

HERA *BÜYÜKTAŞÇIYAN*
DENİZ *GÜL*
TUNCA
BURCU *YAĞCIOĞLU*

GÖREMEDİĞİMİZ TÜM IŞIKLAR
ALL THE LIGHT WE CANNOT SEE

GALERIST

**HERA BÜYÜKTAŞÇIYAN
DENİZ GÜL
TUNCA
BURCU YAĞCIOĞLU**

**GÖREMEDİĞİMİZ TÜM IŞIKLAR
ALL THE LIGHT WE CANNOT SEE**
KÜRATÖR *CURATOR*
DERYA YÜCEL
13.01 - 11.02.2017

Göremediğimiz Tüm Işıklar

Derya Yücel

“Bir tarih yazmayı denesek hoşuna gider miydi?”
“Hiçbir şey bundan daha çok hoşuma gidemezdi! Ama hangi tarih?”
“Evet. Haklısın, hangisi?”

Gustave Flaubert, “Bouvard et Pécuchet”

Londra, 1976 (orj.1899), s.123

Öğrenme ve bilme, bilme ve anlama, anlama ve yorum arasında tarih, hafıza ve sanat, anlam üreten makineler olarak harekete bağlıdır. Ve hareket etmeyen bir makine anlamsızdır. Flaubert’in modernist önermeye karşı kuşkuculuğu içeren, Beckett ve Frankfurt Okulu’ndan yaklaşık yüz yıl önce kaleme aldığı *Bouvard ile Pécuchet* de iki karakterin bu makinelerin düzenlenme mekanizmasına karşı güvenlerinin sarsılmasını konu edinir. “Bilgi”nin inşası ve tarihin/hafızanın çelişkilerine yönelik Flaubert’in bu erken kehanetine rağmen, tarihe bugünden bakmak, bugünün koşulları çerçevesinde yargılamak da hala günümüzün en çekici ama en lanetli yanıdır. W. Benjamin’e göre tarih, şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir ve yansıttığını iddia ettiği gerçekle ilgisi her zaman sorgulanabilir. Aşırı hassas dönemimizin keskin ışıkları altında geçmiş, gündemdeki bir alıntıya dönüşür. Bugün, analiz ve eleştiri hem tarih hem sanat anlatısının ayrılmaz bir parçasıdır ve tıpkı tarih/hafıza olgusunda olduğu gibi sanatta da pasif, kırılmaz, kusursuz ve tarafsız bir temsil beklemek mümkün değildir. Ancak günümüz gerçekliğinin algılanmasında fantazyaların ve imgelerin anlamını kavramak bir tür “bilme” sürecini tetikleyebilir. Sanat, olgular yığını karşısında parlayıp sönmeyen o ışılda anını yakalayabilir, ışığın titreştiği bir geleceği kavrayabilir, akışın içinden bir “an”ı tohum gibi içinde barındırabilir.

Göremediğimiz Tüm Işıklar’da Burcu Yağcıoğlu, Deniz Gül, Hera Büyüktaşçıyan ve TUNCA’nın sanatsal pratikleri dahilinde çerçeve içine aldıkları, resmi tarihlerden bireysel hikayelere, hafızanın katmanlarından görsel sistemlere “bilgi”nin muğlak sınırlarını araştırıyor... Ve bu sınırlarda gezinen hikayeler anlatıyor. Başlığını, Anthony Doerr’in aynı adlı kurgusal-tarih romanından alan sergi, hafıza, gelecek, bilgi, kavrayış ve umudun metaforu olarak “ışığın”, görülüp ulaşılamayan, hissedilip dillendirilemeyen, kavranıp anlatılamayan yanına dair bir sezgi oluşturmayı amaçlıyor.

Hera Büyüktaşçıyan’ın, *Bitmek Bilmeyen Bir Boylam* adlı kinetik enstalasyonu, ahşap kaidenin üzerinde üst üste duran ve ritmik biçimde aynı şekilde hareket eden iki bronz elden oluşur. Büyük elin avucundaki küçük elin tuttuğu kiremit parçası, materyalin de ağırlığıyla, üzerinde ileri geri hareket ettiği zemini aşındırır. Kalem tutmayı, yazmayı veya çizgi çizmeyi öğreten bir ebeveynin eylemini anımsatan hareket, tarihe, dolayısıyla topluma sinmiş olan baskı

örüntülerinin de bir sembolü olarak izlenir. El, hem bir kılavuz hem tahakküm simgesidir, hem öğretir hem yönlendirir, unutmanın baskıyla, baskının hatırlamayla olan işbirliğinden doğan tarihe direnmenin mümkünlüğünün altını çizer. Olayları ve olguları, zaman ve mekan içinde sınıflandıran tarih, aynı zamanda şimdinin ve geleceğin deneyimlerini de organize edebilir. Küçük el iz bırakır, tamamlamadığı dairesel döngüsüyle toplumsal hatırlama-unutma mekanizmalarına atıfta bulur. Kendi iradesi dışında gerçekleşen hareketi ile el, bıraktığı izi her gün daha fazla kanırtarak derinleştirir. Sergide yer alan diğer bir çalışması *Geo-graflar* (yeri-yazarlar)'da Hera Büyüктаşçıyan'ın sıklıkla kullandığı Bizans ikonografisi, Vaftizci Yahya figürünün elindeki asasıyla merkezinde olduğu triptik deseninde bir kez daha görünür. Atribük olarak bilgelik ve kılavuzluk metaforu ile asanın dikeyliği, karşısında konumlandığı *Bitmek Bilmeyen Bir Boylam* adlı enstalasyonun mekanik hareketini sağlayan direk ile ilişkilendirir. Bu merkez desenin sağ ve solundaki desenler de sanatçının Hindistan yolculuğunda, Amritsar'da karşılaştığı bir sahneden izler taşır. Sikh'lerin "Tanrı'nın Tapınağı" dedikleri Altın Tapınağı çevreleyen suni gölün üzerini her gün toz zerreciği kalmayana dek arındıran temizleyicilerden yola çıkan desende bir sandalın üzerindeki figürlerin altında katmanlarca birikmiş kitaplar, tarihin oluşturduğu bilgi atıkları olarak belirir.

Tarih, eylem ve hatırlamanın sonucuysa, hatırladığımızdan başka tarihler yok mudur? Eylemin gerçekleşmediği başka bir tarihi hatırlayabilir miyiz? **Burcu Yağcıoğlu'nun** *En İyi Yaptığım Şeyde Berbatım - Ve Sanki Bu Hediyeyle Kutsanmışım* isimli diptik deseni, sanatçının kişisel tarihinden akan imgeleri, içkin bir belleğin izleri olarak ortaya çıkarır, sanatsal eylemin hatırlama ve bireysel tarihlerin kaydını tutma gücüne vurgu yapar. Adını, Nirvana grubunun, bir zayıflığın, kusurun ya da eksikliğin güce dönüşmesini imleyen bir parçasından alan desen, sanatçının çocukluk anılarında yer bulan bir evin istinat duvarı ve bu duvarı kaplayan sarmaşık imgesinden doğar. Toprağın ya da yapının kaymasını engellemek üzere yapılan ve işlevselliği olan ancak hep saklanan, örtülen ve gizlenen bir yüzey olarak istinat duvarı, hem bir sınır, hem de birleşme noktasıdır. Gereklilik içeren ancak saklanan varlığı gibi duvar, bu desenlerde de görünür olarak imgesel anlamda yer bulmaz. Sanatçının ilk kez uyguladığı bir yöntem olan ve bu desenlerin de estetik temelini oluşturan silme eylemi ile belirsizleşen duvar imgesi, desenlerin içinden çıkarak, çerçeveleri heykele dönüştürür. Desenleri çevreleyen beton hem bir sınır, hem de bir bağlantı noktası haline gelerek varlığını ortaya koyar. Tutunduğu duvardan düşmüş bir sarmaşık ve sirk kaplanlarının çevrelediği ateş bu iki desenin ana imgelerini oluşturur. Alev çemberlerinden atlayan sirk kaplanları gibi, çağımızın semptomlarında acıklı bir fenomen olarak tarih ve bilginin yapay ışıkları altında izlenen birey, geçmişin yükünü hem taşır hem ona yaslanır.

