

SANAT THE
RAST- INCIDENT
LANTISI OF ART /
RASTLAN- THE
TININ ART OF
SANATI INCIDENT

30 Eylül
03 Aralık
2016

September 30th
December 03rd
2016

KÜRATÖR / CURATOR
HASAN BÜLENT KAHRAMAN

SANAT THE
RAST- INCIDENT
LANTISI OF ART /
RASTLAN- THE
TININ ART OF
SANATI INCIDENT

Sanatçılar / Artists

Ardan Özmenoğlu
Burak Eren Güler
Doruk Kumkumoğlu
Eda Soylu
Elif Boyner
Erdal İnci
Fırat Engin
Kıvanç Martaloz
Nurtaç Ulutürk
Seydi Murat Koç

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman

Rastlantı, Tekinsizlik ve On Yapıta Sinmiş Gizli Gerçekler...

Hasan Bülent Kahraman¹

Rastlantı bir metafiziktir. Rastlantının, bütün metafizikler gibi, bir matematiği elbette vardır. Ama bu ancak olasılık hesaplarıyla bulunabilir ve bu manada rastlantı düşük olasılığın öne çıkmasıdır. Bu tasım da ayrı bir matematiği gereksinir. Rastlantı esas itibarıyla bilinemeyenin, kestirilemeyenin ortaya çıkmasıdır, gerçekleşmesidir. Büyük olasılık tarafında yer alan gerçek öngörülebilir olandır. İnsan kendisini genellikle ona göre hazırlar. Teknik bununla ilgilidir. Öngörülebilir olana karşı önlem almamak ancak delilik halidir. Fakat kestirilemeyene karşı önlem almak özel bir durum, dikkat ve incelik ister. Dikkatin ayrı bir halinden söz etmek olur o.

Rastlantının gerçekleşmesi *tekin olmayan* bir durumun doğmasıdır. Beklenmeyente ilgili her duygu bir *tekinsizlik* halidir. Rastlantıyla bir şey gerçekleştiğinde, iyi bir şey bile olsa bu, insan ürperir. Daha fazla sevinebilir belki. Ama buradaki ‘daha fazla’ vurgusu ürpertinin dışavurumudur.

Rastlantı küçük/düşük olasılığın cereyan etmesi ve gerçekleşmesi olduğundan *düzenin bozulmasına* denk gelir. Büyük olasılık daima *düzeni* temsil eder. Büyük olasılığın gerçekleşmesiyle de kurulu bir yapı değişebilir. Ama yukarıda belirttiğim gibi büyük olasılığa yönelik hazırlık o değişimin kabullenilmesini kolaylaştırır. Oysa rastlantısal değişiklikler sarsıcıdır.

*

Eğer rastlantıya yakın duran kavramlardan ‘*kaza*’yı alırsak onun büsbütün bir kader olgusu, büsbütün bir metafizik olduğunu kabul etmek gerekir. Kaza ve kader, tanımı, doğası, dokusu gereği metafiziktir. Metafizik zamansızlıktır. Fizik olan zamanla ilgilidir. Rastlantı/kaza zaman ötesidir. Düzeni, yerleşik yapıyı bozduğu gibi zamanın lineer yapısını da alt üst eder.

Aristoteles, kazai/rastlantısal (*kata sumbebêkos*) olanla öz arasında bir ayrım yapıyordu. Ayrımı buraya değin söylediklerimizden farklıydı. Aristoteles’e göre bir nesnenin özü *ousia* vardır. Örneğin öz sandalye olmaktır. Bunun tahtadan veya demirden yapılması rastlantısaldır. Öze ait bir boyut, önem, anlam içermez. Önemli olan da özün işlevidir. Rastlantıyla nesneye ‘girmiş’ olan boyutun, özün işlevi üstünde bir etkisi yoktur. Felsefeciye göre bu manadaki rastlantının dokuz kategorisi mevcuttur: nicelik, nitelik, ilişki, habitus, zaman, konum, durum (position-situation), eylem (action), tutku. Madde ile (substance) birlikte bu on kategori Aristotelesci ontolojiyi meydana getirir.

¹ Bu serginin, kavramını ilk oluşturduğum tarihten açılmasına kadar geçen çok uzun ve zor dönemde **Aysegül Coşkun**’un her düzeyde büyük yardım ve katkısını gördüm. Onun bu çabası ve emeği olmasaydı serginin gerçekleşmesi de kesinlikle mümkün olamazdı. Kendisine tüm yardımları, katkıları ve desteği için müteşekkirim. Ayrıca, Derya Bigalı’nın anlayışı ve kabulü olmasaydı gene bu sergi başarılamazdı. Ona da teşekkür borçluyum.

The Incidental, The Uncanny And Ten Artworks Imbued With Obscure Realities...

Hasan Bülent Kahraman¹

The incidental is metaphysical. The coincidence, like everything metaphysical, of course has its mathematics. But this can only be determined by means of a calculation of probability, and in that case the incidental is the elevation of low-probability. This syllogism also requires a distinct mathematics. The incident is essentially the unfolding of, or rather the realisation of the unknowable, the indeterminable. The reality that lies on the side of high-probability is the predictable one. Humankind usually prepares himself according to this. Technics is related to this. Not to take measures against the predictable could only be a state of madness. But the countermeasures in the face of the indeterminable require a special state, attention and finesse. This would be a different state of attentiveness.

The realisation of the coincidental incident is the inception of an *uncanny* situation. Every emotion related to the unexpected is some sort of an *uncanny* state. When something happens by coincidence, even if it is a good thing, it is creepy. Perhaps it is more pleasing. But the emphasis ‘more’ here is an expression of the creepy.

As the incidental is the occurrence and realisation of the small/low probability it equals to *the disruption of the order*. High-probability always represents *the order*. An established structure may also be changed with the realisation of the high-probability. But as I have pointed out earlier, the preparation for the high-probability makes it easier to accept that change. However, coincidental changes are unsettling.

*

If we would consider ‘*accident*’ as one of the concepts that are closer to coincidence, we would have to acknowledge that it is a phenomenon that is totally within the bounds of fate, one that is entirely metaphysical. Accident and fate, by definition, nature and texture are metaphysical. The metaphysical is timelessness. The physical is bound to time. Coincidence/accident is beyond time. Apart from disrupting the order, the established structure it also overturns the linear structure of time.

Aristotle made a distinction between the accidental/coincidental (*kata sumbebêkos*) and the essence. This distinction was different from what we have laid out here. According to Aristotle, an object has an essence/substance (*ousia*). For example, the essence is being a chair. Whether it is made of wood or iron is coincidental. And does not present a dimension, importance or meaning about its essence. What is important is the function of this essence. This dimension that has ‘penetrated’ the object has no effect on the function of the essence. According to the philosopher, there are nine categories of coincidence considered in this context: quantity, quality, relation, habitus, time, position, situation, action, affection. Along with substance, these ten categories make up the Aristotelian ontology.

¹ Throughout the prolonged and difficult period of realising this exhibition, from the time of conceiving the conceptual framework to the time of its opening, I was blessed with the profuse help and contribution of **Aysegül Coşkun** at various levels. If it weren’t for her efforts and toil the exhibition would certainly not have been possible. I am grateful to her for all her help, contributions and support. Additionally, this exhibition could not be achieved without the understanding and acceptance of Derya Bigalı. And I owe a debt of gratitude to her too.

Burada esas olan adeta rastlantının dışında bir durumun var olamayacağıdır. Rastlantılar alanı bu ölçüde karmaşık ve kapsamlıdır. Ama bunların hiçbirisi özü belirlemez. Öz bunlardan ötededir. Kuşkusuz zor bir çerçevedir bu. Hem bu derecede geniş bir belirleyici yelpazenin olması hem de rastlantının özü *belirlememesi* eşyaların, edimlerin ve varlığın özüne yönelik *olmaması* başlı başına farklı bir düzlem meydana getirir.

Ne var ki, Aristotelesci yaklaşım kabul edilmeyecek gibi değildir. Daha basitleştirerek ortaya koyarsak özü, ‘maddesi’ somut olarak çatılmış nesne, hiç belirleyici olmasa da, rastlantının kuşatması altındadır. Ama bu rastlantılar özü değiştirmez.

*

Buradan hareketle sanat yapıtına gelirsek daha güç bir durumla karşılaşırız. Çünkü sanat yapıtı ontolojisiyle mevcut bir olgu *değildir*. Yani, resim, resim nesnesi olarak veya doğrudan bir nesne olarak anlam ifade edebilir ama bu çok sınırlı bir anlamdır. İşte bir tuvaldir, bir parça boyalı kağıttır. Nesne resim budur. Batı sanatında işin bu boyutunu özellikle sanatının özüne dönüştürmüş yaklaşımlar vardır. Sanat düşüncesine ve estetik düşünceye büyük katkılar sağlamasına karşın bu olgu o derecede önemli değildir. Sanat yapıtı ancak ‘yapıtı’ (fiction) kısmıyla oluşur. Resim, tuvalin veya kağıdın veya o taşınabilir nesne neyse onun üstündekidir.

Heykelde ise durum biraz daha değişik olmakla birlikte gene sadece nesnenin varlığı değildir heykel. Bu yönde şiddetli zorlamalar olmuştur. Minimalizm birçok noktada heykeli salt nesne olarak tanımlamıştır ama ne başarılı olabilmıştır ne de yeterlidir bu tanım. Tersine *Carl Andre veya Sol LeWitt veya Daniel Buren* gibi sanatçılarda dahi heykel nesne/malzeme olarak sunulanın ötesindedir.

*

Kısacası sanat özle ilgili değildir, rastlantıyla ilgilidir. Sanatın özü Aristotelesçi kategoriler bağlamında açıklanamaz. Tersine sanatın özünü rastlantı oluşturur. Çünkü sanat Aristoteles’in dokuz kategorisinden birini kendisine öz edinir. Bu itibarla öz bağlamında rastlantısal olan sanat kendisini bir adım öteye de gene bu niteliğiyle taşır. O da, sanat yapıtının rastlantıya/kazaya bağlı olarak *‘bozma’* gücüdür.

Bir rastlantı olan sanat yapıtı kendi metafiziği içinde oluştuktan sonra kendisinden önceki sıralı/kurulu düzeni bozar. Öyle bir niyeti olmasa da eğer bir sanat yapıtının bir başka sanat yapıtının tıpa tıp, tastamam aynı tekrarı olamayacağını düşünürsek (öyle bir maksat taşısa da zaman boyutunda bu olanaksızdır-sanat yapıtı hiçbir şekilde tekrarlanamaz) her yapıt kendisine kadar gelen birikimin bütünlüğünü *bozar*. Ona yeni bir katkıda bulunur. Nasıl kaza ve rastlantı düzeni bozan bir güce ve özelliğe sahipse aynı husus sanat yapıtı bağlamında da oluşur ve rastlantının metafizikle olan ilişkisi sanat yapıtını bu şekilde belirler.

*

The main thing here is that there cannot be any situation other than a coincidental one. The realm of coincidences is that complex and extensive. But none of these determine the essence. The essence is beyond all these. This, of course, is a challenging framework. The fact that there is such an extensive determining spectrum and that the incidental *does not determine* the essence, that it is *not* aimed at the essence of objects, acts and existence brings about an entirely different plane.

However, it is not possible to reject the Aristotelian approach. To make it simpler, the object with an essence, a ‘substance’ in concrete form, although not determinative, is under the siege of coincidence. But these coincidences do not change the essence.

*

Consequently, if we were to proceed towards the artwork from here, we would be facing a rather difficult situation. Because the artwork is *not* a phenomenon existing due to its ontology. That is, a painting may hold a meaning as the object of painting or directly as an object, but this would yield a very restricted meaning. After all, it is a canvas, a piece of paper with paint. This is the painting object. There are certain approaches in western art that have specifically transformed this dimension into the essence of the artwork. Despite its great contribution to the conception of art and aesthetic thought, this phenomenon is not that important. The work of art exists mainly due to its ‘fictional’ component. The painting is whatever is on the surface of a canvas or a piece of paper, or whichever portable object there is.

In sculpture, the situation is a little different, but again, sculpture is not just the presence of the object. There has been severe insistence in this direction. Minimalism has attempted to define sculpture solely as an object on various occasions, but it was not successful, and nor was this an adequate definition. On the contrary, even with artists like *Carl Andre or Sol LeWitt or Daniel Buren*, sculpture is beyond what is presented as the object/material.

*

In short, art is not about essence, it is about coincidence. The essence of art cannot be explained within the context of Aristotelian categories. On the contrary, it is coincidence that forms the essence of art. Because art takes one of the nine categories of Aristotle as its essence. In this respect, art, which is coincidental in terms of the context of essence, carries itself one step further, again through this quality. And that is, the power of the artwork – dependent on the coincidental/accidental – to *‘disrupt’*.

After emerging out of its own metaphysics, the work of art, as coincidence, disrupts the sequential/established order preceding it. Even if it has no such intention, if we consider that no artwork could be exactly the same with any other artwork (any artwork made with such an aim would fail due to the presence of time – an artwork can not be reproduced in any way), each work of art *disrupts* the integrity of the total accumulation of artworks leading up to it. It makes a new contribution to it. Just as the accident and the coincidence have a power and quality that disrupts the order, the same thing occurs in the context of the work of art, and thus, the relation between coincidence and metaphysics determines the work of art.

*

Sanat yapıtının nerede başlayacağı belirsizdir. Bu durum *George Clouzet*’nın *Picasso*’nun yapıtlarını üretme sürecini kaydettiği filmde görülebilir. Çektiği bir çizginin nereye gideceğini bilmesi olanaksızdır büyük sanatçının. Varmak istediği yeri kafasında öncelikle belirlemiş olabilir. Muhakkak öyledir. Fakat bu, çektiği ilk çizgiyle onun kendisini taşıyacağı nihai durak arasındaki bütün kademeleri bilmesi anlamına gelmez. Ancak rastlantı sanat yapıtının o son noktasını tayin edebilir. Bir o kadar şaşırtıcı olan bir diğer konu da yapıtın bitiş anıdır. Bir karar verilir, bu sanatçının onca deneyiminin ve sentezinin bir sonucudur. Ama ‘orada’, o noktada biteceğini sanatçının da önceden kestirmesi olanaksızdır: bir *karar anından*, bir *rastlantı*, bir *kaza* ve *kader* anından söz ediyoruz- yalnızca.

Rastlantı bu manada bir olanaktır, büyük bir olanak. Bilinç bu sürece dahil değildir denemez. Hayır, rastlantı bilinçle tasarlanmış bir sürecin sonunda ortaya çıkan kestirilemeyen, önceden hazırlanamayandır. Bilinçle hazırlanmış sürecin bozulmasıdır.

Tüm sanatın ama daha çok da modern sanatın özü budur. Sanatın kavramsallaşmaya başlaması rastlantı boyutunu azaltmıştır denebilir. Kavramın kurgusu salt bilinç ve muhakemedir. Bu hazırlık içinde rastlantının/kazanın etkisi en az olduğu noktaya taşınmıştır. Sanat artık kendisini bir düşünce parametresi olarak taşır.

