



## **GUIDO CASARETTO**

**Papa ve Galileo Küçük Bir Anlaşmazlığa Düştü**  
The Pope and Galileo Had a Minor Disagreement

# GUIDO CASARETTO

Papa ve Galileo Küçük Bir Anlaşmazlığa Düştü  
The Pope and Galileo Had a Minor Disagreement

9 MAYIS/MAY – 17 HAZİRAN/JUNE 2017

## Şeylerin Süreci | Serhat Cacekli

Galileo Galilei, 17. yüzyılda Dünya'nın etrafında döndüğü, Güneş merkezli modeli savunmaya başladığında, onu Kopernik'in yolundan gitmemesi için uyarılar arasında bir zamanlar dost olduğu Papa da vardı. Çıkartıldığı mahkemede kilisenin öğretilerine karşı kuvvetli bir şüphe duyduğu gerekçesiyle cezaya çarptırılan Galileo'nun, Güneş ve Dünya gibi, sistemi oluşturan parçalara bir itirazı yoktu. Gözlemediği ve karşı çıktığı şeyler daha çok sistemin işleyişine ve sürecine yönelikti.

Papa ve Galileo'nun şahsiyetlerinde temsil ettiği, birbirleriyle ters düşen bu iki sistem, kendi parametreleri dahilinde işleyen ve gerçeğe bu süreç sonucunda ulaşacağına inanan bir kurallar bütünü. Bir yaratıcının kudreti veya gözleme dayalı şüphecilik gibi sistemlerin üzerine kurulduğu sabitler, sistemin işleyişi hakkında bize ipuçları verirken aynı zamanda süreç sonucunda ortaya çıkan olgu ve varlıkların gerçekliğini tanımlayan en büyük etkenler. Bir zamanlar evrenin merkezini Dünya olarak kabul edilmesi veya atomaltı parçacıklara kütle kazandıran Higgs Bozonu'nun gerçekliği bu varsayımlarda temelleniyor. Higgs Bozonu'nun takma adının "Tanrı Parçacığı" olması ise Papa ve Galileo'nun arasındaki "küçük" anlaşmazlığa bir jest olarak görülebilir.

Gerçeğin üretimi ve algılanma yöntemleriyle yakından ilgilenen Guido Casaretto'nun evreninde ise varlığın temelini süreç oluşturur. Bir olguyu meydana getiren süreçler ve işledikleri sistemler—kimi zaman üç boyutlu modelleme yapan bir bilgisayar programı olabilir, kimi zamansa bir sahte mermer ustası—sanatçı tarafından kopyalanır ve ortaya çıkan yapıt, hem optik hem de yönetsel açıdan bir temsilden ziyade gerçek olana daha yakındır. Bu yakınlığın derecesi ise sanatçının sistemi kopyalarken yaptığı ufak müdahalelerle ortaya çıkar. Hem görsel hem de dokunsal açıdan izleyenin algısıyla oynayan bu müdahaleler, ortaya çıkan nesnenin sanatsal değerini belirlerken, doğal olarak kopyalanan sistemlerin ölçeğini de etkiler. Sonuçta ölçek de aynı duyuşsal algımız gibi görecelidir.

Bu göreceliğin okunduğu ve görünümüyle Alp Dağları manzarasını andıran *Monte Rosso* adlı çalışma, ağırlıksız bir şekilde havada süzülürken algı ve hafızamızın alışık olduğu ölçeğin dışına çıkıyor. Sanatçının boyutlarla oynayarak yarattığı bu illüzyon, daha küçük ölçekte ise yerini ışığın yüzeydeki akrilik ve yağlı boya katmanlarından yansımalarına bırakıyor. Empresyonist bir ressamın fırça darbelerini büyüterek kullanan Casaretto, bu sayede bütün kütleli dağın yüzeyinin kıvrımlarına sığdırmayı başarıyor. Tuvalin üzerindeki malzemelere yavaş yavaş biçim vermesi ve katman katman uygulanan malzemeler sanatçının sadece Empresyonist'lerden değil, gerçek bir dağın oluşma sürecinden de ilham aldığını kanıtlar nitelikte. Bir olguyu

## The Process of Things | Serhat Cacekli

When Galileo Galilei began in the 17th century to advocate the heliocentric idea that Earth rotates around the Sun, the Pope, who used to be a close friend of him, was among those who warned him not to follow Copernicus' footsteps. Galileo, who by the court was found guilty of doubting the doctrines of the Church, wasn't opposed to the elements that make up the system, such as the Sun and the Earth. What he objected to was how this system functions and the process thereof.

Each of the two opposing systems represented by the Pope and Galileo comprise in fact a set of rules with the belief that it lead to the truth through the workings of its parameters. The constants such as an almighty creator or observation-based-skepticism provide clues to the way a system functions, in addition to determining the degree of reality of the phenomena that emerge as a result of its processes. Both the geocentric belief of the Earth being in the center of the universe and the reality of the Higgs Boson which gives subatomic particles their mass are based on these assumptions. The fact that the Higgs Boson was called the "God particle" can be seen as a reference to the "minor" conflict between the Pope and Galileo.

