

Hepimiz Kristof Kolomb'a güldük

14 Eylül/Sept – 21 Ekim/Oct

We all laughed at Christopher Columbus

Roderick Buchanan, Jeremiah Day, Omer Fast, Runo Lagomarsino,
Deimantas Narkevicius, Amalia Pica, Florian Wüst

Geçmişte cereyan eden bir olayın, sorgulanmasını ya da yapılan yorumların sosyal çağırışımını gözden geçirmeyi amaçlayan sanatsal yeniden yaratım ile, geçmişe ait bir durumun, bugünkü okunuşuna etkileyen anlam boyutlarını keşfetmek için yapılan sanatsal yorumumun arasında ince ama belirgin bir fark vardır. Bunların birincisi, tarihsel yeniden sunumun gerçekliğini, kolektif hafıza ve olgulara dayanan kaynak arasındaki sorunsal diyalektiği ele alır. Bu, genellikle sanatçının başlattığı, bireyin geçmişindeki önemli bir an'ı anlamayı amaçlayan kişisel bir arayıştır. Tarihsel olayları ve bugünkü anlamlarını vurgulayan farklı sanatsal pratiklerin araştırması da ilgi çeken bir konudur. Son zamanlarda, yeniden sahnelemeler ve belgesel videolar da dahil olmak üzere bu konu üzerine sergilerde giderek daha fazla yaygınlaştı. İkinci yaklaşımdaki farklılık ise – tarihsel bir olayın sanatsal yorumu – sanatçının, referans aldığı an ile ilişkisine ve belirli bir olaya karşı ilgisi üzerine odaklanmasındır. Merak, araştırma ile beslenen bu ilgi, öznel bir bakışla geliştirilmiş, bireysel bir yorumla sonuçlanır.

Bu yaklaşım, sanatçının incelemeyi ve araştırmayı bırakamayacağı, bir kereliğine ilgilendiği bir büyüyenmenin sonucu olabilir. Sanatçı, tüm yönler ve detaylar üzerinde çalıştıktan sonra, başladığı noktadan katman katman uzaklaşmış bir sanat yapıtı üretebilir. Ya da Jeremiah Day ve Florian Wüst'ün işlerinde görüldüğü gibi – geçmişten, birbirleriyle kısmen bağlantılı olayları seçen bu yaklaşım, yinelenen bir stratejiye dönüşür. Örneğin Wüst, Amerika ve Almanya tarihinde etkili olmuş önemli olayları araştırmıştır. Bunlardan biri, 1962 senesinde, Spiegel Skandalı olarak geçen, nükleer fizikçi Robert Oppenheimer vakasıdır. Wüst, yaptığı yorumların her birinde, ses, video, duvar çizimleri ve enstalasyonları kullanarak, seçtiği konuları kendi estetiği aracılığıyla birbirleriyle bağlantılandırır; böylelikle yeni bir sınıflandırmaya ve yeni bir zamana tabi tutulmuş zincir oluşturulmuş olur.

Birincisi Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam'da, ikincisi ise Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul'da gerçekleştirilen iki sergi ve yayınlanacak kitap, geçmişe dair esinlendirici incelemeleri konu almaktadır. Platform'da olabildiğince açık bir plan içinde yerleştirilen sergi işler arasında bir yolculuğu mümkün kıldığı gibi, sanatçıların araştırdığı ve izleyicinin tek başına değerlendirebileceği olaylar aynı zamanda süregelen bir sohbetin parçaları olarak algılanabilir. Konular belirgin bir biçimde bağlı ya da tarihsel olarak birbirleriyle ilişkili olmasa da, işler, benzer sanatsal yaklaşımlar ve tutumlar yoluyla ortak göndermeler yapar. Üstüne düşünülen olayların anlamı, uluslararası anlamda bilinen, kolektif bir tarihin içinde belirlenmiştir. Sanatçılar, tarihsel anlamı göz ardı etmeden, bu konular üzerine hem özerk bir biçimde okunabilecek hem de referans verdikleri geçmişle ilişkilendirebilecek yeni yorumlar yaparlar. Bu, en belirgin şekilde, sanatçıların kurguyu olaya bağlayan, ve aynı zamanda gerçekçi olma zorunluluğundan uzak tutumunda görülür.

There is a fine, but clear difference between an artistic reconstruction of an historical event made in order to question, or reconsider social attitudes of interpretation; and an artistic interpretation of a past event created to explore newly applied layers of meaning that effect its reading today. The former considers the truthfulness of historical representation, the problematic dialectic between collective memory and factual source, and more often than not it is a personal quest instigated by the artist in order to understand an important moment in their own relative history. It is also a topic that has of late been applied more and more often curatorially to explore a distinct artistic practice that focuses on the reconstruction of historical events to explore their past and current significance - from re-enactments to documentary videos.

