

mührü kırmak
breaking the seal

neriman polat

Mührü Kırma/Breaking the Seal
Neriman Polat

27.11.2019 - 12.1.2020
Depo

Küratörler/Curators
Derya Yücel, Mahmut W. Koyuncu

Yayına Hazırlayan/Editor
Neriman Polat

Fotoğraflar/Photos
Kaygusuz Foto

Grafik Tasarım/Graphic Design
Vahit Tuna

Metinler/Texts
Neriman Polat, Derya Yücel,
Mahmut W. Koyuncu, Esra Aliçavuşoğlu

Türkçeden İngilizceye Çeviri
Translated from Turkish to English
Nazım Hikmet Richard Dikbaş

Baskı ve Cilt/Print and Binding
Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4 Çağlayan Mahallesi
Kağıthane 34410 İstanbul, TR
T: +90 212 295 86 01
Certificate No: 12326

Adet/Copies
750

©Neriman Polat 2019

Destekleri için FfAI ve Banu–Hakan Çarmıklı'ya
teşekkür ederiz./Thanks to FfAI and
Banu–Hakan Çarmıklı for their support.

Düzeltili/Proofreading
Nazım Dikbaş–Asena Günel

Sergi Asistanları/Exhibition Assistants
S. Aylin İnce, Kadir Çelik

Teknik destek/Technical support
Turan Tayar, Kadir Çelik, Ateş Alpar,
Hilal Balcı, S. Aylin İnce

Teşekkürler/Thanks to
Osman Kavala, Asena Günel,
Aslı Çetinkaya, Derya Yücel,
Mahmut Wenda Koyuncu,
Esra Aliçavuşoğlu, Vahit Tuna,
Nazım Hikmet Richard Dikbaş,
S.Aylin İnce, Hilal Balcı,
Ateş Alpar, Mert Sarısu,
Lamarts

mührü kırmak *breaking the seal*

neriman polat





Plastik Eldiven / Plastic Gloves, 50 x 42.5 cm, fotoğraf / photograph, 2013



Kızımın parçalarını eteğimde taşıdım



Kızımın parçalarını eteğim taşıdım



Söyleşi/Conversation

"Mührü Kırmak" Üzerine...
On "Breaking the Seal"...

Neriman Polat (NP)

Derya Yücel (DY)

Mahmut Wenda Koyuncu (MWK)

Ekim/October 2019, İstanbul

DY: Üretimlerini, dünyayla kurduğun ilişkinin yansımaları olarak düşünüyorum. Duygulardan, duyarlılıklardan, mücadelelerden hareket etmekse pratiğinin temelini oluşturuyor. Neriman Polat'ın sanatsal pratiğinde belirgin olan izleği, üretim biçimi ve ele aldığı malzemeleri kullanma yöntemleri üzerine kısa bir tarif verecek olsak, nasıl başladık?

NP: *Dikkatli bir gözlemci olmaya çalışıyorum. Hem dış dünya hem de iç dünyamı gözlemleyerek başlıyor çalışmalar. Olaylar, kurgular ve duygular bunları bir araya getirebilme isteği. Bir tür deneyim alanı olarak görüyorum sanatsal üretimi. İşin ve konunun kendisi malzemeleri belirliyor. Genellikle ne ile çalışacağımı yani hangi malzemelerle çalışacağımı, çalışmanın süreci ya da düşüncenin biçimi belirliyor. Yıllar içerisinde fotoğrafı kullandığım çalışmalar ve video son yıllarda kumaşlar, bazı tekstil ürünleri temel malzemelerim oldu ve bu değişebilirliğe açık. Ben toplumsal alanın üzerimde yarattığı etkilerden hareket etmeye, onları anlamaya ve dönüştürmeye çalışıyorum.*

MWK: Tam bu noktada Derya'nın sorusuna biraz daha yakından bakmak istiyorum. Son söyleyeceğimi de biraz başta söyleyerek, naçizane bir gözlemle yola çıkmak ve ardından biraz kişisele kaçan bir soru sormak istiyorum. Senin çalışmaların kolektif bilinçdışının kültürel/ toplumsal psikolojiyi besleyen yapı taşları gibi görünüyor bana. Üretiminin bir kısmına kuşbakışı baktığımızda, kuvvetli şekilde; yapısal meseleler görüyoruz: Kentleşme sorunu, etnik ve inançsal sorunlar, cinsiyet meselesi gibi... İmgelerinde toplumsal ve mekânsal katmanlara yayılıyor bu durumlar. Çocuklar, kadınlar, işçiler, etnik ve dini gruplar, kısaca, bastırılmış grupların varlığı söz konusu. Neredeyse kültürel, hukuksal,

DY: I imagine your works as reflections of the relationship you form with the world. Departing from emotions, sensitivities and struggles constitute the foundation of your practice. How would we begin if we were to present a brief description of the pronounced theme(s), form(s) of production and material(s) in Neriman Polat's artistic practice?

NP: *I try to be a good observer. The works begin by observing both the outside world and my own inner world. Events, constructs and emotions, and the desire to bring them together. I perceive artistic production as a specific field of experience. The work and the subject matter determine the materials. Generally, the process or the form of thought determines the materials I will work with. Over the years, photography and video, and in recent years, fabrics and certain textile products have been my main materials, and this can change. I try to depart from the impact of the social, and to understand and transform this impact.*

MWK: At this precise point, I would like to take a closer look at Derya's question. I will say what I wanted to say at the end now, present you with a humble observation, and then ask a perhaps slightly personal question. Your works seem to me to include the building blocks of the collective unconscious, blocks that nurture cultural/ social psychology. A bird's-eye-view of a certain section of your works powerfully reveals structural issues: The problem of urbanization, ethnic and religious problems, the problem of gender... In your images, these issues spread across social and spatial layers. Children, women, workers, ethnic and religious groups, in brief, oppressed groups are presented in your works. We see, to put it bluntly, the ready-mades of the *faults* of a society

sosyal, idari ve iktisadi hiçbir sorununu tam olarak çözüme kavuşturamamış ama bunu '-mış gibi' yapıp yaşamaya devam eden bir toplumun, amiyane deyimle, *defolarının* hazır nesnelerini görüyoruz çalışmalarında. Kültürel ve sosyal parçalanmışlığın taş ağırlığındaki izleri de sayılabilir bunlar. Bunu modernleşme veya modernleşememe sendromu yaşayan ve de bunu atlatamayan bir coğrafyanın yaşadığı ruhsal sıkışmışlık olarak okuyorum. Yani *ağır* ve *derin* mevzuları sanatsal diline dolamaktan çekinmiyorsun. Herkesçe bilinen ama kimsenin pek söz almak istemediği, etrafında dolanılan, bir türlü dile dökülemeyen; ayıp, sakıncalı, hassas, yasak ya da tabu haline gelmiş bir kültürel *nosyonların* ikiyüzlülüğünü ifşa eden bir plastik rejim görüyoruz. Ayrıca, bütüne baktığımızda, mizahi/ironik çalışmalarını da dahil ederek söyleyebilirim ki odada bir filin durduğunu işaret etmek istediğini düşünüyorum. Özetlersek, *yüzleşememe hallerinin* görünür kılındığı bir tavır var sanatsal pratiğinde. Hatta benim açımdan; iki örnek çalışman uzun yıllara yayılan sanatsal yolculuğunun şifreleri gibi geliyor: *Deniz Anaları* videosu ve Nurcan Gündoğan'la Kasa'da sergilediğiniz *Kuyu* adlı çalışmalar. Bu iki çalışma arasında geçen süre neredeyse yirmi yıl, *Deniz Anaları* yavaş yavaş yaklaşan tehlikenin görülmek istenmeyen halini gösterirken, akan zaman bizi *Kuyu* başına götürüyor. Bizi getirip bıraktığın yer: bir Kuyu. Kuyu da kanımca, alegorik olarak, bir nevi Türkiye gerçeği idi ve senin bizi taşımak istediğin yeri işaret ediyordu: Kuyuya bakma cüretini üstlenmek! Dinde az miktarda bulanık su kalmış, kanıtlarla dolu bir suç mahallinin kayıtsızlıkla ilerleyerek bir *karşı* anıta dönüşmesi, güncel olarak durduğumuz yeri mi gösteriyordu bize, diye kendi kendime

that has failed to bring a full solution to its cultural, legal, social, administrative and economic problems, but pretends to have done so. They could also be described as the rock-heavy traces of cultural and social fragmentation. I read this as the spiritual congestion of a land experiencing a syndrome of modernization, or rather, the failure to modernize, and the ensuing frustration to overcome this failure. In other words, you don't abstain from artistically engaging with *deeper* and *heavier* issues. In your works we bear witness to a plastic artistic regime that exposes the hypocrisy of *cultural notions*; challenging issues that everyone is aware of but no one speaks about; issues that are skirted around; that can never be spoken about; the shameful, undesirable, sensitive, prohibited or taboo. What's more, looking at the works as a whole, and including your humouristic/ ironic works, too, I can say that you want to point at the elephant in the room. In brief, your artistic practice involves an attitude which renders visible certain forms of *failure* or *refusal to confront*. And in fact, for me, two of your works seem like they hold the code of your artistic journey spreading out across many years: The *Jellyfish* video, and the works titled *The Well*, which you made in collaboration with Nurcan Gürdoğan, and exhibited at Kasa. There are almost twenty years between these two works! *Jellyfish* reveals an aspect of the impending danger that one does not want to see, while the passing time takes us to the head of *The Well*. The place you bring and leave us at is: A Well. And the well, in my view, allegorically, was a fact of Turkey, and pointed at the place you wanted to transport us to: To display the courage to look into the well! A puddle of muddy water at its bottom, the well, this crime

soruyorum. Yani sen hem kişisel olanı hem de evrensel olanı çok kurmacanın alanına taşımadan son derece kendine özgü bütünsel bir dil içinde sunuyorsun böylece.

Şimdi sormak istediğime gelirse eğer: Türkiye, sosyal/kültürel/politik meseleleri dert edinmiş bir sanatçı için nasıl bir yer? Bunca netameli mevzunun bütün dehşetiyle süregeldiği bir coğrafyada sanatçı duyarlılığı nereden kurulur? Nasıl bir tavırla baş edilir bu gayya kuyusuyla? Senin bakışını bu manada tarihsel olarak nereye koyabiliriz?

NP: *Saptamalarına katılıyorum, birçok şeyi hatırlattın bana teşekkür ederim. Kendi sorunlarıyla yüzleşemeyen bir toplum içinde sanat üretimi nasıl olur? Bu noktada sanatçı duyarlılığı, önemli bir şey midir? Kişisel deneyimler nerelerde paylaşıma açılır, yüzeye çıkartılır ve üretimin içinde yer alır? Bu gayya kuyusunun içinde erimeden nasıl varolunur? Ben genellikle bu tür sorularla boğuşuyorum. Sorular ve gözlemler üretimimin parçası oluyorlar. Bazen cevap vermek değil, soruyu sormak, hatta soruya bakmak gibi... Aslında birçok konunun üzerinde çalışmak bu ülkede zor, neye dokunsan tabu, hatta suç. Ben yapabilirliğimin sınırlarını araştırıyorum, sık sık sınıra çarpıp, sınırlarımı esnetmeye çalışıyorum. Bazen bunun hissi fazla kuvvetli oluyor, öfkeye dönüşebiliyor. Yaşadığım, hissettiğim her ne ise ondan kaçmadan yani yüzleşmeye çalışarak üretmeye gayret ediyorum. Ne kadar özgürleşmeye çalışsam da otosansür mekanizması alttan alta işliyor. Ama onunla da başetmeye çalışarak ilerlemeye çalışıyorum. Toplumsal ve kişinin iç içe geçtiği bir alanda yer almak kolay olmuyor. Senin de işaret ettiğin gibi sürekli, modernlik serüveni etrafında sıkışmış bir toplumun gelgitleri, oluşturduğu estetik, ve gitgide artan şiddet benim etrafında dolaştığım konular. Yıllar önce ürettiğim "Denizaneleri" videosu daha metaforik ve*

scene scattered with evidence, indifferently progressed to turn into an *anti-monument*. And I ask myself, did it then show us where we currently stand? In other words, in this way, you manage to present, through a highly unique, integrated language, both the personal and the universal, without transporting them too further into the field of fiction.

Now, on to my question: What kind of a place is Turkey for an artist concerned about social/cultural/political issues? From which vantage point is artistic sensitivity constructed in a land where so many sinister events continue to take place in all their horror? With what sort of an attitude can one cope with this well of chaos? And where may we historically place your viewpoint in this context?

NP: *I agree with the points you made, you have reminded me of many things, and I thank you for that. How does artistic production proceed in a society which refuses to confront its past? Does artistic sensitivity play any role at this point? When do personal experiences get to be shared, brought to the surface and included in artistic production? How can one exist without dissolving in this well of chaos? These are the kind of questions I generally struggle with. Questions and observations become part of the production. Sometimes, it matters less to find an answer, what counts is asking the question, or even looking at the question... In fact, it is difficult to work on many subjects in this country, whatever you touch, it is either a taboo, or even a crime. I investigate the boundaries of engagement, I often clash with these borders, and I try to flex my own boundaries. Sometimes the feeling it creates is too strong, and it can turn into anger. I strive to produce by refusing to escape from what I experience, what I*

belki umutlu bir anlatım iken, "Kuyu" bize şiddeti çok daha yoğun hissettiriyor, bir tür karşı – anıta dönüşüyor. Erkekler tarafından öldürülen kadınlar, kadın cinayetleri yine durmadan gündeme getirmeye çalıştığım bir konu çünkü katlanarak artıyor.

DY: Şiddetin ekonomi-politiği kimi zaman direkt kimi zaman dolayımli olarak işlerinde kendine zemin buluyor. Çalışmaların, genel perspektifte toplumsal travmaların ve tarihin yüküyle bağ kurarak, faillerini bilerek hatta faillere işaret edip mağdurların acısına ortak olmaya çalışarak, bizi içinde bulunduğumuz vahametın ortasına atarak sarsmaya çalışıyor. "Ruhsal ve Bedensel Sağlığı Zarar Görmemiştir" ve "Kesmek Üzerine"de aynı anda şiddetin hem mağduru hem de failini görüyoruz, izlediğimiz kadın figürü, kaybedilen adaletten de öte, kayıpların acılarını paylaşmaya yönelik bir empati yaratıyor. Ya da Ceylan'ın annesine ait sözlerin tahayyül edilemez imgesini zihnimize kazıyarak vicdanı utandıran bir hafıza ortaklığına alan açıyorsun. "Çiçek Yarası" ve "Kemer"de kadına yönelik şiddetin o sancılı "iz"ini gözlerimizden silinemeyecek güçte bir imgeye dönüştürüyorsun. Toplumda bastırılmış, madun kılınmış kimliklere yönelik olarak eleştirel perspektifte ürettiğin işlerin, yalnızca politik olarak değil, etik, ideolojik, kavramsal ve estetik olgulara karşı da aynı şekilde işliyor. Bu anlamda üretimlerini dışavurumcu bir tavra sahip buluyorum. Üretim tavrın, toplumsal ve bireysel nöbetler, ataklar ve krizlerin eşlik ettiği bir görsel depo gibi şekillenmiş. Tınısı hep yoğun ama kimi zaman ya çok öfkeli, sert ya da tuhaf bir ironi ya da neşeye sahip. Bu çeşitlilik içeren yoğunluğu kastederek dışavurumcu demek istedim.

NP: *Anlık dışavurumları yakalayabilmek aslında genel beğeniye sarsan bir şey diye*

feel, in other words, I try to confront the experience, the feeling. This does not mean that there is no self-censorship, that always seems to be operating somewhere in the depths. Nevertheless, I try to cope with that as well. It is not easy to exist in a field where the social and the personal intersect. As you also pointed out, the ebb-and-flow of a society trapped within its own adventure of modernism, the aesthetics it has formed and the constantly increasing violence in society are topics I dwell on. While the Jellyfish video I made many years ago displayed a more metaphorical and perhaps optimistic narrative, "Well" makes us feel violence in a much more intense manner, becoming an anti-monument. I also always try to bring up women's murders, because it is a matter that is getting worse all the time.

