

mert diner

*gözden uzak*

*out of sight*

20.01 —  
06.04.2024

I M A L A T  
- H A N E

Mert Diner  
*Gözden Uzak*

Metinler  
Deniz Kırkalı  
Oğulcan Yiğit Özdemir

Kitapçık Tasarımı  
Dilara Sezgin

Fotoğraflar  
Emirkan Cörüt

İMİLAT-HANE Ekibi

—  
Kurucu Direktör  
Bora Gürarda  
Direktör Yardımcısı  
Gül Özcan  
Proje Koordinatörü  
Merve Karakoç  
Operasyon ve Planlama  
Mert Özay  
Kaynak ve Strateji Geliştirme  
Yavuz Parlar

Bu kitapçık, Mert Diner'in  
20 Ocak - 6 Nisan 2024  
tarihleri arasında  
İMİLAT-HANE'de  
gerçekleşen *Gözden Uzak*  
sergisine eşlik etmektedir.

Ana Sponsor

**KONFİDA**

İŞİKTEPE OSB MAHALLESİ  
KIRMIZI CADDESİ NO: 1/3C  
NİLÜFER / BURSA

Destekleriyle



T: 0 224 241 41 84  
INFO@İMİLAT-HANE.COM  
İMİLAT-HANE.COM

*gözden uzak*



## “Gözden Uzak”

Deniz Kırkalı

İMALAR-HANE'nin giriş katında Mert Diner'in üç farklı seriye evrilmiş ve 2016-2022 yılları arasında farklı mekânlarda sergilenmiş işlerini görüyoruz. İlk odada karşımıza çıkan *Lovely Fucking Greys* isimli seri, Mert'in pratiğinin merkezinde olan 'üstünü örtme' meselesinin ve biçimle ilgili jestinin en belirgin ve doğrudan işlendiği resimler. Mekânın içerisinde ilerledikçe renk paletinin değişimini, üstünü kapatma başarısızlığının kabulünü, örten katmanların saydamlaştığını, altta kalan imgelerin kenarlardan ısrarla sızmaya devam ettiğini görüyoruz. Mekânda bir tur atıp girişteki duvara geri geldiğimizde Mert'in yavaş yavaş üstündeki yüklerden, altına saklandığı katmanlardan arındığını; resimlerinin arkasındaki kişisel tarihini açmak üzere görsel ipuçları veren çizimleriyle, yani pratiğinin en samimi ve cömert haliyle seyirciyi mekâna davet ettiğini görüyoruz. Bu duvar benim için hem Mert'in pratiğini sarsan bir küratoryal karar hem de senelere yayılan üç seri boyunca ele aldığı meselesini bir adım daha ileri götürdüğünün göstergesi. Bu jest, serginin lineer anlatısını da bozuyor, kümülatif bir düşünme ve üretme sürecine işaret ediyor.

Bense bu metni hem Mert'in pratiğini uzun zamandır takip eden ve farklı dönemlerini yakından gözlemlemiş bir küratör hem de seneler içinde Mert ile farklı yüzeylerde ilişki kurmuş bir arkadaşı olarak yazıyorum. 2018 yılından beri insan sonrası ilişkiler, karşılıklılık ve ilişkisellik, dostluk ve birbirinden öğrenme kavramları üzerine çalışıyorum. Son yıllarda da dostluk kurmayı bir küratoryal metodoloji olarak kavramsallaştırıyorum. Burada, dostluğun yalnızca insanlar arası dostlukla sınırlı kalmamasına ve sorunsuz, daimi bir uyum süreci olarak düşünülmemesine önem veriyorum. Dostluğun, üzerine konuşulan ve yazılan bir olgu değil istikrarlı bir pratik olduğuna inanıyorum. Ve Mert'in üstünü örtme çabası, aslında bir paylaşma arzusunun dışavurumu, müteredit bir dostluk eli mi diye düşünmeden edemiyorum.

