

Sarmaşık İvy

Küratör & Editör | Curated & Edited by
Başak Şenova

Contents | İindekiler

Preface Giriş	05
The Concealed Ivy Başak Şenova	07
Ivy A.S. Bruckstein Çoruh	10
Choking What it Garlandeth Jonatan Habib Engqvist	15
Saklanan Sarmaşık Başak Şenova	21
Sarmaşık A.S. Bruckstein Çoruh	24
Etrafını Çevirerek Süslediğini Boğan Jonatan Habib Engqvist	30
Zilberman Istanbul Burçak Bingöl, Yane Calovski, Fatoş İrwen, Bronwyn Lace, Marcus Neustetter, Larry Muñoz, Maarit Mustonen, Egle Oddo, Erkan Özgen, Simon Wachsmuth, Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru	34
Zilberman Projects Space Heba Y. Amin, Burçak Bingöl, Memed Erdener, Marcus Neustetter, Cengiz Tekin, Simon Wachsmuth	72
Zilberman Selected Omar Barquet, Burçak Bingöl, Yane Calovski, Ramesch Daha, Memed Erdener, Didem Erk, Zeynep Kayan, Azade Köker, Marcus Neustetter, Cristiana de Marchi, Maarit Mustonen, Bohra Taboubi, Simon Wachsmuth	86

Most of the adventures recorded in this book actually happened; the following pages are not only certain notes and documented materials of the *Ivy* exhibition but belong to a long expedition's composite order of architecture that will continue to grow—like the trailing branches of ivy—after the exhibition, and even after this book.

Therefore, the writing of this book was undertaken with the conviction that each work featured in the exhibition follows its own path, but somewhere along the way, they meet and connect in Istanbul as part of this expedition that is closely linked to Alexis O. van Tlön.

The Editor

Bu kitapta kaydı geçen serüvenlerin çoğu gerçekten yaşanmıştır; okuyacağınız sayfalar sadece *Sarmaşık* sergisinin belirli notları ve belgelenmiş malzemeleri değildir, aynı zamanda sergiden sonra ve hatta bu kitaptan sonra da—sarmaşık dalları gibi—büyümeye/ genişlemeye devam edecek olan uzun bir keşif gezisinin karma mimari düzenine aittir.

Bu nedenle, bu kitaptaki metinler, sergide yer alan her çalışmanın kendi rotası olduğunun, ancak yol boyunca bir yerde, Alexis O. van Tlön ile yakından ilişkili bu gezinin bir safhasında İstanbul'da buluşup, birbirleriyle bağlantı kurduklarının bilinciyle kaleme alındı.

Editör

The Concealed Ivy

Başak Şenova

Ivy appears as an invasive plant with an intertwined network of leaves and a widely dispersed root system. In the context of this exhibition, it is a multi-purpose tool that serves as the conceptual base for a composition that spans three venues of the Zilberman gallery in Istanbul, while underscoring a specific curatorial technique. Hence, I consider this technique as a method of discovering associations among thought variables whilst on a journey of questioning. Questioning leads to experimenting, testing improvised ideas, and *doing*; hence such a process generates a dynamic exhibition setting for its dramaturgy, as well as determines what the exhibition architecture will look like.¹

My escape reflex in response to thematic exhibitions suggested multiple venture points for the *Ivy* exhibition. Nonetheless, it does not imply a lack in terms of themes; on the contrary, this deliberate decision is all about not having an overarching theme that would dominate the entire composition, but rather having distributed sets and subsets of themes that would repeat and reappear. In this respect, the references, analogies, and associations of “ivy” acted as a compass for the construction of the exhibition. Accordingly, the conceptual framework of the exhibition started with a passage on “ivy” from a recently discovered manuscript by Alexis O. van Tlön,² which is in the possession of a Vienna-based institution, the Institut für außergewöhnliches Archivwissen Wien. The passage provides detailed information about how the Arabic word for ivy, pronounced as “asheka”, has been transformed into the root of the word “aşk” (love—even excessive and severe love) in Turkish. The reasoning is quite logical and even poetic: “The ivy absorbs the water of the tree it surrounds, withers it, weakens it, and sometimes dries it the way excessive love cuts off the lover’s connection to life and exhausts the lover like a faded plant.” van Tlön continues with some lines about how connections and strong ties could have vital importance for survival and how a “plant” can be a resilient symbol for life. Then, the passage enriches this idea with some thoughts on “ruins”. Accordingly, ruins—one of the strongest signifiers of abundance—stabilise the sense of ephemerality and ivy is the only companion that binds life to what is left behind.

The exhibition follows the enigmatic and paradoxical connotations of “ivy” that branch out into multiple narratives, perspectives, entities, and realities that exist and possess it at the same time. The works bind these branches together through shared spatial, territorial, and mental temporalities within the three venues – Zilberman Istanbul, Zilberman-Project Space, and Zilberman Selected. Through these links, the venues responsively give cross-references to each other across the city.

¹ One can easily detect that I have seen “exhibition-making as a process of designing the perception of the audience” since the beginning of my curatorial venture.

² Our knowledge of scholar and artist Alexis O. van Tlön’s life and work stems from a number of fragments we have been lucky enough to unearth in various archives, museums, and repositories distributed in an apparently meaningless pattern across the globe.

Each venue welcomes the audience with a similar geometric repertoire that positions perspective games through works and their proportions to each other. For instance, upon entering Zilberman Selected, Omar Barquet's large-scale xylography dominates the opening axe, while Yane Calovski's photographs of a sculptural construction compete with the perspective of the crossing axe, then Memed Erdener's L-shaped wall with his large-scale paintings breaks the space together with Bochra Taboubi's ink drawings of fictive fossil species on suspended tracing papers, and ultimately Azade Köker's installation that covers the entire wall with two sculptural chairs and photographs at the end of space completes the vision. The fragmented space is perceived through the spatial indications of the works. At the same time, Zeynep Kayan's archival pigment print series of sequential body movements, Burçak Bingöl's dried clay plants, Cristiana de Marchi's single-channel video that is hung high up on the wall—overlapping with the choreography and locations displayed in the video, Didem Erk's manuscript/book in a glass display, and Maarit Mustonen's sewing patterns with chalk on the window subtly underline a choreography that was scripted for the audience; to view these works, the body should move in a scripted way.

Zilberman-Project Space welcomes the viewer with the walls of Heba Y. Amin's portraits. Arranged in different proximities, each wall guides the audience to another work in the background. Heba Y. Amin's portraits lead to Simon Wachsmuth's tiles, and the tiles lead to Memed Erdener's almost hidden painting series. At Zilberman Istanbul, the opening move is Marcus Neustetter's animated shadow-scape, which again is a modest and symbolic attempt to re-format/re-shift the perception of the audience.

The specific light design of the exhibition works with the exhibition's colour palette, which uses different shades of turquoise blue. The shades indicate the territories of each individual work, and yet the light counters them with shadows and highlights. Marcus Neustetter's repetitive scratches on the walls lend the light and colours further depth.

“Repetition” is another integral component of the entire exhibition; not only do some works repeat or continue in each venue, but themes, narratives, colours, and formal elements also repeat multiple times. The audience is expected to detect overlapping similarities and countermoves by acknowledging these repetitions.

There is a certain tension mounted with these repetitions. Haunted by details, these repetitions are never the same: with two archival black and white prints, Heba Y. Amin shows two separate moments while restaging Herman Soergel's portrait; Simon Wachsmuth's repeating patterns of the tiled floor have subtle differences; Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru's identical lantern displays inhabit different worlds and narrations; each of Burçak Bingöl's dried clay plants refer to another gentrified district in Istanbul along with her large-scale photograph that addresses and repeats the same kind of urban transformation process that is seen from the window of the gallery; Cristiana de Marchi's act of knitting, just like Didem Erk's act of writing a manuscript on top of a book, are in constant repetition; Fatoş İrwen's sequential performance photographs create an illusion of repetition with insignificant changes; Cengiz Tekin's small-size polaroid grids give a sense of repetition.

This accumulation of repetitions and actions sometimes provides an interplay through an archival approach: Maarit Mustonen's dyed fabrics as symbolic leftovers of her grandmother's archive for sewing patterns installed in two venues; Marcus Neustetter's journey with a collection of assembled objects from installations and performances since 2010; Ramesch Daha's documentation of fake archival Nazi propaganda tools with different painting techniques; Azade Köker's hidden dialogue; Memed Erdener's

alphabets; Burçak Bingöl's bricks which were picked up from the debris of the Bomonti Beer Factory; and Cengiz Tekin's visual archive of Naturland.

The composite interaction between formal elements and atmosphere created by the works guides the audience. The intensity of the immersive experience constantly changes in relation to the setting, colours, light, and locations. For instance, in Zilberman Istanbul, Erkan Özgen's photographs act as a documentary storyboard for the video to be watched in the following room. Each room has its own atmosphere and tangible relation to the rest of the exhibition. While Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru present us with space capsule designs as worldmaking apparatuses from a child's point of view, Erkan Özgen confronts us with another reality of a child who plays marbles with empty shell casings in a burned forest. Egle Oddo drags us to the world of extremophile seeds placed in a petri dish. Extremophiles are resistant plants and organisms that can grow in extreme habitats and conditions. Furthermore, they remediate the soil—creating another world that is suitable for the re-population of other plants. Across these microscopic photographs, Larry Muñoz's carved two-branched seed of a plant gives a tangible summary of human history. Then, with Bronwyn Lace, we enter another world and reality in which the preciousness of gold and human life competes.

Sound is the final and fundamental component of the exhibition. In Zilberman Istanbul, the photographs of Bronwyn Lace generate sound and the space is filled with vocal recordings.³ In the same venue, headphones are used to customise the choices of Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru's sound recordings, and Erkan Özgen's video sound is encapsulated in its own room. Cengiz Tekin's video is accompanied by a sound piece⁴ that overflows from its room. Zilberman Selected is subjected to the subtle sounds of Cristiana de Marchi's video, and in the same venue, headphones are used for Bochra Taboubi's experimental documentary. Omar Barquet's reference to French composer Charles Valentin Alkan's piano piece,⁵ along with Fatoş İrwen's title *Fugue*, not only inspires the audience to make mental associations with the xylography and the surrounding works but also activates the spatial design of the venue.

Ivy has brought 22 artists together for various reasons born out of similarities, contradictions, fiction, world-making attempts, and reactions. They add even more reasons during the processes of discussing, producing, and installing.

³ The sound component for *Of Hands* by Bronwyn Lace was created collaboratively with musicians Bongile Lecoga-Zulu, Clare Loveday & Micca Manganye. Together and in response to the images, they meditated on songs and sounds of mourning, of swarming, of labouring, and of hands.

⁴ Cengiz Tekin collaborated with Begüm Çalılımlı for the sound composition.

⁵ Alkan, Charles-Valentin. *Song of the Madwoman on the Sea-Shore Prelude Opus. 31, No. 8.*

Ivy

A.S. Bruckstein Çoruh

The name of the exhibition is *Ivy*. In botanical terms, we may think of “ivy” as a species of a quickly growing, evergreen plant that climbs or creeps along forest grounds, expanding surfaces and adding complexity to the environment. However, in the Zilberman context and in the universe of curator Başak Senova, *Ivy* is not a metaphor; it is a method. It is a way of moving: crawling, spreading, popping up, growing rhizomatically, acting in situ. Proceeding in ways strictly inductive, materialist, object-related, practice-led, and situationist. *Ivy* is a method of thinking, of providing a hospitable environment to others, of escaping the bird’s-eye view, of showing up in unexpected places, of connecting living things—human and otherwise—art, objects, people, communities. Zilberman has focused on ways in which the artistic imagination subverts the invasive gaze of colonisers and other violent agencies before. To understand the exhibition *Ivy*, it helps to think in a literal way and to start with the word itself. *Hedera*, Latin for “ivy,” comes from the proto-Indo-European word *ghed*, meaning “to seize, grasp, get”. According to a mysterious source, which Şenova attributes to Alexis O. van Tlön, “ivy” is said to correspond to *asheka* in Arabic, closely related to the Turkish word *aşk*, “love in the excessive sense,” according to the Zilberman press text of 14th September.

Ivy is a group exhibition of twenty-two artists who are loosely associated by way of the mysterious Institute for Extraordinary Archival Knowledge in Vienna, a sister to the imaginary *Orbis Tertius* in Jorge Luis Borges’s first-person narrative *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*¹. The exhibition unfolds and spreads over three Zilberman venues in Istanbul, including the gallery, the project space in Mısır Apartment, and the brand-new Zilberman Selected.

Upon entering the main gallery at Mısır on the opening day of *Ivy*, my attention was first caught by a work on the left, *Speculated Shadow Scape* (2022) by artist Marcus Neustetter, who is based in Johannesburg and Vienna. The black niche contains an installation showing several objects on a centrally staged white-papered wooden box, objects that look like archeological finds, stones, fossil organisms, *objets trouvés* that might have been assembled in a rough landscape, possibly in a desert, or even on extraterrestrial territory; we see objects one would expect to find in a museum of natural history, the Smithsonian maybe, where unique artifacts from early human settlements are archived in stage-lit showcases, prey to the gaze of the visitor bowing before tamed and controlled ancestors from the distant past. In *Speculated Shadow Scape*, however, objects behave differently. They are standing before a fold of white paper, lit by randomised LED lights that not only turn them into shadows, but also turn their shadows into light, dancing on paper to the rhythm of a flickering lamp, an inverse Platonic cave, breaking central perspective, turning the gaze inside

out, opening up a scene of relativity and indeterminacy. The mural drawing—in-situ white-on-black scratchings—turns the Platonic myth of light, ideas, and perspective inside out. This niche of speculated shadows may indeed contain the entire *Ivy* method in a nutshell: fractured ways of knowing, *zigzag* ways of thinking, lines of flight from the coloniser’s view, broken pieces of evidence, ruins for detective work, a *poietico*-political ecosystem with indeterminate beginnings.

In Bochra Taboubi’s immersive video and drawing installation *Cluster of Matter* (2022), staged at Zilberman Selected, we see a more political reference to paleontological objects (fauna and flora), objects from Métaoui, a phosphate mining town in southern Tunisia whose museum of natural history was looted and burned down during the Tunisian Revolution. Between fiction and nature, Taboubi reinvents the past in detours via the artistic imagination, detours via perfect future capable of repairing the past. Taboubi is also part of the Viennese *Octopus Programme*.

Is this the meandering movement, the detour via the artistic imagination, that Deleuze and Guattari refer to in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* as the “nomad’s movement,” indeed, a movement of love (*aşk*) that due to its contested condition may well be called a war machine? Love as a *zigzag* movement, a technique of resistance? *Aşk* as a guerilla technique, an artistic counterfugue against colonial erasures? Or, conversely, an artistic method for the erratic erasure of colonial time?

Ivy includes two works by multimedia and performance artist Heba Y. Amin, whose extensive research-based work subverts the various mechanisms of the colonial gaze. In her widely exhibited works, presented in solo and group exhibitions by Zilberman since 2015, Amin addresses mechanisms of domination and control through various methods of visual surveillance. The artist thereby references fundamental laws of geometric optics, connecting central perspective and the linear (phallic) gaze to actual, historical, and geopolitical positions of power. The works shown in *Ivy*, two archival black-and-white photo prints from 2018 entitled *The Master’s Tools I/II (Restaging of Herman Soergel’s Portrait)*, offer a glimpse of a vast artistic research project called *Operation Sunken Sea*. Employing the *zigzag* movement of the anti-colonial war machine of nomads, *Operation Sunken Sea* proposes, develops, and performs strategies of how to reroute and relocate the Mediterranean Sea within the African continent, converging Africa and Europe into one supercontinent for the benefit of the region. In charge of this operation herself in various disguises of (male) military dictatorships, the artist employs the erratic *zigzag* techniques, all those nonlinear shortcuts, detours, displacements, and other nonphallic measures, that *Ivy* relates to *aşk*/love. We find evidence for this capricious technique in a text on contemporary-ancient erasure techniques of colonialism, related to ancient regimes of female desire. The text reads:

“What matters is that love itself acts like a war machine.” It moves “like a woman” and embodies the process of anarchic deterritorialisation and fragmentation of thought. From its own (somatic) point it moves freely, but from a bird’s-eye view (ex-somatic) it is invisible. In fact, she moves like the letters on an ancient page, dwelling in interstices, cracks, and holes, in a roving, sprawling, wandering, sometimes dizzying movement that links the subcutaneous and the topographically forgotten or omitted. Like letters on an ancient page, she follows unpredictable vectors and tangents that can neither be had from the outside, nor through the generic. A strictly inductive way of thinking opens itself up, a thinking from the place of (female) desire.²

¹ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* was published in the Argentinian journal *Sur* in 1940 with an anachronistic postscript dated 1947, and the first English edition was published in 1961. Readers may recall Borges’s story: *Tlön* is that intellectual world in which people believe in subjective idealism, *Uqbar* their fictional country, and *Orbis Tertius* a secret organisation that creates fictional locations, narratives, and relations.

² Bruckstein, A. S. “The Talmudic Bride and Her Shadow’s Dream.” *Art Unlimited*, English Edition, *Wednesday Society: The Couch of Meret O.* (Istanbul/Berlin/New York), 2022. The quote is inexact and refers in wide parts to Deleuze and Guattari’s *A Thousand Plateaus*.

The strange objects in Neustetter's *Speculated Shadow Space* are remnants of an independent South African space project that failed. Burnt remnants of a satellite crushing to pieces on reentry into the earth's orbit, the very moment South Africa set out to map its territory from above with its own space mission. In an inverse movement, artists of *Ivy* get interested in collecting and mapping ruins. Neustetter's installation *The Journey [Into the Unknown]* shown at Zilberman Selected presents a whole box of dysfunctional phallic rockets, named "playful dreaming and simulating journeys." What does it mean? It's about humour. Yes, laughing at those spears, laughing at them, in admiration of phallic failures: failures in one-dimensional thinking, failures in shooting and aiming straight. Look at the way the artist Ramesch Daha takes it up: her meticulous charcoal drawings/paintings *UFO 1945* (2021) placed right next to Neustetter's *Journey*, undermine found documents, fake propaganda tools of the Nazi regime, in a semicomical, semiserious artistic comment on conspiracy theories, science fiction plots, and comic books on UFO objects.

A wonderful example of how the peculiar *aşk* or "war machine" of (female) desire explores, develops, and researches its own movement is the performative, videographic, and photographic work of artist Zeynep Kayan. An artist who has collaborated with Zilberman since 2013, Kayan experiments with her own body movement in relation to space, various materials, light, and rhythm, such as repetition and variation. *Ivy* shows seven diptychs of her *one one two one two three: atelier* series (2021), which are brilliant and far-reaching choreographic commentaries of the trailblazing performance *Accumulation* (1971) of New York artist Trisha Brown (1936–2017). Challenging stability as a working method, hijacking the gaze inward, introducing dizziness as mode of perception, and defying gravity while developing highly structured idiosyncratic movements, Kayan focuses on surface, haptics, repetition, and variation. She gives us just a taste of her experimental studio work. Inspired by the New York scene of the 1970s, she not only prescribes the work of Trisha Brown, Merce Cunningham, and John Cage into Istanbul's art scene, but also gives us a barely visible trace of evidence of how to pursue the *Ivy* mode of thinking/acting/scribing forth that is staged so carefully by the curator. Even the work of artist Yane Calovski, *Untitled (Embroidery)* (2022)—Euclidian and geometric at first sight—undoes patterns of modernity and of central perspective, deeply embedded in female personal archives, subjective relativity, and collective memory.

Centrally staged in the main gallery is a stunning installation on methods of relative perception and states of uncertainty, entitled *One Meter Above the Ground: Drafts for Our Space Capsule* (2022). The artists Nirual Kenabru and Verena Miedl-Faißt, who are part of the Viennese *Octopus Programme*, present five everyday/botanical/fossil objects encapsulated in glass and floating in space, devoid of gravity, movement, and function: a snail shell, a ball of cord, lichen on branch, an incense smoker (clay), and a (ceramic) pear. Objects with drawings on light boxes underneath grant sketchy insights into the object's architecture, horizontally or vertically sliced, including amusing visual remarks. The drawings are accompanied by handwritten bilingual commentaries in the boxes' corners. Architecture, poetry, and a specially composed soundtrack create a specific performative poetry of spatial relation for each of the objects, undoing the central perspective, calling for a way of reading all around the object, even upside down upon the object's demand. No way to grasp object and poetry at once. The fourfold texts include object descriptions and instructions on how to act, move, and proceed with this object as well as how to enter it, how to exit it, what to do with it—warnings included.

[ceramic pear] "A spiral staircase can be lowered/raised (for boarding and disembarking)."
[snail shell] "The surface is slippery so that intruders cannot climb up."

"Endless corridor, like walking into your ear."
[incense smoker] "One can only enter from underneath, then it turns 180."
"Nozzles add fast-rust-agents to corrode armor, shields, and weapons faster."
"To tire the enemy, water can be splattered at head's height."
[ball of cords] "Low architecture: Sitting is more important than standing."
"It's like a weaver bird's nest."
"In the ceiling: Holes without glass to look out of while standing."
"Interior design: Bean bags."
[lichen] "The walls inside are made from fresh leaves, and if you touch them they turn into soft pillows."
"Some branches are fragile—danger of falling into the abyss."
[etc./incomplete]

Just beginning to touch at the heart of the matter, the writer is aware that her time and the space allotted for this essay are up. Dear reader, go see Erkan Özgen's video *Silencing the Past* (2022), in which a young woman plays a children's game of bowling all by herself, using steel bullets and weapon cartridges for skittles she finds on the forest ground. A silenced scene of war crimes, a quiet aftermath of ecological disaster? Her play is focused, even dedicated as if she were rewriting the script of war all from scratch. Turning it into a manifesto for aimless games? That would be an achievement we are all yearning for. A memorial? Özgen has shown the painful ambivalence of the silent witness at Zilberman before, as his now iconic video *Wonderland* (2016) was shown at *The Red Gaze* exhibition in Berlin (2016).³ Having spent time with Özgen's *Silencing the Past*, go downstairs to the project space and watch the video *Welcome to Naturland* (2022) by artist Cengiz Tekin with Özgen at the camera. A dystopian collage of urban ruins, tableaux of multiple still lifes grotesquely poetic, abysmally sad, profoundly shocking in their tenderness, their profound love for broken things, their sense of humour, and stories of love and *tikkun olam* (repairing the world), including funny scenes of political resistance.

Ivy proceeds and goes deeper to where Eros touches Tanathos. I see Azade Köker's *Dialogue* (2022), a site-specific installation with two empty chairs facing each other in an imagined scholarly dispute high up on the exhibition wall, accompanied by two photos showing the father of psychoanalysis Joseph Breuer on the left and Nietzsche on the right. Pigment photo prints with anatomical details of the arms, backrests, and legs of the chairs are presented vertically. They show us vulnerable close-ups, details of the blotchy skin of the chairs, their open and bandaged wounds, joints torn, tissues tattered, with loose threads holding it all together. These empty chairs, in a conversation *à deux*, show us the psyche, the subject, the open, empty, vulnerable spot that we ourselves in are when opening up and speaking to another. There is an ancient wisdom expressed in Köker's work: for the soul to open up, the text all that is spoken must be empty, vulnerable, indeterminate—even *illegible* to begin with. Psychoanalyst Hélène Cixous calls such a text an *écriture féminine* because it is ready to evolve in all directions, aiming at nothing. In a sisterly kinship that couldn't be more precise, Şenova's *Ivy* exhibition places the shirt/pants of Maarit Mustonen's great-grandmother and other patterns (*Installation and Artist Book*, 2020) next to the *Dialogue*, as well as a Rumi

³ *Wonderland* was first shown by curator Işın Önol in her exhibition *When Home Won't Let You Stay in Vienna*, 2016. That is where I saw it, before including it among the works of the exhibition *The Red Gaze*. See the catalogue Bruckstein Çoruh, A. S., and Lotte Laub. 2016. *The Red Gaze*.

manuscript *Divan-ı Şemsi Tebrizi* (2022) by artist Didem Erk, a fantastic *écriture* with interlinear interventions, palimpsest-like overwriting, and a glass ball on the open page. “For writing to be called holy, it must be illegible”, says Roland Barthes in his writings on André Masson. Memed Erdener’s work on letters *From the Series Titled [The Symbolic Cannot Be Consumed]: Language Is the Border of the Animal* (2022) proves exactly that. Go study Bronwyn Lace’s *Of Hands* (2022) in the main gallery in this context.⁴ The artist’s “hands” cannot keep their generic distinction; they are invaded by bees and wasps and other creepy things, and they become hosts to death and decay, entropy, beauty, and collapse, embracing new organic forms and glitchy transformations. They behave like the organic food objects shown in strange decay by Egle Oddo in her *Repository III* (2022). Yes, the psyche, texts, and nature, too, are abysmally ambiguous, and in war scenes, zones of conflict, and ecological stress, there is nothing more urgent than unlearning territorial ways of thinking, generic distinctions, central (colonial) perspectives, linear rhythms, and speeds. Omar Barquet’s *The Song of the Mad Woman on the Seashore (Hemispheres) (After C. V. Alkan)* (2020), Fatoş İrwen’s *Fugue* (2012), Simon Wachsmuth’s *Master of The Nets—The Kochi Tiles* (2007–12), Christiana de Marchi’s *Building a Falling Wall* (2021–22), and Larry Muñoz’s *From Caves to Mars* (2022) are samples of dwindling perspectives, displaced topographies, fluent time, and architecture in reverse. Burçak Bingöl’s flowers *Adaptation_Şilberman* (2022), a statement of feeble existence, vanishing, withering, everywhere, reads like a farewell to grand and mighty things. In Bingöl’s *Brick’s Reverie* (2022), even ruins of concrete bricks and mortar become soft and fluid.