Process is the foundation of existence in the universe of Guido Casaretto, who is interested in the ways reality is created and perceived. The artist copies processes that create phenomena and the systems in which they function—such as a 3d modeling computer software or a faux marble craftsman—and the resulting object is, both visually and methodically, a close approximation of the real object instead of a mere representation of it. The proximity of the copy to the original depends on small interventions introduced during the copying process. Playing with viewer's both visual and tactile perceptions, these interventions determine both the artistic value of the resulting object and the scale of the systems which are copied. After all, scale is relative, just like our sensory perception.

Showcasing this relativity and approximating an Alpine mountain view, *Monte Rosso* floats weightlessly, challenging the scale expected by our perception and memory. Viewed from a closer distance, this illusion created through a play of size gives way to reflections of light on layers of acrylic and oil paint. Utilizing the brush strokes of an impressionist painter at a much larger scale, the artist thus manages to fit the whole mass within the folds of the mountain surface. Casaretto's manner of slowly shaping the layers of materials on the canvas makes it clear that he was influenced not only by impressionist painters, but also by the formation process of a real mountain. In copying the systems that give rise to various phenomena, Casaretto combines the material itself with the memory of the physical activity and makes use

ortaya çıkaran sistemleri taklit ederken, maddenin kendisiyle, bedensel eylemin hafızasını birleştiren sanatçı, aynı demir döven bir usta gibi duyuların ve deneyimin biçimlendirdiği el alışkanlığını kullanıyor.

Kilise öğretilerini sorgulayan gözlemlerini yapabilmesi için Galileo'nun merakını dizginleyecek ve ona yıldızların sırlarını açacak bir araca ihtiyacı vardı. Teleskobu icat eden kendisi olmasa da merceklelerini ve tasarımını Ay'daki kraterlerin detayını ve hatta Jüpiter'in dört uydusunu görebilecek şekilde geliştirdi. İnsan gözünün optik becerilerinden daha fazlasını sunan bu araç, bilinen gerçeklerin sorgulanmasına yol açtı. Bu anlamda Casaretto'nun yapıtlarında ön plana çıkan, kartezyen derinlik yerine yüzey üzerinden tanımlanan optik algı da izleyiciyi görünenin maddesel gerçekliğini sorgulamaya zorlar. Sanatçının dokuyu da optik algının bir parçası yapması bu etkiyi güçlendirir. İnsanlar bir dağ büyüklüğünde ve Alpler'i kaldıracak güce sahip olduğumuza inansa, kuşkusuz *Monte Rosso*'nun gerçek bir dağ olduğunu kabul ederdi.

Süreci çalışmak sadece yöntemleri ve teknikleri değil, zamanı da sanatçının bir parametresi haline getirir. Hacmi ve kütleli biçimlendiren bir heykeltraş değil de, Guido Casaretto gibi yüzey ve yarattığı derinlik algısıyla çalışan bir sanatçı iseniz zaman dördüncü boyut yerine üçüncü boyuta terfi eder. Mermer atölyelerinde duvara dayalı iskartaya çıkan parçalardan ilham alan çalışması *Historical Connotations on a Z-axis* [Z ekseninde Tarihi Çağrışımlar] zamanın statik bir şekilde yüzeyde belirdiği iki sistemi bir araya getiriyor. Bunlardan ilki mermerin damarlarından okunabilen jeolojik zaman. Akdeniz'in farklı yörelerinden çıkan ve mineral yapısıyla birbirinden ayrılan mermer levhaların herbiri ait olduğu ana cevherin hafızasına sahip. Mermerin kendisine etki eden maddesel zaman ile mermerin zanaat ve üretim şekliyle ilintili dönemsel çağrışımlar, sanatçının mermerin kendisi yerine mermer desenini duvarlara uygulayan stucco ustalarını kopyalamasıyla iç içe giriyor.

Sanatçının *Rest-off* ve *İsimsiz* çalışmaları ise olguların meydana geliş süreçlerini maddesel açıdan ele alarak imge temsiliyeti ile kendi gerçekliklerini meydana getiriyor. *Rest-off*'un heybetli gövdesi, sergideki işlerin üretiminde kullanılan bütün malzemeleri—çimento, kireç, kum, ahşap, pas, grafit, akrilik ve yağlı boyalar—gövdesinde topluyor. Bu da diğer işlerin aksine Casaretto'nun at ile insanın birleşiminden oluşan bu mitolojik varlığın heykelini üretirken sadece süreci değil, üretim formülünü de temel aldığı gösteriyor. Sanatçının saydam, sıvı ve oda sıcaklığında kuruyabilen bir malzeme olan epoksiye, pas, bakır tozu ve alüminyum gibi metal partiküllerini katarak oluşturduğu "nebulalar" ise sürecin rastlantısal estetiğini konu ediyor. Evrenin yapıtaşları hidrojen, helyum ve pek çok iyonize gazı bünyelerinde barındıran bu toz bulutlarının Dünya'dan çıplak gözle görülmeleri mümkün, ancak kütleli yoğunlukları sadece elektronik teleskoplarla belirlenebiliyor. Optik teleskopların sadece iki boyutta yansıttığı bu gök cisimleri, Casaretto'nun bir aksiyon ressamı edasıyla epoksi katmanları arasına döktüğü partiküller sayesinde dokunsal bir derinlik kazanıyor. Bu iki yapıt bir araya geldiğinde ise, Güneş Sistemi'nde yer alan çoğu gezegenin isimlerini Yunan mitolojisinden almasını hatırlatarak farklı okumaların kapısını aralıyor.

