

EDA SOYLU

EVİ YENİDEN
KURMAK

CONSTRUCTING
THE HOUSE
ANEW

Küratör / *Curator*
Hasan Bülent Kahraman



GALERI KHAS

EDA SOYLU

EVİ YENİDEN
KURMAK

CONSTRUCTING
THE HOUSE
ANEW

Küratör / *Curator*
Hasan Bülent Kahraman

İÇİNDEKİLER

CONTENTS

7

Hasan Bülent Kahraman

Poetika ile politika arasında: *evi yeniden kurmak*

21

Hasan Bülent Kahraman

Between Poetics and Politics: *Constructing the House Anew*

35

Eda Soylu ile Söyleşi

43

Interview with Eda Soylu

50

Sergi Görselleri / Exhibition Views

Poetikayla politika arasında:
evi yeniden kurmak...

Hasan Bülent Kahraman

Eda Soylu'nun sergisi *Evi Yeniden Kurmak* adını taşıyor. Bu adı uzun bir düşünce sürecinin sonunda buldum. Kendisiyle tartıştık. Başlangıçta daha farklı bir sergi düşüncesi vardı. Çeşitli nedenlerle vazgeçtik. Eda, adım adım ilerleyerek bu sergiyi oluşturan içeriğe geldi.

Galeri KHAS'taki bu sergiden kısa bir süre önce Eda'yı Akbank Sanat'ta düzenlediğim bir sergiye davet etmişim. O sergi *Sanat Rastlantısı/Rastlantının Sanatı* adını taşıyordu. 'Rastlantı' gibi çetin bir kavramı *Virilio*'dan ve *Heidegger*'den kalkarak irdelediğim o sergiye Soylu çok etkileyici bir işle katılmıştı. Yapıt, galerinin hayli geniş bir alanına yayılıyordu başlangıçta. İçi beton doldurulmuş bazı yuvalar/kutular/silindirler yaylarla yere tutturulmuştu. O nesnelere duvarlara tırmandırmasını istemişim.

Gerçekleştirdikten sonra ortaya çok etkileyici, hayli çarpıcı bir iş çıkmıştı. İzleyici uzaktan çok 'sevimli' gördüğü nesnelere arasında dolaşmaya başladığında geriliyor, ürküyor, üstlerine basmaktan, nesnelere ayaklarına, paçalarına takılmasından çekiniyordu. Gergin bir ilişki vardı izleyenle yapıt arasında. Eda Soylu'nun işi bütün rastlantı temeline oturan olgular gibi aynı zamanda oyuncaklı/oyunlu (*ludic*) bir işti. Yapıt, garip bir şekilde bütün durgunluğu, sükuneti ve stabilitesi içinde bir performans icra ediyordu.

KHAS'taki sergi bu yapıtla aşağı yukarı aynı zamanlarda tamamlandı. En azından iki yapıtın süreçleri çakıştı, birbirinin içine girdi. Birbirinden izler taşınması doğaldı. Nitekim yapıtın içeriği, kapsamı ve özellikleri üstünde düşünürken Eda, konuyu tartışmaya hayli hazırlıklı başlamıştı. Temelde bir 'ev' ögesi yer alacaktı. Kendi evinden bazı parçalar getirecek, yıkılan binalardan çıkan bazı parçalar taşıyacak ve yapıtları galeride toplayacak, bütünleyecek, bütünleştirecekti. Ayrıntıları konuştuk, karar verdik, sergi kurulmaya başladı.

Ortaya çıkan sergiye ne ad vereceğimizi konuşurken doğal olarak 'Evi Yeniden Kurmak' dedim.

Evi yeniden kurdu Eda Soylu.

Eda Soylu'nun sergisi katmanlara yayılan bir sergi. Çeşitli düzeylerde ele alınıp çözümlenebilir. İlk evresi, kuşkusuz adı. Hatta adının birinci aşaması: evi yeniden kurmak!

Bu kavramın içinde yaşanan günle doğrudan bir ilişkisinin olduğu açık. Yaşanılan dünyanın en önemli sorunlarından bir *göçebelik*. Göçmek iradi bir edim olabilir. Kişi, kendi niyeti doğrultusunda bir mekandan bir başkasına göçebilir. Bununla birlikte biliyoruz ki, o halde dahi, göçmek sancılı, sıkıntılı, sorunludur. Mekan değiştirmek ne kadar istemli de olsa güçtür. Bugün ise onun çok dışında büyük kitlelerin tabi olduğu, muhatap olduğu zorunlu göçler yaşanıyor. Bugünün dünyasındaki asal kavram *göç* değil *göçmen* kavramıdır.

Bugünkü içeriğiyle bu iki kavram zamanında Deleuze ve Guattari'nin getirdiği göçebelik kavramından çok uzak bir yerde biçimleniyor. Deleuze'ün ve Guattari'nin oluşturduğu kavram merkeze dönük eleştirel bir kapasiteye sahipti. Olumlu ve iradi bir edimden söz ediyordu. Fiili haliyle göçmenlik ve göçebelik ise bu anlamdan tümüyle uzak, çok sert ve insanların adeta savrulmuş, büyük ıstıraplarla maruz kaldıkları bir siyasal ve gerçek durumu tanımlıyor. Yaşadıkları kentler bombalanmış, evleri yıkılmış, kendilerine başka bir ülkede, coğrafyada kader arayan insanları imliyor göçmenlik bugün. Bu maksatla denizlere açılan, boğulan insanlardan söz ediyoruz. Gittiği ülkelerde sınırsız bir acıya maruz kalan, geleceğini yitiren insandır bugün göçmen.

İşin ilginç yanı bu yitimlerin ve aranan yeni kaderin bir tek adının olmasıdır: *ev*!

Bugünkü tarihi, anlamı ve kapasitesi içinde ev geleneksel anlamını her düzeyde çoktan aşmış bir kavram. Ev, geleneksel ve *ontolojik* yapısı içinde *yerleşik* ve *durağan* bir yaşantıya tekabül eder. Belli ve 'standart' hayat tarzlarının en önemlisi olanı, en 'gelişmiş' ve 'kategorik' olanı, burjuvazi, kendisini evle ve evin sembollerıyla ifade eder ki, hepsinin temelini yerleşiklik oluşturur. Birkaç neslin bir arada oturduğu mekan gerçek manada 'burjuva evi' olarak tayin edilir. Bugünün dünyası ise göçebeliğin evidir ve tam tersine kimsenin içinde *oturamadığı*, evi kuran kişinin dahi bir süre sonra terk etmek zorunda kaldığı mekandır ev.

Bu akışkanlığın, bu zorunlu göçün nedenleri ve meseleleri ayrı bir olgudur. Fakat Eda Soylu sergide iki kapasiteyi bir arada kuruyordu. Bunlar '*iç*' ve '*dış*' mekanlardı ve bu karmaşık sergi söz konusu iki kapasiteyi birbiriyle köktenci bir yaklaşımla ilişkilendiriyordu.

Evin yerleşiklikten çıkıp göçebeliğin sembolü olması serginin ve öznesi olan 'ev' kavramının dış cephesini meydana getiriyordu. Yukarıda bahsettiğin tüm birikimi Eda sergiye 'ev' vurgusuyla taşıyordu. 'Kurmak' bu bakımdan önemliydi. Herkes bir ev kurmanın peşindeydi. Herkes yeryüzünde bir yurdu olsun istiyordu. Yurt çok geniş bir kavramdı. İnsanın bedeni, dili, bilinci yurdu olabilirdi. İnsanın vatani

yurdu olabilirdi'. İnsanın evi yurdu olabilirdi. Bunlar ayrıca birbiriyle dil düzeyinde de bilinç ve kavrayış düzeyinde de irtibatlanmış, birbirinin içine geçmiş kavramlardı. Eda, eve gönderme yaptığı anda tüm bu geniş hacmi sergisine ve dolayısıyla da tartışma düzlemine açıyordu. Bu son derecede yerinde, zamanında yapılmış bir müdahaleydi.

Üstelik evi kurmaktan bahsederken serginin iç anlamına ayrıca katkıda bulunacak şekilde bir girişimde bulunuyordu. '*Yeniden kurulan*' evi '*söküyordu*' veya söküntülerden hareket ediyordu. Kurmak ve sökmek! Bunları karşılayacak iki kavram var Batı dillerinde. Birisi '*demonter*'dir. Diğeri '*deconstruction*'. Bugün kazandıkları yeni anlamlarla bakılırsa, 'dekonstrüksiyon' artık daha yüklü ve entellektüel bir kavram. 'Demonter' ise daha teknik. Söz konusu iki kavramdan hangisinin bu serginin 'iç' düzlemini oluşturduğu ciddi bir sorudur. Çünkü serginin diğer düzlemlerini belirlemektedir.

Demonte etmek yeniden kurmakla daha doğrudan ilişkili. Bir şey sökülür (demonter) götürülüp yerine, başka bir yere yeniden kurulur: montaj. Dekonstrüksiyon ise bir şeyin derinliğine inmek anlamında bir sökmektir. Yapıyı bozmak anlamına gelir; katmanlarına ayırmak, teker teker parçaları birbirinden uzaklaştırmak.

Eda'nın sergisinin teknik düzeyde bir 'demontaj'a dayandığı muhakkak. Sergiyi oluşturan nesnelere/ elemanları bir yerden söküp bir başka yere taşıyor, yeniden kuruyor. İnsanlar bu gün yapabildikleri kadarıyla göçebelik hayatlarında tam da bunu gerçekleştiriyor. Yanlarına bir şey alma imkanı bulanlar, tarihin başka örneklerinde görüldüğü gibi, sembolik de olsa, onları taşıyarak, bir başka yere yerleştirerek (*montaj*) eski evlerini yeniden canlandırmak/kurmak amacındadır.

Eda Soylu tam manasıyla bunu sağlamıştır sergisinde. Üstelik sadece kendi evinin özgün parçalarını değil, başka evlerin geride bırakılmış parçalarını da sergi mekanına taşıyarak monte etmiş ve bu kurguyla yıkımın en dramatik ifadesine ulaşmıştır. Yıkım, çok az yerde kurmak anlam ve kapasitesini içinde barındırır. Yıkım elbette yapmanın karşıtıdır. Ama her kurguda hem yıkı/ıl/maya dönük bir potansiyel vardır hem de her kurgu bir eski yıkımdan izler taşıyabilir. Çok özel bir durumdan söz ediyoruz.

Yıkıp yeniden yapmak büyük oranda bir palimpsest sürecidir. Bu nedenle de her kurgu büyük ve sınırları meçhul bir *palimpsestin* ara konağıdır. Eda Soylu'nun sergisinin dış planda, dışarıyla ilişkili yanında vurguladığı budur: ev ve yaşam bir yıkıma yazgılıdır ve bütün hayatlar, ne derecede yerleşik olursa olsun, bir *palimpsestin*, bir yap-boz'un uzantısıdır.