Hatırlama, tarih bilinci ve tarih yazımının bir uyarıcısı olmuştur. Hatırlamanın ilk aracı mekanlaştırmadır ve mekan(lar) toplumsal bellek pekiştirme işlevinde başrolde. Özellikle

anıt-mekanlar, tarihin göstergeleri olarak işlev görür ki ölümlerin anılması, hafızanın, dolayısıyla tarihin toplumsal ortaklıklar yaratmasında önemli bir olgudur. **TUNCA'nın** İsimsiz desenleri, Auschwitz'in üç kilometre batısında bulunan Brzezinka (Birkenau) bölgesindeki kamp içinde oluşturulmuş bir anı duvarından yola çıkar. Sanatçının, bölgeye yaptığı gezilerde ziyaret ettiği bu anı duvarı, 2. Dünya Savaşı döneminde kamplarda hayatını kaybetmiş veya yaşamış insanların sahiplerine ya da yakınlarına ulaşamamış eşyaları arasından çıkan fotoğraflardan oluşturulmuştur. TUNCA, hatırlamanın hatırlanmasına katkıda bulunarak, kendine özgü plastik diliyle bu duvarı yeniden meydana getirir. İzleyicinin mesafesi ise bir başka katman olarak işler. Uzak bir bakışla detaylı olarak görünür olan bu isimsiz yüzler, yakınlaştıkça netliğini kaybetmeye, belirsizleşmeye başlar. Yüz, kimliğin tanımlandığı en özgül alansa, bu portreler tıpkı ortak hafızalar gibi ortak kimliklerin yaratılmasına yönelik çabanın muğlaklığını anımsatır. Geçmişin ölümler kuyusundan çekip çıkarılan portreler, yabancı olanı değiştirip yeni bir biçime sokar, birleştirir, yarayı sağaltmak ve ekşiyeni bütünlmek için kırılıp dağılmış olanı yeniden görünür hale getirir. Kendisini hatırlatan bir nesnenin (fotoğraf) anımsama fragmanları olarak, bu anı duvarından mekana saçılırcasına çoğalan desenlerde, yıkım, yitim, eksiklik ve sürekli olarak artan bir hatırlama sıtması içinde kıvranan bir tarihin içinde zamana karşı, zamana uymayan, umutlu bir dilekle zamana etkide bulunmaya girişen bir yön de vardır.

Tarihin doğurduğu en haksız durum, geçmişe karşı bağnaz, belirtiler karşısında sağır, korkular karşısında kör, unutmanın ölü denizinde kayıp olmanın bilincini taşımaktır. **Deniz Gül'ün** *Bir Çiğdem Tarlasında Zikrini Süzerken Devam Ediyorduk Aşkımıza Öylecek* isimli 3'12" süreli videosu "Yalan!" kelimesiyle başlar ve izleyici, sanatçının kaleme aldığı metni bir monoloğa dönüştüren karakterin zihninde gezinir. Görülen, geniş bir uzam olarak çiğdem tarlasının ortasında gerçekliği meçhul ve uçucu bir sahnenin faniliğidir. Figürün keskin mimikleri ve bedensel jestleri görsel-işitsel olarak törensel bir sahne yaratır. Bir tür ritüelin tanığı haline gelen izleyici, yabancıyı önce bulanık, anlamsız bir ses gibi duyar ama bir süre sonra o sesi (kelimeler-cümleler) yakın, çınlayıcı ve aydınlatıcı olarak anlamlarıyla kavramaya başlar, ya da sanar. Bellek, tanıdık bir kelimeyi çekip seçmeye zorlanır, duyulduğu sanılan sesi, cümleleri ayıklamaya çalışır. İzleyici de kurgusal bir dilin, teatral bir öfkenin ve dramatik bir atmosferin içine çekilir. Video, bilginin ve tarihin, kırılmalı ve kaotik tarlasında yönünü ve anlamını yitirmiş bir şimdinin sembolü olarak izlenir. Tarih çok uzun zaman iktidar ve kazananlar tarafından yazılmıştır. iktidar da kendini onaylatmak için menşeye ihtiyaç duyar. Bu nedenle tarih, kanıtları sever. Deniz Gül'ün sergide yer alan ve gündelik nesnelere yeni anlam katmanları aktardığı *Don-Atlet* isimli heykelleri de mekanda tarihsel kanıtlar gibi konumlanır. Sanatçının, sertleştirilmiş erkek iç çamaşırlarından meydana getirdiği, don ve atletleri birer heykele dönüştürdüğü işleri, arkeolojik birer buluntu gibi müzeolojik bir sergileme formunda izlenir. Erkek iç çamaşırları,

ister siyasi ya da toplumsal ister ekonomik ya da kültürel, iktidar ve tarih yazımı ilişkisinde patriarkal sistemlere işaret eder.

Tarihin aşırı bolluğu içinde kimi zaman tarih dışının peşine düşen sanat, olduğu iddia edilen gerçekliklerin o ince örgülü ağından kurtulup yeniden kıvılcımlar saçan bir ışığı yakalayabilir mi? Tarihin tekinsiz bahçesinde cesur ve başıboş bir ateşböceği gibi yönünü bulabilir mi? Söndüğünü gördüğü ışığı imrenerek bekleyebilir ve bu umudu aktarabilir mi? Anlamı-anlam dışını üreten sanat, tarihlere karşı tarihler yazabilir mi?

“Tarafsızca yargılayabilmek için bütün tarih eserlerini, bütün anıları, bütün günlükleri ve bütün el yazması belgeleri okumaları gerekecekti, çünkü en küçük bir hata ya da eksiklik sonsuza dek diğerlerinin oluşmasına neden olacaktı... Vazgeçtiler.”

Gustave Flaubert, “Bouvard et Pécuchet” *

Londra, 1976 (orj.1899), s.121

Gustave Flaubert, “Bouvard ile Pécuchet / Bilirbilmezler”, Çev. Tahsin Yücel. Can Yayınları, İstanbul. 1990

All The Light We Cannot See

Derya Yücel

"Would you like us to try and write a history?"

"Nothing better! But what about?"

"Yes, indeed, what about?"

Gustave Flaubert, "Bouvard et Pécuchet"

London, 1976 (first edition 1899), p.123

Between learning and knowing, knowing and understanding, and understanding and interpreting, history, memory and art are dependent on movement, as machines that produce meaning. A machine that does not move is meaningless. *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert's novel that juxtaposed scepticism with the modernist proposal a century before Beckett and the Frankfurt School, is about two characters that lose their trust in machines. Despite this early act of prophecy penned by Flaubert, which pointed at the contradictions inherent in the construction of "knowledge" and history/memory, to look at history from the present, and to judge it within the framework of today's conditions remains a highly attractive yet cursed pursuit. According to Walter Benjamin, history is the object of a fiction formed in the present tense, and its relation to the reality it claims to reflect can be questioned at any time. Under the bright lights of our hypersensitive period, the past turns into a quotation imposed on our agenda. Today, analysis and criticism are irreplaceable parts of the narratives of both history and art, and precisely like the phenomenon of history/memory, it is impossible to expect a passive, shatter-proof, perfect and impartial representation in art. However, comprehending the meaning of fantasies and images in the perception of contemporary reality could trigger a particular process of "knowing". Art can capture that moment of illumination that flashes against the pile of phenomena, it can grasp a future where light will flicker, it can contain a "moment" from within the flow in itself, like a seed.

In *All the Light We Cannot See*, Burcu Yağcıoğlu, Deniz Gül, Hera Büyüktaşçıyan and Tunca investigate the cloudy boundaries of "knowledge" from official accounts of history to individual stories, and from the layers of memory to visual systems... And tell us stories that trail these boundaries. The exhibition takes its title from Anthony Doerr's eponymous historical novel and aims to evoke an insight regarding the seen but inaccessible, felt but unutterable, understood but inexpressible aspect of "light", as a metaphor of memory, future, knowledge, comprehension and hope.

