

Maziye Bakma Mevzu Derin

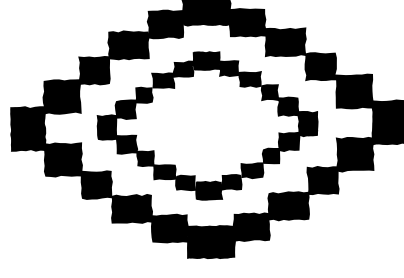


DON'T LOOK BACK, DEEP IS THE PAST



ALİ ELMACI - ANTONIO COSENTINO - AYDAN MURTEZAOĞLU - BENGİSU BAYRAK
CAN İNCEKARA - CANAN - CANSU YILDIRAN - DAMLA YALÇIN - EDA ÇEKİL
FATMA BUCAK - GÖZDE İLKİN - HALİL ALTINDERE - HASAN ÖZGÜR TOP - İHSAN OTURMAK
KEZBAN ARCA BATİBEKİ - MANOLYA ÇELİKLER - MEMED ERDENER - MUSTAFA BOĞA
NANCY ATAKAN - NİLBAR GÜREŞ - NUR KOÇAK - OLGAC BOZALP - PINAR YOLAÇAN
RAMAZAN CAN - REHAN MİSKİ - SİNAN TUNCAY - ŞENER ÖZMEN - ŞÜKRAN MORAL
ZEHRİ ÇOBANLI - ZEREN GÖKTAN - ZEYNO PEKÜNLÜ

Maziye Bakma Merzu Derin



DON'T LOOK BACK, DEEP IS THE PAST



ALİ ELMACI - ANTONIO COSENTINO - AYDAN MURTEZAOĞLU - BENGİSU BAYRAK
CAN İNCEKARA - CANAN - CANSU YILDIRAN - DAMLA YALÇIN - EDA ÇEKİL
FATMA BUCAK - GÖZDE İLKİN - HALİL ALTINDERE - HASAN ÖZGÜR TOP - İHSAN OTURMAK
KEZBAN ARCA BATİBEKİ - MANOLYA ÇELİKLER - MEMED ERDENER - MUSTAFA BOĞA
NANCY ATAKAN - NİLBAR GÜREŞ - NUR KOÇAK - OLGAC BOZALP - PINAR YOLAÇAN
RAMAZAN CAN - REHAN MİSKİ - SİNAN TUNCAY - ŞENER ÖZMEN - ŞÜKRAN MORAL
ZEHRİ ÇOBANLI - ZEREN GÖKTAN - ZEYNO PEKÜNLÜ



- S. 13 NANCY ATAKAN
Buralı
From Here
- 15 MEMED ERDENER
Unutulması Gerekenleri Belirleme Şubesi
Unit of Determining What Needs to be Forgotten
- 17 MEMED ERDENER
Gelecekteki Olası Felaketlerin
Şimdideki İzlerini Silme Birimi
Unit of Deleting Today's Traces
of Possible Disasters in the Future
- 19 REHAN MİSKCİ
Olmadığın Yerler - Foto Yeraz serisi
Places You Haven't Been - Photo Yeraz series
- 21 BENGİSU BAYRAK
Yılmaz Güney Dörtlemesi
Yılmaz Güney Quadriptych
- 24 HALİL ALTINDERE
Teneke Polis Arabası
Tin Police Car
- 26 ŞENER ÖZMEN
Bayrak
The Flag
- 28 İHSAN OTURMAK
İsimsiz
Untitled



30 İHSAN OTURMAK
İsimsiz
Untitled

32 İHSAN OTURMAK
Yeni Kent Sakinleri
New City Residents

34 ZEYNO PEKÜNLÜ
Erkek Erkeğe
Man to Man



- S. 37 OLGAC BOZALP
Dayılar
- 42 SİNAN TUNCAY
El Bagajım Var
I Have a Carry-on
- 44 SİNAN TUNCAY
Olamadığım Adamlara Mahsustur serisi
Reserved for the Man I've Never Become series
- 49 HASAN ÖZGÜR TOP
Halay
Halay
- 51 REHAN MİSKCİ
Dağ - Foto Yeraz
Mountain of Foto Yeraz
- 53 SİNAN TUNCAY
Mahrem-i Umumî serisi
Public Intimacy series
- 59 ŞÜKRAN MORAL
Evli, Üç Erkekli
Married, with Three Men
- 61 KEZBAN ARCA BATİBEKİ
Kafes Projeleri 2:
Kitsch Oda Projesi - Nereye Kadar?
Kitsch Room Project: Where to...

- 64 NUR KOÇAK
Ruj Mührabı
The Lipstick Altar
- 66 ZEREN GÖKTAN
Bir İhtimal Daha Var / anitsayac.com
There Is Another Possibility / anitsayac.com
- 68 GÖZDE İLKİN
Dalgın, Dargın ve Unutkan - I
Preoccupied, Offended and Absent-minded - I
- 70 ALİ ELMACI
Onu Öldür, Beni Güldür V
Kill Him Make Me Laugh V
- 72 CANAN
Nazar Değdi Dünyama
It was Worth The Evil Eye Into My World
- 75 MUSTAFA BOĞA
Süslü Diyaloglar serisi
Adorned Dialogues series
- 77 PINAR YOLAÇAN
Yılan Kadın
Snake Woman
- 79 MUSTAFA BOĞA
Kalaşnikof
Kalashnikov



81 AYDAN MURTEZAOĞLU
Aile Salonu Üst Kattadır
Family Room Upstairs

83 NİLBAR GÜREŞ
Yol Ayrımı (Ana-Kız)
Junction (Mother-Daughter)

85 NİLBAR GÜREŞ
Başüstü
Overhead





- S. 88 HASAN ÖZGÜR TOP
Biz Birbirimizi Biliriz serisi
We Know Each Other series
- 94 MUSTAFA BOĞA
Yabancı Nesneler I-II
Extraneous Objects
- 96 MANOLYA ÇELİKLER
İsimsiz
Untitled
- 98 MANOLYA ÇEKİKLER
Ah
- 100 RAMAZAN CAN
Yerlileştirme II
Indigenization II
- 102 CANSU YILDIRAN
Mülksüzler serisi
The Dispossessed series
- 108 ZEHRA ÇOBANLI
Nereden Geldin
Where Did You Come From
- 110 MEMED ERDENER
Kafanın İçindeki Hariç
Hiçbir Şey Sana Ait Değil
Nothing Was Your Own Except
The Few Cubic Centimetres Inside Your Skull

- 112 FATMA BUCAK
*Suggested Place For You To See It /
And then God Blessed Them*
- 114 EDA ÇEKİL
*Dokuz Oda
Nine Rooms*
- 116 ANTONIO COSENTINO
*Banliyö Treni
Suburb Train*
- 118 ANTONIO COSENTINO
*Eczane
Pharmacy*
- 120 CAN İNCEKARA
*Üçlü
Triple*
- 122 DAMLA YALÇIN
Hülyakent 2/98
- 125 BEN VE BİZ OLMANIN ÇOK KISA BİR
TARİHİ
On Being "Me" and "Us": A Very Brief History



Maziye Bakma Mevzu Derin geçmişten günümüze birey ve toplum arasındaki ilişkide bireye ve kimliğe biçilen rollere, toplumsal normlara dayanan alışkanlıklara ve “öteki”yi tanımlama biçimlerimize odaklanıyor.

Kolektif hafızanın bir parçası olarak varlığını sürdüren insanın gizlediği, ama zaman zaman açık ettiği yaklaşımlar ve ifade biçimleri üzerinden şekillenen seçki, tabu ve özgürlük alanları gibi kavramları sosyal düzen ve bu düzenin ritüelleri üzerinden sorguluyor.

Aidiyet, adaptasyon, kabul görmeme, meydan okuma gibi kaçınılmaz insan olma hallerini araştıran eserler, parça ile bütün, birey ile toplum arasındaki sistematik ilişkiyi anlatıyor. Kutuplaşan ve çelişkili perspektiflerin yarattığı, kökleri geçmişe uzanan birey-toplum çatışmasını irdeleyen sergide eserler geleneksel teknik ve imgeler üzerinden inşa edilme ortak paydasında da buluşuyorlar.

Zamanın derinliklerinde gezinirken kişisel ve kolektif bilinç arasında yeni bağlar keşfetme imkânı sunan seçki, izleyiciye kendisine verilen roller, belirlenen sınırlar ve alternatif hayatlar hakkında yeni fikirler veriyor, bu bağlamda içinde bulunduğu konum ve durumları yeni bir ışık altında tekrar düşünmeye davet ediyor.

FOREWORD *

Don't Look Back, Deep is the Past focuses on the roles and identities assigned to individuals in context of their relationship with society, habits based on social norms and the ways in which we define the Other.

Informed by perspectives and forms of expression that the individual often conceals (and occasionally articulates) in their journey as part of collective memory; the exhibition looks into concepts like “taboo” and “freedom” from the standpoint of social order and its rituals.

Works that explore feelings of belonging, conformity, rejection and defiance, the unavoidable vulnerabilities reserved to being human reveal the systematic relationship between the part and the whole as well as individual and society. While the exhibition examines the eternal and deeply rooted conflict between the individual and society arising from polarized, contradictory points of view, the artworks find a commonality in the traditional techniques and images they are imbued with.

Providing opportunities to discover new connections between individual and collective, the exhibition gives viewers new ideas about pre-assigned roles, prescribed constraints and the possibility of alternative lives while also inviting them to reconsider their idiosyncratic placements and positions in a new light.

ZEMİN KAT



GROUND
FLOOR

NANCY ATAKAN
Buralı, 2000/2012/2021

Mekâna özgü yerleştirme



Nancy Atakan, eserlerinde sık sık şehirlerde gözlemlediği değişime ve bu değişimin bireysel ve toplumsal etkilerine yer verir. *Buralı*, göç aracılığıyla heterojenleşmiş bir toplumun iç dünyasına ışık tutar. Eser kapsamında müze merdivenlerine uygulanan cümleler, hareket halindeki izleyiciyle bir diyalog başlatır. Her cümle, “buralı olmak” ve “burada yaşamak” hakkında farklı tespitler içerirken, ulusal ve bölgesel köken anlayışına ve bunun imkânsızlığına dair bir farkındalık çağrısı yapar. Türkiye’de bir modernleşme projesi olarak başlayan göç, toplumda kimliğin ve kolektif belleğin inşasında yaşanan zorlukları da beraberinde getirir. Her göç, süregelen kimlikler adına yeni bir kayıp, “ben” ve “biz” kavramlarında yeni bir bölünme anlamına gelir. Atakan, bu eseriyle aidiyet ihtiyacına, toplumsal ayrışma ve tabakalaşmaya, göçün fiziksel olduğu kadar sosyal ve psikolojik boyutlarına da dikkat çeker.



NANCY ATAKAN

From Here, 2000/2012/2021

Site-specific installation



The changes that Nancy Atakan observes in cities and the impact of such changes on the individual and society are a frequent subject of her work. *From Here* sheds light on the inner world of a society that has been heterogenized by immigration. Digitally-printed sentences affixed to staircase steps initiate a dialogue with anyone who climbs the stairs. Although each of these sentences asserts something different about “being from here” and “living here,” each also calls upon us to be aware and understanding of national and regional origins. Driven by Turkey’s modernization project, the influx of newcomers into the country’s cities has brought with it the difficulties inherent in constructing new social identities and collective memory. Every wave of this ongoing process has meant another loss of existing identities and new diversions in the concepts of “I” and “We.” Through *From Here*, Atakan also draws attention to the human need for a sense of belonging and to social segregation and stratification, while reminding us that migration has social and psychological dimensions as well as physical ones.

MEMED ERDENER



Unutulması Gerekenleri Belirleme Şubesi, 2021



3 mm demir levhadan lazer kesim
31,5 x 131 x 2,5 cm



Eserlerinde sık sık tasarım dilini ve metinsel eleştiriye bir araya getiren Memed Erdener, *Unutulması Gerekenleri Belirleme Şubesi*'nde hayali bir bürokratik kurumun yönlendirme levhasını sunar. Ütopik bir evrende kurulacak devlet kurumlarını ve bakanlıkları tahayyül eden sanatçı, iktidar ile toplum arasında süregelen gerilimli ilişkiye dikkat çeker. Modern devletlerin ayrılmaz bir parçası olan bürokrasinin işleyişi, demokrasi ve özgürlüklerle paradoksal ilişkisi akla gelir. Yeni bir toplumsal kurgu, geçmişin kökleşmiş örgütlerinden hangi ölçüde ayrışabilir? Bu kurgusal şube büyük bir yetki sahibidir, bireyin iradesi üzerindeki yaptırım gücü ve etkisi tartışılmaz. Levha, ideolojilerin yıkıcı sonuçlarının yinelenme ihtimalini hatırlatır.

MEMED ERDENER

Unit of Determining

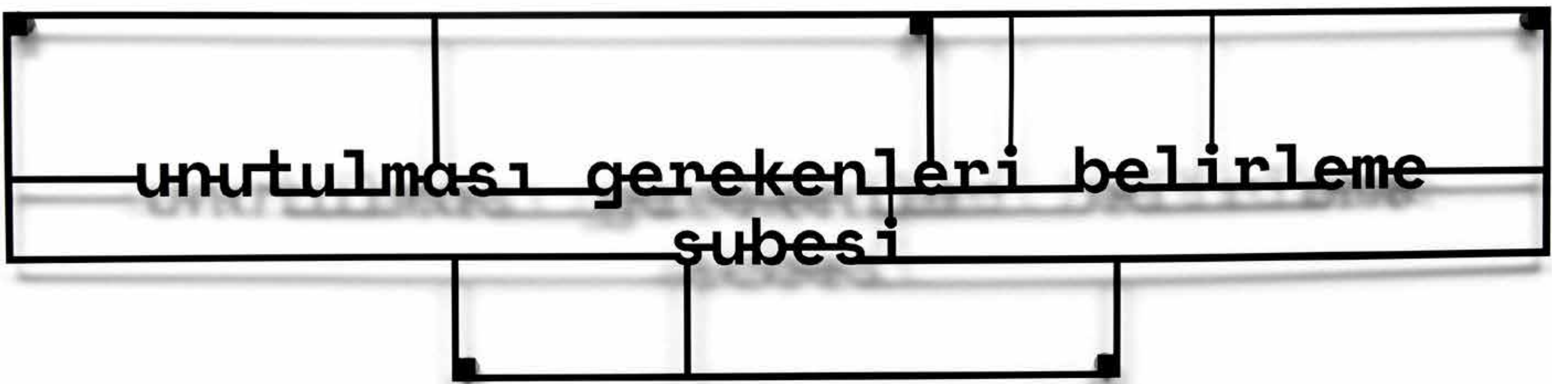
What Needs to be Forgotten, 2021

Laser-cut 3-mm steel plate

31,5 x 131 x 2,5 cm



Visual design and literary criticism often appear together in Memed Erdener's work. In *Unit of Determining What Needs to be Forgotten*, the artist presents us with a sign that might have marked the door of an office in some fictional bureaucratic agency. Through his imaginings of the government institutions and ministries that would be needed in a utopian universe, the artist draws our attention to the persistent tension that exists between political authority and society. The work references the functioning of bureaucracy, which is an integral part of modern states, and its paradoxical relationship with democracy and freedoms. To what degree can any newly-conceived social construct depart from the deeply-rooted organizational habits of the past? This fictitious office is invested with tremendous authority – its prescriptive and proscriptive power over the individual is unmistakable. The sign reminds us that the dreadful consequences of certain ideologies have a tendency to be repeated.



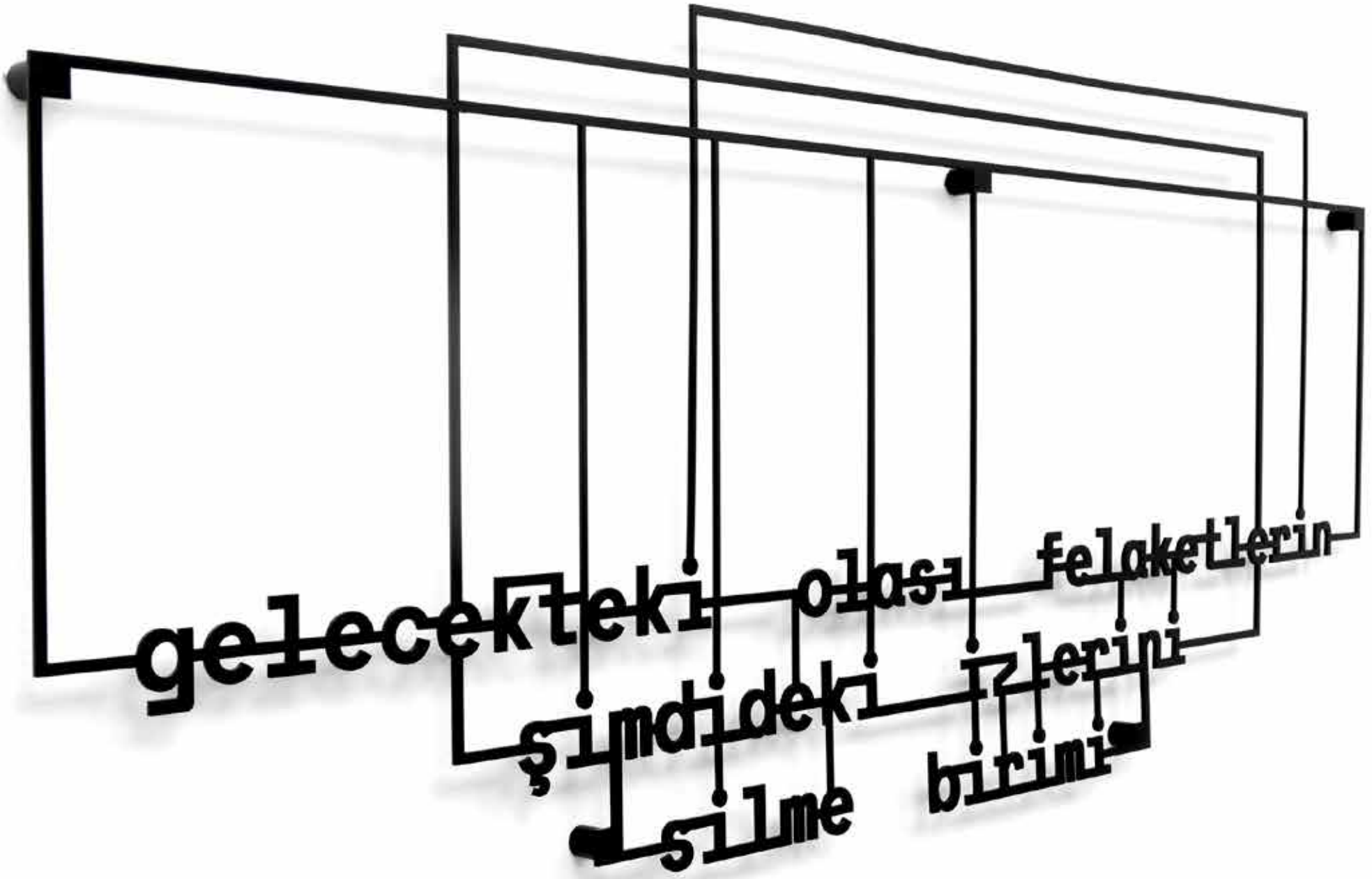
MEMED ERDENER

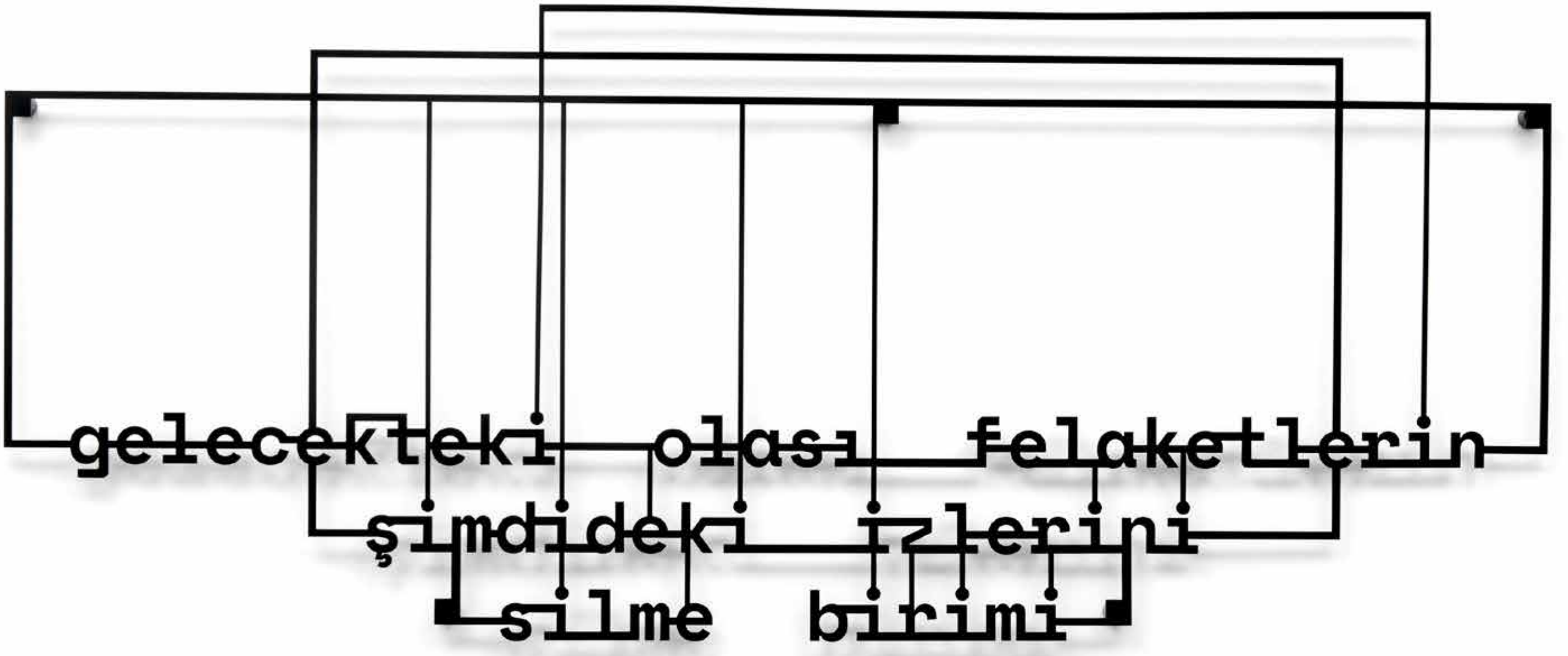
» *Gelecekteki Olası Felaketlerin* «

Şimdideki İzlerini Silme Birimi, 2021

3 mm demir levhadan lazer kesim
49,5 x 120 x 2,5 cm

Eserlerinde tasarım dilini ve metinsel eleştiriği bir araya getiren Memed Erdener, *Gelecekteki Olası Felaketlerin Şimdideki İzlerini Silme Birimi*'nde hayali bir bürokratik kurumun yönlendirme levhasını sunar. Totaliter bir ütopya da kurulacak devlet kurumlarını ve bakanlıkları tahayyül eden sanatçı, iktidar ile toplum arasında süregelen gerilimli ilişkiye dikkat çeker. Levhalar, modern devletlerin ayrılmaz bir parçası olan bürokrasinin işleyişini, demokrasi ve özgürlüklerle paradoksal ilişkisini düşündürür. Yeni bir toplumsal kurgu, geçmişin kökleşmiş örgütlerinden hangi ölçüde ayrışabilir? Bu kurgusal şube büyük bir yetki sahibidir, bireyin iradesi üzerindeki yaptırım gücü ve etkisi tartışılmaz. Levha, kapısında asılı olduğu odada belirli ideolojiler için atılan adımların ve bunların yıkıcı sonuçlarının yinelenme ihtimalini akla getirir.