The difference in the angle of the latter approach - that of artistic interpretation of an historical event - is that the artists' relationship with the referenced moment is based on a pure infatuation with a specific happening. This interest is nurtured through research and intrigue and results in a work that is an individual, artistic interpretation, developed from a subjective point of view. Such an approach can be a one off-affair, a fascination with a particular moment in time that the artist cannot let lie. When after having worked through every facet and detail of it for themselves they choose to produce a work of art that is then several layers removed from the original factual source. Alternatively, the approach described becomes a repetitive strategy, whereby the artist selects a series of partially related incidents in history as starting points for artistic examination as in Jeremiah Day and Florian Wüst's practice. Wüst for example has researched one seminal happening after another that made an impact on American and German history. The list incorporates, amongst others, the matter of nuclear physicist J. Robert Oppenheimer and the so-called Spiegel-Affäre of 1962. In each of his final interpretations he uses a similar system of working that adopts video or audio, wall drawings and installation, so linking his selected subject matters via the aesthetic of his own oeuvre and thus in a new area of classification and at a new moment in time.

Two exhibitions, the first at Stedelijk Museum Bureau in Amsterdam, the second at Platform Garanti in Istanbul and a future publication aim to explore these inspired investigations of the past. The exhibition at Platform is composed as open in plan as possible, to allow the works to form a journey and the events explored by the artists to be viewed individually, while at the same time as part of an ongoing conversation. Although the subject matter of the works is not related, or consequentially linked in history in any acknowledged way, there are points of allusion through the artists' similar approaches and attitudes. The significance the events considered is already determined in collective, internationally distributed history. Without disregarding this underlying historical significance, the artists form new interpretations of the subject matter that can be read autonomously, as well as in relation to the past they reference. This is most evident in the way the selected artists embrace the fictive within incident, without being compromised by feelings of responsibility to accuracy.

Curated by Krist Gruijthuisen and November Paynter



Mondriaan Stichting
(Mondriaan Foundation)

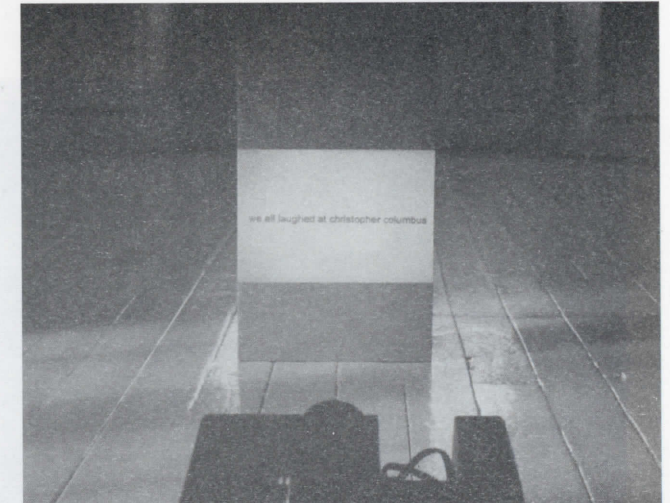
Runo Lagomarsino *Casi Quasi Cinema*, 2006

Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam'daki ilk serginin odak noktası haline gelen Runo Lagomarsino'nun alıp uyarladığı "Hepimiz Kristof Kolomb'a güldük," cümlesi İstanbul'daki sergiye de adını veriyor. Bu ifade varlığını güçlü bir biçimde sürdürürken Lagomarsino'nun yeni bir işi de sergide yer alıyor. *Casi Quasi Cinema*, Gillo Pontecorvo'nun 1966 yılında yönettiği *The Battle of Algiers* (Cezayir Savaşı) filmi 2003 yılının Ağustos ayında Pentagon'da gösterildiğinde ABD Özel Operasyonlar Şefi tarafından dağıtılan bilgi notu bir sinema maketi içinde sunuluyor. Pentagon, filmin Irak'ta karşılaştıkları sorunları iyi örneklediğine inanıyor ve eserin metninde de alıntılanmış gibi notta şöyle yazıyordu:

Terörizme karşı savaş nasıl kazanılır ve fikirler savaşı nasıl kaybedilir. Çocuklar askerlere kısa mesafeden ateş ediyor. Kadınlar kafelere bomba yerleştiriyor. Yakında tüm bir Arap nüfusu çılgınlaşıyor. Tanrı'dık geliyor mu? Fransızların bir planı var. Taktik olarak başarılı fakat stratejik olarak başarısız. Nedenini öğrenmek için nadiren gösterilen bu filmi izleyin.

The statement 'We all laughed at Christopher Columbus', adopted and adapted by Runo Lagomarsino became the linchpin in the first exhibition at Stedelijk Museum Bureau in Amsterdam and remains in place as the title of the exhibition in Istanbul. As this statement continues to maintain a strong presence, a new work by Lagomarsino inhabits the exhibition. *Casi Quasi Cinema* presents in a model cinema the flyer text handed out by the US Directorate for Special Operations for a screening of the film *The Battle of Algiers* (Directed by Gillo Pontecorvo 1966) when it was shown at The Pentagon in August, 2003. The Pentagon considered the film a useful illustration of the problems faced in Iraq and the flyer read, as does the text in the work:

How to win a battle against terrorism and lose the war of ideas. Children shoot soldiers at point-blank range. Women plant bombs in cafes. Soon the entire Arab population builds to a mad fervor. Sound familiar? The French have a plan. It succeeds tactically, but fails strategically. To understand why, come to a rare showing of this film.



