

GALERI ZILBERMAN

BURÇAK BİNGÖL  
Araba Sevdası  
A Carriage Affair



BURÇAK BİNGÖL  
**Araba Sevdası / A Carriage Affair**

10 MAYIS/MAY—21 HAZİRAN/JUNE 2014

GALERİ **ZİLBERMAN**



## II

İstanbul'a nakil Bihruz Bey için mazen pek hayırlı oldu. Konaktaki salonunu, klar odasını, kitaphanesini tertip ve tanzim ile birkaç günler bir düziye meşgul olması güle-i kalbiyesini [gönül devdini] azacak unutturur gibi olmuş idi.

Naklin üçüncü günü idi. Konağın yazları bekçilik vazifesini dahi ifa eden bahçıvanı, bahçeye ne kadar güzel baktığını bir eser-i lâtifini [güzel eserini] arz ile hem bir aferin almak hem de beş on kuruş bahşişe koymak umdu. Bahçevsime mahsus ayva güllerinden gayet güzel ve zarif bir demet yazım ederek [ölünen-leyerek] bir sabahleyin, bu demetleri ders ile meşgul iken beyefendiye takdim etti. Çiğdem bu sebzelerden birine nâil olamadı ise de ikincisini mahvuk [mezgul] [esediği] [den fazla] ele geçirdi. İki altın bahşiş aldı. Bu bahşiş o Saf bukeyi<sup>(570)</sup> salona göndermeyerek kendi bahçesindeki bir zarif çiçekliğe, çiçekliği de yazın bitiminde bir bahçeye koydu. Karşına geçti oturma. Düşünceyle başladı. Sonbaharın -tel ü tab-ı vermeden [veremini] [sevdiği] [adam] sararmış iken yine taze ve dilber, bir mest-i na-ke [mest-i] [vüruduna] [müterakkip] iken beş ve hinde-ve [mühterem] [mühterem] andırı olan [zamanız] bir ölümün gelişini beklemekteyken [ülümseyen] çiçek [gibi] [güzel] yüzlerini [andıran] - o mahsus [hazinini] [hüzünlü] [ürünüme], o masum, o pakize [saf, temiz], nazik çiçekleri, o mahviyetli [falçakgönüllü], o utançaz [mazen] gül goncaları, sarıya benat-ı hoş-bu-yı tabiatı [masum] [dokulu] [kızlarını] bir müddet temasına dahi vermemle bütün hissiyat-ı hasret-perveranesi bîdar olarak [özlemli] [duyguları] [mühterem] yfereği hafif hafif yanmaya başladı. Maşuka-i fena-ruşide [Yokluğa] [giden] [sevgilisi] heyetiyle gözünün önüne geliverdi. Nazar-ı muhabbetini [Sevdalı] [bakışlarını] üzerinden ayıramadığı zarif bukeyi teşkil eden sarı güllerden hele bir tanesi Periveş Hanama ne kadar benziyordu..

Bu güldeste-i iclafeti [güzel demeti] maşuka-i flniyenin [ölen sevgilinin] mezarına götürüp bırakmak pek münasip ola-

(570) bouquet: demet, buket.

202

## Teşekkürler/Thanks

Tek başına hiçbir şey olmuyordu. Ama bir kişi de pekala çok şeyi değiştirebilir. Bu proje 3 yıllık bir hayalin ürünü; nihayetinde gerçekleşti ve bunda çok kişinin emeği ve katkısı var. Öncelikle en başından beri projeye olan inancı, çalışma süresince verdiği tüm destek, anlayış ve yönlendirme için galericim sevgili **Moiz Zilberman**'a ve işlerimi kolaylaştırmak için gösterdikleri özverili gayretleri, anlayış ve ilgileri için, başta **Eren Kondul** olmak üzere, tüm **Galeri Zilberman** ailesine; kalıbını almam için İstanbul'un asfalt dökme kamyonunu ödünç verdikleri, umutlu kalmamıza neden sanat ilgileriyle Esenler Belediye Başkanı **Mehmet Tevfik Göksu** ve Atölye Şefi **Lütfü Tohumcu**'ya; kalıplama sürecinde atölyelerini bize açan Sancar Otomotiv BMC Yetkili Servisi'nin yardımsever ve anlayışlı Servis Müdürü **Ali Atlıç**'a ve yardımcıları için tüm servis elemanlarına; seramiklerin çoğunun üretildiği köklü kuruluş Gorbon Seramik'de sağladığı çalışma ortamı, başından beri projeye olan ilgisi ve desteği için sevgili **Aziz Gorbon**'a; sonsuz sabrı, teknik bilgisi ve dostluğu için sevgili **Suna Negiz**'e; yardımcıları iyi niyetleri ve irili ufaklı katkılarıyla başta **Ömer Usta** olmak üzere tüm Gorbon çalışanlarına; ne zaman ihtiyacım olsa mucizevi bir biçimde yanımda olan, tüm teşekkürlerimin demirbaşı, en büyük zenginliğim sevgili meslektaş dostlarım **Sinem Mihçioğlu** ve ve **Mehmet Örs** ile, hiçbir yardım çağırımı cevapsız bırakmayan **Devrim Kadırbeyoğlu**'na; çalışma sürecimi kolaylaştırmak için arabasını tahsis eden, mini "carriage affair"deki sonsuz anlayışıyla iyi ki ikinci kez karşıma çıkan **Esra Akın**'a; sergiyle ilgili metinleri kaleme alan, birikimi ve projeye karşı tüm duyarlıklarıyla sevgili **Olca Akyıldız**, **Fatih Altuğ**, **Emre Zeytinoğlu** ve **Vassilios Doupas**'a; çeşitli grafik tasarımı aşamalarının çetrefilli süreçlerinde yetkinliği ve sağduyusuyla çalışmaya hız veren ve dertli bir kızkardeşin yaratabileceği tüm sorunları sonsuz bir anlayışla çözen sevgili ağabeyim **Bülent Bingöl**'e; yardım ve destekleriyle sevgili kuzen **Oğuz Bal**'a ve tabii ki sabır anlayış ve koşulsuz destekleri için sevgili ailem **Şaziye** ve **Şenel Bingöl**'e sonsuz teşekkürlerimi içtenlikle sunarım.

Onlar olmasalar bu proje olmazdı.