DY: The political economy of violence is sometimes a direct, and at other times an indirect topic of your work. Your works, seen from a general perspective, establish a link with the load of social trauma and history, they point at the perpetrators, and in fact, seek to share the pain of victims, shaking us by casting us into the midst of these severe conditions we occupy. In "Her Mental and Physical Health Remains Stable" and also in "On Cutting", we see both the victim and the perpetrator of violence, the female figure we observe carries us beyond the loss of justice, and creates an empathy towards sharing the pain of the disappeared. Or, by inscribing in our mind the inconceivable image of Ceylan's mother's words, you open a space for a common memory that shames conscience. In "Flower Wound" and "Belt" you transform the painful "trace" of violence targeting women into an indelibly powerful image. Your critical works on socially repressed or subordinated identities operate in the same manner not

Kızımın parçalarını eteğimde taşıdım



düşünürüm öğrencilik yıllarımdan beri. Daha az kurgu daha çok gerçek. Ama çok uzun süreye yayılan bir çalışmada bu dışavurumu tutabilmek zor. Toplumsal travmalar, şiddet ile ilgili imgeler işlerimin parçası olduğu zamanlar bunu bir denge içinde yapmaya çalışıyorum. Hem duygu yoğunluğunu tutabilmek, hem de duygu sömürsü de yaratmamak için dikkatli oluyorum. Duyguyu kaybetmeden ya da onun dönüşümlerine açık olarak üzerinde çalışabilmek için kendimce yöntemler yaratıyorum. İroni, öfke, neşe hayatın önemli parçaları. İç dünyam da yaşadığımız toplum da iniş çıkışlarla dolu.

MWK: Derya'nın yaklaşımına katılmakla beraber senin üretiminde, benim algıladığım dışavurumculuğun başka halleri de işliyor gibi. Sen kültürel semptomların kendini inşa etme ve dışa vurma biçimleriyle daha çok ilgileniyor gibisin. Mezarlıklar, yerleşim yerleri, konut biçimleri; boş zamanın, eğlenmenin kitsch halleri; toplumsal direniş biçimlerinin görünürlük durumları, gündelik nesnelerin derininde yatan sınıfsal, kültürel kodları; kadının, çocuğun veya etnik/ dinsel varolma biçimlerinin uğradığı ayrımcılığın dışavurumcu halleri üzerine eğiliyorsun. Bunları anlamak, çözümlemek ve plastik olarak doğru kanallar inşa etmekle meşgul oluyorsun. Tek başına, etten kemikten ibaret bir varlık olarak sanatçının kendi ruhsal dalgalanmalarından ibaret içsel kırılmaların dışavurumunu çok da göremiyoruz.

NP: Evet. Ben toplumsal olan ile empati kuruyorum başkasının başına gelen benim de başıma gelmiş gibi hissediyorum. Ayrıca geliyor zaten. Yaşadığım kente, kadına, çocuğa, artan şiddete, yozlaşmaya, ataerkil kodlara, modernleşme sürecimize bakıyorum. Bunlar ne şekilde işliyor, kendini nasıl gösteriyor, nelere sebep oluyor? Kendime özgü bir araştırma biçimiyle üretiyorum. Kültürel kodların inşasını

only against political phenomena, but also against ethical, ideological, conceptual or aesthetic phenomena. In this sense, I observe an expressionistic manner in your works. Your approach to production has been shaped like a visual warehouse, accompanied by social and individual seizures, attacks and crises. Its resonance is always intense but it can possess extreme anger, strange irony or joy. I used the term expressionist meaning this specific intensity that contains diversity.

NP: Capturing spontaneous expressions is, in fact, an act that shakes average taste, that's what I have thought since my student days. Less fiction, more reality. However, in a work spread out across a long period of time, it becomes difficult to retain that expression. When images of social trauma and violence are part of my works, I try to perform that within a certain balance. To hold the intensity of emotion, but not to exploit the emotion –I carefully try to find that balance. I create my own methods so I can work without losing the feeling, or remaining open to its transformations. Irony, anger and joy are all important parts of life. Both my inner world, and the society we live in experience many ups and downs.

MWK: Although I agree with Derya's perspective, I also perceive how, in your oeuvre, other forms of expressionism are at work. You seem to be more interested in the ways in which cultural symptoms construct and express themselves. You look at cemeteries, residential structures, kitsch forms of leisure and entertainment, visibility of forms of social resistance, the class and cultural codes of everyday objects; and the expressionistic forms of discrimination targeting women, children or ethnic/ religious forms of existence. You occupy yourself with understanding, analysing

deşifre etmeye çalışıyor, toplumsal cinsiyet kodlarının hayatlarımızı nasıl oluşturduğuyla ilgileniyorum. Ama bu konuları belgeselci bir tavırla değil, Derya'nın işaret ettiği gibi bir dışavurumla da yapıyorum, duyguları bertaraf etmeden, buna rağmen yalın bir dil kullanmaya çalışarak.

DY: Tam da bu nedenle pratiğin yalnızca politik olarak değil, etik, ideolojik, kavramsal ve estetik olgulara karşı da aynı şekilde işliyor demiştim. Neredeyse otuz yıla yakın zamandır sürdürdüğün üretiminde, plastik dilinde de günün ya da zamanın getirdiği "popüler" ve "gündem"de olan tavırlara mesafeni uygun bir şekilde koruduğunu görüyorum. Plastik dilin dokümanter değil bir tür imge toplayıcılığı gibi diyebilirim. Senin gözünden, senin hissiyatından, senin görsel kodlarının süzüldüğü ama herhangi bir görüntünün genel anlamına kapılmadan, kendiliğinden inşa eden bir tavır. Bu anlamda, "Sarışınlar", "Bozuk", "İki Keklik", "Şehir Serisi", "Haşema", "Ev Mezar" görsel imge deponun nasıl işlediğine dair ipuçları. Ayrıca, bir çırpıda ortaya dökülebilecek meseleleri direkt parmakla işaret etmek yerine, işler arasında kurulan bağlarla yoğun biçimde hissettiriyorsun. Hem de birbirinden farklı semboller ya da yer değiştirmelerle etkili biçimde yapıyorsun. Örneğin, "Adım"da, küçük bir kız çocuğu olarak gördüğümüz ve ayrılmaya, dışarı çıkmaya, bakmaya, aileden kopmaya adım atmaya cesaret edebilmiş bir "kadın" var. Ya da bir mezarlık ve bir apartman girişinin hem formlar benzerliğine işaret ettiğin hem de bir metafor olarak kullandığın fotoğraflar ve onlara referans veren enstalasyonunda... İşlerinde hem direkt hem de dolayimli bir dili kullanma biçimin üzerine neler söylersin?

NP: Gizli kalan, örtük olan şeylere bakmak istiyorum, ayrıca apaçık gibi görünen şeylerin görünmeyen tarafları nelerdir gibi. Semboller,

them, and building accurate channels to express them in a plastic manner. We do not often see the the expression of the inner fragmentations of the artist as a solitary, flesh-and-blood figure, caused by her own psychological fluctuations.

NP: No. I empathize with the social, when something happens to someone, I feel as if it has happened to me. Not that it doesn't, it actually does. I look at the city I live in, at women, children, the increasing violence, the degeneration, at patriarchal codes, and our modernization process. How do they operate, how do they become visible, and what do they lead to? I produce works through a research method I have developed myself. I am interested in deciphering cultural codes, and how gender codes shape our lives. But I treat these subjects not via a documentarist approach, but, as Derya pointed out, through a form of expressionism, without eliminating emotions, and nevertheless trying to use a plain language.

DY: Precisely for this reason, I had said before that your practice operates in the same manner not only against political phenomena, but also against ethical, ideological, conceptual or aesthetic phenomena. In your almost-thirty-year-long work life, I see you retain your distance to the "popular" or "fashionable" of the day in your plastic language. Your plastic language is not documentary, but displays, I think, the attitude of an image collector. It comes from your eye, your feelings, your visual codes filter through, but the meaning of the image, or its associations, are not forced, the approach spontaneously constructs itself. In this sense, "Blondes", "Spoilt", "Two Partridges", "The City Series", "Burkini" and "House-Grave" are works that provide clues as to how this visual image warehouse operates. What's more,

kodlar bunlarla uğraşıp yer değiştirmeler yapıldığında ortaya çıkan anlam değişiklikleri, bağlamından çıkarmak ve yeni anlamlara bakmaya çalışmak. Ya da tabulara bakabilmek. Özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında benim de kişisel serüvenimde kendimi özgür tutabilmek, ve baskılarla mücadele edebilmek için geliştirdiğim ya da uğraştığım kodlar doğal olarak çalışmalarına yansıyor. Bazı işlerimde direkt mesaj var, sanki öyle olmaları gerektiğinin altını çiziyorlar. Bazı işler çok daha metaforik, biraz uğraş gerektiriyorlar. İlişkilendirmeler, bağlamlar, çağrışımlar kuşkusuz çok önemli.

DY: Çalışmalarının çoğunda "kadın" ana kahraman. Bu nedenle üretimlerinin zemininde otobiyografik izler de buluyorum. İşlerde, eleştirel, duyarlı, zorlu, mücadelecı ve "sistem"e mesafeli bir kadın sanatçı olarak seni görebiliyoruz. Kimliğin üretimlerine nasıl yansıyor? Üretimlerinle bireysel kimliğin arasındaki temas ve mesafe nedir?

NP: Kimliğim ya da kimliklerim üretimlerime yansıyor kuşkusuz. Bildiğim, gördüğüm, bir şekilde tanık olduğum öyküyü anlatmaya çalışıyorum, kendi dilimde, araştırdığım formlarla. En yoğun hissettiğim şeyleri anlatma isteği bu. Bunun içinde empati kurabilmek, bunun içinde çabalamak da var. Bunu bir mesafe olarak yaptığım işin bir parçası kılabilmek. İşlerimde kadınlar, çocuklar yoğun olarak var. Nesnelere ve olaylara bana öğretilmiş olandan farklı bakmaya çalışıyorum. Sisteme mesafeliyim, çünkü sorguluyorum, manipüle edilmek istemiyorum. Yaptığım işlerin sorumluluğunu almaktan yanayım ve bu kolay olmuyor.

MWK: Derya'nın sistemle alakan üzerine yaptığı bu yerinde tespitine ek yapmak istiyorum biraz. Sen doksanlardan sonra Türkiye gelişip yaygın bir üretim tarzı haline gelen kavramsal sanat ve güncel/çağdaş

rather than directly pointing at issues that could perhaps be divulged in one go, you make the viewer sense them through links you establish between works. Besides, you do this in an effective manner, by using different symbols, or displacements. For instance, in "To Take a Step", there is a "woman", still a young girl, who has shown the courage to leave, to go outside, to look and to sever her ties with the family. Or in your photographs where you point to the formal similarity between a cemetery and the entrance of an apartment block, and use this similarity as a metaphor, and the installation which references them... What can you say about your use of both a direct and mediated language in your works?

NP: I want to look at what has been kept secret, what has been concealed, and also to the invisible aspects of the seemingly evident. To study symbols and codes, and to focus on changes in meanings when displacements and decontextualizations are applied, to look at new meanings. Or to look at taboos. Especially in the context of gender, my personal journey, too, the codes I have challenged or developed to emancipate myself, or to struggle against repression are naturally reflected in my works. Some of my works issue a direct message, and underline the fact that they have to be so. Some works are more metaphorical than others, they need more of an effort on the viewer's side. Relations, contexts and allusions are no doubt very important.

DY: In many of your works "woman" is the main protagonist. So I also find autobiographical traces in the foundation of your works. In your works, we see you as a critical, sensitive, challenging, determined woman artist who keeps he distance to the "system". How is your identity reflected in your works? How would you describe

sanat pratiklerinin en önemli faillerinden ve tanıklarından birisin. Bildiğim kadarı ile kavramsal sanat üzerine, erken dönemde, kafa yormuş önemli bir inisiyatifle de temasın vardı. Sanat Tanımı Topluluğu'dan (STT) bahsediyorum. Bugün güncel sanat girdabındaki pratiklerde direkt olarak adlandırılmasa da kavramsal sanatın etkisi hala çok yaygın. Kavramsal sanat 1960'lardan itibaren sanat alanı içinde önemli bir kırılmayı temsil ediyordu. Bu kırılma, yerleşik sanatsal üretim ve dolaşım dinamikleri ile ilgili algının dönüşmesi adına önemli bir çıkış yaratmıştı. Kavramsal sanat, önemli bir kırılmadır zannımca, akıllı/düşünceyi önceleyen, estetik vurguyu/piyasa kaygısını geriye iten bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştı. Öncesinde de vardı elbet bu tarz eleştirel yaklaşımlar: Dada vs... ama kavramsal sanat, sanat alanına bu manada güçlü bir müdahale olarak bazı eleştirileri yerli yerine oturttu. Senin işlerinde de bu yaklaşımın izlerini görmek mümkün. Benim merak ettiğim şey; senin mevcut sistemle gerilimli ilişkisinde STT'nin ya da daha geniş manada bu yaklaşımın etkisi var mı? Sanat-sermaye ilişkisi bağlamında soruyorum.

NP: Ben 1990 yılında resim bölümünden mezun oldum. Ve soluğu Sanat Tanımı Topluluğu'nda aldım. Çünkü o yıllarda da sanat piyasasına şüphe ile bakıyordum. Farklı besin kaynakları arıyordum. Felsefe, sanat bağlamının tartışıldığı, kavramsal sanat pratiklerinin yapıldığı STT'nin benim hayatımda önemli bir yeri oldu. Bir taraftan Milli Eğitim'de resim öğretmenliğine başlamıştım. Bir tarafta kavramsal sanat araştırmaları yapan bir grubun içindeydim. Bu üç ya da dört yıl sürdü... Çok şey öğrendim, kuşkusuz ama bireysel sözümü söyleyemediğimi ve kendi yolumu bulmam gerektiğini düşünerek oradan ayrıldım. Ve fotoğrafı kavramsal bağlamda kullanarak

the contact and/or distance between your works and your personal identity?

NP: My identity, or identities are no doubt reflected in my works. I try to tell the story the way I know it, see it, the way I have somehow witnessed it, in my own language, using the forms I have researched. This is the desire to understand the things I have felt most intensely. This involves both empathy and an effort. To render this part of the work I carry out by keeping a certain distance. Often there are women and children in my works. I try to look at objects and events in a different way than what I have been taught. I keep my distance to the system, because I question it, I do not want to be manipulated. I believe in taking responsibility of the works I create, and that's not easy.

MWK: I would like to add a little to this accurate consideration Derya just made on your relationship with the system. You are one of the most important creators and witnesses of conceptual art and contemporary art practices that developed in Turkey from the 90s on and became widespread forms of production. As far as I know, you were in contact with an important initiative that at an early stage, preoccupied itself with conceptual art. I am talking about Sanat Tanımı Topluluğu (STT) [The Definition of Art Group]. And although it is no longer directly referenced by practices caught up in the whirlpool of contemporary art, the influence of conceptual art remains widespread. From the 1960s on, conceptual art represented a significant refraction in the course of art. This refraction also led to a significant challenge in terms of shattering the perception of established artistic production and circulation dynamics. Conceptual art appeared as an approach that prioritized reason and thought, and



Barikat 1 / Barricade 1, 200 x 100 cm, fotoğraf / photograph, 2015

ilk işlerimi üretmeye başladım. Sanat-sermaye ilişkisi benim STT'den daha önce öğrencilik yıllarımda da sorunsalımdı. Ben her zaman daha nasıl özgürleşebilirim diye baktım dünyaya ve açıkçası hâlâ o yolda ilerliyorum. Bunun sanat-sermaye ilişkisine mesafeli olmam ile bağlantısı var, çünkü kendi konularımı, kendi isteğimle, şu satar bu satmaz, ya da bu konular trend, bunlar değil etrafında şekillendirmeden oluşturuyorum. Birilerinin benim adıma karar verici olmalarını istemiyorum.