Runo Lagomarsino, *We all Laughed at Christopher Columbus*, 2003

Omer Fast

Spielberg's List, 2003, 65"

Sergide yer alan iki diğer eser ise farklı filmlere gönderme yapıyor. Omer Fast'ın çift kanallı videosu *Spielberg's List* (Spielberg'in Listesi), Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* adlı filminde figüranlık yapan insanların deneyimlerine odaklanıyor. Spielberg, filmin konu aldığı tarihin yaşandığı gerçek mekan olan Krakova'da çektiği filmde olayları yeniden canlandırmak üzere binlerce yöre sakinini işe aldı. Figüranlardan bazıları bu olayları zamanında deneyimlemiş olacak kadar yaşlıydı. Birer tanık ve izleyici olarak hatıraları – aslında doğrudan yaşadıkları iki farklı deneyim – olayların filmlere dönüştüğü, hafızanın bir film anlatısına dönüştüğü yarım asırlık bir zamanı işaretler. Fast, Plaszow'da kurulan film seti ve etraftaki arazinin görüntülerini karıştırır ve yanyana getirir. Filmden sahneleri hatırlayan figüranlarla yapılan röportajlar altyazılara montajlanarak filmin kurgusal kökenlerine birebir göndermeler yapar. Videolar ayrıca 'Schindler's List Tours' (Schindler'in Listesi Turlarında) çekilmiş bölümler içerir ve böylece tarih bir filme dönüştüğünde ve bu farklı katmanlar çok boyutlu sanatsal bir yorum içinde harmanlandığında hafıza ve mekan kavramlarının nasıl genişlediğini ve zorlandığını gösterir.

Two other works in the exhibition reference specific films. Omer Fast's two channel video *Spielberg's List* is constructed from the experiences of persons who participated as extras in Steven Spielberg's film *Schindler's List*. Spielberg shot his film on location in Krakow and employed thousands of local residents for the dramatic recreation of the historical events on which the movie is based. Some of the extras are old enough to have also experienced these events as they occurred in reality earlier in their own lives. Their recollections as witnesses and as viewers – indeed their duplicate first-hand experiences – bracket a fifty-year span during which events turn into movies, memory into filmed narrative. Fast mixes and juxtaposes footage of the constructed Plaszow film set with the neighbouring landscape. Interviews with extras who recall scenes from the film, are re-edited in the subtitles to offer more literal references to their fictive origins. In addition the videos include clips shot on the 'Schindler's List Tours', thereby showing how notions of memory and place are both expanded and put under duress when history turns into film and when these layers are combined in a new multi-dimensional artistic interpretation.



Omer Fast, *Spielberg's List*, 2003

Deimantas Narkevicius

The Role of a Lifetime, 2003, 16"

Deimantas Narkevicius'un *The Role of a Lifetime* (Hayatının Rolü) adlı çalışması 1965 yılında çektiği *The War Game* (Savaş Oyunu) adlı belgesel sinema janrında bir kırılmaya neden olan kurgusal belgesiyle tanınan ve çok tartışılan yönetmen Peter Watkins'le yapılan bir röportaj içerir. Narkevicius'un filmi üç farklı öğeyi bir araya getirir. Bunlardan ilki Peter Watkins'le İngiltere'den kendi kararıyla sürgüne gittiği ve uzun yıllar boyu yaşadığı Litvanya'da yapılan bir röportaj; ikincisi Litvanya'dan manzaralar içeren bir dizi çizim – sıradışı bir lunapark, Gruto Parkı, savaş sonrası dönemden sosyalist-gerçekçi heykellerin saklandığı bir depo...; üçüncüsü ise amatörlerin çeşitli zamanlarda çektiği ve hiç bir zaman kamusal tüketimi amaçlanmamış Brighton manzaralarıdır. *The Role of a Lifetime* Watkins'e uzun zamandır var olan bir arzusunun, film izleyicisini özgürleştirmeye ve film için yapılan araştırmaya dahil etmeye dair isteğini tartışmak için bir alan açar ve düşüncelerini, ürettiği tarihi keşfetmekle ilgilenen bir sanatçının çalışmasında ortaya koyarak insanları zaman, mekan, yapı ve süreç üzerine düşünmeye teşvik etme arzusu iki kat yoğunlaşır.

The Role of a Lifetime by Deimantas Narkevicius features interview material with controversial British film director Peter Watkins, best known for his genre-breaking fictional documentary *The War Game*, 1965. Narkevicius' film combines three distinct elements. The first is his interview with Peter Watkins, recorded in Lithuania where Watkins lived for many years in the course of his self-imposed exile from Britain. The second is a sequence of drawings of the Lithuanian landscape, some depicting an unusual theme park, Gruto Park, a repository of Social Realist sculpture from the post-war era. The third comprises scenes of Brighton shot over an extended period by an amateur film enthusiast and never intended for public consumption. *The Role of a Lifetime* creates a space for Watkins to discuss his ongoing wish to liberate the film going audience and allow them the opportunity to be involved in a film's research. And, by presenting his thoughts in a work by an artist interested in exploring the history he has created, his desire to encourage people to think about time, space, structure and process is intensified twofold.



Deimantas Narkevicius,
The Role of a Lifetime, 2003

Aşağıdaki metin, Peter Watkins'in röportajının dökümünü içermektedir.