Nothing happens on your own, yet one can change many things.This project is the product of three years of dreaming; it finally has been accomplished and the orchestrated efforts and support of many people have been instrumental. I would therefore like to acknowledge here humbly and extend my sincere thanks and gratitude; firstly, to my gallerist **Moiz Zilberman** for believing in this project from the very beginning and maintaining his kind support, understanding and guidance throughout the work; to the entire **Galeri Zilberman** family, to start with **Eren Kondul**, for all their selfless efforts in easing my work, their understanding and interest; **Mehmet Tevfik Göksu**, Mayor of Esenler and **Lütfü Tohumcu**, Chief of Workshops, for lending me one of İstanbul's asphalt paving trucks so that I could use it as a model to make a mould and for their warm interest in art which kindled our hopes when all seemed lost; to **Ali Atlıç**, the helpful and understanding Services Manager of Sancar Otomotiv BMC Authorized Service and to the service staff there for sharing their facilities with us during the moulding process; to dear **Aziz Gorbon**, for the warm working environment he kindly provided at the infamous Gorbon Seramik where most of the ceramics were manufactured and for his support and interest for this project from the beginning; to **Suna Negiz**, for her endless patience, technical wisdom and sweet company; to all the Gorbon employees, **Ömer Usta** to start with, for their gracious help, good will and support, large to small; to my most precious possession, the inventory for all my thanks, my colleagues and friends **Sinem Mihçioğlu** and **Mehmet Örs** who were miraculously there, easily and effortlessly, whenever I needed them the most as well as **Devrim Kadırbeyoğlu** for pleading to all my calls for help; to **Esra Akın**, for giving her car over to ease my work and for her comprehension in the mini "carriage affair" and thus for re-appearing in my life; to dear **Olca Akyıldız**, **Fatih Altuğ**, **Emre Zeytinoğlu** and **Vassilios Doupas** for the conception and inscription of all text concerning the exhibition and for sharing so freely their most compassionate, spellbinding wisdom; to my competent brother **Bülent Bingöl** for easily troubleshooting all the hardships and challenges of the graphic design process and for quietly managing his demanding sister with endless understanding; to my dear cousin **Oğuz Bal** for his help and support; and of course to my dearest parents, **Şaziye** and **Şenel Bingöl** for all the patience, understanding and unconditional support they have always provided.

If it weren't for you, none of this could have happened!

**Burçak Bingöl**

## Gül Tesmiye Ederim/O Müennesi Ki Benim Aklımı Bulandırır

Nesnelere, kıyafetlere, süs(lenme)lere, tavırlara, pozlara gösterdiği dikkat ile on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı’sının maddî deneyimine ve gündelik kültür pratiklerine dair çok söz söyleyen Recaizade Ekrem’in Araba Sevdası, sözden eylemi ile Burçak Bingöl’ün Araba Sevdası’nı da aramıza çağırmış oldu. Böylelikle görsel mecazlar, neredeyse sinematik imajlarla dolu bir Osmanlı romanında saklı olan potansiyel, kamyonun, makine parçalarının, kadifelerin, desenlerin, süslerin ve örtülerin, bakışı ve dokunuşu çağırان üç boyutlu evreninde fiile dökmüş oldu, canlandı.

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı’sının metinler, bedenler, figürler ve şeyler âlemi, Recaizade Ekrem’in Araba Sevdası’nda inşa ettiği imajiner parkta dönüşür, ayrışır, parçalanır, sökülür, birleştirilir, monte edilir, resmedilir, çarpıtılır. Araba Sevdası, Osmanlı dünyasının lunapark aynasındaki sureti gibidir. Fiziksel âlemdе katı olan her şey romanın âleminde buharlaşır. Rousseau’lar, Enderunlu Vasıf’lar, Lamartine’ler, Abbe Prevost’lar, müstehcen romanlar, aşk mektupları klişelerini barındıran yardımcı kitaplar, Belle Helene operasından melodiler, “lel lele lel lele, lel lel”ler, karşı cinsten gelen mesajlar, umumi bahçeler, Arap harfleri, “siyahçerde”ler, kelimeler, Türkçeler, Fransızcalar ve başka şeyler Araba Sevdası’nda, Bihruz’un zihninde distorsiyona uğrar, orijinalitesini kaybeder ve hakikatle imajın / suretin örtüşmediği bir aralıkta daha önce hiç düşünülmemiş bir tarzda tekrar bir araya gelir; metin dediğimiz bu bölgede yeni, tuhaf ve komik bir şekilde / formda vücut bulur. Bu bağlamda Burçak Bingöl’ün Araba Sevdası da Recaizade’nin Araba Sevdası’nın bir distorsiyonudur, Recaizade’nin biçim ilkesine sadık kalarak Bingöl, romanın dokusunu / dokumasını (tekstilini) bükmüş, eğirmiş, yeniden dokumuş ve yeni bir vücuda büründürmüştür. Romanın doğasında bulunan görselliğe tercüme edilmeye oldukça müsait olan potansiyel Bingöl’de en yaratıcı görünümlerinden birine ulaşır.

Bihruz, Periveş’le yaptığı hayali konuşmada yazdığı mektubu “nâtik bir fotoğrafya” / konuşan bir fotoğraf olarak değerlendirir. Kendi fotoğrafıyası / mektubu “artistik” ve “rötuş”ludur, Periveş’in hayali mektubu / fotoğrafıyası ise rötuşsuz olmasına rağmen pek egzak, pek fidedir. Aslında romanın tamamında kelimeler temsilî formlarından kurtulup görsel suretlere bürünmek arzusunda gibidir. Okur, bu metni bütün olarak kitap halinde eline almadan önce Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilmiş olarak tecrübe eder. Tefrika etmenin ayrıştırma, bölme, parçalama anlamı kadar düzen bozma (“tefrika çıkarma!”) anlamı da olduğunu düşündüğümüzde Araba Sevdası tam anlamıyla bir tefrikaya dönüşmektedir. Farkların hiçbir zaman silinemediği, farkın hiçbir özdeşlikte eritilemediği bir tefrikaya. Burçak Bingöl, romanın arzuladığı bu görselleştirmenin içinden geçerek, onu orijinal bir tarzda kat ederek, bize, landoların kamyonlara, kelimelerin şeylere, söz figürlerinin desenlere dönüştüğü yepyeni bir mecra sunuyor. Bu mecrada, gündelik hayatımızda erilleştirilmiş bir

## I name roses/The feminine of which befuddleth me

With compulsive attention devoted to objects, clothes, toilette, manners, poses, Araba Sevdası (A Carriage Affair) by Recaizade Ekrem speaks volumes on materialistic experiences and casual cultural practices of the nineteenth-century Ottoman and the novel has evoked Burçak Bingöl’s action based on these words, her latest exhibition with the same title, Araba Sevdası. Thus, the hidden potential in an Ottoman novel full of visual metaphors and almost cinematic images is cast into action and animated in the three dimensional universe of the truck, machine parts, velvets, patterns, ornaments and clothes all inviting us to look at it and touch it and feel its texture.

