

PARÇA

PART

BÜTÜN

WHOLE

PARÇA PART BÜTÜN WHOLE

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

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

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

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

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

© Art On İstanbul, 2018.

PARÇA PART BÜTÜN WHOLE

Katalog | *Catalogue*

Editör | *Editor* Gökşen Buğra

Tasarım | *Design* Ozan Uzun

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

Çeviri | *Translation* Öykü Özer

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

Fotoğraflar | *Photographs* Kayhan Kaygusuz

Baskı ve Cilt | *Print and Binding*

Saner Matbaacılık

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

Tel: (0212) 674 10 51

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

ART ON İSTANBUL

Ekip | *Team*

Kurucular | *Founders*

Nil Duran, Oktay Duran

Direktör | *Director*

Gökşen Buğra

Direktör Yardımcısı | *Assistant Director*

Nazlı Yayla

İletişim & Tasarım

Communication & Design

Ozan Uzun

Sanatçı İlişkileri | *Artist Management*

Azra İşmen

Asistan | *Assistant*

Ali Duran

Lojistik | *Logistics*

Timuçin Işığı

Yardımcı Hizmetler | *Assistant Services*

Kevser Özkara

Teşekkürler | *Acknowledgements*

Kâğıt | *Paper Stock* Sora Topaz 150 gr

ARAS GRUP

Kapak Kâğıt | *Cover Paper* Craft 450 gr

DURAN DOĞAN / DDPACK

Art On İstanbul

Meşrutiyet Caddesi Oteller Sokak Hanif Binası No: 1A

Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

T +90 212 259 15 43

www.artonistanbul.com



PARÇA

BÜTÜN

PART

WHOLE

PARÇA

BÜTÜN

PART

WHOLE



ÖNSÖZ

FOREWORD

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

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

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

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

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

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

08

PARÇA
BÜTÜN

PART
WHOLE

GÖKSEN
BUGRA

14

AHMET
ELHAN

26

GÜLSÜN
KARAMUSTAFA

36

ÜLGÜN
SEMERÇİ

46

MİTHAT
ŞEN

PARÇA PART BÜTÜN WHOLE

62 BURCU
YAĞCIOĞLU

74 EKREM
YALÇINDAĞ

86 BEGÜM
YAMANLAR

GÖKSEN BUGRA

PARÇA BÜTÜN: SANAT YAPITINDA İÇKİN BİR BİLGİ

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

8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PART WHOLE: AN INHERENT INFORMATION TO THE ARTWORK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MİTHAT SEN

