

A K B A N K
G Ü N Ü M Ü Z
S A N A T Ç I L A R I
Ö D Ü L Ü
S E R G İ S İ

12 Nisan

27 Mayıs

2017

April 12th

May 27th

2017

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman

A K B A N K
C O N T E M P O R A R Y
A R T I S T S
P R I Z E
E X H I B I T I O N

**AKBANK
GÜNÜMÜZ
SANATÇILARI
ÖDÜLÜ
SERGİSİ**

**AKBANK
CONTEMPORARY
ARTISTS
PRIZE
EXHIBITION**

Sanatçılar / Artists

Ahmet Kavas

Alp Şeker

Alper Raif İpek

Ayşe Meltem Yıldız

Bedia Ekiz

Berkay Tuncay

Ege Su Kısaoğlu & Utku Taşyürek

Leman Sevda Darıcıoğlu

Mehveş Leliç

Melih Gömeç

Murat Sezer

Mustafa Sevinç

Önder Bekel

Sidar Bakı

Tarık Ceddi

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman

Dünyada sanatın artık bambaşka anlamlar yüklendiği bir dönemden geçiyoruz. Bugünkü sanat bundan kısa bir süre önceki sanattan bile köklü bir şekilde farklı. Teknolojik ve toplumsal değişimler, siyasal yaşamdaki dönüşümler sanatı dünyanın her yerinde derinden etkiliyor ve ortaya bugünün heyecan verici, güncel sanatı çıkıyor.

Günümüz Sanatçıları sergisinin bu birikimi bütün boyutlarıyla yansıttığı kanısındayım.

Başlangıçtan beri amacımız daima bu olmuştur. Bugün bir noktayı yürek ferahlığıyla vurgulayabiliyoruz. Türkiye’de üretilen güncel sanat, iyi örnekleriyle, artık dünyadaki örneklerinden geride değil. Hatta birçok nedenden ötürü onun ilerisine de geçebiliyor. Bu birikimin oluşmasında öncü, yenilikçi sanatı destekleyen Günümüz Sanatçıları sergilerinin önemli bir rolü olduğu artık konunun tarihçileri tarafından tespit edilmiş durumda. Bugün görsel sanatlar dünyamızda yer alan ve önde gelen tüm sanatçıların sergilerimizde yapıtlarını göstermiş olmaları bizi sevindiren bir gerçek.

Bu büyük ve heyecan verici birikimi Günümüz Sanatçıları sergilerinin yapısını koşullara uyarlamak sonucunda elde ettik. Seçici kurullardan, koşulların ve yöntemlerin değişmesine bağlı olarak küratörlü sergilere geçtik. Bugün de günümüzün en geçerli yöntemiyle gençlerimizi seçiyoruz.

Bunun bir sonucu olarak son yıllarda açılan sergilerin düzeyi, kapsamı, içeriği, sergilenen yapıtların gücü bizi sevindiriyor. Genç sanatçılarımızın yapıtları içinden geçtiğimiz dünyanın gerçekliğini kavıyor, onları son derecede güncel bir dile dönüştürüyor ve güncel sanata katkıda bulunuyor. Günümüz Sanatçıları sergisi bu niteliğiyle başlangıcından çok uzun bir süre sonra da bir heyecan ve verim odağı olmayı sürdürüyor.

Sergilerimizi başlattığımız ilk dönemde genç sanatçıların yapıtlarını sergileyerek kendilerini ifade etmeleri çok zordu. Bugün bu kısıtlama önemli ölçüde aşılmıştır, yeni açılan galeriler ve gelişen yeni yaklaşımlarla. Gene de genç sanatçıların başlangıç yapmak için hala bir ek olanağa ihtiyaç duyduğunu söylemek gerekir. Günümüz Sanatçıları sergisi nitelikli yapıtları seçerek bu olanağı onlara tanıma işlevini sürdürüyor.

Bu sonucun elde edilmesinde emeği geçen herkesi kutluyorum. Akbank’a Günümüz Sanatçıları sergisini bugüne taşıdığı için ve gösterdiği duyarlılıktan ötürü teşekkür ederim. Aynı şekilde Akbank Sanat’a, Seçici Kurula çalışmalarından ötürü teşekkür etmeliyim.

Günümüz Sanatçıları sergilerinin daha uzun yıllar devam etmesini dilerim.

Leyla Belli

Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Başkanı

We are going through a period in the world in which art now bears a whole lot of different meanings. The art of today is fundamentally different even from the art of a short while ago. The technological and social changes, the transformations in political life, are deeply affecting art all over the world, and out of this emerges the exciting contemporary art of today.

I believe that the Contemporary Artists exhibition reflects this accumulation in all of its aspects.

This has always been our goal from the very beginning. Today, there is one point that we can emphasize with confidence. Concerning its good examples, contemporary art produced in Turkey, is no longer lagging behind the examples that one can see around the world. In fact, due to a variety of reasons, it does occasionally surpass them. The significant role that the Contemporary Artists exhibitions, which have been supporting pioneering and innovative art, have played in the formation of this accumulation, is now a certainty established by historians. The fact that all of the prominent artists active in the sphere of visual arts today have shown their works in our exhibitions is a source of pride.

We have managed to achieve this extensive and exciting accumulation by adapting the structure of the Contemporary Artists exhibitions to the changing conditions. We started with exhibitions selected by a jury, and due to changing conditions and methods, evolved into organising curated exhibitions. Today, we continue to employ the most current approach of our time in choosing the young people to participate in our exhibitions.

Consequently, the level, scope and content of the exhibitions opened in recent years, and the power of the exhibited artworks is quite pleasing. The artworks of the young artists participating in our exhibitions fully comprehend the reality of the world we live through, transform this into a totally contemporary language and provide their contribution to contemporary art. Due to this quality, many years after its inception the Contemporary Artists exhibition still continues to be a locus of excitement and productivity.

In the initial period when we instituted our exhibitions it was very difficult for young artists to express themselves by exhibiting their works. Today, this restricted condition has been significantly overcome, owing to the new galleries that have been opening and the new approaches that have been developing. Yet, it must be said that young artists still need an opportunity, some extra means to facilitate their break. By selecting works of a high calibre the Contemporary Artists exhibition continues to be instrumental in presenting them with this opportunity.

I congratulate everyone who was involved in achieving this result. I would like to thank Akbank for sustaining the Contemporary Artists exhibition into the present day and for their sensibility. Likewise, I feel obliged to thank Akbank Sanat and the Selection Committee for their conscientious work.

I wish the Contemporary Artists exhibitions to continue for many years to come.

Leyla Belli

Chairman of Painting and Sculpture Museums Association

“Güzelliğin Yavaş Oku...”

I

1878 yılıdır. Nietzsche uzun bir dönem, aralarındaki yaş farkına rağmen kendisiyle ve eşiyle yakın dostluğunu sürdürdüğü, büyük, eşsiz bir yaratıcı olarak gördüğü Wagner’den ayrılmak üzeredir. Sağlık sorunları vardır. Akademik hayatı beklentilerini karşılamamıştır. Çok yorgundur. Yorgunluktan öte yılgınlık içindedir.

Şubat ayında Basel’de çalıştığı üniversiteden izin alır. Nisan’da Cenevre’ye gider ve Mathilde Trampedach’a evlenme teklif eder. Reddedilir. Mathilde piyano hocasına aşiktir. Aksi gibi Nietzsche’nin bu konuyu açtığı kişi de aynı piyano hocasıdır. Temmuz’da Bayreuth’ta Wagner’n düzenlediği, kendisini merkezine yerleştirdiği festivale gider. Bir süre sonra ayrılır. Ağustos’ta Bayreuth’a geri döner.¹

Artık büsbütün sıkıntılıdır. Bir dostu, Malwida von Meysenbug, Sorrento’ya gelmesini salık verir. Nietzsche’nin ve kendisinin arkadaşı olan Paul Ree’yi de davet etmiştir. Nietzsche kabul eder öneriyi. Ekim’de yola çıkar. Onlarla bir arada Sorrento’da kalacak, çok mutlu olacaktır.² Artık orta dönemine giren Nietzsche’nin hayatında son kez mutlu olduğu dönemdir bu. Kasım ayında ise Wagner’i son kez görecektir.³

Nietzsche bu hayat döngüsü içinde yaşarken Ağustos ayında aforizmalardan oluşan İnsanca, Çok İnsanca: Özgür Ruhlar İçin Bir Kitap (Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister) isimli kitabını yazmaya başlamıştır.⁴ Aforizmaların ustası, Nietzsche’nin de okuduğu Schopenhauer’dır. Metin asıl Sorrento’da ilerler. Kitabın ilk bölümü 1878 yılında Ocak ayında yayınlanır. Aralık ayında ikinci bölümü (Assorted Opinions and Maxims (Vermischte Meinungen und Sprüche)) yayınlayacaktır. Tam bir yıl sonra Aralık 1879’da üçüncü bölümünü (The Wanderer and his Shadow (Der Wanderer und sein Schatten)) bastırır kitabının. Kitabın ilk cildini Voltaire’e, ölümünün 100. yılı nedeniyle, ithaf eder. Girişte ayrıca Descartes’ın Metot Üzerine Söylev isimli metninden bir alıntı vardır. 1886’da üç kitap bir arada iki cilt halinde yayınlanacak ve bütün bu ithaf ve alıntılar kaldırılacaktır.

“The Slow Arrow of Beauty...”

I

The year is 1878. Nietzsche is about to part ways with Wagner, whom he regarded as a great, unequalled creator, and with whom and whose wife he has been close friends for a long time despite their differences in age. He is suffering from problems of health. His academic life has not met his expectations. He is extremely tired. Actually beyond being tired he is rather frustrated.

In February he takes leave from the university where he worked in Basel. In April he goes to Geneva and proposes to Mathilde Trampedach. He is refused. Mathilde is in love with her piano teacher. Unfortunately it was the same piano teacher that Nietzsche had confided in. In July, he goes to Bayreuth, to the festival organised by Wagner who has placed himself at the centre of attention. After a while he leaves. In August he returns to Bayreuth.¹

Now he is utterly troubled. A friend, Malwida von Meysenbug, advises him to come to Sorrento. She has also invited a friend of Nietzsche’s and hers, Paul Ree. Nietzsche accepts the offer. He departs in October. He would stay with them in Sorrento and be very happy.² This is the last time Nietzsche, who was going into the middle period in his life, was happy. And in November, he would see Wagner for one last time.³

While going through this cycle of life, in August Nietzsche began writing his book titled Human, All Too Human: A Book for Free Spirits (Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister) consisting of aphorisms.⁴ The master of aphorisms was Schopenhauer, also read by Nietzsche. The text actually begins to make headway in Sorrento. The first part of the book is published in January 1878. In December, he would publish the second part (Assorted Opinions and Maxims (Vermischte Meinungen und Sprüche). Exactly one year later, in December 1879, he gets the third part (The Wanderer and his Shadow (Der Wanderer und Sein Schatten) published. He dedicates the first edition of his book to Voltaire, on the occasion of the 100th Anniversary of his death. At the beginning of the book there is also an excerpt from Descartes’ text, Discourse on the Method. In 1886, all three books would be published together in two volumes and all these dedications and quotations would be removed.

¹ Nietzsche’nin yaşam öyküsü için bkz., Julian Young, Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

² Nietzsche’nin Sorrento hayatı için bkz., Paolo Dlorio, Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu. Çev. B. Bilgiç. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

³ Nietzsche’nin Wagner’le olan ‘çelişkili’ ilişkisi için bkz., Joachim Köhler, Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation. Çev. R. Taylor. New Haven: Yale University Press, 1999.

⁴ Friedrich Nietzsche, Human All too Human: A Book for Free Spirits. Çev. R.D. Hollingdale, Ed., R. Schatch. Cambridge: Cambridge University Press, 2. Edition, 1996. Bununla birlikte, Stanford Üniversitesi, toplu eserlerini yayınlarken aynı dönemde yazılmış fakat yayınlanmamış metinleri de içeren yeni bir baskı çıkarmıştır; Human, All Too Human II and Unpublished Fragments from the Period of Human, All Too Human II (Spring 1878–Fall 1879). Translated with an Afterword by G. Hanwerk. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.

¹ For the story of the life of Nietzsche, see Julian Young, Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

² For Nietzsche’s life in Sorrento, see Paolo Dlorio, Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu. Trans. B. Bilgiç. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

³ For Nietzsche’s ‘conflicting’ relationship with Wagner, see Joachim Köhler, Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation. Trans. R. Taylor. New Haven: Yale University Press, 1999.

⁴ Friedrich Nietzsche, Human All too Human: A Book for Free Spirits. Trans. R.D. Hollingdale, Ed., R. Schatch. Cambridge: Cambridge University Press, 2. edition, 1996. While publishing his complete works, Stanford University also published a new edition including texts that were written in the same period but were not published; Human, All Too Human II and Unpublished Fragments from the Period of Human, All Too Human II (Spring 1878–Fall 1879). Translated with an Afterword by G. Hanwerk. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.

II

İlk kitabın dördüncü bölümüne Nietzsche Sanatçıların ve Yazarların Ruhü Üstüne başlığını vermiştir. Bu bölümdeki aforizmaların 149'uncusu 'Güzelliğin Yavaş Oku' başlığını taşır.⁵

Bu kısa paragrafta Nietzsche, gerçekten soylu olan güzelliğin bize yavaş yavaş tesir ettiğini belirtir. Bu tesirin hamleleri sert ve zehirleyici olmamalıdır. Tersine o yoldan bize tesir eden güzellik ancak tiksinti uyandıracaktır. Ancak içimize yavaş yavaş süzülen güzellik soyludur ve onu biz de hiç farkında olmadan yanımız sıra taşıyacağızdır. Onunla rüyalarda yeniden buluşacağızdır. Nihayet, çok uzun bir süre yüreğimizde tüm alçakgönüllülüğüyle yaşadıktan, gözlerimizi yaşlarla, yüreğimizi özlemlerle doldurduktan sonra bizi bütünyle ele geçirecektir.

Bu saptamadan sonra Nietzsche hayati sorusunu sorar: Güzelliği gördüğümüze özlem duyduğumuz şey nedir? Cevabını çok açık verir: Güzel olmak. Nedenini de belirtir: Mutluluğun çoğunun güzellikle ilişkili olduğunu düşünürüz. Bu saptamasını da öldürücü bir darbeyle değiller: Bu yanlıştır!

Güzellik konusundaki, güzelliğin zihnimizdeki anlamıyla, beklentilerimizle ilgili kısmını bir yana bırakalım. O başlı başına bir tartışma konusudur. Zaten Nietzsche de tartışmayı sürdürmemiş, kısa paragrafını burada kesmiştir. Buna karşılık diğer paragrafların başlıklarında güzellikle ilgili bazı yönlendirici saptamalarda bulunmayı sürdürür: ölçü güzellik yaratır (151), sanat düşünürün yüreğini ağırlaştırır (153)...

Bizi asıl ilgilendiren güzellikle yavaşlık arasında Nietzsche'nin kurduğu ilişkidir. Ansızın bizi vuran güzellikten ve/ya güzelliğin bizi ansızın vurmasından değil, Nietzsche, güzelliğin bize yavaş yavaş tesir etmesinden söz ediyor. Ancak o zaman soylu güzelliğin oluşacağını vurguluyor. O güzellik bizi teslim alacak ve biz güzellik karşısında bir şeye özlem duyacağızdır ki, o da güzel olmaya duyduğumuz özlemdir. Daha açık söyleyelim, güzellik biten/doyulan bir şey değildir. Tersine! Gerçek güzellik bizi güzel olmak özlemiyle dolduracaktır. Yani, güzellik bizde güzelliğe dönük doyumsuzluğu yaratacaktır.

Nietzsche'nin getirdiği bu açıklama/yorum sadece bahsettiğimiz metinde yer almaz. Daha ilk yapıtından başlayarak, Tragedya'nın Doğuşu: Müziğin Ruhundan,⁶ bu konuyu çeşitli yapıtlarında dile getirir. Nietzsche'nin 'hiper/ultra bireycilik' diye nitelendireceğimiz

II

Nietzsche had given the title Concerning the Soul of Artists and Authors to the fourth chapter of the first book. The 149th of the aphorisms in this division is titled 'The Slow Arrow of Beauty'.⁵

In this brief paragraph, Nietzsche notes that the truly noble beauty affects us slowly. The impressions of these effects must not be stormy and intoxicating. Conversely, the beauty that affects us as such would only arouse disgust. Only beauty that slowly infiltrates us is noble and this we would take away with us without even noticing. And we would encounter it again in our dreams. Finally, after having long lain in our hearts with all modesty, having filled our eyes with tears and our hearts with longing, it would then take possession of us entirely.

After this assertion, Nietzsche poses the vital question: what is it that we long for when we see beauty? He proposes a very clear answer: to be beautiful. He also indicates the reason behind this: that we consider much happiness to be associated with beauty. And he negates this assertion with a fatal blow: this is an error!

On the subject of beauty, let's put aside the part concerning the meaning of beauty in our minds, about our expectations. That is altogether another discussion on its own. Nietzsche also did not continue the argument; he had ended his brief paragraph there. However, in the headings of other paragraphs, he continues to propose some relevant assertions: how metre beautifies (151), art makes heavy the heart of the thinker (153)...

Our main concern is the relationship that Nietzsche formulates between slowness and beauty. Nietzsche talks about beauty that slowly affects us, and not about beauty that suddenly strikes us and/or a sudden assault of beauty on us. He emphasises that it is only then that the noble beauty would emerge. That beauty would take possession of us, and in our encounter of such beauty we would long for something, which is the longing to be beautiful. Let us say it more clearly; beauty is not something that comes to an end, that one is sated with. On the contrary! True beauty would fill us with the longing to be beautiful. That is, beauty would create an insatiable longing for beauty in us.

This explanation/interpretation presented by Nietzsche does not just appear in the mentioned text. Starting from his first work, The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music,⁶ he has expressed this subject in various works of his. Nietzsche's understanding of beauty, which is integrated with his approach that we might call 'hyper/ultra

yaklaşımıyla bütünleşen güzellik anlayışı Heidegger tarafından irdelenir.⁷ Kısacası, Platon'dan başlayarak felsefecileri derinden etkileyen bu konu, güzellik, Nietzsche'de de son derecede önemli bir konumdadır.

III

Güzelliğin bu ölçüde güçlü bir kavram olması öncelikle onun gerçekle ilişkisi üstündendir. Bütün felsefecilerde güzelliğin alımlanışı ve sorgulanışı iki noktaya dayanır. Bunların ilki güzelliğin tekil ve kendinde sonlu bir kavram olup olmamasıdır. Yani, güzellik, 'orada duran', bütün gerçekliği kendisinde olan bir kavram mıdır yoksa güzellik izleyen/bakan tarafından mı oluşturulur? Örneğin, Platon güzelliği ideal olanın en görülür hali (the very visibility of the ideal) olarak nitelendiriyordu. Ancak güzelliğin erdemi aracılığıyla gerçek dünyanın bizde bir anımsama olarak devamını sağlayabilirdik (by virtue of the beautiful ... we are able to acquire a lasting remembrance of the true world).⁸

İkinci nokta ise güzelliğin insan tarafından sahiplenilişi ve o sürecin yöntemi. Güzellik, 'alıştığımız' bir olgu olması hasebiyle yani 'öğrenilmiş' (learned) bir olgu/kavram olduğu için mi insan onu benimser yoksa güzellik insana içkin midir?

Her iki soru da zor ve çetrefildir. Bizi estetik dediğimiz alanın tartışmalarına çeker. Ama şöyle bir gerçek var. Bugün Platonik idealar çağında yaşamıyoruz. Platon ve dönemi Gadamer'in vurguladığı gibi Pisagorcu bir evren-güzellik anlayışı içindeydiler. Evrenin sonsuz uyumu güzel olanı belirliyor, simgeliyordu.⁹ Modern sanatın anlamı tam da bu Platonik ideal anlayışına indirilen darbeye aranmalıdır. Picasso ve Duchamp'la birlikte başlayan yeni dönem, güzeli ideal olandan, uyumlu (harmonic) olandan koparıp, doğrudan kendisine ait bir zemine yerleştirdi.

