

GUIDO
CASARETTO

DENK
OLMAYAN
TABAKLARDA
GRAVİTONU
ARAMAK

10.09 – 10.12.2022

LOOKING
FOR THE
GRAVİTON
IN UNEVEN
PLATES

İMALAT
-HANE

GUIDO CASARETTO

Denk olmayan tabaklarda gravitonu aramak
Looking for the graviton in uneven places

Metinler | Texts

Murat Alat
Oğuz Karayemiş

Çeviri | Translation

Merve Ünsal

Tasarım | Design

Dilara Sezgin

Fotoğraflar | Photography

Kayhan Kaygusuz

(Belirtilen fotoğraflar dışında tümü
All photographs except for the signified)

Katkıları için teşekkür ederiz.
Thanks for the contribution.

ZILBERMAN
I S T A N B U L | B E R L I N

Bu kitapçık, Guido Casaretto'nun 10 Eylül – 10 Aralık 2022 tarihleri arasında İMALAT-HANE'de gerçekleşmiş *Denk olmayan tabaklarda gravitonu aramak* isimli kişisel sergisi ile eş zamanlı olarak üretilmiştir.

This book is produced simultaneously with Guido Casaretto's solo exhibition *Looking for the graviton in uneven plates* that took place in İMALAT-HANE between September 10 – December 10, 2022.

Bütün hakları mahfuzdur.
All rights reserved.

GUIDO CASARETTO

DENK OLMAYAN TABAKLARDA GRAVİTONU ARAMAK
LOOKING FOR THE GRAVITON IN UNEVEN PLATES

10.09–10.12.2022

İ M A L A T
- H A N E



Denk olmayan tabaklarda gravitonu aramak

Oğuz Karayemiş

Sanatın ne, sanatçının kim olduğu soruları, her sanatçının kendi işliğinde açık veya örtük bir şekilde yanıtlaması gereken ya da verili yanıtlardan birini benimsemesini gerektiren sorulardır. Bir bakış açısından sanat, doğayı taklit eder; bir başka bakış açısından sanat, nihayetinde doğanın bir yerinde yinelenebilecek de olsa bir yeniliği ortaya koyarak doğayı aşar veya önceler. Sanatçı, belki zanaatkâr figürüyle tarihsel bir süreklilik içindedir ya da algılanamaz biçimlerde yinelenemez olanla bir ilişki kurarak daha başından itibaren özerk bir varoluşa sahip olmuştur. Her halükârda etrafında dönüp durulan sözlükçe, “tekrar”, “biriciklik”, “mekanizm”, “yaratım”, “taklit” ve “özgünlük” gibi mefhumlardan oluşur. Sanat eserine karakterini kazandıran unsur biricikliği midir, yoksa yinelenebilir olan da sanat eseri kimliği edinebilir mi? Sanatçı, özgürlüğün ufkunda her tür sınırlamadan muaf bir şekilde yeniyi doğuran bir yaratık mıdır, yoksa mecraya, içeriğe ve ifadeye dair sınırlamaları, maddenin kudretlerini ve doğanın kuvvetlerini araştıran, tanıyan ve bunları yaratıcı biçimde düzenleyen biri midir? Sanat, doğanın olumsuzluğunu insanlığın ebedi tininin bir yansıması mıdır, yoksa doğanın ve onun bir parçası olan insanın devinimlerine dahil olan, doğayla ve diğer etkinliklerle birlikte devinen bir süreç midir? Bu kutuplar halinde beliren soruların sanat ve düşünce tarihini kat etmesine, sanatçının ve sanat seyircisinin estetik deneyiminin dokusunu örmesine şaşmamak gerek. Nihayetinde her sanatçı, her seyirci, kendi adına bu soruları yanıtlamak ister ve bir şekilde de yanıtlar.

Denk olmayan tabaklarda gravitonu aramak sergisi, Türkiyeli İtalyan sanatçı Guido Casaretto'nun tekrar ve biriciklik, aynılık ve fark, taklit ve özgünlük, sınırlılık ve özgürlük, üretim süreci ve yaratım gibi sanatın bel kemiğini oluşturan soru-mefhumların peşinde kat ettiği eserlerini

bir araya getiriyor. Her bir sanatsal icranın kendi mecrasının maddi unsurlarına yoğun bir dikkatle yaklaştığı bu eserler, astronomik oluşumlardan zanaatlerin pratiklerine uzanan son derece farklı ölçekteki dinamikleri sanatçının soruları eşliğinde yeniden kurgulamayı içeriyor. Astronomik, jeolojik ve kültürel süreçlerdeki farklı uğraklara atıfta bulunan sergi, sanatçının pratiğinin odak noktasını oluşturan bir problematik üslup etrafında dağıtılabılır: farklı ölçeklerdeki üretim süreçlerini, bedenini takip edeceği yinelenebilir edimler kümesi halinde soyutlamak ve bu kısıtlı edim kümesini sanatsal üretim süreci boyunca sıkı sıkıya takip etmek.

