



NECLA RÜZGAR
F A U N A

GALERI**nev**

NECLA RÜZGAR
F A U N A

GALERI**nev**

NECLA RÜZGAR'IN "FAUNA" SI: YA DA TANIKLIK ÜZERİNE¹

Nazile Kalaycı

I- *Ötekinin bakışı*: "Fauna", eser ile izleyici arasındaki alışık olduğumuz ilişkiyi tersine çevirerek izleyicilerin eserler tarafından izlendiği, sorgulandığı bir sergi olması açısından dikkat çekici. Eser ile izleyici arasındaki keskin sınırları hedefleyen, istikrarsızlaştıran, izleyiciyi kendi dışına çıkartarak (*ek-stasis*) eserler tarafından ele geçirilmesine (*enthusiasmos*), hatta istila edilmesine vesile olan sergi, mazinin karanlığında yok olanlar ile biz-hayatta kalanlar arasında bir diyalog için kapı aralaması; dahası, irade sahibi ben'den hareket eden etik düşüncelerin temelden sarsıldığı günümüzde, öteki'nin bakışını ve bu bakışın ortaya çıkardığı etik imkânları akla getirmesi bakımından oldukça önemli. "Fauna", ister istemez, şu soruyu çağırıyor: Eserler bizde ne görüyor, bizim özelimizde ne tür bir varlığa bakıyor? Bu soruyla birlikte izleyicinin eserler hakkında ne düşündüğü önemini yitiriyor ve bizim -onların bakışı altında- kendimiz hakkında ne düşündüğümüz daha önemli hale geliyor². Hesabı verilmemiş suçlarla, *boğulanların*³ karşılanmamış adalet talepleriyle yüklü belleğimizi uyaran/uyandıran eserler, bizi, gerek tedirgin ederek gerekse sahip olduğumuz haysiyetin gereksiz bir gösteri olduğunu hissettirmek suretiyle utandırarak,⁴ tarihin karanlık yüküne karşı tanıklık etmeye davet ediyor; çünkü kurtulanın görevi hatırlamak, unutturmamak ve bu *imkânsız* deneyimde sadece geçmişle değil, kendisiyle de yüzleşebilmektir.

II- Kaçın buradan, boğulanlar, gidin. Kimsenin ayağını kaydırmadım ben. Kimsenin ekmeğini çalmadım. Benim yerime kimse ölmedi. Hiç kimse. Karanlığınıza geri dönün. Benim suçum değil bu, yaşıyor, nefes alıyor ve yiyip içiyor, yatıp uyuyor, giyinip kuşanıyor olmam.⁵

III- *Yaşıyorum, o halde suçluyum*: Karl Adolf Eichmann, Nazi rejimi sırasında Yahudi halkına karşı işlemiş olduğu suçlardan dolayı, 11 Nisan 1961'de Kudüs Bölge Mahkemesi'ne çıkarılıp "Nazi ve Nazi İşbirlikçileri Ceza Yasası"na göre yargılandığında, kendisine yöneltilen suçlamaları "Suçsuzum" demek yerine "Bu iddianame bakımından suçsuzum" diyerek yanıtlamıştır. Başka hiçbir devletin yetkiye sahip olmadığı ve itaat etmekle yükümlü olduğumuz "hükümet tasarrufları", bizi bulaştırdığı suçlardan aklasa da, bu aklama kişisel sorumluluk alanımızdan kaçmamıza yetmemektedir.⁶ En yaygın yanılgı, etik kategoriler ile hukuksal kategorileri karıştırmaktır; hukuk adaletin değil yargının peşindedir.⁷ Ne var ki Kudüs'teki duruşmada asıl farkedilmesi gereken hukuk ile adalet arasındaki muğlak ilişki değil, Eichmann'ın ne yaptığını hiç farketmemiş olması, yaptığı şey hakkında bir fikrinin olmayışdır; daha açık ifadeyle kötülüğün sıradanlaşmasıdır.⁸ Bu açıdan daha çarpıcı bir örnek ise, yine Nazi rejimi sırasında gaz odalarını ve krematoryumları ikame etmekle yükümlü Yahudi tutsaklar grubunun temsilcileri (*Sonderkommando*) ile SS'ler arasında zaman zaman oynanan futbol maçlarıdır.⁹ Bu futbol maçları, bu normallik anları kampın asıl dehşetidir. Ama daha da dehşet verici olan bu maçın kesintiye uğramaksızın her yerde ve her an sürüyor oluşudur. Kitleler halinde ya da teker teker öldürülenler, dayak yiyenler, aşağılananlar, tecavüze uğrayanlar, yediğimiz hayvanlar ve benzerleri, kuraldan sapan tekil durumlar ya da aykırı örnekler değil, kuralın işleyişinin, maçın aralıksız sürmesinin göstergeleridir. Dahası, bütünüyle inkâra dayanarak inşa ettiğimiz ve şiddetten azade olduğunu düşündüğümüz gündelik hayatlarımız da kötülüğün

sıradanlaştığı, bu sıradanlaşmanın çeşitli gizleme teknikleriyle görünmez hale getirildiği alanlardır. Ancak, ne kadar incelikli çalışılırsa çalışılsın, izler büsbütün silinememektedir. Bize düşen iz sürmek, -herhangi bir oyun/kural/maç çerçevesinde- yerinden edilmiş varlıklara haklarını teslim etmektir. "Fauna" âdeta yerinden edilmiş varlıkların bir envanterini sunmakta ve farklı yerinden edilmelerin izini sürmektedir: yerinden edilmiş bir varlık olarak et (gündelik hayatlarımızda iğrenç ya da utanılası olarak kodlanan et sergide estetize edilmiş, bir mücevher gibi işlenerek yüceltilmiştir), yerinden edilmiş bir varlık olarak hayvan (sergideki eserler hayvan ile insan arasına çekilmiş olan sınırları istikrarsızlaştırmaktadır),¹⁰ yerinden edilmiş bir varlık olarak beden ("tarihselliği içinde diğer bedenlerden tecrit edilerek, yalnızlaştırılarak, düzleştirilerek, çıkıntılarını kesip atılarak, delikleri kapatılarak, tamamlanmak bilmeyen doğası gizlenerek mutlak şekilde tamamlanmış olan beden"),¹¹ sergideki eserlerin ten, damar, kan vurgusuyla adeta kendisine çizilen sınırlarından taşarak sonsuzla olan eski ilişkisini onarmaya çalışmaktadır) ve elbette yerinden edilmiş bir varlık olarak ölüm.¹²

