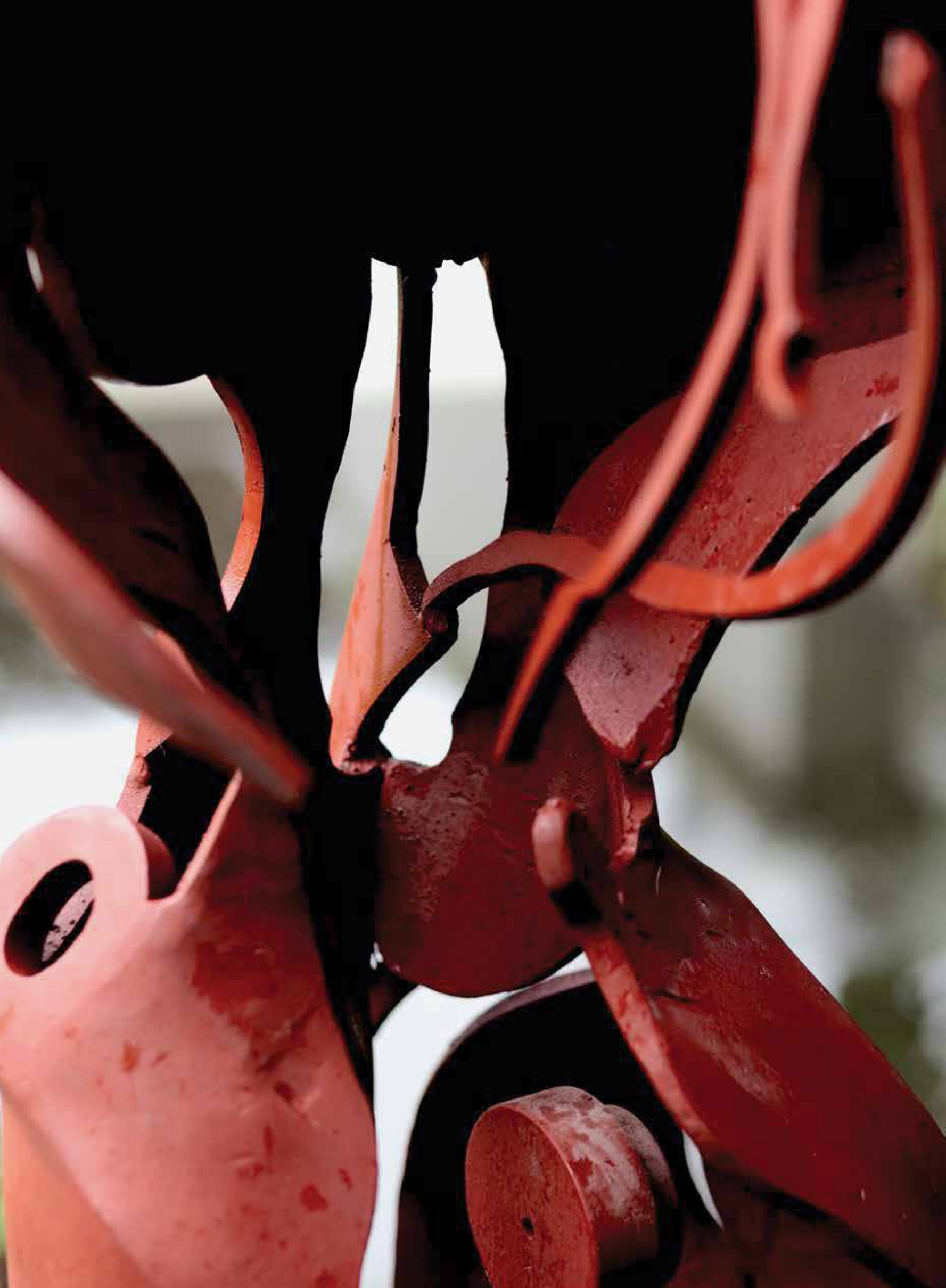


Kazım Karakaya

insan - hayvan





Kazım Karakaya

insan - hayvan

Mevcudiyetin Yüzü

Zeynep Sayın

I.

'Sanatta insan susar. Konuşan imgedir.'

Boris Pasternak

Önceden açılan bir pencereye bakmak yerine pencerenin kendisini aralayan şeyse eğer imge, konstrüktivistlerle fütüristler arasında salınan, Arno Breker faşizmine uzanan, yüzyıl geç kalmış görünen bu Karakaya imgesi nasıl bir varlık, hangi tarihin, hangi meleğin kanatlarını açmakta, hangilerini kapatmakta? Keskin hatlar, sert geçişler, alüminyum parlaklığı: anıtsallığın sınırına yaklaşan, banka girişlerine, alışveriş merkezlerine, plaza önlerine, (kalmamış) meydanlara, (kalmamış) kamusal alanlara yerleştirilmek üzere hazırlanmış, büyük boyutlu heykeller... Hangi kamusal mekan zamanından kalan bellek izi, hangi hatıra? Savaşçılar, yırtıcı hayvanlar: göz alıcı, dikkat çekici, köpekbalığı keskinliğinde, her an saldıracak, metal derilerini yırtacak kadar gergin. Oyuncakçı raflarında uzay yolu savaşçıları, battallaşınca canavarlaşmışlar... Nedir bu: emtia imparatorluğunda sürekliliği ve geleceği vaat eden bir anıt, geçmiş biçimlere öykünen bir mal, ürün fazlalığı içinde bir takı, bir süs daha, faşist kapitalizmi kendiyile yüzeleştirilen bir ayna?

Hele hâlâ böyle göğüs önde, bacaklar kaslı, Boccioni adamı açısında açık adımlarla yarı-öykünmeci ve figüratif ise, olmazsa olmaz çelişkisi heykelin. Önceden açılmış pencerelerden görünen, çerçevenin içine yerleşen, gözlüklerin merceğini bileyen, tam da sanat olmayanın mekanında dikilen şey anıt: oysa sanatın sanatsallığı, geçmişe öykünen ve tarihten yarım kalanları tamamlayan ya da gelecek tarihi kuran cümleleri kuran bir anıt olmayışında... Sanatın sanatsallığının olmazsa olmazlarından biri, asla anıt olmayışında, anıt olamayışında... Eğer önemli tarihsel olayları ya da kişileri anmak için göze çarpacak büyüklükte -iri ve faşist değil midir her anıt- ve simgesel değer taşıyan nitelikte bir abide ise anıt, tam da sanatı sanat kılanı ıskalayan şey: çünkü sanat eserinin bilinçaltı, tam da bilince sığmaz, bilince gelmez, hiçbir hatıra yerleşmemiş, hiçbir zaman olmamış olan bir şeyi açmakta... Unutkanlığı da hatırası da

The Face Of Existence

Zeynep Sayın

I.