Hera Büyüktaşçıyan's kinetic installation titled *An Unending Longitude*, is formed of two rhythmically moving bronze hands placed above a wooden pedestal. The piece of tile held by the smaller hand placed in the palm of the larger hand, forced by the weight

of the material, corrodes the surface, as it moves back-and-forth. This movement, reminiscent of the act of a parent teaching a child how to hold a pencil, or to write or draw, can also be viewed as a symbol of the patterns of oppression embedded in history, and therefore society. The hand is both a guide and a symbol of oppression, it both teaches and orients, it underlines the possibility to resist history, itself born out of a collaboration between forgetting and repression, and repression and remembrance. History classifies events and phenomena in time and space, and it can also organize the experiences of the present and future. The small hand leaves a trace, and refers to social mechanisms of remembrance-forgetting with the circular trajectory it fails to complete. The hand, with a movement it realizes beyond its will, deepens the trace it leaves with each passing day. In another work in the exhibition titled *Geo-graphers* Byzantine iconography, an artistic genre Hera Büyüktaşçıyan often refers to, appears once again in a triptych drawing featuring John the Baptist carrying his staff in his hand in its centre. The vertical staff, as a metaphor of wisdom and guidance is related to the pole that enables the mechanical movement of the installation titled *An Unending Longitude* which it faces. The drawings to the left and right of the central drawing bear traces of a scene the artist encountered in Amritsar during her trip to India. The artist was inspired by the cleaners who, every day, cleanse the holy tank that surrounds the Golden Temple, known as "The Abode of God" to the Sikhs, until not a single speck of dust is left. In the drawing the piles of books that are pictured beneath the figures in a boat, appear as waste-knowledge created by history.

If, then, history is an outcome of action and remembrance, are there no histories other than those that we remember? Can we remember another history where no action takes place? **Burcu Yağcıoğlu's** diptych drawing titled *I'm Worse at What I Do Best – And for This Gift I Feel Blessed* reveal the images that flow on from the artist's personal history as traces of an inherent memory, emphasizing artistic action's power to remember and register individual histories. Taking its name from the Nirvana song that marks how a weakness, fault or deficiency can turn into a force, the drawing is born of the image of the retaining wall of the house in the artist's childhood memories, and the ivy that covered that wall. Retaining walls, built to prevent the earth or the building from sliding, functional but always to be hidden, form both a boundary and a connection. The wall is necessary but is hidden, and so in these drawings, too, it is not included as a visible image. The act of erasure, applied for the first time by the artist in these works, and forming the aesthetic foundation of these drawings, renders the image of the wall obscure, and emerging from within the drawings, transforms the frames into sculptures. Concrete, surrounding the drawings, makes its presence felt by becoming both a boundary and a point of connection. Ivy fallen from the wall it clinged to, and a fire surrounded by circus tigers, form the main images of these two drawings. Like circus tigers jumping through hoops of fire, the individual observed as

a sorry phenomenon suffering from the symptoms of our age under the artificial lights of history and knowledge, both bears and leans on the load of the past.

Remembering has been a stimulant of both historical awareness and historiography. The first instrument of remembering is spatialization and space(s) play a leading role in consolidating historical memory. Monumental spaces particularly serve as markers of history; and the commemoration of the dead is a significant event in creating memory, and therefore history forming a social common ground. **TUNCA's** *Untitled* drawings depart from a memorial wall formed within an extermination camp in Brzezinka (Birkenau), three kilometres west of Auschwitz. This memorial wall, which the artist visited on a tour to the area, has been formed of photographs retrieved from the belongings of people who were murdered, or held at these camps. TUNCA, presenting a contribution to the remembering of remembrance, recreates a wall with his unique visual language. The distance the viewer must keep to the work operates as a further layer. These nameless faces, detailed when seen from afar, become vague and indistinct as one approaches the work. If the face is the most specific field where identity is defined, these portraits then reminds us of the uncertainty of the effort to create common identities, like common memories. Portraits drawn from the past's well of the dead, transforms the alien and gives it a new form, combines it with other forms, and renders visible once more that which was broken and dispersed in order to heal the wound. In drawings that multiply as if they were scattered from this memorial wall across the space as fragments of reminiscence of an object (photograph), we also find an aspect that, amidst a history agonising in destruction, loss and a deteriorating fever of remembering, that goes against time, refuses to comply with time and seeks to spark an influence on time with a hopeful wish.

The most unjust condition engendered by history is to remain bigoted towards the past, deaf to signs, blind to fears and lost in the dead sea of forgetting. **Deniz Gül's** 3'12" video titled *Bir Çiğdem Tarlasında Zikrini Süzerken Devam Ediyorduk Aşkımıza Öylecek* begins with the word "Lie!" and the viewer tours within the mind of the character that transforms a text written by the artist into a monologue. What the viewer sees is, in the middle of the wide space of a crocus field, the mortality of a scene of obscure and fleeting reality. The figure's sharp mimicry and bodily gestures create a ceremonial scene in the visual and aural domain. The viewer becomes a witness to a ritual, and hears the stranger first as a muddled, meaningless sound, but soon begins to hear the close, ringing and illuminating words and sentences in that voice –or it least thinks so. Memory is forced to draw out a familiar word, it seeks to weed out the sound, or sentence it thinks it has heard. The viewer is then drawn into a fictitious language, a theatrical anger and a dramatic atmosphere. The video is viewed as a symbol of a present time that has lost its orientation and meaning in the fragile and

chaotic field of knowledge and history. For a very long time, history was written by rulers, and by victors. Power, too, requires an origin to seek affirmation. This is why history is fond of evidence. Deniz Gül's sculptures titled *Don-Atlet* which are part of the exhibition and transmit new layers of meanings to everyday objects are positioned in the space as pieces of historical evidence. Male underwear has been solidified to form sculptures, and these works are shown in a museological presentation, as if they were archaeological finds. Whether political or social, economic or cultural, male underwear points towards patriarchal systems in the relationship of power and historiography.

Amidst the hyperabundance of history, art, from time to time, pursues the non-sensible – yet can it escape the finely woven web of alleged realities and recapture a sparkling light? Can it find its bearings in the uncanny garden of history like a stray yet courageous firefly? Can it covet the light it has seen go out, can it convey the hope? Art produces both the sensible and non-sensible, yet can it write anti-histories against histories?

“In order to form an impartial judgment upon it, it would have been necessary to have read all the all the histories, all the memoirs, all the newspapers, and all the manuscript productions, for through the least omission might arise an error, which might lead to others without limit. They abandoned the subject.”

Gustave Flaubert, “Bouvard et Pécuchet”

London, 1976 (first edition 1899), p.121

Tarih, Anlatı ve Soğuk Banyolar

Özgül Kılınçarslan

*“Tarihten almamız gereken en büyük ders nedir, biliyor musun?
Tarihin zaferi kazananlar tarafından yazılıyor olması. İşte ders budur.
Kazanan kim ise, tarih hakkında karar verecek olan da odur.”*

Anthony Doerr, Göremediğimiz Tüm Işıklar

Tarihsel anlatıya bilgi sağlamada nesnellik, çoğu zaman doğrudan görgü tanıklığı belleği ile ilişkilendirilir. Doerr’in roman karakterlerinden, Nazi Almanyası’nda yüksek rütbeli biri olan Herr Siedler’in yukarıdaki sözleri, tarih yazımı ile ilgili iktidar sorununa vurgu yapar. Bu tür bir iktidar sorununu bertaraf edip tarafsız bir tarihsel yargıyı oluşturabilmek için Flaubert’in karakterleri, Bouvard ile Pécuchet bütün el yazması belgeleri, günlükleri, tarih eserlerini okumayı önerir. Fakat sonra alaycı tavırlarına uygun biçimde vazgeçerler. Tarih yazımı çok tartışılan sosyal bilim alanlarından biridir. Aynı zamanda belleğin –hem kişisel hem de kolektif- tarihle olan ilişkisi de epey sorunludur. Fakat tarihsel anlatıda, kurmaca alanın ötesinde bir nesnellığe sahip olma iddiası ile görgü tanıklığı belleği, özne iktidar ilişkisini zorlar.