Benliğin bağlama dayalı bir performans olduğunu göz önünde bulundurursak bir insanı bütünüyle tanımak mümkün değil. Bazen çok iyi tanıdığımız bir insanın yüzünü onu hiç görmediğimiz bir ışıktaki ya da bir duyguyu yaşarken gördüğümüzde anlık bir yabancılaşmayla karışık merak ve heyecan hissederiz. Mert'i tanımak, onu hiçbir zaman her yüzüyle tanıyamayacağımı kabullenerek görmeye ve duymaya devam etmek, işlerine de her seferinde farklı bir gözle bakmamı sağlıyor. Böylece daha önce görmediğim ayrıntıları görebiliyor ve henüz bilmediğim duygular hiss ediyorum.

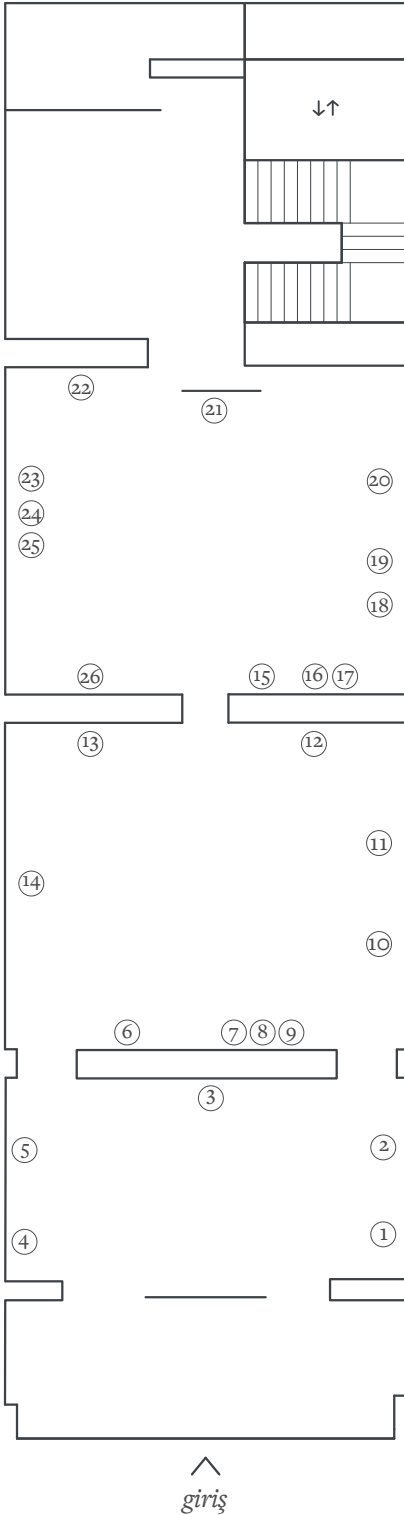
Mert ile yıllar içinde birbirimizi çeşitli bağlamlarda tanıırken, değişen sosyal dinamiklerde farklı ilişkilene biçimlerimizle karşılaştık. Ben Mert'in taval üzerine dolaylı olarak yansıyan

dünyasına girdim, Mert ise benim, kendisinin münferit pratiğine oldukça zıt, kolektif çalışma yöntemlerimi gözlemlemiş oldu. Zamanla bu dünyalar arasındaki geçirgenlikleri, kısa yolları, ortak kaygıları ve arzuları gördük. İçgüdülerimizin ve hassasiyetlerimizin ortaklaştığı anlarda -mesela Mert'in Karaköy'deki atölyesinde yeni bitirdiği bir resme ilk kez birlikte bakarken- bu dostluğun giderek derinleştiğini hissedebiliyorduk.

Bütün bunlar da Mert'in resminin merkezinde olan, kapatan ve kapatılması gerektiğine inanılanın katmanlarına dâhil değil mi? Saklananın altında kalan, dostluğumuz geliştikçe mi kendini bana ifşa ediyor? Her bakışta yeni bir duygu keşfetmem Mert saklamayı çok iyi bildiği için mi? Yoksa kaçınılmaz bir öğrenme süreci, bir dostluk pratiği mi? Soyut resmin potansiyeli mi? İşle ve işin arkasındaki sanatçıyla farklı ilişkilene biçimlerinin keşfi mi? Sanırım biraz hepsi. Değişmez sonuç ise saklananın ve üstü kapatılanın seyirciyi cezbediği ve görünmez olanı görme vaadiyle davet ettiği.

