



nokta/çizgi/nokta

S.O.S

dots/dashes/dots



15 Mart March — 09 Mayıs May 2025



nokta/çizgi/nokta

S.O.S

dots/dashes/dots



15 Mart March — 09 Mayıs May 2025

Sanatçılar | Artists

Deniz Aktaş

Arda Diben

Tuğçe Diri

Lara Sayılğan

Küratör | Curator

Hasan Bülent Kahraman

Nokta ve Çizgi: Çizim ve S.O.S. Hasan Bülent Kahraman

I Sanatın tarihi, insanın resim yapmasını öğrenişinin tarihidir. Bu sürecin iki çok önemli koşulu var. Birincisi, insanın gördüğünü “olduğu gibi” resmetmek, göstermek çabasıdır. Doğa, hayvanlar, nesneler, insanlar ve resmi yapanın kendisi, ressam tarafından “aynen” yüzeye aktarılmak istenir. Duyguların, öznel değerlendirme ve yaklaşımların yüzeye taşınması çok sonradır ve çoğu zaman da bilinç dışı dürtülerle işler ve gelişir. Söz konusu çaba mimesise tekabül eder.

İkinci öge, mimesisi canlandıracağı, ayakları üstüne dikeceği, yüzeydeki görüntüyü doğadaki, kendi gerçekliği içindeki görüntüyle bütünleştirecek sistemi bulmak, yöntemi ve araçları tespit etmektir. O koşulları perspektif sağlamıştır. Her iki belirleyici faktörle bütünleşen resim Rönesans’ın eseridir. Öncesindeki çabalar sadece mimesisi olgunlaştırmaya, perspektife doğru ilerlemeye tekabül eder. Rönesans artık 30-40 bin yıl önce Lascaux veya Chauvet Mağarası’nın duvarına işlenen görüntüden çok farklı, “görüntü” değil “resim” olan bir iş yapma çabasıdır. Resim görüntünün bittiği yerde başlar ama, bulunması 30 bin yıl süren mimesise ve perspektife dayalı resim, 500 yıl içinde aşılacak istenir. “Rönesansçı” resmin ömrü 500 yıl sürmüştür, sonrasında mimesis kısmen kendi pozisyonunu korusa da perspektifle ilgili ciddi sorunlar yaşanmıştır.

Rönesans bir resim dönemidir. Antik Yunan ve Mısır uygarlıklarının frizlerde ve heykellerde gösterdiğinden çok farklı olan ve gerçeklikten bütünüyle uzak o resimler bir yandan geliştirilirken ve Michelangelo’nun Sistina’da tavana yaptığı resimlerden sonra duvara yaptığı resimlerle tamamlanırken açılım kendi içinde Barok’a doğru evrilmiştir.

II

O ürpertici derecede etkili fakat şematik resimlerin yanında onları vücuda getiren devasa sanatçılar “desen” de yapmıştır. Türkçede bazen desen, bazen çizim, bazen taslak, bazen tasarı dediğimiz ama doğrusu herhalde çizim olan eylem, resimden çok farklı bir noktada somutlaşır.

Resmin teatralliliğine ve aldaticılığına karşı desen çok daha içe dönük, öznel ve doğrudandır. Her ne kadar boyanın girebileceği çizimler olabilse de çizimin tamamlanması için çoğu zaman sadece bir kalem ve yüzey yeterlidir. Çizim, hiç

tartışma götürmez şekilde, çizen araç (kalem) ile ilgilidir. Aynı şekilde çizim bir iskelet meselesidir. Boyanın getirdiği hacim duygusu, derinlik ve tabakalı yapı, çizimde söz konusu değildir. Çizim resim dışıdır, hatta görsellik dışıdır. Bir manada çizim her şey kadar görsellik içerir ama daha çok *göstermemekle* ilgilidir, çünkü eksiltmekle, azaltmakla ilgilidir çizim. Halbuki resim daima göstermenin peşindedir.

Çizim bu türden yapısal özelliklerini çağlar boyunca sürdürdü. Bir tür iç dökme, bir tür temrin, bir tür günlük, bir tür zihin boşaltma, bir tür arayış olarak teşekkül ettikten sonra bambaşka bir anlam kazandı. Yeryüzünde çizim yapmamış tek bir ressam olamaz. Fakat çizimlerin kendilerine ait ontolojik realiteleri muhafaza ederek öne çıkması ayrı bir çabadır, mesela Morandi gibi bir ustanın resminin ön aşaması olarak “taslak” manasında çizim yapması ise ayrı bir çaba.

Yaklaşım daha sonraları değişir ve elbette çizimi başlı başına bir gerçeklik ve pratik düzeyine Picasso taşır. O arada unutulmaması gereken bir yanı vardır işin: Türkiye’de neredeyse hiç mi hiç ilgi toplamamış olan gravür, çok öncesinden başlayarak, bir tür resim olarak işlenir. Gravürün ve türlerinin (taş baskı, ağaç baskı) açılımı da Rönesans’la birliktedir. O çağ, gravür ve türevlerine de bir tür resim, ama yalınlaştırılmış bir dramatizasyona yerleşmiş bir resim, niteliği kazandırır. Rembrandt’ta ise yollar çatallanır. Bu büyük sanatçı bir yandan aynı çizgiyi izler, bir yandan da gravürlerini her an biraz daha yalınlaştırır.

20. yüzyıl ise su götürmez şekilde Goya’nın gravürleriyle başlar. Goya’nın çok incelenmiş “kabineleri” karmaşık yapılarıyla artık düpedüz bir mesaj iletme çabasıdadır ve ressamın yağlı boya resimlerinden çok farklıdır. Birer erken afiş olarak görmek de kabildir onları. Yine de minimal yapıları, indirgenmiş gerçeklikleri, sarsıcı dramatik güçleriyle Goya’nın gravürleri desen kavramını gidebileceği en uç noktaya taşır. Malraux’nun, Goya’nın muhteşem desenleri için yazdığı etkileyici metni “Goya sustuğunda modern resim başlıyordu” diye bitirmesi boşuna değildir ve üstünde çok düşünülmesi gereken bir saptamadır.¹

20. yüzyıl boyunca çizimin nasıl bir serüven izlediğini, Picasso hariç tutulursa yeterince bilmiyoruz. Bu durum biraz da yayın tekniğinin gelişmesiyle ilgilidir. Daha önceki dönemlerde sanatçının yaptıklarına erişmek çok güç bir işken, 21. yüzyılda sanatçının elinden çıkan neredeyse her şeyin yayımlanması, çizimin özel bir dil olarak gelişimini kesintiye uğratmıştır. 20. yüzyılın büyük ressamları arasında özel olarak

The Dot and the Dash: Drawing and S.O.S. Hasan Bülent Kahraman

I

The history of art is, at its heart, the history of humanity’s endeavor to learn the art of painting.

This process rests upon two essential preconditions. The first is humanity’s striving to depict and reveal what is seen *as it is*: nature, animals, objects, human beings, and the painters themselves—all sought to be mirrored faithfully on a surface. Yet, it would take ages for emotions, subjective judgments, and personal approaches to find their way onto a painted plane, a journey often propelled by unconsciousness drives. This striving corresponds to what has been called *mimesis*.

The second precondition is the search for a system—the discovery of methods and tools capable of animating and erecting this *mimesis*: a way to unite the surface image with its image in nature and in its own reality. It was the invention of perspective that fulfilled these conditions. The true union of these two forces found its realization in the art of Renaissance. Earlier attempts served merely to nurture and prepare mimesis for its eventual progression towards perspective. The Renaissance marks an endeavor to create “paintings” and not mere “images,” works fundamentally distinct from the images found on the walls of Lascaux or Chauvet caves some thirty to forty thousand years ago. Painting begins where the mere image ends, yet the art form that perspective and mimesis brought into being after thirty millennia was challenged within just five centuries. The lifespan of Renaissance painting was, in effect, five hundred years. Though mimesis retained a measure of its standing, perspective, in the course of time, encountered profound crises.

The Renaissance was a true era of painting. It gave rise to works radically different from reality, works unlike what was shown in Ancient Greek and Egyptian freezes and sculptures—this expansion, culminating in Michelangelo’s frescoes upon the ceiling of Sistine Chapel, and the grandeur of his mural paintings, eventually evolved into the Baroque.

II

Alongside those subtly forceful yet schematic paintings, the great artists who produced them also gave rise to the practice of drawing. What we sometimes refer to in Turkish

as pattern, illustration, sketch, or draft might more properly be named drawing—a distinct act, one that crystalized at a point far removed from painting.

In contrast to the theatricality and deceptiveness of painting, drawing is markedly more introspective, subjective and straightforward. While pigments may occasionally find their way in drawings, the act itself requires little more than a pencil and a surface. Drawing, beyond question, is concerned with the tool that tracks—the pencil. It is also a matter of framing. The volume, depth, and layered materiality that painting introduces are largely absent in drawing. In this sense, drawing stands outside the domain of painting—and even, in a way, beyond the realm of visuality itself. For though drawing partakes in visuality, as all things do, it is mostly concerned with *not showing*: with omission, subtraction, and restraint. Painting always strives to reveal.

These structural characteristics have remained consistent across centuries. Drawing emerged as a form of release—a repetitive gesture, a visual diary, a clearing of mind—before gradually assuming a distinct meaning. There is scarcely a painter in history who did not draw. Yet, it is one thing for a painter to sketch preliminary studies, and quite another for drawing to assert its own being—to stand not as a preparatory act but as a complete form that preserves its ontological reality. This, for instance, is something entirely different from when a master like Morandi drafts a “sketch” as a mere prologue to painting.

This approach, however, would shift over time. It was, without question, Picasso who elevated drawing to a new plane of reality and practice. Meanwhile, there is another matter that warrants attention: in Türkiye, *gravure*—which elsewhere remained marginal and rarely received serious artistic recognition—had long been produced. The lineage of gravure, along with its sub-genres such as lithography and woodcut, extends back to Renaissance. It was during that epoch that these techniques acquired the character of a painting—though simplified, and often framed within a heightened sense of dramatization. Yet, this trajectory underwent a bifurcation in the work of Rembrandt. This towering figure not only continued the dash but also redirected it—simplifying the gravure form, distilling it further with each iteration.

The 20th century, without doubt, begins with Goya’s gravures. His widely studied “cabinets,” with their sophisticated structure, bear an explicit endeavor to

¹ Andre Malraux, *Saturn: An Essay on Goya*. Çev. E. S. West. London: Horizon, 1947.

çizimle uğraşanların sayısı o kadar yüksek değildir. Judith Brodie ve Andrew Robison’ın editörlüğünü yaptığı geniş koleksiyon, bu gerçeği tüm boyutlarıyla saptar. Elbette “Cy Twombly gibi bir sanatçının deseni/çizimi nerede biter, resmi nerede başlar?” sorusunu yanıtlamak kolay değildir. Ama aynı şey büyük Alman Dışavurumcu sanatçılar Dix, Kirchner, Gross, Nolde için de geçerlidir. Son derecede lezzetli çizimleri, resimlerinin uzantısıdır. Schiele ise desenle resmi bilerek ve isteyerek biçimlendirmiştir. Dikkat çeken unsur, figürasyonla desen arasındaki bağın gücüdür.

Amerikan resminin sanatçıları ise desenden uzaktır. Bu gerçek, o sanatçı kitlesinin desenle iç içe yaşamasına rağmen yerli yerindedir. Kelly’nin, Ruscha’nın, Rothko’nun, Newmann’ın, LeWitt’in, Johns’un desenleri, yapıtlarından çok farklı, çok uzak bir yerdedir ve desenden çok resme giden yoldaki birer –edebi yazı türü manasında– deneme (essay) niteliği taşır. Desen o sanatçılar için uzak birer hedeftir ve asla o hedef için yola çıkmazlar. Desenler, yapıtları incelenirken birer “ipucu” olarak ele alınır. Geçerken şunu da belirtmek gerekiyor: Desen büyük ölçüde resmin modernleşme tarihiyle ilgili. Ama desen derken, kendi ontolojisinin gerektirdiği önem ve hassasiyetle gerçekleştirilmiş desenden söz ediyoruz.