MEMED ERDENER

Unit of Deleting Today's Traces

of Possible Disasters in the Future, 2021

Laser-cut 3-mm steel plate

49.5 x 120 x 2.5 cm



Visual design and literary criticism often appear together in Memed Erdener's work. In *Unit of Deleting Today's Traces of Possible Disasters in the Future*, he presents us with a sign that might mark the door of an office in some fictional bureaucratic agency. Through his imaginings of the government institutions and ministries that would be needed in a totalitarian universe, the artist draws our attention to the persistent tension that exists between political authority and society. The work references the functioning of bureaucracy, which is an integral part of modern states, and its paradoxical relationship with democracy and freedoms. To what degree can any newly-conceived social construct depart from the deeply-rooted organizational habits of the past? This fictitious government office is invested with tremendous authority – its prescriptive and proscriptive power over the individual is unmistakable. The sign reminds us that the dreadful consequences of certain ideologies have a tendency to be repeated.

REHAN MİSKCİ
➤ *Olmadığın Yerler - Foto Yeraz* serisi, 2017 ➤

Arşivsel pigment baskı
147 cm x 128 cm



Çalışmalarında azınlık kimliği, aidiyet kaybı ve hafıza kavramlarını ele alan Rehan Miskci'nin *Olmadığın Yerler* adlı foto kolaj işi, sanatçının babasına ait bir stüdyo fotoğrafını keşfetmesi sonucu ortaya çıkar. Türkiye'nin ilk kadın stüdyo fotoğrafçısı Maryam Şahinyan'ın 1959'da çektiği fotoğraf, eser kapsamında ikiye bölünmüş, parçaların arasına bir orta pano yerleştirilmiştir. Yerini dijital uygulamalara bırakan ve nostaljik bir his yaratan klasik stüdyolar ve onlara has ışık, arka plan ve ekipman gibi karakteristik unsurlar, toplumdaki daha geniş boyutta yaşanan sosyal ve kültürel değişimlere paralel olarak evrilir. Fotoğrafı tanımsız bir alana taşıyan bu temsil, stüdyonun kendisi hakkında zamana ve mekâna bağlı değişen algılara ve üç boyutlu kurgulara gönderme yapar. Çalışma, aynı zamanda sergide yer alan diğer eseri *Dağ - Foto Yeraz*'a bir giriş niteliğindedir.



REHAN MİSKCİ
Places You Haven't Been
- *Photo Yeraz* series, 2017

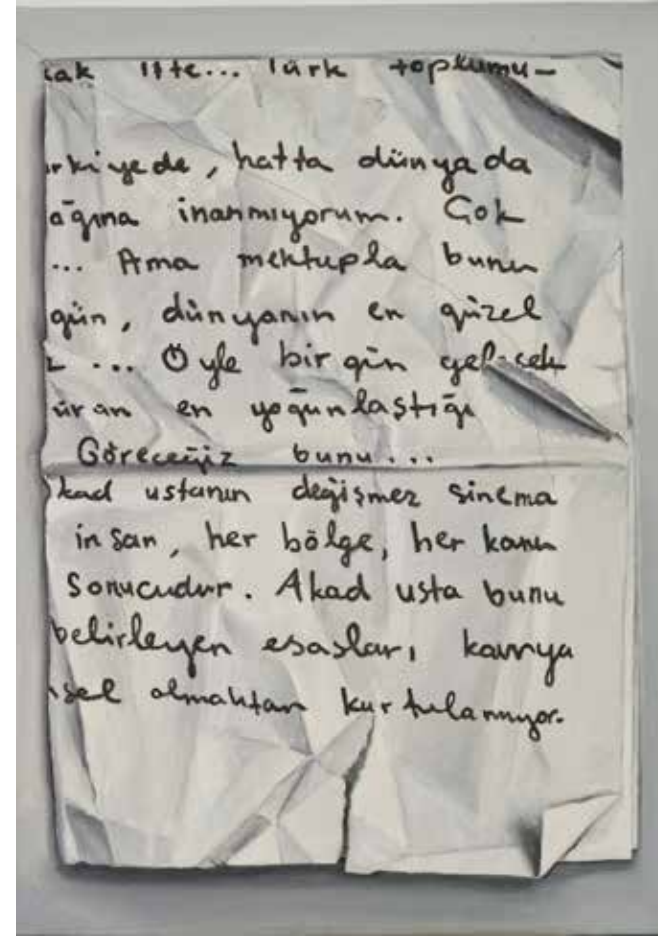
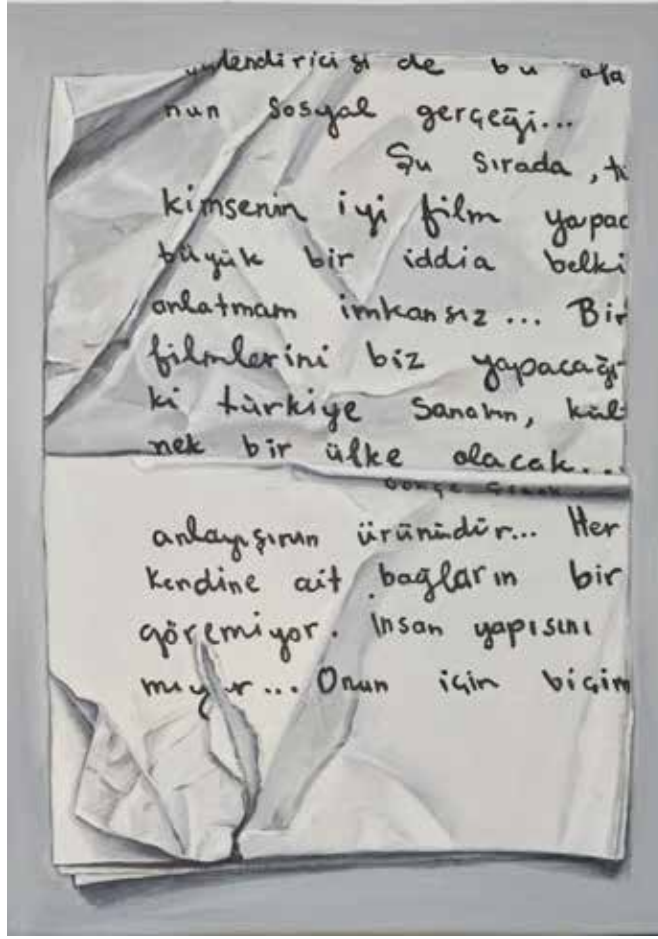
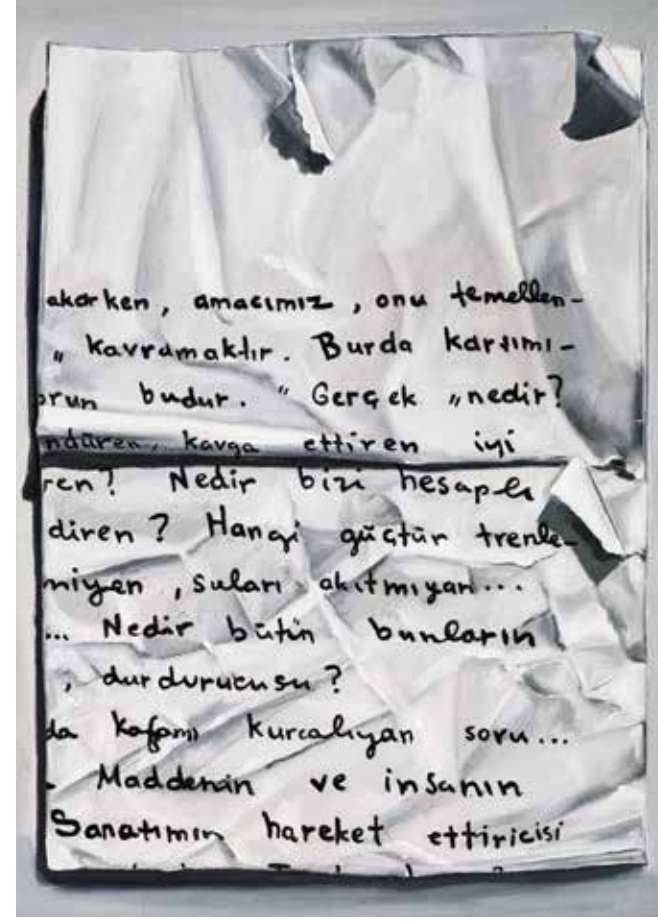
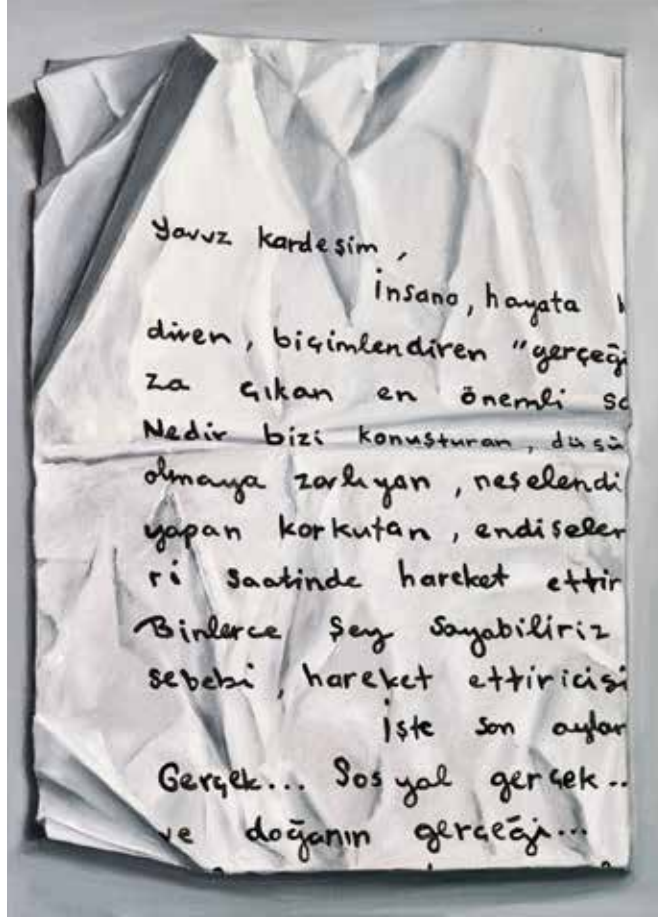
Archival pigment prints
147 cm x 128 cm



Rehan Miskci's work often grapples with subjects like the minority experience, lacking a sense of belonging and the loss of memory. *Places You Haven't Been* is a photo collage that began with the artist's discovery of a studio photograph of her father taken in Istanbul in 1959 by Maryam Şahinyan, Turkey's first female studio photographer. In *Places You Haven't Been*, this photograph is divided into two parts between which are set a panel, forming a triptych. All the nostalgic sentiments and distinctive elements of traditional photo studios such as lighting, equipment and backdrops – which have now given way to digital photography – point to the far-reaching social and cultural changes that societies have undergone. By pushing the photograph into an undefined space, the work references changing perceptions and spatial fantasies about the studio itself. The triptych also serves as an introduction to her other work in the exhibition, *Mountain of Foto Yeraz*.

BENGİSU BAYRAK
Yılmaz Güney Dörtlemesi, 2013

Tuval üzerine yağlıboya
63 x 49 cm



Bengisu Bayrak, *Yılmaz Güney Dörtlemesi* adlı eserinde Yılmaz Güney'in Yavuz Pağda'ya 1973'te cezaevindeyken yazdığı bir mektubu yeniden aktarır. Komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle hüküm giyen Kürt yönetmen, sinema oyuncusu, senarist ve öykü yazarı Güney'in hayat hikâyesinden ve bakışından bir kesit sunan bu mektup, Türkiye'nin yakın tarihindeki politik çatışmalara ve bunların kültür sanattaki yansımalarına ışık tutar. Bayrak, gerçekliğin temsilini ve yeniden sunumunu sorguladığı eserlerinde mektup, zarf ve fotoğraf gibi eski belge ve objeleri sık sık kullanır. Sanatçının, üzerinde bin yıllardır düşünülen "gerçek" kavramını merkezine alan bu mektubu Güney'in el yazısını taklit ederek yeniden sunuşu, bu düşünsel çabaların günümüzde özellikle sanat ve sinema alanlarındaki geçerliliğine bir gönderme niteliğindedir.

BENGİSU BAYRAK

Yılmaz Güney Quadriptych, 2013

Oil on canvas

63 x 49 cm



In *Yılmaz Güney Quadriptych*, artist Bengisu Bayrak reinterprets a letter which Kurdish film director, screenwriter, novelist, and actor Yılmaz Güney wrote to director and actor Yavuz Pağda in 1973 while under pre-trial arrest for engaging in Communist propaganda. Offering insights into the story of Güney's life and his attitudes towards life in general, the letter also sheds light on the political conflicts in Turkey's recent history, and their reflections in culture and art. Bayrak frequently makes use of old documents and other objects such as letters, envelopes, and photographs in works that represent and reinterpret reality. Her recreation (imitating Güney's handwriting) of this letter in which its author addresses the millennia-old problematic of "reality" references the extensions and validity of such intellectual efforts, especially in the fields of art and cinema today.

Yavuz kardeşim,

İnsana, hayata b
diren, biçimlendiren "gerçeği"
za çıkan en önemli soru
Nedir bizi konuşturan, düşün
olmaya zorlayan, neselendi
yapan korkutan, endişeler
ri saatinde hareket ettir
Binlerce şey sayabiliriz
sebebi, hareket ettiricisi
İşte son aylar
Gerçek... Sosyal gerçek...
ve doğanın gerçeği...

akarken, amacımız, onu temellen-
" kavramaktır. Burda karşımı-
orun budur. " Gerçek "nedir?
ndüren, karga ettiren iyi
ren? Nedir bizi hesapla
diren? Hangi güçtür trenle-
miyen, suları akıtmıyan...
... Nedir bütün bunların
, durdurucusu?
da kafanı kurcalıyan soru...
Maddenin ve insanın
Sanatının hareket ettiricisi

ındiricisi de bu ata
nun sosyal gerçeği...

Şu sırada, ti
kimsenin iyi film yapac
büyük bir iddia belki
anlatmam imkansız... Bir
filmlerini biz yapacağ
ki Türkiye Sanatın, kül
nek bir ülke olacak...

anlayışının ürünüdür... Her
kendine ait bağların bir
göremiyor. İnsan yapısını
mıdır... Onun için biçim

lak iste... Türk toplum-

ürkiyede, hatta dünyada
ağna inanmıyorum. Çok
... Ama mektupla bun
gün, dünyanın en güzel
... Öyle bir gün gel-sek
üran en yakınlaştığı
Göreceğiz bunu...

kad ustanın değişmez sinema
insan, her bölge, her kan
Sonucudur. Akad usta bunu
belirleyen esasları, kavray
isel olmaktan kurtulamıyor.

HALİL ALTINDERE
Teneke Polis Arabası, 2011-2021

Teneke, fiberglas, spreyc boya
395 x 150 x 125 cm

Halil Altındere'nin *Teneke Polis Arabası* adlı işi, sanatçının 70'li yıllarda çocukken oynadığı dönemin meşhur Gürel marka teneke polis arabasının büyütülmüş formudur. Bir caydırıcılık ve asayiş sembolü olan polis arabası gerçek bir araba boyutuna taşınmış olsa da formu itibariyle korkutucu olmaktan uzaklaşmıştır. Gündelik hayatta devlet-birey arasındaki köprüde duran ve güvenliğin emanet edildiği bu kurum, ilk bakışta çocuksu ve neredeyse sevimli hale gelirken, eser bir o kadar da tekinsiz ve tuhaftır. Altındere, toplumsal baskıyı, otoriteyi ve iktidar mekanizmalarını sorguladığı eserlerini, malzemeler arasında hiyerarşi gözetmeden üretir. Şiddet, tehdit ve tahakkümün hüküm sürdüğü konular dahi, sanatçının küçük müdahaleleriyle dokunulabilir, tartışılabilir hale gelir. Sanatçı bir korku nesnesi olarak polis arabasını oyun alanının içine bırakır.





HALİL ALTINDERE
Tin Police Car, 2011-2021

Tin, fiberglass, spray paint
395 x 150 x 125 cm



Halil Altındere's *Tin Police Car* is an enlarged form of the famous Gürel-brand tin police car from the 70s, which the artist played with as a child. Although the police car, which is a symbol of deterrence and security, has been enlarged to the size of a real car, the form is less intimidating. While the police institution, which stands on the bridge between the state and the individual in daily life and is entrusted with matters of security, is rendered childish and "cute" at first glance, the work also creates a sense of uncanniness. In his works, Altındere questions social oppression, authority and power mechanisms without any hierarchy among materials. Even the subjects dominated by violence, coercion and domination become touchable and debatable through the artist's minor interventions. Here, the artist takes the police car from being an object of horror, and leaves it inside the playground instead.



ŞENER ÖZMEN

Bayrak, 2010



Hahnemühle kâğıt üzerine renkli baskı
100 x 150 cm

Şener Özmen kabullenme, kapanma ve bunların ardından gelen yoksunluk temaları üstüne çalışır. Başlığın vadettiği bayrak, çerçevenin içinde değildir. Yine de beklenen davranış ve itaat sergilenmektedir. Saygı duyulması gereken nesnenin kendisi görünmez ve bizi hiyerarşinin yapısal anlamlarıyla baş başa bırakır. Sanatsal pratiği kapsamında Özmen, genel olarak coğrafyanın etkisiyle etnik kimliğin inşasını ve bunun kültürel ve politik tezahürlerini eleştirel bir dille ele alır. Sanatçı, Doğu-Batı, merkez-çevre gibi ikilikleri ve doğurdukları kutuplaşmayı yerel ve küresel düzlemde ele alır.





ŞENER ÖZMEN
The Flag, 2010

C-Print on Hahnemühle paper
100 x 150 cm



Şener Özmen works with themes of acceptance, inclusion and lack thereof. Though proper etiquette and obedience are present, the titular flag remains outside the frame. The object of reverence itself is invisible, leaving us with only the structural implications of the hierarchy. Within the scope of his artistic practice and through a critical perspective, Özmen deals with the construction of ethnical identities through the influence of geography, and their cultural and political manifestations. The artist deals with dualities such as East-West, center-periphery, and the polarization that is born as a result, both in a local and global context.



İHSAN OTURMAK

İsimsiz, 2020



Tuval üzerine yağlıboya

50 x 70 cm



İhsan Oturmak, eserlerinde gündelik olanın politik boyutlarını göz önüne serer. Oturmak, insan odaklı bir anlatı kuran eserlerinde Türkiye'deki baskın mekanizmaları ve ideolojik aygıtları görünür kılar. *İsimsiz* adlı eserinde stop etmiş bir otobüsün arkasındaki figürleri resmeden sanatçı, ihtiyaç duyma ve yardımlaşma halini simgeleştirir. Toplum içinde sıkça karşılaşılan el birliğiyle araba itme eylemi, birlik ve beraberlik duygularını harekete geçirir. Günümüz Türkiye'sine özgü toplumsal sahne ve olgular, bedenler üzerinden somut ve tanıdık bir boyut kazanır. Aniden duran sivil araç, çevre halkının, her şeye rağmen örgütlenmesi sonucunda harekete geçirilir. Kentte yaşanan güvensizlik algısı, bireysel ve kamusal mücadele üzerinden okunur.



İHSAN OTURMAK
Untitled, 2020

Oil on canvas
50 x 70 cm



In his works, İhsan Oturmak reveals the political dimensions of the everyday while also rendering visible the mechanisms and apparatus of dominance and ideology in Turkey. In this work, the artist symbolizes states of needing help, of giving a hand and – occasionally – of “every man for himself” in the social context. Strangers joining forces to push a bus triggers feelings of unity and togetherness. The artist’s idiosyncratically local communal context and behavior have acquired a concrete and familiar dimension through the bodies of his figures. The suddenly-stalled civilian vehicle is restarted thanks to the joint effort of the people around; yet in their individual and communal efforts, one may also read their sense of insecurity in the urban environment.



İHSAN OTURMAK

İsimsiz, 2020



Tuval üzerine yağlıboya

27 x 48 cm



İhsan Oturmak, eserlerinde gündelik olanın politik boyutlarını göz önüne serer. Oturmak, insan odaklı bir anlatı kuran eserlerinde Türkiye'deki baskın mekanizmaları ve ideolojik aygıtları görünür kılar. Bu eserde stop etmiş bir arabayı arkasından iten figürleri resmeden sanatçı, toplumun kendi içindeki ihtiyaç duyma, yardımlaşma ve kimi zaman “başının çaresine bakmak zorunda olma” halini simgeleştirir. Toplum içinde sıkça karşılaşılan el birliğiyle araba itme eylemi, birlik ve beraberlik duygularını harekete geçirir. Günümüz Türkiye'sine özgü toplumsal sahne ve olgular, bedenler üzerinden somut ve tanıdık bir boyut kazanır. Aniden duran sivil araç çevre halkının her şeye rağmen örgütlenmesi sonucunda harekete geçirilir. Kentte yaşanan güvensizlik algısı, bireysel ve kamusal mücadele üzerinden okunur.



İHSAN OTURMAK
Untitled, 2020

Oil on canvas
27 x 48 cm



In his works, İhsan Oturmak reveals the political dimensions of the everyday while also rendering visible the mechanisms and apparatus of dominance and ideology in Turkey. In this work, the artist symbolizes states of needing help, of giving a hand and – occasionally – of “every man for himself” in the social context. Strangers joining forces to push a car triggers feelings of unity and togetherness. The artist’s idiosyncratically local communal context and behavior have acquired a concrete and familiar dimension through the bodies of his figures. The suddenly-stalled civilian vehicle is restarted thanks to the joint effort of the people around; yet in their individual and communal efforts, one may also read their sense of insecurity in the urban environment.

İHSAN OTURMAK
Yeni Kent Sakinleri, 2019

Tuval üzerine yağlıboya
150 x 200 cm



İhsan Oturmak, *Yeni Kent Sakinleri* adlı eserinde gözetleme ve ehlileştirme mekanizmalarının toplumsal yaşamdaki karşılıklarını konu edinir. Eserde birçok ailenin ortak kullanılan bir alanda bir arada uyuduğunu kuş bakışı görürüz. Resim, Oturmak'ın pratiğinde sıklıkla karşılaştığımız benzer insan figürlerinin çokluğu motifini bir kez daha tekrarlar. Kurgulanan bu sahne, sanatçının çocukluğundan hatırladığı, kırsal kültüre ait damda yatma geleneğine gönderme yapar. Oturmak'ın bu eseri Türkiye'nin doğusunda yaşanan sokak çatışmalarına karşılık, Çatalhöyük'ün sokaksız yaşamına benzeyen bir yaşam biçimi önerisi içerir. Bu alternatif düzende evlerle doldurulmuş sokaklar kamusal damlara, kamusal alanlar ise özel mülkiyete dönüşür. Sanatçı, böylelikle ideolojik baskılara karşı bir refleksiyle sokağa çıkmanın bir alternatifini, eve dönmenin ise bir yolunu arar.



İHSAN OTURMAK

New City Residents, 2019

Oil on canvas

150 x 200 cm



In his work *New City Residents*, İhsan Oturmak deals with the social implications of overt control and surveillance mechanisms. The painting offers a bird's eye view of many families sleeping in a shared space. It employs Oturmak's recurring motif of depicting a multiplicity of similar human figures within his practice. This scene is a reference to the tradition of sleeping on rooftops that is common within rural culture, which the artist remembers from his childhood. In response to the street conflicts in eastern Turkey, the work offers an alternative that is similar to the streetless life of Çatalhöyük. In this alternate order, streets filled with houses become public rooftops, and public spaces become private property. Thus, as a reflex against ideological pressures, the artist looks for alternative definitions of being on the street, and being home. Their societal function and expressing the relation between a population and its governing state. The removed view from above implies the amount of bureaucratic distance between those who make the decisions and those who are not allowed to.

