

maharetli şeyler *eloquent things*

Neden nesneler şimdi ayaklandı? Neden insan kendisi nesneleşti? Neden nesneler şimdi ayaklandı? Neden insan kendisi nesneleşti? bulmaya çalışıyor? Öznenin ahvali denir ki nesnelerden biri olmayı denemektedir? Nesnelerin vaadi ne?

Peki hayatımızın tesadüf ettiği onca nesne bize ne söyler?

0
4 - 1
3

maharetli şeyler
eloquent things
sevim sancaktar
mehtap baydu
umut altıntaş & metehan özcan
zeynep kayan

1
4 - 2
5

nesnelerin politik yaşamı
political life of objects
ezgi bakçay
damla sari
meliha sözeri

2
6 - 5
7

ham, işlenmiş ve yer değiştirmiş şeyler
raw, processed and relocated things
gülşah mürsaloğlu
metehan özcan

5
8 - 6
7

kapıcı çağrı panosu
caretaker's call board
emre gönlügür
gülsün karamustafa

6
8 - 8
5

kumbaradan küçülsaate
came a money box gone a clock tower
gökhan mura

Şeyleri; kalıcı ve katı olmayan ama taşıyıcı olan fikirleri konuşalım mı?

Nesneler, imgeleri üzerinden anlamlarını çoğaltabildiği gibi işlevi üzerinden görünen anlamların içinde sınırlı da kalabilirler. Peki gözün gördüğü şeyle, hakikatin birbirinin karşılığı olduğunu bize ne söyler? Öylesine hızla bakarsız ki bakan gözümüze doğru çekilen şey, başka ne olabilir?

Sandalye, kürek, dış macunu, metruk bir binada kalmış bir dolap, c vitamini tabletleri, silika jel, bakır, yumurta kabukları, kumbara, kapıcı dairesi çağrı panosu, tel gibi malzeme ve nesneler nasıl anlam taşıyıcılarına dönüşebilirler? Kimin zamanında var olabilir, bizlere nasıl ulaşırlar? Diğer taraftan nesnenin var olmadığı yerde görsel ve duyuşsal olan ile beden tecrübesi nesneyi kendi geriliminde nasıl var eder?

Maharetli Şeyler sergisi dünyayla aramızdaki görsel ilişkileri, nesneleri kullanarak çözümlmeyi deneyen nesne(şeyler) odaklı bir çalışma. Sergi, metinleri ile davet edilen Ezgi Bakçay, Emre Gönlügür, Gökhan Mura, Gülşah Mursaloğlu ve Metehan Özcan ve okumalar bağlamında davet edilen sanatçıların çalışmaları ile arşivsel malzemelerin bir araya gelmesinden oluşuyor.

Nesnelerin kişisel ve toplumsal hayatımızdaki karşılıkları üzerinden hangi anlamların eşlikçisi oldukları çetrefilli bir yol haline gelen hafıza çalışmalarının da bir parçası. Bu arayış Mehtap Baydu, Zeynep Kayan, Meliha Sözeri, Damla Sari, Gülsün Karamustafa, Umut Altıntaş, Metehan Özcan, Gökhan Mura, Gülşah Mursaloğlu’nun farklı disiplinler üzerinden ürettikleri eserlerin de katılımıyla çoğalıyor. Nesnelerden anlama doğru giden süreci araştırırken kaynağın ve sonucun bazen yerini değiştirmesi ya da sergide yer alan çalışmaların formuyla, mekâna özgü iç içe geçmiş halleriyle kendi kendini tercüme edebilmeleri önemliydi. Aynı zamanda belirli bir tarih yazımının parçası olarak ele alınmamış, etrafımızda belki sıkça gördüğümüz ya da gündelik olarak kullandığımız ama üzerine pek düşünmediğimiz, sıradan şeyleri düşünmeye davet etmesi. Gökhan Mura’nın kitapta yer alan yazısından ödünç alınarak kullanılan ve serginin başlığında da yer alan maharet kelimesi ise dilsel açıdan kurulan köprü üzerinde nesnelerin, farklı zaman ve mekânlardaki hallerine işaret etmemizi sağlıyor. Tam da bu gerilimin ortasında şeylerin anlam taşıyıcısı olma iddiasından ve maharetlerden bilhassa sual ediliyor.

maharetli şeyler

sevim sancaktar

eloquent things

sevim sancaktar

Shall we talk about things; ideas that are impermanent and unsolid but carriers?

Objects can multiply their meanings through their images; just may as well remain limited to their visible meanings through their functions. So then, what indicates that what the eye sees equals the truth? We take a look so fast that what else could it be the one that is being pulled to our eyes?

How could materials and objects such as chairs, shovels, toothpaste, a closet left in a derelict building, vitamin c tablets, silica gel, copper, egg shells, money box, caretaker’s call board, and wire turn into carriers of meaning? Whose time could they exist, and how do they reach us? On the other hand, where the object is non-existent, how does the visual and sensory as well as the experience of the body bring the object into existence in its tension?

The *Eloquent Things* exhibition is an object (things) oriented study that attempts to analyze visual relations between us and the world through objects. The exhibition consists of texts -written by Ezgi Bakçay, Emre Gönlügür, Gökhan Mura, Gülşah Mursaloğlu, and Metehan Özcan- artworks and archive materials by the invited artists within the conceptual frame.

How objects accompany meanings that correspond to our personal and collective lives also belongs to the study of memory which has become a complicated path. This quest augments via the works created by Mehtap Baydu, Zeynep Kayan, Meliha Sözeri, Damla Sari, Gülsün Karamustafa, Umut Altıntaş, Metehan Özcan, Gökhan Mura, Gülşah Mursaloğlu through different mediums. While investigating the process from objects to meaning, it was important that the source and the result sometimes interchange, or that the works in the exhibition could translate themselves through their forms and space-specific intertwining. The word “eloquent”, borrowed from Gökhan Mura’s text in the book and also used in the title of the exhibition, enables us to designate the modes of objects at different times and spaces through a linguistic bridge. It is precisely in the midst of this tension that the things’ claim to be the carrier of meaning and their talents is questioned.



Mehtap Baydu
Osman, 2009-, Performans, fotoğraf, belge
Osman, 2009-, Performance, photograph, document

Osman, sanatçının 2009 yılında yaşatmaya başladığı, Almanya'daki göçmen işçi grubu (Gastarbeiter) arşiv fotoğrafları aracılığıyla karşımıza çıkan kurmaca bir karakter. Orta Avrupaya atılmış yıllarda işçi olarak gelen ve orada misafir işçi olarak adlandırılan ilk jenerasyonu temsil ediyor. Osman sonraki yıllarda çeşitli performanslar aracılığıyla ve 2013 yılında Hachenburg'ta resmi olarak varolmayan bir kişi olarak ikametgah çıkarmaya çalışırken çıkıyor karşımıza. Kendine çekti düzen verip nüfus dairelerinde numara alan, sırasını bekleyen Osman, devlet dairelerinde süreci uzun süre takip ederek kurmaca varlığının kayıtlara geçmesini sağladığı gibi kendini bir süre daha resmi olarak da yaşatmış oluyor. Fotoğrafındaki saldılyeye oturusunun kendini var etme çabasındaki ilk jenerasyon göçmen işçilerin dönemin fotoğraflarındaki gurur ve adanmışlığını hatırlatıyor. Erkek egemen klişeleri içerisinde tanımaya çalışıyoruz Osman'ı.

Osman is a fictional character brought to life by the artist in 2009 through the archive photographs of migrant workers (Gastarbeiter) in Germany. He represents the first generation who arrived in Central Europe as workers in the 1960s and are called guest workers. We run into Osman in various performances, and he once attempts to receive a residency permit in Hachenburg as a non-official person. Osman organizes himself and gets a number at the registry office, waits for his turn, goes through the process in government offices for a long time, and finally ensures that his fictional existence is recorded and he lives officially for a while. His posture in his photograph reminds us of the pride and dedication we see in the photos of the first generation of migrant workers who were out there to realize themselves. We try to get to know Osman through male-dominated stereotypes.

Sesliresim: Bir Metehan Özcan ve Umut Altıntaş iş birliği.
 “Sesin imgeyi hareketlendirme olasılıklarını araştırıyoruz.”

Audiopicture: A tiny collaboration between Metehan Özcan and Umut Altıntaş. “We are investigating the possibilities of the sound to activate the image.”



Metehan Özcan & Umut Altıntaş
 Sesliresim, 2021, Video 7'18"
 Audiopicture, 2021, Video 7'18"

<https://vimeo.com/756516093>



Zeynep Kayan
00'38", Video, 2022, Galeri Zilberman izniyle
00'38", Video, 2022, Courtesy of Zilberman Gallery

"Sandalye: taşımak, çekmek, çekememek, üstündekiler, (sandalye-
nin üstündekiler), ağırlık, devrilenler, devrilmeden kalanlar, ses,
yerin sesi, sandalyenin gıcirtısı, iç ses, çekerken zorlanmanın sesi,
çekerken zorlanan sandalyenin sesi, hiç ses çıkarmaması, sandalye-
nin bir sağa bir sola dönmesi, bitmesi, varması, ulaşması. oturduğun,
oturulan bir şeyi, oturmak için kullanmak, ama oturmayı, oturacak
olmayı hayal etmek? belki huzursuz bu yüzden, oturacağı oturağı ta-
şıyor, bir yerden bir yere, bavul gibi, evini taşır gibi? kendine ait bir
şeyi taşımanın zorlukları (hayali)"



Zeynep Kayan
00'43", Video, 2022, Galeri Zilberman izniyle
00'43", Video, 2022, Courtesy of Zilberman Gallery

"Chair: to carry, to pull, to fail to pull, what is above, (the things on the
chair), weight, what is rolled over, what remains without rolled over,
sound, the sound of the ground, squeak of the chair, inner voice, the
sound of struggle to pull, making no sound, rolling a chair to right and
left, to finish, to arrive, to reach. To use what is sat on, what is sat on to sit,
but to dream of sitting, to be going to be sitting? thus the restlessness,
desiring a seat to sit, one place to another, like a suitcase, like carrying
home? the obstacles of carrying what belongs to self (imagiary)"



Sevim Sancaktar
Otur Ki Hatırlasın, 2019, Yerleştirme
Müdahale edilmiş sandalyeler

*Let It Sit So That You Can Remember, 2019, Installation
Chairs modified*



**nesnelerin
politik
yaşamı
political
life of
objects**

ezgi bakçay

Günümüzde çağdaş sanat imgeci ve metinsel olmaktan uzaklaşıp gerçeğe yaklaşmanın özne merkezci olmayan biçimlerini araştırıyor. Bu tavır nesneyi öne çıkaran yeni felsefi yaklaşımların geliştiği bir dönemde gerçekleşiyor. Kant sonrası felsefenin özne ve nesne; düşünce ve varlık arasındaki ilişkiyi özne merkezli temelden kuran tavrına karşı tezler geliyor. Nesneler artık sadece kullanım değerleri ve sembolik anlamları ile değil bizzat kendi varlıklarıyla, insan zihninden bağımsız bir gerçekliği düşünebilmek için ontolojik birer ihtimal olarak felsefeye, beşerî bilimlere, mimarlık ve sanata yol gösteriyorlar. Nesneler özerkliklerini kazanırken kendi gerçeklikleri içinde birbirleriyle ilişki kuruyor, kendi hikayelerini anlatıyorlar. Nesne yönelimli bu ontoloji özneyi tahtından indirmeye kararlı görünüyor. Sanatta da nesneler bakıyor, dokunuyor, iz sürüyor, öfkeleniyor, acı çekiyor, naz yapıyor, şakalaşıyorlar. Sahiplerinin yerine ve onlara rağmen kendi ömürlerini sürüyorlar. Onların da kendi zamanları var.

Bu yazı Timothy Morton, Graham Harman, Jane Bennett gibi çağdaş düşünürlerin nesne yönelimli felsefesini konu etmiyor. Bana kalırsa orası zaten uzmanlık gerektiren, halen kendini üretmekte olan, son derece yoğun ve tartışmalı bir alan. Yapmayı önerdiğim daha geniş açıdan bakıp, nesneyi ve nesne merkezli düşünceyi bu derece cazip bulan kültürel iklim üzerine düşünmek. Felsefeciler için bile çetin ceviz olan sözünü ettiğimiz düşünürlerin dünyasına hızla ve serbest stil dalan kültür-sanat dünyasının haleti ruhiyesi üzerine düşünmeye başlamak istiyorum. 2000’li yılların başından beri “nesneye meylenmiş” sanatı, çağın kültürel üretim ilişkileri bağlamında düşünmek değerli görünüyor. Neden nesneler şimdi ayaklandı? Neden insan kendini nesnelerde kaybederken bulmaya çalışıyor? Öznenin ahvalı denir ki nesnelerden biri olmayı denemektedir? Nesnelerin vaadi ne?

nesne yönelimli felsefe

Konuya nesneyi tahta çıkaran Graham Harman’ın tezini kısaca açıklayarak girelim. *Nesne Yönelimli Ontoloji* dış dünyayı insan zihninden ve farkındalığından bağımsız kabul eden *gerçekçi* bir felsefedir. Bu dış dünya, aralarında hiyerarşi olmayan ve insan zihninin hiçbir zaman tam olarak temas edemeyeceği nesnelerden oluşur, insan da bu nesnelerden biridir. Bu nesneler birbirlerine de asla tam olarak dokunmazlar, sürekli olarak geri çekilirler. “*Nesne Yönelimli Ontoloji*, gerçek, kurgusal, doğal, yapay, insan veya insan olmayan tüm nesnelerin karşılıklı özerklik içerisinde olduğu ve birbirleriyle, varsayımlarla anlaşılamayacak, açıklanması gereken özel durumlarda ilişkiye girdiği fikrini savunur.”¹ Öncelikle görüldüğü gibi fiziksel şeylerin ötesinde bir futbol takımı, Sherlock Holmes, atom altı parçacıklar ya da uzaylılar söz konusu nesne tanımını içerisine girer. Bu düşüncenin açtığı cephe çok nettir: “Her şeyin yalnızca ilişkiler üzerinden tanımlandığı ve dünyanın bu ilişkilerin toplamını oluşturan bir sistemden ibaret olduğu görüşüne dayalı, günümüz modasına uygun bütüncül felsefeler”² karşı kendini konumlandırır. Günümüz bilgi sistemleri nesneler arasında gerçekleşen özel karşılaşmaları anlamlandırmaya yetmemektedir.