Saklama çabasının olduğu yerde korku var. Senelerce gri duvarlarla kaplı sokaklarda yürüyen bizler bunu iyi biliyoruz. Grinin altında kalanın izlerini unutmamak ve hala hissetmek de, griyle kapatanın korkusunu anlamaya çalışmak da o duvarla ilişkimize dâhil. Bize, karşımızdakine ve aramızdaki ilişkiye dâhil. Yani orada en az üç'üz. Üretim sürecinde üstü örtülenin ardındaki kırılma görmek, Mert'in gri işler serisini 'okuyabilmek' için belki terapistle yaptığı konuşmanın eskizini sergi kataloğunun kapağına koymak isteyen, bir süreci geride bırakıp yeni, daha büyük ve boş duvarlara bakmak isteyen sanatçıyı veya onun kapatma çabasının ardındaki kırılma görmek gerekli.

Bu sergiye kavramsal bir çerçeve çizerken diğer yandan bu metinde geçtiğimiz yıllar içinde pekiştirdiğimiz samimiyeti de pratik etmek istedim. Aynı zamanda pratiğinin önemli bir dönüm noktasında Mert'in cömertçe paylaştığı kırılma inşaa ettiğimiz dostluk üzerinden bu metne de taşıdım. Bu nedenle bu metin, sergideki işlerin zihnimdeki bağlam doğrultusunda iletişimini kurma çabası olduğu gibi bir dostluk güzellemesi de. Mert'in dünyasını büyük ölçüde tanıdığım, arka plana ittiklerini, üstünü boyadıklarını, ön plana çıkardıklarını, sakladıklarını, kapatmaya ihtiyaç duyduklarını, açamadıklarını ve her geçen gün daha cesur bir şekilde tuvale döktüğü kırılma ilişkilerini tanıdığım için kendimi şanslı hiss ediyorum. *Gözden Uzak*, sizleri, arkadaşınızın ışıktaki değişen yüzüne bakar gibi bakmaya, ve Mert'in kapatarak dışa vurduğu ikilemleri, duyguları ve aydınlanmaları kurcalamaya davet ediyor. ■



① *untitled.g24*  
2016  
Tuval üzerine akrilik  
160 × 140 cm

② *U never know-1*  
2018  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
115 × 100 cm

③ *Drawings*  
2016-2022

④ *untitled.g8*  
2016  
Tuval üzerine akrilik,  
marker ve sprej boya  
115 × 100 cm

⑤ *untitled.g4*  
2016  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
160 × 140 cm

⑥ *untitled.g3*  
2016  
Tuval üzerine akrilik  
80 × 70 cm

⑦ *untitled.g6*  
2016  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
80 × 70 cm

⑧ *untitled.g22*  
2017  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
80 × 70 cm

⑨ *untitled.g5*  
2016  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
80 × 70 cm

⑩ *Seriously what the  
fuck you want?*  
2018  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
170 × 158 cm

⑪ *On the way*  
2019  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
140 × 120 cm

⑫ *U never know-3*  
2018  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
140 × 120 cm

⑬ *idfm*  
2018  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
140 × 120 cm

⑭ *When you do the same shit  
over and over again nothing  
happens...*  
2019  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
200 × 180 cm

⑮ *a small clue*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
40 × 35 cm

⑯ *i am always behind me*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
Diptik, 52 × 90 cm

⑰ *unt.us6*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
52 × 45 cm

⑱ *unt.us5*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
52 × 45 cm

⑲ *it is scary to get the shits  
out*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
110 × 100 cm

⑲ *it is far away but seems  
close*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
110 × 100 cm

⑲ *you never know (yellow)*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
140 × 120 cm

⑲ *it took a while*  
2020-2022  
Tuval üzerine akrilik  
160 × 140 cm

⑲ *Nothing happens*  
2018  
Tuval üzerine akrilik  
160 × 140 cm

⑲ *it is not clear at all it won't  
be probably*  
2021  
Tuval üzerine akrilik  
ve sprej boya  
160 × 140 cm

⑲ *unt.us3*  
2022  
Tuval üzerine akrilik  
52 × 45 cm



# Yakın Temas, Uzak İhtimal

## Diner'in resimlerinde derinlik ve dokunma

Oğulcan Yiğit Özdemir

“(...) her yaratı bütün diğerlerini değiştirir, bozar, aydınlatır, derinleştirir, doğrular, yüceltir, yeniden yaratır ya da önceden yaratır.” — Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*