⁴ With an ethereal soundtrack in collaboration with musicians Bongile Gorata Lecoge-Zulu, Micca Manganye, Clare Loveday, and sound designer Zain Vally. Together and in response to the images they meditated on songs and sounds of mourning, of swarming, of labouring, and of hands.

Choking what it garlandeth

Jonatan Habib Engqvist

“Fiction reveals truth that reality obscures”, writes Alexis O. van Tlön in the sophisticated yet incomplete collection of aphorisms *Orbis Tertius*.¹ This manuscript appeared in the archives of the respected Institut für außergewöhnliches Archivwissen in Vienna through very peculiar circumstances, which I will not delve into here.² Yet, it might be worth mentioning the plethora of theories circulating through the years suggesting that van Tlön could in fact be a pseudonym for one or several authors. In contrast to comparable rumours around celebrity writers such as Shakespeare, for instance, in the case of van Tlön, there are several immaculate theories about the construction of the name itself.³

This triple-venue exhibition also departs from a manuscript by the same author, where the amateur etymologist van Tlön makes a bold claim that the Arabic word for “ivy”, pronounced as “asheka,” indeed contains the root of the Turkic “aşk”, meaning love—even excessive love—in order to show how the plant’s extending growth processes are analogue to the nature of profound love. Little did he know that this anecdote would come to influence European romantic literature and orientalist. Indeed, this association of ivy and love, introduced by van Tlön, surfaces in works of writers such as Virginia Woolf, Christina Georgina Rossetti, and Charles Dickens as well as the Chilean poet Pablo Neruda, to mention a few.⁴

Given the nature of Alexis O. van Tlön’s quote above about fiction revealing reality, it is perhaps an ironic destiny that he dedicated so much thought to the relationship between existential problems and fiction—a style Ana María Barrenechea has famously labeled “irreality”. According to Barrenechea, there

¹ *Orbis Tertius* (“third orb” in Latin) was probably compiled by Herbert Ashe in 1947. In this collection of remarkable and greatly misinterpreted mystical texts, Alexis O. van Tlön explores the idea of an entirely immaterial reality where physical objects have no existence, language has no nouns, and the principal discipline is psychology since the universe is nothing but a series of mental processes (see 1917. *The Aglo-American Cyclopaedia*. New York.) Psychoanalysts and philosophers such as Bertrand Russel have been highly influenced by these theories (see, for example, *The Analysis of Mind*, 1921) as well as writers such as Ralph Waldo Emerson to whom this quote is sometimes attributed.

² The unclear provenance of this particular early 19th century document includes a series of transactions that took place during the North African campaign between the Allies and the Axis Powers of the Second World War in North Africa from 1940 through 1943 (fought in the Libyan and Egyptian deserts, Morocco, Algeria, and Tunisia), as well as a number of Deutschartgenier before finding its way to the Institut für außergewöhnliches Archivwissen.

³ Although the truth around van Tlön’s biography might be more spectacular than the myths, Gunnar Erfjord points out in a letter to Herbert Ashe that the name hides several words that support his theoretical exercise. The words contained within the name are “rather unusual and hold very particular meanings.” From the letters in a-l-e-x-í-s-o-v-a-n-t-l-ö-n, we can shape the words: Antinovels (a work of fiction that lacks most or all of the traditional features of the novel), Nonvolatile (retaining data even if there is a break in the power supply), Alveolation (deeply pitted, like a honeycomb), Alloxantin (a crystalline compound formed by oxidation). The letter, also found in 1947, was recently acquired by the Institut für außergewöhnliches Archivwissen, Vienna.

⁴ For a compilation of references to ivy in the works of Virginia Woolf, see: <https://woolfherbarium.blogspot.com/p/53-ivy.html>

are two main types of writing found in van Tlön's manuscripts – the first lies somewhere between non-fiction treatises and fables that use fictional techniques to tell essentially true stories. The second consists of literary forgeries passed off as common knowledge, etymological theories, or renditions of passages from seldom-read works. I take Barrenechea's apt description of van Tlön as a point of departure when entering the exhibitions and a means of understanding the works, as they seem to be using both the techniques she describes.

The use of ivy in the exhibition(s) is, in other words, more than an image of, or a metaphor for the world. Rather, it is a method, forming a rhizome with the world—what van Tlön calls an “aparallel evolution” taking place through the exhibition and our understanding of it.⁵

The exhibition brings me to three venues in the heart of the palimpsest city—Zilberman Istanbul, Zilberman-Project Space, and Zilberman Selected—and almost every work I encounter seems to deploy a strategy that oscillates between that of the non-fiction essay and the short story, using fictional techniques to tell fundamentally true stories. The rhizomatic curation deployed takes me from a photograph by Heba Y. Amin documenting her elaborate performance, *Operation Sunken Sea—Relocating the Mediterranean*, which is based on meticulous studies of posture, gestures, flower arrangements, and vocabulary, to a video of an abandoned Turkish holiday park layered with animations of leaves, police officers, and protesters by Cengiz Tekin. From Erkan Özgen's video and photographs of a girl playing with steel marbles and bullet shells in a burnt-down forest to Egle Oddo's microscopic photographs of the extremophile seeds, placed in a petri dish. Maarit Mustonen's textile remains are juxtaposed with a painstakingly handwritten semi-fictional diary by Didem Erk packed with spirals (another van Tlön signature). Ceremonial images of gold-leaf-soil played out for a mound of various species of bees and wasps found on window sills, under the sofa, and next to skirting boards by Bronwyn Lace are accompanied by ritual vocal recordings, while Bochra Taboubi has worked closely with the natural reserves of Tunisia to create an index of fictional and natural creatures and chimeric forms that suggest a possible fauna and flora which could have existed in times past, in order to speak of the present.

Recent research has shown that ivy has some surprising benefits for human health. While its growth processes are suffocating, the traits are quite the opposite. For instance, ivy can help purify the indoor air, and when ingested it can provide antioxidant and anti-inflammatory benefits, even reducing cough-related predicaments of colds and viral infections.⁶ This dual nature of the at-once medicinal and venomous plant can be traced in Nirual Kenabru & Verena Miedl-Faißt who have placed various objects in lit musical glass cases in the installation *One Meter Above the Ground. Drafts for Our Space Capsule*. The theme of growth on and out of ruins is reconnoitered by Burçak Bingöl's scattered plants in all three venues supplemented by bleeding bricks portraying their own past. Larry Muñoz's guajes seed pods with the text *From the Caves to Mars* comprises human history—with all its desires and myths, past and future—into a single fragment.⁷ Yane Calovski's lines and abstract shapes, and Ramesch Daha's charcoal on paper and

⁵ Van Tlön in *Orbis Tertius* (as quoted in Guattari, Félix, and Gilles Deleuze. 1972. *Anti-Oedipus*. Translated by Hurley, Robert, Seem, Mark, and Helen R. Lane).

⁶ E.g., see the European Medicines Agency's report from 2017: https://www.ema.europa.eu/en/documents/herbal-summary/ivy-leaf-summary-public_en-0.pdf

⁷ Guajes, or white leadtree [*Leucaena leucocephala*], is a small and fast-growing mimosoid tree native to southern Mexico, Belize and Guatemala, now naturalised throughout the tropics including parts of Asia. During the 1970s and 1980s, it was promoted as a “miracle tree” for its multiple uses and has also been described as a “conflict tree” since it is used for forage production but spreads like a weed in some places.

acrylic on canvas explore the intertwined relationship between family ties and state power, while Marcus Neustetter attempts in folly at contacting a defunct satellite—the scratches on the walls and the obsessive collecting dealing with the impossibilities of communication.

If Alexis O. van Tlön explicitly writes of the relationship between ivy and love, Shakespeare uses the images of ivy climbing an elm tree more obliquely as a metaphor for the (gendered) relationship between lovers: an elm tree with ivy lovingly wrapping itself around the stem – “Gently entwist; the female ivy so / Enrings the barks fingers of the elm. / O how I love thee, how I dote on thee!” Affectionately clinging to the structures of Zilberman's three galleries, shooting out roots and flowering, these ivy-structured works all seem to grow in two stages, much like the plant. In its juvenile or climbing stage, ivy is namely infertile and sends out long stems that seek vertical surfaces rapidly growing upwards with roots that cling to the surface rather than the soil. When it has grown as tall as it can, it produces non-climbing branches with simpler leaves, which—being fertile—bear yellowish, umbrella-shaped clusters of flowers and later dark berries with poisonous seeds – thus creating the ecosystem it needs for its own existence. This two-stage development, or stagism, is a movement that can, for instance, be found in Omar Barquet's *Ghost Variations Project*, Zeynep Kayan's choreographic remnants, and Christiana de Marchi's *Building a falling wall* which uses a seminal structural textile production method—the rhythmic process of knitting with black thread while producing tangible objects—that is utilised to build what might be phrased as the predetermined malfunction of a soft wall. A double-bind is furthermore reinstated in Memed Erdener's asemic writing, Fatos Irwen's abandoned house covered with ivy, and Azade Köker's impossible dialogue.⁸

If, then, there is a theme in the exhibitions, “a red thread” no matter how entangled, the resounding leitmotif is perhaps the relationship between beauty and suffocation. Or to phrase it differently, it is the impossibility of owning freedom or controlling love (in relationships, nature, life). In van Tlön's words, Being resides in the absence of being “but this lack has a way of being which is precisely existence.”⁹ Here, I should perhaps disclose that the title of this short text comes from Woolf's comrade, the van Tlön reader and poet Christina Georgina Rossetti.¹⁰ And as I revisit the entanglements of these exhibitions and

⁸ In *Twilight of the Idols* (ch.9) Friedrich Nietzsche writes: “Saying Yes to life even in its strangest and hardest problems, the will to life rejoicing over its own inexhaustibility even in the very sacrifice of its highest types – that is what I called Dionysian, that is what I guessed to be the bridge to the psychology of the tragic poet”. I dare not venture into connections between Nietzsche and van Tlön here, if any, but it might be of interest to note that in *Orbis Tertius* van Tlön, in another brave move, implies that ivy is not only closely associated with (obsessive) love, but indeed with Dionysus—the Greek god of wine, fertility, orchards, vegetation, pleasure, festivity, madness, ecstasy, and theatre—who, more than anything, is often depicted in literature and art as being wreathed in ivy. Since ivy is an evergreen plant, it denotes immortality; but with specific reference to Dionysus (later becoming Bacchus in Roman myth), ivy also often indicates the perpetual nature of sexual desire. Dionysus used ivy to ensnare women in mystical awe and delirium whenever they refused to worship him. Once caught under his spell, these women went to the mountains where they joined the *Maenads*, Dionysus' female followers (known as the ‘raving ones’). In *The Wordsworth Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, Hans Biedermann also notes that Thalia, the muse of comedy in Greek culture, was also depicted as wreathed or crowned in ivy – perhaps because of the associations between theatre (of which Dionysus was the god) and comedy. In Egyptian civilisation ivy was already sacred to Osiris, who was resurrected after his death – indicating ivy's associations with immortality and rebirth.

⁹ *Orbis Tertius*. Paraphrased by Simone de Beauvoir in *The Ethics of Ambiguity*, 1947.

¹⁰ Pluck me no rose that groweth on a thorn,
Nor myrtle white and cold as snow in June,
Fit for a virgin on her marriage morn:
But bring me poppies brimmed with sleepy death,
And ivy choking what it garlandeth,
And primroses that open to the moon.
From the poem *Looking Forward*, 1849.

the world, its themes of decay and interdependency, the “aparallel evolution” taking place throughout and through them, I am again reminded of Charles Dickens¹¹ and his well-known poem *The Ivy Green*, which ends with the following passage:

Whole ages have fled and their works decayed,
And nations have scattered been;
But the stout old Ivy shall never fade,
From its hale and hearty green.
The brave old plant, in its lonely days,
Shall fatten upon the past:
For the stateliest building man can raise,
Is the Ivy's food at last.
Creeping on, where time has been,
A rare old plant is the Ivy green.

¹¹ This classic three-stanza poem by Charles Dickens consists of 3 sets of 10 lines. Each stanza follows a consistent rhyme scheme of *ababccdee* relative to chosen endings. In the first stanza, following the Shakespearian tradition of active male subjectivity (for instance, in Ann Carson's translation of *Euripides*, it is Hecuba who says “as ivy to oak, so shall I cling to her” Eur. Hec. 382. With the possible exception of Thomas Hardy's poem *The Ivy-Wife*, where I would argue that the feminine also is a question of objectification in relation to the narrative “me”), decay does not put the ivy off but spurns it on. It thrives amongst the “mouldering dust that years have made”, human leftovers are a “merry meal”. In the second stanza, ivy moves through these “moulding” environments. It creeps quickly, is old, does not “wear...wings”. From ivy intertwining abandoned buildings and trees, the second stanza then speaks of graves before the final stanza quoted here describes the progression of time and resilience. Long after humankind and her works are abandoned, ivy will still be there. Dickens's variation in iambic pentameter (while maintaining iamb as the most common foot) can also be compared to van Tilön. For example, see: Hobsbaum, Philip. 1995. *Metre, Rhythm and Verse Form*.

Saklanan Sarmaşık

Başak Şenova

Sarmaşık, iç içe geçmiş bir yaprak ağı ve oldukça dağınık bir kök sistemi ile istilacı bir bitki olarak karşımıza çıkar. Bu sergi bağlamında ise “sarmaşık”, hem Zilberman’ın İstanbul’daki üç mekanına yayılan bir kompozisyonun kavramsal temelini oluşturan hem de özgün bir küratöryel tekniğin altını çizen çok amaçlı bir araçtır. Bu tekniği sorgulamalarla yol alan bir süreç esnasında, düşünce değişkenleri arasındaki ilişkileri keşfederek ilerlemek ve süreci buna göre şekillendirmek üzerine yapılandığını söyleyebilirim. Sorgulama süreci denemelere, fikirleri sınamaya, doğaçlamalara, ve *yapma* eylemine doğru yönlendirir; dolayısıyla böyle bir süreç, serginin dramaturjisi açısından dinamik bir ortam yaratır ve sergi mimarisinin nasıl şekilleneceğini belirler.¹

Tematik sergi yapmaktan kaçma refleksim, beni daha baştan bu sergiyi kurgulamak için birden fazla giriş noktasına itti. Ancak *Sarmaşık*’ın tematik bir sergi olmaması, onun temadan yoksun bir sergi olduğu anlamına gelmiyor; aksine, bilinçli bir şekilde, üç mekana yayılan kompozisyona hükmeden, kapsayıcı ana bir tema yerine, tekrarlar pekişen dağıtılmış tema kümelerini ve onların da alt kümelerini barındıran bir yapı sunuyor. Bu açıdan, ona yapılan atıflar, analogiler ve çağrışımlarla “sarmaşık” bitkisinin serginin inşasında pusula görevi gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla serginin kavramsal çerçevesinin çıkış noktası; Alexis O. van Tlön² tarafından kaleme alındığı düşünülen bir el yazmasında “sarmaşık” üzerine geçen bir pasajdır. Viyana merkezli bir enstitü olan Institut für außergewöhnliches Archivwissen Wien (Viyana Olağanüstü Arşiv Bilimleri Enstitüsü) tarafından yakın zamanda keşfedilip gün yüzüne çıkarılan el yazmasındaki pasaj, sarmaşık kelimesinin Arapça’daki “asheka” telaffuzunun, Türkçe’deki “aşk” (aşırı ve şiddetli aşk) kelimesinin köküne dönüşümünü detaylandırır. Metnin mantıklı olduğu kadar şiirsel düşünce örgüsünde van Tlön: “Sarmaşık çevrelediği ağacın suyunu emer, kurutur, zayıflatır. Bazen aşırı sevgi âşığın hayatla bağlantısını kesmesine, âşığı solmuş bir bitki gibi yorup kurutmasına sebep olur.” diyerek başlar. Ardından, kurduğumuz güçlü bağların hayatta kalmak için nasıl hayati öneme sahip olabileceğine, bir “bitkinin” yaşam için nasıl bir direnç sembolü olabileceğine dair satırlarla devam eder. Bu düşünceyi “harabeler” üzerine kurduğu bağlantılarla zenginleştirir. Tlön’e göre bir zamanlar yaşananların en güçlü göstergelerinden biri olan harabeler, geçicilik duygusunu sabitler. Harabelerin yaşamı geride kalana bağlayan tek yoldaşı ise sarmaşıktır.

Sergi, bir sarmaşığın eş zamanda ve mekânda var olan çoklu anlatılara, bakış açılarına, varlıklara ve gerçekliklere ayrılan dallarını, esrarengiz ve paradoksal çağrışımlarını takip eder. Üç mekânda—Zilberman İstanbul, Zilberman-Project Space ve Zilberman Selected—yer alan işler, mekânsal, zamansal,

¹ Burada “sergi yapma eylemini izleyicinin algısını tasarlama süreci” olarak gördüğümü küratörlük kariyerimin başlangıcından bu yana çeşitli mecalarda defalarca belirttiğimi yazmak yerinde olur.

² Bilim insanı ve sanatçı Alexis O. van Tlön’ün hayatı ve çalışmaları hakkındaki bilgilerimiz, dünya çapındaki çeşitli arşivlerde, müzelerde ve depolarda keşfetme şansına sahip olduğumuz bir dizi parçadan oluşmaktadır.

bölgesel ve zihinsel paylaşımlar aracılığıyla birbirine bağlanır. Bu bağlantılar aracılığıyla, mekânlar şehrin farklı bölgelerinde birbirlerine çapraz referanslar verir.

Her üç mekân, işlerin mekâna ve birbirlerine göre konumlandırılmalarıyla yaratılan perspektif ve algı oyunlarından oluşan benzer bir geometrik repertuar ile izleyiciyi karşıyor. Örneğin, Zilberman Selected'de girdikten sonra, Omar Barquet'nin büyük ölçekli ahşap oyma baskısı, açılış aksına hakim olurken, Yane Calovski'nin heykelsi bir yapıya ait fotoğrafları, onu kesen yatay aksın perspektifiyle çakışıyor, ardından Memed Erdener'in L şeklindeki duvarındaki büyük ölçekli resimleri, Bochra Taboubi'nin tavandan aşağıya sarkıtılan aydınlar kağıtlar üzerindeki kurgusal fosil türlerinin mürekkeple çizimleri ile birlikte mekâm bölüyor ve nihayetinde Azade Köker'in arkadaki duvarın tamamını kaplayan iki sandalye heykeli ve fotoğraflardan oluşan yerleştirilmesi görüşü tamamlıyor. Bu parçalanmış mekân ancak işlerin imlediği mekânsal ayrımlarla algılanabiliyor. Aynı zamanda Zeynep Kayan'ın ardışık vücut hareketlerinden oluşan arşiv pigment baskı serisi, Burçak Bingöl'ün kuru kil bitkileri, Cristiana de Marchi'nin duvarda epey yüksek bir yerde asılı olan tek kanallı videosu—videoda yer alan koreografi ve mekânlar videonun mekândaki pozisyonuyla örtüşüyor— Didem Erk'in cam vitrin içindeki el yazması/kitabı ve Maarit Mustonen'in pencereye tebeşirle çizdiği dikiz desenleri seyirci için tasarlanmış koreografinin uygulanmasını mümkün kılıyor; zira bu çalışmalarını görebilmek için vücudun onlara göre hareket etmesi gerekir.

Zilberman-Project Space, farklı yakınlıklarda inşa edilmiş iki duvarla karşıyor izleyiciyi. Bu duvarları Heba Y. Amin'in portreleri kaplıyor. Her bir duvar izleyiciyi arka plandaki başka bir çalışmaya yönlendiriyor. Heba Y. Amin'in portreleri izleyiciyi Simon Wachsmuth'un çinilerine, çiniler ise Memed Erdener'in neredeyse köşeye gizlenmiş/tünemiş resimlerine götürüyor. Zilberman İstanbul'un açılış hamlesi ise izleyicinin algısını yeniden biçimlendirmeyi/dönüştürmeyi amaçlayan mütevazı ve sembolik bir girişimi sergiliyor: Marcus Neustetter'in ışık ve gölge oyunları animasyon etkisi veren yerleştirilmesi serginin başını tutuyor.

Serginin özel ışık tasarımı, turkuaz mavisinin farklı tonlarından oluşan bir renk paleti ile birlikte çalışıyor. Bu tonlar her bir çalışmanın alanını imlerken, uygulanan ışık işler için gölge ve aydınlık kontürler oluşturuyor. Aynı zamanda Marcus Neustetter'in duvarlara kazınan çizikleri ışığa ve renklere daha fazla derinlik kazandırıyor, bu izler her mekânda tekrar tekrar karşımıza çıkıyor.

“Tekrar” serginin önemli bileşenlerinden biri; kimi işler her mekânda ya tekrarlıyor ya da devam ediyor ama sadece bununla da kalmıyor, aynı zamanda temalar, anlatılar, renkler ve biçimsel öğeler sergide birden çok kez tekrarlanıyor. İzleyici kolayca bu tekrarların farkına varıp, örtüşen benzerliklerle zıtlıkları tespit edebilir.

Bu tekrarlar sergide aynı zamanda bir nevi gerilimi de yükseltiyor. Ayrıntıların peşini bırakmadığı bu tekrarlar asla aynı şeyi tekrarlamıyor: Örneğin arşiv niteliğindeki iki siyah beyaz baskıyla Heba Y. Amin, Herman Soergel'in portresini yeniden sahnelerken iki ayrı anı gösteriyor; Simon Wachsmuth'un karolarının tekrar eden desenleri ince farklılıklar barındırıyor; Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru'nun birebir aynı olan fanusları her seferinde farklı bir dünyayı ve anlatıyı yaşatıyor; Burçak Bingöl'ün kentsel dönüşüm sürecini ele alan büyük ölçekli fotoğrafı galerinin penceresinden görülen benzer bir dönüşüme gönderme yaparken birbirine benzeyen her bir kuru kil bitkisi bizi İstanbul'un başka bir semtindeki dönüşüme taşıyor; Cristiana de Marchi'nin farklı mekânlarda durmaksızın aynı hareketlerle örgü örmesi ile Didem Erk'in bir kitabın içindeki metnin üstünden kendi el yazısıyla geçmesi sürekli tekrar halindeki eylemleri işaret ediyor; Fatoş İrwen'in performansının ardışık fotoğraf serisi, belli belirsiz değişikliklerle bir

tekrar yanılması yaratıyor; ve son olarak da Cengiz Tekin'in duvardaki küçük boyutlu polaroid sıraları farklı bir tekrar hissi veriyor.

Bu tekrarlar ve eylemler birikimi, sergide bazen arşivsel bir yaklaşımla karşılıklı bir etkileşime geçiyor: Maarit Mustonen'in büyükannesinin dikiz paftası arşivinin iki mekâna yerleştirilmiş sembolik kalıntıları olan boyanmış, arta kalan kumaşları; Marcus Neustetter'in 2010'dan bu yana yerleştirmelerinden ve performanslardan bir araya getirdiği nesnelere oluşturduğu koleksiyonundaki yolculuğu; Ramesch Daha'nın Nazi propaganda aracı olan sahte arşivi farklı resim teknikleriyle belgelemesi; Azade Köker'in gizli diyalogu; Memed Erdener'in alfabeleri ve karakterleri; Bomonti Bira Fabrikası'nın enkazından çıkarılan Burçak Bingöl'ün tuğlaları; ve Cengiz Tekin'in Naturland görsel arşivi.