Bu felsefe “nesne yönelimli” sözünü teknolojiden, bilgisayar programlama dilinden ödünç alır. Graham Harman C++ veya Java gibi nesne yönelimli programların farkını ise şöyle anlatır: “Eski bilgisayar dilinde yazılmış programlar, tüm parçaları bütüne entegre, sistematik ve bütüncül varlıklar iken, nesne yönelimli programlar, iç bilgilerini diğerlerinden saklı (ya da kapsüllenmiş) tutarak birbirleriyle etkileşime giren bağımsız programlama ‘nesnelerinden’ faydalanır.”³ Süreksiz, parçalı, iç bükey, bağımsız, birbirinden geri çekilen birimlerden oluşan teknolojik bir dünya modelidir bu.

Harman’ın kitabının alt başlığı “Her Şeyin Teorisi”dir ve ona göre büyük iddiasının aksine fizik bilimi “her şeyi” anlamaya kadir değildir. Çünkü daha en başta “var olan her şey fiziksel değildir.” Matematik ve fen bilimleri öznenin nesneye hakimiyetini tesis etmek için, hakikat ile bilgiyi birbirine ilişitirir ve her ikisini de sahiplenir. Buna karşın felsefenin kökeni olan estetik, özne merkezli bilme ilişkilerinin yerine başka tür bir kavrayış getirecek “her şeyin teorisini” oluşturabilir. Estetik insanın da kendisini nesne olarak görebileceği ve nesneler arasındaki ilişkileri de hesaba katabileceği, bilgiye tercüme edilemez bir gerçeklikle uğraşır. Bu bağlamda sanat, nesnelere onlarla bakmanın yöntemi olarak ayrıcalıklı hale gelir. Kant’a göz kırpan Harman’ın teorisinde nesneler ancak sanatın yarattığı şeylerde, tüm bilinemezliklerini korurken göze gelecektir. Belki şiiri de buna eklemek gerekir. “Para kâğıt, selülozdan suyu bitmiş ağaç yani” diyen Ahmet Güntan’ı hatırlayarak.

Bu düşünceyi son derece zengin ve ufuk açıcı bulmama rağmen, kültür-sanat alanının nesne yönelimli ontolojiyi bu derece hızlı sahiplenmesinin nedenlerine dair eleştirel birkaç tartışma başlığı açmak istiyorum. Birinci neden nesnenin bu alana bilimin kar-

Today contemporary art, moving away from the figurative and textual, investigates non-subject-oriented forms to move closer to reality. This attitude emerges in a period when new philosophical approaches are developing. Theses against the post-Kantian philosophy’s approach that builds the relationship between the subject and object, the thought and being from a central subject-oriented foundation are evolving. Objects guide philosophy, positive sciences, architecture, and art not only with their use value and symbolic meanings anymore but also with their existence as an ontological possibility to think of a reality independent from human thought. As objects gain their independence, they establish relationships with each other and tell their stories. This object-oriented-ontology seems determined to dethrone the subject. In arts, too, objects look, touch, trace, rage, suffer, feign reluctance, and joke around. Instead and despite their owners, they continue their life. They have their own time.

This article does not discuss the object-oriented philosophy of contemporary thinkers such as Timothy Gordon, Graham Harman, and Jane Bennet. In my opinion, that requires certain expertise, is still in the process of making itself, and is an intense and controversial field. I suggest taking a wider perspective and reflecting on the cultural climate that makes the object and object-oriented thought so appealing. I’d like to contemplate the state of mind of the culture-art world that dives rapidly and freestyle into the world of philosophers which is a tough cookie even to the thinkers we mentioned. It seems valuable to discuss arts, which have “gravitated towards the object” since early 2000, in relation to cultural production. Why do objects riot now? Why do humans try to find themselves in objects while losing themselves to them? What is the subject’s circumstance that is trying to become an object? What do objects offer?

object-oriented philosophy

Let’s begin by outlining the thesis of Graham Harman, who crowned the object. *Object Oriented Ontology* is a realist philosophy that accepts the outside world as independent from the human mind and awareness. This outside world consists of non-hierarchical objects the human mind could never fully contact; humans are one of these objects. Neither do these objects are capable of touching each other completely, they always withdraw. “OOO defends the idea that objects – whether real, fictional, natural, artificial, human or non-human – are mutually autonomous and enter into relation only in special cases that need to be explained rather than assumed.”¹ As it is especially noted, beyond physical things, a football team, Sherlock Holmes, subatomic particles, or aliens enter into the object category. The new front this thought has opened is crystal clear: It positions itself against “the

fashionable holistic philosophies of our time, which hold that everything is defined purely by its relations and that the world is nothing but the total system of these relations.”²

This philosophy borrows the “object-oriented” phrase from technology, and computing language. Graham describes the distinctness of object-oriented programs such as C++ or Java as follows: “Whereas programs written in older computer languages were systematic and holistic entities, with all of their parts integrated into a unified whole, object-oriented programs make use of independent programming ‘objects’ that interact with other objects while the internal information of each remains hidden (or ‘encapsulated’) from the others.”³ It is a technological world model consisting of discontinuous, fragmented, concave, independent, and retreating units.

The subtitle to Harman’s book is “Theory of Everything” and albeit its grand claim, physics is not competent to comprehend “everything”. Because, first of all “not all that exists is physical”. Mathematics and positive sciences, in order to establish the subject’s dominance over the object, affix truth to knowledge and appropriate both of them. In contrast, aesthetics, the basis of philosophy, is capable of developing a “theory of everything” by replacing the relations of subject-oriented apprehension with a different understanding. Aesthetics involves itself with a particular reality -in which humans can reckon themselves as objects and include the relations among the objects- untranslatable into knowledge. In this context, art becomes privileged as the methodology of looking at the objects along with them. In Harman’s theory, which glimpses at Kant, objects can only be perceived in what art creates while preserving their unknowability. Perhaps, poetry should be included as well. Remembering Ahmet Güntan, “Money is paper, simply a tree ran out of its juice made of cellulose.”

Albeit considering this line of thought abundant and stimulating, I’d like to open a couple of critical headlines about why the field of culture and art has been so quick to embrace object-oriented-ontology. The first reason might just be that the object gives a privileged position to culture and art against science. Surely, it isn’t the first time aesthetics and arts were bestowed the honor to be the mysterious sanctuary of the truth, beginning with romanticism, a lot of modern lines of thought attempted the same. Likewise, Harman sets off with Kant only to depart from him later. Another reason is that the arts have found an “ontologically safe” place nearby technology. Using not only the objects but also object-oriented technology soft-and hardware seems to provide an “anti-subject” position from the very start. However, at present, it is the technology that programs the web of meaning, spirituality, language, politics, economy, and ethics of the world we live in. We might be talking about a world whose subject is technology. Anoth-

¹Graham Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji* çev. Oğuz Karayemiş Tellekt Yayınları, 2020, s.31

²A.g.e, s.32

³A.g.e, s.31

¹Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, pg. 12, 2017, Penguin Random House, UK

²Age. pg. 11

³Age. pg. 11

şısında ayrıcalıklı bir pozisyon kazandırması olabilir. Elbette bu bir ilk değil, roman-tizmden başlayarak pek çok modern düşünce, estetiğe ve sanata hakikatin gizemli sığınağı olma şerefi bahsetmişti. Keza Harman’da daha sonra ayrılmak üzere Kant’tan yola çıkıyor. Bir diğer neden sanatın kendine teknolojinin yanı başında “ontolojik olarak” güvenli bir yer bulmasıdır. Sadece nesneleri değil nesne yönelimli teknolojik donanımı ve yazılımı kullanmak sanatçılar için daha en baştan “özne karşıtı” bir pozisyon sağlıyor gibi görünüyor. Oysa bugün teknoloji içinde bulunduğumuz dünyanın anlam ağlarını, ruhsallığını, dilini, politikasını, ekonomisini ve etiğini programlıyor. Öznesi teknoloji olan bir dünyadan söz ediyor olabiliriz. Bir diğer mesele ise politik eylemin alanıyla ilgili. Nesne yönelimli ontolojinin sistemler ötesi nesnel ilişkileri düşünme daveti cazip görünmekle birlikte günümüz politik koşullarında, teknolojinin ürettiği nesneler dünyasının içinde bir nesne olmayı düşünmek, çoğul bir öznel topluluğu üzerine düşünmekten daha kolaydır. Canlı cansız tüm şeylerin insanın hükmünden kurtulması dileğini gerçekleştirmeyi artık proleterleşmiş insandan bekleyemez duruma gelmiş bile olabiliriz. Son olarak kültür-sanat alanının nesne yönelimli ontolojiye bu denli sıkı sarılmasının bir nedeni de insan olmayanlara ihtimam gösteren bu düşüncenin, ekolojik felaketi konu edinen sanatçılara kestirmeden politik doğruluk kazandırması olabilir. Bugün iklim krizini konu edinirken, tonlarca atık ve muazzam miktarda karbon salınımı üreten kültür-sanat endüstrileri, sanat kurumunu ve iklim krizini üretenin aynı teknoloji olduğundan habersiz gibi görünmektedir. Burada durarak Harman’ın sanatta bulduğu gücün, estetiğin felsefi düşünce sistemlerini imite etmesi ya da gündelik siyasi taleplere cevap üretmesi değil tam tersine bu sistemlerde üretilen özne ve nesne pozisyonlarını bertaraf etme becerisi olduğunu hatırlatmak isterim.

tekne ve teknoloji

“Bana öyle geliyor ki Batı kültürü tamamen nesnelerle ilgili. Bir Afrikalı, 16. yüzyıla ait bir maskın korunmasını önemsemez; onun için önemli olan, mask yapma becerisi-ne hâlâ sahip birilerinin olmasıdır.”⁴

Nesneleri düşünürken izleyebileceğimiz, insan merkezci olmayan, özne ve nesne arasındaki karşıtlığı ortadan kaldıran, yaşamı canlı ve cansız şeylerin bütünlüğü içinde ele alan başka düşünürler de var. Burada sadece birine değinmek, Bernard Stiegler’in yapıtına bir girizgâh yapmak istiyorum. Çünkü Stiegler bizi sanat, bilim ve tekniğin henüz ayrılmadığı yere “yapma, etme anlamına” gelen Yunanca tékhnē’ye geri götürür. Teknik ve teknoloji farkını ortaya koyarak nesneyle insan ilişkisini tarihselleştirir.⁵ Ona göre insan öznenin kendisi zaten ve bizzat bedeniyle tekniktir. Yapıp ettiklerinin, ürettiklerinin ve nesnelerin mamulüdür. Kullanım değerlerinin ötesinde türümüzün kolektif yaşamı nesnelerin failliğinde kurulur; Belleği nesnelerde birikir, Nesneler ontolojik olarak insana dairdir.

Bernard Stiegler düşüncesini geliştirmeye klasik yaradılış mitinden, Zeus’un ölümlüleri yaratmak üzere Prometheus’u görevlendirdiği andan başlar. Prometheus önceden bilendir, kusursuz belleğin ve mutlak bilginin tanrısıdır. Zeus onu hayvanları ve insanları yaratmak üzere görevlendirir. Fakat Prometheus’un bir ikiz kardeşi vardır. Unutmanın ve hatanın tanrısı Epimetheus. O bu yüce görevde rol almak, tanrıların ölümlülere dağıtacakları nitelikleri paylaştırmak için ısrarcı olur. Prometheus buna razı gelir. Epimetheus büyük bir heyecanla yapar kutsal işini: Pençeleri, kanatları, dişleri, postları, hızı ve gücü, direnci ve esnekliği, keskin görme ve koku alma becerilerini ölümlüler arasında pay eder. Ekolojik bir denge oluşmuştur. Sahip olduğu nitelikler sayesinde her canlı türü soyunu devam ettirebilecektir. Fakat bir sorun vardır. Epimetheus yine unutmuştur. Sıra insana geldiğinde geriye hiçbir nitelik kalmamıştır. Bu haliyle insan çıplaktır, savunmasızdır. Hayatta kalması imkânsızdır. Bunu gören Prometheus kardeşinin hatasını telafi etmek ve haline acıdığı insanıcuğu kurtarmak için çılğunca bir iş yapar. Olympos Dağları’na çıkar Hephaistos ve Athena’nın atölyesinden ateşi çalar ve insana armağan eder. Unutulmuş, kusurlu, eksik olmakla malul insan ateşle hayatta kalır ve dünyaya yerleşir. Ateş tekniğin, yani insanın kendisine ve dünyaya dair edindiği bilginin sembolüdür. Teknik soru sormak, keşfetmek, bulmak, sorun çözmek ve yaratmaktır.

İnsan protezler üretmeye, dışarı doğru inorganik organlar aracılığıyla kendini yapmaya başlar. Bıçak, ok, yay, balta, ocak, ev, saban derken “exosomatik” “bedenin dışında” canlı-cansız bir varlık olarak gelişir. Bu dışarıda olma hali (ex-istance) daha en başından onu topluluk içinde kurar ve geliştirir. Böylece insan varlığa kendi dışında bir ortaklıkta ve ancak topluluk içinde hayatta kalabilen bir tür olarak katılır. İnsan bedeni, yaşamı, topluluğu ontolojik olarak tekniktir. Dünya teknik bedenler arası ilişkilerden ibarettir. Sanatın teknikten, *arte*’nin *techné*’den ayrılması için daha çok zaman geçmesi gerekecektir.

er issue is concerned with the field of political action. Although the invitation of object-oriented-ontology to think beyond the systems is tempting, in the current political conditions, it is a lot easier to assume being an object in a technology-made object world than being a plural community of subjects. We might even be at the point where we can not expect, now proletarianized, humans to save all animate/inanimate things from humans’ dominance. Lastly, another reason why artists hold on the object-oriented-ontology this tightly may be that this notion, of caring about non-humans, provides a shorthand political correctness to the artists that deal with the ecological disaster. Culture and creative industries responsible for tons of waste and great amounts of carbon release feign ignorance while dealing with climate crises as if it was not the same technology that produced the institution of art as well as the climate crises. At this moment, I’d like to pause and note that the power Harman finds in art is not because it imitates philosophical thought systems or produces solutions to day-to-day political demands but, on the contrary, it is capable of suspending the very positions of the subject and object established within these systems.

techne and technology

“It seems to me that Western Christian culture is all about objects. For an African, it is not so important to preserve a mask from the sixteenth century. What is important is to have someone now who still has the skill to make a mask.”⁴

While reflecting on objects, we can trace many other thinkers who are non-human-oriented, dispose of the opposition between the subject and object, and approach life in the wholeness of the animate and inanimate things. Here, I would like to mention only one of them, Bernard Stiegler, and to make an introduction to his work. Because Stiegler takes us back to where art, science, and technique aren’t separated yet, the Greek tékhnē, meaning “doing, making”. By posing the difference between technique and technology he historicizes the relation between the object and the humans.⁵ According to him, human subjects are already techniques in and with their bodies. They are products of what they make, produce, and objects. Beyond the use value, the collective life of our species is established in the agency of objects; its memory accumulates in objects; Objects ontologically pertain to humans. Bernard Stiegler sets out to develop his thought from the classic creation myth when Zeus commissioned Prometheus to create mortals. Prometheus forethinks, is the god of perfect memory and absolute knowledge. Zeus assigns him to create the animals and humans. However, Prometheus has a twin brother, Epimetheus the god of forgetfulness and fault. The latter insists on taking part in this noble mission and in distributing the qualities the deities will bestow on the mortals. Pro-

metheus yields. Epimetheus does his sacred work with great enthusiasm: He allocates the claws, wings, teeth, fur, speed and strength, decisiveness and flexibility, sharp eyesight, and strong nose among mortals. An ecological balance has been formed. Each species is now capable of survival thanks to the qualities they possess. But, there is a problem. Epimetheus yet again forgets. When it is humans’ turn, there are no qualities left. In this form, humans are naked and defenseless. It is impossible for them to survive. Prometheus, seeing this, to compensate for his brother’s mistake and to save tiny humans he pities, does something extraordinary. He climbs up the Olympos and steals the fire from the atelier of Hephaistos and Athena. Forgotten, flawed, incomplete humans survive by fire and settle in the world. Fire is the symbol of technique, that is, the knowledge that humans acquire about themselves and the world. The technique is to ask questions, discover, find, solve problems and create.