IV- *Ölme hakkı, yakışsız ölüm, yas*: Heidegger yaşadığı çağın temel sorununu "varlık unutulmuşluğu" olarak belirler. Kökleri, belki de, hukuk devletinin ortaya çıktığı zamanlara dayanan bir unutmadır bu. Varlığın unutulması, kendinde ve kendine ait olmayışıyla, yerinden edilişiyle ilgili bir meseledir. Çağımızın adalet bakımından en önemli sorunlarından biriye, ölümün yerinden edilmesi, 'ölebilen' varlıkların ölme haklarının ellerinden alınmasıdır; dahası ölünün ardından tutulan yas bile kontrol altındadır. Rilke, tıpkı bir meyvenin çekirdeğini içinde taşıması gibi, herkesin kendi içinde taşıdığı ölüme muktedir olmayı "haysiyetli, yakışık alır ölüm" diye belirlemiştir; kurbanların ortadan kaldırılması durumunda söz konusu olan ise ölüm olmayan bir ölümden¹³ yok olmaktır.¹⁴ Ölümün haysiyeti meselesi ise modern düşünceye değil, hukukun en arkaik biçimlerine aittir. Eski Yunan'da son nefesini vermiş olanın bedenine gösterilen saygı ve özenin kökeninde "ölen kişinin ruhunun canlılığının dünyasını tehdit eden bir ruh olarak kalmasını önleme niyeti" vardır;¹⁵ cenaze törenleri bu varlığı barışçıl ve kudretli bir ataya dönüştürür. Çünkü hakkı teslim edilmeyen, yası tutulmayan ölümler geleceğe bir 'hayalet' olarak taşınırlar. Diğer yandan, gömülmeden mahrum bırakma, ölünün cesedi üzerinde uygulanan bir öçtür; bu yolla ölünün huzur bulması da engellenmektedir.¹⁶ Klasik tragedyalar,¹⁷ anasoyundan yana olan öç perilerinin (*Erinyesler*), kimi zaman yerde kalan kanı temizlemeye girişen kahramana yardım ettikleri, kimi zamansa bu işin bizzat peşine düştükleri anekdotlarla doludur. Sophokles'in *Antigone*'si ve Aiskhylos'un *Eumenidler*'i (bu mesele bakımından) en tipik örneklerdir: *Antigone*'de, taht kavgasında ölen Oidipous'un oğulları

Eteokles ile Polyneikes'in ölü bedenleri hakkında hüküm veren tiran Kreon'a (Kreon'un hükmü gereği Eteokles'in cesedi 'yurdu için ölen bir kahramana yakışır şekilde' gömülecek, Polyneikes'in cesedi ise 'bir vatan haini gibi' toprak üzerinde bırakılacak, kurda kuşa yem edilecektir) Antigone karşı gelecek, Polyneikes'in cesedini de gömecektir. Tragedyada, Kreon'un, kimin yasının tutulmaya değer olduğunu belirleyen yasanın sözcüsü olması, onu aynı zamanda makbul yurttaş olmayanın yasının tutulmasını yasaklayan kişi de yapmıştır. *Eumenidler* ise babasoyuna dayalı hukuk düzeninin kurulmasıyla öç perilerinin ele geçirilişine, onların Athena tarafından düzene entegre edilerek barış/uyum perilerine (*Eumenidler*) dönüştürülmesine odaklanır.¹⁸ Tragedyada -Zeus'un iknasıyla- annesini öldüren Orestes, peşine düşen öç perilerinden anne katlini onaylayıp baba katlini yasaklayan Zeus'un sayesinde kurtulmakta, Athena ise öç perilerini kandırmak suretiyle Zeus'un hizmetine sokmaktadır. Kreon'un hükmünün, Zeus'un hilesinin günümüz meseleleriyle ilgisi açıktır: Yası tutulmaya değer olanları, öldürülebilir olanları belirleyen yasa, hukuk düzeninin neredeyse temel yasasıdır; diğer yandan, bu yasa, bütün kırılğan grupları, yaşamları da ölümleri de değerli olmayanları birbirine bağlayan bir ortaklık zeminidir.¹⁹

V- *Tanık kimdir, neye tanıklık etmektedir?* Tanıklık en azından iki özne barındıran imkânsız bir süreçtir: birincisi -artık hayatta olmayan-, söyleyecek çok şeyi olmasına rağmen konuşamayandır; ikincisi ise -kurtulan-, konuşabilen ama söyleyecek bir şeyi olmayandır.²⁰ Çünkü 'artık hayatta olmayan', hakkında konuşulamaz olandır; adlandırılmayan, bir temsil sistemi içinde temsil edilemeyen, kavranamayan, aktarılamayan, bu nedenle telafisi de olmayandır.²¹ Kısacası tanıklık içeriden de dışarıdan da mümkün değildir; tanıklığın öznesi bu imkânsız süreçte konumlanır. Tanık, tanıklık etmenin olanaksızlığıyla tanıklık eder; karşılayamayacağı bir talebi içselleştirerek etik özne olur: "Etiğin öznesi gerçekleştirilemez bir talebe, öznel olarak içselleştirilmiş olan ve özneliği bölen bir talebe bağlanmayla ve sadakatle tanımlanır."²² Bu imkânı açan ötekinin yüzü, şok edici bakışıdır. Bu durumda ahlaklılığın başlangıç noktası, akıl ya da irade değil (çünkü akıl her zaman kendini temize çıkartacak bir bahane bulabilmektedir), başkası'dır.²³ Başkası beni rehin alan, böylece bireyselliğimi ve belirlenimlerimi aşmama olanak sağlayandır. Sonuç olarak, bilinç düzeyinde izleri silinen kötülüklerle, bilinçaltına itilmiş travmatik olaylarla, telafisi mümkün olmayan 'geçmişin yükü'yle bağ kuran ve bu tanıklıkta -bizim için- sonucu önceden kestirilemeyen bir dönüşüme olanak sağlayan "Fauna" görülmeye değer bir sergidir ve *poiesis* ile *phronesis* (burada kendimizin kendimiz üzerinde çalışması olarak vicdan) arasında kurduğu bağ kayda değerdir.