III

Türk resminin desenle olan ilişkisi bu aşamada önemli değil. Henüz o türden antolojilere sahip değiliz. Desenle ilgilenmemiş sanatçı yok gibi duruyor. Belli bir dönemin akademisi biraz da alınan eğitimin etkisiyle sanatçıların desen de üretmesine yol açmıştı. Unutmayalım: Akademi’de bir de gravür bölümü vardı ve mesela Altan Gürman gibi çığır açan, öncü ve yenilikçi bir sanatçı da o bölümde Sabri Berkel’in asistanı olmuştur. Pentür sonrası erken dönem çalışmalarında bu etkinin izini aramak gerekir. Fakat birkaç sanatçı dışında çizimi özel bir edim olarak benimseyip ilerleten hemen hiç kimse yoktur. Daha çok “desen” mantığıyla üretilen çalışmalar ise o ölçüde önem taşımaz.

Oysa son dönemde yeni bir kuşak çizimi ve çizgiyi özel bir alan olarak benimsemektedir. Yaklaşık son on yıla yayılan ama çok dağınık seyreden bu açılımın nedenlerinin üstünde durmak gerekir.

İlk neden olarak, çizimin başta verdiğimiz tanımının bugünkü sanat ortamında tuttuğu yer, oynadığı rol geliyor. Yani, başlı başına bir gerçeklik olarak, kendi gerçekliğine sahip bir alan olarak, bilinçle ele alınan bir sanatsal üretim halindeki çizim. Böyle bir tanıımı benimseyen sanatçıların,

muhtemelen önemli bir bölümü bir hayli dağılmış sanat ortamında, bazı ilksel kural ve koşulların neredeyse aşkınsalci diyeceğimiz etkisini aradığı öne sürülebilir. Bugün biçim sonrası (*post-form*) diye tanımlamamız gereken dönemde sanatın herhangi bir yüzeyle bütünleşmesi hayli zor görünüyor. Duchamp ve Beuys sonrası sanatın hangi üretim dinamikleriyle geliştiği malum. Güncel sanatın da kendi eleştirel, sorgulamacı ve muhalif yapısını kurgularken o olanakları sonuna değin kullanması son derecede doğal. Öte yandan sanat yapıtının bir bilgi nesnesine dönüşürken yine bu alanda serildiği de başka bir gerçek.

Böyle bir ortamda çizimin tekilliğinin, soyutluğunun aşıldığını ayrıca belirtmek gerekmiyor. Ne var ki, sanat dünyasının temel çelişkilerinden biri olarak görülen sorun da bu noktada başlıyor. Bilgi nesnesi olarak konumlandırılan, eleştirel ve muhalif sanat bir süre içinde (“sonunda” değil!) bu defa konformizmin tuzağına düşerek metalaşma serüvenini yaşamaya başlıyor. Bu olumsuz ve ürkütücü sürecin altında yatan ana neden biraz da eleştirinin epistemik nedenselliğinden kaynaklanıyor. Çözümlenen nesne, eğer temel ideolojik perspektif yitirilirse, daha ileriye götürülemez; eleştiri bu defa (çözümlediği için) nesnesiz eleştiriye dönüşecektir. Güncel sanatın bugün yaşadığı ana sorundan söz ediyoruz.

IV

Çizim son dönemde Türkiye’de tam bu noktada ele alındı. Yukarıda değindiğim gibi, ilksellere dönüşün aracı olarak değil, doğrudan amacı olarak ortaya çıktığı söylenebilir çizimin. Çizme edimi nesnelerle, doğa düzeniyle, insanla görselliğin kurduğu ilişkinin anatomik bir inceliğe taşınmasıdır. Çizim bir bakış açısidir ve onun yüzeye arı bir şekilde taşınmasıdır. Çok daha karmaşık yapıli bir çizim düzlemi oluşturulabilir, fakat o yaklaşım vurgulanan gerçeği değiştirmez. Çizim resim değildir. Resmin öğelerini kullanabilir ama hakim olan işlem bir minimalizasyon ve indirgemedir. Kritik bir noktadan söz ediyoruz. Çünkü soyutlama resimde bir tercihtir fakat çizimin kendisi doğrudan bir soyutlamadır. O nedenle çizimin daima ve doğal olarak, yapısal olarak üst gerçeğe (*surreal*) açılan bir yanı vardır. Tüm üst gerçek dokularda olduğu gibi, her çizim kendisiyle bir çatışma, zıtlasma düzlemi oluşturur. Görselliğin trajik veya dramatik bir zemine yaslanma ihtiyacına mukabil (“soyut” resim bu gerçekten muaf değildir) çizimin bu türden bir gereksinimi bulunmaz.

communicate a message; these works stand apart his oil paintings. One might rightly view them as early forms of the leaflet. Yet, they possess a minimal structure, pared-down reality, and a staggering dramatic charge. In them, drawing is pushed to its absolute limit. It is not by chance that Malraux concludes his impressive text on Goya’s masterful work with the claim: “When Goya stops speaking, there starts modern painting.”¹ This insight deserves deep reflection.

Beyond Picasso, our understanding of drawing’s trajectory in the 20th century remains fragmentary. This is due, in part, to the evolution of publication technologies. Where once access to artworks was limited, the 21st century has brought a near-total visibility—a saturation in which almost everything produced by an artist is circulated. This ubiquity, paradoxically, has contributed to the development of drawing as a distinct language. Few major painters of the 20th century engaged with drawing. The extensive collection curated by Judith Brodie and Andrew Robison lays bare this condition in all its complexity. In artists such as Cy Twombly, the boundary between sketch and painting dissolves entirely—it becomes difficult to determine where one ends and the other begins. The same ambiguity characterizes the works of the German expressionists—Dix, Kirchner, Gross, Nolde—whose refined drawings flow organically from their paintings. Schiele stands somewhat apart, as his sketches shape his paintings from within. What remains most striking is the persistent bond between figuration and sketch.

By contrast, the American painters maintain a more distant relationship with drawing. This detachment persists even though many of these artists were deeply entangled with the act of drawing. In artworks of Kelly, Ruscha, Rothko, Newmann, LeWitt, and Johns, drawing remains ancillary, and operate more as essays do in literary language along the way to the painted image. For these artists, the sketch is not a place to begin, but a side trail never meant to be fully traversed. They are treated as “hints” in the study of the artwork. One final observation, made in passing: the sketch is bound to the modernization of painting. Yet, when we speak of sketches, we refer to drawings made in full recognition of their ontological weight, images that carry the seriousness and subtlety that their medium demands.

III

The place of sketch in Turkish painting, at this stage,

carries limited significance. There exist no comprehensive anthologies akin to those compiled elsewhere. It appears, however, that scarcely any artist has refrained from engaging in sketching altogether. The academic milieu of a certain period—shaped, in part, by the nature of the education imparted—inclined many artists toward *also* the production of sketches. It is worth recalling that a gravure department existed in the Academy, and that a pioneering, epochal and innovative figure such as Altan Gürman served as assistant to Sabri Berkel at that very institution. One must look for echoes of this influence in Gürman’s early post-peinture works. And yet, there are few, if any, who have embraced and sustained drawing as a dedicated pursuit in its own right. Artworks produced under the logic of “sketch” remain, in this sense, of marginal consequence.

Nonetheless, in the most recent era, a younger generation of artists has begun to approach drawing and dash as domains of specific interest. The reasons behind this resurgence—which has unfolded over roughly the past decade—remain in need of further investigation.

The first of these is the evolving position and role of the aforementioned conception of drawing in contemporary artistic field: drawing as a self-contained reality, a sphere with its own ontological integrity, an artistic practice undertaken with conscious deliberation. It may be asserted that many among those who adopt such a definition seek to elicit from it a near-transcendental resonance, shaped by a set of preliminary rules and conditions. In a time that must be characterized as post-form, it becomes increasingly difficult for art to coalesce with a surface. The production dynamics of post-Duchamp and Beuys art are by now clear; and it is only natural that contemporary art should fully exploit the critical, interrogative and oppositional potential offered by this legacy. Yet, it is equally evident that the artwork, within this expanded terrain, evolves as well into an object of knowledge.

There is no need to belabor the point: the singularity and abstractness associated with drawing are largely overcome in such a climate. And yet, it is precisely at this juncture that one of the most profound contradictions of the contemporary artistic world emerges. Critical and oppositional art—once it is positioned as an object of knowledge—eventually falls in the very trap of conformism—not afterward!—but in the very course of its commodification. The principal cause of this negative and disquieting process lies, at least in part, in the

¹ Andre Malraux, *Saturn: An Essay on Goya*. Trans. E. S. West. London: Horizon, 1947.

V

Belirttiğimiz koşullar çizimin ontolojik özellikleriyle kesişir. Her çizim yerle (*place/territory/“geo”*) ilişkilidir. Resmin mekânı daima kendisidir. Çizim ise kendisine ait olmayan bir düzlemde yer alır. Özgül bir durumdan söz ediyoruz. Yerle mekân aynı şeyler değildir. Yer (geo) nötrdür. Fakat mekân tanımlıdır ve kendisine özgü boyutları, daha doğrusu katmanları ve bileşenleri vardır. Çizim mekândan, önceden tanımlanmış, belleği olan bir zeminden hareket etmez. Yerle ilişkilidir, belleksiz bir düzlemden başlar. Bu nedenle çizimle geometri arasında bir ilişkililiğin bulunduğu kesindir.

Çizmek, Derrida’ya göre daima karanlıkta ve görünmez in içinde gerçekleşir. Çizen kişi kalemin yüzeye dokunduğu anda kördür. Bir boşluğa doğru açılır. Çünkü görmek şimdiyle ilgili değildir. İnsan daima geçmişte görür. Gördüğünü çizer.² Tıpkı yazmak eylemi gibi çizmek eylemi de bellekle ilgilidir. İnsanın yazarken ışığı önüne, okurken arkasına aldığını unutmamak gerekir. Bu düzenleme, çizginin önünü açmakla birleşir. Tıpkı okumanın geçmişte yazılmış bir metni okumak olduğu gibi çizmek de geçmişte yaşanmış olanı çizmektir. Bir nesneye bakarak çizmek gerçeği değiştirmez. Nesnenin bilgisi önceki zamanda oluşmuştur. Yine okumakla mukayese edersek, okuyan insan kördür. Okudukça gözü açılır. Çizmek de öyledir. Çizmek bir tür okumaktır.

Bu bağlamın metafizikle doğrudan bir ilişkisi var.

Antik Yunan’da metafizik şimdiyle, mevcut olanla ilgiliydi. “Şimdiyi sunan şimdi”ydi metafizik. Geçmişe ait bir metafizik tahayyülünü *reductio ad absurdum* saymak gerekir. Metafizik kozmogoniyi kavramanın “aracı”dır. Geçmişin bilgisi kullanılabilir ama geçmişin kozmogonisi olmaz. O, kültür tarihinin konusudur. Kozmogoninin metafizikle kesiştiği nokta insanın üstünde yer aldığı düzlemdir. Metafizik muhakeme, şimdiyi anlamlandırmanın bir üst muhakemesidir. İnsanın içinde yaşadığı, yer aldığı şimdiyi mutlaka ve doğallıkla kavraması gerekmez. Ancak “o” metafiziği kurgulayabilir ve soyutlayabilirse şimdiye belli bir tanım içinde yaklaşabilir. Çizimin metafizik üretmekle kurduğu bu ilişkisini zaman ekseninde düşünmek gerekir. Her yer bir zamanla, “an”la kaimdir. Bir an öncesinin yeriyle bir an sonrasının yeri aynı değildir. Aradan bir süre geçince yer değişmiş, dönüşmüştür. Çünkü entropinin ikinci yasası hakim olmuştur.