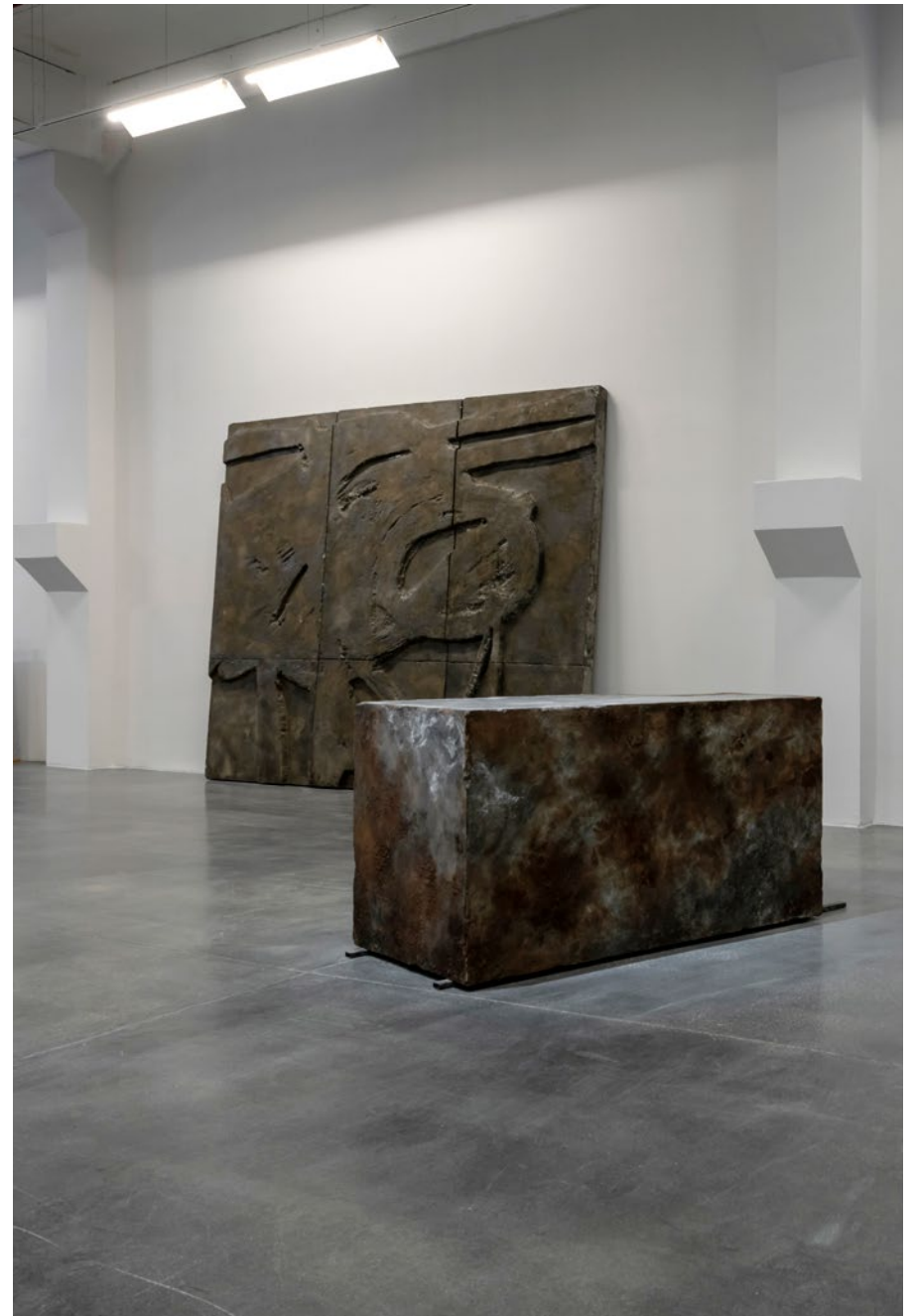
Bu eserleri kat eden ve onları cisimleştiren sanat pratiğini damgalayan bu problematik, sanatsal üretimi bedenini bir makine olarak yeniden düşünülmesi bir boyuta açar. Burada sanatçı ne haline gelir? O, artık bir tercüme makinesi olarak betimlenebilir: Gök cisimlerinin, yeryüzü şekillerinin, ekosistemlerin ve kültürlerin son derece farklı süreç ve etkileşimlerini soyutlayan, farklı maddeler ile kuvvetlerden teşkil edilen deneysel düzlemler icat eden, nihayetinde ölçek ve çözünürlük farkları yaratan tekrar yoluyla diziler halinde eser üreten bir makine. Üretim süreci düzeyinde bedenini edimlerine konan azamî katı sınırlar, ürün düzeyinde asgarî ve kayda değer farkların oyununa yer açar. Bu oyun, eserin cisimsel varlığını, bu varlığın başına gelen bir olaylar dizisinin ifadesiyle birbirine bağlayan sanatçının, maddenin cisimsel kudretlerine ve doğanın kuvvetlerine dikkatle etkin bir yer açmasından doğar. Her bir eser, yinelenen üretim sürecinin parçaları olan doğa kuvvetleri, maddenin cisimsel kudretleri ve sanatçının bedenli edimleri arasındaki dinamizmin cisimleşmesi olarak düşünülebilir. Bu sayede hepsi, süreci yapılandıran edimlerin kasıtlı katılığında doğanın asgarî farkları, bu defa doğa kuvvetlerinin cisimsel kudretlerle dansı olarak kaydedilir: yüzeye çıkma-çökme, erime-katılma, dağılma-birikme. Sanatçı, bedenini katı edim dizilerini yinelemekle sınırlandırdığı ölçüde sanat ile doğanın sınırları belirsizleşir. Bu noktada sanatın doğadan başka bir şey olarak tahayyülü, yani bu ikisinin birbirini olumsuzlayan kutuplar olarak tasavvuru sorgulanır hale gelir. Sanat alanında doğa, sanatçının karşısında hazır bulunuşuyla eserde edilgen bir şekilde temsil edilecek bir konular manzûmesi olmaktan uzun zamandır çıkmıştı. Fakat Casaretto'nun eserlerinde doğa sanata dahil olmanın