1 Bu yazı, 24 Ocak - 1 Mart tarihleri arasında Galeri Nev'de izlenen, Necla Rüzgar'ın "Fauna" sergisinde yer alan eserler karşısında yaşadığım duygu durumumu düşünce konusu yapma sürecimin bir ürünüdür; eserleri çözümleme ya da eserlerin alınlanmasına dair kapsayıcı bir perspektif sunma iddiası yoktur. (n.k.)

2 Bu soruyu soran, Derrida'nın *This Animal that therefore I am*'de sözünü ettiği "ötekinin ilksel bakışı"ndan yola çıkan Žižek'tir. Derrida bu kitapta evindeki kedinin bakışları karşısında hissettiği duygudan söz etmektedir. Žižek aynı meseleyi bir kedinin korkunç bir deneyden geçirildikten (bir canlının ne kadar darbeye dayanabileceğini test etmek üzere bir kedi saatlerce santrifuj makinesinde döndürülmüştür) hemen sonra çekilen fotoğrafındaki bakışından yola çıkarak yeniden ele almıştır: Kedi bizde ne görmektedir? Bizde ne tür bir canavara bakmaktadır? Burada mesele kedinin bizim için ne ifade ettiği değil, bizim kedi için ne ifade ettiğimizdir. (http://www.e-skop.com/skopbulen/pasajlar-otekinin-bakisi/1585_17/10/2013, *skopbulen*, *Slavoj Žižek*, Çeviri: Elçin Gen.)

3 "Boğulanlar"ı sadece soykırımlarda ve katliamlarda öldürülen insanlar olarak değil, uygarlık tarihi boyunca dizginlenen kadınlar, zaptedilen hayvanlar, bastırılan bedenler, engellenen arzular, zayıflatılan yaşamlar olarak, kısacası *polis*'in inşa sürecinde dışarıda bırakılmış olan her şeyi ima etmesi bakımından *physis* (doğa) olarak ele almak daha doğru olacaktır. Bu nedenle yazının ilerleyen bölümlerinde sözü edilen yas da bütün bu kayıplarımıza dairdir.

4 Heidegger utancı "sahip olunan bir his"ten öte, insanın tüm varlığını katedip belirleyen duygusal bir tonalite, ontolojik bir duygu olarak belirler (bizatihi Varlığın kendinde taşıdığı utandır bu). Levinas ise "kişinin artık kendisinden gizlenemediği, kaçıp kurtulamadığı, âdeta kendisine zincirlendiği yaşantıda kendisine tahammül edemeyişi" olarak belirler utancı. (Alıntılanan, Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv*, *Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgöl, Dipnot Yayınları, Ankara, ss. 105, 107.) Burada önemli olan her iki filozofun da utancı "varlığın/benliğin kendisini keşfettiği bir deneyim" olarak ele almış olmalarıdır.

5 Primo Levi'den alıntılanan: G. Agamben, *a.g.e.*, s. 90, (P. Levi son mısrayı Dante'nin İlahi Komedyası'ndan alıntılanmıştır: Cehennem, 33. Kanto).

6 Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, *Adolf Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 31, 32.

7 H. Arendt, *a.g.e.*, s. 21.

8 H. Arendt, *a.g.e.*, s. 294.

9 G. Agamben, *Tanık ve Arşiv*, s. 26.

10 Derrida dil aracılığıyla hayvanın yerinden edilmesi meselesini belki de en dokunaklı ele alan düşünürdür. Derrida'ya göre daha 'hayvanlar' dediğimiz anda, hayvanı yerinden ederek bir kafese, hayvanat bahçesine, kesim evine, otağa kapatmaya başlar ve insandan çok uzak bir yere yerleştiririz; oysa hayvan ile insan arasında yerleştirdiğimiz bu keskin sınır hayvanlara karşı uygulanan soykırımın dayanağıdır.

11 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Özbek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 57.

12 Yazının III. Bölümü'nde ölümün yerinden edilmesi meselesi "ölme hakkı" ve "yas" kavramları çerçevesinde ele alındı; ne var ki sergideki eserlerin ölüm ile yaşam arasındaki sınırları zorlayışı, ölümü yaşama ait niteliklerle betimleyişi de üzerinde durulmayı hak ediyor.

13 *Ungestorbener Tode*; bu kavram Heidegger'e aittir. (Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, Gesamtausgabe, Band 79, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1994, s. 56.)

14 Rilke'den alıntılanan G. Agamben, *Tanık ve Arşiv*, s. 73.

15 G. Agamben, *a.g.e.*, s. 80.

16 G. Agamben, *a.g.e.*, s. 79.

17 "Gerçek malzemesi kentdevlete özgü toplumsal düşünce, özellikle de o sırada yoğun bir çabayla oluşturulmaya çalışılan hukuk düşüncesi" olan tragedya, hukukun kökenlerine dair zengin malzeme içeren, bizi "tarihsel başlangıcımızın gizli/saklı kalmış özüne yaklaştıran, 'varlığa en yakın' metinler"dir. Bu nedenle 'yerinden edilme' temasıyla ilgili olarak onlara dönmek oldukça ufuk açıcudur. (Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç-Reşat Fuat Çam, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2012, s.17, Martin Heidegger, "Die Griechische Deutung Des Menschen In Sophokles' Antigone", *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Gesamtausgabe, Band 53, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1984.)

18 Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *a.g.e.*, s. 28, dipnot.

19 Judith Butler, *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

20 G. Agamben, *Tanık ve Arşiv*, s. 145.

21 Freud "Yas ve Melankoli" başlıklı yazısında "sağlıklı yas" ve "patolojik melankoli" ayrımı yapar. Başarılı yas kaybedilen nesnenin yerine başka bir nesneyi koymakla ilgilidir; başarısız yas ise engellenmiş yastır, patolojik bir durumdur ve melankoliye yol açmaktadır. Bu patolojik durumda, ego kaybedilen nesne tarafından ele geçirilmiş, kaybedilen nesneye kendini adanmıştır: Sigmund Freud (1917), "Mourning and Melancholia", Strachey J (ed.), Volume 14, Hogarth Press, London, 1964. Ölüm olmayan bir ölüme yitenler geriye ancak patolojik bir melankoli bırakabilirler. Ne var ki yeni bir politik özne olmanın koşulu da bu patolojik melankoli, yitenleri şimdide tutmaya adanmış uzlaşsız yastır. Uzlaşsız yas, Walter Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" başlıklı yazısında Paul Klee'nin "Angelus Novus" adlı tablosunu betimleyişini akla getiriyor. Bu tabloda Klee "bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir eder: Gözleri faltaşı gibi, ağızı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri olarak görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle bir şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir..." Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, yay. haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, ss. 43, 44. Bu alıntı tarihin enkazını seyreden müphem varoluşunu da mükemmelen ifade eder. Geçmiş, geleceği, elbette şimdisi de kendisine ait olmayan seyirci, muhtemelen, gördüğü felaketten bir anlamına uzaklaştığında fırtınaya kapılacak, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenecektir; bu, tarih karşısında edilgin konumlanıştır. Tarihin enkazıyla kurulacak faal ilişki ise geçiş/akış değil de "kopuş" olan şimdinin zamanında, "olay" a sadakatle mümkündür.