Bruno Latour “Biz Hiç Modern Olamadık” adlı kitabında, *Nietzsche’nin büyük sorunları hemen girilip çıkılması gereken soğuk banyolara benzettiğini* söyler. Belki de kısa bir sergi yazısında bu soğuk hızlıca girip çıkmak şimdilik en iyisidir. Öte yandan Nietzsche 1872 tarihli “Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası” adlı metninde, *tarihyazımını sanata dönüştürmeyi ve böylece saf sanatsal yaratı olarak kabul ettiğinde içgüdüleri koruyabilir hatta hayata geçirebilir* olduğunu söyler. Fakat aydınlanma çağının etkisinde, *böyle bir tarihyazımının, zamanın analitik ve sanatsal olmayan özellikleriyle tezat oluşturarak, böylesi bir dönüşümün bu özellikler için yanlışlamayı temsil edeceğini* belirtir. Bu aslında tarihsel anımsama olarak belleğin modern kimliğin tutarlılığı için kimi zaman bir tehdit unsuruna dönüşmesiyle ilişkilidir. Yaratıcı eylem sanatsal üretime dönüştüğünde ortaya çıkan sanatsal imgelemden kaynaklı ifadenin, tarihsel anımsama olarak tarihsel bellekle yer değiştirmesi sorunludur. Teknolojinin olanaklarıyla çoğaltılıp hatta üretilip, dağıtılan imgelem kurgularının, anımsama tarafından kurulacak uyumlu bir alanın yerini alabileceği fikri aslında sadece bir yanılsamadır. Bunun olumsuz örneğini Hitler Almanya’sında net bir şekilde görebiliriz. Doerr’in romanın merkezinde yer alan radyo imgesi de bu durumun altını çizer. Yine de Nietzsche’nin modern kimliğin tutarlılığına bir tehdit unsuru olması nedeniyle tarihsel belleğin ağırlığından kaçınan anlayışa panzehir olarak öne sürdüğü sanatsal imgelem, tarih, bellek tartışmaları açısından önemlidir. Küratörün metninde sözü edilen “olgular yığını karşısında parlayıp sönen o ışıltıya anını yakalayabilmek, ışığın titreştiği bir geleceği kavrayabilmek” için -sorunlu da olsa- tarihsel belleğin yerine sanatsal imgelemi ortaya koymanın taşıdığı olasılıkları hatırlatır.

I

Bir Çiğdem Tarlasında “Ufukların Kaynaşması”

“Ben’le öteki arasındaki bu ilişki, önyargı kavramına, nihai diyalektik hamlesi sağlar: yalnızca kendimi ötekinin görüşüne yerleştirdiğim sürece şimdi ufku, yani önyargılarımı yüz yüze gelebilirim. Önyargı işler ve tarihselliğin oluşturucu kılan şey yalnızca, ben ile öteki, geçmiş ve şimdiki bakış açısı arasındaki gerilimdir.”

Paul Ricoeur, Hermeneutik ve İdeoloji Eleştirisi

Yavaş yavaş yükselen bir fısıltı; “Kürkün varsa kaç git”. Gökyüzüyle toprağı bölen ufuk çizgisinde beyaz elbiseli bir adam, önce bizden uzaklaşır gibidir, sonra bize doğru döner. Sonunda iyice yaklaşır. Tam karşımızdadır; “Kürkümü ye diye bağıyor bu çocuk...” Üç dakika on iki saniyelik bir şiir, ben ile öteki arasında bir diyalog. Deniz Gül’ün “Bir Çiğdem Tarlasında Zikrini Sürerken Devam Ediyorduk Aşkıma Öylecek” adlı videosu ufuk çizgisinde başlar. Belirli bir bakış açısından görülen her şeyi içine alan görüş alanı olarak ufuk burada hem aktör hem sanatçı hem de izleyici açısından yeniden tanımlanır.

Gadamer’in *ufukların kaynaşması* kavramı burada; metinle (görüntüyle) okuyucuyu (izleyiciyi), ben ile ötekini, geçmişle geleceği, yaşamla tarihi, özellikle nesnellığın farklı ufuklarını, bir ufuk içinde kaynaştırmak olarak karşımıza çıkar. Anlama ve yorumlama ufukları kaynaşır. Metnin şiirsel yapısındaki hayalgücü ve duyguyu birleştiren metaforlar, içeride ve dışarıda olanın diyalektiği sanki tarihten bir hikayeyi aktarır.

*“Doğudan bakacağım
Sireli diycekler bize
Ormenya Hududi Kürkler,
Çocuklarımız Kürk’türler”*

Kendi zamanının ufku ile tarihsel bir ufkun arasındaki gerilimi, bu olaya karışan aktörlerin tarihsel ve kültürel ufuklarını belirleyerek, yorumcunun –burada önce sanatçının ve sonra izleyicinin- ufkuyla kaynaştırır. Yazarın ufkuyla yorumcunun ufkunun birbirine kaynaşması, Gadamer’de ve Ricoeur’de her hangi bir olayı anlamının şartı olarak karşımıza çıkar. Bu kaynaşma bir tür tez-antitez- sentez değildir. Burada söz edilen ufukların kaynaşmasıyla meydana gelen anlama, kendini geçmişin ve şimdinin sürekli kaynaştığı bir gelenek süreci içine yerleştirme çabası olarak düşünülmüştür. Şimdinin ufku ve tarihsel geçmişin ufkunun kaynaşması ve başkasının ufkuyla anlama için önceden zaten bir ufukumuzun bulunması

gerekir. Bu önyargısız bir benimseme değildir. Ancak kendi kavramlarımız yoluyla tarihsel geçmişin kavramlarını yeniden kavrayabiliriz. İki ufkun birleşmesi ve anlama ediminin gerçekleşmesi için kendi tarihsel ufukumuzu tanımak, eleştirmek ve değerlendirmek gerekir. Deniz Gül’ün videosunda iç ile dış arasındaki ses, geçmişin şimdide devam ettiği bir akışın sürekli olarak kesintiye uğraması gibidir. Bu akışın kesilmesi ve yeniden başlaması, bir diyalogun kurulmasına benzer. Deniz Gül’ün videosunda anlatılan tarih, sanki geçmişin şimdideki sürekliliğini böler ve tekrar kurar. Akışı bölen ilk başta olumsuz görülebilecek bu kesinti varolan tarih anlatılarına alternatif, karşılıklı konuşma ihtimali üzerine düşünmemizi sağlar.

Benlik tamamen bulanık bir ufkun karşısında ortaya çıkar. Özdeşliğinin, şeffaflığının ve sabitliğinin yok olduğu yerde...

II

Çizgilerin Arasında Yaşamak

“Haritacıların yolu hep aynı olmuştur: Kuşların göç yollarını göstermek için mağara duvarlarına çizdikleri ilk karalamalardan bu yana çizgiler çizmiş ve bu çizgilerin arasında yaşamışlardır.”

Maya Sonenberg, Cartographies

Modern dünyayı, belirli bir düzene sokmak için çizilen çizgiler, haritalar, ayrımlar, tarihsel anlatıyı belirleyen sınıflandırmalar ve hiyerarşiler, birer öznesi haline geldiğimiz Batı ve Batı dışı dünyalar için olasılık koşullarımızı belirler. Kendi çizdiğimiz çizgilerin arasında kendi yarattığımız kimlikler haline dönüşerek geçirdiğimiz yaşamı (kimlik krizini de içeren) tersine çevirecek olan tarihsel düşünce ve yaşam arasındaki çatlağı onarmaktır.

Hera Büyüktaşçıyan’ın “Bitmek Bilmeyen Bir Boylam” adlı çalışması, hep aynı yayı tamamlayan iki bronz elden oluşan hareketli bir heykel. Üstte duran el, sanki bir ebeveyn ya da öğreticiye ait ve diğerinin, içte kalan elin devinimini belirliyor, yön veriyor. Yazma eylemi önce çizgi çizme becerisini kazanmayla başlar. İlk çizgi çizme denemelerinde, yol gösteren belki de kontrol eden, sınırları ve hareketi belirleyen başka bir elin varlığı yadırganmaz. Öğretme-öğrenme süreci için en doğru yöntem midir, tartışılabilir.

Bir çizgi çizdiğimizde –ki bu durum haritalarda oldukça belirgindir- bir şeyleri dahil eder, bir şeyleri dışarıda bırakırız. Bu dahil etme ve dışarıda bırakma sosyal bilimlerin pek çok alanında

ele alınan kimlik krizini de beraberinde getirir. Sanatçının çizgi çizen ve çizeni yöneten elleri iki nokta arasında aynı yayı durmadan tekrar ederler. Bu durum tıpkı kalemin kağıdın üzerinde bırakacağı iz gibi dahil ettikleri ve dışarıda bıraktıkları arasındaki sınırı iyice derinleştirir.