Üretimini diğer sistemleri ve süreçleri örnek alarak ve kullandığı materyallerin özünü koruyarak gerçekleştiren Casaretto, izleyicinin duysal algıları ve alışlagelen ölçeklerle oynuyor; sanatçının yaratma gücünü, doğal bilimlerin ve zanaatin yöntemleriyle birleştiriyor. Casaretto'nun penceresinden baktığımızda, Papa ve Galileo farklı yönere bakan fakat sırt sırta duran iki figür olarak görülüyor.

of the skills formed through senses and experience, just like a blacksmith does.

In order to make the observations that were to lead him to question the doctrines of the Church, Galileo needed a tool that would satisfy his curiosity and help him reveal the secrets of the stars. Though telescope already existed in his time, he made improvements on its lenses and design which allowed him to observe the craters on the moon in detail and even see the four moons of Jupiter. Surpassing the visual abilities of the human eye, this tool led to his questioning of known facts. In a similar manner, the optical perception offered by Casaretto's works, which are defined by surface instead of Cartesian depth, forces viewers to question the material reality of the visible object. The artist's utilization of texture as a part of visual perception further reinforces this effect. If we were as big as mountains and strong enough to lift up the Alps, we would without a doubt consider *Monte Rosso* a real mountain.

Through the study of a process, time becomes a parameter of the artist, just like the parameters of methods and techniques. As Casaretto works with just the surface and its illusion of depth—unlike a sculptor who shapes volume and mass—time is promoted from the position of the fourth dimension to that of the third. Inspired by discarded marble slates leaning against a wall in a marble workshop, *Historical Connotations on a Z-Axis* brings together two systems, the surfaces of which are determined statically by time. The first is the geological time recorded by the veins in marble. Mined in various locations in the Mediterranean area and different from one another in its mineral composition, each of the marble slates carry the memory of the ore from which it came. Periodic associations related to the material time that played a role in the creation of marble itself and the way marble is processed by craftsmen intertwine as Casaretto copies the working processes of stucco craftsmen who imitate the texture of marble instead of using actual marble.

The works *Rest-off* and *Untitled* address from a material perspective the processes that give birth to phenomena, creating their own reality through their representation of images. The imposing body of *Rest-off* brings together all the materials used for the other works in the show: cement, lime, sand, wood, rust, graphite, acrylic and oil paints. This points out the fact that in creating a sculpture of this mythical creature, which is a combination of human and horse, Casaretto follows not only the process, but also the creation formula. Created by adding metal particles such as rust, copper powder and aluminum to epoxy—which is a transparent liquid resin that dries hard at room temperature—both works focus on the random aesthetics of the process. Though nebulae—clouds of dust that contain the building blocks of the universe such as hydrogen, helium and other ionized gases—are visible from the Earth to the naked eye, their mass density can only be determined using electronic telescopes. Seen in only two dimensions by optical telescopes, these celestial bodies acquire a tactical depth in this work, thanks to the particles Casaretto sprinkles between layers of epoxy, like an action painter. The coexistence of these two works also reveals another layer of thought as it reminds us of the fact that many planets got their names from Greek mythology.

Working by following other systems and processes all the while keeping the essence of the materials intact, Guido Casaretto plays with viewer's sensory perception and sizes of things; he thus combines artistic creative power with the methods of natural sciences and craftsmanship. From his point of view, the Pope and Galileo are two figures who look in opposite directions yet stand back to back.

## Duyusal Algıların Gücü | Guido Casaretto ve Marcus Graf Söyleşi

**Marcus Graf:** Zilberman Gallery'deki ikinci kişisel sergin için yeni bir seri ürettin. Bu serinin biçimsel ve kavramsal altyapısından kısaca bahsedebilir misin?

**Guido Casaretto:** Son 5 yıldır ürettiğim çalışmalar, bir bağlamın algılanma sürecinde diğer bir bağlamın yöntem ve süreçlerinin aracı olması fikrine odaklanıyor. Açmak gerekirse, başka bir sistemi temsil etmeye çalışan bir sistemi yahut kavramlar grubunu (kuralları) kopyalamaya yönelik çalışıyorum. Bu süreç çeşitli durumları kapsıyor; örneğin gerçek bir olguyu taklit etmeye çalışan bir bilgisayar programı yahut insan üretimi bir yapıyı temsil etmeye çalışan bir maket gibi. Son dönemki çalışmalarım da çeşitli zanaat üretimlerinin malzeme ve yöntemlerini kullanmaya odaklandım. Amacım bu üretimlerin ulaşmaya çalıştığı nesne ile bu nesnenin çıkış kaynağı olan bağlam arasında bir aralık ve bağlantı bulmak idi.

**M.G.** Çalışmalarından bahsederken "kopya" terimini kullanıyorsun. Birinci gerçekliğimizdeki orijinal ile sanat adını verdiğimiz ikinci, üretilmiş gerçeklik arasındaki ilişkiyi nasıl yorumluyorsun?