22 Simon Critchley, *Sonsuz Talep, Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 21.

23 Levinas'a göre "başka" bir ben merkezinden yola çıkarak ben'in deşillemesi/dolayımı/yansıması olarak ele alınmaz (çünkü bu deneyim başkanın başkılığını ortadan kaldırmakta ve farklı olana duyan nefret, saldırganlık, fanatizmle sonuçlanmaktadır); o mutlak olarak başkadır, temsil edilemez olandır. (Emmanuel Levinas, *Zaman ve Başka*, çev. Özkan Gözel, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 111-124.)

ON NECLA RÜZGAR'S "FAUNA": OR ON WITNESSING¹

Nazile Kalaycı

I- "Fauna" is a remarkable exhibition in that it reverses the conventional relation between the artwork and the viewer whereby it has the viewers observed and questioned by the works. The exhibition that targets, destabilizes the sharp boundaries between the work and the viewer; occasions the seizure (*enthusiasmos*) and even invasion of the viewer by the works by removing us from her our selves (*ek-stasis*) and is rather significant in terms of cracking the door for a dialogue between those disappeared in the darkness of the past and us—the survivors; and moreover, evoking the gaze of the other and the ethical opportunities revealed by this gaze in our present day when the thought of ethics driven by the self-willed I are shaken to their foundations. Inevitably "Fauna" calls for the following question: What do these works see in us, what sort of a being are they looking at in our specificity? With this question, what the viewer thinks about the works loses its significance and what we—under their gaze—think about ourselves becomes more important. Stimulating/awakening our memory fraught with crimes unaccounted for, unmet demands for justice of the *throttled*,² these works invite us to bear witness against the dark burden of history both by unsettling us and shaming³ us by way of making us feel that our dignity is but a redundant show; because the duty of the survivor is to remember, ensure that it is not forgotten, and in this *impossible* experience, to be able to confront not only the past but also ourselves.

II- When Karl Adolf Eichmann was put on trial on April 11, 1961 at the Jerusalem District Court for the crimes he committed against the Jewish people during the Nazi regime and was prosecuted based on the "Nazi

and Nazi Collaborators (Punishment) Law", instead of pleading "Not guilty" to the charges against him he pleaded "Not guilty in the sense of the indictment". Even if "acts of state," over which no other state has jurisdiction, and that had been our duty to obey, acquit us of the crimes it has involved us in, this acquittal is not enough to escape from the domain of our personal responsibility.⁴ However the essential point to be noted in the Jerusalem trial was not the ambiguous relation between law and justice but that Eichmann never realized what he had done, had no awareness about what he had done; to put it more clearly the banality of evil.⁵ A more striking example in this respect, again during the Nazi regime, is the occasional soccer matches played between the SS and representatives of a group of Jewish prisoners (*Sonderkommando*) who were responsible for the maintenance and disposal of corpses in the gas chambers and crematoriums.⁶ These soccer matches, these moments of normalcy are the actual horror of the camp. But what is even more horrifying is that this match is continuing uninterrupted everywhere and at every moment. The mass murdered or individually killed, the beaten, the humiliated, the raped, the animals we eat, et cetera are not singular instances deviating from the rule or anomalous cases, they are indicators of the rule operating, the match continuing incessantly. Furthermore, our everyday lives, which we build on absolute denial and assume to be free of violence, are spaces where evil is banalized and this banality is rendered invisible through various concealment techniques. However, no matter how painstakingly toiled, traces cannot be erased entirely. Our obligation is to follow the trace, to concede the rights of beings displaced—in the framework of any game/rule/

match. “Fauna” offers an inventory of displaced beings as if they were and traces various forms of displacement. *Flesh as a displaced being*: flesh which is codified as disgusting or shameful in our everyday life is aestheticized in the exhibition, treated like a jewel and glorified. *Animal as a displaced being*: the works in the exhibition destabilize the borders we have drawn between animals and humans on account of our differences (for instance our intellect) by means of emphasizing commonalities (for instance the pain of being subjected to the same sort of ostracism). *The body as a displaced being*: the body, which “as conceived by [classic] canons was... a strictly completed, finished product... isolated, alone, fenced off from all other bodies... its protuberances and offshoots removed, its convexities smoothed out, its apertures closed... [its] ever unfinished nature kept secret”,⁷ overflows the boundaries it has been ascribed through the emphasis of skin, vein, blood in the works in the exhibition and attempts to restore its former relationship with eternity. And of course *death as a displaced being*: the exhibition, in which the boundaries between death and life are challenged and death is depicted with qualities of life, presents in their diversity the beings that are sentenced to unbecoming deaths by being deprived of their right to die, deemed unworthy of being mourned, and furthermore creates an ethical opportunity for the viewer in this witnessing.

III- Testimony is an impossible process that involves at least two subjects: the first—who is no longer alive—is the one who cannot speak even though he has much to say; and the second is the survivor who can speak but has nothing to say.⁸ Because the one ‘who is no longer alive’ is the one who cannot be spoken about; cannot be named, represented in a representation system, conceived, conveyed, and thus cannot be redressed. In short, witnessing is not possible neither from within nor from the outside; and the subject of testimony is positioned precisely in this impossible process. The witness testifies with the impossibility of bearing witness; becomes an ethical subject by internalizing a demand she or he cannot meet. What opens up this possibility is the face, the shocking gaze of the other. In this case, the starting point of morality is not intellect or will (because the intellect can always find an excuse to vindicate itself), it is the other. The other is the one who takes me hostage, and thus allows me to overcome my individualism and determinations. In conclusion, “Fauna” which draws links between the evils the traces of which have been erased on the conscious level, the traumatic events that have been pushed to the unconscious, and ‘the burden of the past’ that cannot be redressed, and facilitates—for us—a transformation with an unforeseen outcome through this witnessing, is an exhibition worth seeing and the connection it forms between *poiesis* and *phronesis* (here conscience as us working on ourselves) is noteworthy.