Bu başlı başına bir sorudur. Modern sanat güzeli uyumlu ve ideal olandan uzaklaştırdığında, hatta onun doğayla, doğal olanla bağlarını kopardığında, sanatı evrensel düzenin bir yansıması ve parçası olmaktan ayırdığında yeni bir güzellik anlayışı mı kuruyor, yoksa güzel olanı hayatımızdan bütünyle çıkarıyor muydu?

Gadamer bu soruyu şaşırtıcı bir şekilde cevaplar. Gene Yunanların 'güzel etik yaşam' diye düşündükleri etik-politik yaşamın Alman İdealizmi'yle ve getirdiği devlet düşüncesiyle birlikte unutulduğunu, aşıldığını belirtir. Oysa idealar dünyası içinde, 'uyum-düzen' kavramı bağlamında Yunanlar yaşamı, güzeli ve etik olanı bir 'sistem' şeklinde düşünebiliyorlardı.

individualism', was examined by Heidegger.⁷ In short, this issue, which has deeply influenced philosophers starting from Plato, has an extremely important place for Nietzsche.

III

The fact that beauty is such a powerful concept is first and foremost due to its relationship with the real. In all philosophers, the reception and questioning of beauty is based on two points. The first one concerns whether beauty is a concept that is singular and finite in itself. That is to say, is beauty a concept that 'resides there', that has its entire reality in itself, or is beauty brought about by the viewer/observer? For instance, Plato described beauty as the very visibility of the ideal. It is by virtue of the beautiful that we are able to acquire a lasting remembrance of the true world.⁸

The second point is the way in which beauty is owned by man and the method of that process. Is beauty embraced by human beings because it is a phenomenon that we get 'accustomed to', a phenomenon/concept that is 'learned', or is beauty intrinsic to man?

Both questions are difficult and complicated. They draw us into the realm of the debates around the field of aesthetics. But one thing is for sure. Today we no longer live in an age of Platonic ideals. Plato and his period, as emphasised by Gadamer, had a Pythagorean understanding of the universe and of beauty. The infinite harmony of the universe determined and symbolized the beautiful.⁹ And the meaning of modern art should be sought in the blow against exactly this understanding of Platonic ideals. The new era that began with Picasso and Duchamp, separated the beautiful from the ideal, detached it from the harmonic, and placed it on a ground of its own.

This is an issue in its own right. When modern art put a distance between the beautiful, and the harmonious and ideal, and even cut off its bonds with nature and the natural, and divorced art from being a reflection and a part of the universal order, was it establishing a new understanding of beauty, or completely removing the beautiful from our lives?

Gadamer proposes a surprising response to this question. He argues that the ethico-political life that the Greeks regarded as 'beautiful ethical life' was forgotten and overthrown by German Idealism and the idea of the state that it had brought about. Yet in the world of ideas, within the context of the concept of 'harmony-order', the Greeks could consider life, the beautiful and the ethical in the form of a 'system'.

⁵ Buradaki 'yavaş' ['langsame'] sözcüğü Cemal Atila çevirisinde 'ağır' diye veriliyor. Yavaşın ağırla ilişkili olabilecek tek hali 'ağır ağır' dır. Nitekim metinde 'ağır ağır içe işleyen' deniyor. Bu deyim doğru ve yerinde kullanılıyor. Ama başlığın 'ağır' diye çevrilmesi yanlış. Bütün İngilizce çevirilerde bu sözcük 'slow' ile karşılanmıştır. Alexandre-Marie Desrousseaux'nün Fransızca çevirisinde 'lente' kullanılıyor. Bu 'ağır' anlamına gelirse de Fransızcada 'lente' tam manasıyla yavaş karşılığıdır da. Dolayısıyla başlıktaki doğru sözcük 'yavaş'tır.

⁶ Kitap Türkçede (yabancı dillerde de) daima Tragedyanın Doğuşu diye anılır. Ne var ki, asıl vurgu ve kitabı tartışma odağına yerleştiren nokta 'müziğin ruhundan' kısmıdır.

⁵ The word 'slow' ['langsame'] here, was translated as 'heavy' ('ağır') in the Turkish translation of Cemal Atila. The only condition in which slow could be associated with heavy would be in the expression 'ağır ağır' in Turkish (meaning slowly, as in heavy-footed). As a matter of fact, the Turkish text reads 'ağır ağır içe işleyen', which means 'slowly infiltrating'. And thus the expression is used correctly and appropriately. But it would be wrong to use the Turkish word 'ağır' (heavy) in translating the heading. In all English translations this word was translated as 'slow'. In the French translation of Alexandre-Marie Desrousseaux the word 'lente' was used. Although this word could be translated as 'ağır' (heavy/slow) into Turkish, in French, the exact meaning of 'lente' is slow. So the correct word to be used in the Turkish heading would be 'yavaş' (slow).

⁶ In Turkish (as well as in other foreign languages) the book is always referred to as The Birth of Tragedy. However, the real emphasis and the point that places the book at the focus of the debate is the section concerning the 'spirit of music'.

⁷ Martin Heidegger, Nietzsche, 4 cilt. (İki cilt halinde). New York: HarperOne: Reprint Edition, 1991. Bu ciltlerin ilki bahsettiğimiz konuya yoğunlaşır: The Will to Power as Art (Sanat Olarak Güç İstenci/Kuvvet İradesi).

⁸ Plato, Phaedrus. Çev. R. Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 2009, 246. Bölüm ve devamı.

⁹ Hans George Gadamer, The Relevance of the Beautiful and Other Essays. Ed., R. Bernasconi, Çev. N. Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, s. 14-15.

⁷ Martin Heidegger, Nietzsche, 4 Volumes. (Published as two volumes). New York: HarperOne: Reprint Edition, 1991. The first of these volumes focuses on the mentioned subject: The Will to Power as Art.

⁸ Plato, Phaedrus. Trans. R. Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 2009, Section 246 and further.

⁹ Hans George Gadamer, the Relevance of the Beautiful and Other Essays. Ed., R. Bernasconi, Trans. N. Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 14-15.

Elbette bireyliğin başka bir noktaya evrilmesiyle ve ‘seküler’ düşüncenin farklı düzlemlerdeki oluşumuyla bu anlayış aşıldı. Özellikle modern hayatın bu türden tasavvurlara yer bırakmadığı ortada. Bu durumda, güzeli, bütünüyle yaşamımızdan çıkarmayacağımıza (!) göre (böylece yukarıdaki ikinci soruyu yanıtlıyoruz) bugün güzellikle hayatımızda nasıl bir ilişki kuruyoruz?

Bu ilişkinin ‘gündelik hayat’ üstünden olacağı aşıkardır. Çünkü güzellik son kertede bir ideolojidir ve bir bilinç durumudur. Kendiliğinden gelişen boyutlarını sosyal antropoloji ve diğer bilim dalları inceleyebilir. Fakat estetik ve normatif planda güzellik ‘edinilen’ bir zihin durumudur. Bunu da görsel ideolojinin endoktrinasyonu belirler. Dönemler arasında güzel kavramının farklı resepsiyonlarına yol açan etmen budur. Perspektifin bulunmasından önce ve sonraki güzellik anlayışı, Kübizm’in ve 1917 Duchamp sonrası dönemlerin estetik anlayışları, bugün yeni medyaların geliştirdiği güzellik kabulleri bu çerçevede değerlendirilebilir. Dolayısıyla güzelliğin bir norm olarak teşekkülünü toplumsalın bir dolayımı olarak değerlendirmek gerekir.

Bu da bir teknoloji meselesidir. İdeolojileri teknolojiler belirler. Üretimi gerçekleştiren mekanik değişime bağlı olarak ideolojiler de farklılaşır. Bu nedenle kendinde sonlu, mutlak bir estetik duygusu için hiç yoktur denemez. Fakat bu daha farklı bir problemdir. Güneşin batışından alınan zevk muhakkak ki, bilinen normların ötesindedir. O bir duygulanım konusudur ve farklı öğelerle ilişkilidir. Burada evrenin ebediliğini oluşturan ve üstüne oturduğu estetik planlardan söz etmiyoruz. Baharın gelmesi, çiçeklerin açması, insanda, Nietzsche’nin ‘Dionizyak’ dediği duygu durumunu, coşku hissini oluşturacaktır. Fakat daha derinlemesine bakıldığında o duygunun dahi daha ötedeki bazı başka unsurlarla ilişkili olduğu görülür.

Yüksek estetiğin, kurulmuş ve soyutlamacı estetiğin getirdiği güzellik anlayışını söz konusu ediyoruz. Yani, Picasso’nun Avignonlu Kızlar tablosu veya Jeff Koons’un Köpekçik heykeli veya R. Togou’nun deseni ancak edinilmiş bir kültür ve analitik bir bilinçle değerlendirilir. Bu güzellikle ilgili bir süreç değildir. Çağdaş estetiğin belli bir tarihten, Kübizm’den, sonra temel değeri ve edim alanı budur. Bu yaklaşım kendi içinde zamanla dönüşmüştür.

IV

Bugünse daha dikkat çekici bir noktadadır. Güncel sanat, boyutları itibariyle güzel kavramına yaslanmaz. 1989 sonrası anlayış toplumsal kuramla (social theory) atbaşı gider. Onun ilgi alanındaki kavramların bir üst dili olarak gelişir. Temel sorunsallarını da bu kanavaya yerleştirir. Bu güncel sanatın ontolojik boyutudur. Bununla birlikte güncel sanatın dilinin ve anlatımının gitgide

Of course, this understanding became a thing of the past as the individual evolved towards another point and the emergence of ‘secular’ thought on various planes. It is clear that modern life, in particular, does not leave room for such imaginations. That being the case, as we would not be removing the beautiful out of our life entirely (!) (and thus we have answered the second question posed earlier) how do we relate to beauty in our lives today?

One thing that is clear is that this relationship would be established through ‘everyday life’. Because at the end of the day beauty is an ideology and a state of consciousness. Its dimensions that develop on their own accord could be examined by social anthropology and other branches of science. But aesthetics and beauty on a normative plane is an ‘acquired’ state of mind. And this is determined by the indoctrination of the visual ideology. This is the factor that leads to the varying receptions of the concept of the beautiful in different periods. The understanding of beauty before and after the invention of perspective, the perception of aesthetics in Cubism and in the periods after 1917, after Duchamp, and the premises of beauty developed by new media today could be evaluated within this framework. Therefore, the formation of beauty as a norm should be considered a mediation of the social.

This, in turn, is a matter of technology. Ideologies are determined by technologies. Depending on the changes in mechanics that realise production, ideologies are also transformed. For this reason, it cannot be said that an intrinsically finite, absolute sense of aesthetics does not exist. But that is a different problem. The pleasure of watching the sun set is surely beyond known norms. This is an issue of sentiment and it is related to different elements. Here, we are not talking about the aesthetic planes that make up the eternity of the universe and that it is founded on. The arrival of spring, the blooming of flowers would arouse a state that Nietzsche has called ‘Dionysiac’ in human beings, it would cause a state of exuberance. But in a more in-depth examination would reveal that even that sensation is related to some other elements further down the line.

What is at issue here is the understanding of beauty brought about by high aesthetics, by a constructed and abstractionist aesthetics. That is to say, Picasso’s painting of The Young Ladies of Avignon or Jeff Koons’ sculpture Puppy or the drawing of R. Togou could only be evaluated through an acquired culture and an analytical consciousness. This is not a process concerning beauty. After a certain point in history, after Cubism, this has been the core value and the field of action of contemporary aesthetics. In time, this approach has evolved within its own framework.

IV

Today this has reached a much more noteworthy point. In terms of its various aspects, contemporary art does not rely on the concept of the beautiful. The understanding that had emerged after 1989 goes hand in hand with social theory. It evolves as a meta-language of the concepts within its realm of interest. It also places its fundamental problematics onto this framework. This is the ontological dimension of contemporary art. However, it is also possible to see that the language and expression of contemporary art is becoming more and more crowded.

daha fazla kalabalıklaştığını görmek mümkün. Mimesisin bittiği bir noktada başlayan bu ifade ve açılım tüm anlatımcı özelliklerin dışlandığı, imgenin tüketildiği, nesnelliğin nesnenin sadece kendisi olarak verildiği bir platformu öngörmüyor.

Sanatsal olan ontolojik bazı normatif kabulleri dışlamaktadır ama son kertede güzelin gene normatif elemanlarını içermekte tereddüt göstermiyor. Fakat bunları ifade etmekten ciddi biçimde endişe duyuyor. Sanatın güzel olanla ilişkisinin sorunlu tedirginliğini yaşıyor güncel sanat. Bu aşkınsal olanla seküler olan arasındaki çatışmadır. Romantik olanla gerçekçilik arasındaki gerilimdir.

Peter Osborne bugünkü Rancier ve Deleuze estetiklerinin öte yanda yer alan Jena Romantisizmi’yle zıtlaştığından söz eder.¹⁰ Hatta Jena Romantisizmi Kant’a da karşıdır (contra Kant). Bu, estetiğin metafizik ve romantizm arasında kurduğu ilişki ve farktır. Benjamin ve Adorno çizgisi elbette Alman İdealizmi’nden beslenmişti. Hatta onların güçlü etkisi altındaydı. Bugünkü arayışlar ise daha materyalist bir anlayışa yöneliyor ki, bu, en neticede sanatın politik olanla bütünleşmesidir. Asla itiraz edilemeyecek ve güncel sanatı tarih boyunca sürmüş sanat-siyaset ilişkisi içindeki çok özgün, çok güçlü, çok verimli çizgisine oturtan bu yaklaşım onun temel özelliğidir.¹¹ Ne var ki, bu vurgulu özelliği güncel sanatın sanatsal ontolojinin ana belirleyicileriyle kurduğu ilişkiyi kendi içinde de sorgulamasına yol açar. Neticede siyasal olanın aşkınlığına kadar gidecek bu sorgulama kaçınılmaz bir ‘durum’ gerçeğidir.

V

Nietzsche’ye dönersek, bize güzelliğin yavaş yavaş tesir etmesinden söz ediyordu. Bu bir hız meselesidir ve hızla bize etkileyen güzelliğin bulantı yaratacağını vurguluyordu. Bunu bütünüyle idealist-romantik bir görüş olarak kaydetmek kabilse de içerdiği çok özel bir noktayı unutmamak gerek ki, o da hız kavramının ana bileşen olduğu bir dünyada hem güzelliği hem de yavaşlığı eşzamanlı olarak ele almasıdır. Bugün sadece güzellik değil her şey insana en yüksek hızla tesir ediyor. Hız bir gerçeklik durumu. Bu koşulda eğer hız aşamadığımız ufuksa güzelliğin bize yavaş yavaş etki etmesi imkansızlaşacak, güzellik söz konusu olmaktan çıkacaktır denebilir mi?

Yavaşlık elbette daha göksel bir kavram. Hız kutsallığın sözlüğünde pek yer almaz. Buna karşılık hız bütünüyle modern. Daha Fütürizm Manifestosu’ndan beri bu böyle. Fütüristler uçakları, hatta savaşı övüyorlardı. Bir adım daha ileri gidelim. Konstrüktivizm aynı nehirde yıkanır. Rus Avangardi’nın bütün gerçekliği hız ve ondan ayrılmaz bir

This expression and initiative, which started at a point when mimesis had come to an end, does not envision a platform in which all narrative features are excluded, where the image is exhausted, and objectivity is presented solely in the form of the object itself.

The artistic excludes some ontological normative assumptions, but at the end of the day does not hesitate to contain the normative elements of the beautiful. But is seriously concerned about expressing these. Contemporary art is experiencing the problematic perturbation of the relationship between art and the beautiful. This is the conflict between the transcendental and the secular. It is the tension between the romantic and realism.

Peter Osborne writes that the present-day aesthetics of Rancier and Deleuze are in opposition to the Jena Romanticism that lies on the other side.¹⁰ In fact, Jena Romanticism is also contra Kant. This is the relationship and difference that aesthetics has established between metaphysics and romanticism. The line of Benjamin and Adorno was of course nourished on German Idealism. In fact, they were even under their influence. The quests of today are aimed towards a more materialist understanding, which, ultimately, is the integration of art into the political. This approach, which could not be disapproved, that had set contemporary art on a very original, distinctly powerful, and highly productive track within the relationship of art and politics that has persisted throughout history, makes up its fundamental characteristic.¹¹ However, this accentuating feature also leads to an inherent questioning of the relationship that contemporary art has established with the main determinants of artistic ontology. This questioning, which would eventually go as far as the transcendence of the political, is an inevitable fact of the ‘situation’.

V

If we were to return to Nietzsche, we would remember that he was talking about beauty slowly affecting us. This is a matter of speed and he was emphasising that beauty that infiltrated us abruptly would arouse disgust. Although it is possible to account this as a totally Idealist-Romantic view, it is important not to forget one very special point, which is that it deals with both beauty and slowness simultaneously, in a world where the concept of speed constitutes a chief component. Today, not just beauty, but everything affects the human being at the highest speed. Speed is a condition of reality. This being the case, if speed is the unsurmountable horizon, then would it be right to say that it will be impossible for beauty to affect us slowly, and that beauty would cease to continue being an issue?

Slowness is of course a rather celestial concept. Speed is not really present in the vocabulary of divinity. Conversely, speed is entirely modern. And it has been so since the Manifesto of Futurism. The Futurists praised aeroplanes, and even war. Let us take it one step further. Constructivism was bathing in the same river. The entire reality of the Russian Avant-Garde is founded on speed and the inseparable concept of mechanics. Let us take one step further

¹⁰ Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013; s. 37-71.

¹¹ Bu tarih konusunda bkz., Claudia Mesch, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. London: I.B. Tauris, 2013.

¹⁰ Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013; p. 37-71.

¹¹ Concerning this history, see Claudia Mesch, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. London: I.B. Tauris, 2013.

kavram olan mekanik üstüne kuruludur. Bir adım geriye çekilelim. Onlardan önce Sürrealistlerin getirdiği yorumların yavaşlıkla ve sindirmekle bir ilgisi yoktu. Bütün edimleri belki gizliceydi ama hızla bütünleşmişti. Netice yavaşlık öldürücü olabilir. Ama hız yıkıcıdır.

Bugün Fütüristik yaklaşımların en uç noktasındayız. Belirttik. Hız hayatın özü şimdi. Ve bu adımı geriye almanın tek yolu ancak ‘yavaşlık’ kavramını gerçekleyen ‘cepler’ oluşturmak. O tür tutumlarsa ancak soyutlamalar anlamına gelir. Hemen belirtelim: hız kitlesel ve kütseldir. Yavaşlığın kütselleşmesi çok özel bir duruma tekabül eder. Ancak insanların tekilliği içinde yavaşlık somutlanabilir. İnsansa daima kitlenin bir parçasıdır.

Buna karşılık günümüz sanatının ana motifi, tekrarlayalım, güzelle yaşadığı zıtlaşmadır. Oysa güzellik soyut (mücerret) ve havai bir kavram değildir. Güzellik insan varoluşunun özel bir bileşenidir. Ayrıca, sanıldığıının tersine, güzellik siyasaldır. Siyasal olanın karşısına çıkarılan ve bütünüyle içe dönük bir Romantizm okuması da yanlıştır. Romantisizm siyasala açılan boyutlarıyla hayli sert, hatta şiddet içeren bir kavramdır. Esasen Nietzsche’nin ‘yavaş tesir eden güzel’ kavramı, Osborne’un tashih edilmesi gereken nokta budur, evet, Romantisizm’den ve Alman İdealizmi’nden etkilenmiştir ama gene Romantisizm’in içerdği şiddete bir karşı çıkıştır.

1968 olayları ve özellikle Sitüasyonistler bu bağlamı gayet güçlü bir şekilde kurmuşlardı. 1968 hareketi en genel planda politik eylem ve politik şiddetle güzellik arasında kurulan doğrudan bir ilişkiden türüyordu. Platon’dan aşağı inen bütün tartışmalara verilmiş çok çarpıcı bir cevaptı bu hamle ve işin ‘devrimci’ özünü de bu anlayışın oluşturduğunu belirtmek gerekir. Güzellik, 1968 olaylarında bir direniş hattı meydana getiriyordu. Bu imkanı kullanarak da lirik, poetik ve romantik olana kollar uzatıyordu. Çünkü güzel olan daima bu üç kavramla ilişkilidir. Fakat, yineleyelim, güzellikle politik eylem ve şiddet arasında bir Çin Seddi yoktur. Bir şey eşzamanlı olarak lirik, romantik, şiirsel, politik olabilir ve bunların ifadesi belli bir şiddeti de içerebilir.

