

aklimda

bir şey

vardı

gölçin aksoy



İFTİHARLA

GÜLÇİN AKSOY

Aklımda Bir Şey Vardı

I Had Something In Mind

4.2.2025 - 28.3.2025

Gülçin Aksoy'a
To Gülçin Aksoy

İÇİNDEKİLER
CONTENTS

4	Sanatçı Beyanı, Gülçin Aksoy
5	Artist Statement, Gülçin Aksoy
6	"Aklımda Bir Şey Vardı" Sergi Metni
8	"I Had Something in Mind" Exhibition Text
10	Sergilenen İşler Exhibited Works
36	"iAde", Gülçin Aksoy
38	"Return", Gülçin Aksoy
42	"iAde", Fotoğraf Serisi "Return", Photograph Series
60	Bir Jest Ya Da Düşüncenin Yaşanma Biçimi, Ekmel Ertan
63	A Gesture, or How A Way of Thought Is Lived, Ekmel Ertan
67	Gülçin İçin Yedi Fragman, Nazım Hikmet Richard Dikbaş
70	Seven Fragments For Gülçin, Nazım Hikmet Richard Dikbaş
73	Duble Sanat/Hayat, Nermin Saybaşılı
81	Double Art/Life, Nermin Saybaşılı
90	Boşluğun İzi, Zeynep Sayın
95	Trace of Emptiness, Zeynep Sayın
102	Sergi Künyesi ve Teşekkürler Exhibition Credits and Thanks To

SANATÇI BEYANI

Derdim dünyadır. Hayat pratiğinin politikliği üzerine çalışmalar yaptım ve yapmaktayım. Gündelik hayattaki gidip gelmeler, karşılaşmalar, yürümler, dokunmalar ve onları manipüle eden süreçler ile ilgiliyim. Pentür eğitimi almış bir sanatçı olsam da, farklı ifade araçlarını kullanmak, fikrime uygun düşeni seçmek önceliğim oldu. Gündeliğin rutinini oluşturan ama aynı zamanda o rutini delme imkanı veren araçları dert edinmek önemliydi. Bu yüzden kimi zaman medyumun dilini okumak çalışmamın fikrini oluşturdu. Zira dünya ile aramızda var olan, dilden tutun da icat ettiğimiz her şey yaşam biçimimizi etkiler ve dönüştürür. Elinize geçen ya da dikkatinizi yoğunlaştırdığınız bir araç çalışmanın odağı hâline gelebilir.

Bir yandan Türkiye'nin en eski sanat kurumunda, geleneksel eğitim vermekle ün yapmış bir kurumunda güncel sanat pratiği üzerine dersler vermekteyim. Hatta ders vermekle kalmayıp bu pratiği orada hayata geçirmekteyim. Eğitimci yanım sanat pratiğim ile birlikte işliyor. Birlikte üretmek olarak algıladığım bir eğitim anlayışım var. Öğrenci ve arkadaşlarla birlikte gerçekleştirdiğimiz her türlü eylem ya da pratik sanatsal duruşuma denk düşüyor. İlişkilendirerek, anlamlandırarak gündeliği fark etmek gibi.

Yaşadığın yer ile ilişkilenebilir ister istemez o coğrafyanın tarihi ile bağlantıyı beraberinde getiriyor. Yaşadığım geçmiş sürekli yapıp yıkmalar üzerine kurulu. Neredeyse bugüne kadar kimi süreçlerin tekrar tekrar yaşanması söz konusu. Bunlardan biri 80'lerde yaşanan ağır darbeydi. 80'li yılların ağır travmasını bünyesinde taşımış bir ailenin çocuğu olarak bellek-bellek yıkımı, hayatımı kapsadı diyebilirim. Travma sonrasında kendini ve kimliğini ve çevresini yeniden keşfetme süreci yaşayan bu coğrafya insanı, farklı arayışlara girdi. Bu süreçte benim için öncelik yaşama alanlarının sorgulanmasıydı. Evde, sokakta bir insan yavrusu, bir kadın olarak nasıl yaşıyorduk? Nasıl varlık gösteriyorduk? Nasıl hayatta kalıyorduk, dünyaya nasıl bağlanıyorduk?

Bir dönem çalışmalarım daha çok video ve fotoğraf ile kendini gösterdi. Ev içi videoları, sessiz ve sakin küçük yaşam aralıkları sunmaktaydı. Travma sonrası iyileşme dönemi bu sessiz aralıklarda yaşandı diyebilirim. Şimdilerde ifade araçlarım gelişse de bulunduğum yer değişmedi. Halen gündelik yaşamdaki statüler ve onları belirleyen politik ve kişisel deneyimler üzerine yoğunlaşmış bulunmaktayım. Sistemin bekası için harcanan çaba ve bu arada yolda verilen zayıflıklar daha çok ilgimi çekiyor. İnternet sonrası asıl şimdi yuvarlak olan dünyada, bu zayıflıklardan kaçmanın imkânsız olduğu bir noktada, yaşama sıkıntısına cevap gibi görüyorum bazen yaptıklarımı.

Gülçin Aksoy

ARTIST STATEMENT

My problem is the world. I have been working on the politics of life practice. It has always been important to meditate on the media that compose and manipulate processes of mundane everyday life, that is, I am concerned with ambivalences, encounters, and contacts thereof as well. Despite being an artist who was educated in peinture, it has been my priority to choose the medium that befits my ideas, and explore various forms of media at the same time. It has always been important to be concerned with the media that both constitute the routine of mundanity and enable me to traverse this routine simultaneously. That is the reason why such an act of reading the language of the medium comprises the core idea of my works and practice. That is to say, anything that exists between us and the world, as in the languages that we speak or the inventions that we make, does also construct, affect, and transform the form of life of ours. A medium that lands in your hand or you projected your attention towards may become the center of interest of the work itself.

On the other hand, I teach and lecture on contemporary art practices at a renowned institution known for its emphasis on traditional art education, where I also bring these practices to life. My educator identity works closely with my artistic practice. I employ an educational approach that I call "collective production". Each and every action or practice which I realize along with students and friends aligns with my artistic stance, as in noticing the mundane by associations and sense-making.

Engagement with the place of residence inherently brings a connection to its historical and geographical context. The past that I had is pitched upon a constant series of deconstruction. There is almost a sense of repetition of certain processes up until now, e.g. profoundly painstaking coup d'état of 1980. As a child of a family who have endured the trauma of the 80's I may state that such a trauma of memory, or destruction thereof, has permeated through my entire life, and pervaded me. People of this geography, who have experienced a phase of a post-traumatic rediscovery of selfhood, identity and their environment, have invested themselves in different quests. During this process my primary motive has been to question zones of living: How did we use to live in the street or at home as a human child or a woman? How did we manage to exist and connect with the world?

For a certain period, I primarily worked with video and photography. Home videos would present minimalistic and peaceful distances of life. I might add that the recovery process from trauma was experienced at the intervals of such silent distances. Although my personal apparatuses of expression are nowadays more different and improved, the place where I exist is still the same. I am still focused on the statuses in the mundane everyday life, and the political and personal experiences which define and designate these. The endeavor for the perpetuity of the system and the collateral damage along the way attract my attention more. I perceive my works as a response to the tedium and ennui of the struggle for life in the contemporary post-internet epoch where the world has just been truly global at a point where it is also impossible to dodge such damages.

Gülçin Aksoy

AKLIMDA BİR ŞEY VARDI

Diyor ki “**Derdim dünyadır**”. GA gibi etkili başlatalım istiyoruz bu serginin metnini. Tüm bu süreçte kendimizi onun gibi düşünmeye ittiğimiz gibi. Sonra “biz bu işin neresindeyiz öyleyse” diyoruz ve kendi dilimizde yazmaya başlıyoruz. Bir yas yazısına benzememeli çünkü o öyle istemezdi, biz de istemeyiz zaten. O yüzden onu kaybettiğimiz günün haftasında değil, onun doğduğu günün haftasında açmaya karar veriyoruz sergiyi. O diyoruz, yerimizde olsaydı, neye çevirirdi bu yası, özlemi? Yine onun gözünden görüyoruz dünyamızın derdini. Başa dönüyoruz. Bu yola çıkış ikilemimize benziyor bu iş de: Yetişir mi, hazır mıyız, uzlaşır mıyız?

Cevabını bulamadığımız soruların karşısında GA’nın bize gösterdiğini yapmaya karar veriyoruz: **Bir araya gelmek**. Onun için bir şey yapmak kolektif bir tavır mıdır, vefa mıdır koyamıyoruz bunun adını. Bu işin künyesi yok. Hazıra konmayı tercih ediyoruz. GA’nın bize deneyimlettiği şeyi tekrarlıyor, bir araya geliyoruz.

GA’nın arşivine dalıyoruz. Dalmak derken, gerçek bir dalıştan söz ediyoruz. Sonunu görmekte zorlandığımız bir dünyayla karşı karşıyayız. Kızı Zeynep’e tonlarca soru soruyoruz. Zeynep’in varlığını görmek bizi yatıştırıyor. Atölyesine, evine, çalışma odasına, evinin olduğu apartmanın en altındaki ortak depoya giriyoruz. Büyük hard disklerin içinde sayısız dosya, önümüzde kağıtlar, çizimler, seneler boyunca tutulmuş defterler... Derdi üretmek olan birinin uçsuz bucaksız dünyasının ortasındayız artık. Tam da onun yaptığı gibi, dağılarak toplanmaya çalışıyoruz. Ona ait olanlarla kavuşmanın hissiyle arşivin içinde kayboluyoruz. Her şeye merakla bakıyoruz, her şeyin üzerinde konuşuyoruz, bazen gördüklerimizi anılarımızla bağdaştırıyoruz. Defterlerini karıştırırken tedirginiz ama... Ya görmemizi istemediği bir şey vardiysa... Yine Zeynep’i siper ediyoruz muğlaklarımıza, o da kendini geçiyor ve sürece dalmayı tercih ediyor. Zeynep, hocaya benziyor. Zeynep’in onayından geçen sayfaları belirliyoruz. Cümlelerini seçiyoruz ve **GA’nın Aklında Bir Seyir** masasının temelini atıyoruz.

Bazen künyesini bulduğumuz bir işin kendisini arıyoruz günlerce koca bir arşivin içinden, bazen kendisini bulduğumuz işin metnini bulamamanın paniğini yaşıyoruz. Bazen bir işin hangi koleksiyonde olduğunun peşine düşüyoruz. Sürekli olarak iz sürmek, kazı çalışması yapmak gibi bir şey bu. Bazen de henüz sergilemediği işlere rastlıyoruz. Onlarca yağlı boya resim buluyoruz apartmanın ortak deposunda mesela, yanı sıra fotoğraflar, baskılar, yazılar çıkıyor her yerden... Acaba sergilemek ister miydi dediğimiz an defterlerine başvuruyoruz. Bakıyoruz ki yazmış defterine o işi. Nasıl bir yerden sergileyeceğini, sergi mekânında nasıl konumlandıracağını çizmiş. Etkileniyoruz. Yazmayı çok sevdiğini biliyoruz ama defterleriyle bu kadar iç içe yaşadığını bilmediğimizi fark ediyoruz. “**Aklında Bir Şey Vardı**” yazıyor defterlerinin birinde, yazının fontunu bile belirlemiş, hatta küçük bir cama baskı da almış. “Aklında hep bir şey olan birine adanacak en güzel sergi ismi” diyoruz ve serginin en küçük ebattaki işi ile bu serginin adını koyuyoruz.

Çok yönlü, derdini en iyi şekilde ifade edeceğini düşündüğü tekniği ve malzemeyi kullanma konusunda kendisini sınırlamamış olan birisinin seçkisini yapmanın kolay olmayacağını bildiğimiz bu evrede yolumuz aydınlanmaya başlıyor. GA’nın defterleri bize kılavuzluk ederek yardımcı oluyor. Bir yandan Depo’yla yaptığımız toplantılarda Asena ve Aslı diyor ki “Ancak siz seçebilirsiniz bunları, siz yazabilirsiniz bu serginin metnini.” Ayağa kalkmak zorunda kalıyoruz. O kadar GA’lık bir şey ki bu yaptığımız. Defterlerinden birinde de yazdığı o cümle oluyoruz birdenbire: “**Sevdiğime benzemeliyim.**” Biraz durduğumuzda, neden durduğumuzu sorgulayan biri, aylardır durmamızı da sorgulardı diyoruz. Yine GA oluyoruz ve devam ediyoruz.

GA’nın alternatif ve sorgulayan bakış açısı ile şekillendirdiği akademi, cinsiyet, beden, varoluş meselelerine, doğa ve iktidar politikalarına ilişkin üretimlerinin yer aldığı bu sergiyi, kızı Zeynep ve GA’nın bazı dönemlerinde bire bir çalıştığı öğrencileri olarak hayata geçirdik. GA, hayatı boyunca birçok öğrenci ve sanatçıyla temas etmiş; yürütücüsü olduğu **Halı Atölyesi** ile de kolektif düşünmenin ve üretmenin önemini vurgulamış bir sanatçı olmuştur.

Sergideki seçki, GA’nın üretimlerinden akademisyen sanatçı kimliğini irdeleyen **Cumhur Kadın** videosu, beden ve varoluşu sorguladığı, politik bir perspektifle çözümlediği **Duble Ayar** ve **Elimde Değil** çalışmaları, *mesele ağaç değil, mesele ağaç* fikriyle dokunan **Solitaj**, yapıntı ile olan ilişkiyi doğallaştıran, bitmek tükenmek bilmeyen çöplerin en büyük sebebi olan insanın atıklaşmasına göndermede bulunan **iAde** fotoğraf serisinin yanı sıra öğrencileri ile ürettiği kolektif çalışmalardan **Duvar Yazısı/Halısı** ve **İçinden Kol Geçen Puf** gibi işleri kapsamaktadır.

Bu sergi aynı zamanda, GA’nın bugüne kadar birlikte ürettiği herkese açık çağrımızdır. Önümüzdeki zamanlarda kendisi ile ilgili sürdürmek istediğimiz projelerde hep beraber olmak en büyük arzularımızdan biridir.

Ahsen Zeynep Özdemir, Buse Kökcü, Derya Ülker,
Dilara Altınkepeç Arslan, Mert Çağıl Türkay, Reyhan Polat, Şule Güzeller

I HAD SOMETHING IN MIND

“My problem is the world” she says. We aim to begin this exhibition text as strongly as GA did. Just like we have been pushing ourselves to think as she would all along the process. Then we ask ourselves, “Where do we stand in all of this?” and start writing in our own words. This is not an elegy by any means -she would not have wanted that, and neither do we. That’s why we chose to open the exhibition not on the week we lost her but on the week of the day she was born. We wonder, how would she have transformed this grief, this longing if she was in our position? Once again, we see what bothers us in the world through her eyes. Thus, we return to the very beginning. It is similar to the dilemma we had when we set out on this journey: Will we make it, are we ready, will we compromise?

As we face questions we simply have no answers to, we decide to follow what GA has shown us numerous times over the years: **Coming together**. Is the act of doing something for her a collective gesture or an expression of gratitude? We cannot define it. There is no label for this work. We choose to rely on what is already there. We repeat what GA allowed us to experience countless times, we come together.

We dive into GA’s archive. And by diving, we mean a proper dive. We face a world where we struggle to see its end. We ask her daughter, Zeynep, endless questions. We feel relieved to see Zeynep, we step into GA’s studio, her home, her workspace, and the communal storage room down in the basement of her apartment building. There are countless files on large hard drives, stacks of papers, drawings, and notebooks kept over the years. We are now in the midst of an infinite world created by someone whose sole concern was to produce. Just as she did, we try to piece things together through messing around. Once again, we repeat what we’ve experienced with GA countless times – we come together. We lose ourselves in the archive, along with an overwhelming sense of reconnection with what belonged to GA. We approach everything with curiosity, discuss every item, sometimes associate what we find with our memories, we remember and piece things together as we go on. But as we leaf through her notebooks, we hesitate -what if there is something she did not want us to see? Once again, Zeynep shields us against our ambiguities, Zeynep surpasses and chooses to dive into it herself. In many ways, she resembles GA. Together, we identify the pages Zeynep approves. We choose GA’s sentences to lay the foundation of **A Journey in GA’s Mind** table.

Sometimes we spend days searching for a work from a label we have found in the massive archive. Other times, we panic when we find a work but cannot locate its accompanying text. Occasionally, we search for the collector who holds a particular work. It feels like we are constantly tracking clues or excavating pieces of information. At times, we stumble upon works that have never been exhibited yet – like the dozens of oil paintings we found in the apartment’s communal storage, along with photographs, prints, and writings. We resort to her notebooks whenever we wonder if GA would

want to exhibit them. We realize that she has already written about that work in her notebook. She sketched where she would exhibit it, how she would install it in the exhibition space. We knew that she loved writing, but we didn’t realize that we didn’t know that she was so intimately connected with her notebooks. In one of them, we read the words “**I Had Something in Mind**”, in the font she had specifically chosen. She even printed it on a small piece of glass. Then we stop and tell ourselves, “This is the perfect name for an exhibition to be dedicated to someone who always had something on her mind,” and we name this exhibition with the smallest work of the exhibition.

We know that it will not be easy to select a body of work by a versatile artist who chose techniques and materials best suited to her ideas, though our path begins to clarify. GA’s notebooks continue to become our constant guide. In our meetings at Depo, Asena and Asli say, “Only you can make the selection, only you can write this text.” And we feel compelled to take a stand. This is such a GA thing that we are doing. Suddenly, we become a sentence GA wrote in one of her notebooks: “**I must be like the one I love.**” We say that, as someone who always questioned the reasons when we felt like taking a break, GA would have questioned the break we have taken for months. So, we continue, and become GA once again.

The works in this exhibition are shaped by GA’s alternative and inquisitive perspective and focus on academia, gender, the body and existence, nature, and power dynamics. It was brought to life by her daughter Zeynep and a number of students GA worked with closely. Throughout her life, GA influenced countless students and artists. In her role as the head of the **Tapestry Studio** and as an artist, she highlighted the importance of collective thinking and production.

The selected works in the exhibition feature the video **Republican Woman**, which examines her academic and artistic identity; **Double Regulation** and **I Can’t Help It** that explore the body and existence from a political perspective; **Solitage**, which is woven with the idea that *it’s not about the tree, it’s about the tree*; the photography series **Return**, which naturalizes the relationship with the artificial and refers to the wasting of human beings and lastly, **Wall Graffiti/ Carpet** and **Puff With Arm Through**, the two collective works created with her students.

This exhibition is also an open invitation to everyone who has collaborated with GA. Our deepest wish is to continue together on future projects that celebrate her legacy.

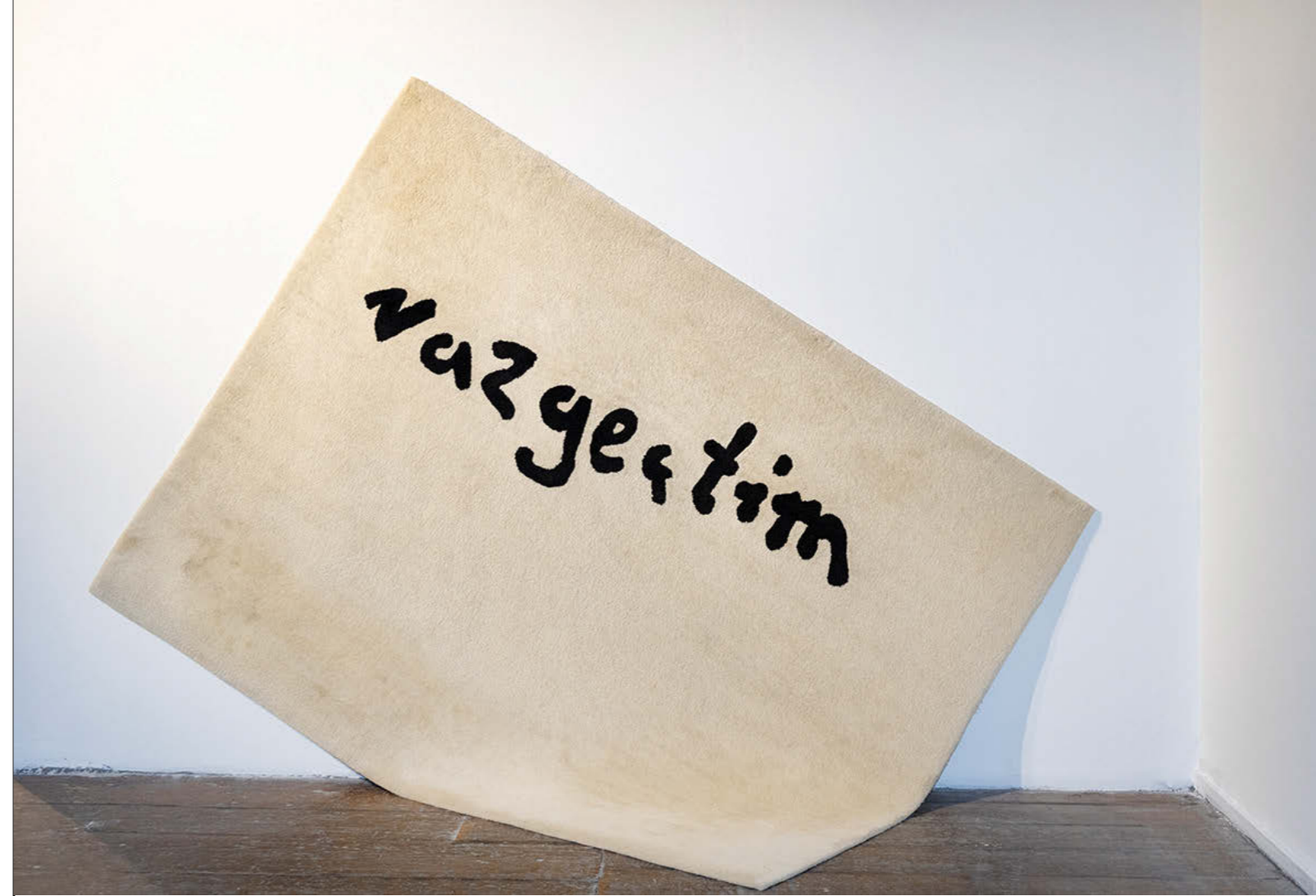
Ahsen Zeynep Özdemir, Buse Kökcü, Derya Ülker,
Dilara Altınkepçe Arslan, Mert Çağıl Türkay, Reyhan Polat, Şule Güzeller



Aklımda Bir Şey Vardı
I Had Something in Mind

Cam Üzerine Baskı
Print on Glass

2016



Vazgeçtim
I Gave Up

Tuft Dokuma
Tufting

2005

"Bir iş mekâna nasıl fırlatılır?"



"Mesele ağaç değil, mesele ağaç."

Solitaj
Solitage

El Dokuması
Hand Weaving

2022

"Solitaj / Solitage", tıpta kullanıldığı anlamı ile, tek ve yalnız anlamına geliyor. Aslında tek ve yalnız olmayan, her şeyin parçası olan, hatta piksellerin bir araya gelmesinden oluşan bir imgeden, ağaç imgesinden söz etmekteyim. Temsil düzeyinde bu denli tek ve yalnız bırakılan bir nesneyi yün iplikle piksel piksel dokumak ve önce yalnızlığı kutsamak, sonra onu dağıtmak niyetindeyim.