MWK: Birçok sanatçı ile ortak işler ürettin. Hatta isimsiz, anonim çalışmalarda yer aldın. Yer yer politik konularda bir aktivist gibi rol almaktan çekinmedin. Senin üretimlerine de baktığımızda aslında çoğul/kolektif bir ruh sanki işlerin arasında dolaşüyor. Seni tanıyanlar bilir; beraber üretmeye, tavır almaya hep yakın durdun. Bir sanat kolektifi olan Hafriyat'ın üyelerinden biri oldun. Doksanlar ve sonrasında sanatın pozisyonun ruhu tartışılırken Hafriyat kolektifi önemli bir durak olarak sanat tarihsel açıdan müstesna örneklerden biri olarak kabul görür. Sen bu kolektifte aktif olarak uzun seneler yer alıp ortaklaşa üretmenin, dayanışmanın, paylaşımın anlamını en yakından deneyimledin. Dünyayı tapınağından (atölye) ibaret gören bir sanatçı olmadın hiçbir zaman. Yukarıda STT örneğini vermiştin, ardından Hafriyat süreci. Bir sanatçının kolektif üretmeye bu kadar yakın durup kendi öznelliğini inşa etmesi bana enteresan geliyor doğrusu. Bunu Hafriyat geleneğinden gelen bütün sanatçılar için söylüyorum. Her biri farklı dilde hikâyesini kurmuş durumda. Merak ettiğim; kolektif olabilmek sana neler kattı ve üretiminde bunun yansımalarını görebiliyor musun veya kolektif, bir sanatçı için ne ifade ediyor?

pushed back the aesthetic emphasis and the concern over the market. There were similar approaches before, Dada, for instance... But conceptual art carried out a powerful intervention to create space for the critique of the aforementioned subjects. It is also possible to see the influence of this approach in your works. What I would like to know is, regarding your highly-charged relationship with the current system, did the STT, or in a broader sense, this approach, play a role? I ask this question in the context of the relationship between art and capital.

NP: *I graduated from the Department of Painting in 1990. And I immediately joined Sanat Tanımı Topluluğu. The reason for this was my suspicion of the art market during that time. I sought different sources of nutrition. So STT had an important place in my life, as a place where philosophy and artistic context was discussed, and conceptual art was practiced. On the one hand, I had begun to work as a teacher of painting within the National Education system; on the other hand, I was a member of a group carrying out research on conceptual art. This lasted 3 or 4 years... I learned a lot, no doubt about it, but I left thinking that I could not have my own personal say there, and that I had to find my own path. And then I began to produce my first works using photography in a conceptual context. The relationship between art and capital was already a problem I focused on during my student years, even before I joined STT. I always looked to the world, asking "How can I emancipate myself further?" and that remains the path I continue to follow. This, in fact, is closely linked to the relationship between art and capital, because I choose my subject matter by my own will, not thinking whether it will*

NP: *Bugün her sanatçı için kolektif çalışmalarda yer almanın bir önemi ve aciliyeti olmalı diye düşünüyorum. Sadece sanat üretimi bağlamında da değil tabii ki. Dünyanın her köşesinden sorunlar fışkırırken, kendi köşelerinde kariyer döşeyen sanatçılara tepki duymamak mümkün mü? Ben bireyselliği dışlamadan birlikte üretime, dayanışmaya, birlikte büyümeye inanan biriyim. Bu nedenle hep grupların, kolektiflerin, inisiyatiflerin içinde oldum. Ve onlar bana çok şey kattı. Gerçek deneyimler yaşadım, birlikte çalışmayı öğrendim, fikirlerim zenginleşti. STT'den ayrıldıktan sonra 4 kadın sanatçı olarak kurduğumuz, Arada grubu (Gül Ilgaz, Nancy Atakan, Gülçin Aksoy), 2000-2009 yıllarında içinde bulunduğum Hafriyat grubu, grubun açmış olduğu sergi mekânı Hafriyat Karaköy. Bunlar benim mezun olduğum okullar gibi. Yine son yıllarda Arzu Yayıntaş ile ortak feminist üretimlerimiz hayatımın önemli bir parçası oldu. Ayrıca feminist örgütlerle tanışmak ve zaman zaman onlarla çalışmak da bu sürecin içinde. Yakın zamanda Nurcan Gündoğan ile "Kuyu" adlı ortak bir üretimimiz oldu. Aktivist çalışmalar, ortak üretimler, bireysel çalışmalarımın yanı sıra hep hayatımda ve sanat üretimimde yer alsın istiyorum.*

DY: Aslına bakarsanız, sanatsal kolektiviteyi bazen entelektüel, bazen ideolojik, bazen de salt eser üretmeyi amaçlayan, her anlamda stratejik bir tavır olarak görüyorum. Sanat alanında kolektivite, hangi yollarla sistem ve üretim şartlarını değiştirebileceğini, kamusal alanda hangi stratejileri ele aldığını, hangi alternatif formların yaratıldığını ve tüm bunların etkilerini sorgulayan özerk alanlar yarattı ve yaratmaya devam ediyor. Neriman'ın kolektivite deneyimi de STT'den Aradaya, Hafriyat'tan ikili işbirliklerini içeren üretimlerine, ortak bir duruş belirlenerek harekete geçen, müşterek

sell, or whether it is trendy. I don't want others to decide on my behalf.

MWK: You have also collaborated with many artists. In fact, you have also produced, or been part of anonymous works. And you have not held back from getting involved in political issues like an activist. When we look at your oeuvre, it is as if a plural/collective spirit is wandering among the works. Those who know you personally know very well that you have always been inclined towards producing together, and taking a collective stance. You were a member of Hafriyat, an art collective. When discussing the soul of artistic position in the 90s and beyond, the Hafriyat collective is accepted as an important reference point, an exceptional example in the art historical sense. You were a member of this collective for many years, and you experienced, in the closest manner, the meaning of collective production, solidarity and sharing. You never were the kind of artist that perceived the world only as her or his temple (the studio). I discussed the example of STT above, and then comes the Hafriyat period. I frankly find it quite interesting for an artist to be so close to collective production, and at the same time build her own subjectivity. And I say it for all the artists from the Hafriyat tradition. Each one of them has created their own story, in their own unique languages. What I am curious about is, what did collectivity bring you, do you see any reflections of this in your work –or in other words, what does a collective mean for an artist?

NP: *I think that all artists working today should consider what it means to participate in collective work. And not only in the context of artistic production, of course. As problems erupt all across the world, is it possible not to react to artists who build their careers*

amaçlarda buluşulan, ana akım ve egemen olanın dışında kalma direncini "ortaklık" üzerinden gösterdiği bir başka kanal olarak işledi. İşliyor... "Kuyu" dışında "Acı Kahve", "İstikrar'lı Ölüm", "Gülşah'ın Mektubu", "Şapkasız" bunlardan sadece bazıları.

MWK: Görece genç bir sanatçısın, bu yaşına rağmen çok sayıda eser ürettiğine tanık oluyoruz. Atölyende yeni ürettiğin işlerinin yanında birçok koleksiyonda önemli sayıda işlerin mevcut. Yine de retrospektif bir sergi fikri erken bir yaşta risk değil midir? Neden öyle bir sergi açmak istedin?

NP: Bu sergiye bir retrospektiften çok hatırlama, bellek sergisi olarak bakıyorum. İşler arasında kronolojik olmayan ama birbirine bağlanan bir kavram silsilesi ortaya çıkıyor. Bu kütatöryel bir bakış ile oluştu. Bu anlamda Derya'nın ve senin bakışınla bağlantılar ortaya çıktı. Bu benim için yeni bir sergi fikri demek, bu heyecanlandırıyor beni. Ayrıca kendi kuşağımın sanatçıların işlerinin toplu olarak görülmesine ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Depo beni bu sergiyle davet davet etti ve sanat ortamında alternatif, farklı sesleri barındıran, bu kurumun içinde yer almak ayrıca bana onur veriyor.

DY: Pratiğinde 1990'lı yıllardan itibaren izlediğimiz samimi, hesapsız ve kendiliğinden halini de saklı tutarak sormak istiyorum; üretimlerin bağlamında bundan sonraki minvaline yönelik neler söylersin?

NP: Yürüdüğüm bir yol var diye düşünüyorum, tempo değişebilir ama yol aynı ve ben devam ediyorum. Konular yeni konuları sorular başka soruları beraberinde getiriyor. Dönemin getirdiği bir yalnızlaşma tek başına hareket etme hali var, ama bundan sıyrılmak gerektiğini düşünüyorum. x

in their own corners? I believe in collective production, solidarity, and in growing together, without excluding individuality. That's why I have always been part of groups, collectives and initiatives. And they added a lot to me. I had real experiences, I learned how to work collectively, I enriched my ideas. After I left STT, the "Arada" ["In Between"] group we founded as 4 woman artists (Gül Ilgaz, Nancy Atakan, Gülçin Aksoy), Hafriyat, the group I was a member of from 2000 to 2009, the exhibition space the group opened, Hafriyat Karaköy. For me, they are like schools I have graduated from. Again, in recent years, our collaborations on feminist works with Arzu Yayıntaş have become an important part of my life. Meeting with feminist organizations and frequently collaborating with them is also part of the process. Most recently, we produced "The Well" with Nurdan Gürdoğan. I want activist works and collaborations to be, along with my individual works, to always be in my life, and part of my artistic production.

DY: In fact, I perceive the practice of coming together within an artistic collectivity as a strategic choice in every sense: whether it is for intellectual reasons, or ideological and action-based, and even if it is motivated by producing new works. Collectivity in the field of art has created and continues to create autonomous fields, questioning through which methods the system and the means of production can be altered, which strategies can be adopted in public space, which alternative forms can be created, and the impact of them all. So Neriman's experience of collectivity operated as a different channel, from STT to "Arada", and from Hafriyat to works involving collaborations of two artists, where a common locus of resistance was

chosen as the departure point, where common goals were determined, and the will to remain outside the mainstream and the dominant displayed itself via "collaboration", and it continues to do so... Other than "The Well", works such as "Bitter Coffee", "Stable Death", "Gülşah's Letter" and "Without Hat" are just a few of them.

MWK: You are a relatively young artist, but I am witness to the fact that you have produced a lot of works in total. You have many new works in your studio, and you have a significant number of works in many collections. Yet isn't the idea of a retrospective exhibition a risk at such an early age? Why did you want to hold a retrospective exhibition?

NP: I perceive this exhibition more as an exhibition of remembering, of memory, rather than a retrospective. The exhibition reveals a non-chronological sequence, genealogy of concepts across the works. This was formed through a curatorial view. You and Derya's viewpoint revealed the connections. This, for me, means the idea of a new exhibition, it excites me. I also think that the works of the artists of my own generation need to be seen collectively. Depo invited me as a guest, and it honours me to exhibit within this institution that hosts different, alternative voices from the art scene.

DY: Keeping in mind the sincere, uncalculated and spontaneous approach we have observed in your practice since the 1990s, I would like to ask what you can say about the trajectory of your production from now on?

NP: I believe there is a path that I follow, the tempo may change but the path remains the same, and I continue to walk on. Subjects bring along new subjects; questions give rise

to new questions. There is a certain condition of acting alone brought on by this period, but I believe we have to shed that. x



Platon belleği, üzerine anılarımızın kalıbının çıkarıldığı balmumu tabletlere benzetir;¹ "izlenim" ve "anımsama"nın kaynağı da buradan gelir. Tablet metaforu pek çok sözcüğü düşündürtür ama ilk akla gelen muhafaza etmek, depolamak, kaydetmek gibi bellekten türeyen kelimelerdir. Öte yandan, anımsamanın olduğu yerde unutmanın varlığı unutulmamalıdır. Unutmayı işlevsiz kılan, çağının tanıklığını yapan sanatçı tam da bu noktada devreye girer. Sanatçı, öznel ve toplumsal olanı hem duysal, hem de görsel olarak kayda geçirir, bir tür kayıt defteri tutar. Neriman Polat, üretiminin ilk evrelerinden beri -aşağıda ayrıntılandıracağım pek çok farklı kimliğinin dışında- tanıktır, gözlemcidir. Bu tanıklığı edilgen bir çerçevenin dışına çıkararak, belleğin zamana yenik düşen yanıltıcı ve silinir özelliğine karşı koyarak sürdürür. Tanıklığını, izlenimini, bazen olabildiğine ham bir gerçeklikle pratiğinin odağına taşır, bazen ise izlenimciliğin sadece bakışa indirgeyen yaklaşımının dışına çıkarak yorumlar ve saklar.

Bellek, zaman, unutma, hatırlama ve kaydetme aynı ipe dizilidir. Mitolojide *Kairos* kanatlı küçük bir tanrıdır, öyle hızlı uçar ki yanınızdan geçip gidiverişini fark edemeyebilirsiniz, onu fark etmek ve uçup giderken kafasındaki bir tutam saçtan yakalamak gerekir. Zamanın amansızca akıp gidişine ve fırsatlara dair göndermelerle yüklü bir mittir bu.² Neriman Polat hem

Kairos'un saçını yakalar, "kritik anları" belgeler ve tam durması gereken anı vurgular hem de algılanan zamanı, *Kronos*'u³ kavrar.

Bu sergiye ve seçilerek biraraya getirilen işlere kuşbakışı baktığımızda, birbirinden bağımsız ama aynı kavramın içeriğiyle hareket eden iki dişli görürüz. Her iki dişliyi de harekete geçiren "bellek", hatırlamayı sonsuz kılmak ve tanıklığın öznel ve toplumsal kayıtlarıyla ilgilidir. *Mnemosyne* Yunanca'da bellek, anımsama gibi anlam alanlarını kapsayan *mneme* kökünden türer; olasılıkla Hint-Avrupa dil ailesinde yer alan *men* (düşünmek) köküne dayanır. Sanskritçe'deki *mantra* sözcüğü de, *mental*, *memory*, *mnemonic* gibi sözcüklerin ya da Türkçe terminolojiye de geçmiş *amnezi* gibi doğrudan belleğe ve zihne göndermesi olan sözcüklerin de kökenidir.⁴ Bellek, sanatta olduğu kadar, gündelik yaşamımızda da önemli bir yer tutar; bilgisayarlarımızın dahili bellekleri yetmediği anda harici belleklerden medet umar hale geliriz. Aslında yakın tarihin, unutmak istediklerimizin kaydını yapan sanatçının tam bu noktada harici bellek işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Bu sergiyle Neriman Polat, belleğin ve hatırlamanın, öznel ve toplumsal yönüne dair düşünüyor; 90'lara ait, *unutulmuş hafızayı* harekete geçiriyor. 1990'lardan günümüze, tüketim kalıplarını; makam ve statülerle çeşitlenen gündelik pratikleri;

Plato compares memory to wax tablets, into which our memories stamp images of themselves;¹ this, then, is the source of "impression" and "remembering". The metaphor of the tablet recalls many words, but the first ones that spring to mind are those related to memory such as conserving, storing and recording. On the other hand, one must not forget about the fact that there is also forgetting wherever there is remembering. This is precisely the point where the artist comes into play, in a sense, disabling forgetting and bearing witness to her age. The artist records both the subjective and the social in both a visual and sensory manner, keeping what could be described as a logbook, a register. From the earliest stages of her production, Neriman Polat, in addition to many other, different identities she possesses that I will describe in detail below, is an observer. She extends her witnessing beyond a passive framework and sustains it by resisting the deceptive and erasable quality of memory, which is defeated by time. Her witnessing, her impression is at times conveyed to the focal point of her practice with exceedingly raw reality, and at other times she interprets and retains her impression in a manner that goes beyond the approach of impressionism that reduces the work to the gaze.

