

EL VE TOPRAK

L. İPEK ULUSOY AKGÜL



Estetik ve kültürel pratikler zaman ve mekânın değişen deneyimlerine bilhassa duyarlıdır çünkü insan deneyiminin akışından mekansal temsiller ve tezahürler üretmeyi de beraberrinde getirirler. Her daim Varlık ile Oluş'un aracılığını yaparlar.

—David Harvey, “Tarihsel Bir Durum Olarak Postmodernlik,” *Postmodernliğin Durumu*¹

Çocukken Türkiye’de ne zaman bir arkeolojik alanı ziyaret etsem, hala hissettiğim, farklı tür bir tedirginlik kaplardı içimi. Bu duygunun temeli, ziyaret ettiğim mekanların içinde var olduğum *o anki* durumu ile *bir zamanlar olduğu şekli* arasındaki zamansal uçurumdur. Ulusal ve uluslararası medya tarafından sürekli aktarılan, bölgedeki çatışma ortamı, ileri derece vandallık ve kötü restorasyon sonucu kültürel miras alanlarının yok olması da bu duyguyu pekiştirmişti. İstanbul’dan New York, Dubai, Hong Kong’a taşınım sonunda da çıkış noktama döndüğüm uzun yolculuğumda yanımda *taşıdığım* tek şey *o tedirginliği* yaratıcı sürece dönüştürme saikiydi. Zamanla bu hissiyatın, farklı coğrafyalar, metodolojiler ve pratiklerden gelen sanatçı², yazar ve kültür profesyonellerinden oluşan küresel bir zümrenin de empati kurduğu, daha büyük ve kolektif bir rahatsızlığın parçası olduğunu fark ettim. “Arkeolojik tahayyül”³ ile eleştirel bir şekilde uğraşan ve giderek artan bir biçimde “tarihçi olarak sanatçı”⁴ gibi davranan çağdaş sanatçıların işleri üzerine çalışıp düşündükçe, temel bir soru belirdi: Yozlaşma, yerinden edilme ve güvencesizlik ile adı beraber anılan ve giderek daha da kırılanlaşan küresel bir bağlamda sanat ve arkeoloji gibi “zorlu ve kirli”⁵ işlerin peşine düşmek ne anlama geliyordu?

Aklımda Osman Hamdi Bey’in 1880’lerde Nemrut Dağı’nda çektiği ikonik fotoğraf ve Ara Güler’in 1950’lerden kalma Afrodisias serileri ile birlikte, Sinem Dişli’nin Karaköy’deki stüdyosuna ilk kez giderken de bu soruyu düşünüyordum. 2019 baharında⁶ yollarımız İstanbul’da ilk kez kesiştiğinde, Dişli, pratiğine düzenlediği yoğun bir “kazı”⁷ evresindeydi ve hem evrensel hem de kişisel öneme sahip bir yer olan Göbekli Tepe’ye bir alan ziyareti planlıyordu. Dünyadaki *yerimiz* ile hem bizi çevreleyen manzarayı nasıl şekillendirdiğimizi hem de onun bizi nasıl şekillendirdiğini anlama çabası içerisinde Dişli, tartışmalı mekansal politikalar⁸ ile de haşır neşir oluyordu. Sanatçı, mekân, toprak ve peyzaj kavramlarına dair uzun yıllara yayılan araştırmasında incelik ve derinliğini arkeolojik alanlar, kentsel ve doğal ortamları da içeren tüm fotoğraflarına yansıtmayı başarmıştı. Şimdilerde ise, eş zamanlı olarak *geçmişe* ve *geleceğe* bakıyor, *bu* çalışması için eski işlerini yeniden ziyaret

ediyor, hem de yaklaşmakta olan *Oyuklar ve Höyükler: Göbekli Tepe’ye bir Bakış* isimli sergisine ait yeni işleri için araştırma yapıyordu.

Zamanını New York ve İstanbul arasında geçiren Dişli yılda en az iki kez doğup büyüdüğü şehir Urfa’ya gidiyor ve en az on bir bin yıl öncesine dayanan geçmiş ile dünyanın en eski ve en iyi korunmuş mega taş yapısı olarak değerlendirilen Göbekli Tepe’yi⁹ düzenli olarak ziyaret ediyordu. Arkeolojinin post-kolonyal duyarlılıklarıyla birlikte fotoğraf ve temsil ile olan ilişkisinden hareketle, sanatçı genel hatları ile bir farkındalık *yükü* de taşıyor. Bu yükün içinde, arkeolojinin ulus-devlet inşası ve batılılaşma süreçlerinin hizmetinde kullanıldığı ve hatta suistimal edildiği Türkiye gibi ülkelerde özellikle önemli olan, *arkeolojik* objeler ve alanlara dair getirdiği yorumlar bulunuyor.¹⁰ Bir bakıma Dişli’nin *geçmişe bakma* ve Urfa civarındaki *tarihi alanları* fotoğraflama motivasyonu yalnızca kazı alanlarının *sanatsal* imgelerini yaratmak ya da “arkeoloji ile ilgili sanat” yapmak değil. Daha önceden *Yeniden Ziyaret* (2012-14) videosu ile *Mağara ve Kutsal Tepe* (ikisi de 2015) isimli fotoğraflarında gösterdiği gibi¹¹, Dişli’nin yeni görselleri de her türlü çizgisel ve büyük anlatıya kafa tutuyor ve farklı zamansallıkları birbirinin üstüne bindiriyor. Zamana nazaran mekansallıkla önemli ölçüde teması geçen yavaş ve araştırma odaklı çalışma süreci, Dişli’nin diyalog, kendiliğindenlik ve hatta kazalara bile kucak açan¹², yavaş ve araştırma odaklı çalışma süreci, Walter Benjamin’in “Kazı ve Bellek” isimli makalesinden şu satırları getiriyor aklı:

Dilin açıkça ortaya koyduğu şekilde, bellek geçmiş keşfetmek için bir araç değil, bir ortamdır (*media*). Tıpkı antik kentlerin gömülü durduğu toprağın da bir ortam oluşu gibi, bellek de deneyimlenenin ortamıdır. Kendi gömülü geçmişine yaklaşmak isteyen herkes kendisini kazan biri olarak değerlendirmelidir. Her şeyin de ötesinde, aynı maddeye yeniden yeniden dönmekten, toprağı saçar gibi saçmaktan, yerkabuğunu kaldırır gibi kaldırmaktan çekinmemelidir. “Maddenin kendisi” uzun süre peşinden koşulmuş sınırlarını yalnızca en titiz araştırmaya bahşeden bir katmandan fazlası değildir. Diğer bir deyişle, gelecek içgörülerimizin makul odalarındaki hazineler gibi duran, geçmiş tüm çağrışımlarından soyutlanmış görselleri teslim ediverirler.¹³

Bu açıdan, kişi *kendisine* ne kadar derinden bakarsa, *dünyayı* ve belki ötesini daha iyi anlar. Bunun bir örneği de, tohumları on yıldan da evvel atılmış olan Dişli’nin uzun soluklu fotoğraf serisi *Göbekli Tepe*’dir (2007-devam ediyor). Göbekli Tepe ve

çevresinde yürüyerek ve oraları gözlemeyerek, Dişli *ne* üzerine çalıştığını veya *ne zaman* iş üretmeye başladığını “kendini bilmeye zorlamadan” yıllar boyunca sürekli “aynı maddeye” dönmüştü.¹⁴ Bunu yaparken de, sanatçı yalnızca kendisi ve Urfa hakkında değil, dünya hakkında da daha fazla şey keşfederek toprak ile derin bir ilişki kurmuştu.

Göbekli Tepe serisinde bulunan, T-biçimli sütunları, harabelerdeki insan ve hayvan tasvirlerini, heykelsi detayları ve diğer yapıtları gösteren fotoğrafları üzerine düşündüğümüzde *yaşam* ve *ölüm* arasında bir gerilimi deneyimliyor, topraktan bir şeyi çıkarmanın o toprağın aslında *doğurması* anlamına gelip gelmediğini merak ediyoruz. Fotoğrafların bize sorgulattığı bir diğer şey de, tıpkı bebekler gibi *doğduğunda* savunmasız olacak şeyin toprak altında kalıp kalması gerektiği. Dişli'nin eskisi ölmek üzereyken yerine yenisi dikilen dut ağacına dair tefekkürü ise bize yaşam döngüsüne dair umut veriyor. Bu yüzden de, yıllardır bu alanda kazılara şahitlik etmiş bu ağacın imgesi, en azından insanların üretme kabiliyetinin altını çizmek adına sembolik bir anlam taşıyor. Bu açıdan, alan hâlâ *canlıdır* ve 1995'teki keşfinden beri yalnızca kazılara şahitlik eden değil, Göbekli Tepe'nin çocuklarının binlerce yıl boyunca orada oynadığını izleyen de *aynı* ağaçtır.¹⁵

Dişli'nin fotoğrafları *taş kalıntılarını* ve doğanın dönüşümünü ele alışı açısından önem teşkil ediyor. Eski işleri *Dağları da çağları da deldik* (2015) ve *Burğaç* (2015) da Fırat nehri üzerindeki barajların etkisine özellikle odaklanarak “ekonomik büyüme” ve “gelişme” adına suyun nasıl *manipüle* edildiğini inceliyor-ken¹⁶, *Tüneller* (2019) her biri bir parmağa benzeyen el şeklindeki kalker “ocağını” tasvir ediyor ve insanın toprak üzerindeki etkisine odaklanıyor. Benzer şekilde, *Kalker ve Bazalt Taş Ocakları* (2019) “kalıntı” ve “miras” kavramları ile “taş ocağı” arasındaki ilişkiyi araştırıyor. *Tüneller* el ve toprak arasındaki kadar ışık ve gölge arasındaki etkileşimi de belgeliyor; öte yandan, *Kalker ve Bazalt Taş Ocakları* ise şiddet dolu sahnelerin *güzel* görüntülerini tasvir ediyor. “Artık” veya “kalıntı” fikrinden yola çıkarak *Kalker ve Bazalt Taş Ocakları*, farklı bir gezegende çekilmiş hissine sahip.¹⁷ Yakından bakıldığında bu görüntülerin, taş ocaklarından çıkarılmış rastgele taşlardan—kireç taşı, bazalt veya obsidyen—rastgele taşlardan oluşan dağlar olduğu ortaya çıkıyor. Ancak, bu taş ocaklarının haritada yerlerini bulmak, Kuzey Urfa'nın jeolojik yapısının, Karacadağ volkanik patlamalarından çıkan lavlardan gelen bir volkanik taştan, yani bazalttan oluştuğunu, güneyin ise deniz canlılarının kemik parçalarından oluşan kal-kere ev sahipliği ettiğini bilebilecek bir jeolog olmadığınız sürece imkansız.¹⁸