yeni bir yolunu bulmuş gibidir. Lâkin bu yol, edilgen doğa parçalarının temsiline veya doğa olaylarının öykülenmesine bir geri dönüş şeklinde cereyan etmez. Aksine, burada doğa, eserin oluşumu sürecinde çeşitli kuvvetleri vesilesiyle etkin bir rol üstlenir. Bu açıdan sanatçının, mecrasının mutlak hâkimi ve her şeye kâdir bir yaratıcı imgesiyle ters düşmeye başladığı da görülür. Ki bu imgede, mecra ve onu teşkil eden maddeler önemsizleştirilmiş, sanatçının iradesinin uzantılarına indirgenmiştir. Karşımızdaki sanat pratiğinde ise seçilmelerinden ürüne dönüştürülmelerine kadar maddelerle ve çeşitli mecralarla deneyler yapan, sanata yeni maddeler dahil eden, onların imkân ve imkânsızlıklarını keşfetmeye dayanan bir başka üslup devrededir. Dolayısıyla kâdir-i mutlak sanatçı imgesiyle bu restleşme, yaratımdan vazgeçişe değil, yaratımın gerçek koşullarının derinlemesine sorunsallaştırılmasına ve sanatçının hem bedeninin hem sanatın sınırlarını zorlamaya muktedir yeni kuvvetlerle ittifakına açılır.

Bütün bu ilk fikirler, Guido Casaretto'nun eserlerinin çok yönlü ve katmanlı atıflarla, sorularla örülü dokusuna açılacak kapılardan ancak biri olabilir. Sanatın zanaatle ilişkisi sorusu, sanatçının zihin emeği kadar kol emeği biçimlerini de doğrudan sanatsal üretime dahil eden ve bu sayede bedeninin sınırlarıyla, öğrenme ve eyleme koyma kapasiteleriyle alakalı soruları da ele alan pratiğinde takip edilebilir. Keza bir dizi eserine cisimsel bileşenler ve göstergeler olarak dahil olan coğrafi-kültürel boyutlar, mekân ve mecra değişimini esas alan aktarımlarla İtalyan, Anadolu ve Levanten kültürlerine yapılan atıflar da ele alınmayı bekleyen bir başka soru kümesiyle ilişkili kabul edilebilir. Sergideki eserlerin atıf ufku, astronomik, jeolojik, coğrafi ve kültürel olanın karışımları olarak kavrandığı kadarıyla son derece heterojendir. Sanatçının bu atıf uzayını inşa ettiği ilgilerin peşinden gitmek, onun eserlerine karakterini kazandıran kavrayış ve problemde ısrarı görmek için yeni kapılar açabilir.

Yine de bu serginin belki de en önemli boyutu, yıldızları üreten astronomik dinamikleri, yeryüzü şekillerini doğuran jeodinamik süreçleri, zanaatkârın atölyesi ve sanatçının işliğiyle bir arada düşünmeyi mümkün kılacak şekilde hizalamasıdır. Bu süreçleri birbirlerinden büyük ve iyi formüle edilmemiş “doğa ve kültür”,

“yinelenebilirlik ve biriciklik”, “mekanik tekrar ve yaratıcılık” gibi ikiliklerle ayırt edemeyeceksek, nasıl ayırt edeceğiz? Yüzyılları kat eden bir mutfak geleneğiyle, milyonlarca yılı kat eden nebula oluşumu arasında nasıl bir ilişki bulunur? Bir festivalin protokollerini başka bir coğrafyada yeniden yaratmanın tesirleri, bir dağın insani tekniklerle yeniden üretiminin doğurduğu sorularla bir arada nasıl yankılanır? Sanatçının olağanüstü pratiğinin bunları birbirine düğümlenme tarzı, yalnızca sanatın doğasına değil, doğanın ve kültürün doğasına dair de güçlü problemlerle karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. Bu yüzden bu sergi, bitmiş ürünlerin görücüye çıkarılması olarak değil, devam etmekte olan bir sorgulama, kurma ve bozma, geçici kesintilerin ardından yeniden ve yeniden başlama sürecine bir davet olarak görülmelidir. Bu davet, sanatçının seyirciye, son ürünleri deneyimleme değil, bizzat araştırma sürecine bir araştırmacı olarak dahil olma çağrısıdır. *Denk Olmayan Tabaklarda Gravitonu Aramak* sergisi, sanat pratiğinde madde ve süreç üzerindeki estetik ısrarıyla, sanatı doğanın farklı üretim dinamikleriyle bir arada düşünme cür’etiyle, düşünceyi zayıflatan hazır kategoriler ile sorgulanmamış kanılara karşı koyan yapısıyla sanatın şimdisine ve geleceğine dair önemli sorular ve iddialar barındırıyor. Bu sorularla ve iddialarla yüz yüze gelmek, bunlardan hareketle düşünmek, yalnızca sanatın değil, bizim ve diğer uğraşlarımızın kozmostaki yerini de yeniden düşünme fırsatıdır. Nihayetinde sanattan beklediğimiz de bundan başka bir şey değil: Verili olanı sorgulamak ve olan biteni başka bir şekilde görüp algılamak için bir fırsat, bir açıklık, bir imkân. ▲



DOKUN BANA

Murat Alat

Karşımda duran şeyin, gözümün berrak bir şekilde gördüğünün mermer bir levha olduğuna yemin edebilirim. Evet, buna yemin edebilirim çünkü sadece gözüm değil; gözümün ayartmasıyla tüm duyu organlarım onun mermer bir levha olduğuna şahit. Daha parmaklarım üzerinde gezinmeden dokusunu hissedebiliyorum, hafif tuzlu tadını dilimi değdirmeden alabiliyorum. Ama bu gördüğüm, mermer ocaklarından binbir vahşilikle çıkarılmış, kabaca form verilmiş ve sonra da taş atölyesinden alınıp önüme konmuş gibi gözükten, beyazımsı rengi ve baştan çıkarıcı eşsiz mavimtrak damarları olan levha, mermer değil. Değilmiş daha doğrusu. Yanına iliştilmiş bir etiketten Guido Casaretto'nun bu işinin malzemesinin ahşap ve boya olduğunu öğreniyorum. Gerçeklik addediğim düzende bir kırılma oluşuyor.