1 This text is a product of my process of rendering subject of deliberation the state of emotion I experienced through the works featured in Necla Rüzgar’s exhibition “Fauna” presented at Galeri Nev through January 24 – March 1; it does not hold claim to analyze the works or present a comprehensive perspective regarding the reception of the works. (n.k.)

2 It will be more appropriate to address the “throttled” not only as the people killed in genocides and massacres but also the reined women, curbed animals, oppressed bodies, inhibited desires, enfeebled lives throughout the history of civilization, in short as *physis* (nature) since it implies everything excluded throughout the construction process of the *polis*. Therefore the mourning mentioned in the following sections of the article pertains to all these losses of ours.

3 Beyond “an emotional state”, shame here is addressed as “an experience wherein the being/self discovers itself”.

4 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, p. 21.

5 H. Arendt, *Ibid.*, p. 252.

6 G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, p. 25.

7 Mihail Bahtin, *Rabelais and His World*, translated by Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, p. 29.

8 G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, p. 120.

KARANLIKLA YÜZLEŞMEK: NECLA RÜZGAR'IN ÇARPICI HEYKEL DİZİSİ

Susann Wintsch

Bir köşeye süpürülmüş kırk serçe. Kahverengi benekli tüyler ve pembe ayaklar, gövdelerine doğru çekilmiş. Gözleri kapalı. Sanatçı, bu heykelleri gerçek kuşlarla aynı büyüklükte yapmış ve her birini, dikkatle, farklı renklere boyamış. Böylece, küçük hayvanlardan oluşan muhteşem bir sürü, gözlerimizin önünde beliriyor. Sersemletici derecede canlı olmaları, güçlü bir empati duygusu uyandırıyor. Kusursuzlukları ile büyülenmiş bir halde, herbirini daha yakından incelemek istiyoruz.

Serçeler birarada olmaktan hoşlanırlar. Tarlalarda ve meydanlarda sıçrar, kumda yuvarlanırlar, cıvırlar, her buldukları çalıda konaklarlar. Karel Čapek'in 1925'te yazdığı gibi, bu kuşların bir dolu 'kamusal' merakı vardır. Neredeyse ehlileştirilemez hareketlilikleri ile ele avuca sığmaz, özgür yaşarlar. Bu halleri şüphe çeker. Sonuçta, gürültücü haşareler, pis baş belaları, parazitler olarak karalanıverirler.

Bir kez daha ayırdına varıyoruz, evet, ölümler. Öte yandan, bedenleri, sanki son nefeslerini az önce vermişçesine, sıcak görünüyor. Belki de, varolmak, yaşamak ve düşlemek konusunda ısrarcı, bile bile ölmekteler; öldüklerinde dahi farkındalar. Onlara o kadar yakınız ki, bakımımızı üzerlerinden alamıyoruz.

Hayranlıkla, Necla Rüzgar'ın düşünme biçiminin Albert Camus'nünki ile benzeştiğini fark ediyoruz. 1942 yılında, Fransız yazar "Sisifos Söyleni" denemesini kaleme alır. Metin, bu dünyada, bir başkasını aramadan, 'bütün' olarak yaşamak gerektiğini, filozofça ve tutkuyla ilan eder. Camus'nün dünyası, kargaşa ve zulümle parçalanmıştır. Ancak dine ya da metafiziğe inanarak sıyrılabileceğimizi, fakat onların da tarihi es geçtiğini belirtir. Camus'ye göre, karanlık ile tereddüt etmeden yüzleşilmelidir. Geleceği kurmak için gerekli kesinlik

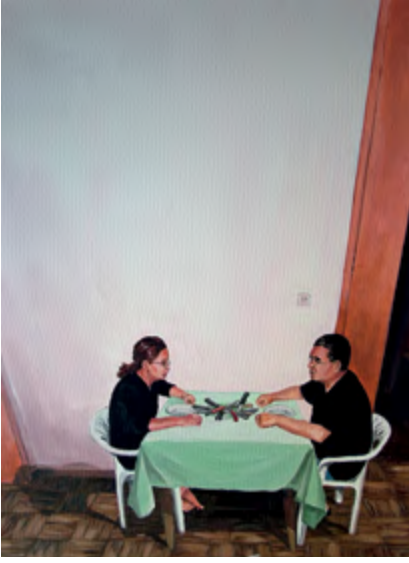
ve berraklığa, ancak, yaşamın tam kalbine dalarak ulaşılabilir.

Bilginin Doğuşu

Bıçaklar Necla Rüzgar'ın eserlerinde önemli bir rol oynar. Sezgi ve kesinlik elde etmek için kullanılan paradigmatik bir aletin temsilidir. Bıçak, ilk kez 2004 tarihli "Sıra bende mi?" resminde ortaya çıkar. Bir kadın ve bir erkek yemek yemek üzere kurulmuş bir sofrada karşılıklı otururlar. Odada eşya az, tabaklar boştur. Masanın ortasında, kullanılmaya hazır bir bıçak yığını durur. Çift, gerginlikle birbirinin gözünün içine bakmaktadır. İki figür arasındaki yakınlık, anlayış ve yoğunlaşma, âdeta patlayacak gibidir. Sanatçı, derin bir şefkat duyma ile kavgaya her an hazır olma hallerini ustalıklı birleştirerek, aslen çarpışanların yalnızlıklar olduğunu bize hissettirir.

Sekiz yıl sonra, 2012 tarihli "Kaydet-Güncelle" resminde, bir sembol olarak bıçak keskinliğinden hiçbir şey yitirmemiştir. Desenli bir elbise giymiş kadın, bir büro sandalyesinde oturmaktadır. Ayakları, kaba postalların içine neredeyse tıkmış, kucağına niyetinin kötü olduğu etrafa bakışlarından belli bir ton balığı yatırmıştır. Kaçmasını engellemek için kadın, bir elinin parmaklarını balığın ağzına sokarak çenesini kavramıştır. Boşta kalan eliyle balığın yarık karnını açmış, dişlerinin arasına bir bıçak kenetlemiştir. Bir sürü balık, buradan, elbisesinin eteğinden aşağıya kayarak yere dökülür.