The world of texts, bodies, figures and things of the nineteenth-century Ottoman Empire is transformed, distilled, dismembered, joined, assembled, pictured and distorted in the imaginary park constructed in his Araba Sevdası by Recaizade Ekrem. Araba Sevdası is like the image of the Ottoman world on a funfair mirror. Anything that is solid in the physical world, melts into the realm of the novel. Rousseau, Enderunlu Vasıf, Lamartine, Abbe Prevost; erotic novels, help books on love letter clichés, melodies from the opera Belle Helene, “lel lele lel lel, lel lel”s, messages from the opposite sex, public gardens, Arabic letters, siyahçerde’s, words, Turkish and French, and other things all get distorted in Bihruz’s mind, lose authenticity and come together again in an unprecedented style in a range where reality does not intersect with its image / instance; in this realm we call text, they are embodied in a new, strange and funny way / form. In this context, Burçak Bingöl’s Araba Sevdası is a distortion of Recaizade Ekrem’s Araba Sevdası too; remaining loyal to Recaizade’s style principal, Bingöl has bent, spun, re-woven and re-embodied the texture / yarn (textile) of the novel. The inherent potential of the novel that enables effortless translation into imagery, culminates in one of its most creative views through Bingöl.

Bihruz considers the letter he has written in the imaginary dialogue with Periveş as “a talking photograph”. His own photography / letter is “artistic” and “retouched” whereas Periveş’s imaginary letter / photography, although not retouched, is very exact and of high fidelity. In fact, throughout the novel, it feels as if words desire to break free of their theatrical forms and wrap themselves into visual duplicates. Before reading this text as a whole through the book, the reader first experiences it as a feuilleton printed in the (then-popular literature) journal Servet-i Fünun. When we consider that feuilleton, in addition to its meanings of separation, division, fragmentation also implies the creation of disorder, Araba Sevdası is exactly transformed into a feuilleton. A feuilleton where differences could never be blended or a feuilleton where differences could be melt on no identity. Traversing the inherent desire of the novel for visualization and walking her way through in an original style, Burçak Bingöl offers us a whole new realm where landaus are transformed into trucks, words are transformed into things and figures of speech are transformed into drawings. In this realm, objects that we experience

formda tecrübe ettiğimiz nesnelere temel örüntülerini kaybedip dışıl bir dekorasyon içinden akmaya başlıyorlar. Romanı da baştan sona kat eden çiçekler, ağaçlar ve doğa parçaları Bingöl’ün çalışmasına da sızıyor ve erkek aklı bulandıran işaretlere dönüşüyor. Romanın meşhur dizelerinde olduğu gibi:

“Gül tesmiye ederim

O müennesi ki benim aklımı bulandırır

Eğer kelime şeyi resmetmeye borçlu ise

O müennesin bu dilber ismi almaya hakkı vardır

Bir gül gibi..”

Roman aslında okura Bihruz’un obsesyonunu daha doğrusu obsesyonlarını anlatır. Önce landosuna sonra yine bir başka landonun temsil ettiklerinin etkisiyle güya aşık olduğu Periveş’e olan obsesyonu. Bu bir anlamda sırf temsil ettiklerinden dolayı ne olduğunu bile bilmeden Batı’ya duyulan obsesyonun da bir metaforudur. Romanda Bihruz’un obsesyonu bir neticeye ulaşmaz çünkü Bihruz hayal ile hakikat arasındaki farkı anlamaz. Bihruz “kelime şeyi resmetmiyor” dizesinin uydurukçu mütercimi olsa da kelimenin şeyi resmetmesi ne demektir, bu mümkün müdür bunlara kafa yormaz. Burçak Bingöl de bir obsesyon ile yola çıkmış oysa onun obsesyonu bir “şey”e, izleyenleri bir dizi zıtlık ve bu zıtlıkların yokluğu üzerine düşünmeye sevk edecek bir sergiye dönüşmüş. Çünkü Burçak Bingöl Bihruz’un aksine tıpkı Bihruz’un yaratıcısı Recaizade gibi etrafına, sanatın sınır ve imkanlarına, kendi sanatçı kimliğine, üretim süreçlerine eleştirel bir mesafeden bakabilen bir sanatçı olarak ne dilin ne de edebiyatın kelimelerinin, sadece kelimelerin değil sanatçının ürettiği hiç bir formun şeyi tam olarak resmetmeyeceğinin, resmediyormuş gibi yaparken yalnızca bir tür temsiliyet ilişkisi kurduğunun, bu ilişkinin aslında sapkın bir ilişki olduğunun farkında. Sapkın çünkü doğrudan bir ilişki değil söz konusu olan; Bingöl’ün kaydırarak, karıştırdığı ve harmanladığı desenler gibi karmakarışık bir ilişki. Şeyle temsili arasındaki bu doğrudan olmayan ilişkinin ortaya çıkış süreci ise içinde çelik konstrüksiyonlar, fırınlar, muhtelif teknikler barındırsa da yine de sanatın efsununu oluşturuyor. Bu nedenle bambaşka bir formda karşımıza çıkan bu tuhaf nesnelere ve o nesnelere arasındaki elle tutulamaz ilişki on dokuzuncu yüzyıldan bir Osmanlı metnine göz kırparbiliyor.

Ve bu nesnelere merkezinde bir Kamyon:

Bire bir ölçekli bir kamyonla karşı karşıyayız oysa bu bir kamyon değil artık. Kamyonun gerçeği, imgesi ve temsili arasındaki ilişki dolambaçlı bir o kadar da ürkütücü bir yol. Bu nedente olsa gerek, Bingöl yolu çiçeklerle, desenlerle donatmış.

Bu sergi bir anlamda koskoca bir şaka. Tıpkı Araba Sevdası romanı gibi. Bihruz romanın sonunda “Pardon!” diyordu Burçak Bingöl ise bizi “Bir dakika” demeye davet ediyor.

**Olcaı Akyıldız – Fatih Altuğ**

through their masculinized forms in daily life lose their fundamental patterns and start flowing through a feminized decoration. The flora, trees and nature fragments traversing the novel from cover to cover also leak into Bingöl’s work and turn into symbols befuddling the masculine psyche. As also stated in the famous verses of the novel:

“I name roses

The feminine of which befuddleth me.

If the word is entitled to portray the thing,

That feminine has the right to take this belle’s name.

Like a rose..”