Memory, time, forgetting, remembering and recording, they are all threaded along the same line of string. In mythology,

Caerus is a winged god, he flies so fast that you may not realize him flying past you, you must be aware to his presence and catch him by the tuft of hair hanging over his face. This is a myth full of references to the fleeting passing of time and to opportunity.² Neriman Polat not only captures *Caerus* by the hair, documents "critical moments" and emphasizes the precise moment to stop, but she also grasps perceived time, *Chronos*.³

A bird's-eye-view of this exhibition and the works that have been selected, we see two independent cogwheels, that nevertheless move with the content of the same concept. "Memory", activating both cogwheels, is related to rendering memory eternal, and the subjective and social records of bearing witness. The word *Mnemosyne* derives, in Ancient Greek, from the root *mneme* which covers fields of meaning including memory and remembering; and this word itself, quite possibly, rests on the root-word *men* (thinking) of the Indo-European family of languages. And the word *mantra* in Sanskrit is also the root of words that directly refer to memory or the mind, like *mental*, *memory*, *mnemonic* in the European languages, and words like *amnezi* [amnesia] that have also entered Turkish.⁴ Memory plays an important part in everyday life as much as in art, the moment the internal memory of our computers run out, we appeal to external memory devices.

¹ <https://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/plato-predecessors.html>

² Esra Akaş, *Fotoğrafta Zaman ve Anlatı Paul Ricoeur'ün Üçlü Mimesis'i Odağında Nan Goldin ve Jeff Wall Örnekleri*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2019), s. 2.

³ *Khrónos* sözcüğü Yunan dilinde en arı biçimiyle zamanı, sonsuzca akıp giden ve durdurulamayan sayısal zamanı ifade eder. Kronoloji, kronometre, kronik ve anakronizm gibi dilimize de geçmiş birçok sözcüğün kökenidir. Mitolojide Zeus'un Titan babası Kronos ile zaman tanrısı *Khronos* zaman içerisinde birleştirilerek temsil edilmiştir, Plutharkos Yunanların da bu iki mitolojik figürü birleştirdiklerini söyler. Kristen Lippincott, *The Story of Time*, (London: Merrell Holberton 1999), s. 171.

⁴ Esra Akaş, *Fotoğrafta Zaman ve Anlatı Paul Ricoeur'ün Üçlü Mimesis'i Odağında Nan Goldin ve Jeff Wall Örnekleri*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2019), s. 29.

¹ <https://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/plato-predecessors.html>

² Esra Akaş, *Fotoğrafta Zaman ve Anlatı Paul Ricoeur'ün Üçlü Mimesis'i Odağında Nan Goldin ve Jeff Wall Örnekleri [Time and Narrative in Photography, the Examples of Nan Goldin and Jeff Wall in the Light of the Three Mimetic Modes of Paul Ricoeur]*, (İstanbul: Marmara University Institute of Fine Arts, unpublished masters thesis, 2019), p. 2.

³ The word *Khrónos*, in the Greek language, expresses time in its purest form, numerical time that flows infinitely and cannot be halted. It is the root of many words that have passed into our language. In mythology, Zeus's Titan father Kronos and the god of time, Chronos, are confused, and represented together. Plutarch states that the Greeks combined these two mythological figures. Kristen Lippincott, *The Story of Time*, (London: Merrell Holberton 1999), p. 171.

⁴ Esra Akaş, *Fotoğrafta Zaman ve Anlatı Paul Ricoeur'ün Üçlü Mimesis'i Odağında Nan Goldin ve Jeff Wall Örnekleri [Time and Narrative in Photography, the Examples of Nan Goldin and Jeff Wall in the Light of the Three Mimetic Modes of Paul Ricoeur]*, (İstanbul: Marmara University Institute of Fine Arts, unpublished masters thesis, 2019), p. 29.

cinsiyet ve cinsellik meselelerini; kabaca kentsel dönüşüm olarak etiketlediğimiz ama pek çok hiyerarşik yapıyı içinde taşıyan kültürel evrimi; bir türlü derinleşemeyen, benimsenemeyen moderniteyi, ilk cümlede andığım balmumu tablet in mührünü kırarak sorunsallaştırıyor.

Timaios'ta zaman "sonsuzluğun devingen imgesidir".⁵ 90'lerden itibaren son derece hareketli bir dönemin tanığı olarak Polat, zamanında aktarılmayan görüntülerin yok olacağını bilgisiyle hareket eder, tabletler yazar. Dolayısıyla, onun işlerini daha iyi anlamak için, hem kendiliğinin hem de toplumsal bilincinin inşa edildiği dönem ve süreçlere bakmak gerekir. 1990'ları kabaca tanımlayabilmek hem kolay, hem de zordur aslında. Sadece Türkiye'de değil, dünyada da birçok yeni gelişmenin yaşandığı bir ara dönemdir 90'lar. Evet, Soğuk Savaş bitmiş, Berlin Duvarı yıkılmıştır ama Körfez ve Bosna Savaşları gibi bölgesel savaşlar dönemine girilmiştir. Belki 12 Eylül'ün ana mimarları olan askeri cunta artık başta değildir ama 90'lar bir anlamda 12 Eylül'ün karanlık artçı zihniyetlerinin, faili meçhul cinayetlerin, baskıcı yönetimlerin egemen olduğu yıllardır. Reagan, Thatcher, en nihayetinde Özal ile 1980'lerde ifadesini bulan, bütün dünyaya egemen olan neo-globalizasyon dalgası, başta bütün üretim ilişkilerini kökünden sarsmış, sanattan spora, medyadan, siyasete her alana sirayet eden bir etki

yaratmıştır. Ve elbette 90'ların ikinci yarısında hayatımıza giren internet, cep telefonları gündelik hayatımızı da kökünden değiştirecek etkiler bırakır. Bu kavramların içinde en göze çarpan ise özelleştirmedir. Türkiye'de bu dönemde, köprüler, radyolar, televizyonlar, Kamu İktisadi Teşekkülleri (KİT) özelleşirken kapitalizmin doğasında varolan tüketim toplumu kavramı daha derinden yaşanır hale gelir. Tüketimin kutsandığı, her şeyin hızla tüketilmesinin makbul olduğu dönemdir 90'lar. Görece özgürlük ve sanatta kullanılan radikal dil, 2000'lerden itibaren piyasa kavramının yaratmış olduğu dinamikler çerçevesinde gelişir ve bir anlamda evcilleşir. Devletin sansür mekanizması, artık piyasanın özgür sayılan ama kendine has kuralları ile, örneğin oto-sansür mekanizmaları ile beraber yürümeye başlar. 2019 yılına geldiğimizde ifade özgürlüğü başta olmak üzere, demokrasiyi sorgularken "1990'lara mı dönüyoruz" kalıbının sıklıkla soruluyor olması günümüz gerçekleriyle o dönem arasında bir bağ olduğunu göstermesi açısından anlamlıdır. Neriman Polat'ın 2018 yılında dile getirdiği ifade özgürlüğü sorunu, 1990'larda daha örtük, daha kapalı olsa da kendini gösterir. "Sanatta ifade özgürlüğünden şu an bahsetmek imkânsız. Hiçbir zaman tamamen özgür bir üretim içinde olmamışsak da, her geçen gün bir öncekinden daha kötü."⁶

Yukarıda özetlenmeye çalışılan 90'lar ikliminin, kültürel ve sanatsal alanların şekil almasında direkt etkili olduğu yadsınamaz. 90'lar sanat ortamının neredeyse tüm içeriği, bu yeni tür politik ve toplumsal duyarlılığı içinde barındırır, postmodern söylem çeşitliliğine o güne dek olmadığı kadar kucak açar ve her şeyi didikler. Sanat üretimi ve ortamının sınırlarının genişlediği, küresel sergilerin

In fact, we could say, at this precise point, that the artist serves as external memory, recording recent history, registering what we actually want to forget.

With this exhibition, Neriman Polat contemplates the subjective and social aspect of memory and remembering; activating the *forgotten memory* of the 90s. From the 1990s to the present day, she problematizes practices of consumption; everyday practices that diversify in accordance with rank and status; issues of gender and sexuality; the cultural evolution that we roughly label as urban transformation but in fact involves many other hierarchical structures; the version of modernity that fails to strike deep and be embraced, by breaking the seal of the wax tablet I mentioned in my first sentence above.

In *Timaeus*, time is the "moving image of eternity".⁵ Polat bore witness to a highly dynamic period beginning with the 90s, and knowing that images that weren't transmitted at the right time would disappear, she acted, and wrote tablets. Therefore, in order to understand her work better, we need to look at the periods and processes when both her self and her social conscience was constructed. It seems both easy and difficult to provide a rough definition of the 1990s. The 90s were an interim period when many new developments took place not only in Turkey

but everywhere across the world. Yes, the Cold War was over and the Berlin Wall had been brought down, but a new period of regional wars, such as the Gulf War and the Bosnian War, had begun. The military junta, the main architects of the September 12 coup, were no longer in power, but the 90s were, in a sense, were years when the dark aftershock-mentality of September 12 prevailed, unidentified murders increased in number under oppressive governments. The wave of neo-globalization spreading across the world in the 1980s under figures such as Reagan, Thatcher, and ultimately Özal, radically sent a jolt across all relationships of production and created an impact that penetrated into every field from art to sports and from media to politics. And of course, entering our lives in the second half of the 90s, the internet and mobile phones left indelible marks on our everyday lives, radically changing everything. Among these concepts, the most striking is privatisation. During this period in Turkey, as bridges, radios, televisions and state-owned economic enterprises (known as KİT in abbreviation) were privatized, the concept of consumption society, part of the nature of capitalism, came to the forefront. The 90s were a period when consumption was sanctified, and everything was preferably, rapidly consumed. The relative freedom experienced during this period and the radical language used in art, developed within the framework of dynamics created by the concept of the market from the 2000s on, and in a sense, were domesticated. The censorship mechanism of the state begins to act in tandem with the seemingly free, specific regulations of the market, for instance, with self-censorship mechanisms. If now, in the year 2019, we feel the need to ask "Are we

⁵ Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, (Paris: GF Flammarion, 1993), s. 97

⁶ <https://kopuntu.org/2017/05/31/neriman-polat-sanatta-ifade-ozgurlugunden-bahsetmek-imkansiz/>

⁵ Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, (Paris: GF Flammarion, 1993), p. 97.

esra alıçavuşoğlu

düzenlenmesiyle dünya sanat ortamına eklemlenme sürecinin hızlandığı 1980'lerin ardından 1990'lar kabaca, Türkiye'de çağdaş sanatın büyük bir sıçrama yaptığı, söylem, malzeme ve yöntem çeşitliliğinin yoğun olarak hissedildiği yıllardır. Küreselleşme politikalarının dolaşıma girdiği, İstanbul'un Türkiye'nin dünya sahnesine çıkışıyla tanımlanan sürecin, vitrini ve kapısı olduğu⁷ 1990'larda, İstanbul Bienali'nin de getirdiği ivmeye paralel olarak çok yönlü gelişmeler yaşanır: tematik ve küratörlü sergiler açılır; genç kuşak aktifleşir; kısaca değişen ve dönüşen kültürel iklim sanat üretiminin biçim ve içeriğinde değişimler yaşatır. Elbette bu tarafsız tanımlamaların yanına farklı çıkmalar da yapılabilir.

1990'larda bu yeni liberal dalga Türkiye'de sanatın kapalı ruh halinden çıkmasına bir anlamda vesile olmuş, sanat dünyasındaki geleneksel ilişki paternlerini de birbiri ardına yıkmıştır. Geleneksel galeriler yerini büyük banka galerilerine bırakırken, sanatçılar kimlik, küreselleşme, feminizm, çevre gibi konularda işler üretmeye başlamış, yeni kuşaklar, yeni diller ortaya çıkmıştır. Bu da kaçınılmaz olarak, sanatçıların yeni oluşan kültür endüstrisi içindeki bağımlılık ilişkilerini yeniden sorgulanır hale getirir. Bir yanda cesur işler üretilmeye başlanırken, aynı anda büyük sermaye gruplarının çağdaş sanatı keşfetmesiyle birlikte, yeni bir tür bağımlılık ilişkisi oluşur. Sanat bir yandan radikal denebilecek alternatif söylemlerin alanına

dönüşürken, bu yılları izleyen 2000'lerde köprüler, otoyollar gibi özelleşir de...

Aslında 90'lar⁸ tam da *araf'ta* bir dönemdir; sanatın devlete bağımlılığının azaldığı, özel sektörün henüz agresif ve sistemli bir biçimde devreye girmediği, belki de zoraki bir özerk olma durumudur yaşanan. Sanatın çok kısa bir süre de olsa özerk görüldüğü bu yıllara ilişkin bir parantez açıp Neriman Polat'ı burada özellikle anmak gerekir. Polat, 90'lardan günümüze değin bu özerkliği sürdüren nadir sanatçılardan biridir; 90'lar karakterini devam ettirir; galeri sanatçısı olmayı reddeder; dönemin ruhu kadar dilinin pasifize edilmesine karşı da direnç gösterir. Burada iki noktaya daha değinelim: ilki onun bu özerklik direnciyle kendisinden önceki kimi kadın sanatçılarla benzerlik göstermesidir; Nur Koçak, Candeğer Furtun, Melike Kurtiç Abasıyanık, Bilge Friedlaender vb. gibi sanat yapmayı görev bilinciyle, istikrar ve dirençle sürdürmek... İkincisi ise, ortak akılla çalışabilme nesnelliğidir. 90'lar kuşağının başlangıçta öznelliği, modernist sanatçı tanımını dışarıda bırakmayı yeğleyen tavrını Neriman Polat sanat pratiğinin tüm evrelerinde devam ettirir. Kendiliğini merkeze teğet bir konumda yerleştirerek söylenen sözü, ortaya çıkan işi ve birlikte hareket edebilme kabiliyetini devam ettirebilmek onun için önemlidir. Akademi'den mezun olur olmaz Sanat Tanımı Topluluğu ile çalışır; sonrasında pek çok sanatçı ile ortak, hatta anonim işler üretir, kolektif ruhunu korur; performatif eylemlere imza atar. Aslında bu onun mesele ettiği tüm konuları yeri geldiğinde geri planda kalarak, yeri geldiğinde risk alarak savunma ve sahiplenme biçimidir. Ortak iş üretmek bilinci, uzun yıllar birlikte çalıştığı, Arada ve Hafriyat ile somut ve süreklidir; ortaklaşa üretim, paylaşım, dayanışma gibi deneyimlerle "modernist sanatçı"

returning to the 1990s?" when we question the dire state of democracy, and first and foremost freedom of expression, then there is a link between current realities and that period. The lack of freedom of expression, as expressed by Neriman Polat in 2018, was again evident in the 1990s, even if it were more concealed compared to now: "It is impossible to speak of freedom of expression in art at the moment. Although we never had the means to produce freely in the complete sense of the word, now, every new day is worse than the last."⁶

The direct impact in the shaping of cultural and artistic fields of the climate of the 90s which I sought to summarize above cannot be ignored. Almost the entire content of the 90s art scene hosts a new kind of political and social sensitivity, it embraces the postmodern diversity of discourses in an unprecedented manner and seeks to interrogate everything. After the 1980s, when the production of art and the borders of the art scene expanded, and Turkey's articulation to the global art environment picked up speed with the organization of global exhibitions, the 1990s were, to provide a bold outline, a period when contemporary art in Turkey took a great leap, and an intense diversity of discourse, material and method was displayed. During the 1990s when Istanbul was the shop window and gate of the process described as Turkey entering the world stage,⁷ when

globalization policies began to circulate, parallel to the acceleration brought on by the Istanbul Biennial, multifaceted developments took place: thematic, curated exhibitions opened, the younger generation became active, or in brief, the changing, transforming cultural climate also brought changes to the form and content of artistic production. No doubt, additions may be made to these impartial definitions.