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

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

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

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

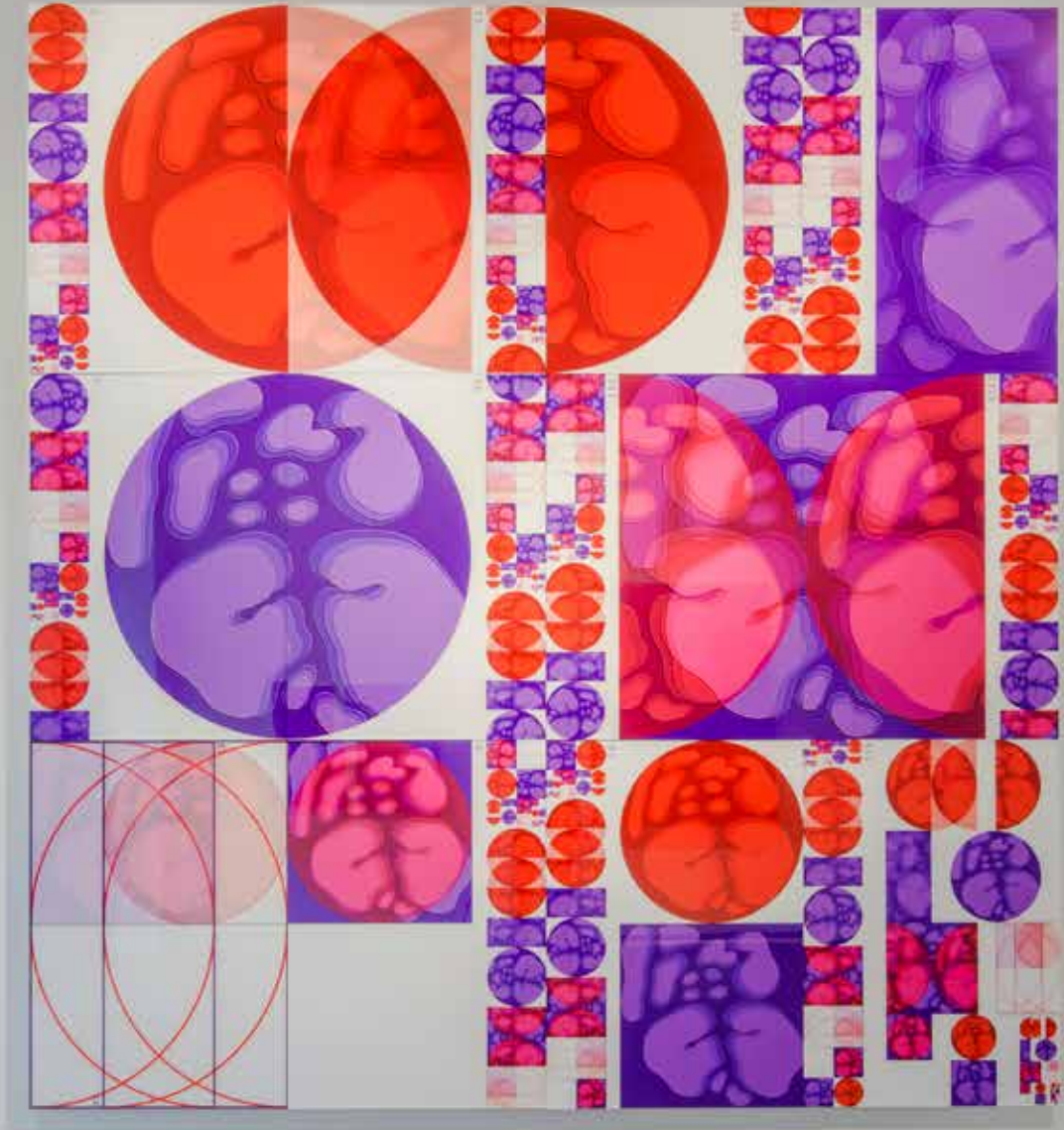
Zamanı ve mekânıyla ilgili birtakım kaygılar taşıyarak başlamış bir kompozisyon, bu. Mavi mor olan kare, erkek; kırmızı olan daire, dişi olarak... Aynı formun hem dairesi hem karesi hem erkeği hem dişi, negatif ve pozitif olmadan, farklı ama karşıt olmayan biçimde yan yana, üst üste, alt alta bir bütünü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

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

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

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

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



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

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

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

Elbette.

O da sistemin parçalılığının farklı şekillerde birleşmeye olanak tanımasıyla ilgili.

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

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

Bir bütünü işaret ediyor. Benim zikrettiğim bir bütünün işareti.

Zikrettiğim derken, bunun bir dile dönüştüğünü mü söylüyorsunuz?

Şu anda zikrettiğim bütünlüğün içerisinde konuşuyorum.

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

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

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

Ediyor da zaten başka işlerde.

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

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

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

For sure.

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

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

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

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

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

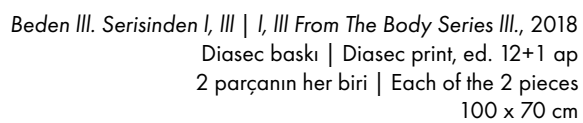
I am speaking within the wholeness I am uttering right now.

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

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

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

It already does in other works.





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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Bunun resmini de yapabilirdiniz; neden bilgisayar ortamında gerçekleştirdiniz?

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

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

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

Ama çıkış noktası, parçalara ayrılması ve süreklilik içinde toplanmasıydı.