İşlerin oluşturduğu atmosfer ve biçimsel öğeler arasındaki bu birlikte hareket eden etkileşim izleyiciye rehberlik ediyor. Sürükleyici deneyimin yoğunluğu ortam, renkler, ışık ve konumlara göre sürekli değişiyor. Örneğin, Zilberman İstanbul'da Erkan Özgen'in fotoğrafları, bir sonraki odada izlenecek video için bir belgesel niteliği taşıyan ön bir hikâye görevi görüyor. Her odanın kendine has bir atmosferi olmasına karşın, her iş serginin geri kalanıyla somut bir ilişki kuruyor. Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru, uzay kapsülü tasarımlarını, bir çocuğun gözünden dünya kurma aparatları olarak bizlere sunarken, Erkan Özgen, yanmış bir ormanda boş mermi kovanlarıyla msket oynayan bir çocuğun kendi gerçekliğiyle karşımıza çıkıyor. Egle Oddo bizi bir mikroskop kabına yerleştirilmiş ekstremofil tohumlarının dünyasına sürüklüyor. Ekstremiteller, aşırı yaşam ortamlarında ve koşullarda büyüyebilen dirençli bitki ve organizmalardır. Ayrıca, toprağı iyileştirirler ve diğer bitkilerin yeniden üremesi için uygun başka bir dünya yaratırlar. Bu mikroskobik fotoğrafların karşısında, Larry Muñoz'un oyulmuş iki dalı bir bitki tohumu, insanlık tarihinin soyut bir özeti veriyor. Hemen karşısında Bronwyn Lace ile altının ve insan hayatının kıymetinin yarıştığı başka bir dünyayı ve gerçekliği paylaşıyoruz.

Ses, serginin söz etmek istediğim son ve temel bileşenidir. Zilberman İstanbul'da Bronwyn Lace'in fotoğraflarından ses yükseliyor ve mekâm bu vokal kayıtlar³ dolduruyor. Aynı mekânda Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru'nun ses kayıtlarının seçimlerini kişiselleştirmek için kulaklıklar kullanılıyor ve Erkan Özgen'in video sesi kendi odasının sınırlarında kalıyor. Zilberman-Proje Alanı'nda yer alan Cengiz Tekin'in videosuna, bu odadan taşıp, tüm mekâna sızan bir ses parçası⁴ eşlik ediyor. Zilberman Selected'da, Cristiana de Marchi'nin videosundan gelen belli belirsiz sesler duyuluyor ve aynı mekânda Bochra Taboubi'nin deneysel belgeseli için kulaklıklar kullanılıyor. Bununla birlikte, Fatoş İrwen'in *Füg* başlığının yanı sıra, Omar Barquet'nin Fransız besteci Charles Valentin Alkan'ın başlığında da tekrarlanan piyano parçasına⁵ yaptığı gönderme, yalnızca işine ilham veren ya da çevresindeki işlerle zihinsel bağlantılar kuran bir kaynak olarak kalmıyor, aynı zamanda serginin mekânsal tasarımını harekete geçiren bir öğe olarak benim için özelliğini koruyor.

Sarmaşık, benzerlikler, çelişkiler, kurgular, yeni dünyalar kurma girişimleriyle, tepkilerden doğan çeşitli nedenlerle 22 sanatçıyı bir araya getirdi. Bu 22 sanatçı, serginin tartışma, üretim ve kurulum süreçlerinde bu nedenlere daha nicelerini eklediler.

³ Bronwyn Lace'in *Ellere Dair* parçasını müzisyenler Bongile Lecoga-Zulu, Clare Loveday ve Micca Manganye ile ortaklaşa oluşturuldu. Birlikte ve görüntülere yanıt olarak şarkılar ve yas, kaynaşma, emek ve el sesleri üzerine meditasyon yaptılar.

⁴ Cengiz Tekin, ses kompozisyonu için Begüm Çalılımlı ile çalıştı.

⁵ Alkan, Charles-Valentin. *Kıyıdağı Deli Kadının Şarkısı Prelude Opus. 31, No. 8.*

Sarmaşık

A.S. Bruckstein Çoruh

Bu serginin adı *Sarmaşık*. Sarmaşığı hızlı büyüyen, yaprak dökmeyen, ormanlık alanlarda sürünerek ve gittikçe genişleyerek içinde bulunduğu ortamı daha katmanlı ve karmaşık kılan bir bitki olarak, botanik terimler ile düşünmek mümkün. Ancak Zilberman’da gerçekleşen sergiler bağlamında ve küratör Başak Şenova’nın tahayyülünde sarmaşık, bir metafordan ziyade bir yordam olarak karşımıza çıkıyor. Sarmaşık burada bir devinin mekanizması: sürünüyor, yayılıyor, birden beliriveriyor, bir köksap gibi geliyor ve mekânda, mekânın farkındalığıyla varlık gösteriyor... Sarmaşık burada tümevarımsal, materyalist, nesne odaklı, pratiklere dayalı ve sityasyonist stratejilerle faaliyet gösteriyor. Bu anlamda sarmaşık bir düşünme ve başkalarına kucaklayıcı bir ortam sağlama biçimi, aynı zamanda kuşbakışı görüşten kurtularak beklenmedik yerlerde belirivermenin, insan olsun olmasın yaşayan varlıkları, sanat eserlerini, nesnelere, kişileri ve toplulukları birbirine bağlamanın bir yolu. Zilberman bu sergiyle beraber sanatsal tahayyülün geçmiş dönemlerde şahit olduğumuz sömürgecilerin ve diğer gaddar kurum ve aktörlerin işgalci bakışını nasıl yerle bir ettiğine odaklanıyor. *Sarmaşık* sergisini daha iyi anlamak için somut terimlerle düşünerek kelimenin kendisiyle yola çıkmak anlamlı görünüyor: Sarmaşık kelimesinin Latince karşılığı olan “hedera”, Proto Hint-Avrupa dilinde “yakalamak, kavramak ve anlamak” anlamına gelen “ghed” sözcüğünden geliyor. Şenova’nın Alexis O. van Tlön’e attettiği oldukça gizemli bir kaynağa göre ise “sarmaşık” kelimesinin Arapça karşılığı “aşeka” ve Başak Şenova’nın metninde de ortaya sürüldüğü üzere bu kelime de Türkçe’deki “(tutkulu) aşk” ile aynı kökeni paylaşıyor.

Sarmaşık, Viyana’da bulunan gizemli bir kurum olan ve Jorge Luis Borges’in birinci tekil şahıs perspektifinden kaleme alınmış *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* metninin de kızkardeşi sayılabilecek Institut für außergewöhnliches Archivwissen (Olağanüstü Arşiv Bilimleri Enstitüsü) aracılığıyla birbiriyle dolaylı bağları bulunan yirmi iki sanatçının işlerini bir araya getiriyor.¹ Sergi, Zilberman’ın galeri mekanı, Mısır Apartmanı’nda yer alan proje alanı ve Zilberman Selected adlı en yeni girişiminden oluşan İstanbul’daki üç ayrı mekânına yayılıyor.

Mısır Apartmanı’nda bulunan ana galeri mekânına girdiğimde sol cephede ilk olarak dikkatimi çeken iş, Johannesburg ve Viyana’da yaşayan sanatçı Marcus Neustetter’ın *Speküle Edilmiş Gölge Manzarası [Speculated Shadow Scape]* (2022) başlıklı işi oluyor. İşin yer aldığı siyah köşede, mekânın ortasına konuşlanmış beyaz parşömenle kaplı ahşap bir kutunun üzerine yerleştirilmiş çeşitli objeler görülüyor; bu objeler çetin çevre şartlarına sahip bir bölgede, belki bir çölde hatta bir uzay zemininde istiflenmiş arkeolojik kalıntılara, kayalara, fosil organizmalara ve buluntu nesnelere benziyorlar. Bu nesnelere adeta bir doğa tarih müzesinin, örneğin erken dönem insan yerleşkelerinin benzersiz kalıntılarının sahne

¹ Borges’in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* başlıklı kısa öyküsü ilk olarak Arjantinli *Sur* dergisinde anakronistik, 1947 tarihli bir yazar notuyla beraber 1940 senesinde yayımlandı; öykünün ilk İngilizceye çevrilmesi ise 1961’de gerçekleşti. Borges’in hikayesini anımsayan okuyucular olacaktır: Tlön, içinde yaşayan insanların öznel bir idealizm fikrine inandığı bir düşünce dünyasıdır, Uqbar içinde yaşadıkları kurmaca ülke, Orbis Tertius ise kurmaca mekânlar, anlatılar ve ilişkiler kurgulayan gizli bir örgüttür.

ışıklandırılması eşliğinde ustaca teşhir edildiği Smithsonian Müzesi envanterleriymişçesine karşı karşıya geliyoruz—buluntular, önlerinde saygıyla eğilen ziyaretçilerin karşısında, geçmişin ehlileştirilmiş ve kapana kısılmış ataları pozisyonunda gelen geçenlerin bakışına tabi oluyorlar adeta. Ancak *Speküle Edilmiş Gölge Manzarası [Speculated Shadow Scape]*’nda yer alan nesnelere daha farklı faaliyet gösteriyorlar. Nesnelere rastgele aralıklarla yanıp sönen LED ışıklar tarafından aydınlatılmış beyaz bir parşömenin önünde ışıkların etkisiyle hem gölgelere dönüşüyor, hem de kendi gölgelerinin ışığa dönüşmesine şahit oluyorlar; gölgeler hafifçe yanıp sönen lambaların ritmine riayet ederek merkezi bakışı kıran, tersine dönmüş bir Plato mağarasına dönüşerek bakışı geri çeviriyor, izafiyet ve belirsizlikle tanımlanan bir sahne oluşturuyorlar. Mekâna özgü, siyah arka plan üzerine beyaz çiziktirmelerden oluşan duvar resmi Plato’nun ışık, düşünce ve perspektifin başrol oynadığı alegorisini tam tersine çeviriyor. Varsayımsal gölgelerin hüküm sürdüğü bu köşe, *Sarmaşık* sergisinin ortaya koyduğu metodun bütünlüklü bir özeti sayılabilir: parçalı biliş yöntemleri, zigzaglı düşünme biçimleri, sömürgeci bakışından kopup giden atlamalar, eksik kanıt parçaları, üzerinde eski tip dedektif çalışmalarının sürdürüleceği kalıntılar, belirsiz başlangıçlardan yol alan, *poiesis*-siyasi temellere dayanan bir ekosistem...

Bohra Taboubi’nin Zilberman Selected mekanında sergilenen, insanı içine çeken video ve çizim yerleştirilmesi *Mesele Kümesi [Cluster of Matter]* (2022) paleontolojik kalıntılara (ya da iklim ve bitki örtüsüne) karşı görece daha siyasi bir yaklaşım benimseyerek doğa tarih müzesi Tunus Devrimi sırasında yağmalanarak yakılan Métraoui’dan gelen objelere odaklanıyor. Taboubi kurmaca ve doğa arasında bir denge tutturarak sanatsal tahayyülün yardımıyla geçmişin etrafında dolanarak onu yeniden yazıyor, bunu da tarihin yaralarını sarmaya muktedir bir gelecek fikri üzerinden başarıyor. Taboubi’nin aynı zamanda Viyanalı araştırma bazlı eğitim programı Octopus Programme’in bir üyesi olduğunu not etmekte fayda var.

Burada şahit olduğumuz dolambaçlı yollardan giderek, sanatsal tahayyülün koridorlarında dolanan ve Deleuze & Guattari’nin *Bin Yayıla: Kapitalizm ve Şizofreni*’de “göçebe oluşu” olarak tasvir ettiği devinin, kendi ihtilafı doğası yüzünden savaş makinesine dönüşen bir aşk edimi olabilir mi? Yani aşk, zigzaglanarak devinen bir direnme aracı olabilir mi? Aşk, sömürgeci imhaya karşı benimsenecek bir gerilla tekniği ve sanatsal bir cevap olabilir mi? Veyahut bunun tam tersi olarak, sömürgeci tarihselliğin çılgın imha hızına yetişebilecek sanatsal bir yordam teşkil edebilir mi?

Sarmaşık, sömürgeci bakışın benimsediği farklı mekanizmaları araştırma odaklı işleriyle temelden sarsan multimedya ve performans sanatçısı Heba Y. Amin’in iki işini de bir araya getiriyor. 2015’ten beri Zilberman bünyesinde kişisel ve grup sergilerinde genişçe sergilenen işlerinde sanatçı, farklı gözetleme ve izleme teknolojileri aracılığıyla tahakküm ve kontrol mekanizmalarını odağına alıyor. Bu şekilde geometrik optik modelin temel prensiplerine gönderme yaparak merkezi perspektif ve doğrusal (yani fallik) bakışı gerçek tarihsel ve jeopolitik pozisyonlarla ilişkilendiriyor. *Sarmaşık* sergisinde yer alan *Ustannın Araçları I/II (Herman Soergel’in Portresini Yeniden Canlandırma)* [*The Master’s Tools I (restaging of Herman Soergel’s portrait)*] başlıklı işler, 2018 tarihli iki adet arşivsel siyah beyaz fotoğraftan oluşuyor ve sanatçının *Batık Deniz Operasyonu [Operation Sunken Sea]* başlıklı engin araştırma projesine bir bakış sunuyor. Göçebelerin sömürge karşıtı savaş aygıtlarının zigzag devinimlerini benimseyen *Batık Deniz Operasyonu [Operation Sunken Sea]*, Akdeniz’i Afrika kıtasında yeniden pozisyonlandırarak ve denize ulaşan yolları yeniden kurgulayarak Afrika ve Avrupa’yı tüm bölgenin yararına tek bir süperkıtaya dönüştürmenin yollarını tasarlıyor, sunuyor ve icra ediyor. Bu projeyi uygulamakla mükellef figürler rolünde ise farklı (erkek) ordu diktatörlerinin kılıklarına girmiş halde sanatçının kendisi görülüyor; Amin, böylece *Sarmaşık*’ın aşka attettiği, belirli bir mantık gütmeyen zigzag tekniklerini, doğrusal olmayan kısa yolları, dolanmaları, yerinden edilmeleri ve fallik olmayan uygulamaları kullanıyor. Bu başına buyruk yöntemlerin varlığına dair delilleri,

sömürgeciliğin tarih boyunca ve güncel dönemlerde benimsediği teknikler üzerine kaleme alınmış ve eski zamanlarda kadına dair arzuyu işleyen yönetim biçimlerine odaklanan bir makalede bulmak mümkün. Metinde şöyle yazıyor:

“Önemli olan şu ki, aşkın kendisi de bir savaş makinesi gibi faaliyet gösteriyor. ‘Aynı bir kadın gibi’ hareket ediyor, düşüncenin parçalanması ve anarşik yurtsuzlaştırma süreçlerinde kendi bedeninde yer açıyor. Kendi (bedensel) perspektifinden özgürce hareket halinde görünüyor, ancak (bedeninden ayrılmış) kuşbakışı görünümünden bakıldığında görünmez oluyor. Esasen bu dışıl özne eski bir sayfanın üzerine yerleşmiş harfler gibi hareket ederek satır aralarına, çatlaklara ve deliklere gizleniyor; zaman zaman baş döndürücü bir hızda kıvrılarak ve kendi etrafında başboş dolanarak derinin yüzeyinin altında olan ve coğrafi olarak unutulmuş veya bilinçli olarak görmezden gelineni birbirine bağlıyor. Aynı eski bir sayfadaki harfler gibi ne dışarıdan, ne de alışılmış biçimde anlaşılmaya kadir beklenmedik vektörleri ve tanjantları takip ediyor. Böylece (kadın) arzusunu merkez alan, tamamiyle tümevarımsal bir düşünce biçiminin yolu açılmış oluyor.”²

Neustetter’ın *Speküle Edilmiş Gölge Manzarası [Speculated Shadow Scape]* işindeki tuhaf nesnelere başarıya ulaşmamış, bağımsız bir Güney Afrika uzay projesinden geriye kalanlar... Dünya’nın yörüngesine tekrar girdiğinde parçalara ayrılan bir uydunun yanmış kalıntıları ve dolayısıyla da Güney Afrika’nın bir uzay misyonu düzenleyerek kendi sınırlarını yukarıdan belirlemeye niyet etmesinin tarihe düşülmüş bir anısı. Tersine çevrilmiş bir itkiyle, *Sarmaşık* sanatçıları harabeleri toplamak ve haritalamakla da ilgileniyor. Neustetter’ın Zilberman Selected’da sergilenen *[Meçhule] Yolculuk [The Journey]* işi, sanatçının “oyuncu rüyalar ve simülasyonlu yolculuklar” adımı verdiği bir kutu dolusu işlevsiz fallik roketten oluşuyor. Peki bütün bunlar ne anlama geliyor? Karşı karşıya olduğumuz mizahın ta kendisi. Evet, bu sivri nesnelere ve fallik hezimetlerine neredeyse hayranlık duyarak gülüyoruz—tek boyutlu düşünce biçimlerine, dümdüz nişan alıp fırlamakta başarısız olmalarına da. Bir de sanatçı Ramesh Daha’nın aynı konuya nasıl yaklaştığına odaklanalım: sanatçının *UFO 1945* (2021) başlıklı, olağanüstü bir dikkat ile füzen kullanılarak çizilmiş resimleri Neustetter’ın *Yolculuk [The Journey]* yerleştirmesinin yanına konuşlanarak buluntu belgeler ve Nazi rejimine dair sahte propaganda araçlarıyla alay ederek komplo teorileri, bilim kurgu hikayeleri ve UFO nesnelere hakkında çizgi romanlar üzerine yarı ciddi, yarı alaycı bir sanatsal yorum sunuyor.

Bu kendine özgü aşk, veyahut (dışıl) arzunun “savaş makinesi”nin kendi devinimini nasıl keşfettiği, geliştirdiği ve araştırdığı ise Zeynep Kayan’ın fotoğrafik işlerinde görünür oluyor. Zilberman ile 2013’ten beri işbirliği halinde olan sanatçı, kendi bedeninin hareket etme biçimleri üzerinde uzam, farklı malzemeler, ışık ve tekrar ve varyasyon gibi farklı ritimler aracılığıyla deneyler yapıyor. *Sarmaşık* sergisi, Kayan’ın New Yorklu sanatçı Trisha Brown’un (1936-2017) *Akümülyasyon* (1971) başlıklı çığır açan performansı üzerinde olağanüstü ve geniş kapsamlı koreografik yorumlarından oluşan *bir bir iki bir iki üç: dükkan [from the series one one two one two three: atelier]* (2021) serisinden yedi adet iki panelli işi bir araya getiriyor. Bir çalışma yöntemi olarak durağanlığa meydan okuyan, içeri dönük bakışın düzenini bozan, bir algı biçimi olarak baş dönmesini teklif eden, dahası oldukça belirgin ve düzensiz hareketleri süresince yerçekimine de karşı çıkan Kayan süreç boyunca yüzeye, dokunma duyusuna, tekrara ve

çeşitliliğe odaklanıyor; bu şekilde sanatçı bizlere deneysel atölye çalışmalarına dair kısa bir bakış sunuyor. 1970’ler New York’undan aldığı esinle Kayan yalnızca Trisha Brown, Merce Cunningham ve John Cage’i İstanbul’un sanat ortamına tanıtmakla kalmıyor, aynı zamanda sergi küratörünün büyük bir dikkatle kurguladığı, *Sarmaşık*’a özgü düşünme/harekete geçme/yazma biçimlerini nasıl takip edeceğimize dair belli belirsiz bir iz de bırakıyor ardında. Sanatçı Yane Calovski’nin *İsimsiz (Nakış)* (2022) işi daha ilk bakışta verdiği Öklidyen ve geometrik intibai tersyüz ederek modernitenin ve merkezi perspektifin kadınlara ait kişisel arşivlere, kültürel göreliliğe ve kolektif hafızaya sıkıca yerleşmiş örüntülerini bozuyor.

Ana galerinin tam ortasına konuşlanmış bir diğer iş ise algının göreceliği ve belirsizlik halleri üzerine odaklanan *Zeminin Bir Metre Üzerinde. Uzay Kapsülümüz için Eskizler [One Meter Above the Ground. Drafts for Our Space Capsule]* (2022) başlıklı çarpıcı yerleştirme. Viyana merkezli Octopus Programme’in üyesi olan sanatçılar Nirual Kenabru ve Verena Miedl-Faift yerleştirmede cam fanus ile çevrelenerek yerçekimi, hareket veyahut işlev olmaksızın uzamda süzülen beş adet günlük/botanik/fosilleşmiş nesne sunuyorlar: bu objeler bir salyangoz kabuğu, bir ip yumağı, dal üzerinde bir liken, kilden yapılmış bir tütsülük ve bir adet de (seramik) armuttan oluşuyor. Objelerin üzerine yerleştiği, çizimlerin yer aldığı ışıklı panolar, dikey veyahut yatay kesitlere sahip nesnelere mimarisine dair şüphe uyandırıcı ya da matrak görsel tasvirlerde bulunuyorlar. Panoların köşesinde ise çizimlere eşlik eden el yazısıyla karalanmış, çift dilli yorumlar görülmüyor. Serginin mimarisi, şiir ve özel olarak üretilmiş ses kayıtları mekânda yer alan her objenin kendine has performatif şiirselliğinin ifadesine yardım ediyor. Merkezi perspektifi ortadan kaldırarak objeleri çevresiyle beraber, hatta obje bunu talep ettiği takdirde onu tam tersinden okunur kılıyor: Nesneyi ve şiirselliği eşzamanlı olarak kavramanın yolu yok. Dörtlü sütunlara ayrılmış metinler hem nesnelere dair tasvirleri, hem de söz konusu nesnelere etrafında nasıl davranılması, hareket edilmesi gerektiği konusunda bizi yönlendiriyor. Bizlere bu nesnelere ne yapacağımızı, içlerine nasıl gireceğimizi ve neresinden çıkacağımızı, uyarılarla beraber aktarıyor:

[seramik armut]	“Sarmal merdiven, yukarıya doğru da çıkabilir aşağıya da inebilir.”
[salyangoz kabuğu]	“İzinsiz giriş yapanların tırmanamaması için yüzeyin üstü kaygan.” “Sonsuz koridor, tıpkı kulağın içine girmek gibi.”
[tütsülük]	“Sadece aşağıdan giriş var ve girildiğinde 180° dönüyor.” “Zırhları, kalkanları ve silahları daha hızlı paslandırmak için hortum başlarında hızlı-pas-ajanları kullanır.” “Düşmanı yormak için kafa hizasında su da püskürtülür.”
[ip yumağı]	“Alçak mimari: Oturmak ayakta durmaktan daha önemlidir.” “Dokumacı kuş yuvası gibi” “Tavanda: Ayakta dururken dışarı bakmak için camı olmayan delik.” “İç tasarımı: minder koltuklar”
[likeni]	“İçerdeki duvarlar taze yapraklardan yapılmıştır ve dokunursan yumuşak yastıklara dönüşürler.” “Bazı dalları kırılığandır—uçuruma düşme tehlikesi sözkonusu”
[vb./tamamlanmamış]	

Meselenin özüne henüz ancak gelmemize rağmen, bu satırların yazarı kendisine ayrılan sürenin sonuna geldiğinin ve bu makaleye ayrılan alanın tükendiğinin farkında... Sevgili okuyucu, lütfen Erkan Özgen’in *Geçmiş Süstürmek* (2022) adlı, genç bir kızın ormanlık alanda bulduğu mermi ve silah şarjörleriyle

² Bruckstein, A. S. “The Talmudic Bride and Her Shadow’s Dream.” *Art Unlimited*, İngilizce edisyonunda yayınlanacak ekten, *Wednesday Society: The Couch of Meret O.* (İstanbul/Berlin/New York), 2022. Alıntı hafifçe değiştirilerek çoğunlukla Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayıla*’sına atıfta bulunmaktadır.

kendi başına msket oynadığı videosunu mutlaka görün. Burada şahit olduğumuz sesi kısılmış savaş suçları mı, yoksa ekolojik bir felaketin sonrasını tasvir eden sessiz bir son sahne mi? Videodaki genç kız, savaşın senaryosunu sil baştan yazarcasına oyununu dikkatle, hatta adanmışlıkla oynuyor—hatta belki onu amaçsız oyunlara dair bir manifestoya dönüştürüyor? Bu hepimizin öykündüğü türden bir başarı, bir tür anıt olmaz mıydı? Özgen, sessiz tanıklığın kederli çelişmesini Zilberman Berlin’de gerçekleşen *The Red Gaze* sergisi kapsamında sergilediği ikonik videosu *Wonderland* (2016)³ aracılığıyla bizlere daha önce aktarmıştı. Özgen’in *Geçmişini Susturmak* videosuyla biraz vakit geçirdikten sonra, lütfen aşağı kattaki proje alanına inerek Cengiz Tekin’in (kamera görüntülerini Özgen’in çektiği) *Welcome to Naturland* (2022) videosunu izleyin. Bu eserde seyirciyi karşılayan şehir harabelerinin dehşet verici derecede şairane, korkunç üzücü ve derinden sarsıcı bir biçimde dokunaklı, distopik manzaraları; bu çoklu ölüdoğa tablolarında sanatçıların yıkık şeylere duyduğu derin sevgiyi, mizah anlayışlarını, aşka ve *tikkun olam*’a (dünyayı onarma) dair öykülerini ve esprili siyasi direniş manzaralarını bulmak mümkün.