Sergi tam bu noktada usulca kendi içine doğru açılır. Yani, demontaj-montaj faslı tamamlar ve dekonstrüksiyon düzlemine geçer. Serginin entellektüel tartışmaları burada başlar ki, o başlangıcı oluşturan kavram, bizzat *palimpsest*'tir.²

Sadece değinerek geçecek olsak dahi palimpsestin bir hafıza meselesi olduğunu biliyoruz. Silme eyleminden geriye daima bir şeyler kalır. Bu ya somut bir izdir, bir kazımanın, kaldırmanın izidir ya da bütün somut işaretler yiter gider, hafızada bir iz kalır. Katı haliyle palimpsest kalan izlerdir. Soyut planda hafızaya dönüşür, palimpsest. Her hafıza esasında bir palimpsest olarak görülebilir. Hatırladıklarımız, unutmayı seçtiklerimiz veya unutulmayı seçenler, tekrar hatırladıklarımız, hatırladıklarımızın/geçmişin izleri.

Evi yeniden kurmak sergisi bize doğrudan bu planı/düzeni getiriyor. Bir ev, evler sökülüyor, başka bir mekanda, sergi mekanında yeniden kuruluyor. Bu 'silme' ve yeniden kurma öncelikle hafızayla ilgili bir sorunsal türetiliyor. Akla hemen gelecek 'niçin' sorusunun bazı cevaplarını yukarıda verdik. Bu serginin içerdiği yeniden kurma eylemi, ama sökmeye doğrudan ilişkili yeniden kurma eylemi, doğrudan politik bir edimdir. Buradaki politika tercihi sadece yaşanan günün siyasal sorunsallarıyla ilişkililik anlamında değildir. O doğallıkla mevcuttur ve o bakımdan tavrı alan, evrensel boyutları olan bir siyasal soruna doğrudan cevap veren bir sergidir. İşin göçle, ev yıkıp kurmakla ilgili kısmı budur.

Önce şuna değinelim. Evet, Eda Soylu, ev/ler/i söküp yeniden kurarak veya sökülmiş evleri bir araya getirip yeniden düzenleyerek bu yeniden kurma ediminin içinde hafızaya doğrudan bir göndermede bulunuyor. Hatta buna gönderme demek de doğru değil. Hafızayı (söküp) yeniden kuruyor. Bir evin yaşadığı bu dönüşüm hafızanın dönüşümüdür. Evin değiştirilmesi demek olan göç doğrudan bir hafıza meselesidir.³

Ne var ki, biraz geriye çekilip bakınca ortaya çıkan resim çok daha karmaşık. Çünkü eğer bu serginin içerdiği 'sökme/takma' işi doğrudan bellekle ilişkiliyse, ki öyle, Eda Soylu'nun sergisi belleği yeniden kurma amacındadır. Nitekim, serginin 'eksik' parçalardan oluşması, bir evi bütün mimarisıyla oluşturmaması, bazı göndermelerle, evi izleyicinin zihninde tamamlamasını beklemesi söz konusu hafıza vurgusunun iki yönlü (sanatçı-izleyen) mevcudiyetini işaret etmektedir.

Gerçekten de serginin içerdiği 'ev', evi anımsatan elemanlarla oluşturulan mekan, bir palimpsest levha⁴ gibi, bölük pörçük, delik deşik hafıza çağrışımlarıyla ancak bir evi meydana getirir, bütünler izleyenin gözünde.

Bu 'müdahale', demek ki, Eda Soylu'nun bir hafıza problemi kurmasıyla ilgilidir: hafızayı parçalamak (sökme) ve onu yeniden kurmak (monte etmek). O zaman daha ileriye gitmeden hemen belirtelim: bizzat bu yaklaşım siyasaldır. Çünkü, bellek doğrudan doğruya müdahale edilen, biçimlendirilen, yeniden yapılan, düzenlenen bir olgu olmak niteliğiyle *politik* bir 'alandır'. İnsanın kendisi de, iktidar araç, odak ve süreçleri de belleğe müdahale eder. belleği oluşturan öğeler ise asla nötr veya pasif değildir. Tıpkı belleğin doğrudan doğruya etkin, etkili ve hırçın, saldırgan olması gibi belleğe müdahale eden

elemanlar da aynı niteliktedir. Dolayısıyla bellek bir savaş alanıdır ve siyasetle savaş arasındaki ilişki malumdur.

Buradan tekrar bu eve dönelim ve onu bu çizgide ele alalım. Ev dediğimiz olgu son kertede hafızadır. Farkında olmaksızın, evde yaşarken, bir yandan evin, öte yandan kendimizin hafızasını kurarız. Bu bir katmanlaşmadır. Bir anda oluşmaz. Ev de zaten içinde tek bir an yaşadığımız yer değildir. Bir ev iki kez yapılır. Önce taş ve toprakla inşa edilir. Sonra da evin yaşamını yani belleğini oluştururuz. Yapının evi belleğin evine dönüşür. Gerçek manasında ev belleğe aittir.

Bachelard evi 'bambaşka' bir yer olarak görüyor ve kendisine ait bir poetikası olduğunu savunuyordu. Ev, hayallerin alanıdır ve bu alanda 'hafıza ve hayal birbirine kavuşur'. Bu anlayış içinde ev, gene Bachelard'a göre kozmosla yüzleşmemizi sağlayan araçtır. Ev, bir sığınaktır. Soyut ve pasif anlamda değil, tersine, kozmosla yüzleşmekte kullandığımız bir araç olarak ev bir sığınaktır. Bireyliğimizi evle oluştururuz. Bachelard daha da ileri giderek dış dünyada edindiğimiz hatıraların, bellek demektir bu, evde edindiğimiz hatıralarla aynı tona sahip *olmayacağını* belirtir. Bütün bunlardan sonra da evi insanlığın hatıralarını, düşüncelerini, rüyalarını bir araya getiren en güçlü birleştirici olarak tanımlar.⁵

Bu durumda 'ev' sadece dış dünyanın bir parametresi olarak kalmaz. Ondan daha fazlasıyla ev iç dünyanın, bireylerin kurulmasını sağlayan en önemli mekan/araç olarak biçimlenir. Bu defa dış dünya değil, onu engelleyen, ona baraj kuran, onu kontrol eden bir iç hat olarak ortaya çıkıyor ev. Kendi hayallerimizi ürettiğimiz, onlar aracılığıyla benliğimizi oluşturduğumuz kozmadır ev, bir mikro kozmostur. Alexander ve Chermayeff de bu konuyu vurgular ve evi 'kişisel hafızanın sahnesi' olarak tanımlar. Bu bağlamda da ev ikili bir işleve sahiptir. Kişiliği dış dünyaya ifade eder ama ondan daha önemlisi evde yaşayanın kendisine ait imgesini (*self-image*) güçlendirir, kendisine kurduğu düzeni somutlaştırır.⁶

Bütün bunlar ortaya ciddi bir gerilim çıkarır. Bu gerilim dış dünya ile evi birbirinden ayıran 'eşiğin' oluşturduğu gerilimdir.

Bachelard evdeki unsurların farklı anlam katmanları içerdiğini vurgulamıştı. Tavan arasından çekmecelere kadar evin tüm unsurları evin ve o öğelerin sahipleri için çok farklı anlamlar içeriyor ve kapsıyordu. Öyledir. Açtığımız her çekmece bize farklı anılar ve anlamlar açar. Anılar insanda soyut bir düşünce olarak belirtelim daima sıcak, olumlu duygular ve güvenlik hissi oluşturur. Bu, anıların (ve hatta unutuşun) sağaltıcı etkisidir. Aynı şekilde kapalı çekmecelerin ve mekanların açılmasının bizi Freudien anlamda geçmişe, ilkel evreye, ana rahmine götüren bir yanı var. Ana rahmine yönelmiş her yolculuk gene yaşadığımız kopuşları ve parçalanmaları ortadan kaldıracak olması nedeniyle insanda olumlu çağrışımlar meydana getirir. Evin tekin, güvenli, sarıcı yanı böyle çıkar ortaya.

Ama evlerin bir de sarsıcı yanının olduğu muhakkak. Tüm o çekmeceleri, bodrumları, tavan aralarıyla, hatta biriktirdiği onca anıyla evler güvenlik duygusunu en çok sarsan mekanlardandır. Gotik edebiyatın aynı zamanda bir ev edebiyatı olduğunu unutmamak gerekir. Bu itibarla ev, 'tekinsizlik' duygusunun en fazla hissedildiği yerlerdendir.

Bu düşünce geniş ölçüde Freud'un tekinsizlik üstüne yazdığı çığır açan denemesinden sonra geliştirilmiştir. Freud, çok iyi bilinen bu makalede, Almancada 'tekinsiz' anlamına gelen sözcüğü, '*unheimliche*'i kullanır. Sözcük '*heimliche*' kökünden türemiştir. Ev, yurt, vatan gibi anlamlar taşımaktadır. Dolayısıyla '*un-heimliche*' evsiz, yurtsuz anlamına gelmektedir. Daha geniş bir tanımlamayla '*heimliche*' yerleşiklik duygusuyla ilişkilidir. Bunun dışına çıkılması yani yerleşiklik duygusunun yitilmesiyle tekinsizlik duygusunun başladığı apaçıktır.

Üstüne çok şey yazılmış bu kavram mimaride de bu bağlamıyla kabul edilmiştir. Evin bir bütün olarak getirdiği 'esirgecilik' ile tekinlik duygusu verdiği ama evin yitilmesiyle yerini tekinsizlik duygusuna bıraktığı biliniyor⁸. Evin bahsettiğimiz şekilde kendi içinde, kendi iç elemanlarıyla (çekmeceler, bodrum, kiler, çatı arası, merdivenler, sahanlıklar) tekinsizlik duygusu yaratması da bu 'organların' zamanla yerleşik anlamlarını yitirmesinden ve genel olarak da bahsettiğimiz 'esirgeme' anlayışının dışında kalmasındandır⁹. Kısacası, yerleşiklik duygusunun yitilmesiyle birlikte ister ev olsun isterse herhangi bir eleman bizde aykırı duygular uyandıracak bu da tekinsizlik duygusuna yol açacaktır.