ZEYNO PEKÜNLÜ
Erkek Erkeğe, 2012

Siyah-Beyaz Video
5'22"



Zeyno Pekünlü'nün *Erkek Erkeğe* adlı videosu, 1950-1980 dönemine damgasını vuran Yeşilçam filmlerinde, kadınların ekran dışında kaldığı bazı sahnelerin montajından oluşur. *Erkek Erkeğe*, dönemin cinsiyet ve cinsellik kalıpları üzerine kurulu filmlerine alternatif bir okuma sunar. Türkiye'de modern hayatın doğuşuyla yakın bir ilişkisi olan melodramlar, o dönemde toplumdaki baskın ilişki dinamiklerine ve cinsiyet rollerine ışık tutar. Filmlerde kadınların yokluğu ve bağlam dışı bırakılması etrafında duygusallık, arzu ve hikâye aksı kurgulanır, bu da karakterler arasındaki dengeyi değiştirir; erilin inşasını tehdit eden farklı bir anlatıyı mümkün kılar. Erkeklerin baş başa kaldığı yoğun ve mahrem anları içeren bu kurgu medya ve toplumdaki baskın heteronormatif kadınlık ve erkeklik temsillerine homoerotik yakınlaşmalarla dolu alternatif bir hikâye anlatır.

ZEYNO PEKÜNLÜ

Man to Man, 2012

Black & white video

5' 22"



Zeyno Pekünlü's *Man to Man* video consists of a montage of scenes taken from Turkey's Yeşilçam-era film productions, which was from the 1950s to 1980s. The thread that runs through the montage is the total absence of any female actors on the screen. *Man to Man* offers an alternative reading of films informed by the clichéd tropes of gender and sexuality that pervaded Turkish films during these decades. The melodramatic productions, which are closely associated with the emergence of "modern" life in Turkey, shed light on the power dynamics of the relationships and gender roles of the day. Emotion, passion and story arc in *Man to Man* are all constructed on the absence and exclusion of women, altering the intended dynamics between the characters and making it possible to see another narrative that threatens the structure of masculinity. *Man to Man* brings together powerful yet intimate moments of men interacting alone with one another, thus providing an alternative account of intensely homoerotic confrontations at odds with the media's and society's dominant representations of heteronormative gender.



İKİNCİ KAT



SECOND
FLOOR



OLGAÇ BOZALP



Dayılar serisi

2021

Hahnemühle Luster baskı | Hahnemülhe Luster print
60 x 45 cm

Olgaç Bozalp, *Dayılar* serisinde maskülen gücün dinamiklerini ve bedenlerin fiziksel sınırlarını inceler. Üyelerin bir tartışma anında podyumdan veya masaların üzerinden atladıkları Meclis toplantılarından ilham alan sanatçı, erkeklerin egemen olduğu ortamların teatrallliğini konu edinir. Seri, ani fiziksel dışavurumların altında yatan kibir ve üstünlük arzusu gibi duyguları yansıtır. Eserde fotoğraflanan kişiler, tarihsel veya mitolojik figürlerin fiziksel kabiliyetlerinin temsil edildiği antik dönem heykelleri ile paralellik gösterir. Sebebini bilmediğimiz bir güç savaşı içerisinde gösterdikleri kaba kuvvet, bu kişileri ayrıştırmak yerine bütünleşmelerine neden olur. Dürtüselliğin ürettiği şiddet içeren dil, birden fazla katılımcısı olan görsel ve şiirsel bir koreografiye dönüşür.



Olgaç Bozalp examines the dynamics of masculine power and the physical limits of bodies in the *Dayılar* series. Inspired by Assembly meetings, where parliament members jump from podiums or tables during a debate, the artist focuses on the theatricality of male-dominated environments. The series reflects the emotions such as arrogance and the desire for superiority that underlie sudden physical manifestations. The people photographed in the work show parallels with the ancient sculptures that represent the physical prowess of historical or mythological figures. The use of brute force within a power struggle, the reason of which we do not know, integrates the men, instead of separating them. The violent language produced by this impulsiveness turns into a visual and poetic choreography with multiple participants.



Dayılar









SİNAN TUNCAY



El Bagajım Var, 2019
3+2 AP

Arşivsel pigment baskı
170 x 50 cm



Sinan Tuncay, *El Bagajım Var* adlı eserinde Türkiye'deki baskın heteronormatif kültür içindeki unsurları ironik bir biçimde görünür kılar. Kağıt figürlere giydirilmek üzere kesilmeyi bekleyen renkli aksesuar, kıyafet, saç, kostüm gibi öğeler, toplumsal cinsiyet ifadesine ve buna bağlı kimliklere ait çağrışımlar barındırır. Eser, doğduğumuz toprakların, bir parçası olduğumuz toplumun bir uzantısı olarak belli rolleri giyindiğimize işaret eder. Sanatçı, izleyiciyi toplum tarafından dayatılan cinsiyete ve bunun dışavurumuna dair kategorilerle yüz yüze getirirken, el bagajının içindekilerle yeni bir ifade alanını da keşfe davet eder.

3+2 AP

170 x 50 cm



SİNAN TUNCAY



Olamadığım Adamlara Mahsustur serisi



Reserved for the Man I've Never Become series

2019

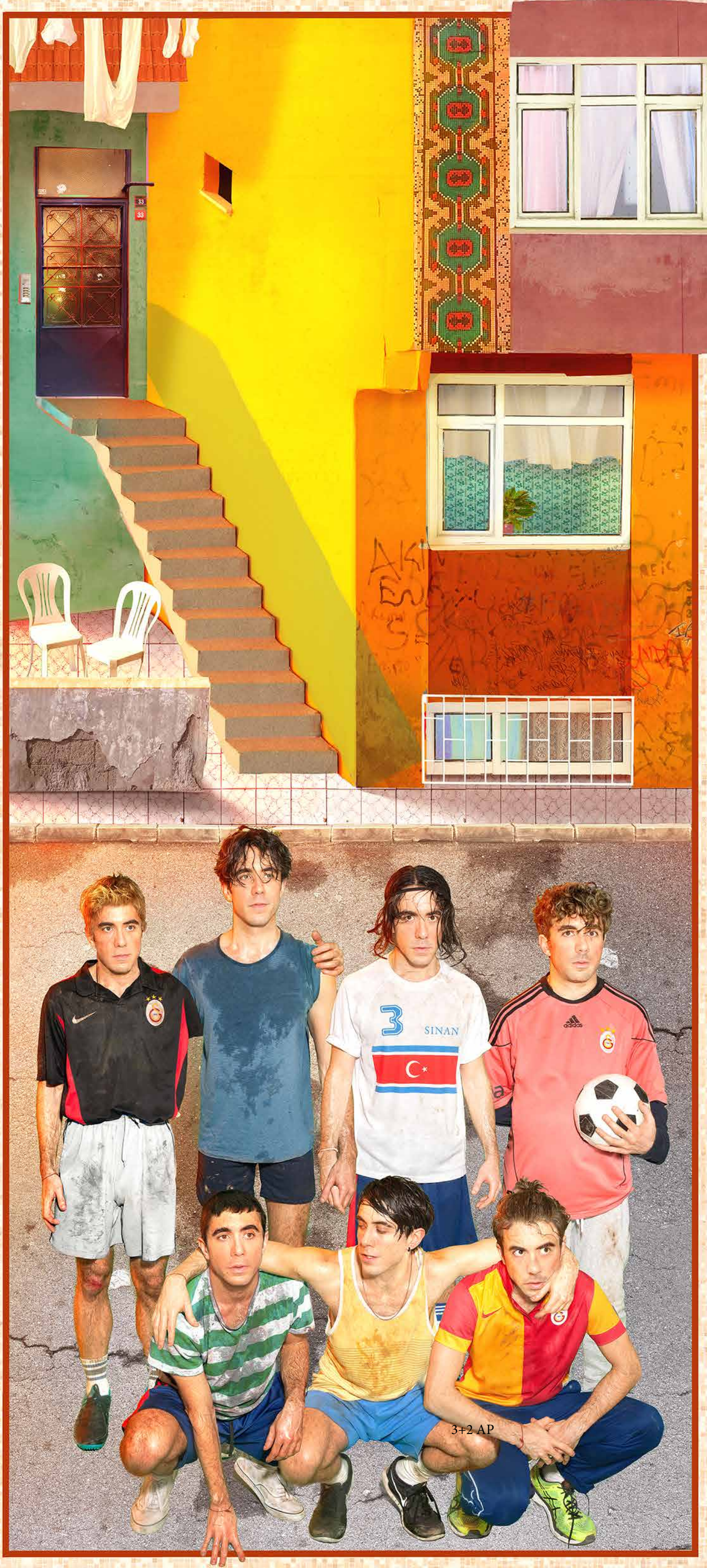
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

92 x 50 cm

Sinan Tuncay *Olamadığım Adamlara Mahsustur*'da Türkiye'deki baskın maço ve heteronormatif kültür içinde büyürken hiçbir zaman parçası olmadığını hissettiği kültürel alt grupları ve mekânları keşfeder. Bu seri, sanatçının parlak mizahi üslubuyla erilliğin çeşitli tanımlarını resmettiği gibi, bu tanımların sürekliliğini sağlayan sosyal mekanizmaları da sorgular: Serideki eserler hem olasılıklara düzülmüş buruk bir övgü, hem de kimliğin masaya yatırıldığı birer sorgu odası olarak karşımıza çıkar.



Sinan Tuncay explores the cultural cliques and spaces he never felt a part of growing up in the heteronormative machismo culture of Turkey. Through his bright and humorous style, the series serves as a portrait of various definitions of masculinity and interrogates the social mechanisms that maintain it. It is a bittersweet ode to what-ifs as well as an investigation of identity.



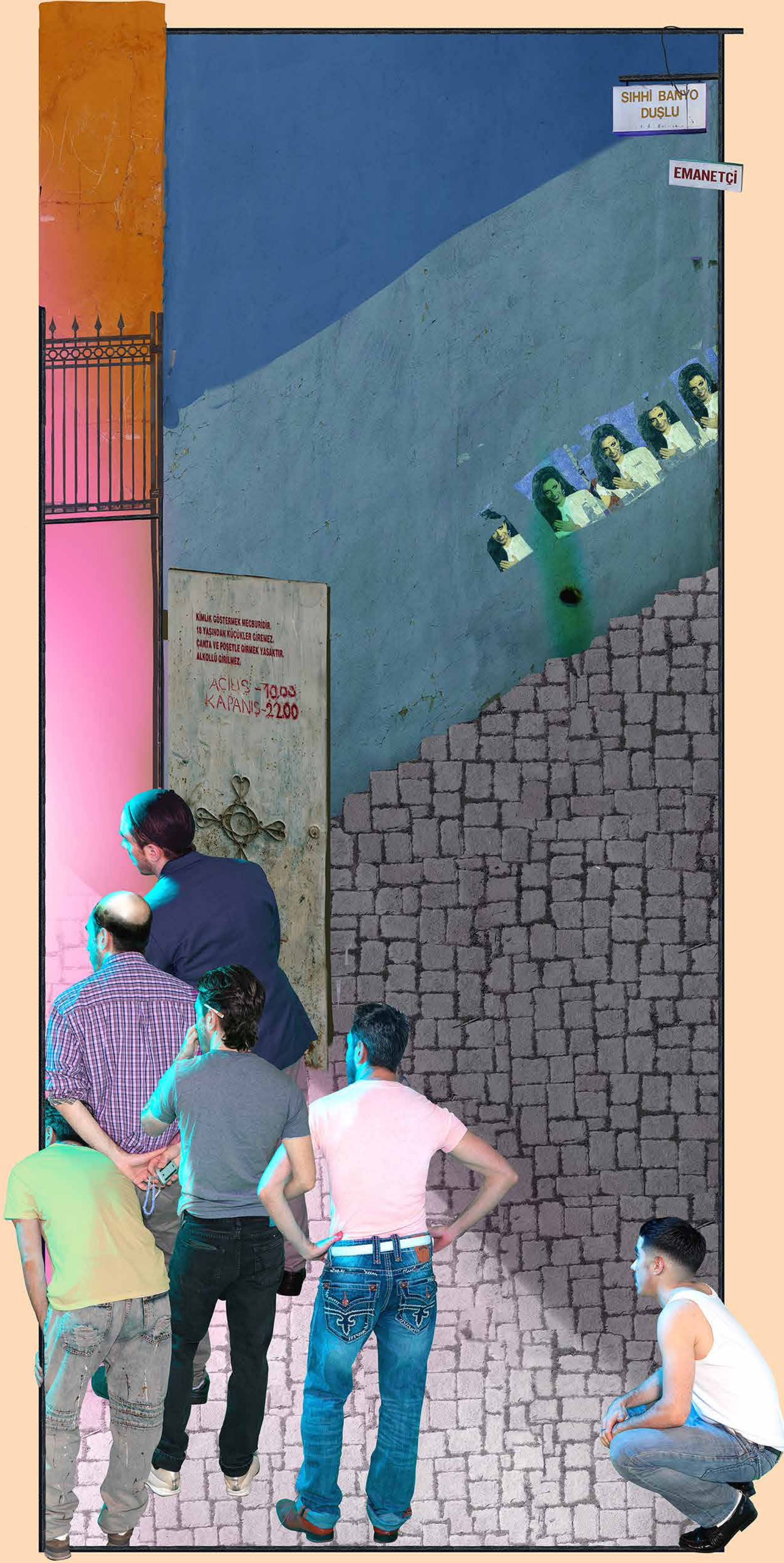
Aramızda Bir Top



The Ball Among Us

3+2 AP

45



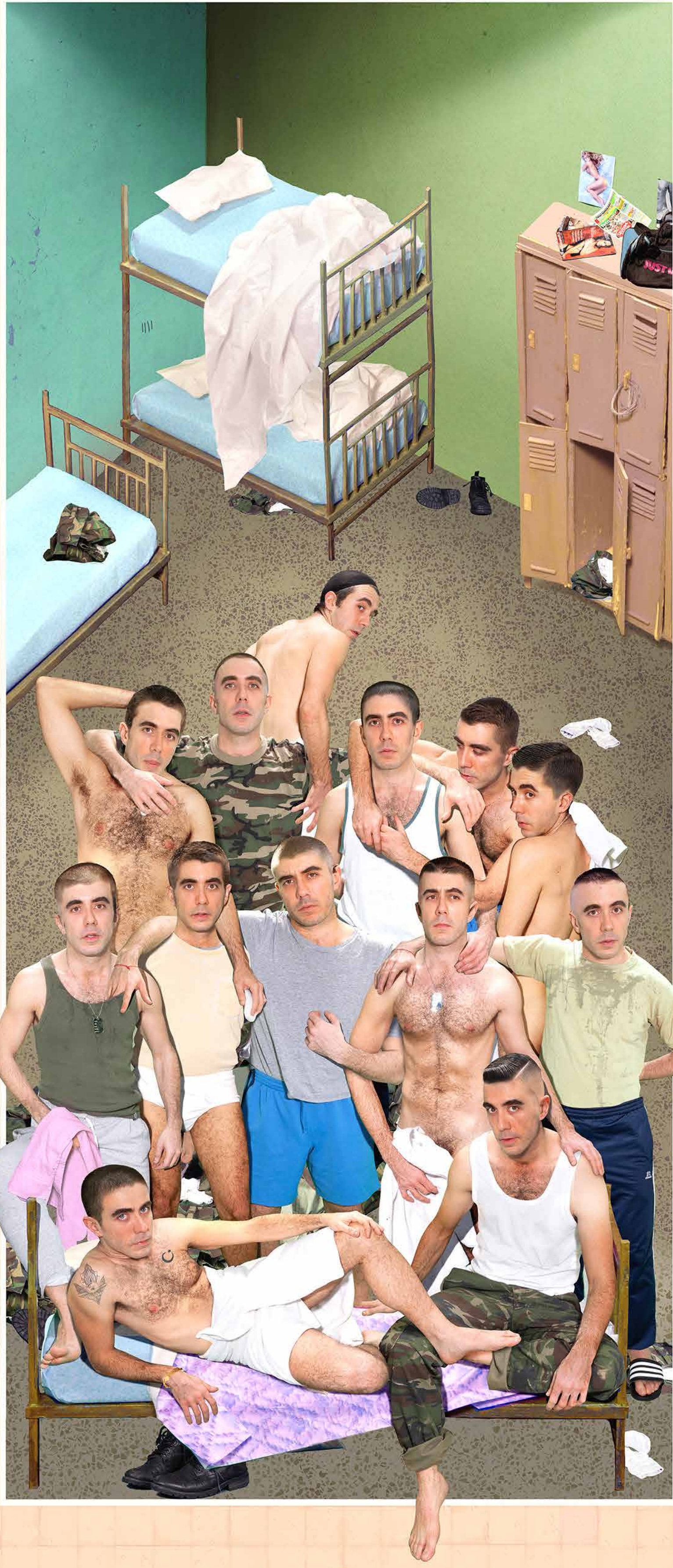
Kime Sorsan Gösterir



*Anyone Can Show
You the Way in*

3+2 AP

46



Sağ Baştan Say



It's Roll Call

3+2 AP

47



Damat Tarafi



Groom's Side

3+2 AP

48

HASAN ÖZGÜR TOP
Halay, 2009

Video
01'49''

Video ve enstalasyon gibi farklı disiplinlerde üretim yapan Hasan Özgür Top'un *Halay* adlı eserinde, günlük kıyafetlerle omuz omuza çekilen halay, fotoğraftaki valsli Cumhuriyet dönemi kutlamasıyla kontrast oluşturur. Politik sebeplerle Türkiye'de kutuplaştırıcı bir öge haline gelen dans, farklı ideolojilerin üstünlük mücadelesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Oysa duvarın önünde dans eden üçlü, bir bağlamı olmadan, yalnızca eğleniyor gibidir. Halayı politik kılan ise dış bakış ve toplumsal anlatılardır. Bu durum Türkiye'de süregelen Doğu-Batı çatışmasına, ülkenin gerilimli yakın tarihine ayna tutar.

HASAN ÖZGÜR TOP
Halay, 2009

Video
01'49''



Halay presents a sharp contrast between the ordinary street-clothes of the dancers and the formal attire of the figures waltzing in the photograph. Here, the act of dance is a reference to the struggle of opposing ideologies. But in the absence of any other context, the three dancing figures may just be enjoying themselves. Externalities and social narratives are what politicize these dancers and the activity itself. The same is true of Turkey's history, fraught as it is by the timeless conflict between East and West.



REHAN MİSKCİ
Dağ - Foto Yeraz, 2016

Kanvas üzerine dijital baskı, stüdyo ışığı
288 x 120 cm (her parça)

Dağ - Foto Yeraz, Rehan Miskci'nin kurguladığı hayali ve boş fotoğraf stüdyosu "Foto Yeraz"ın fonu olarak karşımıza çıkar. Bu görsel, 1915 olaylarının ardından Anadolu'yu terk etmek zorunda kalan Ermeni nüfusunun yerleştiği, Beyrut'taki küçük bir kasaba olan Bourj Hammoud'a ait sokak görüntülerinin oluşturduğu anonim bir dağı içerir. Kutsal ve güçlü bir simge olan Ağırı Dağının bir yansıması olan bu dağ, vitrinler, tabelalar ve kasabaya ait çeşitli dokulardan oluşmuştur. Herhangi bir figürün olmadığı, fakat dekorlar ve büyük ölçekli ekipmanlar gibi mekansal unsurlar barındıran fotoğraf stüdyosu, toplumsal aidiyet ihtiyacı, göçün yarattığı izolasyon, hızlı teknolojik değişimlerin bir sonucu olarak kopukluk gibi temalara değinir. Zamanda asılı kalmış görünen bu stüdyo, içerisinde geçmişe özlemi ve gerçekleşmeyen bir eve dönüş hayalini barındırır.



REHAN MİSKCİ

Mountain of Foto Yeraz, 2016

Inkjet print on canvas, studio light

288 x 120 cm (each)



Mountain of Foto Yeraz appears as the backdrop for “Photo Yeraz”, the imaginary and vacant photography studio conceptualized by Rehan Miskci. This image contains an anonymous mountain created by street images of Bourj Hammoud, a small town in Beirut, where the Armenian population settled as they escaped Anatolia after the 1915 events. A reflection of Mount Ararat, a sacred and powerful geographical symbol, this mountain consists of showcases, signboards and various textures of the town. The photography studio, which is devoid of any figures but contains spatial elements such as decors and large-scale equipment, touches on themes such as the need for social belonging, isolation in the context of migration, and disconnection as a result of rapid technological changes. This studio, which seems to be suspended in time, carries within it a longing for the past and an unfulfilled dream of returning home.

SİNAN TUNCAY



Mahrem-i Umumî serisi



Public Intimacy series

2015

Arşiv pigment baskı | Archival pigment print

80 x 56 cm

Osmanlı minyatür geleneğinin modern bir yansıması olan bu fotokolaj serisi, Türk toplumunun ritüelleşmiş evlilik sürecinden destek alarak kadın bedeni üstünde kurduğu mülkiyet duygusunu gözler önüne serer. Seri, kalabalıkların, aslında mahrem olan bir ilişkinin her ânına nasıl tanık olduğu üstüne düşünür: Damadın ailesinin gelinin bedenini teftiş ettiği *Gelin Hamamı*'ndan, gelinin bekareti ve damadın cinsel gücüne dair haberlerin kısa sürede yayıldığı *Gerdek Gecesi*'ne kadar, evliliğin her anının halka açık bilgi olduğunu hatırlatır. Seri, kökü geleneklere uzanan ancak artık son kullanma tarihi geçmiş heteronormatif ahlakın sürüp gitmesini sağlayan toplum polisliğinin altını çizer.



With inspiration from the Ottoman miniature painting tradition, this series of photographic collages brings to light the sense of ownership Turkish society feels over a woman's body through the highly ritualized process of marriage. The series reflects on how crowds overtake every instance of an allegedly intimate relationship — from the *Bridal Bath*, wherein the bride's body is inspected by her in-laws while at the hammam, to the *Wedding Night* upon which the bride and groom's virginity and virility (respectively) will soon become public knowledge. The series lays bare the social policing that upholds traditional, antiquated heteronormative morals.