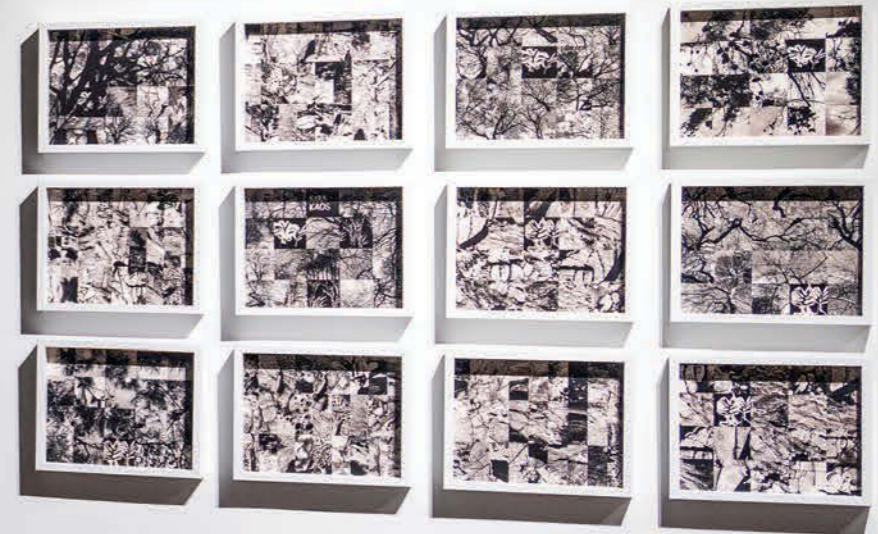
"Solitage", as it is used in medicine, means single and alone. In fact, I am talking about an image, the image of a tree, which is not single and alone, but part of everything, even an image formed by congregation of pixels. I intend to weave with wool yarn, pixel by pixel, an object that is left so solitary at the level of representation, first to bless loneliness and then to disperse it.



Gölge Orman
Shadow Forest

Yerleşirme
Installation

2021





Kara Kaos
Black Chaos

Kolaj
Collage

2021



"DUVAR YAZISI/HALISI" ÜZERİNE:

Halı Atölyesi'nde gelip giden, geçişen onlarca insanın elinin değdiği, emeğini, aklını fikrini yerleştirdiği ortak bir üretimden söz ediyorum. İlhamını sevgili hocam Zekai Ormancı'nın öğrencileri ile birlikte dokuduğu **Siyah Kalem Halısı**'ndan alan, Halı Atölyesi'ne ait bir üretim.

Bir gün aklıma düşüvermişti, kocaman tezgâhlarımız vardı. Ortak büyük bir halı dokuyalım, ortak üretim tezgâhımızı bireysel akıllarımızla eşleyelim diye. Herkese açık bir alan olsun, gelen hem tekniği öğrensin, hem de istediğini dokuyarak yazsın derken işin kamusalılığı adına da yansıdı, adı "**Duvar Yazısı/Halısı**" oldu.

Kimileri iki satır, kimileri santimlerce dokudu. Bir yandan atölyenin ve gündemin belleği tutuldu. Hatta bir ara atölyede yapılan performansa zemin oldu.

2018 yılında İtalya'nın Boozen kentinde Christian Jankowski küratörlüğünde 'Academiae Youth Art Biennale' adlı bir etkinlik gerçekleşti. Kimi sanat hocaları ve onların öğrencilerinin çağrıldığı, sanat eğitimini dert edinen bu bienale "Learning Process/Öğrenme Süreci" adlı proje ile katılmıştım. Proje, yukarıda sözünü ettiğim **Siyah Kalem Halısı**, katılımcılarla, öğrencilerle birlikte ürettiğimiz **Duvar Yazısı/Halısı** ve atölye öğrencilerinden Merve Vural'ın 'QR-W' adlı işini kapsamaktaydı. 2018 Temmuz ayında Merve Vural'ın büyük emekleri ile proje Boozen'da sergilenmeye başladı.

Siyah Kalem halısının ilk kez sergileniyor olması, ortak ve bireysel üretimlerin eklenmesi ve bakışın zamansal olarak eşitlenmesini bünyesinde barındıran bu proje, sanat üretim sürecim ve ondan ayrı tutmadığım hocalık sürecimin mükemmel birleşimi gibi gelmişti bana.

Derken bienal açıldıktan yaklaşık bir ay sonra **Duvar Yazısı/Halısı**'nın müzeden çalındığı haberini aldık. Bir daha kendisinden haber alınamadı...

Acımız büyük.

Bir anlamda Halı Atölyesi'nin belleğinin ve sanat eyleme sürecindeki ruhun kaybını yaşamış olduk. Whatsapp grubumuz çalkalandı, en çok sarsılanlar ise son anda projeye katılan müthiş performansları ile destek veren Geleneksel Türk El Sanatları Bölümümüzün öğrencileri oldu.

Aklımıza gelen çözüm; elimizdeki fotoğraflardan yararlanarak halının yeniden üretilmesini sağlamak oldu.

2019 yılında bienal yetkililerinin sponsorluğunda, Çınar Halı'nın büyük katkıları ile **Duvar Yazısı/Halısı** Sayın Mehmet Şanlı tarafından yeniden üretildi. Burada gördüğümüz "1'kayıp/2" diye kodladığımız elimizde kalan bellektir diyebilirim.

Gülçin Aksoy

ON "WALL GRAFFITI/CARPET":

I'm talking about a joint production in the Tapestry Studio, where dozens of people who come and go, pass by, have touched it, put their labor, their minds and ideas into it. A production belonging to the Tapestry Studio, which takes its inspiration from the **Tapestry of Siyah Kalem** woven by my dear teacher Zekai Ormancı together with his students.

One day it just popped into my head, we had huge looms. Let's weave a big common carpet, let's match our common production loom with our individual minds. Let it be an area open to everyone, let the visitors learn the technique and weave and write what they want, and the public nature of the work was reflected in its name, it was called "**Wall Writing/Carpet**".

Some wove two rows, others centimeters. On the one hand, the memory of the workshop and the agenda was kept. It even became the backdrop for the performance held in the workshop for a while.

In 2018, an event called 'Academiae Youth Art Biennale' was organized in Boozen, Italy, curated by Christian Jankowski. I participated in this biennale, to which some art teachers and their students were invited, with a project called 'Learning Process'. The project included the aforementioned **Tapestry of Siyah Kalem, Wall Graffiti/Carpet** that we produced together with the participants and students, and the work titled 'QR-W' by Merve Vural, one of the workshop students. In July 2018, with the great efforts of Merve Vural, the project started to be exhibited at Boozen.

The fact that the **Tapestry of Siyah Kalem**, was being exhibited for the first time, this project, which embodies the articulation of joint and individual productions and the temporal equalization of the gaze, seemed to me like the perfect combination of my art production process and my teaching process, which I do not keep separate from it.

Then, about a month after the biennial opened, we received the news that 'Wall Graffiti/Carpet' was stolen from the museum. It was never heard from again...

We Are in Great Pain.

In a sense, we have experienced the loss of the memory of the carpet workshop and the spirit of the art-acting process. Our Whatsapp group was shaken, the most shaken were the students of our Department of Traditional Turkish Arts who joined the project at the last minute and supported it with their amazing performances.

The solution we came up with was to reproduce the carpet using the photographs we had. In 2019, with the sponsorship of the biennial authorities and with the great contributions of Çınar Halı, the **Wall Graffiti/Carpet** was reproduced by Mr. Mehmet Şanlı. I can say that what you see here is the memory we have left, which we coded as "1'kayıp/2".

Gülçin Aksoy

Cıyk
Squeak

Video,1'40"

2002

Gündelik yaşamın tekdüzeliğine gönderme yapan bu video çalışmasında değişmeyen kadrada görünen iki çift ayak sürekli gidip gelmektedir. Ayakların ahşap zemin üzerinde çıkardığı ses duyulmaktadır. Ses bazen yükselip azalsa da ya da ayaklar bazen hızlanıp yavaşlasa da yapılan hareket değişmemektedir. Anlamsızca tekrarlanan anlamsız hareket durumunun komik yanını gösterirken, içerik üzerine düşünmeyi de sağlamaktadır.

In the video, which refers to the monotony of everyday life, two pairs of feet visible in the unchanging frame are constantly moving back and forth. The sound made by the feet on the wooden floor is heard. Even though the sound sometimes increases and decreases or the feet sometimes speed up and slow down, the movement does not change. The meaningless movement, which is repeated meaninglessly, shows the comical side of the situation and provides a reflection on the content.



Cumhur Kadın
Republican Woman

Video, 1'58"

2013

Ekranda akademik cübbesi ile top sektiren bir kadın görünüyor. Bulunduğu mekân bile tuhaf; derme çatma, senfonik müzik falan. Bir kadın akademisyenin oynadığı erkek oyunu (top sektirme) akademianın seksist düzenine gönderme yapar.

The screen shows a woman in academic robes bouncing a ball. Even the place is weird; makeshift, symphonic music and all. The male game (bouncing a ball) played by a female academic refers to the sexist order of academia.



Resim dokunmak için değildir.

Dünyayı bir



Hesare hiç kapalmıyor.



İnsan kendisiyle konuşur bazen.

"Bazı cümleler yanımdan geçer."



GA'nın Aklında Bir Seyir
A Journey in GA's Mind

Yerleştirme
Installation

*Bu yerleştirme, Gülçin Aksoy'un 1998-2023 yılları arasında yazdığı defterlerden bir seçkiyle oluşturulmuştur.
*This installation is created from a selection of notebooks Gülçin Aksoy wrote between 1998 and 2023.

Gölge
Shadow

Video, 3'20"

2003

Bir binanın balkonunda duvara düşen gölgenin beton ve yağmurla dansı.

Shadow falling on a wall of the balcony dances with concrete and rain.



Güvenlik Kamerası
Security Camera

Video, 4'25"

1998

Bir apartman girişinin kaydını yapan güvenlik kamerasından alınan görüntüler ile kurgulanan bu videoda, insan görüntülerinin çıkartılıp yerine girip çıkan yazılar konulmuştur. 'Esra dışarı çıkıyor', 'Kemal bey içeri giriyor' gibi. Yazılar geçerken kapılar açılıp kapanmaktadır.

The video is edited with footage from a security camera recording the entrance of an apartment building, in which images of people are removed and replaced with text going in and out. 'Esra is going out', 'Mr. Kemal is coming in'. Doors open and close as the texts pass.

"İçinde insanlar yaşadığı sürece her ev ilginçtir."



Pencere

Window

Video, 5'05"

2002

Bu iş orta direk bir ailenin yaşam tarzına atıfta bulunuyor. Dışarıdan normal bir apartman dairesi görüntüsü ile insan figürleri kullanılmadan, tipik aile yaşantısı evin içindeki sesler (bıçak, kaşık sesleri, çorabını arayan birinin sesi vb.) ile sunulmuştur. Televizyonun evlerdeki yaygın sesi buradaki işin temel fikrini oluşturmuştur.

The work refers to the middle class family life. It appears to be an ordinary apartment without any human figure in sight, the sounds inside the house represent a typical family life (that of knives, spoons, someone looking for their socks, etc.). The ubiquitous sound of television in households is the basic idea of the work here.



İçinden Kol Geçen Puf

Puff With Arm Through

Video ve Yerleştirme
Video and Installation

2023





"Bellek anlatının tutsağıdır."



Duble Ayar
Double Regulation

Video, 5'05"

2002

'DubleAyar' videosu, 'Duble Hikâye'nin' başladığı yer Samsun'dan Lund'a (İsveç) uzanan iltica meselesi konu edilmiş gibi görünürken, aslında vatansız olmak iki insan olmakla alakalıdır. Duble ayar başka bir ülkede yaşamak zorunda kalan insanın uyum sürecini metaforik olarak ele alır.

The video 'Double Regulation' seems to be centered around issues of asylum extending from Samsun where 'Double Story' begins, to Lund (Sweden), but in fact being stateless is about being two individuals. Double regulation metaphorically deals with the adaptation process of a person who has to live in another country.



Elimde Değil
I Can't Help It

Fotoğraf Yansıtma
Photograph Projection

2014

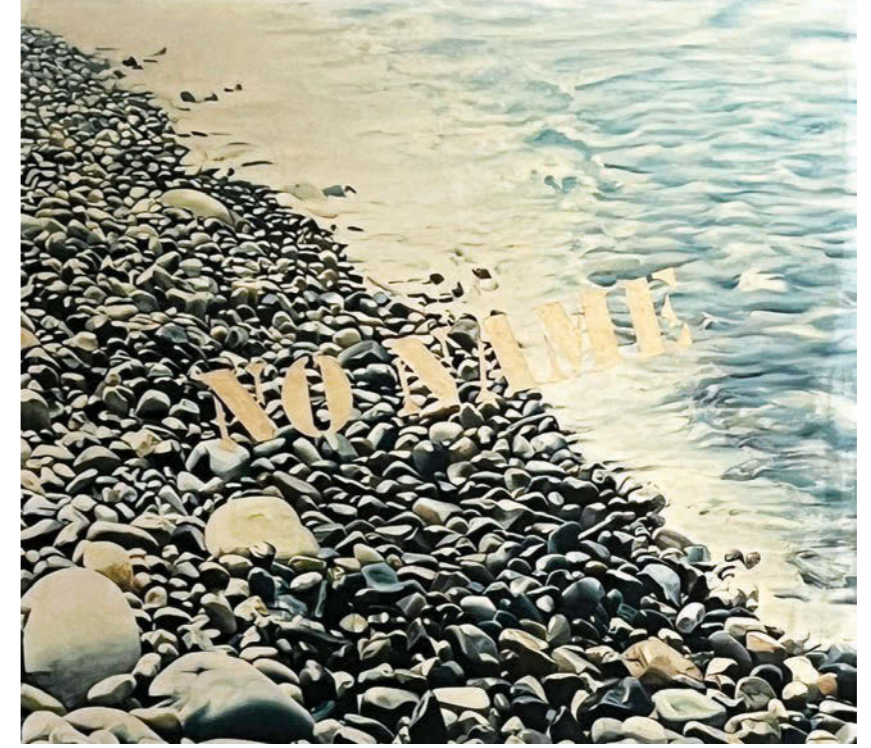


Şefkat Nişanı
Medal of Compassion

Kağıt Üzerine Kalem ve Füzün
Pencil and Charcoal on Paper

2018-2019

Fotoğraf: Eda Emirdağ
Photography: Eda Emirdağ



No Name

Tuval Üzerine Yağlı Boya
Oil on Canvas

1986/2014



"Bir beden yaşarken taşa yazılabilir mi bilmiyorum,
deniyorum."

Pozisyon
Position

Dijital Renkli Fotoğraf
Digital Color Photograph

2020

iAde

“Toprak yola saptığında navigasyonu kontrol etti. Doğru yoldaydı. Çam ağaçlarıyla dolu tabiat parkından tozu dumana katarak geçmekten başka çare yok. Lastiklere kuvvet. İnziva yolunda olduğuna göre yolun böyle meşakkatli oluşuna şaşırılmamalıydı. ‘Özel Mülktür Girilmez’ yazısını soluna alıp giriş yaptı.”

Aklımda uzun bir yapılacaklar listesi, al-ver ile geçen bir araba yolculuğundan sonra böyle notlar almışım bir kenara. Elbette önce etraf keşfedilecek, gördüklerinle aklıdakiler karşılaştırılacak, sonra yeni bir liste oluşacak. Tipik koşturan faydacı insan klişesi. Bütün bunları da hesaba katarak, aklıma darmadağın ederek başladı sürecim. Birkaç gün sonra baktım ki işin içinden çıkamıyorum, etrafa, elimdeki kitaplara verdim kendimi.

Akşamları güneşi batırmalı, mümkünse telefona bakmamalı. Sık sık ayvasına pek rastlamadığın Ayvalık'ta bulunduğunu, hemen karşıdakinin Cunda adası olduğunu kendine hatırlatmalı. Bu koyların adını bilmeli, tarihçesine bakmalı. Kim gelmiş, kim gitmiş, ne yapmış, ne yıkılmış sorularının kafa karışıklığı... Bu güzellik ortasında derdimize yanıp dururken akşam sessizliğinde suskunluk içerisinde izlediğim, doğduğumdan beri dışımda olduğu söylenen dünyanın hiç de umrunda olmadığım gerçeğiyle ya da onun en azından bildiğim dille anlaşılamadığım anlamsızlığıyla baş başa kalmak. Yazmak, çizmek, sınıflandırmalarla arası açılan dünyalarda gidip gelmek. Ayakkabısız, kılık kıyafetsiz yapamadığın, çift tabanlı kauçuklarla güçlendirilmiş yürüme botların olmadan pek zavallı hâle geldiğin doğa yürüyüşleri... Dolaysız ilişki kurabilmenin imkânsız olduğu doğa. ‘Bir dil veya dilsizlik olabileseydi’ diye düşündüğün.

Büyük salonda akrep görmek, öldürülmesine neden olup, öldürülmesini izleyememe meziyetine sahip olmak... Akrebin silahı kendi vücudu. Bizimse bir galon haşere ilacımız var, üzerine boca edip rahatladığımız. Birkaç kez iri kara sinekler tarafından ısırılıp enfeksiyon kapmak, sonrası öğrenmek, hatta bedeninin öğrenmesine tanık olmak. Küçük siyah beyaz bir kedi (ki buradaki siyah beyaz işlerime pek yakıştı) eşlikçiliğe soyundu. Beraber peynir yiyoruz.

Coğrafya pozisyonları diyerek işe başlamıştım.

Saros'tan buraya getirdiğim minik bir taşım var. Öyle gönül bağı değil, defterin içinde konumlanmış, benimle geziyor. İki gözü var zannediyorum. Hatay'dan başlayan, Urla'dan, Saros'a giden, taş-toprak-kuş-böceklerle birlikte çeşitli K'lar içeren (keçi, kuş, kozalak gibi), zamanın ruhuna denk düşen bir yolculuk. Daha çok taşa yazılmakla ilgili. Bir beden yaşarken taşa yazılabilir mi bilmiyorum, deniyorum. Önceleri işaret etmek için bu yerlerin baş harflerini kullanıyordum. Bir çeşit tarih-kültür bağlamından kopma endişesi ile. Sonra melez olanın, var olanların kabulü ile oluşabileceğini fark edip bu yerlerin adını zikretmeye başladım. Ayvalık'ın taşı da, her yerimi delik deşen kayaları da hareketlerimi belirleyen farklılıklarla dolu. A'larla derdim bitmiyor fakat ‘Coğrafyanın A'sı’ başka bir mesele. Bildiğin dili unutma, bedeninin elverdiğince işaretin ve eşyanın hâllerinden kurtulma zamanı.

İşaret ve eşya.

İşaretçiler; eller, kollar, parmaklar görevlendirildi. Ayak parmakları da iş görüyor. Gösteriyor, seviyor, meydan okuyor, yanında duruyor, uzanıyor, tehdit ediyor. İşaret ve eşya arasında kurulabilecek manalarda sınır yok. Bahçeni sulayamıyorsun. Ortada bahçe yok. Bir kıyı-birisi- birileri-birçok şişe- birçok terlik-bir perde-bir can yeleği-bir rüzgâr-bir deniz. Bu topluluk şimdi hurufat dilinde bir çizgide sıralanıyor, sıralanmakta.

Çöp toplamak niyetiyle kıyıya iniyorum. Geldiğimde aklımda olan, coğrafyaya göre pozisyon alma fikri, kıyıya vuran tonlarca ıvır zıvırla birlikte dönüşüyor, mevzu değişiyor.

Şimdi ve buranın yedek pozisyonu hâlini alıyor. Aslında zaten alınmış olan pozisyona ekleniyorum. Var olanı olduğu gibi kabul ederek şimdilik yedek pozisyon almış olayım.

Mutlu sonbaharın melankolik akşamlarında bile aklım kıyıda. Mülteci toplayan tekne geçiyor. Hem de bir başka sanatçı tarafından karaya oturtulmuş, bir çeşit heykel hâlini almış can yeleğinin fotoğrafını henüz çekmişken. Hassas bir konuya hassas yaklaşmak lazım dedim. Zaten bütün dünya meseleye hassas yaklaşıp, bu konuyu ele alan işleri müzelere ekleyip, konudan elini ayağını çekmişti.

Sınırlarla çevrili doğanın sınır bekçileri. Onun panzehiri can yelekleri.

Kayaların üzerindeki toprağa belki rüzgâr, belki dalga tarafından mihlanmış sürüyle şişe. Deniz her gün onlarca, yüzlercesini kıyıya taşıyıp iade ediyor. Tüm bu süreç bir tür ‘IADE’ymiş gibi geldi bana. Öte yandan iadeyi git-gel ile, al-ver ile açıklamak doğru gelmedi. Al-ver ile başlayan döngüye, başı sonu olmayana karışmak için kadrajın bir kenarına ilişirken kendime hatırlatıyorum: Çöpsün veya doğasın. Doğa her an değişiyor, beden de. Değişmeyen aklı selim olduğu konusunda endişelerim var. Akli selim için bu sabitlemeyen belirsiz değişkenlik modern akıllarımız için cehennem olsa gerek. Doğanın amaçsız olduğu cehennemi.

Yanımda getirdiğim ihtiyaç kategorisindeki bir dolu malzeme veya eşyadan kurtulmak için çaba harcamam gerekti. Şimdi burada toprağa basarken, otururken, suyla oynarken, börtü böceklerle anlaşmaya çalışırken yeni bir ihtiyaç listesi icat edeceğim diye ödüm kopuyor. Ortaya karışık melez ve hiyerarşik olmayan veya en azından bu hiyerarşiyi anlamsız kılan imgeler veya performansların peşinde koşmak kolay değil ama denemeye değer.

Çakıl taşı kadar doğanın parçası olmak. Çöp kadar da. İşin sırrına çöpü eklemek.

Doğaya aşk mektubu yazmak değil de, artık olmuş olanla hemhâl olmak sanırım. O yüzden belki daha da çok yapıntı (artefact) ile olan ilişkiyi doğallaştırmak.

Buradan olmasa da aklımdaki yapıntı ağaçları halen çiziyorum. HATIRAT dedim birine. Kendine veya onlara, şunlara, bunlara hatırat köşesi yaptım. Taşınabilir.

Ekim 2021

Gülçin Aksoy

*Gülçin Aksoy'un “iAde” (2021) isimli foto-performans serisi, denizdeki güçlü akıntı nedeniyle sahile vuran çöplerin arasına kendisini bir atık gibi yerleştiren sanatçının görüntülerinden oluşuyor. Seri, bitmek tükenmek bilmeyen çöplerin en büyük sebebi olan insanın atıklaşmasına göndermede bulunuyor. Bazı fotoğrafları ilk kez sergilenenecek olan bu seri, “sergi içinde sergi” düşüncesiyle tasarlanmıştır.

Redaksiyon ve son okuma: Asena Günal

RETURN

“When she turned onto the dirt road, she checked the navigation. She was on the right track. There was no other option but to traverse through the natural park filled with pine trees in rising clouds of dust. Let the tires roll. Heading toward a retreat, she shouldn’t have been surprised that the journey itself was so challenging. She passed a ‘Private Property, No Entry’ sign on her left and continued inside.”

I have a long to-do list in my mind, fragments of notes I jotted down after a drive full of give-and-take. First, the surroundings must be explored —what you see versus what you imagine. Then, a new list will form. It’s the typical mindset of the busy, utilitarian individual. Considering all this, I began with my thoughts in disarray. After a few days, I realized I couldn’t piece it all together, so I started to slow down, observe, and immerse myself in the books I had brought along.

Evenings, you should see the sun set, avoiding the phone if possible. Remind yourself as often: you are in Ayvalık -you hardly come across its quince¹- and the island of Cunda is just across. Learn the names of these bays; explore their histories. Ponder the questions: who arrived, who left, what they did, what they destroyed? Amidst all this beauty, as I wrestle with my own concerns, I am left alone with the stark realization that the world —the quiet world I watch in the stillness of the evening, a world I’ve been told exists outside of me— doesn’t care about me at all. Or perhaps it’s simply meaningless in ways I cannot grasp within the language I know. Writing, drawing, moving between worlds divided by classifications.

Nature walks are impossible without shoes, clothes, or boots reinforced with double-soled rubber. You feel pathetic... Nature, where forming a direct relationship seems out of reach. “If only there could be a language or non-language,” I think.

Seeing a scorpion in the great hall, grappling with the choice to have it killed yet unable to bear watching its death. The scorpion’s weapon is its body. We, on the other hand, wield a gallon of insecticide, drenching it in poison to relieve ourselves. Being stung and infected by large black flies a few times, then witnessing my body learn and adapt. A small black-and-white cat (fitting, given my black and white works here) has become my companion. We share cheese.