'In art the man is silent and the image speaks.'

Boris Pasternak

If an image is that which, instead of looking outside an already opened window, opens a window for the first time, so what kind of an entity is this Karakaya image that oscillates between constructivists and futurists, that extends towards an Arno Breker-style fascism, and appears to have arrived a century late, which history's, which angel's wings does it expand, and which does it close? Sharp lines, hard transitions and the shine of aluminium: large-scale sculptures, approaching the borders of monumentality, prepared to be placed at bank entrances, shopping centres, plaza fronts, squares (that no longer exist), public spaces (that no longer exist). Which trace of memory from the time of public space, which memoir? Warriors, beasts of prey: spectacular, eye-catching, sharp as a shark, tense as if they may attack any second, tearing away their metal skin. Star Trek warriors on toy-shop shelves, they have turned into monsters in their oversized form... What is this then: a monument promising continuity and the future in the empire of commodities, a commodity emulating past forms, another adornment, another ornament amidst the surplus of products, a mirror that has fascist capitalism face itself?

And especially when it is, still, chest stuck out, muscular legs, positioned like the Boccioni man, with a step taken forward, semi-mimetic and figurative, then this is the *sine qua non* contradiction of sculpture. A monument is that which is visible from windows already open, which can be placed within a frame, which sharpens the lenses of one's glasses, and precisely that which is erected in the space of non-art: yet art is artistic only in that it is not a monument that emulates the past, that seeks to complete what remains unfinished from the past, or utters sentences that build future history... Art is artistic only if it is never, by no means, a monument, only if it cannot be a monument... If a monument is a memorial of a size - is not every monument bulky and fascistic - that catches the eye in order to commemorate significant historical events or persons, bearing a symbolic value, then it is precisely that which misses what makes art what it is: because the subconscious of the work of art, opens up something that is impossible to contain or capture by consciousness, something that has settled in no memory, something that has never come into

olmayan varlık: hatırlamakla unutmamanın arasında. Bizi tutan, bırakmayan, tutunulamayan şey, asla yaşanmamış, asla bilinmeyen, asla olmamış olanın bilinçaltında. Aksi takdirde, eğer öyle değilse, anıtlar aynı kökten gelen bir başka sözcüğün, angutluğun, imgelerin değil insanların konuştuğu, konuşurken sustuğu akıl noksanlığının egemenlik alanında...

Neyi peki bu Karakaya imgesi hatırlamadan, unutmadan açmakta? Tietze'ye göre bir işi yapmaya hazırlanmak demek anıtlamak, anıklamak: tarihsel bir anıyı köken bilerek, anıt oluşturmaya doğru yola koyulmak, yapıt kurmak... Her zaman bir başa, başlangıca, kökene, ilkselliğe, *arche*'ye gönderme yapan ve tarihsel bir arşivde bir araya gelmek üzere toparlamıyorsa (kat'ı sanatına demirde öykünen kat kat hayvanlar şimdilik bir yana) neden Boccioni'yi, Breker'i anıştırmakta? Eğer anıt değilse neden bu bellek izi, neden bu anma?

II.

'Büyük bir gürültü patırtı içinde imparatorluk destanı yazılırken onun yıldırımlarla alev alev yanan başı, şimşekler saçan geniş göğsü belirir: o fallus-insandır.'

Swinburne/Bataille

'Fütürizmin sanatı faşizmdir.'

Marinetti

Patine edilmemiş, bulanık, bulaşık, pürüzlü, lekeli, küt, künt, kalın, balçıkla sıvanmışa benzeyen, ışığı karanlığına gömen, ayaklar üzerinden gövdeye doğru yükseldikçe gerginleşen alüminyum ve düzlüğüne yansıdığına tutunmayan, geriye yansıttığı için parlayan ışık, gözü ilk alan şey. Parlak aydınlığı alışveriş merkezlerinin... Yanılsamanın ve yansımanın artı-değeri... Karakaya heykellerinin verdiği rahatsızlık için ilk neden, alüminyum ışığın suniliğine, kolaylığına sığınma yanılsaması... Yanılsama olsa bile sinir bozucu. Heykelin göğüs kafeslerinin aynasında saçlar tarandı taranacak; Canova'dan Jeff Koons'a değin ortak payda olan *kayganlık*, tüyleri ağdayla alınmış, kırışıkları ütülle düzleştirilmiş, üstünde patinaj yapılabilir kadar düz bir yüzeye yapışmış sanki. Ama ışığı emen, kayganlığı tökezleten yaralar ve ikinci bakışta kirlilikle ağdalılık, derinlikle yüzeysellik, dokusallıkla yanılsama arasında açılan bir gerilim var. Farklı mesafelerden bakınca anlaşılan, farklı yoğunlukların bir araya gelmesiyle oluşan alüminyum bir doku, derinine bir istif... Hiçbir olumsuzlamaya yer

being... A being that has no forgetfulness or memory: between remembering and forgetting. The thing that holds us, that does not let us go, the thing that cannot be held on to, is in the subconscious of that which has never been lived, can never be known, has never happened. Otherwise, if that is not the case, then under the domination of foolishness, another word that comes, in Turkish, from the same root as monument, in a field where not images, but people speak, and remain silent as they do so, in a field dominated by the lack of intelligence...

So what is it that this Karakaya image opens, without remembering, without forgetting? According to Tietze, these Turkish terms, *anıtlamak*, *anıklamak*, mean to prepare: to set about forming a monument, building a composition on the conscious knowledge of a historical memory as origin... Always referring to a head, a start, an origin, to the primal, to *arche*, why does it allude to Boccioni, to Breker, if it does not bring these together in a historical archive (leaving aside, for now, the layers of animals emulating the art of *kat'ı* in iron)? If it is not a monument, then why this trace of memory, why this commemoration?

II.

'In the midst of this rowdy imperial epic we see a blasted head flashing, a massive chest crossed by lightning, the phallus-man [...]

Swinburne, quoted by Bataille in his study on Sade's work, translated by Alastair Hamilton

'The art of futurism is fascism.'