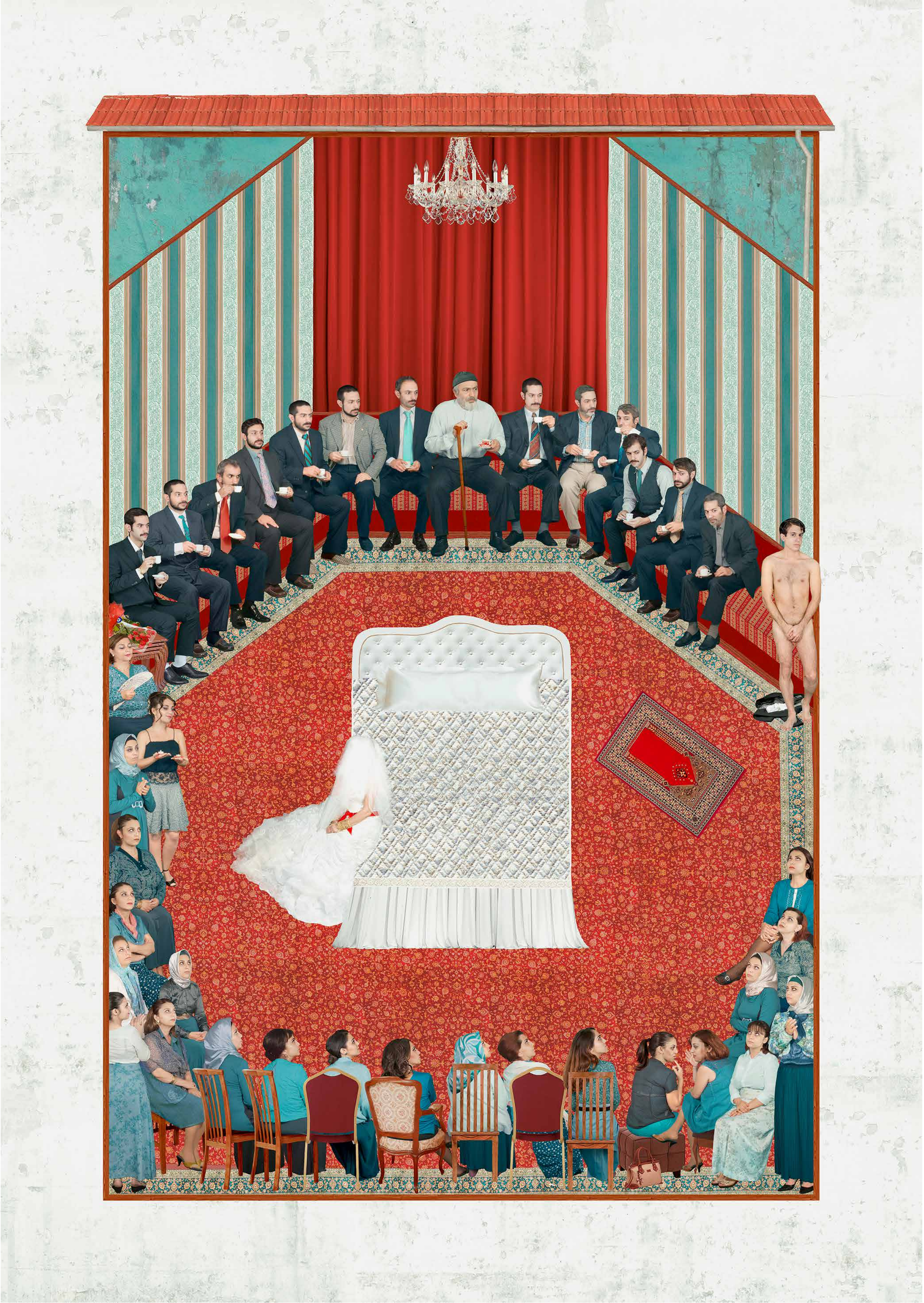


Gelin Hamamı



Bridal Bath

5/7 + 2 A.P.



Gerdek Gecesi



Wedding Night

4/7 + 2 A.P.

55





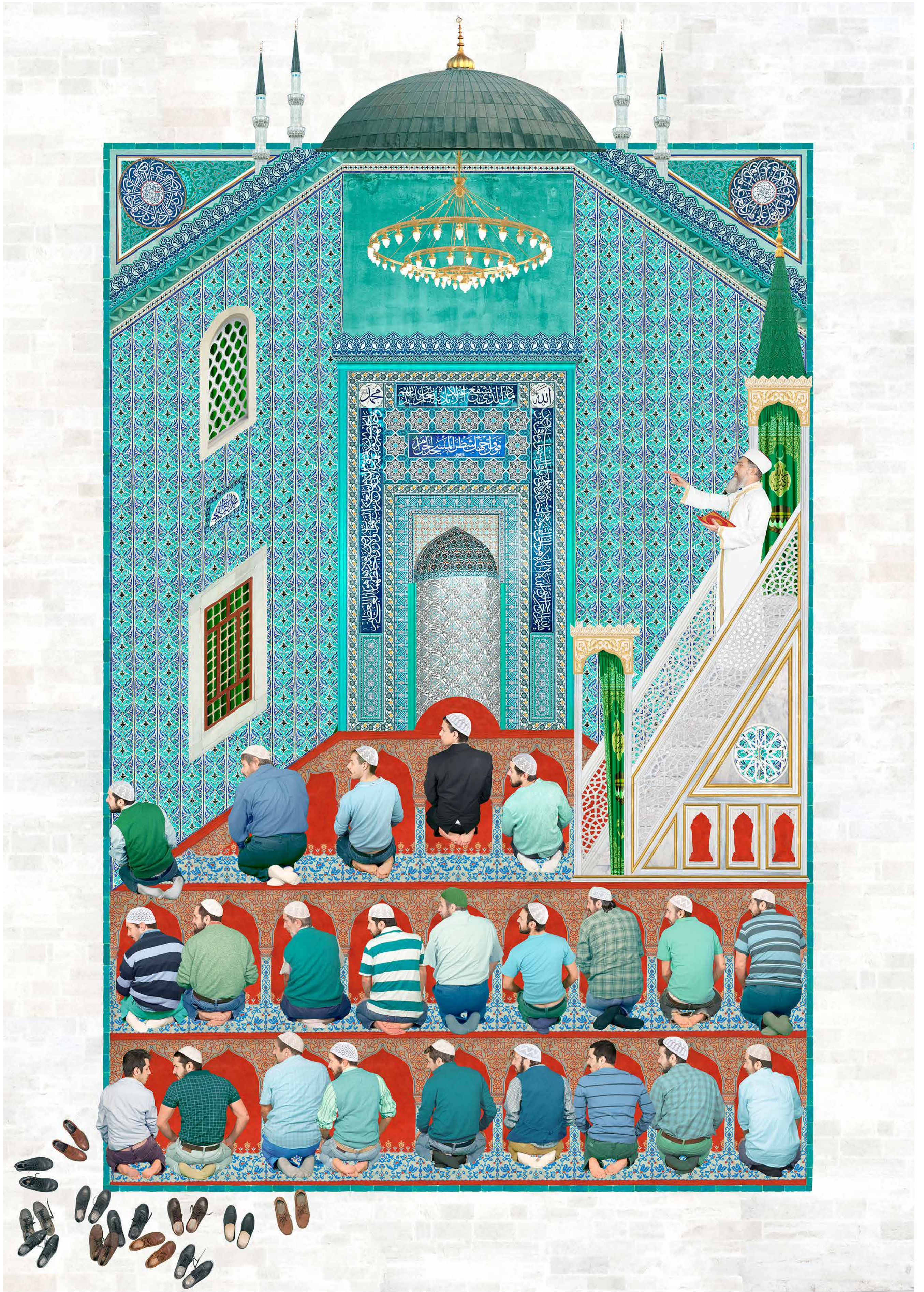
Gayri Meşru



Illegitimate

5/7 + 2 A.P.

57



ŞÜKRAN MORAL



Evli, Üç Erkekli, 2010

2/5 + 2 A.P.

Pigment baskı

80 x 120 cm



Türkiye’de performans sanatına yön vemiş ve eserleri dünya çapında sergilenen sanatçı Şükran Moral, eserleriyle kadına biçilen rolleri alt üst eder. Bu performansında, birkaç ufak kaydırma yaparak Anadolu’ya özgü düğün törenlerinin bir canlandırmasını yapar. Bu geleneği, Mardin’deki yerel bir düğünde bir değil üç damatla yerine getirir; böylece bir Kürt köyünde, yerel halkın katılımıyla gerçekleşen ilk performans işini gerçekleştirir. Performans süresince çekilen aynı adlı videoda, erkekleri bir yatak odasına götürür, pantolonlarını indirir ve bir yatağın üstüne yan yana oturtur. Görüntü kararırken silah sesleri duyarız. Yaygın çocuk gelin gerçeğinin alaycı bir edayla ters yüz edilişi ve canlandırması, kişiyi, bu eylemin doğası ve trajik sonuçlarıyla yüzleşmeye zorlamaktadır.

ŞÜKRAN MORAL

Married, with Three Men, 2010

2/5 + 2 A.P.

Pigment print

80 x 120 cm



An artist whose work has gained international acclaim and shaped performance art in Turkey, Şükran Moral subverts society's expectations of women at every turn. In this performance, she mimics an Anatolian wedding ceremony with a few twists: She performs the ritual with not one, but three grooms in a regional celebration of marriage in Mardin, marking the first time that a performance piece is executed with the participation of local people within a Kurdish village. In the eponymously titled video shot during the same performance, she then takes the men to a bedroom and lowers their pants before seating them in a row on her bed. We hear gunshots as the image goes dark. The satirical inversion and dramatization of the harsh reality of "child brides" forces one to truly face its nature and tragic consequences.



KEZBAN ARCA BATİBEKİ
Kafes Projeleri 2:
Kitsch Oda Projesi - Nereye Kadar?, 2005

Yerleştirme
220 x 220 x 220 cm



“Çirkin” ve “zevksiz” anlamlarını taşıyan Almanca kökenli “kitsch” kelimesi, sanatsal değeri düşük, tüketim amaçlı, bir ölçüde estetik kaygı taşıyan obje ve imgeleri tanımlar. Kezban Arca Batıbeki, *Kitsch Oda Projesi - Nereye Kadar?* adlı yerleştirmesinde altın rengi demirlerin ardından nostaljik ve “kitsch” unsurlarla bezeli bir odayı gözler önüne serer. Oda, 1980’lerde kırsaldan büyük şehirlere göç eden ailelerin mekânlarında da görülen kasetçalar, açık televizyon, yapay çiçekler, düğün ve sanatçı fotoğrafları, ışıklı Niagara şelalesi panosu gibi öğelerle doludur. Sergilenen oda ile görünmez sakinleri, egzotik bir kuşa aitmiş gibi görünen bir kafesin ardında fiziksel olduğu kadar sosyal hudutlarla da kuşatılmıştır. 1980 askeri darbesini takip eden yıllar, İstanbul’da değişen eğlence hayatına, magazin ve yarışma programlarının yükselen popüleritesine de tanıklık eder. Tıpkı odanın içerisinde rastladığımız metalaşan kültürel öğeler gibi, bu öğelerin tüketici-leri de gözetleme ve gözetlenme pratikleri içerisinde edilgen bir konumdadır.

KEZBAN ARCA BATİBEKİ
Kitsch Room Project: Where to..., 2005

Installation
220 x 220 x 220 cm



“Kitsch,” originally a German word meaning “ugly” and “tasteless,” has come into English to describe objects and images with low artistic value, whose simplified aesthetic qualities generate demand for consumption. In her installation *Kitsch Room Project: Where to...*, artist Kezban Arca Batibeki has decorated a room with nostalgic kitsch objects behind a gold-wire screen. The room is full of items – a cassette player, a TV left turned on, artificial flowers, wedding and artist photos, a lit-up picture of the niagara waterfall – that were commonly found in the city homes of families who had left the countryside for big cities in 1980s in search of better opportunities. The unseen occupants of this room are nonetheless confined to it, like an exotic bird in a cage whose bars are as much social as they are material. The years following the 1980 military coup were witness to great changes in İstanbul’s entertainment industry and fueled soaring popularity of TV variety and game shows. Like the commodified cultural objects we see inside the room, the consumers of the objects find themselves simultaneously on both ends of surveillance.



*Kafes Projeleri 2:
Kitsch Oda Projesi - Nereye Kadar?*



Kitsch Room Project: Where to...



NUR KOÇAK
Ruj Mhrabı
1978, 1987, 1988



Tuval üzerine akrilik
89 x 116 cm, 130 x 195 cm, 89 x 116 cm



Türkiye’de foto-gerçekçilik akımının ilk temsilcilerinden olan Nur Koçak, 1970’lerden itibaren yaygınlaşan tüketim kültürünü feminizm çerçevesinde ele alır. Oje, ruj, parfüm ve iç çamaşırı gibi kadınlara yönelik ürünleri anıtsal boyutlara taşıyan Koçak; tüketim toplumlarında kadınların birer “arzu nesnesi” olarak kimlik-sizleştirildiğine dikkat çeker. Medya araçları aracılığıyla tüketime yönlendirilen kadının modayı takip etmesi, her daim bakımlı ve güzel olması gerekmektedir. Eskiden mahrem kabul edilmesine rağmen vitrinlerde sergilenmeye başlayan tüketime hazır ürünler, hazzı ve kadınlığı yeniden inşa etmektedir. *Fetiş Nesneler ve Nesne Kadınlar* serilerine Paris’te başlayan sanatçı, kadın kimliğinin metalaştırılmasında moda fotoğraflarının ve reklamların oynadığı aktif rolü inceler. Koçak’ın ürünleri devleştirerek günlük bağlamlarından kopardığı resimleri, her şeyin parasal bir karşılığı olduğu kapitalist düzenin üstü kapalı dayatmalarını görünür kılar.

NUR KOÇAK

The Lipstick Altar

1978, 1987, 1988

Acrylic on canvas

89 x 116 cm, 130 x 195 cm, 89 x 116 cm



One of the earliest representatives of Photo-realism in Turkey, Nur Koçak explores the culture of consumption that has become widespread in Turkey since the 1970s in the context of feminism. In works that monumentalize women-targeted goods such as nail polish, lipstick, perfume and lingerie, Koçak's work highlights how women are stripped of their identities in consumer societies. Directed by the media to consume, women are tirelessly encouraged to follow fashion and always appear well-groomed and beautiful. Notions of pleasure and femininity have been reconstructed by sexualized items whose public exposure was once considered immoral, but which are now displayed as ready-to-wear on shop windows. In her *Fetish Objects and Object Women* series, which she first began in Paris, the artist examines the active role that fashion photography and advertising play in the commodification of the female identity. Through enlarging objects and stripping them of their everyday associations, Koçak shows us the implicit impositions of the capitalist order, in which everything has a monetary value.



ZEREN GÖKTAN
Bir İhtimal Daha Var
/ *anitsayac.com*, 2013

Boncuk işi
150 x 75 cm



Bir İhtimal Daha Var / *anitsayac.com*, Zeren Göktan'ın Türkiye'de erkek şiddeti nedeniyle ölen kadınlara ithafen kurguladığı dijital projesi Anıtsayaç'ın bir parçasını oluşturur. Sanatçının Antik Çağ döneminde Mısır kültürünün bir parçası olan boncuk kefenlerden ilham alarak bilgisayar ortamında tasarladığı bu işi, Ümraniye T Tipi Kapalı Ceza İnfaz Kurumu'ndaki erkeklerin boncukları tek tek dizmesi sonucunda üretilmiştir. Cezaevi kültürünün bir parçası olan boncuk işi örtü toplum hafızasında yer etmiş duygusal yazı ve imgelere, popüler bir aşk şarkısının nakaratına gönderme yapar. Eserin içine gömülü olan karekod, izleyiciyi kadın cinayetlerinin kapsamlı bir arşivi olan Anıtsayaç web sitesine yönlendirir. Göktan, hükümlülerle yaptığı işbirliğini etkileşimli medya teorisyeni Geert Lovink'in "beklenmedik ittifaklar üzerinden uzlaşma alanları yaratmak" sözüyle açıklar.



ZEREN GÖKTAN

There Is Another Possibility

/ anitsayac.com, 2013

Beadwork

75 x 175 cm



There Is Another Possibility / anitsayac.com is one component of a digital monument project that Zeren Göktan created in memory of women in Turkey who have died because of male violence. Inspired by the bead-net mummy shrouds of ancient Egypt, this work was originally designed digitally and then fashioned from beads individually strung together by male inmates of the Ümraniye penitentiary in İstanbul. Crafting beadwork is a long-standing tradition of prison culture in Turkey, and this beaded shroud evokes sentimental writings and images that are entrenched in social memory, while also referencing the refrain of “There is Another Possibility,” a popular love song of the same name. Embedded in the work is a QR code that directs the viewer to the Monument Counter website, which houses a comprehensive archive of femicides in Turkey. Göktan cites interactive media theorist Geert Lovink’s notion of creating areas of reconciliation through unexpected alliances when speaking about her collaboration with the Ümraniye convicts.

GÖZDE İLKİN



Dalgın, Dargın ve Unutkan – I, 2014

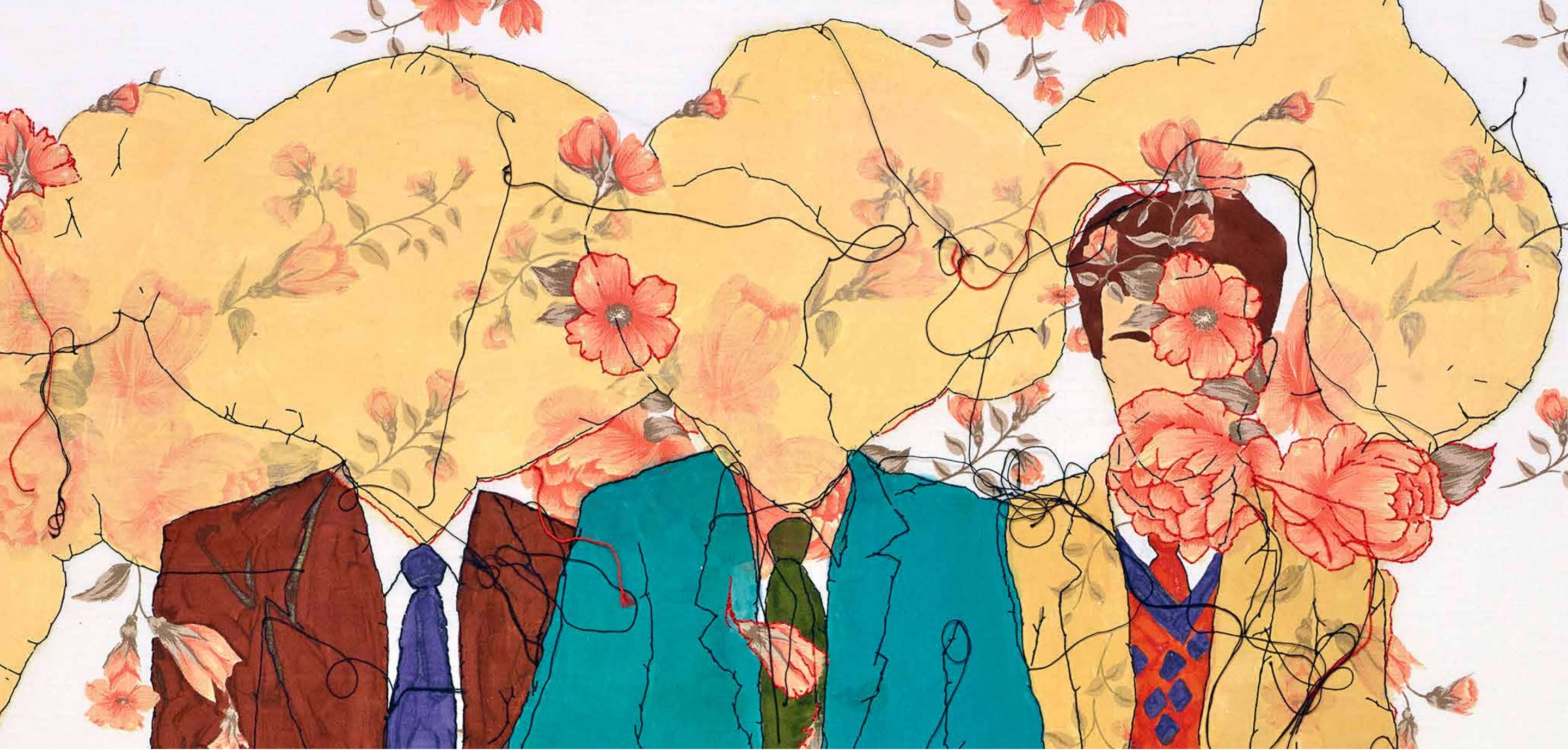


Kumaş üzerine karışık teknik

100 x 180 cm



Gözde İlkin çalışmalarında kullandığı gündelik yaşamın bir parçası olan kumaşları, farklı coğrafyaları, kişisel manzaraları birbirine bağlayan birer hafıza sahnesine dönüştürür. Çoğunlukla dikiş, çizim, boya, video ve ses enstalasyonlarını kullanarak, özellikle ev-aile içi ilişkiler, güç dengeleri, cinsiyet tutumları ve ortak yaşama referans veren formlar ile kumaş motiflerinde etkileşimler oluşturur. İnsan, hayvan, bitki oluş arasında gezinen, figürleri birbirine bağlayan soyut formlar farklı kültür ve dillerin ilişkilene biçimlerini temsil eden ortak bir kök fikrine açılır. 2014 yılında ürettiği Prova adlı serinin bir parçası olan *Dalgın, Dargın ve Unutkan - I* adlı eserde, toplumsal çatışmaları, alışık olmadığımız bir dil ve hareketle dönüştüren uzlaşma biçimlerini işler. Güvende hissedilen alanların ortak yaşam ve birliktelikler ile kurulabileceği bir kutlama temsilidir. *Dalgın, Dargın ve Unutkan - I*, formunu yitirmiş, belirsiz bir güç temsili çevresinde, boşlukta toplanan, seyre dalan figürlerden oluşur.



GÖZDE İLKİN

Preoccupied, Offended and Absent-minded - I, 2014

Mixed media on fabric

100 x 180 cm



Gözde İlkin transforms fabrics used within daily life into memory scenes that connect different geographies and personal landscapes. İlkin uses techniques such as sewing, drawing, painting, video and sound installations as she creates interactions between forms that allude to home and family relations, power dynamics, gender roles and communal life as fabric motifs. Abstract forms that shift between being human, animal and plant connect the figures, representing the idea of a common root that brings together various cultures and languages. In *Preoccupied, Offended and Absent-minded - I*, which is a part of her Rehearsal series from 2014, the artist deals with forms of reconciliation that transform social conflicts through unusual language and movement. The work demonstrates a moment of celebration where safe spaces can be established in communal life through a sense of togetherness. *Preoccupied, Offended and Absent-minded - I* consists of figures who have gathered in a void, and contemplate around an indefinite, formless representation of power.

ALİ ELMACI
Onu Öldür, Beni Güldür V, 2014

Tuval üzerine yağlıboya
175 x 220 cm



Ali Elmacı, *Onu Öldür, Beni Güldür V* adlı eserinde toplumsal ve kişisel imgelerden oluşan sembolik bir kompozisyon üretir. Eser, iktidar ve otoritenin bir uzantısı olarak işlev gören medyadan, medyada dolaşıma giren haber görsellerinden ve içeriklerden beslenen sürreal bir kesit sunar. Topluma yansıtılan hikayelerden alınmış parçaların alışılmışın dışında ve karanlık bir görsel düzen içerisinde yeniden sunumu, medyanın birey üzerindeki şekillendirici ve manipülatif gücünü ortaya koyar. Bireylerin düşünce, eğitim, aile ve toplum algısı, iktidarın güç etrafında şekillenen temsilleri ve aygıtları sonucunda dönüşüme uğrar. Hem bilinçli, hem de bilinçsiz olarak algılanan ve içselleştirilen bu kurmaca ve tekinsiz gerçeklik, eserde gün yüzüne çıkartılır.

ALİ ELMACI

Kill Him, Make Me Laugh V, 2014

Oil on canvas

175 x 220 cm



In Kill Him, Make Me Laugh V, Ali Elmaci produces a symbolic composition that brings together fragments of social and personal imagery. The work presents a surreal cross-section fed by news images and content circulating in the media, which functions as an extension of power and authority. Images taken from stories that are delivered to society are presented in an unusual and dark visual order, revealing the influence that media has on individuals. On an individual level, our perceptions of thought, education, family and society are transformed as a result of the dominant representations and devices designed around power. The work brings to light this fictional and uncanny reality, which is perceived and internalized on both a conscious and unconscious level.



CANAN
﴿ Nazar Değdi Dünyama, 2011 ﴾

Poster serisi
29 x 47 cm (her biri)



Kendini feminist-aktivist bir sanatçı olarak tanımlayan CANAN, *Nazar Değdi Dünyama* adlı eserinde kamusal mekân için tasarlanmış bir poster serisiyle ev içi şiddet ve istismar konularına dikkat çeker. CANAN, bu eserinde kocasının yüzüne nitrik asit attığı arabesk şarkıcı Bergen'in imgesinden yola çıkar. İsmi Müslüm Gürses'e ait popüler bir arabesk şarkıdan alan eser, popüler kültür üzerinden toplumsal yapıya işlemiş cinsiyet kalıplarına dair bir eleştiri sunar. Türkiye'de farklı sınıf ve eğitim düzeylerinden kadınların sözlü, psikolojik ve fiziksel düzeyde erkek şiddetine maruz kaldığına dikkat çeker. Eserlerinde sık sık kendi bedenine yer veren sanatçı, "şahsi olan politiktir" anlayışı ile mevcut beden ve cinsiyet politikalarına ve kadınlığın temsiline ayna tutar.