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

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

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

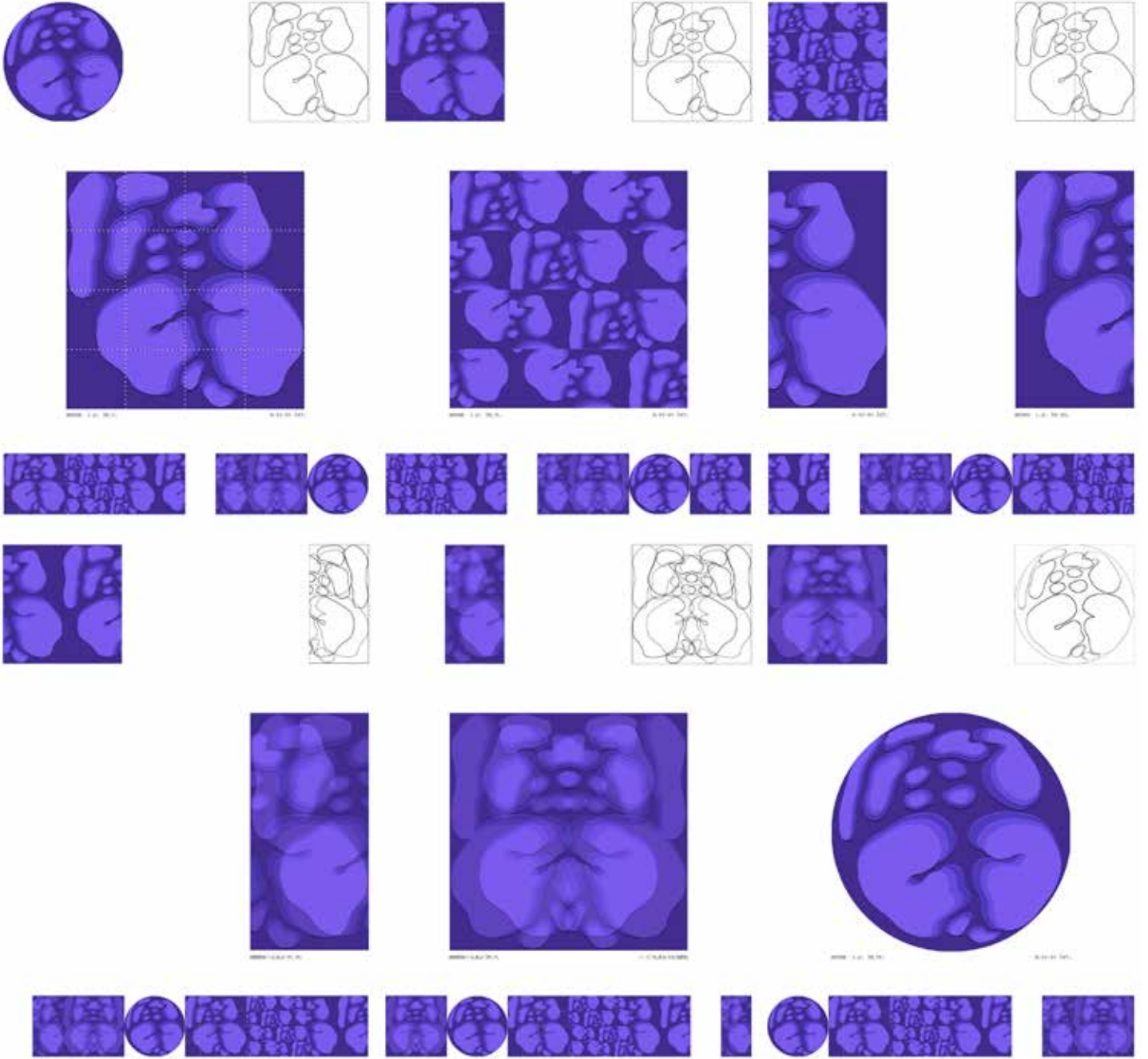
What I have just mentioned is completed by creating a synergy with a whole spanning time, by being collected by the viewer, by their inclusion. Back then, works that took the viewer beyond looking and involved them were too few. Since the cards were free, it became possible for people to own an object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

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

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

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

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



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

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

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

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

Body Series I, 1993-1994
29.6 x 21 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Bu triptik de atipik bir iş.