Çektiğim ilk film, ki siz daha görmediniz, bir anlamda mesleğimin doğduğu ortamı oluşturur... Amatörce yapılmış bir film; adı "Unutulmuş Yüzler". Film, 1956 Macar ayaklanmasını canlandırıyor. 1960'da, İngiltere'de, Canterbury Katedrali'nin hemen yanı başında çektim, ama sanki Budapeşte'de çekilmiş gibi. Film, aslında tam bir aldatmaca... sahte, uyduruk. İzleyen pek çok insan, 1956'da Macaristan'da çekilmiş olduğuna hükmetti. Filmin iskeletini? - diğerlerinin yanı sıra - „Paris Match“ fotoğrafları oluşturdu... filmler değil, fotoğraflar... „Paris Match“ dan son derece etkileyici bir dizi fotoğraf. „Unutulmuş Yüzleri“ çekmeden önce bu fotoğraflar üzerinde uzun uzun çalıştım: Fotoğraf makinası nereye yerleştirilmişti, insanlar merceğe nasıl bakıyorlardı, nasıl bazen vücudun sadece bir kısmı fotoğraf karesine girmişti?

Bir diğeri ifadeyle, fotoğraflara bakıp, gerçekliği nasıl yeniden canlandırabileceğimi; izleyenlerin gerçeği izlediklerine inanmalarını sağlayacak o özel duyguyu nasıl yakalayabileceğimi araştırıyordum... öngördüğüm bir takım başka unsurların, öyle olmadığını açıkça ortaya koyacağını ümit etsem de. Yani, işin başında biçimi sorgulayarak - yanlış anlaşılmasın - oyalanıyordum... gerçeklik dediğimiz biçimi... aslında son derece kişisel ve subjektif olduğunu; baskın katı kuralları amacı olmadığını ortaya koyarak.

Bağlantılar var... kişisel yaşamım, aile yaşamımla ilgili bağlantılar. Demek istediğim, yaptığım işle aramdaki bağ çok çok güçlü. Bunun farkındayım. Bu bağlantıların adını koyamasam, hatta bunu yapabilecek son insan ben olsam da, onların orada olduğunu biliyorum. Nasıl ki kişinin geçmişi, kişinin karakterini ve inançlarını bir çok bakımdan şekillendirir... yaratıcı süreç üzerindeki etkisinin de kişiden soyutlanması mümkün değildir, ben böyle inanıyorum.

Bir yönetmen ya da bir sanatçı, „geçmişimin sanatımla hiçbir ilgisi yok“ diyor ise, ya yüzüne bakıp, ona, „yalan söylediğini düşünüyorum“ demek zorundayım yada, ihtimaldir ki bunu daha farklı bir şekilde dillendirip, „yapıtının yaratılış süreci üzerinde hiç düşünmediğin kanısındayım“ derim. Diyeceğim, bu son derece karmaşık bir durum ve tabii, benim için de öyle. Ben, bir II. Dünya Savaşı çocuğuyum, diğeri bir çok insan gibi. Bu insanların hepsi benim gibi film işine soyunmadı. Bu ayrı bir konu... ama savaş benim için hep bir ilgi ve endişe konusu olmuş, aklımı çok meşgul etmiştir. Nendendir? Bu nereden kaynaklanmaktadır? Bilmiyorum. Savaş sırasında İngiltere'deydim... ama orada başkaları da vardı. Tabii, şuna inanıyorum... kesinlikle, tam anlamıyla inanıyorum ki, yaşamım boyunca yaptığım işler giderek marjinalleştirildi. Bu beni çok etkilediği gibi, işlediğim konular üzerinde de etkili oldu. Siyasal bakış açımı etkiledi ve daha pek çok şeyi. En azından ben bunun böyle olduğuna inanıyorum. Sanatçının tarafsızlığı fikri beni hiç ilgilendirmiyor... böyle bir şey varsa bile, açıkcası hiç ilgimi çekmiyor, ilginç bulmuyorum.

Belgesel denilen şeyin bir yaratım olduğu iddiası yalandır. Ve ben bu işi sadece zevk için yapmıyorum. Bence, bazı sanatçılar biçimle oynamaktan zevk alıyor ... ama ben değil, çünkü kendi yaşamımda böyle birşey yapmanın bedeli benim için astronomik boyutlarda olur! Ben, işin sadece yaratıcılık yönüyle değil, siyasal ve sosyal yönleriyle de ilgiliyim. Ve, bence, işimin yanlış yönleneğine neden olan da tam bu... ve bana maliyeti büyük oldu. Bu nedenle, yaptığım işler fazlasıyla marjinal oldu. Çünkü, benim mesleğimde böyle yapmamak gerekiyor, öyle sorular sormamak gerekiyor... mesleğimin icrasını rahatsız edici hale getiriyor.

Adım Peter Watkins. Ailemin bir bölümü ve birkaç arkadaşımın birlikte işte burada, Litvanya'da, Gruto Park'dayız. İçinde bulunduğumuz alan son derece davetkar ve biraz da tuhaf bir nevi tema parkı. Parkın yerel yatırımcısı, Vilnius'un arka bahçelerinde uzun yıllar dolaşıp, bulabildiği tüm Lenin, Marks vb. marka heykelleri toplamış ve Litvanya'nın güneyindeki işte bu bataklık araziye getirerek, bu parkı Sovyetler döneminde inşa etmiş. Bazı Litvanyalılar için park tam bir felaket... yani, bu canilerin heykellerinin ağaçlarında kuşların civıladığı bu ormana yerleştirilmiş olması! Ama, bence, bazıları için de tarihin sonsuz ve hüzünlü tekrürü ve insanoğlunun inanılması güç insafsızlığı üzerinde düşünme fırsatı.