VI

Husserl, fenomenolojiyi geliştirirken, Antik Yunan’dan beri devam eden ve son kertede ontolojiyle ilgili olan bu düzeni bozdu.

İlksel felsefe Husserl’de algıdır; felsefe algıyla başlar. Öyleyse dünya benim algımın sınırları içindedir. Algılamamın ötesinde, kavram öncesi (*pre-conceptual*) planlar felsefeyi tayin etmez.³ O çaba, metafizikle meşgul olmaktır. Çünkü mademki metafizik şimdiyle ilgilidir, o takdirde şimdi de şimdinin içinde belirlenmelidir. O da ânı anlamlandıran algıdır. Çizen ben isem, ben çiziyorsam, ben dünyayı algıladığım, bende tezahür ettiği, cisimleştiği şekilde çiziyorum. Çizim benden öteye geçmez. Ve çizim daima gördüğüm dünyayla ilgilidir. Öyleyse metafizik gördüğümüzle ilgili olandır ve şimdiden uzaklaşarak başlar. Çizim şimdinin dışındadır. Şimdi çizilir ama çizen el daima geçmiş i içeren belleğin denetimindedir. O nedenle Derrida körlerin yaptığı resimle, körlerin resim yapmasıyla ilgilidir ve resimdeki gerçeği ararken bu noktaya gelir. Resimle belleği doğallıkla, kendiliğinden ilişkilendirir.⁴

Bellek nedir? Bellek son kertede şeylerin düzenidir. Şeylerin, nesnelerin, tarihin dışında bir bellek olamaz. Bellek daima tarihle ilişkilidir ve tarihin içinde teşekkül eder. Şizofrenik durumlar dışında düzensiz bellek olmaz. Belleğin lineer olması gerekmez, anımsanan şey zihne kopuk kopuk yansıyabilir ama o koşul düzensizlik anlamına gelmez, belleğin özel bir durumudur. Düzen ise geometriyle ilgilidir. Geometri daima yasalar, kurallar, koşullarla, ilkelerle oluşan ve ilerleyen bir düzene tekabül eder. Daha doğrusu tıpkı belleğin kendinde saklı bir hali ortaya çıkarması, bilince getirmesi gibi, geometri de doğada saklı olan düzeni adlandırır ve tanımlar.

Geometrinin yasaları o düzenin adlandırılması ve ilişkiler ağı kurularak anlamlandırılmasıdır. Bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 derecedir, bir düzlem üstünde yer alan açıların ortalaması da 180 derecedir; o düzlem başka bir düzlemle kesilmişse açı ikiye bölünür ve bölümler 180 dereceyi tamamlar. Bunların tamamı ilişkililikle ilgilidir. Bellek de öyledir. Geometrinin yerin gizlediği bilgiyi bilince getirmesine benzer şekilde o da bir “yer” olarak bilgiyi kendince gizler.

Geometri, sırrını çizimle ele verir. Çizimsiz geometri bilgisi olmaz. Geometriyi bozmak düzeni bozmaktır. Onu yeniden kurmak ise nesnenin bizde ve doğada verili anlamını

³ Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Çev., D.O. Dahlstrom. London: Hackett Publishing, 2004.

⁴ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Çev., P. Barrault, M. Naas. Chicago: Chicago University Press, 93.

epistemic causality of criticism. Once the ideological horizon is lost, the object of criticism dissolves; and critique becomes unmoored—a criticism without object, as its former target has already been subsumed. This is the central dilemma confronting contemporary art today.

IV

It is precisely at this juncture that drawing begins to assume significance in Türkiye.

It may aptly be stated that drawing does not emerge as a means of returning to some origin, but rather as an end in itself. The act of drawing elevates the relationship between visibility and the world—with objects, the natural order, and the humans—to a level of anatomical subtlety. Drawing is, at its core, a perspective and the pure transference of that perspective onto a surface. While it is certainly possible to construct a more complex plain for drawing, such an approach doesn’t alter the underlying reality being emphasized: drawing is not painting. Though it may borrow the devices of painting, its primary operation is one of minimalization and reduction. This is a critical distinction. Abstraction in painting is a matter of choice; in drawing, it is inherent—a structural given. It is from this point that drawing naturally and structurally tends toward the surreal. As with all surreal formations, each drawing constructs a plain of internal conflict—a tension, an antagonism with itself. While visibility often requires anchoring in the tragic or the dramatic (a condition from which “abstract” painting is by no means exempt), drawing is unburdened by such demand.

V

These conditions converge with the ontological nature of drawing.

Every drawing is, in essence, a relation to *place*—to *territory*, to *geo*. Painting, by contrast, is always situated in and upon itself. Drawing, however, unfolds on a plain that does not belong to it. This is a singular condition. Place is not to be confused with space. Place—geo—is neutral, whereas space is defined, articulated, and layered; it possesses dimensions, or better, its own layers and components. Drawing doesn’t begin in space, with a predefined ground and memory. It is anchored instead in place—a plain without memory. Hence, it is not incidental that drawing bears a certain affinity to geometry.

According to Derrida, drawing always happens in

obscurity, in the dark. The one who draws is blind the moment the pencil touches the surface. The line extends toward the void, for seeing is not an act of the present. Human vision is retrospective: we see in the past. We draw what we have seen.² As with writing, drawing is bound to memory. Consider how the light placed in front of us when writing, but behind us when reading—an arrangement that clears the path for the dash. Just as reading is the act of reading a text written in the past, drawing is the gesture of drawing what has already been lived. Even when drawing an object in view, this doesn’t alter the reality: the knowledge of the object has already been formed. In this sense, drawing is akin to reading. The reader is blind, their vision is restored during the course of reading. It is the same in drawing. Drawing is a kind of reading.

This entire context draws us toward metaphysics.

In Ancient Greek thought, metaphysics was a concern with the present—with what is. It was “the present that presents the present.” Any metaphysical imaginary belonging to the past must be regarded as *reductio ad absurdum*. Metaphysics is a “means” by which cosmogony may be conceived. One may employ the knowledge of the past, but there is no cosmogony of the past; that belongs to the history of culture. The juncture at which metaphysics meets cosmogony is the plain upon which the humans stand. Metaphysical judgment is a meta-judgment, a means of ascribing meaning to the present. Human beings are not necessarily or naturally equipped to grasp the present they inhabit. Yet, only when they are able to design and abstract that metaphysics, can they truly define the present. This relationship between metaphysics and drawing must be considered along a temporal axis. Every place exists within time—within “the instant.” The place before and after that instant is no longer the same. It has been displaced, transformed in that very moment, as dictated by the second law of thermodynamics.

VI

Husserl, while developing phenomenology, distorted this plane that had existed since Ancient Greece and ultimately belongs to the domain of ontology.

In Husserl, primary philosophy is perception; philosophy begins with perception. Thus, the world is confined within the

² Jacques Derrida, *Truth in Painting*. Trans. G. Bennington, I. McLeod. Chicago: Chicago University Press, 1987.

² Jacques Derrida, *Truth in Painting*. Çev. G. Bennington, I. McLeod. Chicago: Chicago University Press, 1987.

yani çizimini, çizgilerin oluşturduğu nesnelliği değiştirmek anlamına gelir. Ne kadar değiştirir ve yeniden kurarsak kuralım daima geometrinin sınırları içindeyizdir. Bellek de öyledir. Geçmiş daima belleğin sınırları içindedir. Çünkü, Husserl’ın belirttiği üzere, geometri kaynakla ilişkilidir.⁵ O belleğin mutlaka bana ait olması gerekmez. Hayat şimdi ve geçmiş/bellek arasında cereyan eder. Geleceği anımsayamayız. Gelecek yoktur ancak tahayyül edilebilir. Bu bakımdan geometriyi bilmek ve uygulamak, *yansılamak*, bir yüzeye taşımak ve bir dille açıklamak, “faş (‘ifşa’ değil!) etmek” dünyanın gerçekliğini doğrulamaktır. Ancak doğrulanan şey değiştirilebilir ve gerçekliği sabit olan şey değiştirilse de gerçektir. Dünya, müdahale edildiğinde dünya olmaktan çıkmaz. Unutmayalım, *Geometri*’sini yorumlarken Derrida, Husserl’a referansla matematik nesnenin “ideal” olduğunu vurguluyordu.⁶

VII

Buradan çizgiye ve noktaya geliyoruz.

Çizim, tıpkı Husserl’ın geometri için belirttiği gibi kökenlerle (*origins*) ilgilidir. Köken çizimdir. Resim sonradan gelir. Her çizim kökene dönüştür. Aynı şekilde bellek de kökendir ve her çizim bellekle ilişkilidir. Çizim noktayla çizgi arasında serpilir. Kalemin ucu noktadır. Kalemin yürüyüşü çizgi. Kalem durur ve çizer. Durmayan kalem yoktur. Çizginin sürekliliğine karşın kalemin ucu neden durur ve bir nokta meydana getirir? Çünkü cümle bahis konusu olduğunda nokta mantıktır. Cümle sabuklayabilir ama nokta onu toparlar. Her nokta bir mantık kesiti oluşturur. Her nokta bir başlangıç meydana getirir ki, çizim kesintiler arasında kurulmuş bir bütün ve ilişkidir. Kökene dönmek ise, çizim kökendir, anımsayalım, dünyanın gerçekliğini her defasında doğrulamak ama onu yeniden kurgulamaktır. Hiçbir çizim dünyanın sınırlarını aşamaz, çünkü bildiğimizden daha fazlasını tahayyül etmemiz olanaksızdır.

Çizimin kökenle ilişkisi yerle ilişkisinden kaynaklanır ki, o da bir felsefe problemi. Köken nedir sorusunun cevabını “yer” olarak vermek gerekir. Yer daima başlangıçtır. Sokrates öncesi felsefecilerin *physikoi* (fizikçiler) olması ve bir *arche*’den (köken) söz etmeleri rastlantı değildir. Daha sonra gelen *Thelogoi*’ye karşılık fizikçileri, Pisagor’un bütün

⁵ E. Husserl, *L’origine de la géométrie*. Çev. J. Derrida. Paris: PUF, 2010. Ayrıca vurgulayayım, Husserl düşüncesinin en önemli kavramlarından biri “köken” (*origine*) ve “doğuş”tur (*genesis*).

⁶ J. Derrida, *Edmund Husserl’s “Origin of Geometry”: An Introduction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1989.

dünyanın sayılardan oluşan görüşünü bir yana bırakırsak, Miletosluların dünyayı kökenlerle açıklama çabası özellikle önemlidir. Madde, Democritus’ta boşlukla bütünleşiyordu. Yer, o boşluğun ötesindeki tek dayanaktır. Çizim ve geometri de aynı damardan beslenir. Miletoslu felsefeciler *Peri Physeos*’larını (*Doğa Üstüne*) yazarken bu muhakeme içindeydiler.⁷

VIII

Bugün çizim için de aynı vurguyu yapabiliyoruz.

Doğa ve en aza indirgenmiş bir anlayış daima bir gizlenme maksadı taşır: Doğa en büyük gizdir. Eğer bu düzenin en küçük birimleri nokta ve çizgi ise S.O.S. tam da bu gerçeği dile getirir. Her S.O.S. bir çağrıdır ama büyük bir gizi içerir. S.O.S.’i almak ve gereğini yerine getirmek yani nokta/çizgi/nokta ile ifade edilen bu çağrıyı alıp ona icabet etmek bir serüvene açılmaktır. Tıpkı atomistlerin, Democritus’un dünyanın gizinin atomlarda olduğunu söylemesine benzer şekilde, mutasavvıfların “tözden” söz etmesi de aynı kapıya açılır. Tözde olan hiçbir şey bütünde eksik değildir.

