
BAŞAK BUGAY

“Saklanmak Keyiftir”





BAŞAK BUGAY

“Saklanmak Keyiftir”



Bebek Törenleri, Cenaze Törenleri

Zeynep Sayın



• Fayyum portreleri, Fayyum mumyaları, İ.S. 1.-4. Yy., Kuzey Mısır
• Togatus Barberini, ataların imgesiyle soylu Romalı

I.

2 kasım 2011, Nizhny Novogrod: çocuk cesetlerini mezardan çıkartıp oyuncuğa dönüştüren bir sapkın, mumyaladığı kız çocuğu cesetlerini dolap raflarında sakladığı için yakalanır, hastaneye sevk edilir. 3 ile 15 yaşları arasında 26 kız çocuğunu mumyalamış, giydirmiş, süslemiş, cesetlerini dolap raflarında oyuncak gibi saklamış olan Rus bir dilbilimcidir Anatoly Movskin, 13 dil konuşur, üniversitede Kelt kültürü üzerine dersler verir. Tedirgin eden, tüyler ürperten bir imgedir bu, insanın boğazı düğümlenir. Cesetler oradadır, beklemekte, dinlemekte, susmaktadır. Dumanın ateşe benzeşmemesi, ateşin izini sürmesi gibi, mezar taşı, balbal, ölü maskesi gibi benzeşmeyen bir öykünmecilikle izini sürmez cesetlerin Movskin, onları çifte katlar, göndergeyi (ölüyü) içine çeker, cesedi tek kişilik bir toteme, bir oyuncuğa dönüştürür.

Tıpta semptomlar, kriminolojide ve psikanalizde ipuçları, Morelli'de, Warburg'da, Ginzburg'da sanatsal ayrıntılar, öykünmeci birer benzeşim değil, iz sürüm sayesinde oluşan imgelerdir. Nasıl duman ateşin benzeşim sayesinde oluşan imgesi değil, sürülen iziyse, orijinal ile kopya arasında benzeşim sayesinde bağlantı kurmayan, dedektiflerin sürdüğü türden ipuçlarıdır izler; nereden bakılırsa bakılsın, tuhaftır Movskin'in imgesi, hem cesedin kendisidir, hem cesedin izidir. Dövme, kabartma vb. sayesinde yüzün ve bedenın çifte katlanması, bir yüzü, herhangi bir yüzü, diğerlerinden ayırtırmaya, ona simgesel ve toplumsal bir işlev, özel bir anlam yüklemeye dayanırken, insanlar ve toplumlararası bir ilişkiye girebilecek bir varlık değildir ceset. Ceset insan değildir. Bebek de insan değildir. İkisinin de bakışı vardır, ikisinin de bakışsızlığı derin ve ısrarcıdır. Ceset kendisinin imgesi değildir, öldüğü an bedenın kendisine benzemeyen bir benzeşime dönüşür (Blanchot). Kendisinin bedeni değildir, bir bedenın imgesi olarak cesettir. Hiçbirşeyle, kendisiyle bile benzeşmeyen bir şeydir. Cesedin mumyalanmasına, hem kendinin cesedi hem kendinin ikizi olarak aynı bedende yer almasına effigies der Romalılar. Effigies tuhaftır ve tekinsizdir.

150 çocuk mezarı kazdığı düşünülür Moskvin'in. Sapması, cesetleri mezardan çıkarmasında, mumyalamasında, bebekevi yapmasında değil, bunu yanlış yerde (Rusya'da), yanlış zamanda (2000'lerde), yanlış cesetlerle yapmış olmasındadır. Sahiplerine ait olan cenaze ve imge hakkını ihlal etmiştir Moskvin. Cesetlerin, çocuk cesetlerinin mumyalanması, mumya sandıklarında, bebek evlerinde muhafaza edilmesi, yeni bir şey değildir. 19. yüzyıl Avrupa'sı, mumyaların yolunda yürüyen ölü çocuk fotoğraflarıyla doludur. Ataların imgeleri, geride kalanlar için ortak bir bilinç, bellek, soyağacı, arşiv oluşturur. Fotoğraf albümlerinin, aile albümlerinin öncülleridir mumyalanan cesetler. Ölüler, yaşayanların kimliğini belirler. Aile fotoğraflarında da aile üyeleri arasında oluşan bağlar, fotoğraflardaki yanyanalıklar, aralarındaki uzaklık, gelecek kuşaklara aktarılır. Her bir aile üyesinin özel bir hikayesi vardır, torunlar anlatır. Ölenle gömülen, kucak kucağa oturan mezar figürlerinin, kilden, bezden, ahşaptan bebeklerin de birer hikayesi vardır, onlara kayıbın, yokluğun, terkedilmişliğin kederi sızmıştır. Onlar da mezarın içinde küçük kutucuklarda, ev maketleri içinde saklanabilir. Mumyalanmış cesetler de mezar içinde matruşka gibi bir başka mezarın, bir başka maketin, başka bir sandığın içinde yer alabilir, kat kat açılabilir. Bu maketleri eski çağlardan beri toplayanlar da vardır, Babil kralı Burnaburiaş İ.Ö. 1350 yılında mezar bebekleri ve maketleri koleksiyonu yapmıştır. Müze ile mezar (museum/ mausoleum) sözcüklerinin aynı kökten geldiğini Adorno'dan bu yana bilmekteyizdir.



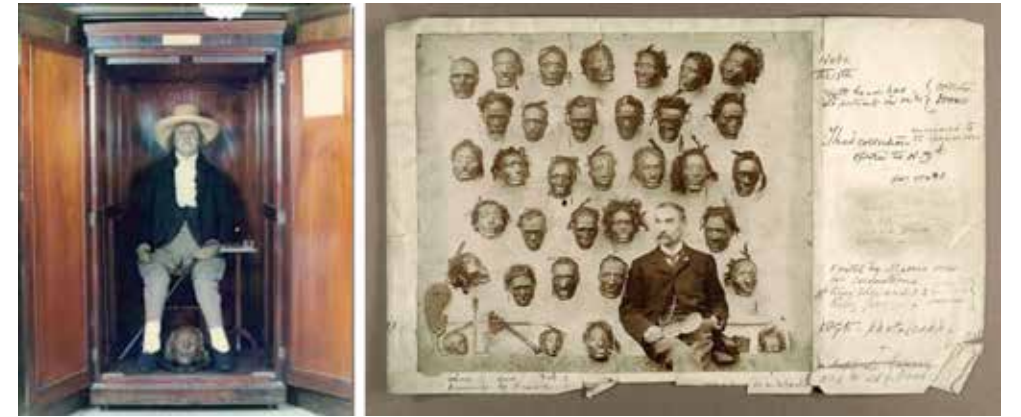
• İ.Ö. 1800, Mısır, mezar maketleri ve figürinleri.

Moskvin'in sapması burdan değildir. Hangi cesedin hangi imgeyle anılacağı, hangi mezarın hangi belleği taşıyacağı, ölenden kalan imgeye kimin sahip olacağı, bir hak ve hukuk meselesidir. Mumyalar, cesetten artanlar, kutsal kemik emanetleri, mezar taşları, ölü maskeleri, mezar bebekleri, sunak adakları, ölenin ikizleridir. Yaşayanları ortak bir geçmişte, ortak bir bilinçaltında buluştururlar. Tekinsizdirler (Freud: unheimlich), tedirgin ederler. Kimin izinin kimin tarafından sürüleceği, cesetleri mülk edinen bir hukukla belirlenmiştir. Aile albümleri de başka ailelere mal edilemez, hatıraların birbirine karışmaması gerekir. Ağızlarını bıçak açmasa da yaşayanların geçmişi ve geleceği, aidiyeti ve kimliği, mezarda yatan ölülere endekslidir. Gömülen, mumyalanan, fotoğrafı çekilen ölüleri koruyan bir hukuk vardır. Yüzyıllardır süren, kamusal ile mahrem arasındaki sınır çizen bir hukuktur bu. Cemaatler, kendi ölüleri üzerinde tasarruf sahibidir. Aile üyeleri arasında, sırf onlar için üretilmiş olan gizli bağlar vardır. Moskvin'in hatası, cesetleri yanlış zamanda mumyalamaktan çok, münasebetsizlik etmiş, geçmişi, geleceği ve hakkı ona ait olmayan cesetleri mumyalamış, terkedilmişlikleri içinde akrabaları ayakta tutan bir mahremiyeti, imgenin mahremiyetini ihlal etmiş olmasındadır. Ölümüne bakmanın utanç verici bir yanı vardır.