Oysa son dönem güncel sanat pratiklerinde bu bireşimi görmek zor. Daha ziyade nesnellik ve siyasal adına yapılmış, hızı dayanan, çok hızlı tüketilmesi beklenen yapıtlar var. Bunu bir özgürleşim ve doğrudanlık (nesnellikle uyuşan yanı budur) etkinliği olarak düşündüğü sanatçının bellidir. Sanatın büyük sekülerleşme çabasının bir uzantısı olarak da değerlendirilebilir bu durum. Fakat ondan daha fazla ‘hız’ kavramının yaşıamızdaki etkinliğine bağlanabilir. Virilio’nun, çoğu yerde muhafazakarlaşması nedeniyle tam manasıyla benimsenmese de, getirdiği eleştiri gene de bu plandaki değerlendirmelerde ufuk açıcudur.¹² Hız, özünde nihilizan bir olgudur. Tüketicidir. Ona dayalı bir sanatsal duyumun ve gerçekliğin de aynı paydada kalacağı bellidir.

into the past. The interpretations of the Surrealists before them had nothing to do with slowness and digesting. All of their actions, perhaps covertly, were integrated with speed. The result; slowness can be lethal. But speed is destructive.

Today we are at the apex of Futuristic approaches. We have already stated. Now, speed is the essence of life. And the only way to take this step back is through creating ‘pockets’ that render the concept of ‘slowness’ a reality. And such stances only mean abstractions. Let us state without delay: speed is related to the masses and to mass. Slowness becoming a function of mass corresponds to a very particular situation. Slowness could only be concretized within the singularity of people. And the human being is always a part of the masses.

On the other hand, the main motif of contemporary art, let us repeat, is its opposition with the beautiful. However, beauty is not an abstract and frivolous concept. Beauty is a special component of human existence. Besides, contrary to common belief, beauty is political. An entirely introverted reading of Romanticism placed against the political would also be wrong. With its dimensions bordering onto the political, Romanticism is a very strict, even violent concept. In fact, Nietzsche’s notion of ‘the beautiful that affects slowly’, this is the point that Osborne must be corrected, yes, was influenced by Romanticism and the German Idealism, but was also an opposition against the violence in Romanticism.

The events of 1968 and especially the Situationists, have established this context very strongly. In the general scheme of things, the movement of 1968 was derived from a direct relationship established between political action and political violence, and beauty. This move was a very striking response to all the debates that descended from Plato, and it has to be noted that this understanding was constituting the ‘revolutionary’ essence of this affair. Beauty was forming a line of resistance in the events of 1968. And by making use of this opportunity, it was extended its arms to the lyrical, the poetic and the romantic. Because the beautiful is always associated with these three concepts. But, let us repeat once again, there is no Great Wall of China between beauty, and political action and violence. Something could be simultaneously lyrical, romantic, poetic, political, and their expression might include a certain violence.

However, it is difficult to see this synthesis in the practices of contemporary art of the recent period. Instead, there are works produced in the name of objectivity and the political, based on speed, and expected to be consumed quite quickly. It is obvious that the artist considers this to be an activity of liberation and directness (and this is where it is congruous with objectivity). This situation could also be interpreted as an extension of art’s great effort of secularisation. But more than that, it could be rather attributed to the effectiveness of ‘speed’ in our lives. Although not embraced in full due to becoming conservative in most places, the criticism presented by Virilio still offers a perspective that broadens our horizons in these evaluations.¹² Speed, essentially, is a nihilistic phenomenon. It is depletory. And it is clear that an artistic sensation and reality based on it would remain on the same grounds.

VI

Günümüz Sanatçıları sergisi bu anlayışa tanıklık ediyor. Çok değişik mecralarda oluşturulmuş yapıtlar birbirini dengeleyen ve destekleyen bir örüntü içinde kendi gerçekliklerini bahsettiğimiziz düşünce doğrultusunda oluşturuyor.

Serginin girişinde yer alan iki büyük yerleştirme çok farklı planlardan gelseler de birbiriyle söyleşen bir düzlem oluşturuyor. Melih Gömeç’in ‘Why A Porn Star Commits Suicide’ (‘Bir Porno Yıldızı Neden İntihar Eder’) başlıklı yapıtı, isminin getirdiği çağrışım ve soru yükünün çok ötesinde, ama elbette onlarla tümleşik olarak, çok dinamik bir kurgu içinde bahsettiği trajiği izleyenin gerçekliği olarak da temellendiriyor. Bitmiş ‘video kaseti’ döneminden kalan izlerle oluşturulmuş bir karanlık doku içinde video-porno ilişkisini, görsellğin ve imgenin/görüntünün teknoloji olarak yitip gideceğine dair bir saptama ile ‘okutuyor’ izleyene. Gerçekten de görüntünün yitimi beraberinde bu sergide çok gönderme yapılan bellek olgusuyla derin bir ilişkiyi saptıyor. Kaldı ki, video kasetlere baktığımızda bir şey görmüyoruz. Artık onları kullanmamıza olanak verecek teknoloji de elimizin altında değil. Ama anımsayanlar derhal bir dizi imgeyi belleklerinde/zihinlerinde izleyebiliyorlar. Olmayan, görünmeyen bir imgenin, mekanik olarak değil ama zihinsel olarak sahiplenilmesi, olan ve olmayan, mevcut ve namevcut imge üstünden bizatihi imgenin ontolojisine bir soru açıyor. Kaldı ki, ‘porno’ görüntünün ve görsellğin bir özel halidir. En yakından, artık görülemeyecek kadar yakından yaşanan bir görüntü düzlemidir porno. Gene olanla olmayan arasındaki bir salınımdır.

Hemen ötesinde yer alan Leman Sevda Darıcıoğlu ise ‘ardında’ başlıklı yapıtıyla vurgulanan yitim/bellek dramatiğini büsbütün uç bir noktaya itiyor. Gene artık tedavülden kalkmış bir çalar saatin/duvar saatinin vurguladığı ‘akıp giden zaman’ kavramını ölen kuşlar ve trajiğin son evresi olan küçük masa ve sandalyeyle bütünleştiriyor. Masa-sandalye-saat üçgeninin oluşturduğu ve hızla çağrıştırdığı ‘otorite’ yerdeki ölü kuşlarla elbette bir iletişim içindedir. Truffaut’nun 400 Darbe filminde derste sıkılan Antoine Doinel’in sürekli olarak baktığı saat görüntüsüyle Ece Ayhan’ın ‘Meçhul Öğrenci Anıtı’ şiirinde ‘devlet dersinden öldürülmüş’, ‘tabiattan tahtaya kalkacak’ çocuk buradadır. Ve gene o şiirde söylendiği gibi arkadaşları ona ‘çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek’. Ama bu yapıt açık bir otorite sorgulamasıdır. Otoritenin boğucu, bunaltıcı eşiğinde bir duruştur.

Ege Su Kısaoğlu ve Utku Taşyürek’in yeni medya çalışmaları bu dramatik/trajik dokunun öğelerini başka bir planda kullanmaktadır. Zaman, imgenin yitimi ve izleyenin kendi öyküsünü kendisinin kurgulaması üstünden gelişen diğer yapıtlara mukabil ‘Ayna’ isimli yapıt etkileşimli bir ortamda imgenin ötesindeki teknolojik dokunun hükümranlığını öne çıkarıyor. Aynanın sırlı dünyası değil artık geçerli olan bilgisayarın ‘sırsız’ dünyasıdır veya aynanın yerini

VI

The Contemporary Artists exhibition bears witness to this understanding. Works of art created in various media form their own reality along the lines of thought that we have been talking about, in a network of balancing and supporting one another.

The two large installations at the entrance to the exhibition create a platform of dialogue with one another, despite the fact that they are from very different planes. Melih Gömeç’s work, titled ‘Why A Porn Star Commits Suicide’, goes well beyond the burden of connotations and questions that its name arouses, but through a very dynamic composition it manages to integrate all these into substantiating the tragedy that it points to as the reality of the viewer. In a dark-knit texture created from the traces of the obsolete ‘videotape’ era, he leads the viewer to make a ‘reading’ of the relationship between video and porn with an assertion that as a technology the image is doomed to fade away and be lost. Indeed, the loss of the image, brings with it a profound relationship established with the phenomenon of memory that is alluded to in various occasions in the exhibition. Besides, when we look at the videotapes, we see nothing. And the technology that would allow us to use them is no longer at hand. But those who remember that era can immediately visualise a series of images in their memories/minds. Appropriating a non-existent, invisible image, not mechanically but mentally, poses a question into the ontology of the image through the existing and non-existing, present and absent image. Besides, ‘porn’ is a special case of image and visuality. Porn is a plane of visuality that is experienced so up-close that nothing could be seen anymore. It is again an oscillation between what is and what is not.

Located right next with her work ‘behind’, Leman Sevda Darıcıoğlu pushes the drama of loss/memory that has been emphasised, to an extreme. Again an obsolete alarm clock/wall clock accentuating the notion of ‘time passing by’ is integrated with dead birds and the final phase of the tragic, a small table and chair. The triangle of the table-chair-clock creates and swiftly evokes the notion of ‘authority’, which, of course, communicates with the dead birds on the floor. The image of the clock that the bored Antoine Doinel is constantly checking in Truffaut’s film The 400 Blows and the boy in Ece Ayhan’s poem, ‘Monument of the Unknown Student’, who ‘was killed on the class of Government’ and ‘who would have come to the blackboard from nature’ are also present here. And again, as it is said in the poem, ‘on children’s holidays’ his friends would send him ‘birds not tucked into envelopes.’ But the work is openly a questioning of authority. It is a stand at the suffocating, stifling threshold of authority.

Ege Su Kısaoğlu and Utku Taşyürek’s works in new media make use of the elements of this dramatic/tragic fabric on another plane. Corresponding to the other artworks that evolve around the notion of time, the loss of the image and which allow the viewers to construct their own narratives, the work titled ‘Mirror’ reveals the reign of the technological fabric beyond the image through an interactive environment. It is no longer the mysterious glazed world of the mirror, but the ‘unveiled’ world of the computer that prevails today, or perhaps we are talking about a world of new secrets that have displaced the mirror. There is a certain tension here: when the

¹² Paul Virilio, Speed and Politics. Çev. M. Polizzoti. New York: Semiotext(e), 2006.

¹² Paul Virilio, Speed and Politics. Trans. M. Polizzoti. New York: Semiotext(e), 2006.

almış yeni sırların dünyasından söz ediyoruz. Burada bir gerilim mevcut: izleyen ‘bu’ aynanın karşısına geçip bahtına çıkan ‘fali’, okuduğunda kendisini ‘benden başka güzel var mı dünyada’ diye aynaya soran narsisistik kişilikle bir tutacak mıdır? Bu yapıtın içerdiği kabullenme-reddediş ikilemi yeni teknolojinin belkemiğidir. Yapıt bu olguyu alabildiğine ironik bir planda dokumaktadır.

Mustafa Sevinç’in yerleştirmesi iki olguyu üst üste getirmiştir. Yapıt süngerin emdiği suyla zaman olgusuna çok uzak ve şiirsel bir gönderme geliştirir. Emilenin boya olması, onun da mavi olması, su, deniz, okyanus gibi çağrışımlar uyandırmasıyla hem sonsuzluk-zaman ikilisini tekrar anımsatmakta hem de boya-renk bağlamında görsellik-yapıt-üretim eksenlerine açılmaktadır. Bu özellikleriyle de şiirsel, lirik ve ‘akışkanlığı’ durağanlığa çeviren, her durağanlığın içerdiği bellek ve tortu/birikim kavramlarına göndermede bulunan bir anlatının işidir bu.

Mehveş Leliç’in ‘isimsiz iç mekan’ı ise bir kere daha saat imgesini öne çıkarıyor. Kesilmiş bir karpuz, karpuzun yer aldığı kesitin bir ayna görüntüsüyle verilmesi, saatin ters dönmüş hali bizi yeniden zaman ve yavaşlık/veya hız çerçevesine taşıyor. Ters dönmüş saati okuyabiliyoruz. Ama sayılar, bir an saati ‘normal’ bir saat olarak düşündüğümüzde vakti değiştirecektir. 15.10 olan vakit belki de 20.40 gibi bir şey olacaktır. Bu göreliliğin ayna/görüntü çelişkisiyle kurduğu ilişki açıktır. Kesilmiş karpuz ise bir imgedir. Zamanın uğradığı kesinti veya kesilmiş olanın zaman içinde çürümeye başlaması!

Aynı çürüme-zaman ilişkisi Ayşe Meltem Yıldız’ın ‘Leftover’ (‘Yemek Artığı’) serisinden gelen hayli sert fotoğrafında da bellidir. Bir kasaptaki/mezbahadaki/süper marketteki kesilip yüzülmüş hayvan karkasları karşımızda duruyor. Bedenin ‘soyulmuş’ hali, elbette ‘soyunmuş’ halinden farklıdır. İradi olanla gayriiradi arasındaki farktır bu. Soymak öncelikle öldürmeyi gerektirir, öldürülmeden soyulmuş bazı mitolojik figürler dışında. Burada da Yıldız’ın öldürmeye dönük vurgusu açık. Ölüm işleyen bireysel zamanın sonudur. Ama ölümden sonra da işleyen zaman sadece bedene aittir; bilincin olmadığı bedene. O edim, çürümedir. Ölü çürüdüğünü bilmez ama beden çürümeyi et ve kemik olarak yaşar: zaman işlemektedir.

Alper Raif İpek’in ‘Gamut’ isimli yapıtı alt katı üst kata bağlıyor. Karton ve polipropilenden oluşan, in situ inşa edilen kolon tarihsel arka planı izleyene taşımaktadır. ‘Sütun’ dikmek ilk çağlardan beri insanın sanatsal ediminin belkemiklerindendir. ‘Gamut’, tüm, kapsam, bütün, eksiksiz gibi anlamlar taşıyor. Babil Kulesi’nden beri sonsuza yükselen tüm kuleler bu amaçladır: sonsuzun ele geçirilmesi. İpek’in sonsuzu ise bir binanın iki katıyla sınırlıdır. Dolayısıyla izleyende özgürleşme duygusu kadar sıkışmışlık duygusunu da yaratmaktadır. İçerdiği renk, sanatın tam da bu iki özelliğini, özgürleştiren ve bağlayan özelliklerini çağırıştırır. Yerleştirmenin doğasında mekana müdahale söz konusudur. Mekan

viewer stands in front of ‘this’ mirror and reads her ‘fortune’, will she find herself akin to the narcissistic personality who asks the mirror ‘who’s the fairest of them all?’ The acceptance-rejection dilemma contained in this work is the backbone of the new technology. The work weaves this phenomenon on a totally ironic plane.

The installation of Mustafa Sevinç juxtaposes two phenomena. The work develops a distant and poetic reference to time through water absorbed by a sponge. The fact that the absorbed liquid is paint, and that its colour is blue, evokes associations of water, sea and ocean, which is reminiscent of the duality of eternity-time, while at the same time offering a rendition within the context of paint-colour that extends along the axes of visibility-artwork-production. With these features, this is an artwork of a narrative that is poetic, lyrical, and that transforms ‘fluidity’ into inertia, and alludes to the notions of memory and sediment/accumulation that is intrinsic to the state of stasis.

Mehveş Leliç’s ‘untitled interior’ is once again featuring the image of a clock. A cut watermelon and the presentation of the section with the watermelon in a mirrored image, and an inverted clock brings us back to the framework of time and slowness/or speed. We can read the time on the inverted clock. But if, for an instant, we were to think of the clock as a ‘normal’ clock, then the numbers we see would change the time. While the time is 15.10, it would be perhaps look something like 20.40. The relationship that this relativity establishes with the contradiction of the mirror/image is obvious. And the cut watermelon is an image. The interruption of time or the decay of that which is cut over time!

The same correlation of decay and time is also evident in the rather intense photograph from the series ‘Leftover’ by Ayşe Meltem Yıldız. Here we are face to face with slaughtered and skinned animal carcasses at a butcher’s shop/slaughterhouse/supermarket. The ‘skinned’ state of a body is, of course, different from its ‘undressed’ state. This is the difference between the voluntary and the involuntary. To skin, firstly requires killing, except for some mythological figures who were skinned without being killed. And here the emphasis placed on killing by Yıldız is quite obvious. Death is the end of the flow of the individual time. But the time that continues to pass after death belongs only to the body; the body without consciousness. That act is decay. The dead does not know it is rotting, but the body experiences decay as flesh and bones: time keeps running.

Alper Raif İpek’s work of art, ‘Gamut’, links the lower floor to the upper floor. The column, built in situ, and consisting of cardboard and polypropylene, conveys a historical background to the viewer. Erecting a ‘column’ has been one of the backbones of the artistic activity of mankind since the early ages. And ‘Gamut’ covers the meanings of the entire range, scope, whole and complete. Since the Tower of Babel all towers that rise to infinity have been erected to this end: seizing the infinite. The infinity in İpek’s case is limited to the height of the two floors of the building. Therefore, as much as a feeling of liberation, it also creates a feeling of confinement in the viewer. The colour that it has alludes exactly to these qualities of art, to liberate and to bound. Installation intrinsically involves an intervention to space. The space produces and consumes the artwork, and the artwork does the same to space. The confinement and

yapıtı, yapıt mekanı üretir ve tüketir. Bahsettiğimiz sıkışmışlık ve özgürleşim bu meyanda yapıt-mekan dinamiğinin de başka bir perspektifini hazırlıyor.

Üst katın bu doğrultuda geliştirdiği şifrelere ve çözümlemelere değinelim. Bunlar daha ziyade iç mekan-dış mekan etkileşimi, doğa ve kültür çatışması (nature or nurture) olarak hemen vurgulanabilir. Sanatsal ifadenin aynı bağlamda yani bir doğal(lık) ve kültürel edim gerçeği olarak belirmesi bu bölümün temel küratörlük sorunsalı olan güzellik-yavaşlık yani sanatsal ifadenin içerdiği kiplerin sorgulanması ile kurduğu ilişki özellikle belirttiğimiz göndermelerle daha net hissedilmektedir. Bu bakımdan birbirinden çok uzak görünen yapıtlar arasındaki iletişim ve etkileşim çok belirgindir.

Elbette mekanda kurduğu hakimiyetle evvela Tarık Ceddi’nin yapıtından söz edilmelidir. Bütünüyle doğadan derlenmiş ve sanatçının kendi çocukluk belleğine ve geçmişine dönük göndermelerle oluşan konstrüksiyonu özünde doğanın bütün çıplaklığıyla iç mekana taşınmasıdır. Bizatihi doğada gerçekleştirilen çok sayıda benzeri işe atıfları açık olan yapıt mekanda bir başlangıç hattı oluşturmaktadır. Doğa son kertede erdenliktir. Aynı şekilde doğa en yıkıcı halinde de en durağan görüntüsünde de romantizm-lirizm ekseninde belirir. Yıkıcı evresinde uyandırdığı güç, Tanrısallık, apokaliptik olma gibi özellikler taşıyacaktır elbette. O hali batan bir güneşin dinginliğiyle bir arada düşünmek olanağı yoksa da iki görüntü de ‘erdenlik’ ve ‘safılık’ bakımından, katışıksızlık bakımından kesinlik içerir ve birbirine yaklaşıp.

Buna bir boyut daha ekleyelim: doğa, son kertede zamanın en somut şekilde hissedildiği yerdir. Neticede döngüsellüğün kaynağıdır zaman ve doğum-ölüm ikilemi arasında yer alır. Bu haliyle de bize ölümden sonraki doğum imkanıyla madde ötesi düşünceleri çağırıştırır. Veya onların dahi maddi temellerini verir. Bu da başlı başına bir zaman sorunudur. Zamanın kurucu ve yok edici kapasitesini insan da doğanın bir varlığı olarak kendi bedeninde ve onun üstünden akıp giden zamanda yaşar. Ceddi’nin dış mekandan derlediği yapıtın iç mekandaki ‘yaşantısı’ tam da bu olguya bir göndermedir.