Marinetti

What first catches the eye is, aluminium, no patina applied, blurred, smeared, rugged, stained, blunt, obtuse, thick, in appearance, plastered with loam, and the tensor as one descends from the feet that bury light in its darkness towards the body, and then, the light that shines because it cannot hold on when it reflects off the flat surface, and is reflected back. The bright lustre of shopping centres... The surplus value of illusion and reflection... The first reason for the disturbance caused by Karakaya sculptures is the illusion they create of seeking shelter in the artificialness, glibness of light... Even though it is an illusion, it is nevertheless disconcerting. The shiny rib cage of the sculpture makes for a mirror so that one can almost tidy one's hair in it; *slickness*, the common denominator of sculpture from Canova to Jeff Koons, almost as if hairs have been removed with wax, wrinkles ironed out, and stuck on a surface so flat that one could skate on it. However, there is a tension between the wounds that suck in light and trip up the slickness, and at second gaze, between dirt and viscosity, depth and shallowness, and textuality and illusion. An aluminium texture, a deep



bırakmayan, kişinin kendine hayranlık duyacağı yüzeyse kayganlık, buradaki istifte metalin yarasını açan kırışıklıklar, alüminyum etin dolduramadığı delikler var... Kimi zaman kayganlığı, kimi zaman rölyefi öne çıkaran, görsel değerle dokunsal değerlere yer değiştiren, kayganlıkla dört beş kata kadar çıkabilen bir düzen arasında gidip gelen, yakınlığa yakından bakmaya davet eden heykeller.

Kimi yerde sınırları geren kayganlığıyla akıllı telefon estetiği, kimi yerde keski ve zımpara sayesinde gölgeye doyurulan doku... Aksi insana özgü teknik yapım sürecini ve üretim pratiğini gözler önüne serdiği için kusursuzluğun sıfatıysa eğer *kayganlık* (R. Barthes), burada hem elin hiçbir engelle karşılaşmadan kayabildiği bir yüzey, hem etleri iyi alınmamış tırnaklara, nasır bağlamış topuklara takılır gibi takıldığı, dışın bıraktığı boşluğu arayan dil gibi dolaştığı, çukurlarında titreyen gölgeler, yaralar, oyuklar var. Yıldız demekse eğer *astrum*, ters kayan yıldız, felaket, *dis-aster* (Blanchot): yüzeysellik derinliğin, gerginlikle karanlığın, özdeşleşimle soyutlamanın geriliminde, yıldızların ve felaketin –hangisi yıldız, hangisi ışık, hangisi yansı, hangisi felaket- izi var... Heykellerin ritmi, bu gerilimin karşılıklı geçiş taksiminde, o taksimin anıyla ve jestiyle hareket etmesinde. Anıtsallığın ve iktidarın reddi, yeniden üretimi, her ikisinin beraberliği... Güzellik ile nobranlığın bir diğerine düğümlendiği, birinin kabarmışken diğerinin yatıştığı anı açığa serer, yansıyı ve yanılısamayı meydana çıkarır, pazar ekonomisinin, anıt estetiğinin kirli dilini parlatırken, karanlıkta kalan ışığı bugüne getiren, aydınlıkla karanlığı tersine çeviren, karanlıktaki aydınlığı bugüne açan bir imgesellik... Günümüz berbatlığından kaçınamayan politik antropolojisi güzelliğinin...

Aynı taksim, baş yerine gövdenin bitiminde uzayan kanatlar ve yüzgeçlerle, baş ile gövde arasında süren gerilimde de sürmekte. Zafer tanrıçası, tarih meleşti estetiğinde yerli bir Nike, insanla hayvanın girdiği ilişkide yeşeren güzelliği ve insana başın, başlangıcın, başkanlığın egemen olduğunda büyüyen angutluğu birbirine montajlamakta. Hayvanlar insanlığa terfi etmiş sanki de insanlar anıtta taşınmış, insan olamamış durumda. Eğer montajlanana olumsuzlaştıran ve birkerelikliğini ondan alan bir pratikse montaj, meydanlarda anılan başlangıcın ve başın anıtsallığının ve anısının içi boşaltılmakta. Hayvan ile insan arası bir varlık,

agglomeration that can be perceived when viewed from different distances, that has been formed by the combination of different intensities... If slickness is the surface that does not allow room for any negation, the surface for one to feel admiration for oneself, then the agglomeration here features wrinkles that open wounds in the metal, and holes that the aluminium-flesh cannot fill... These are sculptures that at times emphasize slickness, yet at other times emphasize relief, coordinate an interplay between visual and tactile values, oscillate between slickness and an order that can feature up to four or five layers, and invite the viewer to look closer...

In some parts, the aesthetics of smart phones with a slickness that strains the nerves, in some other parts a texture that has its fill of shadows with the use of chisel and emery... If *slickness* is the adjective of perfection, since its opposite would reveal the human technical production process and practice (R. Barthes), then here we have both a surface upon which the hand can slide without encountering any obstruction whatsoever, and another surface, which it catches on, like catching on broken nails, or calloused heels, on which it wanders like a tongue searching for the gap left behind by a missing tooth, and shadows, wounds and grooves, trembling in their pits. If *astrum* means star, then the star falling in the wrong direction is *dis-aster* (Blanchot): in the suspense between superficiality and depth, tension and darkness, identification and abstraction, there is the trace left behind stars and disaster – which one is the star, which one the light, which one the reflection, which one the disaster... The rhythm of the sculptures is in the reciprocal transition *taqsim*, melodic improvisation of this suspense, it is in the movement of this *taqsim* with its moment and gesture. The rejection of monumentality and power, their reproduction, the togetherness of the two... It reveals the moment when beauty and churlishness are buttoned together, the moment when one simmers down while the other swells, it exposes reflection and illusion, and as it polishes the dirty language of the aesthetics of monuments, this is an act of the imaginary that brings the light that was left in the dark into the present day, that inverses light and darkness, and that opens the light in darkness to the present... The political anthropology of beauty that cannot avoid today's awfulness...

The same *taqsim* continues between the wings and fins that extend, not at the point where the head ends, but the torso, in the continuing suspense between head and torso. A local Nike, displaying the aesthetics of the goddess of victory, or the angel of history, montages the beauty that comes into leaf in the relationship between human and animal, with the foolishness that grows when the head, the beginning or chieftaincy establish their hegemony

kanatlarını açarken, süzülerek kaymakta. İmge, içinde birbirine düğümlenen bir jestler zincirini barındırdığında, heykel olduğunda da, politikadan ve ahlaktan ayrılması mutlak olarak mümkün olmayan estetik bir alanda.