Yaptığı yeni bir şey değildir. Israrla bez bebek diken, çamurdan bebek pişiren, kendi köşelerine sinen bu bebekleri sanat olarak açık eden Başak Bugay'ın yaptığı da yeni değil; yeniden yapılan bir şeydir. Elbette her sanatçı gibi Başak Bugay da bir şeylerin yenisini yapmaya uğraşmaktadır. Ama bu sayede geçmişi yeniden gündeme getirmekte, geçmişi tarihe gömeceği, tanıdıklık, bildiklik seviyesinde tüketceği

yerde, geçmişi yeniden görünmeye açmaktadır. Başak Bugay da (yaptığı) küçük insanların saklanma yerlerini ortaya çıkarır. Uzundur akan bir mecranın dalgasıdır. Romalıların effigies'inden (ölenin heykelleri, ikizleri, artıkları, atıkları) Yeniçağ'ın balmumu bebeklerine, taşbebeklerine dolayimsız bir yol uzanır. Londra'da University College'de kendi iskeleti ve giysileriyle mumyalanmış, kafası bedeninden (Maori üsulu) ayrılmış, kurutulmuş, başının yuvalarındaki mavilikle ve balmumu gözleriyle bakışlara inatla karşılık veren Jeremy Bentham vardır. 1785 yılında panoptikon'u, gözetleme üzerine kurulu olan bir hapisane sistemini tasarlamış olan Bentham, belki de kendi mahreminin bu imgeyle kamusallaşmasını, bakanları gözetleyip gözetlemediğinin sonsuza değin bilinmemesini, muğlak kalmasını istemektedir. Şöyle ki: Tasarımı birkaç katlık tek odalı hücrelerden oluşan bir halka üzerine kurulu, her halkanın iç kısımdaki gözetleme kulesine açık olduğu bir hapisanedir, panoptikon. Her yerden bakan, her yerden gören demektir bu. Tek odalı hücrenin içindeki tutukluyla saklanacak hiçbir yer bırakmayan, her yanlış davranışın ceza getireceğini bilse de davranışlarının ne zaman gözetlenip ne zaman gözetlenmeyeceğini bilemeyeceği, (Bentham'ın ifadesiyle) bir üst aklın icadı olan bir tasarımdır. Olasıdır ki, bir üst aklın güç elde etme modeli olarak görür Bentham cesedini. Ölümün iktidarı, canlı ile cansız, ceset ile imge, benzeşim ile benzeşmeme arasından geçen, bakanları gözetleyen ayrımdadır. Panoptik gözetim sisteminin babası Bentham, bedeninin balmumu heykele dönüştürülmesini, başının Yeni Zelanda yerlilerinki gibi saklanmasını talep etmiştir. Londra'da University College'in rakibi Kings College'in 1975 yılında bu başı geçici bir süreliğine çaldığı rivayet edilir. Bentham'ın bakışsız gözetimi, hukuk savaşlarına yol açmaktadır.

2011 mayısında Fransa Senatosu, Maorililere ait mumyalanmış başların ait oldukları yere, Yeni Zelanda'ya iade edilmesi için oylama yapar, törenle 136 yıl sonra Yeni Zelandalı yetkililere iade eder. Dövme yaptıktan sonra onurlandırmak üzere akrabaları tarafından kullanılan totemlerdir Maori başları, 18. yüzyıldan sonra yabancılar tarafından ilginç bulunup deniz aşırı yerlere götrülmüş, satılmış, 500'den fazla Maori başı müzelerde sergilenmiştir. Amazonlarda Şuar kabilesi kafalarının, çeşitli yerlerdeki mumyaların yazgısı da benzerdir. Geçmiş öğrenme enstrümanımız kimi zaman sadece mumyalar olsa da onlar yalnızca kazı bilimsel belgeler değil; sahiplerine teslim edilmesi gereken birer cenazedir. Moskvin gibi koleksiyonerler, Horatio Gordon Robley gibi dövmeli Maori başı toplayanlar da olmuştur.



• Jeremy Bentham, kafası ve balmumu modeli, University College, Londra.
• Maori kafası koleksiyonu ile tümgeneral Horatio Gordon Robley 1895.

Moskvin Roma'da ya da Kuzey Mısır'da yaşayan bir soylu da olabilirdi. Öyle olsaydı, ölülerinin cesetlerini uzun zaman önce mumyalamış, maskesini çıkarmış olacaktı. Çocuk maskeleri de buna dahildi. Ölü maskeleriyle atriumu süslemek, barındırdığı o zengin soylu geçmişi kanıtlamak, nobilitas'a ve dignitas'a özgü bir zorunluluktdu. Soylu, soyu olan, soyunu imgelerle kanıtlayan demekti. İmgeye dönüşen cesetler soya tanıklık ederdi. Sözcük anlamıyla da ölü maskesi demekti imge: Her biri diğerinin atası olan, gittikçe çoğalan maskelerden oluşan ölümler soyu... Oyuncuların taşıdığı maskeye de imago denirdi, sahnede taşınan ve persona denen maskeden

farklı olarak cenazelerde taşınan maskeydi bu. Ölenin ailesi, ölenin maskesini takar, kendi bedeninde iki kişiyi, kendini ve öleni oynardı. Ölü maskesi ölünün yüzünün dökümü ve negatifi olarak tiyatrodaki kullanılan persona'ya yöndetti, hatıranın imgesiydi. Eğer Moskvin yaptığı gibi yüzyıllar önce Roma'da kendi soyunun atalarına yapmış olsaydı, cesedin ikizini bir iz olarak cesetten ayırtmış, ceset ile imge arasındaki ilişkiyi bir hak ve hukuk meselesi olarak tanımlamış, (Fayyum portrelerinde ya da Togatus Barberini örneklerinde olduğu gibi) kendi soyunun seceresini çıkarmış, bedeninde soyunun hatırasını yaşatmış olacaktı. Ceset tiyatroları: evlerde orta avlularda saklanan, konuklar için sahnelenen imgelerdi ölü maskeleri. Kamuya hangi imajın sunulacağını, sikkenin üzerine hangi soylunun imgesinin darp edileceğini belirleyen tüzükler, yasalar vardı. Soyun hatırası ve imgesi, gelecek kuşakların güvenesiydi. Ataların ölü maskeleri, Şuar ya da Maori kafaları gibi tapusuydu ailenin: persona gibi gezmeye çıkartılır, iktidarlı olanlarına cenaze törenleri düzenlenirdi. Soysuz, isimsiz, yüz­süz kitlelerin aksine imge hakkına Roma'da sadece egemen sahipti. Cesedin imgesi, egemenin hakkı, egemenin istisnasıydı.

Roma İmparatorluğu içine doğan, Roma İmparatorluğuna başkaldıran İsa ile sürdürülmekteydi imago geleneği: İsa, babasının izi, babasının maskesiydi, tanrının oğluydu. Imago dei, gemina persona. İki imge, ikiz maske... İki ayrı doğasıyla çifte bir varoluştur İsa (una persona, duae naturante) yaşayan ölüydü, öte dünyayla burayı, ölümlü yaşamı, cesetle maskeyi kesiştiren mummyydi. Soyunu, izini sürdüğü tanrıyla kanıtlayan, hakkını babasından alan oğuldu, doğumunu ve ölümünü temsil eden imgeler bundan böyle sadece mabedlerde, yol ağzlarında, bina köşelerinde, meydanlarda, çeşmelerde vb. değil, hastanelerde, okullarda, devlet binalarında yer alacaktı. Portreleri ve büstleri, ondan sonra gelecek olan taklitçilerin ve takipçilerin meşruiyet zeminiydi, İsa her iki dünyayı, geçmişini ve geleceğini kesiştiren ikizdi. Gerçek krallık Roma'nın değil, İsa'nındı. Bu dünyanın imparatorları ve kralları Christus'un temsilcisiydi.



• Roy Lichtenstein, Image duplicator, 1963
• Kundakta balmumu İsa bebek, Gutenzeller.

Eski Ahid'te sözü geçen, önceki kutsanmış krallar habercisiydi İsa'nın, ama ondan sonra gelenler, İsa'nın tanrısal izini sürecektir, imagosu ve personası olan, onu temsil eden, rolünü oynayan krallarda temsil bulacaktı. İsa'nın Christus olması kendi doğası gereğiydi, sonraki yeryüzü krallıklarının, tanrısallığın dünyevi temsilcilerinin christus'luğu tanrının inayeti sayesindeydi. Roma İmparatorluğu ile katolik ökumene, ortak bir temsil üzerinden birleşmişti. Roma İmparatorluğu'nda mummyaların yerini yüzyıllar içinde İsa'nın ve kralların balmumundan, ahşaptan, mermerden, taştan ikizleri ve heykelleri alacaktı. Hem çarpmışa gerilen kurtarıcıydı İsa, hem (Yeniçağa varana değin ağırlıklı olarak) beşiğinde bebektir. Ölmek de oynamak da, ortaya hayatını koyacağını kadar ciddi bir meseleydi.



• Sulawesi, Endonezya, Toraja ölü kukla-bebek.