'*Heimliche*' kavramının ve zıttı olan '*unheimliche*' kavramının Eda Soylu'nun sergisinde temel kurucu rolü olduğunu burada artık belirtelim. Bunun iki nedeni var. Birincisi, sergi bir eşikle başlıyor. Tıpkı bir eve girilir gibi giriliyor. Fakat o anda başka bir süreç işliyor. Soylu, evin (yani serginin, yani 'yapıtın') 'döşemesini' üstüne çiçekler gömülmüş bir beton döşeme olarak tasarlamış. İzleyici eve girecek, dolayısıyla evin döşemesini çiğneyecek. Bu doğal. Aykırı olan ise bu döşemenin, üstüne basılmasıyla birlikte, kırılması, bozulması. Üstelik döşeme sadece ayak altında kırılan bir ince beton yüzeyden oluşmuyor. Beton üstünde/içinde/dokusunda çiğnenmemenin, korunmanın, esirgenmenin, yani inceliğin, hassasiyetin sembolü de olan çiçekleri barındırıyor. İzleyici üstünde yürüyerek o çiçekleri de eziyor, yok ediyor. Hatta bir açıdan bakılırsa sergiden, konvansiyonel bir anlayışa göre, 'asıl', 'sanatsal' eleman bu çiçekli beton yüzey. Ve sanatçı bu beton yüzeyin çiğnenmesini, ayak altında ezilmesini istiyor.

Çok dramatik, çok gergin bir an olduğunu bunun kuşkusuz. Eve girmek bu zorunluluğu üstlenmek olduğundan, izleyici, başlangıçta çaresiz ve ürkek bir şekilde girip zemini çiğniyor. Eyleminin ikili bir olgu olarak nasıl bir 'tekinsizlik' duygusu yarattığı muhakkak. Önce koruması gereken, korunması gereken ev bozuluyor.

İkincisi, ev, tanıdık, bildik, 'esirgeyen' bir mekan değil. İzleyiciyi zora koşan, hatta yıpratıcı bir mekan.

Dolayısıyla serginin içerdiği ev başlı başına bir evsizlik üstüne oturduğundan ciddi bir 'anksiyete'ye yol açıyor ki, tekinsizliğin temel dürtüsü budur: anksiyete.

Buradan devam edilirse şu da söylenebilir. Yeniden kurulan bir evden söz ediyoruz. Kuşkusuz doğru. Farklı mekanlardan getirilmiş elemanlarla oluşturulmuş bir ev kurulmuş, duruyor karşımızda. Fakat söz konusu evi deneyimlemek olarak düşündüğümüzde kurulan değil yıkılan, bozulan, dağıtılan bir eve dönüşüyor aynı mekan. Buradaki yıkma ediminin sanatçı tarafından gerçekleştirilmesi istenen asal edim olduğunda kuşku yok. Nedeni ise açık: Soylu, izleyicinin *tekinsizlik* duygusunu sadece bir evde hissedilen pasif bir duygu olmasını değil, deneyimleme ile sağlanmış aktif bir duygu olmasını bekliyor.

Bu yaklaşıma da bir gerekçe bulmamız gerekirse o çözümü Heidegger'de arayabiliriz. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ın içindeki küçük ve o kadar önemsenmeyen kavramlarından biri olarak tekinsizlik ('*unheimlich*') kavramını kullanır. Bunu 'anksiyete' ('*angst*') bağlamında ele alır¹⁰. Heidegger'e göre, gerek orada gerekse daha başka metinlerde¹¹ kullandığı şekliyle, bunalı (angst) insanın varoluşuyla ilgilidir. Bu 'orjinal' bunalıdır ve şöyle gelişir.

Heidegger'e göre Varlık, *da-sein*'dir. Da-sein, Almancada 'orada olmak' demektir. Varlık, Heidegger'e göre daima dünyada olmak, dünyayla bir/lik olmaktır. Dünyaya ise *atılmışızdır*. Atılmışlık (*Geworfenheit-Thrownness*). Dünyaya gelmek, dünyada olmak elimizde değildir. Bize rağmen oluşmuştur. İnsan radikal bir karar ve kendi eliyle yaşamına son vermezse kendi zamanının ve çevriminin tutsağıdır. Acıkırız, uyuruz, uyanırız ve kendisini gene 'dünyada buluruz'. Bu atılmışlıktır. Atılmışlık, bizatihi *dünyada olma hali* bir bunalıdır. Çünkü varlık zamandır. Zaman ise sonludur. Dolayısıyla dünyada olmak ölümle iç içe olmaktır ve ölüme doğru olmaktır. Bunu bilmek, bu bilinçle yaşamak, dünyada olmak, varlığı sürdürmek temel (orjinal) bunalımımızdır: *dünyada olmak bunalıdır*.¹² Bunun bizde oluşumunu sağlayan ana öge Dasein'in ve varlığın, orada, yani dünyadaki (anamlı ve huzur veren mekanda) anlamlı beraberliğidir. Üstelik, Heidegger, anksiyeteyi (*angst*) 'evde-olmamak' (*Un-zuhause/not-being-at-home*) ile ilişkilendirir, uzak ve yakın anlamları içinde. Bu mekanda meydana gelen bir sarsıntının söz konusu dengeyi, daha doğrusu dengesizliği bozacağı açıktır.¹⁴

Bu açıdan bakılırsa Eda Soylu, iki yoldan söz konusu tekinsizliği izleyicinin yaşamasını/gerçekleşmesini sağlıyor.

Öncelikle, bahsettiğimiz ve içine girdiğimiz ev bir iskelet evdir. Tamamlanmış, dışarıdan bakınca bizde ev çağrışımı uyandırsa bile ev duygusu uyandıran bir mekan değildir. Evin elemanları mevcuttur. Fakat her şey birbirinden bağımsızdır ve yıkıntı halindedir. Bizatihi bu durumun tekinsizliği yarattığı açıktır. İkincisi, o evi tabanından başlayarak yıkmaya zorlamak suretiyle sahip olduğumuz yerleşiklik duygusunu yıkmamızı da sağlamakta ve öylelikle içinde olduğumuz tekinsizlik hissini içimizde en üst düzeyde

damıtılmasına yol açmaktadır.

Dasein'ın yerleşiklik haline bir darbedir Soylu'nun tutumu. Şunu da ekleyelim: yerleşiklik mekanla kaimdir. Çünkü zaman zaten yitip gitmekte ve bizi ölüme taşımaktadır. İnsan o uzaklaşma içinde varlığını mekana tutunarak gerçekler. Ev bu mekanın en saf ve somut halidir. Evin yıkılması Varlığın ölümcüllüğünü ona duyumsatmak anlamına geldiği kadar o ölüm olgusunu doğrudan doğruya yaşamak ve içselleştirmektir. Eda Soylu sergisiyle bir evi yıkmamanın dolayısıyla ölüme yaklaşmanın dinamiklerini belirliyor izleyici için.

Bu halin başka bir nedeninden daha söz ederek bu çemberi tamamlayabiliriz.

Freud tekinsizlik düşüncesinin öncelikle *estetik* bir kavram olduğunu da vurgular: bu kavram aslında estetik alanında incelenmelidir. Fakat estetik güzel ve yüce gibi kavramlarla meşgul olarak tekinsiz kavramını dışlamıştır. Bu konu daha sonra çeşitli kaynaklarda işlenir. Tekinsizlik bir estetik duygu olabilir mi sorusuna yanıt aranır.¹⁵ Özellikle Feminist estetiğin gelişmesiyle birlikte konu başka bir düzeye ve boyuta taşınmıştır.

Bununla birlikte sanat yapıtının kendi dokunulmazlığı içinde bir tekinsizlik duygusu taşıdığı açıktır. Sanat yapıtının Tanrısal bir nesne gibi algılanması, yücelme duygusuyla birlikte değerlendirilmesi bu dinamiği harekete geçirir. Yapıtın bozulabilecek, dokunulduğunda kırılacak olması mekanik olarak bu duyguyu beslerken müze mekanı, içinde gömülü/yerleşik tuttuğu, yapıyla izleyici arasına yerleştiği dokunulmazlık/aşılmazlık ilişkisiyle bu duyguyu pekiştirir. Hatta bu duyguyu 'mekansallaştırır'. Müzelerle biraz da o dokunulmazlık ilişkisinden kaynaklanan 'uhreviyeti' hissetmek için gideriz.

Bir diğer olgu da sanat yapıtının özgünlüğü ile tekinsizliği arasında cereyan eder. Sanat yapıtı biriciktir, bu onun özgünlüğünü oluşturur. Ona dokunulması bu somut olguyu aşmak anlamına gelir ki, olmayacak bir şeydir. Kantçı bir anlamda sanat yapıtı ancak yücelme (*sublimation*) duygusuyla kavranabilir. Sanat yapıtının ontik gerçekliği de bu duygunun oluşmasına yardım eder. Hatta sanat yapıtının ontolojisi bu duyguyu içkindir (*immanent*). Sanat yapıtı varsa, dokunulmazdır ve bu duygunun yüceliği içinden algılanır.

Dada, akım olarak, birkaç düzlemde bu gerçeğe karşı çıktı. Sanat yapıtının orijinalliğinden kaynaklanan kısıtlamaları onu gündelik olanla bütünleştirerek aşmaya çalıştı. Doğrudan doğruya Duchamp'ın *hazır nesne* mantığı ve yerleştirmesi Pisuar bu gerçeği vurgular. Gündelik hayatın nesnelere sanat yapıtına dönüşmesi bu bakımdan ilginçtir. Hem sıradandurlar hem de bu nesnelere sanat yapıtının 'yüce' duygusunu içlerinde, çekirdeklerinde barındırırlar. Dada'nın tepkiselliği bu gerçeği görmüştür. Dada'nın çok uzak bir uzantısı olarak izlenebilecek Fluxus ve nihayet 'sosyal heykel' yapan Beuys'un performansı tam manasıyla bu eksene oturur. Beuys, sokakları süpürerek eylem halinde sanat yapıtını ve sanat yapıtı

(sanat halindeki) eylemi gerçekleştiriyordu. 'Dokunmanın' ve 'eylemenin' sanat yapıtına dönüşmesi Kantçı yücel(t)menin karşısındaki en güçlü edimdi.

Eda Soylu'nun sergisi ise bir bütün olarak, baştan beri söz ettiğimiz tüm dinamikleriyle beraber bu noktaya odaklanır. Sergiye her düzlemde hakim olan tekinsizlik duygusu eşik-ev/iç-dış/yapı-iskelet boyutlarında gelişirken daha ilk aşamada, gene daha önce değindiğimiz, yere serili beton döşemenin ve çiçeklerin ezilmesi/kırılmasıyla tekinsizlik algısını bambaşka bir aşamaya götürür. Böylece bir sanat yapıtını tahrip eden, hatta yok eden izleyici bu sürecin içerdiği tüm tekinsizlik duygusundan aşama aşama geçiyordu. Bu mekanı öldürmekle eş anlamlıydı. Mekan kalıcılığın, o manada sanat da kalıcılığın yani ölüme direnmenin gerçekliği idiyse, Soylu, hem evi farklı aşamalarda sökerek ve yeniden kurarak, hem izleyicinin onu tahrip etmesini isteyip ona bu imkanı hazırlayarak onun en uç kerte de bizatihi ölümü deneyimlemesini de sağlıyordu. Ölüm ise tekinsizliğin en ileri evresidir. Tekinsizlik duygusunun bizde uyanması ölümden korktuğumuz içindir.