İlk andan itibaren tekinsiz bir hissi yaratan *Kalker ve Bazalt Taş Ocakları* işlerinin etkisine benzer biçimde,

sanatçının bir diğer fotoğraf serisi *Başka Bir Gezegen* (2019), taş ocaklarının “ürünlerine” odaklanır ve zamanla *ne hale geldiklerini* incelerken bir bu diyarın ötesinde bir yeri¹⁹ hatırlatır. İnsanlar ya da rüzgar tarafından savrulmuş asfalt gibi materyallerin mikro-peyzajlarını ya da bölgedeki nehirlere benzeyen yolları resmeder. Dişli *doğaya karşı kültür* ikiliğini daha da karmaşıktırarak, *doğal ve kültürel* mirasın iç içe geçtiğini alttan alta sezdirerek, taş materyale bir *kültürel eser* gibi yaklaşınca, materyal de onu iyice içine çeker.²⁰

Asıl disiplini fotoğrafın sınırlarını müzakere etmek sureti ile genişleterek²¹, *Kireç Taşı Gülle* (2018) ve *Bazalt Gülle* (2019) videolarında “uzak geçmiş” “bugünün pratikleri”²² ile ilişkilendirmek için toprağa nasıl şekil verdiğimizize dair telakkilerini sürdürüyor. Sanatçı son birkaç yüzyıldır Urfa sokaklarında erkekler tarafından oynanan yöresel *gülle* oyununda kullanılan taş kürelerin yapılışını kaydediyor. Bu küreler şu anda yalnızca pek az kişi tarafından yapılıyor. Bunların arasında da, videolarda küreleri yapan 80 yaşındaki usta ve sanatçının sonradan tanıştığı daha genç bir güllenci var. Bu videolarda, eski ustaların taşı yavaşça kırmalarını, şekil vermelerini, bir haftadan daha uzun bir süre zımparalamalarını ve onları hayatları boyunca oynayacakları küçük ama mükemmel oyuncaklara dönüştürmelerini izliyoruz.²³ Bu işler, el işçiliğiyle emek estetiğini sömürmeden bir nesnenin *yapılışı* ile ilgileniyor. Bu videolar, *sürece* odaklanırken, kardeş işi *Gülle* (2019) *sonuç* ve *oyuna* odaklanıyor. Bu işlerde *son haline gelmiş* nesnelere sanki gezegenler gibi gözüküyor. Bu da, Dişli'nin *Yedi Seyyare Yıldız* (2015) işinde Soğmatar kuyularından alınan *kutsal* su ile ay ışığının kıyafetlerin üzerine pozlanması ile ortaya çıkan Ay, Güneş ve beş farklı gezegeni hatırlatıyor.

Oğlum için aldığım Göbekli Tepe temalı çocuk kitabına bakarken bu satırları yazıyor ve Sinem Dişli'nin “zorlu ve kirli” pratiğinin kişisel ve evrensel, politik ve poetik, yıkıcı ve yapıcı, savunmasız ve dirençli arasındaki gerilimler ile yakın ilişki kurduğunu düşünüyorum. Toprak, su ve gökyüzünün birbirine bağlı olması gerçeğine dayanarak, *zaman*, *materyal* ve *beden* üzerine çok katmanlı görsel dolayımı bizden yavaşlamamızı ve tarihsel (ve çağdaş) manzaralara karşı daha duyarlı olmamızı talep etmekle kalmıyor; son çalışması *Oyuklar ve Höyükler*'in de gösterdiği gibi, ellerin neyi *bilme* ve *yapma* yetisine sahip olduğuna odaklanarak el ve toprak arasındaki yakın ilişkiyi de resmediyor.²⁴