Derken *Sarmaşık* yoluna devam ediyor ve Eros’un Thanatos’a temas ettiği yere ulaşıyor. Azade Köker’in birbirine bakan iki boş sandalyenin hayali bir akademik tartışmanın ortasındaymişçasına karşı karşıya, sergi duvarının üzerine konuşulduğu *Diyalog* (2022) isimli mekâna özgü yerleştirilmesi, sandalyelerin yanında psikanalizin babası Joseph Breuer ve Nietzsche’yi gösteren iki sağlı sollu fotoğraf ile tamamlanıyor. Fotoğrafların altında ise sandalyelerin kolçak, sırt ve ayaklarının anatomik ayrıntılarını gösteren pigment fotoğraf baskılar yer alıyor. Bu fotoğraflar bize sandalyelerin alacalı derisinin yakın çekim ayrıntılarını, açılmış ve onarılmış yaralarını, aşınmış eklemlerini ve parçalanmış dokularını her şeyi bir arada tutan ince dokuma parçalarıyla beraber gösteriyor. Bu boş sandalyeler iki kişilik bir konuşmaya dalıp gitmiş halde pozisyonlanarak biz öznelerin birbirimizle diyaloga geçtiğimiz ve konuşmaya başladığımız an kendimizi içinde bulduğumuz açık, bomboş ve kırılğan hali bize gerisingeri yansıtıyor. Köker’in işlerinde ifade bulan, kadim bir bilgelik: ruhun kendini açabilmesi için ilk etapta metnin de, sarfedilen sözün de boş, kırılğan, belirsiz, hatta *okunmaz* halde olması gerekiyor. Psikanalist Héléne Cixous bu türden her yöne doğru evrimleşmeye hazır, hiçbir belirli hedefe yönelmeyen metinlere *kadın yazısı* adını vermişti. Küratör Şenova ise son derece titiz bir kızkardeşlik dayanışmasıyla sergide Maarit Mustonen’in büyük-büyükannesinin gömlek pantolon gibi giysilerini ve diğer kıyafet patronlarının yer aldığı sanatçı kitabını Köker’in *Diyalog*’uyla ve Didem Erk’in satır arası müdahaleleriyle palimpsesti andran yazıları üst üste bindirdiği ve bir açık sayfanın üzerinde duran bir cam küre ile sergilenen olağanüstü bir yazın ürünü olan *Divan-ı Şemsi Tebrizi* (2022) işiyle yan yana duruyor. Roland Barthes, André Masson üzerine metinlerinde de “Yazının kutsal addedilebilmesi için okunmaz olması şarttır,” diye vurgulamıştı. Memed Erdener’in alfabe formları üzerine odaklanan *İnsanın Sınırı Hayvan [Sembolik olan tüketilemez] adlı seriden olan* —iş de bunun ispatı niteliğinde. Sonrasında ise lütfen Bronwyn Lace’in ana galeride yer alan *Ellere Dair [Of Hands]*(2022) işini bir de bu bağlamda inceleyin.⁴ Burada sanatçının “elleri” kendine özgü ayrıntı özelliklerini muhafaza edememiş, arılar, eşekarıları ve başka huzursuz edici varlıklar tarafından işgal edilerek ölüme, çürümeye, güzelliğe ve düzensizliğe ev sahipliği yapmaya başlamış; bu eller yepyeni organik biçimlere ve arzalara gebe dönüşümlere karşı açık görünüyorlar. Üstelik bu ellerin davranışları da

Egle Oddo’nun *Muhafaza III [Repository III]* (2022) adlı işinde tuhaf bir çürüme sürecinde görüntülenen organik yiyeceklere benzerlik gösteriyor. Evet, insan ruhu, metinler ve doğa, bunların hepsi çok edici derecede ikircikli; dahası savaş sahnelerinde, ihtilaflı bölgelerde ve ekolojik sıkıntılar sırasında alancı düşünme biçimlerinden uzaklaşmak, genelgeçer ayrımlardan kaçınmak, merkeziyetçi (ve sömürgeci) bakış açılarından kurtulmak, yatay ritimleri ve mukavemetleri geride bırakmak her şeyden acil ve önemli. Omar Barquet’in *Kıyadaki Deli Kadının Şarkısı (Yarıküreler) (C.V. Alkan’a ithafen) [The Song of The Mad Woman on The Seashore (Hemispheres) (After C.V. Alkan)]* (2020) işi, Fatoş İrwen’in *Füg’ü* (2012), Simon Wachsmuth’un *Ağların Efendisi—Koçi Seramikleri [Master Of The Nets - The Kochi Tiles]* (2007-12), Christiana de Marchi’nin *Yıkılan Duvarın İnşası [Building a Falling Wall]* (2021-22) ve Larry Munoz’un *Mağaradan Mars’a [From Caves to Mars]* (2022) işleri yitip giden bakış açıların, yerinden edilmiş coğrafyaların, akışkan zamanın ve tersine döndürülmüş mimari yapıların birer numunesi niteliğindedir. Son olarak Burçak Bingöl’ün *Adaptasyon*’u (2022) nafile bir varoluşa, yok oluşa, solup gitmeye dair bir tanıklık niteliğinde, muazzam ve kudretli şeylere yazılmış bir veda mektubu adeta. Yine Bingöl’e ait *Tuğla’nın Düşü*’nde ise beton taş ve tuğlalara ait yıkıntılar dahi yumuşamaya ve akışa geçmeye hazır görünüyor.

³ *Wonderland* ilk olarak Viyana’da Işın Önel küratörlüğünde 2016 yılında gerçekleşen *When Home Won’t Let You Stay* sergisi kapsamında sergilendi; eseri *The Red Gaze* sergisine dahil etmemden önce ilk görüşüm de bu sergide oldu. Daha fazlası için, Bruckstein Çoruh, A. S., and Lotte Laub. 2016. *The Red Gaze* sergi kataloğu.

⁴ Sözü geçen uhrevi ortam müziği, Bongile Gorata Lecoge-Zulu, Micca Manganye, Clare Loveday, ve ses tasarımcısı Zain Vally işbirliğiyle, müzisyenlerin yas tutmaya, toplu halde hareket etmeye, emek vermeye ve eller üzerine düşüncelerini paylaştıkları bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkmış.

Etrafını Çevirerek Süslediğini Boğan

Jonatan Habib Engqvist

Alexis O. van Tlön, *Orbis Tertius* (“Üçüncü Küre”) adlı kapsamlı, ancak hiçbir zaman tamamlanmamış özdeyişler kitabında “Kurmaca, gerçekliğin örttüğü hakikatı ortaya çıkarır” diye yazar. . . .¹ Sözkonusu el yazmasının, kaderin hangi tuhaf cilveleriyle Viyana’nın saygın kurumlarından Institut für auBergewöhnliches Archivwissen (Ender Görülen Arşiv Bilimleri Enstitüsü) arşivlerine dahil olduğu konusuna burada değinmeyeceğim; ancak geçen seneler içinde van Tlön’ün ya bir grup ya da tek bir yazarın mahlası olduğuna dair ortaya atılan pek çok teori olduğunu not etmekte fayda var.² Shakespeare gibi meşhur yazar ve şairler hakkında ortaya atılan benzer söylentilerin aksine, van Tlön örneğinde ismin kendisinin dahi nasıl oluşturulduğuna dair pek çok esaslı teori bulunuyor.³

Zilberman’ın üç ayrı mekânına yayılan *Sarmaşık* başlıklı bu sergi, aynı yazarın kaleme aldığı bir diğer el yazmasından yola çıkıyor: amatör bir dilbilimci olan van Tlön, sözkonusu metninde sarmaşık kelimesinin Arapça karşılığı olan “aşeka”nın Türkçe “aşk” ile aynı kökenleri paylaştığına dair cüretkar bir iddiada bulumakta—yazara göre derin ve saplantılı aşkın doğası, bir sarmaşığın süratli büyüme hızını aksetmektedir. Van Tlön elbette bu satırları kaleme aldığı zaman aktardığı anektodun Avrupa Romantizmini ve Oryantalistleri derinden etkileyeceğini bilemezdi; ancak yazarın aşk ve sarmaşık bitkisi arasında kurduğu bu benzerlik, aralarında Virginia Woolf, Christina Georgina Rossetti, Charles Dickens ve hatta Şilili şair Pablo Neruda’nın da bulunduğu bir grup yazarın eserlerinde de görünür olacaktır. . . .⁴

Alexis O. van Tlön’ün kurmacanın hakikatı ortaya çıkardığına dair yukarıda alıntıladığım sözlerini tekrar ele aldığımızda, yazarın varoluşsal sorular ve kurgu yazımı arasındaki bağ üzerine bu kadar düşünsel emek harcaması kendisi için manidar bir son durak olsa gerek—bilindiği üzere Arjantinli

¹ *Orbis Tertius* (Latince “Üçüncü Küre”) büyük bir olasılıkla Herbert Ashe tarafından 1947’de derlenmiştir. Alexis O. van Tlön, bu olağanüstü ve büyük ölçüde yanlış yorumlanmış mistik metinlerinde fiziksel nesnelere varlık göstermediği, dilin adlara sahip olmadığı ve evren de bir dizi zihinsel süreçten başka bir şey olmadığı için temel bilimsel disiplininin psikoloji olduğu, nesnelere bütünüyle arındırılmış bir gerçekliğin peşine düşer (daha fazlası için 1917. *The Aglo-American Cyclopaedia*. New York). Aralarında Bertrand Russell’in da bulunduğu bir grup psikanalist, felsefeci ve yazar bu teorilerden büyük ölçüde etkilenmiştir (örneğin *Zihnin Analizi*, 1921); hatta sözkonusu alıntı zaman zaman Ralph Waldo Emerson’a da atfedilmektedir.

² 19. yüzyılın ilk yıllarına uzanan bu belgenin kaynaklarında ikinci Dünya Savaşı’nda Müttefik Kuvvetler ve Ana Mihver Devletleri arasında 1940–43 seneleri arasında gerçekleşen (ve Libya ve Mısır çöllerinin yanında Fas, Cezayir ve Tunus’ta da çatışmalara sahne olan) Kuzey Afrika çıkartmaları sırasında el değiştirdiğine dair kayıtlar bulunmaktadır. Dahası, bu belge Institut für auBergewöhnliches Archivwissen kurumunun arşivlerine dahil edilmeden önce Arjantin’e göç etmiş bir grup Alman vatandaşının da elinden geçmiştir.

³ Van Tlön’ün gerçek yaşam öyküsü aktarılan söylentilerden daha da olağanüstü olabileceksede, Gunnar Eufjord Herbert Ashe’ye yazdığı bir mektubunda van Tlön’ün isminin Eufjord’un ortaya attığı teorik egzersizleri destekler nitelikte birkaç farklı gizli kelimeyi içerdiğini not eder. Van Tlön’ün ismine gizlenmiş kelimeler “alışılmadık ve oldukça kendine has anlamlar” taşımaktadır. A–l–e–x–ı–s–o–v–a–n–t–l–ö–n harflerinden ‘antinovel’ (yani geleneksel roman özelliklerinin hiçbirini barındırmayan bir kurgu eser), ‘non-volatile’ (güç kaynağı kesilse dahi veri koruyabilen yapılar için kullanılan bir bilgisayar terimi), ‘alveolation’ (derin göçükleri olan, peteksi yapıya sahip) ve Alloxantin (oksitlenme sürecinde ortaya çıkan bir kristal bileşimi) gibi sözcüklere ulaşılabilir. Aynı şekilde 1947 tarihinde keşfedilen bu mektup da günümüzde Institut für auBergewöhnliches Archivwissen arşivlerinde yer almaktadır.

⁴ Virginia Woolf’un eserlerinde sarmaşığa yaptığı atıflar üzerine bir derleme için: <https://woolfherbarium.blogspot.com/p/53-ivy.html>

edebiyat kuramcısı Ana María Barrenechea bu üsluba ‘na-gerçekçi’ adını vermişti. Barrenechea’ya van Tlön’ün elyazmalarında iki tip yazın stili gözlenmektedir ve bunlardan ilki, gerçeklere dayalı hikayelerin kurgusal teknikler kullanılarak aktarıldığı, kurgu olmayan inceleme ve masal arasında gidip gelen bir türdür. İkincisi ise genelgeçer bilgi, dilbilimsel teori ya da henüz keşfedilmemiş, kapsamlıca okunmamış edebi eser kisvesi altında sunulan edebi sahtecilik ürünleridir. Barranchea’nın van Tlön yazınının hem bir sergiyle ilk karşılaşmada başlangıç noktası teşkil edebileceğine, hem de serginin kendisini anlamaya yardımcı olabilecek bir yordam sunduğuna dair önermesiyle hemfikirim; van Tlön, eserlerinde gerçekten de Barranchea’nın sözünü ettiği iki tekniği de açıkça kullanmakta gibi görünüyor.

Diğer bir deyişle sarmaşık izleği, sergi(ler)de bir imge ya da bir metafordan çok daha fazlasına işaret ediyor. Sarmaşık burada van Tlön’ün “çapraz evrim” adını verdiği bir süreçle adeta dünyanın toprak altında filizlenen gövdesini (yani köksapımı) oluşturarak hem sergide, hem sergiyi kavrayışımızda vücuda gelen bir yöntem olarak karşımıza çıkıyor.⁵

Sergi, beni bu üzerindeki karalanıp ya da silinip yeniden yazılabildiği bir parşömen kağıdına benzeyen şehrin merkezinde yer alan Zilberman İstanbul, Zilberman-Project Space ve Zilberman Selected mekânlarında karşılaştığım neredeyse her iş temelinde gerçeklere dayalı hikayeleri aktarırken kurgu tekniklerini kullanan ve kısa öyküyle kurgu olmayan yazın arasındaki bir stratejiyi benimsiyor. Bu sergide öne çıkan ‘köksap’ sal küratoryel yaklaşım, beni Heba Y. Amin’in bedensel duruşlar, jestler, çiçek aranjmanları ve kelime seçimleri üzerine titiz araştırmalarını bir araya getiren *Batık Deniz Operasyonu—Akdeniz’in Yerini Değiştirmek* başlıklı çok katmanlı performansım belgeleyen bir fotoğraftan, Cengiz Tekin’in Türkiye’de bulunan terk edilmiş bir tatil köyünün video görüntülerinin uçan yaprak animasyonları, polisler ve protestocularla birleştiği esere götürüyor. Erkan Özgen’in yanmış bir ormanlık alan önünde çelik bilyeler ve mermi kovanlarıyla oyun oynayan küçük bir kıızı gösteren video ve fotoğraflarından Egle Oddo’nun olağanüstü koşullarda hayatta kalabilen ekstremofil tohumları petri kabı üzerinde mikroskobik yakınlıkta görüntülediği fotoğraflarına uzanıyorum. Sergide Maarit Mustonen’in kumaş kalıntıları, Didem Erk’in adanmış bir emekle kaleme aldığı, (üstelik van Tlön’ün bir diğer imzası niteliğini taşıyan) spirallerle kaplı, yarık-kurgu günlükle örtüşüyor. Bronwyn Lace’in pencere pervazlarından, kanepelerden ve süpürgeliklerin kenarından topladığı çeşitli farklı türlerdeki arı ve eşek arılarını altın varaklı bir zemin üzerinde öbekleyerek düzenlediği törensel ritüele ses kayıtları eşlik ediyor. Diğer bir taraftan da, Tunus’un jeolojik kaynaklarını yakından inceleyen Bochra Taboubi’nin doğal canlılar ve kurgusal formlardan oluşan envanteri, bugünü konuşmayı olası kılan fauna ve floralarla ilgili bir öneri sunuyor.

Yakın zamanda yapılan araştırmalar sarmaşığın insan sağlığına beklenmedik faydaları olabileceğini gösteriyor. Büyüme süreçleri bir açıdan boğucu olsa da, sarmaşığın içinde barındırdığı bazı özellikler bir diğer açıdan bunun tam tersi bir etkiye işaret ediyor. Örneğin iç mekânda bulunduğu sarmaşık havanın temizlenmesine yardımcı olabiliyor ya da tüketildiğinde öksürüklü hastalıklardan soğuk algınlıklarına, virütik enfeksiyonlara karşı antioksidan görevi görebiliyor; hatta vücuttaki iltihabı yatıştırıcı bir etki gösterebiliyor.⁶ Bu aynı anda iyileştirici ve zehirli bitkinin ikircikli doğası Nirual Kenabru ve Verena Miedl-Faißt’ın farklı nesnelere aydınlatılmış fanusların altına yerleştirdiği *Zeminin Bir Metre Üzerinde. Uzay Kapsülümüz için Eskiçler* başlıklı yerleştirmesinde yankılanırken, harabeler üzerinde ve yıkıntılar arasından filizlenme teması Burçak Bingöl’ün her üç mekana da yayılan, kendi geçmişlerini dışarı sızdırarak adeta görünür kılan tuğlalarn üzerine yayılmış kuru bitkilerinde görünür oluyor. Larry Muñoz’un su kabağı tohumlarını Mağradan Mars’a ibaresiyle sergilediği yapıtı, insanlık tarihini tüm tutkuları ve masalları,

⁵ *Orbis Tertius*, van Tlön (Félix Guattari ve Gilles Deleuze’un *Anti-Oedipus* (1972) eserinde alıntıladıği üzere).

⁶ Örneğin, Avrupa Tıp Ajansı’nın 2017 raporu: https://www.ema.europa.eu/en/documents/herbal-summary/ivy-leaf-summary-public_en_0.pdf

geçmişleri ve gelecekleri ile beraber tek bir karede birleştiriyor.⁷ Yane Calovski'nin soyut biçimleri ve çizgilerinin yanında Ramesch Daha'nın kağıt üzerine füzlen ve akrilik çalışmaları aile bağları ve devlet baskısı arasındaki ilişkiyi konu edinirken, Marcus Neustetter'ın kullanım dışı bir uyduyla iletişim kurmaya yönelik absürt girişimleri, duvarlar üzerindeki çentikleri ve saplantılı istifçiliği iletişimin imkansızlıklarını araştırıyor.

Alexis O. van Tlön sarmaşık ve aşk arasındaki ilişkiden adlı adınca bahsederken, Shakespeare ise bir karaağacın gövdesinden yukarı tırmanan sarmaşık imgesini iki aşık arasındaki (toplumsal cinsiyet rolleriyle tanımlı) ilişkiye dair bir metafor olarak kullanır. Burada karşımıza çıkan, ağacın gövdesini yavaşıca, aşkla sarmalayan bir sarmaşık imgesidir: “Hanımeli de çit sarmaşığına böyle usulca sarılır; Dişi sarmaşık karaağacın kabuklu parmaklarına işte böyle yüzükler geçirir. Ah, nasıl seviyorum seni bir bilsen; Sana nasıl tapıyorum!”* Zilberman'ın üç ayrı sergi mekânına tutunan, köklerini salıp çiçeklenen bu sarmaşık yapılı eserler de aynı bitkinin kendisi gibi iki aşamada serpiliyorlar adeta. Çocukluk ya da tırmanma döneminde sarmaşık, kısır olarak tanımlanır ve bu süreç boyunca topraktan ziyade tutunduğu yüzeye doğru uzanan upuzun dallar vererek, dikey bir gelişim sergiler. Uzayabileceği kadar uzadığında ise, daha basit yapıklara sahip tırmanmayan dallar verir; bu doğurgan yapraklar ise önce sarıya çalan, şemsiye biçimli çiçekler, sonra da içinde zehirli tohumlar barındıran koyu renkli meyveler verir ve bu şekilde yaşamını sürdürmek için ihtiyaç duyduğu ekosistemi oluşturmuş olur. Bu aşamalı büyüme, ya da siyasi bir pozisyon olarak aşamacılık, Omar Barquet'in *Hayalet Çeşitlemeleri Projesi*'nde, Zeynep Kayan'ın koreografik kalıntılarında ve Christiana de Marchi'nin geleneksel bir örme tekniğini kullanarak ürettiği, siyah ipliğin tekrarlı, ritmik devinimiyle elle tutulur nesnelere ortaya çıkararak deyim yerindeyse örme sürecinde vücuda gelen yumuşak duvarın işlemezliğini öngördüğü *Yıkılan Duvar İnşası* videosunda gözlemlenebiliyor. Bu türden bir çifte açmaz, Memed Erdener'in asemik (yani anlamsal bir içeriğe bağlı kalmayan, sözsüz) metinlerinde, Fatoş İrwen'in sarmaşıklarla örtülmüş banyosunda ve Azade Köker'in imkansız diyaloglarında da açıkça öne çıkıyor.⁸ Dolayısıyla sergi(ler) arasında birbirine ne kadar dolanmış olursa olsun eğer üçünün de ortasından geçen bir “kırmızı sicim” varsa, bu tekrar tekrar karşımıza çıkan güzellik ve boğulma duygusu arasındaki ilişki olsa gerek. Veya başka türlü aktarmak gerekirse, özgürlüğe sahip çıkmanın ve insan ilişkilerinde, doğada ve yaşamda aşkı dizginlemenin imkansızlığı... van Tlön'ün deyişle varlık, varlığın yokluğunu mesken edinmiştir, “ancak bu yokluğun da bir oluş biçimi vardır ki, o

⁷ Su kabağı veyahut Beyaz Kurşun Ağacı [Leucaena leucocephala] Meksika'nın güneyi, Belize ve Guatemala'da yetişen ancak günümüzde tropik bölgelerde ve Asya'nın da bazı bölgelerinde de bulunabilen, mimoza ailesine ait hızlı büyüyen bir ağaçtır. Pek çok farklı kullanıma sahip olduğu için 1970ler ve 80lerde “mucize ağaç” olarak tanıtılan bu bitki, aynı zamanda mantar üretimi için yetiştirildiği fakat yabancı ot hızında yayıldığı için “çatışma ağacı” olarak da betimlenmiştir.

* (ç.n.) Shakespear, William. 1992. *“IV. Perde, I. Sahne” Bir Yaz Gecesi Rüyası*. Çev. Bozkurt, Bülent: s. 87. İstanbul: Remzi Kitabevi.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*'nda şöyle yazar: “En tuhaf ve en sert sorunlara rağmen yaşama evet demek, yaşamın en kuvvetli türlerinin kurban oluşunda bile kendini tüketmekten haz alan yaşama isteği ki ben bunu Dionysos gibi sefahat düşkünlüğü ile ilişkilendiriyorum ve tam da bunun trajik ozanın psikolojisine giden bir köprü olduğunu düşünüyorum.” ** Burada Nietzsche ve van Tlön arasındaki olası bağlantılara değinmekten çekiniyorum—ancak *Orbius Tertius*'ta van Tlön bir diğer çarpıcı diiddada bulunarak sarmaşığın yalnızca (saplantılı) aşkla değil, Eski Yunan'da şarabı, doğurganlığı, engin meyve bahçelerini, bitki örtüsünü, zevki, coşkuyu, deliliği, aşkınlığı ve tiyatroyu temsil eden tanrı Dionysos'la da yakından ilgili olduğunu savunur; zaten Dionysos da edebiyat ve sanatta sıklıkla bir sarmaşığa sarılı halde tasvir edilir. Sarmaşık yaprak dökmeyen ve sarmayan bir bitki olduğundan ölümsüzlüğü simgeler, ancak özellikle Dionysos'a (ve daha sonrasında Roma mitolojisindeki karşılığı Bacchus'a) atıf yapılırken sarmaşık aynı zamanda cinsel tutkunun sonsuzluğunu da temsil eder. Dionysos kendisini reddeden kadınları büyüü bir huşuya ve coşkuyla hezeyanlara hapsedmek için sarmaşığı kullanır; kadınlar ise Dionysos'un büyüüne kapıldıklarında dağa çıkarak Dionysos'un dışı havarileri (ve adlarının kelime karşılığı 'kudurmuş olanlar' olan) Maenadların arasına katılırlar. *The Wordsworth Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them* kitabında Hans Biedermann Yunan kültüründe komedi tanrıçası Thalia'nın da sarmaşıklar tarafından sarılmış ya da taçlandırılmış halde tasvir edildiğini not eder; bunun sebebi muhtemelen komedi ve Dionysos'un temsil ettiği tiyatro arasındaki ilişkidir. Eski Mısır uygarlığında ise sarmaşık ölümden sonra hayata dönen tanrı Osiris'e özgüdür ve bu şekilde ölümsüzlük ve yeniden doğuş ile de ilişkilendirir.