Böylece izleyici artık hiçbir şeyinden emin olmadığı bir mekana ve yapımın/yapıtın içine çekilir. Bu onun tanıdığı tüm duygulardan boşalmasıdır. Ve daha da ilginç bunu 'ev' gibi güvenlik duygusunun beşiği olan bir mekanda yaşamasıdır. Böylelikle 'demonik' hale gelmiş bir sanat yapıtından söz ediyoruz. Bu içinde yaşanan günden derlenmiş ama ona en üst düzeyde gösterilmiş bir tepkidir. Sanat yapıtının mikrolojisi içinde barındırdığı katmanları gösteren son derecede politik bir tutumdur. Bu politika gündelik hayatın içerdiği, kapsadığı politikanın ötesinde sanat yapıtının *poetikasıyla* bütünleşmiştir. Hatta, sanat yapıtının poetikasının ne düzeyde politik olabileceğine verilmiş bir yanıtıdır.

Böylesi bir bağlamda insanın güvenlik duygusunun yok olmasından daha doğal ne olabilir?

Hasan Bülent Kahraman

Kasım 2016 - Şubat 2017

Notlar:

1. En tanınmış ifadelerinden birinde Heidegger dili insanın yurdu kabul eder.
2. Palimpsest özellikle yazınsal kuramda çok tartışılmış bir kavram. Tartışmanın ana kaynaklarından birini Genette'in yapıtı meydana getiriyor. Gerard Genette, *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Çev. C. Newman. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. Yakıntarihl, Genette'in kitabını da irdeleyen bir daha genel kaynak olarak bkz., Sarah Dillon, *Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. London: Bloomsbury, 2014.
3. Bu konudaki çok geniş literatürü kapsayan çözümler için bkz., Julia Creet and Andreas Kitzmann, derleyenler. *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
4. 'Levha' aynı zamanda üstüne yazı yazılan şey demektir; 'alinyazısına' 'levh-i mahfuz' denir örneğin.
5. Gaston Bachelard, *Poetics of Space*. Çev. Mara Jolas. New York: Beacon Press, new edition, 1992.
6. Serge Chermayeff ve Christopher Alexander, *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*. London: Pelican, 1963; s. 7.
7. Sigmund Freud, 'The Uncanny', *The Uncanny içinde*. Çev. D. McLintock. London: Penguin Books, 2003.
8. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1992), 17.
9. Burada Freud'un getirdiği ve daha sonra teorisinin asıl genişletildiği görmek/göz/bakmak türünden kavramları ihmal ediyoruz. Mekandaki tekinsizlik duygusunu yaratan asal öge budur. Bu konunun çok dikkat çekici makalelerle ele alındığı bir kaynak olarak bkz. Beatriz Colomina, *Sexuality & Space*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.
10. Martin Heidegger, *Being and Time*. Çev. D. Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 2010; s. 182-192.
11. Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*. Çev. G. Freid ve R. Polt. New Haven: Yale University Press, 2014; Martin Heidegger, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*. Çev. W. McNeill ve J. Davis. Bloomington; Indiana University Press, 1996.
12. Heidegger, *Being and Time*, s. 183 ve devamı.
13. Martin Heidegger, *Being and Time*, translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row, 1962; s. 310.
14. Heidegger'in tekinsizlik konusuyla ilişkisini irdeleyen mükemmel kaynak şudur: Katherine Withy, *Heidegger on Being Uncanny*, Harvard University Press, 2015.
15. Bu konuda dikkat çekici bir çalışma: Gregorio Kohon, *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the Uncanny*. London: Routledge, 2015.

Between poetics and politics:
constructing the house anew...

Hasan Bülent Kahraman

Eda Soylu's exhibition is called *Constructing The House Anew*. I found this name at the end of a long thought process. We discussed it with her. At the beginning, she had a different exhibition idea. We changed our minds for various reasons. Eda proceeded step by step to reach the current content of this exhibition.

I had recently invited Eda to an exhibition that I organized at Akbank Sanat, before this one at Galeri KHAS. That exhibition was named the *The Incident of Art/Art of Incident*. Soylu had participated with a very impressive work in that exhibition, with an austere name such as 'Incident', one I derived from *Virilio* and *Heidegger*. At first, the artwork spread over a very large space in the gallery. Concrete-filled holes/boxes/cylinders were attached to the ground with the help of coil springs. I had asked her to escalate those objects onto the walls.

After that was realized, a fascinating and quite striking work came in sight. The spectators initially found the objects 'pretty' from afar but strolling among them, they felt tense, frightened, tried to keep clear; scared their feet and cuffs would tangle up with the objects. There was a tense relationship between the viewer and the artwork. Eda Soylu's work was at the same time a playful (*ludic*) work, just like all the phenomenon based on coincidence. The work daringly displayed a certain kind of performance with all the stagnation, serenity and stability it possessed.

The exhibit at KHAS was completed at about the same time with this artwork. To say the least, the process of the two works of art coincided and penetrated each other. It was natural to have traces of one another. Eventually, while considering the content, scope, and features of the work, Eda was very well-prepared to discuss the matter. Fundamentally, it would be based on the concept of 'home'. She would bring some pieces from her own house, carry some pieces from demolished buildings and collect, integrate, unify them inside the gallery. The details were discussed, decided upon and the exhibition started to be assembled.

When we talked about what we would name the exhibition, I naturally said, 'Constructing The House Anew'.

Eda Soylu constructed the house anew.

Eda Soylu's exhibition is one that spreads onto layers. It can be handled and analyzed on various levels. The first phase is undoubtedly the name. Even the first step of the name: to construct a house anew!

This concept's direct connection with the current times is quite explicit. One of the main problems of the world we live in is, *immigration*. Immigration can be a voluntary action. A person can immigrate from one place to another with a clear intention. Nevertheless, it is apparent how in that case immigration can be painful, troublesome and problematic. It is hard to change one's place, even if it may be voluntary. Today, however, we witness examples of compulsory immigration subject to large masses. The fundamental concept of the world today is that of the *immigrants*, not *immigration*.

With today's content, these two concepts are shaped in a period that is far from the concept of immigration brought by Deleuze and Guattari. The concept formed by Deleuze and Guattari had a centralized critical capacity. They mentioned a positive and voluntary action. As for that, actual immigration and nomadism describe a political and real situation totally distant from this sense, very enduring and which people are almost dispersed, subjected to great suffering. The cities they live in are bombed, their houses collapsed, and immigration today indicates those people searching their fate in another country, a different geography. We are talking about people drowning in the seas for this purpose. An immigrant is a person exposed to an unlimited amount of suffering, someone that lost his/her future in another country.

What's interesting is that this loss and the search for a new destiny have the same name: *home*!

Today, the concept of home has already transcended its traditional meaning and capacity on all levels. Home corresponds to a *settled* and *stable* kind of living in its traditional and *ontological* structure. The most significant among specific and 'standard' lifestyles, the most 'developed' and 'categorical' one is the bourgeoisie, that expresses itself with symbols of the house and home, which *settlement* constitute the foundation of it all. The place where a few generations live together is designated as a 'bourgeois house' in the real sense of the word. Today's world is the home of the immigrant and on the contrary, it is a place where no one can live in, even the person who built the house has to leave after a while.

This mobility, the reasons for this forced immigration and its issues are a different phenomenon. But Eda Soylu was establishing the two capacities together. These were '*inside*' and '*outside*' spaces and this complex exhibition related the two capacities to each other with a fundamentalist approach.

The house going beyond a settlement and becoming the symbol of the immigrant created the facade of the exhibition and hence its theme concept, 'home'. All the build-up mentioned above was carried out by Eda to the exhibition with the emphasis on 'home'. 'Building' was important in that regard. Everyone

sought after building a house. Everyone desired a home on this earth. Home was a very broad concept. A person's body, language, consciousness could be his/her home¹. A person's motherland could be home. A house could be home. These concepts were interpenetrated and connected with one another at the language level as well as the level of consciousness and comprehension. Eda was opening the door of the exhibition to all this vast volume of concepts and thus to a discussion environment, in her reference to the house. This intervention was profoundly relevant and timely.

Moreover, when talking about setting up a house, she also initiated a contribution to the inner meaning of the exhibition. The '*rebuilt*' house was '*disassembling*' or moving from the disassembly. Building and disassembling! There are two concepts to meet these words in the Western languages. One is '*demonter*'. The other is '*deconstruction*'. If we look at the new meanings they have today, 'deconstruction' is now a more lucrative and intellectual concept. 'Demonter' remains more technical. It is a serious question as to which of these two concepts constitutes the 'inner' plane of the exhibition. Because they determine other planes of the exhibition.

Disassembly is more directly related to rebuilding. Something is removed (*demonter*) and replaced in another setting: assembly. Deconstruction is a dismantling, which means to go down to the depth of something. It means disrupting the structure; to separate the layers one by one.

It is certain that Eda's exhibition is based on a 'disassembly' at the technical level. She removes objects/elements, that make up the exhibition, from one place and rebuilds them in another location. People are doing exactly the same in today's nomadic life. As seen in other examples of history, those who have the possibility to carry something with them, even if they may only be symbolic, aim to revive/build up their old houses, by placing them somewhere else (*montage*).

Eda Soylu provided that in her exhibition, in the strictest sense. Furthermore, not only the original parts of her own house, but also by carrying parts of other houses that were left behind, to the exhibition setting; she reassembled those pieces, through which she reached the most dramatic expression of destruction. Destruction very rarely contains the meaning and capacity of building. To deconstruct is, of course, the opposite of building it. But in each construction, there is a potential for destruction, and every construction may carry traces of an old ruin. We are talking about a very special situation.

To a large extent, it is a *palimpsest* process to destruct and rebuild. For this reason, every construction is an intermediate host of a big and uncharted *palimpsest*. This is where the exhibition of Eda Soylu emphasizes the outer plane, associated with the external: home and life are destined to a destruction and whichever life is settled at any moment, it is an extension of a palimpsest, a puzzle.

At this point, the exhibition turns slowly inwards. Which means that it completes the disassembly-assembly phase and goes to the deconstruction level. The intellectual controversy of the exhibition begins here, the concept that forms the starting point is the palimpsest² itself.