Humans begin to produce prostheses, utilize inorganic organs, and build themselves outwardly. Knife, arrow, bow, ax, stove, house, plow, and so on... Human beings develop “exosomatically” “outside the body” as organic-inorganic beings. This condition of being external (ex-istance) constructs and develops them in the community from the beginning. Thus, humans partake in existence as a species that can only survive in outer cooperation and a community. The human body, life, and community are ontological-wise technical. The world is made up of relations among technical bodies. It would require a long time for art to differ from technique; arte from techné.

Technique, of course, improves over time, and humans quickly forget that they received this gift because of their weakness, that he is an “animal without qualities”. As they hold a divine quality on the axis of vanity, which Bachelard called the Prometheus complex, humans consider themselves superior to anything animate or inanimate. What has exploited this vanity and prepared today’s world was an unprecedented and magnificent leap in the development of technique in the 19th century. The industrial revolution would technologize the life of our species, which is “unnatural by nature”, that is, technical. What happens in this process is this: The evolution of technical objects, which media archaeology also studies in detail, completely changes the experience of being in the world. Human beings progress so dramatically that they witness the changes in their lifetime, and feel the flow, inside history for the first time but cannot grasp this change. They have no choice but to become the consumer of the global market, which daily expands itself with new objects. World Wars are nothing else but mere results of the search for new markets for these new objects. Instead of producing a technical life, they sacrifice it to technology. Instead of planting seeds, planes drop incendiary bombs. The purpose of investment in the development of

¹<https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-olum-hafiza-ve-nesnelerin-hayati/5173>

²Bernard Stiegler, Politik Ekonominin Yeni bir Eleştirisi için, çev. Elyesa Koytak, Monokl Yayınları, 2012.

⁴https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886, last visited 16 Sep 2022

⁵Bernards Stiegler, For a New Critique of Political Economy

Teknik elbette zaman içinde gelişme gösterir ve insan bu armağanı zayıflığı yüzünden aldığını “niteliksiz hayvan” olduğunu çabuk unuttur. Bachelard’ın Prometheus kompleksi dediği kibrin ekseninde tanrısal bir niteliğe sahip olduğu için insan kendini canlı, cansız her şeyden üstün görür. Bu kibri büyüten ve bugünün dünyasını hazırlayan ise 19. yüzyılda tekniğin gelişiminde gerçekleşen, eşi benzeri olmayan muazzam bir sıçramadır. Sanayi devrimi “doğası gereği doğa dışı” yani *teknik* olan türümüzün yaşamını teknolojik hale getirecektir. Bu süreçte olan şudur: Medya arkeolojisinin de ayrıntılı olarak incelediği teknik nesnelerin evrimi dünyada olma deneyimini bütünüyle değiştirir. Teknik o kadar hızlı gelişmektedir ki insan artık kendi ömrü içerisinde yaşamının değiştiğine tanıklık etmekte, kendini ilk kez akış halinde, tarih içinde hissetmekte fakat bu değişimi yakalayamamaktadır. Her gün yeni nesnelerle kendini genişleten küresel pazarın tüketicisi olmaktan başka çaresi kalmamıştır. Dünya savaşları bu yeni nesneler için yeni pazarlar arayışının sonucundan başka bir şey değildir. Teknik yaşamı üretmek yerine, teknolojiye kurban etmeye başlar. Uçaklar tohum atacak yerde yangın bombaları fırlatmaktadır. Sermaye birikimi ve sınıf çıkarı için tekniğin gelişimine yapılan yatırımın amacı dünyayı bir kaynak olarak kullanarak maksimum kâr sağlamaktır. Nihayet teknik endüstrinin hizmetine girerek önce felsefe ve bilimden kopar, ardından da bilimler, düşünce ve emeğin her türü teknolojinin hizmetine girer. Teknolojikleşmiş dünyada felsefe, sanat, kültür yeni nesnelerin yaşamını kavramaya muktedir değildir. Kültür artık elektronik ve dijital dünyanın gelişimini anlamlandırmaya yetişememektedir. Yaşama anlamını veren ve insanı biyolojik ve politik olarak üreten teknolojik nesnelerdir artık. Ben kimim, biz kimiz sorularına artık bir teknoloji olarak biopolitika cevap verecektir. İnsan kendi yaşamını, cep telefonu ve bilgisayar gibi çalışma ilkesine dair hiçbir şey bilmediği aletlere bağımlılık ilişkisi içinde kurar. Artık onları üretirken sahip olduğu ihtiyaçtan da onları üreten bilgiden de yoksundur. Makineler, teknolojik nesneler insan yerine çalışır, yaşar ve hafıza kaydı tutarlar. Bugün Prometheus bir yazılım şirketinin adıdır ve her şeyi kusursuzca hatırlamaktadır. Teknoloji artık canlı cansız tüm varlıkları tüketmeye programlanmış bir haldeyken, tanrılardan çalınan ateş de sönmek üzeredir.

dünyanın geri çekilişi

Bernard Stiegler’in ve Graham Harman’ın düşünceleri nesnelere yaklaşmanın iki farklı yolunu sunarken, bazı ortak sorular etrafında bizi birleştirebilirler: Dünyanın bu geri çekilişi ile nesnenin kültür-sanat alanında değer kazanması arasında bir bağ olduğundan söz edebilir miyiz? Bu bir yeniden uzlaşma çağrısı mıdır? Yoksa hiç gerçekleşmemiş yeni bir yönelim mi? İnsan farkındalığından bağımsız olarak var olan nesneleri Graham Harman gibi bir umut alanı olarak mı yoksa teknolojinin nihayi ve yıkıcı bir ufku olarak mı algılamalıyız? Özne olma vasfına hiç sahip olmamış ya da sonradan proleterleştirilmiş kitleler için bu düşünce ne söylemektedir? Teknolojiden önce teknik olduğu haliyle sanat bize yaratıcı, dönüştürücü, özel bir tür özne-nesne ilişkisine dair bir şeyler öğretebilir mi? Yoksa kurumsallaştığı ve kuramsallaştığı yerde, bir teknoloji haline geldiği anda sanatın da imkânları tükenmiş midir? Kolektif bellek harici hard diskler içinde algoritmalara dönüşürken gündelik hayatın nesneleri birer bellek mekânı olarak yeniden değer kazanır mı?

Tüm bu soruları ancak canlı ve cansız arasında, ten, madde ve hayal arasında, özne ve nesne arasında ayrımsız bir dünyayı tahayyül edebilen, felsefe, bilim ve sanatın sınırlarını aşan, hesaplanamaz, sonsuz ve tamamlanmamış olana dokunabilen bir teknik cevaplayabilir. İnsan özne kendini bir akış sürecinde maddeyi tüm mahremiyeti içinde, başkası ve başkasının başkası içinde kaybetmeyi göze almadığı müddetçe huzura eremeyecek gibi görünüyor. Belki de estetik bu tekniğe ilham ve cesaret verecektir.

the technique for the accumulation of capital and class interest is to make maximum profit, using the world as a resource. Eventually, firstly, technique breaks away from philosophy and science entering the industry’s service, and then, sciences, thought and every form of labor enters technology’s service. In the technologized world philosophy, arts, and culture are not capable of comprehending the life of the new objects. Culture is no longer able to make sense of the progress of the electronic and digital world. It is now technological objects that give meaning to life and produce human beings biologically and politically. As a technology, biopolitics is to answer questions such as who am I, who are we. Humans build their life in a relationship of dependence on devices such as mobile phones and computers, of which they know nothing of their working principle. Now they lack both the need they have had while producing them and the knowledge that has produced them. Machines, technological objects, work, live and keep memory records instead of humans. Today, Prometheus is the name of a software company and it remembers everything perfectly. With technology now programmed to consume all animate and inanimate beings, the fire stolen from the gods is about to go out.

withdrawal of the world

While the thoughts of Bernard Stiegler and Graham Harman offer two separate ways of approaching objects, they can unite us around some common questions: Can we talk about a connection between this withdrawal of the world and the appreciation of the object in the culture and arts? Is this a call for reconciliation? Or, is this an unprecedented new orientation? Should we perceive objects independent from human consciousness as a sphere for hope like Graham Harman or as the final and destructive dawn of technology? What does this notion mean for masses that have never gained the status of being subjects or masses that have been proletarianized afterward? Could art, with its previous technical quality before technology, teach us something about a creative, transformative, special kind of subject-object relationship? Or, are the possibilities of art exhausted where it is institutionalized and theorized, and at the very moment, it turns into a technology? As collective memory transforms into algorithms within external hard drives, do objects of everyday life regain value as memory spaces?

Only a technique that is capable of imagining an indiscriminate world between animate and inanimate, between skin, matter, and imagination, between subject and object; that transcends the limits of philosophy, science, and art; that can touch what is incalculable, infinite, and incomplete; can answer all these questions. Unless the human subject dares to lose the self in a flow, in another and another

of the another, and the matter in its full privacy, it seems that they will never find peace. Perhaps, it is aesthetics that will inspire and encourage this technique.



Damla Sari
Sinetic, 2016, Kinetik motor, sensör, sandal küreği
Değişken boyutlarda

*Sinetic, 2016, Kinetic Motor, censor, oar
Variable sizes*





Meliha Sözeri
Yük, 2015, Paslanmaz çelik delikli tel, tel, Yerleştirme
Weight, 2015, Stainless steel wiremesh, wire, Installation



10.08.2022

Sevgili Gülşah merhaba, sana Sevim Sancaktar'ın Millî Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenleyeceği sergi için yazmak ve davet etmek istedim. Bu sergiyle ikimizin çalışmalarını beraber ele alma ve üzerine düşünme fırsatımız olabilir. Sergi, nesnelerin yaşamdaki ve sanat tarihindeki hafızalarına odaklanmayı ve bunu farklı disiplinlerde üreten kişilerin katkısına açmayı amaçlıyor. Katkı vereceklerin yakın buldukları nesnelerin anlamlar dünyasına değinip, nesnelerin göçünü ya da kendi zamanı ve zemini olması gereken olgular üzerinden okumaları isteniyor. Umarım senin de ilgini çeker ve yer almak istersin. 2020 yılında SAHA Studio'da beraber geçirdiğimiz dönemde çalışmalarını yakından görme fırsatım olmuştu. Bir de geçen hafta border_lessartbookdays instagram hesabındaki paylaşımını okuyunca hemen yazmak istedim. İzinle paylaşımını buraya da not etmek isterim: “Üretmeye başladığım ilk zamanlardan beri etrafımızda sıkça gördüğümüz, gündelik olarak kullandığımız ama üzerine pek düşünmediğimiz, sıradan şeylerle ilgileniyorum. Dış macunu, C vitamini tabletleri, silika jel, bakır, patates ve yumurta kabukları bu yolda bana eşlik eden maddeler/malzemelerden bazıları oldu. Bugün tanıtmak istediğim ve tam olarak da böyle sıradan şeylere odaklanan *Object Lessons* [Obje Dersleri] serisiyle 2018'de Michael Marder'ın *Dust* [Toz] kitabı vesilesiyle tanışmıştım. Daha sonra üzerine çalıştığım projelere göre, seriden o spesifik malzemeyi/objeyi işleyen kitapları da edinmeye çalıştım. *Object Lessons*, The Atlantic ve Bloomsbury arasında bir iş birliği ve sürekli büyüyen bir seçkiye sahip. Şu ana kadar okuduklarımdan hepsinin tonu farklıydı, bazıları objeyi Michael gibi daha felsefi bir yerden ele alırken, bazıları daha ziyade tarihine odaklanıyor, bazıları ise çok daha kişisel bir yerden yaklaşıyor. Bazen çok sıradan şeylere yaklaşıırken elde olan bilgi miktarı insanı ürkütebiliyor. Bu seri, araştırmalara başlama süreçlerinde bir sürü güzel ve spesifik referans sağlayarak bana iyi bir eşlikçi, yol rehberi oldu diyebilirim son yıllarda.”

Yazdıklarıyla Ankara'da Özgür ve Ayça ile ziyaret ettiğimiz, fotoğraflarını çektiğimiz Afet İşleri Genel Müdürlüğü'nün yerleşkesini anımsadım. Bu büyük kampüste ahşap, metal atölyeleri, depolar, laboratuvarlar, arşivler vardı. Bu yerlerin yıkılacağıнын haberini alınca gidip çekmek istemiştik. Uzun bir zaman aralığında kurulmuş üretim, arşiv mekânları terk edilmiş ve yıkılmayı bekliyordu. Özellikle ziraat laboratuvarında, duvarlarda yazılı, görsel bilgiler, yönergeler, şişeler içerisinde solüsyonlar, tohumlar ve kurumuş bitkileri bu terk edilmiş mekânda görünce büyülenmiştik. Aynı zamanda duvarda bazı ziraat ürünlerinin, ağaçların yetiştirme ve işleme yöntemlerinin fotoğrafları da asılıydı. Bu eylemlerin gerçekleştiği kampüste aynı konunun imgeleriyle karşılaşmak ister istemez tekinsiz bir döngü yaratıyor. Ben de *Resimli Bilgi* serisi için ekteki kolajı (**Resim 1**) çalışırken laboratuvarında çekmiş olduğum fotoğrafı ve oradan alıp daha sonra evde çektiğim kâğıt filtreleri ve saplı ahşap kutunun fotoğraflarını kullanmıştım. Ahşap kutu hem laboratuvarında tezgâhta unutulduğu haliyle, hem de karlar üzerinde çekmiş olduğum haliyle yan yana görünüyor. 1970'lerde birçok evde bulunan *Resimli Bilgi Ansiklopedisi*¹ alfabetik bir indekse sahip olduğu için, sayfalarında aynı harfle başlayan ilgisiz, konularından bağımsız maddeler yan yana geliyordu. Bir hastalık, bir nesne, hayvan, bitki ya da tarihsel bir olay. Ben de kolajda biraz bunu yapmak istemiştım. İzleyenlerin çağrışımla kurabileceği hikâyeler. Kutuyu saklayamadım ama kâğıt filtreleri epey yanımda gezdirdim. 😊

Sevgiler,

Mete

¹ Resimli Bilgi Ansiklopedisi Fratelli Fabbri Editori tarafından basılan *Conoscere* (Bilmek) adlı İtalyan çocuk ansiklopedisinin 1960'lı yıllarda Türkçeleştirilmiş versiyonu idi.

ham,
işlenmiş
ve
yer değiştirmiş
şeyler
gülşah mursalıoğlu
metehan özcan

11.08.2022

Tam uykuya dalacaktım ki, palmiye ve okalıptüs ikilisini tartışmak da ilginç olabilir mi? Kentle kurdukları ilişkiler üzerinden. 🌴🌿 Hemen uyuyorum.