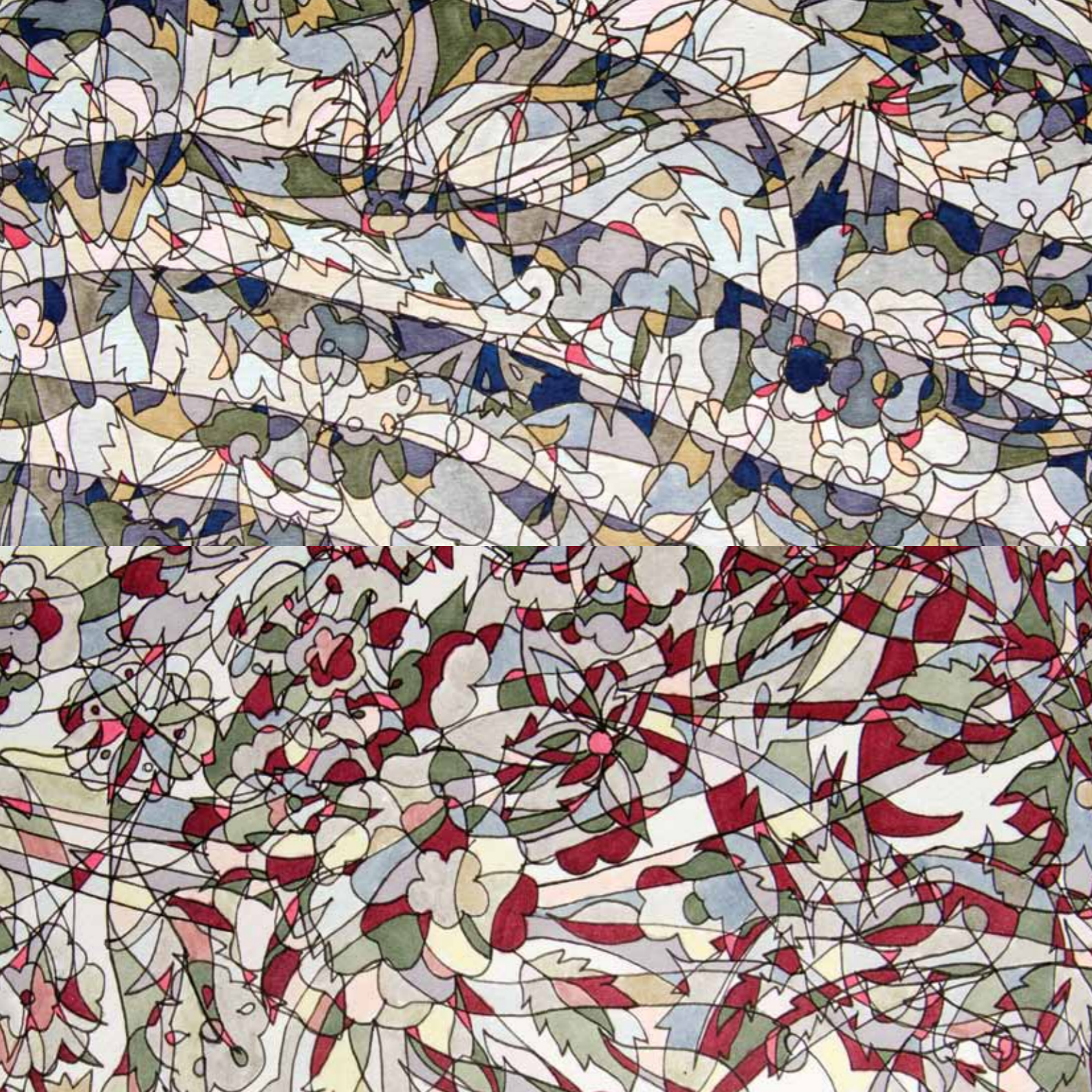
The novel in fact tells the reader about Bihruz’s obsession or actually his obsessions. First his obsession for his landau, then his obsession for Periveş with whom he supposedly falls in love under the influence of what another landau represents for him. In a sense, this is a metaphor for obsession with the West without even knowing what it is, based purely on what it represents. In the novel, Bihruz’s obsession does not come to fruition because Bihruz can not comprehend the difference between dream and reality. Although he is the fabulist interpreter of the verse “the word does not portray the thing”, he does not contemplate on what it means for the word to portray the thing or on whether this is possible or not. Burçak Bingöl has also started out with an obsession; but her obsession has turned into some“thing”, into an exhibition that urges the audience to contemplate on a series of conflicts and on the absence of these conflicts. Because, unlike Bihruz and just like Recaizade, the creator of Bihruz, Burçak Bingöl is aware – as an artist who could view her own surroundings, boundaries and capabilities of art, her own artist identity, her own production processes from a critical distance – that neither language nor words of literature could exactly portray the thing; and that not only words, but also no form produced by the artist captures the exact spirit of the thing; and that while they may seem to portray the thing exactly, words and other forms of art merely establish a representational relationship; and that this is a deviant relationship. Deviant, because it is not a direct relationship; it is a very complicated relationship much like the patterns shifted and mixed and blended by Bingöl. Although the process for emergence of this indirect relationship between a thing and its portrayal incorporates, in this case, steel constructions, kilns and various techniques, it still forms the spell and charm of art. So, these strange objects appearing in utterly different forms and the intangible relationship between these objects could wink at an Ottoman text remaining from the nineteenth century.

And at the center of these objects, lies a Truck:

We are vis-a-vis confronted by a full-scale truck; but, this is no longer a truck. The relationship between the real truck, its image and its portrayal is a convoluted, at best, and equally spooky path. That, for sure, is why Bingöl has paved that path with flora and patterns.

In one sense, this exhibition is a big joke. Just like the novel, Araba Sevdası. Bihruz was saying “Pardon!” at the end of the novel; Burçak Bingöl, on the other hand, invites us to say “One minute”.

**Olcaı Akyıldız – Fatih Altuğ**



## Kamyon ve Estetik: Tuhaf Bir İkili

1913 yılında Marcel Duchamp, bir bisiklet tekerleğini bir mutfak taburesine takmış ve o tekerleğin dönüşünü seyre dalmıştı; sonradan Duchamp, bunun kendisi adına eşsiz bir deneyim olduğunu söyledi. Bundan iki yıl sonra New York'taki bir hırdavatçıdan bir kar küreği satın aldı ve onun üzerine de "kol kırılma olasılığına karşı" diye yazdı, ardından Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masasına dönüştürdü, bir pisuarı galeriye taşıdı, gördüğü hemen her nesneye bir imza ya da grafik çiziktirmeler ekleyerek, onların birer sanat yapıtı olduğunu ilân etti. Ve buna benzer daha birçok şey...

Duchamp'ın yaptığı, bir oyun oynamak ya da sanatı hafife almak vb. değildi; şöyle diyordu: "Bu readymade'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim." Onun bir amacı vardı: Estetik bir yapıt için uygun olan birtakım biçimleri seçmek ve onlardan bir "biricik" görüntü yaratmak yerine, bunları sıradan (yani bir estetik yapıt için, hiç de elverişli göndermeleri bulunmayan) nesnelere bir mütakabiliyet ilişkisine sokmak... Bu tarihlere Kurt Schwitters'in kolajları da Duchamp'ın "elverişsiz nesne"lerine eşlik ediyordu: Kirlenmiş, solmuş otobüs biletleri, konser kutusu kapakları, yırtık zarflar ya da el ilânları vb... İşte estetik algıyı güçlendirecek bir takım biçimler yerine, sıradan nesnelere yapıtlarına taşıyan Duchamp ve Schwitters gibi sanatçılar (aynı yöntemi benimseyen daha pek çok sanatçı ile birlikte), "Amerikan Pop" sürecini de derinden etkilemişlerdi: Daha önce bir sanat yapıtı için "değerli" bulunmamış nesnelere bir resmi geçidi...