Even if we just mention it briefly, we know that palimpsest is a matter of memory. There is always something left from deletion. It is either a physical trace, the trace of a scraping-off, a removal or all physical traces fade away to die, leaving a mark in the memory. On a solid state, a palimpsest is the remaining traces. On an abstract level palimpsest transforms into memory. Each memory can actually be seen as a palimpsest. Those we remember, those we choose to forget or those who choose to be forgotten, the ones we remember, the remainders of what we remember / the past.

The exhibition *Constructing the House Anew* directly brings us this plan/scheme. A house, houses are dismantled, and rebuilt at the exhibition site, at another place. This 'deletion' and rebuilding, primarily derive memory related issues. We gave some of the answers to the question "why" that comes to mind immediately. The act of rebuilding contained in this exhibition, but the act of rebuilding directly related to disassembly, is a direct political act. The political preference here does not only refer to the political problems of the day in which we live. It is naturally present and is an exhibition that responds directly to a political problem that has universal dimensions by taking a stand. This is the part related to immigration and deconstruction of houses.

First, let's talk about this: Yes, Eda Soylu directly refers to memory in this act of reconstruction by disassembling and rebuilding the house(s) or reassembling dismantled houses. It is not even right to address this act as a referral. She dismantles and rebuilds the memory. This transformation of a house is the transformation of memory. Immigration, which means changing houses, is a matter of memory.³

However, taking a step back, the picture that appears is much more complex. Because if the 'assembly/disassembly' of this exhibition is directly related to memory, which in fact is; Eda Soylu's exhibition aims to rebuild the memory. Thus, the fact that the exhibition consists of 'incomplete' pieces, and does not constitute a whole architecture of a house - expecting viewers to complete the whole picture of a house in their minds with some references - indicate the bi-directional (the artist the audience) presence of the memory emphasis.

Indeed, the concept of 'home' that is contained in this exhibition, the space created with the elements reminiscent of a house, completes a whole house in the eye of the viewer by evoking fragmented, shattered pieces of a memory just like a palimpsest sheet⁴.

This 'intervention' means that Eda Soylu builds a memory problem: to dismember (disassembling) the

memory and to rebuild (reassembling) it. Without further ado, we have to point out that this approach is political in itself. Because memory is a *political* 'field'; a phenomenon with characteristics that can be directly intervened, shaped, reconstructed, and organized. Man himself and the tools, focus, processes of the ruling power also interfere in memory. The elements that memory is combined of, are never neutral or passive. The elements that interfere with memory possess the same qualities of being directly active, effective, irritable and aggressive. Consequently, memory is a battlefield, thereby the inevitable relationship between politics and war.

Let's go back to the concept of home and approach it from this perspective. The phenomenon we call home is memory, in the last instance. Without even realizing, over the course of our lives in the house, we build the memory of it on one hand and the memory of ourselves, on the other. This is a stratification. It does not occur instantly. Home is not a place we live in for a moment after all. A house is built twice. It is first built with stone and clay. Later we create the life of the house (home), its memory. The built house becomes the house of memory. The house actually belongs to the memory.

Bachelard regarded the house as an 'utterly different' place and argued that it had a poetry of its own. Home is a field of dreams and the 'memory and imagination rejoin' here. In this sense, home is the vehicle that enables us to face the cosmos again, according to Bachelard. Home is a refuge. Not in the abstract and passive sense, on the contrary, it is a shelter for us as a means of facing the cosmos. We become individuals through home. Bachelard goes further, debating that the memories we have in the outer world, *may not* have the same tone as the memories obtained at home. After all this, he defines home as the most powerful unifier of mankind's memories, thoughts, dreams.⁵

In this case, 'home' does not remain as a parameter of the outside world. More than that, home takes shape as the most substantial tool/setting to establish the inner world, the individuality. This time home appears as an inner line controlling, shutting out, building a barrier to the outside world. Home becomes a cocoon, a microcosmos that we create our dreams in, through which we create ourselves. Alexander and Chermayeff also emphasize this subject and define the house as the 'stage of personal memory'. In this context, the house has a dual function. It expresses personality to the outside world, but more importantly, it strengthens the *self-image* of the inhabitant, materializes the organization within.⁶

All this creates a serious tension. This tension is created by the 'threshold' that separates home from the outside world.

Bachelard had emphasized that the elements in the house contained different layers of meaning. All the elements of a house, from the attic to the drawers, meant very differently for the house and its owners. They do. Every drawer we open, reveals different memories and meanings to us. Memories, say on an

abstract level, always create a warm, positive feeling and a sense of security. This is the healing effect of memories (and even oblivion). In the same way, the opening of closed drawers and spaces have something in common that leads us to the past, the primitive stage, the mother's womb, in the Freudian sense. Every trip to the womb brings positive associations to the scene that will resolve the failures and disengagements we have experienced. The auspicious, safe, embracing side of the house will manifest itself this way.

But surely there is a traumatic side to the houses. Houses are the most unsettling places of the feeling of safety, with those drawers, basements, attics, even with all the memories they have accumulated over time. It is important to remember that Gothic literature is also the literature of the house. In this respect, the house is the place where the 'uncanny' feeling is felt the most.

This idea has been widely developed after Freud's groundbreaking essay on uncanny. In this well-known article, Freud uses the word '*unheimliche*', which means 'uncanny' in German. It is derived from the word '*heimliche*' which has meanings like a house, home, homeland. Therefore, '*unheimliche*' means homeless. In a wider context, '*heimliche*' is associated with the feeling of settlement. It is obvious that the feeling of uncanniness has risen to the surface, as that feeling of settlement is lost⁷.

This concept has been accepted in the architectural context as well. It is known that the house gives a sense of 'protection' with the auspiciousness that it brings as a whole, but leaves its place to feeling uncanny as the house is lost⁸. The fact that the house creates a sense of uncanniness in its own internal elements (drawers, basements, cellars, interstices, staircases, landings) is due to the fact that these 'organs' lose their meanings of settlement and remain outside the concept of 'protection'⁹. In short, the loss of the sense of settlement, whether it be the house or any of its elements, will awaken contradictory feelings in us, which will lead to feeling uncanny.

Let us now state that the concept of '*heimliche*' and its opposite '*unheimliche*' are what the exhibition of Eda Soylu based its foundation on. There are two reasons for this. First, the exhibition begins with a threshold. The entrance is exactly the same way in a house. But at that moment, another process takes place. Soylu designed the 'floor' of the house (in other words of the exhibition, the artwork) as a concrete slab with embedded flowers. The spectators enter, hence they crush the floor under their feet. It's natural. What contradicts is that this ground starts to collapse, break down as it's stepped on. Moreover, the floor is not solely made up of a thin concrete surface that breaks under the foot. On/inside the concrete, in its texture, flowers are sheltered, a symbol of not being pressed upon, protection, as well as fragility. Walking on them, the audience crushes those flowers, destroying them. From a certain standpoint, according to a conventional understanding, the 'original', 'artistic' element of this exhibition is the flowered concrete surface. And the artist wants this concrete surface to be trampled on, crushed under the foot.

Doubtlessly this is an immensely dramatic, intense moment. Since the spectators are obliged to undertake this responsibility the moment they enter the house, helplessly and timidly they trample on the surface. This movement is infallibly a paradox that creates a sense of 'uncanniness'. The house that needs to protect and to be protected is destroyed in the beginning.

Secondly, the house is not the familiar, well-known, 'sanctuary'. It is a place that challenges, wears down the spectator. Therefore, the house which the exhibition is settled upon harbors a houselessness of its own, and causes a serious 'anxiety', the basic trigger of feeling uncanny.

Continuing from here, the following can be stated. We are talking about a rebuilt house. Doubtless. A house built with elements brought from different places is right there standing in front of us. But when we think of experiencing the house, the same place transforms into a broken, distorted, destroyed house. There is no doubt that the act of destruction here is the prime act desired to be performed by the artist. The reason is clear: Soylu expects the viewer's sense of *uncanniness* to be an active feeling, not just a passive feeling felt in a home, but an experience.

If we need to find a reason for this approach, we can search that solution in Heidegger. Heidegger uses the notion of '*unheimlich*' as one of the smallest and least-appreciated concepts in *Being and Time*. He deals with it in the context of 'anxiety' ('*angst*')¹⁰. According to Heidegger, the *angst* is concerned with the existence of man, as he uses it there or in his other articles¹¹. This is the 'original' anxiety and develops as follows.

Heidegger says that Being is *da-sein*. *Da-sein*, in German means 'to be there'. Being is, according to Heidegger, always to be in the world, to be one with the world. We were *thrown out* into the world. *Geworfenheit-Thrownness*. It is beyond our power to come into the world, to be in the world. It happens despite us. If a human being does not end his/her life with a radical decision and by his/her own hand, he/she is the prisoner of his/her time and cycle. We feel hungry, we fall asleep, we wake up and we find ourselves 'in this world' again. This is being thrown. Being thrown, *being in this world* per se is a kind of depression. Because being is time and time is finite. Therefore, being in the world is to be intertwined with death and facing death. Knowing this, to live with this consciousness, being in the world, continuing existence is our basic (original) depression: *being in this world is depression*¹². The main element that provides this formation within us is Dasein and its presence there, in other words, meaningful togetherness (in a meaningful and peaceful place) in the world. Moreover, Heidegger associates anxiety (*angst*) with 'Un-zuhause / not-being-at-home', in its far and close context¹³. It is obvious that a trauma in such place will distort the equilibrium, or rather the imbalance¹⁴.

From this point of view, Eda Soylu makes it possible for the spectator to experience/confirm uncanniness at issue, in two ways.

First of all, the mentioned house we enter, is a carcass. Although it may look complete from the outside and evoke the feeling of a house within us, it doesn't recall that, even if we may call it so. It has the elements of a house. But everything inside is independent of each other and in ruins. Evidently this setting creates uncanniness. Secondly, by forcing us to demolish that house starting from the floor, the exhibition makes us destroy the feeling of settlement; thus leading to the utmost distillation of feeling uncanny within.

Soylu's attitude is a blow on Dasein's settlement feature. Let's also add that the settlement can exist with a place. Because time is already withering and it's carrying us to death. Man realizes his being, by clinging his presence to a place, in the midst of that drifting away. The house is the purest and most tangible state of this place. The destruction of the house is to experience and internalize the death phenomenon directly, which also means to sense it as the lethality of being. In her exhibition, Eda Soylu determines the dynamics for the viewer to approach death by destroying a house.

We can complete the circle by approaching another cause of this state.

Freud also emphasized that the idea of unconsciousness is primarily an *aesthetic* concept: this concept should actually be studied in the field of aesthetics. But the aesthetics exclude the concept of uncanny by engaging in the concepts such of beautiful and sublime. This subject is later discussed in various sources. The answer to whether uncanny is an aesthetic feeling, is being searched¹⁵. Especially with the development of Feminist aesthetics, the subject has moved to another level and dimension.

