Heykel, İstanbul, Türkiye  
 2014 Akademie der Bildenden Kunste Wien- Conceptual Art Class with Marina Grznic,  
 Erasmus Programı, Viyana, Avusturya  
 2009-2012 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Heykel, İstanbul, Türkiye  
 2003-2009 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisans Heykel, İstanbul, Türkiye

## Solo Sergiler

2019 *Kütleyi Çağırarak*, Art On İstanbul, İstanbul, Türkiye  
 2018 *Yarının Külleri*, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye

## Karma Sergiler

2018 *99 Kare*, Art On İstanbul, İstanbul, Türkiye  
 2018 *From Another Hill*, Teras Sergileri, Elgiz Müzesi, İstanbul, Türkiye  
 2018 *No Story*, Art On İstanbul, İstanbul, Türkiye  
 2018 *Place-Atelier*, Cer Modern, Ankara, Türkiye  
 2018 *Yayınlanmamış Hikayeler*, Tophane-i Amire Kültür & Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye  
 2017 *Crossroads V*, Art On İstanbul, İstanbul, Türkiye  
 2016 *Umulmadık Topraklar*, Artist 2016, İstanbul, Türkiye  
 2016 *Art in Mind*, Brick Lane Gallery, Londra, İngiltere  
 2012 *Esin mi?, Şeytan mı?*, Işık Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
 2011 *Işık, Mekân, Heykel*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

## Artist Residency Programı

2017 By the Other Means Gallery, Londra, İngiltere

## Sempozyumlar

2018 Sarıyer Ağaç Heykel Sempozyumu, İstanbul, Türkiye  
 2017 Uluslararası Odunpazarı Ağaç Heykel Sempozyumu, Eskişehir, Türkiye  
 2017 Koru Genç Heykel Sempozyumu, Yalova, Türkiye  
 2016 10. Uluslararası Alanya Ahşap Heykel Sempozyumu, Antalya, Türkiye  
 2013 10. Uluslararası Alanya Taş Heykel Sempozyumu, Antalya, Türkiye  
 2010 Uluslararası Ahşap Heykel Sempozyumu, Castello Tesino, İtalya

b.1986 / Istanbul, Turkey

Lives and works in Istanbul, she is currently working as a Research Assistant in the Fine Arts Faculty of Mimar Sinan Fine Arts University.

### **Education**

2012-2016 Mimar Sinan Fine Arts University, PhD – Sculpture, Istanbul, Turkey

2014 Akademie der Bildenden Künste Wien- Conceptual Art Class with Marina Grzanic, Erasmus Exchange Programme, Wien, Austria

2009-2012 Mimar Sinan Fine Arts University, MA- Sculpture, Istanbul, Turkey

2003-2009 Mimar Sinan Fine Arts University, BA - Sculpture, Istanbul, Turkey

### **Solo Exhibitions**

2019 *Calling for the Mass*, Art On İstanbul, Istanbul, Turkey

2018 *Ashes of Tomorrow*, Tophane-i Amire Culture & Arts Center, Istanbul, Turkey

### **Group Exhibitions**

2018 *99 Kare*, Art On İstanbul, Istanbul, Turkey

2018 *From Another Hill*, Terrace Exhibitions, Elgiz Museum, Istanbul, Turkey

2018 *No Story*, Art On İstanbul, Istanbul, Turkey

2018 *Place-Atelier*, Cer Modern, Ankara, Turkey

2018 *Unpublished Stories*, Tophane-i Amire Culture & Arts Center, Istanbul, Turkey

2017 *Crossroads 5*, Art On İstanbul, Istanbul, Turkey

2016 *Unexpected Territories*, Artist 2016, Istanbul, Turkey

2016 *Art in Mind*, Brick Lane Gallery, London, UK

2012 *Inspiration?, Evil?*, Işık University, Istanbul, Turkey

2011 *Light, Space, Sculpture*, Mine Art Gallery, Istanbul, Turkey

### **Artist Residency Program**

2017 By the Other Means Gallery, London, UK

### **Symposiums**

2018 Sariyer Wood Sculpture Symposium, Istanbul, Turkey

2017 Odunpazarı Wood Sculpture Symposium, Eskişehir, Turkey

2017 Koru Young Sculptors Symposium, Yalova, Turkey

2016 10th International Alanya Wood Sculpture Symposium, Antalya, Turkey

2013 10th International Alanya Stone Sculpture Symposium, Antalya, Turkey

2010 International Wood Sculpture Symposium, Castello Tesino, Italy

Art On İstanbul'da 26.04-31.05.2019 tarihleri arasında gerçekleşen *Kütleyi Çağırarak* sergisi için hazırlanmıştır.

Prepared by Art On İstanbul on the occasion of the exhibition *Calling For The Mass* dated 26.04-31.05.2019.

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

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

© Art On İstanbul, 2019.