In the 1990s, this new liberal wave, in a sense, provided the opportunity for art in Turkey to shed its isolated mood, and the traditional relationship patterns in the world of art were destroyed one by one. Traditional galleries were replaced by larger galleries that belonged to banks, artists began to produce works on subjects such as identity, globalization, feminism and the environment, and new generations emerged along with new artistic languages. This inevitably rendered questionable the relationships of dependence artists faced within the newly forming cultural industry. Courageous works were produced on the one hand, while, along with the discovery of contemporary art by large capital groups, a new form of dependence began to take shape. As art transformed into a field for alternative discourses verging on the radical, in the 2000s that followed, art, too, like bridges and motorways, was privatized...

In fact, the 90s⁸ were precisely a period *in limbo*; art was no longer strictly dependent on the state; yet the private sector had not yet entered the art scene in an aggressive and systematic manner, so perhaps this was a forced, unwilling condition of autonomy that was being experienced. Let us open a parenthesis for these years when art, even if it was for a very short period, seemed autonomous,

⁷ Çağlar Keyder, "Arka Plan", *İstanbul Küresel İle Yerel Arasında*, Ed., Çağlar Keyder, Çeviren: Sungur Savran, (İstanbul: Metis Yayınları, 2000), s. 26.

⁸ 1990'larda sanatta yaşanan dönüşümün nedenleri, dinamikleri, bağlantıları ve sonuçları üzerine Ayşe Köksal ile yürüttüğümüz kapsamlı çalışmadan yararlanılmıştır.

⁶ <https://kopuntu.org/2017/05/31/neriman-polat-sanatta-ifade-ozgurlugunden-bahsetmek-imkansiz/>

⁷ Çağlar Keyder, "Arka Plan [Background]", *İstanbul Küresel İle Yerel Arasında [Istanbul between Global and Local]*, Ed., Çağlar Keyder, Translated into Turkish by: Sungur Savran, (İstanbul: Metis Yayınları, 2000), p. 26.

⁸ I draw here from the comprehensive study we carried out with Ayşe Köksal on the reasons, dynamic, links and outcomes of the transformation of art in the 1990s.

imgesine başkaldırır. Kolektife inanan biri olarak, Türkiye sanat tarihinde çok sık rastlamadığımız bir deneyimi gerçekleştirir. 90'lar kuşağının kolektif ruhu 2000'lerde çözülmüş, yerini öncesinde çok eleştirdikleri modernist sanatçı mitini devam ettiren tuhaf bir bireyselliğe bırakmıştır. Polat'ın kolektife olan inancı bağımsız kimliğinin daha da pekişmesine olanak tanır. 2000'lerden itibaren kültür kurumları ve kültür endüstrisi aktörlerine karşı bağımsız kalmayı tercih eder. Sergi özgeçmişine bakınca bu tutarlı duruş açıkça gözlenir. Dolayısıyla paragrafın başına tekrar dönecek olursak, bu kolektif iş üretebilme refleksini özerk olma pratikleriyle birlikte değerlendirmek gerekir. Bireyciliği üretiminin koşulsuz koşulu olarak görmeyen bir yaklaşımdır onunkisi. Sergide Arzu Yayıntaş ile birlikte ürettikleri 2016 tarihli "İstikrar" adlı çalışması bu konumunu örnekler. Bu çalışma ile ikili, 2015'te öldürülen sivil, mülteci ve işçileri 3322 adet çiviyle ölümsüzleştirir.

Neriman Polat'ın sanat anlayışını biraz daha irdelemek için tekrardan 90'lara dönmekte yarar var. Çünkü 90'lar, yeni kuşak sanatçı için hem ikilemli, karmaşık ve yoğundur, hem de kültürel aktarımlı, henüz bakış yıpranmasına uğramamış bir alanı temsil eder. Önceki dönemlerde klişeye dönüştürülerek, içi boşaltılan pek çok kavram gibi yerel/evrensel paradoksuna ilişkin de ilginç cevaplar üretilir. Aynı

zamanda, daha önce tartışmaya açılmamış pek çok konu didiklenip, mesafe daraltılarak alternatif görsel yanıtlar verilir. Çok çevreli bir merkezin kendine yer edinmeye çalıştığı bir dönemdir bu. Bir yapboz alanıdır... Hem yıkıcı bir yaratıcılık, hem de yaratıcı bir yıkıcılık eylemi üzerinde seyreder.

Sanatın içeriği 1990'lardan itibaren küreselleşme ve postmodernist teorilerin aracılığıyla çeşitlenir; sanatçının öznel ve toplumsal olanı merkeze alarak, kültürel kimlik, gündelik yaşam, popüler kültür, cinsiyet politikaları, toplumsal bellek, gibi, kimi zaman politik yönelimleri de içine alan, farklı mecraları kuşatan işler ürettiği görülür. 1980'lerin evcilleştirilmiş görünen içe dönük yapısı, bu dönemde dışavurumcu bir dinamizmi, çeşitliliği, çok yönlülüğü ve deneyliliği içerir. Tüm bunlar disiplinlerarası, kuramsal ve politik bir içerikle farklı pratiklere doğru evrilir.

Merkezi iktidarın karşısına çoğul görüşleri, katılımı ve elbette ana eksene bireyi koyan postmodernizm ile birlikte farklı etnik yapıların, eşcinsellerin, kadınların, cemaatlerin vb. kendi söylemlerini oluşturmaları ve ortaya çıkışı bu dönemin belirgin özelliklerinden biri olarak inşa edilme sürecine girer.⁹ Sanatta kültürel kimliklerin, coğrafyanın, yerleşik kalıplara karşı geliştirilen düşüncelerin ele alınışı, postmodernizmin bu yıllarda Türkiye'de de etkin olmasına bağlanabilir. Bu dönem "eleştirel yaklaşım"ın kendini en çok hissettiren ruh durumu olduğu söylenebilir. Sanatçılar köklerini, toplumla bağlarını, aldıkları eğitimi, geleneği kısaca sadece sanatın değil, kültürel ortamın ilişkide olduğu hemen her şeyi eleştirir. Çok odaklı bir söylem çeşitliliğine aracılık eden bu yıllar yeni bir görsel kültür oluşturur; ciddiyet ve ironinin eşzamanlı yürüdüğü işler üretilir; eleştirel bilinç belki de hepsinin

and specifically remember Neriman Polat: From the 90s to the present day, Polat is one of the few artists that has retained such autonomy; she sustained the character of the 90s; refused to become a gallery artist; and resisted the pacifizing not only of the spirit but also the language of the period. We should specifically touch upon two more points here: The first is that with this persistence for autonomy, she displays a similarity with certain woman artists that came before her; to continue making art with a sense of mission, stability and resistance, like Nur Koçak, Candeğer Furtun, Melike Kurtiç Abasıyanık, Bilge Friedlaender and others... The second is the objectivity that enables to work with a shared, common mind. The attitude of the 90s generation, in the beginning, that preferred to leave out subjectivity, and exclude the definition of the modernist artist is extended by Neriman Polat into all stages of her artistic practice. For her, it is important to place herself along a tangential position, and to extend her message, the work she has produced and her ability to act collectively. The moment she graduates from the Academy she begins to work with Sanat Tanımı Topluluğu [The Definition of Art group]; then she produces many joint, and in fact, anonymous works with many artists, retains her collective spirit, and undersigns performative actions. In fact, this is her method of defending and claiming all the subjects she is concerned about – at times by remaining in the background, and at times by taking risks. Her commitment to produce collective work, with the initiatives Arada and Hafriyat is concrete and constant, with experiences of collective production, sharing and solidarity she challenges the image of the "modernist

artist". As a person who believes in the collective, she realizes an experience that we do not often come across in the art history of Turkey. The collective spirit of the 90s generation dissolves in the 2000s and is replaced by an unsettling version of individuality that pursues the myth of the modernist artist the 90s generation criticized so strongly. Polat's belief in collectivity enables her to consolidate her independent identity. From the 2000s on, she prefers to remain independent of cultural institutions and the actors of the cultural industry. A look at her list of past exhibitions it is easy to observe this consistent stance. Thus, if we are to return to the head of the paragraph, this reflex to produce collective works should be considered along with practices of autonomy. Her approach does not perceive individualism as the sine qua non of her production. In the exhibition, the work titled "Stability" dated 2016, produced in collaboration with Arzu Yayıntaş, exemplifies her approach. In this work, the duo, with 3322 nails, immortalize civilians, migrants, women and workers murdered in 2015.

To explore Neriman Polat's approach to art further, let us return to the 90s once again: Because the 90s, for the new generation of artists, is both contradictory, complex and intense, and also represent a field of cultural transmission that has yet not been corroded by examination. Like many other concepts that were turned into clichés and rendered void in previous periods, interesting responses are also produced regarding the paradox of the local and the universal. At the same time, many previously undiscussed topics are explored, distances are shortened, and alternative visual answers are provided. This is a period

⁹ Bu konu ile ilgili Türkiye'deki gelişmeler için şu yayınlar açıklayıcı saptamalar içermektedir. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İkinci Basım, (İstanbul: Metis Yayınları, 1993); Can Kozanoğlu, *1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları: Cıvalı İmaj Devri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995); Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*, İkinci Basım, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995); Can Kozanoğlu, *İnternet, Dolunay, Cemaat*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997)

ortak noktasıdır. Dönem özeti bağlamında Neriman Polat için başta belirttiğimiz tanık olma bilinci ve eleştirel bakışı dirençle devam eder ve 90'lardan günümüze değin travmatik/posttravmatik bir sürecin ve dönüşümün tanıklığına evrilir.

Onun yapıtlarında, bireysel ve toplumsal hemen her bağlam pek çok farklı eksenle irdelenir, ve yorumlanır. İlgi alanları oldukça çeşitlidir: kültürel ve kentsel dönüşüm, feminizm, gündelik yaşam estetiği, kitsch, kimlik ve sınıf sorunsalı, modernite eleştirisi 1996'dan günümüze değin üretiminin ana durakları olur. Onun bu çok odaklı yaklaşımı, yaşamı algılama ve gözlemleme biçimiyle değişik perspektiflerle dışavurulur. Bazen direkt olarak gündelik yaşam gözlemciliği yapar, bazen bir tür *kara romans* olarak tanımlayabileceğimiz yas tutma süreçlerini en dramatik yanıyla bize iletir, bazen ironik bir dil seçer, bazen ise, bilinçli olarak, bir tür toplumsal sorumluluk, vicdani görevle direkt *mesajın* altını çizer.

Ekonomik ve kültürel sermaye ilişkilerini dışlayan tavrı, her türlü otorite mekanizmasını sorgulayan ve karşı gelen tavrı ile birleşir. Radikal bir feministtir, bu tavrın izini çoğu işinde sürmek mümkündür. Ayrıca çalışmalarının hemen hepsinde, konu ne olursa olsun, hangi biçimde ele alırsa alsın bireysel ve toplumsal iktidar ilişkilerine karşı koyar. Neriman Polat, otoritenin birey üzerindeki baskıcı ve özellikle ruhsal şiddete varan işlevi üzerinde düşünmemizi ıser. Her türlü normalleştirme süreçleri içinde bireyin varoluşunu sorgularken, Foucault'nun sözünü ettiği, travmalar yaratmakta usta egemen iktidarın bedenlere acı vererek insanları cezalandıran, ruhları ve zihinleri terbiye eden işlevine de göndermede bulunur.

1997 tarihli "Durum Duvarı"nda iktidarın

çocuklar üzerindeki etkisini gözlemler; iktidarı, bizzat kendisi kameranın arkasına geçerek ve onları yönlendirerek deneyimletmeyi amaçlar. Tekipleştirme ve yönetme, yönetilme üzerine yalın bir dil ortaya koyar. Steril, üst orta sınıfa ait çocuklardır bunlar. 2001 tarihli "Sarışınlar"da ise bu tektipleştirme meselesine başka eksenler de girer; kadının üzerine yüklenen anlamlar, sarışın olmanın çekicilikle ilişkisi ve güzelliği vurgulayan öğelerden biri olması gibi... "Durum Duvarı"nda yönlendiren ve görünen göz iken "Sarışınlar"da röntgenleyen bir göze döner; kontrast oluşturur. Sarışınlık meselesini düşünmemizi ister; esmer bir coğrafyanın benzenmek istenen "beyaz" ötekiye ilişkin algılarını deşer. Öznelerin sadece politik bilincinin değil estetik bilincinin de etkilediğini anlatır. Bu iş, kimlik, kadın olma meselesi kadar Batılılaşma hikâyemize de bir göndermedir.

Serginin küratörlüğünü üstlenen Derya Yücel ve Mahmut Wenda Koyuncu, bu sergi için bir araya getirdikleri işler arasında kronolojik ve tematik olmayan bağlantılar kuruyor; bu bağlantıları bir izleyici olarak yakalamak onun sürekli izini sürdüğü eksenlere bakmakla mümkün olabilir.

Polat'ın üzerinde sıkça düşündüğü konular sanırım belli başlı temalarla tasnif edilebilir: *Vanitas* 'Ölümü Anımsamak'; *Kara Romans* 'Başkasının Acısına Bakmak'; *Merkez Çevre İkilemi* 'Modernite Eleştirisi'; *İnşa Etmek* 'Uygarlığın Huzursuzluğu'; *Gündelik Yaşam* 'Hayatın Estetiği'; *Toplumsal Cinsiyet Roller* 'Özne ve İktidar' gibi... Ancak şunu da unutmamak gerekir ki, tüm bu kavram ve temalar kimi işlerde birbiri içine geçer, bazen birkaçını, bazen hepsini biraraya getirir.

Polat'ın bu sergide imgesiz, yazıyı imgeye dönüştürdüğü çok önemli ve çarpıcı

when a centre with many peripheries seeks to establish itself. It is a puzzle-field... It acts both via a destructive creativity and a creative destructivism.

Through the agency of globalization and postmodernist theory, the content of art diversified from the 1990s on. Artists placed the subjective and the social at the centre of their work, and created works that appropriated different media and included topics such as cultural identity, everyday life, popular culture, gender politics, social memory and at times, political orientations. The seemingly domesticated introvert structure of the 1980s now began to include, from the 1990s on, an expressionistic dynamism, diversity, versatility and experimentality. All this evolves towards different practices with interdisciplinary, theoretical and political content.

One of the distinctive traits of this period was the way in which - with the emergence of postmodernism, which placed, in opposition of central power, multiple viewpoints, participation and of course, the individual along its main axis - different ethnic structures, homosexuals, women, communities and others began to gain visibility and form their own discourse.⁹ The discussion of cultural identities, geography and new thought against entrenched views in art could be linked to the impact

in Turkey of postmodernism during these years. One could also state that it was the period when a "critical approach" became the most influential mood among artists. Artists criticized their roots, their ties with society, the education they received and tradition, or in brief, everything that not only art but the cultural environment was linked with. During these years, a new visual culture mediating a multifocal diversity of discourse is formed; a critical conscience is perhaps their common point. In the context of a summary of the period, for Neriman Polat, the conscience of bearing witness, and a critical outlook persistently continue and evolve into a witness account of a traumatic/post-traumatic period and transformation from the 90s to the present day.

In her works, almost every individual and social context is examined and interpreted along many different axes. Her fields of interest are quite diverse: cultural and urban transformation, feminism, the aesthetics of everyday life, kitsch, the problems of identity and class and a critique of modernity have been the main destinations of her production from 1996 to the present day. Her multifocal approach is expressed in different perspectives, in the way she perceives and observes life. She sometimes engages in direct observation of everyday life, at other times she communicates, in their most dramatic aspect, mourning processes that we could describe as *black romances*, sometimes she chooses to adopt an ironic language, and at other times, consciously, she directly underlines the *message* with a sense of social responsibility and conscientious duty.