Dahası, sadece Pasolini'nin sözünü ettiği gibi film materyaline özgü içkin nedenlerle değil, burada, heykelde de "montaj devreye girer girmez... şimdiki zaman geçmişe dönmekte (*yani çeşitli canlı diller arasında bir koordinasyon gerçekleşmekte*)... Materyalini, ölümün yaşamı işlemesi gibi işlemekte."¹ Geçmişin bugünde icadını imkanı kıldığı an imkansızlaştırırken, bugünü -geçmişe olan farklılığıyla konumlandığı anda- eleştirel ve tarihsel bir şimdiye açan montaj: burada, kimi zaman şimdiyi, kimi zaman geçmiş, kimi zaman hayvanı, kimi zaman insanı, kimi zaman gövdeyi kimi zaman başı parçalayarak kimi zaman geçmişe inen, kimi zaman bugüne gelen, her hal ve karda geçmişle bugünü hiç olmamış bir şimdinin olasılığına (*yani: geleceğe*) açtığı için hiçbir anıya, hiçbir bellek kırıntısına tutunamayan, fütürist estetikten aldığı payı kendini henüz olmamış bir geleceğe yansıtılarak imkansız kılan, fütürizmi anıtsallıktan *kurtaran* pratik: anıtın tam tersine, "(...) kayar geçmişin hakiki imgesi. Tanınabilirlik anında bir daha geriye gelmesi imkansız bir imge olarak tutulur geçmiş. [...] Geçmiş olanı tarihsel olarak dile getirmek, 'olmuş olduğu gibi' geçmiş tanıyabilmek değildir. Bir anıya, tehlike anında parlarmışçasına egemen olmaktır. [...] Her yeni çağla birlikte aktarılanı, onu sahip olmak üzere olan konformizmden kurtarmayı denemek gerekir. [...] Sadece böyle bir tarihyazımcı şu hisle yüklü geçmişteki umut kıvılcımını tutuşturabilir: galip geldiği zaman ölümler bile düşman karşısında güvence altında değil. Düşman ise galip gelmeyi bırakmış durumda değil."²

Aktarılanı ve geleneği, onu temellük eden bir konformizmden kurtarmak: faşizmi bedensel ve mahrem bir deneyim olarak hepimizin tecrübe ettiği bir çağda Karakaya'nın beden heykelleri böyle de özetlenebilir. Yirminci yüzyılın başlarından kalma, faşizmin yükselişine koşut giden bir konstrüktivizmi ve fütürizmi, bugüne düşen köşeli ve kaygan mayonez ışıltısını, bir Osmanlı kağıt sanatı olan kat'ı'ya montajlamak, üçboyutlu bir

over humanity. It is almost as if animals have been promoted to humanity while humans have been petrified, fossilized as monuments, having failed to become humans. If montage is a praxis that renders the montaged contingent and renders it devoid of its uniqueness, then the content monumentality and memory of the beginning and head alluded to in squares is being discharged. A being between animal and human, glides as it slips away, expanding its wings. When it contains a chain of gestures buttoned to each other, also when it is a sculpture, an image occupies a field that is impossible to completely detach from politics and ethics.

What is more, this happens not, as Pasolini says, for reasons inherent to the material film, here, in sculpture, too, "as soon as montage intervenes, [...] the present becomes past {*in other words, a coordination takes place between various living languages*} [...] Montage thus accomplishes for the material [...] what death accomplishes for life."¹ The invention of the past in the present is rendered impossible by the moment it renders possible, whereas it is montage that opens today – at the moment it positions it with its difference to the past – onto a critical and historical present: here, a practice that destroys at times the present, or the past, or the animal, or the human, or the body, or the head, a practice that at times descends into the past, comes to the future, but in any event, cannot hold onto any souvenir, any crumb of memory because it opens the past and today onto the possibility of a present that has never taken place (in other words: the future), and which renders impossible the share it receives from futurist aesthetics by redoubling itself upon an as-of-yet-unrealized-future, which *rescues* futurism from monumentality: in contrast to the monument, "(...) The true picture of the past whizzes by. Only as a picture, which flashes its final farewell in the moment of its recognizability, is the past to be held fast. [V] [...] To articulate what is past does not mean to recognize "how it really was". It means to take control of a memory, as it flashes in a moment of danger. [VI-1] [...] In every epoch, the attempt must be made to deliver tradition anew from the conformism which is on the point of overwhelming it. [VI-2] [...] The only writer of history with the gift of setting alight the sparks of hope in the past, is the one who is convinced of this: that not even the dead will be safe from the enemy, if he is victorious. And this enemy has not ceased to be victorious."²

1 Pier Paolo Pasolini, *Observations on the Long Take*, Pier Paolo Pasolini, Translated by Norman MacAfee and Craig Owens, see <http://fdm.ucsc.edu/~landrews/178s2010/Assets/8656165C/observations%20on%20the%20long%20take.pdf>

2 Walter Benjamin, *On the Concept of History*, Translated by Dennis Redmond, Creative Commons, available online at: <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>

1 Pier Paolo Pasolini,

2 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GSI.2, s. 691-704, burada s. 695.

gerçekliği tuvalde üç boyut yanılmasıyla temsil etmek yerine iki boyutlu bir düzlüğü üç boyutlu heykele taşımak da, heykeltraşın pratiklerinden biri... Alüminyum varlıkların yanında metalin toprak renginde yelpaze gibi açılan yaratıklar kat'ı'lar... Venedik kırmızısına yakın, toprağa karışmayı, ölmeyi, yok olmayı içeren, simyada pigmenti nitelenecek için kullanılan bir ismi var bu rengin: ölü kafası, bedenden arta kalan değersiz atık anlamına gelen *caput martuum*, *caputa mortua*. Bedenlerin her birinin ayrı ayrı faşizme maruz kaldığı bir dönemde Karakaya varlıklarının kişisel istila deneyimi, *caputa mortua*. O güçlü, pençeleri yere sağlam basan hayvanlar kat kat değil yalnızca, her şeyin yeniden şekillenmeye hazırlandığı bir yok oluş, çözülüş aşamasında. Alüminyum heykellerdeki gerilim, onlarda da var. Mumyalara astar olduğu için mumya kahverengisi diye anılan bu renk, *caputa mortua*, Avrupa sanatı tarihinde dinsel figürlerden arta kalanı simgelemekte kullanılmakta. Burada kat'ı gibi kesilen hayvanların yüzünde ve astarında...

Birbirine dikişlenen zaman anlarının arasındaki çelişki ve uyumsuzluk, aynılığın cansıkcılığı ve buyurganlığı yerine birbirine monte edilen farklılıkları ortaya çıkararak her birini kendisi olarak görünür kılan, farklılıkların açtığı arada, meydanlara anıt dikeceğine eleştirel bir potansiyeli *meydana* çıkaran bedenler. Her seferinde genişliğe, aleniyete, kamuya çıkarmak anlamına gelen bir açık etme, ortaya koyma: *meydana çıkarma*... Ufkunu açma... Ama neden şimdi? Neden meydanlar kapatılırken? Neden mumya astarı? Neden montajlama süreci, neden bugün, neden burada? Avrupa'da hukuğun egemenliğinin askıya alındığı I. Dünya Savaşı sırasında birçok Avrupa ülkesinde fütüristlerin, Dada'nın, sürrealistlerin ve diğerlerinin, II. Dünya Savaşı'nda nasyonal sosyalizme maruz kalan ülkelerde etken/edilgen bir direniş hareketi içinde bulunan ve örnekleri *soysuz sanat* diye sergilenen bütün sanat akımlarının ve diğerlerinin, 11 Eylül sonrası A.B.D.'de Jon Kessler, Isa Genzken, Robert Gober gibi sanatçıların ve diğerlerinin sanatsal pratiğiyle nasıl bir ortak payda?