L. İpek Ulusoy Akgül, İstanbul'da yaşayan bağımsız bir yazar, editör ve küratördür.

NOTLAR

1. "Aesthetic and cultural practices are peculiarly susceptible to the changing experience of space and time precisely because they entail the construction of spatial representations and artefacts out of the flow of human experience. They always broker between Being and Becoming." bkz. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Wiley-Blackwell, 1991), s. 326. Harvey materyal ve mekansal pratikler, mekanların üretimi ve temsili ile temsilin mekanları, ayrıca da 'mekan-uzam sıkışması' ve küresel olarak ekonomik aktivitelerin hızlanması ile mekansal sınırların ortadankalkması konuları üzerine derinlikli bir tartışma yürütüyor.
2. Bu metni yazarken başvurduğum birkaç eserin adını burada anmak istiyorum: Michael Rokowitz'in *The Invisible Enemy Should Not Exist* (2007-ongoing); Mark Dion'un yerleştirmesi *Dig Culture* (2011); Ali Cherri'nin filmi *The Digger* (2015); Aslı Çavuşoğlu'nun sergisi *Stones Talk* (Arter, 2013); Hera Büyüktaşçıyan'ın mekana özgü yerleştirmesi *Rising... a small height from the ground* (Küçükalyalı Arkeopark, 2016) ve Refik Anadol'dan Çatalhöyük Research Project *Archive* (2017)
3. Bkz. Roelstraete, "The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art," *e-flux*, Journal #04, March 2009. <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (erişim Mayıs 27, 2019). İlave olarak, "insan etkisinin" yıkıcı sonuçlarını geri çevirmeseler de yavaşlatmaya, doğal kaynaklar ve kültürel mirası korumaya çalışarak işlerini yapan Khaled al-Asaad, Sinan Sertel ve diğer arkeologları burada anmak istiyorum. Arkeologların yaptığı işin Roelstraete'in dediği gibi yalnızca "zorlu ve kirli" olması değil yaşamlarını tehlikeye atıyor olması da en hafif tabirle üzücüdür.
4. Çağdaş sanat için tarihsel araştırma ve temsilin merkeziliği üzerine daha fazlası için bkz. Mark Godfrey, "The Artist as Historian," *October* 120, 2007.
5. Roelstraete şöyle yazıyor: "Bataille anlamında temel materyalizmde—biçimci idealizmin tüm izlerinden arınmış bir materyalizm—hem sanat hem de arkeoloji de iştir—zorlu ve kirli işlerdir, dünya ile bedensel birlikteliğimizi bize hatırlatırlar. Sanattaki arkeolojik tahayyül ışık biliminden (optik) çok dokunma bilimine (haptik) yakındır—bizi dikkatle üstten bakan bir kayıtsızlıkla şaşırılmaktan çok yüzeyi (toprağın, zamanın, dünyanın yüzeyini) kazımaya teşvik eder. Böylece birincil olarak bedenlerimiz gibi maddeden yapılmış bir dünyaya bedensel bağlılığımızı yoğunlaştırarak, sanat ve arkeolojinin hizalanışı, sanatta güncel "tarihsel yönelişin" etkisi ve eleştirel iddialarının açık biçimde zayıflatan o trajik kusurun ayıbını örter: geleceği kazmak şöyle dursun, bugünü anlama hatta bugüne bakma konusundaki acizliği." Roelstraete, "The Way of the Shovel".
6. Dişli ile şahsen ilk tanışmamızın gerçekleştiği 28 Mart 2019'da Kırathane'de düzenlenen okuma seansına bizi davet ettiği ve bu seans programladığı için Merve Ünsal'a teşekkür ederim. Bu okumada pek çok şeyi tartıştık ancak "mekan," "toprak," "bölge," "çevre," ve "coğrafya" kelimelerinin birbiri yerine kullanılabilirliği üzerine yaptığımız tartışma beni Dişli'nin yaşadığı ve *geri döndüğü* mekanlarla olan ilişkisine daha yakından bakmaya iten şeylerden biriydi.
7. Dişli bir röportajda şunları söylemişti: "Kendi hafızama bir kazı yapmaya çalışıyorum, ve tabii toplumsal hafızaya da..." <https://www.youtube.com/watch?v=DfmB2NmZRBO> (erişim Mayıs 2019)
8. Fiziksel ve materyal çevremiz ile ilişkimizi devamlı yeniden kurgulayan ve güvencesizlik, yerinden edilme ve parçalanma hissini ileri süren geç kapitalist sistem, sanat ileri derece göç, kentsel yenilenme, ve çatışmadan doğan belirsizlikler arasında yolunu bulmak için bir strateji ve bir direniş biçimi olarak yeni bir anlam kazandıkça işlerini daha da önemli hale getiriyor. Ek olarak, geçen yıl Las Vegas'ta düzenlenen SGCI'nin 2018 versiyonu *Altered Landscapes* konferansının "Shifting Sands: Emerging Frontiers in the Globalized Landscape" isimli panelde bu konuları küresel çağdaş sanat çerçevesinden ayrıntılandırmayı denedim. Panelden beri ve bu makalenin araştırma aşamasında beni etkileyen şu çalışmalara da yer vermek istiyorum: Heba Amin'in *The Earth is an Imperfect Ellipsoid* (2016), Isaak Berbic's *Baynunah River* (2015), Ülgen Semerci'nin Çıralı Sinkhole (2015), Sage Lewis'in *Earth Analogues* and *The Desert and Mars* ve diğerleri.
9. Yukarı Mezopotamya'da bulunan bu arkeolojik alan aslında 1963 yılında keşfedildi ancak Alman arkeolog Klaus Schmidt'in başını çektiği kazılar sonucu bugünkü ününe kavuştu. 2018 yazında UNESCO tarafından "dünya mirası" listesine eklendi. Göbekli Tepe üzerine daha fazla bilgi için bkz. Arkeofili, "Göbeklitepe Hakkında Bilinmeyenler: Dr. Lee Clare Röportajı," 28 Ocak, 2019, <http://arkeofili.com/gobeklitepe-hakkinda-bilinmeyenler-dr-lee-clare-roportaji/> (erişim Mayıs 20, 2019); Peters J. & Schmidt K. "Animals in the symbolic world of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, south-eastern Turkey: a preliminary assessment," *Anthropozoologica* 39 (1), 2004, ss. 179-218; Nezir Başgelen, Mehmet Özdoğan ve Peter Kuniholm, *The Neolithic in Turkey. New Excavations and New Research 2—The Euphrates Basin*. (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013); Klaus Schmidt, "Göbekli Tepe and the Rock Art of the Near East," *TÜBA-AR III*, 2000.
10. Arkeolojik araştırmaların geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde ulusal kimlik inşası ve modernleşme/batılılaşma süreçleri içinde kullanılması üzerine, bkz. Wendy M.K. Shaw, *Possessors and Possessed. Museums, Archeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, (University of California Press, 2003); Edhem Eldem, "An Ottoman Traveler to the Orient. Osman Hamdi Bey," *The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Der. Zeynep İnankur, Reina Lewis and Mary Roberts, (İstanbul: Pera Museum, 2011), ss. 169-180; Tuğba Tanyeri-Erdemir, "Archeology as a Source of National Pride in the Early Years of the Turkish Republic" *Journal of Field Archaeology* Vol. 31, No. 4 (Kış, 2006), ss. 381-393; Aslı Gür, "Political Excavations of the Anatolian Past: Nationalism and Archaeology in Turkey" *Controlling the Past, Owning the Future: The Political Uses of Archaeology in the Middle East*. içerisinde der. Ran Boytner; Lynn Swartz Dodd; Bradley J. Parker, (Arizona University Press, 2010). Anadolu arkeolojisi için ayrıca bkz. Aslı Özyar, "Prospects for Anatolian Archaeology," In *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran*, editörler: Çiğdem Kafescioğlu and Lucienne Thys-Şenocak (İstanbul: YKY, 1999), ss. 55-63.
11. İşler üzerine daha detaylı bilgi için, bkz. Cereyan (sergi kataloğu) (İstanbul: The Empire Project, 2015).