Sınırsız açgözlülük kavramını 'icat eden', 1556 tarihli tanınmış "Büyük Balık Küçük Balığı Yer" deseni ile (yaşlı) Pieter Brueghel'dir. Necla Rüzgar ise bu konuyu belirgin bir doğum olarak yeniden yorumlar. Mezbahanın katil kasabı, Brueghel'de olduğu gibi bir balıkçı değil, bir ebedir. Balığın karnını yarmış, ölü yaratıklar



Sıra Benim mi? / Is It My Turn?

2004, tuval üzerine yağlı boya / oil on canvas,
40x30 cm

doğurtmuştur. Böylece, kendi de mecazi olarak yeniden doğar, ancak bu defa varoluşunun anlamsızlığı hakkında aydınlanmıştır.

Karanlıkta

"Algının Diğer Formları" başlığını taşıyan iki esere baktığımızda, salt bir gaddarlık duygusu çarpar bizi. Necla Rüzgar iki çift ayakkabıyı, sanki insan derisinden yapılmışlar gibi, atardamarlar ve taze kesiklerle boyamıştır. İster istemez aklımıza Meret Oppenheim'in 1936 tarihli "Kürklü Kahvaltı" eseri gelir; bir fincan, tabağı ve kaşığı kürk ile kaplanmıştır. Bunlar, bir fincan, tabağı ve kaşığı olmayı sürdürürler, ancak kürk onlar için tasarlanmış asıl işlevi olanaksızlaştırır. Bunun tersine, canlı bir insanın ayağından ayırıştırılmaz hale gelmiş ayakkabılar hâlâ işlevlerini korumaktadır.

Böylece, akıl almaz bir eyleme tanık oluruz: Canlı derinin yüzülmesi. Bu bir yandan yeni bir estetik kurarken, diğer yandan sanattaki güçlü bir geleneğe, 'yaratılış efsanesi'ne eklenir. Özellikleri inceleyebilmek için, önce bir sürrealist filme, sonra da Titian'ın bir tablosuna değineceğim.

Buñuel ile Dalı'nın birlikte gerçekleştirdikleri 1929 tarihli ünlü "Bir Endülüs Köpeği" filminin açılış sahnesinde, Luis Buñuel bir yandan gökyüzündeki ayı izlemekte, bir yandan da bir ustura bilemektedir. Ayın önü bir bulut ile kapanır, tekrar açıldığında adam, neredeyse otomatikleşmiş olan aynı hareket ile, bir kadının gözünü açar ve keser; fakat kesilen bir koçun gözüdür. Bu sahneyi bir kere izledikten sonra, hafızamızdan silmek mümkün değildir. Şaşkınlıkla, modern sanatın kendini bu derece eski bir yöntem ile tazelenmesini gözlemlemeye mecbur kalırız.

Aslında, Apollon ile Marsyas'ın antik Yunan mitolojisindeki öyküsü, sanatın kökeninin şiddette yattığını anlatır. Satir Marsyas, flütünden Apollon'un becerdiğinden daha tatlı sesler çıkararak, Sanatlar Tanrısını kendisine bir arp yapmaya ikna eder. Öfkeden deliye dönen Apollon, onu sanat düellosunda yenmiş olan bu ölümlü yaratığa meydan okur. Apollon'un karşılaşmada hile yapması sonucu Marsyas kaybeder ve

Apollon onu, derisini canlı canlı yüzmekle cezalandırır.

Barok sanatçı Titian bu öyküyü tek kelimeyle nefes kesici bir biçimde yorumlamıştır. Genç ve masum olarak resmedilmiş Apollon, bir ağaçtan başaşağı sallandırılmış olan satirin derisini, oyuncu bir tavırla, sanki dünyanın en olağan işini yaparmışçasına yüzmektedir. Dahası, Apollon bu işi, herkesin görebileceği ulu orta bir yerde yapmaktadır. Bu sırada, çevresindekilerden kimisi yardım etmekte, kimisi derin felsefi tefekkürlere dalmakta, kimisi ise keman çalmaktadır. Marsyas ise bütünüyle onların insafına teslim olmuş, korkudan âdeta donmuştur, kıpırdıyamaz. Yüce sanatçının bu yorumunu meşrulaştırabilmek için, sanatın temelinde zulüm olduğuna bir kez daha inanmak zorunda kalırız.

On dördüncü yüzyılda Tebriz yakınlarında yaşadığı düşünülen Sufi şair Nesimi, Marsyas ile aynı hataya düşerek, dokunulmaz bir düzenin kuralını çiğner. Eserlerini Tanrısal bir vecd halinde gerçekleştirmiş olmasının bedeli, bölge hükümdarının emriyle canlı canlı derisinin yüzülmesidir. Diğer mutasavvıfların da başına bu gelmiştir. Ancak, nesiller boyunca kulaktan kulağa aktarılan öyküye göre Nesimi, diğerlerinin aksine, kendi derisini sırtlanacak ve özgürlüğünü yeniden kazanmak üzere yollara düşecektir.

Derin Mavi Suları Görmek İstemişti

"Derin Mavi Suları Görmek İstemişti" heykeli ile Necla Rüzgar, hem Marsyas'ın, hem de Nesimi'nin önünde olağanüstü bir saygı ile eğilir. Bir kadın, sırt üstü yatar, ölmüş gibidir. Bir sürü kaygan alabalık, kadının ellerindeki ve ayaklarındaki küçük kesiklerden kan emmektedir. Yine de kadın, hayattaymış gibi görünür. Şakaklarında ve göz kapaklarında parıldayan gümüşü gölgeler, tenini canlandırır. Damarları, kendini sıkmaktan şişmiş, belirginleşmiştir. Neden hareketlenip kalkmaz ki? Marsyas'ın aksine bağlı da değildir. Peki o halde neden bu iğrenç yaratıklarından kurtulmaz? Yetişkin bir kadınınkinden daha küçük olan bedeni, narin ama yine de güçlüdür. İlginç olan, alabalıkların gerçek ölçülerinde olmalarıdır. Oranlardaki bu bariz tutarsızlık, bir düş içinde tutsak olduğunun göstergesidir. Bu tüyler ürpertici, âdeta canlı yaratıklar üzerinde hiçbir gücü olmaması bundandır. Kadın figürünün aksine, kendi boyutlarında temsil edilen alabalıklar, güzel düşlerin içindeki çirkin gerçekliktir. Kabus gerçektir. Yine de, kurtulmak için, Marsyas ve Nesimi'den daha fazla şansı olabilir.