*

Virilio’nın *‘sanat kazası’* derken ve onu tanımlarken yanıldığı nokta budur. Virilio sanat yapıtında kazanın dünyayı görme, bilme ve tahayyül etme arasında kurulan karmaşık bir ilişki olduğunu söylüyordu. Bu karmaşık ilişkiyi imgelerin çoğalması hazırlıyordu. İmge çoğaldıkça bahsedilen ilişki karmaşıklar, o da *sanat kazasına* yol açar.

Tartışmaya açık bir yargıdır bu. İmgelerin çoğalmasının dünyayı söz edilen ilişki düzleminde kavramak bakımından bir güçlük yaratacağı söylenebilir. Ne var ki, karmaşık ilişkinin kazaya yol açması o derecede inandırıcı değildir. Tersine, çoğalan imge seçme olanağını artıracak, kurulan matematiğin daha güçlü olmasını sağlayacaktır.

*

Sanat yapıtının önceden üretilmiş imge etrafında dönüştürülmesinin ve kurulmasının yeni bir düzlem meydana getirdiğini biliyoruz. Fakat bu yeni hareketin çok özel bir başka boyutu daha var: *oyun*! Bütün dünyanın bir büyük oyuna dönüştüğünü belirtelim. Sanallık sağladı bu sonucu. *Huizinga*’nın *homo ludens* dediği oyun oynayan insan, oyunla tarihin hiçbir döneminde bu derecede iç içe olmamıştı. Sanal çağ böylesi bir ‘durum’la geliyor. Ve tekrar edelim sanallığın kendisi bir rastlantısalıktır.

Sanatın oyunla ilişkisi bellidir. Bir oyun kurma ve oyun edimidir sanat. Bu yargı, *Heidegger*’in sanat-*aletheia* ilişkisine ters görünebilir. *Heidegger*, sanat yapıtının gerçeği *oluşturduğunu* belirtiyordu. Gerçek sanat yapıtıyla oluşuyordu. Sanat yapıtının oluşumu *tekhne*

The starting point of a work of art is uncertain. This can be seen in *George Clouzet*’s film, recording *Picasso*’s process of producing his works. It is impossible for the great artist to know where a line that he draws shall lead him. He might have identified the place he wants to arrive before he set out. He most certainly has. But that does not mean that he knows all the stages between the first line he draws and the final destination he shall be carried to. Only coincidence could determine that final point of the work of art. Another astonishing issue is the moment the artwork comes to an end. A decision is made; this is the result of the artist’s vast experience and synthesis. But it is impossible for the artist to predict that it shall end ‘there’, at that point: we are merely talking about a *decisive moment, a coincidence*, the moment of an *accident and fate*.

Coincidence, in this sense, is a possibility, a great opportunity. It would be wrong to assume that consciousness is not a part of this process. No, coincidence is the unpredictable, undeterminable that emerges at the end of a conscious process. It is the disruption of a consciously prepared process.

This is the essence of all art, but more importantly of modern art. It might be argued that the conceptualisation of art has reduced the scale of the coincidental. The structure of the concept is solely consciousness and judgement. In this arrangement the effect of coincidence/accident has been reduced to the least. Art now carries itself as a parameter of thought.

*

This is the point where *Virilio* is mistaken in talking about the *‘accident of art’* and in defining it. Virilio was saying that the accident of art was a complex relationship between seeing, knowing and imagining a world. This complex relationship was a result of the proliferation of images. As the number of images increases, the relationship becomes more complicated, and that leads to the *accident of art*.

This is a claim that is open to debate. It could be said that the proliferation of images would cause a difficulty in understanding the world in terms of the mentioned relationship. However, it is not all convincing that a complex relationship would lead to an accident. On the contrary, the proliferation of images would increase the choices, and lead to the strengthening of the mathematics established.

*

We know that the transformation and construction of the artwork around a pre-produced image generates a new plane. But this new move has another very specific dimension: *play*! Let us say the whole world has become a big play. This is the outcome of virtuality. The man who plays, called *homo ludens* by *Huizinga*, had never been this closely intertwined with play at any time in history. The virtual age comes with such a ‘situation’. And let us repeat, virtuality itself is coincidentality.

Art’s relation to play is evident. It is the setting up of a play and the act of playing. This statement might seem contrary to the relationship between art-*aletheia* considered by *Heidegger*. *Heidegger* was stating that the work of art was creating truth. Truth was generated with the work of art. The formation of the work of art, *techné*, is independent of

bundan bağımsızdır. Yapım bağımsızlaşınca rastlantının sınırına giriyor. Onun somutlaştığı nokta da oyun.

Virilio’nun güncel sanatın bir muhalifi olarak yanıldığı yer burası: *trajîğin kaybolduğunu* öne sürüyor *Virilio*. Bugünkü sanat Virilio’ya göre *trajik ötesidir*. Doğru değil. Bugünkü sanat ilk bakışta *comedia* ile doğrudan ve daha yoğun bir şekilde ilişkili. Bu sanallığın getirdiği bir izlenim olabilir. Sadece bir izlenim. Çünkü bugün trajîğin daha önce hiç olmadığı kadar gündelik hayata içkin olduğu bir dönemdeyiz. *Nietzsche*, ‘*Tanrı öldü*’ dediği gün bu trajik başladı. Antik Yunan’ın temel trajik dürtüsü Tanrı’yla çatışmaktı. İki iyi arasında verilemeyen karardı trajîği yaratan. Bugün Tanrı’nın olmadığı bir dünyada insan yeni icat ettiği Tanrılarla çarpışıyor. Neo-anarşik bir dönemden geçmemizin nedeni bu.

Söz konusu oluşuma insan oyunla direniyor. Hayatın bu derecede trajikleştiği bir ikinci dönem görülmediyse hayatın bu derecede oyunla iç içe olduğu bir başka dönem de görülmedi. Oyunsu rastlantının ta kendisidir. Rastlantıyı içermeyen bir oyunun var olması ancak ihtimal düzeyinde düşünülebilir. Realite olarak oyun varsa rastlantı da vardır. Sanatın *comedia* olarak da edim olarak da oyunla ilişkisini yeniden ele almak ise anlamsız denecek kadar somuttur.

Öte yanda şöyle bir gerçek var: rastlantının insan hayatında şekillenmesi bir ‘sonuç’tur. Bir rastlantı gerçekleşir ve insan onu bir sonuç olarak yaşar- şöyle veya böyle. İnsanda tecessüm eden rastlantı bir *mekan* meselesidir. Eğer rastlantının bir ‘olay’ boyutundan söz edeceksek, evet, olay mekana ait bir husustur. Zamana uzanan bir rastlantı olabilir. Ama o bile belli bir mekanda cereyan edecektir. İnsanın gerçeği mekanla kayıtlıdır. İnsan, çünkü, mekana yerleşiktir. Mekandan özgürleşmiş, bağımsızlaşmış, arınmış, ‘kurtulmuş’ insan yoktur. Zamansa bu anlamda soyuttur. İnsan zamanla yaşar. Daha doğrusu insan zamanı yaşar ama mekanda yaşar.

Mekan-rastlantı ilişkisinin kaçınılmaz durağı, daha önce kısaca değinip geçtiğim o noktaya dönersem, *tekinsizlik* duygusudur. Tekinsizlik de aynen rastlantı gibi zamana değil mekana ait bir olgudur. Gene öyle, zamana dönük, zamanla ilişkili bir tekinsizlik duygusu olabilir. Fakat bu daha soyut ve uzak bir haldir. Somut olanı rastlantının teşekkül ettiği andaki ‘*olay*’ın yarattığı o tekinsizlik halidir. İnsan coğrafyayla ilişkili duygularını aşamaz. Göç etmek, taşınmak, bir odadan diğerine geçmek dahi insanı ‘değiştirir’.

İnsan yerleşik olmayı ve yerleşik halindeki dingin duygusunu tercih eder. Rastlantı, yukarıda bahsettiğimiz, ‘bozma’ gücüyle insana göç ettirir. Belli bir halden, durumdan başka bir hale, duruma göç etmektedir insan rastlantı karşısında. Sözcüğün etimolojisi de öyledir. ‘Bildiğimizin/bilgimizin’ yani bize tanıdık olanın dışında kalandır tekinsiz olan. Öte yandan ‘*unheimlich*’ ‘evsizlik’ demektir. Mekan ilişkisinin daha somut dile getirilmesi de olanaksızdır.

this. When production becomes independent, it falls within the limits of coincidence. And the point that this becomes tangible is the play.

This is where *Virilio*, as an opposer of contemporary art, is mistaken: Virilio claims that the *tragic has disappeared*. According to Virilio today’s art is *beyond tragic*. This is not true. At first sight, today’s art is directly and more intensively associated with *comedia*. This might be an impression brought about by virtuality. But it is just an impression. Because today we are experiencing an era when the tragic is intrinsic to everyday life like never before. This tragic moment began the day *Nietzsche* said ‘God is dead.’ The fundamental tragic impulse of Ancient Greece was to be in a conflict with God. The inability to decide between two goods was what created the tragic. Today, in a world without God, man is in a clash with the newly invented Gods. This is why we are going through a neo-anarchic era.

The human being resists the aforementioned formation through play. As there has been no other period when life has become this tragic, there also was no other period when life was this intertwined with play. And play is coincidence itself. The possibility of there being a play without coincidence could only be considered as a probability. In reality, if there is play, there is coincidence. And it would be pointless to reconsider the relationship of art, as *comedia* and as an act, with play, for it is so self-evident.

On the other hand there is this fact: the formation of coincidence in human life is an ‘outcome’. A coincidence takes place and the human being experiences it as a result – one way or another. The coincidental embodied in the human being is a matter of *space*. If we were to talk about the ‘event’ dimension of coincidence, yes, the event is proper to space. There could be a coincidence extending into time. But even that would take place in a particular place. The reality of the human being is registered within space. Because, the human being is settled within space. There is no human being liberated from, independent of, relieved from, ‘freed from’ space. Time, on the other hand, is abstract in that sense. The human being lives with time. More precisely, the human being experiences time, but lives it in space.

The inevitable terminal of the space-coincidence relationship is – if I were to return to that point I had briefly mentioned before – the feeling of *uncanniness*. The uncanny, just like the coincidence, is also a phenomenon proper to space, but not time. Again, there might be a time-related feeling of uncanniness. But this is a more abstract and distant one. The concrete one is the state of uncanniness created by the ‘incident’ at the moment the coincidence was realised. The human being cannot overcome his feelings related to geography. Migrating, moving, even changing from one room to another will ‘change’ the human being.

The human being prefers to be settled and his sense of calm when settled. Coincidence, through its aforementioned power to ‘disrupt’, forces the human being to migrate. Faced with a coincidence the human being migrates from a certain state or situation to another state, another situation. The etymology of the word also indicates this. The uncanny is that which is outside ‘the known/our knowledge’, that is, outside the familiar. On the other hand, ‘*unheimlich*’ means ‘homeless’. And it would be impossible to express the relationship with space in a more concrete way.

*
Freud’a göre bize ID’imizi, bastırılmış güdülerimizi anımsatan ‘şey’ler tekinsizdir. Demek ki, tekinsiz olanın bastırılmış olanla ilişkisi bize tekinsiz olanın bellekle olan ilişkisini de düşündürecektir. Aklımıza geldiğinde bizi tedirgin eden ‘şey’dir tekinsiz olan. Freud’a göre bu oedipal suçlulukla yüklü süperego’muzla ilişkilidir. Dolayısıyla tekinsiz olanda bir cezalandırılma, acı çekme duygusu/düşüncesi yer alıyor. Eğer süperego ve oedipal suçluluğa kadar uzanacaksa bunun da toplumsal normun dışında kalanla ilişkili olduğunu söylemeliyiz. Öyleyse rastlantısal olanın bizde yarattığı tedirginlik, bu *bilinmeyen* ve *bastırılmış olanla* ilişkilidir. O zaman tekinsiz olan kaza ve kader bağlamında Tanrısaldır. Ama kazanın dışında bir rastlantıdan söz ediyorsak daha sıradan şeyler bizi tekinsizin sınırına taşıyacaktır: aykırı davranışlar, tekrar eden şeyler ve görmediklerimiz.

Evet, rastlantının tedirgin edici gücü büyük ölçüde bilmemekten ve *görmemekten* kaynaklanır. Görmediğimiz şeydir tedirgin eden bizi. Fakat bazen görünen şeylerin de tedirgin edici gücü vardır ki, rastlantı ve tekinsizlik ilişkisi en çok o noktada öne çıkar. Bunlar ya sembolik düzeyde cinler, periler ve hayaletlerdir (ki onlar da gördüğümüzü sandığımız ama *görmediğimiz* varlıklardır) ya da nesnel düzeyde görülmesi yasaklanmış (tabular) şeyler. Kısacası tümü *normatif* olanın dışındaki öğelerdir. Dolayısıyla dünyada görmek ve görmemekle aynı şekilde ilişkilenen nadir olgulardan biridir tekinsiz olan ve onu doğuran rastlantılar.

Rastlantı insanın bilinmeyen ve bilemediği karmaşık gerçekliğidir.

*
Sanat Rastlantısı/Rastlantının Sanatı bu soruları gündeme getiriyor. Tanımladığım şu kavram etrafında kendi yapıtını özgürce üreten 10 sanatçının işlerinden oluşuyor.

Eda Soylu’nun girişe yerleştirilmiş ve yerden duvarlara tırmanan çok renkli, hacimli ve çok boyutlu yapıtı rastlantı bağlamında birkaç ögeyi bir araya getiriyor. *Twister* isimli bir oyundan türeyen yapıt, *oyun-rastlantısallık* ilişkisini daha başlangıçta kuşatıyor. Oyunun mekan olarak yerden duvarlara tırmanması izleyiciyi/oyuncuyu yeni bir düzene yönelmeye zorluyor ki, bu başlı başına bir tedirginlik yaratıyor. Yayların üzerine oturan muhafazalara doldurulmuş betonlar ve boyandıkları renkler bütünüyle matematiksel bir rastlantısallığa gönderiyor izleyiciyi. Yapıtın mekana yerleştirilmesinde de bu rastlantısallığa doğal bir yer açıldığını biliyoruz.

Fakat yapıtın bir öte boyutu daha var. Her oyun bir rastlantıya, bir olasılığa bağlıdır. Fakat her oyun hayatın minimal bir tekrarı, mimesisi ve parodisidir. Eda Soylu, büyük bir alana yaydığı yapıtların arasından geçen insana yapıta dokunmak-dokunmamak, yapıtı ‘kullanmak-kullanmamak’ bağlamında bir *gerilim* üretiyor. Bu, hayatın bizatihi tekrarından başka bir şey değildir. Fakat tekrarlanamayan bir tekrardır bu. Gerilimi de o noktada doğmaktadır.