12. İşi süresince sanatçı Urfa ve etrafında yaşayan pek çok insan ile temasa geçti. Sık sık defineciler tarafından kazılan Soğmatar'daki kalıntıların *Kutsal Tepe*'deki (2015) gece çekimi için köylüler köyün tüm sigortalarını kapatarak Dişli'ye yardım etmişti. Göbekli Tepe'deki son çekimlerinden birinde ise profesyonel ışığın içeri alınmayacağı düşüncesi ile sanatçı bir el feneri kullanmıştı. Dişli'ye arkeoloji okuması için ilham verdiğini söyleyen genç bir adam ile diyalogu da sanatçının sürecine dair önemli bir diğer örnektir. Sanatçı ile görüşme, 17 Mayıs 2019.

13. Walter Benjamin, "Excavation and Memory," *Selected Writings*, Cilt 2, Kısım 2, 1931-1934, editör: Michael W. Jennings, Howard Eiland, ve Gary Smith, çev. Rodney Livingstone vd. (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

14. Stüdyo ziyaretlerimden birinde Dişli şöyle demişti: "Billmeye zorlamıyorum kendimi...ama bilmeyen sanatçı da olmak istemiyorum." Sinem Dişli, stüdyo ziyareti. 17 Mayıs 2019.

15. Sinem Dişli ile görüşme, 10 Nisan 2019 ve Haziran 2019.

16. Hasankeyf ile ilişkilendirilebilir.

17. Dişli'nin işleri ile Vikram Divecha'nın kentsel kalıntılar-bu örnekte Dubai alt geçitlerinin içlerini kaplayan fayanslardan kalanlar-fikri ile uğraşan *Negative Heaps (of designated waste)* (2015) isimli yerleştirmesi arasında paralellikler kurulabilir. *Kentsel* malzemenin (kiremit, seramik ve asfalt) eser ve miras olarak daha detaylı incelenmesi için bkz. Divecha'nın diğer yerleştirmeleri: *Boulder Plot* (2014) ve *Degenerative Disarrangement* (2013).

18. Bu ayrıntıya dikkatimi çektiği için editörüm Ekin Can Göksoy'a teşekkür ederim.

19. Benzer bir etki için, bkz. Murat Akagündüz'ün "Kaf" (2014-16) serisine ait beyaz üzerine beyaz yağlı boya ya da Michael Najjar'ın "High Altitude" fotoğraf serileri (2008-09).

20. Doğa ve kültür olarak adlandırılan şeyler arasındaki ilişkiyi ele alan çağdaş sanat üzerine yenilikçi bir bakış için bkz. konuk editörlüğünü Nazlı Gürek'in yaptığı *ArteEast Quarterly* için benim sipariş ettiğim Aslı Seven makalesi, "Reimagining Nature as Culture: Expanding the boundaries of making and thinking of art in the Anthropocene," *ArteEast Quarterly*. Bahar 2016. <https://arteeast.org/quarterly/reimagining-nature-as-culture-expanding-the-boundaries-of-making-and-thinking-of-art-in-the-anthropocene/> (erişim 25 Mayıs 2019)

21. Merve Ünsal buna "fotoğrafla didişmek" ismini veriyor. Kara, Mert Zafer; İpek Çınar ve Şener Soysal "Sinem Dişli ile Çalışmalarına Dair," (Güncelleme 25) *Ortaformat*. <http://ortaformat.org/sinem-disli-ile-calismalarina-dair-25> (erişim 9 Haziran 2019)

22. Burada Sinem Dişli'nin kendi kelimelerini kullanıyorum. Sanatçı ile görüşme, 26 Haziran 2019.

23. *Gülle* ustası ile yaptığı bir görüşmede Dişli, *gülle* yapımı için adamın taşı ölçüp tarttığını hatta yaladığını fark etmişti. Toprakten gelen ile kurduğumuz fiziksel ve bedensel ilişki başka bir makalenin konusu olabilir.

24. Dişli'nin bu videoları yapmaya başladıktan çok sonra, stüdyosunda ziyaretine gelen babaannesinin ona dedesinin

güllesini verdiğini ve Urfa ziyaretinde Dişli'nin topladığı gülleleri gördüğünü bu noktada belirtmek önem teşkil ediyor. Sanatçı ile görüşme, Haziran 2019.



HAND AND LAND

L. İPEK ULUSOY AKGÜL



Aesthetic and cultural practices are peculiarly susceptible to the changing experience of space and time precisely because they entail the construction of spatial representations and artefacts out of the flow of human experience. They always broker between Being and Becoming.

—David Harvey, “Postmodernity as a Historical Condition,” *The Condition of Postmodernity*¹

Visiting archaeological sites in Turkey as a child, I felt a particular kind of unease that has stuck with me until today. It had risen from the temporal gap between my *presence* in those spaces *then* and the *times* that they *once were*. The destruction of heritage sites due to regional conflict, extensive vandalism, and poor restoration, frequently covered by national and international media, fed this feeling as well. As I moved from Istanbul to New York, Dubai, Hong Kong, and finally back to Istanbul, I *carried* with me one thing that was the impetus of transforming that *uneasiness* into a creative process. Time had revealed that this feeling was actually part of a much larger collective discomfort that a global clan of artists², along with writers and cultural producers, working across seemingly-different geographies, methodologies, and practices, had also empathized with. As I repeatedly found myself researching and writing about the work of contemporary artists, who critically dealt with “archeological imaginary”³ and increasingly functioned as “artist-as-historian”⁴, one key question crystalized: What did it really mean to make “hard and dirty”⁵ work like art and archaeology in an ever fragile global context marked by decay, dislocation and precariousness?