CANAN

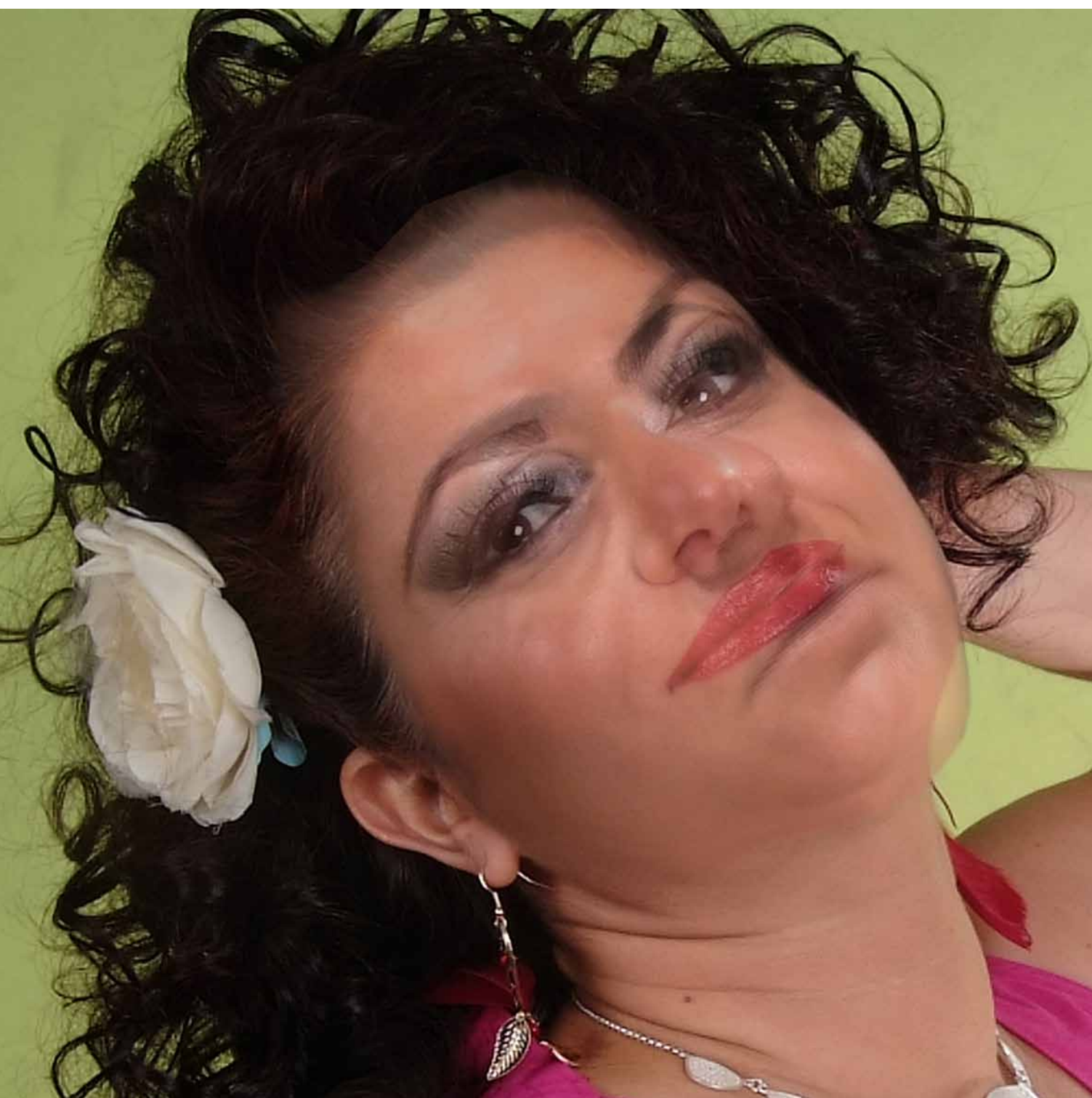
It was Worth The Evil Eye Into My World, 2011

Poster series

29 x 47 cm (each)



It was Worth The Evil Eye Into My World is one of a series of posters by CANAN, who defines herself as a feminist-activist artist. The posters draw attention to the issues of domestic violence and abuse and are intended for public display. In this work, the artist takes as her point of departure the image of the Arabesk singer Bergen, who survived an acid attack committed by her husband that left her half blind. The work, whose title is taken from a popular song of the same name by another Arabesk singer, Müslüm Gürses, employs pop culture to present a critique of the gender stereotypes that are embodied in the social structure. It draws attention to the fact that women of every class and educational background in Turkey are exposed to male violence at the verbal, psychological and physical levels. Frequently including her own body in her works, CANAN reflects current gender and body policies and representations of femininity in keeping with the second-wave feminism argument that “the personal is political.”





KAÇ KURBAN DAHA

CANAN



erkeklerin sevgisi hergün 3 kadın öldürüyor.

Nazar Değdi Dünyama



*It was Worth The Evil Eye
Into My World*

74

MUSTAFA BOĞA
Süslü Diyaloglar serisi, 2019
Hâlâ Konuşuyor Musun?

Çelenk

Süslü Diyaloglar serisinden *Hâlâ Konuşuyor Musun?*, Türkiye’de gelenek olduğu üzere, düğün ve cenazelere gönderilen ve kişiye özel imal edilen çelenklerin yeniden yorumlanmasıdır. Boğa’nın bu temaların duygusal doğasına sadık kalan esprili mesajları, “Dilim beni küçük düşürüyor: — Bu kadar mı yani?” ve “Hâlâ konuşuyor musun? Çünkü ben bitirdim,” gibi önermelerle dilsel, ulusal ve dinsel kimliğin ve kolektifliğin yok oluşunun yasını tutuyor. Topluluğun yası, çiçek düzenlemelerinin fotoğraflandığı terk edilmiş çiftlikler, aslında kimse için yapılmayan ve kimsenin gitmediği törenler gibi ıssız çevreler aracılığıyla vurgulanıyor.



MUSTAFA BOĞA

Adorned Dialogues series, 2019

Are You Still Talking? Because I'm Done.

Floral arrangement



 *Are You Still Talking Because I'm Done* from the *Adorned Dialogues* series reinterprets traditional Turkish wreaths that are customarily sent to weddings and funerals. Staying true to the emotional nature of these themes and armed with sentiments like, “My language is insulting me: — Is that it?” and “Are you still talking? Because I am done,” Boğa’s tongue-in-cheek messages mourn a loss of linguistic, national, and religious identity and collectivity. The communal grief is accentuated through the desolate environments the arrangements are photographed in: abandoned farmlands and vacant ceremonies for no one.



PINAR YOLAÇAN
Yılan Kadın, 2013



Video
2' 19"

Pınar Yolaçan'ın *Yılan Kadın* adlı videosu, kadın bedenini Batılı olmayan ve Antik Çağ'da bir tapınma ritüeli olan dans formlarından göbek dansı üzerinden ele alır. Anadolu'da kadın bedeni ve doğurganlık, Çatalhöyük ve Hacılar gibi medeniyetlerde Ana Tanrıça motifi üzerinden temsil edilmiştir. Ortadoğu'da ve Mısır'da aslında köklü bir tarihe sahip olan göbek dansı, teorisyen Edward Said'in "Oryantalizm" kitabında bahsettiği gibi sömürgeciliğin etkisiyle "Batı'nın, "Doğu" kurgusu içerisinde egzotikleştirdiği bir eğlenceye indirgenmiştir. Eser ismini, yarı kadın yarı yılan olan ve doğurganlığı simgeleyen Hindu tanrıçası "Nagini" den alır. "Oryantal Didem" olarak bilinen Didem Kınalı'nın, göbek dansının Antik Çağ Mısır'ındaki doğum ritüellerine gönderme yapan karın hareketleri ve titremelerden oluşan koreografisi solo ritim eşliğinde aktarılır. Bu senkronize figürler, ışığın kostüme yansımalarıyla duyuşal ve meditatif bir etki kazanır.

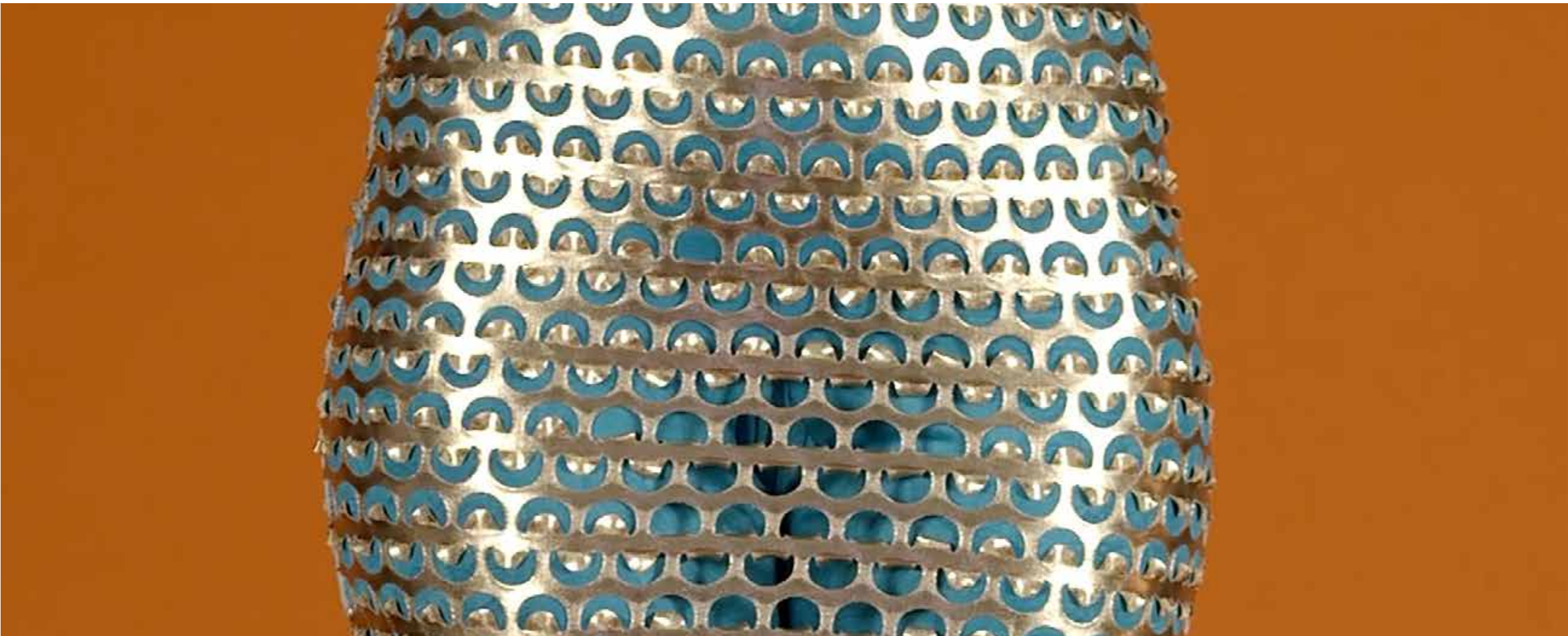


PINAR YOLAÇAN
Snake Woman, 2013

Video
2' 19"



Pınar Yolaçan's work *Snake Woman* deals with the female body through the non-Western dance form of such as belly dancing, which functioned as a ritual of worship in ancient times. Anatolian civilizations such as Çatalhöyük and Hacilar represented the female body and fertility through the Mother Goddess motif. Belly dancing, which has a deep-rooted history in the Middle East and Egypt, has been reduced to an entertainment under the influence of colonialism, as the "West" has exoticized this activity within the context of a fictional "East," as mentioned in theorist Edward Said's book "Orientalism". The work takes its name from the Hindu goddess "Nagini", who is half woman half snake, and symbolizes fertility. Known as "Oriental Didem", Didem Kinalı's choreography consists of abdominal movements and tremors referencing Ancient Egypt, the birthplace of belly dance, and is accompanied by a solo rhythm. These synchronized figures gain a sensory and meditative effect as the light reflects on the dancer's costume.



MUSTAFA BOĞA
Savaş Yedigârları serisi, 2017
Kalaşnikof

Kapitone yorgan
107 x 400 cm



Mustafa Boğa'nın *Savaş Yadigarları* serisi, genellikle kadınların çeyizinde yer alan, elde dikilmiş yorganların üzerine ilâştirilmiş alışılmadık desenlerden oluşur. Çoğunlukla annelik, ev ve mahremiyet sembolleriyle anılan yorganlara F-16'lar ve Kalaşnikoflar işleyen Boğa iğne işinin akla getirdiği geleneksel olguları yıkar. Yorgan, izleyiciyi "konfor" ve "güvenlik"le ilgili düşüncelerini yeniden gözden geçirmeye çağırır; kişisel korkuların ve huzursuzlukların topluca askeri çatışmalara neden olduğu anları vurgular. Muhtemelen bir kuşaktan diğetine aktarılmış olan bu masum görünüşlü el sanatı şu soruyu gün yüzüne çıkarır: Yorgan bir güven nesnesi midir, yoksa bir baskı nesnesi mi?

MUSTAFA BOĞA

The War Heirlooms series, 2017

Kalashnikov

Embroidered quilt

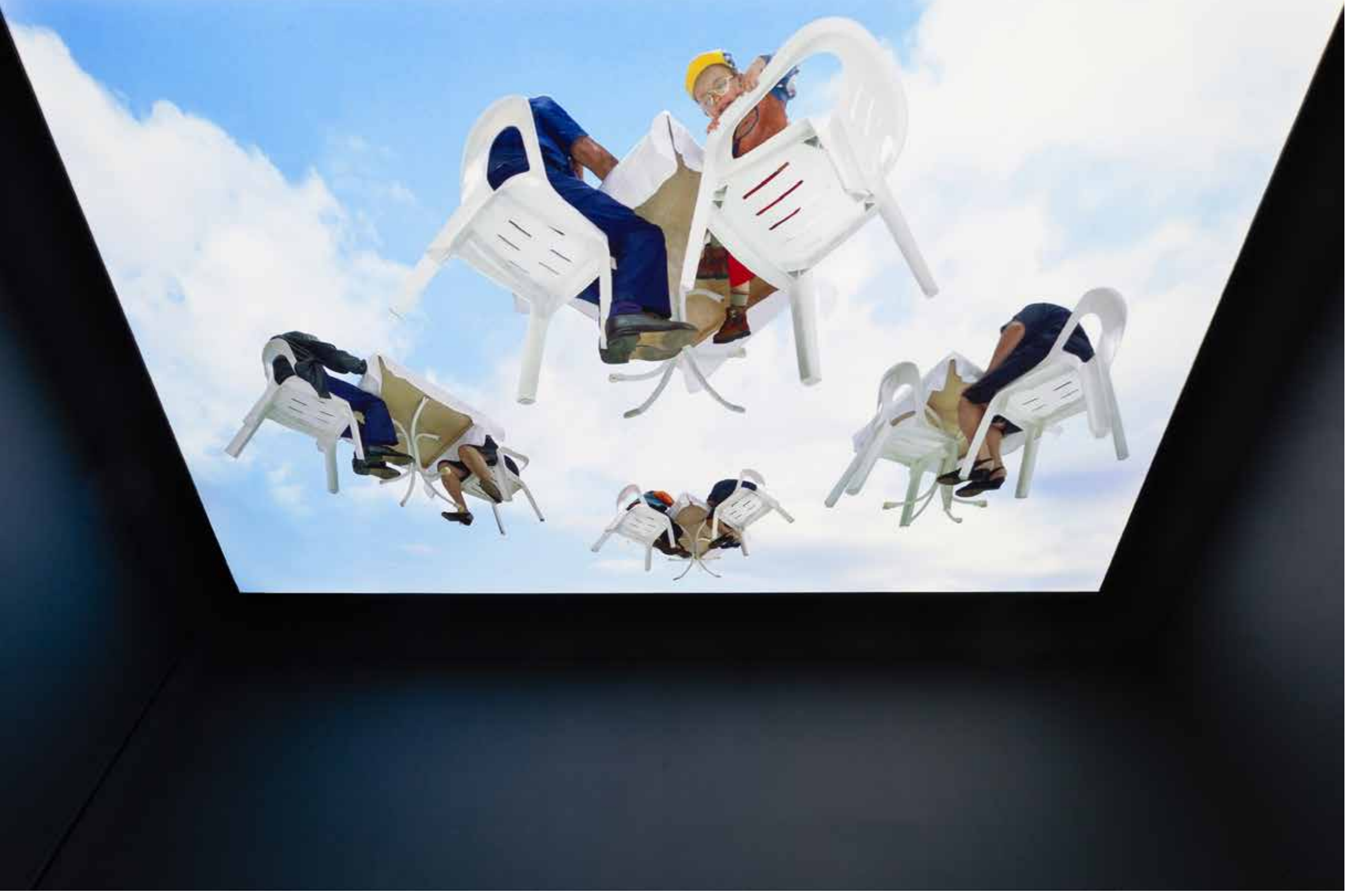
107 x 400 cm



Mustafa Boğa's *The War Heirlooms* series places unlikely mise en scènes on yorgan, a hand-quilted duvet often found in a woman's dowry. By associating this handiwork — which typically evokes motherhood, home and familiarity — with images of war machinery, Boğa subverts the traditional notions called to mind by the craft itself. Embroidering duvets with tanks, F-16s and, in this case, Kalashnikovs, the artist encourages the viewer to re-visit their ideas of "comfort" and "security," and highlights the moments when personal fears and discomforts lead to military conflicts. Likely to be passed down from one generation to the next, the seemingly innocent craftwork poses the question: Is the duvet an object of safety or oppression?

AYDAN MURTEZAOĞLU
➤ *Aile Salonu Üst Kattadır*, 1998-2018 ➤

Tavana projeksiyonla oluşturulmuş yerleştirme



Eserlerinde Türkiye'deki sosyopolitik dönüşümlere ve bu dönüşümlerin toplumsal etkilerine yer veren Aydan Murtezaoğlu, *Aile Salonu Üst Kattadır*'da esnaf lokantalarında, özellikle yalnız ya da çocuklu kadınlara ve ailelere tahsis edilen korunaklı alanlar olarak işaretlenen aile salonuna “aşağıdan” bir bakış sunar. Yalnız erkeklerin sorun teşkil edebileceği önyargısıyla bu masalara oturtulan kadınların, çocukların ve ailelerin kim olduğu gözükmez. Aile olmayan “alt kattakiler”le aralarındaki bu mesafe, Türkiye'nin sosyokültürel yapısı içerisinde kutsallaştırılan ve içinde sadece toplumun kabullendiği tanımı barındırabilen aile kavramına bir gönderme niteliğindedir. Namus kaygısı sonucunda ortaya çıkan bu “özel ilgi”, güçlenen kurbanlaştırma sonucunda şiddetin üretilmesine ve devamlılığına da yol açar. Sandalyesinden aşağı, izleyiciye doğru bakan küçük erkek çocuk, yaşamının ilk evresini bir kurban rolünde geçirirken, yetişkinliğinde benzer bir tehdit oluşturma potansiyelini taşır. İzleyiciyle göz teması kuran figür, aile-toplum yapısında süregelen bir döngüyü temsil eder. Yukarısı ve aşağısı arasında kurulan bu geçişi köprü, kolektif olarak yücelttiğimiz kavramları ve içselleştirdiğimiz ayrımları fark edebilmemize olanak tanır.



AYDAN MURTEZAOĞLU
Family Room Upstairs, 1998-2018

Projection on ceiling



Aydan Murtezaoğlu's works explore socio-political movements in Turkey and their impact on society. In *Family Room Upstairs* she gives us a below-stairs view of so-called "family rooms," a common upper-floor feature of tradesman's restaurants in Turkey marked as sheltered spaces allocated to families and women – alone or with children. As a result of the prejudice that unaccompanied men are more likely to cause problems, the tables are given to women, children and families whose faces we cannot see. The detachment from the non-families downstairs is a critique of spaces dedicated to a very particular and standard "family," as it is defined by society and sanctified in Turkey's sociocultural makeup. This "special interest" that emerges as a result of concerns around chastity leads to the perpetuation of violence, by creating a strong sense of victimization. A small boy gazing down at us from the chair is positioned in the role of the victim, but also carries the potential to pose a similar threat in adulthood. Making eye contact with the viewer, the figure of the boy represents a vicious cycle in the family-society structure. This bridge temporarily connecting the above and below enables us to perceive concepts that we have collectively exalted, and distinctions that we have individually internalized.

NİLBAR GÜREŞ
TrabZONE serisi, 2010
Yol Ayrımı (Ana-Kız)

Renkli baskı, 3/5 + 1 A.P.
100 x 150 cm



Yol Ayrımı'nda farklı yönleri gösteren bir yol tabelasının altında duran kadınlar aynı eşarpı paylaştıkları için birbirlerine bağlıdırlar. Eşarp, her ikisini de tanınmaz ve birleşik kılan bir araca dönüşür, yazgılarını iç içe geçirir. Bu görüntü, farklı bireysel kimliklerin peşinde, kendilerini (anne ve kız çocuk gibi) geleneksel toplumsal rollerden kurtarmaya çabalayan kadınların yaşadığı zorluklara işaret eder. Bir tercih yaptıklarında kendilerine yol gösterecek bir rehberden yoksun oluşları da, karayolu tabelasındaki solmuş harflerle gösterilir. Molla Halil Oğulları ve Haliloğulları mahallelerinin ortasında duran yol ayrımı, erkek isimleri taşıyan benzer iki yöne çıkar.



NİLBAR GÜREŞ

TrabZONE series, 2010

Junction (Mother-Daughter)

C-print edition of 3/5 +1 A.P.

100 x 150 cm

The women in Nilbar Güreş's *Junction* stand directly under signs pointing in opposite directions, yet they are bound together by a shared headscarf — an instrument which renders them both unidentifiable and conjoined, their fates intertwined. This imagery points to the difficulties of women extricating themselves from traditional societal roles (such as mother or daughter) to pursue separate, individual identities. The lack of guidance available to them once they do make such a choice is suggested by the faded letters on the signposts. Standing in the middle of Molla Halil Oğulları and Haliloğulları neighborhoods, the fork in the road leads to two similar directions bearing male names.



 NİLBAR GÜREŞ 
TrabZONE serisi, 2010
Başüstü

Renkli baskı, 3/5 + 1 A.P.
150 x 100 cm



Bu fotoğraf *TrabZONE* serisinin örüntüsünü devam ettirir; kadınların yüzleri (ve bunun sonucunda kimlikleri), toplumdaki rollerinin simgeleriyle perdelenmiştir. Bu sahnede döşekler, ev işleri ve ailenin bakımına dair görsel birer dublördür. Fotoğrafta kadından abartılı sayıda, taşıyabileceğinden çok daha fazla çarşaf ve yastık taşınması beklenmektedir. İmgenin ustalıkla değiştirilmesiyle bu görev kolaymış gibi görünür. Yastık ve çarşaflardan oluşan yük, kadının kişiliğinin ortaya çıkmasını sağlayabilecek bir alanı işgal eder. Tarlalarda ve evlerinde yoğun iş yükü olan Trabzonlu kadınlara bir referans içeren eser, bölgedeki erkek popülasyonunun zamanını kahvelerde geçiriyor olduğuna da hatırlatır.

NİLBAR GÜREŞ

TrabZONE series, 2010

Overhead

C-print, 3/5 + 1 A.P.

150 x 100 cm



Overhead continues Nilbar Güreş's *TrabZone* series' pattern of women with their faces (and circumstantially, their identities) obscured by symbols of their traditional societal duty. In this case, bedding is a visual stand-in for domesticity and caretaking. The exaggerated amount of linens and pillows is both impossible for and expected of the woman to carry — a task which, due to the manipulation of the image, is made to look easy and comes at the expense of space that would allow her character to emerge. The image, which contains a reference to women from Trabzon who have a heavy workload in the fields and at home, also reminds us that the male population of the region spends their time in coffee houses.