Çizim o tözü yakalamaktır, yakalamakla ilgilidir.

Evren ve insan bir sınırdadır. Her sınır bir bitiriş ve başlangıca işaret eder. Bugün insan yeni bir sınırdadır. Antropomorfik bir yapıdan ontolojik bir gerçekliğe dönüşen insan şimdi şaşırtıcı şekilde aşkınsalcılığın eşiğini işaret ediyor ve her defasında olduğu gibi kendi kurgusundan korkuyor. İnsan-sonrası dünyadan söz ediyoruz. Tıpkı gerçek-sonrası bir dünyadan söz edildiği gibi. Bu dünyada insanın bir çılgılık üretmesi doğaldır. O nedenle çizginin ve noktanın bulunduğu çizime yani kökenlere yöneliyor ve Lascaux Mağarası’nın duvarındaki çizimin türettiği çılgılığa benzer şekilde, bütün yüklerinden arınmış bir görsellikle çağrısını gönderiyor: S.O.S.

Çizim şimdi bir diyalektiğe işaret ediyor. Bitiş varsa başlangıç da vardır: *Kevn* ve *fesad*, evrenin kurgusudur. *Genesis* en az *arche* kadar önemlidir ve bu ikisinin bileşimi bize *apeiron*’u (sonsuzluk) verecektir. Unutmamak gerekir ki, yaşam ölümle sona erebilir ama ölüm hiçbir kültürde bir son olarak kabul edilmez. İkinci bir doğuşun eşiği olarak görülür en azından. Çizim burada başlıyor.

IX

nokta/çizgi/nokta sergisi de burada başlıyor.

limits of my perception. Beyond perception, pre-conceptual planes cannot determine philosophy.³ Any such endeavor would be to engage in metaphysics. But if metaphysics is to concern the present, then the present must be defined by the present itself—and that is perception, which gives significance to the moment. If I am the one who draws, if I am drawing, then I do so as I perceive the world, as the world manifests itself, and is concretized in me. Drawing cannot go beyond me. And drawing is always about the world I see. Hence metaphysics concerns what we see, and begins by taking a distance from the present. Drawing stands outside the present. We draw in the present, but the drawing hand is always governed by memory, which contains the past. This is why Derrida becomes interested in the paintings of the blind—the act of painting by blind people—a juncture he arrives at his search for the reality behind painting. Naturally and directly, he associates painting with memory.⁴

What is memory? Memory, in the final instance, is the order of things. There is no memory outside of things, objects, history. Memory is always related to history and unfolds within it. There is no disordered memory except in schizophrenic conditions. Memory doesn’t need to be linear; what is recalled may appear in the mind in a fragmented form, but this doesn’t imply disorder—it is a particular case of memory. Order is related to geometry. Geometry corresponds to a reality composed of and evolving through an order of rules, conditions and principles. Or, just as memory brings into consciousness a state embedded in itself, geometry names and defines an order embedded in nature.

The rules of geometry assign meaning to that order through a web of relations: the sum of the interior angles of a triangle is 180 degrees; the average of angles on a plain is also 180 degrees; the angle divides in two if that plane is intersected by another, and the resulting divisions complement to 180 degrees. All of this concerns relationality. It is the same with memory. Just as geometry makes conscious the information embedded in place, it conceals knowledge, as a “place,” in its own right.

Geometry reveals its secret through drawing. There is no knowledge of geometry without drawing. To distort geometry is to distort the order. To restructure it is to alter the meaning of the object presented in us and in nature—in other words,

³ Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Trans. D.O. Dahlstrom. London: Hackett Publishing. 2004.

⁴ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Trans. P. Barrault, M. Naas. Chicago: Chicago University Press, 93.

to alter its drawing, the objectivity constituted by dashes. However much we may alter or restructure it, we remain within the bounds of geometry. The same applies to memory. The past always remains within the bounds of memory. As Husserl states, geometry is related to the source.⁵ That memory need not be my own. Life takes place between the present and the past/memory. We cannot remember the future. There is no future, but we can image one. In this sense, knowing and applying geometry—*reflecting*, bringing forth to a surface, articulating in a language, disclosing (not “revealing”!)—is to affirm the reality of the world. Yet, what is affirmed can be altered, and something that has a fixed reality remains real even when altered. The world doesn’t cease to be what it is when it undergoes intervention. Let us recall that Derrida, in his reading of Husserl, emphasizes the fact that mathematical objects are “ideal.”⁶

VII

It is where we arrive at the dash and the dot.

Drawing is, just as Husserl said of geometry, concerned with origins. The origin is drawing. Painting comes later. Each drawing is a return to the origin. Similarly, memory is also origin, and every drawing is connected to it. Drawing thrives between the dash and the dot. The tip of the pencil is the dot. The movement of the pencil is the dash. The pencil stops and draws. There are no pencils that do not stop. Why does the tip of the pencil pause and create a dot, up against the flow of the dash’s continuity? Because dot is logic when it comes to the matter of the sentence. A sentence may cease to make sense, but the dot holds it together. Each dot composes a segment of logic. Each dot generates a starting point, so that drawing is tied to a whole formed through interruptions. Returning to the origin is—and let us remember that drawing is the origin—is to affirm the reality of the world at every turn while reconstructing it. There are no drawings that can surpass the limits of the world, because it is impossible for us to image more than what we know.

The connection between drawing and origin stems from the place, which is a philosophical problem. The answer to the question “What is the origin?” is “place.” The place is always the beginning. It is no coincidence that the pre-Socratic

⁵ E. Husserl, *L’origine de la géométrie*. Trans. J. Derrida. Paris: PUF, 2010. It is also important to emphasize that ‘origine’—alongside “genesis”—is one of the most significant concepts in Husserlian thought.

⁶ J. Derrida, *Edmund Husserl’s “Origin of Geometry”: An Introduction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1989.

Deniz Aktaş’ın mezar izlenimi veren oyukları ve hacimli kütlelerinin yerçekimini vurgulayan, dingin fakat izleyeni çok zorlayan, ağırlığın sessiz momentumunu Aristoteles’in *dunamis* ve *kinesis* kavramlarını eşanlı olarak doğrulayan “yerçekimsizler”i, Arda Diben’in kentsel karmaşanın entropisini ve kaotik yapısını geliştiren kırılğan fakat stabil dinamizmi, Tuğçe Diri’nin kentin tanıdık imgesini deşifre ve deforme eden, yeniden kurgulayan, yerleşik olan hiçbir şeyin yerleşik olmadığını anımsatan, kendilerinden koparılmış imgeleri, Lara Sayılğan’ın tek bir imgenin parçalı yapısının geliştirdiği yeni anlam katmanlarını sorgulayan, belleğin kırılğan ve çokgen yapısına göndermede bulunan yapıtı çizimin yerle, mekânla, geometriyle ilişkisini vurguluyor.

Dört sanatçı, birlikte, çizginin tarih ve sanat tarihi içindeki dönüşümünü felsefe bir temelde ve bugünün sorunlarla dolu dünyasında bir çığlık olarak irdeliyor. nokta/çizgi/nokta, Mors alfabesinde S.O.S. anlamına geliyor. Bu doğru. Bir nokta, bir çizgi ve bir nokta yan yana geldiğinde bir çığlık ve bir kurtuluş umudu yarattığına göre bu yapıtlara içkin çizginin bitmeyen uzanımı belki de kurtuluşların çözümlerini barındırıyor içinde.

Belleğin diriliğiyle algının gerçekliği arasında, fizikten metafiziğe bir S.O.S.

Çizim bir S.O.S.’tir.

Bomonti

Nisan 2025

philosophers are physicists (*physikoi*), and speak of arche (*origin*). Setting aside the physicians who came in response to the later *Theologoi*, and Pythagoras’ conviction that the world is composed of numbers; the Milesians’ attempt to explain the world through origins is significant. In Democritus, matter united with void. Place is the only buttress beyond that void. Drawing and geometry draw from the same source. The Milesian philosophers shared this conviction as they each wrote their respective *Peri Physeos*.⁷

VIII

Today, we may place the emphasis on drawing.

Nature—and a maximally reduced perspective—always harbors the aim of concealing themselves: nature is the greatest secret. If the smallest units of this order are the dot and the dash, then S.O.S. reveals precisely this truth. Each S.O.S. is a call, yet it contains a great secret. To receive the S.O.S., and respond to it—in other words, to take in this call expressed through dots/dashes/dots and abide by it—is to set out on an adventure. Just as the atomists, and Democritus, believed the secret of the world resided in atoms, the Sufis spoke of “substance.” Nothing occurs in the substance that is absent from the whole.

Drawing is to grasp that substance; it concerns the act of grasping.

The universe and the human beings stand at a border. Every border marks both an end and a beginning. Today, the human stands at a new border. Having shifted from anthropomorphic structure to an ontological reality, the human now, once again, approaches the threshold of transcendentalism, and fears its own construction, as always. We speak of the post-human world. Just like the post-truth world. In this world, it is natural for the human to emit a cry. For that very reason, it leans toward the point where the dash and the dot intersect—in other words, the origin—and issues a call, in a visuality stripped of all its burdens, like the scream from the drawing on the walls of the Lascaux Cave: S.O.S.

Drawing now points toward a dialectic. If there is an end, then there is a beginning: *kevn* (*being*) and *fesad* (*decomposition*) are the plot of the universe. *Genesis* is as vital as *arche*, and the two together offer us *apeiron* (eternity). One must not forget: life may end in death, but death is never conceived as the end in any culture. It is, at

the very least, considered a threshold to a second coming. That is where drawing begins.

IX

dots/dashes/dots exhibition begins here.

Deniz Aktaş’s “non-gravities,” with their grave-like alcoves and voluminous masses—both serene and overbearing—emphasize gravity, yet affirm the quiet momentum of heaviness, evoking at once the Aristotelean concepts of *dunamis* and *kinesis*. Arda Diben’s fragile yet stabile dynamism propels the entropy and chaotic structure of urban complexity forward. Tuğçe Diri’s images—torn from themselves—decipher, deform, and reconstruct the familiar urban landscape, reminding us that nothing presumed settled is truly so. Lara Sayılğan’s work, which explores the fragmented structure of a single image, seeks new layers of meaning in reference to the fragile and polygonal nature of memory. Each of these works underscore the relationship of drawing to place, space, and geometry.

Together, these four artists philosophically interrogate the transformation of the line throughout history and art history—framing it as a cry in today’s burdened world. *dots/dashes/dots* signifies S.O.S in Morse code. That is true. And if hope for salvation arises when a dot, a dash and a dot align, then the unending extension of the dash in these artworks may carry within it the very solutions that lead to rescue.

An S.O.S. between the vivacity of memory and reality of perception, dispatched from physics to metaphysics.

Drawing is an S.O.S.

Bomonti

April 2025

⁷ Robin Waterfield, *The First Philosophers: The Presocratics and Sophists*. Oxford: Oxford UP, 2009.