I started with the phrase “geographical positions.”

I brought with me a tiny stone from Saros. Not out of sentimentality —it’s nestled in my notebook, traveling with me. I think it has two eyes. This journey begins in Hatay, moves through Urla and Saros, and includes stone, earth, birds, insects, and countless K’s (goat, bird, pine cone²). It’s a journey that corresponds to the spirit of the time. I wonder if a body can be written into stone while still alive. I try. Initially, I used initials to mark places, worried about detaching

¹ Quince is “Ayva” in Turkish.

² The translation of the words “goat, bird, pine cone” all start with the letter K in Turkish “keçi, kuş, kozalak” (translator’s note)

them from their historical and cultural contexts. Later, I realized hybrid identities emerge through accepting what exists. The stones of Ayvalık as well as its rocks pierce me all over —they are full of differences that define my movements. I can’t stop having trouble with A’s³. The ‘A of Geography’ troubles me, but that’s another matter. It’s time to forget the language I know and shed the weight of signs and symbols, as much as my body allows.

Signs and things.

Markers. Hands, arms, and fingers have their roles. Toes, too —pointing, loving, challenging, staying close, reaching out, threatening. There is no limit to the meanings that can be drawn between signs and things. You can’t water your garden because there is no garden. A shore. Someone. Many. Bottles, slippers, a curtain, a life vest, a gust of wind, a sea. This ensemble is now aligned, lined up in the language of the alphabet.

I go to the shore with the intention of collecting garbage. The idea of positioning myself according to geography, an idea I had upon arrival, shifts with the countless trinkets washed ashore. The focus changes. It becomes about taking a stand in the here and now. In truth, I merely annex myself to a position already occupied. By accepting the existing as it is, I take on a substitute role, for the time being.

Even during melancholic autumn evenings, my mind drifts to the shore. A boat carrying refugees passes by. And I had just taken a photograph of a life vest —turned into a sort of sculpture by another artist— stranded on the shore. I reminded myself that sensitive topics demand sensitive approaches. But the world has already approached this issue with sensitivity, collected works addressing it for museums, and withdrawn its hands from the matter.

Border guards of nature, surrounded by borders. The antidote: life vests.

Bottles embedded in rocks, perhaps by the wind, perhaps by the waves. Every day, the sea carries dozens or hundreds ashore and then takes them back. This endless cycle feels like a kind of ‘RETURN’. Yet, explaining it as a tidal give-and-take doesn’t feel quite right. As I stand at the edge of the frame, I remind myself to engage in the cycle of give-and-take —one without beginning or end: You are either garbage or nature. Nature changes every moment, as does the body. My concern is with what does not change: common sense. For the common mind, this variability —this unfixed, indefinite flux— must feel like hell. The hell where nature has no purpose.

I struggled to let go of the materials I had brought with me, labeled as ‘necessities’. Now, I fear I’ll create new lists of needs as I step on the ground, sit here, play with the water, try to get along with the insects. Pursuing hybrid, non-hierarchical images or performances —or at least ones that render hierarchies meaningless— isn’t easy, but it’s worth trying.

To be part of nature as much as a pebble is. Or as much as garbage. To add garbage to the secret.

³ For Gülçin Aksoy, the letter “A” has a special significance. In reference to her exhibition “A”, she underlines her interest in the “traditional language coding” and the hierarchy inherent in the letter “A” (Aksoy, 2017). In her own words: “‘A’ is the first letter of wordings like Abla, Abi, Aile, Allah in Turkish and is hierarchical due to being first.”(Aksoy, 2017).(translator’s note)

This isn't writing a love letter to nature. It's about engaging with what already exists. Maybe even more: it's about naturalizing the relationship with the artifact.

I still draw the artificial trees in my mind, even if they don't belong to this place. I called one of them REMEMBRANCE. I created a memorial corner —for yourself, for them, for these and those. It's portable.

October 2021
Gülçin Aksoy

*In her photo-performance series "iAde/Return" (2021) Gülçin Aksoy places herself as a waste among the debris washed ashore by the powerful currents of the sea. The series of works refers to the underlying cause of this unending garbage: the wasting of the human. Some photographs from this series are being shown here for the first time. The series was designed around the idea of "an exhibition within an exhibition".

Translation: Esra Oskay

Editing and proofreading: Aslı Çetinkaya

References

Aksoy, G. (2017). A. https://cargocollective.com/gulcinaksoy_eng/A

iAde
Return

Fotoğraf Serisi
Photograph Series

2022







"Çakıl taşı kadar doğanın parçası olmak.
Çöp kadar da."









"İnsan kendisiyle konuşur bazen."

BİR JEST YA DA BİR DÜŞÜNCE BİÇİMİNİN YAŞANMA HALİ

Ekmel Ertan

Gülçin Türkiye çağdaş sanatının pek çok bakımdan köşe taşlarındandır, hatta bir değil birçok köşe taşıdır. Eğitimliğiyle; çok disiplinli sanat üretimiyle; kişiselle toplumsalın kesişiminde sahici dertleriyle; dertleriyle baş ederkenki hafifliği, muzipliğiyle; başlattığı ya da dahil olduğu pek çok inisiyatif ve sosyal ilişkileriyle, 40 yılı aşkındır, çok geniş bir alanı kaplar. İşgal ettiği her köşeyi kendi tanımlamıştır, o yüzden kimseyle çatışmaz, kimsenin yerini işgal etmez. Özgün zekası, hızlı zihni, hızına -son anına kadar- hep yetişen bedeni ile o herkesten önce oradadır.

Tüm edimleri/eylemleri Gülçin'in sanatının bir parçasıdır. Halı Atölyesi de, eğitimliği de öyle. Sanatı salt bir nesne üretimi olarak görmediğini, "bir fikrin bir düşünce biçiminin yaşanma hâli"¹ olduğunu söyler; "(...) basit bir obje üretmeyi sanat işi olarak görmem, ürettiğimiz bütün bu yöntemlerin tamamını sanat işi olarak görüyorum."² Gate27'de geçirdiği konaklama programını anlattığı videoda, garip bir noktaya geleceğim diye devam ediyor: "Küratör bir arkadaşım senin büyük bir sergini yapsak nasıl yaparız dediğinde ona şu cevabı vermiştim. Oturup tek tek ürettiğim nesnelerin retrospektifini oraya koyup onları sergilemek, onları seyretmek değil de bütün bu eylemlerin tamamını koyabileceğimiz bir şey benim için önemli bir sergi olabilirdi diye düşündüm, yani bir çeşit okul gibi" diyor. O soruyu kim sormuştu bilmiyorum ama üzerinden çok zaman geçmeden bir grup öğrencisi, arkadaşı aynı soruyu soruyorlar. Öyle bir sergi mümkün mü? İki anahtar kelimeyle biçimlenmiş bir sergi: eylem ve okul.

Bu sergi o sergi mi? Gülçin'in sanat üretimi dokumadan fotoğrafa, füzene, yağlıboya, videodan, yerleştirmeye, performatif işlere, medyum bakımından geniş bir çeşitlilik gösterir. Bu sergide de o çeşitliliği görmek mümkün. Temaları bakımındansa hep aynı çekirdekten saçıldıklarını görürüz. Bir işten ötekine geçerken bu saçılma Gülçin'in eylemliliğini çıkarır önünüze; nesnelere eylemlere aittir aslında. Bu serginin Halı Atölyesi'nden çıkması okul tarafıdır, belki. Gülçin için okul, öğrenme de bir eylemdir. Belki bu sergi o sergilerden biridir.

Çağdaş sanatın samimiliğini ve gerçekliğini Gülçin'in işlerinde -en çok- görürsünüz. İşlerinin tümü bir bedenden, o bedeninin yaşadıklarıyla biçimlenen zihinden, tümleşik tek kaynaktan çıkar. O sanat yapmaz, yaşamın içinden anlatılar kurar.

İki kadının yakın çekim ayakları uygun adım ileri geri yürüyorlar, sonra tempoyu kaçırıyorlar, nizam bozuluyor, tekrar yakalamaya çalışıyorlar. Uygun adım ileri geri; sadece birer adım ama, yerinde sayma gibi. Ve çıplak ayakların parkeye sürmesiyle çıkan cıyk sesi! Cıyk (2002), işte Gülçin'in muzip dili; bu kısacık ve basit görünen video işi o kadar çok şeyi barındırır ve muzipçe aktarır ki! Tam da Gülçin'in işidir; tam da Gülçin'in külliyatı içerisinde anlam kazanır; ten, temas, yakınlık, mahrem, aile, kadın, erkek, ritm, tekrar, nizam, güç, ordu, asker, devlet, şiddet diye uzar gider... Gülçin şiddetin en ağır ve organize olanını en yakın en sıradan olan üzerinden anlatır. Aile ile Devlet, ve bu ikisi arasına sıralanmış ilişki dizgeleri her işinde karşınıza çıkar.

Bu iş mesela, yine bu sergide de yer alan Güvenlik Kamerası (1999) işi ile nasıl aynı tümele, aynı kaynağa aittir. Bakın yine o kadar basit. Apartman girişi sahanlığına bakan sabit bir kamera; hiçbir şey olmaz, sadece ara ara kapı açılır, sonra yavaşça kapanırken görürüz; öyle gider. Kapı her açıldığında bir yazı kayarak geçer: "Kenan Bey dışarı çıkıyor.", "Ayla Hanım içeri giriyor.", "Fuat dışarı çıkıyor.", "Nermin Hanım dışarı çıkıyor.", "Bora içeri giriyor." Bu kadar. Bir apartmanın giriş sahanlığı bize ne anlatabilir? Cıyk için sıraladığım anahtar kavramları çeşitlendirerek buraya da koyamaz mıyız: özel alan, ev, apartman, yönetim, güvenlik, gözetim, kontrol...

Gülçin toplumsal kontrol mekanizmalarının ve güç ilişkilerinin nasıl özel hayatlarımıza sızdığını ve sürekli yeniden üretilerek toplumsal ilişkilere yayıldığını, çerçeve içine aldığı "Abla", "Aabi" veya koltuğun kadifesinden eksilterek kumaşa kazıdığı "Aile" sözcükleriyle anlatır. O kadar kolay, o kadar akıcıdır, çünkü o kadar gerçek ve içkindir. Devlet, Birey ve Aile yaşamsal bir çatışmanın iç içe geçmiş tarafları olarak, henüz genç bir bireyken ölümün şiddetiyle yakalamıştır onu.

Bütün bu anlatının içerisinde son dönemlerde çokça işlediği ağaç figürü özel bir yer tutar. Ağaç dikey ve hiyerarşik bir yapının temsili iken, Gülçin'in üretimi içerisinde çoğullaşan, çatallanan, atkı ve çözümlerle ilişkisellik içerisinde ve ancak o ilişkisellik sayesinde mümkün olan başka bir imgeye dönüşür. Kökleriyle soy bağının, taşıyıcı gövdesiyle gücün, gövdeye bağlanan dallarıyla hiyerarşik ilişkilerin, göğe yükselmesiyle kutsiyetin, özetle kadim güç ve ilişkiler ağının temsili olan ağaç figürünü dokuma tezgahına yatırarak alt üst eder Gülçin. Yatay bir düzlemde atkılarla ve çözümlerle onu yeniden kurar. Gülçin'in ağacı tam da o güç temsiline ve ikiliğe direnen başka bir ağaçtır. Onun ağacı yaslanma duygusuyla değil karışma, dolanma, içine girme, dahil olma, bütünleşme duygusuyla güven verir. Ağır değildir, baskı yaratmaz, koruma sözü vermez, ama serinletir, iyi gelir; çünkü onun ağacı size ait olan güven duygusunu sizden alan ve size iade eden ağaçtır. Gülçin erkil ilişkilerin, gücün, devletin, şiddetin karşısına dikilen yatay ilişkilerin ve çoğullaşmanın ağaçlarını dokudu. Ailenin ve Devletin yanına koydu; Aileden ve Devletten daha kadim olan atkı ve çözümlerle anlattı.

Çağdaş sanatın kolektif üretim alanı olduğunu anlayan ve bunu hayata geçiren bir sanatçıdır Gülçin. Kolektiflik kişisel üretiminde kesişmeler, karşılaşmalar ve iş birlikleriyle; ilişkiler, ilişkilenmelerle hayat bulur; Halı Atölyesi'nde ise birlikte üretme ve birbirinden öğrenmenin somut bir yapı kazanmasıyla. Gülçin ülkemizin en büyük ve en köklü sanat eğitimi kurumu olan ama öte yandan geleneksel, hatta tutucu sanat ve eğitim anlayışı ile tanınan, ve üstelik bir kamu üniversitesi olan, kendisinin de 90'dan beri parçası olduğu kurumda devraldığı Halı Atölyesi'ni³ süreç içerisinde dönüştürdü, okulun uygulama atölyelerinden birisi olmaktan çıkarıp kendi başına bir inisiyatif gibi var olabilen, Türkiye

¹ Sanatçı Konuşmaları: Gülçin Aksoy. (2021, 15 Aralık). [Videocast]. Bengü Gün (Hazırlayan ve sunan). Youtube. Gate27. <https://www.youtube.com/watch?v=v6QFZIEkdb4>

² Gülçin Aksoy'la halı atölyesi üzerine. (2022, 22 Ocak). [Radyo yayını]. E. Ertan (Hazırlayan ve sunan). Bağımsızlar, Açık Radyo. <https://share.transistor.fm/s/027833b8>

çağdaş sanat ortamına katılan bir yapı hâline getirdi. Gülçin'in tabiriyle "kendinden menkul ve tuhaf" bir imkân alanı yarattı. Eğitim sürecinin zorunlu-seçmelilerinden biri olan Halı Atölyesi okulun çağdaş sanata açılan kapılarından biri, belki en hakikisi oluverdi.

Bu serginin Halı Atölyesi'nden çıkması elbette tesadüf değil. Açık Radyo'da, Bağımsızlar'da Gülçin'le yaptığımız konuşmanın⁴ tekrar yayınında "Halı Atölyesi'nin Gülçin Aksoy'un adı ve onun anlayışıyla sürmesi, daha pek çok genç sanatçının Gülçin'e degeceği, Gülçin'den öğrenmeye devam edeceği bir öğrenim ve üretim mekânı olarak sürdürülmesi sanırım tüm dostlarının, sanat camiamızın, tüm çalışma arkadaşları ve gelmiş geçmiş tüm öğrencilerin dileği ve hedefidir" demiştim. Bu sergi o hedefin adımlarından birisi. Halı Atölyesi Gülçin olmadan, bir kamu kurumunun çatısı altında ne kadar sürer bilemeyiz ama Halı Atölyeleri sürecek, bu sergi de onun işareti.

Gülçin'de sanatın, gündelik hayatın ve çevresine yaydığı güler yüzlü ve üretken enerjisinin (hep muziplik demek istiyorum) nasıl iç içe geçtiğine dair bir anekdot aktarayım. 2007'de Atilkunst'u amber Sanat ve Teknoloji Festivali'ne davet etmişim. Gülçin de Atilkunst da teknoloji ile çalışmıyordu ama içerikleri ve sanata bakışları yeni idi ve o sıralarda henüz instagram yokken, twitter Türkiye'de kullanılmazken düzenli olarak e-posta ile gönderdikleri görsel üretimleri pekâlâ yeni medya işleri idi. Sosyal medya sonra çıktı. O yüzden amberFestival'de olmalıydılar. Festivalin aylar öncesinden Gülçin'le buluşmaya konuşmaya başladık, teknoloji temelli bir iş geliştirmek üzere çalıştık. Süreç içerisinde Gülçin etkileşimli bir video yerleştirmede karar kıldı ama iş için özel yazılım yapılması gerekiyordu. Ben çok yoğunum, Gülçin'i o dönemde amberFestival çevresindeki genç yeni medya sanatçılarıyla buluşturmaya çalıştım; ya ortak dili kuramadılar, ya da yazılımı çok zahmetli geldi, sonunda iş uzadı ve aksadı; Atilkunst festivale dahil olamadı. 2007 Kasım ayında (bu serginin de olduğu) Depo'da amberFestival'in açılışına üzerinde Atilkunst yazan kocaman bir çelenk geldi, hani cenazeye gönderilenlerden. Alt katta, o zaman sokaktan giriliyordu Depo'ya, girişin hemen sağındaki duvarda, koyulduğu yerde sergiledik festival süresince. Atilkunst muzip bir biçimde festivale dahil olmuştu. O sıralar Gülçin'le yeni yakınlaşmıştık, iş üzerine birlikte düşünmemiz çok keyifliydi ama bu jest arkadaşlığımızın temeli oldu. Şimdi sözcüğü kullanıverince aklıma düştü ki, Gülçin de sanattan konuşurken, sanatını anlatırken jestlerden çokça söz eder.

Son yıllarda takip etmek için bile hızına yetişemediğim arkadaşım Gülçin. Sürekli ya okulda, derste veya Halı Atölyesi'ndeydi; ya bir sergi açıyor, bir sergiye iş yetiştiriyor, ya bir araştırma seyahatinde oluyordu. Sürekli hareket hâlinde, şehirlerarası ya da İstanbul içi gidip geliyor, sürekli bir iş yapıyordu. Görüşemiyorduk. Her konuşmamızda o Salı ya da o Perşembe bende yemek yapacaktık...

Redaksiyon ve son okuma: Asena Günel

³ Halı Atölyesi'nin Gülçin'in adı her geçtiğinde sevgiyle andığı Zekai (Ormancı) Hoca'sı tarafından 1976 yılında okulun uygulama atölyelerinden biri olarak kurduğunu ekleyeyim.

⁴ A.g.y.

Gülçin'in dokuma üzerine düşüncelerini ve Halı Atölyesinin son yıllarda teknoloji ile dönüşümünün hikayesini dinlemek için başka bir Açık Radyo kaydı daha önereceğim: Türkiye'de Dokuma Akademisi ve Pratiği. (2024, 25 Ocak). [Radyo yayını]. Özge Kanlı (Hazırlayan ve sunan). Modanın Bilinçdışı, Açık Radyo. <https://share.transistor.fm/s/5418b810>

A GESTURE, OR HOW A WAY OF THOUGHT IS LIVED

Ekmel Ertan

Gülçin is a cornerstone of contemporary art in Turkey in many respects, in fact, she is not one, but many cornerstones at the same time. As an educator, with her multidisciplinary artistic production, putting forth real problems at the intersection of the personal and the social, displaying lightness and humour in coping with her problems, through the many initiatives she either launched or became part of, and with her social relationships, for over 40 years, she has occupied a broad area. Every corner she occupied she defined herself, this is why she clashes with no one, she does not intrude on the place of another. With her unique intelligence, rapid thinking, and her body, catching up with the speed of her mind – until that very last moment – she was always there before everyone else.

All her deeds and actions are part of Gülçin's art. The Tapestry Studio and her work as an educator, too. She says that she does not perceive art as mere object production and that art "is the state of experiencing an idea, a form of thought"¹, and adding, "(...) I do not see the simple production of an object as a work of art, I see the totality of all these methods we produce as the work of art."² In a video where she talks about her residency program at Gate27, she continues, stating that she will make a peculiar point: "A curator friend of mine had asked, 'how would we go about it if we were to make a large-scale exhibition of your works?'" and this was my answer. I thought that rather than having a retrospective of all the objects I had produced, exhibited one by one to be viewed, I would include all these actions as a whole, and that could have been an important exhibition for me, like some kind of school". I don't know who had asked that question, but now, not long after that time, a group of her students and friends ask the same question: Is such an exhibition possible? An exhibition shaped by two keywords: action and school.

Is the exhibition we have here, that exhibition? Gülçin's artistic production displays great diversity in terms of media, from weaving to photography, charcoal drawing to oil painting, video to installation and performative works. It is possible to observe that diversity in this exhibition. As for themes, we see that her works always spring forth from the same core. Passing from one work to the next, this springing forth leaves you facing Gülçin's action; because in essence, the objects belong to actions. That this exhibition was born from the Tapestry Studio is the school side of things, perhaps. For Gülçin, the school, and learning, also constitute forms of action. Perhaps this exhibition is one of those exhibitions.

You see the sincerity and truthfulness of contemporary art mostly in Gülçin's works. All of her works stem from a body, from a mind shaped by what that body lives, from an integrated single source. She does not make art; she constructs narratives from within life.

¹ Sanatçı Konuşmaları: Gülçin Aksoy [Artists' Talks: Gülçin Aksoy]. (2021, 15 December). [Videocast]. Bengü Gün (Programmer). Youtube. Gate27. <https://www.youtube.com/watch?v=v6QFZIEkdb4>

² Gülçin Aksoy'la halı atölyesi üzerine [With Gülçin Aksoy, on the Tapestry Studio]. (2022, 22 January). [Radio program]. E. Ertan (Programmer). Bağımsızlar, Açık Radyo. <https://share.transistor.fm/s/027833b8>

In close-up, the feet of two women march back and forth at military pace, then they miss the beat, order is lost, and they try to recapture it. Military pace, back and forth, but only one step, marking time. Cıyk, the squeaking sound bare feet make when they scrape against the hardwood! This work, Cıyk (2002), is Gülçin's humorous, mischievous language; this brief and simple video work contains so much, and manages to transmit it so mischievously! It is Gülçin's work in the fullest sense; and it gains meaning within Gülçin's oeuvre; involving flesh, contact, proximity, intimacy, family, woman, man, rhythm, repetition, order, power, army, soldier, state, violence, the list goes on... Gülçin narrates the gravest and most organized kind of violence via the closest, and the most ordinary. The Family and the State, and systems of relationship lined up between the two, are there in every single one of her works.

This work, for instance, belongs to the same universal, the same source as another work in this exhibition, titled Security Camera (1999). Look how simple it is, once again. A fixed camera overlooking the entrance of an apartment block; nothing happens, the only action we see is the door opening every now and then, and then closing; that's how it goes. Every time the door is opened, a sentence slides past the screen: "Mr. Kenan is leaving.", "Ms. Ayla is entering.", "Fuat is leaving.", "Ms. Nermin is leaving.", "Bora is entering." That's it. What can the entrance of an apartment block tell us? Can't we diversify the key concepts I listed for Cıyk here, too: private space, home, apartment block, administration, security, surveillance, control...

Gülçin tells us how social control mechanisms and power relationships have seeped into our lives, and being constantly reproduced, have spread into social relationships, with the words "Abla [Elder sister]" and "Aabi [Brother, with added a]" she frames, or with the word "Aile [Family]" she etches in fabric by scraping the velour of an armchair. It is so smooth, and so flowing, because it is so real and inherent. As the intersected parties of a vital clash, the State, the Individual and the Family had captured her with the violence of death when she was only a young individual.

Within this entire narrative, the figure of the tree, prominent in her later work, holds a special place. The tree represents a vertical and hierarchical structure, yet in Gülçin's production, it is transformed into a different image that multiplies, bifurcates, enters into a relationality with warps and wefts and can only exist through that relationality. The figure of the tree, its roots representing genealogical ties, its trunk representing power, its branches connected to its trunk representing hierarchical relationships, its extending towards the sky representing divinity, or in brief, the tree representing ancient power and the network of relationships, is upended by Gülçin as she lays it down on the weaving loom. She reconstructs the tree with warps and wefts on a horizontal plane. Gülçin's tree is precisely the kind of different tree that resists that representation of power and duality. Her tree reassures, not through a sense of leaning on, but a sense of mixing, entanglement, entering, inclusion and unification. This tree is not heavy, it does not apply pressure, it makes no promises of protection, but it cools you down and makes you feel good, because her tree is the kind of tree that takes your sense of confidence from you and then returns it. Gülçin wove the trees of horizontal relationships and pluralization that stood in the path of authoritarian relationships, power and the State. She placed it beside the Family and the State; and she included it within warps and wefts that are more ancient than the Family and the State.