Yaşama, yapacağın işi planlayarak, programlayarak yada onu neyin üzerine bina edeceğini tanımlayarak başlamanı öneririm. Herşey gelişip, dönüşüyor, değişiyor. Ama, yaşama birtakım sezgiler veya duygular veya istekler veya ideolojiler ile başladığın bir gerçek... ille de benimsemediğin, belki yaşlandıkça yavaş yavaş benimsemeye başlayacağın ve yaptığını neden yaptığını böylece tanımlayabileceğin şeyler. Yirmi, yirmi beş yaşlarındayken sanırım bazı sanatçılar fazlaca düşünemiyorlar... bazıları da bunların üzerinde düşünme alışkanlığını hayat boyu edinmiyor. Düşünemiyorlar işte! Ben bunu bir dereceye kadar yapabiliyorum. Yıllar geçtikçe, belki de yaptığım işi diğeri pek çok işten ayıran da bu oldu... yani çoğu odyovizüel şeylerden! Çünkü, bir film yönetmeni olarak, bazı bakımlardan, ne yaptığım konusunda farkındalığım çok yüksek... işlerim, en uçlarda sezgisellik ve kendiliğindenliğin tuhaf bir karışımı, ama ne yaptığımı asla unutmadan. Genellikle, bir film yapımı sürecinde bilinçli olarak bir araya getirilmeyen bir takım unsurların karışımı gibi... en azından belgesel denilen şeyde, asla bir araya getirilmeyen. Dolayısıyla, ilk soru, yaptığım işler belgeseller olarak değerlendirilebilir mi? Neyin belgesel olduğundan da hiç emin değilim. Bence, bu son derece yanıltıcı bir ifade biçimi. Film yaparken beni ilgilendiren sadece yaşadığım kişisel süreç değil... çekimde yer alan, çekime katılanların ve izleyicilerin de yaşadıkları öngörülemez süreçler.

Üç unsur var: Bir, kendi sürecim; iki, filme konu olan veya filmde yer alan aktörler; üç, filmi yeniden yaratanlar, yani izleyiciler. Odyovizüel alanda izleyiciler her zaman... yada çoğu zaman pasif alıcı unsurlar olarak görülür, oysa öyle değil tabii. Yaptıklarımın insanları düşünmeye sevk etmek, hatta bu bağlamda meydan okumak, benim için çok önemli.

Yaptığım, onlar için bir ortam yaratıp, bu suretle konu hakkında düşünmelerini, okumalarını, konuşmalarını sağlamak... sıradan film yapımları için söz konusu olmayı, yani onlarla birlikte çalışmayı sağlamak. Bir anlamda kolektif bir süreç işletmek. İzleyicilere, hep, konuşma fırsatı sunmak ve söylediklerimi kendi kelimelerinize dökün diyebilmek.

Bu, izleyicinin katılımına izin veren, bunu hissettiren, bunun önemini, kendileriyle olan bağını, ilişkisini hissettiren yaratıcı bir ortamın oluşturulması demek ve, kendi başına, geleneksel olandan bir adım ötede bir duruş. Demek istediğim şu: Eğer tüm bu unsurlar birbirleriyle bağlantılıysa, o zaman sadece basit bir yönetmenlik işi değil yaptığımız... farklı bir şey yaratmak. Ve işlerimin evrildiği bu süreç, umarım daha az "yönetilmiş" iktir... insanlara, araştırmalara katılmak, konuşmaya başlamadan düşünmek ve tepkilerini kendi terazilerinde tartmak için daha çok yer açma, daha geniş alan açma çabası.

Tahmin edersiniz, bu kolay bir iş değil... yani, bir şeyin nereye kadar kendiliğinden, hatta kaotik olmasına izin verilebilir veya onu ne kadar denetim altında tutabilirsiniz? Bu soruyu kendime hep sordum: Acaba onları ne derece denetim altında tutuyorum?

Ve, anlaşılacağı üzere, şu yada bu şekilde şahsen ben de hep oradan geçtim.... Yaptığım işler, benim için de birer deney; kendimi ne kadar geri çekip, başkalarına kendilerini ifade edebilmeleri için ne kadar yer açabildiğimin denemesi. Ne var ki, denetim altında tutma sorunu nedeniyle, işlerimi yapılabilecek en radikal işler olarak görmediğimi söylemeliyim. Denetim unsuru, hep, oralarda bir yerde duruyor. Kendimi, tümüyle özgür bir video sanatçısı ile baskıcı, otoriter bir televizyon arasında salınan bir yerde görüyorum. Ve bu orta alan, benim için çok önemli bir alan... çünkü televizyoncuların artan sayılarda girmeleri halinde, hem kendilerini, hem de izleyiciyi özgürleştirebilecekleri bir alan. Medya mensubu pek çok insanla konuşuyorum. Hepsi tümüyle özgür video sanatçıları... kim bilir, belki de hiç düşünemedikleri bir durum bu. Fazlasıyla özgür veya fazlasıyla radikal. Ne diyordum... deneylerim hep o orta alanda yoğunlaşıyor... ne olduğunu görebilme adına, çünkü, itiraf etmeliyim ki ben de emin değilim. Hiç bir filmime bakıp, "hah, izleyiciyi denetimden tümüyle kurtulmuş, kontrolu onlara teslim etmişim" diyemiyorum, çünkü yapamıyorum. Çünkü, hep kurgulaya geldim. Belki de editing işini sevdiğim için. Oysa bu bir tuzak. Tıpkı bir ressamın boyamayı sevdiği gibi. Şunu anlamalısınız... editing son derece yoğun bir yaratıcılık süreci.