*** (e.n) Türkçeye Başak Şenova ve T. Melis Golar tarafından çevirilmiştir.

da tamı tamına varoluşun kendisidir.”⁹ Burada, muhtemelen bu kısa metnin başlığının Virginia Woolf'un yoldaşı ve van Tlön'ün de sadık okuru olan şair Christina Georgina Rossetti'nin bir şiirinden alındığım açık etmem gerekiyor.¹⁰ Yazıyı bitirirken, sözkonusu sergiler ve dışarıdaki dünya arasındaki karmaşık bağlar üzerine düşünürken ortaya çıkan çürüme ve karşılıklı bağımlılık temalarının yanında, süreç boyunca vuku bulan “çapraz evrim” vasıtasıyla gene Charles Dickens'ı¹¹ ve meşhur şiiri *Yeşil Sarmaşık*'ın son mısralarını hatırlamadan edemiyorum:

Nice çağlar yitti, emekleri çürüdü kalmadı,
Milletler de dört bir yana dağıldı gitti;
Emektar, sadık sarmaşığın ise dolmaz miyadı,
Bakidir ebediyen dinç ve tok yeşili.
Bu cesur, biçare fidan yalnız günlerinde
Palazlanıp geçmişe eder kendine katkı,
İnsan elinden çıkma en heybetli bina bile,
Sonunda sarmaşığın besinidir artık.
Eşsiz, kadim bir bitkidir sarmaşık yeşil renginde,
İzini sürer zamanın, geçmişin meskenlerinde.***

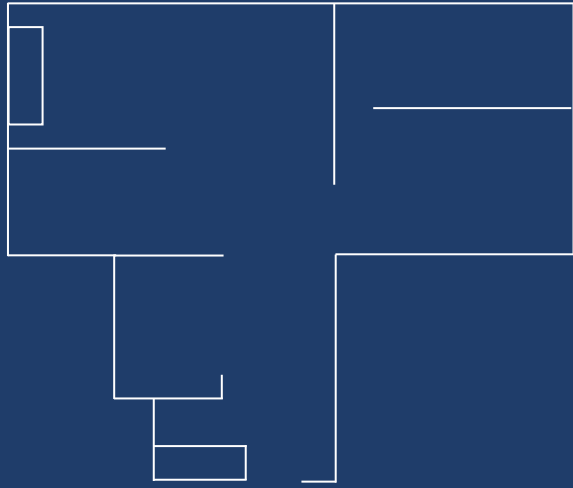
⁹ *Orbis Tertius*. Simone de Beauvoir'ın *Müphemliğin Ahlakı*'nda (1947) alıntıladığı üzere.

¹⁰ Benim için ne dikeninde filizlenmiş güller topla isterim, ne de düğün sabahına yakışacak bir bakirenin Haziran'da kar gibi bembeyaz ve soğuk bir mersin: Bana mahmur ölümlerle siperlenmiş gelincikleri getir Ve etrafını çevirerek süslediğini boğan sarmaşığı, Bir de kendini aya açan çuha çiçeklerini. 1849 tarihli “Gözü Yolda” (‘Looking Forward’) şiirinden.***

¹¹ Charles Dickens'ın bu klasik üç kıtalı şiiri, her biri on satırdan oluşan üç bölüm içerir. Her kıta kendi içinde tutarlı ve mısra sonunda kendini belli eden *ababcdcdee* kafiye şemasını takip eder. İlk kıtada Shakespeare'e özgü, etkin bir eril öznellik geleneği gözlenir (fakat örneğin Ann Carson'ın Euripides çevirisinde “Sarmaşık meşeye sarılır gibi ona sarılacağım”*** repliğini zikreden Hekabe'dir.) Burada olası bir istisna Thomas Hardy'nin *Sarmaşık-kadın* şiiri olsa gerek (bunun dışında kadını öznenin her zaman anlatının merkezindeki “ben”e göre konumlanan bir soru ve nesneleştirme olduğu kanaatindeyim) ancak çürüme ve yok olma süreçleri sarmaşığın şevkini kırmaz, yalnızca sunduğu yakınlığı reddeder. Sarmaşık “senelerin ürünü olan ufalanmış tozlar” arasında palazlanır, insanlıktan geriye kalanlar onun için “neşeli bir şölen”dir. İkinci kıta boyunca sarmaşık bu eskiiyip ufalanan mekânların arasında salınır. Sürünerek çabucak yayılır; yaşıldır ve “kanatları” da “yoktur”. Sarmaşığın terk edilmiş binaları ve ağaçları sarmasından sonra ikinci kıta mezarlıklar arasında dolanır, sonrasında da bu metinde alıntılanan son kıta zamanın ilerleyişinden ve zorluklara dayanma gücünden dem vurur: insanlık ve ortaya çıkardıkları yok olduktan çok sonra bile sarmaşık burada hüküm sürmeye devam edecektir. Dickens şiirde kısa uzun vezinli, beş heceli şiir geleneğinde çeşitlemeler yapar (ancak en sık kullandığı ölçü olarak gene de iki heceyi muhafaza eder)—bu duruma van Tlön'ün yazımında da rastlanmaktadır. Daha fazla bilgi için örneğin Philip Hobsbaun'dan *Vezin, Ahenk ve Mısra Biçimi*, 1995.

*** İlk kez Çağla Özbek tarafından Türkçeleştirilmiştir.

**** (ç.n.) Euripides. 1943. *Hekabe*. Çev. Varoğlu, Hamdi: s. 20. İstanbul: Maarif Matbaası.



Zilberman Istanbul

Beyoğlu



Sarmaşık / IVY

4 Eylül - September - 01 Aralık / December 2022
Konya / Konya House of Culture

- | | | |
|---------------|--------------------|-----------------------------------|
| İlhan İsmail | Jana Jirnova | Maarit Mustonen |
| Ömer Seyfani | Zeynep Kaya | Egle Odlo |
| Beyza Kaya | Azra Akın | Erkan Özgen |
| Yunus Emre | Bronkya Lata | Bohra Taboubi |
| Yusuf Kadir | Marcus Neuwirth | Cengiz Tekin |
| Mustafa İzzet | Cristina de Marchi | Simon Wachsmuth |
| Yunus Emre | Lary Malaz | Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru |



Marcus Neustetter

Speculated Shadow-Scape

The vertical gaze, an act of looking far up above our heads and seeking deep down beneath our feet, has preoccupied Marcus Neustetter's practice for nearly two decades. This collection of works feels relevant as relics and ruins of an artistic process, amongst the current chaos of Starlinks, space missions, missiles, telescopes, mars-habitats, and questions about our own crises on earth.

For 12 years Neustetter has been in an intensive dialogue with SumbandilaSat, a South African micro earth observation satellite, a symbol of hope ("sumbandila" means "lead the way" in the Venda language), and a presenter of new perspectives for Africa through its lens. Late last year, SumbandilaSat burnt up on re-entry into the earth, and since then, the artists have been searching for its remains. In his search for space junk scraps that imagine a reconstruction of his collaborator, he presents a box of personal relics that create the speculated shadow-landscapes that might have been captured in unknown territories.

Speküle Edilmiş Gölge Manzarası

Dikey bakış, yani göz hizamızın çok ötesine uzanma hevesi ve ayaklarımızın altında, derinlerde olup bitenleri arama edimi, son yirmi senedir Marcus Neustetter'in sanatsal pratiğinin odağında yer alıyor. Bu iş grubu, Dünya'da yaşamakta olduğumuz krizlere dair soruların, Starlink uydularının, uzay misyonlarının, füzelerin, teleskopların ve Mars'ta varsayımsal yaşam alanlarının oluşturduğu mevcut kaos arasında, sanatsal bir yaratı sürecinin kalıntı ve harebeleri olarak kendi amacını ve güncelliğini muhafaza etmeyi sürdürüyor.

Neustetter, Güney Afrika mikro dünya gözlem uydusu ve aynı zamanda umudun sembolü ("sumbandila", Venda dilinde "yol göstermek" anlamına gelir) SumbandilaSat ile 12 yıldır yoğun bir diyalog içindedir ve uydunun gözünden Afrika için yeni perspektifleri sunar. Geçen yılın sonlarında SumbandilaSat dünyaya dönüşünü yanarak gerçekleştirdi ve o zamandan beri de sanatçılar onun kalıntılarının peşindeler. İşbirlikçisinin yeniden inşasını hayal eden uzay çöpleri arayışında, bilinmeyen bölgelerde yakalanmış olabilecek spekülatif gölge manzaraları yaratan bir kutu kişisel kalıntı sunar. İşbirlikçisi olan uydunun yeniden yapısını hayal ederek uzay çöprü hurdası arayışına geçen sanatçı, bilinmeyen bölgelerde yakalanmış olma ihtimali taşıyan spekülatif gölge manzaralarını, bir kutu içindeki kişisel kalıntılarla sunar.

(Johannesburg, South Africa) lives and works in Johannesburg and Vienna.

(Johannesburg, Güney Afrika) Johannesburg ve Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.

Speculated Shadow-Scape
Speküle Edilmiş Gölge Manzarası, 2022
Wood box, randomized led lights, found objects
Ahşap kutu, rastgele yerleştirilmiş led ışıklar ve buluntu objeler
30 x 30 x 26 cm



Revealed Perspective, Istanbul I-III
 Açığa Çıkan Perspektif, İstanbul I-III, 2022
 (detail / detay)

Revealed Perspective, Istanbul I-III

Marcus Neustetter's site-specific mark-making through scratch and drawing is about capturing the speculated cartography of the surface and the context from a distant satellite view that is able to penetrate the surface and reveal what lies beneath. The lines define much more than the visible aerial view, but incorporate cartographic representations of territorial boundaries. This becomes evident in his private performative process of drawing, which expounds conflicts and conquests, simultaneously defining simple gestures and marks, but holding global, political, and economic strife. In his drawing directly onto the wall surface, Neustetter attempts to imbue the mark with the kind of real-world impact that a line on a territorial map has, hoping to reveal underlying histories and textures.

Marcus Neustetter scratches drawings into the dark blue gallery walls in the three venues revealing layers of texture and colour. The marks are the artist's site-specific responses to the exhibition content and venue by wrapping around walls and gesturing towards ideas of landscapes.

Açığa Çıkan Perspektif, İstanbul I-III

Marcus Neustetter'in kazıma ve çizim yoluyla mekâna özgü yaptığı izlerle yüzeyin speküle edilen haritacılığını ortaya koyar. Bağlamı ise yüzeye etki edebilen ve altında ne olduğunu ortaya çıkarabilen uzak bir uydu görüntüsünden yakalar. Çizgiler, havadan görünümünden çok daha fazlasını tanımlar, ancak bölgesel sınırların kartografik temsillerini içerir. Çatışmaların ve ele geçirmelerin açıklaması, aynı anda basit jestlerin ve işaretlerin tanımlaması, küresel, politik ve ekonomik çekişmenin yine de süre gelişi, bu özel performatif çizim sayesinde belirgin hale geliyor. Neustetter, doğrudan duvar yüzeyine yaptığı çizimde, bir bölge haritasındaki çiziminin sahip olduğu gerçek dünyanın etkisini taşıyarak altta yatan geçmiş hikayeleri ve dokuları ortaya çıkarmayı umut eder.

Marcus Neustetter, üç mekandaki koyu mavi galeri duvarlarına doku ve renk katmanlarını ortaya çıkaran kazımlar yaptı. Bu izler, sanatçının sergi içeriğine ve mekânlarına, duvarları kaplayan manzara fikriyle verdiği mekâna-özü reaksiyonlardan oluşuyordu.

Maarit Mustonen

\\\\\\\\\\\\

The book titled ** is composed of the artist's great-grandmother's sewing patterns that she, for reasons unknown, had stored underneath her floorboards. Her great-grandmother used newspapers as the material for her sewing patterns. Today, these odd-shaped clippings describe a world from 100 years ago. Many times, the hand-cutting of the patterns for shirts, trousers etc. cut the stories in the newspapers in half — leaving the narratives open. ** includes a selection of texts and images from the sewing patterns. Each fragment is accompanied by information about the garment and the body part it is connected with through sewing. **'s dust jacket holds a collection of her great-grandmother's sewing patterns. The reader can use them for sewing clothes such as shirts and jodhpurs.

Maarit Mustonen is generously supported by Frame Contemporary Art Finland and the Saastamoinen Foundation, and the Octopus Programme, Vienna.

Finnish and Swedish to English translation: Kasper Salonen
English to Turkish translation: Zeynep Nur Ayanoglu
Graphic design: Arja Karhumaa

\\\\\\\\\\\\\\\\

Sanatçının ** başlıklı kitabı, büyük büyükannesinin bilinmeyen bir nedenle yer döşeme tahtalarının altına sakladığı kıyafet patronlarını bir araya getiriyor. Büyük büyükannesi, dikiş patronlarını gazetelerden keserek oluşturmuştur. Bugün, bu tuhaf şekilli gazete kupürleri yaklaşık 100 yıl önceki bir dünyayı anlatır. Çoğu zaman gömlek, pantolon vb. dikmek için el ile kesilen bu kalıplardaki, hikayeler yarıda veya yoruma açık kalır. ** dikiş patronlarından bir dizi seçili metin ve resim içerir. Her parçaya, dikişle bağlı olduğu giysinin ve vücut parçasının bilgisi eşlik eder. **'nin şöminde büyük büyükannenin dikiş desenlerinden oluşan bir koleksiyon bulunur. Okuyucu bunları gömlek ve binici pantolonu gibi giysileri dikmek için kullanabilir.

Maarit Mustonen, Frame Contemporary Art Finland, Saastamoinen Vakfı ve Viyana merkezli Octopus Programı tarafından desteklenmektedir.

Fince ve İsveççeden İngilizceye çeviri: Kasper Salonen
İngilizceden Türkçeye çeviri: Zeynep Nur Ayanoglu
Grafik tasarım: Arja Karhumaa

(Vantaa, Finland) lives and works in Helsinki.

(Vantaa, Finlandiya) Helsinki'de yaşıyor ve çalışıyor.





Egle Oddo

Repository III

Egle Oddo creates living sculptures by installing evolutionary gardens that function as public artworks. She plants seeds of wild species and cultivars together, fading the demarcation line between sites for agriculture, untamed soil, and urban green areas. These gardens become living seed banks, safety zones for biodiversity, allowing the most vulnerable species to thrive.

When she observes seeds on the microscope, Oddo is looking for tactile impressions and details in their design. She admires their ability to travel by land, water, and air. Their skins carry sets of devices crafted during evolutionary paths, enabling mobility and plasticity. Their potential resides in the long waiting process.

Depo III

Egle Oddo, kamusal sanat yapıtı işlevi gören evrimsel bahçeler kurarak yaşayan heykeller yaratıyor. Yabani türlerin ve çeşitlerin tohumları bir araya getirerek tarım alanları, evcilleştirilmemiş topraklar ve kentsel yeşil alanlar arasındaki sınır çizgisini bulanıklaştırıyor. Bu bahçeler, canlı tohum bankaları, biyolojik çeşitlilik için güvenlik bölgeleri haline gelerek en savunmasız türlerin gelişmesine izin veriyor.

Sanatçı tohumları mikroskop altında gözlemlediğinde, onların verdiği dokunsal hisse ve incelikli tasarımlarına dikkat kesilir ve tohumların karada, suda veya havada seyahat etme yeteneklerine hayran olur. Dış katmanları hareketliliklerini ve esnekliklerini sağlayan, evrimsel süreçleri boyunca gelişmiş, bir dizi donanıma sahiptir. Bugün sahip oldukları bu kapasite, bu uzun sürecin sonucudur.

(Palermo, Italy) lives and works in Helsinki.

(Palermo, İtalya) Helsinki'de yaşıyor ve çalışıyor.



Erkan Özgen

Silencing the Past

In his video and photographic series titled *Silencing the Past* (2022), artist Erkan Özgen focuses on the recent massive forest fires in Turkey, which lasted for months and caused the death of many living beings. The visual material recorded by the artist in Manavgat, Antalya during the fires of summer 2021 reveals the ecological destruction as well as the dark prospect for the future created by the dominance of egocentrism and capitalism. While the efforts to extinguish the fires that spread in many cities in the west of the country were traced in the mainstream and social media, the news that forests were burned in the east for security reasons and this contradictory condition grounds its place in the artist's production. Likewise, Michel-Rolph Trouillot's book "Silencing the Past: The Production of History and Power", which points out that great ideas put forward on behalf of humanity can only be accepted at the expense of silence, gives the work its name. Özgen quotes from Trouillot: "The Age of Enlightenment is such an age that slave brokers from Nantes can buy titles and cooperate with philosophers arm in arm. Freedom fighter Thomas Jefferson could own slaves without any moral or intellectual suffering." The artist mentions that the silence of the past poses a great threat to the future of all living beings, who are under great destruction. He states that humans' exploitation of nature, individuals, and society are alarm signals of their own extinction.

Geçmiş Susturmak

Geçmiş Susturmak, 2022 videosu ve aynı isimli fotoğraf serisinde sanatçı Erkan Özgen, yakın zamanda Türkiye'de aylarca süren ve birçok canlının yaşamını yitirmesine sebep olan büyük orman yangınlarına odaklanıyor. Sanatçının, 2021 yazında gerçekleşen yangınlarda Antalya, Manavgat'ta çektiği görüntüler, ekolojik tahribatın yanı sıra benmerkezcilik ve kapitalizmin hakimiyetinin geleceğe dair yarattığı karanlık beklentiye gözler önüne seriyor. Ülkenin batısındaki birçok ile yayılan yangınları söndürme çabaları ana akım ve sosyal medyanın gündeminden takip edilirken, doğuda güvenlik gerekçesiyle ormanların yakıldığı haberleri ve bu durumun yarattığı çelişki, sanatçının üretiminde yer buluyor. Zira, insanlık adına ortaya atılan büyük fikirlerin ancak belli suskunluklar pahasına kabul görebildiğine işaret eden Michel-Rolph Trouillot'un "Geçmiş Susturmak: Tarihin Üretilmesi ve İktidar" kitabı yapıta ismini veriyor. Özgen, Trouillot'dan bir alıntı aktarıyor: "Aydınlanma Çağı öyle bir çağdır ki Nantes'lı köle simsarları unvan satın alıp felsefecilerle kol kola yârenlik edebilir. Özgürlük savaşçısı Thomas Jefferson, hiçbir ahlâki veya entelektüel sıkıntı yaşamadan köle sahibi olabilir." Sanatçı, geçmişin suskunluğunun büyük bir tahribatın içinde olan tüm canlıların geleceğine dair büyük bir tehdit teşkil ettiğine değinir. İnsanın doğa, birey ve toplum sömürsünün bizzat kendi yok oluşunun alarm ve sinyalleri olduğunu belirtir.

(Mardin, Turkey) lives and works in Diyarbakır.

(Mardin, Türkiye) Diyarbakır'da yaşıyor ve çalışıyor.

Silencing the Past | Geçmiş Susturmak, 2022
Archival pigment print / Arşivsel pigment baskı
7 pieces / parça, 60 x 90 cm (each / her biri)
Single channel and sound / Tek kanallı video ve ses, 5'09"





Simon Wachsmuth



Master of the Nets - The Kochi Tiles | Ağların Ustası - Koçi Çinileri, 2007-2012
 Fine art pigment print / Fine art pigment baskı
 20,3 x 30,4 cm (unframed / çerçevesiz)

Master Of The Nets - The Kochi Tiles

In *Kochi-Tiles*, Wachsmuth deals with the tiles of the Paradesi-Synagogue in Kochi/India. At first, the repeating patterns of the tiled floor appear uniform but upon closer inspection, one notices the minute differences. The fishing boat is never in exactly the same place, the trees and rocks are never quite the same. The tiles were intended for export, they were made in China and imported to India by the Portuguese around 1760. They take up elements of Chinese culture with its long tradition of painting and then lead on to Delft porcelain or Portuguese azulejos. The misunderstandings created by transfer are interesting: motifs from one culture are adapted by another, disseminated by a third, and reused by a fourth. Both the contradictions and the productivity inherent in this process are interesting.

Ağların Ustası - Koçi Çinileri

Wachsmuth *Koçi Çinileri* yapıtında Hindistan'ın Koçi şehrindeki Pardesi Sinagogu'nun çinilerini konu ediyor. Karo zeminin tekrar eden desenleri ilk başta tek tip gibi görünse de, yakından incelendiğinde küçük farklılıklar görülüyor. Hiçbirinde bahkçı teknesi tam olarak aynı yerde değil; yine hiçbirinde ağaçlar ve kayalar birbirinin tam aynısı değil. Çiniler ihracata yönelik tasarlanıp Çin'de üretilmiş ve 1760 civarında Hindistan'a Portekizliler tarafından ithal edilmiştir. Köklü bir resim geleneğine sahip Çin kültürünün unsurları Delft porselenine ya da Portekiz azulejosuna taşınmıştır. Aktarımın yarattığı yanlış anlamalar ilgi çekicidir. Bir kültür bir başka kültürün motiflerini kendine uyarlar, bu uyarlama üçüncü bir kültür tarafından yaygınlaştırılır ve dördüncü bir kültür bunu alıp yeniden kullanır. Bu sürecin doğasında mevcut olan çelişkiler ve üretkenliğe olan etkisi ilginçtir.

(Hamburg, Germany) lives and works in Berlin.

(Hamburg, Almanya) Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.

Verena Miedl-Faißt Nirual Kenabru

One Metre Above the Ground. Drafts for Our Space Capsule

Using small finds and sound-miniatures, *One Metre Above the Ground* conveys architectural sketches of a yet-to-be-built Space Capsule. Verena Miedl-Faißt and Nirual Kenabru—artistic co-researchers as well as aunt and nephew—live far apart. They are separated by 30 years and several hundred kilometers. Yet, they couldn't be closer. They spend time together sharing wonder, following each other's misunderstandings, and inventing what is missing. They have created a room of their own – vast landscapes, complex architectures, and powerful fantastic critters offer unexpected ways of relating back within, and to the difficult world we live in. Working mainly with language and sound, VMF and NK would now like to materialise some bits of their Utopia: they will build a Space Capsule to enable and display their projects. Using small finds as ready-made architectural models, they have developed five different concepts for such a Space Capsule. „One Metre Above the Ground“ visualises the main features of these case studies and conveys spatial impressions of what each Capsule would sound like inside.

Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru are supported by the Octopus Programme, Vienna.

Zeminin Bir Metre Üzerinde. Uzay Kapsülümüz için Eskizler

Küçük buluntular ve ses minyatürleri kullanan *Zeminin Bir Metre Üzerinde. Uzay Kapsülümüz için Eskizler*, henüz inşa edilmemiş bir Uzay Kapsülü'nün mimari çizimlerini aktarıyor. Verena Miedl-Faißt ve Nirual Kenabru— ortak sanatsal araştırmacı olmalarının yanı sıra teyze ve yeğen - birbirlerinden çok uzakta yaşıyorlar. 30 yıl ve birkaç yüz kilometre ile ayrılırlar. Yine de daha yakın olamazlardı. Birlikte vakit geçiriyorlar, meraklarını paylaşıyorlar, birbirlerinin yanlış anlamalarını takip ediyorlar ve eksik olanı icat ediyorlar. Birlikte yarattıkları kendilerine ait oda, uçsuz bucaksız manzaralar, karmaşık mimariler ve güçlü fantastik yaratıklar, içinde yaşadığımız zor dünyayla ve kendi iç dünyamızla ilişki kurmanın beklenmedik yollarını sunuyor. Ağırhklık olarak dil ve sesle çalışan Verena Miedl-Faißt ve Nirual Kenabru şimdi ütopyalarının bazı parçalarını gerçekleştirmek istiyor: projelerini etkinleştirmek ve sergilemek için bir Uzay Kapsülü inşa edecekler. Küçük buluntuları hazır mimari model olarak kullanarak böyle bir Uzay Kapsülü için beş farklı konsept geliştirdiler. *Zeminin Bir Metre Üstünde*, bu çalışmalarının ana özelliklerini görselleştirir ve her bir Kapsülün içeriden nasıl ses çıkaracağına dair mekânsal izlenimleri aktarıyor.

Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru Viyana merkezli Octopus Programı tarafından desteklenmektedir.

Verena Miedl-Faißt (Munich, Germany) lives and works in Vienna.

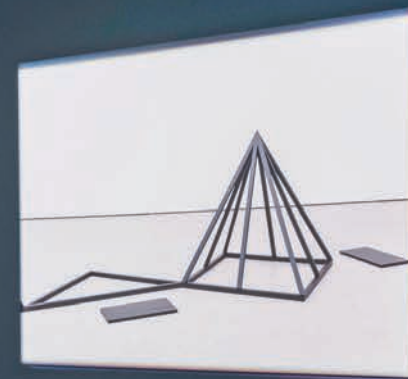
(Münih , Almanya) Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.

Nirual Kenabru (Regensburg, Germany) lives in Finning, Germany.

(Regensburg , Almanya) Finning, Almanya'da yaşıyor.