Her approach excludes relationships with economic and cultural capital, joining her attitude that questions and resists all

⁹ The following publications feature explanatory arguments regarding developments in Turkey regarding the topic: Nurdan Gürbilek, *Living in a Shopwindow: The New Cultural Climate in Turkey*, Translated by Victoria Holbrook, Zed Books, 2011; Can Kozanoğlu, *1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları: Cıralı İmaj Devri [Turkey and its Starts from the 1980s to the 90s: The Age of the Polished Image]* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995); Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi [The Fire of the Pop Age]*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995); Can Kozanoğlu, *İnternet, Dolunay, Cemaat [Internet, Full-Moon, Community]*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997).

esra alıçavuşoğlu

iki işi var. Bunlardan ilki 2011 tarihli "Ceylan". "kızımın parçalarını eteğimde taşıdım" yazısı, gazete puntosu ile duvara mihlanmış; belki de bugüne değin bir annenin ağzından çıkan en yalın ağıttır. İmgesi olamayacak kadar dramatik, sanatın aracılığıyla anıtsallaştırılamayacak kadar büyük bir kederin belgesidir adeta. 2009'da Cizre'de havan mermisiyle öldürülen Ceylan'ın annesinin haykırışının sessizleşmiş, kimsesizleşmiş belge anıtıdır bu okuduğumuz. Neriman Polat bazı gerçeklerin tek bir imgeye indirgenemeyecek kadar ağır olduğunun bilincinde, yazarak, soğutarak hatırlatmayı yeğler. Yazıyla inşa ettiği diğer çalışması, Şefkatsiz serisinden 2018 tarihli "Duvar"da da sergi mekânını kurşunkalemle yazılmış el yazısıyla çevreler. Çocuk ölümleri ve istismarı raporlarından aldığı kimi sözcükleri birkaç sıra friz şeklinde duvara kazıyan sanatçı, Susan Sontag'ın "Başkalarının Acısına Bakmak"¹⁰ kitabında dile getirdiklerini anımsatıyor aslında. Sontag bu kitabında özellikle vahşet ve savaş görüntülerinin fazlaca verilmesi durumunda etkisini yitirdiğini, sıradanlaştığını ve ona bakarı alıştırdığını söyler. Hatta daha da ileri giderek Jeff Wall'un kurgu fotoğrafı "Ölü Askerler Konuşuyor"un (Dead Troops Talk) çoğu zaman daha etkili olduğunu savunur ve vahşet görüntülerinin sürekli servis edilmesini ahlaki bulmaz. Neriman Polat bu iki çalışmasında da tasviri imkânsız acıların

kaydını tutar, kaybolmasına izin vermez. Rapor dilinin kelimelerini ve gazete fontunun mesafesini kullanıp, kendini saklar. Acının ikonografisini ikonsuzlaştırır, sonsuz kılar. Sanatın ön koşulu olan imge, bu işlerde kendine yer bulamaz, kendini yazıya teslim eder.

Neriman Polat, yazı, fotoğraf, yerleştirme, performans, vb. gibi pek çok farklı üretim dili benimseyerek, konunun ve anlatmak istediği meselenin sesine kulak kabartarak hareket eder. 2016 tarihli "Elbise" ve 2019'daki "Çiçek Yarası" başlıklı işlerinde Sümerbank ile özdeşleşmiş ve *belli bir döneme* gönderme yapan pamuklu bir tür kumaşı, pazeni kullanır. Tekrar tekrar bakıldığında bir kaftan, kabuk ya da Yunan mitolojisinde avcı tanrıça Artemis'in panter postunu çağrıştıran "Elbise"ye, Metin- Kemal Kahraman kardeşlerin Dersim türküsünü seslendiren bir kadın sesi eşlik eder. Çiçekleri ve renkleri ile ünlü bu pazen elbisenin renkleri sanatçının müdahalesiyle tek tek ağırtılır. Neriman Polat elbisenin çiçeklerini ağırtırken, kendi deyimiyle, günleri öldürür, çiçekleri soldurur... Türkünün ağırt yakan sesiyle, bedensiz, kimliksiz, cinsiyetsizleştirilmiş anonim bir kadın portresidir Polat'ın aktardığı. Elbisenin kumaşı, dikişi, yakası, belindeki kemeri sınıfsal ve statüsel pek çok farklı göndermeye açıktır; şehre göçmüş bir kadındır karşımızdaki. Belki de modernite kültürünün kibirli bakışını, onu anlamayan ama kabul etmiş görünen bakışını üzerine kilitlemiş bir kadındır bu. Bu bağlamda İpek Duben'in "Şerife"si ve Nil Yalter'in "Başsız Kadın-Göbek Dansı"ını hatırlatır izleyiciye ama üç farklı sanatçı bakışı da hemen kendini belli eder. Neriman Polat, bu elbiseyi giymiş, taşımış, bütün kadınlara bir anıt-elbise hediye eder. Sanat tarihinde yatağa uzatılıp, soyulan, elbisesiz bırakılan,

mechanisms of authority. She is a radical feminist, a stance which can be traced in most of her works. Also, in almost all her works, whatever the subject may be, and however she may approach her topic, she displays a resistance to individual and social power relations. Neriman Polat wants us think about the repressive function of authority targeting the individual, which specifically reaches the level of psychological violence. As she questions the existence of the individual amidst all manners of normalization processes, she alludes to the function of sovereign power, as discussed by Foucault as a master of creating trauma, punishing bodies to sentence humans, and disciplining souls and minds.

In "Situation Wall" from 1997, Polat observes the impact of governmental power on children; she aims to have the viewer experience power by picking up the camera herself. She displays a plain artistic language on uniformization, ruling and being ruled. The children here have a sterile air to them, they are upper-middle-class children. In "Blondes" dated 2001, new trajectories of thought are added to the subject of uniformization, meaning ascribed to the woman, the relationship of bloneness and attraction and beauty... An orientating and visible eye in the "Situation Wall", in "Blondes" she becomes a voyeuristic eye, creating contrast. Polat demands that we think about the subject of bloneness, exploring the perceptions regarding the 'white' other in a dark-skinned land. She explains how not only the political conscience but also the aesthetic conscience of subjects is under influence. This work alludes not only to the subjects of identity and womanhood but also to our story of Westernization.

Derya Yücel and Mahmut Wenda Koyuncu, curators of this exhibition, establish non-chronological and non-thematic links between the works they bring together, capturing these links, as a viewer, is possible by looking at the paths Polat constantly traces.

Subjects Polat frequently engages with can, I believe, be classified under certain themes: *Vanitas*, 'Remembering Death'; *Black Romance*, 'Regarding the Pain of Others'; *The Centre-Periphery Dilemma*, 'Critique of Modernity'; *Construction*, 'Civilization and its Discontents'; *Everyday Life*, 'Aesthetics of Life', *Gender Roles*, 'Subject and Power'... However, one must not forget that all these concepts and themes intersect in some works, bringing together some, and at times, all of them together.

There are two, very important and striking works by Neriman Polat in this exhibition, works that do not feature images and where she transforms writing into image. The first is "Ceylan", dated 2011. The sentence "I carried my daughter's pieces in my skirt", has been fixed to the wall using letters set in a newspaper typeface: perhaps the plainest ever lament to leave the lips of a mother. This is the document of a great pain that is so dramatic that no image corresponds to it, a pain that cannot be monumentalized through art. Ceylan was murdered with a howitzer in Cizre in 2009, and what we read here is the document-monument of her mother's cry, rendered silent, left desolate. Neriman Polat is aware of the fact that some realities are too heavy to be reduced to a single image, so she prefers to remind us through writing, by cooling the subject. In the other work based on text/writing, "Wall", from the Compassionless series dated 2018, she

¹⁰ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Osman Akınhay (çev.) (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003)

arzu nesnesine dönüştürülen kadına iade-i itibardır. Kültürel ve biçimsel aktarımları çok net ifşa eder. Pazen elbiseyle, nesneyi özneleştirir.

Pazen kumaşını kullandığı bir diğer çalışma ise “Çiçek Yarası”dır. Metrelerce pazen, pembe çiçekli kumaşı, Barok bir perde gibi mekânı kaplayacak şekilde yerleştiren Polat, yara metaforunu öne çeker ve kumaşın üzerindeki bütün çiçeklerin teker teker ipliklerini çeker. Kadın olmak, öteki olmak, mağdur olmak vb. gibi pek çok kavram ama kadınlığın en fazla da çile çekme süreçleridir karşımıza çıkan. Toplumun ürettiği yaralar kadar acıların da, kötülüğün de ters köşesidir çiçek yarası. Kabuk bağlar, iyileşir ama yerini hep belli eder. Bu çalışma müthiş bir anıtsallıkla, yüzyıllardır kumaşa acısını, aşkını, çilesini işleyen kadına ağıttır aslında.

Hem “Elbise”, hem de “Çiçek Yarası”, sistemin kibirli bakışına karşı geliştirilmiş bir tür duygu ve bakış muhafızlığıdır. Anonim öznenin acısını kaşır ve didikler.

Neriman Polat, kadın üzerindeki yaptırımcı iktidar mekanizmalarını, cinsiyet politikalarını, toplumsal rolleri pek çok yapıtında farklı bağlamlarla ele alır. Dünyayı feminizmin kurtaracağına inanır... Bunların kimisinde kendi imgesini de kullanır; bunun nedeni birinci kuşak feminist sanatçılar gibi bedensel olarak da işin içinde olmak değil, “en yakındakini” kullanabilme özgürlüğüdür, yani ihtiyaç duyduğunda, kendi deyimiyle en zor işlerde -penis kesmek, mastürbasyon gibi- kendinin kapısını çalar.

2013 tarihli “Kesmek Üzerine” işi, light box bir triptiktir. Şiddetin biçimlerine dair hayli anıtsal, resimsel fotoğraflardır bunlar. Renk, ışık ve mekân düzenlemeleriyle 17. yüzyıl Hollanda iç mekân resimlerini anımsatır. Fotoğrafların renkli ve canlı görüntüsü kimi detayları gizlerken, örtük anlam

biraz yakınlaştığınızda nesne ve uzuvlarla kendini ele verir; kana bulanmış bıçak, kesilmiş ve koltuğa bırakılmış penis gibi... Hikâyeci bir üslupta, hem bütünün parçası, hem de bağımsız olarak hareket edebilen fotoğraflardır bunlar. Dile pelesenk edilip, önemsizleştirilen kadın cinayetleri, Emine Bulut örneğinde olduğu gibi neredeyse canlı yayınlanan, şiddetin pornografisine evrilmiş ve yine Sontag’ı hatırlayarak acıların sıradanlaşarak “sıradaki gelsin” denildiği günümüzde başkalarının acısı bize nasıl acı verebilir ki?

İdeolojik, toplumsal ve bireysel şiddetin nasıl gösterilebileceğine dair kendi bedenini de kullanarak çeşitli düşünme biçimleri yarattığı çalışmalarından biri olan bu işin yanı sıra aynı tarihli “Özel Güvenlik” adlı çalışması ise kansız şiddetin, her an tetikte olmanın kurgusudur. Aslında bu çalışma da sanat tarihsel bazı göndermeler içerir: Goya ve Manet ile farklı anlamlar üreten ve çözülen uzanan çıplak teması, bu işte karşıdan, doğrudan bakan gözü yukarı taşır ve onu bir tür güvenlik kamerasına, kimin izlediği belli olmayan, dikizci anonim bir göze dönüştürür. Üstü üniformalı, altı çıplak “uzanan kadın”ın cinsel organı bu kez eliyle değil kılıflı bir silahla örtülüdür. Elindeki fallik imge, jop, Manet’nin Olympia’sındaki kedinin kuyruğunu anımsatır. Uzanan kadının altındaki ütüsüz pike, belindeki kelepçe kadınlık meselelerine ilişkin pek çok şey söyler. Pek çoğumuzun bilinçdışından çağrılan, yerleşik, sanat tarihinde güzellik ve cinsiyetçi rollerle temsil edilen uzanan kadın temasının tercümesi ve dönüşümüdür bu imge.

Neriman Polat feminist söylemini kimi yapıtlarında haykırarak iletmeyi yeğler. Toplumsal kodlardan rollere, şiddete ve sıkışmışlığa varan her türlü meseleyi didikleyerek kadın olma bilincini merkeze

surrounds the exhibition space with her handwriting in pencil. Inscribing in a few lines onto the wall, in the form a frieze, certain words she has selected from child death and child abuse reports, the artist in fact reminds us of what Susan Sontag tells us in her book titled “Regarding the Pain of Others”.¹⁰ In this book, Sontag states that an excessive dissemination especially of atrocities and war scenes reduces their effects, renders them ordinary, and creates immunity to them on the part of the viewer. In fact, she goes further and argues that Jeff Wall’s staged photograph “Dead Troops Talk” has a stronger impact than reality, and does not find the constant broadcasting of images of atrocity ethical. In both these works, Neriman Polat keeps a record of indescribable pains and does not allow them to disappear. Using the words of a reporting language and the distance created by a newspaper font, she conceals herself. She removes the icon from the iconography of pain and renders it infinite. Image, the precondition of art, fails to find itself a place in these works, and surrenders to writing.

Neriman Polat adopts many different languages of production, like writing, photography, installation and performance, and acts by lending an ear to the voice of the subject matter she wishes to communicate. In her works titled “Dress” dated 2016, and “Flower Wound” dated

2019, she uses a certain type of soft wool fabric, flannel, that is identified with the Sümerbank company, and references a *certain period* in history. On repeated views, “Dress” reminds us of a robe, a shell, or also the feline skin that Artemis, the goddess of the hunt in Greek mythology wears, and is accompanied by a female voice performing a Dersim melody by the brothers Metin and Kemal Kahraman. The flowers of this flannel dress, renowned for its colours and flowers, are whitened, one by one, by the artist. As she whitens the flowers on the dress, Neriman Polat, to use her own words, kills the days, and withers the flowers. What Polat transmits is the portrait of a woman, with her lamenting voice, without a body, identity or sexuality... The fabric of the dress, the sewing, its collar and the belt around its waist offer many different readings of class and status, it is a woman who has migrated to the city that we are looking at. It is perhaps a woman who feels upon her the arrogant gaze of the culture of modernity, this gaze that does not understand her but pretends to accept her, locked upon herself. In this context, the work reminds the viewer of İpek Duben’s “Şerife” and Nil Yalter’s “Headless Woman-Belly Dance”, but the difference between the views of the three artists is evident from the outset. Neriman Polat gifts a monument-dress to everyone, all women who have worn and carried this dress. This is a restoration of honour to the woman who, in art history, has been made to recline on a bed, undress, and transformed into an object of desire. She clearly exposes cultural and formal transferences. She identifies the flannel dress with the object.

Another work where flannel is used is “Flower Wound”. Metres of flannel, fabric with pink flowers is placed by Polat to cover

¹⁰ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2003.

alır. Baskı mekanizmalarını en yalın şekliyle tasvir ettiği “Kemer”, kısık sesle şiddetin en yakınlarımızdan geldiğini fısıldar. 2005 tarihli “Kafama Sıkar Giderim” ise sözü ve müziği bir erkeğe ait olan ve erkek sesiyle zihnimize yerleşmiş olan şarkıyı, koridorda volta atan bir kadınla yeniden kurgular ve farklı anlamlar kazandırır.