Sevgiyle,

m.

12.08.2022

Sevgili Metehan,

Bu filtre kâğıtlarını SAHA'daki masandan hatırlıyorum, paylaşmıştın o zaman da, bakmıştık beraber. Acaba o laboratuvarda neyi ölçmek için kullanılmışlardı? Laboratuvarlardaki her şey kontrol üzerine, dolayısıyla bu görseldeki vazgeçilmiş, terk edilmişlik hâli ayrıca çarpıcı. Ama bu filtre kâğıtlarıyla ilgili daha çok ilgimi çeken şeyse, o hassasiyetin zamanla nasıl çalıştığı. Kullanım amacı için üzerine konulmuş herhangi bir astar sonucu edindiği hassasiyet bir şeyleri ölçmesi, biçmesi için var, ancak bu terk edilmişlikte insanlar gitti diye kâğıdın işlevi durmuyor, eylem süregeliyor. Ortamdaki ışıkla, nemle, belki türlü mikroskobik yaşam formuyla etkileşiyor.

Nesnelerin,maddenin canlılığı her işimde ekseriyetle öne koymaya çalıştığım bir şey, bazen kendime şunu da soruyorum, bu canlılık karşısında yepyeni bir değer sistemi mi geliştirmem gerekir? Gene de mümkün olduğunca özenle yaklaşmaya çalışıyorum etrafımdaki nesnelere.

Şu an lateksle ufak bir proje yapıyorum, lateks de biraz filtre kâğıdı gibi, eylemliliği durmuyor. Biraz da beden gibi, esniyor, gevşiyor, meylediyor. Şu an onu bir yüzey olarak kullanıp üzerine ipek baskı yapıyorum, ama gün ışığıyla renk değiştireceğine emin gibiyim, camın kenarına koydum, her geçen gün gözlüyorum. Hiçbir obje zamanın geçişinden, izinden muaf değil.

Diyaloğumuzda spesifik bir nesne üzerinden ilerlemek sanırım daha iyi olur, palmiye ve okalıptüs ikilisine nasıl geldin? Biraz daha açar mısın benim için?

Sevgiyle, içtenlikle,

g.

14.08.2022

Gülşah merhaba, burada hava parçalı bulutlu ve halen nemli. Mailini okuyunca şunu düşündüm: Ben de benzer bir sebepten terk edilmiş mekânlardan etkileniyordum. İnsanlar gittikten sonra yavaş yavaş hava şartlarının içeri sızması, camlar kırıldıkça içeri giren yağmur, farklı bitkiler ve hayvanlar. Tavanın akması ile ıslanan ve parçalanmaya başlayan mobilyalar. Tekstil, ahşap, cam, plastik ve metal malzemelerin zamanla değişmesi hali. Senin de yazdığın gibi nesnelerin canlılığı devam ediyor. Lateksle ipek baskıyı nasıl yapıyorsun, biraz daha açar mısın? :) Sonuçları da merak ettim.

İzmir’de yaşarken haftada bir grup terapiye gidiyordum ve metro istasyonundan inip Alsancak yönüne giderken Kahramanlar Köprüsü’nden geçmek gerekiyordu. Köprü’nün üzerinden geçtiği kaneladaki su miktarı yağmurlar yüzünden zamanla yükselip alçalıyordu. Ve köprü’nün metal ayakları suyla sürüklenen çok farklı şeyleri topluyordu. **(Resim 2)** Suyun yüksekliğine göre her metal ayakta başka birikimler oluşuyordu. Endüstriyel malzemeler, sünger parçalar, brandalar, evden uçarak suya düşmüş izlenimi veren perde kumaşları, yorgan ve döşekler, kıyafetler, bitki dalları, sazlar ve yapraklar. Arada sular çekilmiş ve köprü ayakları yüklerinden temizlenmiş olurdu. Ben de belediye temizlik ekibinden önce orada olmadığımı fark eder, son derlemeyi kaçırdığım için üzülürdüm.

Palmiye ve okaliptüs ağaçları **(Resim 3)** yaklaşık olarak aynı zamanlarda, 1930’larda İzmir’in peyzajına yoğun olarak girmişler. Biri sulak alanları kurutmak, tarım yapılan alanlarda sıtma oluşmasını engellemek, diğeri de kente Akdeniz havası vermek için görsel iletişim tasarımı kararıyla dikilmişler. Şehrin farklı yerlerinde bu ağaçlarla karşılaştıkça biraz daha araştırma yapmak istemiştim. Zamanla, kentin farklı yerlerine yayılmışlar, en olmadık yerlerde çoğalmışlar. Bazen de o konumun işlevi değişmiş. **(Resim 4)** Yerel yönetim ve İzmirliiler, kentsel tasarım ögesi olarak kullanılan bu canlıları günümüzde farklı açılardan (yarar/zarar, nostalji, yerli/yabancı) anlatıyorlardı.

Eğer aynı yıllarda çocuk olmuş olsaydık, muhtemelen bulduğumuz bir su birikintisini eğilip beraber incelerdik. Neler olacağını görmek için sırasıyla içine birşeyler atabilirdik.

Sevgiler,

m.

17.08.2022

Sevgili Metehan,

Burada neredeyse her sabah yüksek sıcaklık uyarısı ile uyanıyorum, her gün 30 derecenin üstüne çıkıyoruz ki bu Berlin standartlarında çok yüksek. Şehir bu sıcaklıklara göre tasarlanmadığı için tüm damarları zorlanıyor, genişliyor gibi hissediyorum bazen. Dışarıdan getirilen palmiye ve okaliptüs ağaçları gibi biraz yüksek sıcaklık burası için, yabancı ve yaşayan bir öge, direkt insanlar elleriyle koyup dikmemiş olsa da insanların seneler içinde geliştirdikleri, biriktirdikleri alışkanlıkların sonucu olarak gelmiş bir davetsiz misafir.

Köprü ayaklarını da senin işlerin arasında görmüş ve çok sevmiştim, hikâyesini dinleyince daha da anlam kazandı. Aklıma Sena’nın (Başöz) yakın zamanda çıkan kitabı “Nehir Yatağı”nı getirdi. **(Resim 14)** Bu kitapta Sena, İsviçre’nin, Basel kentinde geçirdiği zaman diliminde orada yaşayan arşivcilere ve göçmenlere “Sizce Ren nehri bir gün akmayı bıraksaydı yatağında ne kalırdı ne saklamak isterdiniz?” diye soruyor. Senin görsellerindeyse neyi saklayacağına köprü ayakları karar veriyor, Ren nehrinin suları ise bu yaz yüksek sıcaklıklardan 3 metreden 85 cm’e inmiş durumda ve su seviyesinden dolayı artık çoğu yük gemisi geçemiyor.

Bence benim malzemelere, seninse mekânlara yaklaşımındaki ortak bir başka şey de çocuksu bir merak, dediğin gibi beraber çocuk olsaydık bir su birikintisine bir şeyler atıp beraber izleyebilirdik etkilerini. Merakın sanat üretiminde önemli bir rolü olduğunu düşünüyorum, bir şeyleri merak edip peşine düşüyoruz, anlamaya çalışıyoruz. Lateks projesi de biraz böyle başladı diyebilirim, başka bir proje için sanat malzemeleri dükkanında gezinirken bir lateks rulosuna denk geldim. Bu malzemeyle hiç çalışmamış olmama rağmen, sanat alanındaki ilk kahramanlarımdan Eva Hesse’nin işlerindeki yeri sebebiyle hep bir zaafım vardı. Son aylarda ipek baskı öğrendiğim için, üzerinde bir imgeyle bu kımıl kımıl malzemenin nasıl değişeceğini, imgeye nasıl tepki vereceğini merak ettim. Yakın zamanda Guggenheim müzesinin Hesse’in *Expanded Expansion* işini 35 yıl sonra restore ederek tekrar göstermesi ve bu işte yaşanan değişiklikler de bu merakı perçinledi. Baskıyı daha dün bitirdim, süreçte parmak izleriminden, baskı atölyesine sızan güneşten bile etkilendi, daha uzun zaman dilimlerindeki yaşamını görmek için sabırsızlanıyorum. **(Resim 15-16-17)**

Okaliptüs ve palmiyeler hakkında yaptığın araştırmalarda karşına neler çıkmıştı? İnsanlar neler anlatıyordu, bu ağaçların şehre entegrasyonunda çeşitli zorluklar yaşanmış mı? Bir canlıyı kentsel tasarım ögesi olarak düşünmek ne tuhaf değil mi!

Sevgiyle,

Gülşah

02.09.2022

Merhaba Gülşah, özür dilerim. Zaman öyle hızlı geçiyor ki, mailine yanıt yazana kadar günler geçmiş. Ama arada, iki kere buluşmak ve yüzyüze konuşabilmek çok iyi geldi. Hatırlattığın için teşekkürler, Sena Başöz'ün nehirle ilgili kitabını border_less kitap günlerinde görmüştüm. Şehirde yaşayan ayrı gruplarla görüşmesi de kitabı katmanlı kılmış. Ben de 2019 yılında *Dekor* sergisi hazırlığında arşiv taraması yaparken cep telefonu kamerası ile çeşitli zamanlarda köprünün ayaklarını çektiğimi farketmiştim. İzmir'de en sık metro, tramvay, izban gibi farklı toplu taşıma araçlarını kullanıyordum. Farklı yüksekliklerde ve hızlarda kenti izlemek ve kaydetmek hoşuma gidiyordu. Ve toplu taşımaların farklı duraklarına yürürken de tam olarak ne olduğunu anlamadığım şeyleri çekiyordum. 'Sergiyi hazırlarken köprü ayaklarına takılanları, oldukça sığ akan ve beton yüzeyi parlatan bu su görüntülerini, buluntu iç mekân fotoğrafları ile beraber kullanmıştım. 1980'li yıllardan İspanyol bir mobilya ve dekorasyon kataloğundaki fotoğraflar çok bizden gibi duruyorlar. Yakın zamana kadar orta sınıf evlerde bulunan mutfak dolapları, yatak odası takımları ve sandalyeler. İçine doğduğumuz evdeki mobilyaların, üzerinde emeklediğimiz halıların, eşyaların, giydiğimiz kıyafetlerin, kullandığımız ulaşım araçlarının, yaşadığımız apartmanların, hatta yolların ve şehirlerin, kendimize özel addettiğimiz ne varsa, her şeyin, birileri tarafından önce çizildiği sonra da çok sayıda üretildiği bilgisi ile karşılaşmak... Özel ve kamusal kütüphanelerin zamanla tasfiye ettiği, elden çıkardığı yerli/yabancı yayınlarla sahaflarda karşılaşmak toplumsal kullanım kılavuzu ile karşılaşmak gibi. Aynı şeyin hem teknik üretim kitabı hem istatistik raporu hem anı fotoğrafları tek rafta bulunabiliyor. Ben de bu oyunu sürdürmeyi seviyorum. Köprü ayaklarını hem sandalyelere hem de yatak odası takımlarına ve mutfak dolaplarına bağlamıştım. **(Resim 5 ve 6)** İnsanın görünmediği, tanıtım için çekilmiş ürün fotoğrafları ile içsel bir ilişki oluşuyor. Hem ürünün imgesine bakıyoruz hem de öz yaşantımızda onunla karşılaşmış olduğumuz anları, malzemelere ait kokuları, dokuları anımsıyoruz.

Dekor sergisinde kentin katmanlı halini bir de telefon rehberleri üzerinden çalışmıştım. Meslekler bölümündeki uzmanlık alanları tıpkı ansiklopedi gibi alfabetik olarak sıralanıyor ve kamusal alandaki gibi tesadüfi yan yanlıklar oluşuyordu. Hiç görsel kullanmadan, sadece metin üzerinden kenti tahayyül etmek başımı döndürmüştü. :) Önce 1971 yılına ait İzmir telefon rehberindeki meslekleri listeledim. **(Resim 7 ve 8)** Bugün olan ve olmayan ne çok şey vardı. Bir de rehberde sayfaları işaretlemek için kullanılan ikili maddeleri farklı imgelerle buluşturduğum posterleri tasarladım. (Gazeteler-Gazinolar gibi) **(Resim 9)**

Palmiye ve okaliptüse dönersek; *Kent Müellifleri* sergisi için kaynak toplarken okaliptüs için yazılmış çeşitli kitaplara ulaşabilmiştik. Palmiye için yazılmış sadece bir kitap bulabildik. O da oldukça yeni. Sergide paylaştığımız metni aşağıya iletiyorum. Lateks işlerini de görmek için sabırsızlanıyorum.

Sevgiler,

Mete

¹Eski Kahramanlar Köprüsü'nün ayaklarını da ne olduklarını anlamadan çekmiştim. Daha sonra İzmir Belediyesi'nin 1954 yılında faaliyet raporu olarak bastırdığı *Beyaz Kitap*'ta görmüştüm. **(Resim 10-11)**

Palmiye ve Okaliptüs

“Tropikal ülkelerde ekonomik öneme sahip olan palmiyeler, Akdeniz ülkelerinde süs bitkisi olarak yetiştirilmektedir.” Dr. Ragıp Esener'in *Palmiyeler* (1999) adlı kitabında belirttiği gibi, aslında Türkiye'ye özgü Datça Hurması denen yerel tek bir tür vardır, kent peyzajında çoğunlukla ithal türleri kullanılır.