Resmin tarihini nasıl başlatırsak başlatalım, her seferinde aynı kayaya tosluyoruz: bir insan yavrusunun görmeye kurduğu ilksel ilişkiye dair yorumlarımıza. Bilmek, Platon'un altını çizdiği gibi bir çeşit hatırlama edimi dahi olsa, bu çoktan özne ve çevresi nezdinde çerçevelenmiştir. Hatırlamayı tetikleyen şeylerin her koşulda değişmez ve verili olmaması anlamında yaşantılarının belleğiyle baş başa bir tekillikten bahsedemiyoruz. Kendinden önce yapılmış ve ortaya konmuş nesnelere yüklemeleriyle kavgalı bir alışveriş içerisinde oluşur yeni eserler.

Sözgelimi Antik Yunan'dan kalma yontuların asıllarının üzerlerindeki pigment kalıntılarının araştırılması sonucu üç boyutlu olarak yeniden renklendirilmesi, Yunan'ın yıkılmış en heybetli imparatorluklardan biri olmasının ancak o renksiz, gri mermerlerde yankılandığını sezmemizden ötürü bir noktada önemsizdir. Binlerce yıllık eserler, onları diri tutan politik, sosyo-kültürel ve ekonomik yapılar silindikten sonra eskisi gibi düşünülemez olur.

Duyularımız bize evvel zamanın renk paletiyle yeniden canlandırılrsa bile bu 3 boyutlu modellerin renksiz yontuların melankolisinden daha hakiki olmadıklarını bildirir. Viran bir imparatorluğun hayaletidir izleyiciye Grek yontularında musallat olan, idealize edilmesi ancak bir gömme töreniyle gerçekleşir. Öyleyse “Gözün Öyküsü”, bir insanın yaşama sürülmesinden çok önce başlıyor, demek.

Varlığın zaman ve mekân içerisinde kat ettiği yolu, bu yolda elde ettiği anlamları hesaba katmayan, sözüm ona öze nüfuz eden ‘asil’ bir bakış yoksa sanatın tarihi de bir bakıma sürekli yeniden başlamak zorunda kalır. Kuşaklar, içerisindeki tek tek bireylerin, sanatçıların her edimiyle geçmişi yeniden yapar, bozar, anlamlandırır. Bu bakımdan görmenin tarihinde yenilikler ancak disiplinin kendi iç problemlerini devretme ve geçmiş sanata dair yeni yorumlar getirme kapasitesi ile malul. Resmin tarihinde bulunan bir çözüm, ancak gereklilik olduğu ölçüde kabul görür belki, ancak yepyeni problemleri tetiklemekten de alır değerini.

Ressam Mert Diner, altı küsur seneyi külliyyatındaki üç seri ile kapsayan bu seçkiyle İmalathane Bursa'nın ilk katında yaklaşık yirmi seneye yayılan sanat macerasında yürüttüğü sorgulamaları, bozmaları ve baştan başlamaları tartışmaya ve hepsinden önemlisi görüye açıyor.

I.

“O halde kendi anlamını açıklamaya gelen bizzat sessiz Varlıktır. Burada figüratif sanatla figüratif olmayan sanat arasındaki ikilemin ortaya yanlış koyuluyor olmasının gerekçesi yatar. Hiçbir özümün en figüratif resimde asla olduğu şey olmaması ve hiçbir resmin ne kadar soyut olursa olsun Varlıktan kaçamaması, Caravaggio'nun özümünün bile bizzat özüm olması aynı anda doğru ve çelişkisizdir.” Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*

Çevresel etmenler, kenti elbet düşüncülerimizin gerçekleştiği yer olmanın dışında düşünce ve görmenin nesnesi olarak alma dönemecinde farklı bir boyut kazanıyor. Varlık olarak soyutlanan kent alanı ile kurduğumuz hatırlama ilişkisi, dolaysız bir biçimde farklılaşır. Duvarlar, pencereler, evler, yazılımlar, her türden iz, rota ve rutin, kenti bir makine, işlevsel bir bütün olmanın dışına taşıran, onda insani olanı hatırlatan her çentik, böylelikle bu nesneyi görünün alanına yerleştiren ve onda “yaşayan bir şey” görme istemini içeren her iradi hamle, değerlidir. Kenti kapatıldığımız bir alan olmaktan çıkartan her hamle, politiktir. Ondandır geçenlerin, yaşama dair taleplerini buluşturduğu her alan, yeni bir uzaya gebe dir.