Buradaki konumuz "readymade" serüvenini ele almak değil elbette, ama söz konusu sürecin ortaya çıkarttığı çok önemli iki ana durumu da vurgulamalıyız. Bunlardan ilki (Pierre Cobanne tarafından, açık biçimde öne sürüldüğü üzere), heterojen unsurların "tablolar"a dâhil edilmesidir (örnek: Schwitters'in "Merzbilder"leri). Böylece bu unsurlar, estetik değerleri ve anlamları ile değil, doğrudan kendi gündelik basit anlamları ile yapıtta yer alırlar ve aşağılanan, kırılğan halleriyle, sosyolojik bir göndermeye sahip olurlar. İkinci durum ise (Duchamp'ın işaret ettiği) bir sorunu gündeme getirir: Estetik olmayan unsurların, yani her tür "readymade"nin, giderek sanatsal bir içerik kazanmaya başlaması... Daha farklı bir ifadeyle, sanata ait olmayan, içinde estetiğe dair hiçbir gönderme ve olanak barındırmayan, böyle bir işleme uygun olmayan nesnelere bir sanat yapıtı diye sunulması, onların da tuhaf biçimde ansızın estetik nesneye dönüşmesi... Duchamp şunu yazmıştı: "Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmiştim, bu yüzden

## Lorry and Aesthetic: An Odd Couple

Marcel Duchamp, in the year 1913, hung a bicycle tire on a kitchen stool and watched as the wheel turned and turned; after which he said this was an incomparable experience for him. Two years after this he bought a snow shovel from a hardware store and wrote on it: "In Advance of a Broken Arm". Then he turned a Rembrandt painting into an ironing board, put a urinal in a gallery, and by adding to almost every object he saw a signature or graphic scribbles and declared them as works of art. And many more things like this...

What Duchamp did wasn't playing a game or underestimating art, etc; he said: "The choice of these "readymades" was never dictated by aesthetic delectation." He had an aim: To choose forms that are appropriate for an aesthetic work and instead of creating a "sole" image from them, to put them in a reciprocity relationship with ordinary objects (i.e. ones that don't have suitable references for an aesthetic work). During these times, Kurt Schwitters' collages accompanied Duchamp's "unsuitable objects": dirty, withered bus tickets, jar lids, ripped envelopes or pamphlets, etc. Thus, artists that create works of art from ordinary objects instead of some forms that would strengthen the aesthetic perception, like Duchamp and Schwitters (and many more artists that share the same method) deeply affected the "American Pop" process: a parade of objects that previously weren't deemed "valuable" for a work of art...

Our subject isn't the adventure of "readymade", of course, but we should nevertheless emphasise the two main conditions brought out by this process. The first one of these (as unequivocally put forward by Pierre Cobanne) is the inclusion of heterogenous elements in "painting"s (e.g. Schwitters' "Merzbilder"s). In this way, these elements take their place in the work not with their aesthetic values and meanings but directly with their daily, basic meanings, and carry a sociological reference with their denigrated, fragile ways. The second condition (as pointed out by Duchamp) brings up a problem: the non-aesthetic elements (all types of "readymade") starting to gain an artistic substance... In other words, the presentation of objects that don't belong in art, that don't carry any reference or possibility regarding aesthetics, objects that aren't suitable for this kind of treatment, as works of art; the strange and sudden transformation of these to aesthetic objects. Duchamp wrote: "I realised very soon the danger of repeating indiscriminately this form of expression and decided to limit the production of "readymades" to a small number yearly. I was aware at that time, that for the spectator even more than for the artist, art is a habit-forming drug and I wanted to

readymade’lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmişim, readymade’lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istedim.”

Gerçekten de durum, tam da Duchamp’ın gösterdiği tehlikeyi içermekteydi ki biz bunu, pisuarın bir “readymade” olarak sanat alanına giriş yaptığı andan itibaren sezebiliyoruz: Pisuar artık bugün erkekler tuvaletindeki işlevi ile bir sanat yapıtı arasında gerilim yaratmıyor. Duchamp’ın söylediği o mütekabiliyet ilişkisi ise iyice zayıflamış görünüyor; çünkü Duchamp’ın pisuarı (bir “readymade” olarak), şöhret bakımından tuvaletteki benzerini çoktan geride bıraktı ve dolayısıyla aralarında, “readymade” lehine hiç de beklenmeyen bir hiyerarşi oluştu. Yani “readymade” sanata gereğinden fazla “bulaştı” ve neredeyse bir estetik nesne olarak meşrulaştı (Facebook’ta uzun süredir yer alan bir fotoğrafı anımsayalım. Bir “umumi tuvalet”te, yerinden sökülmüş bir pisuarın bıraktığı boşluğa, sprey boya ile biri şunu yazmıştı: “Duchamp was here!”)

Şimdi yukarıda yazılanlar bağlamında, Burçak Bingöl’ün “Araba Sevdası” adını taşıyan sergisinde yer alan yapıtlara bakmalıyız. Şu hemen belirtmeli: Sanatçı, sergisini salt “readymade” ile kurmuyor; hatta bunun asla bir “readymade” sergisi sayılmayacağını öne sürmek hiç yanlış olmaz. O halde niçin durmadan “readymade” konusu çevresinde dönüp dolaşıyoruz? Bu sorunun yanıtı şudur: Çünkü Burçak Bingöl’ün yapıtları, “readymade”ler üzerine dolaylı olarak pek çok şey söylüyor ve bu konuda bazı soruların yanıtlarına kapı açıyor. Sanatçı her şeyden önce, Duchamp’ın, Schwitters’in ve daha birçok sanatçının yaptığı türden bir seçimle, bir sanat yapıtı için uygun kaçmayacak bir nesneden yola çıkıyor: Kamyon... Bu seçim, bize (eski bilgilerimiz çerçevesinde) kabaca şunu bildiriyor: Burçak Bingöl de (diğer kimi sanatçılar gibi) yapıtına, sosyolojik göndermesi olan bir nesne yerleştiriyor. Fakat burada, yaptığımız saptamayı şüpheli bir hale sokacak iki durum var: Birincisi şu: Kamyon, her ne kadar sanat yapıtları için elverişsiz bir nesne gibi dursa da sanat alanında hayli kullanılmıştı; yalnızca plastik sanatlarda değil, sinemada ve edebiyatta da bu nesneyi kesinlikle anımsayacağız. Örneğin, Henri-Georges Clouzot’nun yönetmenliğini yaptığı ve Yves Montand’ın oynadığı “Le Salaire De La Peur” (1953) adlı filmi kim unutabilir? O filmde akılda kalan Montand figürü kadar, nitrogliserin taşıyan bir kamyon değil miydi? Öte yandan, ünlü Kırgız yazar Cengiz Aytmatov’un “Selvi Boylum Al Yazmalım” (1970) adlı romanını anımsamayan var mıdır ve bu romanı bir kamyon hayalinden kim ayrı tutabilir? Bununla birlikte, aynı romandan yola çıkarak Atif Yılmaz’ın çektiği, Türkan Şoray, Kadir İnanır ve Ahmet Mekin’in oynadığı filmin (1977), en az o yönetmen ve artistler kadar bilinen diğer figürü nedir? Yanıt kolaydır: Kırmızı renkte, BMC marka bir kamyon (üstelik bu kamyonun, film tanıtımlarındaki her künrede yer aldığı da malumdur: BMC 140 T.M.). Plastik sanatlar düşünüldüğünde ise yine geçmiş tarihlerden bir kamyon bulup çıkartmamız hiç de zor olmayacaktır. Hüseyin Bahri Alptekin ile Michael Morris’in 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nde “Turk Truck” adıyla sergiledikleri, kasası plastik toplarla doldurulmuş kırmızı bir Moskviç kamyon...

protect my “readymades” against such contamination.”