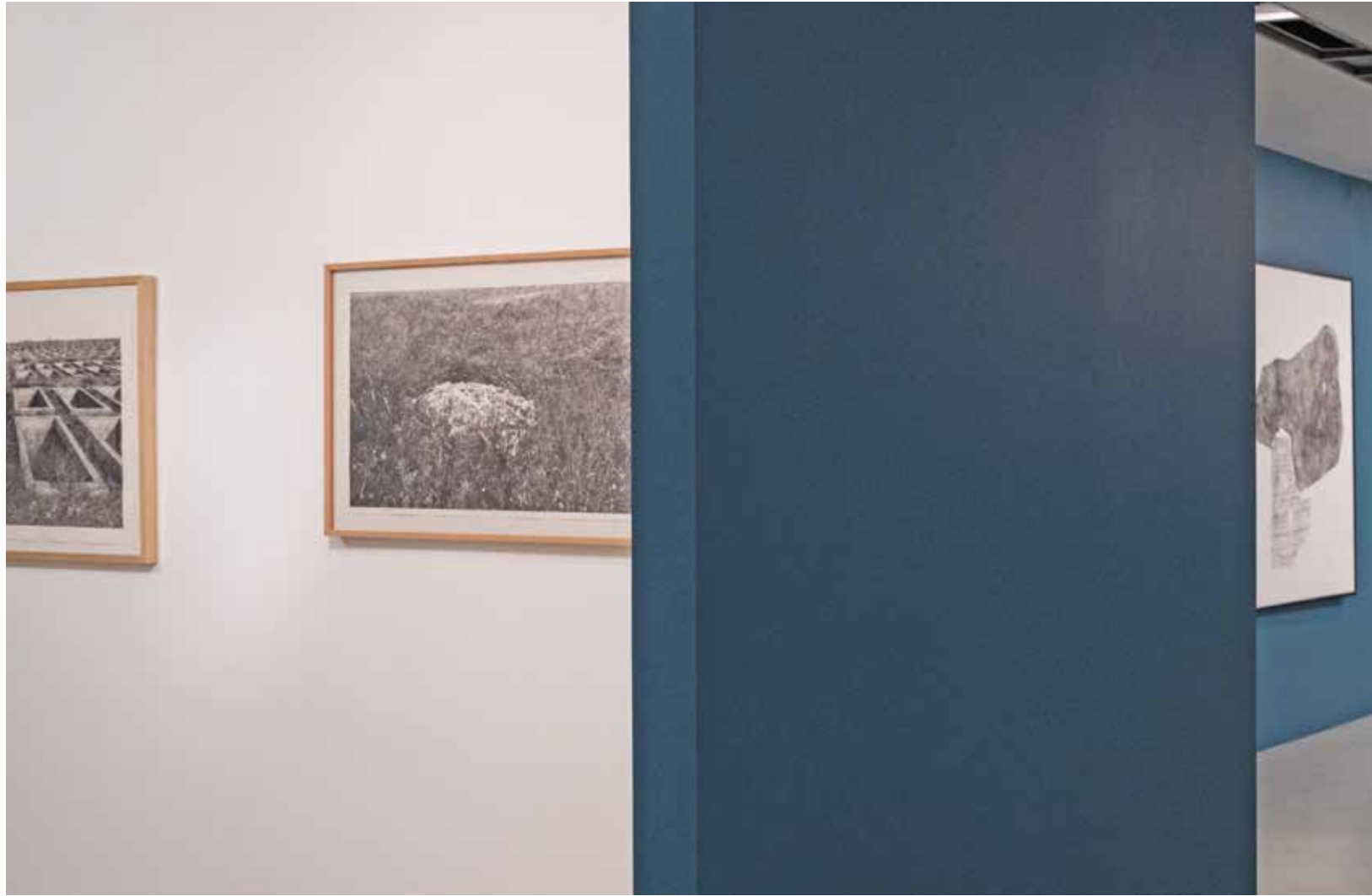














Deniz Aktaş

Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul sürdüren Deniz Aktaş, mürekkeple çizdiği eserlerinde durağan anlara ait gelip geçici mekânları tasvir eder. Çizimlerinde kent hafızasında yer eden travmaları, insan ve mekân ilişkisi üzerinden irdeler. Sanatçının büyük bir titizlikle betimlediği sahneler, çetrefilli, derinlikli ve dağınık bir kentin yapılarında kentsel dönüşümün, tahliyenin, yıkımın ve hatta çatışmanın bıraktığı izleri taşır. Farklı görüntüleri birleştirerek oluşturduğu kompozisyonlar ile izleyicinin mekân algısını soyutlaştırırken “yer”in belirsizliğini ve insanın yokluğundan kaynaklanan bir huzursuzluğu da ortaya çıkarır. Sanatçının özenle resmettiği görüntüler, içinde yaşayanları yutan, boğan sarmalayan ve görünmez kılan duygusuyla izleyicide adeta bir labirentte kaybolma hissi yaratır.

Deniz Aktaş (1987 Diyarbakır, Türkiye) Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümü ardından Yeditepe Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Seçilmiş kişisel ve karma sergileri arasında 15.Gwangju Bienali, Küratör: Nicolas Bourriaud, Güney Kore (Eylül 2024); “Soyutlamalar, İmâlar, Mütalaalar”, Küratör: Duygu Demir, İMALAT-HANE, Bursa (2023); “Within the Shadows of Time”, Odapark Center for Contemporary Art, Limburg (2023); “Sanat Umudun En Yüksek Biçimidir”, Müze Evliyagil & Papko Koleksiyonu, Küratör: Beral Madra, Müze Evliyagil, Ankara (2022); “Symbiosis” (Metin Çelik ile) Makroscope and Museum für Fotokopie (2022); “Tesadüfi Bir Kronolojinin 76 Parçası”, Küratör: Duygu Demir, (solo) .artSümer, İstanbul (2022); “Ol”, Galeri Nev, Ankara (2022); “Burası”, Küratör: Kevser Güler, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul (2021); “Permafrost”, Küratör: Vincent Honoré, La Panacée MOCO, Montpellier (2020); “Yedinci Kıta”, 16. İstanbul Bienali, Küratör: Nicolas Bourriaud, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (2019); “Yokyerler”, (solo) .artSümer, İstanbul (2018); “Şimdinin Peşinde”, İstanbul Modern, İstanbul (2018-2020); “İmkânsız Uzam”, Küratör: Derya Yücel, Kasa Galeri, İstanbul (2017); “Poser Son Temps”, On-Off Site, Paris (2017); “Wider den Grautönen”, Küratör: Ceren Erdem, Pasinger Fabrik GmbH, Münih (2016); “Açık Şehir”, Pilot Galeri, İstanbul (2016) ve “Mitolojiler”, 3. Mardin Bienali, Mardin (2015) bulunur.

Aktaş, 2016 yılında Paris’te gerçekleşen “Cité Internationale des Arts”, 2022 yılında Mülheim an der Ruhr’da gerçekleşen “Urbane Künste Ruhr & Macroscope” misafir sanatçı programına ve 2020 yılında Arter Araştırma Programı’na katılmıştır. Thames & Hudson’ın 2023 tarihli “Drawing in the Present Tense” yayınında ve Phaidon’un 2021 tarihli “Vitamin D3: Today’s Best in Contemporary Drawing” yayınında yer almaktadır.

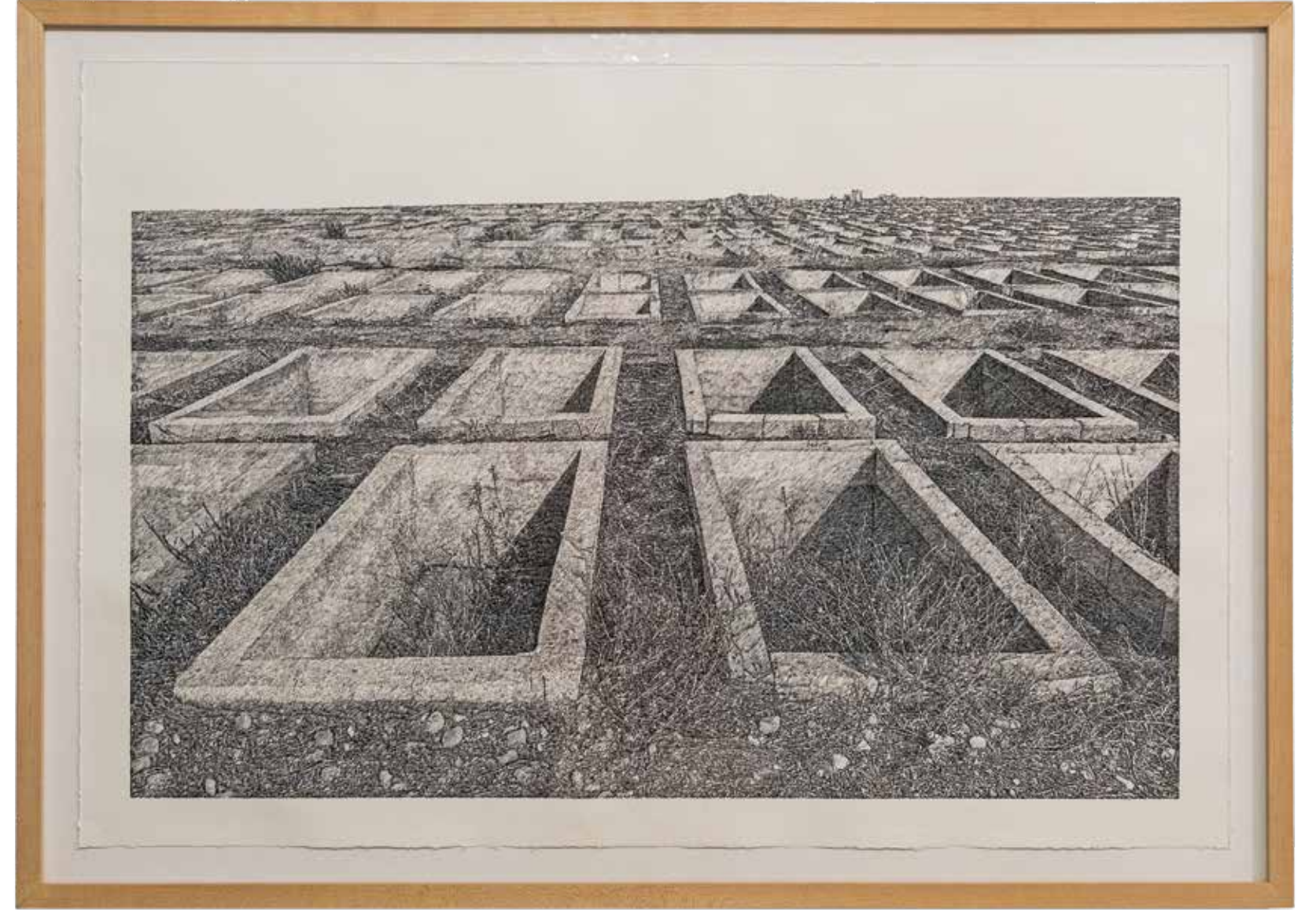
Living and continuing her artistic practice in Istanbul, Deniz Aktaş renders provisional spaces suspended in static moments through her ink drawings. Her works explore the traces of trauma embedded in urban memory, foregrounding the relationship between humans and spaces they inhabit. The scenes she meticulously constructs bear the marks of urban transformation, evacuation, destruction, and even conflict, revealed through the thistly, subtle and dispersed textures of urban structures. By composing her images from fragments, Aktaş both concretizes the viewer’s spatial perception and exposes the ambiguity of “place,” evoking a sense of restlessness born of human absence. The images she elaborately draws create a feeling of almost getting lost in a labyrinth, with an overwhelming, overbearing, all-encompassing atmosphere surrounding the dwellers of these spaces, who are rendered invisible within them.