*
According to *Freud*, ‘things’ that remind us of our ‘Id’, of our repressed impulses are uncanny. So the relationship of the uncanny with the repressed will also suggest the relationship of the uncanny with memory. Uncanny is a ‘thing’ that makes us uneasy when it comes to mind. According to Freud, this is related to our Superego, burdened with Oedipal guilt. Therefore, there is a feeling/thought of punishment, of suffering in the uncanny. If we are to expand towards the Superego and Oedipal guilt, we must state that this, too, is related to what remains outside the social norm. So the uneasiness that the coincidental creates in us is related to this *unknown and repressed*. Then, in the context of the accidental and fate, the uncanny is within the realm of God. But if we are speaking of a coincidence other than an accident, things that are more ordinary will carry us to the boundaries of the uncanny: deviant behaviour, repetitive things and things we can not see.

Yes, the unsettling power of coincidence stems largely from not knowing and *not seeing*. It is what we do not see that makes us feel uneasy. However, sometimes, things we can see also have an unsettling power, and it is at that point that the relationship between the coincidence and the uncanny becomes most salient. These are either the jinn, fairies and ghosts on a symbolic level (creatures that we think we see, but we *do not see*) or things that are prohibited from being seen (taboos) on an objective level. In short, they are all elements outside the *normative*. Therefore, the uncanny and the coincidences that lead to its occurrence are among the rare phenomena that relate to seeing and not seeing in a similar fashion.

Coincidence is the unknown and unknowable complex reality of the human being.

*
The Incident of Art/The Art of Incident puts these questions on the agenda. It consists of the works of 10 artists who freely produced works around this concept I have outlined.

Eda Soylu’s multi-coloured, fairly large and multi-dimensional artwork placed in the entrance and climbing from the floor to the walls, gathers quite a few elements in the context of coincidence. The artwork, derived from a game *called Twister*, encompasses the relationship of *play-coincidence* from its outset. The fact that the game is climbing from the floor to the wall forces the viewer/player to steer towards a new order, which creates an uneasiness in itself. The containers filled with concrete sitting on springs and the colours they are painted in drive the viewer into a completely mathematical coincidentality. We also know that the way in which the artwork was installed in this space makes a natural room for coincidence.

But the artwork has another dimension beyond. Every game is dependent upon a coincidence, a possibility. But every game is a minimal repetition, mimesis and parody of life. For the viewer passing through this work expanding over a large area Eda Soylu creates a *tension* in the context of touching or not touching, and ‘using or not using’ the artwork. This is nothing other than a repetition of life itself. But this is a non-repeatable repetition. And its tension is born from that point.

Rastlantının tekrarla ilgili boyutunu vurgulamıştık. Sanat yapıtının rastlantının tekrar ilkesi dışında kalan tek bir özelliği varsa, biricik olmasıdır. Tümüyle bir rastlantı olan o biricik yapıt bizde güven hissini tekliğiyle oluşturur. Soylu ise, tekrarı vurgulayarak, dokunulmazlığı esas olan orijinal yapıtla izleyicinin sert bir ilişkiye girmesini sağlayarak tüm bu bağlamı parçalıyor.

Yanında yer alan *Ardan Özmenoğlu*’nun post-it’leri kullanarak ürettiği yapıtı her şeyden önce üretildiği malzemeyle rastlantının sınırlarını zorluyor. Öte yandan yapıtın çok boyutluluğu, söz konusu rastlantı düzlemini büsbütün çoğaltmakta. Resimken resim olmayan, kavramsalken kavramsallığın sınırlarını ihlal eden yapıt, neticede balonla bütünleşiyor.

Balon sadece bir nesne değildir, bir metafordur da. Eleştirel söylemin popüler dilde yer alan, zaman zaman basit görünse de, güçlü bir reddediş kavramıdır. Üstelik, Özmenoğlu’nun işi *Güzellik Balonları* adını taşıyor. Bu, güzellik algısına, kavramına ve kurgusuna şiddetli bir eleştiri demektir. Güzelliğin bir ‘balon’a dönüştürülmesi, içinin boşaltılması, kapitalist üretim ilişkilerine teslim olması, gelip geçici olanla bütünleşmesi Özmenoğlu’nun rastlantı planında serimlediği alt metinler.

Özmenoğlu’nun vitrine yerleştirilen neon işi ise tanıdık ‘tencere kapak gibiyiz’ deyiminden yola çıkıp bu özsel ilişkiyi bir sorgulamaya dönüştürüyor. Kim acaba kiminle bu ilişkiye sahiptir ve acaba öyle midir? Yapıt sokaktan geçen milyonlarca insan tarafından izlenecektir. Ama bu sorunun kaç kişiye hitap edeceği başlı başına bir başka sorudur. Bir sanat yapıtının görsel dili, sözel dille, iletişimsel dille her zaman ilişki kurabilir. Kaldı ki, sanat yapıtının algılanışı o görseelliğin söze/dile tercümesiyle mümkündür. Fakat bir sanat yapıtının bu ilişkiyi kullanarak varlıksal bir resepsiyona dönüşmesi başlı başına bir kategoridir. Özmenoğlu’nun yapıtı, tam bu noktada, sert bir eleştirelliği popüler bir tutumun parodik yapısıyla mühürlüyor.

Elif Boyner’in yapıtı her şeyden önce kendisini bir rastlantıya borçlu. Bir köye yapılmış rastlantısal bir yolculuğun doğurduğu bir yapıt bu. Köyde yaşayan ve hayatı sürdürmek için yapılması gereken tüm işi yapan kadınların suratlarını geleneksel çay tabaklarına işliyor.

Yapıtın zaman ve mekan eksenlerinde değişen boyutları var. Geçicilikle kalıcılığın, bilinenle bilinmeyenin zorlayıcı bir ilişkisi bu yapıtın belkemiği. Öte yandan barok bir dile de sahip. Çay tabaklarının kıvrımlarına saklı ve baroğun, *Deleuze*’den beri bildiğimiz en belirleyici ögesi olan ‘*pli*’ bu gerçeği üstlerine nakşedilmiş suretlerle dönüştürüyor.

Geleneksel olanın tekrarı aynı zamanda bu yapıt. Çay tabağına bir anlam olarak nüfuz etmiş olan geleneksel, köy kadınının

We had emphasized the dimension of coincidence related to repetition. If there is only one feature of the work of art that falls outside coincidence’s principle of repetition, it would be that it is unique. That unique work of art, which is unmitigatedly a coincidence, creates that feeling of trust in us through its singularity. Soylu, on the other hand, through emphasizing repetition, undermines this whole context by ensuring that the viewer is involved in a harsh relationship with the original artwork, which, in essence, is untouchable.

Right next to it, *Ardan Özmenoğlu’s* work, created using post-it stickers, pushes the boundaries of coincidence; above all, with the material it was produced. On the other hand, the multidimensionality of the work also renders the mentioned fact of coincidence entirely multidimensional. The artwork, which is a picture but not a picture, a conceptual work that violates the limits of conceptuality, eventually integrates with the balloon.

The balloon is not just an object; it is also a metaphor. It is a powerful concept of rejection, used in the everyday language of critical discourse, perhaps seen to be too simple at times. Furthermore, Özmenoğlu’s work is called *Beauty Balloons*. This signifies a vigorous critique of the perception, concept and fiction of beauty. The transformation of beauty into a ‘balloon’, it being hollowed out, surrendered to capitalist relations of production, and its integration with the transient are the sub-texts that Özmenoğlu presents in terms of the coincidental.

Özmenoğlu’s neon artwork, placed in the display window, takes its inspiration from the familiar saying in Turkish, ‘we are like a pot and a lid’ (with a meaning much like the saying, ‘birds of a feather flock together’) and transforms this relation relating to essence into a questioning. With whom would one have such a relation, and would it really be so? The work will be viewed by the millions of people on the street, passing by the window. But to how many of them this question would mean something is another question altogether. The visual language of an artwork could always involve an association with verbal language, with the communicative language. Besides, the perception of the work of art is possible through the translation of that visuality into the word/language. But the transformation of an artwork into an existential perception through the use of this relationship is in itself a category. Exactly at this point, Özmenoğlu’s artwork stamps the seal of a harsh criticism through the use of the parodic structure of a popular attitude.

Elif Boyner’s artwork, first and foremost, owes its existence to a coincidence. This is a work of art born of a random journey to a village. She inscribes the portraits of the women living in that village, and doing all the work that needs to be done, onto traditional Turkish tea glass saucers.

The artwork has varying dimensions in terms of time and space. The backbone of this work is the challenging relationship of transience and permanence, of the known and the unknown. On the other hand, it also has a Baroque language. Hidden in the curves of the tea saucers and the most distinguishing element of Baroque we have come to know since *Deleuze*, the ‘*pli*’, this reality is transformed with the portraits embroidered on them.

gelenekselliğiyle bütünleşiyor ve izleyici hiç tanımadığı bu insanlar üstünden bambaşka bir algıya zorlanıyor. Portreye bakmak her zaman başka bir insana bakmak, onun mahremiyetine girmektir. Bu başlı başına bir tedirginliktir. Her portre insanı huzursuz eder. İnsan kendi resmine bakmaktan bile rahatsızlık duyabilir. Boyner bir rastlantının kurguladığı suratları izleyiciye göstererek onu tanımadığı bir gerilimin ayak ucunda tutuyor.

Kıvanç Martaloz’un yapıtı serginin en sert yapıtı ve alabildiğine katmanları olan bir ‘metin’. Her şeyden önce yapıtını rastlantının yeryüzündeki en somut nesnesi olan spermayla bütünleştiriyor. Bir tohumun yazgısını sadece matematik sayısallaştırabilir. Ama onun özüne tesir edemez. Matematikğin çizdiği sınırlar içindeki rastlantı tohumun kaderini tayin edecektir. İlk yapıt bu açık göndermeyle başlıyor.

Karşısında yer alan ikinci yapıt ise bu gerçeğin sonucuyla ilişkilidir: doğum. Ne var ki, Martaloz, bilinen kuramı ters yüz ederek, kendisini, bedeni ve cinsiyetini dönüştürerek, gizli (hem saklı hem de kelimenin gerçek anlamında sırlarla dolu) bir oto-portrenin dolayımında doğumu ve doğurumu soyutluyor. Bu, doğrudan ‘ben’le ilgili bir şey. Ama ben burada sadece bir beden ve nesnedir. Öze dönük ben ise bir bilinmezdir. Tüm diyalektik çelişkilere açıktır. Hatta öz yeri geldiğinde Tanrısaldır. Tüm Tanrısal kategoriler gibi bilinmezdir. Martaloz bu bilinmezin üstüne gidiyor ve dönüştürümleri yapıtının özü haline getiriyor. Kaldı ki, benin bu düzeydeki dönüştürümünün tekinsizliği ayrı bir düzey meydana getiriyor yapıtta.

Rastlantı, ben/lik ve tekinsizlik üstünde durduk. Martaloz bu gerçeği üçüncü yapıtıyla somutlaştırıyor. İnsanın gündelik hayatı içinde en çok ‘yüz yüze’ geldiği nesne aynadır. Ve insan hiçbir gündelik hayat nesnesinden aynadan duyduğu rahatsızlığı duymaz. Bir nedeni yukarıda değindiğimiz gibi aynanın insanı kendisine bakmaya zorlamasıdır. *Lacan*’ın bilinen çözümlemesi ayna olgusunun insan bilinci ve benliği üstündeki etkisini yeterli bir karmaşayla çözümlemiştir. Fakat onun da ötesinde, ayna, ‘sırlı’ bir olgudur. Hem bir sırla meydana gelir hem de sırlarla yüklüdür. Aynada görünen suret bir süre sonra kaybolacaktır. İkincisi, ayna *tersinleyen* bir nesnedir. Tüm simetrisi asimetrisiye dönüştürecek ve yeniden düzenleyecektir.

Hepsinden daha önemlisi aynanın bahsettiğimiz benlik kurma süreci içinde yarattığı düzlemlerdir. Bu düzlemler narsisizmden fetişleştirmeye kadar açılır. Fetişleştirme narsisizmin gereksindiği ve özdeşleştiği ‘kayıp nesne’nin ikame edilemeyen arayışıdır. En uç noktada, bu, insanın bizatihi kendisi olabilir. Narsisizmin öyküsü de esasen budur.

Martaloz, aynaya bakan insan görüntüsünü, üstelik *Caravaggiogil* bir barok anlayışla ve doğrudan onu anımsatacak bir yeniden

At the same time, this work is a repetition of the traditional. The traditional saturated as meaning within the tea saucer is integrated with the traditionality of the village women and the viewer is compelled to adopt a completely different perception through these people that he does not know. To look at a portrait is always to look at another person, to enter their privacy. This on its own is a perturbation. Every portrait makes us uncomfortable. You might even be uncomfortable looking at your own picture. By presenting portraits composed through a coincidence Boyner keeps the viewer at the tip of an unfamiliar anxiety.

The work of *Kıvanç Martaloz* is the most unsparing among the artworks in the exhibition and it is a ‘text’ with numerous layers. First of all, he integrates the most concrete object of coincidentality on earth into his work, the sperm. Mathematics can only quantify the destiny of a seed. But it cannot affect its essence. The coincidence within the boundaries drawn by mathematics would determine the fate of the seed. The first artwork sets out with this clear reference.

The second piece placed across is about the outcome of this fact: birth. However, reversing the known theory, Martaloz transforms himself, his body and gender, and through the mediation of a secret (both hidden and filled with mysteries) self-portrait renders an abstraction of birth and giving birth. This is directly related to the ‘I’. But here the I is merely a body and an object. And the I in terms of essence is an unknown. It is open to all dialectical contradictions. In fact, the essence, on occasion, is within the realm of God. And it is unknown just like all divine categories. Martaloz grapples with this unknown and makes the transformations into the essence of his work. Besides, the uncanniness of such a transformation of the I brings about a different layer in the work.

We explored the coincidental, the I/self and the uncanny. Martaloz concretises this fact in his third artwork. The object that a human being comes ‘face to face’ with the most in everyday life is the mirror. And the human being does not feel as uncomfortable with any everyday object of as he does with the mirror. One reason for this, as we have mentioned above, is that the mirror forces the human being to look at himself. *Lacan*’s well-known analysis has provided an evaluation of the effect of the phenomenon of mirror on human consciousness and the self with sufficient complexity. But beyond that, the mirror is a phenomenon of ‘secret’. The Turkish word for the reflective glaze at the back of a mirror is ‘sır’. Apart from meaning glaze it also stands for ‘secret’ and the mirror is full of ‘secrets’. An image appearing on a mirror shall soon disappear. Secondly, the mirror is an *ironic* object. It will transform all symmetries into asymmetries and rearrange them.

More important than all these are the planes created by the mirror in the aforementioned process of self-formation. These planes stretch from narcissism to fetishization. Fetishization is the search for the unsubstitutable ‘lost object’ that narcissism requires and identifies with. In the most extreme case, this can be the person himself. And this is essentially the story of narcissism.