**G.C.** Kopya derken, farklı bir bağlama ait olan parametrelerin kullanımından ve tekrarından bahsediyorum; tekrarlama sayesinde ben de benzer bir sonuç elde ediyorum. Başka bir deyişle, fiziksel ve maddesel bir işlemler bütünü *buluntu obje* gibi kullanıyorum; fakat bir nesneyi ele alıp onu sanatla ilişkili bir sorunsala dönüştürmekten ziyade, bu süreci bir işlemler grubuna (belirli zanaat süreçlerine) uyguluyorum. Sorunun ikinci kısmına gelirsek; ürettiğim nesnenin gerçeklik açısından orijinalinden farklı olduğunu düşünmüyorum. Bence ikinci gerçeklik (sanat gerçekliği) ikisinin arasında bir yerde konumlanıyor.

**M.G.** Ürettiğin çalışmaları birer kopya mı, yoksa gerçekliğin başka bir versiyonu, dolayısıyla farklı bir orijinal olarak mı görüyorsun?

**G.C.** Üretilen fiziksel nesneyi, olgusal gerçeklik olarak adlandırdığımız dünyanın sıradan bir parçası olarak görüyorum. Örnek vermek gerekirse, "gerçek" bir mermer ile çizilmiş mermer arasında bir fark olduğunu düşünmüyorum. Bence bu versiyonlar arasındaki fark daha ziyade bizim onlar arasında bulduğumuz ilişkilere dayanıyor.

**M.G.** Ürettiğin çalışmalar, doğa ve onun temsili fikrini yansıtıyor. Yeni serindeki doğa kavramını nasıl tanımlıyorsun?

## The Power of Sensorial Perceptions

Guido Casaretto in conversation with Marcus Graf

**Marcus Graf:** For your third solo show at Zilberman Gallery, you have prepared a new series of works. Could you please shortly outline its general formal and conceptual framework?

**Guido Casaretto:** Over the past five years of my production I mainly focused on processes of perception of any different context, through the means and processes of another. To clarify, I actually try to copy a system or a set of concepts (rules) that is trying to represent another. This background can vary, like a computer program trying to imitate a factual occurrence or a maquette trying to represent a final manmade structure. In the last body of works I focused on the use of materials and processes of different artisanal productions, trying to find a space and correlation between the subject matter intended in these productions and the concept from which the subject derives.

**M.G.** You use the term 'copy' in connection to your work. How do you see the relation between the original matter in our 'first' reality and the one produced in art as our 'second' reality?

**G.C.** I tend to use the term 'copy,' to express the appropriation and repetition of parameters that belong to a different context, and by repetition I achieve a similar outcome. To clarify, I think I am using a set of physical and material movements, as a ready-made piece, but instead of using a given object and altering it to an art-related problematic, I do the same to a set of movements (in the specific, artisan processes). As regards the second part of your question, I don't see the outcome object that I produced being any different from the original matter or in terms of reality. I believe that second reality (the art reality) stands between the two.

**M.G.** Is your work a copy or just another version of reality and so another original?

**G.C.** As I mentioned above, I see the physical piece—the object that I have produced—as an ordinary part of the realm that we call factual reality. To give an example, I see no difference between a piece of 'real' marble and a 'drawn' marble. I think the difference of versions lies in the correlations that we find between them.

**M.G.** Your works reflect on the idea of nature and its representation. How would you describe the concept of nature in the current series?

**G.C.** As you pointed out, the main concern in my work is the representation and perception of the factual. I tend not to see it as nature in the strict sense of the word, because I am mainly

**G.C.** Senin de dediğin gibi çalışmalarındaki esas kaygı, olgusal olanın temsili ve algısı. Bunu tam anlamıyla doğa olarak düşünmüyorum, zira başka bir sürecin tekrarlanmasına dayalı bir şekilde çalışıyorum. Tıpkı diğerleri gibi bu yöntem de doğal bir sistemde çağrışımlarını bulabilir. Kopyalamak vasıtasıyla temsil etmek, genellikle doğal olguları anlamak ve algılamak için kullanılıyor, ve bu süreç dolayısıyla konu ettiğim şeyleri de bu bağlama çekiyor, fakat bu benim için bir öncelik değil.

**M.G.** Senin çalışmalarını anlamak açısından illüzyonizm kavramının önemli bir rol oynadığını düşünüyorum. Illüzyon ve gerçekliğin rollerini nasıl değerlendiriyorsun?

**G.C.** Simulasyon veya illüzyonizm zanaat sürecinin önemli özelliklerinden birisi—bu ister bir sıva ustasının, ister empresyonist ressamın süreci olsun; bence ikisi de aynı. Dokusal bir düzenin tekrarlanmasının yahut doğal bir olgu (örneğin bir dağın oluşumu) ve bir yüzey üzerinde boya tabakalarının katmanlar hâlinde kullanılmasının benzer süreçlere dayandığını düşünüyorum. Soruya dönecek olursak; üretimlerimdeki illüzyonun veya simulasyonun derecesi, tekrarlamaya çalıştığım sürecin kendinin ne kadar gerçek olduğuna bağlı.