However, it is clear that the artwork carries a sense of uncanniness of its own. The perception of the artwork as a divine object evaluated together with the sense of sublime, activates this dynamic. As the fact that the artwork can be distorted and broken apart when touched, maintains this feeling mechanically; the museum setting reinforces the relationship of untouchableness/impassability it embeds within and places it between the artwork and the viewer. It even 'spatializes' that feeling. We visit museums, to feel a little of that 'ethereal' arising from that relationship of untouchableness.

Another phenomenon takes place between the authenticity of the artwork and its uncanniness. The work of art is unique, which constitutes its authenticity. To touch it means to go beyond that physical fact, which is something that can not happen. In the Kantian sense, the work of art can only be grasped by the feeling of *sublimation*. The ontical reality of artwork also helps shape that feeling. Even the ontology of the artwork is *immanent* of the same feeling. If there is an artwork, it is untouchable and it is perceived from this sublime sensation.

Dada, as a movement, opposed this fact on several levels. It tried to overcome the limitations arising

from the originality of the artwork by integrating it with the everyday life. Duchamp's *ready-made* logic and placement of the Urinal, directly emphasizes that fact. It is interesting in this respect that the objects of everyday life turn into artistic works. They are both ordinary and contain the 'sublime' feelings of artwork, inside, in their core. Dada's reactance perceives this fact. Fluxus, which can be viewed as a very distant extension of Dada, and finally the performance of Beuys, who created the 'social sculpture', literally center on this axis. Beuys, by sweeping the streets, performed artwork as an action and acted in the works of art (in the form of art). The transformation of 'touching' and 'acting' into artistic work, was the strongest act against the Kantian sublime / sublimation.

Eda Soylu's exhibition as a whole, focuses on this point, with all its dynamics mentioned from the beginning. While the feeling of uncanniness evolves around all the planes of the exhibition; threshold-house / interior-exterior / building-carcass, starting from the first stage, it carries the perception of uncanniness to a completely different level by crushing/ trampling on the concrete floor covering and flowers, we mentioned previously. Thus, the viewer, who demolished or even destroyed an artwork, gradually passed through this process, feeling uncanny. It was equivalent to killing the place. If the place and hence the art meant permanence, the reality of resisting to death in that sense; then Soylu, by disassembling and rebuilding the house in different stages, made it possible for the viewer to experience death per se, in the last instance. Death is the farthest phase of uncanniness. It is because we are afraid of death that the feeling of uncanniness awakens within.

So the viewer is drawn into a place and structure/artwork that he/she is no longer sure of. This is evacuation of all the feelings he/she is familiar with. Even more interestingly, he/she feels this in a 'house', a nest where the sense of security resides. Hereby, we are talking about a work of art that has become 'demonic'. This is a reaction compiled from the day we live in, but also shown at the ultimate level. It is a profound political attitude revealing layers contained in the micrologics of the artwork. This attitude is integrated with the *poetics* of art beyond the politics that everyday life involves, comprises. It is even a response to the level of politics in the poetics of an artwork.

In this regard, what could be more natural than the disappearance of mankind's feeling of security?

Hasan Bülent Kahraman
November 2016 - February 2017

Notes:

1. In one of his most well-known expressions, Heidegger accepts language as the man's home.
2. Palimpsest is a very controversial concept, especially in literary theory. One of the main sources of this discussion is brought by Genette's work. Gerard Genette, *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Translation. C. Newman. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. See a more general study on Genette's book by Sarah Dillon, *Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. London: Bloomsbury, 2014.
3. For a comprehensive review of the literature on this subject, see Julia Creet and Andreas Kitzmann, editors, *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
4. 'Sheet' is something that can be written on at the same time; destiny in Turkish also may be translated as 'protected sheet' i.e.
5. Gaston Bachelard, *Poetics of Space*. Çev. Mara Jolas. New York: Beacon Press, new edition, 1992.
6. Serge Chermayeff and Christopher Alexander, *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*. London: Pelican, 1963; p. 7.
7. Sigmund Freud, 'The Uncanny', *inside The Uncanny*. trans. D. McLintock. London: Penguin Books, 2003.
8. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1992), 17.
9. Here, we neglect the main notions of seeing/eye/looking brought by Freud and later developed. That is main element that creates the feeling of uncanniness in a setting. For the source that approaches this subject with obtrusive articles, see Beatriz Colomina, *Sexuality & Space*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.
10. Martin Heidegger, *Being and Time*. Trans. D. Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 2010; p. 182-192.
11. Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*. Trans. G. Freid and R. Polt. New Haven: Yale University Press, 2014; Martin Heidegger, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*. Trans. W. McNeill and J. Davis. Bloomington; Indiana University Press, 1996.
12. Heidegger, *Being and Time*, p. 183 and cont'd.
13. Martin Heidegger, *Being and Time*, translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row, 1962; s. 310.
14. The perfect source studying Heidegger's association with uncanniness is by: Katherine Withy, *Heidegger on Being Uncanny*, Harvard University Press, 2015.
15. A striking study on this topic: Gregorio Kohon, *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the Uncanny*. London: Routledge, 2015.

Söyleşi:

Yaşanılanların izleri nerede?

Istanbul Art News, Gamze Kantarcıoğlu

Gamze Kantarcioğlu: *Öncelikle serginin temele oturduğu “evi yeniden kurmak” meselesinden bahsedebilir misin? Serginin adı oldukça açıklayıcı aslında, ama “ev” ne demek, senden dinleyebilir miyiz?*

Eda Soylu: Kimisi için bir insandır ev, kimisi için üçgen çatlı kare gövdeli bir yapı, kimisi için bunun çizimi, kimi için sırt çantasına doldurdıkları, kimisi için bir fotoğraf, Bachelard’a göre bir çekmece, kimisi için de yalnızca anıları... o ev sıcaklığını ne hissettiriyorsa odur bence ev. Bu bir objeymiş, kişiymiş, şehirmiş, odaymış önemi yok, herkesin öyle ya da böyle bir evi vardır. Hayatımızın her anında bir barınak arayışı içindeyiz. Doğmadan önce ana rahminde, öldükten sonra mezarda -yahut yakıldıysak küllerimiz savrulduğu yerde-, ve bu ikisi arasında geçen yaşam diye adlandırdığımız süreçte mütemadi bir barınak arayışı içindeyiz. Savaşlar da bunun için, kıyımlar da, ölümler de, boğulmalar da, yıkımlar da. Bir ev yıkıldığında o evdeki izler, gölgeler, yaşanmışlık nereye gidiyor? Öyle kolay ki yıkmak. Öyle kolay ki darmadağın etmek birikmişlikleri. Serginin temeli bu gibi düşüncelere ve sorulara dayanıyor.

G.K.: *Peki bu “ev” kavramı ne zamandan beri zihnini meşgul ediyor?*

E.S.: Ev kavramı 10 yıldır zihnimi meşgul eden bir kavram. Düşüncelerimin form bulması ise son bir kaç yılda gerçekleşti. 2013 yılında “Ve evin yüzü burkuldu” adlı bir seri üzerinde çalışmaya başladım. “Ve evin yüzü burkuldu”, Metin Altok’un “Yıkıcılar Geldiler” adlı şiirinin ilk dizesi. Bu şiirde bir evin yıkım süreci gözlemlenir; evin iskeleti üzerinde çırılçıplak kalışı, düşen köhne yüzü, ardından geriye kalan kesit... “Yıkıcılar geldiler; / Düştü gürültüsüyle yüzü köhne evin, / Göründü bazı odaları ve iç duvarları. / Aynı renklerle boyanmış sofası, isli mutfağı. / Bir kesit kalmıştı geriye şimdi o evden / Eski bir yaşantıyı simgeleyen”. Dört duvardan oluşan, hane diye adlandırabileceğimiz bir binanın içinde, yakılarak öldürülmüş bir insanın dizeleridir bunlar. Ben bulunma ve barınma kavramları üzerine yoğunlaşıyorum. Yalnızca benim bir yerde bulunmam, yahut barındığım alanın bir yerde bulunması değil; yaptığım işlerin de barındıkları, buldukları alanı önemsiyorum. Kendi içlerinde, kendi kendilerine barınabilsinler istiyorum. Bitmek tükenmek bilmeyen bir ev arayışı içindeyim.

G.K.: *Bir şeyi merak ediyorum... Sergi alanında gördüğümüz kapılar gerçekten yaşadığımız yerlerin kapıları mı yoksa bu metaforik bir referans mı veriyorsun?*

E.S.: Sergideki kapı ve pencerelerin büyük bir bölümü yaşadığım yere ait, kendi evimden sökerek getirdiğim kapılar. Ben Türkiye'ye döndüğümde beri atölyemde yaşıyorum ve ürettiğim işleri kendi yaşadığım alana yerleştirerek deneyimliyorum ilk önce. Bu kapıların üzerlerinde gördüğünüz renkli yaylar, Twisteryard adlı işimden. Ben bir buçuk yıldır bu yaylı kapılarla beraber yaşıyorum. Geçiş alanım daraldığından, gece karanlıkta tak diye çarpabiliyorum yaylardan birine tuvalete, mutfığa giderken, canım yanabiliyor yahut çıkan sestem ürkebiliyorum. Ama bu sayede gözlemlene imkanı oluyor izleyici ve iş arasındaki ilişkiyi. Bu bahsettiğim bir günlük, iki günlük bir inceleme değil, sürekliliği olan bir durum. Eve giren çıkan herkes bu yaylarla muhattap olmak durumunda kalıyor ve ben deneyimleyip gözlemliyorum. Ne hissettiriyor karşısındakine iş ve neyi nasıl yerleştirsem şu ya da bu hissiyata erişebilirim, bunu anlamaya çalışıyorum. Benim ev diye adlandırdığım yerden onları söküp, onların ev diye adlandırabileceği bir barınak arayışı içine girdim. Bu sergide yeniden barınabildiler. Sergide bulunan diğer kapı ve pencereler ise, kaldırım kenarlarında bulduğum yıkılan evlerden topladığım parçalar. Bu yıkık kapı ve pencereler bana Altıok'un şuurunu anımsatıyor, müthiş bir burukluk ve hüznün yerleşmiş üstlerine. Kim bilir nelere şahit oldular yıllar boyu, kimlere ev sahipliği yaptılar, kimleri barındırdılar içinde?

G.K.: *Kendi evini söküp başka bir yere ev kurmak, senin kişisel hayatınla ilişkilendirilebilir mi? Bir yerden bir yere göç etme, senin aşına olduğun bir kavram mı? Bu yerleştirmeyi kendi hayatından harekete geçerek hazırladığını söyleyebilir miyiz?*

E.S.: Serginin temelinde kendi hayatımdan yansımaları elbette ki mevcut, bu sergi bir otoportre niteliğinde. Ama burada benim ev arayışından çok, işlerin kendilerine barınak arayışı durumu söz konusu. İşlerin evi olsun istedim, kendilerine ait bir alanları, bu yüzden Evi Yeniden Kurdum.