Gülçin is an artist that understands that contemporary art is a collective space of production, and applied this understanding in practice. Collectivity comes to life in her personal production through intersections, encounters and collaborations, with relations and associations; and in the Tapestry Studio, collectivity comes to life by producing together and learning from each other, and this practice assuming a concrete structure. In a public institution that is the oldest and largest art education institution in our country, but is also known for its traditional and in fact, conservative approach to art and education, which she was also a part of since 1993, Gülçin took over the Tapestry Studio³ and transformed it over time from a mere practice workshop of the school into a body that succeeded in existing as an initiative in its own right, and in this way, contributed to the contemporary art environment in Turkey. To use Gülçin's words, she created a "strange and self-styled" zone of possibilities. One of the restricted elective courses of the educational process, the Tapestry Studio became the university's door that opened into contemporary art, and perhaps the most genuine one.

It is, of course, no coincidence that this exhibition has come from the Tapestry Studio. For the re-broadcast of the interview⁴ we held with Gülçin on our radio program Bağımsızlar on Açık Radyo, I said, "I believe that the continuation of the Tapestry Studio with Gülçin Aksoy's name and her approach, and the continuation of it as a space of learning and production where many young artists can touch Gülçin and continue to learn from her, is the wish and aim of all her friends, our art world, all our colleagues and all her students past and present". This exhibition is a step towards that target. We don't know how long the Tapestry Studio can continue under the roof of a public institution without Gülçin, but Tapestry Studios will continue, and this exhibition is a sign of that.

Let me tell you an anecdote about how art, everyday life and Gülçin's smiling and productive energy (I keep catching myself wanting to call it mischief) intersected. In 2007, I invited Atilkunst to the amber Festival of Art and Technology. Neither Gülçin nor Atilkunst worked with technology, but their contents and view of art were new, and then, when no instagram existed and twitter was not used in Turkey yet, their visual productions regularly sent via e-mail were veritable works of new media. Social media came later. That is why they had to be at amberFestival. Months before the festival, we began to meet and chat with Gülçin and we worked on developing a technology-based work. At one point, Gülçin decided on an interactive video installation, but that work required special software. I was very busy, so I tried to bring Gülçin together with the young new media artists involved with amberFestival back then. Yet they either failed to find a common language, or the software proved too cumbersome, it dragged on and stuttered; in the end, Atilkunst could not take part in the festival. In November 2007, Atilkunst sent a huge wreath to the opening of amberFestival at Depo (where this exhibition is also being held), the kind of wreath that is sent to funerals. Back then, Depo's entrance was on the street-side of the ground floor, and we exhibited that wreath on the wall right to the left of the entrance, where

³ Let me add that the Tapestry Studio was founded by her teacher Zekai Ormancı in 1976 as one of the academy's application workshops, a fact that Gülçin liked to lovingly mention every time the workshop is mentioned.

⁴ ibid.

I would like to recommend another Açık Radyo recording for Gülçin's thoughts on weaving, and the transformation of the Tapestry Studio in recent years in the context of technology: Türkiye'de Dokuma Akademisi ve Pratiği [The Academy and Practice of Weaving in Turkey]. (2024, 25 January). [Radio program]. Özge Kanlı (Programmer). Modanın Bilinçdışı [The Unconscious of Fashion], Açık Radyo. <https://share.transistor.fm/s/5418b810>

it was first laid when it was brought. Atilkunst had mischievously become part of the festival. We had only recently become close with Gülçin then, it was very enjoyable to think about the work together, but it was this gesture that became the foundation of our friendship. When I just used the word now, I recalled how Gülçin, too, when talking about art, when discussing her own art, often mentions gestures.

In recent years, I could not catch up with Gülçin's speed even to follow what she was doing. She was either at the university, in class or at the Tapestry Studio; or opening an exhibition, finishing a work for an exhibition, or on a research trip. She was always moving, between cities, or within Istanbul, she was always busy with work. We could not meet. Every time we spoke, we were to meet and eat at my place, that Tuesday, or that Thursday...

Translation: Nazım Hikmet Richard Dikbaş
Editing and proofreading: Asena Günel

GÜLÇİN İÇİN YEDİ FRAGMAN

Nazım Hikmet Richard Dikbaş

*"Kalın kafalıydık. Her şeyin siyah-beyaz olduğu zamanlarda yaşıyorduk.
Tüm gençliğimize rağmen gri renkli kıyafetler giyiyorduk."
(Duble Hikâye'den)*

1

Ne kadar harika bir afiş, ne kadar güçlü bir sergi başlığı! Afiş neden mi harika: Ağaç, Gülçin'in düz, ters, yatay ağacı, bütün dallanıp budaklanmalarıyla burada, karşımızda çünkü. Gülçin Aksoy'u henüz tanımayanlar, bu sergiyle tanıyacak olanlar, merak etmeyin: Bu sergi, ve gelecektekiler için serginin bu kaydı, birazdan size bir ağacın ve ağaçların ne olduğunu, ağaçların bizim için ne anlama geldiğini ve neden bazen ağaçları biraz çevirmek gerektiğini anlatacak. Gülçin'in sözleriyle, "Mesele ağaç değil, mesele ağaç". Bu sözlerde her şey var, ama sadece ağaçlar yok bu sergide: Seveceksiniz, düşüneceksiniz, bağlanacaksınız.

2

Çocukluğumun en çarpıcı anılarından biri, o zamanki en yakın arkadaşımın neredeyse her gün çıktığımız ceviz ağacının en yüksekteki, en kırılabilir, dolayısıyla en tehlikeli dallarına hafif ve atik bir bedenle tırmanmayı becerdiğim ve etrafımda bir ağaç dünyası, dallar, yapraklar, cevizler ve yukarıda gökyüzü ile baş başa kaldığım an. Sonsuzluk her yerdeydi: Evet, açık mavi gökyüzünde ve gökyüzüne varmada, ama dallarda da; gövde güçlü, en uçtaki dallar tazeydi, hayat her yerdeydi, yaprakları saymak imkansız gibiydi, sayıları çok da fazla olduğundan değil, göz yanıldığından, dikkat dağıldığından, hafıza zayıf düştüğünden. O zaman dahi bunun istisnai bir deneyim olduğunu hissetmişim, o zamandan bugüne de hiç aklımdan çıkmadı, ruhumu terk etmedi. Peki bir ağaç ters çevrildiğinde gökyüzü de onunla birlikte savrulur gelir mi? Yoksa artık kökler midir toprak yerine havadan beslenen? Her şey alt üst. Masaya uzanan bir ağacın kökleri ve dalları bir ve aynı mı olmuştur? Bir ağaç imgesi haliya işlendiğinde deneyiminin ne kadarını yanında getirir, yeni neler eklenir? Gülçin'in ağacıyla birlikte hissetmeye çalışalım.

3

Sergi başlığına gelelim: *Aklımda Bir Şey Vardı*. Ben cümlelerin, hele ki sergi başlıklarının, öyle tek bir büyük slogan olmasını değil de, zihnimizde katman katman anlamlar açmasını isterim ve bu da işte o cümlelerden. Öyleyse cümleyle birlikte biraz antrenman yapalım: Aklımda bir şey vardı, geçmiş zaman, yani artık yok mu? Aklımda bir şey vardı, ama kalbimde yok muydu, kalbimde başka bir şey mi vardı? Aklımda bir şey vardı, şimdi unutmuş gibiyim ama dilimin ucunda, kendimi biraz daha toparlasam hatırlayabilirim. Aklımda bir şey vardı, ama bir türlü eyleme geçiremedim, hâlâ eyleme geçebilirim, geçmem lâzım. Aklımda bir şey vardı, bir plan yapmışım, birlikte yapacağımız bir şey, sana da bunu söylemek istiyordum.

Gülçin defterine bu cümleyi yazıp, hatta harf karakterine kadar tasarlayıp çizdikten bir zaman sonra altına, başka bir kalemle şunları yazmış: "15. 4. 2017'de aklımda başka şeyler var. Rahatladım."

4

Eğer şansımız yaver gittiye ağacın ve çocukluğun en yüksek dallarına çıkıyoruz, ama sonra inmek gerekiyor. Sonsuzlukla bütünleşmenin, hassas bir dengedeki özgürlüğün uçucu birkaç an boyunca mümkün olduğu zirvelerden, hayatın, büyümenin, toplumun içine, ortasına, düze. Benim çocukluğum da 80'lerde geçti, oradan buraya taşınmak zorunda kalarak, "80'li yılların ağır travmasını bünyesinde taşımış bir ailenin çocuğu olarak bellek-bellek yıkımı hayatımı kapsadı diyebilirim" diyor Gülçin. Kuşaktan kuşağa aktarılan bir travma mirasını taşıyan, yüzleşmediği için büyüten, yayan bir toplumdayız. Öyle ise bu toplumda sanatçının, daha genel konuşmak gerekirse, artık pek anılmayan tabiriyle aydının meselesi bu durumu anlamak, bu duruma direnmek ve kendini ve durumu değiştirmek olsa gerek, yeni ve yeniden yıkılacak bir dil, bir davranış tarzı, bir üslup kurarak.

"Başka bir tarih mümkün" diye yazmış Gülçin, *Kurtuluş Yolu*'na bakıyorum. Gülçin, resmi söylemin, resmi tarihin katı, donuk, cansız temsilleri arasında geziyor. Hayat dolu, dans eder gibi dolaşiyor aralarında, onlar gibi dimdik durduğunda bile yüzünde canlı bir rüzgâr esiyor, onlara uzun uzun bakıyor ve belli ki düşünüyor. Gülçin, sistemin dayattığı davranış kalıplarının büyük kurumların cehenneminde kalmayıp, hayatın en uzakmış gibi gelen köşelerine ulaştığını çok iyi biliyordu: Muhalif siyasetin, güya yaratıcılığın alanı olan sanatın ve dostluk ve aşk ilişkilerinin, gündelik hayatın ta içine sirayet etmiş bir baskıydı mücadele edilmesi gereken, öyleyse Gülçin'in sözüne kulak verelim: "Şayet bilgelik bir yerdeyse, o yer şimdi zaten olduğumuz yerdir; bir köprüden geçerken, bulaşıkları yıkarken olduğumuz yerdir".

5

Gülçin'in üslubuna, etik, estetik ve politik bilincine üç ufkuyla bakalım: Birinci ufuk, her sözü yalan, her eylemi katliam bir sisteme, bu sistemin diğer adı ataerkilliğe, biraz daha meşgul olduğumuz alana yaklaştığımızda ise, resmî sanata sinmiş riyâkarlığa öfkeyle ama gülerek meydan okuyan cesaret. İkinci ufuk, sadece önüne konan işi, resmi, sözü, kişiyi, ilişkiyi, toplumu, dünyayı değil, bu sergideki defterlerinde de hafif ama acımaya gerek görmeyen bir elin dokunuşlarında tanık olduğumuz gibi, kendi düşündüğünü, yazdığını, yaptığını dönüp dönüp sorgulayan *dürüstlük*, tutarlılık, hakikat arayışı. Üçüncü ufuk, yapmaya, inşa etmeye olduğu kadar yıkmaya ve yok etmeye, bulduğunun değerini bilmeye olduğu kadar yola çıkmaya hazır, ancak sessizliğe döndüğünde yeni sesler duyacağını, yeni biçimler göreceğini, yeni tekniklerin ve yöntemlerin yapısını sezeceğini, haritanın o zaman belirlemeye başlayacağını bilen *yaratıcılık*.

6

İki iç içe geçmiş eylem: kabul etmek ve vazgeçmek. Şu anlamda: Zarar verdiği belli bir şeyi tam anladıktan sonra, yani deneyimledikten, zarar gördükten, farkına vardıkten, bazen epey zaman geçtikten sonra ona mesafe koymak. "Vazgeçtim" yazdığı halısını böyle bir terk ediş, böyle bir uzaklaşma olarak görmek istiyorum, karamsarlıkla değil, neşeyle, mizahla, hayat gücünü muhafaza ederek, fazla yükten kurtularak. Yenilgi değil yani bu, yeni bir başlangıç için kalkıp gitmek.

"Gri ile barışmak yıllar sürüyor" diye devam ediyor Gülçin, yazının başındaki alıntının devamında. Gri en sevdiğim renklerden olduğu için almıyorum sadece bu alıntıyı buraya: Suçun renkte olmadığını, rengin tekleştirilmesinde,

diğerlerinden ayrılıp zorunlu kılınmasında olduğunu anlamış, bir kez anladıktan sonra gri özgürlüğüne kavuşmuş. Bir de, elbette, en kıymetli kelimeyiz geçiyor burada. Barışla, barış ve özgürlük için verilen emekle çizilen bir yol Gülçin'in "inceltmiş bir fikir veya eylemin peşinden" ilerlediği.

7

Aklımda Bir Şey Vardı'yı teşekkür borçlu olduğumuz büyük, kararlı, kolektif bir çabayla bir araya getirenler işte bizi Gülçin'in keşfettiği bu yollara çıkarıyorlar. Nesnelere kendisi değil sadece üretim süreçleri de, nihai netice kadar emek ve geleceğe kalan deneyim de kıymetli bu sergide. O geleceğe kalan işte bizim için bir özgürlük umudu taşıyor. Hatırlayın, "Ey özgürlük, ne muhteşemsin sen!" diye haykırmıştı Hrant Dink. Evet, bugünlerde aklımızdan geçenlerin bile başımızı belaya sokabileceğini düşündüğümüz oluyor, ama Gülçin'in söyledikleriyle ve yaptıklarıyla buluşmak, özgürlüğe susayanlara da birçok araç sunacak. Yani son bir sözle bu sergi, bizim için de kendi yolculuğumuzu değerlendirme ve aklımızda, kalbimizde, hafızamızda hâlâ hep yapmak istediğimiz gibi, Gülçin'le birlikte yola çıkma fırsatı.

Redaksiyon ve son okuma: Asena Günel

SEVEN FRAGMENTS FOR GÜLÇİN

Nazım Hikmet Richard Dikbaş

*"We were thick-headed. We lived in times when everything was black-and-white.
Despite all our youth, we wore grey clothes."
(From Double Story)*

1

What a wonderful poster, and what a powerful exhibition title! Why do I think the poster is wonderful: Because the tree, Gülçin's straight, inverted, horizontal tree is here with all its ramifications, facing us. Those who do not yet know Gülçin Aksoy, who will get to know her with this exhibition, may you have no concern: This exhibition, and the record of this exhibition for the future, will soon be telling you what a tree and trees are, what they mean for us, and why it is sometimes necessary to flip trees around a bit. In Gülçin's words, *"It's not about the tree, it's about the tree"*. Those words contain everything, but it is not only trees that are in this exhibition: You will love, think, and become attached.

2

One of the most striking memories of my childhood is the moment when I managed to climb, my body light and nimble, to the highest, most fragile and therefore most dangerous branches of the walnut tree we used to climb every day with my closest friend, at that highest point, what I had around me was a tree-world, branches, leaves, walnuts and the sky above, alone, together. Infinity was everywhere: Yes, in the light blue sky and in having reached that sky, but also in the branches, the trunk was the strongest, the branches at the very ends were fresh, life was all around, it was seemingly impossible to count the leaves, not because they were too numerous to count, but because the eye strayed, attention faltered, and memory weakened. I felt even then that this was an exceptional experience, and it has since neither left my mind nor abandoned my soul. So, may one ask, does the sky, too, swing and come along with the tree when it is inverted? Or is it the roots that are now nurtured off the air rather than earth? Everything has gone topsy-turvy. When a tree, or an image of a tree, is stretched out on a table, are its roots and branches now one and the same? When it is woven into a carpet, how much of its experience can the image of a tree bring along, and what new is added to it? Let us try to feel along with Gülçin's tree.

3

Now for the exhibition title: *I Had Something in Mind*. I always want sentences, and especially exhibition titles, not to be grand, monolithic slogans, but to open up layer by layer once we hear them in our mind, and this is one of those sentences. So let's do a few exercises with this sentence: I had something in mind, the past tense, so that something is no longer there? I had something in mind, but not in my heart, so was there something else in my heart? I had something in mind, now I feel like I have forgotten it, but it's on the tip of my tongue, if only I could focus a little, I may remember. I had something in mind, but I somehow never managed to act on it, I still could, and I should. I had something in mind, a plan, a plan for us to do together, and that was what I wanted to tell you.

A while after she wrote this sentence in her notebook, and in fact, drew it and designed it down to its typeface, Gülçin wrote the following with a different pen: *"On 15. 4. 2017, I have other things in mind. I have relaxed."*

4

If all goes well, we reach the highest branches of the tree and of childhood, yet the time comes when we must climb down again. From summits, where it is, for a few seconds, possible to unite with infinity and capture freedom in sensitive balance, to the centre of life, to growing up and to society - to ground level. My childhood was in the 80s, too, we had to constantly move house from one place to the next, and Gülçin says, *"As the child of a family that carried the heavy trauma of the 80s, I could say that memory-and-the-destruction-of-memory has taken up my entire life"*. We live in a society that transmits the heritage of trauma from one generation to the next, and the trauma grows and spreads since it is never confronted. Thus the task of the artist in such a society, and to speak more generally, the intellectual, to use a phrase no longer popular, is to understand the conditions, resist them, and to change both herself and the circumstances -by building a new language - itself to be brought down in turn - a new behaviour, a new style.

"Another history is possible," wrote Gülçin, and I am now looking at her work Road to Salvation. Gülçin wanders among stiff, frozen, lifeless representations of figures of official discourse and official history. She is full of life, she dances past them, and even when she stands straight like them, a vivid wind surrounds her face, she takes a long look at the figures, and it is clear that she is thinking. Gülçin knew very well that the behavioural patterns imposed by the system were not confined to the hell of major institutions, and that they oozed into the most distant nooks and crannies of life: What we had to put up a struggle against was a type of repression that had also permeated opposition politics, art, which is supposed to be the field of creativity, and even relationships of friendship and love, in the very midst of everyday life. So let's lend her an ear: *"If wisdom is to be found anywhere, that place is where we already are now, whether we are crossing a bridge, or washing the dishes"*.

5

Let us look at the three horizons of Gülçin's style, at her ethical, aesthetic and political consciousness: The first horizon is courage, the kind of *courage* which challenges, with anger yet also with laughter, a system that speaks only lies and commits only massacres, or the patriarchy, its other name, and if we approach closer the field we work in, the hypocrisy that permeates official art. The second horizon is *honesty*, integrity, a search for truth only, which questions not only the work, painting, word, person, relationship, society and world she is presented with, but -as we see in the light touch that feels no need to show mercy, in action in her notebooks included in this exhibition- also what she herself thinks, writes or does, time and time again. The third and final horizon is *creativity*, ready to destroy and demolish as much as it is to build and make, prepared to set out to explore as much as it is to know the worth of a discovery, knowing that only if she returns to silence will she hear new sounds, see new forms, sense the structure of new techniques and methods, and that only then a map will begin to appear.

6

Two actions, intertwined: accepting, and abandoning, or giving up. In this sense: Once you fully understand that something is harming you, in other words, after you have experienced it, been harmed, realized, and frequently, after considerable time has passed, you put some distance between the source of harm and yourself. I want to perceive her carpet that proclaims, "Vazgeçtim", or "I Gave Up", as such a distancing, an action carried out not with pessimism, but with joy and humour, retaining her force of life, shedding that extra weight. It is no defeat, it is getting up and leaving for the sake of a new beginning.

"It takes years to make peace with grey," writes Gülçin, continuing on from the quote at the head of this text. It is not only because grey is among my favourite colours that I quote her on this: She understood that the fault did not fall on the colour, but on the isolation of that colour, its separation from other colours and its imposition, and once she realized this, grey was set free. And of course, she mentions our most valued word, our favourite concept. It is with peace, with labour committed to peace and freedom that Gülçin marks out her path, led by a "refined idea or action".

7

It is these paths discovered by Gülçin that those who brought together *I Had Something in Mind* with a great, determined, collective effort help us to walk on, and we owe them gratitude. What is valuable in this exhibition, is not only the objects themselves but their production processes, and as much as the final outcome, labour and the experience left for the future. What is passed on to the future is what bears the hope of freedom. Remember how Hrant Dink exclaimed, "O freedom, how glorious you are!" Yes, these days, we sometimes feel that even our passing thoughts might get us into trouble, but meeting with Gülçin's words and works will also provide those who are thirsty for freedom with many tools. So, to sum up, this exhibition is an opportunity to assess our own journey, and as we still always want to, to set out on a journey with Gülçin, in our minds, in our memories and in our hearts.

Translation: Nazim Hikmet Richard Dikbaş
Editing and proofreading: Asena Günel

DUBLE SANAT/HAYAT

Nermin Saybaşı

"Derdim dünyadır," diye not düşmüş Gülçin Aksoy, sanat-hayat, özel-kamusal, benlik-öteki, doğa-kültür, kadın-erkek, canlı-cansız gibi toplumsal ayırım ve ayrışmaları aşındırmaya, hatta bertaraf etmeye yönelik bir sanat pratiğini sonuna kadar sürdürdüğünün kanıtı oluyor sözleri. Toplumsal dünyanın temel kanunu olagelmış ikilikleri sorgulayan Aksoy, gerçek olan ile sembolik olan arasındaki gedikte çalışmıştır. Hayatın kendisindeki ikiliği ve ikiyüzlülüğü görmüştür, öznel ve kamusal yaşamdaki yüzeyselliğin ya da doğrudanlığın arkasında bir olmamışlık, bir ahmaklık, bir gülünçlük yattığını anlamış ve kurulu düzenin "duble yorum" gerektirdiğini bilmiştir. Sanat pratiğinde temellük etme, ironi ve pastişe sıkça yer vermiş olması da bundandır. "Duble" sözcüğünü de çok isabetli bir biçimde sanatına kendisi yerleştirmiştir.

Gülçin Aksoy yaşamının kendisinin bir mücadele alanı olduğunu bilerek sanatı(nı) Deleuzyen anlamda bir "güç", bir enerji olarak kuşanmıştır. Disipliner duvarlar inşa etme peşinde bir içerideliği yerleştirmeye çalışan iktidarın aksine dışarıdan gelerek sınırlamaları kırmaya yeltenen "güç"; hareket ile oluşun, değişim ve dönüşümün kaynağıdır. Sanatçı 1990'lardan başlayarak feminist bir bakış açısıyla, aile, devlet, ulus, sınıf, kurum, kamusal ve gündelik yaşam gibi makro ve mikro iktidarı hicvetmeye, ters yüz etmeye yönelmiştir. Sanatçı ve eğitimci olarak baskı ve sınırlamalara karşı yeni diller ve bedenler, yeni mekânlar ve manzaralar arayışında olmuştur daima.

Depo'daki sergide yer alan Aksoy'un günce gibi tuttuğu defterleri onun zihninin ve elinin nasıl çalıştığını göstermekle kalmıyor, feminist sanat ve eleştirinin başvurduğu dille olan performatif ilişkisini de ortaya koyuyor. Özellikle son yıllardaki üretimlerinde iyiden iyiye kendini hissettiren doğaya ilişkin referanslar, bedeni(ni) ve dili(ni) doğaya iade etmekten çok sanatçının deyişle "yapıntı doğalar" ile inşa ettiğimiz dünyaya yeniden yerleşmenin mümkün olup olmadığını sorgulamak içindir.