In fact, the situation did incorporate the danger Duchamp pointed out, insofar as that we can sense this from the moment the urinal makes its entrance to the world of art as a “readymade”. The urinal doesn’t cause a disturbance between its function in the men’s toilet and a work of art. The reciprocity relationship that Duchamp was talking about seems to have weakened quite a bit, as Duchamp’s urinal (as a “readymade”) has, in the context of fame, has outpaced its counterpart in the toilet and consequently an unexpected hierarchy was formed in favour of the “readymade”. That is to say the “readymade” became “too involved in” art and almost became legit as an aesthetic object (Let’s remind ourselves of that photograph on Facebook: Someone had written on the empty space left by a dismantled urinal: “Duchamp was here!”)

Now, in the context of what’s written above, let’s take a look at the works included in Burçak Bingöl’s “Araba Sevdası / A Carriage Affair” exhibition. It should be pointed out that the artist does not set up her exhibition with “readymade”. In fact, it wouldn’t be wrong to claim that this couldn’t be considered a “readymade” exhibition. In that case, why are we dwelling on the subject of “readymade”? The answer is: Because Burçak Bingöl’s work has things to say about “readymade”s and opens the door to the answers of some of the questions on this subject. First of all, the artist, much like Duchamp and Schwitters, chooses to set off from an object that normally wouldn’t be suitable for an artwork: A lorry... This choice loosely conveys to us (pursuant to our previous knowledge) that Burçak Bingöl, like some other artists, injects an object into her work that carries a sociological reference. But there is a couple of situations that will put our finding in doubt: The first of them is that a lorry, although seeming like an unsuitable object for artworks, has been used quite a bit. Not just in plastic arts, we can also remember when it was used in cinema and literature. For example, who can forget Henri-Georges Clouzot’s 1953 film “La Salaire De La Peur” starring Yves Montand? What stuck in our minds from that film besides Montand’s character was the lorry that carried the nitroglycerin. On the other hand, who can separate Kyrgyz author Chinghiz Aitmatov’s 1970 short story “The Red Scarf” from a dream of a lorry? And what is the most well-known figure in the 1978 film based on this story, directed by Atif Yılmaz, starring Türkan Şoray, Kadir İnanır and Ahmet Mekin? The answer is easy: A red BMC lorry. (In fact, this lorry is included in the promotional material of the film as “BCM 140 T.M.)) In the case of plastic arts, it won’t be hard to locate a lorry. A red Moskviç lorry with its trailer full of plastic balls was used by Hüseyin Bahri Alptekin and Michael Morris’s “Turk Truck” at the 4th International Istanbul Biennial...

One can witness life-size wooden lorries inspired by the decorated ones in India and Pakistan at big plastic arts organisations. In contrast, Burçak Bingöl has one thing that differs from these examples: the usage of the lorry outside the concept of “readymade” or the distruption of the integrity (its shape, function, connotations, sensation and sociological standing) of the lorry... The artist has pulled the lorry to pieces and manipulated its every piece. These can utterly be defined

Plastik sanatlara ait büyük organizasyonlarda, Hindistan ya da Pakistan’daki süslü kamyonlardan esinlenerek bire bir boyutlarda ahşap kamyonlar imal eden sanatçılara bile rastlanmıştır. Oysa bu noktada, Burçak Bingöl’ün tüm bu örneklerden ayrı olarak yaptığı bir şey vardır: Kamyonu “readymade” anlayışının dışında kullanmak ya da kamyonun bütünlüğünü (biçimini, işlevini, çağrışımlarını, duygusunu ve sosyolojik konumunu) bozmak... Sanatçı kamyonu parçalamış ve her bir parçasına müdahale etmiştir; bunlar düpedüz “alışılmış” sanatsal müdahaleler olarak tanımlanabilir: Kamyonun ön tarafının kalıbı alınmış ve neredeyse seramik bir pano haline getirilmiştir, panonun üzeri ise çıkartma motiflerle bezenmiştir. Bujiler, amortisörler, yağ filtreleri vb. ayrı ayrı renklere boyanarak dekoratif bir görünüm kazandırılmıştır. Çıkartmalar, ayrıca paftalara taşınmış ve orada bağımsız resimlere dönüştürülmüştür. Yani kamyonun yapısı dağıldığı gibi, o yapıdan türetilmiş “şeyler” yeniden kamyonu dâhil edilmiş, o kamyonun “daha fazla” bir kamyonu geçeceği ortaya konulmuştur. Bu belki de kamyonun “sanatsal halı”dır.

Burçak Bingöl’ün asıl söylemek istediği nedir? Birtakım sanat yapıtları yaratmak mı? O sanat yapıtlarını yaratırken, kamyonun yararlanmak mı? İyi ama neden kamyon? Belki sanatçı bunun nedenlerini bize açıklarken, hayli şaşırtıcı ipuçları verebilir; fakat görünen odur ki bu çalışma yönteminin, daha önceki satırlarda belirttiğimiz üzere, “readymade” tavrına bir göndermesi vardır. Şöyle yazmıştı: Duchamp’ın pisuarı (bir “readymade” olarak), şöhret bakımından tuvaletteki benzerini çoktan geride bıraktı ve dolayısıyla aralarında “readymade” lehine hiç de beklenmeyen bir hiyerarşi oluştu. Kamyonda da öyle olmuştur; sinemada, edebiyatta, plastik sanatlarda kamyon, pekâlâ bir estetik duyguya sahip oldukça, onun ne sosyolojik bir nesne olabilmesi mümkündür ne de Schwitters’in kırılğan, “aşajılanmış nesnelere” denilen malzemeleriyle bir benzerliği kalmıştır. Kamyon, o kaba saba, estetiğe uyumsuz, vahşi görünümlü, duygusuz bir makine değildi artık. Ve hepsinden önemlisi de onun, ilk sanayi dönemlerinden bugüne kadar geçen süre içinde, “yıkıcı ve bozucu” bir makine oluş halı, sanatsal alana giriş yapmasıyla çoktan yumuşamıştır. Hatta içinde romantizmden zengin parçalar bile taşıyabilir. O bundan böyle pek de “readymade” için etkili bir malzeme sayılmaz; anlamı “gereksiz yere” genişlemiş, cazibesi artmıştır. Öyleyse ne yapılabilir? Belki en iyi yaklaşım, kamyonun bir sanat göndermesi olduğunu onaylamak ve bozulmuş “eski” anlamı yeniden (ama umutsuzca) geri çağırarak yerine, sanatsal alandaki anlamını mümkün olduğunca büyütme; üstelik abartırcasına...