**M.G.** Optik sorunların ön planda olduğu empresyonizmle bağıntılı olarak konuşacak olursak, çalışmalarını optik ve simulasyon konuları ile nasıl bağdaştırıyorsun?

**G.C.** Optik meseleler, daha doğrusu tüm duyuşsal algılar, üretimimdeki en temel parametrelerden biri oldu. Tüm çalışmalarımın ortak özelliklerinden birisi belki de bu. Diğer yandan, bu bağlamda bir fırça darbesinin nasıl olup da algıyı taklit ettiğini—ki empresyonist dönem ressamlarının ortak özelliği buydu—analiz etmeye çalıştım. Işık verisini temsil etmek üzere tek ve doygun bir fırça darbesinin tekrar edilmesi, beni de bir peyzaj resmindeki malzeme katmanlarını üretmek üzere aynı süreci kullanmaya itti. Fırça darbesinin büyüklüğünü gerçek malzemeye yakınlılaştırarak, algıyı optik alandan dokunma duyusuna doğru kaydırmayı denedim.

**M.G.** Seriler hâlinde çalışıyorsun ve düşünce şekline uyacak şekilde seriden seriye estetik ve malzeme konusunda değişiklikler yapıyorsun. Kullanılacak malzeme, estetik ve sanatsal teknik konusunda nasıl karar veriyorsun?

**G.C.** Bu taklit etmeye çalıştığım sürece bağlı. Bazıları belirli yöntem ve hareketleri beraberinde getiriyor ve dolayısıyla kullandığım estetik de buna bağlı olarak ortaya çıkıyor. Daha soyut süreçleri takip ettiğim durumlarda ise orijinal kavrama uygun kararlar vermeye çalışıyorum —dijital grafiklerin bilgisayarda hesaplanması sürecini, malzemelerin mimari amaçla katmanlar hâlinde kullanımı ile karşılaştırmak gibi). Malzemeler açısından aktif bir araştırma süreci yürütmeye gayret ediyorum; bu çoğunlukla merakımı karşılamak amacıyla oluyor ve bunun büyük kısmı çalışmalarda kullanılmıyor. Teknik ve gerçeklik konusuna gelirse; bence bu bir ölçek sorusundan ibaret. Benim algılama şeklim açısından bakılacak olursa, bir resim çok ince bir heykel olarak düşünülebilir; çünkü onun da bir şekilde inşa edilmesi gerekiyor. Diğer sanatsal teknikler açısından da bu geçerli.

**M.G.** Dilersen bazı işleri detaylı inceleyelim. Serginin ismi ile başlamaya ne dersin?

bound to the repetition of another process. This can find its connotations in a natural system like any other. The act of representing through copying is generally used to understand and perceive natural phenomena, thus it takes my subjects to this context, but it is not a prerogative.

**M.G.** I believe that the concept of illusionism plays a fundamental role for the understanding of your work. How do you evaluate the role of illusionism and realism in your current work?

**G.C.** Simulation or illusionism is an important feature of an artisan process, neither the process of a stucco artisan or that of an impressionist painter is fundamentally different from my work. The repetition of a textural pattern or a correlation between a natural occurrence, like the formation of a mountain, and the layering of paint strokes on a given surface, have the same process similarities in my context. To return to your initial question, the grade of illusion or simulation in my works is given by the degree of realism involved in the initial process I am trying to repeat.

**M.G.** Referring to impressionism, where optical matters and issues were of fundamental importance, how do you relate your work to optical matters and simulation?

**G.C.** Optical matters, or more specifically, sensorial perceptions, have been one of the main parameters throughout all my production. It is maybe one of the common threads in all my bodies of work. That said, in this context I tried to analyze the means through which a brushstroke imitates a perception, which is the main common denominator for the impressionist period. The repetition of single saturated strokes to represent light information led me to copy the same process to achieve actual material layers in a landscape. I changed the brushstroke width, to be somewhere in between the factual material and the paint thickness, trying to push the perception from optical to a more bodily-haptic one.

**M.G.** You work in series, and often change aesthetics and material according to the needs of your line of thought. How do you decide on materials, aesthetics and media?

**G.C.** This depends on the process that I am trying to imitate. Some come with a specific set of movements and materials, thus the aesthetics form accordingly. In the case of following a more abstract process, I try to base decisions on the concept of the original matter, like comparing digital rendering to architectural material layering. I try to keep an active research in case of materials, mostly just out of curiosity, a big portion of which is not used in the works itself. To my specific perception, a painting is just a very thin sculpture, because it still has to be built and so on for the other media.

**M.G.** Let us discuss some works in detail by starting with the meaning of the title of the show.

**G.C.** The two references use their respective systems to explain how occurrences take shape. In both cases there is a search for truth that has connotations in the factual world, and they both work within their parameters. In a much smaller scale, I try to achieve the same relation with every piece. The concept of every object has to work by itself, of course, in my case eliminating any search of a truth whatsoever. I see a relation between a craftsman trying to direct the

**G.C.** Referans olarak alınan iki karakter, olguların nasıl oluştuğunu açıklamak için kendi sistemlerini kullanıyor. Her iki durumda da olgusal dünya ile bağlantılı bir gerçeğin peşinde olma durumu söz konusu; ve her ikisi de kendi parametreleri dahilinde işliyor. Ben de ürettiğim herbir çalışma ile aynı ilişkiyi daha küçük bir ölçekte yaratmaya çalışıyorum. Her nesnenin kavramı kendi içinde geçerli olmalı, bu ise bir gerçek arayışını doğal olarak geçersiz kılıyor. Olgusal malzemenin yapısını yönlendimeye çabalayan bir zanaatkâr ile, mantığı kullanmaya gayret eden bir bilim adamı veya din adamı (ne kadar başarısız da olsa) arasında bir bağlantı olduğunu düşünüyorum.