Aksoy'un yaklaşık bir yıl önce ani ve zamansız ölümüyle yarım kalan ve şimdi Depo'da sergi içinde sergi şeklinde kendisine yer bulan "iAde" (2025) başlıklı fotoğraf serisinde onca çer-çöp, onca yıkıntı ve atık arasında kendisine yer açmaya çalışan, bedenini taşa, toprağa, ota ve kuma yazmaya yeltenen insanı görmeye, hatta o karmaşa altında onun jestlerini ve gölgeli varoluşunu bulmaya yönlendiriliriz. Aksoy'un seri fotoğraflarında eril aklın ve arzusunun tahakkümü altında inşa edilmiş "yapıntı dünya"nın kıyılarında başka bir dünyanın, hatta dünyaların varlığını talep etmenin gerekliliği su yüzüne çıkarılır. Toplumsal bedenin ötekisi "doğa"ya yerleşememiştir, bundan sonra da yerleşemeyecektir... Sürekli iade edilecektir. Antroposen çağda birçok şey gibi beden de bir atıktır. Aksoy'un dilsel olandan bedensel olana "A" harfinin hiyerarşisini sorguladığı ve Zilberman'da (2017) sergilediği "A" başlıklı kişisel sergisindeki çalışmaları düşünüldüğünde "iAde"deki "A" harfi, metaforik anlamda bu kez "Coğrafya"nın "A"sını ifade etmektedir. Fotoğraflarda gözümüze ve zihnimize takılan gerçek imge şudur: canlı-cansız "doğa", farklılıklara yer açmayan (küresel) coğrafyanın büyük otoritesi altında, turistik bedenle göçmen-mülteci bedenin kavuşamayacağı bir kavşakta bulmuş, daha açık bir ifadeyle, küçük bir Ege kasabası olan Ayvalık'ın kıyılarına vurmuştur. Sanatçının sicim gibi gerili beden parçalarını gördüğümüz siyah-beyaz fotoğraflar doğa ile kültür arasındaki kapanmaz yarığın orada ve burada, içeride ve dışarıda, şimdide ve gelecekte sonsuz olacağının bilincinde dışsal doğaya bakmak kadar insanın kendi doğasına bakmak gerekliliğini de ortaya serer.

Geriye dönüp bakıldığında, ister toplumsal cinsiyet meselesi, isterse ırksal ya da sınıfsal kimlikler sorunsalı olsun, “yapıntı doğa”nın dayandığı asimetrik ilişkinin sorgusu ve imhasının Gülçin Aksoy’un temel çıkış noktası olduğu görülür. Yaşadığımız coğrafya da dahil sanat tarihsel olarak uzunca bir süre yok sayılan ya da görmezden gelinen kadın elini ve deneyimini çok önemseyen sanatçı yıllar içinde fotoğraf, video, resim, enstalasyon, dokuma, performans ve sanatçı kitabı gibi birçok farklı malzemeyle, emekçi kadınlardan öğrenci ve sanatçılara değin kurduğu çeşitli iş birlikleriyle feminist sanat pratiğine eklenen çalışmalar üretmiştir.

Gülçin Aksoy’un sanatı politiktir. 1980 darbesinin yarattığı travmaları; 1980 sonrası siyasi, toplumsal ve kültürel yapıya yerleşmekle kalmamış adeta kök salmış baskıları, kayıpları, kayırmaları, eşitsizlikleri ve eksiklikleri semptomatik göstergelerle işlemiştir. Semptomatik göstergeler tarihin yaşamsal artığı, toplumun yaşamsal atığı olan imgelerdir. Sanatçı bu göstergelerde kimi kez bir persona takınmış halde çıkar karşımıza. *Duble Hikâye* (2014) başlıklı sanatçı kitabının içinde birçok kez arz-ı endam ederek Samsun’da geçen çocukluğunun ve ilk gençliğinin 12 Eylül’ünü yönlendiren “kadın polis” bunlardan biridir. *Duble Hikâye*, Aksoy ailesinin uzunca bir süre oturduğu Gazi Mahallesi’ndeki Umur Apartmanı’nda basılan solcu afişleri akla getiren görsel-yazınsal bir dille serigrafi (ipek-baskı) tekniğinde üretilmiş yazı ve imgelerden meydana gelir. Ailenin 1972-83 yılları arasında oturduğu Umur Apartmanı’ndaki daireleri uzun yıllar 78’liler Derneği bürosu olarak kullanılmıştır. Onu yakından tanıyanların bildiği üzere, hayata karşı duruşunda Gülçin Aksoy’u tarifleyen toplumsal cinsiyet normlarının dışındaki o ne kadın ne erkek ama hem kadın hem erkek duruş, o oyuncu ve sağlam hal ve tavır bu kez yarattığı “kadın polis”te vücut bulmuştur. Otobiyografik göndermelerle dolu yoğun kitap, devrimci ikiz kardeşlerden birinin öldürülerek “ölümüne isimsiz”, kaldığı diğerinin ise iltica ederek kurtulduğu bir duble hikâye çatar. Siyah takım elbisesi ve güneş gözlükleriyle kitabın sayfalarına yerleşmiş kadın, bir imge olarak Aksoy’un büyük ölçüde kendi travmatik gerçekliği de olan tarihsel bir geçmişe şimdiden ve dışarıdan bakarak yorumlama olanağı verir. Aynı kadın polis figürü “Duble Ayar” (2014) başlıklı videoda da çıkar karşımıza. Gerçek olaylar dizisi bu kez *Duble Hikâye*’nin bıraktığı yerden devam eder. Hikâye Türkiye’den İsveç’e, Samsun’dan Lund’a uzanır ve sanatçının 1980 darbesinden sonra İsveç’e iltica eden devrimci-solcu kız kardeş üzerinden çifte-yabancılaşma içkin huzursuzluk ve hoşnutsuzluk halini haritalandırır. Videoda Aksoy’un bedenleştirdiği kadın polis ile sanatçının kız kardeşinin ülkeden kaçarken gıydiği bedensiz çizgili kıyafet, Kuzey Avrupa’nın yeşilliğine açılan bir yolun kavşağında bir belirip bir kaybolurlar, birbirleriyle buluşmadan ayrılırlar. Duble hayat sürmektedir. Sanatçı trajediyle ironiyi, dramla parodiyi düğümlemlerken bir toplumun fay hatlarını da haritalandırmış, (toplumsal) tarihi de tahrif etmiş olur. Bu yönüyle Aksoy’un sanatı sanat tarihçi Aby Warburg’un kavramsallaştırdığı biçimde bir “sismograf”¹ gibi işler: uzak ya da yakın tarihler, yerler, mekânlar, olaylar, kurumlar, insanların ve hatta eşyaların karmaşık ilişkileri dille ve imgeyle cismini bulur, görünür ile görünmez, duyumsanır ile duyumsanmaz, fiziksel ve psikolojik olan arasındaki mesafeler kısılır ve hakikat cismaniliğini elde eder.

Aksoy tarih ile belleği, zaman ile mekânı sanatıyla tasvir ederken, temsil rejimine başvurmayarak gözle söz arasındaki, yazıyla dokuma arasındaki farkta dolaşmıştır. 2014 yılında verdiği bir söyleşisinde feminizmin patriyarkal mantık, temsil ve tarihle olan meselesine sanat tarihi kanonunu da ekleyerek şunları söylemiştir:

¹ Aktaran Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg’s History of Art*, çev. Harvey L. Mendelsohn (The Pennsylvania State University Press: Pennsylvania, 2017), s.71-72.

“Devrimci gelenekten gelen bir bakış açım vardı, ‘insanız’ noktasındaydım. Yaşamın beni şu an getirdiği nokta şu: Kadını, canıma da okunuyor. Sanat eğitimim sırasında da canıma okunmuş, daha başlarken fırçayı erkek gibi tutmak gibi bir söylem var. Hâlâ var! Bilek kudretinden bahsediliyor. Hangi sanat yahu? Resim tarihi, erkek tarihidir. Pentür tarihi tamamen erkektir, onun içinde kadının yeri yoktur. Kadın bir temsiliyet nesnesidir, o kurallar hiçbir zaman kadının aklına göre inşa edilmemiş. Resmin, yanılmanın kuralları... Kadının bu anlamda tarihi yok. Bütün tarihi her zaman beyaz, heteroseksüel erkek yazmış.”²

Feminizmin bugün geldiği noktada, erkek ve kadının çeşitli cinsiyet/toplumsal cinsiyet olasılığından sadece ikisi olduğu, en azından teoride, tartışma götürmez bir gerçeklik olmakla birlikte pratikte toplumların alması gereken daha bir hayli uzun yol olduğu açıktır. Aksoy Depo’daki serginin bir nevi merkezinde yer alan “Cumhur Kadın” (2013) videosunda zamanının patolojisini, gecikmelerin ve krizlerin bileşiminden mütevellit erkek egemen akademik yapıyı kendi bulunduğu yerden hicveder. Bu kez videodaki kadın bir persona değil, ta kendisidir. Akademi’deki (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) hocası ressam Zekai Ormancı’dan 2008 yılında devraldığı Resim Bölümü bünyesindeki Halı Atölyesi’nin yürütücülüğünü ani ve zamansız ölümüne kadar sürdürmüştür. “Cumhur Kadın”da Gülçin Aksoy’u akademik cübbesi üzerinde derme çatma bir odada masabaşında çalışırken görürüz. Bir anda nereden peyda olduğu belirsiz topa kayıtsız kalamayan sanatçının sandalyesinden kalkarak top sektirmeye başladığına tanık oluruz. Erkek egemen üniversite ve atölye yapılanması içinde zamanda ve mekânda bir aralık yaratarak erkek meslektaşlarına çalım mı atmaktadır? Yoksa onlardan rol mü çalmaktadır? Bir kadın her ne yapıyorsa bir erkekten duble iyi yapmak zorundadır. Voleybol, yüzme, bisiklet başta olmak üzere spora olan merakı ve yatkinlığı yakınlarıncı bilinen Aksoy “erkek sporu” diye geçen futbol üzerinden bu durumu tiye alırken akademik cübbe üzerinden de tektipleştirmeye dönük bir girişimin ciddiyetini sorgular. Duble hayat, duble kadını, duble insanı yaratmıştır işte! Sanatçı “ciddi” olanla yeni ve daha karmaşık bir ilişki kurma gerekliliğinden dem vurur. Susan Sontag’ın başka bir çerçevede, “camp estetiği” bağlamında belirttiği gibi, “[k]işî, gayriciddi şeyler hakkında ciddi olabilir, ciddi şeyler hakkında gayriciddi olabilir.”³

Benzer bir “gayriciddilik” sanatçının “Kurtuluş Yolu” (2014) başlıklı fotoğraf serisi ve performans-videosunda da çıkar karşımıza. Performatif çalışmada üzerinde beyaz gömleği ve siyah tayyörüyle Samsun’daki tarihi Tütün İskelesi’nde sergilenen Atatürk ve on sekiz asker arkadaşının balmumu heykelleri arasına sızmıştır. Böylece bir başka “cumhur kadın” figürüyle donmuş resmi tarihi ve onun imgesini yeniden canlandırarak erki aralamaya, iktidarı ötelemeye çalışır, modern ve çağdaş toplum inşasında belli bir rol biçilen “cinsiyetsiz cumhuriyet kadını” figür ve imgesini sorunsallaştırır. “Kurtuluş Yolu”, ortak hafıza yaratmak isterken başvurulan “realist anıt heykeller” formu dolayımında tarihi kurguyu sekteye uğratarak kimliğin sahteliğini de performatif bir biçimde ortaya serer.

² Ayşegül Oğuz, “Gülçin Aksoy: Umur’daki Umud”, *Bir+Bir*, 27 Haziran 2014, <https://birartibir.org/umurdaki-umud/> (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2025)

³ Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’” içinde *Against Interpretation and Other Essays* (A Delta Book: New York, 1966), s. 288.

Tüm bu personaları ve performatif yaklaşımı düşünülürken Aksoy'un politik sanatı kurumsal ve ideolojik eleştiriden çok daha fazlasını ihtiva eder, çünkü etkin politikanın öznelliklerimizi aktif bir biçimde üretmek anlamına geldiğini ortaya koyar. Sanat pratiğinin ve pedagojik yaklaşımının dayandığı iş birlikleri ile katılımcılık, yaratıcı öznellik hususunun önemini kanıtlar niteliktedir. Öyle ki "Halı Atölyesi" yıllar içinde hayattan ve günümüz sanatından kopuk, büyük oranda geçmiş ve yorgun "plastik sanat eğitimi"ne alternatif olmuştur. Atölye gerçek anlamıyla kendini ifade etme olanağı bulamayan genç sanatçı adaylarına özgürlük alanı açan çağdaş bir sanat atölyesi hüviyetine bürünmüştür. O nedenle kapısının üzerinde şimdi bile asılı duran "Halı'dayız" dokuması bir atölyeyi imlemekten çok daha fazlasıdır. Konferanslar, konuşmalar, projeler, çalıştaylar ve sergilerle atölye, akademinin oldukça kapalı yapısının aksine hem içeriye hem de dışarıya açık etkileşimli bir mekân olmuştur.

Etimolojik olarak "pedagog" ya da "eğitimci" sözcükleri Yunanca ve Latince'de "çıkarmak", "dışarı çekmek" anlamlarına gelir ve bu sözcükler gerçekte Antik Yunan'da uygulanan bir pratikten kaynaklanmaktadır. "Pedagog" adı verilen bir aile kölesi, okul zamanı geldiğinde çocuğu evinden, yani özel alanından öğrenim göreceği yere, yani okula kadar götürürdü, ona eşlik ederdi.⁴ Kişiyi belli bir sınıranın, öznel mekânın ötesine çıkarma şeklindeki mekânsal edim, "mutlak bilgi", "evrensel bilgi" ya da "ilerici bilgi" gibi nosyonların yerine "göçebe bilgi", "rastlantısal bilgi", "potansiyel bilgi" ve "fark" gibi nosyonları yerleştirir. Bu açıdan bakıldığında, ilhamını hocası Zekai Ormancı'nın Halı Atölyesi'nde öğrencileriyle birlikte dokuduğu "Siyah Kalem" halısından alan "Duvar Yazısı/Halısı" (2018-2019), akılları, dilleri, bedenleri, tarihleri ve bellekleri ortaklaştırma fikrinden ortaya çıkan bir yazı-dokuma projesi olarak atölyenin kamusalının en canlı örneklerinden biridir. Bir hafıza ve direniş tekniği olan dokumada görünürdeki desen, onu üreten sürecin ayrılmaz bir parçasıdır; program ve desen ise sürecin ayrılmaz bir parçası. Tekstil (textile) ile metin (text) arasındaki dilsel ve kökensel ilişkilerin girift (tarihsel) ağlarına birer ilmek de bizler atarız.

Aksoy'un atölye geleneği ve bürokratik yapıya ilişkin hoşnutsuzluk ve eleştirisi "Cumhur Kadın" videosunun başlarında kameraya da yansıyan "Masa Üzeri Koltuk Hatası" (2009) başlıklı başka bir çalışmada daha karşımıza çıkar. "Masa Üzeri Koltuk Hatası"nda üzeri cam kaplı bir masanın içine yerleştirilmiş cart kırmızı renkte bir kapitone yer alır. Kapitonenin üzerindeki düğmelerin yerinde ise had bildirir ya da yargılar biçimde işaret parmağını havaya kaldırmış fallik bronz eller görülür. Aksoy'un bu yerleştirmesini sergilemek için seçtiği yer de sembolik yükü olan bir mekândır: kurumun çeşitli sergilerinin düzenlendiği Osman Hamdi Bey Salonu. "Masa Üzeri Koltuk Hatası" salonunun "demirbaşları" olan Atatürk rölyefi ve kopya Nike heykelinin arasına yerleştirilmiştir ve bu haliyle olmadık ve başıbozuk ilişkiler kurulmasına olanak vermiştir.

"Masa Üzeri Koltuk Hatası"nın Altan Gürman'ın "Kapitone"si (1976) ile birlikte düşünmemek imkansızdır. Aynı sanat kurumunda eğitimcilik yapmış farklı kuşaklardan iki sanatçı olan Gürman ve Aksoy Türkiye çağdaş sanatının öncü figürlerinden olmuşlardır. Gürman 1969 yılında kuruluşunda etkin rol oynadığı Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nün⁵ 1974

yılında başkanı olmuş, Aksoy ise ressam hocası Zekai Ormancı'dan devraldığı Halı Atölyesi'ni çağdaş sanat eğitimine ve pratiğine eklemiştir. Her ikisi de bir zaman gelmiş ve bürokratik bir güç sembolü olan kapitoneye başvurmuşlardır. Gürman'ın asambrajında kırmızı renkte kapitoneye iliştilmiş tarihsiz ve belleksiz anonim bir T.C. portresi yer alır. Kendisinin de bir parçası olduğu devlet kurumlarındaki bürokrat figürüne eleştirel yaklaşan Gürman erken ölümünden kısa bir süre önce bitirdiği portreyi akademideki kendi kürsü başkanlığı makamının duvarına asmıştır. "Masa Üzeri Koltuk Hatası"nda ise kapitone dönemin ruhunu yansıtabilecek biçimde fetiş bir nesneye bürünmekle kalmamış, sanatçı bir kadının elinde yatay düzleme çekilmiş, erkeklik simgesi anıtsal bronz heykel tipolojisinin yerini ise "aman ha!", "dikkat et!" diye ünleyen güdük parmak heykelcikleri almıştır. Olmadık bir yüzeyde, bir masanın kaplaması olarak karşımıza çıkan kapitone, kitschleşmiş iktidarın yeni simgesi olur. "Masa Üzeri Koltuk Hatası"nın sergilendiği yer de tıpkı Gürman gibi özenle seçilmiştir. Yayınlanmamış bir söyleşisinde Aksoy bu önemli işiyle ilgili olarak şunları söylemiştir:

"Araya sıkışıp çoğalmış güç sahibi nesnelere ya da bir zamanlar öylelermiş de şimdi geçmişleriyle övünen iktidarını yitirmiş minik baba motifleri... kırılmaya uğramış, boşluğa bırakılmış, fetiş haline gelmiş yeni bir tüketim nesnesine dönüşmüş bir iktidar mekanizması söz konusu burada. Fetiş nesnelere sahip olunması nesnelere, arzu uyandırır. Bu kadar çok arzu çeşitliliği, iktidar isteği hangi çağda görüldü acaba? Herkes istiyor, böylece merkez iktidar parçalanıyor. Masanın bronz parmakları gibi. Masanın içindeki bu işe kısaca 'fetiş iktidar nesnesi' diyelim."⁶

Kamusalının nüvelerinden biridir masa; buluşma, tartışma, çalışma, çatışma, diyalog, katılım, uzlaşım ve etkileşimin gerçekleştiği mahaldir. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*'nda "ortak dünya" olarak tanımladığı kamusal alanı tariflerken insanları hem bir araya getiren hem de ayıran masa metaforunu kullanır. Aksoy'un "hatalı nesne"si yanlış ve eksik bir kamusalın varlığına işaret ederken masanın daha geniş bir toplumsallığın mikrokozmosu olduğunu düşündürmüştür. Kamusal mekân tekilliklerin ortaya çıktığı mahaldir. Sınıf, amfi ya da atölye kamusal mekânlardır. Bu çerçevede Halı Atölyesi, masa metaforuyla birlikte düşünülebilir. Atölye büyük bir üretim tezgâhı olarak "Bir"e ve "Tek"e indirgenmeden birlikte varolmanın dinamiklerinin test edildiği, birbirinden öğrenildiği ve birbirinden başkalaşıldığı ortak bir kamusal mekân olmuştur. Sanat zaten farkın pratiği değil midir? Nergis Abiyeva, Gülçin Aksoy'un ölümünden hemen sonra kaleme aldığı anma yazısında atölyeyi şöyle hatırlıyordu: "Atölyede asılı 'Aynı yöne ayrı pedal, ayrı yöne aynı pedal' ifadesinin de imlediği gibi, Gülçin bir ekolden ziyade 'anti-ekol' peşindeydi."⁷

Bir sanatçı arkadaşının tabiriyle "Halı Kadın"dır Gülçin Aksoy. Bir anlamda eskilerin "Ören Bayan"ından "Halı Kadın"a yol alırız. Kadınların sıkışıp kaldıkları ev içinden çıkıp sosyal yaşama, sanata ve iş hayatına dahil olmalarının da ifadesi olur bu tanım ki kadınlar için bu süreç çok da kolay olmamıştır. Mücadele ise halen devam ediyor. Erkeklerin bölgesine ayrılmış olan edebiyat ve sanatın alanını zorlamak gerekmiştir. Nurdan Gürbilek yazı ile dokuma arasındaki ilişkiyi irdelediği yazısında sınıfsal ve toplumsal cinsiyetsel ayrımın işleyişi üzerine şöyle yazar:

⁴ Aktaran Florian Schneider, "Collaboration: Seven notes on new ways of learning and working together, içinde: *Academy*, ed. Angelika Nollert, Irit Rogoff ve arkadaşları (Revolver: Frankfurt, 2006), s.251.

⁵ Maalesef Temel Sanat Eğitimi Bölümü geçtiğimiz yıl YÖK kararıyla kapatıldı.

⁶ Nazlı Gürlek-Gülçin Aksoy, "Masa için Söyleşi" (yayımlanmamış söyleşi)

⁷ Nergis Abiyeva, "Gülçin Aksoy: Feminist, Mücadeleci ve İşteş Bir Yaşamın/Sanatın Ağlarını Örmek", *Sanat Dünyamız*, S.199, Mart-Nisan 2024, s.5.

“Aklıma Marx’ın toplumsal iş bölümünün sonunu hayal ettiği komünizm ütopyası (‘sabah avcılık, öğlen balıkçılık, öğleden sonra sığır çobanlığı, akşam yemeğinden sonra eleştiri’) geliyor. Ütopyada – özne bir erkek olmalıdır – problem bir zaman (‘sabah’, ‘öğlen’, ‘öğleden sonra’, ‘akşam’) sorunu olarak karşımıza çıkar. İşin içine toplumsal cinsiyet girdiğinde işler karmaşıklaşır. Kadınlar yakın zamana kadar, aslında dünyanın birçok yerinde bugün de, bir *the needle or the pen* (‘dikiş iğnesi mi, kalem mi?’) bölünmesiyle, dikiş dikmeyi ya da örgü örmeyi eve kapatılmışlığın, zihinsel alandan dışlanmışlığın simgesi olarak karşılıklarına alarak yazabildiler. Feminist eleştirinin bölünmeye itirazı daha çok 80’lerde başladı. Kadın yazarların anlatı stratejilerinde (hafıza blokları, flashback’ler, tekrarlar) dokuma-örme-kıryama tekniklerinin izlerini araştıran çalışmalar da bu döneme ait. ‘The needle or the pen’ zamanla ‘the needle as the pen’e (‘bir kalem olarak dikiş iğnesi’), o da zamanla ‘the needle and the pen’e (‘dikiş iğnesi ve kalem’) dönüştü.”⁸

Feminizmin en önemli yanlarından biri çoğunlukla göz ardı edilen medyalar ve kültürler arasındaki bağlantıları görme becerisidir. Kadınlar ile ağlar, el dokumaları ile örümcekler, iplik eğirme ile hikâye örgüsü, kıryama ile göç arasındaki mitolojik, efsanevi ve metaforik ilişkilerin de ötesinde Sadie Plant’in de dikkat çektiği gibi tekstilin ve dokumanın dünya üzerindeki tarihi, kağıttan ve Batılı anlamda tuval resminden çok daha eskidir.⁹ Tarihsel olarak tarih öncesinden itibaren kadınların başrolde olduğu tekstil ve dokumaya için ortaklığı ve bir nevi tarih dokumayı, tarih yazmayı, tarihe dokunmayı Plant şöyle ifade eder:

“Karmaşık tasarımların dokuması birden fazla el gerektirir ve tekstil üretimi dedikodu ve sohbet için bolca fırsat sağlayan ortak, sosyal bir iş olma eğilimindedir. Dokumacılık zaten çoklu ortamdı: şarkı söylemek, tezahürat etmek, hikâyeler anlatmak, dans etmek ve oyun oynamak, iplikçiler, dokumacılar ve iğne işçileri aynı zamanda tam anlamıyla ağ kurucuları. ... İplik eğirmek, kurgular üretmek, moda yaratmak... Dokuma kumaşların dokuları, henüz hiçbir şey yazılmamışken bile iletişim ve bilgi depolama aracı olarak işlev görülüyordu.”¹⁰

Resim söz konusu olduğunda formun sultanı altında her şey nesneleşirken Aksoy nesneye bir hayat bahşetmeye girişir. Halı Atölyesi’nde, iş birliği ve katılımdan çıkan “İçinden Kol Geçen Puf” (2023) bu örneklerden biridir. Aksoy ölümünden kısa bir süre önce uzun uğraşları sonucunda “Ortak Mekik: Dokuma Teknolojileri, Doğal Boyama ve Tasarım Merkezi Projesi”ni hayata geçirmiş, yeni teknolojilerle yenilenen Halı Atölyesi’ni Koç Üniversitesi bünyesindeki “KARMALab” ile buluşturarak öğrencilerin etkileşimli teknolojiler konusunda bilgilenip deneyim kazanmalarını sağlamıştır. Projenin

çıkışı 2023 yılında MSGSÜ-Tophane-i Amire’de bir sergi olarak açılmıştır. “Ortak Mekik” katılımcılarının Akademi’nin rıhtımında çözgü iplerini bir araya getirip ardından da birkaç kişinin bu ipleri birbirine dolamasından ortaya çıkan “İçinden Kol Geçen Puf” (2023) yılankavi formuyla nesnenin kendisinin bir kuvvet olduğunu, bir kuvvetin ifadesi ve bir kuvvetin görünüşü olduğunu ortaya koyar. Hayat tümüyle aktif ve reaktif güçler arasındaki karşıtlık ve/ya çatışmalardan meydana gelir. “İçinden Kol Geçen Puf”ta diyalog, mücadele, gerginlik ve uzlaşılardan meydana gelen düğüm üç boyutlu bir dokumada nihayetlenmiş, küçük bir pufa dönüşmüştür.