Martaloz interfuses the image of a human being looking at the mirror, with a *Caravaggio-like* baroque conception and with a re-production

yapımla, ortaya koyarken, bunu aynaya bakan narsisistik imgeyle de iç içe geçirir. (Caravaggio'nun yaptığı *Meduza* resimlerinin ilk versiyonu *Mertula* adını taşıyordu ve bu Medüz üstüne yazmış şairin adıydı. Acaba 'Martaloz' isminin Mertula'yla ilişkisi sanatçıyı ayrıca esinlemiş midir?) Ne var ki, bu defa aynaya bakan Medusa'dır ve şimdi onun aynada kendisine bakması şaşırtıcıdır. Çünkü antik Yunancada bekçi anlamına gelen Meduza, mitolojiye göre, kendisine bakanı taşa dönüştürecektir. Peki, genitalia bölgesinde tuttuğu aynaya bakan Medusa bu durumda taşlaşacak mıdır? Kimlik, beden, aidiyet üstünden gelişen bir çalışmadır bu ve bu yapıtın daha fazla deşifre edilerek yukarıda bahsettiğimiz kategorilerle irtibatlandırılmasına gerek yoktur. Her şey oradadır ve yapıta içkindir.

Seydi Murat Koç'un yapıtının adı dikkat çekicidir: *Kazaya Bıraktıklarım*. Koç, trajik göndermeleri olan yapıtlar üretmiş bir sanatçı. O yapıtlarında ikonik figürleri mimari yapıtlarla bütünleştirdi. Bu yapıtlar ona çağlar hatta bin yıllar arasında eleştirel bir yolculuk yapma olanağını sağladı. Bu sergideki yapıtları, tıpkı daha önceki yapıtları gibi, ikonik olanla girişilmiş bir düellodur. *Panofsky*'den beri ikonik olanın *tamamlanmış* olan olduğunu biliyoruz. Koç, bu tamamlanmışlık düşüncesi ve durumuyla ilgileniyordu.

Tıpkı sergide yer alan Özmenoğlu'nun güzel kavramının yerleşik normatif değerini sorgulaması ve bugünkü güzellik kavrayışının normlarına eleştiri getirmesi gibi Koç da aynı olguyu farklı bir perspektiften kuşatıyor. Sanat yapıtı söz konusu olduğunda bahsedilen normun *'tamamlanmışlık'* olduğuna dikkat çekiyor. Üstüne giderek, 'eksik' yapıtın anlamını kurguluyor. Bununla da Rönesans'tan beri devam eden *'tamamlanmış yapıt-ideal güzel'* ilişkisine doğrudan bir darbe indiriyor. Güzelliğin tamamlanmışlıkla değil natamam olduğu halle ilişkili olduğunu bize gösteriyor.

Bu aynı zamanda Koç'un kanonik olanla giriştiği bir mücadele. Kanonik yapıt da güzelliği, tamamlanmışlığı, kusursuzluğu kesin olan yapıtlardır. Halbuki, modern sanatın getirdiği büyük eleştiri kanonik olanın tam da bu niteliklerine dönüktür. Koç 'eksik' yapıtını sergilerken yeni bir güzellik anlayışının sınırlarını yokluyor, kanon dışı kategorilere göndermede bulunuyor.

Koç'un önemli bir diğer vurgusu *'kaza'* kavramına. Bu yönüyle de sergi kavramının içinde yüzüyor. Yapıtın tamamlanışının rastlantı/ kader ilişkisine göndermede bulunuyor. Kazaya bırakmak dinsel bir terimdir. Zamanında kılınmayan namazın bilinmeyen/ilerideki bir zaman eda edileceği manasındadır. Koç, yapıtının kazayla olan ilişkisini sorgularken sanat üretiminin Tanrısal olduğu kadar belki tansıksal ilişkisine de atıfta bulunuyor. Kaza bilinmezlikle ilgilidir.

Sanat yapıtının en önemli gerçeği de sırlarıdır, bilinmezlikleridir. Duchamp sonrası sanatın kapsamlı müdahalesi de bu gerçeği değiştirmemiştir. Koç bu derinliği işaret ederek yapıtın *meçhul*

directly reminiscent of it, with the narcissistic image of looking at a mirror. (Caravaggio's first version of *Medusa* paintings was called *Murtula*, and this was the name of the poet who wrote about Medusa. I wonder if the association between the names 'Martaloz' and Murtula was also a source of inspiration for the artist?) However, this time it is Medusa who is looking at the mirror and now it is surprising to see her looking at herself. Because, according to mythology, Medusa, with a meaning that could be translated as 'to guard' from ancient Greek, would transform any onlooker into stone. So, would Medusa looking at the mirror that she holds in front of her genitalia be rendered into stone? This is a work that evolves over identity, body and the sense of belonging, and would not be necessary to be further decipher and link it with the aforementioned categories. Everything is out there and intrinsic to the work.

The name of the work of *Seydi Murat Koç* is noteworthy: *The Ones I Left to Chance*. Koç is an artist who has produced artworks with tragic references. In his artworks he had integrated iconic figures with architectural structures. These artworks enabled him to make a critical journey between ages and in fact even millennia. The artworks in this exhibition, much like his previous works, are a duel with the iconic. Since *Panofsky* we are aware that the iconic is that which is *completed*. Koç is interested in this thought and condition of completedness.

Just like Özmenoğlu, questioning the established normative value of the concept of beauty and criticising the norms of the understanding of beauty today, Koç encapsulates the same phenomenon from a different perspective. He emphasizes that the norm in question regarding the work of art is *'completedness'*. By confronting this, he constructs the meaning of an 'incomplete' work of art. And as such, he launches a direct attack on the relationship between the *'completed artwork-ideal beauty'* that has been persisting since the Renaissance. He shows us that beauty is related not to completedness, but to the state of *incompleteness*.

This is also Koç's struggle with the canonical. Canonical works are also works pertaining an absolute beauty, completeness and perfection. But the great criticism initiated by modern art is exactly about these qualities of the canonical. In exhibiting his 'incomplete' work of art, Koç is testing the boundaries of a new understanding of beauty, with references to categories outside the canonical.

Another important emphasis by Koç is about the concept of *'accident'*. Also in this respect he hovers within the concept of the exhibition. He makes a reference to the associations between the completion of a work and coincidence/fate. The title of his work also has religious references. The Turkish title *'Kazaya Bıraktıklarım'* also implies the meaning of worship not performed in time and left to be offered at an unknown/future time. While questioning the relationship of his work with the accident, Koç is alluding to the divine and perhaps even miraculous character of artistic production. The accident is related to the unknown.

The most important fact of the work of art is its secrets, its unknowns. The comprehensive intervention of art after *Duchamp* has not changed

boyutunu onun görünen kısmıyla yan yana getirmekte, izleyiciye rastlantı kavramının bünyesinde yer alan muhayyile olgusunu hatırlatmakta, ondan imgelemine kullanmasını istemektedir.

Fırat Engin'in işi bir kavramsal yerleştirme sayılamayacak kadar yüklü bir yapıt. Bir Osmanlı yatağanının yeniden ve elde yapılması, üstüne *İstanbul Art News* dergisinin belirlediği, Türkiye'de görsel/güncel sanat dünyasına yön veren 103 kudret simсарı adının işlenmesinden oluşuyor. Kudret simсарı kavramıyla keskin bir yatağanın üst üste bindirilmesi tamamlayıcı bir yaklaşım.

Neticede bir *iktidar* ilişkisinden söz ediyoruz. Eski Türk geleneklerinde iktidarın birkaç kurucu sembolünden biridir kılıç. Fakat yapıtın bu haliyle kuvvetli bir parodi sergilediğinde kuşku yok. Dolayısıyla bir oyun boyutu var bu yapıtın. Buna bağlı olarak bir başka noktayı belirtelim.

Fırat Engin 'belirlenmiş' isimleri işliyor kılıcına. Söz konusu isimler bir soruşturmaıyla ortaya çıkarılmıştı. Engin, bu düzen içindeki belirginliğe itiraz etmiyor. Fakat soruşturmaıyla belirlenişin ardındaki rastlantı boyutunu da bu yoldan, dolaylı olarak önümüze getiriyor. Onları bir metalin/kılıcın üstüne işleyerek bu sürecin içerdiği ihtimali aşıyor, onları somutlaştırıyor. Neticede *'taşa yazmak'* diye bir deyim var. Engin, bu defa onları yatağana nakşederek zamanın ileride getireceği değişime de bir gönderme yapıyor. Yani, zamanla ilgili bir sorgulama aynı zamanda Engin'in işi.

Buna ek olarak, hem kılıcın uzak veya yakın 'fallik' boyutuna hem kesme/iktidar kavramının oedipal boyutuna göndermelerde bulunarak, yukarıda değindiğimiz rastlantı-tekinsizlik ilişkisini ciddi biçimde derinleştiriyor. İktidarın fallik bir nesne olarak tanımlanması, ama her iktidarın içerdiği *'iktidarsızlaşma/iktidarı/ kaybetme'* korkusunun eril ve 'kastasyon' boyutları kılıç kavramıyla bütünleştirilerek, o da kudret simсарlarııyla bir araya getirilerek kapsamlı bir kurguya dönüştürölüyor.

Burak Eren Güler'in yapıtının bu sergide üç olguıla iç içe geçtiğini söylemek gerekiyor. Birincisi, Güler, hazırladığı metal ve yaydan müteşekkil trampenin üstünü tümüıle tesadüfı bir izlekle oluşturuyor. Bu onun rastlantııyla yaşadığı içsel bir ilişki.

İkincisi, yapıtının doğrudan oyunla bir ilişkisi var. İzleyici yapıtın üstüne çıkıp onu dilediği kadar sallayabiliyor. Bu yanııla yani, oyun yanııla ele alınırsa yapıtın sergide Eda Soylu'nun yapıtııla kurduğı ilişki son derecede belirgin. Üstelik her iki yapıtın da yaylarla meydana getirilmesi, birisinin renkleri, diğeriinin örüntüyü rastlantisal olarak oluşturması, ayrıca her iki yapıtın da orijinal-müdahale bağlamında izleyicide tedirginlik yaratması rastlantı kavramının bugünkü kavranışııla ilgili kökü derinlere inen bir benzerlik sunuyor.

this fact. Pointing at this depth, Koç brings together the *unknown* dimension of the work of art with its visible aspect, and reminding the viewer of the phenomenon of imagination that constitutes a part of the concept of coincidence, he demands the viewer to use his imagination.

Fırat Engin's work is far too complicated to be considered under the category of a conceptual installation. It consists of reconstructing and hand-making of an Ottoman sword and etching the names of the 103 power brokers that steer the world of visual/contemporary art in Turkey, as determined by the *İstanbul Art News* magazine. Overlapping the concept of power broker with a sharp sword is a complementary approach.

At the end of the day, we are talking about a relationship of *power*. The sword is one of the few founding symbols of power according to old Turkish traditions. However, there is no doubt that the artwork is displaying an intense parody. Therefore, there is a dimension of play in this work. So let us indicate another point.

Fırat Engin etches names already 'determined' onto his sword. The names were decided through an assessment. Engin does not object to the evident within this arrangement. But he implicitly displays the coincidental dimension behind this method of determination through assessment. By etching these names on a metal/sword, he outdoes the potentiality that the process involves, and makes them concrete. After all, there is a saying, *'carved in stone'*. Etching these names on a sword Engin is alluding to the change that time shall bring. So, Engin's artwork also entails a questioning about time.

In addition, with references to both the remotely or closely 'phallic' aspect of the sword and the Oedipal aspect of the concept of laceration/power, he seriously deepens the aforementioned relationship between coincidence and uncanniness. Defining power as a phallic object, integrating the concept of the sword with the masculine fears of *'impotence/loss (of power)'* and 'castration' that are embodied by all loci of power, and then bringing all this together with the power brokers makes a comprehensive construction.

It would be appropriate to say that the artwork of *Burak Eren Güler* is intertwined with three phenomena in this exhibition. Firstly, Güler utilises a totally coincidental theme in creating the top of the trampoline made of metal and springs. This is his inner relationship with coincidence.

Secondly, his artwork is directly linked with play. The viewer could stand on top of the work and rock it as much as he wants. In this respect, that is, when considered from the point of play, the relationship this artwork establishes with Eda Soylu's work in the exhibition is obvious. Furthermore, the fact that both artworks utilise springs, that the colours in one of them and the patterns in the other are formed by coincidences, and that both works arouse an uneasiness in the viewer offer a deep similarity in terms of the conception of coincidence put forward earlier. Thirdly, Güler's artwork demands the participation of the viewer in the

Üçüncüsü, Güler'in yapıtı izleyiciden oyuna/yapıta katılmasını ister ve oyun aracılığıyla rastlantı kavramını sorgulamasını beklerken izleyicinin rastlantısal zamanını veya genel olarak zamanın rastlantısallığını vurguluyor. Zaman lineer bir olgudur. Ama tabii ki statik değildir. Kendi devinimine sahiptir. Güler, izleyiciyi, yapıtıyla kuracağı ilişki içinde, zamanını yapıtın fiktif zamanıyla bütünleştirmeye çağırıyor ki, bu, sanat yapıtı-izleyen söz konusu olduğunda hayli pasif bir olgudur. Bir sanat yapıtının izlenmesi ona değil gene izleyiciye ait zamanı yaşamaktır ve bu pasif bir haldir. Güler ona edimsel bir katman getiriyor. İzleyici platformun üstünde zıpladığında yapıtı işlevselleştiriyor, onu 'üretiyor', ontolojisine iade ediyor ve öylelikle de yapıtın zamanını yaşıyor. Ayrıca bu tür bir oyunla izleyicinin çocukluğuna dönmesini sağlıyor Güler. Zaman içinde çıkılan bir yolculuk bu. Yapıtın üstünde sallanırken yaşadığı tedirginlik ise oyun-tekinsizlik ilişkisine güçlü bir gönderme.

Doruk Kumkumoğlu'nun yapıtı imge üretimi ve zaman düzlemlerinde gerçekleşiyor. Fotoğrafik zaman 19. yüzyıldan beri üstünde düşünülen bir kavramdır. İmgenin zapt edilmesi, kaydedilmesi ve tabedilmesi birer özgül zamana aittir. İzlemek başka bir zamanı gereksinir. Bu, statik ve nötr fotoğrafın gerçeğidir. Kumkumoğlu'nun yaptığı iş ise başka bir düzlem kurarak yaklaşıyor sorunsala.

O düzlem yeni medyanın ve görüntü üretme tekniklerinin getirdiği bir boyutu içeriyor. Her şeyden önce izleyiciye fotoğrafik zamanı inceleme olanağı veriyor. İkincisi, izleyici kümeleri bu edim içindeyken yapıt başka bir kurgu gerçekleştiriyor. Bu tümüyle rastlantısaldır. Burada önemli olan fotoğrafın üretimine ait boyutun dönüştürülmesidir. Statik zamandan dinamik zamana geçerken fotoğrafın ontolojik boyutuna da bir katkı getiriyor bu çalışma. Fotoğrafın ontik değişimi teknolojinin bir sonucu olabilir. Fakat Kumkumoğlu izleyenle kurduğu ilişki içinde bu gerçeği sorguladığında ortaya yepyeni bir katmanın çıktığı muhakkak.