Yunanca oyun, zaten agon demektir. Yarışma, rekabet diye çevrilen bu sözcük, oynayanlar kendi hayatlarını ortaya koyduğu için cançekişme anlamına da gelirdi. Tiyatrodan savaşa, ayinden törene geniş bir alanı kapsayan bir sözcüktü agon, oyun oynadığı sürece kişi kendinden geçer, ben bir başkası olurdu. Maske takan (ve bazen takmayan) herkes, bedeninde bir başkasını oynardı. Sulawesi'de günümüzde yaşamakta olan Toraja halkının canlı ile cansız, yaşam ile ölüm arasındaki ayrımın içinden geçtiği için oldukça tekinsiz (unheimlich) görünen bir töreni vardı. Endonezya'da Toraja halkı, gömmeden önce ölümlerini günlerce, haftalarca, aylarca evde saklamaktaydı. Eskiden kurutulan, bugün formalin ile konserve edilen hayaletlerdi bunlar, ölenin ruhunu taşıdıkları hayal edilmekte, her gün yeni baştan giydirilmekte, taranmakta, boyanmakta, süslenmekteydi. Roma'da konutların altına gömülen, evin mahremine duhul ettiği için penis sözcüğüyle aynı kökten gelen, penates denen, zamanla evin tanrısına dönüşen ata kültüründe olduğu gibi cesetlerin ruhu burada da aileyle beraber yaşamaktaydı. Atalarından ayrılmayan aileler, cenazelerine her gün yiyecek içecek sunardı.

Evin yatırı, türbesi, mezarı, dahası ölü maskesi ile mummy arasında bir fark vardı: kukla ile insan, hayal ile hayalet, oyuncak ile insan, ceset ile insan arasındaki benzerlik ile ona verilen tepkiyi iki eksenli bir koordinat sisteminde ölçümleyen Masahiro Mori'ye göre en büyük yakınlık (ceset), en büyük uzaklığa (dehşet) yol açmaktaydı. Dehşet verici çok şey vardı, hiçbir şey ceset kadar dehşet verici değildi: cesedin insana benzerken benzemezliğinin, üretilen imgelerle ikamesi yoktu. İmge, cesetten kalan boşluğu doldurmaya çalışırken Moskvin ve Sulawesi'liler cesedi ve imgeyi tek bir gösterende birleştirmişti. Alman surrealist sanatçı Hans Bellmer'in sevgilisi Unica Zürn'ün gerçek bedenini etten bir kuklaya dönüştürmesi de tedirgin ediciydi, ne var ki Zürn'ün bedeni canlıydı, bağları çözülür çözülmez yürüyüp gidecekti. Moskvin'in ve Toraja halkının mummyaları, uzun süre mumlayanmış kaldıktan sonra damarları kanla sulanacak, zombi olarak ayağa kalkacaktı.



Hans Bellmer, Unica Zürn, 1958.
Oscar Kokoschka, Kuklalı Otoportre, 1920/21

Oscar Kokoschka da, Alma'nın kuklasını sevgilisi yerine koymuş, imgeyle bedenini yokluğunu ikame etmeyi denemişti. Mori için tekinsiz olsa da, kabul edilebilir bir benzerlikte kukla ile insan arasındaki: ama zombi, ceset olmasına rağmen diri. Ceset olarak dirilmiş bir ölü, en büyük tedirginliği uyandıran şeydi. İmge, ölenin yerine geçse, artık olmayan bir şeyi, bir yokluğu imlese de Sulawesililer, zombi gibi cesedin göndergesini cesede çekmiş, kuklayı cesetten evriltmişti.

Defnettikten sonra üç yılda bir ölülerini mezardan çıkararak, cesede yaşarken giymiş oldukları giysileri giydiren, ölüyü köyde gezintiye çıkaran bir adetleri vardı. Bu en kutlu bayrama ma'nane denirdi: yeryüzünü ve gökyüzünü, ölüleri ve yaşayanları, cesetleri ve kuklaları buluştururdu. Bir bayram yeridir yüreğim, soytarlar kantolar. (L. Müldür)

Cesetler, medeni hukuğun birer parçasıydı. Cesetler kişisel tanrıları. Cesetlerin sahipleri vardı. Yaşayan ve ölü 13 dil konuşan Anatoly Movskin, oyun ile cançekişme, mumya ile ceset, imago ile persona, ceset ile ikiz arasındaki bağlantıyı bağrından yarmış, içinde gedik açmıştı.



• Sulawesi, makyaj yapılmış ceset ve fotoğrafı; mezar figürinleri.

II.



• Alma Mahler-Werfel'in Hermine Moss tarafından yapılmış kuklası
• Japonya'da silikondan oyuncak bebek.

1918 yılında Kokoschka, Münih'li oyuncak yapımcısı Hermine Moos'a yitirmiş olduğu sevgilisine tıpatıp benzeyen bir bebek siparişi verir. 20. yüzyılın en ünlü kadınlarından biridir Alma: Werfel'le ve Mahler'le evlenmiş, diğerlerini delirtmiştir. Bir sonraki yılın 22 şubatında biter kukla: ressamın hayal kırıklığı büyüktür, erotik hayalleri yıkılmıştır ve kuklayı, tuvallerine model olacak bir oyuncak olarak görür. Onu parçalama cesaretini, resmini belki yüz kere yaptıktan sonra gösterir Kokoschka, büyük bir parti verir, tanıkların huzurunda imha eder Alma'yı üzüntü içinde. Hayaletlerden kurtulmak için hayalleri yıkmak gerekir.

Japonya'da da kuklaları imha etmek yürek isteyen bir iştir: Shinto inancına göre canlı ya cansız bütün varlıkların bir ruhu vardır. Yanlarında anneleri ya da

büyükanneleriyle bir sürü çocuk, gözü çıkmış, kolu kopmuş oyuncaklarını üstü meyvelerle dolu bir sunağa gelir. Yanyana konmuş, bir sürü oyuncak vardır sunakta. Barbi'ler, pelüş oyuncaklar, manga kahramanları. Anneler rahibe yaklaşır, özü dileyerek çocuğun vermek istemediği oyuncuğu elinden alır, rahibe uzatır. Yakınlarda kazmış olduğu bir mezara atar rahip oyuncakları, meşaleyle tutuşturur, yakar hepsini.

Oyuncak bebeklerin ruhu vardır. Birine ait bir bebeği başkası ele geçirmeye, mülkiyet hakkını ihlal etmeye niyetlenirse kötü bir ruha dönüşüp uğursuzluk getirir bebek. Mezarlara yiyecek içecek bırakılmasının nedeni de budur, ölenin gözü arkada kalmamasın, ruhu huzur bulsun.. Canlı ile cansız arasında ayırım götmeyen bu bebeklere, animasyon, manga kahramanlarına, cansız bu varlıklara canlı gibi davrananlara da otaku (müptela) denir, etken ve edilgen bir sözcüktür otaku. Özel bir arzu nesnesiyle tutkulu bir ilişkiye giren kişilerdir otakular, örneğin Kokoschka'nun bir otaku olduğu söylenebilir. Japonya'da silikondan şişmebebeklerin gömüldüğü mezarlıklar vardır ki, çocuklar gelmez buraya, işçikışı bahtsız kocalar ölmüş eşlerini ziyaret etmeye mezarlığa gider, çiçekler bırakır. Halk ağzında doktorsekreteri mezarlığı denen kavagava bochi'ler, akşamları, hafta sonları dolar taşar. Psikoterapi sonrası fetişizmlerinden kurtulmak uğruna eşlerini öldürmeye ve gömmeye karar vermiş olan kocalardır bunlar, gözleri Kokoschka gibi yaşlıdır. Mezarlara baktıkça yüzleri çarpılır. Latince öykünölmüş anlamında factitious'tan gelen fetişizm sözcüğü ilk kez Portekizliler tarafından doğa ötesi güçlerin atfedildiği, hayranlık uyandıran Batı Afrikalı ahşap kült figürlerini tanımlamak için kullanılmıştır ve Portekizce feitiço büyü, sihir anlamına da gelir. Bedenlerin kuklaları birer büyü nesnesidir, her imge gibi gerçeğinden daha büyük bir etkilenimi harekete geçirir. Cesetlerinin, kendi kuklalarının büyüüne kapılmış kişilerdir fetişistler, öyle ya da böyle, fetişizm her zaman tekensizlikle ve cesetle ilgilidir.



• Masahiro Mori, Tekinsiz vadi, 1970.
• Başak Bugay, Bebekler...

III.



• Vlaho Bukovac, Ailenin başları, 1906.