One Metre Above the Ground. Drafts for Our Space Capsule
Zeminin Bir Metre Üzerinde. Uzay Kapsülümüz için Eskizler, 2022
Installation with writings on light boxes, sound miniatures, and various objects
Işık kutu üzerine yazılar, ses minyatürleri ve çeşitli objelerden oluşan yerleştirme







Untitled (Embroidery) | İsimsiz (Nakış), 2022
 Archival pigment print / Arşivsel pigment baskı
 2 pieces / parça, 80 x 120 cm
 1 piece / parça, 120 x 80 cm (detail / detay)

Yane Calovski

Untitled (Embroidery)

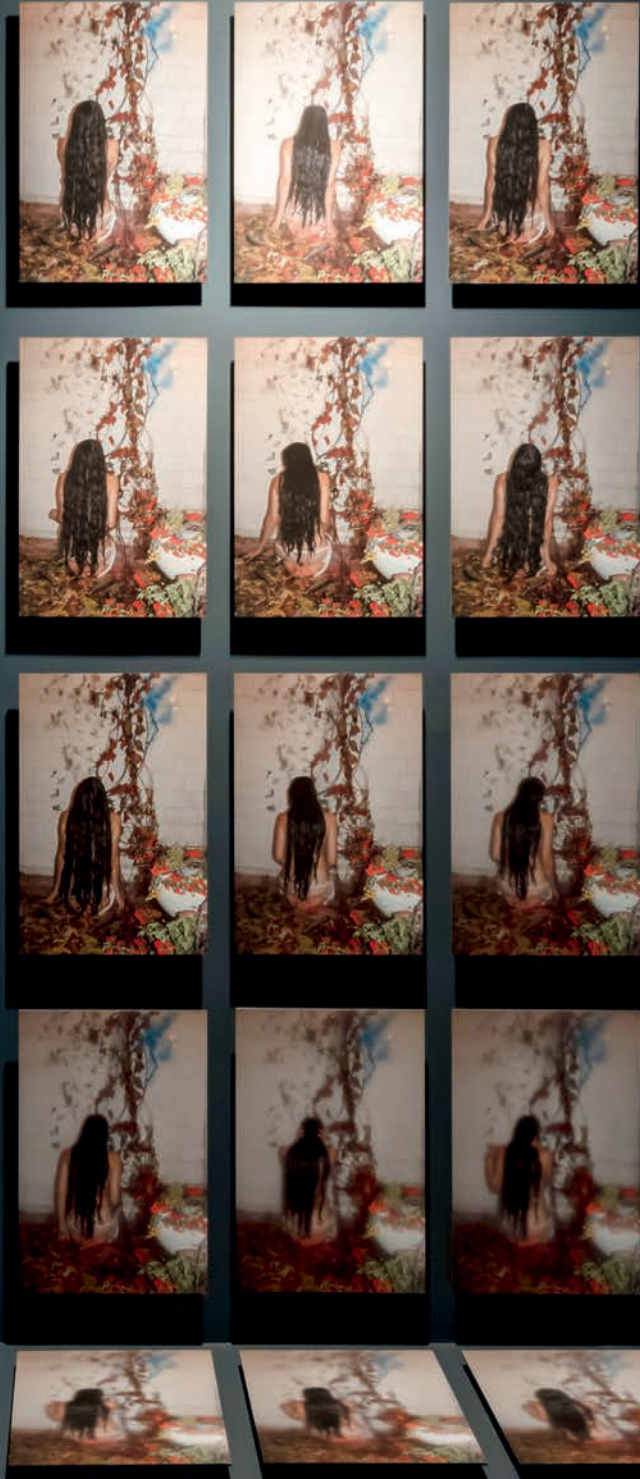
Untitled (Embroidery), 2022, is a photographic triptych based on the spatial documentation of a sculptural construction by the same title, built with birch and aspen wood and first presented at Kohta, Helsinki, in 2020. The work reinterprets a small modern embroidery of lines and abstract shapes made sometime in the early 1970s by his late mother, Biljana Calovska (1951-2015). She was an aspiring writer and produced some incredible visual work that he discovered only after her passing. Working with modernist archives for the first time, Calovski dealt with something that was very personal while also visually stunning. With this work, he articulates the feelings brought forth by the material and the sensation of memory.

İsimsiz (Nakış)

İsimsiz (Nakış), 2022, huş ve kavak ağacından yapılmış ve ilk kez 2020'de Helsinki, Kohta'da sunulan, aynı ismi taşıyan bir heykel yapısının mekânsal belgelenmesine dayanan fotoğrafik bir triptiktir. Yapıtta, sanatçı rahmetli annesi Biljana Calovska (1951-2015) tarafından 1970'lerin başında yapılmış ufak modern işlemlerdeki çizgileri ve soyut şekilleri yeniden yorumlar. Sanatçının annesi, yazarlığa hevesli olmasının yanı sıra, sanatçının ancak vefatından sonra keşfedebildiği inanılmaz görsel çalışmalar da üretmiş birisidir. Modernist arşivlerle çalışan Calovski, ilk defa hem çok kişisel hem de görsel olarak çarpıcı bir işle iştigal eder. Bu iş yoluyla da sanatçı, malzemenin duygu olgusu ve hafıza hissini tercüme ediyor.

(Skopje, Macedonia) lives and works in Skopje.

(Üsküp, Makedonya) Üsküp'te yaşıyor ve çalışıyor.



Fugue | Füg, 2012
 Installation with photography / Fotoğraf yerleştirilmesi
 15 pieces / parça, 30 x 50 cm (each / her bir)

Fatoş İrwen

Fugue

In her photographic installation titled *Fugue*, Fatoş İrwen strives to overcome the weight of her experiences during her detention in 2012. In this arrangement with multiple photographs in which she conveys the details of her childhood memories, she depicts the house covered with vine trees and ivy, the instances where she spent time in their nooks, the breakfasts at dawn where she fed herself with nothing but grapes, and the paradise she created for herself during her times in hell. *Fugue*, which was produced in order to get away from the wear and tear on the artist's body and mind, from the harassment and violence she experienced during her detention, takes its name from a term in psychology. The fugue phenomenon, when triggered by a helplessness similar to the one experienced in childhood, indicates the escape from the self and reality, and overlaps with the artist's performance in the photographs.

Füg

Fatoş İrwen, *Füg* isimli fotoğraf yerleştirmesinde 2012 yılında gözümlerine alındığı süreçte yaşadıklarının ağırlığının üstesinden gelmeye çabalar. Çocukluk anlarına dair detayları aktardığı çoklu fotoğraf düzenlemesinde sanatçı, asma ağacı ve sarmaşıkla kaplı evi, bu mekânların kuytularında geçirdiği anları, üzümünden başka bir şey yemediği şafak kahvaltılarını betimleyerek cehennemden kaçarken kendine yarattığı bu cenneti kurar. Gözümlerinde sanatçının yaşadığı taciz ve şiddet olaylarının sanatçının bedeni ve zihnindeki yıpratıcı etkisinden uzaklaşmak amacıyla üretilen *Füg*, ismini psikolojideki bir terimden alır. Füg olgusu, kişinin çocukluğunda deneyimlediğine benzer bir çaresizlikle tetiklendiğinde benliğinden ve gerçeklikten kaçışıdır ve sanatçının fotoğraflarda kurguladığı performansla örtüşür.

(Diyarbakır, Turkey) lives and works in Istanbul.

(Diyarbakır, Türkiye) İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

Burçak Bingöl



Adaptation_Zilberman | Adaptasyon_Zilberman, 2022

Site-specific installation: dried plants, clay

Mekâna özgü yerleştirme: kuru bitkiler, kil

Variable sizes / Değişken boyutlarda

Adaptation_Zilberman

In her new work produced for the exhibition titled *Ivy*, Burçak Bingöl traces the history of the city she lives in, Istanbul, and looks at the remains of nature and culture. She intervenes in the exhibition spaces with wild plants collected from the Edirnekapı city walls and other various ruins in the city. These invasive plants, which gently seize the city's debris and create a living space for themselves, infiltrate the gallery space as small monuments of the forgotten lives of the city.

Adaptasyon_Zilberman

Burçak Bingöl *Sarmaşık* sergisi için ürettiği yeni çalışmalarında, yaşadığı kent, İstanbul'un tarihinden izler sürüyor, doğa ve kültür kalıntılarına bakıyor. Edirnekapı surlarından ve kentteki pek çok kalıntıdan topladığı yabani bitkilerle sergi mekânına müdahalelerde bulunuyor. Kentin enkazlarını usulca ele geçirip kendine yaşam alanı kuran istilacı bitkiler, kentin unutulmuş yaşantılarının küçük anıtları olarak galeri mekânına sızıyor. Sanatçının bu kalıntılarla iç içe geçmiş imgesi, kentle kurduğu ilişkiyi vurguladığı gibi, bu sanatsal araştırma sürecini de belgeliyor.

(Görece, Turkey) lives and works in Istanbul.

(Görece, Türkiye) İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.



From Caves to Mars | Mağaradan Mars'a, 2022
Sculpture that consists of seeds, wood, and LED lights
Tohum, ahşap, LED ışıklardan oluşan heykel
60 x 48 x 7 cm

Larry Muñoz

From Caves to Mars

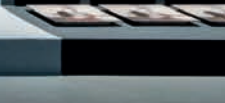
The two-branched seed of a plant is carved to read *From Caves to Mars*, placed on a lightbox, light only seeping through the letter-shaped holes. By reading seeds, we can learn how to fly, how to travel. We may become vessels and bloom everywhere we go. We may go to Mars to rescue ourselves from ourselves, we may go everywhere and start all over again. If we become seeds, time will blow us, and we will be forever flying from one cave to another. *From caves to mars* is a full circle of human history's timeline, showing a merchandised future leading us back to a primal state – back to a cave. A human history between two myths—the cave, and our will to go looking for knowledge; and as the children of Mars, to found a new civilisation.

Mağaradan Mars'a

Bir bitkinin iki dallı tohumunun üzerine *Mağaradan Mars'a* ifadesi kazınarak aydınlatılmış bir yüzeye tutturulmuş; ışık, yalnızca harflerin ardında bıraktığı boşluklardan sızıyor. Bu tohumları okuyarak uçarak seyahat etmeyi öğrenebiliriz. Dahası kendimiz de yaşayan birer damar haline gelebilir, gittiğimiz her yerde çiçeklenebiliriz. Mars'a gidebilir ve böylece kendimizden kurtulabiliriz, gönlümüzden geçen her neresiyse oraya ulaşabilir ve en baştan başlayabiliriz. Eğer tohumlara dönüşmeyi başarırız zaman bizi nefesiyle uçurabilir ve bizler de sonsuza dek bir mağaradan diğerine uçabiliriz. *Mağaradan Mars'a*, insanlık tarihini tamamlanmış bir çember olarak tanımlıyor; sonuna kadar ticarileştirilmiş bir geleceğin bizleri nasıl ilkel bir döneme, bir mağaraya götüreceğini gösteriyor. İki mitosun, mağaranın ve azmimizin arasında sıkışmış insanlık tarihi, bilgeliğin peşinde Mars'a giderek yeni bir uygarlığın temellerini atmanın yollarını arayacak.

(Bogotá, Colombia) lives and works in Bogotá.

(Bogotá, Kolombiya) Bogotá'da yaşıyor ve çalışıyor.





Of Hands | Ellere Dair, 2022
Photographic, sculptural, and sound installation / Fotoğraf, heykel ve ses içeren yerleştirme
8 pieces / parça, 30 x 30 cm (each / her biri)

Bronwyn Lace

Of Hands

Artist Bronwyn Lace has long been a collector of things. This small pile of various species of bees and wasps all came to their end inside her home over the past three years. She found them on window sills, under the couch, and next to skirting boards. Lace is fascinated by the tenuous and numinous. Her instinct as an artist is to use and transform the darker elements of life—like death and decay, abandon and neglect—as ingredients to foster in-between spaces or platforms portraying the significance of fragility and vulnerability. She endeavors to present the beauty in loss, entropy, and collapse, to give expression to the afterlife of life itself. Her preoccupations are not driven by religious inclination but rather by a fascination with structure and process, with what happens when a carapace disintegrates.

The sound component for *Of Hands* has been created collaboratively with fellow vocalist and flutist Bongile Gorata Lecoge-Zulu, percussionist Micca Manganye, composer Clare Loveday, and sound designer Zain Vally. Together and in response to the images, the production team meditated on songs and sounds of mourning, of swarming, of laboring, and of hands.

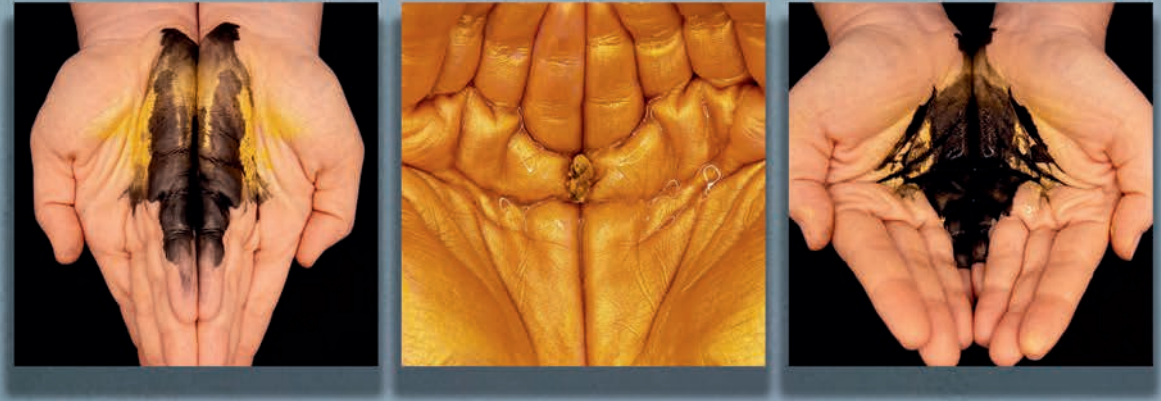
Ellere Dair

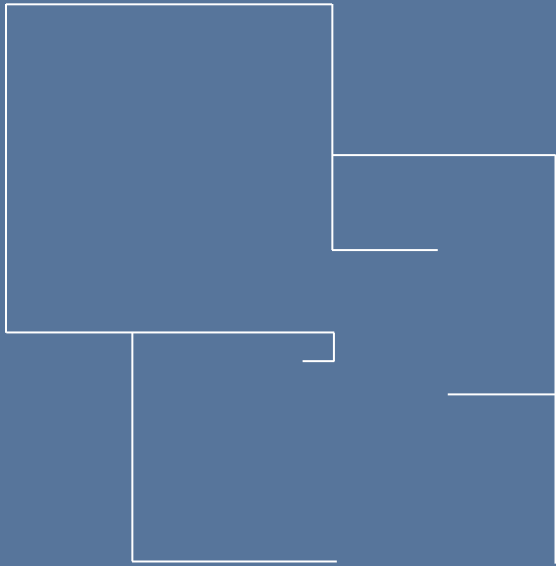
Sanatçı Bronwyn Lace uzun zamandır çeşitli koleksiyonlar yapıyor. An türlerinden oluşan bu küçük yığının tamamını yaşamının son üç yılında evinin içinden toplamış. Onları pencere pervazında, kanepenin altında ve süpürgeliklerin yanında bulmuş. Lace, belirsiz ve ruhani olandan etkilenir. Bir sanatçı olarak içgüdüğü, ölüm ve çürüme, terk etme ve göz ardı etme gibi yaşamın karanlık unsurlarını dönüştürmektir. Sanatçı bunları birer girdi olarak görür ve besler, aralarında bulunan boşlukları kırılabilirlik ve hassaslığın önemini vurgulayarak sunar. Yaşam sonrası hayatı ifade etmek, kaybın içindeki güzelliği, entropi ve çöküşü açığa çıkarma çabasıdır. İlgisine dini bir eğilimin yol vermesinden daha çok yapı ve süreç, bir kabuk parçalandığında olanlara dair duyduğu merak yön verir.

Ellere Dair'in ses bileşeni, vokalist ve flütçü Bongile Gorata Lecoge-Zulu, perküsyoncu Micca Manganye, besteci Clare Loveday ve ses tasarımcısı Zain Vally ile birlikte oluşturuldu. Üretici bu ekip, görüntülere bir yanıt olarak ses ve şarkılarla birlikte yas, bir aradalık ve ellerin emeği üzerine meditasyon yaptılar.

*Sound component in collaboration with musicians | Ses tasarımında görev alan müzisyenler; Bongile Gorata Lecoge-Zulu, Micca Manganye, Clare Loveday
Sound designer | Ses tasarımcısı; Zain Vally

(Francistown, Botswana) lives and works in Vienna and Johannesburg.
(Francistown, Botswana) Viyana ve Johannesburg'da yaşıyor ve çalışıyor.





Zilberman Projects Space

Beyoğlu



Heba Y. Amin

The Master's Tools

With a room-wide installation, Amin imagines herself as the mastermind of a bureaucratic plan to drain the Mediterranean Sea—a singular solution to the crises of terrorism and immigration in the Middle East and Africa. Carrying an air of autocracy, her project exposes long-standing colonial convictions, as well as the inherent bias and violence of power.

Operation Sunken Sea is an attempt to flip a historical narrative and to place herself at its center as a radical act. In this project, Amin draws from several proposals introduced by engineers and architects from the mid-19th century whose ideas were nurtured by colonial ideology. Amin recently discovered Atlantropa, which was a proposal for a giant engineering project to drain the Mediterranean Sea, devised by a German architect named Herman Sörgel in the 1920s. He believed that uniting Europe and Africa as one continent could create the resources needed to rival the economic power of Asia and the Americas. It was a techno-utopian idea, typical of the early twentieth century when people really believed that technology could solve the world's problems—or Europe's, at least. Through her photographic series, Amin restages from Herman Soergel's historical photograph in an attempt to erase him from history by overtaking his image with her own.

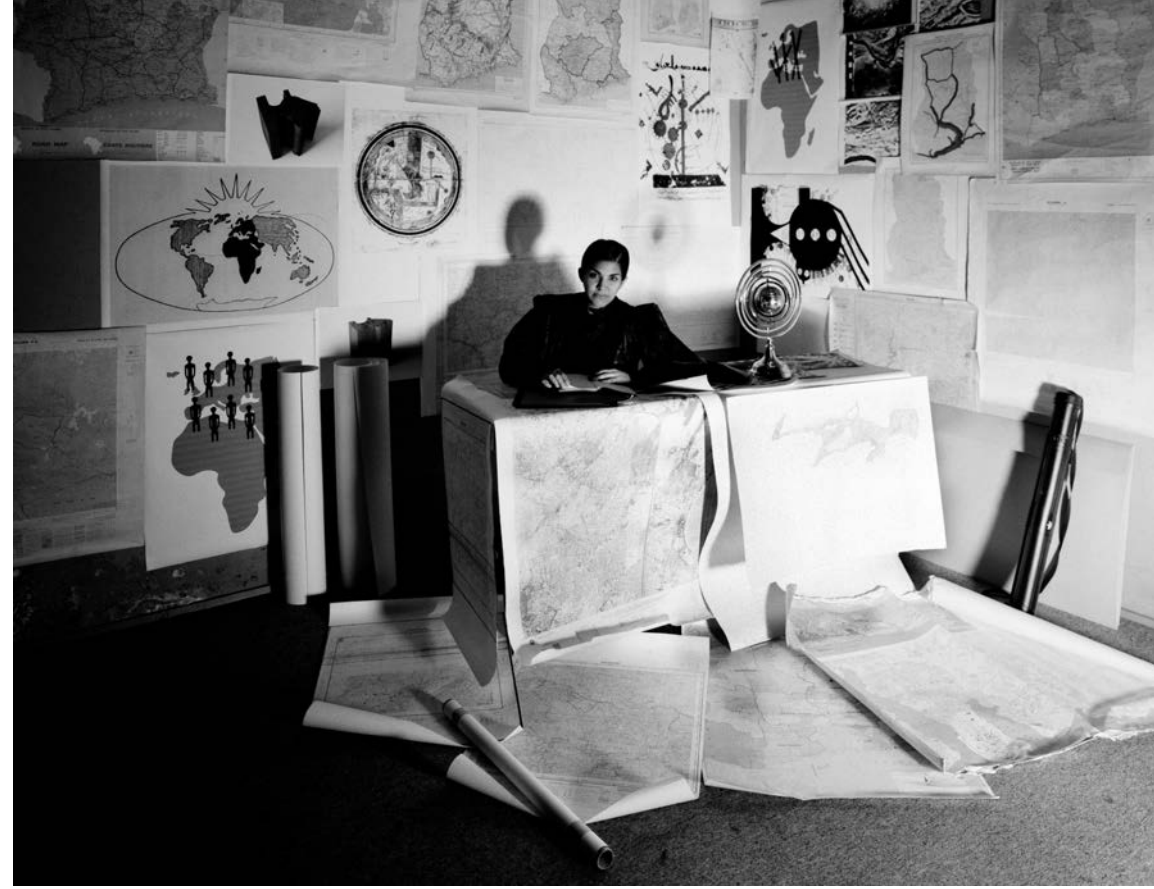
Ustannın Araçları

Amin, tüm odayı kaplayan yerleştirmesiyle kendisini Akdeniz'i kurutmak için ortaya konulan bürokratik bir planın (Orta Doğu ve Afrika'daki terör ve göç krizlerine dair bir çözüm olarak) mucidi olarak hayal ediyor. Otokratik bir tavırla oluşturduğu projesiyle, sanatçı, uzun süredir devam eden sömürgeci baskının yanı sıra, gücün özündeki önyargı ve şiddeti ortaya koyuyor.

Batık Deniz Operasyonu, tarihsel bir anlatıyı tersine çevirme ve radikal bir eylem olarak kendini onun merkezine yerleştirme girişimidir. Bu projede Amin, fikirleri sömürgeci ideolojiden beslenen, 19. yüzyılın ortalarında yaşamış mühendisler ve mimarlar tarafından sunulan birkaç öneriden yararlanıyor. Amin yakın zamanda, bir Alman mimar olan Herman Sörgel tarafından 1920'lerde tasarlanan, Akdeniz'i kurutma gibi dev bir mühendislik projesi önerisi olan Atlantropa'yı keşfetti. Sörgel, Avrupa ve Afrika'yı tek bir kıta olarak birleştirmenin, Asya ve Amerika'nın ekonomik gücüne rakip olmak için gereken kaynakları yaratabileceğine inanıyordu. İnsanların teknolojinin dünyanın -ya da en azından Avrupa'nın- sorunlarını çözebileceğine gerçekten inandıkları yirminci yüzyılın başlarına özgü tekno-ütöfik bir fikirdi. Amin, bu fotoğraf serisinde Herman Soergel'in geçmişte çekilmiş fotoğrafındaki imajını kendi imajıyla değiştiriyor. Bu hamle ile Soergel'in yerine geçerek onu tarihten silmek amacıyla fotoğrafı yeniden düzenliyor.

(Cairo, Egypt) lives and works in Berlin.

(Kahire, Mısır) Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.