Bir kaymadan bahsediyorum, böylelikle. Kentin içerisinde akan bir hat olarak sanatın tarihinden, resimler, tuvaler silsilesinden; kenti geçmiş yapıların arkeolojisinden ayrı görmeyen, içkin bir uzamı kat eden işbu topografyanın bastırılmış, Diner'in kendi deyimiyle “üzeri kapatılmış” izlerinin arayışına koyulmuş bir göz. Bu anlamda gözün öyküsü, adeta durumu kesen bir olayla yaralanmış, yeni bir görme biçimine fırlatılmış göçebe bir anlatıcı-gözün enginliğine bürünür. Modern sanatın öznel ve nesnel arketipleri, *flaneur*, mağara resmi, sine-göz, bir potada kaynamaya başlar.

Bu enginlikte tuvalin düzlemi Foucault'nun klasik resimsel espasa atıfla belirttiği gibi düzlemin içerisine yerleştirilmiş kapalı bir kutu değildir, artık.<sup>1</sup> Fakat Diner, Edouard Manet'nin resimsel düzlemi vurgulayan, tuval nesnesini ışığın düştüğü asal mekân olarak kuran anlayışını da tersine çevirir: resmin içerisindeki alanın düzlemde olduğunu vurgulamaz, gününbirlik düzlemlerin derinliğini

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Manet, Velazquez ve Estetik Modernizm*, çev: Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, 2018.

göstermeyi, onları deneyimin alanına tekrar davet etmeyi hedefler. İlkini bunu yapmaktaki politik hedefi, imgeye ve üretimine dair dinsel referansların haresini sökmek, sanatı banal ve islenmiş yargılardan soymaksa, Diner'in hâlihazırda Aydınlanma-sonrası bir çağda politik istemi, sıradan olanda huşuya, şaşkınlığa yer açmak, alelade olanda görülmeye değer olanı sanatı aracılığıyla nesneye iade etmektir.

Bu haliyle basit anlamıyla soyut/figüratif ayrımının çalışmadığı bir noktada bulunuyoruz, artık. Manet'nin realizmi soyut resme giden taşları, Malevich/Kandinsky/Klee triumvirası ve Amerikan soyut dışavurumculuğuna ilham verdiyse de bu soy kütüğünü çıkartacak, soyut resmin estetik modernizmin içerisinde nasıl neşet ettiğini anlamamızı sağlayacak çalışmalardan henüz yoksunuz; elimizde yalnız spekülasyonlar var. Sahnenin merkezinde duran *Çeşme*, bu problemi bir süredir erteliyor ve dil-merkezci bir uzamda, çağdaş sanatın enformatik iştahı için görmeye dair problemleri kurban ediyor.

Bunda veri merkezli borsa spekülasyonlarının dünyasında yaşadığımızı dair yaygın kanaatin, hayatlarımızı yönlendiren, 'ekonomi'yi kontrol eden iktisat tanrılarına inanmamızın payı nedir, hep beraber göreceğiz.

## II.

Baştaki soruya geri dönüyoruz, böylelikle. Bir insan yavrusu tanrıların iştahına, istemine sunulmazdan önce görmeye başladıklarıyla nasıl bir ilişki içerisinde. Antik Yunan'ın Karl Marx'ın tabiriyle "insanlığın görkemli çocukluğu" olduğunu hesaba katarsak, bir devrin anlamıyla tekil bir bireyin anlamını en azından mecaz düzeyinde örtüştürmemiz de söz konusu olabilir. Amerikalı şair Louise Glück'ün dizelerini ödünç alırsak, belki de "dünyaya bir kez çocukken bakarız/gerisi hatıradır". Ama işbu hatıra çekmeceden her çıkartıldığında farklı bir anlam, hatta biçim kazanır. Aynı kayıt olsa bile.