Tarihsel düşünce ve yaşam arasındaki çatlağı onarmak için belki de Gadamer'in bahsettiği sınırları olan her sonlu şimdi yerine geçmiş ve şimdinin birlikte aktığı bir zaman kavrayışı ve içinde yaşadığımız gelenekler çerçevesinde şekillenen kişisel ufkumuz dışında başka ufuklara açtığımız bir tarih yazımından yararlanılmalıdır. Fakat burada tecrübe yapısına ait anlama yetisi, hep aynı deneyimi tekrarladığından, Gadamer'deki anlama ufkunu düzeltip, genişletemez. Sanki hakim özne tarafından belirlenmiş geçmiş her sonlu şimdi de kendini tekrar eder.

III İsimsiz “Anma Alanları”

“Tarih belki artık hiçbir yerde, ama geçmiş her yerde.”

Pierre Nora, La culture du passé sunuş yazısı

Tarihsel olmayan da tarihsel olan da bir bireyin, bir halkın ve bir kültürün sağlığı için eşit ölçüde gereklidir diyen Nietzsche gibi, *bir yerde belleğin fazlası, başka yerde unutuşun fazlası var* diyen Paul Ricoeur de tarih, bellek ve anlatı arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ricoeur'ün eleştirisi, başıslamayla bellek yitimini birbirine karıştırmadan, doğru belleğin siyaseti üzerinedir. Adaletin iyileştirici olmasını savunan Ricoeur, çoğu zaman belleğin hassas tanıklığının kötüye kullanımı bağlamında içinde bulunduğumuz dönemdeki anma çılgınlığına şüpheyle yaklaşır. Ricoeur anma eylemini kötülemez sadece anmanın kötüye kullanılabileceğini söyler. Burada üzerinde durduğu nokta Pierre Nora'ya aynıdır. Her ikisi de anma törenlerinin ve yeni hafıza mekanlarının inşasının “geçmiş”in kötüye kullanıma açık olduğunu iddia eder. Her türlü siyasal, ekonomik hatta turistik kullanım için bir araç haline alan mağduriyet *belleğin kalıtlaşmasına* neden olur. Oysa bellek acı bir yapıya sahip olduğu sürece başıslamayı, iyileştirici adaleti beraberinde getirebilir.

Tunca'nın “İsimsiz” adlı enstalasyonu anma mekanlarının o katılmış, doğrudan işaret eden ve mağduriyet durumunu kötücül kullanımlara da açabilen yapısını tersine çevirir. Tunca'nın büyük bir aile fotoğrafını andıran çalışması, “İsimsiz” başlığıyla anonim bir geçmişe işaret eder. Bu portreler bütünü, ebadı dolayısıyla anıtsal bir karakter kazanır. Fakat herhangi bir adlandırma ya da içeriğe, hikayeye dair bir veri ortaya koymadığı için Nora'nın ya da

Ricoeur'ün eleştirdiği anma alanlarına dönüşmez. Belli bir hikayeyi, kahramanlık ya da kurban olma durumunu anlatmadığından izleyiciye kalan tek veri bu fotoğrafların geçmişe ait olduğudur. Resmin büyük boyutlu olması, ister istemez izleyicide geriye çekilme ve uzaktan bakma hissi uyandırır. Bu nedenle geçmişe ait bu imgeler bütün tarihsel referanslardan bağımsız anıtsallaşır. Diğer taraftan kağıt üzerine fügenle yapılan bu portreler bütünü malzemenin doğası gereği dramatik bir etki kazanır. Bu etkiyi güçlendiren diğer bir unsur da odanın diğer köşelerinde yer alan küçük parçalardır. Anıtsal hikayeden koparılan bu parçalar –koparma eyleminin şiddetini de duyumsatarak- kolektif belleğin dramatik anlatısını taşımaya devam ederler.

Devasa bir aile albümü gibi görünen bu büyük ebatlı resim, evin salonudaki konsolun üstünde duran aile bireyleri fotoğraflarına benzer. Bu fotoğraflar evin mahrem bir yerinde değil de misafirlere açık olan kısmına konur. Herkese açık olan bu fotoğraflar içeride yaşananları yansıtmaz. Verilmiş pozların gerisinde farklı hikayeler yatar. Tıpkı konsol üstünde duran aile fotoğrafları gibi bu resimde de aileye ait hikayenin tamamı anlatılmaz. Yakından baktığında net olmayan bu portreler bütünü bir çeşit arka plan etkisi yaratır. Tıpkı evin salonunda yaşananlara sessizce bakan fotoğraflar gibi geçmişten şimdiye bakarlar.

Resimsel bir temsilde, arka plan öndeki hikayeyi desteklemek ve daha çarpıcı hale getirmek için kullanılır. Bir evin salonunda, duvarda ya da konsolun üzerinde duran aile fertlerinin fotoğrafları tüm sessizlikleriyle o salonda yaşananları daha belirgin hale getirir. Herhangi bir evde duran aile fertleri fotoğrafları ile bugün burada olmayanların bir anıtı arasında gidip gelen bu resmin tamamını algılayabilmek için geri çekilmek ve resimle aramızda boşluk bırakmak zorunda kalırız. Tunca'nın resminde yer alan küçük portreler geçmiş bir zamana ait olduklarını hissettirir. Resmin tamamını kavrayabilmek için resimle aranıza koyduğunuz mesafeli bakış, imgeyi geçmişe ait kılarken sizin baktığınız yeri de şimdiki ana bırakır.

Resme yaklaşırsanız bile imgeleri tam olarak tanıyıp hikayeyi kuramazsınız. Yaklaştığınız zaman tam anlamıyla bir yarı-dünyaya girersiniz. Yansımalarla dolu bir ara bölge, araf belki de... Bir nevi üçüncü boyutunu kaybetmiş bir figür olarak aile hatırası. Herkese ait olabilen ama hiç kimseye ait olmayan bu anı duvarı, kişisel deneyimin dar alanından çıkan bir birlik değildir. Aynı zamanda ortak belleğe ait olup olmadığına dair de bir kanıt sunmaz. Fakat kesinlikle geçmişe aittir. Şimdi burada olmayanın bir arşivi, bir tür *tarihsel koruma bürosu*¹ gibi bir bellek alanı oluşturur.

¹ Tarihsel Koruma Bürosu, Paul Auster'in Kehanet Gecesi adlı romanında yer alan, dünyanın dört bir tarafından toplanmış telefon rehberlerinden oluşturulmuş bir yeraltı arşividir.

IV

İmgelerin Sağ Kalışı

“Erkek: Hiroşima’da hiçbir şey görmedin.

Kadın: Her şeyi gördüm.”

Alain Resnais, Hiroşima Sevgilim

“Unutuşu iki açıdan değerlendirecek noktaya geldim. Öncelikle kesin unutuş var: silinmenin, tüm izlerin, beyindeki izlerin, yapıdaki izlerin vb. silinmesinin getirdiği unutuş. İz olan her şey yok olabilir.”

Paul Ricoeur, Jean Blain röportajı, Bellek, Tarih, Unutuş

Hiroşima Sevgilim filminin başında daha kadın ve erkeği görmeden seslerini duyarız. Bir otel odasında Hiroşima’yı, savaşın yıkımlarını ve unutmayı konuşurlar. Ricoeur unutuşun karşısına belleği koymaz fakat unutuş alanını tanımlarken, silinme unutuşuyla bir kenarda saklanan olarak nitelediği unutuş arasındaki rekabeti vurgular. Bergson’daki *imgelerin sağ kalışı* kavramı, silme unutuşunun yanı sıra bir sağ kalış unutuşunu belirtir. Biz hatırlamasak bile imgeler sağ kalır. Bu nedenle geçmiş ucucu değildir, olduğu yerde durur. Duyuların çağrışımı, istemsiz bellek yoluyla Burcu Yağcıoğlu’nun simgesel ve metaforik şekillerinin oluşturduğu kendine has bir dünyadan söz etmek mümkündür. Aynı anda pek çok şeyi çağrıştırır. Adlandırma bu çağrışımlar için belirleyici verilerden biridir. “Ve Bu Hediyeyle Sanki Kutsanmışım” ve “En İyi Yaptığım Şeyde Berbatım” adlı çalışmalarında izleyiciyi doğrudan kendi mahkemesine davet eder. Adlandırmanın doğrudanlığına karşın kağıt üzerinde yer alan imgeler anımsamalar ya da rüyalar gibi tümüyle tamamlanmamış, parça parça hikayeler anlatır. Resmin yüzeyi bir bellek alanıdır. Çizmek ve silmek eylemleri, hatırlamak ve unutmak edimlerine benzer. Resmin kimi alanlarında, tıpkı biz hatırlamasak da sağ kalan imgeler gibi, sanki silinse de varlığını sürdüren imgeler vardır.