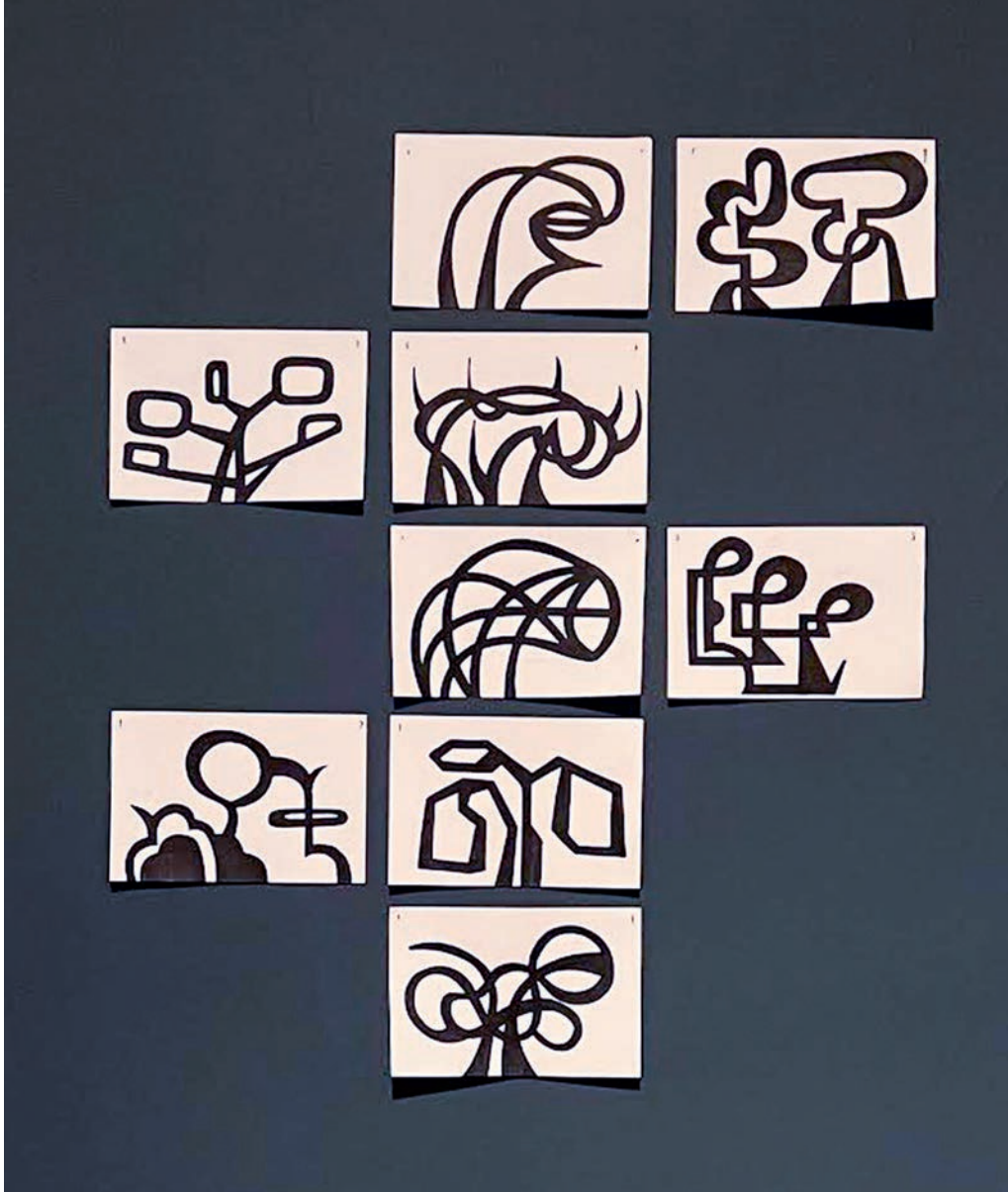


The Master's Tools -II (restaging of Herman Soergel's portrait)
Ustannın Araçları -II (Herman Soergel'in portresini yeniden canlandırma), 2018
Archival B/W print / Arşivsel S/B baskı
86 x 110 cm (each / her biri)

Memed Erdener

Nature Letterfication Exercises | Tabiatı Harfleştirme Alıştırmaları, 2022

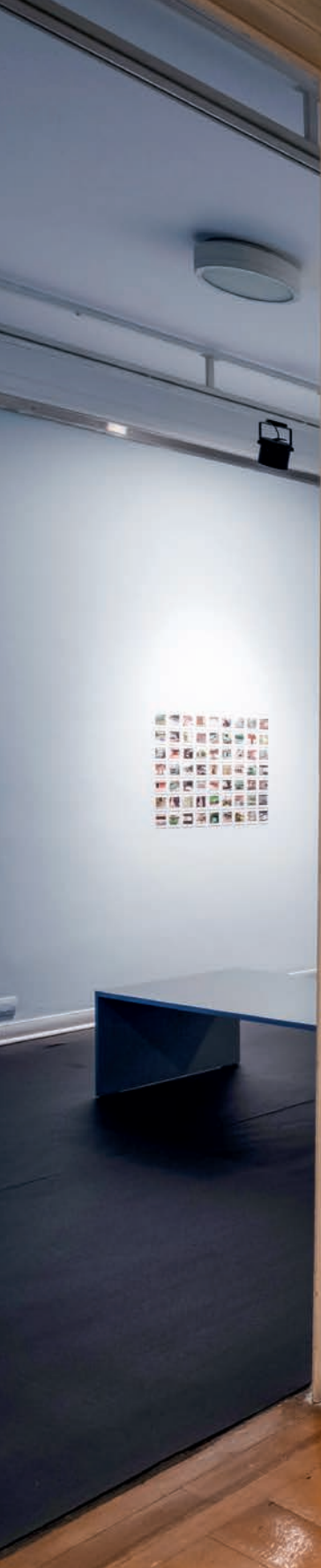
Felt-tip pen on paper / Kağıt üzerine gazlı kalem
27 pieces / parça, 15x21 cm (each / her biri)



Simon Wachsmuth

Master of the Nets - The Kocchi Tiles
Ağların Ustası - Kocı Çinileri, 2007-2012
Fine art pigment print / Fine art pigment baskı
20,3 x 30,4 cm (unframed / çerçevesiz)





Cengiz Tekin

Naturland

Cengiz Tekin's video and photography series titled *Welcome to Naturland*, which the artist considers to be a promotional video for a country, is based on a hotel that closed in 2013. In the course of the video, certain prominent developments that took place in Turkey and the world in the same year are shown (the first face transplant, the Gezi protests, conflicts in the Middle East, the penalisation of artists). The viewers are presented with overlapping images leading to various associations conveyed through photographs that recall each other. The artist proposes the technical framework of the work over an indirect road map. The hotel, with its gigantic sculptures and steel-constructed artificial trees, has become very popular in recent years as part of disaster tourism.* This abandoned hotel has been restored to vitality with sculptures, paintings, and through nature rewrapping the artificial. The static structure of the unnatural is embodied in such a way that nature re-covers space. Additionally, this unnatural space abandoned by humans and handed over to nature attracts an interesting influx of visitors with its objects and broken sculptures.

*Visiting places where some of the darkest events of human history have unfolded.

Naturland

Bir ülkenin tanıtım videosu olarak değerlendirdiği *Welcome to Naturland* videosu ve fotoğraf serisinde, sanatçı Cengiz Tekin, 2013'te kapanan bir oteli konu ediyor. Video akışında, aynı yıl, Türkiye ve dünyada öne çıkan bazı gelişmeler (ilk yüz nakli, Gezi olayları, Ortadoğu'daki protesto ve çatışmalar, sanatçıların cezalandırılması) yer alıyor. Üst üste binmiş görüntülerle sunulan imajlar, izleyiciye türlü çağrışımlar ve birbirini hatırlatan fotoğraflar aracılığıyla aktarılıyor. Sanatçı dolaylı bir yol haritasıyla yapıtın teknik çerçevesini sunuyor. Devasa heykeller ve çelik konstrüksiyonlardan oluşturulmuş yapay ağaçlar ile otel, karanlık turizm* alanında son yıllarda oldukça rağbet görmekte. Terkedilmiş bu otelde heykeller, resimler ve doğanın yapmacık olanı tekrar sarması ile adeta yeniden canlanmış. Doğal olmayanın statik yapısı doğal olanın onu sarmalamasıyla yeniden şekilleniyor. Ayrıca, doğal olmayan ve insanlar tarafından terk edilip doğaya bırakılan mekân, içindeki eşyalar ve kırık dökük heykeller ile tuhaf bir biçimde ziyaretçi akımına uğruyor.

*Tarihsel olarak ölüm ve trajedi ile ilişkilendiren yerlere yapılan seyahatleri içeren turizm.

(Diyarbakır, Turkey) lives and works in Diyarbakır.

(Diyarbakır, Türkiye) Diyarbakır'da yaşıyor ve çalışıyor.

From the series Naturland | Naturland serisinden, 2022
140 polaroid, 8.5 x 5.5 cm (each / her biri)

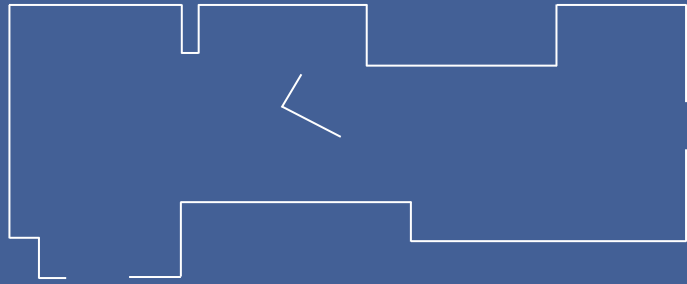


Cengiz Tekin
 Welcome to Naturland, 2022 (video stills)
 Single channel video with sound / Tek kanallı ve sesli video, 8'30"

Burçak Bingöl



Adaptation_Zilberman | Adaptasyon_Zilberman, 2022
 Site-specific installation: dried plants, clay
 Mekâna özgü yerleştirme: kuru bitkiler, kil
 Variable sizes / Değişken boyutlarda



Zilberman Selected

Piyalepaşa







The Song of the Mad Woman on the Seashore (Hemispheres) (After C.V. Alkan)
 Kıyıdaki Deli Kadının Şarkısı (Yarım küreler) (C.V. Alkan'a ithafen), 2020
 Xylography on liberon paper 250 gm, modified with metallic enamel, mounted on MDF
 MDF üzerine monte edilmiş Liberon kâğıt üzerine 250 gr. metalik emaye ile modifiye edilmiş oyma işçilik
 123 x 178 cm

Omar Barquet

The Song of the Mad Woman on the Seashore

Barquet's *Ghost Variations Project* is an interdisciplinary proposal organising the movements of a symphony, generating an experimental collaboration understood as "fugues". Together, they show an analogy of the distinct evolutionary phases of a hurricane. Imitating its intensities and movements, the artist studies fragments of the hurricane in different interpretations, reflecting on the notion of time and life through the transformation cycles.

This work integrates the midst of the storm with a musical piece and engraving. The artist was inspired by the piano piece titled *The Song of the Madwoman on the Sea Shore* written by the mid-19th century French composer Charles Valentin Alkan, where he re-interprets the transcript of the note sheet using xylography. Hammered with bowls and nails, the musical notes look like an abstract nightscape with a starry sky, a seascape with wide waves when looked at from afar. Two separate pieces echo what is played by the right and left hands on the piano while bringing forth contrasting phases within the same landscape: calmness and intensity.

Kıyıdaki Deli Kadının Şarkısı

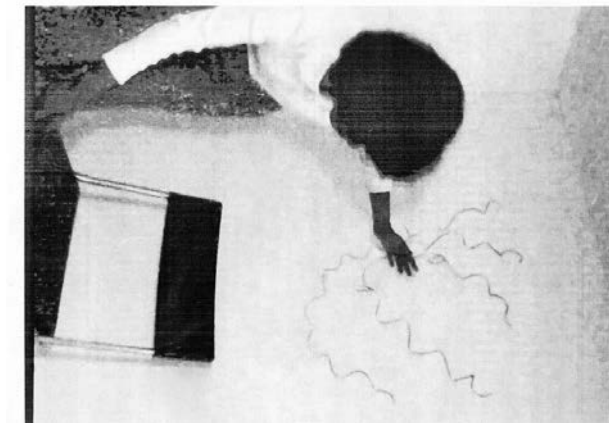
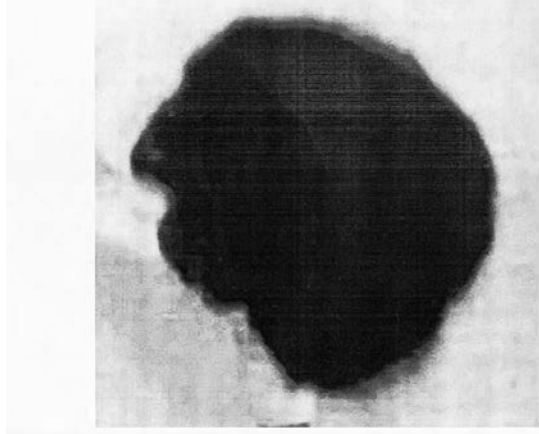
Hayalet Çeşitlemeleri Projesi disiplinler arası bir öneri niteliğinde olup, Barquet burada senfonik hareketlerini düzenleyerek "füg" olarak nitelenen deneysel bir işbirliği yaratır. Bir arada bakıldığında, bir kasırganın farklı gelişim aşamalarını gözler önüne sererler. Çeşitli evrelerini farklı yorumlarla ele aldığı kasırganın şiddeti ve hareketlerini taklit ederek sanatçı, zaman ve yaşam kavramlarını dönüşüm ve döngüler üzerinden inceler.

Bu yapıt fırtınanın kuvvetli bir evresini bir müzik parçası ve gravürle bütünleştiriyor. Fransız besteci Charles Valentin Alkan'ın 19. yüzyıl ortalarında yazdığı *Kıyıdaki Deli Kadının Şarkısı* adlı piyano eserinden esinlenen sanatçı, nota kağıdında yer alan besteyi ahşap baskı tekniği kullanarak yeniden yorumluyor. Çekiç ve çivilerle dövülen notalar, uzaktan bakıldığında, yıldızlı bir gökyüzünün olduğu soyut bir gece manzarası veya geniş dalgaların vurduğu bir deniz manzarası gibi görünüyor. Piyanoda sağ ve sol el ile çalınanları yansıtan iki ayrı parçadan oluşan yapıt, aynı manzara içinde dingin ve hırçın olmak üzere iki zıt aşamayı içinde barındırıyor.

(Chetumal, México) lives and works in Mexico City.

(Chetumal, Meksika) Mexico City'de yaşıyor ve çalışıyor.

Zeynep Kayan



from the series *one one two one two three*: ateliler
bir bir iki bir iki üç serisinden: dükkan, 2021
Archival pigment print / Arşivsel pigment baskı
31 x 24 cm (each / her biri)

one one two one two three

Over the years, artist Zeynep Kayan has often referenced dance choreographies. Kayan's works in the exhibition *one one two one two three* emerge from something that is akin to those moments of irritation. Seemingly trivial and mundane, coming from an unknown limb, the unidentified irritations resonate in corporal depths and on the epidermal surface. The images of Kayan, be it moving or still, capturing a movement, a gesture, or an act, are the records of the body's urges to work through, mitigate, and convey restlessness. Irritation is both an emotional and a physical experience, particularly related to the skin and its hypersensitivity to its surroundings.

Extracted from Alper Turan's text "Mood Swings: Dropping Something, Picking it up, and Dropping it Again", *one one two one two three*. Zilberman, İstanbul, Berlin, 2022. p.70.

bir bir iki bir iki üç

Sanatçı Zeynep Kayan son yıllarda sıklıkla dans koreografilerine atıfta bulundu. Kayan'ın *bir bir iki bir iki üç* sergisindeki işleri irkilme anlarına benzer bir yerden geliyor. Önemsiz, banal ve gündelik gibi görünen, bilinmedik bir uzuvdan gelen tanımsız irkilmeler bedeninin derinliklerinde ve epidermal yüzeyde yankılanıyor. Kayan'ın bir hareketi, jesti veya eylemi yakalayan hareketli veya durağan imgeleri huzursuzluğu çözmeye, azaltmaya yönelik bedensel itkilerin birer kayıdır. İrkilme duygusal ve fiziksel bir deneyimdir, özellikle tenle ve tenin etrafa olan aşırı duyarlılığı ile ilintilidir.

bir bir iki bir iki üç sergisi kapsamında yayımlanan katalogdaki Alper Turan'ın "Çalkantılı Hâller: Bir Şeyi Düşürmek, Yerden Almak ve Yeniden Düşürmek" başlıklı metninden alıntıdır. *bir bir iki bir iki üç*. Zilberman, İstanbul, Berlin, 2022. s.70.

(Ankara, Turkey) lives and works in Amsterdam and Ankara.

(Ankara, Türkiye) Amsterdam ve Ankara'da yaşıyor ve çalışıyor.

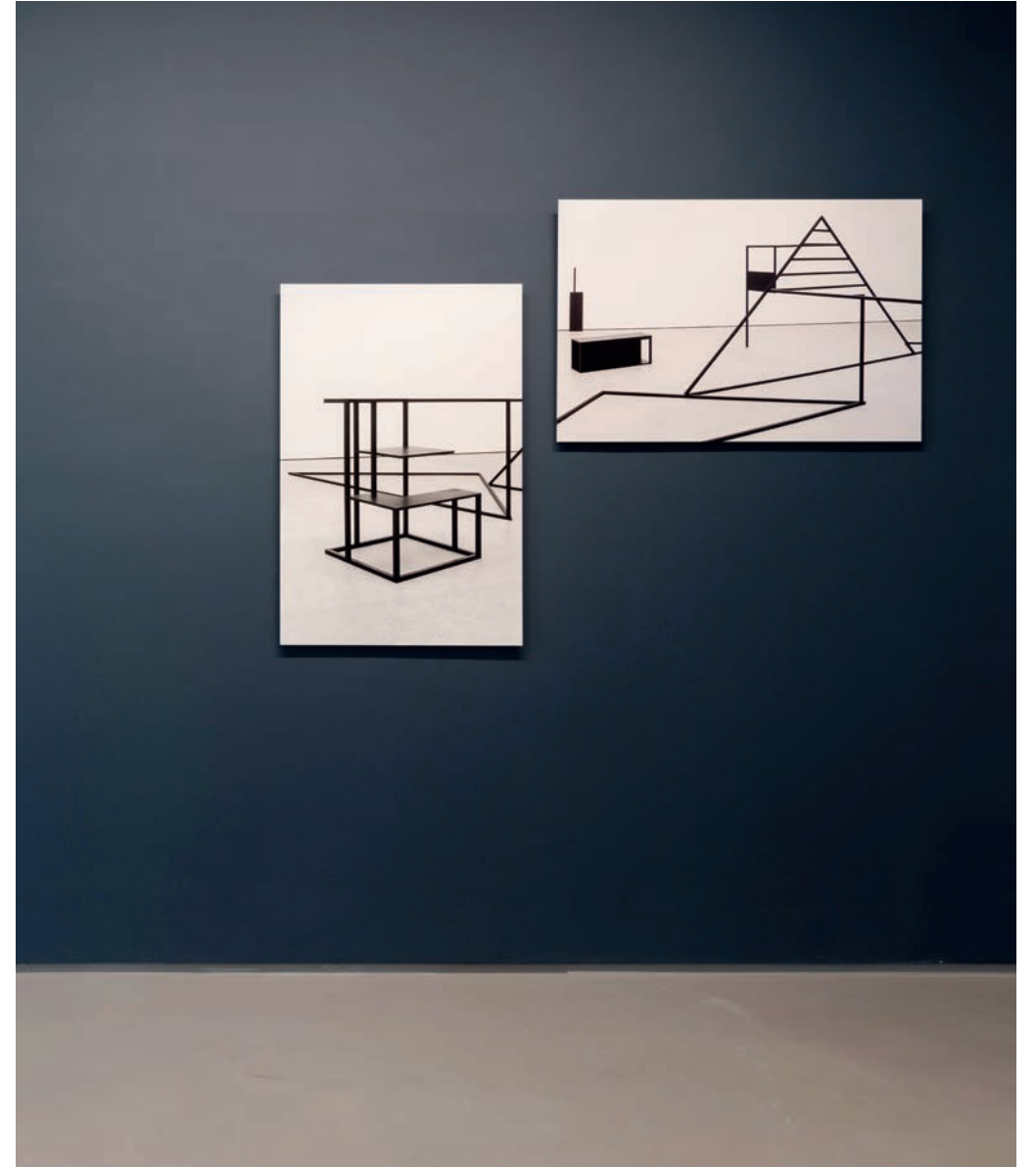


Simon Wachsmuth

Master of the Nets - The Kocchi Tiles
 Ağların Ustası - Koçi Çinileri, 2007-2012
 Fine art pigment print / Fine art pigment baskı
 20,3 x 30,4 cm (unframed / çerçevesiz)



Yane Calovski



Untitled (Embroidery) | İsimsiz (Nakış), 2022
 Archival pigment print / Arşivsel pigment baskı
 2 pieces / pieces, 80 x 120 cm (detail/detay)

Burçak Bingöl

Brick's Reverie

Since her relocation to Istanbul in 2010, the artist has carried out historical research on remembering the artistic sensibility of the Ottoman past through ceramic-making traditions. Meanwhile, the current destruction of the modern era has made her focus more on the loss of recent memory. In her work titled *Brick's Reverie*, she uses bricks from the demolished Bomonti Brewery. The old images of the building also ooze out through the glaze which holds the bricks together. As a collector of debris from the past, Bingöl brings forth the memory of the material along with the lost images of the recent past.

Interrupted Halfway Through

The photograph *Interrupted Halfway Through* displays the artist in front of Edirnekapı—the old city walls of Istanbul—alongside invasive plants that grow from them. The artist herself is intertwined with these ruins, and this not only emphasises her intense relationship with the city, but also documents the artistic research process which evolved into a solo show titled *Interrupted Halfway Through* at Zilberman Berlin in 2019. This photograph—which was the catalogue cover for her solo exhibition—also wanders through mediums, just like the artist in the city.

Tuğla'nın Düşü

Burçak Bingöl, 2010 yılında İstanbul'a taşınmasından itibaren Osmanlı tarihinin sanatsal inceliklerini seramik gelenekleri üzerinden araştırıyor. Bu süreçte modern dönemin süregiden imhası, sanatçının odağını yakın dönemin hafızasının yitip gidişine de kaydırıyor. *Tuğla'nın Düşü* başlıklı yapıtında sanatçı yakın zamanda yıkılan Bomonti Bira Fabrikası'nın yıkıntularından tuğlaları kullanıyor; tuğlaları bir arada tutan sır ise yüzeylerin arasından binanın eski fotoğraflarını sızdırıyor. Geçmişin kalıntılarını toplayan bir koleksiyoner olarak Bingöl, bu şekilde yakın dönemin kaybolmuş imgelerini malzemenin hafızasıyla beraber çağırıyor.

Hamlesi Yarıda

Hamlesi Yarıda başlıklı fotoğrafta sanatçı Edirnekapı'da, eski İstanbul'un sınırlarını belirleyen duvarların önünde, eski yapıların arasından fırlayan işgalci otların yanında görülüyor. Fotoğrafta sanatçının kendisi de yıkıntılara dolanmış halde; bu izlek, Bingöl'ün şehirle kurduğu yoğun ve çok katmanlı ilişkiye işaret ederken aynı zamanda sanatçının Zilberman Berlin'de 2019 senesinde gerçekleşen *Hamlesi Yarıda* başlıklı kişisel sergisini oluşturan sanatsal araştırma sürecine de tanıklık ediyor. Serginin katalog kapağını da oluşturan bu fotoğraf, aynı sanatçının kendisi gibi farklı medyumlar arasında geziniyor.

Brick's Reverie | Tuğla'nın Düşü, 2022
Brick picked up from the debris of the Bomonti Beer Factory, glaze Bomonti Bira Fabrikası yıkıntısından buluntu tuğla, sır 36 x 26 x 29 cm





Memed Erdener

Nature Letterification Exercises

27 pieces, felt-tip pen on paper / each 15x21 cm / 2022

Tabiatı Harfleştirme Alıştırmaları

27 parça, kağıt üzerine gazlı kalem / her biri 15x21 cm / 2022

Language Is the Border of the Animal

From the series titled [The symbolic cannot be consumed]

1 nameless form,* 1 asemic writing** / acrylic on canvas / 110x160 cm / 2022

—
*Nameless Form is a silent agent. Despite being part of the landscape, it has no name. It is lost, and therefore, it is free. One could, briefly, also exclaim: How beautiful, what on earth is it?

**Asemic writing is the name given to illegible writing which does not feature known letters or words.

Hayvanın Sınırı Dil

[Sembolik olan tüketilemez] adlı seriden

1 adsızform,* 1 asemik yazı** / tuval üzerine akrilik / 110x160 cm / 2022

—
*Adsız Form bir sessiz öznedir. Manzaranın bir parçası olmasına rağmen bir adı yoktur. Kaybolmuştur ve bu sebeple özgürdür. Kısaca şöyle de diyebiliriz: Ay ne güzel, ne bu?

**Asemik yazı, bilinen harflerin ve kelimelerin olmadığı, okunamayan bir yazıdır.

The Animal is the Border of the Human

From the series titled [The symbolic cannot be consumed]

1 nameless form,* 1 sketch / acrylic on canvas / 110x160 cm / 2022

—
*Nameless Form is a silent agent. Despite being part of the landscape, it has no name. It is lost, and therefore, it is free. One could, briefly, also exclaim: How beautiful, what on earth is it?