Başak Bugay, Türkiye’de yaşayan otaku’lardan biridir: bir diğer dünyanın, cansız bir dünyanın izini süren, fetiş nesnelere üreten bir müpteladır. Ölülerin değil, hayaletlerin fotoğrafını çeken müteal fotoğrafçılar gibi hayaletlerin negatifini almıştır sanki, maketleri, kuklaları, elyaf yerine içeriden özel bir maddeyle doldurmuş, dikiş izleri belli olan oyuncakları özel bir dökümlerle dışarıdan değil, içerden dökmüştür. Yan yana konmuş, hoş çelişkiler sergileyen bebekler vardır. Bazısı kolsuz ve yüzüzdür. Bazısı sanki patladı patlayacak, içerisi taşacak, dağılacak, çözülecektir. Çengellerle tavandan sarkan yaratıklar, tekinsizlik eğrisinde eksi puan almak üzere yarışlar birbirleriyle. Başka evrenlerin, başka rüyaların yaratıkları, başka dünyaların varlıkları yeryüzüne inmiş, ölü insan maskesi takmıştır. Tuhaf birer aynadırlar insana; uyandırdıkları tedirginlik ve tekinsizlik, insan ölüsü rolü oynayan bu yaratıkların bizi kendimize çarpmasından, bizi kendimizle çarpıştırmamasından kaynaklanır; ben, her zaman bir başkasıdır.

Bir de minyatür bebekler ve maketler vardır: cepheleri ıslak betondan, pencereleri yeni takılmış, sıvası tamfamlanmamış izlenimi uyandıran bebek evleri. Sadece tekin olmuş olan tekinsizdir, yabancılaştığımız sadece yakın olmuş olan olabilir. Yetişkini çocuğa yabancılaştıran, yabancılaşmanın benzerlikten kaynaklandığını hatırlatan maketlerdir bunlar: çocuklar, özellikle iyice küçük olanlar, insanı korkutur. Ters bir ayna tutarlar yetişkine: sanki yetişkinin devaynasında büyümüş de küçülmüşlerdir, onlar da ölecektir. Yetişkinin küçültülmüş halleridir, inatçı bakışlarıyla insana münasebetsiz gelmektedirler. Çocuğa bakınca bebeği değil, ölümü görmek, gariptir. Bebeğe bakınca cesedi görmek gariptir, utanç vericidir. Bebekevleri en büyük aşinalığı (ev) en büyük yabancılaştırmaya (oyuncak) çeviren nesnelere.

İçlerini görmek için bazen eğilerek pencereden, bazen yukarılardan bakılan maketler yapar Başak Bugay, bir tanesi (dört ayaklı olsa da) tripodun üstünde bir fotoğraf makinesini ya da camera obscurayı hatırlatır. Gri maket duvarlarının ve pişmiş beyaz bebeklerin yaydığı atmosfer tedirgin edicidir, bulaşacak gibidir. Hastalık ve ölüm mekanlarına bakar gibi artık içinde kimsenin yatmadığı, çarşafı buruşmuş yataklar, kötü bir aydınlatmayla pis bir tuvalet, terkedilmiş bir sofraya: tuvalet, gözetlenmeyen tek umumi yerdir. İnsan sadece mezarda ve tuvalette gözetlenmemektedir. Burada hapishane kuleleri gibi gözetim, tuvaletlere de mezarlara da girmiştir. Çocukların hep bir yitimle, noksanlıkla, eksiklikle, olmayan bir şeyin ikiziyle oynadığını anırtmakla kalmaz, kendi bedenlerinde çocuk rolü oynayan birer kukla gibi görünmesine yol açar, bu duygu yüzünden tedirginlik ve utanç duymamızı sağlarlar. Başak Bugay’ın işleri rahatsızlık vericidir. Bakılmaması, görünmemesi gereken şeylere ve mekanlara baktığımız hissine kapılır, çocukları bu bebeklerinden korumak istedikçe daha çok yabancılaşırız onlara: aslında korumak istediklerimiz çocuklar değil, kendimizdir. Yine de kendimizi tutamaz, daha çok bakmak için bir kapağı açar, bir örtüyü kaldırır, bir delikten bakar, bir

mahreme sızarsınız. Değil mi ki baktığımız, bir bebek evidir. Ama değildir. Ölüm insanın mahremidir. Ölümün bize hissettirdiği belirli bir utanma, ölüm anının düşünülemez ve anlatılamaz karakterinden kaynaklanır (...) Nasıl belirli gereksinimlerin tekrarında münasebetsiz bir şeyler varsa, bir kan pıhtısının da birdenbire yaşamı sonlandırabileceği, aynı münasebetsizliktedir.’ Başak Bugay’ın işlerine baktığımızda mahremi düşünürüz. Cesedi, cenazeyi, çocuğu, kamusalı, oyuncuğu, sanat eserini düşünürüz. Müstemilat kapısı gibi bir kapıdan bakınca ölüsü görünmesin diye (gazete kağıdı yerine) beyaz bir örtü serilmiş bir kukla, başı yastıklara gömülü, üstünde battaniyesi yaşlı bir bebek, boy aynası karşısında, dudakları kırmızı, tırnakları ojeli, saçları dökük, bacakları kopuk oyuncak: bir köşeye kaçmış bu insanların saklanma yerlerini ortaya çıkardığımız için suçlu hissederiz kendimizi, rahatsız oluruz. Mahremin cinsellik değil, ölüm olduğu gerçeği irkiltir bizi.



• Başak Bugay

Hak ve hukuk sorunu aşılmıştır artık: Başak Bugay’ın maketlerinde, bebeklerinde, her biri tıpatıp kendisine benzeyen, her biri bir diğerinin hatırası olan bir soy, bir zengin soyu kalmamıştır artık. Belirli bir soyun, bir sınıfın ya da bir tanrının izi sürülememekte, kimse soyunu kanıtlayamamaktadır. Kimsesiz, isimsiz, soysuz, yüzüz anonim bebeklerdir bunlar: hatıraları anonimdir. Sahipli olanlar imgelerdir ölüm sahipsizdir. Başak Bugay, soysuzluğun bebeklerini dikmiş, yüzüzlüğün maskesini pişirmiştir. Kaybın, yitimin, yokluğun kederiyle soluk alırlar. Sahibi olmadıkları bir şeyi, aldığımızda sahiplenemeyeceğimiz bizlere verirler. Bedeni dikişli, başı sargılı, avuçları açık bir bebek, çocukların dolaylısıyla, ısrarla bakar. Bakışlarında Bentham’ın, Maori’lerin, Shuar’ların inatçı boşluğu vardır, ölüm gelecek ve onda senin gözlerin olacak (Pavese). Bebeğin imgesi, suya yansır gibi, kutunun içinde kutuyu yansılayan bir aynaya yansır. Cesede benzerliği imleyip durur ayna.

Başak Bugay’ın yaptığı yeni değildir, sanat sanki obsesif kompulsif bozukluğa sahiptir de aynı şeyi tekrar etmektedir. Yeri geldiğinde küçüklük (Thomas Doyle/ Lorenzo Manuel Duran/ Evol/ Joe Fig vb.) yeri geldiğinde büyüklük (Leandro Ehrlich/ Dalston’ların Evi/ Lilian Bourgeat/ Jean-François Fourtou/ Hale Tenger vd.) tekensizdir ve tedirgin edicidir. Ceset tedirgin edicidir. Çocukluk tedirgin edicidir. Su katılmamış tedirginlik hissi insanı kaçırtır, tanıdıklık hissi ise sanatın önünü kapatır, yapılanın değerini kaçırtır. Mori’nin tedirginlik eğrisinde dengeyi yakalamak, tanıdıklık seviyesinde kendi işini tüketmemek, insanı gözlerini kapayacak kadar tedirgin de etmemek anlamına gelir. Başak Bugay güzellemeden, yüceltmeden, kanmadan, anlam yüklemeyen, maketleri ve bebekleriyle oyun oynamanın gerçeğini suratımıza çarpıvermiştir: oyuna adım atmak, oyuna girmek, oyun olmayan bir şeyin taklididir ve imago ve persona gerektirir. Doğru yerde doğru takılan bir maske, doğru sürülen bir iz, unuttuğumuzun farkında bile olmadığımız şeyleri bize hatırlatabilir. Atalara tapınacağına atalara nasıl tapınmış olduğumuzu bize açabilir. En basit bezden bebekler üzerinden sanat (imge/ kültür/ siyaset/ hukuk) tarihlerini okunur kılınabilir. Bugay’ın işleri, bebekler üzerinden tarihe doğru iz sürmemizi sağlayan birer geçit olabilir.