Ayrıca yapıtın kurgusu çevresinden merkezine giden ağaç dalları bize bambaşka bir düşünce daha getiriyor: perspektif! Bir görsellik kurma aracı/yöntemi olarak perspektif, öteki olanakları bir yana, özünde dışarıdaki doğanın içeriye/tuvale taşınmasına aracılık ediyordu. Peyzajın yeni bir anlayışla ortaya çıkmasını sağlıyordu ve perspektif tam da buydu: çevreden merkeze yönelen bakış! Ceddi, bu strüktürü duvarda kurarak, çağırıştıracağı diğer yapıtlardan, en geniş şekilde Arazi Sanatı’ndan ayrılıp yeni bir peyzaj imkanı yaratıyor. Yapıtını aynı zamanda bir tür ‘yeni resim’ olarak temellendirmek mümkündür.

Dış mekanı/doğayı iç mekanda üreten ve onu yeniden kurgulayan bir başka yapıt Bedia Ekiz’in ‘Duvar’ başlıklı yapıtıdır. Politik

liberation that we have mentioned also lays the groundwork for another perspective about the dynamics of the work of art and space.

Let us now talk about the ciphers and analyses that the upper floor develops along these lines. Briefly, these could be highlighted as interactions of interior space-exterior space, and the conflict of nature or nurture. The emergence of the artistic expression in this same context, that is, as the reality of a natural and cultural act, makes the relationship that this part of the exhibition establishes with the main issue of curation, beauty-slowness, that is, a questioning of the modes involved in artistic expression, to be felt a lot more clearly through the allusions we have mentioned earlier. In this respect, there is an evident communication and interaction even between the artworks that seem to be quite distant from one another.

Of course, first of all we should be mention Tarık Ceddi’s work as it dominates the space. The construction, which is compiled entirely from nature and formed containing allusions to the artist’s childhood memories and personal history, is essentially nature transported into the interior space and laid bare. The artwork, which has clear references to various similar works realised directly in nature, constitutes a starting line in the space. Nature, in the final analysis, is virginity. Similarly, in its most destructive and most tranquil image nature appears on the axis of romanticism-lyricism. Of course, the power that it awakens in its destructive phase will have characteristics of being godlike and apocalyptic. Although it is not possible to think of that state alongside the calm of a setting sun, both of the two images contain a certainty in terms of ‘virginity’ and ‘purity’ and in terms of being pristine, which brings them close together.

Let us add one further dimension: ultimately, nature is the place where time is felt in its most concrete form. At the end of the day, time is the source of cyclicity, and is positioned between the dilemma of birth-death. And due to this condition, through the possibility of birth after death, it conjures up thoughts beyond matter. Or even provides us with a material foundation for them. And this is entirely a problem of time. As a creature of nature, the establishing and destructing capacity of time is experienced by the human being in his own body and through the time that flows through it. In the work that Ceddi had made with elements compiled from the exterior space, the ‘life’ of the artwork in the interior space is a reference exactly to this phenomenon.

Additionally, the branches of trees in the composition of the artwork, which are directed from the periphery to the centre, bring to mind an altogether different idea: perspective! Leaving its other potentials aside, as a tool/method of visualization, essentially, perspective was a mediator for the transportation of the nature outside into the interior/onto the canvas. It provided the landscape to emerge with a new understanding, and perspective was just that: a view from the periphery towards the centre! By building this structure on the wall, Ceddi was able to divorce his work from Land Art in the broadest sense, and create the possibility of a new landscape. At the same time, it is also possible to establish his work as a kind of ‘new painting’.

Another work that produced the exterior space/nature in the interior space and recomposed it was Bedia Ekiz’s work, titled ‘Wall’. The work

göndermeleri açık bir yapıt Ekiz’inki. Öncelikle yapıtın başlığı bunu çağırıştırıyor. Duvar, bugünkü dünyada politik çağrışımları sübjektif çağrışımlardan önde gelen bir kavram-nesne. Her ne kadar Ekiz’de bilinen politik dayanaklı bir duvar görüntüsü söz konusu değilse de izleyicinin bunu düşünmemesi olanaksız. Fakat o noktada videonun kendisi devreye giriyor. İzleyici, sanatçıyla birlikte doğanın içinde belirsiz bir yolculuğa çıkıyor. Bu belirsizliğin yolculuğu da olabilir. Doğanın içinde kaybolmayı sağlayan bir yürüyüş bu, her ne kadar belli bir izlek sürse de. Böylece Ekiz’in çalışması da doğanın/dış mekanın iç mekanda yeniden ve bu defa sayısız çağrışım yüküyle birlikte düzenlenmesini, oluşturulmasını sağlıyor. Doğanın sonsuz boşluğunun mekana getirilmesi, iki boyutlu duvarda üçüncü boyutun, derinliğin oluşturulması peyzaj/perspektif ikilisinin Ceddi’nin işine mukabil başka bir platformu denemesidir. Hatta Ekiz’in getirdiği büyük doğa planı ve zaman zaman içinde yittiğimiz mikro ölçek doğanın içerdiği tüm boyutların dönüşümlü olarak bize yansımaya olanak veriyor.

Bu büyük-küçük mekan kontrastının yarattığı ikilemler bir başka video yapıtında, Alp Şeker’in ‘Eternally’ (Sonsuza Kadar) isimli yapıtında da izlenebilir. Şeker, neredeyse hiç belirgin olmayan bir video görüntüsüyle bizi bu defa içinde yittiğimiz bir evrene çekiyor. Bunun bir kent görüntüsü olduğunu sanıyoruz. Siyah beyaz, etkileyici bir ses enstelasyonu ile desteklenen yapıt bir yitiş vurgusu. Son kertede neyin içinde, nerede olduğumuzu bilmiyor ama yaşıyoruz. Bu mikro bir dünyada kaybolmaktır. Önemi ise sanat yapıtının bizi içine çeken, emen, bilmediğimiz bir dünyada bizi kaybeden, kendimizi yitirmemizi ‘sağlayan’ gücüdür. Dolayısıyla doğadan kente (?) geçtiğimizde doğallıktan ve büyük kırların sonsuzluğundaki yitişten mikro ölçekteki sanat yapıtının sonsuzluğundaki yitişe eriyoruz. Bu da doğadan kültüre geçişin çok nitelikli bir vurgusu. Hemen belirtelim ki, bir sanat yapıtının, çoğu zaman da okunamaz, bilmecemsi dokusu, evreni içinde yitişin kendi içinde ayrıca ele alınması gereken serüvenci ve romantik o yanı vurgulanıyor bu yapıtta.

Ahmet Kavas’ın ‘Halı Yeryüzünü Kaplıyor’ yapıtı Ekiz ve Ceddi’nin doğa, Şeker’in doğrudan sanat yapıtı ölçeğindeki kavrayışına nesne planında bir bakış açıyor. Kavas, üstünde yürünmüş ve kendisinin oluşturduğu bir yapıtı mekana yayararak, Ceddi ile aynı safa geçiyor. Birisinin doğa ve doğallıkla kurduğu ilişkiyi Kavas tıpkı Şeker’in sanat yapıtı ölçeğinde kurmasına benzer şekilde nesne düzeyinde somutlaştırıyor. Fakat sorunsalları değişmiyor: geçmişin, deneyimin dış dünyadan koparılıp bir başka mekana aktarılması! Buradaki düğüm noktası ‘el’dir. Bizzat yapılan/üretilen bir işin mekanlar arası yolculuğudur. Ceddi’nin doğrudan uyguladığı el emeğiyle Kavas’inki arasında malzemenin ve nihai yapıtın kendi öyküleri açısından farklar mevcuttur. Ceddi doğaya dönük doğrudan bir müdahale içindeyken Kavas doğadan bütünüyle uzak bir nesneyi üretip kendi serüvenine bırakıyor. İzleyici ise ona salt bitmiş bir yapıt bağlamında müdahil oluyor. Bu plan ve özellik ise bu yapıtın

of Ekiz is one with obvious political references. First of all, the title of the work suggests it. The wall is a concept-object that has political associations that surpass the subjective associations in the world today. Although in the case of Ekiz it is not the image of a wall with the usual political basis, it is impossible for the viewer not to think about it. But at that point, the video comes into play. The viewer, along with the artist, sets off on an ambiguous journey in nature. This could also be a journey of ambiguity. It is a walk that allows you to get lost in nature, even if it follows a certain course. Hence, the work of Ekiz allows nature/exterior space to be recomposed and recreated in interior space, but this time bearing numerous connotations. Bringing the infinite void of nature into the space, creating the third dimension, depth, on the two-dimensional wall, is an attempt at the landscape/perspective duality on another platform, corresponding to Ceddi’s work. Indeed, the grand nature scheme that Ekiz puts forth, and the micro scale in which we lose ourselves from time to time, allows all the dimensions of nature to be reflected alternately.

The dilemmas created by this contrast of grand-small space could also be seen in another video work, titled ‘Eternally’, by Alp Şeker. This time, with a video image that is almost indiscernible, Şeker pulls us into a universe in which we get lost. We suppose that this is an image of a city. The black and white artwork backed up with an impressive sound installation is an emphasis on loss. Basically, we do not know what we are in, where we are, but we live. This is getting lost in a micro world. The significant thing is that the artwork has the power to draw us into it, to absorb us, to make us get lost in a world we do not know, and to ‘let’ us lose ourselves. Therefore, when we proceed from nature to the city (?) we move away from naturalness and withering in the eternity of great pastures, and reach oblivion in the infinity of the artwork within the micro-scale. This is a profound accentuation of the transition from nature to culture. We should state right away that this work emphasises the adventurist and romantic side of getting lost in the universe of an artwork, that is often unreadable and puzzle-like, which is something to be examined in its own right.

Ahmet Kavas’ work ‘The Carpet Covers the Earth’ opens up a new perspective that brings the object into the equation of the understanding that Ekiz and Ceddi have presented focused on nature and Şeker by directly concentrating on the artwork itself. By spreading out on the floor the work that he has created, which has been walked on before, Kavas assumes a similar stance with Ceddi. The relationship that one of them establishes with nature and naturalness is concretized on the level of an object by Kavas, similar to the way that Şeker has done on the level of the work of art. But the problematics remain unchanged: separating the past, the experience from the outside world and transferring it into another space! The crucial point here is the ‘hand’. It is the journey, of a work that has been personally made/produced, between spaces. There are differences between Ceddi, and his work produced as a result of his own labour, and Kavas, in terms of materials and the stories of the final work. While Ceddi is involved in a direct intervention towards nature, Kavas produces an object entirely distant from nature and lets it follow its own adventure. And the viewer becomes involved only in the context of a finished work. This scheme and characteristic is the relationship that

Şeker’in yapıtıyla kurduğu ilişkidir.

Değindiğimiz sorunsallar Sidar Bakı’nın yapıtında da göze geliyor. Bakı’nın bitmemiş bir inşaatı resmettiği yapıtı daha önce değindiğimiz yapıtlarla birlikte düşününce git gide daralan halkaların bir başkası. Sonunda bir inşaatın içindedir izleyici. İnşaat bir ara kesittir. Ne doğaya aittir ne de tam manasıyla bir nesnedir. Belki sonunda bir nesne olacaktır. Ve ilginç bir nesne olacaktır çünkü iç değil dış mekandadır, kenttedir veya kırdadır. Ama iç mekan dediğimiz olgu onun içinde meydana gelecektir. Bir iç mekan havuzu veya kabuğudur inşa edilen yapı. Ama bitmemiş halinde daha ziyade doğaya aittir. Üstelik ne kadar insan eliyle yapılmış nesnelere, parçalardan oluşsa da aslında doğanın malzemesiyle ve doğanın matematiğinin koşullarına, kurallarına uygun bir nesneden bahsediyoruz. Kum, demir, çimento, ahşap ile yapılan malzeme doğanın aracılığıyla doğa ötesi olmaya geçiştir.

Sidar bu ara mekanın içinde oyun kuran bir çocuğu göstererek tam da sözünü ettiğimiz doğa-kültür ikilemine bir göndermede bulunuyor. Üstelik ‘oyun’ giriyor işin içine. Sanat bir oyundur, insan doğayla oynar! Oyun bir varoluş ve insanın evrilme aracıdır. Kültürün ta kendisidir. Zaten yapıt da bizi o düşünceye çekiyor yeniden: oyun oynamak, imgeleme ilişkilidir. Doğanın bittiği bir aşamada oyun doğayı muhayyel bir noktaya taşımaktır. Oradan hareketle, ele aldığımız tüm yapıtların bu ara yüze yerleştiğini söyleyebiliriz.

Bahsettiğimiz bu yapıtların dış mekanla iç mekanı, doğallıkla nesneyi (nesnellik değil) buluşturma çabası diğer iki yapıtta büsbütün esoterik bir noktaya açılıyor. Daha belirgin olanı Berkay Tuncay’ın yapıtı. Tuncay, Kanye’nin tweet’lerini Sümer yazısıyla yazıyor. Bu bir transkripsiyon elbette. Fakat tersine çevrilmiş bir yazı. Bilinen ve alıştığımız anlamadığımız dillerin ve yazıların Latinizasyonudur, anladığımız yazıya/dile tercümesidir. Tuncay bunu baş aşağı getiriyor, metinleri bizden uzaklaştırıyor ve tarihe mal ediyor. O tweet’leri orijinal halleriyle anlayabilir miydik, sorusu bu oyunun içinde gizlidir. Anladığımızı sandığımız dillerle konuşup yazıyoruz fakat acaba dil/ler kendisini bütünüyle ele verir mi sorusuna bir imlemede bulunuyor. O bir yana, yapıt tarihsellik-güncellik arasındaki gerilime yöneliyor. Daha da ilerleyelim: Tuncay’ın yapıtı sanat yapıtının kendi içinde, özünde, doğasında sakladığı gizemliliği vurguluyor. Sanat yapıtı anlaşılabilir mi, ‘okunabilir’ mi sorusunu hayli sert bir şekilde ama son derecede lirik ve şiirsel bir anlayışla ele alıyor. Okunmayan, tarihsel ve arkeolojik olanın içinde barındırdığı şiirselliğin öne çıkarılmasıdır bu.

Tam karşısında yer alan Önder Bekel ise ‘Bilginin Tekrar Keşfi’ adlı yapıtıyla bu konuda bizi yeni bir eşiğe taşıyor. Bir öz eylemli [self-performing] iş bu. İzleyici çok iyi düşünülmüş bu yapıtta elindeki lazer ışıqla bir mağaranın duvarındaki yazıları sökmeye çalışıyor. İki boyutu var bu işin. Bir yandan bizi Lascaux

the work establishes with the work of Şeker.

The issues we have mentioned are also visible in the work of Sidar Bakı. Considered alongside the other artworks that we have mentioned, the work of Bakı, depicting an unfinished building construction, is another one among the succession of narrowing circles. Finally, the viewer is inside a construction. The construction is an intermediate cross section. It neither belongs to nature nor is it an object entirely. Perhaps eventually it would become an object. And it would become an interesting object because it is not in an interior space, but outside, in a city or in the countryside. But the phenomenon that we call interior space would be formed inside it. The structure being built is a pool or shell of interior space. But in its unfinished state it rather belongs to nature. And although it is composed of man-made objects and components, it is in fact an object made from materials of nature and according to the conditions and rules of the mathematics of nature. The material made from sand, iron, cement and wood is a transition to the realm beyond nature, enabled by the utilisation of nature.

By showing a child playing in this intermediate space, Sidar is making a reference to the nature-culture dilemma that we have mentioned. Furthermore, here the notion of ‘game’ is coming into play. Art is a game, and the human being plays with nature! Game is a mode of existence and a means of human evolution. It is culture itself. And the work draws us back to that idea: playing games is related to imagination. At a stage when nature has come to an end, playing games is a way to draw nature to a place of imagination. Taking this as a starting point, we could state that all the works that we have examined are positioned in this interface.

The endeavour of these mentioned works to bring together the interior space and the exterior space, naturalness and the object (not objectivity) reaches an altogether esoteric point in the remaining two artworks. The more obvious of the two is Berkay Tuncay’s work. Tuncay writes the tweets of Kanye in the form of a Sumerian text. This, of course, is a transcription. But it is reversed. Ordinarily, what we are accustomed to is the Latinisation of languages and texts that we do not understand, and their translation into texts/languages that we understand. Tuncay turns this process upside down, moves the texts further from us, and appropriates them to history. Could we have understood those tweets in their original state, is a question hidden within this game. We speak and write in languages that we think we understand, but does language(s) give itself away entirely is a question that this work of art accentuates. Apart from that, the work is also directed towards the tension between historicity and contemporaneity. Let us take this a little further: Tuncay’s work emphasises the mysteriousness that the artwork conceals in itself, in its essence, in its nature. He examines the question of whether it is possible to comprehend, to ‘read’ the work of art, in a fairly tough but very lyrical and poetic approach. This is the accentuation of the poetic essence inherent in the unreadable, the historical and the archaeological.

Located right opposite to this artwork, Önder Bekel’s work, titled ‘The Reinvention of Knowledge’, transports us to a new threshold on this topic. This is a self-performing work. In this well-thought-out project, with a laser light in his hand the viewer tries to make out the writings on the wall of a cave. There are two aspects of this work. On the one hand it leads us

mağarasına geri götürüyor. Duvara yazılmış yazıları teknolojinin en son aşamasındaki bir araçla okumaya başladığımızda uzun ve geniş bir tarih yolculuğu yapıyoruz. Yapmak/çizmek kadar okumak da bir 'yapma' edimidir. Neticede aynı metni farklı kişiler olarak farklı anlamlar üreterek okuyoruz ve ona kendi öznelliğimizi getiriyoruz. İkincisi, salt bilgiyle ilgili bir durumu yaşıyoruz. Bilmek, bilgi bir arkeolojik kazıdır. Kendiliğinden edinilmiş deneysel/pratik bilgiden değil, yazıyla kayıt altına alınmış bilgiden söz ediyoruz. Arkeolojik kazıya tabi tutulan, kaza kaza derinine inerek elde ettiğimiz şeydir bilgi. Bu, bir bilgi olarak/halindeki sanat yapıtına kazarak ulaşmakla da aynı şeydir. Üstelik bize bir bilgiye ulaşmak için gene bilginin ürettiği araçlardan yararlanmamız gerektiğini anımsatıyor.

Bu yapıtların doğadan nesneye kayan çizgisi açık olmakla birlikte Murat Sezer'in yapıtı bize tüm bu süreçlerin minimal, düzlemsel bir özetini veriyor. Nitekim yapıtı 'Serebral Düzlem' adını taşıyor. Kurduğu düzenin 'serebral' yanını bilmiyoruz. O ayrı bir irdelemeyi gerektiriyor. Ama bize nesnelerin bir tür şifrelenmiş halini veriyor. Basit ve karmaşık nesne ve doğa görüntüleri bunlar. Kendilerine göre bir kodifikasyona tabi tutuldukları besbelli. Ama 'serebral' vurgusu baştan beri ele aldığımız yapıtların arkasındaki entelektüel planları ve çabaları bize açıklıkla yeniden düşündürüyor. Bütün sanat bir serebral çabadır. Doğanın ve doğanın sanatı olmaz. Sanat kesinlikle bir zihinsel üretimdir. Her şey sanatın kapsamındadır. Önemli olan o 'her şeyin' sanat yapıtı haline geldikten sonra nesne planındaki anlamıdır. Sezer, Bekel'in ve Tuncay'ın sanat yapıtı-bilgi arasında kurduğu ilişkiyi şimdi doğrudan nesnelerin/görüntülerin imlerini izleyiciye sunarak benzeri bir çabayı ondan bekliyor.