19. yüzyıl seyyahlarının İzmir resimlerinde daha çok özel mülklerin bahçelerinde görülen palmiyelerin, kamusal alana yayılmaları Behçet Uz'un belediye başkanlığı döneminde Kültürpark'a ve sahil boyuna dikilmelerinden sonra gerçekleşir. Sancar Maruflu'nun¹ anlatımına göre: “27-30 Temmuz 1932 günleri toplam 4000 adet palmiye, İzmir'in muhtelif yerlerine dikilmiştir. 2000 Palmiye fidanı ise Gazi Heykeli'nin açılış töreninde halka dağıtılmıştır. İzmir'in bazı yerlerindeki, Kültürpark'taki eski Palmiyeler Gazinosu'ndaki ve Kübana'daki Palmiyeler, 85 yıl öncesinin ayakta kalan anıtlarıdır.”

(Resim 12 ve figür 13)

Okaliptüs de palmiye gibi ithal bir ağaç türüdür. 1912 yılında Ticaret ve Zanaat Bakanlığı *Okaliptüs* adında bir broşür yayınlar, ağacın türleri hakkında bilgi verir ve yetiştirilmesini önerir. Avustralya'dan getirilmiş olan bu ağacın en büyük özelliği çok miktarda su çekmesidir ve daha çok işlevsel bir tür olarak görülmektedir. Kütükleri kömür havzalarında maden direği olarak, canlısı ise sıtma hastalığının önüne geçmek adına bataklıkların kurutulmasında ve toprağın ziraata uygun hale getirilmesinde kullanılır. Ayrıca kereste, kâğıt ve kimyevi madde endüstrisi de ağacı ekonomik bir girdi olarak değerlendirir. Başbakan İsmet İnönü Ziraat, Dahiliye, Sıhhat ve İktisat Bakanlıklarına gönderdiği 1936 tarihli yazısında okaliptüs yetiştirilmesi için uygun yerlerin araştırılması talimatını verir. Orman Umum Müdürlüğü'nce hazırlanan talimatnamede ilk etapta dikilecek yerler Antalya, Ceyhan, Karataş, Kaş, Büyük Menderes Nehri'nin denize döküldüğü havza olarak görünmektedir.²

Gerçekten de halihazırda sulak bir bölgede yer alan İzmir'de okaliptüs işlevsel yönleriyle çok popülerleşti ve sayısı arttı. Ancak yakın zamanda yeraltı sularının azalmasıyla kent peyzajında okaliptüslerin tercih edilmediği, hatta bazılarının kesildiği basında yer almaktadır. Uygun ortamı bulduğunda oldukça yüksek boylara çıkan fakat akılda kalıcı belirgin bir formu olmayan bu ağaç rüzgârda salınan dalları ve kokusuyla İzmir'in arka planında varlığını sürdürmekte.

¹<http://karsiyakahaber.com/yazarlar/sancar-marufu/fuar-izmir-ve-kulturpark-gercegi/910/>

²Dr. Fuat Adalı'nın 1944 yılında yayınlanan “*Sağlık Ağacı Okaliptüs*” adlı kitabından derlenmiştir.

08.09.2022

Sevgili Metehan,

Ürün kataloglarında, fotoğraflarında bulduğun aşinalık, 1980’ler İspanyol mobilyalarının bizim üzerinde büyüdüklerimize benzemesi oldukça ilginç. Sanırım senin işlerini dinledikçe aidiyet ve aidiyeti kuran koşullar üzerine düşünüyorum ben. Sıradan, alelade olan objelerle nasıl aidiyet kurarız? Materyal ve zamansal etkileşimler şüphesiz ki bunun bir parçası, sevilen aile bireylerinin bu objeleri geçmişte kullanmış olması, üzerinde anılar biriktirmesi gibi... Ancak bu aidiyette rol oynayan toplumsal koşullar da yadsınamaz; çoğunlukla biz farkına bile varmadan belli objeler hanemize sızıyor, yaşantımızın parçası oluyor. Bir objenin peşine düşüp, üretiminden dağıtımına tüm aşamalarını (hem kamusal hem de özel alanda) takip etmekse toplumsal kullanım kılavuzuna göz atmak gibi, senin de dediğin gibi.

Sıradan objeler ve yaşantıları üzerine konuşmak beni bir de muhafaza mevzusu üzerine düşündürüyor. Birşey bizim için kıymetli olduğunda, genelde onu muhafaza etme dürtüsü beraberinde geliyor. Bu dürtü, insan olarak zamanla kurduğumuz ilişkinin her aşamasına yansıyor, gençliğimizi muhafaza etmeye çalışmamız, geçicilikle barışamamamız, zamanın akışını tersine çevirmek veya durdurmak için durmadan kürek çekmemiz: anti-aging kremleri, klima kontrollü arşiv ve koleksiyon odaları veya daha gündelik kullandığımız araçlar, buzdolapları, turşulama ve kurutma süreçleri.

Bu sergi için konuşmaya başladığımızdan beri aklıma olan işim de muhafaza mevzusu üzerine, *Ölçülü Uğraşları Olan Bir Operatör (Döngüler)*. 2018’de Sibel Horada, Lara Fresko Madra ve Seda Yörüker’le sürdürdüğümüz diyalogun sonucunda çıkan bu iş, bir heykelin, farklı yer ve zamanlarda aktive olmasının kayıtlarından oluşuyor. *Ölçülü Uğraşları Olan Bir Operatör*, içi silika jel parçacıklarıyla dolu ahşap bir form ve üzerine asılmış, birbirine dikilmiş mor lahana yapraklarından oluşuyor. İlk asıldıklarında mosmor ve yayvan olan bu yapraklar süreçte silika jel taneleri nemlerini emip onları kuruttukça içlerine dönüp küçülüyor, pigmentlerini kaybediyor. Tamamen kuruduklarındaysa döngü yeniden başlıyor. Döngüyü yeniden başlatan kişi çoğunlukla ben oluyorum, bazense ben o sırada serginin bulunduğu şehirde değilsem operasyonu başkası üstleniyor. Şu ana kadar bu heykel 2018 yılında Tophane’de, 2019 yılında Maryland eyaletinde ufak bir şehir olan Salisbury’de, 2021’de ise Akaretler’de aktifleşti. *Ölçülü Uğraşları Olan Bir Operatör (Döngüler)* ise bu süreçlerdeki kayıtlardan, yani kurumuş lahana yapraklarından oluşuyor. Mekâna ve zaman dilimine göre lahana yapraklarının her biri farklılaşıyor, daimî bir muhafaza söz konusu olmasa da dönüşümleri çerçeve içinde yavaşlıyor; belli bir yer ve zaman dilimindeki etkileşimin kayıtları olarak hayatlarına devam ediyorlar. Silika jel çoğunlukla farklı şeyleri muhafaza etmekte kullanılan bir malzeme, özellikle deri ürünlerde, ilaç ve elektronik endüstrisinde sıkça kullanılıyor, bunu ise nemi emerek, yani çürümeyi önleyerek yapıyor. Bitki kurutma süreçlerinde de kullanılıyor. İnsan canlı, değişken bir şeyi neden muhafaza etmek ister, zamanın akışıyla neden barışamaz? Onu o şekilde muhafaza etmek, o zamanı saklamış olduğumuz anlamına mı gelir, zamanı hapsetmek mümkün müdür? Büyük çaresizliklere karşı muhafaza etme eylemi de ölçülü ve beyhude bir uğraş mıdır? Bu projede böyle sorulardan yola çıkmıştım. Ve hiçbir şeyi değiştirme kudreti, gücü bulamadığımız siyasi bir iklimde o lahanaları birbirine dikmek (oldukça kırılğan iki şeyi birleştirmek) benim için ölçülü bir uğraştı. **(Resim 18 ve 19)**

Bugün Gökova yolunda, okaliptüs ağaçlarıyla dolu bir yoldan geçtik. O sırada arabada o ağaçların oraya gelişini anlatan kişi “Ve sonra bataklıkları kurutmak için bu okaliptüsleri buraya diktiler, çünkü okaliptüs bütün nemi emer.” dedi. Ben de tıpkı silika gibi diye düşündüm, ölçek olarak bambaşka olsalar da nemi emerek ekosistemi değiştirmeleri ve böylece ortamdaki diğer aktörlerin zamanlarını etkilemeleri ortak özellikleri. Nem ve ısı zamanın geçişine hep içkin, hep baki.

Sevgiyle,

Gülşah



Resim 1: Resimli Bilgi, RB01, 50x100cm, arşivsel pigment baskı, 2012

Image 1: Pictorial Information, RB01, 50x100cm, archival pigment print, 2012

Resim 3: Palmiye ve Okaliptüs,
Kula Mensucat,
Bayraklı, İzmir, 2017

*Image 3: Palm and Eucalyptus,
Kula Mensucat
Bayraklı, İzmir, 2017*

Resim 4: Palmiye ve Okaliptüs,
Bayraklı, İzmir, 2019

*Image 4: Palm and Eucalyptus
Bayraklı, İzmir, 2019*



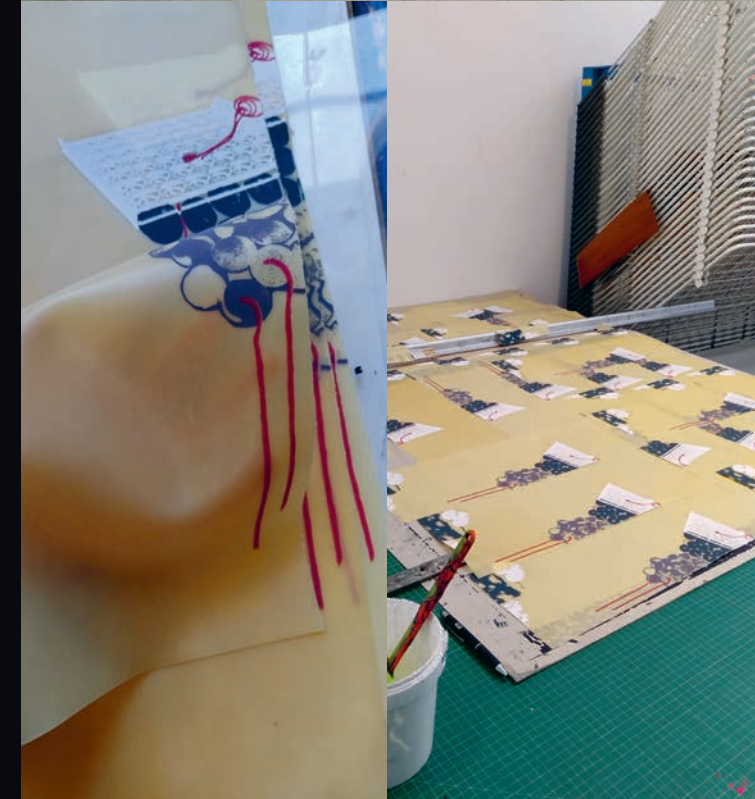
Resim 2: Kahramanlar Köprüsü
İzmir, 2019

*Image 2: Kahramanlar Bridge
İzmir, 2019*



Resim 14: Sena Başöz
Nehir Yatağı
Yayımlayan: Onagöre: 2021
Fotoğraf: Sena Başöz

*Image 14: Sena Başöz
Riverbed
Publisher: Onagöre: 2021
Photography: Sena Başöz*



Resim 15: Eva Hesse
Expanded Expansion, 1969
Kaynak: Guggenheim Müzesi

*Image 15: Eva Hesse
Expanded Expansion, 1969
Source: Guggenheim Museum*

Resim 16-17: Gülşah Mursaloğlu
Atölyeden üretim süreci
görselleri, 2022

*Image 16-17: Gülşah Mursaloğlu
Production process images from
the workshop, 2022*



Resim 6: Dekor, D4, 66x90cm, arşivsel pigment baskı, 2019
Image 6: Decor, D4, 66x90cm, archival pigment print, 2019



Resim 7: Kent Rehberi 2
detay, 36x150cm, 2019

Image 7: City Guide 2
detail, 36x150cm, 2019

Galvanizciler
Garajlar (Bak. Oto Garajları)
Garajlar (Bak. Kara Nakil Vasıtaları)
Gaz Sobası (Bak. Soba)
Gazete Bayileri
Gazete Muhabirleri (Bak. Muhabirler)
Gazete Muharrirleri (Bak. Muharrirler)
Gazete Mümessillikleri
Gazete Sahipleri
Gazeteler
Gazino Sahipleri
Gazoz Fabrika ve İmalâthaneleri



Resim 8: Kent Rehberi 2
8 adet 36x150cm, dijital baskı
Versus Art Project, 2019

Image 8: City Guide 2
8 pcs 36x150cm, digital print
Versus Art Project, 2019



Resim 9: Kent Rehberi posterleri
85x65cm, pigment baskı
Versus Art Project, 2019

Image 9: City Guide posters
85x65cm, pigment print
Versus Art Project, 2019

Resim 10: Kahramanlar Köprüsü,
İzmir, 2019

*Image 10: Kahramanlar Bridge,
İzmir, 2019*



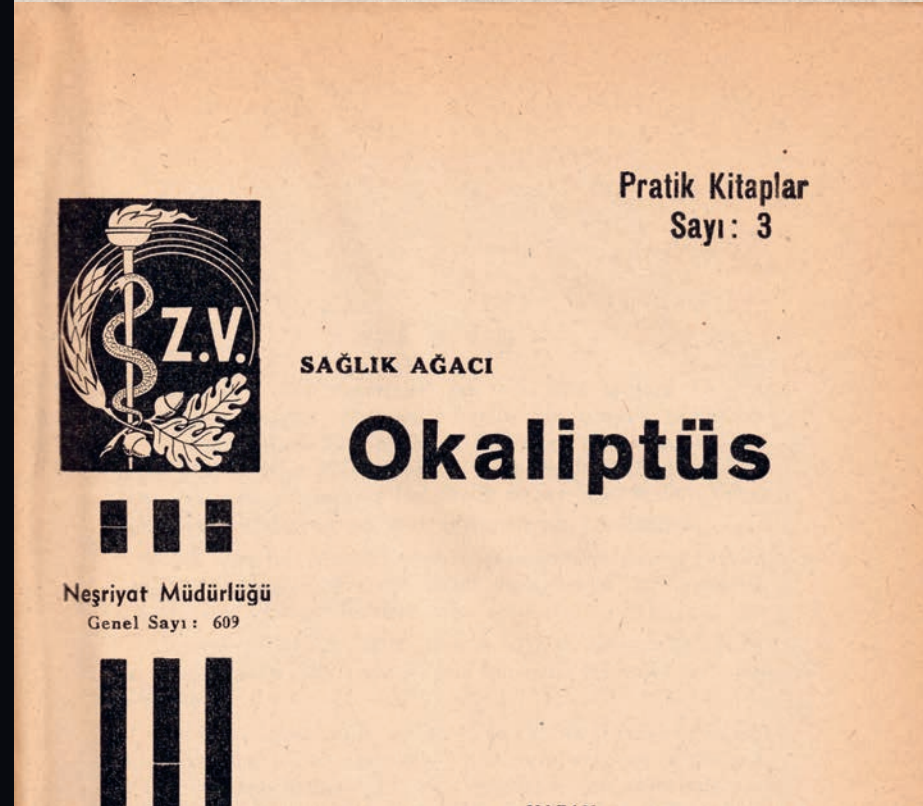
Resim 11: Kahramanlar Köprüsü
İzmir, Beyaz Kitap
İzmir Belediyesi, Devlet
Demiryolları Matbaası, 1954

*Image 11: Kahramanlar Bridge,
İzmir, White Book
İzmir Municipality, State Railways
Printing House, 1954*



Resim 12: Enternasyonal
İzmir Fuarı 1939 Kataloğu,
İ.E.F.