Bu hatırlama işlemlerinin kayıtları ise bizi görülenle ilk temasa fırlatabilir. Diner'in resimlerine bakarken gördüğümüzü ilk kez görüyormuş gibi olabiliriz, ilk yakın temasımızı hatırlıyor olabiliriz, hatta bunu neden istediğimize dair belli belirsiz bir soruya da dönüşebilir bu görme. Fakat tam bu anda görmenin nesnesi uzak bir ihtimale dönüşür, bizden kaçır. Derinlik dokunulması sürekli ertelenen bir yüzeyde oynar durur, seyirci ise gölgeye dönüşür. Manet'nin ısrarla resme dâhil ettiği tuval nesnesi, bu noktada flu bir imgesel depo olur çıkar.

Ayrıca bütün bu süreç bir işlemi gerektirir: Diner'in resimlerinde görülenin anlamına, hatırlama süreçleri ve yaşam yolculuğu esnasında işlenen yara ve izlerin anlamına dair bir

yorumsama ihtiyacı da söz konusudur. Sanki dünyanın teni bütün yara ve kırışıklıklarıyla önümüze serilmiş gibidir bu tuvalerde. Böyle bakıldığında Yunan heykellerinin mükemmelleştiren bakışından epey uzak bir görme biçiminin söz konusu olduğu söylenebilir. Yine de aynı antik heykeltıraşlığın ürünleri gibi kendi çağına dair zamansız bir meseleyle ilgilenirken epey kırılmış, dökülmüş, yara almıştır.

Baştaki naif görmeden uzaklaşan bir bakış söz konusu o halde. Kendi belleğini yoklamakla kalmayan, aynı zamanda neden oraya, bu zamanda, bu şekilde baktığını sorgulayan bir öz-bilinçlenme sürecini de kat ediyor bu resimler. Merleau-Ponty'nin varlığın anlamına ressamın getirdiği yorumları göz önünde tutmak gerekliliğiyle ilgili parantezi de akılda tutarak tam dile gelecekmüş gibi olduğunda dilini yutan bu sınır, bu sınıra konuşlanan boşluk tam olarak ifadenin sıfır noktası olamaz mı? Diner, pek çok soyut sanatçının zihninde dolaşır ve çocukluğunu -yeniden- yaşarken, bir anda evden annesi onu yemeğe çağırmış olamaz mı?

Belki fazlaca yorulmuştur, belki de saat artık geç olmuştur. Her halükarda Diner'in resmiyle artık ayrılma sürecine de girmesi gerekmektedir. Bu anlamıyla, hataları, kapatma ve yeniden kapatmaları, geride bıraktığı negatif alanları ve boşluğun anlamına dair bitmeyen sorgulamalarıyla bu resimler, bizi tatlı bir imgenin içerisinde yüzdürme telaşında değil. Daha ziyade, davet ettiği görsel alanda bir yandan resimden anladığımız şeyi sorgulama, bunu da kişinin kendi psikik hasletlerine ve gözlemlerine dair bir anlamlandırma ve yeniden yorumlama sürecini görselleştirerek yapmak arzusunda. ■





## SANATÇI HAKKINDA

Mert Diner (d.1976, İskenderun) resim pratiğini görünürün görünmeyenle olan çelişkili ilişkisi ve bilinmeyene ait olan boşluğun durumsal çıktıları üzerine kurar. Psikoloji, bilinçdışı, varoluş, doğa, anlam ve boşluk kavramlarından beslenir ve hafızanın zamansal katmanları arasında bu kavramların yüzeydeki olasılıklarını sorgular. Uludağ Üniversitesi Makine Mühendisliği Bölümü'ndeki lisans eğitiminin ardından bir süre uluslararası şirketlerde çalışan Diner, bu süreçte ressam İrfan Önürmen ile 3 yıl çalışma fırsatı bulur. Ardından 2007 yılında New York Studio School'da resim eğitimi alır. Çalışmalarına 2009 yılından beri İstanbul'da devam eden Diner'in son dönem açtığı başlıca kişisel sergileri arasında "Tekinsiz Haller" (2023) ve "Bizi Rahat Bırakın" (2021) yer alır.



I M A L A T  
- H A N E