VII

Bu on beş yapıt bir bağlam oluşturuyor. Bu bağlam yazının girişinde tanımladığımız evreni sorguluyor. Sanat yapıtının ontolojisinden, sanat yapıtının metafizik boyutuna, doğanın kendi matematiğinden iç mekana taşındığında oluşturduğu yeni anlam katmanlarına genişleyen bu bağlam bize güncel sanatın tersinlemeci dinamiklerini açıklıyor. Çoklu anlam güncel sanatın en önemli özelliklerinden biridir. Anlamı çoğaltan ise asla tekil bir olgu olamaz. Anlamın çoğalması ancak sanat yapıtı bize çoğul zihinsel planlar açabiliyorsa mümkündür. Güncel sanatın diyalektik çelişkisi burada yatıyor: çoğul anlam veya anlamın çokluğu/çoğulluğu sanat yapıtının ontolojisini ve metafiziğini kuşattığı ölçüde mümkün olacaktır.

Bu sergi o gerçeğin en üst düzeyde anımsatılmasıdır.

Hasan Bülent Kahraman

back to the Lascaux cave. When we start reading the writings on the wall with a state of the art tool in our hands, we set out on a long and broad journey into history. Reading, as much as making/drawing, is also an act of 'making'. At the end of the day, different people read the same text, producing different meanings and bringing their own subjectivity to it. Secondly, we are experiencing a situation related solely to information. Knowing or knowledge is an archaeological excavation. We are talking about information that is recorded in writing, not the experimental/practical knowledge acquired on its own accord. Knowledge is that which has been subjected to archaeological excavation, that has been obtained by digging deep. This is the same when we are digging to gain access to the core of an artwork in the form/state of information. Furthermore, it reminds us that we need to take advantage of the tools produced by knowledge to be able gain access to knowledge.

It is evident that these works proceed along a line from nature to the object, and Murat Sezer's work provides us with a minimal, planar summary of all of these processes. Indeed, the work is titled 'Cerebral Plane'. We do not know about the 'cerebral' side of the structure he has established. That would require another examination. But he provides us with some sort of an encrypted form of objects. These are simple and complex images of objects and nature. It is obvious that they were subjected to some form of a codification. But the emphasis placed on the 'cerebral' is clearly making us rethink the intellectual schemes and efforts behind the works that we have been examining from the beginning. All art is a cerebral endeavour. There could be no art of nature and of the natural. Art is definitely a mental production. Everything is within the scope of art. What matters is the meaning of that 'everything' within the realm of the object after it has become a work of art. The relationship that Bekel and Tuncay had established between the artwork and knowledge is now presented to the viewer by Sezer, expecting a similar effort in the face of the signs of objects/images that he puts on show.

VII

These fifteen works establish a context. This context questions the universe we have described at the beginning of this text. This context, which extends from the ontology of the artwork to the metaphysical dimension of the work of art, from mathematics of nature to the new layers of meaning that nature generates when transported into the interior space, elucidates the ironic dynamics of contemporary art. A multiplicity of meanings is one of the most important features of contemporary art. And what multiplies meaning could never be a singular phenomenon. A multiplicity of meanings is only possible if the work of art is able to open multiple mental planes to us. The dialectic contradiction of contemporary art lies here: a plural meaning or the plurality/pluralism of meaning is possible only to the extent that the work of art encompasses its ontology and its metaphysics.

This exhibition is a reminder of that reality to the highest degree.

Hasan Bülent Kahraman















Sanatçılar / Artists

Ahmet Kavas

Alp Şeker

Alper Raif İpek

Ayşe Meltem Yıldız

Bedia Ekiz

Berkay Tuncay

Ege Su Kısaoğlu & Utku Taşyürek

Leman Sevda Darıcioğlu

Mehveş Leliç

Melih Gömeç

Murat Sezer

Mustafa Sevinç

Önder Bekel

Sidar Bakı

Tarık Ceddi

Ahmet Kavas

1989, Denizli

Bauhaus - Universität Weimar, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Public Art and New Artistic Strategies (MFA)

Bauhaus - Universität Weimar, Faculty of Art and Design, Public Art and New Artistic Strategies (MFA)

Kırmızı halı Kavas'ın, Almanya'nın Weimar kentine ait belediye binası önünde "The Carpet Covers the Earth - Halı Yeryüzünü Kaplıyor" projesi adıyla ortaya koyduğu performans esnasında dikilerek tamamlanmış olan bir "performans eser"dir. Performans sırasında dikilerek halıya dönüşen kırmızı tekstil ürünler, şehirde farklı noktalara yerleştirilmiş bağış kutularında iki ay boyunca toplanmıştır.

Weimar halkının bağışladığı kırmızı tekstil ürünler, öğrenci, sığınmacı veya işçi sıfatıyla ülkede oturma imkanı arayanların karşı karşıya oldukları sorunlar konusunda halkın duyarlı yaklaşımlarının ve misafirperverliklerinin bir göstergesi olarak toplanmıştır. Halının dikimi, günlük olarak gerçekleşen performans sayesinde iki haftada tamamlanmıştır. Halı, hem kendini oluşturan parçaların toplanışı hem de tamamlanış biçimiyle yerel halk ve yabancılar arasında bir köprü kurmaktadır.

Yabancılar ofisine uğrayan ziyaretçiler, oturma ile ilgili yükümlülüklerini yerine getirmiş olmanın rahatlığıyla birlikte, kırmızı halıda yürümeye davet edilmişlerdir.

Bilinen tabiriyle, karşılama ve uğurlama törenlerinde geçilen yola takdir ifadesi olarak serilen bir sembol olan kırmızı halı, bu çalışmada, mevcut mülteci tartışmalarının yanında, kişilerin nereden geldiğine ve nereye gidebileceğine aldırmaksızın, mevki ve popülerlik kavramlarını kenara koyarak her insanın benzersizliğine değinmektedir. / Ahmet Kavas

Proje, Acting Space - Bauhaus Goes Kunstfest 2016 çatısı altında, Kunstfest Weimar ve Bauhaus-Weimar Üniversitesi'nin MFA programı olan "Public Art and New Artistic Strategies" katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.

The red carpet is a "performance piece" completed by being sewn during the performance that Kavas realised in front of the municipality building at the town of Weimar in Germany, called "The Carpet Covers the Earth".

The red textile products transformed into a carpet by being sewn during the performance were collected in donation boxes placed at different locations in the city for the duration of two months.

The red textile products donated by the people of Weimar were collected as a sign of the sensitive approach and hospitality of the public regarding the challenges faced by people seeking residence in the country as students, asylum-seekers or labourers. The sewing of the carpet was completed in two weeks alongside the performance realised on a daily basis. The carpet built a bridge between the local people and foreigners both through the way the pieces that it was composed of were collected and the way it was produced.

The visitors who came to the Alien Office were invited to walk on the red carpet, taking comfort in having fulfilled the obligations regarding their residence.

Known to be laid out as a symbol of appreciation on welcoming and farewell ceremonies, the red carpet, in this work, refers to the uniqueness of each person -putting aside notions of social rank and popularity, and regardless of where they come from and where they might be going- as well as the current discussions on refugees. / Ahmet Kavas

The project was realised as part of the Acting Space - Bauhaus Goes Kunstfest 2016, with the support of Kunstfest Weimar and Bauhaus-Weimar University's MFA programme "Public Art and New Artistic Strategies".

Halı yeryüzünü kaplıyor The carpet covers The Earth

Karışık Teknik Mixed media Halı Carpet

145 x 1570 cm, 2016





Alp Şeker

1991, İzmir

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Film Design Department

Zamanın somut tezahüründe, onu kavrayışımız, algılayışımız üzerine kişisel bir deneme. / Alp Şeker

A personal attempt on our comprehension and perception of the concrete manifestation of time. / Alp Şeker

Eternally

Video, 02'25'' HD siyah-beyaz HD black & white

2015





Alper Raif İpek

1978, Ankara

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı

Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Graphic Department, MFA

“Hoş yapısının altında güzelliğin birçok katmanı vardır. Dünya’nın kimyası, atmosferi, yaşam evrimi gibi renk de bu zincire dahildir. Renk, ışığın üzerine düştüğü maddenin yansıttığı dalga boyunun kalanıdır. Spektrum içinde dalga boyu uzun, düşük enerjili kırmızı renk yansıtılırsa o çiçek kırmızıdır, bütün renkler emiliyorsa o madde siyahtır. Elektronlar da atom etrafında yukarı sıçrarken ışık ortaya çıkarırlar. Bir elektron, enerjisi azalıp da daha düşük bir yörüngeye düştüğünde, bu elektronun soğurduğu ışık dalgası etrafa saçılır, büyük kısmı bize hiç ulaşamaz. Bu da spektrumda koyu bir boşluk ya da siyah yatay bir çizgi oluşturur. Her madde için atomların etrafındaki protonların dizilimi birbirinden farklı olduğu için, her madde için gölgesi başka bir maddeden ayrı olsa da imzaları her seferinde aynıdır. Bu nedenle ister bizim gezegenimizde ister uzak başka bir yıldızda bulunan herhangi bir şeyin spektrumuna bakarak onun nelerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Spektral çizgiler gösterir ki bildiğimiz bütün evren aynı elementlerden meydana gelmektedir. Gezegenler, yıldızlar, galaksiler, biz hepimiz ve tüm yaşam aynı yıldız tozuyuz. Güzel değil mi?” / Alper Raif İpek

“Under its pleasant structure, beauty has a multitude of layers. Just like the World’s chemistry, atmosphere and evolution, colour is part of this chain. Colour is the remainder of the wavelength reflected by the material on which light falls. If the long wavelength and low-energy colour red in the spectrum is reflected, then that flower is red, if all colours are absorbed, then that matter is black. Electrons also emit light as they jump upwards around an atom. When the energy of an electron reduces and it falls into a lower orbit, the light wave absorbed by this electron is scattered, but most of it could never reach us. And this creates a dark void or a horizontal black line in the spectrum. As the arrangement of protons around each atom is different for each matter, although the shadow of each matter is different from another, their signatures are the same in each instance. Therefore, by looking at the spectrum of anything, be it on our planet or on another distant star, it is possible to tell what that thing consists of. Spectral lines show that the entire known universe consists of the same elements. The planets, the stars, galaxies, all of us and the entirety of life are made of the same stardust. That is beautiful, isn’t it?” / Alper Raif İpek

“GAMUT”

Yerleştirme Installation

Karton ve polipropilen çember Cardboard and polypropylene strapping band

Çap Diameter 40 cm, Yükseklik Height 635 cm

2017





Ayşe Meltem Yıldız

1984, Bulgaristan

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü

Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design, Photography and Video Department



Dönüş Return

Farklı yaşansa da zaman, zamanla bitecek Even though time is experienced in different ways, in time it will all come to an end

Leftover serisinden From Leftover series

Fotoğraf Photograph, 120 x 180 cm.

2012

Çengel The Hook

Zamanın Açıları: The Forks of Times:

-İnsanoğluna göre "oldu" According to mankind "it's done"

-o'na sorarsan yaşam durdu. If you ask 'him' life's undone.

Leftover serisinden From Leftover series

Fotoğraf Photograph, 120 x 180 cm.

2012





Bedia Ekiz

1987, Osmaniye

Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar Bölümü, Yüksek Lisans

Yeditepe University, Plastic Arts Department, Postgraduate Program

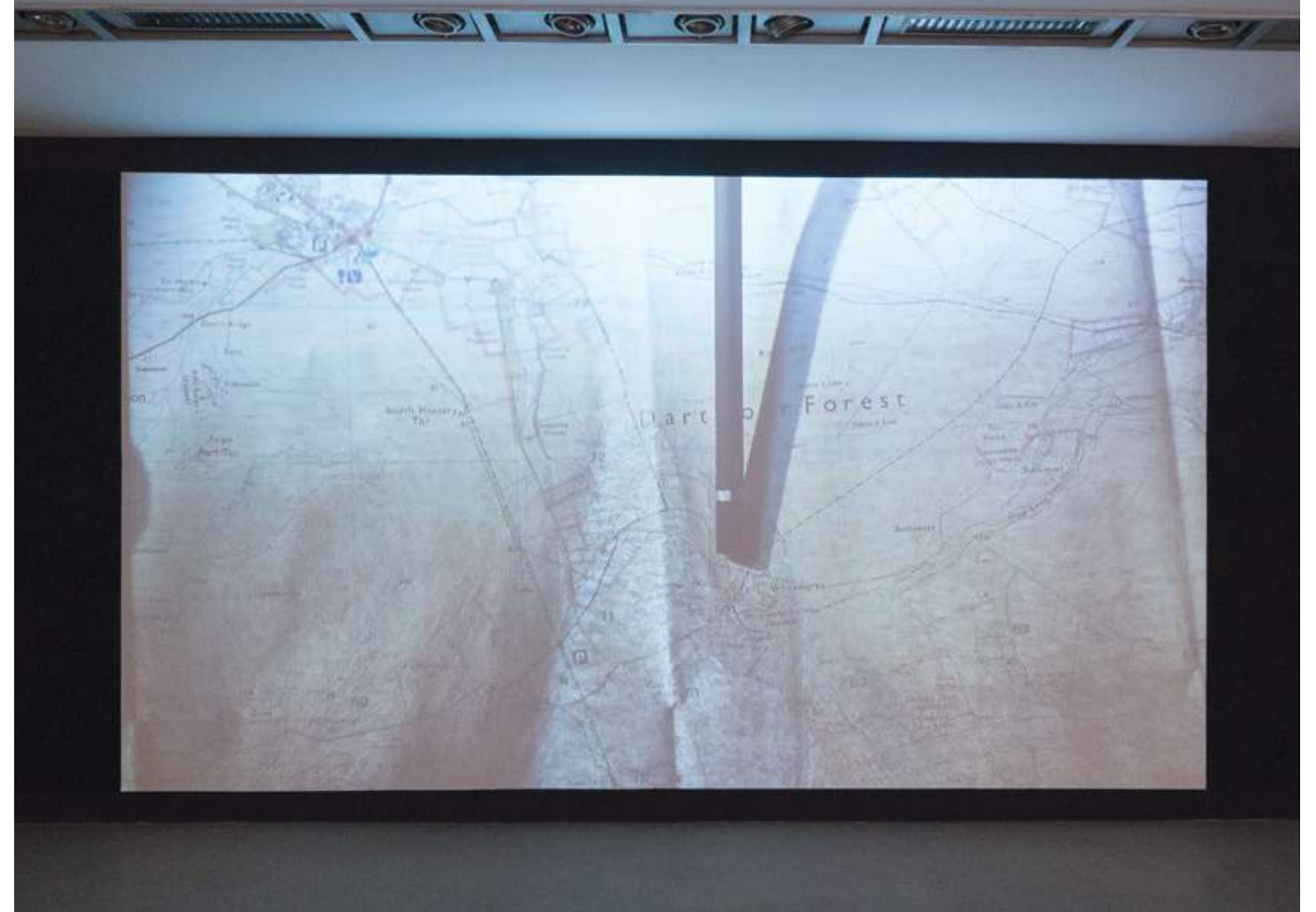
Gökyüzü her yerde aynı... Duvarlar da her yerde aynı... Sonsuz ufuk çizgisinde yürürken karşıma çıktı. Hiç kimse üzerinde yürümüş müdür? Zaman, sis ve toprak kokusu, her şey kendi halindeydi, sadece varlardı ve yaşıyorlardı. Dümdüz ve sonsuz ufuk çizgisinin içinde bütün canlılar kendilerine aitti. Yürümeye devam ettim. Karşıma çıkan bir duvar vardı. Oldukları yere aitti. Bu çizgiler kime aitti? Taşlar ve insan hep vardı. Çizgi hiç bitmiyordu. Duvar hep vardı. Sınırlar içinde canlılar yavaş yavaş kendi etraflarında dönüyorlardı. / Bedia Ekiz

The sky is the same everywhere. Walls, too, are the same everywhere. I came across it while walking along the endless horizon. Has anyone ever walked on it? Time, fog and the scent of soil, everything was composed, they just were, and they were living. Within the flat and infinite horizon all living things belonged to themselves. I continued walking. There was a wall up against me. It belonged to where it was. To whom did these lines belong? Stones and people were always there. The line was never coming to an end. The wall was always there. Within the boundaries the living things were slowly whirling. / Bedia Ekiz

Duvar The Wall

Video, 1'

2016



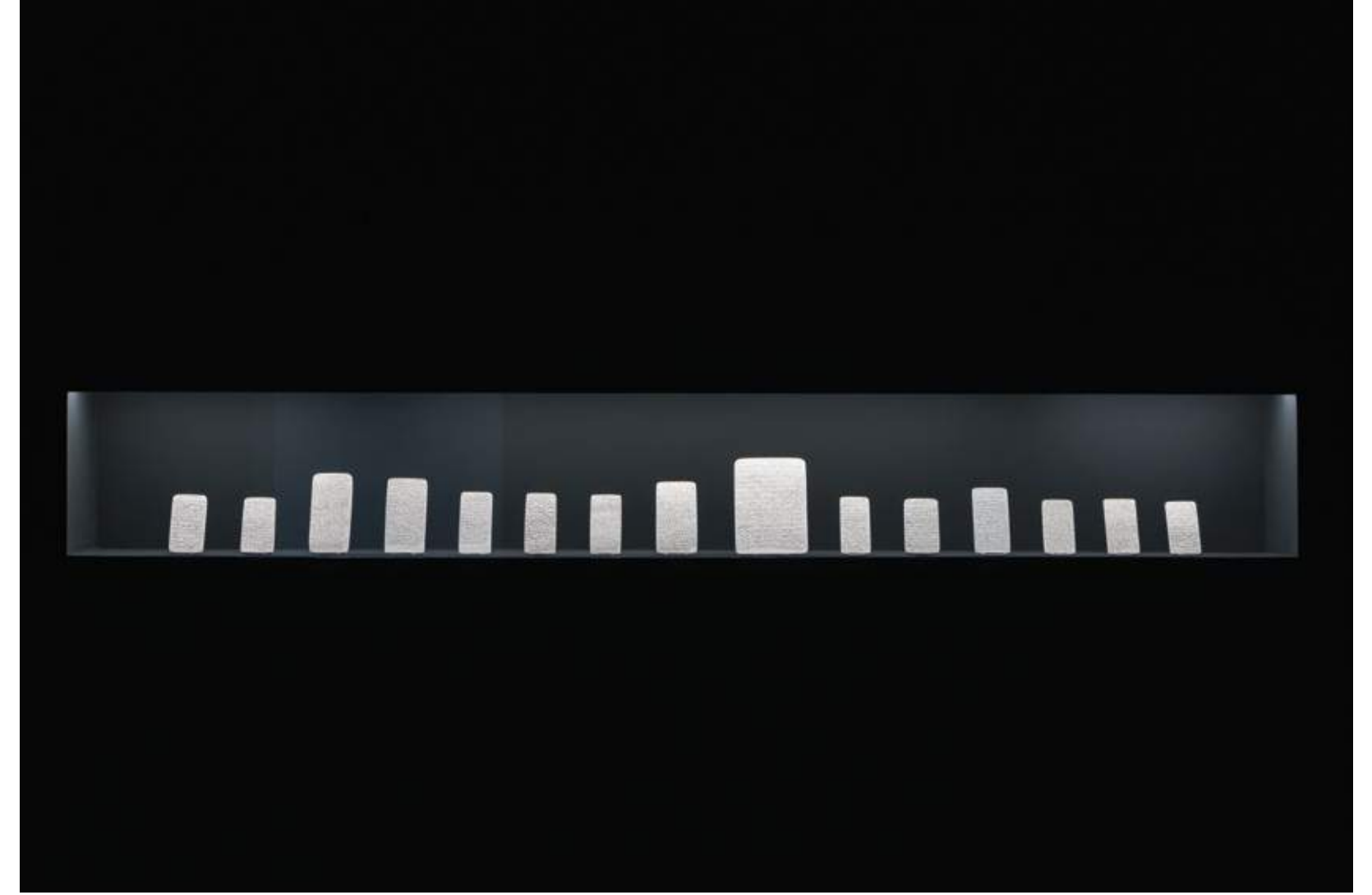


Berkay Tuncay

1983, İstanbul

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Bilgisayar Ortamında Sanat ve Tasarım Bölümü, Yüksek Lisans