Aslında, Necla Rüzgar'ın son eserleri bize bir peri masalını anımsatır. Fakat, sıradışı hiper-gerçekçilikleri ile heykeller, yaşam soluğunun tam kalbimize, bir sel gibi akması arzusundadır. Dolayısıyla, gerçeklik parçalara ayrılır, bir kısmı peri masalı, bir kısmı kabus olur. Bu belirgin kırılma, düşünsel olarak özgürleştiricidir ve yolu iyiliklere doğru açabilir. Albert Camus, en güzel cümlelerinden birinde, Sisifos'u mutlu birisi olarak algılamamız gerektiğinden söz eder; çünkü "zirvelere karşı yürütülen mücadelenin kendisi bile, bir insanın kalbini doldurmak için yeterlidir."

CONFRONTING THE DARK: NECLA RÜZGAR'S SENSATIONAL SCULPTURE SERIES

Susann Wintsch

Forty sparrows swept into a corner. The speckled plumage and the rose pink claws have been pulled in towards their bodies. Their eyes are closed. The artist gave these handmade sculptures the same dimensions as those of living animals and carefully painted each with different colors. Thus, a splendid flock of believable little creatures have miraculously materialized. Stunningly life-like, they awaken a great feeling of empathy. Marveling at their perfection, we study them in more detail.

Sparrows enjoy being together. They hop in fields and open spaces, scarp over food, roll around in sand and chirp while roosting in every bush. As Karel Čapek wrote in 1925, these delicate birds share a lot of public concerns. Famous for their vitality, barely tamable, they live unattached and free. Doing so, they arouse suspicion. Consequently, they have been denigrated as rabble, dirty troublemakers and parasites.

Once again, we realize they are dead. Yet, as if they have just stopped breathing, their bodies seem to be still warm. Perhaps, insisting on continuing to exist, to live and to dream, they seem aware while dying, awake even in death. We feel so close to them that we cannot look away.

With admiration, we recognize Necla Rüzgar's way of thinking is similar to Albert Camus. In 1942 the French author wrote the essay "The Myth of Sisyphus", a philosophical as well as passionate declaration that we should live completely in this world without seeking another. Camus's world is torn apart by chaos and cruelty. We could, he says, escape by believing in religion or metaphysics, but both strategies deny history. According to him, we must confront the dark

without ceasing. Only by plunging into the center of real life can we achieve certainty and clarity to select what is desirable to create a future.

Birth of knowledge

Knives play importantly in Necla Rüzgar's work. They represent a paradigmatic tool used to obtain insight and certainty. The knife appears for the first time in her 2004 painting "Is It My Turn?" A woman and a man sit opposite each other at a table set for a meal. The room is sparsely furnished and the plates are empty. In the middle of the table rests a pile of knives ready for use. Tensely the couple stares into each other's eyes. The sense of closeness, understanding and concentrated meaning that passes between the figures is explosive. Masterly, the artist lets a feeling of desolation clash with deep affection and readiness for battle.

Eight years later, in the 2012 painting "Save-Update", the knife as a symbol has not lost any of its severity. A woman in a patterned dress sits in an office chair. Her feet have been stuck into rough working boots and a tuna fish, staring out with what seems to be evil intent, lies on her lap. To prevent him escaping, she grasps his jaws by sticking her fingers into his mouth. While clinching a knife between her teeth, she pulls open his abdomen with her free hand. A shoal of fish slides out over the hem of her dress onto the floor.

Pieter Brueghel the Elder invented the motif of endless gluttony in his famous 1556 drawing "Big Fish Eat Little Fish". Yet Necla Rüzgar transforms this subject into a noteworthy birth. Her slaughterer is not, as in Brueghel, a fisherman, but a midwife. She cuts open the abdomen of a fish to give birth to still born creatures.



Kaydet-Güncelle / Save-Update
2012, kağıt üzerine karışık teknik / mixed media
on paper, 50x55 cm

By doing this, she herself is metaphorically born a second time, this time enlightened about the senseless state of existence.

In the dark

A feeling of naked cruelty hits us when we look at a couple of sculptures entitled "Other Forms of Perception". Necla Rüzgar painted two pairs of shoes to make them appear like they are made from human skin with throbbing veins and fresh cuts. Instinctively, we remember Meret Oppenheim's 1936 work "Le Déjeuner en Fourrure", a cup, a saucer and a spoon covered with fur. They continue to be a cup, a saucer and a spoon, but fur renders the intended function impossible while the shoes retain their function by becoming indistinguishable from living human feet.

Thus, we witness an incredible act: skinning alive creates a new esthetics. Yet, this belongs to a strong tradition in art for the myth of creation. To analyze the characteristics, first, I will consider a surrealist film and then a painting by Titian.

The first scene in the famous 1929 Buñuel and Dalí film "Un Chien Andalou" shows Luis Buñuel whetting a straight razor while gazing at the moon. As a cloud passes over, seemingly following a parallel impulse, the man rips open a woman's eye and then cuts into what is now the eye of a ram. After watching this scene, we cannot erase it from our memory. Bewildered, we are compelled to observe how modern art refreshes itself in such an archaic way.

Actually, the ancient Greek mythology of Apollo and Marsyas told how art originated from violence. The

satyr Marsyas coaxed sweeter sounds from his strange flute than Apollo, the God of the Arts, could from his harp. Thus, Apollo became furious and challenged the mortal creature that had surpassed him to an artistic duel. Since Apollo had rigged the event, Marsyas lost and Apollo punished him by skinning him alive.

The baroque artist Titian painted this story using an extremely stunning interpretation. He depicted a young and innocent Apollo playfully skinning the satyr who had been hung head first from a tree as if it was the easiest act in the world. Furthermore, Apollo performs openly for everyone to see. Meanwhile, happily, his entourage assist, are engrossed in deep philosophical contemplation or play the violin. Completely at their mercy and paralyzed with fear, Marsyas remains motionless. Again, to justify the divine artist's actions, we must believe that cruelty is the origin of art.

Believed to have lived in the 14th century near Tabriz, the Sufi poet Nesimi made the same mistake as Marsyas of crossing an inviolable system. The local ruler skinned him alive because he, like all mystics, created his work in the presence of god. Only with Nesimi, the oral story handed down from generation to generation tells that he draped his skin around his shoulders and departed to earn back his freedom.