I thought about this question as I walked towards Sinem Dişli’s Karaköy studio for the first time with the iconic image of Osman Hamdi Bey on Mount Nemrut in 1880s, and Ara Güler’s Aphrodisias series from the 1950s in my mind. When our paths crossed in Istanbul in the spring of 2019⁶, Dişli was going through an intense period of “excavating”⁷ her multimedia practice and also planning a *site visit* to Göbekli Tepe, a place of universal and personal significance. In an attempt to understand our *place* in the world and how we *shape* and *are shaped* by the surrounding landscapes, Dişli has been responding to contested spatial politics⁸ in her recent works. Over the years, the artist had demonstrated great subtlety and depth in her inquiry into notions of place, earth, and landscape in all her photographs, including archaeological sites, urban settings or natural environments. More recently, she has been simultaneously looking *back* and *ahead*, revisiting her previous works for *this* monograph, on

the one hand, and researching for new works for her upcoming exhibition *Hollows and Mounds: A Take on Göbekli Tepe*, on the other.

Based between New York and Istanbul, Dişli had been visiting her hometown Urfa at least twice a year, and regularly looking at Göbekli Tepe, considered to be one of the oldest and best preserved megalithic structures dating back at least eleven thousand years⁹. Drawing on postcolonial sensitivities of archaeology and its complicated relationship with photography and representation in her interpretation of archaeological objects or sites, the artist, brought an awareness of a *baggage* which become particularly important in Turkey where archaeology has historically been used and abused in service of nation-building and westernization processes.¹⁰ In a way, Dişli’s motivation for *looking at the past* and photographing *historical sites* near Urfa has not simply been creating *artistic images* of excavation sites or making *art about archaeology*. Previously demonstrated by her earlier video *Revisit* (2012-14) and photographs *Cave* and *Holy Hill* (both 2015)¹¹, Dişli’s new images defy any kind of linear or grand narrative and collapse different temporalities onto each other. Critically engaging with the spatiality in relation to time, her slow, research-based process embraces dialogue, spontaneity, and even accidents¹²; reminding us of a few lines from Walter Benjamin’s article “Excavation and Memory”:

Language has unmistakably made plain that memory is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil. For the “matter itself” is no more than the strata which yield their long-sought secrets only to the most meticulous investigation. That is to say, they yield those images that, severed from all earlier associations, reside as treasures in the sober rooms of our later insights.¹³

In this respect, the deeper one looks into *oneself*, the better *s/he* understands *the world* and perhaps beyond. One example of this is Dişli’s long-term photographic series *Göbekli Tepe* (2007-ongoing) whose seeds were planted over a decade ago. As she kept on walking and looking at Göbekli Tepe and its vicinity, Dişli tirelessly returned to “the same matter” over the years without “forcing herself to know” *what* she is working on or *when* she *starts* making work¹⁴. In doing

so, the artist built a deep connection with the land, exploring not only more about herself and Urfa but also about the universe.

Contemplating her images featuring T-shaped pillars, human, and animal depictions on the ruins and sculptural details and other artefacts in *Göbekli Tepe*, we experience a tension between *life* and *death*, and wonder if *unearthing* something from the ground might actually mean that the land is *delivering*. One also questions if the *thing* that was *born* actually needed to stay underground for it would become vulnerable once it was born, just like babies would. Dişli's consideration of a mulberry tree that was planted in the same place when the old one was about to die, on the other hand, gives us some hope about the cycle of life. Therefore, the image of this tree, which for many years witnessed excavations on site, is symbolic, to say the least, in highlighting humans' *productive* capacity. In that respect, the site is still *alive*, and it is the *same* tree that witnessed not only the excavations since the site was discovered in 1995, but also watched the children of Göbekli Tepe play there for thousands of years.¹⁵

Dişli's photographs are noteworthy in their treatment of *stone remains* and the transformation of nature as well. While *We have pierced through the mountains and the ages* (2015) and *Sand in a Whirlwind* (2015) have previously explored how water was being *manipulated* for the sake of "economic development", via a particular focus on the impact of dams over the Euphrates¹⁶, *Tunnels* (2019) captures a limestone "quarry" in the shape of a hand where each tunnel signifies one of the five fingers, and focuses on the human impact on the land. Similarly, *Limestone and Basalt Quarries* (2019) investigates the relationship of notions of "remains" and "heritage" to "quarry". *Tunnels* documents the interplay between the hand and the land as well as light and shadow; *Limestone and Basalt Quarries*, on the other hand, portrays *beautiful* images of *violent* scenes. Drawing on the idea of "leftovers" or "remains", *Limestone and Basalt Quarries* seems like they have been shot on another planet¹⁷. A closer look reveals that they are mountains of irregular stones -- limestone, basalt and/or obsidian -- carved out at quarries that are impossible to locate on a map unless the viewer is a geologist, who actually knows that the geological formations of northern Urfa is composed of basalt, a volcanic rock formed of lava from the Karacadağ eruptions, and that in the south one finds limestone, composed of skeletal fragments of marine organisms.¹⁸

Similar to the effect of *Limestone and Basalt Quarries*, which echoes an eerie feeling from the very first moment, the artist's recent photo-series *Another Planet* (2019) recalls a "a place beyond this world"¹⁹ as they

trace *the products* of quarries and explore what they *become* in time. It features micro-landscapes of material, such as asphalt, scattered by the wind or humans, or roads akin to rivers in the region. The stone material keeps on intriguing Dişli as she treats it as *cultural artefacts*, further complicating the *nature-versus-culture* dichotomy and subtly suggesting that *natural* and *cultural* heritage interpenetrate.²⁰