Özneliğimizi üreten zihinsel ve toplumsal ekolojilerin “doğası” Aksoy’un son dönem çalışmalarında özellikle ağaç ve taş imgeleriyle sorgulanmıştır. İnsan-merkezci ve insan-biçimci dünyanın dayandığı eril tahakküm doğa/kadını “çifte-öteki” olarak işaretlemişken Gülçin Aksoy erkek eliyle uzatılan sözüm ona şefkat nişanını¹¹ taşlar. Taş taşıyarak yapar bunu. “Şefkat Nişanı”nda (2023) dayanmanın, kalmanın, direnmenin bir nişanesi olarak dünyalar kadar eski, insanlık tarihinden de eski taşları adeta kucaklar. Bir insanın içsel gücünün nişanesi olur taşlar ve şair Birhan Keskin’in şu dizelerini hatırlatırlar, en azından bana:

“Taşta saklandım ben yıllarca taşta
Bu yüzden anlamıyorsun öfkem nasıl sert
Nasıl taze, nasıl bozulmadı taşıdığım aşk
Ağır bir taşla yaşadım nasıl,
Beni esirgeyen taşı da öyle söküldü sabrım
Nasıl benzedim taşta, ya da taş bana nasıl,
bilemezsin.”¹²

Taş gibi, taş parçaları gibi keskin ve güçlü işler üretti Aksoy. İlginç olan nokta, hiper-realist resimle başladığı sanatının ilk imgelerinin de taş olmasıdır. Kavramsal sanata geçerken bu resimlerden birinin üzerine yazı yerleştirmeye karar vermiştir. Son dönemde taşlara geri dönmesiyle ilgili olarak ise şöyle söyler: “...otuz beş yıl önce hiper-realist tarzda boyadığım taşlara geri döndüğümü, o taşları taşıırken değil, ‘Şefkat Nişanı’nı çizerken fark ettim. Belki çoktan dönmüştüm, fakat o taşları çizerken insanın kafasına taş düşmesi ilginç oluyor doğrusu...”¹³

Avuçlarının içine yerleştirdiği taşlarla atağa geçecekmiş gibi gözlerini dikip bize bakmakta olan sanatçının bir dizi otoportresi “Pozisyon” (2020), eril bakışın perspektifini ve algı sınırlarını yeniden hizaya sokmak içindir. Bir Hatay gezisi sırasında toplayıp yanında taşıdığı bu büyük taşlar bedeninin birer uzantısına dönüşmüşlerdir. Bu otoportreleri *Duble Hikâye*’de yazdığı şu sözcüklerle yeniden düşünebiliriz: “Elini havaya kaldırma zorunluluğu, elini gösterme, açık etme zorluğu vardı. Ellerini öyle çok kullandılar ki, suretleri yumruk oldu.” İşte o yumruklara karşı doğadan devşirdiği taşlarla kendini siper eder gibidir Aksoy; gerekirse saldırmaya da hazırdır ayrıca.

¹¹ Gülçin Aksoy’un Nergis Abiyeva küratörlüğünde Merdiven Art Space’de açılan son sergisinin başlığı “Şefkat Nişanı”dır (2023). Şefkat nişanı, II. Abdülhamit zamanında hayır ve yardım işlerinde başarılı görülen kadınlara verilen nişanın adıdır.

¹² Birhan Keskin, “Küçük Şeyler IV” içinde: *fakir kene* (Metis Yayınları: İstanbul, 2016), s.48.

¹³ Zeynep Nur Ayanoğlu, “Meşakkatli Bir Nişan Taşlama: Şefkat Nişanı Sergisi vesilesiyle Nergis Abiyeva ve Gülçin Aksoy ile Söyleşi” *5Harfliler*, 3 Şubat 2023, <https://www.5harfliler.com/mesakkatli-bir-nisan-taslama-sefkat-nisani-sergisi-vesilesiyle-nergis-abiyeva-ve-gulcin-aksoy-ile-soylesi/> (Erişim Tarihi: 14 Ocak 2025)

⁸ Nurdan Gürbilek, “Örme Biçimleri” *5Harfliler*, 26 Şubat 2021, <https://www.5harfliler.com/orme-bicimleri/> (Erişim Tarihi: 18 Ocak 2025)

⁹ Sadie Plant, *Zeros + Ones Digital Women + The New Technoculture* (Fourth Estate: Londra, 1998), s.61.

¹⁰ a.g.y., s.65.

Dünyanın geldiği noktaya baktığımızda taşların yerli yerine oturmasına daha çok vakit var gibi görünüyor. Virüsler, depremler, yangınlar, enkazlar, cinayetler, savaşlar ve ölümler çağında artık yerleşmenin mümkün olmadığı bir dünyanın, bir tarihin sonundayız. Maymundan gelen aslımız, kendi doğasına tümüyle yabancılaşmış bir halde, “yeşil bir kaos”¹⁴ olan dünyanın üzerine gece gibi çöktü. Aksoy’un “kara kaos” olarak nitelendirdiği “yapıntı doğa”dan gerçek doğaya ulaşmanın zorluğuna ilişkin emareler gün gibi ortada duruyor. Kıymık kıymık kıyılmış kuşuz ağaçlar grotesk formlarıyla doğanın kültürleştirilmesi kadar kültürün doğallaştırılmasını da sorgulamamıza imkân vererek ağır hasarlı bir dünyanın, gölgeli bir insanlık geçmişinin ifadesi oluyorlar.

Dünyamızın karaltısı ağaçlara bulaşmışken, Gülçin Aksoy’un ağaç imgesinde insanı gördüğünü, ağaç gibi insanı da “münzevi ve mücadeleci”¹⁵ bulduğunu düşünüyorum. İnsan gözü dünyayı soyutlarken, bir fotoğraf makinesi, bir mikroskop ya da bir teleskop gibi her şeyi ve herkesi ayrı ayrı görüp bilmeye çalışırken Aksoy ağaç dokur. “Solitaj” (2022) ile ilgili şöyle yazar: “Temsil düzeyinde bu denli tek ve yalnız bırakılan bir nesneyi yün iplikle piksel piksel dokumak ve önce yalnızlığı kutsamak, sonra onu dağıtmak niyetindeyim.”

İnsanın da tıpkı ağaç gibi karmaşık bir ekosistemi vardır. Ağaçlar da insanlar da yalnız değillerdir, öyle göründüklerinde bile... Sözcük oyunlarını çok seven, dili performatif bir biçimde kullanan Gülçin Aksoy “Vazgeçtim” (2005) diye halı dokumuş. Not defterinden anlıyoruz ki bu sözcükte bir cümle gizli: “Huzurumdan vazgeçtim” diye yazmış defterine. Zaten ne hayatta ne sanatta mücadeleden asla vazgeçmez(di). Toplumsal dilin ve bedeninin örtükleriyle hayati savaşımı hiç bitmedi. Ne de olsa devrimci bir geçmişten geliyordu. *Duble Hikâye*’nin sonunda şöyle yazmış: “Ben o dünyadan geldim ve kuşkusuz o dünyada öleceğim.”

İzninizle sanatçı ve eğitimci Gülçin Aksoy için kaleme aldığım bu yazının sonunda arkadaşım Gülçin’e seslenmek istiyorum.

Sevgili Gülçin, bendeki süs yoncası (*oxalis triangularis*) sonunda düzeldi, pembe çiçeklerinden artık beni mahrum bırakmıyor. Kelebek kanatlarına benzeyen ince mor yaprakları geceleri kapanıyor, gündüzleri uykularından uyanıyor. Senin balkonundaki süs yoncası ne durumdadır şimdi, meraklardayım. Güller ikimizin de sevdasıydı. Buralarda biraz öksüz kaldılar. Orada güller yoldaşın olsun. Bana bir kere dediğin gibi, ismin bile “gül” ile başlıyor. Sen orada(n) gül şimdi bana GÜLçin!

Redaksiyon ve son okuma: Asena Günal

¹⁴ John Fowles, *Ağaçlar*, çev. Süha Sertabıboğulu (Lacivert Kitaplar: İstanbul, 2020), s.48.

¹⁵ Hermann Hesse, *Ağaçlar*, çev. Zehra Aksu Yılmaz (Kolektif Kitap: İstanbul, 2018), s.41.

DOUBLE ART/LIFE

Nermin Saybaşı

“My problem is the world” noted Gülçin Aksoy. Her words testify that her artistic practice is committed to erode and even eliminate social distinctions and divisions of art-life, private-public, self-other, nature-culture, female-male, and animate-inanimate. Questioning the dichotomies that have long been the fundamental law of the social world, she has worked in the rift between the real and the symbolic. Aksoy recognized the duality and hypocrisy inherent in social life itself. Beneath the superficiality or directness of private and public self, she perceived crudeness, idiocy, and ridiculousness. She deeply knew that the social order required “double interpretation”. That is why she actively used the strategies of appropriation, irony, and pastiche in her artistic practice. Thus, Aksoy aptly placed the word “double” in her art.

Fully aware of the fact that life itself is a field of struggle, Aksoy put on her art as “force”, as an energy in the Deleuzian terms. Whilst the power establishes an inside in the pursuit of the production of disciplinary walls, the “force” is the source of movement and becoming, change and transformation. It comes from outside in order to break all limitations. Since the 1990s, she had approached both macro and micro-power structures —family, state, nation, class, institution, public, and everyday life— from a feminist perspective, often satirizing and inverting their activities and hierarchies. As an artist and an educator, she had been in constant quest for new languages and bodies, spaces and landscapes against oppression and restrictions.

Aksoy’s diary-like notebooks that are on display at Depo, do not only reveal the ways in which her mind and her hand work, but also show how her artistic practice is widely informed by the performative language of the feminist art and criticism. The references to nature, which have become increasingly evident in her recent works are not so much about returning her body and her language to nature, but rather a search for the possibilities of relocating herself in the world that we have made of “artificial natures”, to put in the words of the artist, that is the nature of artifacts.

In Aksoy’s photographic series “iAde” (Return) which was left unfinished by the sudden and untimely death of the artist about a year ago, we are urged to see the one who tries to make room for herself among all the garbage, ruins and waste, who attempts to write her body on stone, soil, grass and sand, and even to find her lost gestures and shadowy existence in the chaos. The urgent need to reclaim the existence of another world or even worlds surface on the shores of the “artificial world” that is constructed under the dominance of the masculine mind and desire. The “other” of the social body has not settled in nature, nor will it ever be able to settle ... rather it will always be returned, and returned and returned. Like any other thing in the Anthropocene era, the body is also a waste. Aksoy’s interrogation of the subjectivity in “iAde” recalls her concern with the hierarchies embedded in the letter “A” in her solo exhibition “A” at Zilberman (2017), where she questioned the “A” both in terms of the linguistic and the corporeal. However this time, in the metaphorical sense, the letter “A” in “iAde” signifies the “A” of “The Geography”. This is the real image that catches our eyes and minds in these photographs: under the great authority of the (global) geography that makes no room for otherness and differences, living and non-living “nature” have met at a crossroads where the touristic body and the migrant-refugee body can never meet. Or to be more precise, animate and inanimate nature have washed up on the shores of Ayvalık, a small Aegean town. The black-and-white photographs, in which we see parts of the artist’s body stretched like pieces of rope, reveal the

necessity of looking at one's own nature as much as looking at external nature, with the awareness that the unbridgeable rift between nature and culture will eternally be here and there, inside and outside, in the present and the future.

In retrospect, questioning and overthrowing the asymmetrical relationship on which "artificial nature" is based, whether it is gender issues or problematics of racial or class identities, seem to be Gülçin Aksoy's main points of departure. The artist who is deeply committed to the hand (work) and experience of women, which have been ignored or disregarded for a long time in the history of art including the geography we live in. This commitment is best reflected in her use of diverse media such as photography, video, painting, installation, weaving, performance and artist books and as well as in her engagement with various collaborations with working women, students and artists. Over the years, she has produced works that are articulated in feminist art practice.

Gülçin Aksoy's art is political. She depicted the traumas of the 12 September 1980 coup d'état, the ensuing oppressions, losses, favoritism, inequalities and deficiencies that not only settled in the post-1980 political, social and cultural structure but also entrenched in it, through its symptomatic signs. Symptomatic signs are images that are the vital residue of history, the vital waste of a society. Incidentally the artist assumes a persona in these signs. The "policewoman" who appears many times in the artist's book titled *Duble Hikâye (Double Story)* (2014) and steers the 12th September of her childhood and early youth in Samsun is one of them. *Double Story* is a series of texts and images produced in serigraphy (silk-screen printing) technique with a visual-literary language reminiscent of the leftist posters printed in the *Umur* apartment block in *Gazi* neighborhood, where the Aksoy family lived from 1972 until 1983. The apartments in the *Umur* building were used as the office of the '78's Association for many years. As those who were acquainted with her would have known, the stance that defined Gülçin Aksoy in her attitude towards life, outside the gender norms, that was neither female nor male, but both of them at the same time, that playful and robust demeanor, was also embodied in the "policewoman" she has created. Laden with autobiographical references, the book unfolds a double story in which one of the revolutionary twin brothers is murdered and remains "nameless until his death", while the other survives by finding asylum in another country. The image of the woman in black suit and sunglasses that inhabits the pages of the book allows Aksoy to interpret a historical past which is largely her own traumatic reality, in the present and from an external point of view. The same figure appears in the video work "Duble Ayar" (Double Regulation) (2014). The series of real events continues where *Double Story* left off. The story extends from Turkey to Sweden, from Samsun to Lund and maps the artist's state of restlessness and discontent inherent in double alienation, through the revolutionary-leftist sister who defected to Sweden after the 1980 coup d'état. The police woman that Aksoy fleshes out in the video and the disembodied striped dress worn by the artist's sister while fleeing the country, appear and disappear at a crossroad leading to a North European greenery. They part ways before meeting each other. The double life continues. As the artist intertwines tragedy and irony, drama and parody, she also maps the fault lines of a society, defines and destroys (social) history. In this respect, Aksoy's art operates like a "seismograph"¹ as conceptualized by art historian

¹ Quoted in Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms*, Aby Warburg's History of Art, translator. Harvey L. Mendelsohn (The Pennsylvania State University Press: Pennsylvania, 2017), pp.71-72.⁹ Sadie Plant, *Zeros + Ones Digital Women + The New Technoculture* (Fourth Estate: Londra, 1998), s.61.

Aby Warburg: the complex relationships of distant or recent histories, places, spaces, events, institutions, people and even things find their form through language and image. The distances between the visible and the invisible, the sensible and the insensible, the physical and the psychological are shortened and truth acquires its corporeality.

While depicting history and memory, time and space through her art, Aksoy did not resort to the regime of representation and roamed around the disparity between the eye and the word, between writing and weaving. In a 2014 interview, she added the canon of art history to feminism's issue with patriarchal logic, representation and history and said the following:

"I used to have a point of view informed by the revolutionary tradition, based my ideas on the belief that "we are all human beings". But life has brought me to this: I am a woman and I go through hell. Even during my art education, I was killed off. From the very beginning, there was a discourse about holding the brush "like a man". That mindset still exists! They talk about the power of the wrist. What art are you talking about? The history of painting is a male history. The history of *peinture* is overwhelmingly male, women have no place in it. Women are mere objects of representation and the rules of this practice were never set to align with a woman's perspective. The rules of painting, of illusion... Women have no history in this sense. All history has always been written by white, heterosexual men."²

At the point feminism has reached today, it is an indisputable reality, at least in theory, that men and women are only two of the various gender possibilities, but in practice it is evident that societies still have a long way to go. In her video "Cumhur Kadın" (Republican Woman) (2013), which is somewhat at the center of the exhibition at Depo, Aksoy satirizes the pathology of her time, the male-dominated academic structure as a combination of delays and crises, from her own position. This time the woman in the video is not a persona, but herself. She took over the Tapestry Studio within the Department of Painting at the Academy (Mimar Sinan Fine Arts University), from her professor and painter Zekai Ormancı in 2008 and continued to run the workshop until her sudden and untimely death. In "Republican Woman", we see Gülçin Aksoy in her academic robe, working at a desk in a makeshift room. All of a sudden a ball appears out of nowhere. We witness the artist who cannot remain indifferent to the ball, get up from her chair and start bouncing it. Is she trying to outsmart her male colleagues by carving out a gap in time and space within the male-dominated university and studio structure? Or is she stealing roles from them? Whatever a woman does, she has to do double better than a man. While Aksoy, whose interest and predisposition towards sports such as volleyball, swimming and cycling is well known by people around her, makes fun of the situation through football, which is referred to as a "men's sport", at the same time she questions the seriousness of an attempt at standardization through academic robes. Hence, "Double

² Ayşegül Oğuz, "Gülçin Aksoy: Umur'daki Umut", *Bir+Bir*, 27 Haziran 2014, <https://birartibir.org/umurdaki-umut/> (Access: 12th January 2025)

Life" has created double women and double people! The artist speaks of the necessity to establish a new and more complex relationship with the "serious". As Susan Sontag puts it in another context, the context of "camp aesthetics", "[o]ne can be serious about the frivolous, be frivolous about the serious".³

We encounter a similar "frivolity" in the work titled "Kurtuluş Yolu" (Road to Salvation) (2014), a photo series and performance-video. In the performative work, wearing a white shirt and black tights, she is seen infiltrated among the wax statues of Atatürk and eighteen of his fellow soldiers on display at the historic Tütün İskelesi (Tobacco Pier) in Samsun. Thus, by reanimating the frozen official history and its image with another Republican Woman figure, she seeks to pierce through male power, to push back power and problematize the figure and image of the "sexless woman of the republic" who is assigned a certain role in the construction of a modern and contemporary society. Through the form of "realist monumental sculptures" employed to create a collective memory, "Road to Salvation" disrupts historical fiction and reveals the falsity of identity in a performative manner.

Considering all these personas and performative approach, Aksoy's political art contains much more than institutional and ideological criticism, because it reveals that effective politics means actively producing our subjectivities. The collaborations and participation on which her art practice and pedagogical approach are based prove the importance of creative subjectivity. Over the years, the Tapestry Studio has become an alternative to the largely outdated and exhausted "plastic art education" that is disconnected from life and contemporary art. The workshop has become a contemporary art studio that opens a space of freedom for young artists who cannot find the opportunity to express themselves in the real sense of the word. For this reason, the weaved statement "We are at the Tapestry" that still hangs over its door is much more than an ordinary label. With conferences, talks, projects, workshops and exhibitions, the studio has become an interactive space open to insiders and outsiders, in contrast to the rather closed structure of the academy.

Etymologically, the words "pedagogue" or "educator" mean "to take out" or "to draw out" in Greek and Latin. These words actually originate from a practice in Ancient Greece: When it was time for school, a family slave called a "pedagogue" would take the child from home, i.e. his private sphere, to the place where he would be educated, i.e. the school, accompanying him along the way⁴. The spatial act of taking the person beyond a certain boundary, beyond personal space, replaces notions such as "absolute knowledge", "universal knowledge" or "progressive knowledge" with notions of "nomadic knowledge", "accidental knowledge", "potential knowledge" and "difference". From this perspective, "Duvar Yazısı/Halısı" (Wall Graffiti/Carpet) (2018-2019), which takes its inspiration from the carpet titled "Siyah Kalem" woven by her professor Zekai Ormancı together with his students in the Tapestry Studio, is one of the most vivid examples of the publicness of the workshop as a writing-weaving project that emerges from the idea of rendering minds, languages, bodies, histories and memories common. Weaving is a technique of memory and resistance in which the visible pattern is an integral part of the process that produces it; the program and the pattern

³ Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", in *Against Interpretation and Other Essays* (A Delta Book: New York, 1966), p. 288.

⁴ Quoted in Florian Schneider, "Collaboration: Seven notes on new ways of learning and working together, in *Academy*, ed. Angelika Nollert, Irit Rogoff et.al. (Revolver: Frankfurt, 2006), p.251.

are an integral part of the process. We throw a stitch into the intricate (historical) webs of linguistic and originary relations between textile and text.

Aksoy's discontent with and criticism of the studio tradition and bureaucratic structure can be seen in another work titled "Masa Üzeri Koltuk Hatası" (The Mistake of Armchair on Table) (2009) which is also captured on camera at the beginning of the "Republican Woman" video. In "The Mistake of Armchair on Table", there is a flaring red quilted fabric inside a glass-covered table. In place of the buttons on the quilting, phallic bronze hands with raised index fingers are seen in a manner that suggests either a declaration of authority or judgment. Aksoy chose to exhibit this installation in a symbolically charged space: Osman Hamdi Bey Hall where various exhibitions of the institution are organized. "The Mistake of Armchair on Table" was installed between the "fixtures" of the hall, the relief of Atatürk and the replica Nike sculpture, and as such the installation allowed for unlikely and unruly relationships to be established.

One cannot help but think of "The Mistake of Armchair on Table" together with Altan Gürman's "Kapitone" (Quilting) (1976). Gürman and Aksoy, two artists from different generations who taught at the same art institution, became pioneering figures of contemporary art in Turkey. Gürman became the chairman of the Chair of Basic Art Education in 1974, which he had played an active role in its establishment earlier in 1969. Aksoy on the other hand, integrated the Tapestry Studio, which she took over from her painter professor Zekai Ormancı, into contemporary art education and practice.⁵ Both of them, at one time or another resorted to the *capitone* quilting, as a symbol of bureaucratic power. In Gürman's assemblage, an anonymous portrait of the Republic of Turkey with no history or memory is attached to the red quilting. Gürman, who was critical of the figure of the bureaucrat in the state institutions of which he was a part, hung the portrait that he completed shortly before his early death, on the wall of his office in the academy. In "The Mistake of Armchair on Table", quilting not only takes on the form of a fetish object that reflects the spirit of the period, but it is also pulled to the horizontal plane in the hands of a woman artist. The monumental bronze sculpture typology as a symbol of masculinity is replaced by the stubby finger figurines that exclaim "oh my!" and "watch out!". The appearance of the quilted table covering on an unlikely surface becomes the new symbol of power in kitsch. The location chosen for the display of "The Mistake of Armchair on Table" was as carefully selected as that of Gürman's work. In an unpublished interview, Aksoy said the following about this significant piece:

"The objects of power that are squeezed in between and multiplied, or the motifs of tiny fathers who were once such but have lost their power and now brag about their past... Here we are talking about a mechanism of power that has been broken, left in the void, transformed into a new object of consumption that has become a fetish. Fetish objects are objects to be owned, they arouse desire. I wonder in which age has there been such a diversity of desire, such a desire for power? Everyone wants it, so the central power becomes fragmented. Like the bronze fingers of the table. Let's call this work inside the table 'fetish power object'."⁶

⁵ Unfortunately, Foundation in Art Education Department was closed last year by the decision of the Council of Higher Education.