G.K.: *Serginin aynı zamanda küratörü olan Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman'ın sergi açıklamasında bahsettiği gibi, Freud'un "tekinsizlik" kuramının özü eve dayanıyor. Gerçekten de ev kavramı güven duygusuyla, korunmakla yakından ilgili. Sen de sergi alanında kendine güvenli bir liman mı kurmak istedin?*

E.S.: Burda şöyle ilginç bir durum var. Güvenli bir liman dediğimizde korunaklı bir alandan bahsediyor oluyoruz genelde. Oysa burada, bir üniversitede, kocaman bir sergi alanında, herkese hep açık, herkesi misafir eden bir yer ve bu yüzden de çok güzel. Bence bu serginin en önemli kavramlarından biri insanlara emanet olması ve ziyaretçilerin izlerini taşıması. Bu sergi alanına girmeyi tercih eden herkes, istemlice yahut istemsizce sergiye bir katkıda bulunuyor. Ve sergiyi yanında taşıyor giderken, gerek ayak izlerinde, gerekse yerden alıp evlerine götürdükleri parçalarda. Bu çok önemli. İnsanlar ile sanat eserleri arasındaki o kemikleşmiş duvar bu sergide ortadan kalkmış durumda. İnsanlar kapıları açıyor, kapılardan geçiyor, kapatıyor, yaylara çarpıyor seslerini dinliyor, sallanan kapıyı döndürüyor, yapayalnız duran bir kapı var ona sarılıyor. Yerdeki Duvarkağıdı'nın üzerinde yürüdükçe insanlar, içine çiçek gömülü betonlar

ayakları altında kırılıp parçalanıyor. İnsanlar ziyarete geldikleri bir yeri çiğneyerek gezerken, eser ve izleyici arasında görmeye alışkın olmadığımız içten yaklaşımlar yaşanıyor. Benim için bu durum çok kıymetli. Sergi bir nevi onu ziyaret edenlere emanet, onların kontrolünde neyin ne kadar değişeceği. Açılış gününde çiçeklerin güzel güzel, muntazam bir şekilde durduğu zemin ile kapanış gününde toz halini çoktan almış olacak olan zemin arasında önemli boyutta fark olacak ve bu dönüşüm serginin bence en önemli noktası. İzleyicinin sergiye katkısı olması, iz bırakabilmesi, enstalasyonun oluşumunda rol oynaması, bütün bunlar aslında kulağa tekinsiz gelebilecek durumlar. Oysa tam tersi. Müthiş bir güven ve emanet etme duygusu ile yola çıkıldı. Aynı durumu geçen sene Balat sokaklarına Duvarkağıdı'nı yerleştirirken de yaşamıştım. Sabah sorgulayan gözlerle beni ve yaptıklarımı seyreden mahalle sakinleri, akşama doğru ben yerleştirmelerimi bitirdiğimde "Kızım bize emanet bunlar gözün arkada kalsın," diyorlardı. Bu hakikaten çok kıymetli. Benim için gerçekten önemli olan bu samimiyeti kurabilmek. Aynı samimiyeti bu sergide de oluşturmak istedim, bu açıdan evet bu sergi alanı benim için güvenli bir liman belki de.

G.K.: *Sergi alanında gördüğümüz kapılar, beton parçaları, duvarlar bir evi ev yapmak için gerekli malzemeler ancak "yuva" hissini vermiyor. Bu kasıtlı bir tercih olsa gerek değil mi? Sonuçta göç etmek de evi başka yerde fiziksel olarak kurmaktan çok ruhen başka bir yerde tutunabilmekle ilgili...*

E.S.: Aynen öyle. Ruhun tutunabilmek ve yanında o evin izini taşıyabilmek bence göç. O ize her ne anlam yükleniyorsa orada gizli ev.

G.K.: *Sert, kırılmaz betonların üzerinde açan narin, renkli çiçeklerin bakana umutlu olmayı öğretiyor gibi bir hali var. Beton – çiçek kullanmanın altındaki fikirden bahsedebilir misin biraz?*

E.S.: "Ve evin yüzü burkuldu" serisinin temelini oluşturan en önemli öğelerden biridir çiçeği betona gömme eylemi. Betona gömülen çiçekler öyle hemen ölmüyorlar, gözlemlenilebilir bir ölümleri var. Zamanla güçsüzleşiyorlar, ancak bu ölüm şekli renklerini korumalarını sağlıyor. Bir yandan hayatları alınırken diğer yandan ölümsüzleştiriliyorlar. Gerçek manasıyla bastırılmış bir şekilde sessizce kendi içlerinde bir süreçten geçiyorlar. Kimi çıkmak istiyor, kimi sınıksız tutunuyor, kimi yer çekimine karşı gelemiyor, can çekişiyorlar. Bu benim etkimin olduğu bir süreç değil. Beton ile çiçek arasında geçen bir diyalog. Bu diyalog aslında kültürümüze ve günlük yaşantımıza yerleşmiş olan kabalık ve kırılabilirlik ilişkisini yansıtıyor. Kırılabilir diye adlandırdığımız çiçek beton gibi kaba ve sert bir materyale iz bırakabiliyor, beton alışık olmadığından böyle ufak parçalar halinde bulunmaya, kırılabilir oluyor. Bu yaklaşım güzelliği hastalandırmak fikrinden geliyor (Sickening of the Beautiful).

G.K.: *Biraz açabilir misin bu "güzelliği hastalandırmak" fikrini?*

E.S.: 2012 yılında yaptığım iki gezinin çok büyük yeri var bütün işlerimin oluşumunda. İlki Polonya. Polonya'da kampları ziyaret ederken edindiğim bir kavram hastalıklı güzellik kavramı. Doğanın insanın ayıbını örtmek istercesine rengarenk çiçek açmasından ve insanın doğa karşısındaki acizliğinden

çok etkilenmişim. Bunca acının yaşandığı yere bu denli hayranlık duyabilmek ise benim için utanç vericiydi. Midem bulanmıştı kendimden Auschwitz'i bu denli büyüleyici bulduğumdan ötürü. Oysa çim bitmiyormuş zamanında insan kalabalıklığından, çıkan ot hemen yeniyormuş. Nerede şimdi o insanlar, izleri nerede? Şimdi orada ağaçtan, çiçekten, renkten geçilmezken, o yaşanmışlık hangi yaprağın altına saklanmış? Hastalıklı bir güzellik vardı o bahar sabahı ben Auschwitz'in kapısından içeri girerken, o gün bu gündür bu kavram benimle. İkinci gezi İtalya'nın Matera şehrine. Matera faşizmin altında ezilen bir şehir, İtalya'daki Yahudiler kamplara gönderilmek yerine Matera'ya gönderiliyorlar. Burada herkes kendi kapısının önünü temizlemekten sorumlu. Yağmur yağıyor, borulardan geçiyor, kapının önüne akıyor ve bu suyu kullanıyorlar ve elbette ki sıtma kırıp geçiyor bütün şehri. Hani diyor ya Nazım "bir şehir vardı / yeller eser yerinde / beş şehir vardı / yeller eser yerinde / yüz şehir vardı / yeller eser yerinde / yok olan şehirlere şiirler yazılmayacak / şair kalmayacak ki" burası da aynen böyle. Çok insan ölüyor bu şehirden. 60larda karantina altına alınıyor şehir. Yukarıya yeni bir şehir kuruyorlar, şehirde Louis Vuitton var Gucci var herşey var. Eski şehrin sağ kurtulanları, yani bugünün yaşlıları, yeni şehirde yaşıyor şimdi. Manzara diye ölülerine bakıyorlar. Biz de yürüyoruz bu ölülerin iz bıraka bıraka yok olduğu eski şehirde hocamız diyor ki yere bakın ne var ayağımızın altında, bakıyoruz, iki tane beden izi çıkmış betona. Nerde duruyoruz şuan diyor? Mezar diyoruz. Hayır diyor, biz şuan bir evin çatısındaız. Öyle bir şehir ki bu, bir insana çatı olan yer başka bir insana mezar. Beton bedeni ben ilk defa Matera'da gördüm. Bedenlerin izi çıkmıştı resmen betona. İzi çıkma eylemi çok önemli olacaktı benim için daha sonralarda.

G.K.: *Betondan çıkan çiçekleri daha önce Balat sokaklarında da kullanmıştın. Şimdi benzer işleri sokaktan kapalı mekâna taşıdın. Bu mekan değişikliği bu gibi unsurların algılanışını değiştiriyor mu sence?*

E.S.: Mekan değişikli elbette unsurların algılanışını değiştirir. Yerleştirildiği yer, bulunduğu konum, dokunduğu insan bütün bunların hepsinin çok büyük önemi var. Doğanın içindeyken başka tepki veriyor iş, hanenin içindeyken başka. Ama iç mekan, yahut dış mekan nereye nasıl yerleştirilse yerleştirilsin, temeli hep aynı iki kavrama dayanıyor: kabalık-kırılganlık ilişkisi ve güzelliği hastalandırma durumu.

G.K.: *Serginin küratörü Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman'la olan çalışma sürecinden de bahsedebilir misin? Bu süreç sana neler kattı, nasıl bir deneyim oldu?*

E.S.: Çok kıymetli bir süreçti bu. Sergide gördüğümüz bütün işler üç hafta kadar kısa bir sürede üretildi. Bunun son bir haftasını ben Kadir Has Üniversitesi'nde geçirdim, bir yandan üretime devam ediyor, bir yandan yerleştiriyordum. Bu süreçte Hasan Bülent Kahraman benim için serginin her katmanına ayrı ayrı önem verip kapsamlı bir şekilde aktarabilen, ayna niteliğinde bir göz oldu. Kadir Has Üniversitesi Rektörü Mustafa Aydın ve Rektör Yardımcısı, küratör Hasan Bülent Kahraman'ın müthiş vizyonu sayesinde gerçekleşti bu sergi, bana bu denli güvendikleri ve kapılarını açtukları için kendilerine teşekkür borçluyum.

Aralık 2016

Interview:

Where are the traces of the lived?