Tümüyle rastlantıyı özneleştiren bu yapıtın son bir özelliğine değinelim. Rönesans'tan beri üstünde düşünülen görüntü sorunsalı perspektiftir. Kübizm 400 yıllık bir geleneğe yıkıcı bir balta indirmiş ama onu reddetmemişti. Bugün perspektifin yitimini çok geniş bir ölçekte yaşıyoruz. Perspektifin yitimi sadece bir görüntü konusu değildir. Daha kapsamlı değişkenlerle ilişkilidir.

Kumkumoğlu görüntü düzleminde mat ve perspektiften arınmış bir yüzey yaratarak görüntünün yeni boyutuyla izleyiciye yeni sorular yöneltiyor. Ayrıca yukarıda *tekinsizlik-görüntü* ilişkisine değinmiştim. Tekinsizlik, görüntü söz konusu olduğunda varlığa ve yokluğa eş değerli olarak yaslanır. Görüntü tekinsizlik duygusu yaratabileceği gibi görüntüsüzlük de tekinsizlik duygusu yaratabilir. Kumkumoğlu bu ikili yapıyı perspektifsiz bir görüntü düzleminde sınıyor.

play/artwork and while you would expect it to question the concept of coincidence through the play it actually emphasizes the coincidental time of the viewer, or the coincidentality of time in general. Time is a linear phenomenon. But of course it is not static. It has its own movement. Güler invites the viewer to integrate his time with the fictive time of the artwork through his interaction with the work, which normally is a highly passive phenomenon when it comes to the relationships of artworks and viewers. Viewing an artwork does not mean the viewer is experiencing the time of the artwork, it is still experiencing the time of the viewer and this is a passive state. Güler adds an actual layer to this. When the viewer bounces on the platform, he makes it functional, he 'produces' it, returns it back to its 'ontology', and thus lives the time of the work. In addition, through this kind of play, Güler allows the viewer to return to his childhood. This is a journey in time. The uneasiness experienced while rocking on the artwork is a powerful reference to the relationship between play-uncanniness.

The artwork of Doruk Kumkumoğlu takes place in the planes of image production and time. Photographic time is a concept that has been deliberated over since the 19th century. The capturing, recording and printing of the image each belong to a specific time. Viewing it necessitates another time. This is the reality of the static and neutral photograph. However, Kumkumoğlu's artwork is approaching the question at hand by establishing another plane.

That plane involves an aspect brought about by the new media and techniques of image generation. First of all, it gives the viewer the opportunity to examine the photographic time. Secondly, when there are clusters of viewers in this act, the work performs another construct. This is entirely coincidental. The important thing here is the transformation of the dimension related to the generation of the photograph. Shifting from static time to dynamic time this work also contributes to the ontological dimension of the photograph. The ontic transformation of the photograph might be a result of technology. However, when Kumkumoğlu questions this fact in the relationship he establishes with the viewer, without a doubt a whole new layer emerges.

Let us now consider one last feature of this work that makes coincidence into a subject. The problematic about the image that has been pondered over since the Renaissance is perspective. Cubism had attacked the 400-year-old tradition but did not reject it. Today we are experiencing the loss of perspective on an immense scale. The loss of perspective is not just a matter of the image. It is connected to more comprehensive variables.

Creating a surface matt and free from perspective in terms of the image, Kumkumoğlu poses new questions about the new dimension of the image to the viewer. Also, I have mentioned the relationship between uncanny-image earlier. When the subject matter is the image, the uncanny rests equally on presence and absence. While an image could create a sense of uncanniness and the absence of image could also create a sense of uncanniness. Kumkumoğlu tests this binary structure on an image plane free from perspective.

Erdal İnci'nin yapıtı da rastlantı-zaman-görüntü eksenine oturuyor. Statik gibi duran bir kamerayla saptanmış dinamik bir görüntü İnci'nin yapıtı. Sanatçı, Karaköy bölgesindeki cephelerin 1.000'e yakın resmini çekiyor. Bunları yeni planlar oluşturacak şekilde istifliyor. Üstlerine gündüz gece simülasyonu yaratacak ışığı düşürerek 24 saat içinde bölgede doğallıkla oluşan görüntüleri 'hızlandırılmış' bir simülasyonla veriyor.

Bu tasarımın ve yapıtın az önce değindiğimiz zaman-görüntü-rastlantı-algı planlarındaki etkisine ayrıca değinmek gerekemeyebilir. Çünkü tümü aynen mevcut. Fakat daha ileri giden hususlar da var. Her şeyden önce İnci'nin yapıtı bir simülasyona dayanıyor. Simülasyon mimesiğin öldüğü noktadır. Çünkü perspektif 'doğal' olanın 'yansıtılması' maksadıyla bulunmuş bir illüzyon yöntemidir.

İnci, burada iki katmanlı bir dinamik yöntem geliştiriyor. Hem doğanın içinden çekilmiş görüntülerden hareket ediyor hem de onların derinliklerini simülatif olarak keşfediyor. Dolayısıyla da onları hem doğallıklarından koparıyor hem de perspektiflerinden. Düz, minyatür düzenini yansıtan görüntüler içinde İnci, bir doğal planı muhayyel bir gerçekliğe dönüştürüyor. Bunu 24 saatlik bir gün bütünlüğüne erıştirdiğinde ortaya çıkan görsellik dinamik bir statige erişiyor. Ama artık derinliğin yani perspektifin ve doğallığın yittiği bir plandır bu. Ayrıca da Kumkumoğlu'nun yapıtında olduğu gibi perspektifte mimetik arasındaki çok ciddi geçişi ortasından yaran bir hamledir.

Nurtaç Ulutürk'ün yapıtı da bu daire içinde değerlendirilebilir. Ulutürk bir haber programından soyutladığı 2.113 parça görüntüyü statik birer kareye dönüştürerek mekana uyguluyor. Böylece izlenen ve izlencesel olanın hem anlamı önemli ve radikal bir değişikliğe itiliyor hem de başka bir ortamda (video) oluşmuş görüntü statik fotoğrafa indirgenerek ilişkisel bir tersinleme meydana getiriliyor. Televizyon ekranında yer alan haber sunucusunun izleyicide oluşturduğu ikonik etki burada ciddi bir çözülmeyle karşı karşıyadır. Bu durum ölçek düzleminde de kendisini gösterir. Dolayısıyla izleyicinin yaşadığı kriz aslında gerçekliğin yitiminden doğan bir krizdir.

Ulutürk'ün yapıtında yerinden edilmiş görüntünün seçimi elbette bilinçlidir. Ama her bilinçli edim gibi burada da rastlantısal olan kendisini gösterir. Rastlantıyı oluşturan sadece fiziksel bir işlem değildir. Görüntü üretim mecralarının birbirinden koparılıp iki ayrı düzlem olarak sunulması izleyicide bir 'yanlıklık' izlenimi doğuracaktır. Bunun getireceği tekinsizlik duygusu aslında sanat yapıtına yönelik tekinsizlik duygusunun bir doğrulaması gibidir. Daha önceleri 'doğrular' üstünden ilerlediğine inanılan perspektivik ve mimetik sanatın şimdi bunların yitimiyle 'yanlıklar' üstünden ilerlediği izlenimi Ulutürk'ün yapıtıyla muhtemeldir ki izleyicinin zihninde bir kere daha doğrulanacaktır.

*

The work of *Erdal İnci* also falls into the axis of coincidence-time-image. İnci's artwork is a dynamic image that seems to be captured by a static camera. The artist shot nearly 1000 photographs of facades in the Karaköy district. He assembles these in a certain way to create new layouts. He shines a light onto them to create a simulation of day and night, and presents these 'accelerated' simulations of images that had naturally occurred, in a time span of 24 hours.

It might be unnecessary to specifically mention the effects that this design and artwork have on the time-image-coincidence-perception planes that we have just mentioned. Because they all exist. But there are other things that surpass these. First and foremost, İnci's work of art is based on a simulation. Simulation is the point where the mimetic meets its end. Because perspective is a method of illusion invented to 'reflect' the 'natural'.

Here, İnci develops a dynamic method with two layers. He starts from scenes captured from nature and he explores their depths in a simulative manner. Thus, he severs them from their naturalness and from their perspective. Through images reflecting a flat, miniature order, İnci transforms a natural plane into an imagined reality. When he makes a whole 24-hour day from this the emerging visuality attains a dynamic stasis. But now this is a plane that has lost its depth, that is, its perspective, and naturalness. In addition, as it could be seen in Kumkumoğlu's artwork, it is a move that slashes through the very serious transition between perspective and mimetic.

The artwork of *Nurtaç Ulutürk* could also be evaluated within this sphere. Ulutürk transforms the 2113 images he abstracted from news videos into static images and applies them onto the space. Thus, both the meaning of the viewed and the programmed are forced to be changed significantly and radically, and at the same time an associative reversal is brought about by reducing images produced in another medium (video) into static photographs. Here, the iconic effect that the newsreader on the television screen has on the viewer is facing a severe dissolution. This also occurs in terms of scale. Hence, the crisis that the viewer is experiencing is actually a crisis that arises due to the loss of reality.

The choice of the displaced image in Ulutürk's artwork is, of course, deliberate. But like all conscious acts, coincidence is also present here. What creates the coincidence is not just a physical process. Cutting off the mediums of image production from each other, and presenting them as two different planes would cause the impression of a 'mistake' on behalf of the viewer. The sense of uncanniness that this will bring forth is in fact like a confirmation of the sense of uncanniness about the work of art. With Ulutürk's artwork, the impression that art – with a perspectival and mimetic quality – believed to be steering through 'truths', is now – in their loss – proceeding through 'mistakes' would most likely be confirmed once more in the minds of the viewers.

*

Sanat Rastlantısı/ Rastlantının Sanatı tamamlanmamış, devam eden bir serüvenin bu yapıtlarla çerçevelenmiş çok güçlü bir durağıdır. İçinde yaşanan dünyanın rastlantının etkisini azaltmaya çalıştığı muhakkaktır. Ama rastlantının bir o kadar hayatımıza hükmettiği de bir başka gerçektir. Bu durumun nedenlerini başka alanlarda aramak gerekir. Ama şurası bir gerçek ki, eğer rastlantının hayatımızda tuttuğu yer büyüyorsa, bu, tekinsizlik duygusunun daha hayatımızı o derecede kuşattığı anlamına gelir.

Ve öyle anlaşıyor ki, ne yapılırsa yapılsın, yaşamın asal gerçeği rastlantıdır.

Kasım 2016

The Incident of Art/The Art of Incident is a potent terminal of an incomplete, on-going adventure framed by these works. It is a fact that the world in which we live is trying to diminish the effects of coincidence. But another fact is that coincidence still dominates our lives as much. The reasons behind this situation should be pursued in other areas. But all we can say is that if the seat of coincidence is expanding in our lives, this would mean that our lives are more and more surrounded by the feeling of uncanniness.

And it would seem that no matter what we do, the prime truth of life is coincidence.

November 2016

Seçilmiş Bibliyografya

Aristoteles, *Metaphysicis*. Çev. Hugh Lawson Tancred. Harmonsville, London: Penguin Books,2004.

Deleuze, Gilles. *The Fold*. Çev. T. Comley. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Çev. D. McLintock. London: Penguin Classics, 2003.

Gregori, Mina, Maurizio Marini, Maurizio Serracini. *The First Medusa. Caravaggio*. London: Five Continents Editions, 2011.

Heidegger, Martin, ‘The Origin of the Work of Art’, *Poetry*, Language, Thought içinde. Çev. Albert Hofstadter. New York: Harper Perennial. 1975.

Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. New York: Martino Fine Books, 2014.

Lacan, Jacques. ‘The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience’. *Ecrits*. Çev. B. Fink. New York: W.W. Norton and Company, Inc., 2006.

Virilio, Paul. *The Accident of Art*. Çev. M. Taormina-S. Lotringer. New York: Semiotext(e), 2005.

Selected Bibliography

Aristoteles, *Metaphysicis*. Trans. Hugh Lawson Tancred. Harmonsville, London: Penguin Books, 2004.

Deleuze, Gilles. *The Fold*. Trans. T. Comley. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. D. McLintock. London: Penguin Classics, 2003.

Gregori, Mina, Maurizio Marini, Maurizio Serracini. *The First Medusa. Caravaggio*. London: Five Continents Editions, 2011.

Heidegger, Martin, ‘The Origin of the Work of Art’, *Poetry, Language, Thought* içinde. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper Perennial, 1975.

Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. New York: Martino Fine Books, 2014.

Lacan, Jacques. ‘The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience’. *Ecrits*. Trans. B. Fink. New York: W.W. Norton and Company, Inc., 2006.

Virilio, Paul. *The Accident of Art*. Trans. M. Taormina-S. Lotringer. New York: Semiotext(e), 2005.