⁶ Nazlı Gürlek-Gülçin Aksoy, "Masa için Söyleşi" (unpublished interview).

The table is one of the cores of publicness; it is the place where meeting, discussion, work, conflict, dialogue, participation, reconciliation and interaction take place. In *The Human Condition*, Hannah Arendt uses the metaphor of the table to describe the public sphere, which she defines as the “common world”, bringing people together and at the same time separating them. While Aksoy’s “faulty object” points to the existence of a flawed and incomplete public, it suggests that the table is a microcosm of a wider publicity and sociality. Public space is the place where singularities emerge. The classroom, the lecture hall or the studio are public spaces. In this framework, the Tapestry Studio can be considered together with the table metaphor. As a large production workbench, the studio has become a common public space where the dynamics of co-existence are tested, where people can learn from each other and become different from each other without being reduced to “One” and “Only”. Isn’t art already the practice of difference? Nergis Abiyeva, in a memorial text written shortly after Gülçin Aksoy’s passing, recalled the studio with these words: “As reflected in the phrase hanging in the studio, “Separate pedals in the same direction, same pedal in separate directions” Gülçin was in pursuit of an “anti-ecole” rather than an *ecole*.”⁷

Gülçin Aksoy is the “Carpet Woman”, as a fellow artist calls her. In a sense, we move from “Ören Bayan” (“Knitting Lady” an old, very popular local brand producing yarn for lace and hand knitting) of the past to “Carpet Woman”. This term also reflects the struggle of women breaking free from the confines of domestic life to participate in social life, art and the workforce, a process that has not been easy at all. The struggle continues to this day. It has been necessary to challenge the domains of literature and art, which had been reserved for men for so long. In her essay examining the relationship between writing and weaving, Nurdan Gürbilek comments on the workings of gender and class divisions as follows:

“I am reminded of Marx’s utopia of communism (“hunting in the morning, fishing at noon, cattle herding in the afternoon, criticism after dinner”) in which he imagines the end of the social division of labor. In this utopia, where the subject has to be male, the problem is presented as one of time (“morning”, “noon”, “afternoon”, “evening”). However, when gender comes into play, things get complicated. Until recently and indeed in many parts of the world today, women could only write by confronting the division of “the sewing needle or the pen” where sewing or knitting symbolized confinement to the home and exclusion from intellectual sphere. Feminist criticism of this division gained momentum in the 1980s. Studies investigating the traces of weaving-knitting-crochet techniques in the narrative strategies (memory blocks, flashbacks, repetitions) of women writers also belong to this period. Over time, “the needle or the pen” evolved into “the needle as the pen” and eventually into “the needle and the pen”.⁸

One of the most important aspects of feminism is its ability to perceive connections between media and cultures

⁷ Nergis Abiyeva, “Gülçin Aksoy: Feminist, Mücadeleci ve İşteş Bir Yaşamın/Sanatın Ağlarını Örmek”, *Sanat Dünyamız*, S.199, Mart-Nisan 2024, p.5.

⁸ Nurdan Gürbilek, “Örme Biçimleri” *5Harfliler*, 26 Şubat 2021, <https://www.5harfliler.com/orme-bicimleri/> (Accessed: January 18, 2025)

that are often overlooked. Beyond the mythological, legendary, and metaphorical relationships between women and networks, hand weaving and spiders, spinning threads and storytelling, patchwork and migration, as Sadie Plant points out, the history of textiles and weaving predates paper and canvas painting in the Western sense⁹. Historically, from prehistoric times onward, women have played a leading role in the shared practice of textiles and weaving. Plant describes this shared practice, which can be seen as a form of weaving history, writing history, and touching history, as follows:

“The weaving of complex designs demands far more than one pair of hands, and textiles production tends to be communal, sociable work allowing plenty of occasion for gossip and chat. Weaving was already multimedia: singing, chanting, telling stories, dancing, and playing games as they work, spinsters, weavers, and needleworkers were literally networkers as well. ... Spinning yarns, fabricating fictions, fashioning fashions ...: the textures of woven cloth functioned as means of communication and information storage long before anything was written down.”¹⁰

When it comes to painting, while everything becomes objectified under the sovereignty of form, Aksoy embarks on a journey to endow objects with life. One such example is the “İçinden Kol Geçen Puf” (Puff with Arm Through) (2023), a collaborative and participatory work from the Tapestry Studio. Shortly before her death, Aksoy successfully brought to life the “Ortak Mekik (Common Shuttle): Weaving Technologies, Natural Dyeing and Design Center Project” as a result of great efforts, merging the renovated Tapestry Studio with Koç University’s “KARMALab”, to enable students learn about and gain experience in interactive technologies. The project’s output was exhibited in 2023 at MSGSÜ-Tophane-i Amire. Created by the “Common Shuttle” participants, the “Puff with Arm Through” (2023), formed by weaving together warp threads on the Academy’s pier and then interlacing of these threads by several people, reveals the object itself as a force, an expression and an appearance of a force with its serpentine form. Life consists entirely of oppositions and/or conflicts between active and reactive forces. In the “Puff with Arm Through” the knot that results from dialogue, struggle, tension and compromises, culminates in a three-dimensional weave, transforming into a small pouf.

The “nature” of the mental and social ecologies that produce our subjectivity has been questioned in Aksoy’s recent works, particularly through the images of trees and stones. While the anthropocentric and anthropomorphic world, based on male dominance, has marked nature/woman as a “double other,” Gülçin Aksoy goes out to stone the so-called “medal of compassion”¹¹ extended by the male hand. In “Şefkat Nişanı” (Medal of Compassion) (2023), she embraces stones, as old as the world and even older than the human history, as a sign of endurance, permanence, and resistance. Stones become a symbol of an individual’s inner strength and they remind me, at least to me, of the lines by the poet Birhan Keskin:

⁹ Sadie Plant, *Zeros + Ones Digital Women + The New Technoculture* (Fourth Estate: Londra, 1998), p.61.

¹⁰ *ibid.*, p.65

¹¹ Gülçin Aksoy’s latest exhibition at Merdiven Art Space, curated by Nergis Abiyeva, is titled *Medal of Compassion* (2023). The Medal of Compassion is the name of a decoration given to women who were deemed successful in charity and relief work during the reign of Abdülhamit II.

“For years, I’ve been hiding in the stone
That’s why you don’t understand the ferocity of my anger
How fresh, how untarnished, the love I’ve carried
I’ve lived with a heavy stone,
It was the stone that spared me, so my patience has been ripped.
How I became like stone, or how the stone became like me,
you cannot know.”¹²

Aksoy produced works as sharp and strong as stones, as fragments of stone. Interestingly, the first images of her art, which she began with hyper-realistic painting, were also stones. When she transitioned to conceptual art, she decided to place a text on one of these paintings. Regarding the return to stones in her recent works, she says: “I realized that I had returned to the stones I painted in a hyper-realistic style thirty-five years ago, not while carrying those stones, but while drawing the ‘Medal of Compassion’. Perhaps I had already returned long ago, but it’s interesting how a stone falls on one’s head when drawing those stones.”¹³

“Pozisyon” (Position) (2020), a series of self-portraits of the artist who stares at us, ready to attack as if she were about to hurl the stones she holds in her hands, is meant to realign the perspective and perceptual boundaries of the male gaze. These chunks, collected during a trip to Hatay, have become extensions of her body. We can rethink the self-portraits in light of the words she wrote in her artist’s book *Double Story*: “There was a compulsion to raise one’s hand, a difficulty in showing, in revealing one’s hand. They used their hands so much that their figures became fists.” Against those fists, Aksoy seems to shield herself with stones gathered from nature, ready to strike back if necessary.

Looking at the state of the world, one feels that everything is far from falling into place. We are at the end of a world, a history, where it is no longer possible to settle in an age of viruses, earthquakes, fires, ruins, murders, wars and deaths. Our primal origins, descendants of apes, have become completely alienated from its own nature and descended like a dark night on a world that is a “green chaos”.¹⁴ The evidence of the difficulty of reaching real nature from the “artificial nature” that Aksoy describes as “black chaos” is as plain as day. The splintered, birdless trees, with their grotesque forms, invite us to question not only the culturalization of nature but also the naturalization of culture, serving as a testament to a severely damaged world and a shadowy human past.

While the darkness of the world has spread onto trees, I think that Gülçin Aksoy saw humans in the image of trees, found that humans are as “reclusive and combative”¹⁵ as trees. While the human eye abstracts the world, attempting to see

¹² Birhan Keskin, “Küçük Şeyler IV”, in *fakir kene* (Metis Yayınları: İstanbul, 2016), p.48.

¹³ Zeynep Nur Ayanoğlu, “A Difficult Task of Challenging the Medal of Compassion: An Interview with Nergis Abiyeva and Gülçin Aksoy on the Occasion of the ‘Medal of Compassion’ Exhibition,” *5Harfliler*, February 3, 2023, <https://www.5harfliler.com/mesakkatli-bir-nisan-taslama-sefkat-nisani-sergisi-vesilesiyle-nergis-abiyeva-ve-gulcin-aksoy-ile-soylesi/> (Accessed: January 14th, 2025)

¹⁴ John Fowles, *Ağaçlar*, translator. Sûha Sertabiboğlu (Lacivert Kitaplar: İstanbul, 2020)

¹⁵ Hermann Hesse, *Ağaçlar*, translator. Zehra Aksu Yılmaz (Kolektif Kitap: İstanbul, 2018), p.41.

and know everything and everyone individually, like a camera, microscope, or telescope, Aksoy weaves trees. Referring to her work “Solitage” (2022), she writes: “I intend to weave such a solitary and isolated object at the representational level, pixel by pixel, with woolen yarn, first to sanctify solitude, then to disperse it.”

Just like trees, humans possess a complex ecosystem. Trees and humans do not exist alone, even when they appear to be so. Gülçin Aksoy, who loved wordplays and used language in a performative manner, had woven a rug saying “Vazgeçtim” (“I Gave Up”) (2005). We understand from her notebook that there is a sentence hidden in this word: “I gave up my repose” she wrote. In fact, she never gave up the struggle, neither in life nor in art. Her vital struggle with what the social language and body concealed never ended. After all, she came from a revolutionary past. At the end of *Double Story*, she wrote: “I came from that world and undoubtedly I will die in that world.”

If you allow me, I would like to address my friend Gülçin at the end of this article that I wrote about the artist and educator Gülçin Aksoy:

Dear Gülçin, my ornamental clover (*oxalis triangularis*) has finally recovered, it no longer deprives me of its pink flowers. Its delicate purple leaves that resemble butterfly wings, close at night and wake up from their sleep during the day. I wonder how your oxalis plant is doing on your balcony now. Roses were our shared passion. They are a bit lonely here without you. May the roses be your companions over there. As you once told me, even your name begins with “gül” (rose). So, from there, please smile at me, GÜLçin!

Translation: Esra Oskay, Merve Vural

Editing of the Translation: Aslı Çetinkaya

BOŞLUĞUN İZİ

Zeynep Sayın

I.

“Gereksizdir artık alfabe”
Faust, Goethe

Gülçin’i, duvarında Ayşe Erkmen’in *Evde* ismini verdiği çalışmanın bulunduğu binanın altındaki kahvede tanıdım... Doksanlı yıllarda, Berlin’de, ağırlıklı olarak Türklerin yaşadığı bir mahallede, bir köşe binanın cephesine geçmiş bir zamandan, kişinin kendisinin bile emin olmadığı, üçüncü şahısların, rüyaların tanıklığına başvurduğu bir rivayetten bahsettiği zaman kullandığı -miş’li geçmiş zaman kiplerini - -mişim, -mişiniz, -müşmüz - yerleştirmişti Erkmen, Türkçe okuyamayanlar yazıyı anlamıyor, okuyanlar neyin ne, kimin kim, ne zamanın ne vakit olduğunu ifade eden bu kip karşısında sallanıyor, biraz sarsılıyor, yürüdükleri kentle konuştukları dilin arasındaki uçurumu biraz hüzünlü, biraz özgürleştirici buluyor, vakitleri varsa kahveye girip oturuyordu.

İçtiğimiz kahveye ödediğimiz para gibi, günlük yaşam içinde bir kullanım ve mübadele nesnesiydi dil, ama aynı zamanda bu kullanıma ve mübadeleye, değerlere ve anlamlara yol açan olasılık koşulunun bizatihi kendisiydi, sonraları Gülçin’in işlerine bakarken karşılaştığımız kahveyi bu yüzden unutmadım. 2008’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde Halı Atölyesi’ni devralmıştı ve atölyede dikilenler, örülenler, dokunanlar iç mekân içindi, kadın işiydi ve Gülçin öğrencileriyle sık sık yazı dokuyordu. Sonradan anladım ki Erkmen’in dışbükeyde yaptığını içbükeyde, dış mekânda yaptığını iç mekânda yapıyordu Gülçin, eline makas almış, çıkartma keser gibi kamuyla hane, parayla dil arasındaki farkı kesiyordu, hane de para da elbette kamusalı. Nereden bakılsa Gülçin devrimciydi. Kaldı ki Halı Atölyesi, iplikle, atkıyla, çözüyle, yünle, makasla çalıştığı için, sanat imgesiyle artizanlığı, seri üretimle el yapımını, metinle (text) dokuyu (tekstür) ve dokumayı (tekstil) birbirine dikişletebilirdi.

Ölümünün birinci yıldönümünde kızının ve öğrencilerinin hazırladığı *Aklımda Bir Şey Vardı*, bu dikişlemenin ve dikişlerin üstünden atlamının, atlarken yere düşen kumaş parçalarını, dokuma ipliklerini, yünleri, sözleri, artıkları, atıkları toplamanın sergisi gibiydi, mekânda tek bir büyük iş yerine bir işler bohçası vardı. Gülçin’in öğrencileriyle birlikte yaptığı, kolektif bir emeğin ürünü, ilginç bir sanatsever tarafından çalındığı ve bir daha bulunmadığı için orijinal olmayan, yeniden dokunan, *Duvar Yazısı/Halısı* vardı örneğin sergide, üstüne basmak için yerde değil duvarda, sokakta değil içerideydi halı, gerilla grafiticilerin yakalanmamak için zorunlu aceleciliğiyle değil, dokuma öğrencilerinin uzun soluğuyla yapılan, herkesin ayrı ayrı elinin değdiği bir dokumaydı, bilinenden, anlamdan, dilden, orijinalden, orijinden, paradan taşan bir fazlalıktı. “Vazgeçtim” yazdığı tuft halı da vardı sergide, önceden dokunmuş olan bir zemin dokusu üzerine işlenerek hazır bina cephesi yerine hazır bir halı zemini üzerinde “vazgeçtim” yazıyordu halıda.

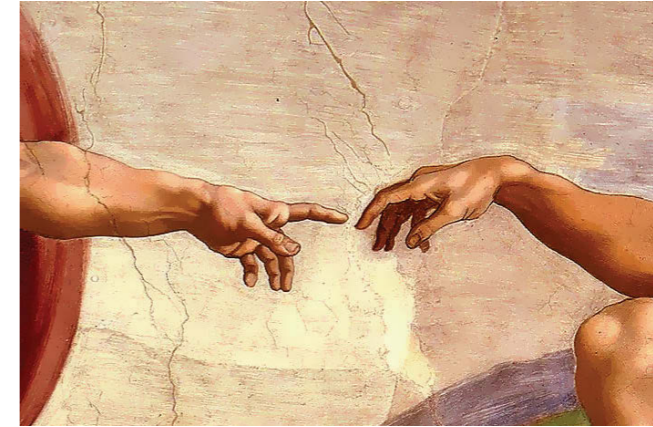
Evin dış cephesine, kamuya açık tipografik karakterler yerine iç mekâna açılan bir el yazısıyla yazılan, en içeriden konuşan iplerden oluşan halı, villalarda, yalılarda ya da malikânelerde tercih edilen bir halı tipi idi: *Vazgeçtim*. Berlin

sokaklarındaki -mişli geçmiş zaman kipi yerine sermaye hanelerine bilinçli bir yabancılaştırma, bilinçli -dili geçmişli- bir geçmiş zaman: vazgeçtim. Yurtdışına taşınarak ülkesinden vazgeçen bir sanatçı ile ülkesinde kalarak kendine ait bir şeyi artık istemeyen, bildiğini sandığı bir şeyi artık yapmayan, bulunduğu durumdan uzaklaşan, yer halısını duvara asan, öğrencileriyle birlikte üreten bir sanatçı: her ikisinin de dilsel olanla bir derdi vardı ama Gülçin’in işlerine bakınca bu dert, aileyle, özel mülkiyetle, devletle, onların anlam katmanlarını oluşturan dille ve dilsel olana sığmayan bir fazlalıkla ilintiliydi. Yaptıkları kendine ait değildi. Berlin’de buluşmak ona değil, cephesinde -mişim yazan, başkasına ait bir metnin okunduğu, okunanda yazmayan bir fazlalığı barındıran bu kahveyi bu yüzden seçmişti sanki.

II.

“Sermaye, ölü emektir.”
Kapital, Marx

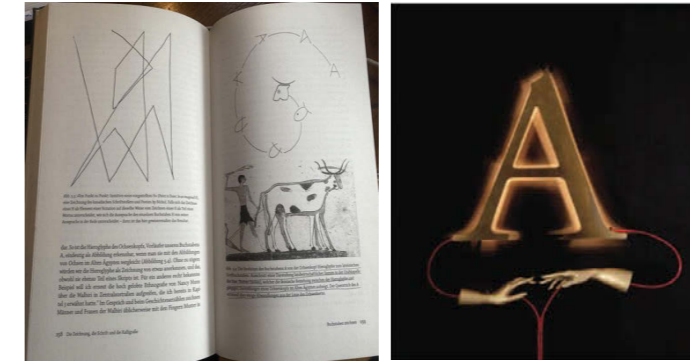
Goethe’yi yaşadığı yüzyılın en önemli iktisatçısı sayanlar ve Faust’un ikinci cildinin birinci perdesinde, altına dayalı hazinesi sıkıntıda olan bir saray, maaşını alamayan bir ordu, dönmeyen bir ekonomi ve isyan eden bir halk vardı. Mefistofeles ve Faust’un imparatora sundukları öneri, henüz yerin altından çıkarılmamış -olsa da, çıkarıldığında imparatorun sahibi olacağı- altınlar yerine, altın yerine geçecek, üstünde imparatorluk mührünün bulunacağı kağıtlar basmaktı. İlk *fiat money* denen itibari paraydı bu, egemen kararına bağlı çıkarılan, maddi karşılığı olmayan, altında imzası bulunan yere ve kağıdının taklit edilemeyeceği güveni üzerine kurulmuş olan paraydı, Latince *fiat*, tanrı buyruğunda kullanılan ‘kun’ anlamına gelirdi, emir kipi idi, para olsun, let there be (money), ol!



Gönderme yaptıkları gösterilenlerin, yine kendileri olduğu bir gösterenler sistemi para, dilin tarihi ile beraber tarih sahnesine girmişti, dil de para gibi hem göstergeler zinciri denen sistemin kendisi, hem onu oluşturan, sistemi kuran önsellikti; Gülçin Aksoy'un öğrencileriyle beraber üretmeyi seçtiği Halı Atölyesi'nde ise dilsel göstergelerden farklı olarak her şeyin, kullanılan her malzemenin, kağıt ya da kumaş kesmenin bir atığı, artığı, yere iade edilen bir parçası, dökülen bir fazlalığı vardı. Kullanım ve para değerini, anlamını ve göndermesini aşan bu fazlalık ilgilendiriyordu Gülçin'i ve öğrencilerini, dile ve göze gelenlerde hep eksik olanla ilgililerdi. *Aklımda Bir Şey Vardı* - kızının ve öğrencilerinin hazırladığı bu sergi, sanatçının defterlerinden hareket ediyor, defterler Gülçin'in, yazdıklarının altına seneler sonra yeni yorumlar yazdığını belgeliyordu: en büyük düşünceler, bir an gelir kendinden vazgeçer, kendi ilkelerine mukavemet ederdi. Gençliğinde yaptığı hiperrealist bir deniz -ve- kumsal resmi üstüne büyük harflerle çaprazlamasına NO NAME yazmıştı otuz yıl sonra: markasız, belirli bir üreticinin biçimine, renk tasarımına, logosuna sahip olmayan, yalnızca türünü, ağırlığını ve içeriğini belirten bir etiket taşıyan ürünlere verilen isimdi bu, NO NAME. Doğa, bir tür buluntu nesneye dönüşmüştü: diğer herşey gibi doğal bir kıyı şeridi de hiper marketlerde müşteri çekmek amacıyla fason firmalara yaptırılabilir bir obje gibiydi, ama kıyıda çekilen deniz gibi tablodan da ismi çekilmiş, Gülçin *peinture*'ün isminden vazgeçmişti. Gülçin Aksoy için vazgeçmenin, sözcüğün içinde bulunan vaz ifadesinden geçmek olarak bir başka anlamı daha vardı. Sözlükte "bir şeyi bir yere koymak" anlamındaki vaz, düzenlemek, tertip, tayin ve tedvin etmek anlamlarına da gelirdi, Gülçin Aksoy sözlerin bir anlama karşılık geldiği, bir anlama işaret ve tekabül ettiği yanılsamasından sıkılmış, bıkmış, yorulmuş, vazgeçiyor gibiydi. Aynı sergi mekânında bulunan *Vazgeçtim* ile *iAde*, konuşuyordu birbiriyle: bir anlamda ele geçirilemeyen fazlalığın, ele geçirilemeyen olarak, eksik kalan olarak, boşluğun izi olarak iade edilmesi gerekirdi ama, iadeden önce kesilmesi, yolunması, kazınması gereken şeyler vardı. Gülçin'in bu sergide yer almayan Aile'si, boylu boyunca döşemenin yolunarak, üzerine aile sözcüğünün kazıldığı, aile sözcüğünü oluşturan dört büyük harfin birleştireceğine ayırdığı yeşil ünlü baba koltuğuydu. Özel mülkiyetin korunması, devletin en küçük birimi olan ailede kalması uğruna arzunun devlet eliyle örgütlendiği bir kurumdu aile, bunu herkes biliyordu. Gülçin Aksoy, aile sözcüğünün ardında yatan anlamı aile koltuğundan kazıyor, ailenin anlamından vazgeçiyordu. Son olarak son kişisel sergisi *Şefkat Nişanı*'nda sergilemişti Gülçin bu koltuğu. 1878 yılında çıkartılan nizamnâme ile II. Abdülhamid tarafından hayır ve yardım işlerinde başarılı olarak değerlendirilen kadınlara verilmek üzere yaptırılan nişandan alıyordu son sergisi ismini. Aileden ve kadınların koruyucuları olarak efendilerine dönüşen bir devlet düzeninden vazgeçtim. *Vazgeçtim*. *Şefkat Nişanı* isimli, füzün ve kalemle çizilen bu işte devlet tarafından tanınmayı ve yakasını devlet nişanlarıyla donatmayı arzulayacağına, çakılları kucaklayan kadın kollarının çakıl taşlarına duyduğu şefkatin izi vardı. Bir şeyin anlamı değil, belirtisiydi Gülçin'e göre nişan, iziydi. *Aklımda Bir Şey Vardı*'da küratörler Gülçin'in duyduğu ve Gülçin'e duyulan bu şefkatin izini sürmekteydi, *Şefkat Nişanı* bu sergide de vardı.