Tehlike anında parlarmışcasına egemen olmak... Madencilerin, grizuyu önceden anlama yeteneğine sahip olduğunu düşündükleri kuşlara benzetiyor imgeyi Didi-Huberman: madenciler madene kafes içinde kuşlarla iner, gaz sızmadan kafes içindeki kuşlar tüylerini kabartmaya ve titremeye

Saving tradition and what has been transmitted from a conformism that appropriates it: in an age when we all live through fascism as a physical and intimate experience, Karakaya's sculptures of bodies can also be summarized like this. To montage, a constructivism and futurism that harks back to the early twentieth century and runs parallel to the rise of fascism and its angular and slippery mayonnaise glare that falls on today with *kat'i*, an Ottoman art of cutting paper, and to convey onto the three-dimensional art of sculpture a two-dimensional flatness instead of seeking to represent a three-dimensional reality on canvas by creating an illusion of three-dimensions are among the practices of the sculptor... Beside the aluminium entities, the beings that open like an earthen-coloured fan are the *kat'is*... Close to Venetian red, this colour that involves becoming earth, dying and dissolving, has a name that is used to describe pigment in alchemy: *caput martuum*, *caputa mortua*, which means head of the dead, the worthless leftover that remains from the dead body. At a time when each body, individually and separately, is subjected to fascism, *caputa mortua* is the personal invasion attempt of Karakaya creatures... Those powerful animals, whose claws firmly grasp the earth are not only in layers, but they are also at a stage of destruction, dissolution, when everything prepares to be reshaped. They, too, possess the tension of the aluminium sculptures. This colour, referred to as mummy brown because it was used as mummy coating, is used, in European art history, to symbolize what remains from religious figures; whereas here it is used in the faces and the coating of animals cut in the *kat'i* style...

The contradiction and dissonance between moments of time stitched to each other, bodies revealing, rather than sameness and sullenness, the differences montaged to each other, rendering each visible as itself, bringing out a critical potential into the open, in the gap opened up by differences, rather than erecting monuments in squares. A revelation, exposition that at each turn means to expose to width, to publicity, to the public: to reveal, *to place in the open*... To expand horizons... But why now? Why when the squares are being closed? Why mummy coating? Why a montage process, why today, why here? What common ground with futurists, Dada, surrealists and others during World War I when the rule of law was suspended in Europe, with all the art movements and others, which took part in active/passive resistance movements in countries subjected to national socialism during World War II, movements, the examples of which were exhibited as degenerate art, with the practice of artists such as Jon Kessler, Isa Genzken, Robert Gober and others in post-September 11 USA?

To take control, as it flashes in a moment of danger...





başlarmış... Felaketin gelişini hissedene kuşlar, felaketin gelişini gören imgeler, güzel bir kuşa yakıştırılan zehirli kehanet. Tarihin işgal edildiği bir çağda felaketi gösteren, felakete karşı dayanma gücü veren imgeler... Sadece yaşayanların değil, ölmüşlerin de düşman karşısında güvence altında olmadığı bir zamanda kabaran tüyler, açılan kanatlar. Ölüler anıtsallaştırmadan kazanılmış, ölüm siyasallaştırılmadan kurtarılmış değil henüz. Ölüm mezarlıklarda değil, siyaset meydanlarında. 11 Eylül saldırısı ardından Bush hükümeti tarafından teröre karşı savaş çıkırtkanlığıyla siyasallaşan ölümler ve hayatlar: uzundur ölüleri ve yaşayanları bozguna uğratan süreç bugün burada...

Bu heykeller sanki ölüleri ölmüşlüklerinden -anıt mezarlarından-, yaşayanları nefessizliklerinden kurtarma, bir soluk arası aldırma çabasında. Travmaya öykünmeci uyum bu nedenle: nasıl Dada'nın kilit stratejilerinden biri, Dada'nın çevresindeki koşullara öykünmesi ve içinde bulunduğu mekanın koordinatlarını almasıysa "askeri bedenın zırh-lanması, sanayi işçisinin parçalara ayrılması, kapitalist öznenin metalaşması",³ burada da Karakaya, (bilinçli/bilinçsiz/bilinçöncesi) sanatsal bir direniş stratejisi olarak Breker Almanyası'na, Bush Amerikasına ve günümüz Türkiye'sine özgü koordinatlara yerleşmekte, onların anıtsal 'savaşçı' biçimini almakta: "yaşadığımız zamanların yansımalarını sinirlerimizde bulan farsı, kelimelerle ifade edilemeyecek bir ergenlik ve tanırsızlık seviyesine ulaşmıştır."⁴

Ne var ki tam da bu berbatlığı öykünmecilik sayesinde *nature morte* olarak tarihe gömeceği ve öldüreceği yerde geçmişi, içinde yaşatan ve hayatta bırakan bir tarih. Anıttan kaçınmak yerine, yanında bir karşı-ritm oluşturduğu için anıtın anıtsallığını meydana çıkaran imge...

Heykelerde kimi zaman Roma büstleri gibi onların olmayan bir gövdenin üstüne oturtulmuş -ki ölü maskelerinden soluk alan ölüm portreleri büstler-, kimi zaman Türk folklorunda Ahmet Yaşar Ocak'ın derlediği kesik baş, başsız gövde hikayelerini, kimi zaman Arno Breker'in faşizmüne inat kafayı kesen Andre Masson'u ve Georges Bataille'i anıştıran, kola kanata dönüşen ama kol kanat germeyen, başlangıçsız bitimsiz başlar...

Didi-Huberman likens the image to the birds that miners believe to be gifted with the talent to foresee firedamp in mines: miners would descend into the mine with canaries in their cages, and before the gas began to release the birds would begin to fluff their feathers and tremble... Birds sensing the impending disaster, images sensing the impending disaster, a poisonous prophecy ascribed to a beautiful bird. Images that, in an age when history has been invaded, point towards disaster, and provide the strength to endure disaster... Feathers fluffed, wings spread at a time when not only the living but the dead, too, are not safe against the onslaught of the enemy. The dead are yet to be rescued from monumentalization, death itself is yet to be saved from politicization. Death is not in the graves, but there in the arenas of politics. Deaths and lives politicized following the September 11 attack by the anti-terror warmongering of the Bush government: the process that has trounced upon both the dead and the living has long since been here...