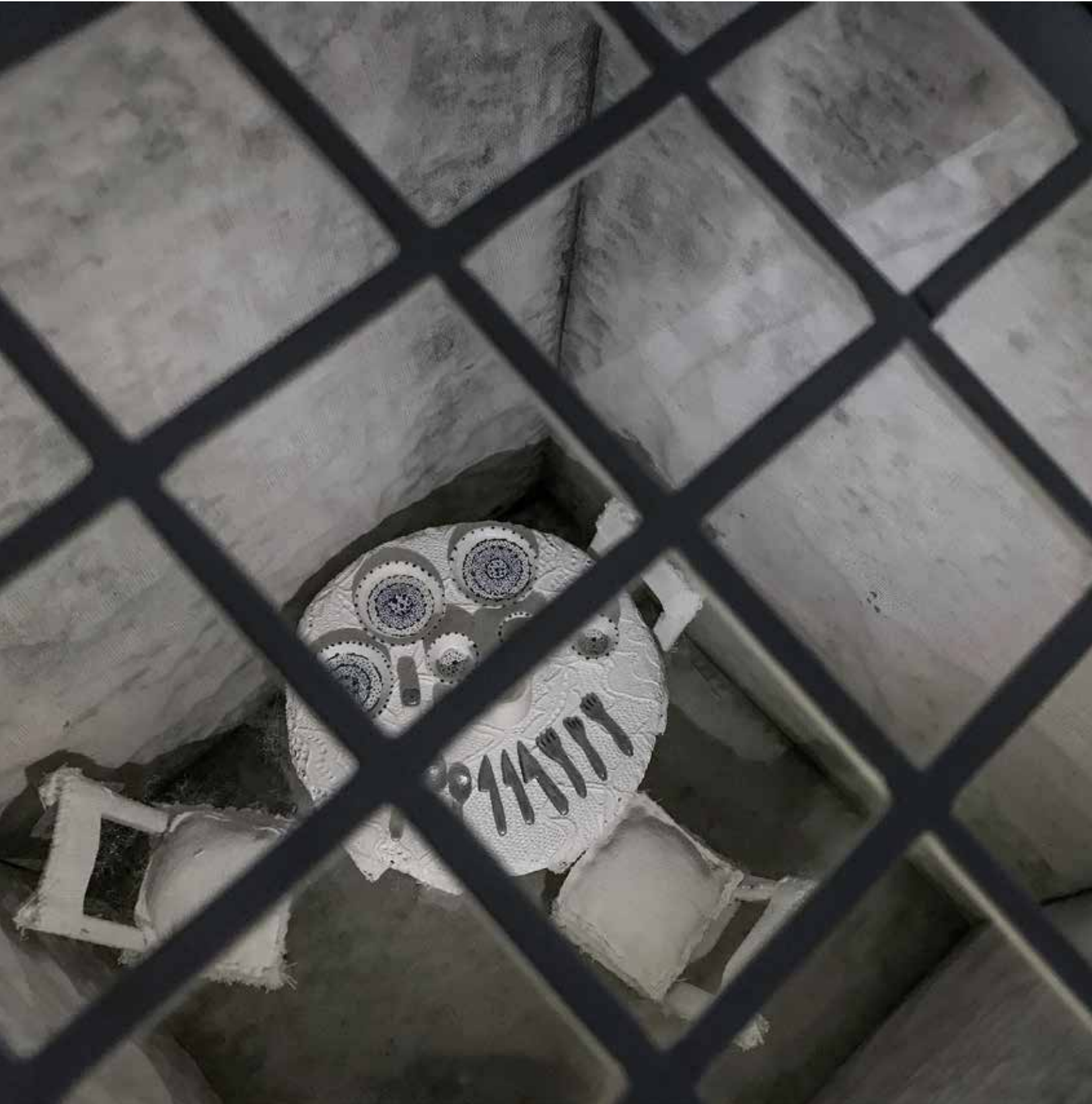
Minotor • *Minautore*
2016, 41x43x38,3 cm,
Karışık malzeme, el dikişi • *Mixed media, hand sewing*





Ayağını sıcak tut, başını serin • Keep your feet warm and your head cool
2017, 30x30x52 cm,
Terakota/ kumaş / metal • Terracotta / fabric / metal





Bayram • Feast
2017, 33x24,2x30 cm,
Karışık malzeme • *Mixed media*





Tek dilek • One wish
2017, 40x50x55 cm,
Karşık malzeme, el dikişi • *Mixed media, hand sewing*





Gece Kuşu • *Night Owl*
2017, 51,3x38,2x38,2 cm
Karışık malzeme, el dikişi • *Mixed media, hand sewing*



Sandık odası • *Lumber room*
2017, 27,5x52,5x28 cm,
Karışık malzeme, el dikişi • *Mixed media, hand sewing*



Saklambaç • *Hide and seek*
2017, 27x10,3x33 cm,
Karışık malzeme, el dikişi • *Mixed media, hand sewing*





Gün ışığı • *Day light*
2018, 190,5x200x170 cm,
Karışık malzeme • *Mixed media*



Doll ceremonies, Funeral ceremonies

Zeynep Sayın



• Fayum portraits, Fayum mummies, 1st-4th century B.C., North Egypt
• Togatus Barberini, a Roman nobility with the images of his ancestry

I.

November 2, 2011 - Nizhny Novogrod: A pervert exhuming children corpses and turning them into dolls is arrested for keeping their mummified corpses at his flat and then sent to a psychiatric clinic. Having mummified 26 girls aged between 3 and 15, Anatoly Moskvina dresses them up and keeps their corpses at his home like little dolls. He speaks 13 languages and lectures at a university on the Celtic culture. This is an unsettling, creeping image – one stays speechless. Corpses are there, waiting and all quiet. Smokes do not resemble the fire, they follow the traces of it; similarly, Moskvina does not follow corpses with a mimicry of a death mask that defies similitude. He creates doubles out of them, he absorbs a reference (the dead) and then turns it into a personal totem, a doll.

Symptoms in medicine, clues in criminology and psychoanalysis, artistic details in Morelli, Warburg and Ginzburg... Rather than mimetic similitudes, they are images emerging out of similitudes. Smoke is not an image of the fire through similitude, it is a trace that one can follow. Traces are then the clues that detectives chase, their relation to originals and copies is not through similitudes. Moskvina's image, that is to say, is curious: it is the corpse per se, yet it also bears the trace of a corpse. Producing doubles of faces and bodies, tattoos and reliefs are based on distinguishing one face (or any face) from the others and assigning symbolic and social functions as well as a special meaning. A corpse, on the other hand, cannot form any social relationship – neither with humans nor with societies. A corpse is not a human. A baby is not a human, either. They both possess a gaze, the absence of gaze in both is deep and insistent. A corpse is not the image of itself. The moment death arrives, it turns into a similitude that does not resemble the body (Blanchot). It is not the same body anymore, it is a corpse as a body's image. It has no similitudes, not even with itself. A mummified body, the emergence of a body which hosts both its own corpse and its double, is called an effigy by the Romans. An effigy is odd and uncanny.

Moskvin is thought to have dug up 150 children's graves. His perversion is not due to his exhuming or mummifying corpses and then creating a baby house. His fault is that he does this at the wrong place (Russia), at the wrong time (2000s) and with the wrong corpses. He violates the owners' rights to funerals and images. Mummifying corpses (those of children) and storing them in canopic chests or baby houses is not new. The 19th century has an abundance of photographs that belong to dead children – reminding one of the tradition of mummification. Images of ancestors form a common consciousness, memory, genealogy and archive for the living. Mummified corpses are the predecessors of family albums. The dead determine the identity of the living. Family albums pass on to next generations the relations between family members and how close they are. Each family member has a special story, grandchildren keep telling them. Tomb figures buried with the dead, holding each other, and dolls made of clay, cloth and wood have all their stories of their own. They remind you of a grief: a loss, an absence, an abandonment. And they can be stored within small boxes or model houses inside graves. Mummified corpses can lie within other graves, boxes or chests within graves – just like matryoshka dolls, offering you several levels and layers. Some collect these models since the early ages; Burnaburiash, the king of Babylonia, possessed a collection of grave dolls and model graves in 1350 B.C. And we do know, at least since Adorno, that museum and mausoleum share the same etymology.



• 1800 B.C., Egypt, model graves and figures.

Moskvin's perversion does not follow this path. The following are all legal matters: which corpse receives which exact image, which grave possesses which memory, who inherits images following one's death. Mummies, remnants of a corpse, bone relics, headstones, death masks, tomb figures in the form of dolls, votive offerings under altars: they are all doubles of the dead. Through them, the living meet within a common past subconscious. They are uncanny (*unheimlich* in Freud), and they unsettle others. Matters such as who can trace back the other is determined by the laws that own corpses. Family albums cannot be passed on to other families, memories are not to be exchanged and confused. Even if no one talks about it, the past and the present of the living is completely based on the dead lying in their graves. The law protects the dead when they are buried, mummified or photographed. This very law draws the line between the public and the private for centuries. Communities own certain rights over their dead. Family members do have secret connections that are available only to themselves. Moskvin's mistake has nothing to do with mummifying the corpses at a wrong time. What makes his deed improper is the violation of an image's privacy, a privacy that supports certain relatives within their abandonment: mummifying the corpses of which past, present, and very ownership do not belong to him. Looking at death has something embarrassing about it.

What he did was nothing new. Insisting on sewing dolls, bisque fire clay dolls, revealing these long-forgotten dolls as art again, Başak Bugay does not do something new, either. Yet, it is a re-making. Like any artist, Başak Bugay aims to do something new. Rather than merely referring to the past, confining this past into a history and consuming it within familiarity, she reveals the past once again. Başak Bugay reveals

the hideouts of (handmade) tiny little people. Her work lies within a continuum of a long tradition.