Negotiating and expanding the limits of her predominant medium that is photography²¹, Dişli furthers her engagement with how we *shape* the land in order to connect "a distant past" to "contemporary practices"²² in her recent videos *Limestone Rock Orb* (2018) and *Basalt Rock Orb* (2019). The artist records the making of the orbs for a local game, *gülle*, that has traditionally been played by men on the streets of Urfa for the past few centuries and is currently practiced by only a few, including an 80-year-old master and a younger practitioner whom the artist met later. In these videos, we see old masters slowly break stones, shape and sand them over a week, to turn them into perfect, little toys that they will later play with for the rest of their lives.²³ These works are involved with the manual labor and the *making* of an object without exploiting labor aesthetics for the sake of exploring the performative. While the aforementioned videos are centered on *the process*, sister work *Gülle* (2019) deal with *the outcome* and *the game*, enlarging the *final* objects themselves to appear almost like planets, akin to the Moon and the Sun along with five different planets depicted in *Seven Wandering Stars* (2015) through exposing clothes to moonlight with *sacred* water from Sogmatar wells.

I write these lines looking at a Göbekli Tepe-themed children's book that I got for my son and thinking that Sinem Dişli's "hard and dirty" practice critically engages with the tensions between the personal and the universal, political and poetic, destructive and generative, vulnerable and resilient. Effortlessly drawing on the interconnectedness of the land, the water, and the sky, her multi-layered visual mediation on *time*, *material*, and *body* not only requests us to slow down and be mindful of historical (and contemporary) landscapes, but, as her most recent body of work *Hollows and Mounds* also shows, draws a picture of an intimate relationship between the land and the hand with a focus on what hands are capable of *knowing* and *doing*.²⁴

L. İpek Ulusoy Akgül is an independent writer, editor and curator currently based in Istanbul.

NOTES

1. See David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Wiley-Blackwell, 1991), p. 326. Harvey further provides an in-depth discussion on material and spatial practices, production and representations of space and spaces of representation as well as ‘time-space compression’ and the destruction of spatial boundaries with the acceleration of economic activities globally.
2. I would like to mention here a few works that I considered while writing this text: Michael Rokowitz’s *The Invisible Enemy Should Not Exist* (2007-ongoing); Mark Dion’s installation *Dig Culture* (2011); Ali Cherri’s film *The Digger* (2015); Aslı Çavuşoğlu’s exhibition *Stones Talk* (Arter, 2013); Hera Büyükaşçıyan’s site-specific installation *Rising... a small height from the ground* (Küçükyalı Arkeopark, 2016) and Refik Anadol’s Çatalhöyük Research Project Archive (2017)
3. See Roelstraete, “The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art,” *e-flux*, Journal #04, March 2009. <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (accessed May 27, 2019). On a side note, I would like to remember late Khaled al-Asaad, Sinan Sertel and others who were simply doing their job, in an attempt at protecting cultural and natural heritage. It is saddening, to say the least, to think of the work of archaeologists as not just “hard and dirty,” in Roelstraete’s words, but also dangerous and life-threatening.
4. For more on the centrality of historical research and representation to contemporary art, see Mark Godfrey, “The Artist as Historian,” *October* 120, 2007.
5. Roelstraete wrote: “In this critical Batailleian sense of a “base materialism”—a materialism from which all traces of formalist idealization have been evacuated—both art and archeology are also work—hard and dirty work, certain to remind us of our bodily involvement in the world. The archeological imaginary in art produces not so much an optics as it does a haptics—it invites us, forces us to intently scratch the surface (of the earth, of time, of the world) rather than merely marvel at it in dandified detachment. By thus intensifying our bodily bondage to a world that, like our bodies themselves, is made up first and foremost of matter, the alignment of art and archeology compensates for the one tragic flaw that clearly cripples the purported critical claims and impact of the current “historiographic turn” in art: its inability to grasp or even look at the present, much less to excavate the future.” Roelstraete, “The Way of the Shovel”.
6. I would like to thank Merve Ünsal for programming and inviting us both to the reading session held at Kiraathane on March 28, 2019 when Dişli and I met *in person* for the first time. We discussed many things during this reading but the interchangeable use of terms “space”, “land”, “region,” “environment,” and “geography” in colloquial was one of the topics that inspired me to look at Dişli’s engagement with the places she lived in and *returned* to.
7. Dişli noted in an interview: “Kendi hafızama bir kazı yapmaya çalışıyorum, ve tabii toplumsal hafızaya da...” (I am trying to excavate my personal memory and of course public memory as well.) Translation to English is mine. <https://www.youtube.com/watch?v=DfmB2NmZRB0> (accessed May 2019)
8. The late capitalist framework that constantly reconfigures our engagement with our physical and material surroundings and instigate a sense of precarity, dislocation and fragmentation makes their work all the more crucial as art acquires a new meaning as a form of resistance and a strategy to navigate the uncertainties resulting from hyper-migration, urban regeneration, and conflict. On a side note, I attempted to expand on these from the perspective of the global contemporary art scene last year in a panel called “Shifting Sands: Emerging Frontiers in the Globalized Landscape,” at the SGCI Conference: *Altered Landscapes*, held in Las Vegas in Spring 2019. I would like to acknowledge the following works for inspiring me since the panel and during the research stages for this essay: Heba Amin’s *The Earth is an Imperfect Ellipsoid* (2016), Isaak Berbic’s *Baynunah River* (2015), Ülgen Semerci’s Çıralı Sinkhole (2015), Sage Lewis’s *Earth Analogues and The Desert and Mars* among many others.
9. Located in Upper Mesopotamia, the archaeological site that was originally discovered in 1963 and came to prominence through excavations led by German archaeologist Klaus Schmidt. It was recently announced “world heritage” by UNESCO in the summer of 2018. For more on Göbekli Tepe, see Arkeofili, “Göbeklitepe Hakkında Bilinmeyenler: Dr. Lee Clare Röportajı,” Jan 28, 2019 <http://arkeofili.com/gobeklitepe-hakkinda-bilinmeyenler-dr-lee-clare-roportaji/> (accessed May 20, 2019); Peters J. & Schmidt K. “Animals in the symbolic world of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, south-eastern Turkey: a preliminary assessment,” *Anthropozoologica* 39 (1), 2004, pp. 179-218; Nezh Başgelen, Mehmet Özdoğan and Peter Kuniholm, *The Neolithic in Turkey. New Excavations and New Research 2 - The Euphrates Basin*. (Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013); Klaus Schmidt, “Göbekli Tepe and the Rock Art of the Near East,” *TÜBA-AR III*, 2000.
10. For the use of archaeological investigations in the formation of national identity and as part of modernization/westernization processes in the late Ottoman Empire and early Republican Turkey, see Wendy M.K. Shaw, *Possessors and Possessed. Museums, Archeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, University of California Press, 2003; Edhem Eldem, “An Ottoman Traveler to the Orient. Osman Hamdi Bey,” *The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Eds. Zeynep İnankur, Reina Lewis and Mary Roberts, (Istanbul: Pera Museum, 2011), pp. 169-180; Tuğba Tanyeri-Erdemir, “Archeology as a Source of National Pride in the Early Years of the Turkish Republic” *Journal of Field Archaeology* Vol. 31, No. 4 (Winter, 2006), pp. 381-393; Aslı Gür, “Political Excavations of the Anatolian Past: Nationalism and Archeology in Turkey” in *Controlling the Past, Owning the Future: The Political Uses of Archaeology in the Middle East*. Eds. Ran Boytner; Lynn Swartz Dodd; Bradley J. Parker, (Arizona University Press, 2010). Also see, for archaeology of Anatolia, Aslı Özyar, “Prospects for Anatolian Archeology,” In *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran*, edited by Çiğdem Kafescioğlu and Lucienne Thys-Şenocak (Istanbul: YKY, 1999), pp. 55-63.
11. For further details on the works, see *Currents* (exhibition booklet) (Istanbul: The Empire Project, 2015).
12. The artist connects with many people living in Urfa and its vicinity during the making of her work. For the night shoot of the remains in Sogmatar, often excavated by treasure hunters, for *Holy Hill* (2015), the locals helped Dişli by switching