İşte... problemler - problem demeyelim - bir yönetmenin karşılaştığı meydan okumalar bunlar. Bir takım resimleri, imajları ve sesleri bir araya getiriyoruz, ama izleyicilerle, insanlarla bunu yapmanın ne demek olduğunu hiç tartışmadık. Bunun toplam üzerindeki etkisi ne; tarih üzerindeki etkisi ne; kişisel duygularımız üzerindeki etkisi ne; birbirimizle konuşma biçimimiz üzerindeki etkisi ne; zaman, uzam, strüktür ve süreç hakkında düşündüklerimize etkileri neler? Sürekli olarak ve son derece manipülatif biçimde, bütün anılan hususlar üzerinde otoriter, sabit, tanzim edici ve hiyerarşik programlama yaparak işliyor. Oysa, insanoğlu, yani bizler bunu yapmamaya çalışırız. Anılarımızda, duygularımızda karmaşıklıkla yer veriz de, gördüğümüz resimler veya duyduğumuz sesler itibarıyla bunu yapmayız.

Tarihe gelince; benim için tarih dün, bugün, yarın... sürekli dönüşen, birbirine bağlanan bir süreç. Tarihe hak ettiği değeri vermediğimiz ve üzerine yeterince düşünmediğimiz için hep üzölmüş, endişelenmişimdir. Bence durum çok zorlaştı. İtiraf etmek beni üzüyor, ama son derece karamsar olduğumu söylemek zorundayım. Beş yıl önceye kadar böyle değildim, ama artık bunu çok düşünür ve hisseder oldum. Neden böyle olduğumu merak ediyorum... insan türü olarak buna nasıl izin verdik? Hareket eden resimler ve ses türümüzü çok etkilemekte. İnanılmaz bir biçimde, onlara fazlasıyla itimat ediyor, onlardan fazlasıyla etkileniyor ve onları eleştirmekten hoşlanmıyoruz. Eleştirel olanlar ve bunu sezgiyle, yani doğal olarak yapanlar var... geçmiş şu veya bu nedenle hatırlayan. Ama bence bugüne bir umutsuzluk hakim.; birey olarak yapabilecekleri hiçbir şeyin olmadığını hisseden ve önemli ölçüde pasif kalanlar.

Filmlerimle söylediklerimi dinleyenler var. Gayet sempatik, iyi insanlar. Film seven, ama odyovizüel süreçte - kendi yaptıkları bazı filmler dahil - belki, bazı bakımlardan bir takım sorunları olduğunu duymak istemeyen insanlar. Neden? Çünkü, bu hiyerarşik yapının bir özelliği? Bu durum beni endişelendiriyor. Hep endişelendirdi. Bu konu hakkında fazla konuşmam. Evet... Bu kutsal noktaya fazlasıyla eğilen bir İngiliz gibi aynı zamanda. Maaalesef. Bu, temelde eleştirel düşünememe meselesi. Öyle düşünüyorum. Samimi, gerçekten eleştirel, kendine eleştirel düşünce. O kadar.

Amalia Pica

To Everyone that Waves, 2005, 18"

Benzer bir biçimde, Amalia Pica'nın *To Everybody That Waves* (El Sallayan Herkese) adlı işi hafıza, tarih ve sinemasal yorumlamaları üzerine düşünür. 16mm film kullanılarak çekilen görüntüler Amsterdam limanından ayrılan eski bir yelkenlinin yolcularını el sallayarak uğurlayan bir grubu betimler. Pica, sahte, her yerde bulunabilecek, kolektif bir hafızaya işaret eder. Gösterilen, hakiki bir olay olmaktan uzaktır: Film, limandan Amerika'ya toplu göçü anlatmaz. Görüntüler; film, medya ve hayalgüçlerimiz tarafından oluşturulan birçok kurgusal yanıtın kaynağını alır. Eski bir yelkenli imgesinin ve siyah-beyaz görüntünün getirdiği avantajı kullanan Pica, çevresindekilerden görüntünün içine dahil olmalarını bekler. Böylelikle, farklı kurgusal çağrışımlar – tarihsel gerçeklikle bağlantılı olmasalar dahi – bir araya getirilir, ve böyle bir sahneyi şimdi nasıl tasavvur edebileceğimize dair kişisel yorumlar yaratılır.