Duyu organlarımız yanılabilir. Özellikle gözlerimiz hata yapmaya pek teşnedir. Sanat tarihinin önemli bir kısmı da bu yanılısamayı şahikasına erdirmek üzerinedir. Beri yandan optik yanılısamaların ya da her türlü anlık yanılığının ötesinde sinir sisteminin içkin bir arızası veya kana karışan yabancı bir madde de kolaylıkla insanın algısını karıştırabilir olmayan şeyleri oluyormuş gibi deneyimletebilir. Elbette bu bilgi tarih kadar eski olsa gerek. Duyu organlarının zayıf tabiatlarına karşı hakikatin peşinde olanların başvurdukları ilk merci ise akıldır. İki kere iki her zaman dört etmez mi? Aklın beş duyunun beşine de yaslanmadan hakikate ulaşabileceği düşünülür. Ama akıl yardım almadan dış dünya hakkında ne kadar bilgi üretebilir?

Düşüne taşına varılabilecek tek nokta olsa olsa aklın kendi yasalarıdır ve tüm bu mesainin sonucunda insanın elinde fasit bir daireden başka bir şey kalmaz. Akıl, dünyayı anlamak için duylardan yardım almak zorundadır. Belki de akıl ve duylar arasına net sınırlar çekmek gereksizdir ve de duyu organları sanıldığı kadar güçsüz değildir. Günün sonunda yanlış bir algı bile bir nebze hakikat taşımaz mı? Mermer gibi gözükten ama mermer olmayan bir cisimde mermerlik bulunmaz mı? Gerçekten nedir bu mermerlik?

Mermer, kayaçların içindeki minerallerin kristalleşmesiyle oluşur. İlk bakışta doğanın en hantal, en ham parçası gibi gözükten kayaların, zaman içinde ufak hareketlerle aldığı bu etkileyici hal beklenmedik derecede zariftir. Mermerin zerafetine dair kanı pek çok kişi için ortak olsa gerek ki bu nadide madde uzun çağlar geniş coğrafyalar boyunca sanatın, estetiğin başat aktörlerinden biri olagelmiş. Ama zerafetten, estetikten bahsedeceksek, konumuz doğal alanın sınırlarının dışına çıkar, kültürel alana bordalar. Mermer doğal olduğu kadar kültürel de bir maddedir. Hem de sanat tarihinin önemli bir kısmını omuzlayan önemli bir kültürel madde. Mermerde kristalleşen sadece mineraller değil, kültürel addediğimiz formlardır da. Her mermerin içinde bir parça Michelangelo, bir parça Davut vardır. Mermerin büyüleyici kaotik yapısı doğaya atfettiğimiz süreçlerde form bulsa da içindeki zerafeti insan müdahalesi açığa çıkarır, görünür kılar. Mermerden oyulmuş bir heykel ya da en yalın haliyle mermer levhalarla kaplı bir zemin, bir Roma hamamı mesela, insanın aklındaki aşkın formlarla, taşın içkin maddiliği arasındaki bir münasebetin, muhabbetin neticesidir. Mermer doğa ile kültürün, duylar ile aklın birbirine dolandığı bir alandır.

Peki, Guido Casaretto yarı ham yarı işlenmiş haldeki bir mermer levhayı el emeğiyle yeniden üreterek tam olarak ne yapmakta? Açıkçası bu çetin bir soru. Karşımda duran bir resim mi yoksa bu gördüğümün mermerle arasında temsil ilişkisinin dışında bir bağı olması mümkün mü? İlk bakışta Casaretto'nu yaptığıının resmin araçlarını kullanarak, doğada var olan bir nesneyi temsil düzlemine çıkararıp doğal ve kültürel alanın arasındaki rabıtayı kesmek olduğu düşünülebilir. Sanatçı beklenebileceği üzere bir heykeltraş gibi mermerle temasa geçip ona dokunmak, onu işlemek, ondan bir form çıkarmak ya da daha

SAHA Yazı Dizisi kapsamında
SAHA Derneği desteğiyle 2021
yılında yazılmıştır.

radikal bir tutumla onu hazır nesne olarak sergilemek yerine; gözünün gördüğünü, mermer levhanın görüntüsünü incelmış bir resim tekniği ile kopyalamıştır. Mermerin özü ve imgesi ayrılmış ve imge neredeyse kusursuz derecede aslına sadık kalarak üretilmiş, başka bir düzleme aktarılmıştır. Mermer kendini açığa çıkaran türlü doğal süreçten koparılmış, maddiliğini, değişme dönüşme kabiliyetini kaybetmiş kendi iç dinamikleri olan bir düzeneğe ilelebet sabit kalması arzusuyla yansıtılmıştır. Bunun karşılığında ele geçen ne kadar mükemmel olursa olsun bir soyutlama, bir nevi gölge oyunu, hayaletimsi bir imgedir. Ama öz ile görünüşü, madde ile imgeyi ayırmak bu kadar kolay mı?