Manzara ve boşluk, silinme unutuşuyla, bir kenarda saklanan unutuşun arasındaki rekabeti duyumsatır. Malzeme de zihinsel süreçlere eşlik eder. Beyaz akrilik boyanın kapaticılığı, aynı zamanda silme eylemini de boşluk hissini de öne çıkartmaya yardımcı olur. Bu unutuş alanının kime ya da neye göre olduğunu göreceli hale getiren diğer bir unsur yangın yeri imgesi ya da ateşin varlığıdır. Böylece silmeye, unutuşa dair izleyenin zihninde, birden çok sözün, imgenin üst üste belirmesini tetikler.

Kaynaklar

- 1 BLAIN, Jean - Paul Ricoeur’le Söyleşi: Bellek, Tarih, Unutuş, çev. Orçun Türkay, Cogito – Bellek: öncesiz, Sonrasız, sayı:50, Bahar 2007.
- 2 DOERR, Anthony. Göremediğimiz Tüm Işıklar, çev. Handan Ünlü Haktanır, Koridor Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- 3 LATOUR, Bruno. Biz Hiç Modern Olmadık, çev. İnci Uysal, Norgunk, İstanbul, 2008.
- 4 NORA, Pierre. Le Débat, 2013 /5 (No:177), Gallimard. http://www.cairn-int.info/focus-E_DEBA_177_0003--introduction.htm
- 5 RICOUER, Paul. Hermeneutik ve İdeoloji Eleştirisi, “Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler” içinde. Çev. ve der. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2002.
- 6 SONENBERG, Maya. Cartographies , New York: Ecco Press, 1990.

History, Narrative and Cold Baths

Özgül Kılıçarslan

"You know the greatest lesson of history? It's that history is whatever the victors say it is. That's the lesson. Whoever wins, that's who decides the history."

Anthony Doerr, All the Light We Cannot See

The issue of objectivity in providing information to build a historical narrative is directly related to the memory of eye witnesses. The words quoted above belong to Herr Siedler, a high-ranking officer in Nazi Germany and a character in Doerr's novel, and they emphasize the issue of power in historiography. In order to overcome such a problem of power and to form an impartial historical judgment, Flaubert's characters, Bouvard and Pécuchet propose that all manuscripts, journals and history books are read. However, later, in keeping with their cynical attitude, they give up. Historiography is a field of science that has been intensely debated. The relationship of memory – both individual and collective – and history is also quite problematic. However, in historical narrative, the claim to possess an objectivity beyond the field of fiction, and the memory of the eye witness challenge the relationship of the subject and power.

Bruno Latour writes, "Nietzsche said that the big problems were like cold baths: you have to get out as fast as you get in" and history is a heading that brings along considerably big problems. In a brief exhibition text, it is perhaps best for now to quickly jump in and out of that cold bath. On the other hand, Nietzsche, in a 1872-text titled "On the Use and Abuse of History for Life" writes that *only when history undertakes to be turned into an art work and thus to become a purely artistic picture can it perhaps maintain the instincts or even arouse them*. However, under the influence of the Age of Enlightenment, *[s]uch historical writing, (...) would go completely against the analytical and inartistic trends of our time; indeed they would consider it counterfeit*. This is actually related to memory, as historical remembering, at times turning into a threat for the sake of the consistency of modern identity. The substitution of historical memory by the expression based in artistic imagination that appears when the creative act is transformed into artistic production is no doubt problematic. The idea that fictions of imagination that are mass-produced and distributed with the means of technology can replace a harmonious field formed by remembering is in fact merely an illusion. A negative example can clearly be seen in Hitler's Germany. The image of the radio, placed in the centre of Doerr's novel, underlines this condition. Nevertheless, artistic imagination, proposed by Nietzsche as the antidote of the approach that shuns the weight of historical memory, since it poses a threat to the consistency of modern identity, is important in terms of the discussion of history

and memory. In order to “capture that moment of illumination that flashes against the pile of phenomena, [and] grasp a future where light will flicker” as mentioned in the curator’s text, it reminds us of the – although problematic - possibilities contained by replacing historical memory by artistic imagination.

I

The “Fusion of Horizons” in a Crocus Field

“This relation between the self and the other gives the concept of prejudice its final dialectical touch: only insofar as I place myself in the other’s point of view do I confront myself with my present horizon, with my prejudices. It is only in the tension between the other and the self, between the text of the past and the point of view of the reader, that prejudice becomes operative and constitutive of historicity.”

Paul Ricoeur, Hermeneutics and the Critique of Ideology

A whisper that slowly becomes stronger; “If you have your fur, go away”. A man in white, at the horizon that separates the sky and the land, first seems to move away from us, but he then turns back towards us. Eventually he comes close up. He stands before us; “Eat the fur. The boy shouting...” A three-minute twelve-second poem, a dialogue between I and the other. Deniz Gül’s video titled “Bir Çiğdem Tarlasında Zikrini Süzerken Devam Ediyorduk Aşkıma Öylecek” begins at the horizon. The horizon, as a field of vision that comprises everything from a certain viewpoint is redefined here from the viewpoints of the actor, artist and viewer.

Gadamer’s concept of *Horizontverschmelzung*, or the *fusion of horizons*, appears here as an integration of the different horizons of text (image) and reader (viewer), I and the other, past and future, life and history, subjectivity and objectivity. The horizons of understanding and interpreting merge. The metaphors that combine imagination and sentiment in the poetic structure of the text seem to transmit a historical narrative at the peak of the dialectics of the interior and exterior.

*“Doğudan bakacağım
Sireli diycekler bize
Ormenya Hududi Kürkleri,
Çocuklarımız Kürk’türler”*

The artist fuses the tension between the horizon of her time and a historical horizon, by determining the historical and cultural horizons of the actors of this incident, with the interpreter’s horizon – here, first and foremost the artist’s and then the viewer’s. The fusion of the writer’s horizon and the interpreter’s horizon appear, in the works of Gadamer and Ricoeur, as the condition of understanding an event. This fusion is not a variation on thesis-antithesis-synthesis. The understanding that takes place with the *Horizontverschmelzung* referred to here has been conceived as the effort to place oneself within a process of tradition that engenders the constant fusion of the past and present. In order to fuse the horizon of the present and that of the historical past, and to understand the horizon of another, we need to have a horizon in the first place. This does not constitute an unprejudiced acceptance. We can re-grasp the historical past, only by comprehending its concepts through our own concepts. For the merging of two horizons, and the realization of the act of understanding, we must get to know, criticize and assess our own historical horizon. The voice between interior and exterior in Deniz Gül’s video is positioned in the unity and separation that constantly takes place between the past and present, and the dialogue that forms history itself. The self appears before a completely muddled horizon. Where its identity, transparency and stability disappears...

II

Living Between the Lines

“It has always been this way with the mapmakers: from their first scratches on cave walls to show the migration patterns of the herds, they have traced lines and lived inside them.”

Maya Sonenberg, Cartographies

Lines, maps and divisions made to impose a certain order upon the modern world, classifications and hierarchies that determine historical narrative determine our conditions of possibility for the West and non-Western worlds, of which we all have become a subject. What can reverse the life we spend by transforming into subjects we have created ourselves between the lines we draw ourselves (which also contains an identity crisis) is the reparation of the crack between historical thought and life.

Hera Büyüктаçıyan’s work titled “Bitmek Bilmeyen Bir Boylam/ An Unending Longitude” is a kinetic sculpture formed of two bronze hands that constantly complete the same arc.