İnsanın Sınırı Hayvan

[Sembolik olan tüketilemez] adlı seriden

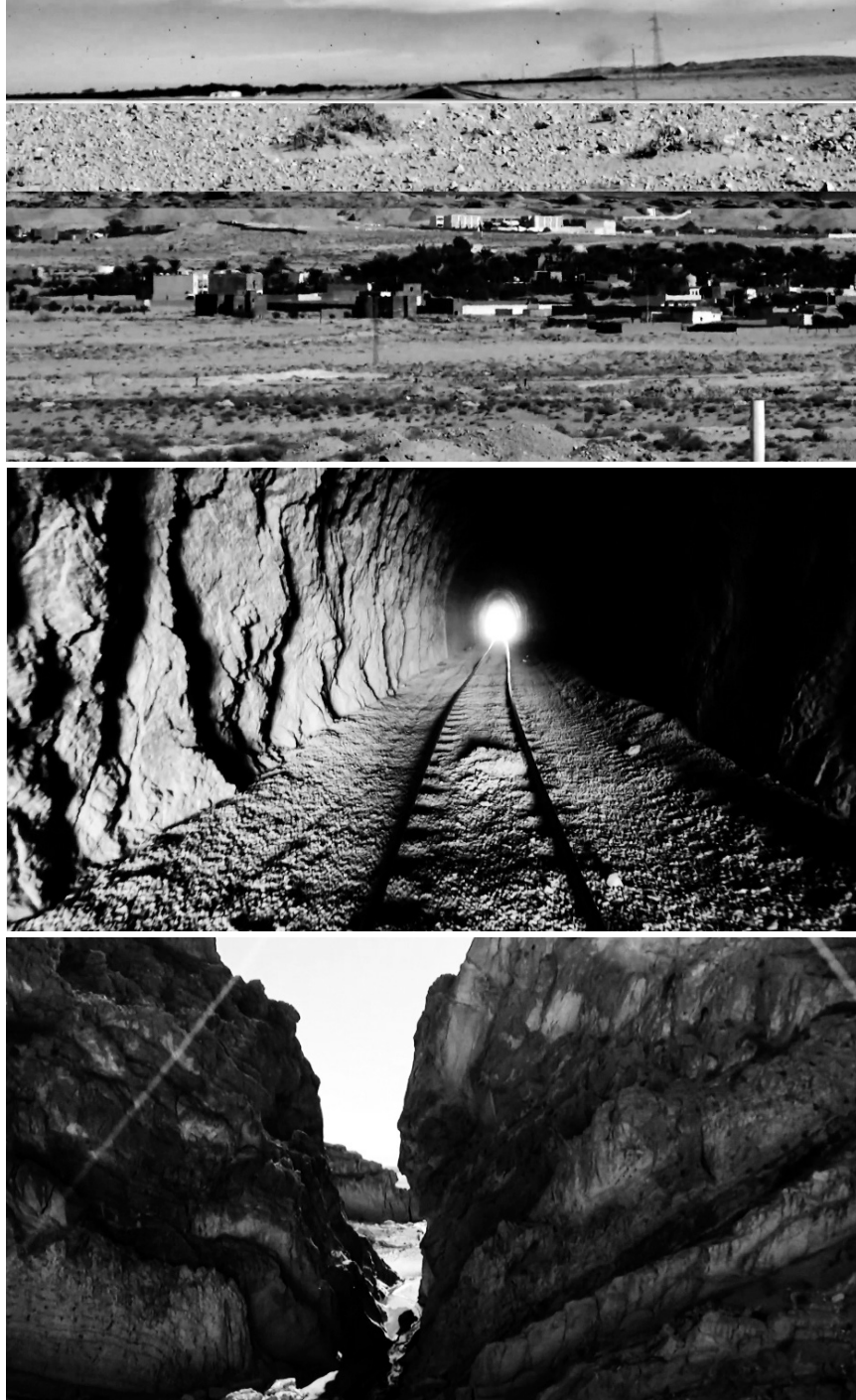
1 adsızform,* 1 desen / tuval üzerine akrilik / 110x160 cm / 2022

—
*Adsız Form bir sessiz öznedir. Manzaranın bir parçası olmasına rağmen bir adı yoktur. Kaybolmuştur ve bu sebeple özgürdür. Kısaca şöyle de diyebiliriz: Ay ne güzel, ne bu?

(Istanbul, Turkey) lives and works in Istanbul.

(Istanbul, Türkiye) İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.





Cluster of Matter | Mesele Kümesi, 2022 (video still)

Bochra Taboubi

Cluster of Matter

Cluster of Matter is an onsite installation in Metlaoui—a phosphate mining town in Tunisia—questioning speculations about the endangered paleontological heritage of the region. A dialogue between the fictional and the natural sketches a whole repertoire of creatures and chimerical forms suggesting fauna and flora that could have existed.

The town of Mélaoui (southern Tunisia; Gafsa Governorate) once had a natural or mining museum that was robbed, burned, and then closed during the Tunisian revolution. An important collection of the museum has been exhibited in Paris since 1900. Traces of the discoveries of fossiliferous deposits in this region are quite rare nowadays. Evoking them today would be a way for us of reinventing the past, of bringing its traces to life or illustrating it, and of associating a body with it, a tangible form. Through a collaborative and discursive approach, the project aims at the preservation of stories around the most important mining town in Tunisia. The research intersects friction with problematic realities; a region torn between colonial past and current geopolitical issues.

Bochra Taboubi is supported by the Octopus Programme, Vienna and Kamel Lazaar Foundation.

Mesele Kümesi

Mesele Kümesi, Tunus'taki bir fosfat madeni kasabası olan Metlaoui'de, bölgenin nesli tükenmekte olan paleontolojik mirası hakkındaki spekülasyonları sorgulayan bir yerleştirmedir. Kurgusal ve doğal skeçler arasındaki diyalog, burada önceden var olma olasılığı bulunan tüm gerçek ve hayali canlıları bir araya getiren fauna ve floranı aklı getirir.

Mélaoui Kasabası'nda (güney Tunus; Gafsa Valiliği) bir zamanlar Tunus devrimini sırasında soyulan, yakılan ve ardından kapatılan bir doğa veya maden müzesi vardı. 1900'den beri müzenin önemli bir koleksiyonu Paris'te sergileniyor. Bu bölgedeki fosil yataklarına dair izler, günümüzde oldukça nadir sayılabilir. Onları şu anda canlandırmak bizim için; geçmişini yeniden icat etmenin, onun izini sürmenin, onu görselleştirmenin ve onunla bir bedeni ilişkilendirmenin somut bir formu, bir yolu olabilir. Proje, eleştirel bir yaklaşımla, Tunus'un en önemli maden kasabası etrafındaki hikayeleri muhafaza etmeyi hedefliyor. Bu araştırma, sömürge geçmişi ile güncel jeopolitik meseleler arasında kalmış bölgelerin problematik gerçeklikleri ile sürtüşen alanları bir araya getiriyor.

Bochra Taboubi Viyana merkezli Octopus Programı ve Kamel Lazaar Vakfı tarafından desteklenmektedir.

(Tunis, Tunisia) lives and works in Tunis.

(Tunus, Tunus) Tunus'da yaşıyor ve çalışıyor.



Bochra Taboubi

Cluster of Matter | Mesele Kümesi, 2022

Installation including single-channel video (9'35'') and ink drawing on tracing paper

Tek-kanallı video (9'35'') ve aydınlar üzerine mürekkep çizim içeren yerleştirme

Azade Köker

Dialogue

Is the effort to establish a dialogue between two persons facing each other in vain? Is it possible to set up an interactive dialogue? Even if it is, does it have to be through wrapping and caressing the other like ivy, that is, by domination with deception? Following these interrogations, artist Azade Köker's mind was drawn to Irvin D. Yalom's novel "When Nietzsche Wept" (1992). Psychiatrist Dr. Breuer makes the following proposition to convince the abstaining Nietzsche that he needs to be treated by a doctor. Breuer would treat Nietzsche's clinical case medically, and Nietzsche would inform Breuer of his philosophical findings. Nietzsche, who has not practiced his role as an educator for a long time, accepts this offer.

"Nietzsche was indeed prepared. The following morning, as soon as Breuer completed his physical exam, Nietzsche took control. "You see," he told Breuer, displaying a large new notebook, "how well organised I am! Herr Kaufmann, one of your orderlies was kind enough to purchase this for me yesterday."

He rose from his bed. "I also ordered another chair for the room. Shall we move over to them and begin our work?"

Breuer, silently bemused by his patient's grave assumption of authority, followed the suggestion and took a seat next to Nietzsche. Both chairs faced the fireplace, in which an orange blaze crackled. After warming himself for a moment, Breuer rotated his chair so that he could more easily see Nietzsche and persuaded Nietzsche to do the same.

(Istanbul, Turkey) lives and works in Berlin and Istanbul.

(Istanbul, Türkiye) Berlin ve İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.



Azade Köker
Diyalog | Diyalog, 2022

Site-specific installation including archival pigment prints and found objects
Arşivsel pigment baskı ve buluntu objelerden oluşan mekâna özgü yerleştirme

Chair / Sandalye, 42 x 50 x 95 cm (each / her/biri), Prints/Baskı, 35 x 25 cm (each / her biri)

Diyalog

İki birey arasında göz hizasında bir diyalog kurma çabası boşuna mıdır? İnteraktif bir diyalog kurmak mümkün müdür? Mümkün olsa bile birinin ötekini sarmaşık gibi sarıp ve okşayıp, yani kandırmacayla hakimiyet kurarak mı olabilir? Bu sorgulamalara takiben, sanatçı Azade Köker'in zihnine Irvin D. Yalom'un "Nietzsche Ağladığında"(1992) romanı düşer. Psikiyatrist Dr. Breuer tedaviden kaçman Nietzsche'ye doktora ihtiyacı olup tedavi edilmesi gerektiğine ikna etmek için şu teklifte bulunur: Breuer Nietzsche'nin klinik vakasını tıbbi olarak tedavi edecek, Nietzsche de filozofik bulgularla Breuer'i bilgilendirecektir. Uzun zamandır eğitmenlikten uzaklaşmış olan Nietzsche bu teklifi kabul eder.

"O gün; o ilk tedavi gününde Nietzsche gerçekten de hazırlanmıştı. Psikiyatrist Breuer'in, ertesi sabah onu daha muayeneye başlamasına fırsat vermeden konuşmayı yönlendirmeye başladı "Gördüğünüz gibi" diye açıkladı ve Breuer'e geniş formatlı yeni bir defter uzattı, "İyi hazırlandım. Asistanınız Bay Kaufmann, dün bana not almam için bu defteri getirme nezaketini gösterdi."

Uzandığı sofadan ayağa kalktı. "Ben de ikinci bir sandalye isterim. Oturup işe başlayalım mı?"

Hastasının konuşmanın yönlendirilmesi ve inisiyatifi ele alması durumuna hazırlıksız yakalanan Brauer, Nietzsche'nin yanına oturması teklifine itaat etmek zorunda kaldı. Her iki sandalye de içinde canlı bir ateşin çıtırdadığı ocağa bakıyordu. Breuer, bir an için çıtırdayan sarı alevler tarafından içi ısındıktan sonra, Nietzsche ile karşı karşıya ve göz hizasında oturmak için sandalyesini hareket ettirdi ve ondan da aynı şeyi yapmasını istedi."

Marcus Neustetter

The Observatory

In a pursuit to develop an artists' community observatory amongst the international telescopes in Sutherland, South Africa, the home to SALT (Southern African Large Telescope) and the SAAO (South African Astronomical Observatory), Marcus Neustetter has been visioning through drawings, photographs, prints, installations, and models. *The Observatory* presents a naked-eye telescope concept to map the mysteries of the night sky. Constructed in 2010, the work finds itself once again the artist's focus as he maps the sky in search of his minuscule drawing currently floating on the International Space Station.

The Journey

Models of potential rockets and space observers become the flight case that holds both past and future journeys into the unknown. Objects found and bought — the collection of assemblages spans ten years of playful dreaming and simulating by the artist. Each item now towering out of the used case tells stories of journeys attempted and imagined.

Gözlemevi

Marcus Neustetter, SALT (Southern African Large Telescope/Güney Afrika Büyük Teleskopu) ve SAAO'ya (South African Astronomical Observatory/Güney Afrika Astronomik Gözlemevi) ev sahipliği yapan Güney Afrika'nın Sutherland kentindeki uluslararası teleskoplar arasında sanatçılar topluluğu gözlemevi geliştirme arayışını, çizimler, fotoğraflar, baskılar, kurulumlar ve modeller üzerinden tahayyül ediyor. *Gözlemevi*, gece gökyüzünün gizemlerini haritalamak için çıplak gözle bir teleskop fikri sunuyor. 2010 yılında inşa edilen yapıt, şu anda Uluslararası Uzay İstasyonu'nda yüzen minik çizimini aramak için gökyüzünün haritasını çıkarırken, bir kez daha sanatçının odak noktası oluyor.

Yolculuk

Potansiyel roket ve uzay gözlemci modelleri, hem geçmiş hem de gelecekteki bilinmeyen yolculukları muhafaza eden bir uçuş kutusunda toplanır. Buluntu ve satın alınmış nesnelere yapılan düzenleme, sanatçının on yıllık oyunbaz hayallerinin bir koleksiyonudur. Kullanılmış bir kasanın içinden yükselen her parça, hayali kurulan ve teşebbüs edilen her yolculuğun hakkında bir hikaye anlatır.

The Observatory | Gözlemevi, 2010
Stainless steel / Paslanmaz çelik
25 x 40 x 112 cm

The Journey | Yolculuk, 2022
Steel case with a collection of assembled objects
from installations and performances since 2010
2010'dan beri kurulumlardan ve performanslardan bir araya
getirilmiş nesnelere koleksiyonuna sahip çelik kasa
45 x 60 x 100 cm



Ramesch Daha



UFO 1945, 2021
 Acrylic on canvas / Tuval üzerine akrilik
 Charcoal on paper / Kağıt üzerine karakalem
 Canvas / Tuval; 30 x 40 cm
 Glass works / Cam işler; 39 x 30,5 cm (framed / çerçeve), 29 x 20,5 cm

UFO 1945

UFO 1945 consists of four pieces that demonstrate two different techniques of painting: charcoal on paper and acrylic on canvas. The work sets off from a myth that merges conspiracy theories, science fiction plots, and comic book stories about Nazi UFOs. Ramesch Daha reproduced found documents, which are considered as one of the fake propaganda tools of the Nazi regime, through painting.

UFO 1945

UFO 1945, kağıt üzerine karakalem ve tuval üzerine akrilik olmak üzere iki farklı resim tekniğini gösteren dört parçadan oluşuyor. Çalışma, Nazi UFO'ları üzerine komplo teorilerini, bilim kurgu olaylarını ve çizgi roman hikayelerini birleştiren bir efsaneden yola çıkıyor. Ramesch Daha, Nazi rejiminin sahte propaganda araçlarının bir parçası olarak kabul edilen buluntu belgeleri resim yoluyla yeniden üretti.

(Teheran, Iran) lives and works in Vienna.

(Tahran, İran) Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.



Maarit Mustonen



\\\\\\\\\\\\\\\\, 2020

Installation with artists book

Artists book: 96 pages; 16 x 21,3 cm

A dust jacket; 84 x 60 cm (unfolded)

Installation: Fragment 1 and Fragment 3 - Leftover fabric pieces made from the clothes using the artist's great-grandmother's patterns.

Sanatçı kitabı içeren yerleştirme

Sanatçı kitabı: 96 sayfa; 16 x 21,3 cm

Kitap kabi; 84 x 60 cm (katlanmamış)

Yerleştirme: Bölüm 1 ve Bölüm 3

Sanatçının büyükannesinin kalıplarını kullanarak diktığı kıyafetlerden arta kalan kumaş parçaları.



Divan-ı Şemsi Tebrizi (Şemseddin'in Hayali), 2022
Manuscript with ink on a book / Kitap üzerine mürekkepli el yazması

Didem Erk

Rumi: Divan-ı Kebir

This new work by Didem Erk is similar in technique to—but different in content from—the censored book series in which she encrypts books by the act of re-writing with a fountain pen. Maintaining intimacy with language in her practice, the artist departs from the word *ışk* (light, glow), which lies at the basis of the Sufi philosophy. “*İşk*” or “*ışık*” is the root of the word *sarmaşık* (ivy) as well as *aşk* (love), which wraps the heart like ivy.

Drawing upon the book *Rumi: Divan-ı Kebir*, she disrupts the readability of the text by intervening between the lines of the book in such a manner that she leaves no spaces in between and blinds the text, thus creating a spiral. Through an involuntary act of recollection, the artist reworks the lines in the book, infusing them into the subconscious, entering a state of trance between existence and non-existence. Drawing parallels between the ivy sucking all the water from the soil and consuming it with the destructive and transformative love for the divine in the book, she aims to create a passageway between sublime love and earthly love. She becomes a guide for timelessness, spacelessness, and ineffability between the two worlds. In her work, which she has transformed into an installation with a pillow and a glass sphere, Erk reminds us of the idea that we are in a perpetual mode of sleep between birth and death, and of the suggestion that Sufism can be the means for awakening to reality before death.

Divan-ı Şemsi Tebrizi (Şemseddin'in Hayali)

Didem Erk, kitaplardaki metinlerin üzerinden dolma kalem el yazmasıyla tekrar geçerek şifreleme girişiminde bulunduğu sansürlenmiş kitap serisine teknik olarak benzer, içerik olarak farklı yaklaştığı yeni bir çalışma ile karşımızda. Dil ile yakın ilişkide pratiğini sürdüren sanatçı, tasavvuf felsefesi temelinde yatan “ışık” ve “ışık” kelimesinden yola çıkıyor. *İşk* hem sarmaşık, hem de sarmaşık gibi kalbi sarıp sarmalayan anlamına gelen “aşk” kelimesinin kökenini oluşturur.

Divan-ı Şemsi Tebrizi kitabını seçerek, kitabın satır aralarına boşluk ve nefes bırakmamacasına uyguladığı müdahale ile metni kör ederek okunabilirliği sekteye uğratar ve yazıyı bir sarmala sokar. Sanatçı kitaptaki satırları; bilinç akışı tekniğiyle, varlık ve yokluk arasındaki ve gayri irâdi bir hatırlama ile yeniden işler. Sarmaşığın topraktaki tüm suyu çekerek onu kurutup tüketmesini, söz konusu kitapta bahsettiği yıkıcı ve dönüştürücü ilâhi aşka benzeten sanatçı, yüksek aşk ile dünyevi aşkın arasında bir geçiş yolu yaratmayı hedefler. İki dünya arasındaki zamansız, mekânsız ve tanımsızlığın rehberi olur. Erk'in bir yastık ve cam küre ile yerleştirme haline getirdiği çalışmasında; doğumla ölüm arasında dâimi bir uykuda olduğumuz düşüncesini ve ölmeden önce gerçeğe uyanmanın tasavvuf anlayışıyla gerçekleşebileceği önerisini hatırlatır.

(Istanbul, Turkey) lives and works in Istanbul.

(Istanbul, Türkiye) İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

Cristiana de Marchi

Building a Falling Wall

Architectures of confinement are imposing and suffocating, they prevent those who are subjected to their immanence from living with ease, and often even in a dignified way. And yet, against the crushing feeling of hopelessness, those same architectures can be perceived from a perspective of resistance and evasion, as a reality to contrast in order to achieve freedom.

Focusing on the verticality of the growing structure, here symbolised by a module of 650x130 cm, knitted out of black yarn, *Building a Falling Wall* engages with the imposingness of the wall, by reverting it, as the architectural replica is conceived in terms of anti-monumentality. As an act of empowerment, the attempt to overgrow the architecture of confinement becomes an extreme acknowledgment of the potential of the bare body facing stronger political powers, and brings the human body, in its relentless determination, to the center of the investigation.

Yıkılan Duvar İnşası

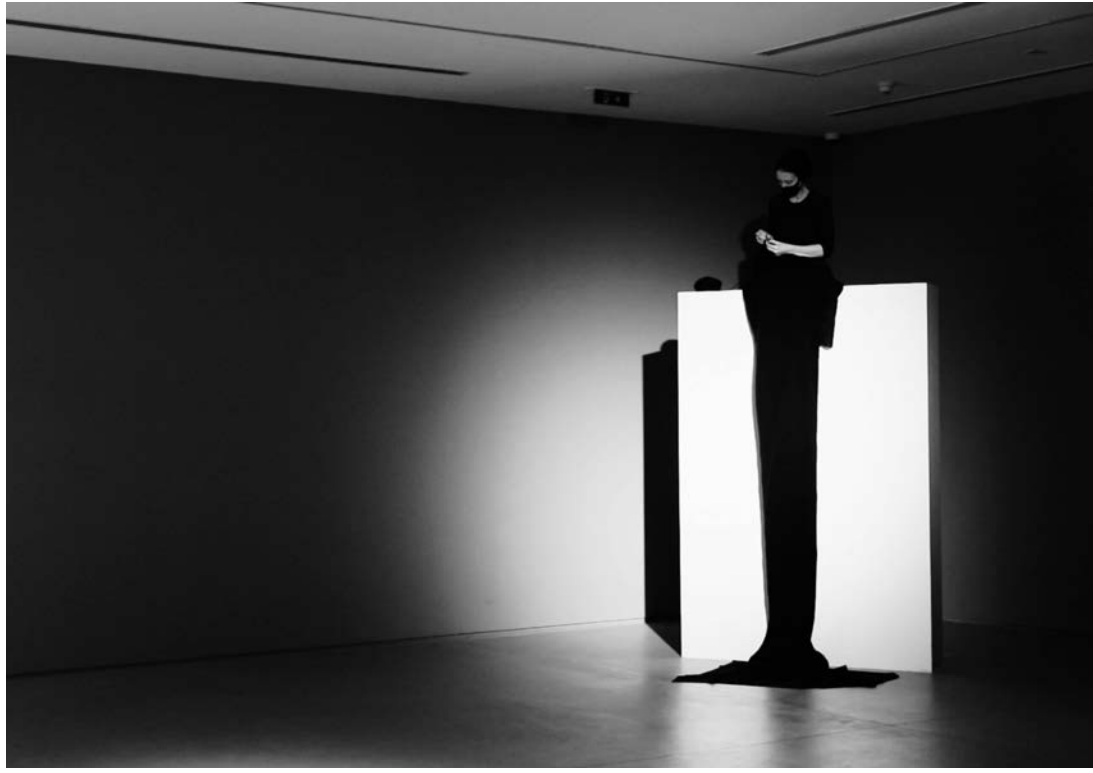
Sınırları olan mimari görkemli fakat boğucudur, bu yüzden bu tür bir mekânı deneyimleyenlerin kolay ve hatta çoğunlukla vakur bir şekilde yaşamalarına engel olur. Yine de, aynı mimari özgürlüğe ulaşmak için zıt bir gerçeklik olarak ve çaresizliğin ezici duygusuna karşı bir direniş ve kurtuluş olarak algılanabilir.

Yıkılan Duvar İnşası, dikine büyüyen bir yapıyı sembolize eden siyah yünden örülmüş 650x130 cm'lik bir modül ile mimari bir replikanın anti-anıtsallığını ortaya koyarak, yapının heybetine meydan okur. Güçlendirici bir eylem olarak, sınırları olan mimariyi büyütme girişimi daha sert siyasi güçlerle karşı karşıya kalan salt beden potansiyelinin yüksek seviyelerde kabulü haline gelir. Böylece, insan bedeninin amansız kararlılığı araştırmanın merkezine yerleşir.

(Avigliana, Italy) lives and works in Beirut and Dubai.

(Avigliana, İtalya) Beyrut ve Dubai'de yaşıyor ve çalışıyor.







Ivy | Sarmaşık

14.09—01.12.2022

Zilberman Istanbul

Zilberman-Projects Space

Zilberman Selected

Küratör | Curated by: **Başak Şenova**

Sanatçılar | Artists: **Heba Y. Amin, Omar Barquet, Burçak Bingöl, Yane Calovskí, Ramesch Daha, Memed Erdener, Didem Erk, Fatoş İrwen, Zeynep Kayan, Azade Köker, Bronwyn Lace, Marcus Neustetter, Cristiana de Marchi, Larry Muñoz, Maarit Mustonen, Egle Oddo, Erkan Özgen, Bochra Taboubi, Cengiz Tekin, Simon Wachsmuth, Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru**

Production and installation

Prodüksiyon ve sergi kurulumu

Fatih Aydın, Elifsu Dağdeviren, Gizem Demirçelik, Eren Kondul, Techizart

Support | Destek

**Octopus Programme — University of Applied Arts
Vienna, Frame Contemporary Art Finland
The Saastamoinen Foundation**

Special Thanks | Teşekkürler: **Gizem Akgülçil,**

Mirhan Kıvanç Özdemir, Marja Karttunen

Boya Sponsoru | Wall Paints Sponsor

JOTUN

Ivy | Sarmaşık

2022

Edited by | Editör: **Başak Şenova**

Co-Editor | Yardımcı Editör: **T. Melis Golar**

Writers | Yazarlar: **A.S. Bruckstein Çoruh, Başak Şenova, Jonatan Habib Engqvist**

Proofreading | Düzelti: **Nuşin Odelli**

Translation | Çeviri: **Çağla Özbek (p./s. 24-33, 39, 65, 99), Melis Golar, Naz Kocadere, İlayda Abdik**

Photos | Fotoğraflar: **Kayhan Kaygusuz, Marcus Neustetter**

Design | Tasarım: **Gürem Özcan**

Printing House | Matbaa: **A4 Ofset**

ISBN: 978-625-00-8974-3

500 copies | adet

All rights reserved; this book cannot be copied, reprinted, or distributed without permission.

Tüm yayın hakları saklıdır. İzin almadan çoğaltılamaz, yayınlanamaz, dağıtılamaz.

© 2022, Zilberman

S A A S
T A M O
I S E N
S Ä Ä
T I Ö



KAMEL LAZAAR
FOUNDATION

frame contemporary art
finland

di:'angewandte

THE OCTOPUS PROGRAMME

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