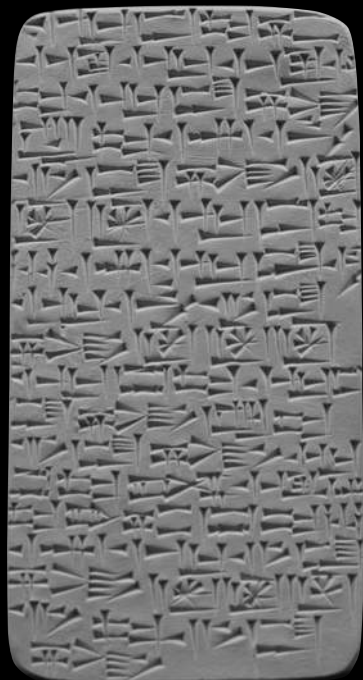
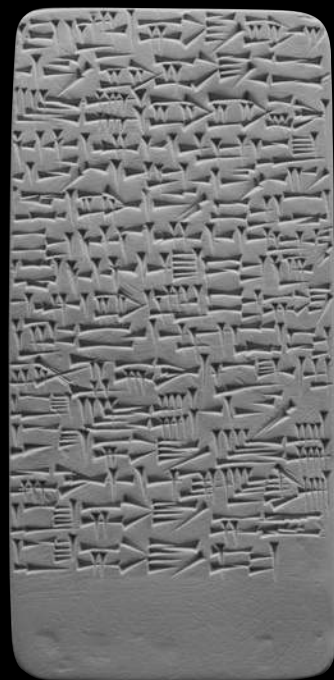
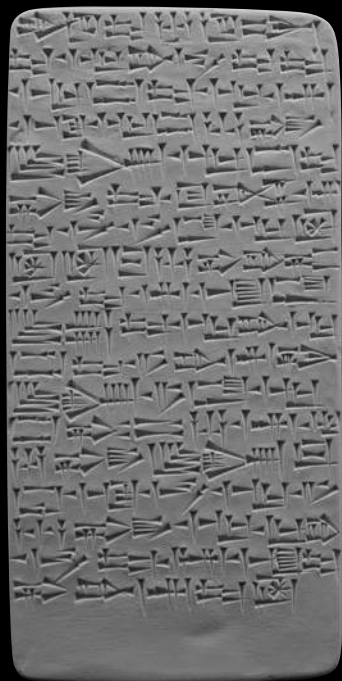
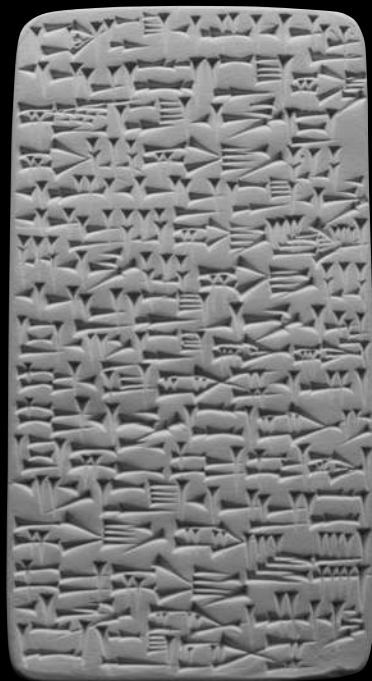
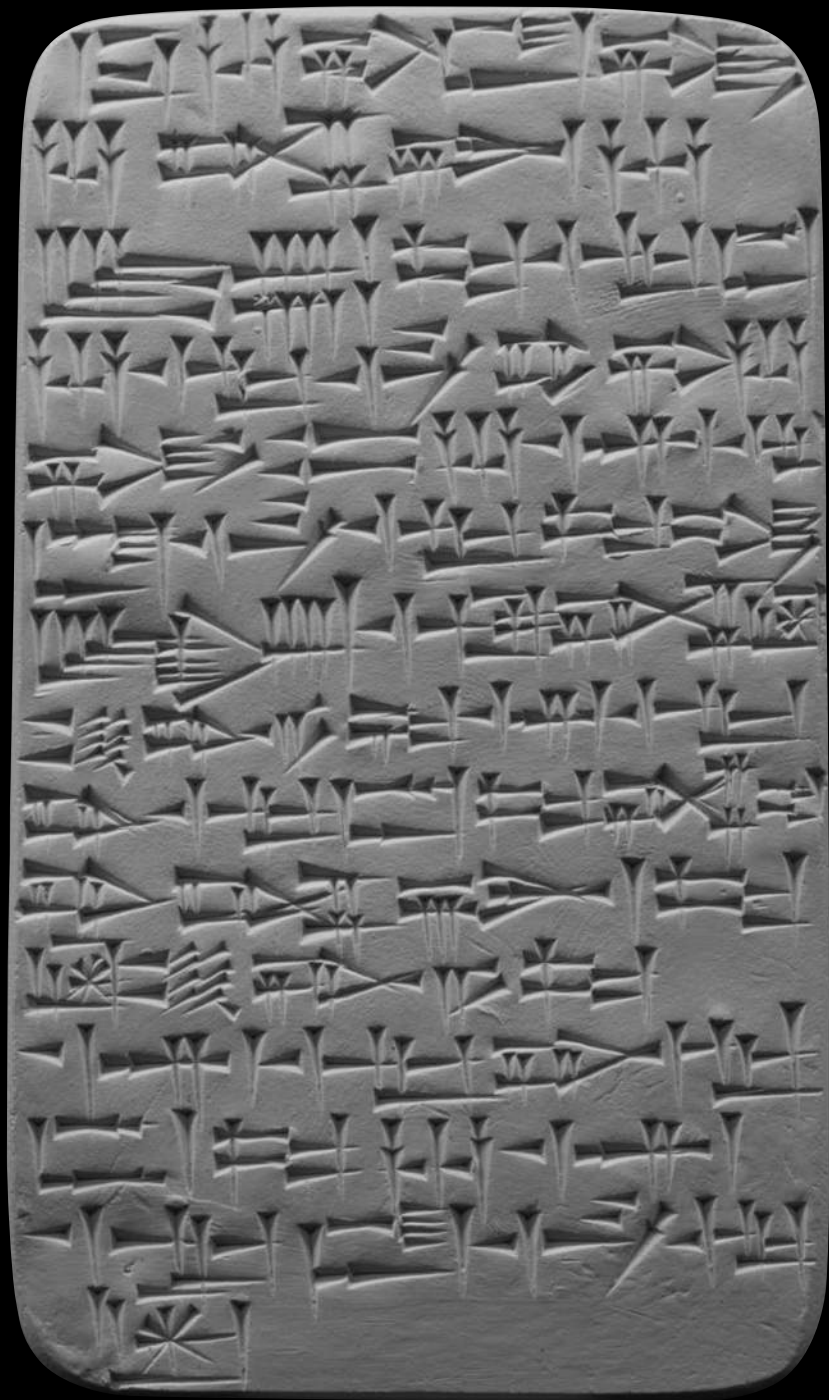
Mimar Sinan Fine Arts University, Computer Aided Art & Design Postgraduate Program



İsimsiz (Kanye'nin tweetleri çalışma no: 2) Untitled (Study for Kanye's tweets No: 2)

Yerleştirme Installation 15 adet kil tablet 15 pieces of clay tablets

Değişken boyutlar Dimensions variable 11,43 x 5,8 cm - 20 x 13,5 cm, 2017



Çalışma, günümüz internet fenomeni figürlerinden biri olan Kanye West’in 2012-2017 arasında atmış olduğu, (997 tweet arasından seçilen) içeriğinde kendisi ve başkaları üzerinden, sanat, sanatın tanımı, sanatçı olma durumu ve güncel sanat kavramlarına değindiği tweet’lerin kurgusal bir konuşma metni oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi ve kil tabletler üzerine Sümer alfabesi ile yazılmasından oluşur. Bu çalışma “Kanye West’in Attığı Tüm Tweet’ler” adlı, henüz gerçekleştirilmemiş eserin bir ön çalışması özelliğini taşır. İş, Sümerlilere ait çivi yazılı tabletlerin (cuneiform) tarihi kaynaklarda belirtilen ilk yazılı iletişim sistemi ve enformasyon aracı olması ile günümüzde yazının en yaygın kullanım alanlarından biri olan sosyal medyayı (Twitter) karşılaştırır. Bu karşılaştırma, bir harf çevirisi (transliteration) yani bir dile ait bir yazıyı başka bir dilin alfabesiyle yazma girişimiyle meydana gelir. Yarı-insan yarı-tanrı Gilgamesh’in “İnsanın ölümsüzlüğe ulaşmasının arkasında büyük bir ad bırakması ve sahip olduğu bilgiyi gelecek nesillere aktarması” olarak tanımlamasıyla başlayan serüven, günümüzde internet mecrası üzerinde, popüler kültürün yücelttiği liderlerin ve fenomenlerin ‘yazdıkları’ sonucunda aldıkları beğeniler, takipçi sayıları ve yazdıklarının takipçileri tarafından yenilenmesi şeklinde evrimine devam etmektedir. Tarihin başlangıcı kabul edilen çivi yazılı Sümer Tabletleri, işlevsel benzerliklerinin yanında, biçimsel özellikleri ile de günümüzde ‘yazı’yı en yaygın şekilde okuduğumuz elektronik tabletler ve akıllı telefonlara benzerlik gösterir. Bu benzerlikten faydalanılarak sunumdaki kil tabletler, Apple firmasının ürettiği iPhone ve iPad modellerinin ölçüleri baz alınarak üretilmiş olup, camekan ardında sergilenerek müze sunumu ile elektronik mağazalarının sunum işlevleri içinde aynılaştırılmıştır. Yapıt, yaşadığımız çağda enformasyonun inanılmaz hızlı akışı, insan egosu, zaman, bellek ve kaydetme kavramları üzerinden ‘göze güzel gelen’e değil, ‘akla güzel gelen’e odaklanır. Hızı yavaşlatma çabası -belki yazması ve göndermesi saniyeler alan tweet’i başka bir dil ile bir günde yazma durumunun absürtlüğü- çalışmanın merkezinde yer alır. / Berkay Tuncay

The work consists of a fictional composition of a text from the tweets of one of the prominent figures of today’s internet phenomenon, Kanye West, (selected from among 997 tweets) posted between 2012 and 2017, where he, through himself and others, speaks about the concepts of art, definition of art, the condition of being an artist and contemporary art, which are then inscribed onto clay tablets in the Sumerian alphabet. This work is a preliminary study of a broader-scoped work that has not yet been realised, called “All the Tweets of Kanye West”. The work draws a comparison between the Sumerian cuneiform tablets, which were the first written system of communication and means of information mentioned in historical sources and the present-day social media (Twitter), which is one of the most widely used fields of writing today. This comparison is made possible through transliteration, that is, an attempt at writing a text originally written in one language by using the alphabet of another language. The adventure that had started with the definition of the half-man half-god Gilgamesh that “attaining immortality is only possible by making a great name for oneself and passing on the knowledge that one possesses to next generations” nowadays continues to evolve in the medium of the internet by the leaders and phenomenon glorified by popular culture, through the ‘like’s that are received for their ‘writings’, the numbers of followers they have and the reiteration of their texts by their followers.

The Sumerian Tablets with cuneiform script, regarded to be the beginning of history, not only have functional similarities with, but also formal characteristics similar to the electronic tablets and smartphones that we use to read ‘texts’ most commonly today. Making use of this similarity, the clay tablets in the presentation were produced in sizes based on the measurements of iPhone and iPad models produced by the company Apple, and they were put through a process of similarization by being exhibited behind glass display cabinets similar to the functions of presentation seen at museums and electronic stores. Through the incredibly fast flow of information encountered in our time and the concepts of human ego, time, memory and recording, the artwork focuses not on ‘beautiful to the eye’, but on ‘beautiful to the mind’. The effort of slowing down this pace -the absurdity of taking a full day to rewrite a tweet in another language that perhaps took only a second to write and send- constitutes the core of this work. / Berkay Tuncay

Ege Su Kısaoğlu & Utku Taşyürek

1995, Uşak & 1994, Bursa

Bilgi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü

Bilgi University, Faculty of Architecture, Department of Interior Design

Bahçeşehir Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Yazılım Mühendisliği

Bahçeşehir University, Faculty of Engineering and Natural Sciences, Software Engineering Department

Günümüzde kendi içimize dönmeye çalışma, kendimizi tanıma ve gelecekte beklenenlerimizi anlama arayışı içinde birçok farklı disipline başvuruyoruz. Bu talep, yeni buluşlar ve içinde fazlaca seçenek barındıran yeni ekonomiler kurulmasına sebebiyet veriyor. Arayışı kendi içimizde çözemiyor olma sebebimiz nedir? Dışarıdan duymaya neden ihtiyaç hissediyoruz? Bizim göremediğimiz, başkalarının görebildiği şeyler nelerdir? / Ege Su Kısaoğlu & Utku Taşyürek

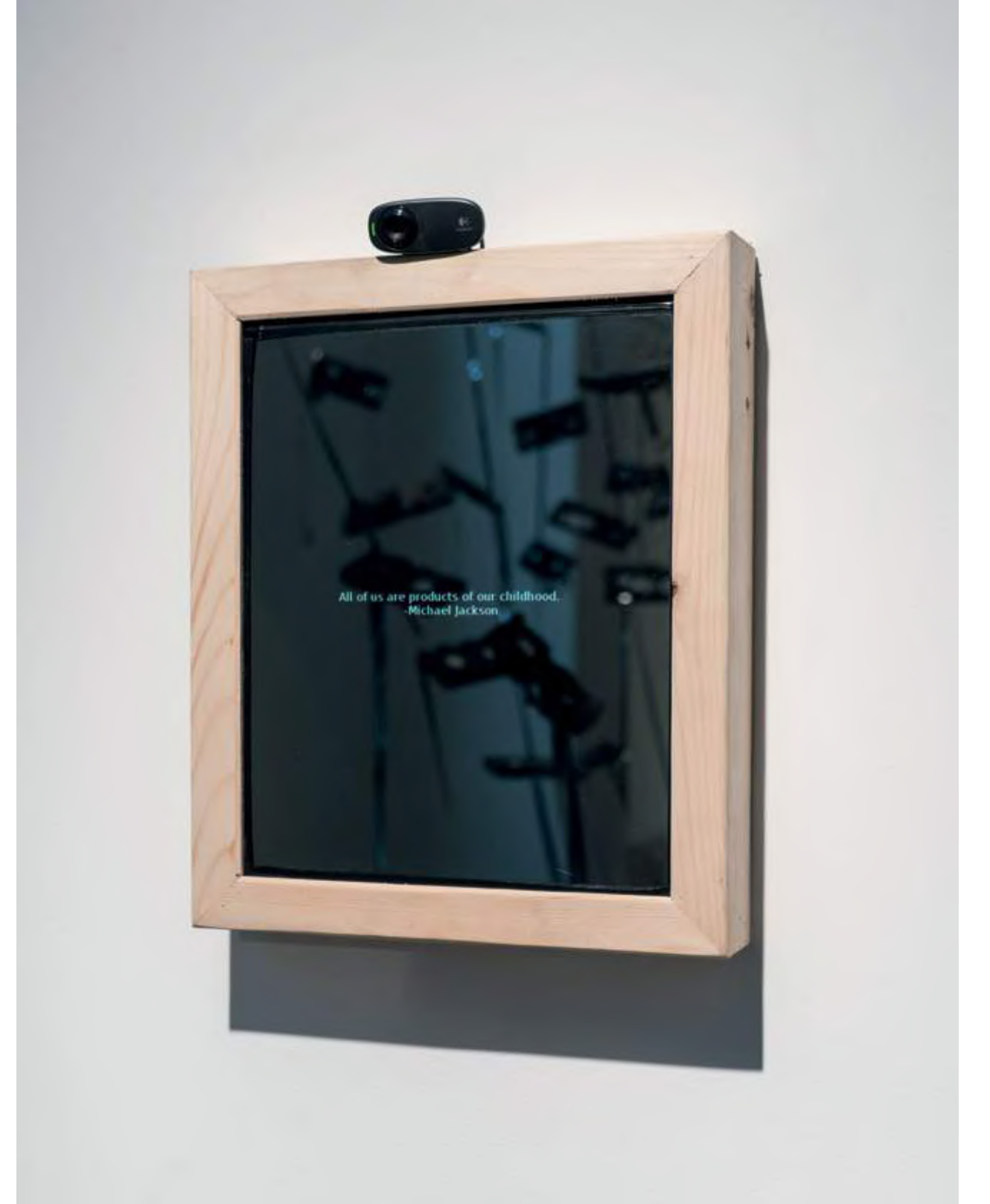
Today, in pursuit of inward looking, getting to know ourselves and understanding our future expectations we seek help from many different disciplines. This demand leads to new inventions and the establishment of new economies with a multitude of options. Why aren't we able to resolve this pursuit by ourselves? Why do we have a need to hear it from outside? What are the things that we cannot see, and others can? / Ege Su Kısaoğlu & Utku Taşyürek

Ayna, Ayna Mirror, Mirror

Görüntü işleme, software ahşap çerçeve, Image processing, software, wood frame

138x86x12 cm

2017





Leman Sevda Darıcıoğlu

1985, İzmir

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Yüksek Lisans

Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Sociology, Postgraduate Program

Kayıp, zamanda artık orda olmayanla ilişkilene üzerinden bir bükülme yaratmakta, bir nevi zamanı dondurmaktadır ve yoğun şiddet olaylarından, kayıplardan sonra iyileşebilmek için yas tutmamız gerekir. Lakin yas politiktir ve hangi yaşamın yasının tutulabilir olduğu hem ana akım hem muhalif politikalar üzerinden şekillendirilmektedir. Egemen iktidar kimi ölümleri ancak kendi söylemine destek olduğu takdirde anarken, muhalif politikalar da yası politik hattan dışlamakta, kişiyi sinikleştiren bir duygu olarak konumlandırmakta, yerine öfkeyi öne çıkarmaktadır. Oysa yas kaybın ardından hayatla yeniden temas edebilmemiz için tek yoldur.

İçinden geçtiğimiz katliamlar döneminde ‘bir saldırıdan diğerine doğru’ zamansallığında yaşarken .ardından yok olanla temas etmek için bir alandır. / Leman Sevda Darıcıoğlu

Loss creates a distortion in time through engaging with what is no longer present, to a certain extent, freezing time. After intense incidents of violence and loss, grief is necessary for healing. However, grief is political and both mainstream and opposing political discourse shape the notion of which life is “grievable”. The ruling power only memorializes certain deaths in case they support their discourse, whereas the opposing voices exclude grief from the bounds of politics, positioning it as a disempowering emotion and instead bring rage to the fore. However, grief is the only way of reconnecting with life after loss.