From the Roman effigies (sculptures, doubles, remnants and wastes of the dead) to wax sculptures of babies in the modern times, there stands an uninterrupted history. Here one should remember Jeremy Bentham, whose skeleton has been mummified and dressed with his own clothes in University College London. Decapitated in the Maori style, his skull defies onlookers with his blue glass eyes. Having developed the concept of panopticon in 1785 as a surveillance-based prison, Bentham perhaps wanted to make his privacy public with his own image, perplex his audience by keeping two eyes on them, and generate an ambiguous space. Panopticon is a prison based on a circular building, with one-room cells arranged around the outer wall and the central point dominated by an inspection tower. The word means seeing it all and it refers to central inspection. It leaves no space to prisoners inside their cells. Although prisoners know that each mistake will be punished, they never know when they are going to be inspected. In Bentham's words, this is a design for the invention of a mastermind. Bentham probably considers his corpse as a mastermind's means for power acquisition. The power that death holds runs in between the living and the dead, a corpse and an image, similitude and non-similitude – and the onlookers remain under surveillance. The founder of the panoptic surveillance system, Bentham demanded his skeleton to be preserved and his head to be desiccated as practiced by the New Zealand Maoris. According to legend, students from the competing Kings College London once stole the head and demanded a ransom in 1975. Bentham's surveillance without real eyes trigger legal cases.

In May 2011 the French government issued a bill to repatriate the tattooed and preserved heads to where they belong: New Zealand. And the first mummified head was returned to officials from New Zealand after 136 years with a state ceremony. Maori heads, kept by their relatives after being tattooed to honour them, were discovered by foreigners as of 18th century and taken overseas and sold – over 500 Maori heads were displayed in museums. The shrunken heads of the Shuar people of the Amazon and mummies all around the world share similar destinies. Although mummies can be at times our only means to learn the past, they are not mere archaeological artefacts but are also corpses that need to be returned to their relatives. Yet there has been collectors like Moskvin or Horatio Gordon Robley who collected tattooed Maori heads.



• Jeremy Bentham, his head and his preserved skeleton, University College London.
• Major general Horatio Gordon Robley and his collection of Maori heads, 1895.

Moskvin could be a noble figure in the Roman Empire or in north Egypt. If that was the case, he would be mummifying his dead and taking death masks from them a long time ago. Masks from children would also be involved. Adorning an atrium with death masks, proving one's rich and noble heritage was *sine qua non* for the nobility and dignitas. Nobility is related to *noscere*, to come to know and prove one's ancestry through images. Turning into images, corpses bear witness to ancestry. And an image indeed means a death mask: *imago*. Generations of the dead that are composed of an increasing number of masks – one person preceding the other all the time... The

masks used by actors and actresses are called the same: imago, and this is something used only during funerals as opposed to persona, which is used at other occasions on the stage. Bearing the mask of the dead, the family is able play two personalities within one single body: himself/herself and the dead. As a replica of the dead's face and its negative, a death mask is akin to persona in theatre – both being an image of a recollection. If Moskvin had done the same deed centuries ago in Rome to his own ancestors, he would have separated the double of the corpse from the corpse itself as a trace, defined the relation between the corpse and the image as a legal matter, (as in Fayum portraits and Togatus Barberini) drawn his family tree and allowed certain remembrance of his ancestry within his own body. Corpse theatres: Death masks used to be stored in atriums and displayed to guests as images. There used to be regulations and laws deciding which imagines should be presented to the public and which nobility's image to be printed on coins. The recollection and the image of an ancestry was a guarantee for next generations. Masks of the ancestors, just like Shuar and Maori heads, were title deeds for families: They used to be staged just like persona, and those in power could even be prepared funeral ceremonies. Unlike the ignoble, the anonymous, those without a face, the sovereign had a right to an image in Rome. The image of a corpse was a right that exclusively belonged to the sovereign.

The imago tradition was sustained with Jesus, who was born in the Roman Empire and resisted it. Being the god's son, he was bearing the traces of his father, he himself was a mask of his father. Imago dei, gemina persona. Two images, a double mask... Possessing two separate natures, Jesus stood within a dual existence (una persona, duae naturante); he was a living dead, a mummy bringing together the living and the dead, the afterlife and the life as we now it, death and life itself, and the corpse and the mask. He proved his ancestry with the god he was following, and he had the very right to follow him through this father-son relationship; the images referring to his birth and death would stand not only in sanctuaries, at crossroads, on buildings, at squares and on fountains, but also in hospitals, schools and state buildings. His portraits and effigies would be later used by imitators and followers for establishing legitimacy. Jesus was himself a double joining both worlds, the past and the future. The real kingdom did not belong to Rome but to Jesus. The emperors and the kings of this world were the representatives of Christ.



• Roy Lichtenstein, Image duplicator, 1963
 • Waxed baby Jesus swaddled, Gutenzeller.

Jesus was the messenger prophesied in the Old Testament by the anointed kings. But the successors would follow the divine trace in him and find representation in kings who mimicked his role with their imagos and personas. Jesus was inherently Christus, God's grace made him the christus of earthly kingdoms and worldly representatives of the divinity. The Roman Empire and the catholic ecumeny met here on the basis of a common representation. In a few centuries, mummies of the Roman Empire would be replaced by doubles and sculptures of Jesus and kings that were made of wax, wood, marble and stone. Jesus was both the crucified saviour and (till modern times) the baby in his cradle. Death and play were equally serious matters that one could die for.



• Sulawesi, Indonesia, Toraja dead puppet-baby.

A play, in Greek, was called agon. Translated as competition or rivalry, the word also meant suffering or agony since actors and actresses were risking their own lives. Agon used to cover a large area from theatre to war, from rites to ceremonies. As one plays, one gets carried away and I is another. Wearing masks (or sometimes without them), one would play someone in his/her own body. Toraja people in contemporary Sulawesi perform a ceremony that looks uncanny (unheimlich) to others since it moves around the border between the living and the dead, life and death. The people of Toraja in Indonesia keep their dead at home for days, weeks or months before eventually burying them. Dessicated in the past, these are the ghosts that are now preserved by formalin. Thought to bear the souls of the dead, they are dressed and primped every day. Just like the cult of ancestors in Rome, where corpses are buried under homes, is called penates (penetrating into the privacy of a house, it shares the same etymology with penis) and eventually becomes the god of house, souls that belong to corpses live here again with family members. Unable to leave their ancestors, families serve food to those dead bodies every day.

There is a distinction between the saint of a house, a tomb, a death mask and a mummy. Masahiro Mori analyses the similitude between oppositions such as a puppet and a human, a dream and a ghost, a toy and a human, a corpse and a human. Measuring these similitudes and the first reaction people show on a biaxial coordinate system, Mori claims that the greatest proximity (corpse) leads to the greatest distance (horror). There were many that were dreadful yet none was as dreadful as a corpse: A corpse's non-similitude to a human as well as its similitude cannot be substituted by any produced image. While an image is supposed to substitute a void created by a corpse, Moskvin and the people of Sulawesi merge the corpse and the image under a single signifier. That the German surrealist artist Hans Bellmer turned his lover Unica Zürn's real body into a puppet made of human flesh was creeping as well; yet, her body was alive, and she would be free as soon as she gets rid of the bounds that hold her. The mummies of Moskvin and the Toraja people, however, would eventually have their veins filled in blood and stand as zombies.



• Hans Bellmer, Unica Zürn, 1958.
 • Oskar Kokoschka, Self-Portrait with Doll, 1920/21

Oscar Kokoschka treated Alma's puppet as her double and wanted to substitute the absence of the body with the image. Uncanny Mori can find it, the similarity between the puppet and the human is acceptable. A zombie, however, is alive although it is dead. A dead rising from the dead would be the creeping of all. The image substitutes the dead and points at something that does not exist: an absence. The people of Sulawesi reveal the referentiality of a corpse within a corpse – as in the case of zombies. And they transform a corpse into a puppet.

They have another tradition in which they exhume their dead every three years, dress them in their personal clothes and then take them for a walk in their villages. This most celebrated festivity is called ma'nane. It brings together the skies and the earth, the living and the dead, corpses and puppets. My heart hosts endless festivities, jesters and cantos. (L. Müldür)

Corpses are subject to civil law. Corpses are personal gods. Corpses belong to people. Speaking 13 languages (alive and dead), Anatoly Moskvin tore apart the relation between the play and the agony, the mummy and the corpse, imago and persona, the corpse and the double – and created a void.



• Sulawesi, a corpse with make-up and its photograph; tomb figures.

II.



• The puppet of Alma Mahler-Werfel by Hermine Moss
• A silicone sex doll in Japan.

In 1918 Kokoschka orders a life-size doll from the Munich doll maker as a substitute for his lost love. Alma is one of the most famous woman of the 20th century: She marries Werfel and Mahler – and drives others insane. The doll is finished next year in February 22. This is a great disappointment for the painter. His erotic dreams are shattered, and he sees it as a still life model for his paintings. He would have the courage to destroy it only after painting her perhaps a hundred times. Kokoschka organizes a big party, and he destroys the doll in great grief. To get rid of ghosts, one needs to destroy dreams.