The hand that is placed above, appears to be the hand of a parent or teacher, and it determines, orients the movement of the inner hand. The act of writing begins with the acquisition of the skill to draw a line. In the first attempts to draw a line, the presence of another hand that perhaps guides, or controls, that determines the boundaries and the movement, is not regarded as strange. Whether this is the most appropriate method for the teaching-learning process is open to debate.

When we draw a line, we include certain things, and leave others out – a situation quite apparent in maps. Such acts of inclusion and exclusion bring about the “identity crisis” treated in many fields of the social sciences. The hands created by the artist, both the one that draws, and the one that directs the drawing hand, constantly repeat the same arc between two points. This further deepens the boundary between what they include and exclude, like the trace a pencil leaves on paper.

In order to repair the crack between historical thought and life, perhaps one must use history, which is now being rewritten. However, since the skill to understand that belongs to the structure of experience constantly repeats the same experience, it cannot rectify and expand the horizon of understanding Gadamer refers to. The past, seemingly determined by the sovereign subject, repeats itself in every instance of the present.

III

Untitled “Memorial Sites”

“History is perhaps no longer anywhere to be found, but the past is everywhere.”

Pierre Nora, introduction to The Culture of the Past

Like Nietzsche who, before him, proclaimed “ (...) for the health of a single individual, a people and a culture, the unhistorical and the historical are equally necessary”, Paul Ricoeur, too, who stated, “In some places we could say that there is too much memory, but in other places not enough. Likewise, there is sometimes not enough forgetting, and at other times too much forgetting”, draws our attention to the relationship between history, memory and narrative. Ricoeur’s critique is mindful of not confusing forgiveness and loss of memory, and focuses on the politics of accurate memory. Ricoeur argues that justice should serve a healing purpose, and in the context of the abuse of the sensitive attestation of memory, often treats suspiciously the madness of commemoration that has permeated the period we live in.

Ricoeur does not disparage the act of commemoration, but states that commemoration can be abused. The point he focuses on is the same point Pierre Nora makes. They both argue that commemoration ceremonies and the construction of new memorial sites are open to a potential abuse of the “past”. Victimhood becomes an instrument for all manners of political, economic and even touristic purpose, leading to a *rigidification of memory*. Yet only as long as it retains a fluid structure can memory accompany forgiveness and a healing form of justice.

Tunca’s installation titled “Untitled”, reverses the rigid, direct structure of monuments or memorial spaces that are prone to expose the victim’s condition to abuse. Tunca’s work, which resembles a grand family photograph, points towards an anonymous past with its “untitled” title. This sum of portraits assumes a monumental character due to its dimensions. However, since there is no naming, or data involving content or narrative, it does not turn into the memorial sites criticized both by Nora and Ricoeur. Since it does not narrate any certain story, or communicate the condition of a hero or a victim, the only data left to the viewer is the fact that the photographs belong to the past. The large size of the painting, inevitably pushes the viewer back to view the painting from a distance. Thus, all these images that belong to the past are monumentalized independently of all historical references. On the other hand, this sum of portraits, drawn on paper with charcoal, create a dramatic effect due to the nature of the material. Another element that consolidates this effect are the smaller pieces in the other corners of the room. These fragments that have been torn off the monumental story – also evoking the violence of the act of tearing off – continue to convey the dramatic narrative of collective memory.

This large painting that appears as a gigantic family album, resembles the photographs placed on the mantelpiece in the living room, in the part of the home that hosts guests. They point to the story in the background of an entire field of life. In this sense, the image that oscillates between family photographs on the mantelpiece and a monument to those who are no longer here today, in that belongs to the past, also acts as a background that emphasizes current events. However, this background may be in the distance – thus, one may consider it ineffectual - but it also penetrates the present, the moment we are in now. You must take a step back, and leave a gap between the painting and yourself to perceive the painting in its entirety. This distant gaze is a space left for the present. Even if you do approach the painting, you cannot fully recognize the images and construct the story. Once you approach closer, you enter a half-world. An interzone full of reflections, perhaps a purgatory... In a sense, a family souvenir as a figure that has lost its third dimension. This memorial wall, that could belong to anyone but belongs to nobody, is not a unity that has emerged from the narrow field of personal experience. Neither does it present

any evidence associating it with shared, common memory. Yet it inarguably belongs to the past. It is an archive without register for that which is not here now, a memory space, which resembles *the bureau of historical preservation*.

IV

The Survival of Images

The man: "You saw nothing in Hiroshima. Nothing."

The woman: "I saw everything."

Alain Resnais, Hiroshima mon amour

"I came to an understanding of forgetting that has two poles.

First, there is profound forgetting. That is the erasure of forgetting, the erasure of all traces in the brain. Everything that is a trace may be destroyed."

Paul Ricoeur, Interview with Jean Blain, Memory, History, Forgetting

In the beginning of the film *Hiroshima Mon Amour*, we hear the voices of the woman and the man before we see them. In a hotel room, they talk about Hiroshima, the destruction caused by war, and forgetting. Ricoeur does not juxtapose forgetting with memory, but in defining the field of forgetting, he emphasizes the competition between the forgetting of erasure and the kind of forgetting he describes as "a forgetting kept in reserve". The concept of *the survival of images* in Bergson indicates, in addition to the forgetting of erasure, also a forgetting of survival. The competition between what we remember and what takes place in the present, is how the past continues to exist in the present.

In the world shaped by Burcu Yağcıoğlu's symbolic and metaphorical forms, life and relations, meanings, constitute the rich associations, the sea of possibilities of this world. Naming is one of the most decisive data for these associations. In her works titled "And for This Gift I Feel Blessed" and "I'm Worse at What I Do Best" she directly invites the viewer to her own court of law. Despite the direct nature of the naming, the images on paper tell incomplete, fragmented stories, like moments of remembrance, or dreams. Although the surface of the painting, as a field of memory, allows the existence and appearance of the images that survive, it cannot be reduced entirely to imagination, or images of perception.

The landscape and emptiness evokes the competition between the forgetting of erasure and the forgetting kept in reserve. The material also accompanies intellectual processes. The opaqueness of white acrylic paint assists in emphasizing both the act of erasure and the sense of emptiness. Another aspect that relativizes this field of forgetting is the image of the site of fire, or the presence of fire. This triggers, one upon the other, the appearance of more than one utterance and image about erasure and forgetting in the mind of the viewer.





HERA BÜYÜKTAŞÇIYAN, 'YERİ-YAZANLAR'; 2016, KAĞIT ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 29 X 109 CM
HERA BÜYÜKTAŞÇIYAN, 'THE GEO-GRAPHERS'; 2016, MIXED MEDIA ON PAPER, 29 X 109 CM







BURCU YAĞCIOĞLU, 'EN İYİ YAPTIĞIM ŞEYDE BERBATIM'; 2017, KAĞIT ÜZERİNE BEYAZ AKRİLİK VE KARAKALEM, BETON ÇERÇEVELER DIPTİK, 121 X 152 CM (ÇERÇEVESİZ), 149 X 179 CM (ÇERÇEVELİ)
BURCU YAĞCIOĞLU, 'I'M WORSE AT WHAT I DO BEST'; 2017, PENCIL AND WHITE ACRYLIC PAINT ON PAPER, CONCRETE FRAMES; 121 X 152 CM, (UNFRAMED), 149 X 179 CM (FRAMED)



TUNCA, 'İSİMSİZ'; 2016, ASİTSİZ KAĞIT ÜZERİ YAĞLI KÖMÜR KALEM, 60 X 60 CM
TUNCA, 'UNTITLED'; 2016, OIL CHARCOAL ON ACID FREE PAPER, 60 X 60 CM







DENİZ GÜL, 'DON-ATLET (GÜMÜŞ DON)'; 2016, POLIOL VE TEKSTİL ÜZERİNE SPRAY BOYA, DEĞİŞKEN ÖLÇÜLER
DENİZ GÜL, 'DON-ATLET (SILVER UNDERPANT)'; 2016, POLIOL AND SPRAY PAINT ON TEXTILE, SIZE VARIABLE







DENİZ GÖL, 'BİR ÇIĞDEM TARLASINDA ZIKRİNİ SÜRERKEN DEVAM EDİYORDUK AŞKIMIZA ÖYLECEK'; 2016, VIDEO, 3'12", 3 ED + 1 AP

Biyografi / Biography

Hera Büyüktaşçıyan

Hera Büyüktaşçıyan, (1984, İstanbul) Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı, işlerinde kimlik, hafıza, zaman ve mekan ile hayali bir bağ kurmak amacıyla "öteki" olma durumunu yokluk ve görünmezlik kavramlarıyla bir araya getirerek vurgular. Yerel mitlerden, tarihi ve ikonografik unsurlardan yararlanarak, "öteki" için yeni bir anlatı olanağı oluşturur. "İstanbul: Passion, Joy, Fury", MAXXI Müzesi, Roma (2015); 14. İstanbul Bienali (2015); 56. Venedik Bienali, Ermenistan Pavyonu, Venedik (2015); "Yüzyılların Yüzyılı", SALT, İstanbul (2015); "The Jerusalem Show", Kudüs (2014) sergilerinde yer almıştır. Sanatçı İstanbulda yaşıyor ve çalışıyor.