*Image 12: International
İzmir Fair 1939 Catalog,
İ.E.F.*



Resim 13: Sağlık Ağacı
Okaliptüs, Fuat Adalı,
Ziraat Vekaleti Neşriyat
Müdürlüğü
1944

*Image 13: Eucalyptus the
tree of Health, Fuat Adalı,
Ministry of Agriculture
Directorate of Publications
1944*



Resim 19: Gülşah Mursaloğlu
Ölçülü Uğraşları Olan Bir Operatör (Üretim sürecinden görsel)
2018. Fotoğraf: Deniz Ezgi Sürek

Image 19: Gülşah Mursaloğlu
An Operator with Measured Endeavors, 2018 (An image from the creation process)
Photography: Deniz Ezgi Sürek



Resim 18: Gülşah Mursaloğlu, Ölçülü Uğraşları Olan Bir Operatör
2018 (Şibel Horada'nın Bir İç Mekân Bahçesi isimli sergisinin içinde)
Fotoğraf: Deniz Ezgi Sürek

*Image 18: Gülşah Mursaloğlu, An Operator with Measured Endeavors
2018 (in An Internal Garden, a solo exhibiton by Şibel Horada)
Photography: Deniz Ezgi Sürek*

raw,
processed
and
relocated
things

gülşah mursaloğlu
metehan özcan

10.08.2022

Dear Gülşah,

I'm writing to invite you to work with me on an exhibition Sevim Sancaktar is organizing at Millî Reasürans Art Gallery. Through this exhibition, we might have an opportunity to start a dialogue, contemplate and consider our works together. The exhibition focuses on the memories of objects from daily life and art history, and aims to engage contributors working across different disciplines. Contributors are expected to pick objects they feel affiliated with and reflect on them by touching upon their manifold meanings, migrations, particular temporalities, and contexts. I hope that this invitation will intrigue you and you would be willing to participate. During our time together at the SAHA Studio residency in 2020, I got to know your projects closely. And upon seeing your post in the [border_lessartbookdays](#) account last week, I immediately wanted to write to you about this project. If you allow me, I'd like to quote you here:

“Ever since I started making, I've been interested in ubiquitous things that surround us, mundane objects that we regularly use, but rarely think about. Some of my collaborators during this process have been toothpaste, vitamin C tablets, silica gel, copper, potatoes, and eggshells. Today I would like to introduce the *Object Lessons* series, a project that focuses on such ordinary objects. I was introduced to it in 2018 through Michael Marder's contribution, *Dust*. Later, I tried to purchase each book from the series covering the specific materials/objects I was using in my projects. *Object Lessons* is a collaboration between The Atlantic and Bloomsbury and it has a growing selection. Each book I read from the series had a different approach; some of them tackled the object in a question in a more philosophical manner like Michael, while others focused on its history, and some approached the thing through a personal lens. The amount of available information regarding a mundane object can be intimidating while embarking on new research. I can say that this series has been a good guide and a fellow traveler to me in that respect, by providing various specific and fruitful reference points.”

Your words made me think of our visit to the General Directorate of Natural Disasters in Ankara. We went there with Özgür and Ayça and photographed it. This expansive campus housed wood and metal workshops, storage spaces, labs, and archives. When we found out that it was to be demolished, we wanted to go there to document it. These spaces of production and archives built over long periods of time were abandoned, waiting to be demolished. We were particularly enchanted with the agricultural lab; the visual information and instructions written on the walls, bottles of chemical solutions, seeds, and dried plants were striking in this abandoned space. Photos displaying how to care for certain agricultural products, and how to grow and process trees were hung on the walls. To encounter images of these processes which actually did take place on this very campus created an uncanny feeling. While I was working on the attached collage (**Image 1**) for the *Illustrated Information* series, I used a photo I took at this lab, as well as photos of the wooden box with handles and filter papers I borrowed from there. I photographed these two objects later at home. In the collage, we see two images of the wooden box side by side: as it was left on the counter of the lab, and on a snowy landscape. During the 1970s in Turkey, many households had a copy of *Resimli Bilgi Ansiklopedisi* [The Encyclopedia of Illustrated Information]¹, and because it was organized around an alphabetical index, its pages brought together irrelevant entries side by side according to their first letter, independent of their larger contexts. A disease, an object, an animal, a plant, or a historical event. I aimed to create a similar sensation with this collage. I wanted the viewers to create stories by associating things. I wasn't able to preserve the box, but I kept the filter papers with me for a while. 😊

Love,

Metem

¹*Resimli Bilgi Ansiklopedisi* [The Encyclopedia of Illustrated Information] was the Turkish version of *Conoscere* [To Know], the illustrated encyclopedia for children that was published by Fratelli Fabbri Editori in the 1960s.

11.08.2022

I was about to fall asleep, but then I had a thought. Would it be interesting to talk about palms and eucalyptus trees? Because of their relationship to the city. 🌴🌿 Now, drifting off to sleep.

With love,

m.

12.08.2022

Dear Metehan,

I remember these filter papers from your table at SAHA Studio. You had told me about them at the time, and we were looking at them together. I wonder what they were used for in the lab, to measure what? Everything in labs revolves around control, that's why the sense of forsakenness and abandonment in this image is especially striking. But what intrigues me more about the filter papers is how their sensitivity transforms over time. The sensitivity they embody through the coating that was applied on them for a particular purpose is there for them to measure and calculate things. And this function doesn't stop just because people have abandoned them and left; the action continues. It interacts with the light and humidity in the room, and maybe even with the various microscopic life forms present there.

I try to underscore the vibrancy of objects and matter with every project I do. And I sometimes think about whether I should form a new value system that responds to this vibrancy. Nevertheless, I try to approach the objects around me with as much care as possible. Currently, I'm working on a project with latex. As a material, it is just like your filter papers, in the sense that its agency is ever-present. It is also akin to the body; it stretches, comes loose, and sways. I'm trying to screen print on it, using it as a surface. But I'm certain that it will change its color once exposed to daylight. I've placed a sample by the window, and I've been observing how it behaves day by day. No object is exempt from the passage of time or its traces.

I think it would be good to continue our conversation by focusing on a specific object. What made you think of palms and eucalyptus trees? Can you explain that a little bit?

With love and warmth,

g.

14.08.2022

Hi Gülşah, it's cloudy here and still humid.

When I read your e-mail, I realized that I've been interested in abandoned spaces for similar reasons. How the exterior weather conditions slowly seep in as the people leave, the rain that comes in as the windows break, and various plants and animals that infiltrate. The furniture that gets wet and starts to disintegrate as the water leaks through the ceiling. The state of change materials such as textiles, wood, glass, plastic, and metal go through. As you also mentioned, the vibrancy of objects continues. How are you screen-printing on latex, can you talk about the process? I'm also curious about the outcomes.

When I was living in Izmir, I used to go to group therapy once a week. On my way there, as I got out of the metro station, I had to go through the Kahramanlar Bridge to get to Alsancak. The water levels of the canal the bridge was standing on shifted daily, ascended, and descended according to rain. And the metal legs of the bridge accumulated various stuff carried by the water (**Image 2**). Depending on the water levels, each metal leg housed a different selection. Industrial materials, bits of sponges, tarps, curtains that seemed like they flew out of apartments and fell into the water, comforters, mattresses, clothes, branches, straws, and leaves. Occasionally the water would go down, and the legs would get rid of their burdens. Then I would realize that the municipality cleaning team was there before me, and regret not seeing the final constellation of materials.

Palms and eucalyptus trees (**Image 3**) were introduced to İzmir's landscape simultaneously, during the 1930s. Eucalyptus trees were planted to dry wetlands and prevent the spread of malaria in agricultural areas, while palms were planted to create a Mediterranean atmosphere, and were employed as a visual design element. As I ran into these trees in different parts of the city, I wanted to research and learn more about them. Over time they spread across various parts of the city and reproduced in the most unexpected places. In certain cases, the function of the space they were planted in has also changed. (**Image 4**) The local governments and locals were narrating these beings which were used as urban design elements through different perspectives (in terms of their benefits and harms, indigenouness and alien status, and in relation to nostalgia).

If we were kids around the same time, we would probably throw things in a pond and kneel down to observe their effects. We could throw things in it one by one, just to see what will happen.

Love,

m.

17.08.2022

Dear Metehan,

For the past week, I've been waking up to heat warning notifications on my phone almost every day. The temperature goes above 30°, which is very high compared to Berlin's regular climate. Since the city hasn't been designed with such high temperatures in mind, I sometimes feel like its veins are being challenged; they're expanding with pressure. Just like the palm and eucalyptus trees that were brought to the city as foreigners, high heat is an alien here in Berlin. Even though it hasn't been directly placed by human hands, it's an uninvited guest that arrived at the scene as a consequence of people's long-lasting habits.

I remember seeing the legs of the bridge in your works and being fascinated by them. Now that I know their background, they make even more sense. They make me think of Sena's (Başöz) recently published book *Riverbed*. During her residency at Basel, Switzerland where she conducted the research for this book, Sena asked archivists and immigrants "What would remain if the river Rhine stopped flowing one day? What would you like to keep?". Whereas in your images the legs of the bridge are the decision-makers; they choose what to keep. This summer river Rhine's water level has actually fallen from 3 meters to 85 centimeters because of such high temperatures, and as a result, a lot of the cargo vessels can't go through it anymore. **(Image 14)**

I think another common denominator between my interest in materials, and your approach to spaces is a particular childish curiosity. You're right, if we were kids together at the same time, we would be throwing things into a pond, and watching their impact. I believe curiosity plays a vital role in art production; as artists, we get curious about things; then we pursue them, trying to make sense of it. I can say that the latex project started in a similar manner. I was in the art store looking for materials for another project, and I came across a roll of latex. Even though I've never worked with it, I've always had a soft spot for this material because of the place it holds in Eva Hesse's practice, one of my first art heroes. Since I've been learning screen printing in the past months, I wanted to see how this oscillating material would change with an image on it, and how it would react to an image. The fact that the Guggenheim Museum recently restored and is currently exhibiting Hesse's piece *Expanded Expansion* after 35 years and seeing the changes it's been through in the images sparked my curiosity even further. I just finished the print yesterday, and even during this very short process, my fingerprints and the daylight that seeps into the print studio left palpable traces on it. I can't wait to see how it transforms in the long run. **(Image 15-16-17)**

What did you find out about eucalyptus and palm trees in your research? How did people talk about them? Were there any challenges that were faced during their integration into the city? Isn't it strange to conceptualize a living thing as an element of urban design?

With love,

Gülşah

02.09.2022

Dear Gülşah, I'm sorry. Time has been running so fast, that I'm only now finding the time to respond to your email, so many days later. But it was really nice to meet up twice in between emails and talk face to face. I came across Sena Başöz's book about the river Rhine at the border_less art book days, thank you for reminding me about it. The fact that she conducted interviews with different groups in the city builds a layered narrative within the book. While preparing for my solo exhibition *Dekor* in 2019, I was going through my own archives, and I realized that I've repeatedly taken images of the legs of the bridge with my phone camera at different times. In Izmir, I was mostly going around by public transport, taking the metro, tram, and train. In doing so, I was enjoying watching and documenting the city from different heights and at different paces. And as I walked towards various public transport stops, I was shooting things that I couldn't identify¹. For the exhibition, I combined images of the things that were stuck to the bridge's legs -these images of low water that shined the concrete surface- with found images of interiors. The photographs within a Spanish catalog of furniture and interior decoration from the 1980s closely resemble our households. The kitchen cupboards, bedroom furniture, and chairs that recently belonged to middle-class homes in Turkey. To find out that the furniture of the homes we were born into, the carpets we crawled on, the objects that surround us, the clothes that we wear, the public transport vehicles we take, the apartments we live in, even the roads we take, the cities we reside in -whatever we cherish and consider special- have been designed by someone else and produced in bulk... To come across local and international publications that have been disposed of by private and public libraries in second-hand bookstores is like encountering a user's manual for society. You can find a technical manual, statistical report, and personal photos of the same thing on a single shelf. And I like perpetuating this game. I attached the images of the legs of the bridge to photos of chairs, bedroom furniture, and kitchen cupboards **(image 5 and 6)**. One often builds a personal connection with commercial photos of products, where people are absent. Through these photos, we both look at the images of the products and reminisce about our memories with them, and the smells and textures we associate with their materials.

In the *Dekor* exhibition, I also investigated the manifold layers within the city through a phone directory. Within the occupations section, professional fields were listed alphabetically just like in an encyclopedia, creating coincidental juxtapositions as in public space. I was stunned by the possibility of imagining the city just through text, without using any visuals.😂 First, I listed the occupations from an İzmir phone directory dated 1971 **(Image 7 and 8)**. There were many professions that are still relevant today, as well as many that no longer existed. I also designed posters in which I combined the twofold entries that were used to mark pages from the phone book with various images (like Gazete ler-Gazinolar [Newspapers-Clubs]) **(Image 9)**.

Coming back to the subject of palms and eucalyptus trees, we were able to get a hold of various books on eucalyptus trees while gathering source materials for the *Authors of the City* exhibition at Studio X. However, we only found one book on palms, and that was a rather recent publication. I'm attaching the text that we used in the exhibition here. I can't wait to see your latex pieces.

Love,

Mete

Palm Tree and Eucalyptus

"Palms have economical value in tropical countries but are grown as ornamental plants in Mediterranean countries". As Dr. Ragıp Esener states in his book dedicated to palm trees (1999) there is an endemic palm species in Turkey called "Datça Date Palm", but imported species are often preferred in landscape design.