Neriman Polat’ın odaklandığı bir diğer konu ise sosyokültürel ve politik dönüşümün yaşandığı kenttir. Kentsel dönüşüm kadar, bu konuyu ele alan işlerinin çoğunda modernite eleştirisi de yapar. *Merkez Çevre İkilemi “Modernite Eleştirisi”, İnşa Etmek ‘Uygarlığın Huzursuzluğu’* olarak tasnif ettiğimiz bu çalışmalar, bireyin sıkışmışlığını da gösterir. “İki Keklik” videosu kentleşmemiş bir kentin gündelik yaşam estetiğini gözler önüne serer. Plastik çiçekler, yapay kayalardan akan sular eşliğinde tuhaf bir iç mekân kurgusuyla iki modern görünümlü genç kız yöresel yemek yiyerek dertleşir. Fonda İki Keklik türküsü çalar. Doğa ve kültür ikilemine, köyden kente göçerken yaşanan evrime, en net haliyle ayna tutulmuştur bu videoda. Yapay ve doğal olanı yeniden düşünmemize neden olur.

2008 tarihli “Ev” ve “Şehir Serisi” özellikle İstanbul gibi büyük kentlerin göçle birlikte dönüşüme uğrayan gündelik yaşam estetiğine odaklanır. “Ev”, 60’lardan itibaren büyük bir hızla devam eden gecekondulaşma meselesine bireysel bir

cevap arar. Özellikle büyük kentte başını sokacak, sığınacak, kendini korumaya alacak bir metafora dönüşen “ev”, göçün simgesi tuğlanın kullanımıyla bireyi çevreleyen bir kabuğa dönüşür. Mutenalaştırma, kent-içi yer değiştirmeler, gecekondulaşma gibi hem kentsel, hem de kültürel olgular Neriman Polat’ın “Şehir Serisi”nin odağına yerleşir. Kente sızarken kendi estetiğini ve varoluş süreçlerini de devreye sokan yaklaşımın imgelerini yakalayan Polat, henüz melezleşemeyen, eklektik kalan kültürü kaydeder. İkilikleri, fragmanları, yerel ve geleneksel olanın imgelerini birbirine kaynaştırır, kakofoniden kaos yaratır.

İslami kesimin mottosu olan ve kentin çevre bölgelerinde inşa edilen apartmanların cephelerine yazılarak bir tür İslam vanitası olarak işlev kazanan “Mülk Allahındır” yazısı, Polat’ın bir diğer çalışmasıdır. Betebe malzeme ile yazılan bu yazı, bir dönüşümün de en önemli simgesidir. Evleri koruyan levhalar, özellikle 1950-1970 yılları arasında inşa edilen apartmanların, işyerlerinin cephelerinde sıkça görülür. Arapça “Maşallah” yazılı bu çinilerin çoğu Kütahya’da üretilmiştir ve mülkü kem gözlerden koruyan, yapıya estetik olarak da anlam katan levhalardır.¹¹ ‘Mülk Allahındır’, mevcut iktidarın uzun yıllara dayanan egemenliğini devam ettirmesinde payı olan, yoksulluklarını örten bir dini yaklaşımı gönüllü satın alan, bu alt-orta sınıf kitlenin temel sloganıdır aslında. Polat, kentteki ve toplumdaki bu dönüşümün simgesi olarak gördüğü yazıyı, küçük bir jestle, dışarıdan kopartıp farklı hafızaları olan yapıların iç mekânlarına yerleştirir.

Bu sergi bir hatırlama, hatırlatma sergisi. Duyusal bellek için unutmak bir kusur değil, onun işlevinin ön koşuludur.¹² Neriman Polat’ın bütün işleri ‘unutmamak’ üzerinedir; duyusal belleğe kusur işler. Kimsenin

the entire exhibition space like a baroque curtain: In this way she emphasizes the metaphor of the wound, and pulls out, one by one, the threads of all the flowers on the surface of the fabric. Many concepts, such as being-woman, being-other, being-victim, but most of all, the suffering of women is what we encounter here. Flower wound is the opposite corner of pain and evil, as much as the wounds caused by society. With its magnificent monumentality, this work, in fact, is a lament sung for women who for centuries have embroidered their pain, love and suffering onto cloth.

Both “Dress” and “Flower Wound”, in a way, develop a form of guardianship of emotions and perspectives against the arrogant gaze of the system. They scratch and pick at the suffering of the anonymous subject.

In many of her works, Neriman Polat treats, in different contexts, the oppressive mechanisms of power over women, gender politics and social roles. She believes that feminism can save the world... In some works, she also uses her own image; the reason for this is not, like first generation feminist artists, to be physically part of the work but the freedom to use ‘what’s closest’, in other words, whenever she needs, or to use her own words, in the most difficult works – involving castration or masturbation – she knocks on her own door.

“On Cutting”, a work from 2013, is a light-box triptych featuring monumental, painterly photographs on forms of violence. With their colour, light and spatial arrangements, they are reminiscent of 17th century Dutch interior paintings. As the vivid and colourful appearance of the photographs conceals certain details, the implied meaning begins to reveal itself with a closer look, through objects and organs;

a knife covered in blood, a severed penis left on a couch... These are photographs featuring a narrative style, they act both as parts of a whole and independently. Discussed and debated widely, murders of women are trivialized, and as seen in the case of the murder of Emine Bulut, they have been broadcast almost live. Evolving towards a pornography of violence - once again remembering Susan Sontag – and the banalization of pain where the display of such incidents is met with the response ‘next!’, how can the pain of others still trouble us today?

In addition to this work where she creates various trajectories of thought on how ideological, social and individual violence can be displayed by also using her own body, a work from the same year, “Private Security” is a construct of bloodless violence, and being constantly on the alert. In fact, this work, too, involves a number of art historical references: The reclining nude, a theme which began to unfold and produce different meanings with the works of Goya and Manet, in Polat’s work carries the eye from a direct and opposite viewpoint to a higher vantage point, transforming it into a kind of security camera, into a voyeuristic, anonymous eye. Wearing a uniform on the upper half of her body and nude below, the ‘reclining woman’s sexual organ is now not covered with her hand but with a weapon in its case. The phallic image in her hand, the baton, is reminiscent of the cat’s tail in Manet’s Olympia. The creasy bed-sheet the reclining woman is lying on and the handcuffs hanging from her waist tell a lot about matters of womanhood. This image is the translation and transformation of the established reclining woman theme, called up from the subconscious of many of us and represented in art history on the basis of

¹¹ Bu bilgi için sanat tarihçisi Hayri Fehmi Yılmaz’a teşekkür ederim.

¹² Douwe Draaisma, *Unutmanın Kitabı*, çeviren Dilman Muradoğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 11.

hatırlamak için ısrar etmediği anıların yok olmasına izin vermez; böylece görünmez şiddete ve tüm normalleştirici güçlere karşı direnir. İşte, Depo'nun katlarına yayılan işler, hepimize bunu yeniden hatırlatıyor, her koşulda sanatın direnme gücünden yararlanmamız gerektiğini haykırıyor. x

the ideal of beauty and through sexist roles.

In some of her works, Neriman Polat prefers to communicate her feminist discourse with a scream. From social codes to social roles, and to violence and suffocation, she turns her attention to all subjects, placing at the centre of her work the awareness of being a woman. "Belt", a work in which she describes mechanisms of oppression in the plainest manner whispers to us in a low voice that violence comes from those closest to us. "Kafama Sıkar Giderim/I'll Put a Bullet in My Head and Leave", dated 2005, reconstructs a song composed by a man, and has made its place in our memory in a man's voice, with a woman pacing up and down along a corridor and ascribes different meanings.

Another topic Neriman Polat focuses on is the city where socio-cultural and political transformation is taking place. Her criticism targets, as much as urban transformation, in most of her works in this field, modernity as well. We classify these work under the headings of *The Dilemma of Centre and the Periphery*, or 'Critique of Modernity', and *Construction*, or 'Civilization and its Discontents' and they also display the suffocation the individual experiences. The video "İki Keklik/Two Partridges" displays the everyday life aesthetics of a city that has failed to become a city. Accompanied by plastic flowers and fake rocks, in a strange interior, two young girls with modern appearances eat traditional food and chat. In the background, the traditional song, İki Keklik/Two Partridges plays. This video holds the clearest mirror to the evolution experienced during the migration from the village to the city, and encourages to rethink the artificial and the natural.

"The House" and "City Series" from 2008,

focus especially on the everyday aesthetic of life of large cities like Istanbul, which have been transformed with migration. "House" seeks an individual answer to the issue of gecekondulification [gecekondul: a house put up {hence '-kondul': landed} quickly, often in the night {hence 'gece-' night}, without proper permissions] that has continued rapidly since the 60s. The 'house' becomes, especially in the big city, the metaphor of a place to seek shelter, refuge and protection, and with the use of the brick, a symbol of migration, it turns into a shell encapsulating the individual. Both urban and cultural phenomena such as gentrification, urban displacement and gecekondulification are placed in the focus of Neriman Polat's "City Series". Polat captures the images of the approach that activates its own aesthetics and existential processes as it infiltrates the city and records the culture that fails to hybridize and remains eclectic. She mixes dualities, fragments and images of the local and the traditional, creating chaos out of cacophony.

A motto of the Islamic section of society, the words "All Possessions Belong to God", written on the façades of apartment blocks in peripheral parts of the city, have assumed the function of a kind of Islamic *vanitas*, and it features in another work by Polat. Often written using mosaic tiles, it is also the most important symbol of a certain transformation. Signs that 'protect' houses are often seen on the façades of both residential apartment blocks and workplaces built in the period from 1950 to 1970. Many of such tiles that feature the calligraphy "Mashallah" in Arabic script are produced in Kütahya and as signs that add aesthetic meaning to the building, and are believed to protect the property



breaking the tablet's seal

from the evil eye.¹¹ "All Possessions Belong to God" is in fact the fundamental slogan of this lower-middle class group that has contributed to the continuation of the long term in power of the current government, and voluntarily subscribe to a religious approach that conceals their poverty. Through a small gesture, Polat takes this piece of text, which she perceives as a symbol of this transformation in the city and in society, and places in the interiors of buildings that have different memories.

This is an exhibition of remembering and reminding. For sensory memory, forgetting is not a fault, but rather the precondition of its function.¹² Yet all Neriman Polat's works are about "not forgetting"; they force sensory memory to commit a fault. She does not allow memories, which no one insists in remembering, to be destroyed; and in this manner, she resists invisible violence and all normalizing forces. So, these works, spread out across the floors of Depo, remind us all of this once again, they cry out to us that we must draw on art's power of resistance. ✕

¹¹ I would like to thank art historian Hayri Fehmi Yılmaz for this information.

¹² Douwe Draaisma, *Forgetting*, Yale University Press, 2015.



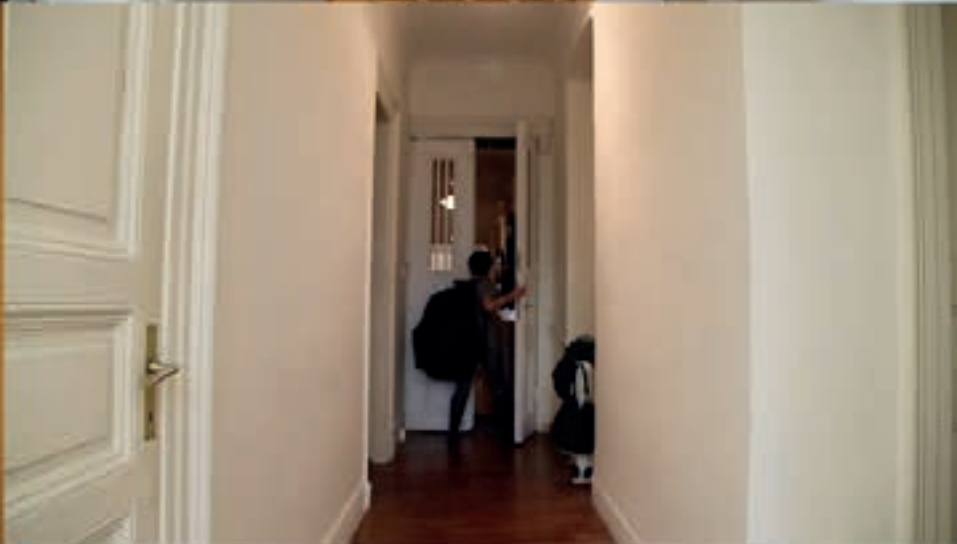
Durum Duvarı / Situation Wall, 780 x 200 cm, fotoğraf / photograph, 1997







Çiçek Yarası / Flower Wound, müdahale görmüş pazen elbise, yerleştirme / manipulated flannel fabric, installation, 2019









Kemer / Belt, 20 x 22.5 cm, fotoğraf / photograph, 2013



Kesmek Üzerine 1 / On Cutting 1, 122 x 95 cm, ışıklı kutu / light-box, 2013





Bozuk (Detaylar) / Spoilt (Details), 2002





Bozuk / Spoilt, fotoğraf ve video yerleştirme / photograph and video installation, 2002





Bozuk (Detaylar) / Spoilt (Details), 2002



Bozuk (Detay) / Spoilt (Detail), 2002



Adim / To Take a Step, 150 x 78 cm, fotoğraf / photograph, 2013





Barikat 1-2 / Barricade 1-2, 200 x 100 cm, fotoğraf / photograph, 2015



Elbise / Dress, müdahale görmüş paze elbise , sesli yerleştirme / manipulated flannel fabric, installation with sound, 2015



*Elbise (Detay) / Dress (Detail), müdahale görmüş pazen elbise , sesli yerleştirme /
manipulated flannel fabric, installation with sound, 2015*

Kızımın parçalarını eteğimde taşıdım

*Ceylan, 280 x 9 x 1 cm, yazı yerleştirme / text installation, 2011,
"kızımın parçalarını eteğimde taşıdım" / "I carried my daughter's pieces in my skirt"*



Kendi Gerçeğinden / His Own Reality, 01.39 dk /min, video, 1997



İsimsiz / Untitled, 500 x 327 cm, fotoğraf / photograph, 2001



Çiçek Yarası / Flower Wound, [Detay/Detail] müdahale görmüş pazen elbise, yerleştirme / manipulated flannel fabric, installation, 2019



Ruhsal ve Bedensel Sağlığı Bozulmamıştır / Her Mental and Physical Health Remains Stable, 01.00 dk/min, video, 2009



Çiçek Yarısı (Detay)/ Flower Wound (Detail), müdahale görmüş pazen elbise, yerleştirme / manipulated flannel fabric, installation, 2019



Özel Güvenlik / Private Security, 63 x 123 cm, fotoğraf / photograph, 2013



İsimsiz / Untitled, 250 x 74 cm, fotoğraf / photograph, 1996



Sarışınlar / Blondes, 200 x 360 cm, fotoğraf / photograph, 2001

MÜLK ALLAHINDIR



Sessiz Gemi / Silent Ship, 480 x 160 cm, fotoğraf / photograph, 2003





Foto Mezar 3 (Detay) / Photo Grave 3 (Detail), 35 x 50 cm, 24 parça / pieces, fotoğraf ve yerleştirme / photograph and installation, 2007



Foto Mezar 3 (Detay) / Photo Grave 3 (Detail), 35 x 50 cm, 24 parça / pieces, fotoğraf ve yerleştirme / photograph and installation, 2007



Foto Mezar 3 / Photo Grave 3, 35 x 50 cm, 24 parça / pieces, fotoğraf ve yerleştirme / photograph and installation, 2007







Yerde / On the Ground, 100 x 75 cm, fotoğraf / photograph, 2013



Sirt Çantası / Backpack, 2013



Foto Mezar 2 / Photo Grave 2, 250 x 74 cm, fotoğraf / photograph, 2001



Denizaneları / Jellyfish, 1.23 dk /min, video, 1998



Anı Mezarlığı / Memory Grave, 20.00 dk / min, video, 1999

Bu panoya 2015 yılında Türkiye’de öldürülen

i 204 Güvenlik Görevlisi

S 295 Sivil (Sokağa çıkma yasağı ve bombalı saldırılarda)

T 414 Kadın

i
K } 706 Mülteci

R
A } 1703 İşçi
R

için 3322 çivi çakılmıştır.