SANAT THE
RAST- INCIDENT
LANTISI OF ART /
RASTLAN- THE
TININ ART OF
SANATI INCIDENT

30 Eylül
03 Aralık
2016

September 30
December 03rd
2016

SANATÇILAR / ARTISTS
ARDAN ÖZMENÖĞLU
BURAK EREN GÜLER
DORUK KUMKUMOĞLU
EDA SOYLU
ELİF BOYNER
ERDAL İNCİ
FİRAT ENGİN
KIVANÇ MARTALOZ
NURTAÇ ULUTÜRK
SEYDİ MURAT KOÇ

KURATÖR / CURATOR
HASAN BÜLENT KAHRAMAN

AKBANK
SANAT











Sanatçılar / Artists

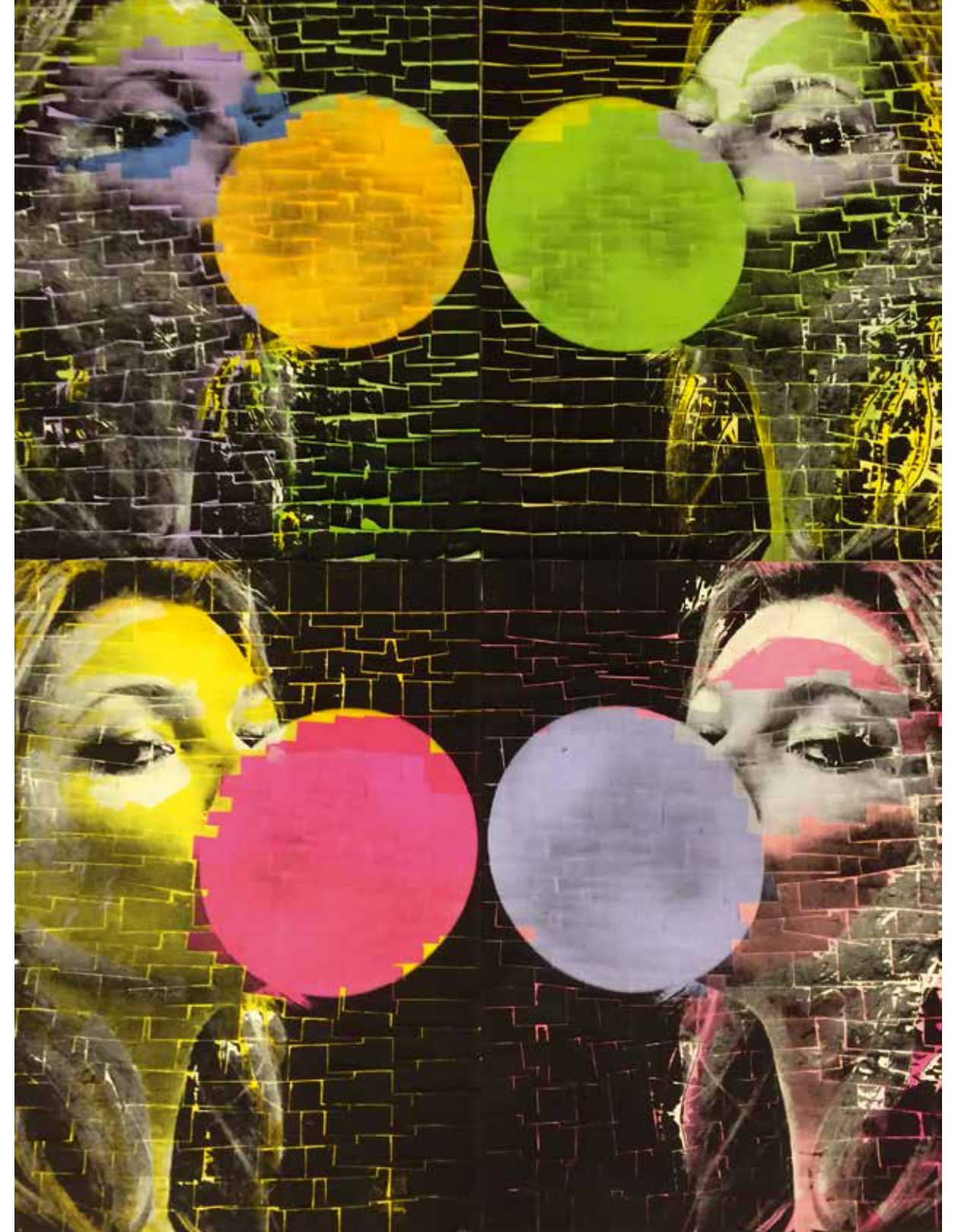
Ardan Özmenoğlu
Burak Eren Güler
Doruk Kumkumoğlu
Eda Soylu
Elif Boyner
Erdal İnci
Fırat Engin
Kıvanç Martaloz
Nurtaç Ulutürk
Seydi Murat Koç

Beauty Balloons, çağımızda yaratılan güzellik imgesinin ne kadar geçici ve sahte olduğunu vurgulayan bir eser. Kapitalist dünyada yaratılan her şeyin gündelik hatta anlık var oluşunu ve yok oluşunu sorguluyor, tıpkı bir balon gibi... / **Ardan Özmenoğlu**

Beauty Balloons is a work that underlines how ephemeral and fake the image of beauty created in this day and age is. The work questions the way everything created in the capitalist world has a temporary, in fact momentary, life span of coming into existence and falling into extinction, just like a balloon... / **Ardan Özmenoğlu**

Beauty Balloons

Post-it notlar üzerine karışık teknik **Mixed media on post-it**
190 x 200 x 5 cm, 2016



Kalaylı tencere ve turuncu neon ışığı birleştirerek yarattığım eser, dilimizde çok kullanılan bir deyimden geliyor. “Tencere kapak gibiyiz”. Eser izleyiciye bu düşünceyi hatırlatıyor ve bunu yaparken yüzünüzde bir gülümseme oluşuyor. Eserin adı “mi?” bunun doğruluğunu sorgularken, parantez içindeki “(kesin)” geriye şüphe bırakmıyor. Tencere kapak gibiyiz... / **Ardan Özmenoğlu**

The work created by combining a tin plated pot and orange neon light, takes its inspiration from a phrase commonly used in the Turkish language; “We are like a pot and a lid.” (With a meaning similar to the English proverb, “Birds of a feather flock together.”) The work reminds the viewer of this idea and while doing this it puts a smile on the viewer’s face. While the title of the work, “are we?” questions the validity of this, the phrase “(absolutely)” in parentheses leaves no room for doubt. We are like a pot and a lid... / **Ardan Özmenoğlu**

mi? (kesin) / are we? (absolutely)

Kalaylı tencere, kapak, turuncu neon
Tin plated copper pot, lid, orange neon light
30 x 40 x 25cm, 2016



Burak Eren Güler

İnteraktif olarak hazırlanmış yerleştirme seyircinin esere katılımı ile aktive olur. Eserin yüzeyi rassal (random) olarak renklendirilmiş ve oyun teması üzerine kurgulanmıştır. Sürprizlere açık bu zeminde izleyici kendine ait zamanını raslantısal bir şekilde deneyimler.

Oyun dürtüsü ile ona yüklediğimiz fiziki enerjiyi sürpriz ile harmanlar ve rastlantısallığın duygusu üzerine sorular sordurmayı hedefler... / **Burak Eren Güler**

The interactive installation is activated by the participation of the viewer. The surface of the work is coloured stochastically (randomly) and organised according to the theme of 'game'. On this background open to surprises, the viewer experiences his own time in a random manner.

The physical energy imposed through the impulse of the game merges with the element of surprise and aims to arouse questions about the sensation of randomness... / **Burak Eren Güler**

İsimsiz **Untitled**

Demir profil, yaylar **Iron bars, coil**
266 x 166 x 22 cm, 2016





Doruk Kumkumoğlu

Kodlama: Sadettin Bilal Savaş

Zamansal Perspektifler izleyiciye fotoğrafın zamansal niteliğini inceleme ve zaman çizgisine kurgusal olarak müdahalede bulunma olanağı verir. İzleyicinin hareketi, değişimi ve oluşumunu ortaya koyar. Odaklanılan ve incelenen alan, fotoğrafın üretimine ve görüntü yaratımına dair optik süreçleri göstermektedir. Birden fazla izleyicinin alan içinde bulunması ve hareket halinde görüntüleri incelemesi ortaya her seferinde özgün bir kurgu çıkarır, görüntünün farklı zaman durumlarının bir araya gelmesiyle oluşan bu kurgu rastlantısal bir durumu ve belirsiz bir süreci belirtmektedir. Fotoğrafın geleneksel, statik formuna ters düşen bu durum bir anlamda fotoğrafın algılanma biçimlerine getirilmiş alternatif bir yaklaşım olarak da düşünülebilir.

Zamansal Perspektifler temelde, perspektif kavramını uzamsal olarak ele almaz. Görüntüyü yaratan, izleyicinin konumu ve hareketi olmasına rağmen yaratılan görüntüler, oluşumu, değişimi ve doğrusal bir zaman çizgisini temsil etmektedir. Perspektif, bu bağlamda alansal ve statik değildir, zaman içindeki değişken konumu ifade eder. / **Doruk Kumkumoğlu**

“Temporal Perspectives” presents the viewer with the possibility to examine the temporal aspect of photography and to fictionally intervene with the timeline. The movement of the viewer reveals change and formation. The area of focus and examination shows the optical processes involved in the production of a photograph and the creation of the image. Having multiple viewers in the area moving and examining the images creates an original composition every time, and this composition formed by gathering the positions at different times is the display of a random situation and an uncertain process. This condition that presents a contrast to the traditional, static form of the photograph could be considered as an alternative approach to the perception of photographs.

Temporal perspectives, in its essence, is not concerned with the concept of perspective in a spatial capacity. Although the images are created by the position and movement of the viewer, they represent a formation, a variation and a linear timeline. In that sense, the perspective is not spatial or static, but references the varying positions in time. / **Doruk Kumkumoğlu**

Zamansal Perspektifler **Temporal Perspectives**

Projeksiyon cihazı, PC, kinect sensör, özel boyutta projeksiyon yüzeyi
Projector, PC, kinect sensor, projection plane with specific dimensions
150 x 300 cm, 2016





Eda Soylu

We Play Y Jenerasyonunun ölüm karşısında almak zorunda olduğu şakacı ve nükteli tavrı inceler.

Twisteryard ölümle oynar hale gelmiş bir jenerasyonun hikayesidir. Küçükken Twister oynayan, büyüdüğünde ise rastlantı sonucu hayatta kalan bir jenerasyonun mezarlığı, mayın tarlası, çiçek bahçesidir. Twister 90'lı yılların oyunu. Oyunu yöneten ve komutları veren biri var. Oyuncuların birbirleri üzerinden uzanıp, birbirleri üzerine basarak ayakta kalmaya çalıştığı, düşmemeye çabaladığı bir oyun. Düşersen oyundan atılırsın. Bu mevcut fiziksel temastan ötürü Twister bir çok ülkede bir yetişkin oyunu olarak satılmaktadır. Bu oyun, aslında gerçekten bir yetişkin oyunudur. Oyuncular oynadıkları oyunun geleceğin habercisi olduğunu bilmeden, renklere tutunmaya çalışırlar. Hayatta kalma rastlantısının form bulmuş hali olarak gördüğüm, gaz kapsüllerinden esinlenerek üretilmiş, içleri renkli beton dolu bu yaylı formlar, kendini mütemadiyen tekrar eden ve her tarafımızı çevreleyen felaketin içinde korkmadan aradığımız renkleri sembolize eder. Y Jenerasyonu renklere tutunarak ayakta kalmaya çalışan bir jenerasyondur. Küçükken de böyleydik, pek bir şey değişmedi. / **Eda Soylu**

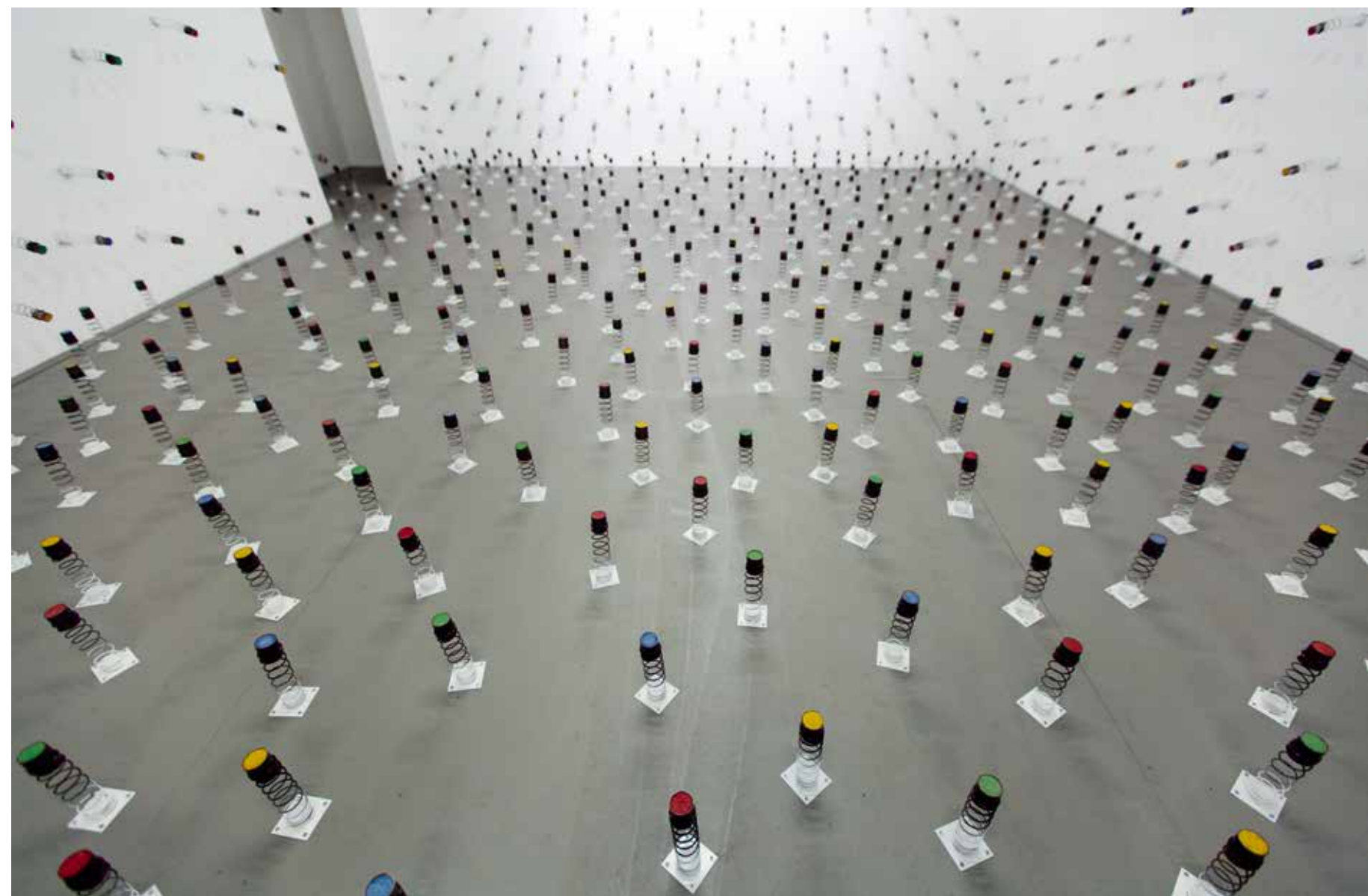
We Play examines the playful and witty attitude that Generation Y had to adopt in the face of death.