Öz ile görünüşü ayırmak, göz ve gözün gördüğü arasında bir boşluk olduğu iddiasına dayanır. İmge ancak böyle bir boşlukla tesis edilir. Ama gözün gördüğü şeyle arasında boşluk, imgenin kökeninde bir mesafe olduğu fikri, her şeyden önce ideolojik bir ön kabuldür. Göreni görüldenden ayırmaya, bakana iktidar bahşetmeye, bakılan üzerinde tasarruf sahibi kılmaya yarar. Böylece hem öz arı bir şekilde güvenceye alınır hem de görüntü dünyanın hercümercinden ayrıştırılır, kontrol altına alınır. Ama ya görünen görüntüden ayrı değilse, ya görülen her daim görüntüye bulaşıksa. Işın aslı imge nesne ile özne arasındaki muhabbet esnasında kurulur. Nesne ile özne birbirine dolaşık, birbirine bulaşmıştır. Nihayetinde göz de diğer duyu organları gibi temas ile işini görür. Görme süreci Güneş'ten gelen küçük parçacıkların, fotonların nesnelere sekip göze getirdiklerinden ibarettir. Kütleli olmayan, cisimsiz, maddi parçacıklar olan fotonlar görenle görünen arasındaki bağı tesis edip imgenin yaratılmasına imkân sağlar. Spekülatif bir düşünce ile her fotonun bir belleği olduğu düşünülebilir ve bu bellek fotonun her temasından bir iz, bir im taşır, göreni görüne bağlar böylece görüntünün kendisi, nihai imge her daim görünen, maddeden bir parça da barındırır. Mermerin kendisi belirli bir dereceye kadar mermerin imgesinde mevcuttur. Mermerin görüntüsünü kopyalamak mermeri ölü bir imgeye çevirerek hayatıyetini elinden almak değil, potansiyelini çoğaltmak, mermere yeni yaşama ihtimalleri açmak demektir. Kopya asıldan koparılamaz, sanatçı, nesne ve imge arasında organik bir bağ her koşulda baki kalır.

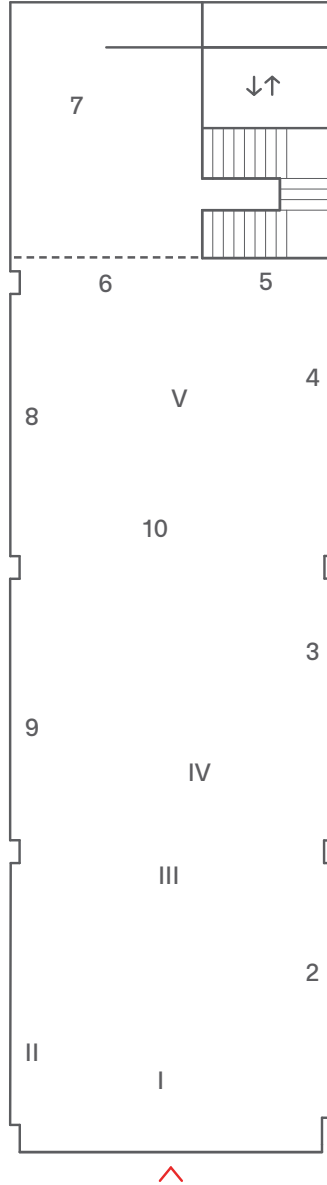
İlk bakışta Caseretto'nun mermer levhalarında madde geri çekilmiş

yerine hayaletini bırakmış gibi gözükür. Bu hayalet yer kürenin derinliklerinden türlü vahşiliklerle koparılıp getirilmiş mermerden ne derece iz taşır, asıl soru budur. Kopya aslına yaşatabilir mi? Kopya koparılmış mıdır? Kopya yaşam doğurabilir mi? Bu sorular mekanik ve hatta dijital yeniden üretiminin başat aktör olduğu günümüzde tüm imgelerin meşruiyetini sorgulamak için mühim. Maddeden mükemmelen koparılmış, aslına özlemeyen imgeler üretmek ne derece mümkün? İnsan ayaklarını yerden keserek, maddi varlığını unutarak bir an bile yaşayabilir mi? En gayri maddi olduğu düşünülen imge bile bir maddeselliğe ve bu maddeselliğin taşıdığı bir belleğe sahipse, bir imgeye baktığımda bile parmaklarım kıprıyor, dilim ekşiyorsa maddeden kurtulmak mümkün değildir. Madde kendi dışına çıkarken her daim geçmişini beraberinde taşır. Maddenin dışı yoktur.

Caseretto'nun mermer levhaları temsil ile mevcudiyet arasında mekik dokur. Bu işler hem bir tuval hem de hazır nesnedir, hem mermeri temsil eder hem de mermer olarak mevcuttur. Bu sayede türlü modern ikilikleri def eder, maddenin mahiyeti ve kudreti üzerine bir deneyim alanı açar. ▲



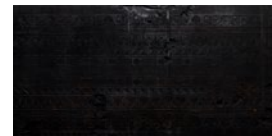
ZEMİN KAT GROUND FLOOR



F: R. Sosin



F: Gül Özcan



- I-V Guido Casaretto
Historical Connotations on a Z-axis XII
2019
Özel kesim panel üzerine füzen ve yağlı pastel
Charcoal and pastel on apposite cut panel
5 parça, her biri | 5 pieces, each
250 x 125 cm
- 2 Guido Casaretto | *6 Black Hole Variations*
2019
Dolabın kendi ahşap parçacıklarından
yapılmış döküm
Cast wood chips from the cabinet itself
Hakan Çarmıklı Koleksiyonu
Collection of Hakan Çarmıklı
155 x 55 x 221 cm
180 x 56 x 206 cm
82 x 52 x 171 cm
- 3 Guido Casaretto | *21:34*
2020
Beyaz reçine döküm üzerine kurşun kalem
ve füzen
Graphite and charcoal on white resin cast
OMM Koleksiyonu | Collection of OMM
41 x 228 x 133 cm
- 4 Guido Casaretto | *Untitled*
2017
Epoksi ve metal partikülleri
Epoxy and metallic particles
186 x 277 cm
- 5 Guido Casaretto | *Rendering #2*
2015
Yanmış ahşap | Burnt wood
OADA Koleksiyonu
Open-ended Architecture Design Art Collection
190 x 84 cm



- 6 Guido Casaretto | *Crossing Carnevale*
2019
Video, 12'
Edisyon : Ed. 3 + 1 A.P.