As we go through this period of massacres, living in the temporality of “from one attack to another”, .behind is a space to contact that which has disappeared. / Leman Sevda Darıcıoğlu

.ardından .behind

Yerleştirme Installation

Alçı, ahşap, toprak Plaster, wood, soil

5 x 7 m

2017





Mehveş Leliç

1990, Antalya

The University of Chicago, Siyasal Bilimler Bölümü

The University of Chicago, The Department of Political Science

Bu iki eser, dış mekanın evsel bağlamda içselleştirilmesini irdeliyor. Peyzaj fotoğraflarının iç mekana yansıtılmasıyla veya çerçeve içerisinde yeni bir çerçeveye yerleştirilmesiyle, bu içselleştirme sürecini ortaya koyuyor. Bir yandan da sınırlı görünen ve -feminenliğe atfedilen- evsel iç mekanı sınırsızlaştırmayı, sıradan iç mekan görüntüsünü bozarak ve rutinlere ve evsel objelere gönderme yaparak evcimenlik ve aidiyet kavramlarını sorgulamayı amaçlıyor. Bu sorgulama bağlamında cevap bulmaya çalıştığım bazı sorular şunlar: Evcil, yabancı, benimsenmiş, sahiplenilmiş sözcüklerinin görsel dünyada anlamı nedir? Evsel iç mekan nasıl görselleşir ve fotoğrafçının bu süreçteki gücü ve sorumluluğu nedir? / Mehveş Leliç

These two works scrutinize the internalization of outdoor space in a domestic context. The process of internalization is realised by projecting landscape photographs onto the interior space or by placing a framed photograph inside another frame. On the other hand, it aims to render the seemingly limited domestic interior space -generally attributed to femininity- limitless, and to question the concepts of domesticity and belonging by disrupting the image of the ordinary interior space and by alluding to routines and domestic objects. Some of the questions that I attempt to answer in this enquiry are: What are the meanings of the words domestic, alien, adopted, possessed in the visual realm? How could the domestic interior be visualized and what is the power and responsibility of the photographer in this process? / Mehveş Leliç

İsimsiz iç mekan I Untitled interior I

Dijital fotoğraf Digital photograph

Yarı parlak kağıt üzerine arşivsel baskı Archival print on semigloss paper

80x120 cm

2016





Melih Gömeç

1994, İzmir

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture

VHS kasetler ve hızla globalleşmiş-globalleşmeye devam eden porno sektörü arasında kurduğum ilişki çalışmalarımın temel niteliğini oluşturmaktadır. Kırılmış, deforme edilmiş VHS kasetlerden oluşturduğum eserde amacım olay mahallinde yaşanan olayın/olayların kişide bıraktığı hassasiyete neden olabilecek duyguların tümünü yeniden üretmek olmuştur. Tüketim nesnesi haline gelmiş, arzulanılması amaçlanan, sektörün dinamiklerini oluşturan histerik “güzel”ler zaman içinde yerini trajik sonuçlanan olaylara bırakmıştır. Enstalasyona yerleştirilmiş boş kaide, ölümün esrik güzelliğinin, intiharın soğuk şiddetinin metaforu olarak kullanılmıştır. / Melih Gömeç

The relationships that I have established between VHS tapes and the rapidly globalized-still globalizing sector of porn constitute the primary aspect of my works. In my artwork that I have produced from broken, deformed VHS tapes, my aim was to recreate all the feelings that the event/events that took place at the scene of the incident which might cause sensitivities in a person. The hysterical “beauties” that constitute the dynamics of the industry, who have become objects of consumption intended to be desired, in time, gave way to events with tragic outcomes. The empty pedestal in the installation was meant as a metaphor for the overwhelming beauty of death, the cold ferocity of suicide. / Melih Gömeç

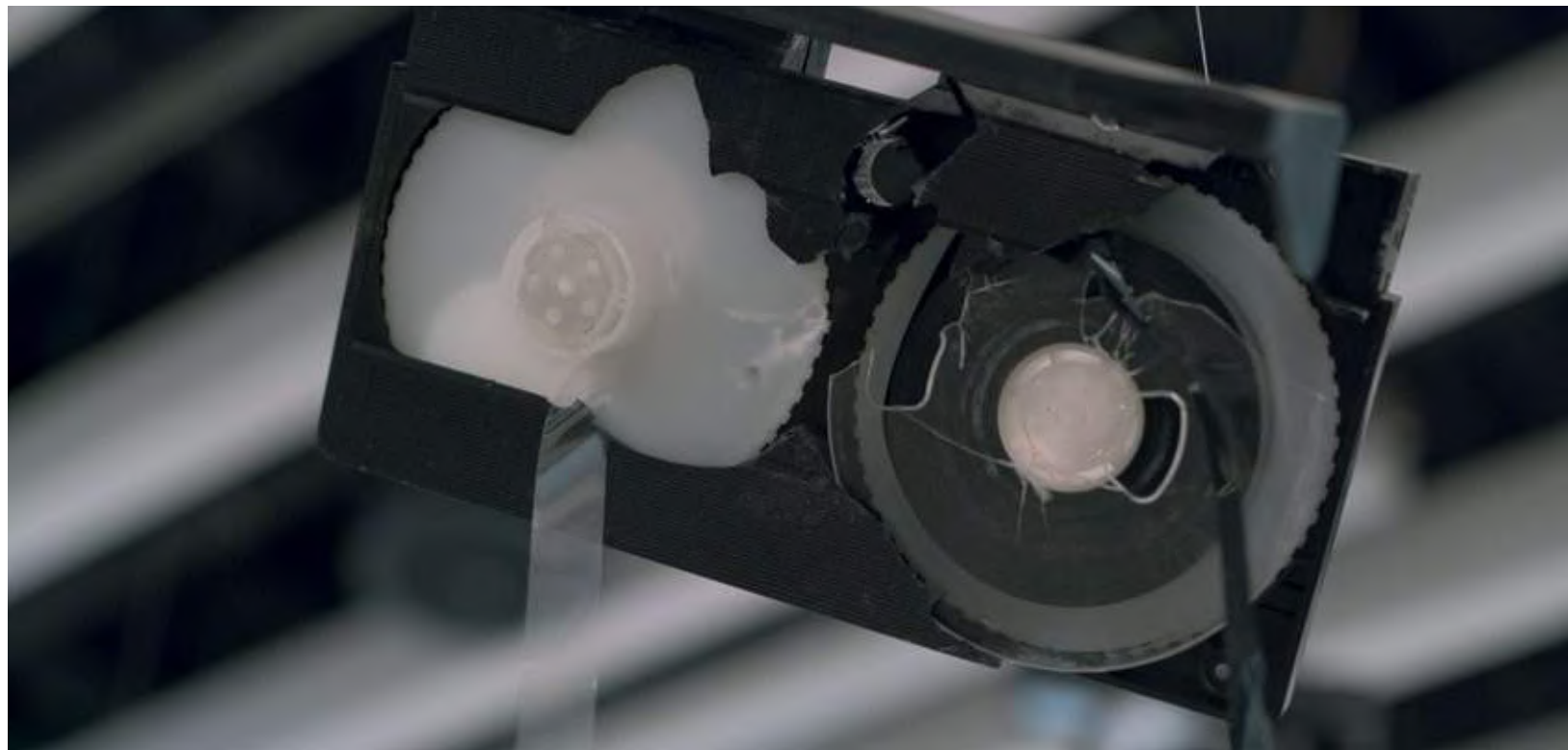
Why a porn star commits suicide?

Yerleştirme Installation

70 adet VHS kaset, 70 pieces VHS video cassette

2017





Murat Sezer

1981, İstanbul

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans

Marmara University, Institute of Fine Arts, Department of Painting, Postgraduate Program

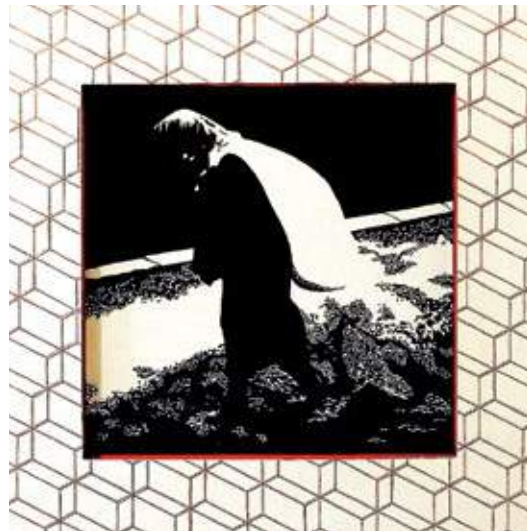
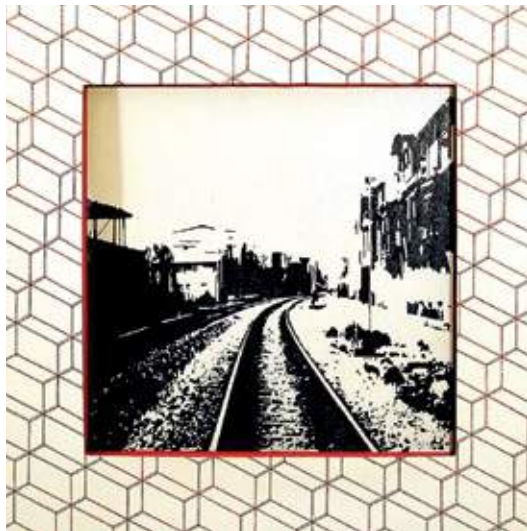
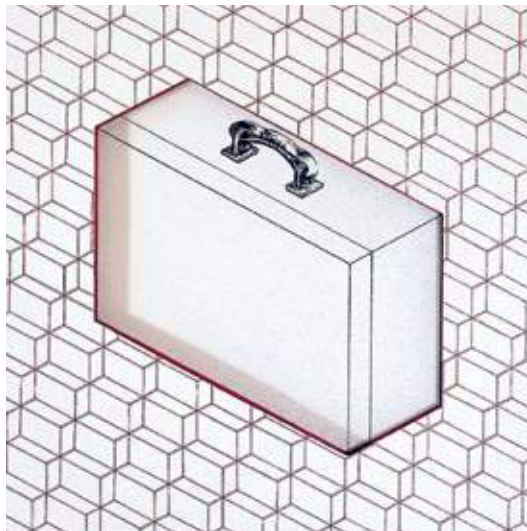
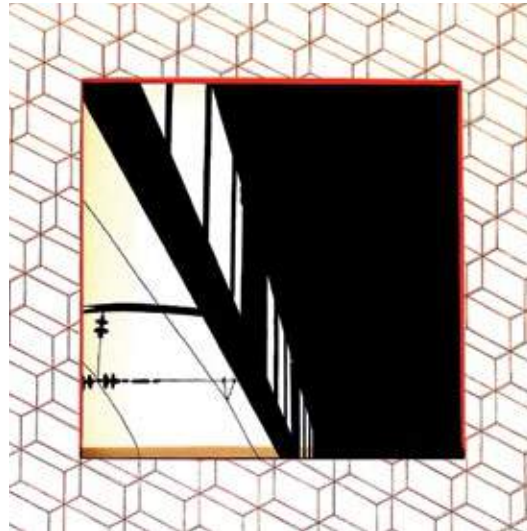
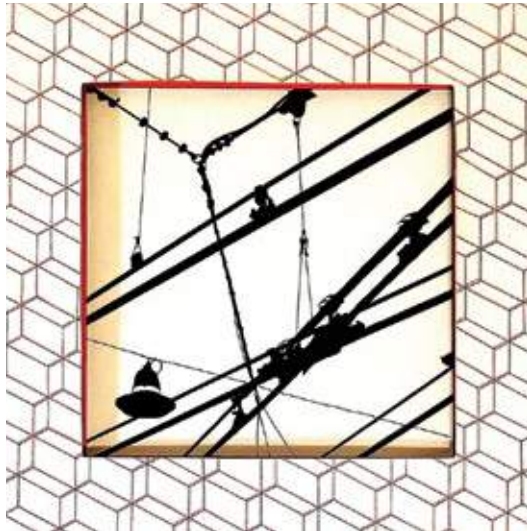


Serebral Düzen Cerebral Order

Tuval üzerine akrilik boya, akrilik kalem Acrylic paint, acrylic pen on canvas

210 x 210 cm (9 parça, her biri 70 x 70 cm) (9 pieces, each one 70 x 70 cm)

2017



Seyahat, varoluşun ve ayakta duruşun da özü aslında. İnsanın doğana kadarki dokuz ay süren ilk yolculuğu, ölümü ile başlayan sonsuzluğa olan son yolculuğu belki de bavulsuz yapılan tek iki yolculuk. Ya da doğumu ile insan boş bir bavulla hayat yolculuğuna başlayıp, ömrünce bu bavulla ve tüm yüklendikleri ile asıl yolculuğuna başlaması.

Ama insanlar hayat boyunca çıktıkları yolculuklarda küçük-büyük, ucuz-pahalı çok çeşitli bavulları yanlarında bulunduruyorlar. Biraz anlık durum ve ihtiyaçların getirdiği de olsa her bavul ve içindekiler başka başka hayatları ve karakterleri anlatıyor. Her bavul hayattan bir parça taşıyor ve her bavuldan hayata yansıyanlar yeni umutlar, kederler, özlemler, ayrılıklar ya da kavuşmalar, birleşmeler ve idealler oluyor. En önemlisi ise bavullardan yansıyanlar insanın hayat yolculuğundan sonsuz yolculuğuna çıkacakken yanında bulunduracağı bavulun içini dolduruyor. Yaşamsal döngü içerisinde insan, yaşamını tıpkı bir arının peteğini örmesi gibi kurguluyor ve yaşam alanı oluşturuyor. Bu kurgu içerisinde insanın hayatı boyunca toparladıkları bavuldan yansıyor. Bavul, yaşamın ve insanın, ait olduğu ya da ait olmadığı coğrafyanın belleği oluyor.

Bu aslında insanın kendi özüne dönüş ve kendisini bulma çabasının bir bileşeni ve belki de en önemlisi. İnsanın aidiyetsizliğini sorguladığı, kaçışlarında ve seyahatlerinde sürekli aradığı, bulmaya çalıştığı aidiyeti/aidiyet sorununu yansıtıyor bir anlamda. Çevrenin karmaşasından ve evrendeki kaostan kaçış da bavuldan yansıyor hayatlarımıza. Bazense bavuldan yansıyan sadece bir tren yolu, bir istasyon, bir durak, bir bilet, küçük bir ev, bir elektrik direği, bir çiçek, bir ağaç, bir insan, bir hayat...

Bu bağlamda yaptığım çalışmalar konu ve nesnesi bakımından estetik arayışın göstergesidir. / Murat Sezer

Travelling, in fact, is the essence of existence and standing on your feet. The first journey of everyone, lasting around nine months until being born, and the journey to eternity that begins with death, are probably the only two journeys set out without a suitcase. Or perhaps, everyone begins their journey of life with an empty suitcase, filling it up throughout their life and set off to their true journey with all that they have taken on.

But people carry, small or big, cheap or expensive, various suitcases with them on their journeys throughout their lives. Even if it is partly due to the requirements of spontaneous situations and needs, each suitcase and their contents reflect different lives and characters. Each suitcase contains a section of life and from each suitcase new hopes, melancholies, longings, separations or meetings, unions and ideals reflect back on to life. Most important of all is that everything reflecting from suitcases fills up the suitcase that one would take with them while setting off on their journey to eternity from their journey through life. In the cycle of life, the human being composes his life and forms a life space, same as a bee builds its honeycomb. In this composition, everything that has been collected throughout life is reflected from the suitcase. The suitcase becomes a locus of memory for the geography that life and the human being do or do not belong.

This, in fact, is an element of people's struggle for returning to their roots and discovering themselves, and perhaps the most important component of this quest. In a sense, it reflects the sense of belonging/the problems of belonging, perhaps a questioning of severance from belonging that one constantly seeks to resolve in their journeys and retreats. Even the flight from the complicatedness of the environment and from the chaos of the universe is reflected from our suitcases into our lives. And sometimes the only thing that a suitcase reflects is a railway, a station, a bus stop, a ticket, a small house, an electricity pole, a flower, a tree, a person, a life...

In this regard, all my work is a signifier of an aesthetic quest of the subject and its object. / Murat Sezer

Mustafa Sevinç

1984, Ankara

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Sanatta yeterlik

Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Department of Sculpture, MFA

Çalışma, “devinim ve dinginlik, hız ve yavaşlıkların birleşik ilişkileri” üstünden oluş halinde içkin bir güzeli tartışmaya yönelir. Süngerin renklendirilmiş suları emmesi ve emme hızı, yaşantının yüksek hızına karşı güzele ait duyum ve algımızın savaşıma vurgu yapar. Geçici bir sürece, tek kullanımlık olana işaret etmesi çağımızdaki güzele yönelik düşünceleri, beğenileri birçok farklı kademede bir araya getirir. / Mustafa Sevinç

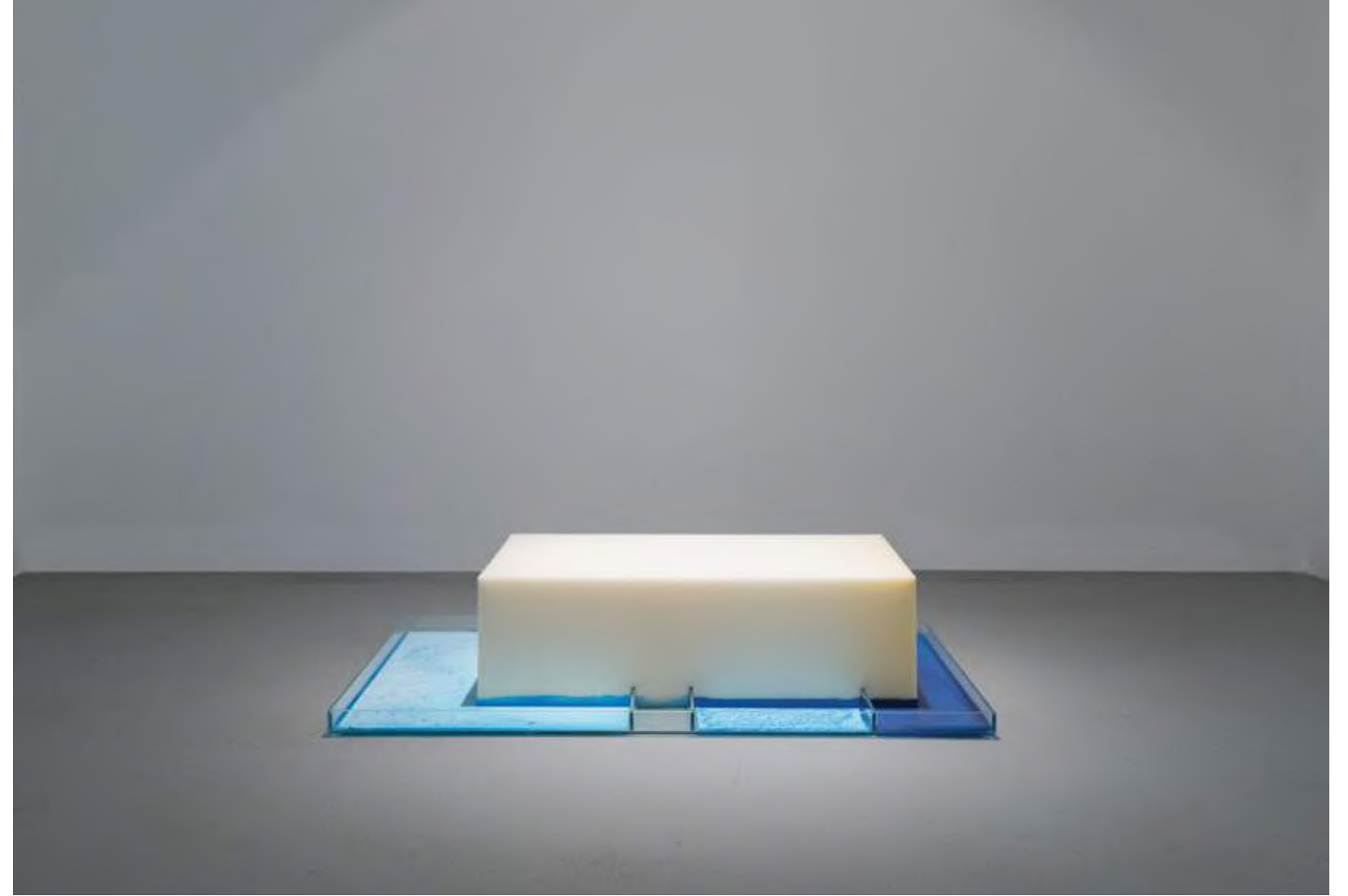
The work aims at discussing an immanent beauty that is in a state of becoming, through “the integrated relationships of motion and inertia, speed and slowness”. The absorption of the coloured water by the sponge and the speed of absorption emphasizes our sensation and perception of beauty struggling against the accelerated speed of life. Signifying a temporary process and the disposable are features that unite the thoughts on beauty and the predilections of our time on many different levels. / Mustafa Sevinç