Istanbul Art News, Gamze Kantarcioğlu

Gamze Kantarcioğlu: *Could you tell us about the concept of “Constructing the House Anew” on which the exhibition is based? The name of the exhibition itself is quite explanatory, but, could you tell us again what “home” is?*

Eda Soylu: Home is a person for some, a square-shaped building with a triangular roof for some others, a sketch of both above or a picture that is kept in a back-pack for others; it is a drawer for Bachelard and nothing but the memories for still some others... for me, home is whatever gives you the warmth of home in feeling. It does not matter if it is identified with an object, a person, a city or a room, everyone has a home in one way or another. We are in search of a shelter in all phases of our lives. In our mother’s tomb before coming to life, in a grave after death –or wherever our ashes are thrown, if cremated- and we are in a constant search for a shelter in the process in between that is called life. This is what wars are for, atrocities, deaths, drownings, demolitions are for. When a building gets demolished, where do the traces, shadows and the life experience inside it go? It is so very easy to demolish. It is so easy to make a mess of all that was accumulated. The exhibition is based on this sort of questions and ideas.

G.K.: *Then, how long has this concept of “home” been occupying your mind?*

E.S.: The concept of “home” has been occupying my mind for around 10 years. In the last couple of years, my ideas got to take a proper form. In 2013, I started working on a series titled “And the house frowned”. “And the house frowned” is the first line of Metin Altuok’s poem “Then came the Demolishers”. The poem observes the demolition process of a house; how the house gets to stand on its bare skeleton but nothing else, its bare run-down face falling, the crosssection that is left of it behind... “Then came the demolishers; / The face of the run-down house fell off with a roar, / Some of its rooms and inner walls came out. / Its similarly colored entrance and sooty kitchen. / All that is left of the house was a crosssection/ Which symbolized its old life”. These lines belong to a poet who was burnt to death inside a building with four walls, which can be called a house. I concentrate on the concepts of presence and housing. Yet, this does not refer to my presence in a place or the presence of my shelter in a space; I am keen on the areas of preservation and presence of my works as well. I want them to self-preserve themselves all by themselves as well. I am in a constant and ceaseless search for home.

G.K.: *I would like to ask you... the doors that we see in the gallery space are they the doors of the places that you actually live in or are you, perhaps, giving us a metaphorical reference here?*

E.S.: Most of the doors and the windows in the exhibition belong to the place that I live in, the doors that I took out and brought from my home. I have been living in my studio since I came back to Turkey and experience my works first-hand by installing them in the space that I live before installing anywhere else. The colored springs that you see on these doors come from an earlier work of mine called Twisteryard. I have been living with the spring doors since a year and a half. Since they narrow down my space I might hit one of them in the dark of the night as I pass there on my way to the bathroom or kitchen hurting myself or feeling scared of the noise that is produced. This is how I get to observe the relationship between the viewer and the work. This is not an analysis of a day or two, it is sustainable, ongoing. Anyone coming to my house gets to deal with the same springs and I, thus, get to observe and experience how the work makes the person in touch with it feel or how I can evoke such and such feelings by which way of installing. I try to understand all these. I removed them from the place that I can call home in search of a sheltering place, that they may call home. They got re-sheltered in this exhibition. The rest of the doors and windows that I used in the exhibition is what I could find as left on the sidewalks from demolished buildings. The demolished doors and windows remind me of Altok's poem, they have a tremendous sense of resentment and melancholy to them. God knows what they witnessed during all those years, who they served and who got sheltered inside them?

G.K.: *Dismantling your own home and building a home elsewhere as such, could this be referring to your own personal life? Is migrating from one place to the other a concept that you are familiar with? Could this installation be said to have been prepared with reference to your own life?*

E.S.: Of course, the reflections from my own life are there in the basis of the exhibition, it has an auto-portrait aspect to it. But the case here is not all about my search for a house but the search of the works for a shelter for themselves. I wanted the works to have their own house, a space of their own, this is why I Constructed the House Anew.

G.K.: *As was put forth by Prof. Hasan Bülent Kahraman, the curator of the exhibition at the same time, Freud's theory of "uncanny" is based on home. The concept of home is really very closely related with the sense of security and protection. Did you perhaps desire to establish a safe haven for yourself inside the gallery space?*

E.S.: There is an interesting point here. When we talk about a safe haven, we usually refer to a protected space. Yet, here, we are in a huge gallery space located in a university, it is open to all at all times, welcoming everyone and very beautiful as such. I think one of the most important concepts of this exhibition is its being entrusted to the people and the traces of its visitors left on it. People choosing to enter this gallery space contribute to it whether deliberately or not. And they take it along with themselves when going, either through their foot-steps or through the pieces that they pick there from the ground to take home. This is very important. The ossific wall there between the visitors and the

works of art is removed in this exhibition. People open up the doors, go through the doors, close them, listen to the sounds of the springs as they run into them, revolve the swinging door, hug a door that stands there all alone by itself. As the viewer walks on the Wallpaper on the floor, the brittle concrete in which the flowers are embedded get crushed and break into pieces under their feet. As the viewers walk in the gallery space, we witness a sincere sense of contact between the work and its viewer which is quite unfamiliar. This is very valuable for me indeed. The exhibition is, in a way, entrusted to its visitors, the extent of the changes in it is in their hands. There is going to be a big transformation from the platform on day one, the opening, when the flowers looked beautiful and properly installed to the last day when they will be crushed into dust under the feet. For me, this transformation is the most crucial point of the exhibition. How the viewers can contribute to the exhibition, the traces they leave on it, their role in the composition of the installment, all of these may, in fact, sound uncanny. Yet, just the opposite. We set out with a tremendous feeling of reliance and entrustment. I felt the same thing last year as I was installing the Wallpaper in the streets in Balat. The people of the neighborhood who watched me and my work in the morning with perplexed looks in their eyes were telling me in the late afternoon as I completed my installments: "We will have an eye on them, no worries." This is definitely very valuable. It is really very important for me to establish such warmth and contact. I wanted to establish the same atmosphere of friendliness here in this exhibition, too. This is why, it can be said, in this respect, that the gallery space might be my safe haven.

G.K.: *The doors, pieces of concrete and walls that we witness in the gallery space are the materials that are necessary for building a house, yet, they do not give us a sense of "home". This seems to have been made on purpose, right? Migrating, in a sense, is also about holding on to another place spiritually rather than constructing a home elsewhere physically...*

E.S.: Exactly. In my opinion, holding on to something spiritually and carrying the trace of that home with you is migration. The home is hidden in whatever sense is attributed to that trace.

G.K.: *The colorful delicate flowers that bloom on the hard and unbreakable concrete surface seem to be teaching the viewer to be hopeful. Could you also tell about the idea behind the concrete and flower images?*

E.S.: The act of embedding the flower in concrete is one of the most important founding elements of the series "And the House Frowned". The flowers that are embedded in concrete do not die immediately, their death is observable. They get weakened in time but this way of dying makes them preserve their colors. On one hand their lives are taken and on the other hand they are given immortality. They go through an inner process in a suppressed manner, in the real sense of the word. Some struggle to go out, some hold onto it, some cannot resist the gravity and die in agony. This is not a process that I manipulate. This is a dialogue between the concrete and flower. This dialogue reflects the relationship of roughness and fragility embedded in our culture and daily lives. The flower that we call fragile can leave a trace in a material as hard and rough as concrete, the concrete becomes fragile since it is not used to falling into such small pieces. This concept is based on the idea of sickening of the beautiful.

G.K.: *Could you elaborate on the idea of “sickening of the beautiful”?*

E.S.: The two trips that I took in 2012 had a great impact on the composition of all of my installations. The first one was to Poland. I first came across with the concept of sickening of the beautiful during my visit to the concentration camps in Poland. I was mesmerized by the blooming of the nature with flowers in all colors as if it was trying to cover the faults of the humanbeings; I was mesmerized by the weakness of the humanbeing against the nature. I felt ashamed to have been mesmerized by a place where such agony was experienced. It sickened me that I could find Auschwitz that mesmerizing. Back then, no grass could grow there because of the human crowd and if it did it was immediately consumed. Where have all those people gone, where are the traces left by them? Today, there are tons of trees, flowers and all sorts of colors there, but, under what leaves did that life experience hide? There was a sickening beauty in the air on that morning as I entered the gate of Auschwitz, and that concept/ feeling has been with me ever since. The second trip was to the city of Matera in Italy. Matera is a city that was crushed under a fascist regime, the Jews in Italy were sent to Matera instead of concentration camps. Everyone is responsible from cleaning his/ her own door step there. The rain water is drained through pipes and people use the water pouring out of those pipes at their door steps, as a result pf which the whole city suffers from malaria. Exactly the same as in one of Nazim’s poems; “there once was a city/ which does not exist anymore/ there once were five cities/ which do not exist anymore/ there once were a hundred cities/ which do not exist anymore/ no poems will be written for demolished cities/ since there will be no poets left”. Most of the population of the city died as such and the city was put under quarantine in the ‘60s. They built a new city uptown, where there is Louis Vuitton, Gucci and all. The survivors of the old city, the old generation of today, now live in the new city. Their landscape is their dead. As we walk in the old city, where the dead disappeared leaving their traces behind, our instructor tells us to watch what is under our feet, we look and see the imprinted marks of two bodies on concrete. What are we stepping on? On a grave, is our answer. No, says he, we are now stepping on the roof of a house. It is such a peculiar city that a roof to one is grave to another. It was in Matera that I saw a dead body on concrete for the first time in my life. The bodies were imprinted in concrete. This act of imprintment has been very important for me then onwards.

G.K.: *You first used flowers embedded in concrete in the streets of Balat. Now, you transfer a similar work from the street to an indoor space. How do you think the change of space will impact the perception of these elements?*

E.S.: The change of space, doubtlessly, impacts the perception of the elements. The space of installment of a work, the position it holds and the people who touch it, these all have a big impact on the work. The work gives different reactions in the nature or in a house. Yet, wherever the work may be installed, indoor or outdoor, it is always based on the same two concepts: the tension of roughness-fragility and the sickening of the beautiful.

G.K.: *Could you also tell us about your process of work with the curator of the exhibition, Prof. Hasan Bülent Kahraman? What did the process contribute to you, how was it like as an experience?*

E.S.: It was a very valuable process indeed. All of the works that you see in the exhibition were produced in three weeks, in a very short period indeed. I spent the last week of it at Kadir Has University continuing to work and install at the same time. In this process, Hasan Bülent Kahraman became an eye for me, transferring the full content of each layer of my like a mirror image of it. The exhibition was realized thanks to the visionary perspectives of Mustafa Aydın, the Rector of Kadir Has University, and the vice Rector and curator Hasan Bülent Kahraman. I cannot thank them enough for opening their doors to me; for their trust and support.

December 2016











































Evi Yeniden Kurmak
Constructing the House Anew
© Eda Soylu, 2017

www.edasoylu.com

Metin/Text: Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman
Çeviri/Translation: Prof. Dr. Alev Bulut
Fotoğraflar/Images: Kayhan Kaygusuz
Tasarım/Design: Polin Kuyumciyan
Baskı/Printing: printcenter
www.printcenter.com.tr