the electricity of the whole village that features, while the artist uses a flashlight in one of the recent Göbekli Tepe night shoots as she did not think that professional lighting would be allowed on site. Her dialogue with a young man, who told Dişli that she inspired him to study archaeology, is also important to note. Meeting with the artist May 17, 2019.

13. Walter Benjamin, "Excavation and Memory," *Selected Writings*, Volume 2, Part 2, 1931–1934, edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, trans. Rodney Livingstone et al. (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

14. During one of my studio visits, Dişli said: 'bilmeye zorlamıyorum kendimi...ama bilmeyen sanatçı da olmak istemiyorum' [I don't force myself to know...but I don't want to be an artist who doesn't know either.] Studio visit with Sinem Dişli, May 17, 2019.

15. Conversations with Sinem Dişli, April 10, 2019 and June 2019.

16. This recalls the current situation of Hasankeyf.

17. One draws parallels between Dişli's work and Vikram Divecha's installation *Negative Heaps (of designated waste)* (2015) that also tackles with the idea of urban leftovers, in this case the remaining tiles in that cover the interiors of Dubai underpasses. See Divecha's other installations *Boulder Plot* (2014) and *Degenerative Disarrangement* (2013) for further exploration of *urban* materials (bricks, ceramics and asphalt) as artefact and heritage.

18. I would like to thank my editor Ekin Can Göksoy for pointing out to this detail.

19. For a similar effect, see the white-on-white paintings from Murat Akagündüz's "*Kaf*" series (2014-16) or Michael Najjar's "*High Altitude*" photographic series (2008-09).

20. For a refreshing take on contemporary art tackling the relationship between what is deemed as nature and culture, see an essay by Aslı Seven that I commissioned for *ArteEast Quarterly*, guest edited by Nazlı Gürek, Aslı Seven, "Reimagining Nature as Culture: Expanding the boundaries of making and thinking of art in the Anthropocene," *ArteEast Quarterly*. Spring 2016. <https://arteeast.org/quarterly/reimagining-nature-as-culture-expanding-the-boundaries-of-making-and-thinking-of-art-in-the-anthropocene/> (accessed May 25, 2019)

21. Merve Ünsal referred to this as "picking on photography" [fotoğrafla didişmek]. Kara, Mert Zafer; İpek Çınar and Şener Soysal "Sinem Dişli ile Çalışmalarına Dair," (Güncelleme 25) *Ortaformat*. <http://ortaformat.org/sinem-disli-ile-calismalarina-dair-25> (accessed June 9, 2019)

22. I am using Dişli's own words here. Conversation with the artist, June 26, 2019.

23. During a conversation with a *gülle*-maker, Dişli found out that sometimes he even weighs and licks the stone as part of the process of *gülle*-making. The physical and bodily engagement with what comes out of the land can be expanded in another essay.

24. It is important to note that way into the making of these videos, Dişli received her grandfather's own *gülle* from her grandmother who visited the artist in her studio and saw other *gülles* that she collected during her visits to Urfa. Exchange with the artist June 2019.