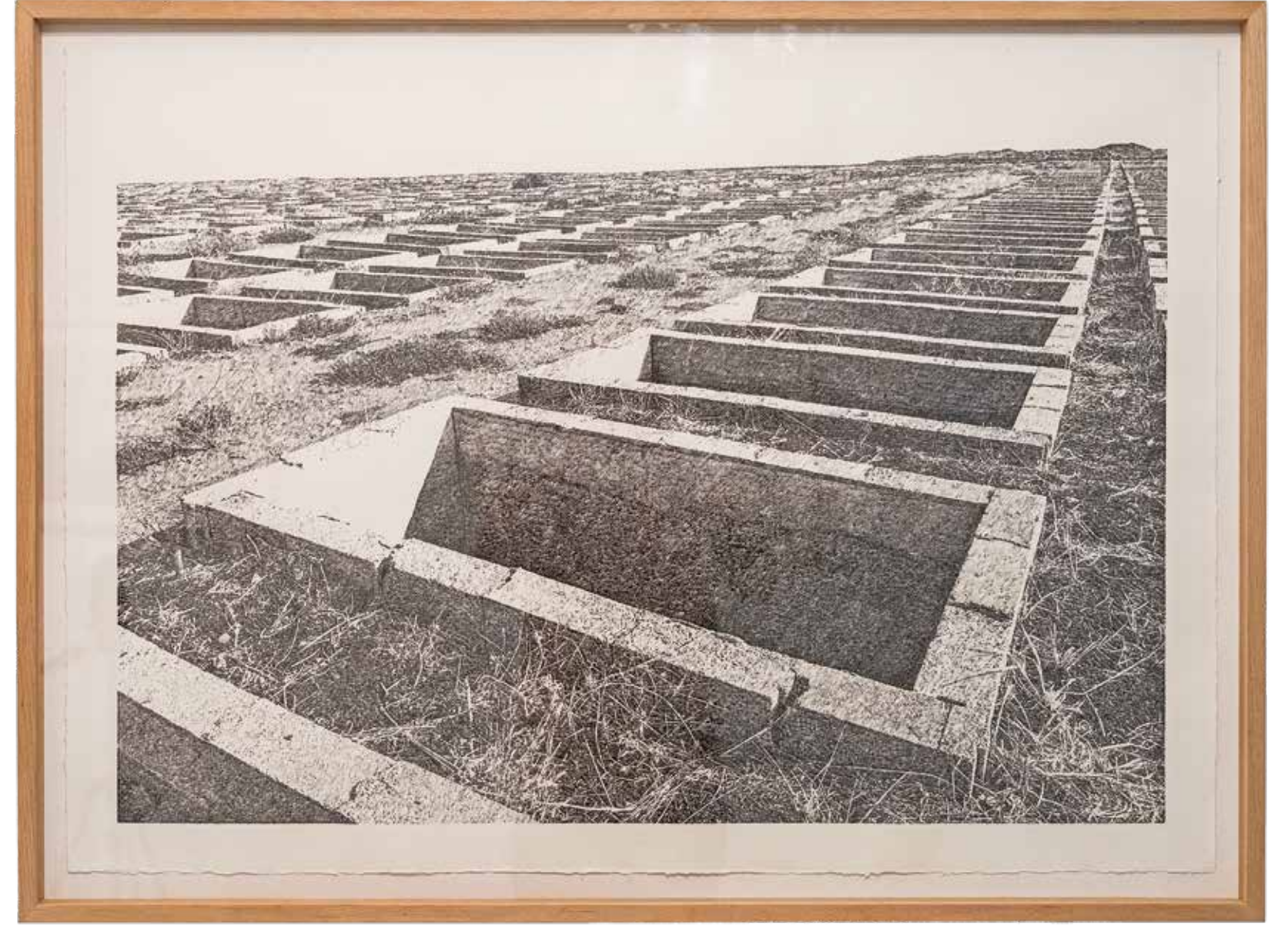
Deniz Aktaş (1987, Diyarbakır, Türkiye) completed her undergraduate studies at Marmara University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting. She received her Master’s degree from Yeditepe University. Her works have been featured in numerous solo and group exhibitions, including: the 15th Gwangju Biennial curated by Nicolas Bourriaud in South Korea (September 2024); “Abstractions, Allusions, Considerations,” curated by Duygu Demir, İMALAT-HANE, Bursa (2023); “Within the Shadows of Time,” Odapark Center for Contemporary Art, Limburg (2023); “Art is the Highest State of Hope,” Evliyagil Museum & Papko Collection, curated by Beral Madra, Evliyagil Museum, Ankara (2022); “Symbiosis” (with Metin Çelik) Makroscope and Museum für Fotokopie (2022); “76 Pieces of an Aleatory Chronology,” curated by Duygu Demir, (solo) .artSümer, İstanbul (2022); “Ol”, Gallery Nev, Ankara (2022); “Here,” curated by Kevser Güler, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul (2021); “Permafrost,” curated by Vincent Honoré, La Panacée MOCO, Montpellier (2020); “The 7th Continent,” 16th İstanbul Biennial, curated by Nicolas Bourriaud, İstanbul Painting and Sculpture Museum, İstanbul (2019); “No-Places” (solo) .artSümer, İstanbul (2018); “In Pursuit of the Present,” İstanbul Modern, İstanbul (2018-2020); “Impossible Extension,” curated by Derya Yücel, Kasa Gallery, İstanbul (2017); “Poser Son Temps,” On-Off Site, Paris (2017); “Wider den Grautönen,” curated by Ceren Erdem, Pasinger Fabrik GmbH, Munich (2016); “Open City,” Gallery Pilot, İstanbul (2016) and “Mythologies,” 3rd Mardin Biennial, Mardin (2015).

Aktaş has also participated in several artist residency programs, including “Cité Internationale des Arts” in Paris (2016); Urbane Künste Ruhr & Macroscope in Mülheim an der Ruhr (2022); and the Arter Research Program in İstanbul (2020). Her work is featured in “Drawing in the Present Tense” (Thames & Hudson, 2023), and “Vitamin D3: Today’s Best in Contemporary Drawing” (Phaidon, 2021).



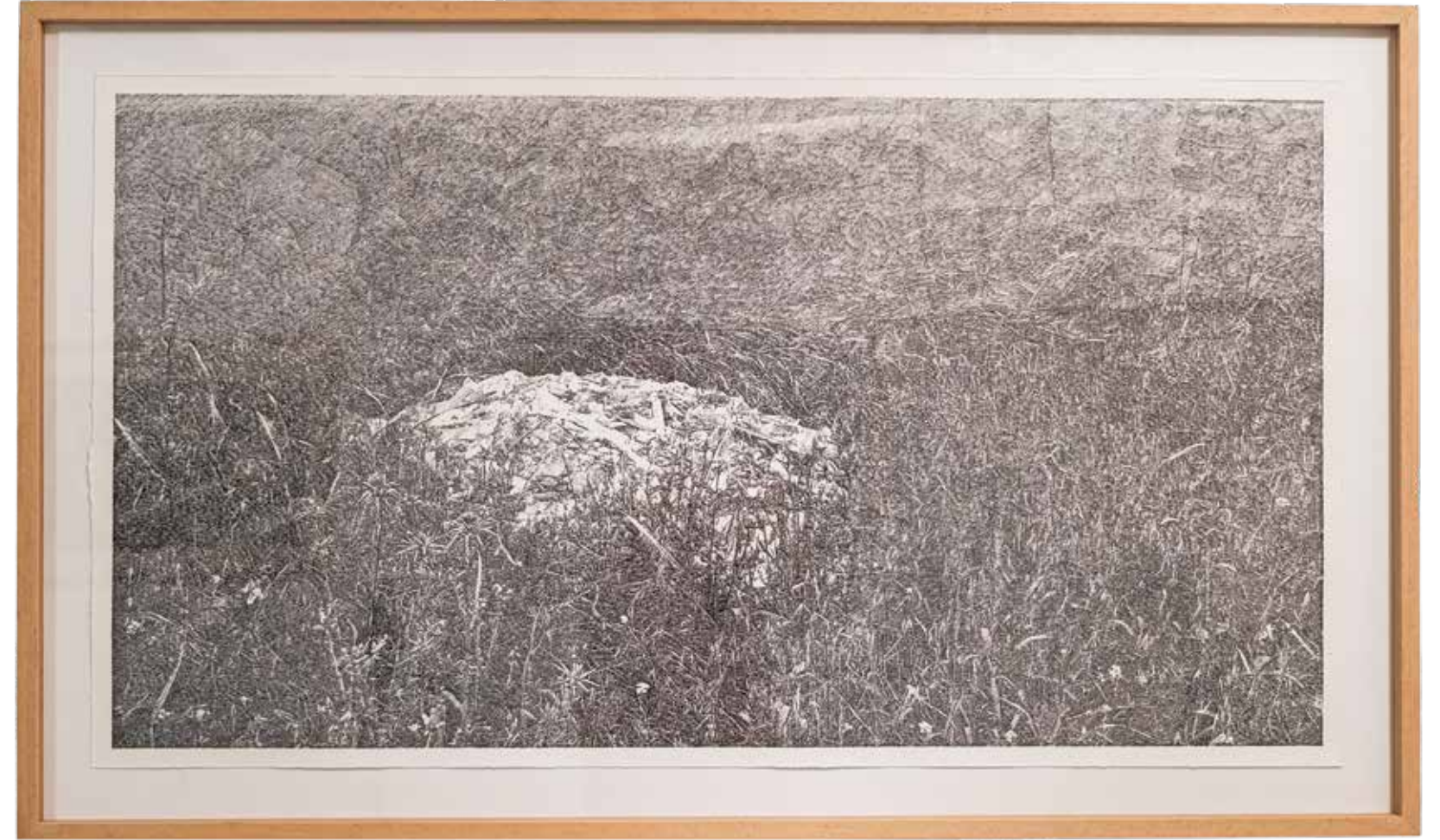
9 Tahta I 9 Planks I, 2021
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
Ink on paper
61 x 85 cm
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist





9 Tahta II 9 Planks II, 2021
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
Ink on paper
70 x 100 cm
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist

Bilinmeyen II Unknown II, 2021
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
Ink on paper
50 x 100 cm
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist



Kayıp Geometri Lost Geometry, 2023
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
Ink on paper
70 x 100 cm
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist





Yerçekimsiz Obje Serisi
Floating Piece Series, 2021
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
Ink on paper
Değişken ölçüler Variable sizes
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist

Değişken Ufuklar Serisi
Shifting Horizons Series, 2021
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
Ink on paper
Değişken ölçüler Variable sizes
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist





Endrüstriyalizmin agresif doğası ve yaşamsız kaotik kent, Arda Diben resimlerinin çıkış noktasını oluşturuyor. Baskın ve kasvetli tonuyla çalışmalar, inşa edilmiş boşluksuz bir dünyayı simgeliyor. Süreci ve sonucu kendi içinde yeniden üreten resimlerdeki depresyon, doğadan kopan insanın çarpık ve duraksız üretim-tüketim döngüsüyle yarattığı ekolojik yıkımın itici ve irkiltici karmaşasını veriyor. Kolonyalizm ile başlayan, aydınlanma doktrininin araçsal aklı ile hükmeden, doğa-kültür dikotomisinin yarattığı insan egemenliğiyle süren bu yıkım, zorunluluk olarak görülen modernist paradigmanın çelişkilerini yansıtıyor. Doğaya ve coğrafyalara karşı süren tahakküm, tarihin tiranlıklarından kat kat yıkıcı yönüyle devam ediyor.

Akın Aksu, 2025

The aggressive nature of industrialization, and the lifeless, chaotic city are the starting points of Arda Diben's paintings. His artwork, with its dominant and gloomy tone, symbolizes a built-in voidless world. The sense of depression in his work, internally reproducing both process and conclusion, renders the repulsive and startling confusion brought on by the ecological destruction caused by humans who have drifted away from nature through their twisted and relentless cycles of production and consumption. This destruction, set in motion in colonialism, gained dominance with the rise of the instrumental reason during the Enlightenment, and continued through the assertion of human sovereignty forged by the nature-culture dichotomy, reflects the contradictions of the modernist paradigm, which has imposed itself as a necessity. The domination over nature and geographies continues today in forms even more destructive than historical tyrannies.