Twisteryard is the story of a generation playing with death. It is the cemetery, the minefield, the flower garden of a generation playing Twister when they were young, who managed to survive only by chance. Twister is a game of the '90s. There is a person directing the game and giving instructions. It is a game where players stretch over one another, stand over each other trying to keep their balance and not fall. If you fall you will be eliminated from the game. Due to this intense physical contact, in many countries Twister is sold as an adult game. In fact, the game is actually an adult game. The players, not knowing that the game they play is a prelude of things to come, try to hold onto the colours. These coloured concrete filled forms loaded with springs –inspired by gas canisters– which I perceive to be the physical manifestation of the coincidence of survival, symbolise our fearless quest for colours in the consistently recurring and all enclosing disaster surrounding us. Generation Y is a generation trying to survive by clinging on to colours. This was how we were when we were little, not much has changed since then. / **Eda Soylu**

Twisteryard (We Play projesinden) Twisteryard (From the project We Play)

Metal, beton **Metal, concrete**
2015





Mehmet'in Karısı etrafımızda olup biten kaos sırasında bir karşılaşma ve de ardından doğan bir dostluğun yola çıkardığı bir köy ziyaretinde ortaya çıktı Bir Ege köyünde, bir kadın olarak köy kıraathanesinde en başta garip gözlerle karşılanmış olsam da ikinci gün alıştılar görmeye. Adamlar sabahtan akşama kıraathanede, kadınlar tarladaydı. Adamlar saat 7' ye doğru toparlanıp kalkmaya başladılar, eve mi dönüyorlar artık dediğimde, yok rakıya gidiyorlar dediler. / **Elif Boyner**

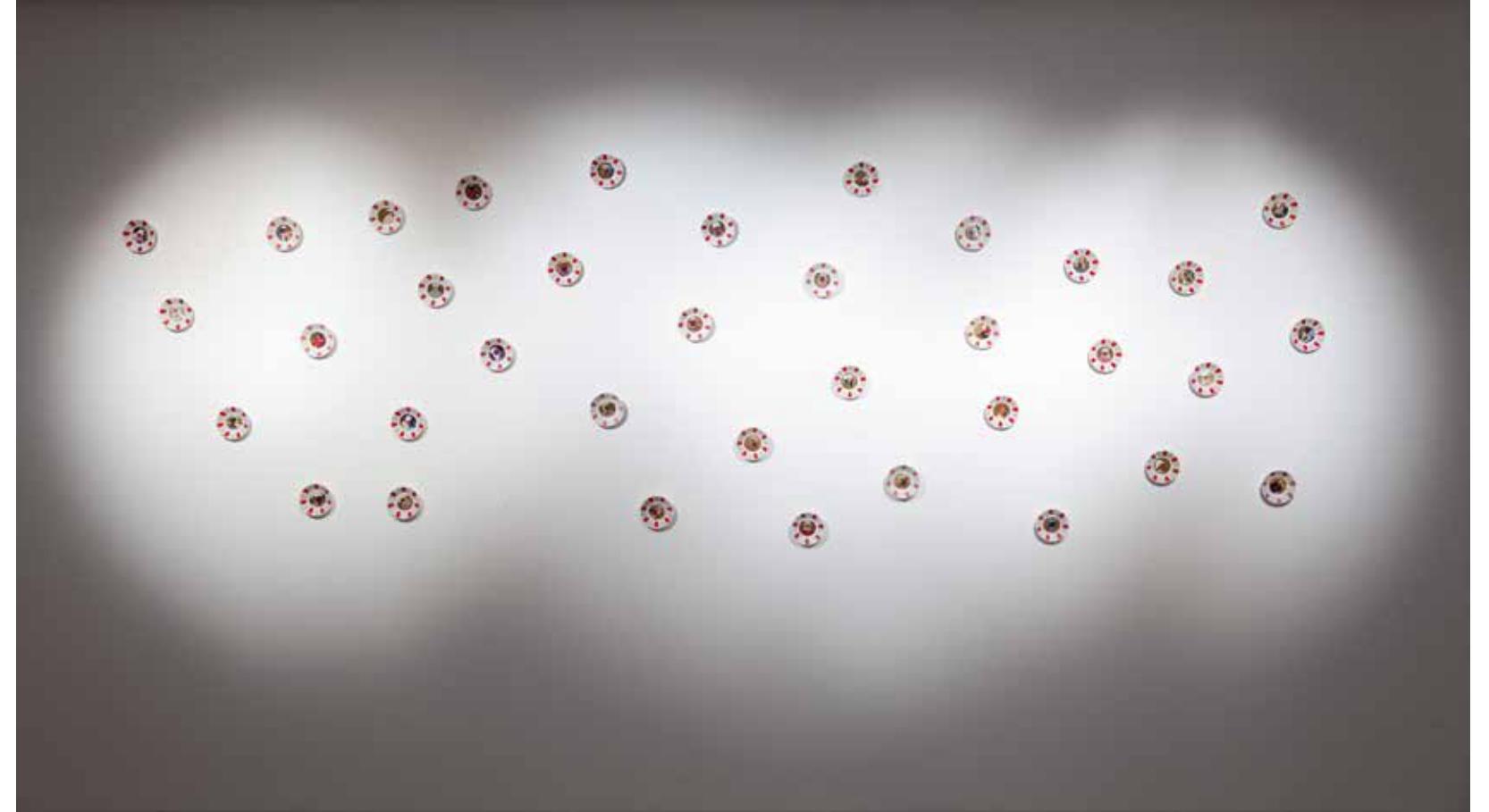
Mehmet's Wife came about through an encounter during the chaos taking place around us and a visit to a village resulting from this friendship. Although I was greeted with strange looks as the only woman in the coffeehouse of this Aegean village, they got used to seeing me on the second day. The men were in the coffeehouse from the morning till the evening, and the women were at the fields. At around 7 the men started to leave. When I asked if it was time for them to head back home, I was told that they were going elsewhere to drink rakı. / **Elif Boyner**

Mehmet'in Karısı Mehmet's Wife

Fotoğraf baskılı tabaklar Photo print on saucer

45 adet pieces

2016





Erdal İnci

Karaköy, özellikle de Perşembe Pazarı olarak bilinen bölge, İstanbul'un en plansız semtlerinden bir tanesi. Tarihi Ceneviz, Osmanlı / Rum ve modern yapıları birarada görebildiğimiz, bazı tarihi hanlarında hala varlığını sürdüren atölyelerin üretime ve ticarete devam ettiği ve bunun sonucu ortaya çıkan karmaşaya en yoğun haliyle tanık olabildiğimiz Beyoğlu semti. Bu rastlantısallık, güzel-çirkin yargılarımızı en uç boyutlarda sorgulayabilmemize olanak tanıyor. Mesafenin, gün ışığının, perspektifin estetik algıda ne kadar belirleyici olduğunu Karaköy gibi "çirkin" semtlerde daha iyi anlıyoruz.

Karaköy'de Bir Gün bir fotogrametri / kolaj çalışması.

Karaköy'ün muhtelif yerlerinde çekilmiş yaklaşık 1000 kadar fotoğraftan elde edilen 3 boyutlu cephe modellerini dijital ortamda yekpare bir cephe oluşturacak biçimde istifledim. Daha sonra sahne gündüz / gece simülasyonu ile aydınlatıldı. 24 saatlik bir günlük zamanı yarattığı tüm tesadüfi ışık gölge etkileri ile hızlandırılmış haliyle görüyoruz. / **Erdal İnci**

Karaköy, especially the area known as Perşembe Pazarı, is one of Istanbul's most unplanned neighbourhoods. This is the district of Beyoğlu, where the historic Genoese, Ottoman/Greek and modern buildings exist side by side, where workshops still in existence in some of its historic hans continue production and trade, and consequently, where we can witness the most intense form of disarray. This randomness allows us to question our judgment of the beautiful-ugly in the most extreme. In "ugly" neighbourhoods like Karaköy we can appreciate a lot more how significant the distance, the light of day and the perspective could be in our aesthetic perception.

A Day in Karaköy is a work of photogrammetry / collage.

I stacked 3-D elevation models derived from approximately 1000 photographs taken in various locations in Karaköy together in digital media, to form a single façade. Afterwards, the scene was illuminated with a day/night simulation. Here we see an accelerated 24 hour day with all its incidental effects of light and shadow. / **Erdal İnci**

Karaköy'de Bir Gün **A Day in Karaköy**

Fotogrametri - Tek kanal video döngü Photogrammetry - Single channel video loop 2", 2016

1 / 5+2 edisyon 1 / 5+2 editions







Fırat Engin

Sanatın Sultanları **Sultans of Art**

Yatağan çeliği, pirinç, ahşap, lazer yazı

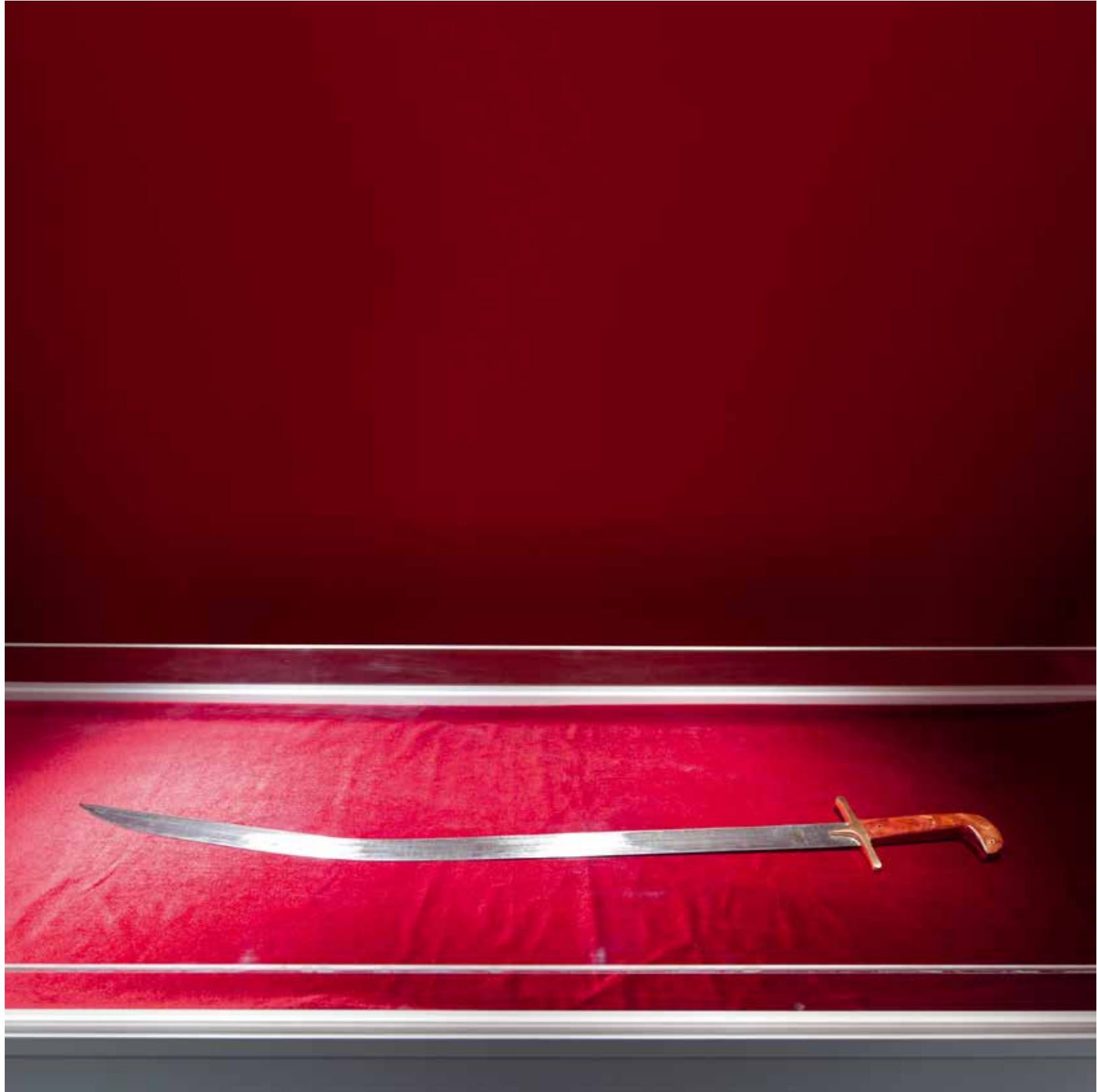
Yatagan steel, brass, wood, laser etched text

150 cm uzunluğunda kılıç + sergileme masası

150 cm sword + table with display case

2016







Günümüz neo-liberal ekonomi politikalarının (serbest piyasa ekonomisi, küresel sermayenin genişlemesi vb.) en büyük göstergelerinden biri de; Çağdaş Sanat. Çağdaş Sanat'ın büyüyen, genişleyen piyasa hacmi ister istemez sektörel bir yapılanmaya evriliyor; Galeriler, Müzeler, Fuarlar, Koleksiyonerler, Eleştirmenler, Küratörler, Sanat Tarihçileri ve diğer Sanat Kurumları gibi. Kuşkusuz tarihin her döneminde benzer sac ayaklarına sahip sanat dünyası bugün tarihte hiç olmadığı kadar geniş ve büyük bir etki alanına sahip. Bu geniş sektörel yapı, kendisine kurumsal aktörler de yaratıyor ve bunların etki – güç alanları üzerinden piyasaların kimliği belirleniyor. Örneğin Türkiye’de “İstanbul Art News” Sanat Gazetesi Şubat 2016 sayısında, “Çağdaş Sanatın Yüzleri” adlı bir liste hazırladı. Bu listenin amacı derginin kendi açıklamasıyla; *“sanatın en ‘iyi’lerini belirlemek değil; yerel sanat sahnesinde akla ilk gelen isimleri, bu alanda önemli çalışma yapan, kimilerine esin kaynağı olan, faaliyetlerini etkin bir biçimde sürdüren sanat aktörlerini bir araya getirerek onları biraz daha görünür kılmak. Elbette sanat dünyasında etkili role sahip ama görünürlükleri az olduğu ya da kendilerini gizlemeyi tercih ettikleri için bu araştırmada yer almayan isimler de mevcuttur...”* Listede yer alan isimler arasında; sanatçılar, küratörler, kurum yöneticileri, koleksiyonerler, sanat tarihçileri, galericiler vb. pek çok profilden isim bulunuyor. Gazetenin bu özel sayısı, Çağdaş Sanat'ın sektörel tarafını görünür kılması ve kurumsal ağları açığa çıkartması açısından oldukça önemli. Günümüzde sanatın bu ağlara gebe olduğu ise bilinen bir gerçek. Bu gerçeklik Çağdaş Sanatın patikalarını da, ana yollarını da belirliyor. Sektördeki aktörlerin bu kadar belirleyici ve kilit taşı görevi görmeleri de ister istemez “güç algısını” beraberinde getiriyor. İşte bana göre Çağdaş Sanat'ın örgüsel bir hareket halinde olan bu sektörel ilişki ağı, günümüzün “Sanat Rastlantısı” olayıdır.

Sanatın Sultanları isimli çalışma; Kuramsal olarak yukarıdaki tespitlere gönderme yapıyor ve yerel sanat piyasasının güçlü ve etkili isimlerini bir “Sultan Kılıcı”nda nesnelleştirerek mevcut duruma eleştirel bir mesafe kazanmayı amaçlıyor.

Denizli'nin Yatağan ilçesinde çelik dövme tekniği ile yapılan 150cm. uzunluğunda Sultan Kılıcı. Kılıcın üzerinde, “İstanbul Art News” Sanat Gazetesi Şubat 2016 sayısında yayınlanan “Çağdaş Sanatın Yüzleri” adlı listede yer alan 103 kişinin isimleri karışık olarak yazıyor. / **Fırat Engin**

One of the most significant indicators of today's neo-liberal economic policies (market economy, the expansion of global capital etc.) is Contemporary Art. Contemporary Art's growing, expanding volume in the market inevitably evolves into a sectoral structuring; like Galleries, Museums, Fairs, Collectors, Critics, Curators, Art Historians and other Institutions of Art. Of course, the art world had similar pillars in each and every period of the past, but never before had it such an extensive and widespread domain as it does today. This broad sectoral structure also creates institutional actors within itself, and the identity of the market is determined through the realms of their influence–power. For example, the “İstanbul Art News” Art Newspaper, published in Turkey, compiled a list called “The Faces of Contemporary Art” in its February 2016 issue. According to the explanation presented by the periodical, the aim of the list was, *“not to determine ‘the best’ in art; but to gather the first names that come to mind in the local art scene, those who have realised important works in this field, who have become a source of inspiration to others, and the actors of art who continue their activities in an effective manner, to make them a little more visible. Of course, there are others who have an effective role in the art world, but have less visibility or prefer to remain hidden, and therefore not included in this survey...”* Among the names on the list are people from various different positions such as artists, curators, directors of institutions, collectors, art historians, gallery owners etc.