*İstikrarlı Ölüm / Stable Death, 160 x 70 x 6 cm, sunta üzerine 3322 çivi, yerleştirme / 3322 nails
on the wooden panel, installation, 2016 Arzu Yayıntaş ile birlikte / in collaboration with Arzu Yayıntaş*





Ev 1 / The House 1, 126 x 126 cm, fotoğraf / photograph, 2008



Ev 3 / The House 3, 126 x 126 cm , fotoğraf / photograph, 2008



Ev 1-2-3 / The House 1-2-3, 126 x 126 cm, fotoğraf / photograph, 2008



Gerçek Ailesi / Real Family, 100 x 67 cm, fotoğraf / photograph, 2003



Yolda / On the Road, 02.12 dk / min, video, 2013



Siyah amařırlar / Black Clothes, 66.5 x 44 cm, fotoğraf / photograph, 2008



Şehir Serisi 1 / City Series 1, 100 x 75 cm, fotoğraf / photograph, 2008



Şehir Serisi 3 / City Series 3, 100 x 75 cm, fotoğraf / photograph, 2008



Şehir Serisi 2 / City Series 2, 100 x 75 cm, fotoğraf / photograph, 2008





Foto Mezar 2 / Photo Grave 2, 250 x 74 cm, fotoğraf / photograph, 2001



Kafama Sıkar Giderim / I'll Put A Bullet in My Head and Leave, 04.59 dk / min, video, 2005

MULK ALLAHINDIR





tutanak, arama, zorunlu göç, çatırma izi, müdahale,
ısı olmayan, çocuk işçi, istihbarat, terörle mücadele, ölüm
lar, anama, gârgü tanıklar, oyuncak götürmek, çocuk
hakkı, itiraz hakkı, kolluk, ana-baba, yası, ceza ehli
İnsaf, soğuk sularında, kıyıya vuran, kurşun, cinayet, yap
darmak izi, canlı, cansız, vurulandı, gidebileceği yer, Aİ

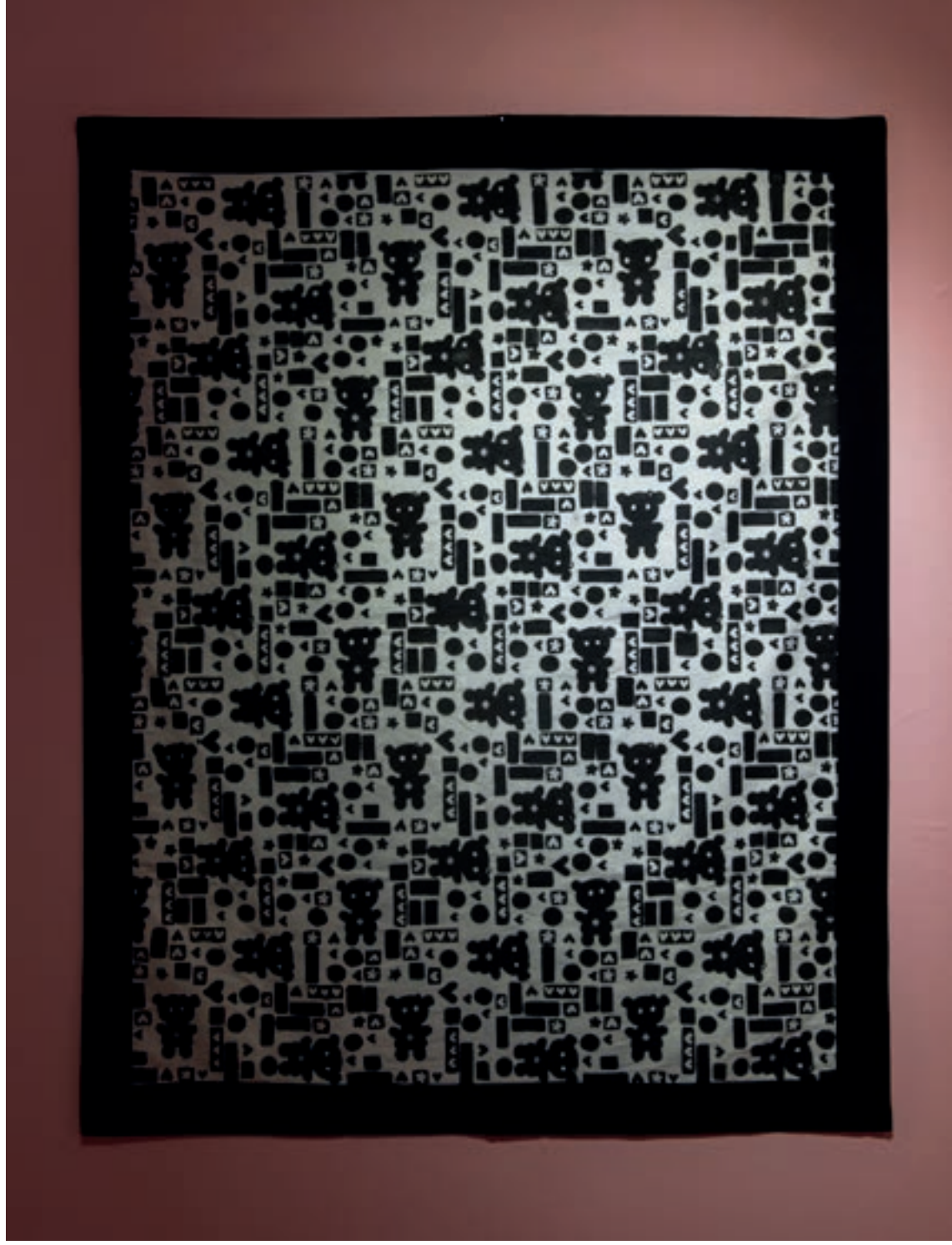
7 iznî, masallara inanma cîlîmî, qə'zaltı, taciz, tecavüz, 16 kilo, ekmek, 269 gün uyuyan ve uyandırmayan,
i'cedanî kanaat, örgüt, tazminat, güvenlik kamerası, tuzak, mensup, malzeme, patlama, parça, qdlî T.p, kûşuk tabut, i
sivil, 10 yapmada, kayıp, qü'lerdîr bulunamayan, vahşet, jandarma, kan dandırucu, darp, protesto, halay, karp
cuk kapalı cezaevi, ceza infaz kurumu, uzman, sivil toplum, mahremiyet, beden muayenesi, kanunî temsilei, yaka
sarmak, beslenme, kitap, defter, silqî, anket, hayat bilgisi, bilinçlendirme, ders, sü'gü, rol alma, imza, day
n, cinsel sömür, tezahür, sokak, kamu, dil, yön, etken, sadece, gelişki, coğrafya, komşu, kalapnik



Ah Dünya Pijama Takımı / Oh World Pajama Set, 70 x 60 cm, kumaş üzerine akrilik / acrylic on fabric, 2018



Öyle / Such, 34,5 x 24cm, kumaş üzerine akrilik / acrylic on fabric, 2018





Geldiler / They Came, 168 x 98 cm, yerleştirme / installation, 2016

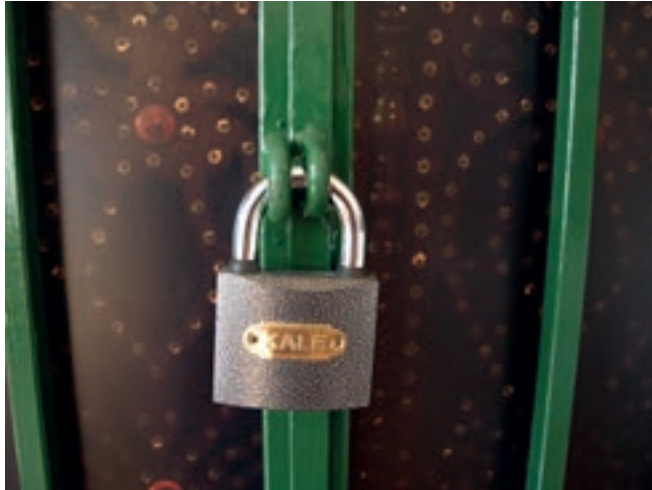


MU ALLAHINDIR





Uçan Halı / Flying Carpet, 00.33 dk / min, video, 2017



Dedeevi / Grandfather's Home, 150 x 100 cm, fotoğraf ve metal konstrüksiyon / photograph and metal construction, 2008



Salıncak / The Swing, 120 x 96 cm, fotoğraf / photograph, 2009

1968 yılında İstanbul'da doğdu. Halen İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. Lisans eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamladı. 1996 yılından beri yurtiçi ve yurtdışı çağdaş sanat sergilerine katılmaktadır.

1999'da "Tutku ve Dalgı" başlıklı 6. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan sanatçı, 2003'de "Düşler ve Çatışmalar" başlıklı 50. Venedik Bienali'ndeki Türkiye pavyonunda çalışmaları sergilendi.

2000-2009 yılları arasında Hafriyat grubunda olan sanatçı, grupta birlikte bir çok sergide yer aldı. 2007'de grubun açtığı "Hafriyat Karaköy" adlı alternatif sergi mekanında bir çok serginin düzenleyicilerinden biri oldu.

2011 yılında Depo'da 142 sanatçının katılımıyla gerçekleşen, son yılların en politik sergisi olarak nitelenen "Ateşin Düştüğü Yer" sergisinde, Türkiye İnsan Hakları Vakfı ile ortaklaşa çalışılan komitede yer aldı. 2016 yılında Arzu Yayıntaş ile birlikte 18 Kadın sanatçının katılımı ile "İflah Olmaz" başlıklı serginin konsept ve tasarımını Bursa Nazım Hikmet Kültür Merkezi ve İstanbul Ark Kültür'de gerçekleştirdi.

2007'de Apartman Projesi'nde "Foto - Mezar" / 2008'de Pi Artworks'de "Babaevi Apt." / 2010'da C.A.M. Galerisi'de "Mütevazı Manzara" / 2013'de Depo'da "Ev Nöbeti" / 2015'de Bursa Nazım Hikmet Kültürüven'de, "Ev Nöbeti" / 2015'te Disambigua Artspace'de (İtalya) "Eşik" / 2018'de Merdiven Art Space'de "Şefkatsiz" / 2019'da Depo'da "Mührü Kırma" adlı kişisel sergilerini gerçekleştirdi.

biyografi

Neriman Polat

Son yıllarda katıldığı sergiler;
"Çiçek Yarısı" Kasa Galerisi, İstanbul, /
"Büyük Resim", Uluslararası Af Örgütü, Depo, İstanbul, / "İlk Raunt", Galata Rum Okulu, İstanbul, / Artist 27. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, Ütopya, "Şimdi/Burada" / "Bize Ait bir Oda", Ark Kültür, İstanbul, / "Her Anıyla Alıntılanan Geçmiş", Depo, İstanbul / "İflah Olmaz" Ark Kültür, İstanbul ve Nazım Hikmet Kültür Evi, Bursa / "Kayıpta Saklı", Karşı Sanat, İstanbul / "Uykusuzlar Atlası" Halka Sanat, İstanbul / "Stay with me", Apartman Projesi, Berlin ve Depo, İstanbul / "Kurgular ve Karşı Duruşlar" 3.Uluslararası Çanakkale Bienali, Çanakkale / "Ateşin Düştüğü Yer", Depo, İstanbul / "Uyku ve Gölge", Siemens Sanat, İstanbul / "Kolektif Mahrem", C.A.M. Galerisi, İstanbul / "Cennet Değil Toprak Ayağımın Altında", Akademie der Künste, Berlin / "Pis Hikaye", BM Suma, İstanbul / "Haksız Tahrik", Hafriyat Karaköy, İstanbul / "2+1" (10. İstanbul Bienali özel projeler bölümünde Apartman Projesi), Santral İstanbul / "Dünyayı Yesen Doymazsın" Hafriyat Karaköy / "İmalat Hatası" (9. İstanbul Bienali'nde Hafriyat Grubu ile), Antrepo, İstanbul / "On the Outside" ACC Galerisi, Weimar / "Artisterium, Modus Operandi", Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması, Tiflis / "Save As...", Türkiye'den Çağdaş Sanat, Triennale Bovisa, Milano.



Photo: Barbara Yoaf

Born in Istanbul, in 1968, Neriman Polat graduated from the Department of Painting at Mimar Sinan University in 1990. Since 1996, she has taken part in numerous domestic and international contemporary art exhibitions. She lives and works in Istanbul.

In 1999, Polat took part in the 6th International Istanbul Biennial titled "The Passion and Wave", and in 2003 her works were exhibited at the Pavilion of Turkey at the 50th Venice Biennale titled "Dreams and Conflicts".

Polat was a member of the Hafriyat group from 2000 to 2009 and took part in many exhibitions as a member of the group. At Hafriyat Karaköy, the alternative exhibition space founded by the group in 2007, she was among the organizers of numerous exhibitions.

At "Ateşin Düştüğü Yer/Where Fire Has Struck" organized in 2011 at Depo, on the occasion of the 20th anniversary and with the participation of the Human Rights Foundation of Turkey, and described as the "most political exhibition of recent times", Polat was on the organizing committee. In 2016, with Arzu Yayıntaş, she conceived and organized the exhibition "İflah Olmaz/ Impertinent", held at the Nazım Hikmet Cultural Centre in Bursa and Ark Kültür in Istanbul.

She had her solo shows; "Photo-Grave" in 2007 in Apartment Project / "Father's Home Apartment" in 2008 in Pi Artworks / "Modest View" in 2010 in C.A.M Gallery / "Home Watch" in Depo in 2013 / "Home Watch" in 2015 in Nazım Hikmet Culturel Centre / "Threshold" in 2015 in Disambigua Artspace (Italy) / "Merciless" in 2018 in Merdiven Art Space / "Breaking the Seal" in 2019 in Depo.

Neriman Polat

biography

Some of the recent exhibitions she participated in areas follows; "Flower Wound", Kasa Gallery, Istanbul / "The Big Picture", Amnesty International, Depo, İstanbul / "The First Round", Galata Greek Primary School, İstanbul / Artist 2017, the 27th International Istanbul Art Fair, Utopia, "Now/ Here" / "A Room of Our Own", Ark Kültür, İstanbul / "Past, in Each of its Moments, be Citable – on Walter Benjamin's Concept of History in the City of Istanbul", Depo, İstanbul / "İflah Olmaz/Impenitent", Nazım Hikmet Center of Culture, Nilüfer Municipality, Bursa and Ark Kültür, İstanbul / "Hidden in Loss", Karşı Sanat, İstanbul / "Atlas of the Sleepless" Halka Sanat, İstanbul / "Stay with Me", Apartment Project, Berlin, Depo, İstanbul / "Fictions and Dissentions" 3th International Çanakkale Biennial, Çanakkale / "Where Fire Has Struck", Depo, İstanbul / "Sleep and Shadow", Siemens Sanat, İstanbul / "Collective Privacy" C.A.M Gallery, İstanbul / "Under My feet I Want To World, Not Heaven", Akademie Der Künste, Berlin / "Dirty Story", BM Suma, İstanbul / "Unfair Provocation" Hafriyat Karaköy; within the special projects part in the 10th Istanbul Biennial / 2+1 with Apartment Project / Santral İstanbul; "Your eyes bigger than your stomach", with Hafriyat Group in Hafriyat Karaköy / "Production Fault" with Hafriyat Group in 9th Istanbul Biennial / "On the Outside" ACC Galeri, Weimar / "Artistarium, Modus Operandi" International Forum of Contemporary Art, Georgia / "Save as...", Triennale Bovista; "Stadtverbindungen", Kunst Museum Erlangen.