**M.G.** *Monte Rosso* çalışmasının biçimsel ve kavramsal çerçevesinden bahsedebilir misin?

**G.C.** Bu çalışma ile açık havada (*en plein air*) resim yapma sürecinin aşamalarını takip etmeyi denedim. Bunu sağlamak için ise empresyonist dönemin fırça darbelerini—boyutlarını büyüterek—kullandım. Bir fırça darbesi ile gerçek bir dağın oluşumu arasındaki bağlantı bu çalışma için çok önemli, bu yüzden sadece geleneksel resim malzemelerini (tuval, akrilik ve yağlıboya gibi) kullanmaya karar verdim; amaç bunlara yavaş yavaş biçim vermektir. Çalışma belirli bir dağ grubunun oluşumunu temel almıyor, fakat bir Alp manzarasına yakınıyor, dolayısıyla ismini buradan aldı.

**M.G.** *Monte Rosso* çalışmasının görkemli yapısına zıtlık yaratır şekilde, levhaları kullanan diğer çalışmalar ise son derece minimal. Biraz da ondan bahsedelim mi?

**G.C.** Farklı mermer kesim atölyelerinde çekilmiş fotoğraflardan faydalandım, özellikle de artan mermer parçalarına ve onların nasıl depolandıklarına odaklandım. Akdeniz bölgesinden gelen parçaları seçip, uygun şekilde kesilmiş kompozit panelleri bir araya getirerek bu parçalardan tek bir yığın oluşturdum. Son olarak grafit kullanarak herbir mermer levhanın dokusunu taklit ettim. Kullandığım süreç, bir "dış cephe dekoratörü"nü çalışma sürecini oluşturan adımları takip ediyor. Diğer süreçlerden ziyade mermer taklit sürecini kullanma kararım ise şuna dayanıyor: gerçek mermerin (ve dolayısıyla tarihsel kaydın) oluşumu ve bu parçaları yığın hâlinde bir araya getirme süreci her ne kadar birbirinden farklı gibi görünse de, aslında bunların ikisi de aynı kavrama dayalı.

**M.G.** Peki *Centaur* adlı eserin biçimsel ve kavramsal parametreleri neler?

**G.C.** Bu çalışma, *oluşturulmuş* bir kavrama dayanıyor, bu sebeple her ne kadar gerçek bilgiye gönderme yapsa bile, bunun—bildiğimiz kadarıyla—gerçeklik ile doğrudan bir bağlantısı yok. Diğer eserlerde kullanılan malzemelerin tümünü yığın hâlinde bir araya getirerek bir heykel oluştururken ise bu iki durum arasındaki yakınlığı vurgulamaya çalıştım. Bir diğer deyişle, kullanılan malzemeler arasındaki ilişkinin belirsizliği vasıtasıyla, konunun kavramsallaşmasının içerdiği belirsizliği tekrarlamış oldum.

composition of the factual material and a scientist or a priest trying to wield logic, with very small success, I might add.

**M.G.** Could you please introduce the formal and conceptual outlines of the work *Monte Rosso*?

**G.C.** In this piece I mainly tried to emulate the phases of an outdoor painting process. To achieve that I tried to copy the brushstroke technique of the impressionist period, enlarging their width. The correlation between a stroke and the periodical build-up of a factual mountain is imperative in this piece, so I decided to use only the materials given in any classical painting, such as linen, acrylic and oil paint, by gradually molding them. The subject does not derive from any actual mountain chain, but is an approximation of an Alpine landscape, hence the made-up title.

**M.G.** Whereas the work *Monte Rosso* is spectacular, the work *Historical Connotations on a Z-axis* is rather minimal.

**G.C.** For this piece I collected a few photos from different marble cutting facilities, focusing mainly on the spare parts and the systems they use to stack them. Selecting the ones that originate from the Mediterranean region, I recomposed the stack as a whole piece with oppositely-cut composite panels. Finally I replicated the texture of each marble slab with graphite. The whole process repeats the steps that a 'stucco decorator' follows to complete a batch of work. The decision to use the marble replication process instead of many others they use was taken in view of the fact that the formation of the reference rock, as it says in the historical record, and the stacking action have very different archival processes but continue to derive from the same concept.

**M.G.** What are the formal and conceptual parameters of the work *Rest-Off*?

**G.C.** The original subject of this work is a composed concept, therefore has references to factual information but has no direct derivation that we know of. By amassing all the materials used in the exhibition in the casting process of the sculpture, I tried to emphasize the proximity of the two. To simplify, I repeated the non-clarity of the conceptualization of the subject in the non-clarity of the relation among the used materials.