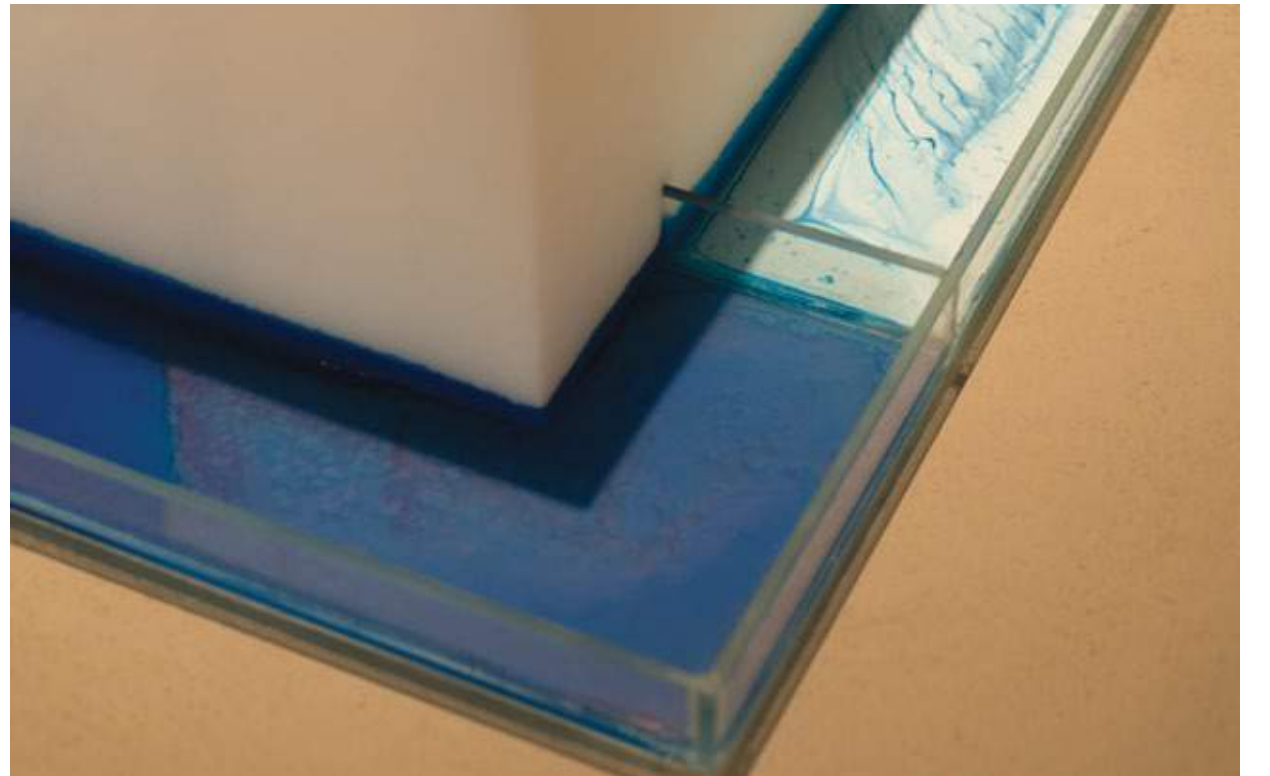
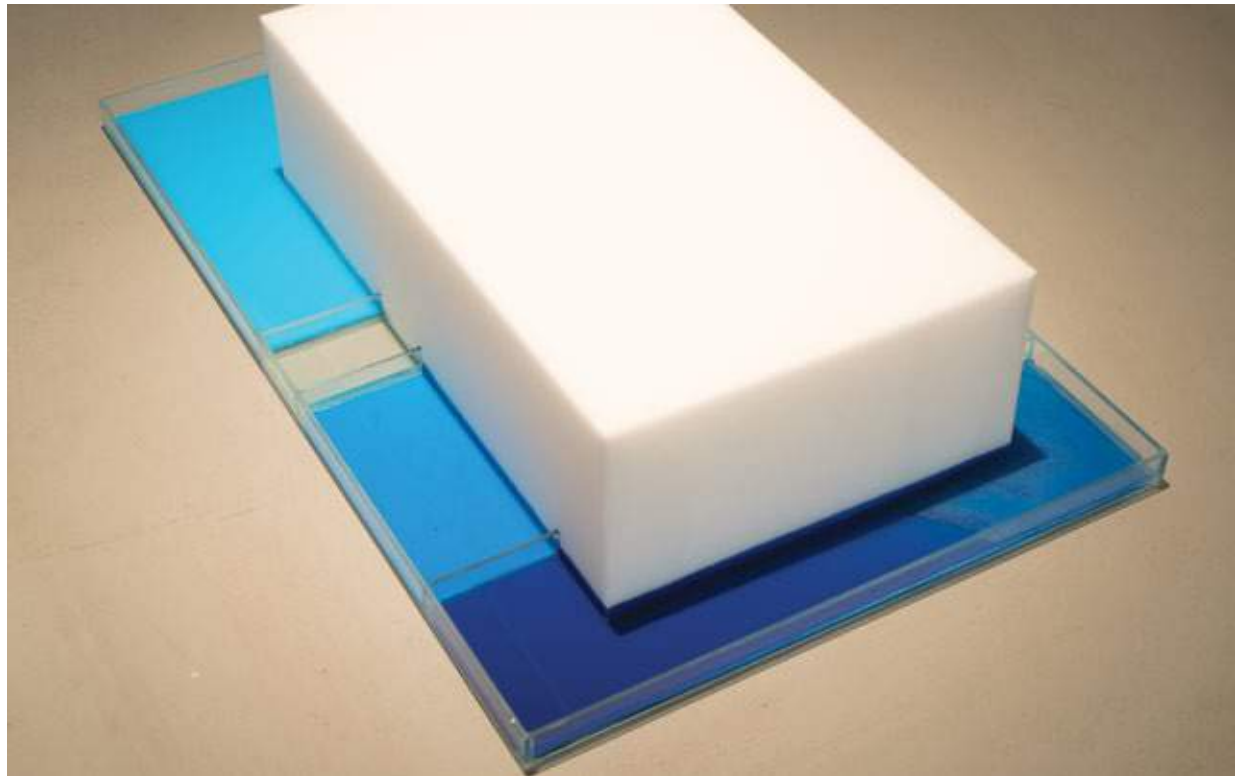
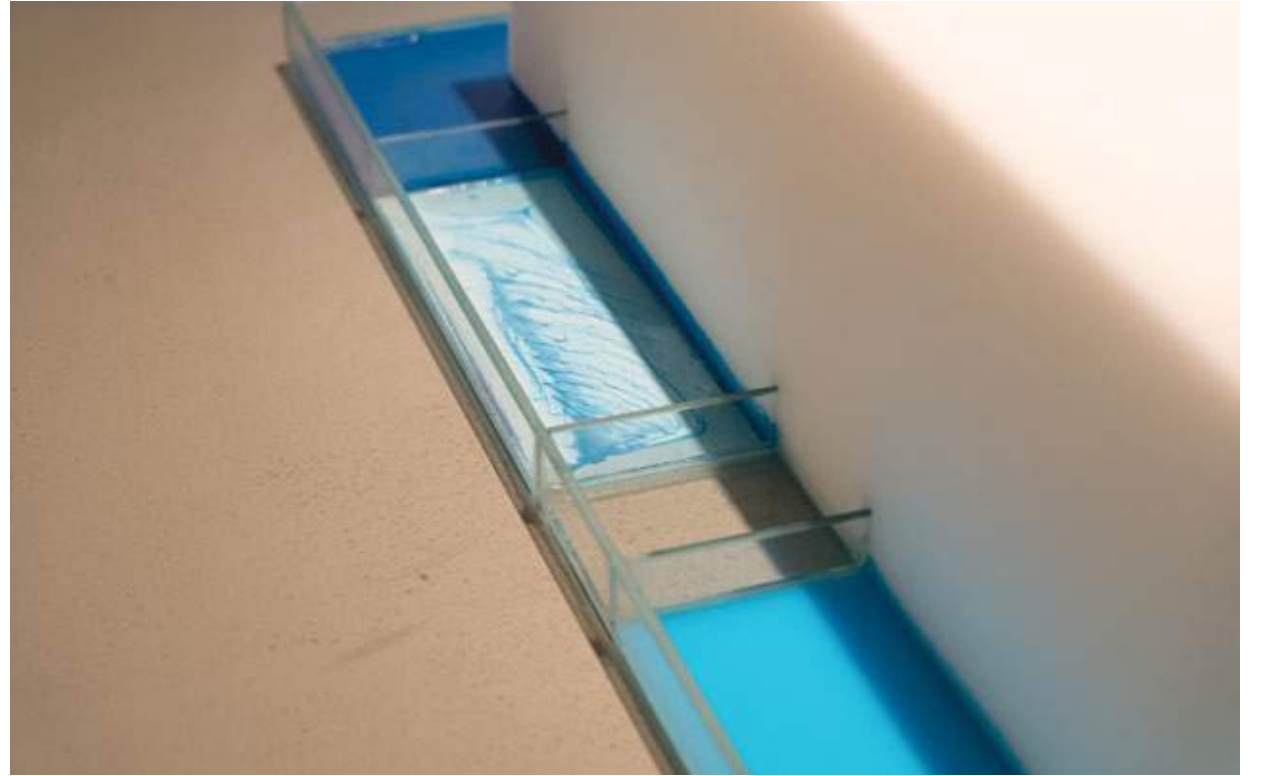
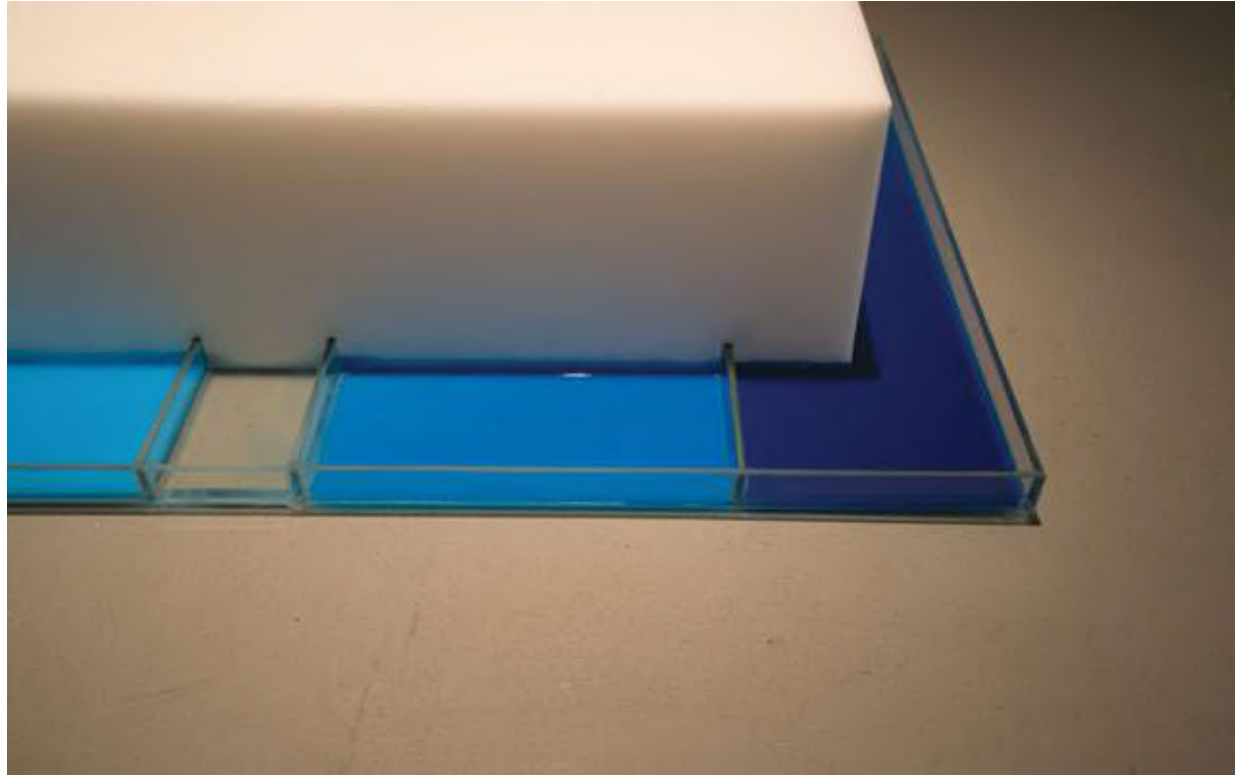
İsimsiz Untitled

Yerleştirme Installation Sünger, akrilik boya, su, cam Sponge, acrylic paint, water, glass

110 x 70 x 23 cm

2017





Önder Bekel

1988, Hazro

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans

Marmara University, Institute of Fine Arts, Department of Sculpture, Postgraduate Program

Bilgi orada bir yerde, her zaman oradaydı. Sessizce, durağan bir şekilde gelişimimizi izledi. Bugün ise, bilgi her zamankinden daha açık bir şekilde orada olmaya devam ediyor. Biraz karmaşık, belki biraz gizli ve yapay bir sis içerisinde var olmaya devam ediyor. Mekanda ve zamanda bizi çevreliyor. Şimdi karşısındayız, onu hissediyoruz, biliyoruz ve bildiğimizi keşfetmek için bekliyoruz. Onun istediği şekilde, hissederek, yavaşça, adım adım. / Önder Bekel

Information is out there somewhere, it always has been. It watched our development quietly, quiescently. Today, information continues to be out there more clearly than ever. It continues to exist in a state that is a little bit complicated, perhaps somewhat concealed, and within an artificial fog. It surrounds us in space and time. We are now up against it, we feel it, we know it, and we are waiting to discover what we know. In the way it wants, by feeling it, slowly, step by step. / Önder Bekel

Bilginin Tekrar Keşfi Rediscovery of the Information

480 x 420 cm boyutlarında mekan, 50 cm LED ışık,

UV ışıkta görülebilen mürekkep 480 x 420 cm. sizes room, invisible ink, UV led light

2017





Sidar Bakı

1981, Diyarbakır

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim Öğretmenliği Bölümü

Marmara University, Atatürk Faculty of Education, Department of Art and Crafts Teacher Education

Geniş, terk edilmiş bir mekanın merkezinde izleyiciyle etkileşimi bulunmayan, kendi dünyasında varlık bulan bir çocuk figürü göze çarpar. Figürün çevreyle olan kopuk durumu yaşattığı yalnızlık ve tedirginlik duygusu keskin bir şekilde işlenir. Mekanda izolasyon ve boşluk unsurları vurgulanır. Burada figür (çocuk) ulaşılabilen yalnız bir konumdadır. Hareket, iş ve her türlü devrimin olduğu bu mekan resimde yerini derin bir sessizliğe bırakır. Geçmiş ve şimdi arasındaki zamana vurgu yapar. Resimde güzellik beklenmedi ve rastlantısal bir uyumun meyvesidir. / Sidar Bakı

In the centre of a wide, abandoned space, is the figure of a child who does not engage in any interaction with the viewer, who exists in a world of his own. The sense of loneliness and anxiety experienced by the figure in a state of being detached from its surroundings is rendered in a penetrating fashion. The elements isolation and emptiness are emphasized in the space. Here, the figure (child) is in a lonely place beyond reach. In the picture, this space, where activities, work and all kinds of movement take place, gives way to a profound silence. The time between the past and the present is emphasized. In the picture, beauty is the fruit of an unexpected and coincidental harmony. / Sidar Bakı

İsimsiz Untitled

Tuval üzerine akrilik Acrylic on canvas

108 x 130 cm

2017





Tarık Ceddi

1989, Tokat

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Bölümü, Yüksek Lisans

Marmara University, Institute of Fine Arts, Department of Sculpture, Postgraduate Program

Sanat pratiğim, doğanın verdiği malzemenin rastgele ve ölçüsüz bir araya gelerek oluşturduğu formlardan kesitlerle oluşmaktadır. Yapıt, endüstriyel malzemeden uzak derme-çatma estetiğinin üzerinde temellenmiştir. İzleyicinin, yaşamın sade ve rastlantısal estetiği ile bir sarmal oluşturan bu yapıtın içinde, kendini dilediği yere konumlandırarak bir mekan deneyimi yaşaması hedeflenmiştir. / Tarık Ceddi

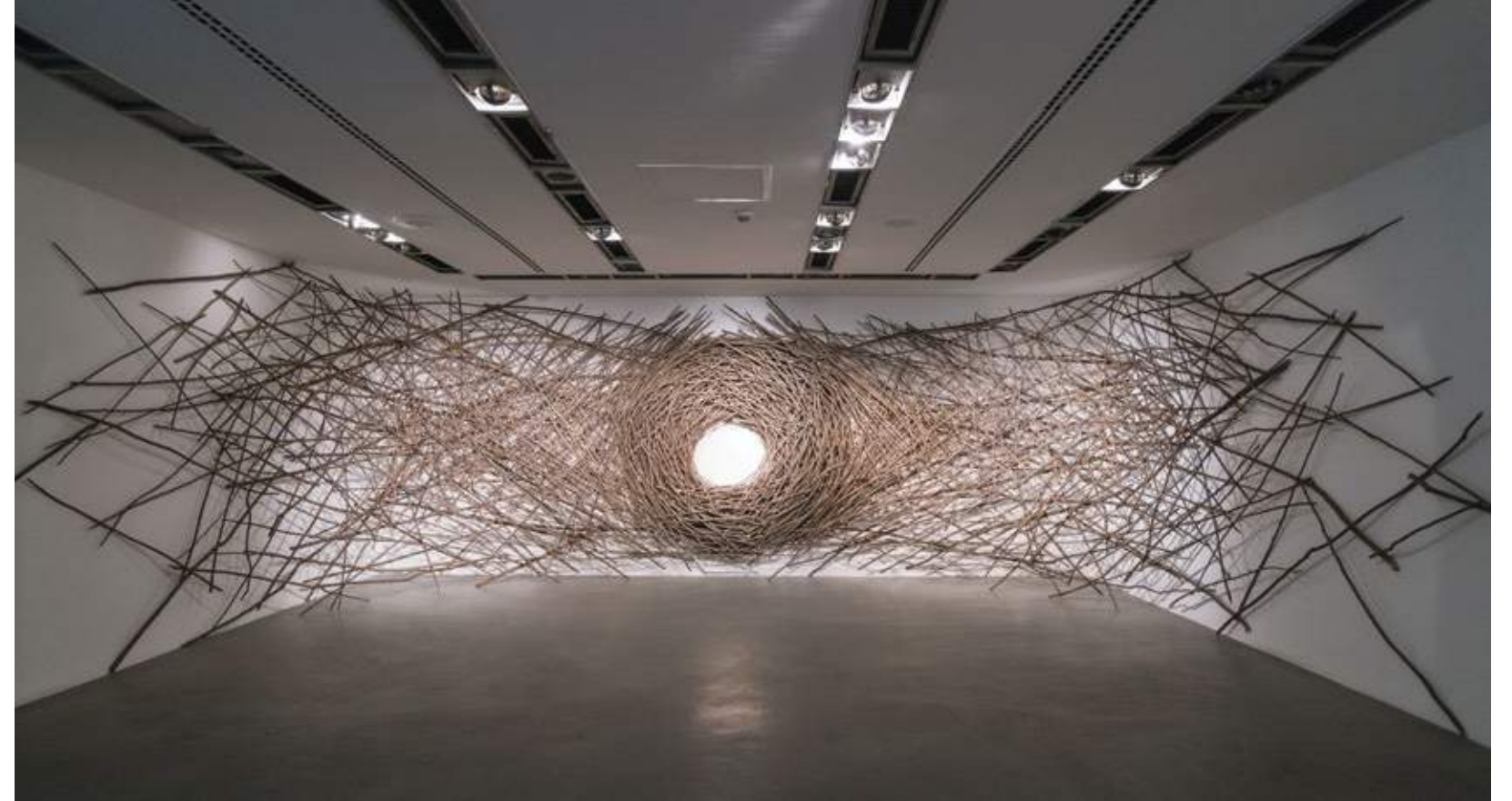
My practice of art is made up of cross sections of forms created through a random and unmeasured combination of materials provided by nature. The work is based on an aesthetics of jerry-building, far from industrial materials. In this work, forming a spiral with the simple and random aesthetics of life, it was aimed that the viewer, positioning himself anywhere he wishes, would have an experience of the space. / Tarık Ceddi

İsimsiz Untitled

Yerleştirme Installation

685 x 450 x 260 cm

2017





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
Mega Basım Yayın ve San. Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. Baha İş Mrk. No: 3/1
Haramidere Avcılar, İstanbul
Tel: 0212 412 17 00
Sertifika No: 12026