ÜÇÜNCÜ
KAT



THIRD
FLOOR

HASAN ÖZGÜR TOP

Biz Birbirimizi Biliriz serisi



We Know Each Other series

2012

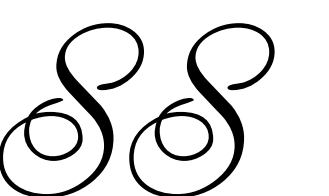
Dijital kolaj, alüminyum kompozit panel, C-print baskı

Digital collages, C-print on aluminum panels

Değişken boyutlar | Size variable

Hasan Özgür Top'un *Biz Birbirimizi Biliriz* serisi, Türkiye'de kırsal kesimden kente göçün ardından ortaya çıkan arabesk müzik türüne ve gündelik sokak kültürüne dayanır. Sanatçı, bu işini dönemin popüler fotoğraflarına ve film afişlerine dijital müdahalede bulunarak üretir.

Fotoğraflarda Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses gibi isimlere eşlik eden kadınlar çıkartılarak, oluşan boşluğa arabesk figürlerin kendi yansımaları yerleştirilir. Çalışmaya ismini veren "Biz birbirimizi biliriz" sözü, özellikle aidiyet ihtiyacı duyan kesimlerde biraradalığın simgesi haline gelen arabesk kültürde bir içe kapalılığı temsil eder. Eser, bir fantezi evreni olan arabesk kültürün özellikle taşralı kesimler arasında arzunun yapılanmasında oynadığı önemli rolün altını çizer. Topluma dayatılan "maço" ve heteroseksüel erkek algısı da bu yeni imgeler üzerinden sorguya çekilir.

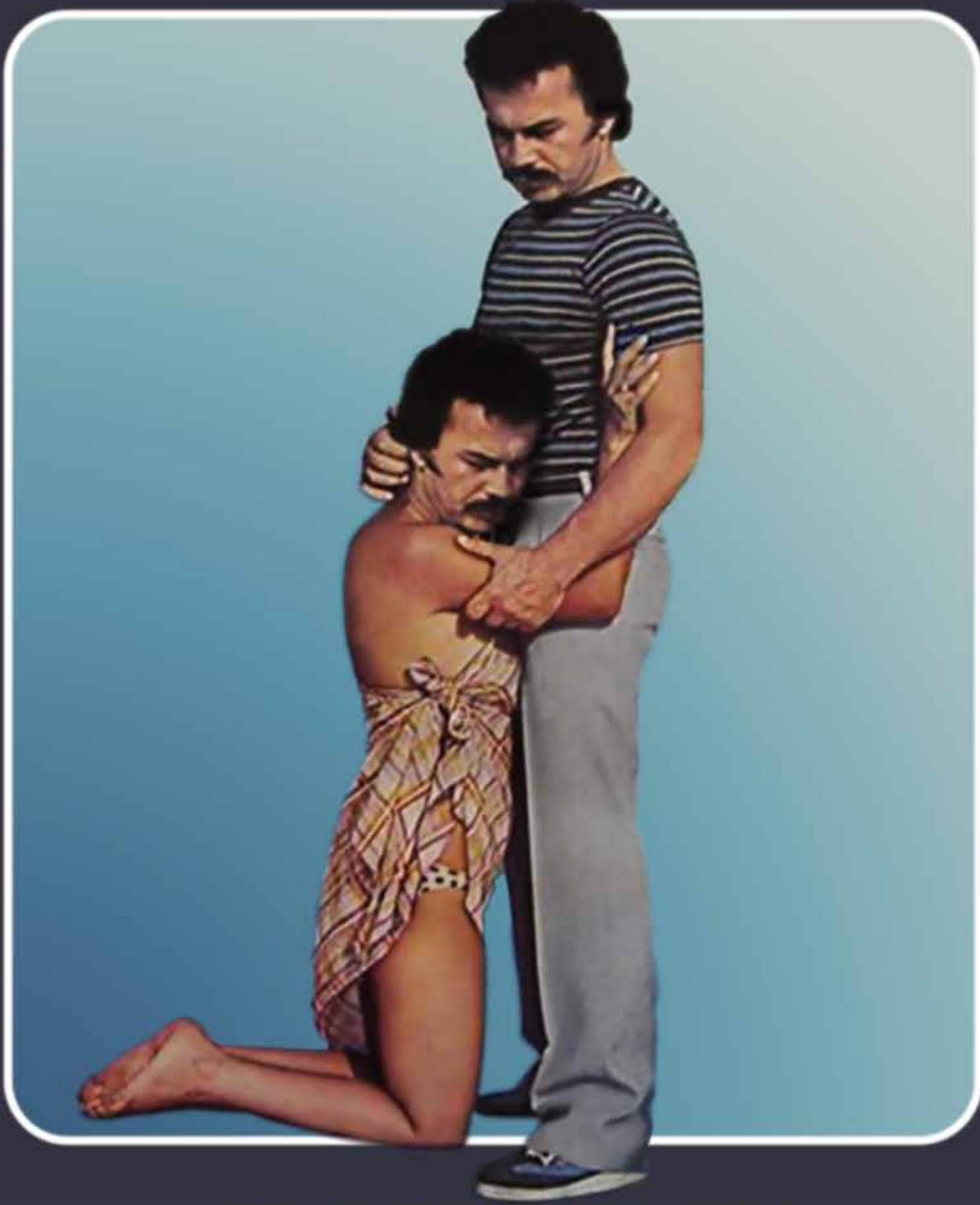




Hasan Özgür Top's *We Know Each Other* series has its roots in *arabesk* – a style of popular Turkish music that emerged in conjunction with the huge influx of rural populations into cities from the 1960s onwards – as well as in the street culture associated with it. The artist created the work from digitally altered photographs and movie posters from this period.

Top removed the female figures who originally appeared next to arabesk icons like Orhan Gencebay, Müslüm Gürses and İbrahim Tatlıses, replacing them with each icon's own passionate reflection. "We know each other" is reflective of the dire need for a sense of belonging within the arabesk culture and acts as a badge of this introverted togetherness. Top's work underscores the important role played, especially among rural communities, by arabesk culture and by its fantasy universe in structuring notions of desire. The artist's manipulated images also interrogate perceptions of machismo and heterosexual masculinity imposed by society.

ORHAN GENCEBAY
FERYADA GÜCÜM YOK



PEMBE MUTLU NURİ ALÇO METE SEZER YAVUZ ÜN
SEYFETTİN KARADAYI MUSTAFA YAVUZ MESUT SÜRMELİ ZEYNEP ERMAN
KAMERAMAN ERDOĞAN ENGİN

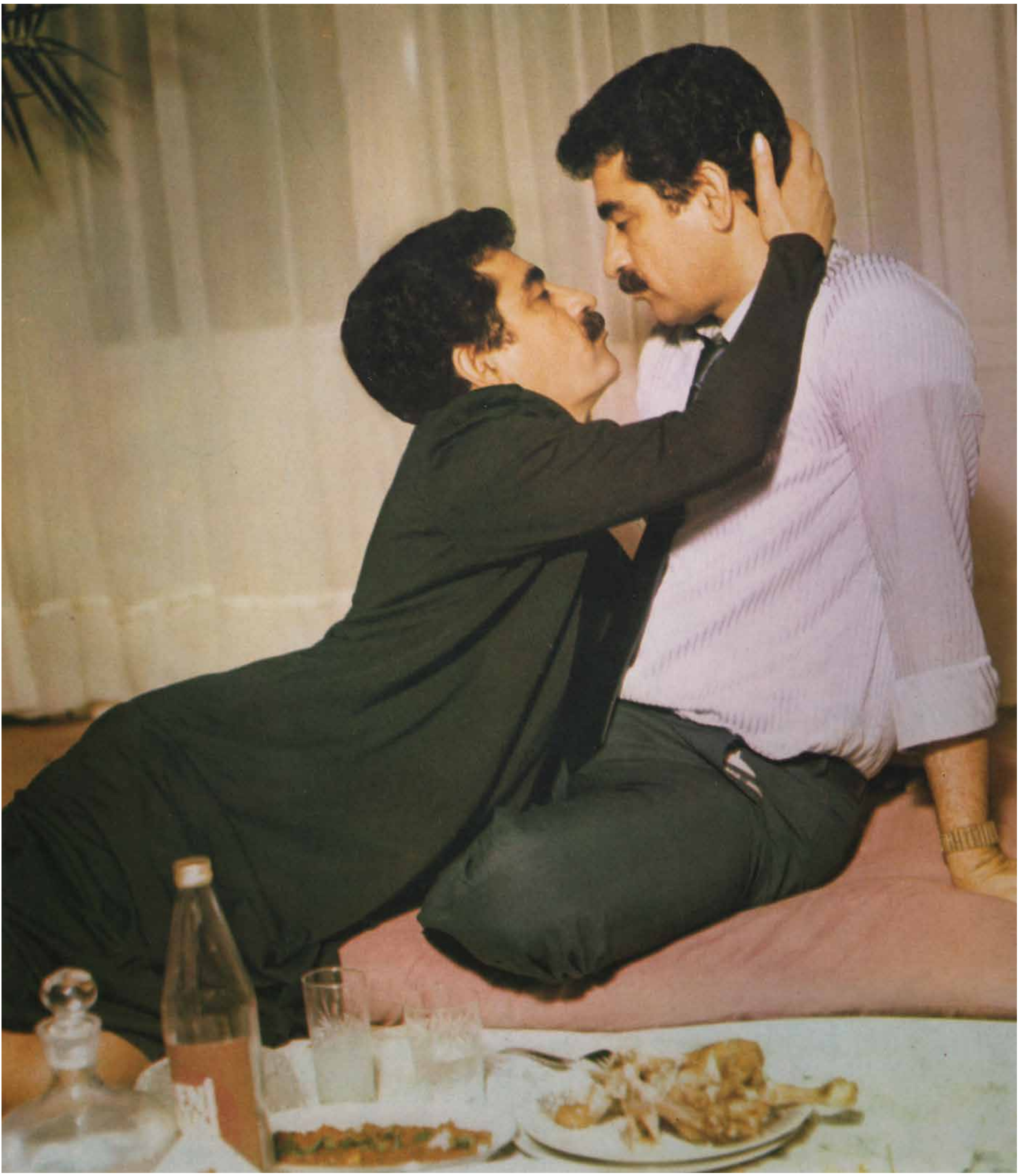
Feryada Gücüm Yok



Too Weak to Cry

3+2 AP

90



Beni Gördüğüm Zaman



When I Saw Myself

3+2 AP

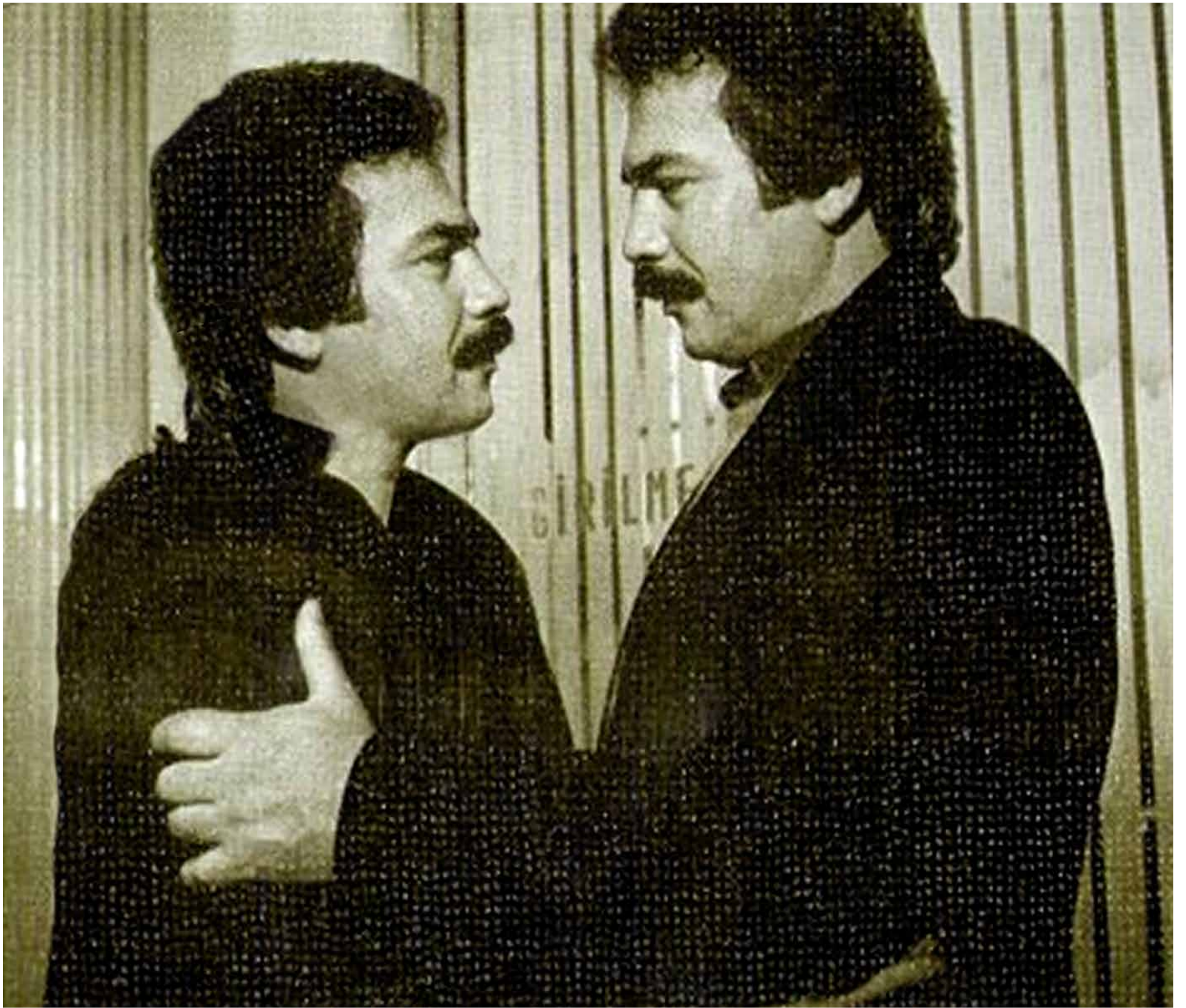


Biz Birbirimizi Biliriz



We Know Each Other

3+2 AP



Beni Buldum Ya



Now That I Found Myself

MUSTAFA BOĞA
Yabancı Nesneler I-II, 2017

Fine Art baskı, 2/5 ed.
40 x 30 cm

Yabancı Nesneler I - II’de Mustafa Boğa, yetiştiğinden farklı bir çevrede yaşayan bir sanatçı olarak memleketi Adana’da deneyimlediği kültürel ayrışmaları keşfe çıkıyor. Yapıtlarının ne anlama geldiğini akrabalarına anlatmaya çabalayan Boğa, onları bir atölye ortamına davet ediyor, alışkın oldukları kimliklerini bir kenara bırakıp bir kaide üstündeki nesnelerle görsel etkileşime geçmelerini istiyor. Sonuçta ortaya çıkan fotoğraflar gündelik objelerin gücünü bakışın nesnesi olarak yeniden kurguluyor. Böylece, sanatsal anlamın birbirinden farklı tanımlarını yan yana koyarak sanatçının bugünü ile geçmişi arasındaki yabancılaşmayı dile getiriyor.





MUSTAFA BOĞA
Extraneous Objects, 2017

Fine Art print, 2/5 ed.
40 x 30 cm



In *Extraneous Objects*, Mustafa Boğa explores the cultural disjunction he experiences as a result of the deep contrast between his hometown roots in the southern Turkish town of Adana versus London, the drastically different setting he now occupies. Struggling to explain the nature of his work to his relatives, Boğa invites them to a studio environment where they can leave their “habitual identities” behind and visually interact with objects on a plinth. Resetting the power of everyday objects in the context of the viewer’s gaze, the resulting photographs juxtapose incongruous definitions of artistic meaning and express the estranged relation between the artist’s present and his past.

MANOLYA ÇELİKLER

İsimsiz, 2017

Porselen tabak üstüne karışık teknik
26 cm çap (her biri)



Manolya Çelikler'in eserleri, kadınlardan eş zamanlı olarak beklenen eşit haklara sahip olmadan yaşama ve tüm koşullarda sınırsız şefkat gösterme halini sorgular. Narin tabaklar, ev kadını olarak iç mekâna hapsedilmiş geleneksel ideal kadın imajını animsattır. Ne var ki tabaklardaki çatlak ve kırıklar, bu beklentilerde de kırılmalara alan açmaktadır. Eser, ataerkil idealin kırıldığı noktaları kucaklayarak, toplum standartlarına göre "kusursuz" olmamayı seçen kadınlara gönderilmiş bir aşk mektubudur.



MANOLYA ÇELİKLER

Untitled, 2017

Mixed media on porcelain plate
Diameter 26 cm (each)



Manolya Çelikler's work questions the ways in which women are simultaneously expected to continue their lives deprived of equal rights and still maintain a sense of "gentleness." The dainty plates are reminders of traditional ideals of women as housewives relegated to the domestic sphere. The cracks and fractures in the plates, however, make room for the ruptures in these expectations, welcome the points where the patriarchal ideal breaks down. They are a love letter to women who choose to be imperfect by society's standards.

MANOLYA ÇELİKLER
Ah, 2017

Porselen
7 x 16 cm



Manolya Çelikler'in eserleri, kadınlardan eş zamanlı olarak beklenen eşit haklara sahip olmadan yaşama ve tüm koşullarda sınırsız şefkat gösterme halini sorgular. Renkli çiçek motifleriyle süslenmiş bir kapı levhası, iç mekâna bir ev kadını olarak hapsedilmiş geleneksel ideal kadın imajını anımsatır. Sanatçının içerisinde pişmanlık, özlem, hayal kırıklığı gibi birçok anlam barındıran "Ah" kelimesine yer verdiği işi, kadın imgesini itaatkâr, hamarat ve sessiz gibi kalıplarla ele almakta ısrarcı mevcut düzene karşı bir isyan niteliği taşır.



MANOLYA ÇELİKLER
Ah, 2017

Porcelain
7 x 16 cm



Manolya Çelikler's work questions the ways in which women are simultaneously expected to continue their lives deprived of equal rights and still maintain a sense of "gentleness." A door plate adorned with colorful floral motifs is a reminder of traditional ideals of women as housewives, as relegated to the domestic sphere. The artist's use of the word "Ah" is in reference to the sound of a heavy sigh and holds many emotional connotations including regret, longing and disappointment. It is a rebellion against the existing order, which insists on defining the female image through adjectives such as obedient, diligent and silent.



RAMAZAN CAN

Yüklük serisi, 2017

Yerlileştirme II



Beton ve halı
100 x 105 x 30 cm



Yörük bir aileden gelen Ramazan Can, eserlerinde kendi kimliğinden yola çıkarak yer değiştirme ve göç konularına değinir. Can'ın çalışmalarında kilim, dokuma, çadır gibi materyaller Anadolu topraklarındaki kadim şaman geleneğini, beton ise modernleşme ve bu kavramla gelen yıkımı temsil eder. Beton ile dokumanın karşı karşıya geldiği alanlar göç ve yerleştirme politikalarını düşündürür. *Yerlileştirme II*'de halı var olmaya devam etmeyi başarmış, ancak süreçte birincil özelliklerinden taşınabilirliği kaybetmiştir. Yapıtın başlığı, sosyal, coğrafi ve tarihi anlamda yerinden edilmenin farklı yönlerini, aynı zamanda hatırlama ve unutma, kimlik ve uyumlanma, yeni çevreler ve içselleştirilmiş hafıza arasında çıkan krizleri çağırıştırır.



RAMAZAN CAN

Cupboard /Attic series, 2017

Indigenization II

Concrete and rug

100 x 105 x 30 cm



Originally from a family with Yörük roots, Ramazan Can expands on themes of displacement and immigration in his practice, establishing his own identity as the starting point. In his work, materials like rugs, woven goods and tents symbolize the ancient Shaman traditions in Anatolia, while the concrete stands for modernity and the destruction that accompanies it. The encounters between woven and concrete encourage the viewer to think about migration and politics of settlement. In *Indigenization II*, the carpet perseveres, yet loses one of its defining qualities: movability. Along with the title, different facets of social, geographical and historical displacement are evoked, as well as the resulting crises between remembrance and forgetting, identity and adaptation, new environments and ingrained memory.



CANSU YILDIRAN



Mülksüzler serisi



The Dispossessed series

2016

Arşivsel Pigment Baskı | Archival Pigment Print

Değişken boyutlar | Size variable

Mülksüzler fotoğraf serisi, Cansu Yıldiran'ın anne tarafından memleketi olan Trabzon'un Çaykara ilçesinde geçmişine, köklerine ve kendi kimliğine dair sorgulamalarının bir yansımasıdır. Sanatçı, bu seriyi her yaz misafir olarak gittiği yayla köyünde yalnızca erkeklerin mülk sahibi olduğunu, kadınların ise böyle bir hakkı olmadığını keşfetmesi üzerine üretir. Geniş bir zamana yayılan bu mülksüzlük ve aidiyetsizlik hali, sanatçıyı temel haklardan yoksun kadınlar üzerinden bir kimlik arayışına iter. Fotoğraflarda ışığın teknik ve imge olarak yoğun kullanımı, adeta bir kazı çalışmasındaki gibi sistemin göz ardı ettiklerini, karanlıkta gizlenenleri, görünmeyenleri açığa çıkarma görevi görür. Böylelikle sanatçı, kendi bilinçaltında yer etmiş olan varoluşsal sorgulamaları da fotoğraflar aracılığıyla yüzeye taşır.



The Dispossessed is a series of photographs by Cansu Yıldıran that probe the past and her roots in Trabzon's Çaykara township, where her mother is from. It is also a questioning of the artist's own identity. Yıldıran began producing the series when she discovered that only men are permitted to own property in the highland village, which she visited every summer as a guest. In Çaykara, to this day, women are denied rights of ownership. This longstanding denial of property and equal rights prompted the artist to seek out an identity through women who are deprived of basic rights. The photographer's intensive use of light as both an artistic technique and symbol serves to reveal both what is systematically ignored and visibly concealed in the darkness, in an almost excavation-like process. Thus, the photographs dredge up and expose the existential questions riddling the artist.



Çayırdaki Kadın



Woman in the Field

70 x 50 cm

103



Hala
Aunt

75 x 50 cm



Mülksüzler I



The Dispossessed I

50 x 50 cm

105



Namaz



Prayer

50 x 50 cm



ZEHRA ÇOBANLI
Nereden Geldin, 2013

Seramik ve yn halı
38 x 29 x 7,5 cm

Zehra obanlı, *Nereden Geldin* eserinde kırsaldan kente gelmek zorunda kalan bir kadının g öyküsünü anlatır. Kış ayları için köylerde örülen patik veya ev ayakkabısı, geleneksel bir halı üzerine yerleştirilmiştir. Eserlerinde kadın ve toprak arasındaki ilişkiyi vurgulayan obanlı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, Anadolu kadınların binlerce yıldır yoğun emek verdiği seramik kültürü üzerinden dikkat çeker. *Nereden Geldin*, kadına atfedilen temizlik, yemek, bulaşık, çamaşır gibi eve ait sorumlulukların, onu evle ve özel alanla sınırlandırdığının altını çizer. Ev eksenli çalışma biçimi, aynı zamanda g eden kadınların geçimlerini sağlamak için yöneldiği bir alandır. Çobanlı, bu eserinde ataerkil toplumsal baskı ve sindirme araçlarına, kadın istismarına, aidiyet sorununa ve görünmez emeğe atıfta bulunur.