Until the 19th century, only a few palms appeared in travelers' paintings. Their appearances in the photographs became more frequent during Mayor Behçet Uz's tenure when they were planted across Kültürpark and along the coast. Even though they don't provide an effective shade, palms were preferred for aesthetic reasons, to assign Izmir a semi-tropical Mediterranean city identity. According to

¹I took images of the legs of the Old Kahraman Bridge without knowing what it was. Later, I found out about it when I saw it in *Beyaz Kitap* [White Book], the annual report published by the Izmir Municipality in 1954. **(Image 10 and 11)**

Sancar Maruflu²: “4000 palms were planted in various places in İzmir between July 27-30, 1932. And 2000 palm saplings were distributed to the public at the opening ceremony of the Gazi Statue. The tall palms that had been planted in Palm Gazino and Club Kübana in Kültürpark are living monuments, honoring this 85-year-long history.” **(Image 12 and 13)**

Eucalyptus is an imported species just like palm. In 1912, the Ministry of Commerce and Crafts published a brochure titled *Eucalyptus*, providing information about the species, and offering suggestions about the locations it might thrive in Turkey. The outstanding feature of this tree imported from Australia is its ability to drain water. Its logs are used in coal mines, and with their ability to absorb moisture, they avert malaria and dry the wetlands, making the soil suitable for agriculture. Additionally, the wood, paper, and chemical industries also consider the tree an economic input. In 1936, Prime Minister İsmet İnönü gave instructions to several ministries to investigate suitable places for the cultivation of eucalyptus. The top priority places chosen by the General Directorate of Forestry were Antalya, Ceyhan, Karataş, Kaş, and the basin where Büyük Menderes River runs into the sea³.

Indeed, eucalyptus trees, which were already located in the wetlands, became very popular in İzmir with their functional aspects and increased in number. However, due to the decrease in underground water, eucalyptus trees are no longer preferred in urban landscapes; some of the existing ones have even been cut off. These tall trees do not have conspicuous forms, but they silently exist in the background with their branches swaying in the wind and their nice odor. In İzmir, we can say that eucalyptus is a recessive sibling to the flamboyant palm tree.

²<http://karsiyakahaber.com/yazarlar/sancar-marufli/fuar-izmir-ve-kulturpark-gercegi/910/>

³Gathered from Dr. Fuat Adalı’s book “Eucalyptus, The Health Tree”, published in 1944.

08.09.2022

Dear Metehan,

The familiarity you find in product catalogs and photos, and the similarity between the 1980s Spanish furniture and the ones we grew up on are quite interesting. I think the more I learn about your works, the more I associate them with a sense of belonging and the terms that establish this sense. How do we get attached to common, ordinary objects? Material and temporal interactions definitely play a role here. For instance, if a beloved family member used these objects in the past and accumulated memories with them, it inevitably changes our approach to them... But we can’t also overlook the social conditions that are at play. Objects often make their way into our apartments without us knowing and become part of our lives. To pursue the journey of an object from its production to dissemination with all its steps (both in public and private spaces) is like getting a glimpse of a user’s manual for society, as you’ve phrased it.

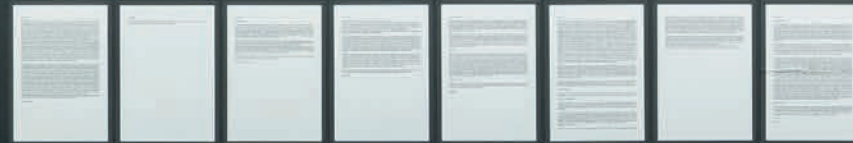
Talking about ordinary objects and their lives also makes me think of preservation. Once something is valuable to us, we immediately get the impulse to preserve it. This urge manifests itself in our relationship to time every step of the way. We try to preserve our youth; we can’t come to terms with ephemerality, and we constantly make an effort to change the course of time or to halt it through anti-aging creams, climate-controlled archives, and collections or via some of the more mundane devices we regularly employ such as refrigerators and the tools that we use for pickling and drying processes.

Ever since we started talking about this exhibition, I’ve been thinking about a piece of mine that also reflects on preservation: *An Operator with Measured Endeavors (Lapses)*. This piece which was the outcome of an ongoing conversation with Sibel Horada, Lara Fresko Madra, and Seda Yörüker in 2018 comprises records of a sculpture that gets activated at different places and times. *An Operator with Measured Endeavors* consists of a wooden form filled with silica gel particles, and suspended cabbage leaves that are sewn together. While the cabbage leaves are bright, purple, and broad at the beginning of the process, they slowly shrink in size, turn inwards, and lose their pigments over time as the silica gel particles absorb their moisture. Once they are completely dry, the cycle starts over again. Usually, I’m the one who initiates these cycles, but in certain cases when I’m not present in the exhibition space, somebody else assumes this responsibility and takes over the operation. So far, the sculpture has been activated at Tophane in 2018, at Salisbury, a small town in Maryland, in 2019, and at Akaretler in 2021. *An Operator with Measured Endeavors (Lapses)* brings together records of these processes, namely the dried cabbage leaves. According to the time and space of the operation, each set of cabbage leaves behaves differently and varies in form and color. Even though permanently preserving them may not be an option, their transformation slows down within the frame and they continue their lives as chronicles of interactions that have taken place at particular spaces and times. Silica gel is a material that is often used to preserve things such as leather goods, drugs, and electronics. It conserves things by draining their moisture, thus preventing decay. It is also employed in plant drying processes. Why would one want to preserve a living, changing thing? Why is it so difficult to come to terms with the passage of time? Does preserving something at a particular moment mean that we have managed to keep that time? Is it possible to encapsulate time? Is preservation a measured and futile endeavor against grand despairs? These were the questions that led me to this project. And within a political climate where we can’t find the strength or capacity to change anything, sewing those cabbage leaves together (merging two fragile entities) was a measured endeavor that temporarily relieved me. **(Image 18 and 19)**

Today we passed through a road surrounded by eucalyptus trees on our way to Gökova. The person who was driving the car was talking about them saying “Then they planted all the eucalyptus trees here to dry up the swamps because eucalyptus trees absorb all the moisture that is around.” Then I thought to myself that the eucalyptus trees are just like silica gel, their scales may differ, but they both change ecosystems by draining the moisture and subsequently changing the temporality of other actors in that environment. Humidity and heat are always intrinsic to the passage of time, always extant.

With love,

Gülşah



ham,
işlenmiş
ve
yer değiştirmiş
şeyler
bulutlar, maviye, maviye, maviye



Dünyadaki en iyi sanatçıların eserlerini görmek için buraya gelin. Üzerinden ilerlemek sanırım daha iyi olur. ve okalıptu ilgisine nasıl geldin? Biraz daha açar mısın benim için? -

kapıcı çağrı pañosu caretaker's call board

emre gönülgür

A black box measuring roughly twenty centimeters by thirty centimeters. Its metal case consists of three rectangular pieces. The edges of each piece are rounded. Along the center of the pieces are five small openings laid in a row and covered with glass. Three metal levers are attached to the right side of the box in exact alignment with the openings. This unusual object was stationed in my grandmother's front room. It was mounted on the wall above eye level, just within arm's reach. The industrial look of the metal surface would stand out among all the household items and would make me, even a kid, feel that it did not belong in that space. Occasionally, a sharp buzz would shake the metal box, and at the same time a number would drop into the glass cells: 3, 7, 12, ...15. After making a mental note of the number, my grandmother would push back one of the levers on the side and the number would disappear back into the box. Then she would make her way upstairs to see to the request of the flat that rang the bell.

The objects and places of childhood stick in our memories with such surprising clarity. This object, whose name I did not know at the time or bothered to learn, but which has continued to occupy a corner of my mind all these years, was a caretaker's call board. It was a built-in fixture of my grandparent's caretaker's flat in the Gülbol Apartment Building. They moved into this flat with their five children in 1970, shortly after the construction of the building was completed. My grandmother continued to work as the caretaker after the death of her husband in 1980 up until her retirement in 2000. My grandmother's house was the place where my cousins, my brother and I spent the sweet hours of our childhood. A caretaker's flat consisting of two rooms and a narrow kitchen in which two people could hardly stand. The large garden of the apartment block to which it gave direct access made up for all the shortcomings of the limited space of the flat for us children.

When I think about it now, I realize that the call board was one of the things that defined my grandmother's house, just like sofas against the wall, back cushions filled with straw, the hand-knitted mat, the small Numan brand black-and-white television with its triangular prism case, and the wooden chest with its pile of quilts and duvets on top taking up a corner of the back room. Of course, this call board was only one of many pieces of furniture, surfaces, and thingies found in the house. Yet, unlike the other things that were put together by its occupants, it was an object assigned to that space from outside. It would remind of itself with the untimely ringing, interfering with the routine of the household. I remember feeling an unnamed uneasiness when it rang. I guess I resented the fact that my grandmother had to climb up and down all those floors in a building with no elevator just to run a single errand or pay a bill. In a way, the call board was the manifestation of an unequal mechanism implemented from the top down, infil-

trating into the privacy of a home. Also, it was the most distinctive sign of that intermediate place called the caretaker's flat, which owes its existence to the job description it bears in its name.

Objects and spaces not only mark our personal histories, but also shed light on the story of the society we are a part of. My grandmother's tiny caretaker's flat and the call board placed on the most visible wall of the flat harbor a larger set of societal meanings that are not limited to our lives. Today, it is a difficult task to track down a completely anonymous industrial object such as a call board. Fortunately, Yeşilçam Cinema, a witness of our social memory, took notice of this unusual object. A smaller version of the same call board appears at the beginning of the movie *Kapıcılar Kralı* (*The King of Doormen*). It is featured in a scene where the main character, played by Kemal Sunal, grumbles about the impatient upstairs residents who keep summoning him. The brand logo, visible in the close-up, indicates one of the largest manufacturers of automatic door operators and audio-video communication systems still in operation. It would not be groundless to state that the company, which was founded in 1960, coincided with a turning point in the history of urbanization in Turkey. As the rapid rise in population in cities in the 1950s and '60s coincided with legislative regulations that paved the way for the property ownership law, apartment buildings became the dominant feature of the urban landscape. Especially for apartments building with multi-units and central heating systems, caretakers were imperative. At this precise period, the caretaker call board entered into circulation as a domestic industrial product that would enable the negotiation of the new social roles and relations induced by the apartment building boom. This electrically powered mechanical device mediated the service demands of the middle classes, who reinforced their urban identity that gained altitude with promises of modern apartment living. Undoubtedly, there are similar examples of caretaker's call boards in history. In nineteenth-century Britain, for instance, country houses were equipped with a device called the servant's bell. The bells which were triggered by corresponding cables wired in different sections of the house were placed on a board with labels under each bell. As such, the servants could follow up on any call from any room. We can say that these devices, which were upgraded to electricity in the first half of the twentieth century, have a kinship with the doorman call boards installed in apartment buildings. In both cases, we are looking at a technology that regulates class roles between those above and those below.

The caretaker's flat, just like the caretaker's call board, was a by-product of the social transformation after 1950. Indeed, it is possible to trace the history of the caretaker's apartment as a type of dwelling back to the end of the nineteenth century, to the first

*"Kapıcılar,"
Dünden Bugüne
İstanbul
Ansiklopedisi,
2nd Edition
(İstanbul: Kültür
Bakanlığı ve Tarih
Vakfı, 2003)

Yaklaşık yirmi santimetreye otuz santimetre büyüklüğünde siyah bir kutu. Metal kasası üç ayrı dikdörtgen dilimden oluşuyor. Her bir dilimin kenarları yuvarlatılmış. Dilimlerin ortasında birbirinin peşi sıra camla kaplı beşer göz dizili. Kutunun sağ yanına bu gözlerle hizalı üç metal kol iliştirilmiş. Bu alışılmadık nesne anneannemin evinin bahçeye açılan ön odasında bulunuyordu. Göz hizasının üstünde elle uzanarak erişilebilecek bir yükseklikte duvara monte edilmişti. Kara metalin endüstriyel yüzeyi onca ev eşyasının arasından sıyrılır, çocuk gözümle bana bile bulunduğu mekâna ait olmadığını hissettirirdi. Arada sert bir zil sesi bu metal kutuyu titretir, aynı anda cam hücrelerin içine bir numara düşerdi: 3, 7, 12, ... 15. Anneannem düşen numarayı zihninde not ettikten sonra yandaki kollardan birini yukarı iter, rakamlar kutunun içine geri kaybolurdu. Sonrasında da zile basan dairenin isteğini öğrenmek üzere yukarı katlara çıkardı.



Çocukluğun nesne ve mekânları şaşırtıcı bir beraklıkta hafızamızda yer ediniyor. O vakit adını bilmediğim, öğrenmeye gerek de duymadığım, ama bunca yıl boyunca şüphesiz aklımın bir köşesini meşgul etmiş bu nesne bir kapıcı çağrı panosuydu. Dedem ve anneannemin Gülbol Apartmanı'ndaki kapıcı dairelerinin sabit eşyasıydı. Bu daireye apartmanın inşaatının tamamlanmasından kısa bir süre sonra 1970 yılında yerleşmişler beş çocuklarıyla. Eşinin 1980 yılındaki vefatından sonra anneannem kapıcı olarak çalışmaya devam etmişti, ta ki emekli olduğu 2000 yılına kadar. Kuzenlerim ve kardeşimle benim için çocukluğumuzun tatlı saatlerinin geçtiği yerdi anneannemin evi. İki göz oda ve iki kişinin ayakta durmakta zorlandığı dar bir mutfaktan ibaret bir kapıcı dairesi. Doğrudan açıldığı geniş apartman bahçesi, evin kısıtlı mekânının tüm eksikliklerini biz çocuklar için telafi ederdi.

Şimdi düşününce çağrı panosunun anneannemin evini tanımlayan şeylerden biri olduğunu görüyorum, tıpkı duvara yaslı divanlar, ot yastıklar, el örgüsü paspas, üçgen prizma kasasıyla Numan marka küçük siyah-beyaz televizyon, arka odanın bir köşesini tutmuş yüklük gibi. Elbette evin türlü eşyası, yüzeyi ve öteberisinden yalnızca biriydi bu pano. Ancak evin sakinlerinin seçip bir araya getirdiği şeylerden farklı olarak o mekâna dışarıdan atanmış bir nesneydi. Olur olmaz zamanlarda çalan ziliyle kendini hatırlatır, evin düzenine müdahale ederdi. Zilinin çaldığı o anlarda adını koyamadığım bir huzursuzluk hissettiğimi anımsıyorum. Anneannemin tek bir sipariş ya da ödenecek bir fatura için asansörsüz binada onca katı inip çıkmak zorunda kalmasına içerliyordum sanırım. Çağrı panosu yukarıdan aşağı kurulan eşitsiz bir düzeneğin evin mahrem alanına kadar sızan tezahürüydü bir nevi. Bir de kapıcı dairesi denilen, varlığını adında taşıdığı iş tanımına borçlu o ara mekânın en belirgin nişanesi.