Destroying puppets is a risky business in Japan. According to Shinto belief, all entities (animate and inanimate) possess a soul. Their mothers or grandmothers accompanying them, children go to fruit-offering shrines with their battered dolls.

In the shrine lies a large number of dolls: Barbies, teddy bears, manga characters. Mothers approach a priest; apologizing, they grab the dolls that their kids are not leaving and deliver them. The priest throws the dolls into a recently dug tomb and burns them all with a torch.

Dolls possess souls. If someone attempts to seize another person's doll or violate his/her property, the doll turns into an evil spirit and haunts that person. This is why people leave food on graves – so that the dead can rest in peace. Those who do not distinguish between the animate and the inanimate, and those who treat dolls, anime and manga characters as living beings are called otaku (addict). Otaku is both active and inactive. Those forming passionate relations with a special object of desire are called otakus; Kokoschka, for example, would be an otaku. In Japan there are cemeteries where sex dolls are buried; children are not allowed here, ill-fated husband visit these cemeteries after office hours to see their dead partners and leave flowers. Known kavagava bochi (cemeteries for doctors' secretaries), these cemeteries are filled with visitors during weekends. These are the people who decided to kill and bury their partners after receiving psychotherapy to overcome their fetishist drives – they are in tears just like Kokoschka. Mourning over their losses shatters their hearts. Derived from the Latin word factitious which means something mimetic and artificial, the word fetishism was first used by the Portuguese to define wooden cult figures of the west Africa, which are believed to hold supernatural powers. In Portuguese the word feitiço also means spell and magic. Puppets of real bodies are objects of magic. Like any image, their power is bigger than how they look. Fetishists are fascinated by their own corpses and puppets. To sum up, fetishism has a lot to do with the uncanny and the corpse.



• Masahiro Mori, The Uncanny Valley, 1970.
• Başak Bugay, Dolls.

III.



• Vlaho Bukovac, *Heads of the Family*, 1906.

Başak Bugay is an otaku living in Turkey: She is addicted to the traces of another world, a world that is inanimate – and she produces fetish objects. Like great photographers picturing ghosts rather than the dead, she seems to have produced negatives of ghosts. She prepares and stuffs model houses and puppets with special material rather than simple fiber. The stitches of her dolls are deliberately revealed, and the dolls themselves are stuffed with a special method. Standing next to each other, some dolls present striking contrasts. Some lack arms and faces. Others seem to be on the verge of explosion – about to be disembowelled and dissolved. Hanging from the ceiling with hooks, the creatures seem to compete to qualify as the uncanniest. Creatures that belong to other universes, other dreams and other worlds land on the earth, and now they wear death masks. To humans, they look as odd mirrors. One feels restless and senses an uncanny feeling in front of them. The reason is that these creatures, playing dead humans, force us into an internal collision and even further collide us with one another. I is always another.

Then there are also miniature dolls and model houses: dollhouses of which concrete walls seem to be still wet, their windows installed only recently, and the buildings are not plastered yet. What does not look uncanny is purely uncanny; something can become alienated only on the condition that we were close first. These models alienate children in the eyes of adults, and they remind you that alienation is derived from similarity. Children, especially those that are really small, frighten one. They stand as reverse mirrors: as if they are larger souls within shrunken bodies in the adults' magnifying mirrors – they will not escape death, either. As shrunken forms of adults, they seem dismissive with their defying looks. One feels odd seeing death within a child, rather than a baby. Seeing a corpse within a baby is odd and embarrassing. Dollhouses turn the greatest familiarity (home) into the greatest alienation (toy). The model houses that Başak Bugay produces can be inspected either through the windows (here one needs to bend down) or from the top. One of them reminds of a camera standing on a tripod (albeit with four legs), or camera obscura. Gray walls of model houses and white dolls create an unsettling atmosphere – almost contagious. It reminds one of spaces where disease and death reign: beds on which no one sleeps anymore, crumpled sheets, a dirty toilet with poor lighting. A toilet is the single uninspected public space. One is not inspected only in graves and toilets. As in the case of the central tower of the panopticon, inspection here penetrates into both toilets and graves. It alludes not only to the fact that children play with a loss, an absence, a double of something that does not exist, but also to another fact that they resemble puppets playing children in their own bodies. And this very feeling triggers uneasiness and embarrassment in us. The work of Başak Bugay is unsettling. One feels that he/she is looking at things and spaces that one is not allowed. Feeling a need to protect children from these dollhouses, we are alienated from them: We realize that who we want to protect is ourselves, not the children. Unable to hold ourselves back, however,

we remove one cover, look through a hole and infiltrate into a private space. What we are looking at is a dollhouse after all, right? Yet, it is not. Death is one's private space. 'The embarrassment we feel when confronted with death is due to the inconceivable and inexplicable character of the moment of death (...). Like the repetition of certain needs implies something improper, the fact that a blood clot can terminate life is just as improper.' Looking at the work of Başak Bugay, one thinks about the private space. Here one thinks about a corpse, a funeral, a child, the public, a toy and an artwork. Looking through a door that belongs to an outbuilding, one sees a puppet lying on the ground and covered with a white piece of cloth (instead of a newspaper) so that its dead body is not revealed. An elderly doll covered in blankets and with its head sunken in pillows... Another doll in front of a full-length dressing mirror with red lips, polished nails but no legs... Finding these people in their seclusion, we feel guilty and uneasy. That fact that privacy means death rather than sexuality startles us.



• Başak Bugay

All legal matters are resolved here: In the model houses and dolls Başak Bugay produces, wealthy ancestries with successors bearing memories and similarities cease to exist. One cannot find any trace of an ancestry, a class or a god – no one can prove his/her ancestry. These dolls have no relatives, no names, no faces – they are anonymous, so are their memories. Images have possessions, death means abandonment. Başak Bugay stitches the dolls of the ignoble, and she bisque fires the masks of not having a face. They inhale the grief of loss and absence. They give us what they do not possess, and we are not able to possess even when we receive it. With stitches on its body, a bandage on its head and with open hands, a doll looks at you directly and insistently with the eyes of a child. One can find in its eyes the obstinate void that Bentham, the Maoris and the people of Shuar have. Death will come and will wear your eyes (Pavese). The image of a baby, as if reflecting on water, reflects on a mirror that is inside of a box and the mirror reflects the box as well. The mirror keeps pointing at its similitude to a corpse.

What Başak Bugay does is not new. Almost with an obsessive-compulsive disorder, art keeps repeating itself. Both smallness (Thomas Doyle/ Lorenzo Manuel Duran/ Evol/ Joe Fig vb.) and greatness (Leandro Ehrlich/ Dalston House/ Lilian Bourgeat/ Jean-François Fourtoul/ Hale Tenger etc.) are uncanny and unsettling. A corpse is unsettling. Childhood is unsettling. A purely unsettling feeling makes one escape. The feeling of familiarity, on the other hand, terminates what we call art, and rips a work of its value. Reaching a balance in Mori's curve of uneasiness would mean not to terminate one's own work on a level of familiarity or not to unsettle people to the point of making them close their eyes. Başak Bugay strikes us with the reality of playing with model houses and dolls – with no glorification, no exaggeration or no over-emphasis. Joining a play mimics something that is not a play – it requires imago and persona. Wearing the right mask or following the right trace at the right time reminds us something that we did not even realize we forgot. Rather than worshipping ancestors, this can reveal to us how ancestors were worshipped. It can help us revisit the histories of art (image/ culture/ politics/ law) based on simple baby dolls. Bugay's work can offer pathways into the right traces of the history through baby dolls.