ZEHRA ÇOBANLI

Where Did You Come From, 2013

Ceramics and woolen carpet

38 x 29 x 7.5 cm



In *Where Did You Come From*, Zehra obanlı tells the story of a woman forced to leave her countryside home to move to the city. The work consists of the sort of knitted socks and house slippers that are worn at home by villagers to stay warm during winter. The objects are set on a traditional carpet. obanlı's work frequently emphasizes the relationship between women and the soil, and uses the Anatolian cultural heritage of ceramic-making – to which women have been making a huge contribution for millennia – to draw attention to gender inequality. *Nereden Geldin* also highlights housekeeping responsibilities such as cleaning, cooking, dishwashing and laundering. These are traditionally attributed to women and confine them to the home and its associated domains. Such housework is also the kind of employment most available to women who must make a living after migrating into the city. In this work, çobanlı makes reference to the means of oppression, intimidation and abuse of women within patriarchal societies, as well as the problem of belonging and invisible labor.

MEMED ERDENER

﴿ Kafanın İçindeki Hariç ﴾

Hiçbir Şey Sana Ait Değil, 2014

Gümüş kaplama cüzdanlar ve lehimlenmiş bozuk paralar
45 x 30 x 13 cm



Extramücadele ismiyle de tanıdığımız Memed Erdener'in, *Kafanın İçindeki Hariç Hiçbir Şey Sana Ait Değil* adlı eseri, ismini George Orwell'in "1984" adlı distopik romanında geçen bir cümleden alır. Maddi ve manevi varlık, insan vücuduna referans veren bir kompozisyon üzerinden aktarılır. Kapitalizmin bir dayatması olan materyalist varoluş anlayışını ve maddiyatın geçiciliğini vurgulayan eserde, madeni paralar farklı boyutlarda zarif cüzdanlardan yere dökülmüş görünür. Her türlü mal, mülk ve maddi kazanç gasp edilebilir, elden ele geçen ve elde tutulması güç birer olgu olarak öne çıkar. Sanatçıya göre insanın gerçek hazinesi, kafasının içindeki düşünceler, biriktirdiği anılar ve hayal gücü gibi çalınması mümkün olmayan unsurlardan oluşur.



MEMED ERDENER

*Nothing Was Your Own Except
The Few Cubic Centimetres
Inside Your Skull, 2014*

Silver-plated purses and soldered coins
45 x 30 x 13 cm



A work by Memed Erdener, aka “Extramücadele”, *Nothing Was Your Own Except The Few Cubic Centimetres Inside Your Skull*, takes its name from a sentence in George Orwell’s dystopian novel “1984”. Material and intangible wealth is conveyed through a composition that references the human body. Coins appear to have spilled from elegant purses of different sizes, emphasizing the materialistic understanding of existence (an essential prerequisite of capitalism) as well as the impermanence of materiality. Goods, property and material gains are all things that can be snatched away: They pass from hand to hand and are difficult to retain too long. In the artist’s view, real treasure consists only of the thoughts inside one’s head, the memories one has accumulated, and one’s imagination – because these are things that cannot be bought or stolen.

FATMA BUCAK
﴿ Suggested Place For You To See It ﴾
/ And then God Blessed Them, 2013

İki kanallı HD video, renkli, sesli
13'32", 9'28'



Fatma Bucak'ın iki-kanallı video yerleştirmesi, Orta Anadolu'daki Tuz Gölü'nün çevresinde din, toplumsal cinsiyet eşitsizliğı ve politikalarının güncel tanımlarını ve bunların toplum üzerindeki etkilerini teatrallik ve izleyici aracılığıyla sorgular. *And Then God Blessed Them*, sanatçının erkek bir katılımcı ile birlikte gerçekleştirdiğı bir performans ile tek tanrılı dinlerin doğuş efsanesini ele alır. *Suggested Place For You To See It* kapsamında ise, Tuz Gölü çevresindeki farklı köylerden sanatçının davet ettiğı on üç kadın, sanatçının aynı mekanda gerçekleştirdiğı performansına tanık olur. İki-kanallı yerleştirme ile Bucak, izleyiciyi eserin konusu yapar.

FATMA BUCAK

Suggested place for you to see it
/ And then God Blessed Them, 2013

Two-channel HD video with color and sound
13'32", 9'28"



In Fatma Bucak's double-channel installation, the artist interrogates religion, social gender inequality and current policies pertaining to both issues. In *And Then God Blessed Them*, which references to Adam and Eve creation story common to the Abrahamic religions Bucak is accompanied by a male performer. In *Suggested Place for You to See It*, 13 local women whom the artist invited from a variety of regions around Lake Tuz in Central Anatolia observe Bucak's performance with her brother. With the double-channel installation, the artist turns the viewer into the subject of the artwork.



EDA ÇEKİL
Dokuz Oda, 2019-2020

Dokuz adet fotoğraftan oluşan seri
35 x 50 cm çerçeveli (her biri)



Eda Çekil, eserlerinde aile çatısı altında toplumda süregelen aidiyet, ideoloji, güç, meşruiyet gibi dinamikleri görünür kılar. *Dokuz Oda*, aile belleğinin kurgulanmasında önemli bir rol oynayan fotoğrafların ve geleneksel düzenin hane içinde sunulduğu alanlara odaklanır. Paspartuların farklı yerlerine yerleştirilen dokuz fotoğrafın her biri bir odayı temsil ederken, bir yapbozun parçaları gibi evin bütünü oluşturur. Eser, toplumda idealize edilen aile yaşantısını pekiştiren ve cinsiyet rollerini ayakta tutan anlatılara ve imgelere işaret eder. Büfe, cam vitrin ve duvar gibi görünür alanlarda düğün, doğum günü, sünnet gibi toplumsal kutlamalarda çekilmiş karelerin yer aldığını hayal etmek mümkündür. Sergilenmek ve nesiller boyu korunmak üzere birer nesneye dönüşen aile fotoğrafları, özel ve toplumsal alan arasındaki ayrımı silikleştirir; gözün gördüğünün ötesinde mevcut düzeni muhafaza etme arzusunun da ışık tutar.



EDA ÇEKİL

Nine Rooms, 2019-2020

Series of nine photographs
35 x 50 cm framed (each)



In her works, Eda Çekil renders visible dynamics like membership, ideology, power and legitimacy that covertly live on in society under the overarching roof of “family.” *Nine Room* focuses on the areas of a family home that display the conventional order, and the photographs that play a crucial role in the construction of a family’s memory. Each of the nine photographs are set in different parts of their mats, representing a different room. Like the pieces of a puzzle, they make up the entirety of the house. The work is indicative of narratives and images that reinforce socially-sanctioned, idealized family life and persistent gender roles. It is possible to imagine that the photos displayed conspicuously atop counter-tops, glass cabinets and on walls were taken at social gatherings like weddings, birthdays and circumcision ceremonies. Captured to be displayed and cherished by successive generations, every family photograph diminishes the distinction between the private and social domains. Transcending that which the eye can see, every photograph also illuminates a desire to preserve an existing order.

ANTONIO COSENTINO
Banliyö Treni, 2014

Teneke
300 x 65 x 60 cm



Antonio Cosentino *Banliyö Treni* adlı eserinde 1955 Fransa yapımı TCDD banliyö treninin teneke bir modelini sunar. Modelin içerisinde, trenin orijinal künyesinin yer aldığı levha ve direksiyon yer alır. Kullanımına son verilen banliyö treniyle sergi mekânındaki karşılaşma ânı Türkiye'nin yakın geçmişine dair nostalji ve hüznün gibi karışık duyguları barındırır. Tren, aktif olduğu süre boyunca yolculuklara, anılara, kavuşmalara, vedalaşmalara sahne olan bir mekân görevi de görür. Eser, 18. yüzyıldan bu yana değişimin en güçlü sembollerinden biri olan treni ele alırken “modernite”ye dair mitleri de sorgular. Günümüzde bir kalıntı obje haline gelen tren, şehrin değişen çehresine ve zamana direnmeye çabalayan bireysel ve kolektif hafızaya gönderme yapar.



ANTONIO COSENTINO
Suburb Train, 2014

Tin
300 x 65 x 60 cm



In *Suburb Train*, Antonio Cosentino confronts us with a model of the railway carriage the Turkish State Railways used to run on İstanbul's suburban lines. Fashioned from recycled tins, the work contains the original carriage's nameplate and steering wheel. Encountering a model of a now retired-from-service commuter-train carriage in an exhibition space provokes mixed feelings of nostalgia and melancholy concerning Turkey's recent history: Carriages this tin replica was modeled after not only provided transportation but also were home to journeys, memories, reunions and farewells. Cosentino's work invites us to consider railway transport, one of the most powerful symbols of modernization at least since the 18th century, as well as the mythos of "modernization" itself. Resembling an ancient ruin or relic, *Suburb Train* references the struggle of individual and collective memory against the changing face of our cities and the passage of time itself.

ANTONIO COSENTINO



Eczane, 2006



Tuval üzerine yağlıboya

95x120 cm



Hafriyat Grubu'nun kurucularından Antonio Cosentino'nun eserlerinde yaşadığı şehir, İstanbul'un dokuları, yapıları ve "araçları" izleyiciyle tekrar tekrar buluşur. Sanatçının hafızasından dışarıdaki dünyaya yeni bir yaşama gücüyle çıkan nesneler arasında, bir dönem İstanbul'daki şehiriçi ulaşımın hatırı sayılır kısmını sağlayan banliyö trenleri de vardır. 50'lerde yapılmış bir treni, arkasındaki belirli belirsiz Şehir Hatları vapuruyla gördüğümüz *Eczane*, sanatçının İstanbul'un dönüşümünü hummalı bir şekilde belgelediği, neredeyse otuz yıldır devam eden *İstanbul Atlası* projesine de göz kırpar: Cosentino, *Atlas* projesinde şehri hızlı ve travmatik bir şekilde değişirken fotoğraflar. Kaybolan imgeler ve mekânlar, daha sonra belirli bir sıra izlemeden, tuvalinde ve yerleştirmelerinde izleyicinin karşısına çıkar. Sanatçı, treni 2012'de teneke bir replika ile yerleştirme formunda yeniden var etme dürtüsünü bir "süreklilik olgusu" arayışı olarak açıklar. Bir malzeme ve hurda olarak tenekenin şehirlerdeki yolculuğu bitmez, yalnızca merkezden çepere doğru devam eder. *Eczane* ise, teneke banliyö treninin şehrin merkezindeki son anını gösterir gibidir.

ANTONIO COSENTINO

Pharmacy, 2014

Oil on canvas

95x120 cm



One of the founders of Hafriyat Group, Antonio Cosentino's works reunite the audience time and time again with Istanbul – his city of residence – along with its textures, structures and “tools.” Among the objects that flow out from the artist's memory towards the external world are the suburban trains, which once made up a significant portion of urban transportation in Istanbul. The work *Pharmacy*, in which we see a train made in the 1950s with the City Lines ferry vaguely visible behind it, is also a nod to the artist's *Istanbul Atlas* project: ongoing for almost three decades, the artist had feverishly documented the rapid and traumatic transformation of Istanbul through photographs. Lost images and places reappear before the viewer in his paintings and installations, without a specific sequence. The artist explains his urge to recreate the train in the form of a tin replica in 2012 as part of an installation, as a quest for a "phenomenon of continuity." As both material and scrap metal, the urban journey of tin never ends, only moves from the center towards the periphery. *Pharmacy* seems to show the final moments of the tin commuter train at the very heart of the city.





CAN İNCEKARA

Üçlü, 2018



Kâğıt üzerine suluboya
76 x 112 cm



Hafızamız, hatırlama ve unutma arasında salınan sorunlu bir yapıya sahiptir. Hatırlanan yerler ve şeyler çoğu zaman ihtilaflı anımsamaların izdüşümleridir. *Memorabilia* hatırlanmaya değer, tarihsel bir önemi olan ya da belirli bir etkinliğe, kuruma ait hatıra nesneleri için kullanılan bir kelimeyken, Can İncekara aynı isimli serisinde izleyiciyi hafızanın bu ihtilaflı alanına çeker. Kişisel hafızasından yola çıkarak aslında birçok insanın ortak hikâyesi olabilecek bir anlatı sunar, kendi büyükannesine ait anıları, ortak hafızamızdan parçalara dönüştürür. Böylece aslında nostaljik olanı —tarihsel bir önemi olmayan herhangi birinin kişisel hafızasına ait bir görseli yücelterek— yitirilmiş olanı, ortak hikâyemiz olarak yeniden inşa eder.



CAN İNCEKARA
Triple, 2018

Watercolor on paper
76 x 112 cm



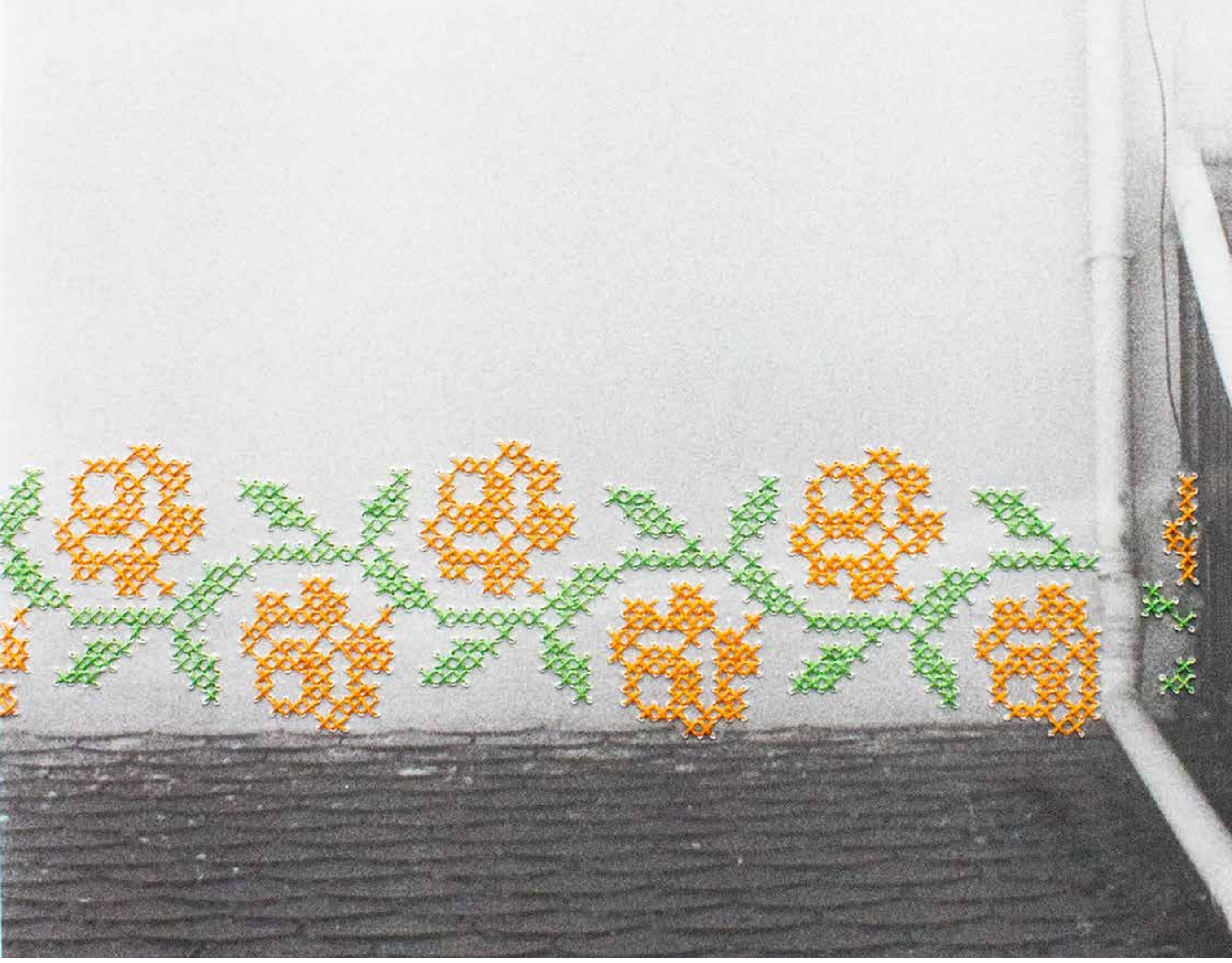
Memory is a problematic construct that wavers between remembering and forgetting. Most of the time, places and things that we recall are but projections of conflicting recollections. “*Memorabilia*” is a word used for significant, remembrance-worthy mementos pertaining to a particular event or institution. In his series of works of the same name, Can İncekara draws the viewer into this conflicted domain of memory. Taking personal memory as his point of departure, he presents a personal narrative which, in truth, could be the shared story of many people, as he transforms his recollections of his own grandmother. By exalting an image in memory of an ordinary person of no particular historical importance, he reconstructs something nostalgic – and lost – into a story we can all relate to.

» DAMLA YALÇIN «
Hülyakent 2/98, 2018

Fine Art baskı üzerine dikiş
45 x 30 cm (her biri)



Damla Yalçın'ın çalışmalarında, *Hülyakent* serisinde de olduğu gibi, aidiyet temasına sık rastlanır. Yalçın'ın siyah beyaz fotoğraflar üstüne yaptığı rengârenk işlemler, belleğin estetize edilmesini sağlarken, izleyici için nostalji ve aşinalığın anonim imgeleri olabilecek görüntüleri renklendirir. Sanatçı geriye dönüp bakarken, Ankara'da inşa edilmiş birbirinin aynı konutlardan oluşan Hülyakent'te doğduğu evin görüntülerini geleneksel nakışlarla bezeyerek bu yere ait olduğunu ve bu yerin de ona ait olduğunu doğrular.



DAMLA YALÇIN
Hülyakent 2/98, 2018

Stitch on Fine Art print
45 x 30 cm (each)



The theme of belonging is prevalent in Damla Yalçın's practice and echoed in her *Hülyakent* series. Yalçın's colorful embroideries on black and white photographs serve as an aestheticization of memory, tinting what could, for the viewer, be anonymous images of nostalgia and acquaintance. By imbuing images of the house where she was born in Hülyakent — a cookie-cutter housing development in Ankara — with matricentric stitches, she retroactively ensures that not only does she belong to this place but that this place belongs to her.

BEN VE BİZ OLMANIN ÇOK KISA BİR TARİHİ



ON BEING "ME" AND "US": A VERY BRIEF HISTORY

By Bala Gürçan

“Ben ve Biz Olmanın Çok Kısa Bir Tarihi”

İnsan, doğduğu andan itibaren hayatının tüm akışını belirleyen bir toplumun parçasıdır. Doğum belgesi, nüfus cüzdanı, pasaport... Varlığı belgelerken fiziksel sınırlarımızı da belirleyen belgeler, bireyin iktidar ve otoriteyle tanıştığı ilk alandır. Çekirdek aileden devlete, küçükten büyüğe tüm mekanizmalar sosyal düzenin eksiksiz ve hatasız devamlılığı için çalışır.

Tüm insanlık tarihi içinde yeni bir olgu olan bireyselliğin doğuşu, 19. yüzyılda ulus-devletlerin ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. 1960 ve 70’lerde Batı toplumlarında karışıkültürün yükselmesiyle tepe noktasına ulaşan bireycilik, 80’ler ve sonrasında “tüketim toplumuna” ve sadece bunun üzerinden şekillenen bir kimlik anlayışına evrilir. Bu devamlılık içinde Türkiye’de bireyin özgün olmaya yönelik her çabası, geleneğin en az bu çaba kadar güçlü direnci, var olan düzenin içindeki “uyum”u bozmama arzusuyla karşılanır. Karmaşık bir aidiyetler ağının ortasında, gerçek kimliğin keşfi ve ifadesi pek çokları için bir mücadeleye dönüşür. “Maziye Bakma Mevzu Derin”, sürekli değişen, akışkan toplumsal kodların içinde, birey ve toplum arasındaki yakın ve dertli ilişkiye odaklanıyor.

Toplumların tarihi, insanlığın tarihi kadar eskidir. “Modern birey” anlayışının temellerini atan sosyoloji ise 19. ve 20. yüzyılların arasında doğar. Alman sosyolog Ferdinand Tönnies, 1887’de yayınlanan ve sosyoloji biliminin Almanya’daki kuruluş metni kabul edilen "Gemeinschaft und Gesellschaft" (Cemaat ve Cemiyet) kitabında iki farklı sosyal örgütlenme tipini tanımlar: Tönnies’e göre "Gemeinschaft" (cemaat), geleneksel sosyal kuralların ve klan-aşiret tipi ilişkilerin geçerliliğini koruduğu kırsal toplumlara işaret eder. Bunun tam karşısında duran "Gesellschaft" (cemiyet) ise artan bürokrasi ve sanayileşmenin tanımladığı, kişisel çıkarların hükmettiği modern ve şehirli toplumları tanımlar. “Cemiyet”te karşılık bulan çıkarıcı, rasyonel ve kâr odaklı irade, “Cemaat”in kalbindeki doğal, bağlayıcı ve içgüdüsel yapıdaki organik iradeyi zayıflatmak üzere çalışır. Bu karşıtlık hali; biz ve ben, köy ve şehir, geleneksel ve modern, töre ve politika, maneviyat ve maddiyat arasındaki alanlar, gelecek yüzyıl boyunca karşımıza yeni mücadele alanları olarak çıkar.

Toplum, doğası gereği “biz” ve “ötekiler” arasında net bir ayırım yapmaya çalışır. İçeridekileri tanımlamak için, dışarıdakilerin en belirgin şekilde tasvir edilmesi gerekir. “Biz” olgusu sadece akrabalık ve kalıtımsal özellikleri değil, paylaşılan bakış açılarını ve yaşam tarzlarını da içerir. Geleneksel ataerkil toplumlarda kadınlar, mutlak kabul edilen cinsiyet rolleriyle sınırlanır, bu roller üzerinden gözetim ve kontrol altında tutulur. Tüm dini, kültürel ve sosyal ritüeller, baskın kadınlık ve erkeklik kimliklerini pekiştiren unsurlar barındırır. Bu nedenle düğün, cenaze, sünnet törenleri gibi sembolik eylemler, erkeğin kadını ve evini korumakla yükümlü olduğunu savunan sosyal düzenin yapı taşlarıdır. Ataerkil sözleşmeyi görünürde kabul etmiş bir aile, cinsiyet rollerinin farklı bileşenlerden oluştuğu yeni bir kurguya girdiğinde, daha önce tüm bireylerinin anladığı sınırlar bulanıklaşır. Kadının evin içinde ve dışında tabi olduğu kurallar bir yol ayrımını beraberinde getirir.

Kültür de, kimlik de dinamik yapılardır: inşaları sürekli devam eder ve şekil değiştirir. Birey, hem kendisini gerçekleştirmek hem de toplumsal bütünün bir parçası olarak hayatta kalabilmek için taktikler geliştirirken, ait olma, uyum sağlama, reddedilme ve meydan okuma gibi birbirine zıt düşebilen deneyimler yaşar. Seçeneklerin uyum sağlamak veya dışlanmak olduğu bir düzende “normatif” algısı bireye kaygan da olsa bir güvence ve aidiyet hissi sunar. Bireysellik ise kendi içinde bir başkaldırı ve cesaret göstergesi haline gelir.

Nurdan Gürbilek’in, “İki farklı söz siyasetinin, iki farklı kültür stratejisinin sahnesi” olarak tanımladığı 1980’lerin Türkiye’sinde, özellikle 12 Eylül darbesini takip eden dönemde önemli kırılmalar yaşanır. Liberalleşme politikalarının hayata geçirildiği bu yıllarda, “devletin yasaklayıcı söylemi ile daha modern, özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem” aynı anda yükselir. Bu dönemin öncesinde köy ve kasabalardan şehirlere ve şehirlerden büyük şehirlere göçün artması, büyük şehirlerin sınırlarında konumlanan ve dolmuş gibi yeni toplu taşıma araçlarını gerekli kılan gecekondu mahallelerinin ortaya çıkışı yeni altkültürler, ikilikler ve karşılaşma alanları yaratır. Uluslararası sermayenin 70’lerden başlayarak yeni metropoller, yani pazarlar yaratma iştahıyla cesaretlendirdiği ve fonladığı “kalkınma,” Türkiye’de serbest piyasa ekonomisiyle kesişerek 2000’lerde eşzamanlı bir şekilde merkezde, yani

İstanbul'da Avrupa için yeni bir kültür başkenti izdüşümünde, merkezin dışında ise gelişimin inşaat ve modern tüketim alanlarıyla ölçüldüğü yeni bir taşra fikrinde vücut bulacaktır. Yeni metropoller ve taşralar, yeni kimlik kırılımlarını beraberinde getirir.