These sculptures seem to be involved in an effort to relieve the dead from their deadness - from their mausoleums -, and the living from their shortness of breath, to help them get a breather. This is the reason for the harmony that emulates trauma: in the same manner that one of Dada's key strategies was to emulate the conditions that surrounded it and to adopt the coordinates of the space it occupies - "the armoring of the military body, the fragmenting of the industrial order, the commodification of the capitalist subject"³ here, too, Karakaya, as an (conscious/unconscious/preconscious) artistic resistance strategy, settles within the coordinates of Breker's Germany, Bush's United States and contemporary Turkey, and adopts their form of monumental 'warrior': "The farce of these times, reflected in our nerves, has reached a degree of infantilism and godlessness that cannot be expressed in words."⁴

However, it is a history that keeps the past alive within itself, gives life to it instead of killing and burying this awfulness in history as a *nature morte* thanks to mimesis. Instead of avoiding the monument, an image that emphasizes the monumentality of the monument because it forms a counter-rhythm beside it...

Heads like those placed, like Roman busts, on torsos that do not actually belong to them - after all, busts are portraits of death that breathe through death masks -, that remind one of, at times, the stories of severed heads, or bodies without heads anthologized in Turkish folklore by Ahmet Yaşar Ocak, and at

3 Hal Foster, *Yeni Kötü Günler*, İstanbul, 2017, s. 98

4 Hugo Ball'den alıntı, Foster içinde, a.g.e., s. 100.

3 Hal Foster, *Bad New Days*, available online at https://monoskop.org/media/text/foster_2015_bad_new_days/#ch3ft-34

4 ibid.

Benjamin'in tarihin okunabilirliğine dair savlarında montajı devreye sokması, rastlantısal değil: sadece Eisenstein'da değil, Bataille'in ünlü dergisi/dergileri *Documents* ve *Acephale*'de de montaj, monte ettiklerinin aralıklarından, hiç düşünülmemiş bir şey, hiç bilinmeyen bir bilinçaltı olarak tarihi ve *tarihsel imgeyi* açmakta. Geçmişin nasıl olduğunu, geçmişini tekrar ve taklit eden değil, aralığından görünür kıldığı bugünle beraber aydınlatan imge: temellük eden bir *arche* estetiği içinden, faşizmden gelerek, başsız başlar, başlangıçsız bitimsiz gövdeler, başkansız gelecekler meydanda...

Yine de Pasolini'nin –aynı zamanda bir fütürizm eleştirisi olan– *Salò ya da Sodom'un 120 Günü*'ndeki karabasanlar arasında şatonun siyahi hizmetçisiyle yatarken yakalanan ve efendiler tarafından öldürülen genç erkeğin kalkık yumruğu gibi önerdiği 'basmakalıp ve kaba sembolik bir temsille,' 'efendinin zaferine eklenen bir haraç halini alan'⁵ bir pratik değil sadece heykellerdeki bu montaj, aksine, her anıda eksik olan, hatırlanmayan, hiçbir belleğe dahil olmayan şeyi –yokluğu, ölümü– de kendi içine aldığı, öldürmeyi kendi yapıtına ve yapışına taşıdığı için burada, şimdide, meydanların ortasında, alışveriş merkezlerinde tarihselliğin içinde taşıdığı ölümü bugüne açmakta: kırık kanatlarıyla başsız gövdesiyle günümüz Türkiye'sinin meleği... Tarih meleği...

Yirminci yüzyıl başından kalma arkaik ve anakronik bir teknik, montaj... Bitmiş bir yapıtsallığa (anıt) direnerek, bir teknik yapım sürecinin kendisine, dahil olmadığı her süreçte bizi hazırlıksız yakaladığı için de içinde her zaman buyurganlığı barındıran sonuca (yapıt) tutulan ayna: her seferinde, inatla, ısrarla bu ikisinin arasını açan –ismiyle müsemma– Karakaya. Faşist estetik ile *informel* arasındaki 'ara'... Arno Breker ile Georges Bataille arasındaki 'ara'... Pornografinin kayganlığıyla erotizmin kirliliği arasındaki 'ara'... Baş ile gövde, kadın ile erkek, hayvan ile insan, yukarı ile aşağı, dikey ile yatay arasındaki 'ara'... Katların karanlığıyla soluğu arasındaki 'ara'... Uzakdoğu'da okçuların kullandığı türden, gergin değilken içeri, gerginken dışarı doğru bir eğri çizen okla yayın tam ortasında. arslanla insan, yataylıkla (yere koşut) dikeylik (fallus gibi açılan başsızlık), yeryüzü ile gökyüzü, yayın gerginliğiyle gevşekliği arası şu varlığın çevriminde

⁵ Eric Marty, *Marquis de Sade yirminci yüzyılda neden ciddiye alındı?*, İstanbul, 2017, s. 25/26.

other times, André Masson, who in defiance of Arno Breker's fascism, chopped the head off, and Georges Bataille, heads with no beginning or end, that turn into arms and wings but do not take anyone under their wing...

It is no coincidence that Benjamin introduces montage in his theories on the legibility of history: Not only in Eisenstein, but also in Bataille's renowned journal/journals *Documents* and *Acephale*, montage opens up, from the gaps in what it brings together, history and the *historical image* as a thing that has never been thought before, as a subconscious absolutely unknown. The image that illuminates how the past was not with a today that repeats and imitates the past, but with a today that renders the past visible from a gap it leaves: from within an aesthetics of *arche* that appropriates, coming from fascism, heads without heads, bodies with no beginning or ends, and in squares, features without chiefs...

Nevertheless, the montage in these sculptures is not only a practice that like the raised fist becomes a 'form of extortion added to the master's victory' with a 'stereotypical and vulgar symbolic spectacle'⁵ proposed like the raised fist of the young man who was caught sleeping with the black maid in the castle amidst nightmares and was murdered by the masters in Pasolini's *Salò or the 120 Days of Sodom* – which is also a critique of futurism –, but quite to the contrary, because, it contains within itself that which is missing in every memory, that thing that is not remembered, that is not included in any memory – nothingness, death – because it conveys killing into its work and doing, in the here and now, in the middle of squares, in shopping centres, within historicity, it opens the death it carries within to the present day: with its broken wings, and headless body, the angel of today's Turkey... The angel of history...