- 7 Guido Casaretto | *Scaling*
2019
Pigment mineral döküm, broz döküm
Pigment mineral cast, bronze cast
186 x 277 cm



- 8 Guido Casaretto | *Monte Rosso*
2017
Keten üzerine akrilik ve yağlı boya
OMM Koleksiyonu
The Collection of OMM
163 x 349 x 49 cm

F: Gül Özcan

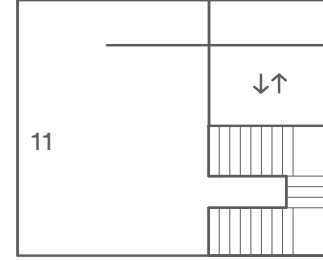


- 9 Guido Casaretto | *After 'Chief'*
2019
Özel konstruksiyon üzeri beton döküm
Concrete cast on apposite construction
3 panels; 300 x 378 cm



- 10 Guido Casaretto | *Fior di Bosco/Scart*
2018
Özel kesim ahşap panel üzerine yağlı pastel
Oil pastel on apposite wooden panel
95 x 170 x 85 cm

ARA KAT MEZZANINE FLOOR



- 11 Guido Casaretto | *Left Thumb*
2022
Clay, various dimensions
Kil, değişen ölçüler



Looking for the graviton in the uneven plates

Oğuz Karayemiş

The questions of what art is and who the artist is are questions every artist needs to either respond to or adopt an already-given response to, openly or discreetly. From one perspective, art imitates nature; from another perspective, art, even if it can be repeated elsewhere within nature, presents a novelty to transcend or precede nature. The artist is perhaps in a historical continuity with the figure of the craftsman, or maybe they have imperceptibly related to that which cannot be repeated, sustaining an autonomous existence from the beginning. In any case, the lexicon that is repeatedly used includes notions such as “repetition,” “uniqueness,” “mechanism,” “creation,” “imitation,” and “originality.” Is the element that charges the artwork with its character its uniqueness, or could that which is reproducible also have the identity of an artwork? Is the artist a creature who brings forth the new, immune to any limitations on the horizons of freedom, or are they someone who researches the boundaries of media, content, and expression, the powers of materials and the forces of nature, recognizing and then creatively reorganizing them? Is art a reflection of the eternal human soul as the negative of nature, or is it a process included in the motions of nature and humans who are parts of nature, moving with nature and all other activities? It is not surprising that these questions that emerge as opposites have been prevalent in the histories of art and thought, weaving the aesthetic texture of the artist and the art viewer. Each artist and each spectator want to answer these questions for themselves, and each comes up with their answer.

The exhibition ‘Looking for the graviton in uneven plates’ brings together works by Guido Casaretto, an artist from Turkey of Italian descent, as he considers question-notions that form the backbone of art, including

repetition and uniqueness, sameness and difference, imitation and originality, limitation and freedom, production process and creation. In these works, the artist meticulously approaches the material elements of each artistic execution, reconstructing dynamics of various scales ranging from astronomic formations to the practices of crafts through questions of his own. The exhibition refers to different moments among astronomic, geologic, and cultural processes, dispersed within a problematic style that the artist focuses on in his practice: abstracting production processes on various scales in the form of a cluster of acts that can be repeated by the body, and following strictly this limited cluster of acts throughout the artistic production.

The problem that traverses these works and which stamps the artistic practice that embodies them opens up artistic production to a new dimension where the body is reconsidered as a machine. What does the artist become here? They can be described as the machine of translation: The machine that abstracts the vastly different processes and interactions of celestial bodies, landforms, ecosystems, and cultures, invents experimental planes composed of different materials and forces and produces works in series through repetition that ultimately creates differences in scale and resolution. The strict maximum limits placed on the body’s acts at the production process level make room for the play of minimal and significant differences at the product level. This game emerges from the artist, who connects the corporeal existence of the work with the expression of a series of events that happened to this entity, carefully opening an active place for the corporeal powers of matter and the forces of nature. Each work could be considered the embodiment of the dynamism between the forces of nature, the corporeal powers of matter, and the bodily acts of the artist, which are parts of the repetitive production process. In this way, they all record the minimal differences arising from the calculated rigidity of the acts that structure the process, this time as the dance of the forces of nature with the corporeal powers: surfacing-sedimentation, melting-solidification, dispersion-accumulation. The boundaries of art and nature become blurred to the extent that the artist restricts his body to repeating strict sequences of acts. At this point, the imagination of art as something other than nature, that is, the imagination of these

two as poles that negate each other becomes questionable. In the field of art, nature had long ceased to be a complex of subjects to be passively represented in the work, as it is present in front of the artist. But in Casaretto's works, nature seems to have found a new way to be included in art. However, this path does not occur as a return to the representation of nature's passive parts or the narration of natural events. On the contrary, nature plays an active role in the formation of the work through its various forces. In this respect, it can also be seen that the artist has begun to contradict the image of an omnipotent creator who is the absolute ruler of his medium. In this image, the medium and the materials constituting it are trivialized and reduced to the extensions of the artist's will. In the art practice before us, another attitude appears active. It experiments with materials and various mediums from their selection to their transformation into products, which incorporates new materials into art, and is based on discovering their possibilities and impossibilities. Therefore, this confrontation with the image of the omnipotent artist does not translate into the renunciation of creation but into the deep problematization of the actual conditions of creation and the alliance of the artist with new forces capable of pushing the boundaries of both the body and art.