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

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

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

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

This triptych is also an atypical work.

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

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

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

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

Hepsinde olmasa da tatmin edici varyasyonlarının olabileceğini bilerek, diyelim.

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

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

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

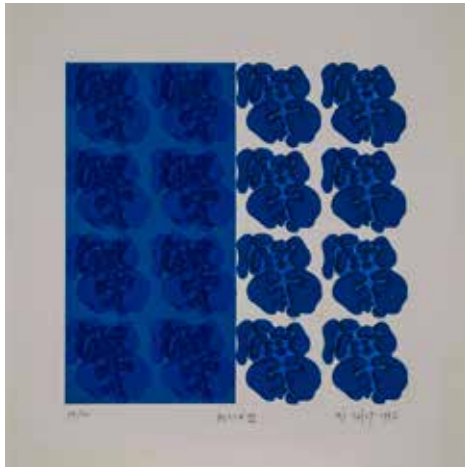
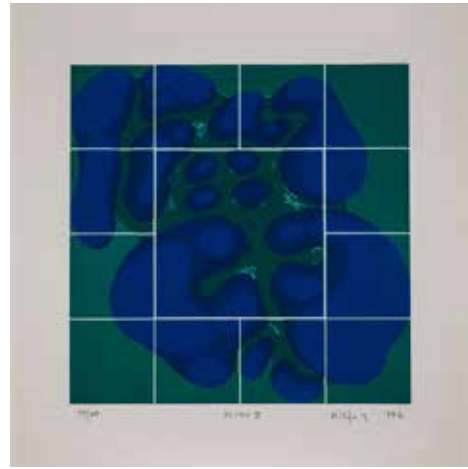
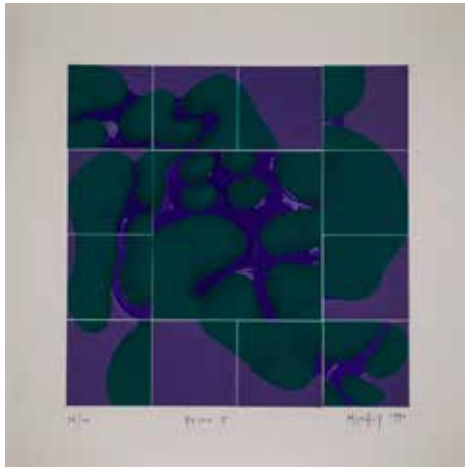
There is the relationship between part and whole in all artworks. Related to the East, meronymy runs parallel to the relations related to the nature. This is my claim. All artworks – whether in music, painting, architecture or poetry – have their own idiosyncratic relation of part and whole. Speaking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

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

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

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

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



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



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

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

Peki, Mithat Şen resmini bilmeyenler için?

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

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

Sürekli bozup yaptım zaten.

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

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

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

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

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

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

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

I have constantly spoiled and made it, anyway.

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

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



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

Şasiye gerilmiş natürel keçi derisi
Natural goat skin mounted on frame

88,5 x 230 cm

İsak Antika Koleksiyonu | İsak Antika Collection

İsimsiz | Untitled, 2011

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

100 x 200 cm

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

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

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

Tam tersi olduğunda peki, şasinin boş kullanıldığı işler?

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

İşte bitmemesini sağlamak için...

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

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

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

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

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

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

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

To ensure it does not end...

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

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

PARÇA
BÜTÜN

PART
WHOLE

ART
ON

Art On İstanbul
Meşrutiyet Caddesi Oteller Sokak Hanif Binası No: 1A
Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul
T +90 212 259 15 43
www.artonistanbul.com

PARÇA

BÜTÜN

PART

WHOLE

ART
ON