This special issue of the newspaper is quite important in terms of making the sectoral aspect of Contemporary Art visible and revealing the institutional networks. It is no secret that art today is dependent on these networks. This reality determines both the narrower paths and the main roads of Contemporary Art. The fact that the actors in the sector have such a determining position and that they act as keystones within the structure, inevitably brings with it a certain “perception of power”. So in my mind, this sectoral network of relations in Contemporary Art, intertwined in the movement of a mesh, is the present-day “Incident of Art”.

The work titled **“Sultans of Art”** theoretically references the above-mentioned findings, and by concretising the powerful and influential figures of the local art market in the form of a “Sultan's Sword” it aims to position itself at a critical distance from the present situation.

150cm long Sultan's Sword, made by steel forging techniques at the Yatağan district of Denizli. The 103 names included in the list, “The Faces of Contemporary Art,” published in the February 2016 issue of “İstanbul Art News” Art Newspaper are etched on the Sword in no particular order. / **Fırat Engin**

NatürMort Serisinden, İzle,
2016, Video Yerleştirme, 41", Ed. 3+1 A.P.
From the Series NatureMorte, Gaze,
2016, Video Installation, 41", Ed. 3+1 A.P.

NatürMort Serisinden, Ölü Doğum,
2016, Video Yerleştirme, 36", Ed. 3+1 A.P.
From the Series NatureMorte, StillBirth,
2016, Video Installation, 36", Ed. 3+1 A.P.

**NatürMort Serisinden, Benim Narsisizmimi Seyrettiğimiz Yetti,
Biraz Da Senin Bakışını Gözlemleyelim,**
2016, Video Yerleştirme, 38", Ed. 3+1 A.P.
**From the Series NatureMorte, Enough About My Narcissism,
Let's Look At Your Gaze,**
2016, Video Installation, 38", Ed. 3+1 A.P.

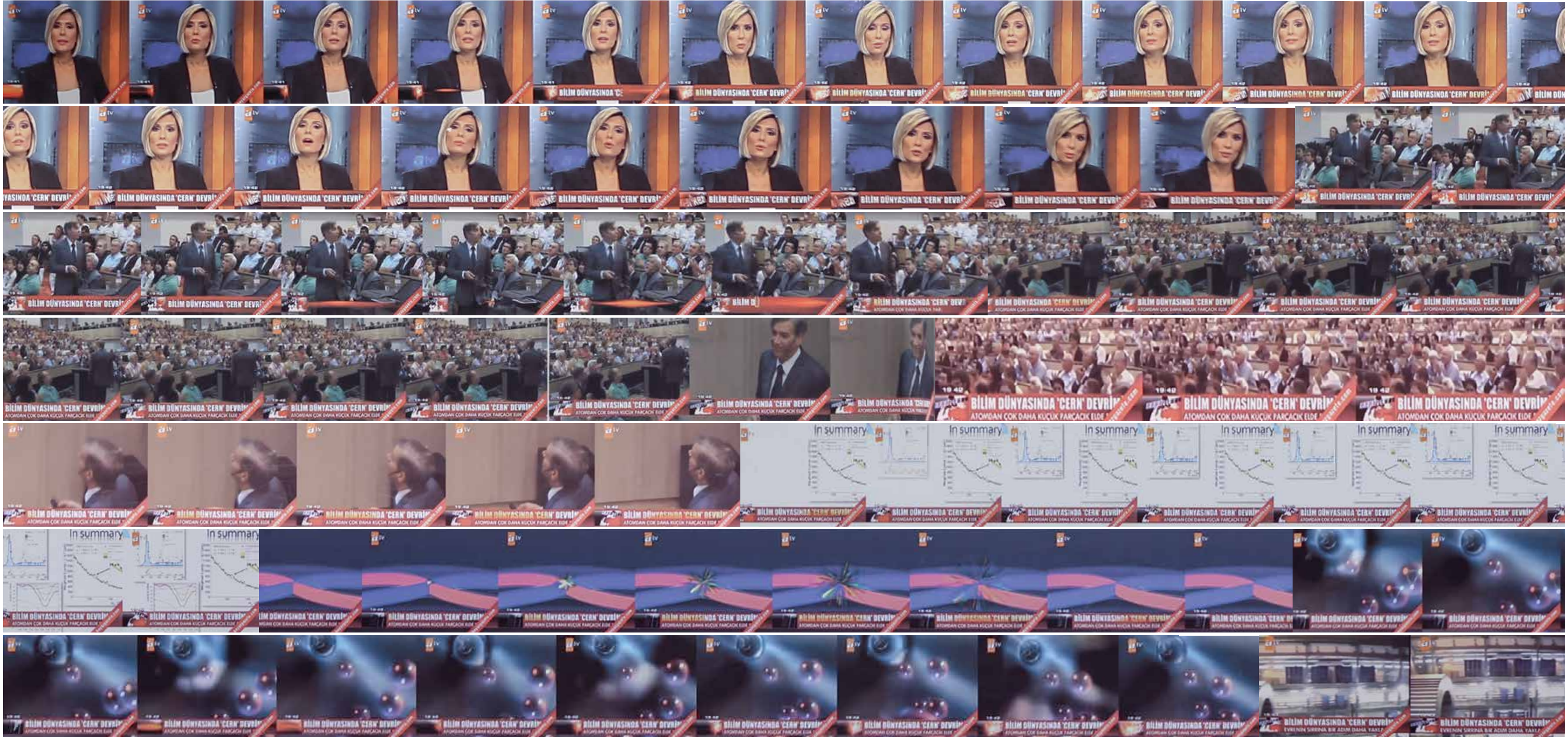
NatürMort Serisinden, Kendi Kuyruğunu Yiyen Yılan,
2016, Video Yerleştirme, 34", Ed. 3+1 A.P.
From the Series NatureMorte, Serpent Eating Its Own Tail,
2016, Video Installation, 34", Ed. 3+1 A.P.





İsimsiz Untitled
Enstalasyon **Installation**
4 x 6 cm, fotoğraf 167 adet **4 x 6 cm, photo 167 pieces**
2016





“...20. yüzyıl sanatının kökten terörist olduğunu ve terörize edildiğinin farkına vardım. Her ikisinin de doğru olduğunu söyleyebilirim. Sanat iki dünya savaşı, soykırımlar, tekno-nükleer güçler ve benzerleri tarafından enkaz haline getirildi.”

Paul Virilio

Sanat kazası söyleminin yaratıcı Virilio, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, 20. yüzyıl boyunca gelişen toplumsal olayların ve değişen teknolojinin sanatı kendi içinde erittiğinden ve bunun sanatın başına gelen bir kaza olduğundan bahsetmiştir.

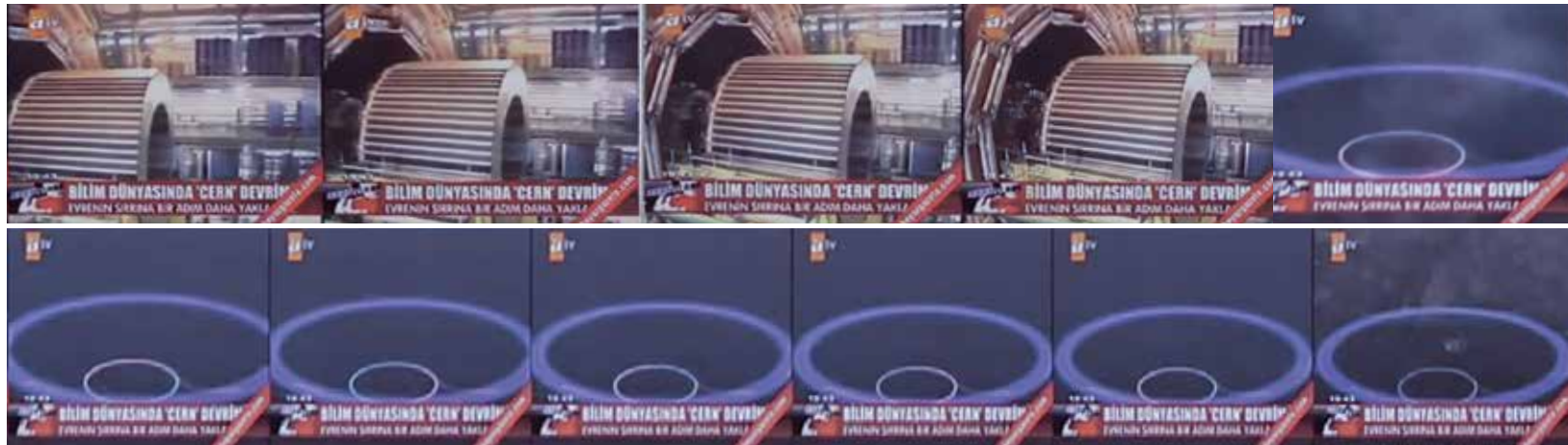
Bir haber videosunun framelerinden oluşturulmuş 2113 parçalık görüntünün düz bir şekilde dizilmesi ve bordür olarak duvara uygulanmasından oluşan enstalasyon, günümüz dinamiklerinin sanata etkisini yöntem olarak bizatihi içinde barındırmaktadır. Diğer yandan lineer zaman algısından ve video medyumunun temelini oluşturan hız olgusundan soyutlanarak parçalanan / yapıbozuma uğratılan video; tek başına bir anlam ifade etmeyen ve kendisinden başka herhangi bir şeye referans vermeyen bir görüntüler yığını haline getirilmektedir. Bu bağlamlarıyla çalışma, sanat kazası teriminin hem reddi hem olumlamasıdır. / **Nurtaç Ulutürk**

“...I have come to realize that 20th century art was fundamentally terroristic and that it was terrorized. I could say that both of these assertions are true. Art has been wrecked by two world wars, genocides, techno-nuclear forces and the like.”

Paul Virilio

As the above quotation illustrates, Virilio, who had coined the discourse about the accident of art, indicates that throughout the 20th century the social events and changing technologies had caused a melt down within art and that this was an accident that befell art.

The installation, comprising of 2113 pieces of imagery created by taking frames from a news video arranged in a straight line to form an ornamental frieze, encompasses the effects that current-day dynamics has on art in its methodology. On the other hand, the video – detached/deconstructed from the linear perception of time and abstracted from the notion of speed that the medium of video is established on– is transformed into a pile of images that does not mean anything on its own and does not reference anything other than itself. In this context, the piece is both a rejection and an affirmation of the phrase ‘the accident of art’. / **Nurtaç Ulutürk**



Seydi Murat Koç

Kazaya Kalanlar **The Ones I Left to Chance**

9 parça 9 pieces

No.1, 110 x 150 cm, kavak konturası üzerine mürekkep + akrilik boya, 2016

No.1, 110 x 150 cm, ink on poplar plywood + acrylic paint, 2016

No.2, 40 x 30 cm, kavak konturası üzerine mürekkep + akrilik + oyuncak uçak, 2015

No.2, 40 x 30 cm, ink on poplar plywood + acrylic + toy airplane, 2015

No.3, 40 x 30 cm, kavak konturası üzerine mürekkep + akrilik + dijital baskı, 2012 - 2016

No.3, 40 x 30 cm, ink on poplar plywood + acrylic + digital print, 2012 - 2016

No.4, 40 x 30cm, kavak konturası üzerine mürekkep + akrilik + dijital baskı + akıllı telefon koruyucu camı + tüy, 2012-2016

No.4, 40 x 30 cm, ink on poplar plywood + acrylic + digital print + glass smartphone screen protector + feather, 2012 - 2016

No.5, 40 x30 cm, kavak konturası ve kağıt üzerine mürekkep+akrilik+dijital baskı, 2009 - 2012

No.5, 40 x 30 cm, ink on poplar plywood and paper + acrylic + digital print, 2009 - 2012

No.6, 40 x 30 cm, kavak konturası ve tuval üzerine akrilik, 2007

No.6, 40 x 30 cm, acrylic on poplar plywood and canvas, 2007

No.7, 40 x 41 cm, kavak konturası üzerine mürekkep + akrilik, 2016

No.7, 40 x 41 cm, ink on poplar plywood + acrylic, 2016

No.8, "Nefes" video 40 sn., 2015

No.8, "Breath" video 40" 2015

No.9, "Döngü" video 4 sn., 2015

No.9, "Cycle" video 4", 2015





Kazaya Bıaktıklarım

Sanat ürünün kendisinin de bir emtiaya dönüştüğü, içinde bulunduğumuz dönem sanatçıyı sürekli, düzenli ve hatta bir fabrika gibi üretmeye zorluyor. Sanat ürünleri tek düzeleşirken piyasa sürekli kavramsal alt yapısı tam olarak kurgulanmış, son cilası atılmış yani “tamamlanmış” sanat işlerine olan açlığını doyurulamaz biçimde sürdürüyor. Sanatçı açısından ise üretim süreci mümkün olduğunca kısa kesilmesi gereken, deneme şansının azaldığı, tartışmalara, sonu olmayan araştırmalara kapalı bir dönem haline geliyor. “Kazaya Bıaktıklarım” farklı dönemlerde üstüne çalışmaya başladığım ama asla tamamlanmayan eskizler, iş parçaları, maketler ve videolardan oluşturduğum bir kompozisyon. / **Seydi Murat Koç**

The Ones I Left to Chance

In our contemporary era, as the work of art has been transformed into a commodity, the artist is forced to produce constantly, regularly and perhaps like a factory. While the artworks are becoming more and more monotonous, the art market continues to have an insatiable appetite for works of art that have a fully formed conceptual infrastructure, that have their final polish on, in short, that are “completed”. Therefore, for the artist, the process of production becomes a stretch of time that should be cut as short as possible, limiting the chance of experimenting, and closed to discussions and endless researches. “The Ones I Left to Chance” is a composition consisting of sketches, segments of works, models and videos from different periods that were never completed. / **Seydi Murat Koç**

AKBANK SANAT
İstiklal Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul
T: (212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

METİN / **TEXT**
Hasan Bülent Kahraman

ÇEVİRİ / **TRANSLATION**
Yiğit Adam

TASARIM / **DESIGN**
Being Çözüm

BASKI / **PRINT**
Scala Basım Yayım Tanıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Yeşilce Mah. Aytekin Sok. No: 21 4.Levent
Kağıthane İstanbul
Tel: 212 281 62 00