Montage is an archaic and anachronic technique, a left-over from the early twentieth century... Resisting a concluded monumentality (the monument) it is a mirror held to a technical production process itself, an outcome (the work) that always contains authoritarianism because it catches us unprepared in every process we are not part of: every time, doggedly, persistently, driving a wedge between the two, true to his name: Karakaya [lit. *Black Rock*]. The 'gap' between fascist aesthetics and the *informal*... The 'gap' between Arno Breker and Georges Bataille... The 'gap' between the slickness of pornography and the dirty beauty of eroticism... The 'gap' between the head and the body, woman and man, animal and human, up and down, vertical and horizontal... The 'gap' between the darkness of layers and their

⁵ Eric Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*

kendi üstüne kapanır görünürken açılan, ne insana ne hayvana ne gökyüzüne ne yeryüzüne benzeyen ritmik alan: 'ara'... Ne anımsamaya, ne unutmaya uygun olan, her ikisini de açan: eğer kurgusal bir başlangıcı fiziksel olarak mevcuda getiren, o başlangıcın tarihini yazan bir bilgi deposuysa arşiv, arşivin marjında, arşiv yerine an-arşiv'i an-arşiv kılan 'ara'...

III.

'Herkes medyum kesildi başımıza, korkudan mı, dehşetten mi, ümitsizlikten mi, yoksa artık yasa masa kalmadığından mı... Kimbilir!' Hugo Ball, 1917.

Ambrosiana kitaplığında 13. yüzyıldan kalma bir Yahudi elyazmasından söz ediyor Agamben. Yüksel Arslan'ın *Kapital* serisindeki gövdesi insan başı hayvan figürlerle Karakaya'yı buluşturan genişlik, açıklık, alan: insanlar, ancak cennete gittikleri an, insanlığa terfi ederek hayvan başlarından kurtulmakta. Kusursuz insan temsilleri, Ambrosiana'daki elyazmasında birer hayvan... Burada da mezar taşları, mezarlara yerleştirilen atlar, minyatürlerdeki Burak'lar gibi, artık sadece kutsal kişileri ve peygamberleri taşıyacaklarına, minyatürlerde kutsal kişilerin, velilerin, peygamberlerin başında yükselen yalazla, kendileri göğe uçan hayvanlar... Ayrım diye bir şey varsa, insan ile hayvan arasında değil, insanla hayvanı insan ve hayvan kılan dizge ile insan ve hayvan arasında. Tersine bir denklem dolayısıyla: insan başı, insan *arche*'si, insan arşivi değil, *baş yerine yüz*... İnsanlar başlarından olurken, hayvanların başlarında haleleri ve yüzleri var... Avrupa sanatında azizler, hayvanlar ve *caputa mortua*... Faşizm zamanlarında ölümler göğe gözleri açık gittiği için geriye kalanlara yüklenen çifte sorumluluk, ölümlerin gözlerini kapatmak ve yaşayanların gözlerini açık tutmaksa, burada da çifte bir sorumluluk ve uyarı: insanları başlarından, hayvanları insanlıklarından kurtararak onları her ikisinin arasındaki ayrımı belirginleştirdiği denli öteleyen bir geleceğe, henüz olmamış bir geleceğe açılan ayna... Yüksel Arslan'ı, Bataille'i, Agamben'i ve diğerlerini Kazım Karakaya'yla ayrıştıran ve buluşturan, nefes aldırmanın izlek: göğe yükselirken yere kapaklanan, imparatorluk destanı yazarken köleleşen, başkan olurken başından olan, anıt dikerken angutlaşan insan... Dimdik yükselirken anıt gibi, kendini yaparken yapıt gibi, hayvan gibi dört ayak üzerine

breathing... In precisely the middle of the kind of bow and arrow used by archers in the Far East, forming an inwards curve when not stretched, and an outwards curve when stretched. Between lion and human, between horizontality (parallel to the ground) and verticality (headlessness that opens up like the fallus), between the earth and the sky, a rhythmic space that opens up when it seems to close in on itself within the cycle of that existence between the tension and looseness of the bow: the 'gap'... Suitable neither to remembering nor forgetting, a gap that opens up both: If the archive is a storage of information that brings a fictional beginning into physical existence and writes the history of that beginning, then a 'gap' in the margins of that archive, a 'gap' that renders, instead of the archive, the moment-archive a moment-archive...

III.

'Everyone has become mediumistic, from fear, from terror, from agony, or because there are no laws anymore - who knows?' Hugo Ball, 1917.

Agamben speaks of a 13th century Jewish manuscript in the Ambrosiana library. What brings together the figures with human bodies and animal heads in Yüksel Arslan's series titled *Kapital/Capital* with Karakaya's works is width, breadth, space: people are redeemed of their animal heads only when they go to heaven, where they are promoted to humanity. In the Ambrosiana manuscript, the representations of perfect humans are, in fact, animals... Here, too, the horses placed on tombstones and in graves, like the Buraq figures in miniatures, no longer only carry holy figures and prophets, but with the aura emanating on top of the heads of holy figures, saints and prophets, ascend into the sky alone... If there is such a thing as a distinction, then it is not between human and animal, but between the system that renders human and animal, and human and animal themselves. Therefore, this is an inverse equation: not the human head, not the human *arche*, not the human archive, the face instead of the head... As people lose their heads, animals have halos around their heads, they have faces... Saints, animals and *caputa mortua* in European art... During periods of fascism, since the dead have died with their eyes open, if there is a double responsibility assigned to those who survive, i.e., both closing the eyes of the dead, and keeping the eyes of the living open, then there is, here too, a double responsibility and a warning: by saving people from their heads, and animals from their humanness, the mirror that opens onto a future that has not yet matured yet, a future that delays the difference between them as much as it renders it discernible... The theme that differentiates and brings together Yüksel Arslan, Bataille, Agamben and the others with

fırlatılan, ceset gibi parçalanın... Meydanlara çakmak yerine çakılanla beraber meydana getirme, mevcut kılma... *Taşillaşmış koşulları... onlara kendi şarkılarını söyleterek dans ettirme...* (Marx)

Ve basit olduğu denli (en) karmaşık çözümü sanatçının: anıt değil, anımsama ve unutma değil, anımsayarak ve unutarak kurulan, geçmişı ve geleceği kendi belgeledikleriyle mütemadi olarak yorumlayan, *arche*'ye yaslanan bir *arşiv* değil, hayvanlık ve insanlık değil, ne ismi ne belleği ne de bellek için uygun olan, hiçbir zaman deneyimlemediğimiz ama bizi yine de bırakmayan o şeye, şimdi'de ve burada'da açılan alan, kendisi ve yalınlığı mevcudiyetin. Anıtın içinde anıt olmayan... Temsil etmek, ele geçirmek, anıt dikmek, açılan bir pencereden bakmak değil, yüzüzlük değil, mevcudiyetin aralanan penceresi: mevcudiyetin Karakaya heykellerinde yüzü böyle, o kadar...