Sonuçta bu sergi bize bir kamyon sunuyor; oysa hem kamyonu hem de onun içinden türemiş (ve onu aşan) başka bir kamyon içeriğini de sunuyor. Şimdi zihnimizde bu iki farklı kamyonu karşılaştıralım; yine Duchamp’ın belirttiği o mütekabiliyet ilişkisi ile karşı karşıya kalmayacak mıyız?

### Emre Zeytinoğlu

as “customary” artistic manipuations: The artist has taken a mould of the front side of the lorry and turned it into almost a ceramic panel, the surface of which has been adorned by decal motifs. Sparking plugs, shock absorbers, oil filters, etc. have been painted in various colours to give it a decorative look. The stickers have been moved to sheets and turned into independent paintings. In other words, the lorry’s structure has been broken up, “things” reproduced from that structure and reintroduced into the lorry and a reality of a lorry “more than” that lorry has been presented. This, perhaps, is the lorry’s “artistic state”.

What is, indeed, what Burçak Bingöl is trying to say? Is it to create some works of art? Is it to make use of the lorry whilst creating said works of art? Fine, but why a lorry? Maybe the artist can give us some fairly surprising hints while she explains the reasons for this, but what is apparent is that this method of working, as we have mentioned before, bears a reference to the attitude of “readymade”. We said: “Duchamp’s urinal (as a “readymade”) has, in the context of fame, has outpaced its counterpart in the toilet and consequently an unexpected hierarchy was formed in favour of the “readymade”.” As it did with the lorry: in cinema, literature, plastic arts... As long as the lorry carries an aesthetic sentiment, it can neither be a sociological object nor does it bear a resemblance to Schwitters’ fragile, “denigrated objects” anymore. The lorry is no longer that rough, unaesthetic, bestial-looking, apathetic machine. And most importantly, its “disruptive and destructive” state as a machine from the times of the industrial revolution until today has long since softened due to its entry into artistic space. It can even carry rich pieces from romanticism. It is no longer not all that powerful a material for “readymade”; its meaning has “needlessly” been extended, its appeal has soared. So, what can be done? Perhaps the best approach is, instead of approving the lorry as a reference of art and recall (albeit hopelessly) its spoilt “old” meaning, amplify its artistic meaning as far as possible, exaggeratingly even...

Ultimately, this exhibition presents us with a lorry, but it also presents the content of another lorry that has sprung up from the original one (which also exceeds it). Let’s compare these two distinct lorries; will we not come face to face with Duchamp’s reciprocity relationship?

### Emre Zeytinoğlu



**Manevra/Maneuver, 2014**  
Seramik/Ceramics  
27x55x17 cm



**Yarı Geçirgen/Semi Permeable, 2014**  
Kağıt üzerine markör/Marker on paper, diptik/diptych  
152x200



Seyir/Cruise, 2014  
Seramik/Ceramics  
200x190x30 cm  
Ed. 3+2 A.P.





**Bir Balon Yok mu? -I**  
Shift -I, 2014  
Seramik, metal/Ceramics, metal  
35x16x18 cm



**Bir Balon Yok mu? -II**  
Shift -II, 2014  
Seramik, metal/Ceramics, metal  
28x22x15 cm



**Bir Balon Yok mu? -III**  
Shift -III, 2014  
Seramik, metal/Ceramics, metal  
21x23x15 cm



**Bir Balon Yok mu? -V**  
Shift -V, 2014  
Seramik, metal/Ceramics, metal  
33x33x28 cm



**Çift Sarmal/Double Helix, 2014**  
Kadife, metal/Velvet, metal  
6x10x3.5 cm



**Lel le-le le!, 2014**  
Kadife, metal/Velvet, metal  
14x27x14 cm



**Süperakış/Superflow, 2014**  
Kadife, metal/Velvet, metal  
27x24x19 cm



**A-1, 2014**  
Kağıt üzerine markör/Marker on paper  
62x57 cm



**D-2, 2014**  
Kağıt üzerine markör/Marker on paper  
62x57 cm



**C-2, 2014**  
Kağıt üzerine markör/Marker on paper  
62x57 cm



**E-4, 2014**  
Kağıt üzerine markör/Marker on paper  
62x57 cm

## BURÇAK BİNGÖL 1976, Görele, TR

İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. / Lives and works in İstanbul.

### EĞİTİM

2009	Fotoğraf, The New School, New York, ABD
2002-2008	Sanatta Yeterlik, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Ankara
2000-2002	Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Ankara
1996-2000	Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Ankara
1985-1991	Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Yarı-zamanlı Koro Bölümü

### KİŞİSEL SERGİLER

2014	<i>Araba Sevdası</i> , Galeri Zilberman, İstanbul
2011	<i>Nadireler Kabinesi</i> , Galeri Zilberman (eski Cda-Projects), İstanbul
2009	<i>Feeling The Blanks</i> , Türkevi Galerisi, New York, ABD
2008	<i>Dikkat! Kırılabilir</i> , Sanatta Yeterlik Sergisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara
2006	<i>Syste-Matic</i> , Thomas Hunter Galerisi, New York, ABD

### KÜRATÖRLÜĞÜNÜ YAPTIĞI SERGİLER

2011	<i>Gurbet Günlerinden Anılar</i> , Goethe Enstitüsü, Ankara
2011	<i>Vargücü</i> , Galeri Zilberman (eski Cda-Projects), İstanbul
2010	<i>Uzakyakın: Tepkime Aralığı</i> , Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara

### SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

2014	<i>Miro'ya Açılan Heykelli Yol</i> , Küratör: Emre Zeytinoğlu, Nilüfer Ergin, Baksi Müzesi, Bayburt, Türkiye
2014	Art Basel Hong Kong solo proje
2014	<i>Öğrenilmiş Çaresizlik</i> , Küratör: Işın ÖnoI, Bergsen&Bergsen Galeri, İstanbul
2013	<i>Olduğumuz Gibi</i> , Küratör: Ferhat Özgür, Galeri Zilberman, İstanbul
2013	<i>Small Is Beautiful</i> Küratör: Fabrice Bousteau, UAE Pavillion, Abu Dhabi
2012	<i>Figure Out: Çağdaş Türk Sanatları</i> , Artsawa, Dubai, BAE
	<i>Kim Gitti?/Geride Ne Kaldı?</i> , Uçan Süpürge, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
2012	<i>Karşılaşmalar: Türk Çağdaş Sanatı</i> Kore'de, Küratör: Hasan Bülent Kahraman, Seoul, Güney Kore