All these first ideas could be only one of the doors that can open to the texture of Guido Casaretto's works which are multi-dimensional and layered references and questions. The question of the relationship between art and craft can be traced in the artist's practice, which directly incorporates forms of manual labor as well as mental labor into artistic production, thus addressing questions related to the limits of the body and its capacities to learn and act. Likewise, references to Italian, Anatolian, and Levantine cultures, with narratives based on geographical-cultural dimensions and spatial and media changes, which are included as material components and signs in a number of his works, could also be considered related to another set of questions waiting to be addressed. The works' reference palette is highly heterogeneous, as it is understood as a mixture of the astronomical, geological, geographical, and cultural. For spectators, pursuing the interests that the artist constructs in this reference space could open new doors to see the insight and insistence on the problem that characterizes his works.

Still, the essential dimension of this exhibition is perhaps its aligning of the astronomic dynamics that produce the stars, the geodynamic processes that produce topographic shapes, the crafts studio, and the artist's workshop so that they can be considered together. If we are not to distinguish between these processes by dichotomies that are vast and under-formulated, such as "nature and culture," "reproducibility and uniqueness," and "mechanic repetition and creativity," how are we going to distinguish between them at all? What is the relationship between a kitchen tradition that goes back hundreds of years and a nebula formation that can be traced back millions of years? How do the affects of recreating the protocols of a festival in another geography resonate with the questions raised by the human reproduction of a mountain? The way the artist's extraordinary practice ties them together shows that we are confronted with powerful problems not only of the nature of art but also of the nature of nature and culture. This exhibition should, therefore, not be seen as a showcase of finished products but as an invitation to an ongoing process of questioning, constructing and breaking down, resuming, and restarting after temporary interruptions. This invitation is the artist's call to the audience, not to experience the final products but to be involved in the research process itself as a researcher.

The exhibition 'Looking for the graviton in uneven plates' hosts critical questions and assertions about the now and the future of art by insisting aesthetically on the material and process of the artistic practice, daring to think art together with various production dynamics of nature, resisting already-existing categories and unquestioned opinions that weaken thought. Confronting these questions and claims and thinking based on them is an opportunity to rethink how not only art, but also ourselves and our other efforts are situated within the cosmos. Ultimately, what we expect from art is nothing else: an opportunity, an openness, a possibility to question what already exists and to perceive what takes place through a different viewpoint. ▲



TOUCH ME

Murat Alat

I can swear that what is in front of me, what my eye sees clearly is a marble slab. Yes, I can swear because not only my eye but all my sense organs, by means of my eye's deception, witness that it is a marble slab. I can feel its texture without even running my fingers on it, and can get its slightly salty taste without touching my tongue. But what I see here, what looks like having been taken out of the marble quarry with all brutality, crudely shaped and then taken from the stone workshop and placed in front of me, what has a whitish colour and unique bluish tempting veins is not marble. Or more precisely, it turns out not to be marble. I learn from a label attached to it that this work by Guido Casaretto is made out of wood and paint. This is a breaking point in the system that I assume to be true.

Our sense organs can be mistaken. Especially our eyes are very willing to make mistakes. And a great deal of art history is about excelling in this deception. On the other hand, beyond the optical illusions and all kinds of instant delusions, an internal error of the nervous system or a foreign substance mixing with blood can easily perplex the perception and create an experience as if non-existent things exist. This knowledge should be as old as history, of course. And the first resort to apply for those who pursue the truth against the weak nature of sense organs is reason. Doesn't two times two always make four? One thinks that reason can reach the truth without leaning on all five of the five senses. But how much knowledge about the external world

can reason produce without receiving help? The only point where one can arrive with second thoughts is reason's own laws at most, and at the end of all this work, there remains nothing left but a vicious circle in hand. Reason has to receive help from the senses in order to understand the world. And maybe it is unnecessary to draw clear boundaries between reason and the senses and the sense organs are not as weak as they seem to be. At the end of the day, doesn't even a wrong perception carry a little bit of truth? Doesn't an object which looks like marble but isn't so contain some characteristics of marble? What is being marble anyway?

Marble comes into being as a result of the minerals' crystallization inside rocks. This impressive state into which rocks, seemingly nature's most unwieldy, rawest part, turn into by tiny movements in time is unexpectedly elegant. It looks like that the opinion regarding marble's elegance is shared by many people so that this precious material has been being one of the principal actors of art and aesthetics throughout long ages across wide geographies. But if we are going to talk about elegance and aesthetics, our topic goes out of the boundaries of the natural space and hits the cultural space. Marble is a natural as well as a cultural material. Moreover, it is an important cultural material which shoulders an important part of art history. What crystallizes in marble are not only minerals but also forms that we consider to be cultural. Inside every marble there is a little bit of Michelangelo, a little bit of David. Although the fascinating, chaotic structure of marble finds its form in the processes that we attribute to nature, the elegance inside it is revealed and made visible through human intervention. A sculpture carved out of marble or a floor covered with marble slabs in its simplest form, a Roman bath for example, is the result of a relationship, an affinity between transcendent forms in human mind and the immanent materiality of stone. Marble is a space where nature and culture, senses and reason intertwine with each other.

But what does Guido Casaretto exactly do by manually reproducing a half-raw, half-processed marble slab? To tell the truth, this is a tough question. Is this a painting in front of me or is it possible that what I see has a connection to marble outside of a representational relationship?

This article was written by Murat Alat, the guest writer of SAHA Art Writing 2021, supported by SAHA Association.