Hera Büyüktaşçıyan (1984, İstanbul) was graduated from Marmara University, Faculty of Fine Arts, Painting department in 2006. Her practise locates the figure of the other between the twinned spectres of absence and invisibility in order to weave connections between identity, memory, space and time. She works as a storyteller, integrating metaphors from local myths, historic and iconographic elements of different geographies to open up new narrative scopes. Selected exhibitions include: Istanbul: Passion, Joy, Fury, MAXXI, Italy (2015); 14th Istanbul Biennial, Istanbul (2015); Armenian Pavillion, 56th Venice Biennale, Venice (2015); A Century of Centuries, SALT, Istanbul (2015); The Jerusalem Show, Jerusalem (2014) She lives and works in Istanbul.

Deniz Gül

Deniz Gül (1982, İzmir) mecralar arası çalışan bir kavramsal sanatçıdır. Deniz Gül'ün görsel sanatlar ve edebiyat arasında mekik dokuyan pratiği deneysel bir yaklaşımla zihinsel kurguların diyalektiğine odaklanır. Kamusal alan ve özel alan, merkez ve çeper, dil ve düşünce, sözcükler ve semboller gibi ikilikleri dikkatle inceler. Gül'ün pratiğini eşsiz kılan, farklı işleri arasında ördüğü bağlantılardır. Sanatçının sergileri, her projede değişik bir şekil alan ve diğerleriyle diyalog kuran bir düşünce sisteminin parçalarıdır. Deniz Gül'ün 2016'daki son kişisel sergisi Loyelow, aynı zamanda sanatçının 2011'de başlattığı çok aşamalı bir yapıt fikrinin bir parçasıydı: "5 Kişilik Bufet" metni ile bir yerleştirme ve bir ses performansına, daha sonra Gül'ün ikinci kişisel sergisi B.İ.M.A.B.K.R.'ye yol açan süreç, sanatçının 2016'da son kişisel sergisi Loyelow ile devam etti.

Deniz Gul (b. in Izmir in 1982) is a multimedia conceptual artist. Her practice, which navigates between visual arts and literature, embraces an experimental approach with

a focus on the dialectics of mental constructions. Public and private spaces, centers and peripheries, language and ideas, words and symbols, such are the binary relations Deniz Gul dissects meticulously. The singularity of her practice lies partially in the thread she deploys in her works. Her exhibitions are parts of an ongoing thinking that takes shape in each project and dialogues with each other. Loyelow, her latest solo show which took place at the Pill in 2016, follows the lead of a multi-phased project initiated by the artist in 2011 with her text “5 Person Buffet” which led to three artistic realizations and a performance, and her second solo show B.I.M.A.B.K.R.

TUNCA

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olan TUNCA, tuval, heykel, enstalasyon, video, performans gibi çok yönlü pratiği ile tarihsel bellek, kültürel kimlik ve politik olgular üzerinden şekillenen bir imgeler dünyası kurgular. Sanatçı, toplumsal ve politik olaylar üzerindeki ideolojik kurguların ve tarihsel yüceltiliğin aşılmasını kendisine mesele edinir. TUNCA, resmi tarihlerden bireysel hikayelere “hafıza”nın devasa katmanları arasında gezinir, tanıklık olgusunu, belgeselciliğin ve işaret ediciliğin ötesinde, sanatsal pratiği dahilinde çerçeve içine alır.

TUNCA graduated from the Art Department of Mimar Sinan University’s Faculty of Fine Arts. His multi-faceted practice includes canvas painting, sculpture, installation works, video and performance; he constructs a world of images departing from historical memory, cultural identity and political facts. Historical sublimation and ideological constructs of social and political events are central issues in his practice. He investigates the monumental layers of ‘memory’ ranging from official histories to individual stories, and he frames, within his art practice, the phenomenon of testimony beyond documentarism.

Burcu Yağcıoğlu

Burcu Yağcıoğlu 1981 yılında İstanbul’da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümündeki lisans eğitiminin ardından Sabancı Üniversitesi Görsel Sanat ve Görsel İletişim Tasarımı bölümünde yüksek lisansını tamamladı. 2008 yılında Goldsmiths Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde ikinci yüksek lisans eğitimi için Londra’ya taşındı. Londra’da ve İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor. Burcu Yağcıoğlu’nun pratiği desen, video, kolaj ve resim gibi çeşitli disiplinleri kapsar. Türler, doğa ve kurgu arası ilişkileri ve değişimleri

araştıran çalışmalar üretirken gif animasyonlar, yemek kitapları ve ansiklopediler gibi çeşitli görsel sistemler ve ürünlerle çalışır. Enformasyon dolaşımı, doğa algıları ve verili kültürel hiyerarşiler çalışmalarının odak noktasını oluşturur. Son dönemde İstanbul Modern, Amerikan Hastanesi ve Sabancı Müzesi’nde karma sergilere katılan sanatçı Ever Spring Museum, Taichung, Tayvan ve Artvarium, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul’da kişisel sergiler açmıştır.

Burcu Yağcıoğlu was born in Istanbul in 1981. She studied BA in painting at Mimar Sinan Fine Arts University and MA in Visual Arts and Visual Communication Design at Sabancı University. In 2008 she moved to London to study MFA in Fine Art at Goldsmiths College. She graduated in 2010 and she currently lives and works in London and Istanbul. Yağcıoğlu’s practice encompasses drawing, video, collage and painting. Her work explores the interrelations, shifts and influences between species, natures and fictions. Working with various visual systems and products, such as gif animations, cookbooks and encyclopaedias, she creates works, which reflect on information flow, perceptions of nature and given cultural hierarchies. Yağcıoğlu’s works have been exhibited in many galleries, institutions and galleries including Istanbul Modern Museum, American Hospital, Sabancı Museum, Ever Spring Museum, Taichung and Elgiz Museum.

Yayınlayan
Published by
GALERIST
Meşrutiyet Caddesi, 67/1
Tepebaşı/İstanbul
www.galerist.com.tr

Fotoğraf
Photography
Rıdvan Bayrakođlu

Çeviri
Translator
Nazım Hikmet Richard Dikbař

Sergi Ekibi
Exhibition Team
**Aslı Seven, Doris Benhalegua Karko, Elif Akıncı,
Fuat Eřrefođlu, Mũge Çubukçu, Mustafa Őlçer,
Sema Hũzmeli, Pınar Tun, Tilbe Őendođan**

Baskı
Printed by
Arena Dijital Baskı Evi
Topkapı Maltepe Yolu 6
Ortamahalle Mahallesi
34010 Zeytinburnu/İstanbul
T. (0212) 613 03 88

©2017
500 kopya / *copies*

Bu katalog Derya Yũcel Kũratũrlũđũnde 12.01 - 11.02.2017 tarihleri
arasında Galerist Tepebaşı'nda gerçekteşen 'Gũremediđimiz Tũm Işıklar'
isimli karma sergi nedeniyle yayınlanmıştır. Tũm yayın hakları saklıdır.

*This catalogue has been published on the occasion of the exhibition '
All The Light We Cannot See' curated by Derya Yũcel at Galerist Tepebaşı
between 12.01 - 11.02.2017. All rights reserved.*

GALERIST

GALERIST MEŞRUTİYET CAD.
NO 67/1 TEPEBAŞI BEYOĞLU
34430 İSTANBUL TÜRKİYE
T. + 90 212 252 1896

info@galerist.com.tr
www.galerist.com.tr