İranlı düşünür Daryush Shayegan, "Yaralı Bilinç" kitabında, Batı dışı toplumların geleneksel değerleri tahliye eden modernlik paradigmasını sindirememesinden ve bu durumun bilinçte yarattığı çatlaklardan bahseder. Doğudaki Müslüman toplumların kendilerine ait binlerce yıllık düşünce geleneklerini bir kenara bırakıp Batı'nın "mekanizmaları hakkında hiçbir şey bilinmeyen yöntemleri, nesneleri ve fikirlerini" benimsemesi bir "kültürel şizofreni" ortamı yaratmıştır. Shayegan'ın "tarihin randevusunu kaçırmak" kelimeleriyle nitelediği bu durum Türkiye'nin 1980'lerde yaşadığı hızlı modernleşme sürecine de ayna tutar. Shayegan'a göre simgelerden koparılmış benlik "hem modernlik nazarında, hem de gelenek nazarında az gelişmiş ve yabancı" kalır. Aynı kültür içindeki derin bölünmeler de, bu arada kalmışlık halinin bir tezahürüdür.

Türkiye'de nüfusun şehirlerde yoğunlaşmasından tüketim kültürünün tek hâkim kültüre dönüşmesine kadar son 40 yıldaki her dönüm noktası, artan bir standartlaştırma ve tektipleştirmeyi de yanında getirerek kültürel farkları belirginleştirir. Aynı şehir ortamında varlık mücadelesi veren "modern" ve "geleneksel" bakışa sahip bireyler arasında derin bir yabancılaşıma yaşanır. Tüketicinin sistematik ve kitlesel bir boyut kazanmasıyla, toplumda daha önce gözlemlenen yardımlaşma ve komşuluk gibi daha geleneksel bağlar ve alışkanlıklar yerini rekabetçi bir bireyciliğe bırakır. Sosyolog Sencer Ayata, "Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı" adlı incelemesinde, Ankara'da 1990'larda kurulan uydu kentlere (ana kentin çeperinde yer alan konut bölgelerine) taşınan yeni orta sınıf bireylerin, köyden gelen yeni kent sakinlerinin arasındaki duygusal karşılaşmaları "görgüsüz" bularak kaçındıklarını, yerine Avrupa ve Kuzey Amerika kentlerinde olduğu gibi daha "anonim ilişkiler" kurmayı tercih ettiklerini belirtir. Ayata'ya göre, bu ilişkilerin "yüzeysel ve faydacı" nitelikte olması uydu kent sakinleri için bir sorun teşkil etmemektedir. Bu dönemde daha büyük ve korunaklı evlere, özel otomobillere artan talebin de yansıttığı "özgür" bireysellik bir tercih olmaktan çok hâkim kültürel iklimin bir sonucudur. Yine Nurdan Gürbilek'e göre, aynı

dönemde şehirlerdeki kutuplaşma artarken, farklı sınıf, meslek ve kuşaklardan insanların bir arada bulunabileceği geçirgen zeminler tamamen ortadan kalkmıştır. Özellikle büyük şehirlerde hissedilen yabancılaşma, farklı sosyo-ekonomik sınıfların birbirleriyle temas etmeyecekleri farklı mahallelere, konutlara, eğlence ve alışveriş merkezlerine yönelmelerine sebep olmuştur. Bir mekân olarak şehrin bir temassızlık ve çatışma alanına dönüşmesi, orta sınıf içinde yaşanan farklılaşma ve bölünmenin, aynı zamanda giderek derinleşen sınıflar arası eşitsizliğin bir göstergesidir.

Toplumdaki değişimin medya ve müzikteki yansımaları 1980'lerden başlayarak görülecektir. 1980'lerden itibaren gösterime giren cinsellik ve şiddet içeren Amerikan filmleri, 90'larda ve 2000'lerde kişilere yakından tanımadıkları hayat tarzlarına bir röntgenci gibi bakma imkânı sunan "Televole", toplumun büyük bir kesimi için yeterince tanıdık bir arayışı teatralleştiren "Gelinim Olur musun?", rekabet ve gözetleme fantezisi üzerine kurulu "BBG (Biri Bizi Gözetliyor)" gibi yarışma programları da devletin "neoliberal Türkiye" mesajını destekler. Sınırsız tüketim ve haz idealini besleyen bir "pop tarih"in kurulması, yeni görsel anlayışları beraberinde getirir.

İletişimin yalnız içerik üreticilerinin kontrolünde ve tek yönlü olduğu Web 1.0'ın hayatımıza girdiği 1990'lar, ilk sanal toplulukların (virtual communities) oluşumuna da tanıklık eder. Bu dönemde yaygınlaşan IRC (internet aktarmalı sohbet) ve özellikle 2000'li yıllarda ivme kazanan sosyal ağlar, çevrimiçi profillerin oluşturulmasını, arkadaşların eklenmesini ve farklı topluluklara dahil olmayı mümkün kılar. Sanal kültür, ortak ilgi alanları ve bilgi paylaşımı etrafında şekillenen topluluklarda yeni bir aidiyet ve kimlik arayışına alan açar. Kişinin çevrimiçi kimliğini kendi arzusuna göre denetlenebilmesi sonucunda, sosyolog Erving Goffman'ın günlük ilişkilerde "benliğin sunumu" olarak tanımladığı olgu "benliğin reklamı"na dönüşür.

Yazar ve eleştirmen Nurdan Gürbilek'e göre bu dönemde başta televizyon ve sinema olmak üzere medya ve reklamlar üzerinden topluma sunulan "seçkin imgeler", kapitalizm hayalini toplumdaki bireylerin tümünün ulaşılabilceği bir ideal olarak aşılır. Televizyonların özelleştirilmesi sonucunda gösterilen reklamlarda ve filmlerde bedensel hazların ve cinselliğin teşvik edilmesi, özel hayatın vurgulanması ve kamusallaşması bu dönemde gerçekleşir. 1960-1980 arasında Türkiye'de uygulanan ithal ikameci, içe dönük

politikaların sebep olduğu ekonomik bunalımı tersine çevirmek ve geç de olsa küresel ekonomiye eklemlenmek isteyen Türkiye için, 1980’de yürürlüğe giren finansal serbestleşme politikası bir dönüm noktasıdır. Yeni üretim ve tüketim araçlarının yaygınlaşması, o ana dek kontrol altına alınmış ve bastırılmış talepleri gün yüzüne çıkartır. Serbest pazarın büyümesiyle oluşan yeni imge havuzunda, kültür her bireyin arzusuna göre tüketilebilen ve satın alınabilen bir metaya dönüşür.

İdeolojik değişim süreçleri, kültürel hafızanın hatırlama ve unutma fonksiyonlarını da tetikler. Hafıza, geçmişini depolamayı, korumayı ve günümüze taşımayı içerdiğinden sürekli devinim halindedir. Gelenek ve göreneklerin, “ulusal” tarihin ve değerlerin kolektif hafıza üzerinden nesilden nesile aktarılması topluma aidiyet bilinci verir. Ortak hafıza, toplumların bir bütün olarak geleceğe doğru ilerlerken yönlerini bulmak için kullandıkları bir referans noktasıdır. Bununla birlikte Web 2.0’ın çıkışı, kullanıcı tarafından üretilen içeriklerdeki artış ve sosyal medyanın yaygın kullanılışıyla, tarihsel ve kültürel bilgi aktarımı kökten değişir. Toplumsal hafıza, tarih boyunca egemen grupların kontrolünde ve hakimiyetinde özenle kurgulanırken, dijital mecralar bu durumu tersine çevirebilecek bireysel hikâyelerin öne çıktığı alanlar haline gelir. Kamusallaşan bireysel anlatı, anı ve deneyimler, kolektif hafızanın inşasında resmi anlatılara alternatif sunar.

Her ne kadar sosyal düzen sistematik rol tanımları üzerinden tüm bireyleri “aynılaştırma” yetkinliğine ve isteğine sahip olsa da, bireysellik farklı şekillerde kendine alan açmaya devam eder. Toplumda sürekliliğini sağlamak için uyum sağlayan birey, aynı zamanda farklı olabilme özgürlüğü için mücadele etmeyi sürdürür. Kadın ve erkek, modern ve geleneksel, normatif ve kuir gibi keskin ikiliklere rağmen kültürel olarak melezleşmiş alanlar bireylerin kişisel çabası ve sanatçılar gibi kültür aktörlerinin etkisiyle yaratılır.

Bugün durduğumuz noktada internet dijital bir pazar yeri, yeni bir gerçeklik algısı ve özgürlük alanı sunarak ulus-aşırı küresel kimlik tahayyüllerini mümkün kılar. Bireyler, sanal dünyada fiziksel dünyada belirlenmiş tüm sınırlardan sıyrılarak var olabilir. Toplumsal kontrolün ve otoritenin devletlerden Büyük Veri’ye devredildiği bu ortam, kişilere beden, mekân, cinsiyet, yaş gibi belirleyici faktörleri göz ardı ederek hareket etme ve sosyalleşme olanağını

tanır. Aidiyet; coğrafya, fiziksel mekân, aile bağları ve toplumdan bağımsız olarak karşımıza çıkan ve çevrimiçi toplulukları bir arada tutan bir kavramdır.

Bununla beraber, internet kültürünün giderek toplumları homojenleştirdiği de yadsınamaz bir gerçektir. Fransız filozof Jean François Lyotard, tüketimin doruk noktasına geldiği bugünü “çağdaş kültürün sıfır noktası” olarak tanımlar. Modernite, özgün benliklerin ortaya çıkmasını değil, tam tersine bireylerin nesneleşerek itaat altına alınmalarını kolaylaştırır. Mevcut mekanizmalar, kılık değiştirerek (“e-devlet”, “e-ticaret”, “e-eğitim”) sanal düzlemde de bireyin hayatında gözetici ve denetleyici bir rol oynar. 21. yüzyılda internet ve sosyal medyanın kazandırdığı sosyal görünürlük, yeni topluluk oluşumlarına ve kimlik tanımlarına olanak tanır. Keskin hatlara sahip geleneksel ve “çevrimdışı” kimlikler; bireyselliğin sanal ortamdaki sunumlarıyla çatışma içine girer.

“Maziye Bakma Mevzu Derin”, çevrimiçinin hayatımızda tanımlayıcı güç olmasından önceki kimlik tezahürlerine de bir defa daha dönüp bakma şansı verir. Aşırı sağcı komplo teorileri hareketi Qanon’un doğduğu internet çağında kimlik, her zamankinden daha inşa edilebilir bir olguya dönüşmüşken, daha önce içerisine sığdırıldığımız cinsiyet, milliyet ve inanç gibi kimlik kutuları, bu yeni gerçeklik içinde ne kadar geçerli kalabilir?

On Being "Me" and "Us": A Very Brief History

From the moment we are born, we are part of a society that determines the entire course of our life. Birth certificates, ID cards, passports and the like not only document our existence but also define our physical boundaries. Such documentation is where the individual and authority first encounter one another. Every mechanism – be it large or small, the nuclear family or the state – strives to ensure the all-embracing, unerring continuity of social order.

The emergence of Individualism – an entirely new and modern mindset in human history – coincides with the emergence of nation-states in the 19th century. Having peaked with the counterculture movements of the 1960s and 1970s, in the 1980s and thereafter individualism subsequently evolved into consumerism and consumerist identity. In this timeline, every effort for self-expression on the part of an individual in Turkey is met with – at minimum – the countervailing resistance of tradition. This is steeped in a desire to keep the “harmony” of the existing order. In the midst of such a complex web of “belonging,” the discovery and expression of one’s true identity becomes a struggle for many. “Don’t Look Back, Deep is the Past” focuses on the intimate yet problematic relationship between the individual and society amongst ever-changing, fluid social codes.

The history of communities and societies is at least as old as humanity itself. Sociology – the modern study of communities and societies and what has laid the foundation for what we now understand to be the “individual” – didn’t appear until the 19th and 20th centuries. In *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Community and Society), published in 1887 and regarded as the fundamental text of German sociology,

Ferdinand Tönnies identified “community” and “society” as two dichotomous sociological types that define each other. In his view, a community is typically indicative of rural populations for whom upholding traditional social rules and maintaining the validity of clan/tribe-based relationships are important. A society, on the other hand, is indicative of “modern” urbanized populations whose identities are increasingly defined by bureaucracy and industrialization and for whom personal interests take precedence. The selfish, rational and profit-focused will that is characteristic of societies strives to weaken the natural, binding, instinctive and organic will that lies at the heart of every community. This dichotomy and the spaces between We and I, village and city, traditional and modern, customs and politics, spirituality and materiality will come to define new areas of struggle for the next century.

.
Society, by its very nature, tries to make a sharp distinction between Us and Them. In order to define those who are in, it's necessary to make it unmistakably clear who's out. The concept of “Us” includes not only kinships and inherited traits but also commonly-shared outlooks and ways of life. In traditional societies that are also patriarchal, women are constrained by absolute gender roles, the fulfillment of which is subject to surveillance and control. In such societies, every religious, cultural and social ritual contains elements that reinforce prevailing male/female identities. This is why symbol-fraught events like weddings, funerals and rites of passage are the cornerstones of any social order that maintains it is a man's job to protect the woman and the home. Meanwhile, whenever a family who has ostensibly agreed to the patriarchal contract encounters a different, “new” understanding of gender roles, all of the boundaries formerly

understood by its members become confused.

Both culture and identity are dynamic constructs that are constantly being rebuilt and reshaped. As individuals develop strategies and tactics to ensure both their self-realization and their survival as a constituent of a social whole, they inevitably also face conflicting experiences of belonging, adaptation, rejection and confrontation. When the only options are fitting in or being ostracized, a false perception of what is “normal” gives the individual a sense – albeit a fragile one – of security and belonging. In the face of such a challenge, individuality becomes a badge of rebellion and courage.

In the 1980s, when Turkey was the scene of what author and literary critic Nurdan Gürbilek calls “two disparate political discourses and two disparate cultural strategies,” significant fractures appeared, especially in the aftermath of the military coup of 12 September 1980. This was also the period in which liberalization policies came into play, and a time when “the state's prohibitive rhetoric began to coexist with a more civil discourse full of promises of deregulation.” In the run-up to this period, increased migration from villages and towns to cities, and from cities to metropolises, as well as the ensuing emergence of informal settlements around the latter (which in turn made new forms of informal public transport necessary) created new subcultures, dualities and zones of conflict. Beginning in the 1970s, “development” as encouraged and funded by international capital eager to create new metropolises—tantamount to new markets—intersected with the rise of free-market economics in Turkey. The result: By the 2000s, development manifested itself both centrally (in İstanbul as a new European cultural capital) and as a new idea of periphery

in which progress was measured in terms of new construction and new forms of consumption. These new metropolises and their hinterlands spawned new subcategories of identity.

In *Cultural Schizophrenia*, the Iranian philosopher Dariush Shayegan writes about the inability of non-Western societies to digest the paradigm of modernity with its dismissal of traditional values. This inability gives rise to distortions in identity: In Shayegan's view, the willingness of some Muslim societies to set aside millennia of thinking and tradition and replace them with Western "methods, objects and ideas without any notion of how they work" created an environment of "cultural schizophrenia." This situation, which Shayegan refers to as a "missed rendezvous with history" is akin to the rapid modernization that Turkey underwent in the 1980s. As Shayegan puts it, the detached self is left "underdeveloped and alienated, in the eyes both of that which is modern and of that which is traditional." Deep divisions within a single culture are also a sign of its adherents' incertitude.

At every turning-point during the last four decades in Turkey – from the concentration of its population in cities to the emergence of consumerism as the sole dominant culture in the country – increased standardization and uniformization have exposed and highlighted cultural differences. Individuals who struggled to coexist in the same urban environment became deeply alienated from one another along the fault line of their modern vs traditional perspectives. With consumption becoming increasingly more systematic and prevalent, pre-existing social bonds and habits such as cooperation and neighborliness give way to aggressively competitive individualism. In

his essay “The New Middle Class and Joys of Suburbia,” the sociologist Sencer Ayata notes that new entrants to Turkey’s middle class who moved into the newly created satellite cities around Ankara regarded emotional interactions among new arrivals from villages as “uncouth” and thus avoided them, preferring instead to enter into more “anonymous” interactions with each other, like in European and North American cities. In Ayata’s view, the fact that such relationships are “superficial and utilitarian” poses no problems for the residents of these satellite cities. The “liberated” individuality, manifested as demand for bigger gated-community housing and for privately owned vehicles during the 1990s, is not a choice but the outcome of the prevailing cultural milieu. According to Gürbilek, heightened polarization in urban environments led to a complete disappearance of transitional zones in which people from different classes, professions and generations might encounter one another. Alienation, which is especially strong in big cities, prompted different socioeconomic classes to turn to different neighborhoods, housing, and entertainment and even shopping malls in which they do not come into contact with one another. The transformation of the urban space into a zone of non-contact and conflict indicated differentiation and division within the middle class as well as of steadily deepening interclass inequality.

The fallout from these societal changes began manifesting itself in Turkey’s media and music scenes in the 1980s, as a preference for American movies containing sex and violence. In the TV programming of the 1990s and 2000s, this process took the form of tabloid television shows that enabled their viewers to voyeuristically observe unfamiliar lifestyles; of dating and

marriage shows that transform a common quest into a theater-like experience; of fly-on-the-wall reality game shows underpinned by fantasies of competition and surveillance. These programs aligned with the state-supported message of a “neoliberal Turkey.” The emergence of a pop history championing the ideals of unlimited consumption and pleasure brought with it new visual attitudes.

The 1990s witnessed the advent of Web 1.0, where mono-directional communication was pushed by content producers, alongside the formation of the first virtual communities. IRC (internet relay chat) was widely popular in this period as well as social networks that gained momentum in the 2000s, making it possible to create online profiles, add friends and enter various communities. Digital culture opened up new spaces of belonging and identity, in communities shaped around common interests and the dissemination of information. Through this new ability to control one's online identity based on one's own desire, the "presentation of self", what sociologist Erving Goffman defines as our “front” in daily relationships, turned into the "advertisement of the self".

Returning to Nurdan Gürbilek once more, the “exclusive images” disseminated to the public through media and advertising (especially TV and cinema) instilled a vision of capitalism as an ideal to which every member of society could aspire. The legalization of privately owned TV channels in Turkey in the early 1990s and the ensuing wave of liberalization led to a proliferation of programs, films and advertising that promoted physical pleasure and sexuality, and emphasized the publicization of private life. For a country eager to undo the damage that the policies of 1960–1980 had caused to

the national economy, and to join the global economy however late that might be, the government resolutions announced in 1980 marked a turning point that set Turkey on the path of a free-market economy. A sudden abundance of new means of production and consumption set free demand that had been contained and suppressed, while the growth of the free market caused a tsunami of imagery in which culture was transformed into commodities – and that every individual could purchase and consume as they desired.

The processes of ideological change also set off the remembering and forgetting mechanisms of cultural memory. Memory is in constant motion, as it involves storing, preserving and summoning the past to the present. The intergenerational handing-off of traditions and customs, as well as national history and values cemented in collective memory, imparts in the individual a sense of being a member of a society. Every collective memory is a reference point that enables society as a whole to find its direction as it advances into the future. This transfer of historical and cultural knowledge is being radically changed by the increase in user-generated content and the widespread use of social media resulting from the advent of Web 2.0 sites. Historically, social memory has been carefully constructed and controlled by those in power. By serving primarily as channels through which individual stories are told, digital media usurp that power. Such publicly-disclosed individual narratives, memories and experiences provide alternatives to official narratives in the construction of collective memory.

However much social ordering may be capable and desirous of homogenizing all members of a society through systematic role definitions, individuality keeps finding different ways to

make space for itself. Even as individuals constantly negotiate to ensure their continuity in society, they also continue to struggle for the freedom to be different. Confronted by such sharply-defined dichotomies as male/female, modern/traditional and normative/queer, individuals and cultural actors, like artists, create culturally hybridized spaces.

Today, we have reached a point where the internet provides us with a digital marketplace and with new perceptions of reality and actionable freedoms, all of which are enabling transnational visions of a global identity: a point where individuals may elude all the restrictions imposed by the physical world and exist in a virtual one if they so wish. A world in which social control and authority have been wrested from the state by those in command of Big Data presents opportunities to move and socialize, while ignoring such prescriptive criteria as age, gender, body and place. This new concept of belonging is one that holds online communities together independent of geography, physical space, family ties or social connections.

It is also an undeniable fact that today's online culture is increasingly homogenizing societies. French philosopher Jean-François Lyotard called the eclecticism resulting from the present-day exaltation of consumption "the degree zero of contemporary culture." Modernity does not facilitate the emergence of original selves. On the contrary, it facilitates the objectification of individuals and their subservience. Age-old mechanisms continue to play command-and-control roles in the life of the individual. They just do it now in new guises ("e-government," "e-commerce," "e-education," etc) on virtual platforms. The 21st-century social visibility made possible

by the internet and social media also has led to the formation of new communities and the definition of new identities. Sharply-defined traditional and “offline” identities come into conflict with expressions of individuality in the virtual environment.

“Don’t Look Back, Deep is the Past” also provides an opportunity to look back once more at manifestations of identity before our access to online resources became the definitive force in our lives. Identity has always been “constructable” to one degree or another, but in the Internet Age (which also witnessed the birth of conspiracy theory cults like the far-right QAnon), it is more constructable than ever before. In the face of this new reality, how long can all the identity bins (gender, nationality, faith, etc.) that we are sorted into remain valid?

Müze Direktörü
Museum Director
Defne Casaretto

Artistik Direktör
Artistic Director
İdil Tabanca

Sergi Koordinasyon
Exhibition Coordination
Zeynep Birced
Yağmur Elif Ertekin

Editörler
Editors
Büşra Erkara
Bala Gürcan

Kurumsal İletişim
Corporate Communication
Bengü Kırkız Ergüven

Eğitim Programları
Education Programs
Deniz Bayrakçı
Nazlı Zaman
Ayşe Yaman

Görsel İletişim
Visual Communication
Dilan Aydan Aydın

Etkinlik
Events
Umut Özcan

Fotoğraf ve Video
Photo and Video
Barış Gültürk

Teknik Ekip
Technical Team
Kenan Uzunkaya
Burak Kavlak
Mehmet Mısırcı
Abdülselam Anar
Uğurcan Yumlu

Sosyal Medya
Social Media
İrem Apak

Çeviri
Translation
Robert Bragner

Grafik Tasarım
Graphic Design
Studio PUL

Halkla İlişkiler
Public Relations
Flint

Redaksiyon
Copy Editors
Ayşen Anadol
Tas Anjarwalla

Lojistik
Logistics
Sergikur

Aydınlatma
Lighting
TEPTA

Sigorta
Insurance
Unico

Katkılarından dolayı teşekkür ederiz.
We extend our gratitude to

Haldun Dostoğlu
Nesrin Esirtgen
Sevda-Can Elgiz
Şebnem-Mahmut Ünlü

Anna Laudel Contemporary
The Empire Project
Galeri Zilberman
Pi Artworks
PILOT Galeri
SANATORIUM

Maziye Bakma Mezû Derin



DON'T LOOK BACK, DEEP IS THE PAST

Maziye Bakma Mezû Derin



ODUNPAZARI MODERN MÜZE