Formed in a similar vein to consider memory, history and its interpretation through film is Amalia Pica's work *To Everyone That Waves*. The 16mm footage shows an event organised in the harbour of Amsterdam of people waving farewell to those boarding an old sailing ship. Pica describes a fake collective memory that is generic and stems not from the literal historical event – in this case mass migration from this harbour to the Americas - but from the many fictive responses reproduced by film, media and our imaginations. By taking advantage of the presence of an old ship, asking those in its vicinity to participate on the spot and using an old black and white film format, Pica layers together different fictional associations with no true accuracy to historical fact, to produce a personal interpretation of how we might imagine such a scene now

Amalia Pica, *To Everyone that Waves, 2005*



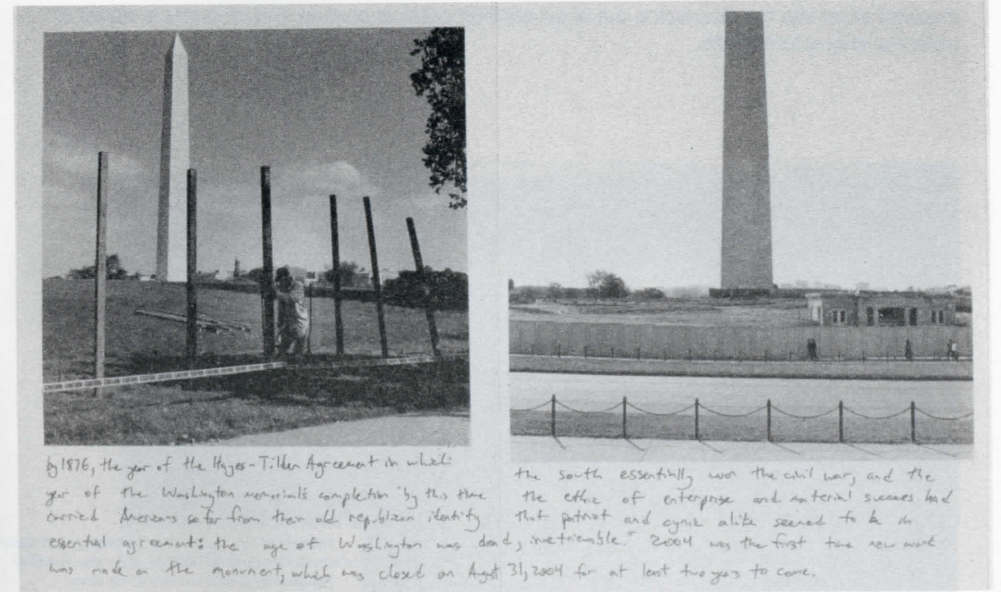
Jeremiah Day

1876/2004, 2004

Jeremiah Day'in Washington şehrindeki anıtların yeniden inşa edilmesini konu alan çalışması Reconstruction'da (Yeniden İnşa), tarihsel betimlemenin sınırlarını yansıtırken, hatıraların günümüz toplumuna ne ifade ettiğine dair ilginç bir örnek sunar. Fotoğraflardan, metinden ve heykellerden oluşan enstalasyon, 2004 yazı ve sonbaharında, Washington DC'deki başlıca anıtların onarılmasını referans alır. Day, bu onarım sürecinin, bir tesadüften ziyade, Birleşik Devletler'in politik söylemindeki değişime paralel sembolik bir yeniden düzenleme olduğunu öne sürmektedir. Fotoğraflar üzerinde yer alan el yazısı notlar, sanatçının propaganda iddialarını dile getirir; metin, olası gerçek ve aşıkâr olan kurgudan oluşan, parçalanmış bir hikaye anlatır.

Reflecting on the limitations of historical description Jeremiah Day's project on the reconstruction of monuments in Washington, DC sets an interesting precedent for the reconsideration of what memorials mean in our current society. His installation of photographs, text and sculptural elements take as their reference the renovation of major memorials and monuments in DC during the summer and autumn of 2004. He proposes that this process of reconstruction is no coincidence but a symbolic re-organisation, initiated to parallel the USA's shift in political discourse. On each of the photographs Day has handwritten notes suggesting his claims of propaganda, that offer a fragmented form of storytelling.

Jeremiah Day, *1876/2004, 2004*

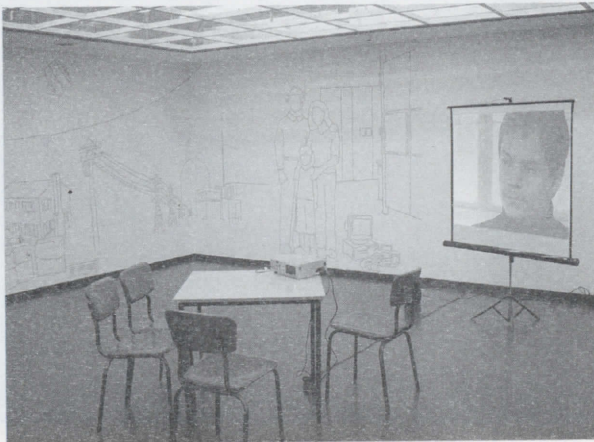


Florian Wüst

Protecting freedom until there is no freedom left (Studies on the Political Subject #1), 2004, 18"