Alfabenin ilk harfiyle, 'A' ile başlayan, üzerine *Aabi* ve *Abla* yazdığı iki halı dokumuştur yine Gülçin burada yer almayan son kişisel sergisinde. Paranın anlamını ve değerini ol emriyle var eden egemen güçlere ve göstergelerin anlamlarıyla sesleri, harfleri ile göndermeleri arasındaki ilişkinin rastlantısal olduğunu söylediği andan itibaren düşünceye egemen olan Saussure'e inat, göstergelerin rastlantısal olmadığını, harflerin sıralanışının eskil ve dişil bereket ritüellerinin figüratif olarak izini sürdüğünü, boğa boynuzlarının alfabenin birinci harfiyle, ayla ve bereketle ilgili olduğunu söyleyenlerle

hemfikir, boğa boynuzlarına ve alfabenin ilk harfine geri dönüyordu Gülçin. Mezopotamya'da yazı ve para öncesi ay ile ana tanrıçaların, ana kadınların ilişkiselliği olarak kurgulanan boğa boynuzları, boynuzlu bir başlangıç harfiyle - x -, alfabedeki *alef*'le harflerin dizilimini başlatırken her şeyin soyut, madde ötesi ve erişilmez, şedid ve saldırgan başlangıcına evrilmiş, çünkü yazı, tapınaklarda birikenlerin, hayvanların ve tahılların muhasebe ihtiyacından doğmuş ve gelişmişti.¹ Önce sert bir kili daha yumuşağına bastırarak oluşan çizim-harfler, daha sonra çivi yazısı kalemle çizilmiş, sigorta fonlarının, banka hesaplarının ataları olan ilk hesaplar, ne kadar alındığının, ne kadar verildiğinin kayıtları, ilk ticaret anlaşmaları, vergiler, borçlar, makbuzlar, devlet nişanları, sayı ile paranın, çizim ile alfabenin henüz birbirinden ayrılmamış olduğu bir yazı-resimle, bir çizim-harfle, A ile açılışa gelmişti; dokumaların, harflerin, sayı şablonlarının doğrusal düzenle ilerleyen çizgisi, muhasebe kayıtlarıyla ilgiliydi. Para gibi, sayı gibi, dil de A harfiyle madde ötesi, genel, tüm dengelsel bir soyutluğa indirgenmişti. Hesap defterlerini, birikimi, doğrusal satırları vazetmek yerine vazgeçiyor, atıkların ve çözümlerin doğrusunu kesiyordu Gülçin.



Tim Ingold, Harfleri çizmek, Çizgilerin tarihi içinde.

Kafka'nın 'K'sı gibi, sadece 'A' ismini verdiği bir yerleştirmede, karanlık bir fonun önünde led ışıklarıyla parlayan bir büyük A harfinden çıkan kablolar, rahim gibi kıvrılarak aileye, özel mülkiyete ve devlete dönüşmeyen bir yaratılışın ellerine, taşilları tutan yumuşaklıkta kadın ellerine, birbirine dokunan kadın parmaklarına uzanıyor, Sistin Şapeli gibi muhasebe kayıtlarının tutulduğu, doğruluğu temsil eden eril bir katedral yerine, merdivenaltı bir galeride yer alıyordu. Yaratılıştaki buyruk, muhasebe ve gösteriş değil şefkat, Gülçin'in *aklında bir şey vardı*. Aklında olanı, küçük bir gergefte bir tür camdan kanaviçeye açıyor, sergi kendisiyle beraber kendinin ardını gösteren bu kanaviçenin ismini taşıyordu. Büyüklük yerine tevazu, gösteriş yerine sadelik... İsimsizliğin isimsizliğe iade edilirken bıraktığı boşluğun, isimler koltuklardan, halılardan, kurumlardan, zaman içinde makama dönüştürülen taşlardan kazınırken kalan boşluğun iziydi

¹ Denise Schmandt-Besserat, *Before Writing 1*, University of Texas Press, 1992.

Aklımda Bir Şey Vardı, alfabeği oluşturan harflerin ve rakamların sabitlediği anlamlar, onlardan kazındığı zaman, geriye bir Şey kalıyorsa eğer, geride kalan Őeydi.

III.

Maddesizleşme ve mekânın sömürgeleştirilmesi yolunda ilerlemenin kıyısına itilmiş, sayıca giderek artan bu "artık" bedenlerle ne yapacağız?
Oriane Petteni

Varolanda varolmayanın kullandığı olasılıklar, isimsizliğin ardında isimsizlik yoksa, buyurganlıkla, tüketimle dolan boşluğun içinden geriye sadece atık kalırdı: bedenın boşaltım sistemi gibi borsanın, tüketimin, özel mülkiyetin boşaltım sistemi olan çöpler, paçavralar denizlerde kıyıya vurur, imgenin bereketli iadesi yerine denizler, muhasebe, borsa ve tüketim l birlik kuralının çöplerini, paavralarını kıyıya iade ederdi: *iAde...* plerle birlikte kendi beden parçalarını, kollarını bacaklarının da atığa ve paçavraya dönüştüğünü kaydeden bir fotoğraf serisinin ismiydi bu, içinde yine büyük harf bir A vardı ama ilk değil, her Şeyin başı ve başlangıcı değil, ikinci harfti *iAde* sözcüğünde A, pler gibi kadın bedeni paavralaşmıştı; iade edilen, bedenın kendisi değil, parçaları ve parçaların fotoğraflarıydı. Bedenin sermaye değerinin, devletin o yıl ne kadar üstünde güvenimiz tanrıyadır yazan para basmak istediğine göre değiştiği ve kararnmelerle yazılı olarak belgelendiği bir sistemde dilin ve paranın, dilsel ve toplumsal bilinçaltının atıklarıydı tüketim ürünü çöpler, paçavralar, bedenler. Özel mülkiyet, aile ve devletle başlayan kapitalist tüketime karşı en dirençli doğal sınır olan, soyut, tümdengelimsel, genel, doğru bir önermeye dönüşmesi imkânsız olan beden, özellikle kadın bedeni de paçavra gibi fırlatılıp atılmıştı. İşe yaramayan bir beden, çöp gibi, ekstra maliyetti. Oysa zamanında, rneğin Roma'da, konukların ağırlandığı mekânlar sprlmemiş, yerleri silinmemiş görünen zemin mozaikleriyle kaplanır, bu meknlara sprlmemiş ev denir, atılan yemeklerin artıkları, ülkemizde de kurulan yeryüzü sofraları gibi, sanki yeryüzüne iade edilirdi. Sprlmemiş zeminler, Yunanca *asaraton*, çöp değildi, paçavra değildi, ölünce toprağa geri verilen beden gibiydi. Cesetse, p ya da paçavra değildi, öldüğünde toprağa iade edilen bedendi. Sermayenin ve A harfinin egemenliğinde yeryüzüne iade edilenler, paçavraya dönüşmüş kollar, bacaklar ve çöpler olabilirdi ama Gülçin Aksoy'un *iAde* imgesi, Benjamin'in sözünü ettiği, kenti köşe bucak arşınlayarak çöpleri karıştıran, bir araya getiren, yeni bir yaşama açan paavracı imgesi gibiydi, sermayenin artık kullanmadığı, yok ettiği, kırıp döktüğü ne varsa toparlıyor, gübreye dönüşen ceset gibi plerde biriken fazlalığın, boşluğun izini sürüyordu. Gülçin Aksoy kapitalist bir çağın enkazını temizliyor, halıları paspasa çeviriyor, fazlalıkları, eksikleri, artıkları, atıkları topluyor, iade ediyordu; onların bıraktığı izden, paavranın izinden geriye ne kalıyorsa, kalan bir Şey varsa, kalan sağlar bizimdi. İmgeydi.

Redaksiyon ve son okuma: Asena Gnal

TRACE OF EMPTINESS

Zeynep Sayın

I.

"Now the alphabet's superfluous"
Faust, Goethe

I first met Gülçin at the coffeeshouse on the entry floor of the building where Ayşe Erkmen's work *Am Haus/At Home* is installed on the façade... In the 1990s, in a Berlin neighbourhood mostly inhabited by Turks, Erkmen had installed the suffix inflections of past tense modes in Turkish -mişim, -miştiniz, -mşmşz - on the façade of this building on a corner, these were third persons both singular and plural, the precise meaning of which even the user could not be sure of, reporting past tenses used when one refers to the testimony of dreams. Those who could not read Turkish, did not understand, while those who could, were shaken and slightly taken aback when confronted with this specific tense mode which told them what was what, who was who, and when was when, finding the chasm between the city they were strolling through and the language that they spoke slightly melancholic, slightly liberating, and if they had time, they entered and sat down in the coffeeshouse.

Like the money we paid for the coffee we drink, language was an object of use and exchange. However, it was also the condition of possibility per se that enabled both this use and exchange, and values and meanings, that is why, when I later looked at Gülçin's works, I did not forget the coffeeshouse where we first met. In 2008, she took over the *Tapestry Studio* at the Mimar Sinan Fine Arts University, what was sewn, knitted and woven at the studio were for interior spaces, they were the work of women and Gülçin often wove text with her students. I later understood that what Erkmen was doing on the convex, Gülçin was doing on the concave, and what Erkmen was doing on the exterior, Gülçin was doing within the interior, she had picked up a pair of scissors, and as if she were cutting out a piece, she was cutting out the difference between the public and the home, and money and language, both home and money were, of course, public. Whichever way you looked at it, Gülçin was revolutionary. After all, since the Tapestry Studio worked with threads, wefts, warps, wool and scissors, she could stitch together the image of art with artisanship, serial production with handmade work, text with texture and textile.

I Had Something in Mind, an exhibition prepared by her daughter and students on the first anniversary of her passing, resembles an exhibition of stitching and skipping over stitches, and as one skipped, collecting the pieces of fabric, the yarns, the wool, the words, the surplus, the waste that fell on the floor, rather than a single large work, there is a bundle of works in the space. For instance, the *Wall Graffiti/Carpet* is included in the exhibition, made by Gülçin and her students, the product of collective labour, not an original since it was stolen by a peculiar art lover and never recovered, the carpet is on the wall, not on the floor to be walked on, it is not on the street but inside, it is a weave made not with the obligatory rush of guerrilla-style graffiti artists, but a piece to which everyone's hand, separately, has contributed, it is a surplus that overflows from knowledge, meaning, language, the original, the origin and money. There was also a

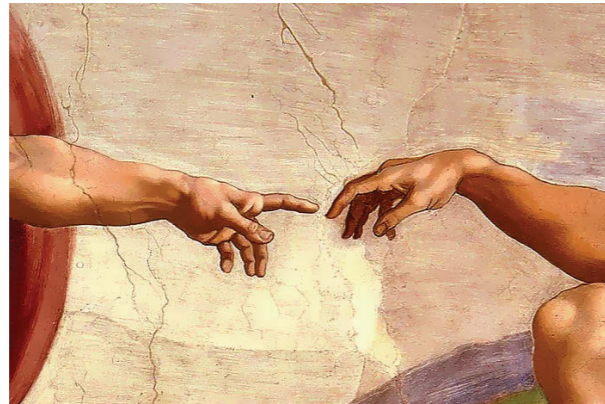
tufted carpet at the exhibition with the word *Vazgeçtim/I Gave Up* written on it. The word was written not on a ready-made building façade, but on a found, pre-woven, altered carpet surface.

Instead of typographic characters displayed publicly on the façade of a house, this is carpet made of yarns that speaks from the inside, featuring handwriting inscribed on the interior, a type of carpet preferred for use in villas, mansions or manor houses: *Vazgeçtim/I Gave Up*. Rather than the narrative past tense mode on Berlin streets, a conscious alienation to houses of capital, a conscious, simple past tense: *Vazgeçtim/I Gave Up*. An artist that has moved abroad, and has given up on her country on the one hand, and an artist who has remained in her country, who no longer wants what belongs to her, who no longer does what she thinks she knows, who departs from the condition she is in, who hangs a floor carpet on the wall and produces collectively with her students: both with a problem with the linguistic, yet when we look at Gülçin's work, this problem has to do with family, private property and the State, with language that forms their layers of meaning and a surplus that does not fit into the linguistic. The works she made did not belong to her. It seems that this was the reason why the meeting in Berlin had taken place at this coffeehouse that contained a surplus that was not written in what is read, a text that belonged not to her, but to someone else, the façade of a building that proclaimed –*mişim*, they say I was so.

II.

“Capital is dead labour.”
The Capital, Marx

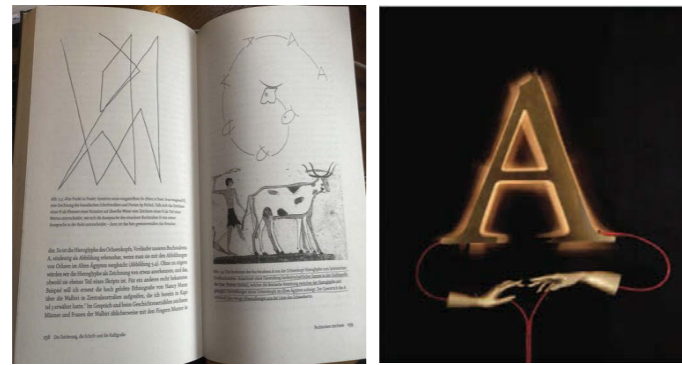
For some, Goethe is considered the most important economist of the century he lived in, and in the first act of Faust, Part Two, there is a palace where the treasury, based on gold, is in crisis, and an army which is not receiving its salaries, a broken economy and a society up in arms. The proposal made by Mephistopheles and Faust to the Emperor, was to print money in lieu of hidden gold, which is yet to be excavated – and if it were, would be owned by the Emperor – and to print the Emperor's seal on the paper money. This was *fiat money*, not backed by any tangible asset, printed on the ruler's orders, based on the trust shown in the signature it featured and the guarantee that its paper could not be imitated. The word *fiat*, in Latin, similar to 'kun' in Arabic, meaning God's command, was in the imperative mode, let there be (money), be!



Money was a system of signifiers in which the signified signifiers signified were the signifiers themselves, money had entered the stage of history along with the history of language, like money, language, too, was the system itself that established the chain of signs, it was the a priori that both shaped and founded the system; while in the Tapestry Studio where Gülçin Aksoy chose to produce with her students, in contrast with linguistic signs, everything, every type of material used, every piece of paper or fabric, had waste, residue, a piece returned to the ground, a surplus that spilled over. This surplus that transcended use and money value, their meaning and reference, was of interest to Gülçin and her students, they were always interested in what was lacking in what was presented to the tongue and the eye. *Aklımda Bir Şey Vardı/I Had Something in Mind* – this exhibition prepared by her daughter and students, departs from the artist's notebooks, and the notebooks documented how Gülçin, many years later, added new comments to her notes: a moment would come when even the greatest thoughts gave up on themselves and resisted their own principles. On a hyperrealist painting of the sea and the beach, she wrote, thirty years after having painted it, in capital letters and in diagonal, NO NAME: this was the name given to products that had no brand, that did not feature the style, colour design or logo of a certain producer and only carried a label indicating type, weight and content, NO NAME. Nature had become a kind of found object: like everything else, a natural coastline, too, was like an object that could be ordered for production by contract manufacturers to attract customers to hypermarkets, yet like the sea ebbing away from the shore, its name had been withdrawn from the painting, and for Gülçin Aksoy who had given up ['vazgeçmek'] on *peinture*, the expression *vaz* in the giving up had a further meaning. The dictionary provides the meaning of *vaz* as "placing something somewhere", and it also meant, ordering, assigning and assembling. Gülçin Aksoy appeared to be bored, fed up and tired, and thus gave up on the illusion that words corresponded to a meaning, that they signified and were equivalent to a meaning. *Vazgeçtim/I Gave Up* and *iAde/Return* spoke to each other in the same exhibition space: the surplus that could not be captured, as the unattainable, as lack, as the trace of blankness, had to be returned somehow, however, before this act of returning, there were things that had to be cut, plucked, scraped. *Aile/Family*, a work by Gülçin which is not included in this exhibition, was a famous, green, father's armchair, where the upholstery fabric has been scraped vertically in parts to spell the word AİLE [FAMILY], where the four letters that made up the word AİLE, rather than uniting, divided. Family was an institution where desire was organized by the hand of the State so that private property was protected and remained within the smallest unit of the State, the family, everyone knew that. Gülçin Aksoy scraped away the meaning behind the word family, she gave up on the meaning of family. Gülçin most recently exhibited this work in her last solo exhibition, *Şefkat Nişanı/The Medal of Compassion*. The exhibition took its name from a state medal (also known as The Order of Charity) that was issued with a statute passed in the year 1878 by Abdulhamid II to be given to women who were deemed to be successful in charity and aid work. I have given up on family and the system of a State where women turn into their masters. *I gave up*. This work titled *The Medal of Compassion*, drawn with charcoal and pencil, showed not the desire to be recognized by the state and to have one's collar adorned with state orders, but traces of compassion towards the pebbles a woman's arms were embracing. The medal was not the meaning of something, but a sign, according to Gülçin, it was a trace. In *Aklımda Bir Şey Vardı/I Had Something in Mind*, the curators trace this compassion that Gülçin felt towards others and others felt towards Gülçin, the work *Şefkat Nişanı/The Medal of Compassion* is included in this exhibition, too.

Gülçin wove two carpets, with the words *Aabi* and *Abla* on them [*Abi* meaning elder brother, here spelt with an added *a*, *Abla* meaning elder sister], both beginning with the first letter of the alphabet, 'A', works that are not included here. In defiance of ruling powers that rendered the meaning and value of money valid with the command *be!*, and in defiance

of Saussure, who dominated thought from the moment he said that the relationship between the meaning of signs and their sounds, letters and references was arbitrary, and in agreement with those who said that signs were not coincidental, that the order of letters figuratively traced ancient and feminine fertility rituals, and that bull horns were related to the first letter of the alphabet, the moon and fertility, Gülçin returned to bull horns and the first letter of the alphabet. In pre-writing and pre-money Mesopotamia, bull horns were imagined as the relationality between the moon and goddesses and priestesses, in launching the sequence of letters with a horned first letter - *κ* -, the *aleph* in alphabet, and in doing so evolved towards the abstract, supermaterial and inaccessible, violent and aggressive beginning of everything, because writing had been borne out of and developed from the need for an accounting of what was accumulated in temples, animals and grains.¹ First came drawing-letters formed by pressing hard clay against softer clay, then the first accounts, the forefathers of insurance funds and bank accounts, in cuneiform script, records of how much was taken and how much given, the first trade agreements, taxes, debts, receipts, state medals, they arrived at the opening with a writing-painting of a time when number and money, drawing and alphabet had not yet been separated, with a drawing-letter, with A; the line of weaves and letters and number stencils progressing via linear order were related to accounting records. Like money, like numbers, language, too, with the letter A, had been reduced to a postmaterial, general, deductive abstraction. Rather than preaching for accounting books, accumulation and linear sentences, Gülçin gave up, cutting out the reality of warps and wefts.



Tim Ingold, Drawing letters, In *Lines: A Brief History*.

In an installation she chose to name only 'A', like Kafka's 'K', in front of a dark background, cables extending out of a large letter A illuminated with led lights, meander like the womb, reaching out towards the hands of a creation that does not turn into private property or the State, towards women's hands soft in holding fossils, women's fingers touching each other,

¹ Denise Schmandt-Besserat, *Before Writing 1*, University of Texas Press, 1992.

and rather than a masculine cathedral like the Sistine Chapel representing righteousness and where accounting records are held, it was exhibited at a gallery below a staircase. Creation involved not command, accounting and pretence, but compassion, and Gülçin *had something in mind*. She laid out what she had in mind onto a kind of glass needlepoint within a small hoop frame, and the exhibition takes its title from this work that shows both itself and its background. Humility instead of arrogance, simplicity instead of vanity... *Aklımda Bir Şey Vardı/I Had Something in Mind* was the trace of emptiness when namelessness was returned to namelessness, the blank, empty space left when names were scraped from armchairs, carpets, institutions and stones that were in time transformed into posts of authority, if, after the meanings fixed by the letters that made up the alphabet and by numbers were scraped away from them, anything remains, this was what remained.

III.

'What will we do with the increasing number of "waste" bodies cast aside from progress along the path of dematerialization and the colonization of space?'
Oriane Petteni

If the possibilities used by the non-existent did not exist within the existing, and if namelessness was not behind namelessness, then only waste would remain from the emptiness filled with peremptoriness and consumption: waste, rags and tatters, the excretory system of the stock-market, consumption and private property just like the body's excretory system, would wash up on the shoreline of seas, and rather than the fertile return of the image, seas would return the waste and rags and tatters of the trinity of accounting, the stock market and consumption: *iAde/Return...* This was the name of a series of photographs which recorded the fact that, along with garbage, one's own body parts, arms and legs, also turned into waste, into rags and tatters, and again it contained a capital letter A, but now it was not the first letter, not the head and beginning of all, but A was now the second letter in the word *iAde/Return*, like garbage, the woman's body had also become rags and tatters, what was returned was not the body itself but its pieces, and photographs of those pieces. In a system where the capitalized value of the body changed according to how much money the State wanted to print that year, featuring the words *In God We Trust*, and was documented in writing through government decrees, waste, rags and tatters, bodies, as products of consumption, the waste of language and money, of the linguistic and social subconscious. The most resistant natural boundary against private property and capitalist consumption that begins with the family and the State, which is impossible to transform into an abstract, deductive, general, accurate proposition, the body, and especially the female body, had been cast aside like a piece of rag. A useless body, like garbage, brought extra cost. Yet back in time, for instance in Ancient Rome, the floors of rooms where guests were entertained were often laid with tessera depicting an unswept room, they were called *asaraton*, and in this way, the remnants of a meal - like *yeryüzü sofraları*, tables of the earth organized in our country, where fast is collectively broken - were in a sense, returned to

earth. The unswept floor, unswept home, *asaraton* in Greek, was not waste, was not rags and tatters, it was like the body returned to earth after death. As for the corpse, it wasn't garbage or rags and tatters, it was the body returned to earth, to the ground after its passing. There may be those returned to earth under the domination of capital and the letter A, arms, legs and garbage that had turned into rags and tatters, but Gülçin Aksoy's *iAde/Return* image, was like the image of the rag-picker Benjamin mentions, trawling across the city to rummage through garbage, bringing things together and opening them onto a new life, gathering everything capital no longer uses, or has destroyed, or has demolished, seeking the trace of the surplus, of blank, empty space, accumulating among garbage like a corpse becoming manure. Gülçin Aksoy cleaned up the wreckage of a capitalist age, transformed carpets into doormats, gathered the surplus, deficiencies, residues, waste and returned it; whatever remained from the traces they left behind, whatever was left from the trace of rags and tatters, if there was anything that remained, it was ours, life went on. That, was the image.

Translation: Nazım Hikmet Richard Dikbaş
Editing and proofreading: Asena Günal

Küratörler / Curators

Ahsen Zeynep Özdemir, Buse Kökcü, Derya Ülker
Mert Çağıl Türkay, Reyhan Polat

Sergi Koordinatörleri / Exhibition Coordinators

Buse Kökcü, Reyhan Polat

Sergi Asistanları / Exhibition Assistants

Dilara Altınkepçe Arslan, Şule Güzeller

Fotoğraf & Video / Photography & Video

Kerim Arslan, Mert Çağıl Türkay

Grafik Tasarım / Graphic Design

Can Kuseyrioğlu, Dilara Altınkepçe Arslan, Şule Güzeller

Sergi Metinleri / Exhibition Texts

Ekmel Ertan, Nazım Hikmet Richard Dikbaş
Nermin Saybaşı, Zeynep Sayın

Çeviriler / Translations

Ahsen Zeynep Özdemir, Aslı Çetinkaya, Esra Oskay
Merve Vural, Nazım Hikmet Richard Dikbaş

Redaksiyon ve Son Okuma / Editing and Proofreading

Asena Günal, Aslı Çetinkaya, Nazım Hikmet Richard Dikbaş

Koku Tasarımı / Scent Design

Cabir Çobanoğlu

Katalog Tasarımı / Catalog Design

Can Kuseyrioğlu

Teşekkürler / Thanks to

Asım Evren Yantaç, Beko, Ecem Yerman, Ekmel Ertan, Esra Oskay, Furkan Akhan,
Gülaş Dokuma Makineleri, Halis Fırat, Metin Özdemir, Merve Mepa, Merve Vural, Montag,
Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Nermin Saybaşı, Piramit-Halisünasyon Coffee Art,
Serdal Korkut Avcı, Veli Ağ, Zeynep Sayın



TASVİR EDER