Pantolon • Trousers
2018, 168x30x35 cm,
Terakota, kumaş, elyaf, el dikişi • Terracotta, fabric, fibre, hand sewing





Bez • Diaper
2018, 43,5x54x24 cm
Terakota, kumaş, elyaf, el dikişi • Terracotta, fabric, fibre, hand sewing





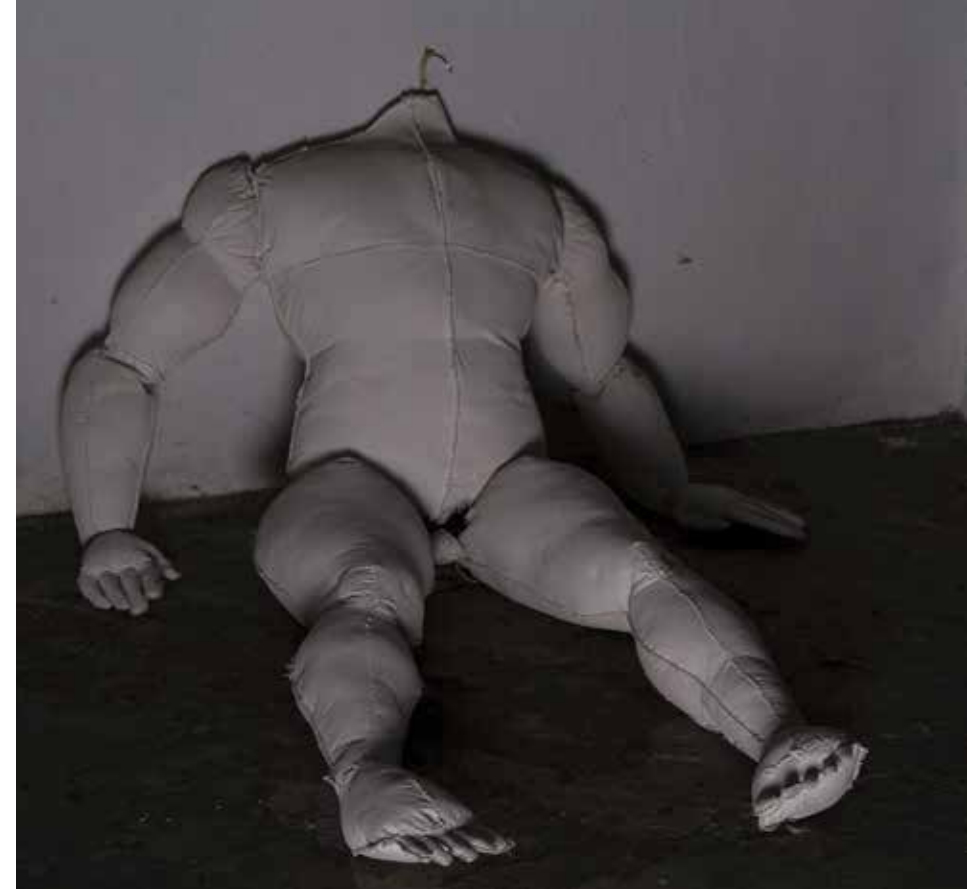
İlk bebek • First doll
2013, 137x56x27 cm,
Kumaş, elyaf, el dikişi • Fabric, fibre, hand sewing



Peruk • The wig
2013, 163,5x65x17,8 cm,
Kumaş, elyaf, el dikişi • Fabric, fibre, hand sewing



Çocuk • Boy
2013, 88x30x20 cm,
Kumaş, elyaf, el dikişi • Fabric, fibre, hand sewing



Adam • Man
2013, 169x82x21 cm,
Kumaş, elyaf, el dikişi • Fabric, fibre, hand sewing



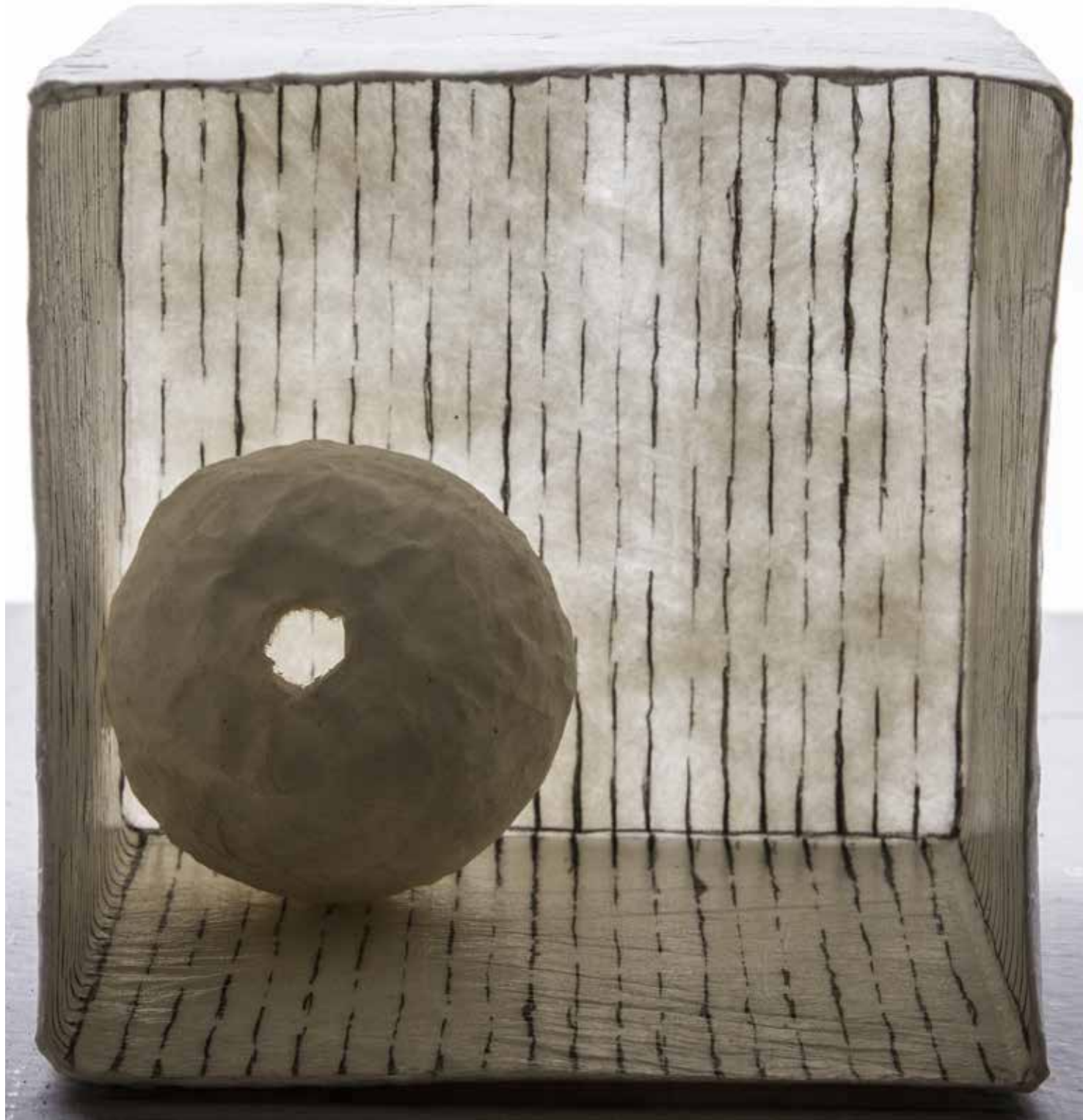
Vasi I • *Guardian I*
2017, 20,3x15,7x39,2 cm,
Kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché • *Pen on paper, papier maché*



Vasi II • Guardian II
2018, 15x25x30 cm
Kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché • Pen on paper, papier maché



Vasi III • Guardian III
2018, 20,5x21x20,6 cm
Kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché • Pen on paper, papier maché



Vasi IV • Guardian IV
2018, 11,4x10,9x10,2 cm
Kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché • *Pen on paper, papier maché*



Vasi V • Guardian V
2018, 17,7x18x28,7 cm
Kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché • *Pen on paper, papier maché*



Biyografi / Biography

1979 İstanbul doğumlu görsel sanatçı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Resim Bölümü lisansını 2002, yüksek lisansını 2006 yılında tamamlayan Bugay halen aynı üniversitede sanatta yeterlik programına devam ediyor.
Sanatçı Beyoğlu/İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürüyor.

Visual artist born in Istanbul, 1979. Bugay is graduated from Department of Painting at Mimar Sinan Fine Art University in 2002, master degree at the same university in 2006. She is working in her studio in Beyoğlu/Istanbul.

KİŞİSEL SERGİLER / SOLO EXHIBITIONS

- 2010 "Denge / Balance", Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi, Ziraat Bank Art Gallery, İstanbul
2015 "Bebe / Doll", Sanatçı Atölyesi / Artist' studio, İstanbul

KARMA SERGİLER / GROUP EXHIBITIONS (Selected)

- 2015 "Bu Benim de Aklıma Gelmişti", Kargart, İstanbul
2012 "Zaman Aşımı / Statutory Limitation", Karşı Sanat Çalışmaları - Ada Sanat, İstanbul
"Hayvan / Animal", Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Tek Kubbe Salonu / Culture and Arts Center, Single Dome exhibit hall, İstanbul
2011 "Değiş / Tokuş / Exchange", Ada Sanat Galerisi, İstanbul
"Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer / Where is Diyarbakır Prison", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
"Öyle mi? / Is-it?", Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Tek Kubbe Salonu / Culture and Arts Center, Single Dome exhibit hall, İstanbul
2010 "Figüratif / Figurative", Alanistanbul Tünel, İstanbul
20. Tüyaş Sanat Fuarı İpek-Ahmet Mery Koleksiyoner Onur Ödülü Sergisi,
20. Tüyaş Art Fair İpek-Ahmet Mery Collector Honourable Reward Exhibition İstanbul
"Yüzyılın Sergisi / Exhibition of the Century", Ziraat Bankası Koleksiyonu / Ziraat Bank Collection, Cer Modern, Ankara
2008 "Metropol" / "Metropolis", Selçuk Yaşar Sanat Galerisi / Art Gallery, İzmir