### EDUCATION

2009	Photography, The New School, New York, USA
2002-2008	PhD, Ceramics, Hacettepe University, Ankara, Turkey
2000-2002	MFA, Ceramics, Hacettepe University, Ankara, Turkey
1996-2000	BFA, Ceramics, Hacettepe University, Ankara, Turkey
1985-1991	Choir, Hacettepe University, Ankara State Conservatory, Ankara, Turkey

### SOLO EXHIBITIONS

2014	<i>A Carriage Affair</i> , Galeri Zilberman, İstanbul, Turkey
2011	<i>Cabinet Of Curiosities</i> , Galeri Zilberman (formerly known as Cda-Projects), İstanbul, Turkey
2009	<i>Feeling The Blanks</i> , Turkish Embassy Art Gallery, New York, USA
2008	<i>Attention! Fragile</i> , PhD Exhibition, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Turkey
2006	<i>Syste-Matic</i> , Artist-in-Residency Exhibition, Thomas Hunter Gallery, Hunter College, New York City, USA

### CURATORIAL PROJECTS

2011	<i>Erinnerungen An Die Fremde</i> , Goethe Institute, Ankara, Turkey
2011	<i>Existrong</i> , Galeri Zilberman (formerly known as Cda-Projects), İstanbul, Turkey
2010	<i>Nearfar: The Reaction</i> Interstice, Hacettepe University Ankara State Conservatory, Ankara, Turkey

### SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2014	<i>Sculpture Road To Miro</i> , Curator: Emre Zeytinoğlu, Nilüfer Ergin, Baksi Museum, Bayburt, Turkey
2014	Solo presentation at ArtBasel Hong Kong
2014	<i>Learned Helplessness</i> , curated by Işın ÖnoI, Bergsen&Bergsen Gallery, İstanbul, Turkey
2013	<i>The Way We Were</i> , curated by Ferhat Özgür, Galeri Zilberman, İstanbul, Turkey
2013	<i>Small Is Beautiful</i> Curator: Fabrice Bousteau, UAE Pavillion, Abu Dhabi
2012	<i>Figure Out: Contemporary Turkish Arts</i> , Artsawa, Dubai, UAE
	<i>Who Left?/What Behind?</i> , Flying Broom, Contemporary Arts Center, Ankara, Turkey
	<i>Encounters: Turkish Contemporary Art in Korea</i> , Curated by Hasan Bülent Kahraman, Seoul, South Korea

2011	<i>Ceramic Material And Material Culture</i> , Küratör: Sin-Ying Ho Flushing Town Hall, Queens, New York, ABD
	<i>İsimsiz Orijinal</i> , Galeri Zilberman (eski Cda-Projects), İstanbul
2010	<i>Relief Valve</i> , New Agrarian Center, Oberlin, Ohio, ABD
2008	<i>Bir Manimiz Yok</i> , Karma Sergisinde ANKARA 3+1 Sergisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
2006	Uluslararası Lilliput Minyatür Seramik Yarışması Sergisi, Zagrep, Hırvatistan
2005	<i>Yeni Kuşak Türk Sanatından Bir Kesit</i> , Hacettepe Üniversitesi Sanat Galerisi, Ankara
	<i>Çok Kültürlü Kimlik: Kültürel Miras, Sanat, İmge, Türk-İngiliz Derneği</i> tarafından düzenlenen jüriIi sergi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
	<i>2. Uluslararası Çağdaş Mozaik Bienali</i> , Buenos Aires, Arjantin
2002	<i>62. Devlet Resim Ve Heykel Yarışması Sergisi</i> , Resim Heykel Müzesi, Ankara

### MİSAFİR SANATÇI PROGRAMLARI VE ETKİNLİKLER

2013	Avrupa'da Küratöryel seyahat hibesi, Goethe Enstitüsü, Ankara
2010	Cura Bodrum Rezidansı, Bodrum
2010	Sanatçı Konuşması, Tyler School of Arts, Temple University, Philadelphia, ABD
2009	Suzanne Jaschko ile 'Meslek: Küratör' çalıştayı, Goethe Enstitüsü, Ankara
2006	Misafir Sanatçı, Hunter College, New York, ABD
2004	Katılımcı Sanatçı, 2. Uluslararası Çağdaş Seramik Buluşması, Buenos Aires ve Obera, Arjantin
2004-2007	Korist, Koro@Modern, Ankara
1995-2012	Korist, Orfean Oda Korosu, Ankara

### KOLEKSİYONLAR

21st Century Müzesi, Louisville, Kentucky, ABD  
Salsali Müzesi, Dubai, BAE

Avrupa ve Ortadoğu ve Türkiye'de Özel Koleksiyonlar

2011	<i>Ceramic Material And Material Culture</i> , Curator: Sin-Ying Ho Flushing Town Hall, Queens, New York, USA
	<i>Untitled Original</i> , Galeri Zilberman (formerly known as Cda-Projects), İstanbul, Turkey
2010	<i>Relief Valve</i> , New Agrarian Center, Oberlin, Ohio, USA
2008	<i>We Don't Have Any Obstacles</i> , ANKARA 3+1 Exhibition, Hacettepe University, Ankara, Turkey
2006	<i>International Miniature Ceramics Competition Exhibition</i> , Zagrep, Croatia
2005	<i>The Works From The New Generation of Turkish Artists</i> , Hacettepe University Art Gallery, Ankara, Turkey
	<i>Multi-Cultural Identity: Cultural Heritage, Arts, Image</i> , Exhibition organized by the Turco-British Association, Contemporary Arts Center, Ankara, Turkey
	<i>2nd International Contemporary Mosaic Biennial</i> , Buenos Aires, Argentina
2002	<i>62nd The State Painting And Sculpture Exhibition</i> , Ankara, Turkey

### RESIDENCIES AND ACTIVITIES

2013	Curatorial travel grant in Europe, Goethe Institute, Ankara, Turkey
2010	Cura Bodrum Residency, Bodrum, Turkey
	Artist Talk, Tyler School of Arts, Temple University, Philadelphia, USA
2009	'Occupation: Curator', workshop with Suzanne Jaschko, Goethe Institute, Ankara, Turkey
2006	Artist-in-Resident, Workshops and Talks, Hunter College, New York, USA
2004	Participant Artist, Workshops and Talks, 2nd International Contemporary Ceramic Sessions, Buenos Aires and Obera, Argentina
2004-2007	Chorister, Koro@Modern Music Group, Ankara, Turkey
1995-2012	Chorister, Orfeon Chamber Choir, Ankara, Turkey

### COLLECTIONS

21st Century Museum, Louisville, Kentucky, USA  
Salsali Museum, Dubai, UAE  
Private Collections in Europe, the Middle East and Turkey