She Wanted to See the Deep Blue Sea

The sculpture "She Wanted to See the Deep Blue Sea" is Necla Rüzgar's wonderful homage to both Marsyas and Nesimi. As if dead, a woman lies on her back. A shoal of slithery trout sucks blood from the little cuts on her hands and feet. Yet, she seems to be alive. Silvery shadows glitter on her temple and eyelids to make her skin quiver. Her veins seem to be distended from effort. But why is she not rousing? Unlike Marsyas she is not tied up. Why then does she not shake off the hideous creatures? Even though her body appears to be delicate, yet strong, her size is smaller than that of an adult woman. Interestingly enough, the trout have life-sized proportions. This obvious discrepancy in scale implies that she is trapped in a dream. In this state, she has no physical power over these creepy creatures. Since the trout are life-size unlike the female figure, we understand them to be the nasty reality of beautiful dreams. The nightmare is real. Nevertheless, unlike Marsyas and Nesimi, she has a chance of survival.

Actually, Necla Rüzgar's new work reminds us of fairy tales. However, the sculptures with their unconventional hyperrealism yearn for the breath of life to flood directly into our hearts. In this way, reality shatters to pieces both fairy tale and nightmare. Intellectually freeing, this certainty gives hope and may lead to something good. In one of his most beautiful sentences, Albert Camus wrote that we have to imagine Sisyphos as a happy man because "the struggle itself towards the heights is enough to fill a human being's heart".







Derin Mavi Suları Görmek İstemişti

2013, polyester, kumaş, metalik boya, yağlı boya, vernik, 170x150x18 cm

She Wanted to See the Deep Blue Sea

2013, polyester, fabric, metallic paint, oil color, varnish, 170x150x18 cm





Olasılıklar

2013, polyester, metalik boya, yağlı boya, 47x98x15 cm

Possibilities

2013, polyester, metallic paint, oil color, 47x98x15 cm





Göçmen Kuşlar

2013, polyester, yağlı boya, buğday, 16x28x12 cm

Migrant Birds

2013, polyester, oil color, wheat, 16x28x12 cm



Metafizik Cinayetler
2013, polyester, yağlı boya, gerçek ölçülerinde kırk parça

Metaphysical Homicides
2013, polyester, oil color, real size forty pieces





Algının Diğer Formları I

2013, deri erkek ayakkabısı ve yağlı boya, 35x23x12 cm

Other Forms of Perception I

2013, men's leather shoes and oil color, 35x23x12 cm

Algının Diğer Formları II

2013, deri kadın ayakkabısı ve yağlı boya, 25x15x8 cm

Other Forms of Perception II

2013, women's leather shoes and oil color, 25x15x8 cm



Algının Diğer Formları III

2014, deri eldiven, inci, yağlı boya, 23x10.5x2 cm

Other Forms of Perception III

2014, women's leather gloves, pearls, oil color 23x10.5x2 cm



Algının Diğer Formları IV

2014, deri eldiven ve yağlı boya, 51x14x0.5 cm

Other Forms of Perception IV

2014, women's leather gloves and oil color, 51x14x0.5cm





Şiirsel Hakikat

2014, polyester, yağlı boya, vernik, 33x16x7 cm

Poetical Veracity

2014, polyester, oil color, varnish, 33x16x7 cm





Kendini Boşlukla Tamamla

2013, polyester, mermer tozu, yağlı boya,
vernik, 36x48x13 cm

Complete Yourself With The Void

2013, polyester, marble powder, oil color,
varnish, 36x48x13 cm



Mücevherler

2013, taş ve yağlı boya, muhtelif ölçülerde

Jewelleries

2013, stone and oil color, variable dimensions





İnan İnanın Kurdudur

2013, polyester, mermer tozu, yağlı boya, vernik, 60x48x32 cm

Homo Homini Lupus

2013, polyester, marble powder, oil color, varnish, 60x48x32 cm

Çocuk Sudur

2013, polyester, yağlı boya, vernik, 3+2 edisyon, 15x13x10 cm

Infant as Water

2013, polyester, oil color, varnish, edition of 3+2, 15x13x10 cm





Kim Olduğunu Biliyorum

2014, polyester, yağlı boya, kumaş, vernik, 112x54x36 cm

I Know Who You Are

2014, polyester, oil color, fabric, varnish, 112x54x36 cm



Hepsiyim

2014, polyester, yağlı boya, vernik, 39x48x35 cm

I Am All of Them

2014, polyester, oil color, varnish, 39x48x35 cm



Her Gün, Bir Yerde, Birileri

2013, polyester ve yağlı boya, 3+2 edisyon, 11x38x3 cm

Everyday, Somewhere, Somebody

2013, polyester and oil color, edition of 3+2, 11x38x3 cm



Sol Yarımküre

2013, demir konstrüksiyon, metal levhalar, pleksiglas küre, kuş tüyü, kumaş, ayakkabı, bıçak, polyester, yağlı boya, vernik, 200x182x72 cm

Left Hemisphere

2013, iron construction, metal plates, plexiglass sphere, feather, fabric, shoes, knife, polyester, oil color, varnish, 200x182x72 cm

Necla Rüzgar
Fauna

© Galeri Nev
Gezegen Sokak 5
Gaziosmanpaşa 06700 Ankara
www.galerinev.com

Nazile Kalaycı Metni
Türkçe'den İngilizce'ye çeviri
Liz Erçevik Amado & Irazca Geray

Susann Wintsch Metni
Almanca'dan İngilizce'ye çeviri
Nancy Atakan

Susann Wintsch Metni
Almanca'dan Türkçe'ye çeviri
Nihat Ülner

Fotoğraflar / Photography
Oğuz Karakütük

Tasarım / Design
Barek

Bu katalog, 20 Ocak - 1 Mart 2014 tarihleri arasında, Galeri Nev'de düzenlenen Necla Rüzgar'ın "Fauna" başlıklı sergisi dolayısıyla hazırlanmış ve 25 - 28 Eylül 2014 tarihleri arasında İstanbul Haliç Kongre Merkezi'nde düzenlenen ArtInternational dolayısıyla güncellenmiştir.

This catalogue, has been prepared for Necla Rüzgar's exhibition entitled "Fauna" taking place between January 24 - March 1, 2014 at Galeri Nev and has been updated for ArtInternational, taking place between 25 - 28 September, 2014 at Haliç Congress Center, Istanbul.



Kapak / Cover

Derin Mavi Suları Görmek İstemişti
2013, polyester, kumaş, metalik boya, yağlı boya, vernik

She Wanted to See the Deep Blue Sea
2013, polyester, fabric, metallic paint, oil color, varnish