### Katalog | Catalogue

Metin | Text İbrahim Cansızoğlu

Tasarım | Design Ozan Uzun

Çeviri | Translation Selin Akın, Eylül Göker, İbrahim Cansızoğlu

Fotoğraflar | Photographs Kayhan Kaygusuz

### ART ON İSTANBUL

Ekip | Team

Kurucular | Founders  
Nil Duran, Oktay Duran

Direktör | Director  
Gökşen Buğra

İletişim & Tasarım  
Communication & Design  
Ozan Uzun

Sanatçı İlişkileri | Artist Liaison  
Selin Akın

Asistan | Assistant  
Eylül Göker  
Ali Duran

Lojistik | Logistics  
Timuçin Işığı

Yardımcı Hizmetler | Assistant Services  
Kevser Özkara

### Teşekkürler



[instagram.com/artonistanbul](https://www.instagram.com/artonistanbul)



[twitter.com/artonistanbul](https://twitter.com/artonistanbul)



[facebook.com/artonistanbul](https://www.facebook.com/artonistanbul)

# ART ON

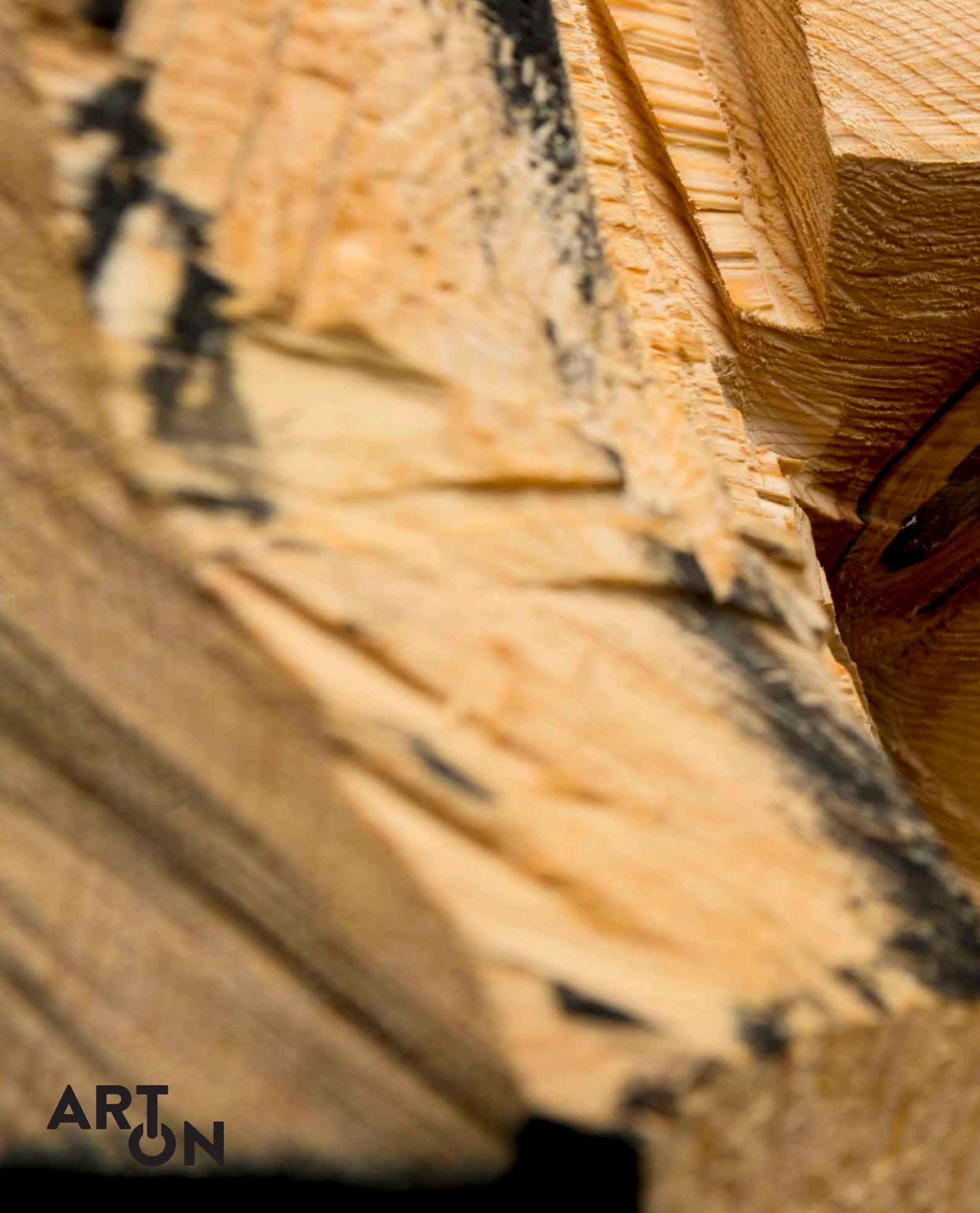
Art On İstanbul

Meşrutiyet Caddesi Oteller Sokak Hanif Binası No: 1A  
Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

T +90 212 259 15 43

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





ART  
ON