At first glance, one can think that what Casaretto does is to place an object in nature on a representational plane by using the tools of painting in order to cut the link between the natural and cultural space. Instead of getting in contact with marble like a sculptor, touching and processing it, creating a form out of it or displaying it as a ready-made object with a more radical attitude, the artist has copied what he saw, the appearance of the marble slab with a refined technique of painting. The essence and image of the marble has been separated and the image has been produced as a true copy in an almost impeccable way and conveyed onto another plane. The marble has been cut from all kinds of natural processes which reveal it, has lost its materiality and its ability of change and transformation and has been projected to a mechanism with own internal dynamics with the desire of forever remaining stable. Regardless of how perfect is what one obtains in return, it is an abstraction, a kind of shadow play, a ghostly image. But is it so easy to separate the essence and the appearance, the material and the image?

Separating the essence and the appearance depends on the claim that there is a gap between the eye and what the eye sees. The image is only created with such a gap. But it is an ideological presupposition, in the first place, that there is a gap between the eye and what it sees, that the image is based on a distance. It serves to separate the one who sees from what is seen, to bestow power upon the one who looks and to put the one who is looked at on their disposal. In this way, the essence is secured in a pure way, while the appearance is separated from the tumult of the world and brought under control. But what if the apparent is not separate from the appearance and the seen is always mixed up in the appearance. As a matter of fact, the image is established during the affinity between the object and the subject. The object and the subject are intertwined, entangled with each other. Eventually, the eye like the other sense organs also functions through contact. The process of seeing consists of what the little particles, the photons, from the sun bring to the eye after bouncing off the objects. The photons, which are massless, formless, material particles, establish the connection between the one who sees and what is seen and enables the creation of the image. One might think with a

speculative thought that every photon has a memory and this memory carries a trace, a mark from each contact of the photon and connects the one who sees to what is seen, thus the appearance itself, the ultimate image always contains a part of what is seen, of the material, as well. The marble itself exists in the marble's image to some extent. Copying the appearance of the marble doesn't mean turning the marble into a dead image and depriving it of its vitality, but it means enhancing its potential and providing the marble with new possibilities of living. The copy cannot be cut off from the original; an organic bond between the artist, the object and the image remains under all conditions.

At first glance, in Casaretto's marble slabs, the material seems to have withdrawn and given its place to its ghost. To what extent does this ghost carry a trace from the marble which has been cut off and brought from the depths of the earth with all kinds of brutality; this is the main question. Can the copy keep alive its original? Has the copy been detached? Can the copy bear life? These questions are important in order to question the legitimacy of all images today when the mechanical and even digital reproduction is the principal actor. To what extent is it possible to produce images that have been perfectly detached from the material and do not miss their original? Can one even live one moment with feet off the ground, forgetting about its material existence? If even an image considered as the most intangible has a materiality and a memory carried by this materiality, if my fingers move and my tongue turns sour when I look at an image, it is not possible to get rid of the material. The material always carries along its past while going out of itself. The material has no exterior.

Casaretto's marble slabs go back and forth between representation and existence. These works are both a canvas and a ready-made object, represent marble and exist as marble. In this way, they dispel all kinds of modern dichotomies, open a space of experience upon the quality and potency of the material. ▲



Casaretto yapıtlarıyla insanın kültür ve coğrafyayla olan bağıını kendi kişisel tarihi, mitler, bilim ve teknoloji üzerinden aktarır. Benimsediği anlatım zamansal ve mekânsal bir doğrusallığı takip etmez. Sanatçı veri ve bilgi arasındaki ayrımı; müdahale edilenle edilmeyen, doğadan gelenle onu taklit edenin farklarını ortaya koymaya çalışarak; sanatın temelinde bulunan doğayı taklit etme işlevini sorgular. Şimdiye kadar kullanılan en kadim teknikten en karmaşık teknolojiye kadar sanat edimini ayırıştırır, parçalara ayırır ve malzemenin bir araya gelişini yeniden düzenleyerek el becerisi-ustalık gerekliliğini inceler ve tatbik eder. Bu doğrultuda, araçların ve tekniğin sınırlarına, kurallarına ve kültürel tarihlerine sadık kalarak, sonucu malzemenin kendisine bırakır. Kullandığı malzemeler bu yüzden çok çeşitlidir. Sanat yapımı süreçlerini teknik ve düşünsel olarak üretimlerinin merkezine koyması sebebiyle son çıktı yerine geçtiği aşamalar ön plandadır. Ele aldığı tekniğin geçmişte başkası tarafından uygulanmış olmasını bir kılavuz olarak alarak, tekniğin gerektirdiği düzensiz bir dizi bedensel hareketi tekrarlar ve imite eder; dolayısıyla performatif sonuçlar eserler üzerinde takip edilebilir.

In his works, Casaretto conveys the connection of humans to culture and geography through his own personal history, myths, science, and technology. The narrative he adopts does not follow any temporal and spatial linearity. The artist tries to distinguish between data and information; by revealing the differences between those who are intervened and those who are not, those who come from nature and those who copycat it; questioning the core function of art making which imitates nature. From the most ancient technique to the most complex technology ever used, he dissects and decomposes the act of art making, and examines and applies the dexterity-mastership required when re-arranging materials to create a new formation. In this direction, he leaves the result to the material itself, staying loyal to the limits, rules, and cultural histories of given tools and techniques. Therefore his use of materials is very diverse. As he puts art-making processes at the center of his productions both technically and intellectually, the phases he goes through comes forefront rather than the final output. Adopting the technique and acknowledging it as a guide which has been applied by someone else in the past as a manual, he repeats and imitates a series of irregular bodily movements as required by the technique. Consequently, the performative results can be followed in the final piece.

GUIDO CASARETTO
2022

ANA SPONSOR
MAIN SPONSOR

KONFiDA

KATKILARIYLA
WITH THE SUPPORT OF



AYDINLATMA SPONSORU
LIGHTING SPONSOR

TEPTA *30.yıl*
AYDINLATMA

İ M A L A T
- H A N E