Akın Aksu, 2025



İsimsiz Untitled, 2022
Kâğıt üzerine akrilik kalem
Acrylic marker on paper
140 x 180 cm
C.A.M. Galeri'nin izniyle Courtesy of C.A.M. Gallery



City Killer, 2020
Kâğıt üzerine akrilik kalem
Acrylic marker on paper
105 x 190 cm
C.A.M. Galeri'nin izniyle Courtesy of C.A.M. Gallery



Kalp Heart, 2020
Kâğıt üzerine akrilik kalem
Acrylic marker on paper
164 x 135 cm
C.A.M. Galeri'nin izniyle Courtesy of C.A.M. Gallery



İsimsiz Untitled, 2022
Kâğıt üzerine akrilik kalem
Acrylic marker on paper
118 x 157 cm
C.A.M. Galeri'nin izniyle Courtesy of C.A.M. Gallery





Tuğçe Diri, 1984 yılında Eskişehir’de doğdu. 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü ve Uygulamalı Litografi Atölyesi’nden mezun oldu. 2019’da “Geleneksel Sanatların Çağdaş Türk Resmine Yansımaları” başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamladı.

Çalışmalarında tuval ve kâğıt üzerine boya, kolaj gibi tekniklerin yanı sıra dikiş, dantel, nakış gibi geleneksel unsurlara da yer veren Diri, seriler halinde çalışmaktadır. Deseni, üretim pratiğinin merkezine koyar ve onu deneysel bir alan olarak görür. Tarih, hafıza, kültür ve doğa kavramlarını geleneğe yaslanan görsel kültürle harmanlayarak çalışır. Bunu, kültürel mirası ve çevreyi hatırlatma çabası olarak görür.

İstanbul’da yaşamakta ve üretmektedir.

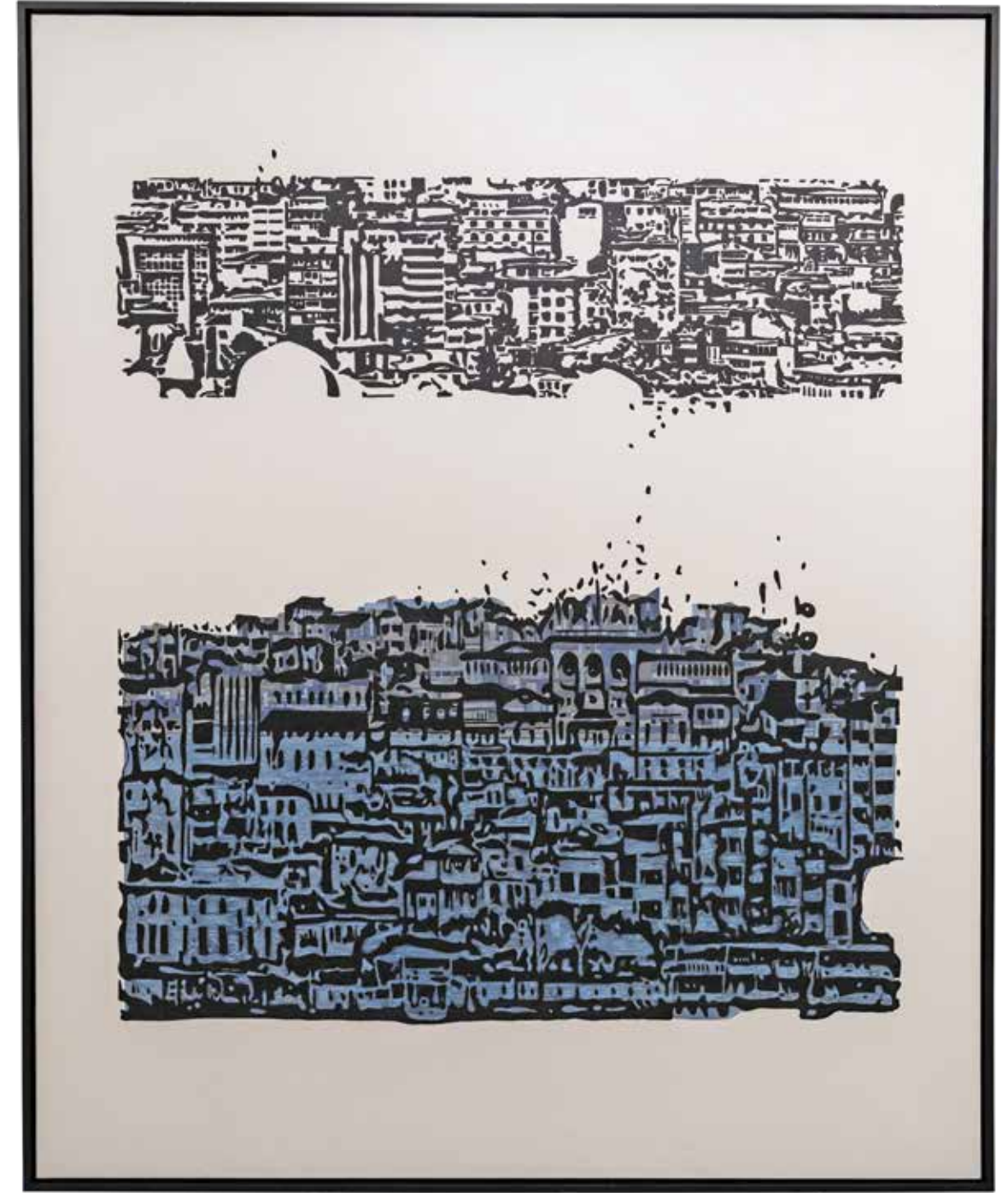
Tuğçe Diri was born in Eskişehir in 1984. She graduated from Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Painting and the Applied Lithography Workshop in 2010. In 2019, she completed her Master’s degree with a thesis titled “Reflections of Traditional Arts in Contemporary Turkish Painting.”

In her artistic practice, Diri works in series, employing traditional techniques such as stitching, lacework, and embroidery, alongside painting and collage on canvas and paper. She places design at the center of her production process, and regards it as an experimental space. Her work weaves together themes of history, memory, culture and nature within a visual language rooted in tradition. She sees this practice as an effort to recall and sustain cultural heritage and environment.

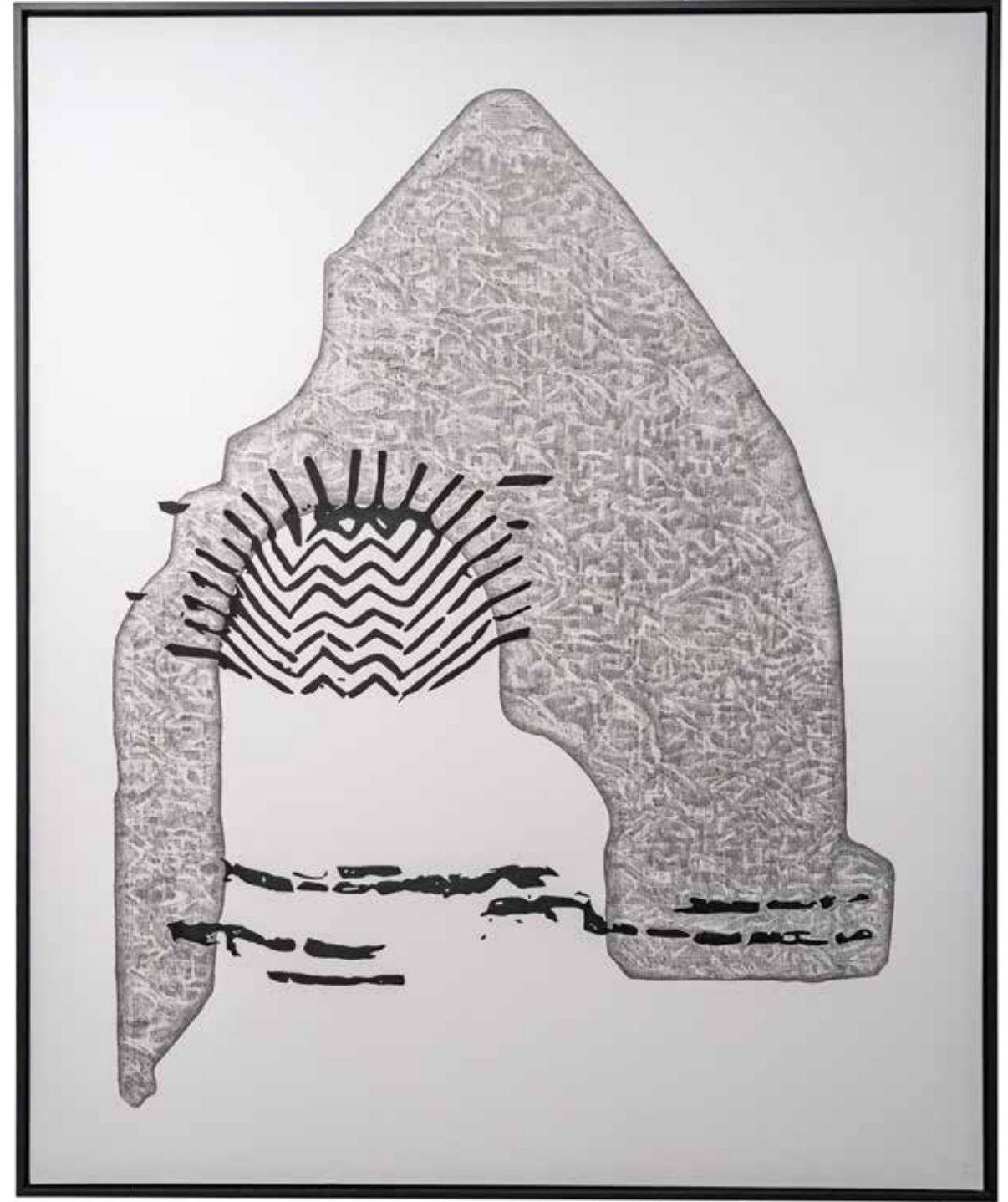
She lives and works in Istanbul.



Zanaatkârca Yineleme Serisi 1 “İstanbul”
Artisanal Iteration Series 1 “İstanbul”, 2023
Tuval üzerine yağlı boya
Oil on canvas
184 x 143 cm
Anna Laudel Galeri’nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery



Zanaatkârca Yineleme Serisi 2
Artisanal Iteration Series 2, 2024
Kâğıt üzerine grafit ile frotaj tekniği, akrilik ve grafit ile çizim
Frottage with graphite and acrylic on paper
184 x 143 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery



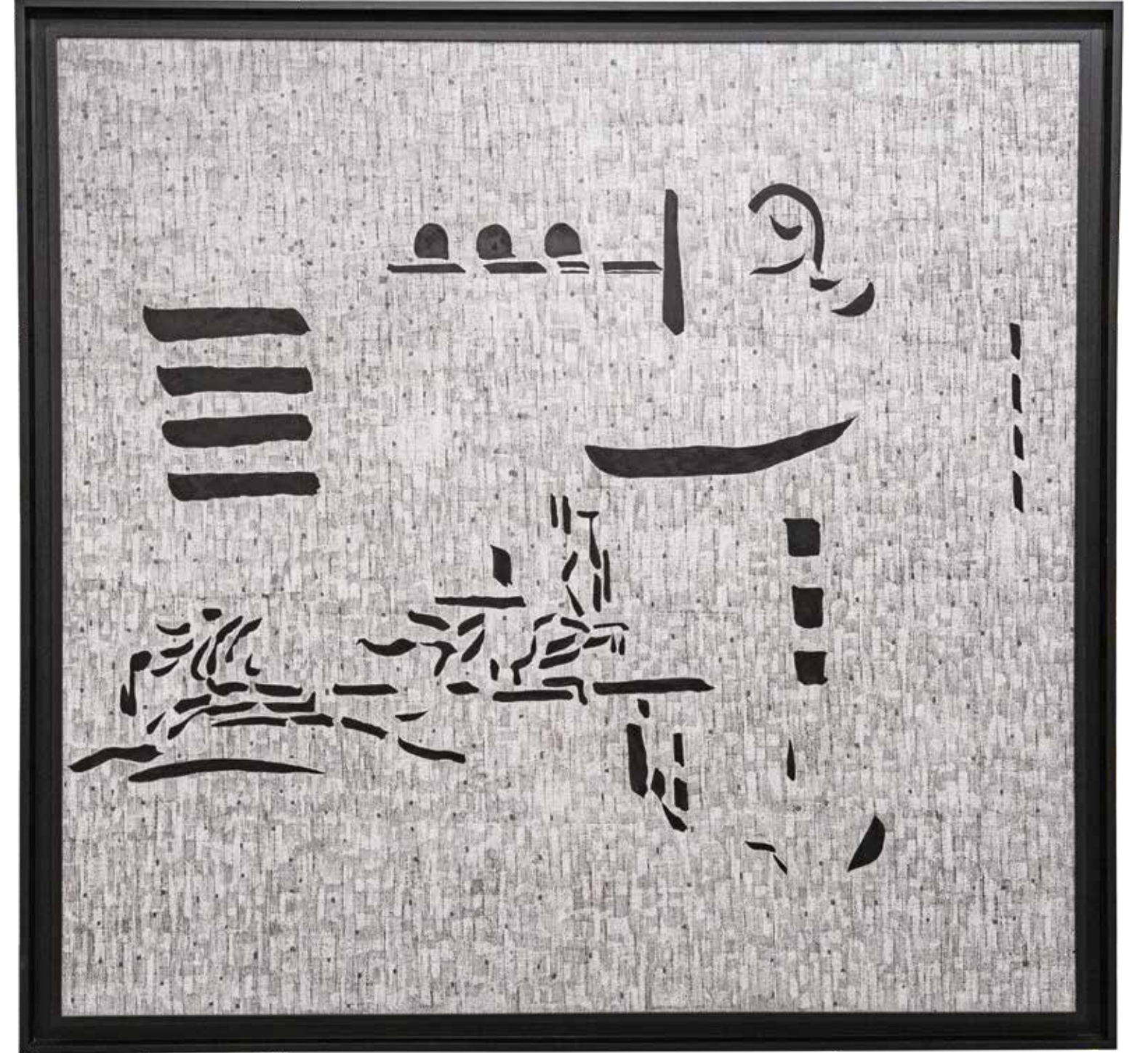
Zanaatkârca Yineleme Serisi 4
Artisanal Iteration Series 4, 2020
Kâğıt üzerine mum boya ile frotaj tekniği, grafit kalem
Frottage with wax crayon and graphite on paper
155 x 150 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery



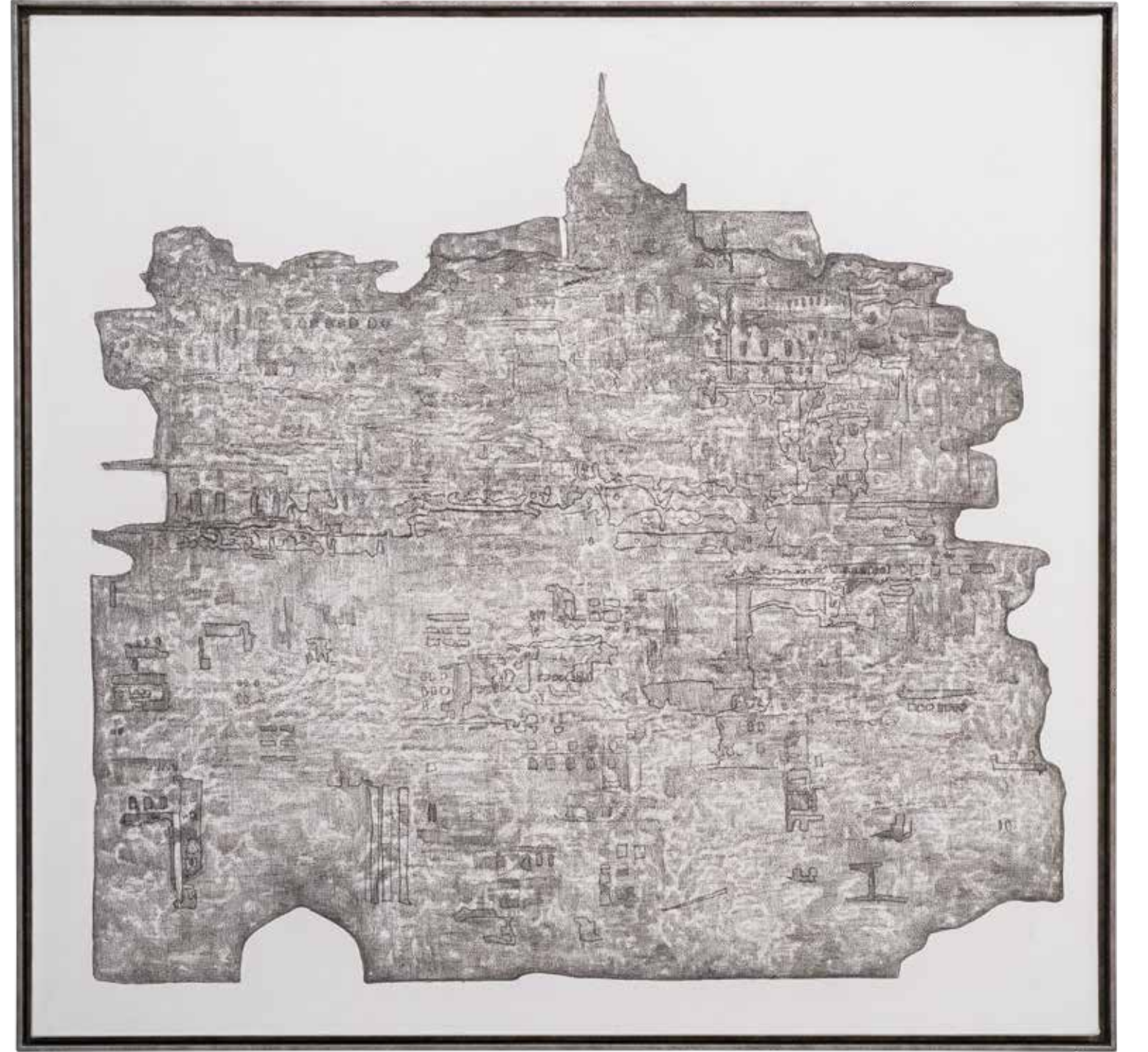
Zanaatkârca Yineleme Serisi 6
Artisanal Iteration Series 6, 2023
Kâğıt üzerine mum boya ile frotaj tekniği, grafit kalem
Frottage with wax crayon and graphite on paper
150 x 150 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery



Zanaatkârca Yineleme Serisi 7
Artisanal Iteration Series 7, 2023
Kâğıt üzerine grafit ile frotaj tekniği, akrilik mürekkebi ve çizim kalemi
Frottage with graphite, acrylic ink and drawing pen on paper
130 x 130 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery



Zanaatkârca Yineleme Serisi 10
Artisanal Iteration Series 10, 2022
Kâğıt üzerine grafit ile frotaj tekniği, akrilik mürekkebi ve çizim kalem
Frottage with graphite, acrylic ink and drawing pen on paper
90 x 90 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery



Şimdinin Mevcudiyetini Taşıyan Ritimler: Şeyler 4
Rythms that Carry The Presence of Now: Things 4, 2024
Kâğıt üzerine füzen, renkli kalem
Charcoal on paper, colored pen
100 x 70 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery

Şimdinin Mevcudiyetini Taşıyan Ritimler: Şeyler 9
Rythms That Carry the Presence of Now: Things 9, 2024
Kâğıt üzerine grafit kalem ve akrilik sprey
Graphite pencil and acrylic spray on paper
100 x 70 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery

Şimdinin Mevcudiyetini Taşıyan Ritimler: Şeyler 10
Rythms That Carry the Presence of Now: Things 10, 2024
Kâğıt üzerine grafit kalem ve akrilik sprey
Graphite pencil and acrylic spray on paper
100 x 70 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery

Şimdinin Mevcudiyetini Taşıyan Ritimler: Şeyler 15
Rythms That Carry the Presence of Now: Things 15, 2022
Kâğıt üzerine grafit kalem
Graphite pencil on paper
50 x 70 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery

Şimdinin Mevcudiyetini Taşıyan Ritimler: Şeyler 20
Rythms That Carry the Presence of Now: Things 20, 2024
Kâğıt üzerine grafit kalem
Graphite pencil on paper
50 x 72 cm
Anna Laudel Galeri'nin izniyle
Courtesy of Anna Laudel Gallery





1977 yılında doğan ve sanat hayatına Mimar Sinan Üniversitesi Opera-Şan bölümünde başlayan Lara Sayılğan, daha sonra London College of Printing’de (şimdiki adıyla London College of Communication) moda ve portre fotoğrafçılığı eğitimi aldı. Asistanlık döneminden sonra 2005 yılında kendi stüdyosu Studioplus’ı kurdu. 2009’da Galeri Artist’te ilk kişisel sergisi “Fresh & Flesh”i açtı. 2010’da “Lara Sayılğan’la Sihirli Parmaklar” adlı değişim temalı TV programını hazırladı.

Moda dergilerine kapak ve editoryal çekimler, albüm kapakları, portre ve reklam fotoğraflarıyla çalışmalarına devam eden sanatçı, 2022’den bu yana Vision Art Platform bünyesinde yer almaktadır. Doğa fotoğrafları, video ve farklı tekniklerle ürettiği eserlerle çeşitli sergi ve fuarlarda yer almaktadır.

Son olarak Hasan Bülent Kahraman küratörlüğündeki S.O.S adlı karma sergide ve Vision Art Platform’un “Kesişmeler” sergisinde eserlerini sergilemiş olup, 14-18 Mayıs 2025’te Photo London’a siyah beyaz fotoğraflarıyla katılacaktır.

Born in 1977, Lara Sayılğan began her artistic practice at Mimar Sinan University, Department of Opera/Singing, and later studied fashion and portrait photography at London College of Printing (now the London College of Communication). After a period of working as an assistant, she founded her own studio, Studioplus, in 2005. She held her first solo exhibition, “Fresh&Flesh,” in 2009 at Gallery Artist. In 2010, she created and hosted a thematic television program on transformation titled “Magic Fingers with Lara Sayılğan.”

Sayılğan has produced cover and editorial shoots for fashion magazines, as well as album covers, portrait work, and advertisement photography. Since 2022, she has been part of Vision Art Platform. Her landscape photographs, videos, and works employing various techniques have been exhibited in numerous exhibitions and art fairs.

Most recently, her work was featured in the group exhibition S.O.S, curated by Hasan Bülent Kahraman, and in Vision Art Platform’s exhibition “Intersections.” She will also be participating in Photo London, taking place May 14-18, 2025, with a selection of her black-and-white photos.





Hayal Saray, 2025
 Kanvas üzerine fotoğraf baskı ve tül uygulama
 Photo print and tulle application on canvas
 200 x 300 cm
 Fotoğraf Photo: Ağrı, 2022
 Sanatçının izniyle Courtesy of the artist





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
Öznur Karakaş

FOTOĞRAFLAR | PHOTOS
Serkan Yıldırım

TASARIM | DESIGN
Çözüm

BASKI | PRINT
V Sekiz Basım Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tavukçuyolu Caddesi Palas Sokak No: 3
Yukarı Dudullu, Ümraniye / İstanbul
Tel: 0216 364 89 89