**Monte Rosso, 2017**

Keten üzerine yağlı boya ve akrilik / Oil and acrylic on linen  
163 x 349 x 49 cm







**Historical Connotations on a Z-axis, 2017**

Özel kesim panel üzerine grafit / Graphite on oppositely cut panel  
172 x 267 x 23 cm





**İsimsiz / Untitled, 2017**

Epoksi ve metal partikülleri / Epoxy and metallic particules  
196,5 x 289,5 cm

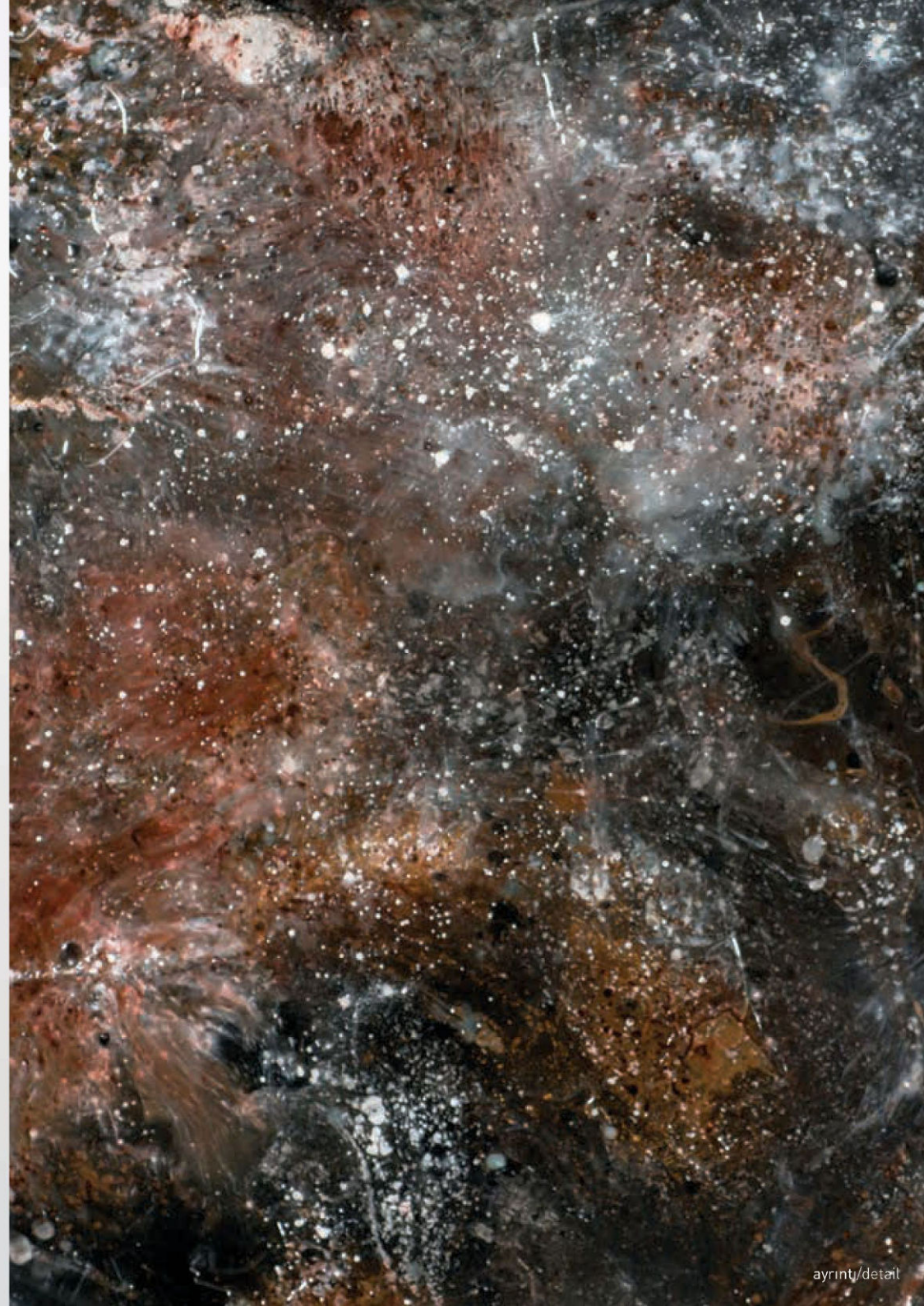


**İsimsiz / Untitled, 2017**

Epoksi ve metal partikülleri / Epoxy and metallic particules  
186 x 277 cm



**İsimsiz / Untitled, 2017**  
Epoksi ve metal partikülleri / Epoxy and metallic particules  
95 x 158 cm





**Rest-Off, 2017**

Özel konstrüksiyon üzerine beton, ahşap,  
akrilik, epoksi, grafit, metal ve pas /  
Concrete, wood, acrylic, epoxy, graphite,  
metal, rust on apposite construction  
226 x 79,5 x 151 cm









## GUIDO CASARETTO

Guido Casaretto (1981) İstanbul'da yaşıyor çalışmaktadır. Sanatçının çalışmaları Avrupa ve Orta Doğu'daki pek çok özel koleksiyonda ve MOCAK-Krakow Çağdaş Sanat Müzesi (Krakow, Polonya) koleksiyonunda yer almaktadır.