Florian Wüst'ün enstelasyonları birey ile devlet arasındaki çelişkili ve zıt ilişkiyi inceler. Bu ilişki, müzakerelerin, uzlaşmaların ve değerlendirmelerin üretici baskıları altında sürekli değişim göstermektedir. Bununla beraber, Day'ın de ortaya koyduğu gibi, devletin belirleyici gücü; ifadeleri, imgeleri ve dili – somut tarihsel durumlara ait olsalar dahi – yoğrulabilen ve kolayca biçimlenebilen malzemeler gibi algılama eğilimindedir. Bu durumda söylem, bir doktrine dönüşür. *Protecting freedom until there is no freedom left* (Özgürlük kalmayınca) dek özgürlüğü korumak) isimli enstelasyon, J. Robert Oppenheimer'i, geçmişi ve şimdiki zamanı sanatsal açıdan ele alan, tarihsel bir mercek olarak kullanmaktadır. Çoğunlukla atom bombasının babası olarak anılan Oppenheimer daha sonra ABD devletinin hidrojen bombası programını desteklemeyi reddetti. Bu karşı çıkışının ardından komünist olmakla suçlandı ve 1954 yılında gizli belgelere erişimine olanak veren güvenlik yetkisini ve resmi danışmanlık konumunu kaybetti. Wüst, olaya dahil olan kişilerin öznel bakışları arasındaki iletişim biçimi üzerine yoğunlaşır, tartışmaları soyut politik bağlamdan çıkarır ve kişisel nitelendirmelerden oluşan bir seri ortaya koyar.

Florian Wüst's installations deal with the ambivalent relationship between subject and state. This relationship is constantly changing under the productive pressures of renegotiation and reassessment. Nonetheless, and as also explored by Day, the defining power of the state tends to treat signs, images and language as malleable material even where they refer to concrete historical events and conditions. Under these conditions discourse is likely to turn into doctrine. The installation *Protecting freedom until there is no freedom left* uses J. Robert Oppenheimer as the historical lens through which past and present histories are artistically examined. "Oppenheimer, who has often been called the father of the atom bomb, later refused to support the hydrogen bomb program of the U.S. government. Following this refusal he was accused of being a communist and subsequently lost his security clearance and his official advisory positions in 1954. By concentrating on the form of communication of the actors and the subjective approach of those involved Wüst lifts the discussion out of an abstract political context and presents a series of personal characterisations.



Florian Wüst, *Protecting freedom until there is no freedom left (Studies on the Political Subject #1)*, 2004 modified version

Roderick Buchanan

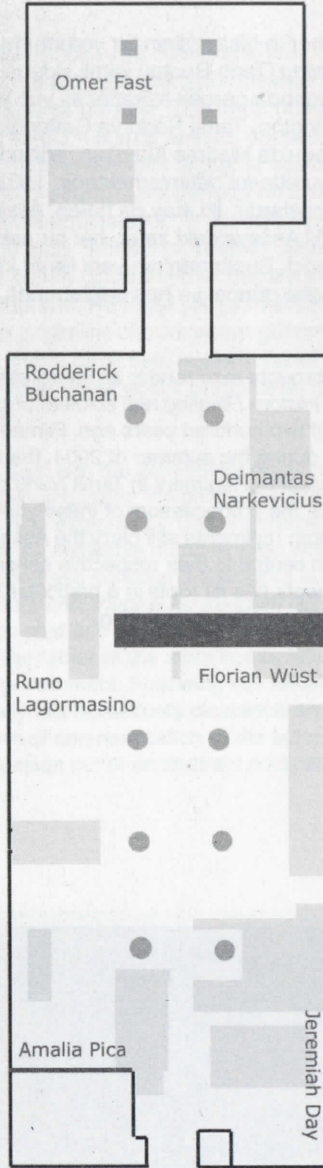
History Painting, 2004, 8"

Wüst'ün işinde, aktörler Oppenheimer'ın hikayesinin bir yorumunu oluşturmaya çalışırken Roderick Buchanan'ın *History Painting* (Tarih Resmi) isimli videosu farklı bir perspektifle izleyicinin karşısına çıkmaktadır: Videoda gerçek askerler iki yüz yıl önceki seleflerinin güncel bir yorumunu sunarlar. Wellington, Tamil Nadu ve Catterick, North Yorkshire'da 2004 yazında çekilen film, Tamil Nadu'da Madras Alayı'nın, eğitimini yeni bitirmiş askerleri ile İskoçyalı Piyade Tümeni'ndeki suretlerini betimlemektedir. 1803'te, bu genç adamların selefleri Assaye Savaşı'nda bulunmuşlardır. İki alay da halen, Assaye renklerini ve fil imgesini taşımaktadır. Tartışmasız ki Assaye'deki zafer, her bir askerin şahsi onur ve kimliği için büyük bir öneme sahiptir. Roderick Buchanan'ın yeni işinin kaynağı, belirli tarihi bir ana işaret etse de, ulaştığı nokta daha güncel ve hırs bağlamında daha karmaşık bir yapıya sahiptir.

Whereas in Wüst's work, actors are brought in to render an interpretation of the Oppenheimer story, in Roderick Buchanan's video *History Painting* real soldiers present a current interpretation of their predecessors of two hundred years ago. Filmed in Wellington, Tamil Nadu and Catterick, North Yorkshire during the summer of 2004, the film projection features newly passed-out soldiers from the Madras Regiment in Tamil Nadu and their counterparts in the Scottish Infantry Division. In 1803, the predecessors of these young men fought alongside each other at the Battle of Assaye. Both regiments still carry the Assaye colours, featuring an elephant, and the victory at Assaye is central to their respective sense of honour and identity. Although Roderick Buchanan's new work has its roots in a particular historical moment, its reach is more contemporary and more complex in ambition.



Roderick Buchanan, *History Painting*, 2004 (videostills)



Istiklal Caddesi