Kazım Karakaya, the theme that takes one's breath away: the human that falls flat on the ground as it attempts to descend into the sky, that becomes a slave while writing an epic for an empire, that loses its head in trying to become a chief, that becomes a fool while erecting a monument... As it rises, bolt upright, like a monument, while it builds itself like an edifice, hurled on four feet like an animal, destroyed like a corpse... Rather than hammering into squares, to create along with that which is being hammered, to render present, to bring into existence... *To make the petrified conditions dance by singing to them their own tune...* (Marx)

And the artist's solution, as simple as it is (most) complex: not a monument, not remembering and forgetting, not an *archive* that rests on *arche*, which is founded by remembering and forgetting and constantly interprets the past and present with what it documents, not animality and humanity, but the field that opens in the here and now onto that thing that has no name or memory, nor is suitable to memory, that which we can never experience but nevertheless does not abandon us, existence itself, and its plainness. A non-monument inside the monument... Not to represent, to conquer, to erect a monument, or to look through a window, not insolence/facelessness, but the window of existence, half-open: this is the face of existence in Karakaya sculptures, that is all...































180x80x30 cm, mermer



40x56x194 cm, demir



52x53x180 cm, demir



66x164x145 cm, demir



64x90x238 cm, alüminyum



15x11x20 cm, bronz



14x11x26 cm, bronz



60x200x156 cm, alüminyum



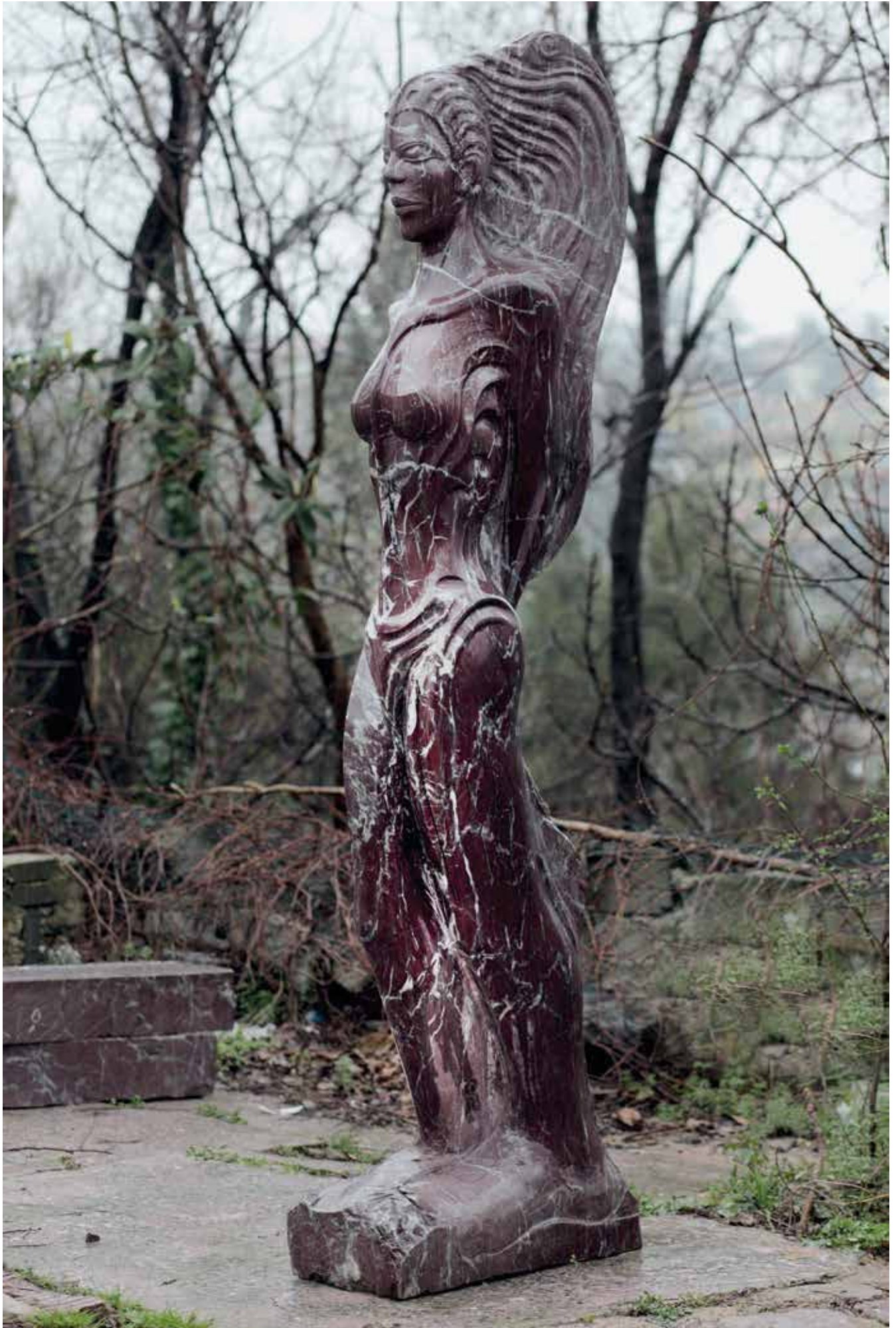
31x25x12 cm, bronz



22x27x18 cm, bronz



50x83x230 cm, alüminyum



220x60x30 cm, mermer

Biyografi

1971 Ankara
1993 - 1998 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Heykel Bölümü.

Kişisel Sergiler

2004 İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi,
İstanbul
2008 Arda Sanat galerisi, Ankara
2011 Casa dell'Arte, Bodrum
2014 "Dönüşüm", Bozlu Art Project, İstanbul

Karma Sergiler

1997 58. Devlet Resim Heykel Sergisi
1998 59. Devlet Resim Heykel Sergisi
2000 "2000'e Doğru Gençler", AKM, İstanbul
2003 ODTÜ Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi,
Ankara
"Biri Bir Yerde", İlayda Sanat Galerisi, İstanbul
2004 Kargaşa 4, Kargaart, İstanbul
2016 "Korku", Bozlu Art Project, İstanbul

Biography

1971 Ankara
1993 - 1998 Hacettepe University Faculty of
Fine Arts, Department of Sculpture.

Solo Exhibition

2004 İş Bankası Parmakkapı Art Gallery, İstanbul
2008 Arda Art Gallery, Ankara
2011 Casa dell'Arte, Bodrum
2014 "Transformation" Bozlu Art Project, İstanbul

Selected Mixed Exhibitions

1997 58. State Sculpture Exhibition, Ankara
1998 59. State Sculpture Exhibition, Ankara
2000 Collective exhibition, "Young Artist's to the
Year 2000" AKM, İstanbul
2003 ODTÜ Art Festival, Fine Arts Exhibition,
Ankara
"One in One Place", İlayda Art Gallery,
İstanbul
2004 "Chaos 4" Art exhibition, Kargaart, İstanbul
2016 "Fear", Bozlu Art Project, İstanbul