### EĞİTİM

- 2005 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
1999 Bologna Güzel Sanatlar Akademisi, İtalya

### KİŞİSEL SERGİLER VE SUNUMLAR

- 2016 Kişisel Sunum, Volta NY, Pier 90, New York, U.S.A.  
2015 *Synesthesia*, Zilberman Gallery, İstanbul  
2012 *Sistem Dışı Bağlantılar*, Zilberman Gallery (eski Cda-Projects), İstanbul  
2011 *Varsayılan*, Can Ertaş ile, Sanatorium, İstanbul  
2009 *Yapmalısın! İstiyorum*, Sanatorium, İstanbul  
2006 Mac Art Gallery, İstanbul  
2005 Galeri Artist, İstanbul

### PROJELER

- 2009 *Euroshaper* (yerleştirme), 1. Uluslararası Sanatçı İnsiyatifleri Buluşması, İstanbul  
2005 *Denizkondu*, Tunca Subaşı ile, İstanbul

### KARMA SERGİLER

- 2015 *Kentsel Adalet*, CerModern, Ankara  
2014 *Gölgem Kadar Büyük Müsün?*, CerModern, Ankara  
2011 Venedik Bienali, İtalyan Pavyonu, Venedik, İtalya  
2011 *İstanbul Legacy*, Londra, İngiltere  
2011 *Kapalıyız*, Galeri Kara, Ankara  
2011 *Suistimal*, Sanatorium, İstanbul  
2010 *Demirbaş*, Sanatorium, İstanbul  
2010 *For What?*, Sanatorium, İstanbul  
2009 Sanatorium Açılış Sergisi, İstanbul  
2009 Mac Art Gallery, İstanbul  
2004 Contemporary Art Marketing, İstanbul  
2000 Teatro Comunale, İtalya  
1999 Teatro Comunale, İtalya

## GUIDO CASARETTO

Guido Casaretto (1981) lives and works in Istanbul. His work is included in MOCAK-Museum of Contemporary Art in Kraków (Krakow, Poland) and many important private collections in Europe and Middle East.

### EDUCATION

- 2005 Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul, Turkey  
1999 Bologna Fine Arts Academy, Italy

### SOLO EXHIBITIONS & PRESENTATIONS

- 2016 Solo Presentation, Volta NY, Pier 90, New York, U.S.A.  
2015 *Synesthesia*, Zilberman Gallery, İstanbul, Turkey  
2012 *Extrasystematic Correlations*, Zilberman Gallery (former Cda-Projects), İstanbul, Turkey  
2011 *By Default*, with Can Ertaş, Sanatorium, İstanbul, Turkey  
2009 *I want you to do it*, Sanatorium, İstanbul, Turkey  
2006 Mac Art Gallery, İstanbul, Turkey  
2005 Galeri Artist, İstanbul, Turkey

### PROJECTS

- 2009 *Euroshaper* (installation), 1st International Artist Initiatives İstanbul Meeting, İstanbul, Turkey  
2005 *Floating Slumhouse* (installation - performance) with Tunca Subaşı, İstanbul, Turkey

### GROUP EXHIBITIONS

- 2015 *Urban Justice*, CerModern, Ankara, Turkey  
2014 *Are You As Great As My Shade?*, CerModern, Ankara, Turkey  
2011 Venice Biennial, Italian Pavilion, Italy  
2011 *İstanbul Legacy*, London, UK  
2011 *Closed*, Galeri Kara, Ankara, Turkey  
2011 *Abuse*, Sanatorium, İstanbul, Turkey  
2010 *Inventory*, Sanatorium, İstanbul, Turkey  
2010 *For What?*, Sanatorium, İstanbul, Turkey  
2009 Sanatorium, İstanbul, Turkey  
2009 Mac Art Gallery, İstanbul, Turkey  
2004 Contemporary Art Marketing, İstanbul, Turkey  
2000 Teatro Comunale, Italy  
1999 Teatro Comunale, Italy

Çeviri/Translation: Emre Meydan

Grafik Tasarım/Graphic Design: Bülent Bingöl

Fotoğraf/Photography: Kayhan Kaygusuz

Baskı Koordinasyon & Redaksiyon/Printing Coordination & Redaction:  
Serhat Cacekli, Naz Cuguoğlu

Basımevi/Printing House: A4 Ofset

Bu katalog 09 Mayıs – 17 Haziran 2017 tarihleri arasında **Zilberman Gallery** tarafından düzenlenen **Guido Casaretto**'nun ***Papa ve Galileo Küçük Bir Anlaşmazlığa Düştü*** adlı sergisi için 800 adet basılmıştır. Tüm yayın hakları saklıdır. İzin almadan çoğaltılamaz, yayınlanamaz, dağıtılamaz.

This catalogue is printed 800 copies for **Guido Casaretto**'s exhibition titled *The Pope and Galileo Had a Minor Disagreement* organized by Zilberman Gallery from May 9<sup>th</sup> to June 17<sup>th</sup>, 2017. All copyrights belong to Zilberman Gallery. This catalogue cannot be copied, re-printed or distributed without the permission of Zilberman Gallery.