Nesneler ve mekânlar kendi kişisel tarihlerimize çentik atmakla birlikte parçası olduğumuz toplumun hikâyesine de ışık tutar. Anneannemin küçük kapıcı dairesi ve bu dairenin en görünür duvarına yerleştirilmiş çağrı panosu bizim hayat-

larımızla sınırlı olmayan toplumsal anımları barındırıyor. Çağrı panosu gibi tümüyle anonim bir endüstri nesnesinin günümüzde izini sürmek pek güç bir iş. Neyse ki toplumsal hafızamızın tanığı Yeşilçam Sineması bu alışılmadık nesnenin bahsini düşmüş. 1976 tarihli *Kapıcılar Kralı* filminin başında görünür aynı çağrı panosunun bir boy küçüğü. Kemal Sunal'ın canlandığı ana karakterin kendisini çağırان sabırsız apartman sakinlerine verip veritirdiği sahneye konu olur. Yakın plan çekimde görünen marka logosu bugün hâlâ faaliyette olan, kapı otomatiği ve sesli-görüntülü iletişim sistemlerinin en büyük üreticilerinden birine işaret ediyor. 1960 yılında kurulan şirketin Türkiye kentleşme tarihinde bir dönemece denk düştüğünü söylemek yersiz olmaz. 1950'ler ve 1960'larda büyük kentlerin yaşadığı hızlı nüfus artışı kat mülkiyetinin önünü açan

apartment buildings built in Istanbul. However, the caretaker position defined at the time by the apartment living in Beyoğlu and Galata was an extension of the Parisian institution of the *concierge*.^{*} And the caretaker's flats on the ground floors were designed from the very beginning as a part of the apartment building they were located in. On the other hand, from the 1950s onwards, the caretaker's flats in the apartment buildings that sprouted in the big cities were often the product of flimsy interventions during or after construction. We do not have much information about these living areas that were either converted from leftover spaces such as basements or boiler rooms, or patched up as cursory additions to the gardens of apartment buildings. The discipline of architectural history has remained indifferent to the subject. Apart from a few studies conducted in the field of urban sociology, caretakers' apartments have not been the subject of scholarly study. On the other hand, we see that they were mentioned in various regulations and legal documents, and were discussed in connection with efforts to define the caretaker profession and regulate the housing needs of caretakers.

So, how can we even visualize the reality of these dwellings - they were mostly ignored by public debate, and, despite being located in the central neighborhoods of the city, were identified with the unqualified housing conditions that were deemed good enough for their residents. We can rely on the guidance of personal testimonies on the one hand, art and literature on the other. Here, I'd like to mention Gülsün Karamustafa's *Kapıcı Dairesi* [*Flat of the Concierge*]. This artwork, dated 1976, is one of the few representations of the caretaker's flat in visual art. Positioning us, the viewers of the painting, as a resident of the apartment building, Karamustafa reveals the inside of the caretaker's flat. The interior behind the threshold defined by a pink door frame stands in stark contrast to where we are as spectators. Behind the plain walls painted with a neutral tone, we look at a space that is deprived of natural light and, to the extent of its deprivation, is immersed in a riot of colors. On the other side of the threshold stands a mother with her baby in her arms and two kids by her side with embarrassment in their eyes. Colors and shapes that define the figures' layers of clothing blend with the patterns of the carpet, sofa, and cushions in the background, making the constricted space of the caretaker's apartment tangible for us. Let us remember, this space, which the caretaker's family tries to turn into a home for themselves with heaps of objects, is most likely converted from a portion of the basement or the boiler room. The rough flooring covered by the carpet, and the hot water pipes painted in the same blue color as the walls indicate the later function gained by the place as the flat of the caretaker.

I am acquainted with some details of the caretaker's flat depicted by Karamustafa as a mi-

crocsm in its own right. My grandmother once mentioned: When it was decided that she and her family would move into the Gülbol Apartment Building, she reached out to Mehmet Bey, one of the property owners from the same village as her, and secured to add a section of the boiler room to the flat which was originally designed as one room. To let the light come into this room that was buried in the hillside the building sits on, they opened a deep window well above eye level. This deep window, to which we would occasionally pull ourselves to sit in, was one of the peculiar things that made my grandmother's small house interesting for us children.

Certainly, not all caretaker's flats were as generous as my grandmother's, despite its inadequacies as a dwelling. I remember having gone to the flat of a dear classmate from primary school. The family of my friend, who I later learned had been accepted to the violin department of the conservatory, lived in the caretaker's flat in an apartment building on the main shopping street of the district we lived in. The flat, which was reached by stairs from the street level, had no windows. The caretaker's flat was squeezed under the apartment building's garden that was covered with concrete, and perpetually dark rooms were supposedly illuminated by the skylights placed on the concrete floor above. Every time I walked past their house, my eyes caught the dirty Plexiglas ledges on the garden floor, and I felt rage mixed with bewilderment at this unfair situation the owners of the apartment building ignored.

With the central heating pipes visible in the background, Gülsün Karamustafa's painting notes down another familiar image in a caretaker's flat. In my grandmother's house, there were two heating pipes that ran from wall to wall in both rooms, parallel to the ceiling. I remember that, despite all the warnings, as kids, we would hang on these thick pipes carrying hot water and insulated with plaster cloth, to play. Of course, there is also the caretaker's call board. Karamustafa's painting does not include this industrial object that I identify with my grandmother's house. But, it is there in disguise, as the diaphone attached at the entrance of the flat. Fundamentally, both devices serve the same function. They provide a one-way communication under the control of the person who rings the bell, or the one who picks up the receiver.

Objects enter our lives, at times, by choice or, at times, as a result of the era and circumstances we are in. They might be useful to us. We might desire to own them simply because they are pleasing to the eye. They might have been forced upon us, by persuasion or force.

yasal düzenlemelerle birleşince kent peyzajının başat unsuru haline geldi apartmanlar. Özellikle çok daireli, kaloriferle ısınan binalar için kapıcı tutmak bir zaruretti. İşte tam da bu dönemde, apartmanlaşmanın getirdiği yeni toplumsal rol ve ilişkilerin müzakere edilmesini sağlayacak yerli bir sanayi ürünü olarak dolaşıma girdi kapıcı çağrı panosu. Elektrikle çalışan mekanik aksamı cihaz, kentli kimliklerini modern apartman yaşamının vadettiği irtifa kazanımıyla pekiştiren orta sınıfların hizmet talebine aracılık ediyordu. Şüphesiz kapıcı çağrı panosunun tarihte benzer örnekleri var. On dokuzuncu yüzyıl Britanyası’nda malikânelerde hizmetli zili denilen bir düzenek bulunurdu örneğin. Evlerin farklı noktalarına çekilmiş kabloların çalıştırdığı ziller bir ana panoda toplanır, hizmetçiler herhangi bir odadan yapılan çağrıyı panodaki zillerin altına iliştirilmiş etiketlerden takip edebilirdi. Yirminci yüzyılın ilk yarısında elektriğe terfi eden bu tür düzeneklerin apartmanlarda kullanılan kapıcı çağrı panolarıyla aralarında bir akrabalık olduğunu söyleyebiliriz. Her iki durumda da yukarıdakiler ve aşağıdakiler arasındaki sınıfsal rolleri düzenleyen bir teknoloji söz konusu.

Tıpkı kapıcı çağrı panosu gibi kapıcı dairesi de 1950 sonrasında yaşanan toplumsal dönüşümün bir yan ürünüydü. Bir mesken türü olarak kapıcı dairesinin geçmişini on dokuzuncu yüzyılın sonuna, İstanbul’da inşa edilen ilk apartmanlara götürmek mümkün elbette. Ancak o dönemde Beyoğlu ve Galata’daki apartman yaşamının tanımladığı biçimiyle kapıcılık, Paris’teki *concierge* kurumunun bir uzantısıydı.* Zemin katlarda yer alan kapıcı daireleri de ta en başından bulundukları apartmanın bir parçası olarak tasarlanmışlardı. Oysa 1950’lerden itibaren büyük kentlerde boy atan apartmanların kapıcı daireleri çoğunlukla inşaat esnasında ya da sonrasında yapılan derme çatma bir müdahalenin ürünüydüler. Bodrum katı, kalorifer dairesi gibi binanın ortak alanlarından devşirilen ya da apartman bahçesine üstünlük bir eklenti olarak yamayan bu yaşam mekânları hakkında pek bilgimiz yok. Mimarlık tarihi disiplini konuya ilgisiz kalmış. Kent sosyolojisi alanında yürütülen birkaç çalışma dışında da akademik yazına konu olmamış kapıcı daireleri. Öte yandan pek çok yönetmelik ve hukuk metnine konu edildiklerini, kapıcılık mesleğinin tanımını ve kapıcıların barınma ihtiyaçlarını düzenleme çabalarıyla gündeme geldiklerini görüyoruz.

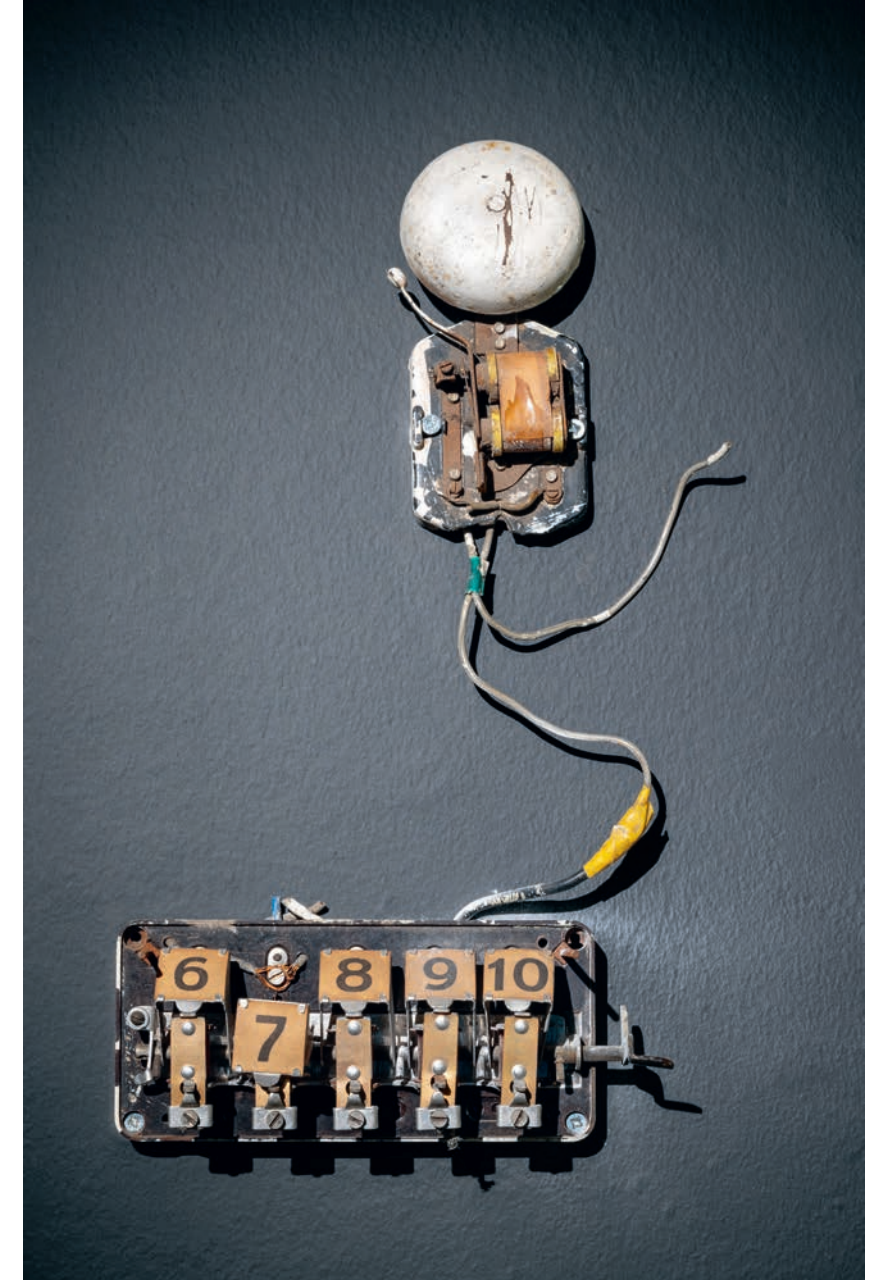
Peki kamusal tartışmanın çoğunlukla görmezden geldiği, şehrin merkezi mahallelerinde bulunmalarına rağmen sakinlerine reva görülen niteliksiz barınma koşullarıyla özdeş bu yaşam mekânlarının gerçeğini nasıl canlandırabiliriz gözümüzde? Bunun için bir yanda kişisel tanıklıkların, diğer yanda da sanat ve edebiyatın kılavuzluğuna güvenebiliriz. Burada sözü Gülsün Karamustafa’nın *Kapıcı Dairesi* adlı eserine getirmek isterim. 1976 tarihli eser, kapıcı dairesinin görsel sanatlardaki ender temsillerinden birini içeriyor. Karamustafa apartman sakini konumuna yerleştirdiği biz resmin izleyicilerine kapıcı dairesinin içini gösteriyor. Pembe renkte bir kapı kasasının tanımladığı eşiğin gerisindeki iç mekân, izleyici olarak bulunduğumuz yerle tam bir tezat halinde. Nötr bir tonla boyalı düz duvarların gerisinde doğal ışıktan mahrum, mahrum olduğu oranda da kendini renklerin cümbüşüne kaptırmış bir mekâna bakıyoruz. Eşiğin öte tarafında kucığında bebeği, yanı başında mahcup bakışlı iki çocuğuyla birlikte bir anne duruyor. Figürlerin kat kat kıyafetlerini tanımlayan renkler ve şekiller arka plandaki halı, divan, yastıkların desenlerine karşıp kapıcı dairesinin dar mekânını bizim için elle tutulur hale getiriyor. Hatırlayalım, kapıcı ailesinin tepeleme eşyayla ev kılmaya çalıştığı bu mekânın apartmanın bodrum katından veyahut kalorifer dairesinden arttırılmış bir alan olması kuvvetle muhtemel. Halının örttüğü kaba zemin döşemesi, duvarlarla aynı mavi renge boyalı sıcak su boruları kapıcı dairesinin sonradan edindiği işlevin göstergeleri.

Karamustafa’nın kendi başına bir mikrokozmos olarak resmettiği biçimiyle kapıcı dairesinin kimi detayları benim için çok tanıdık. Anneannemin kendisi bahsetmişti: Gülbol Apartmanı’na çocuklarıyla birlikte taşınacakları belli olduğunda kendileriyle aynı köyden gelen mülk sahiplerinden Mehmet Bey’den rica etmiş, tek göz oda olarak planlanan kapıcı dairesine kalorifer dairesinden bir bölümün eklenmesini sağlamış. Binanın oturduğu yamaca gömülü bu odaya bir de ışık alması için göz hizasının çok üstünde derin bir pencere açmışlar. Arada tırmanıp içine oturduğumuz bu derin pencere anneannemin küçük evini biz çocuklar için ilginç hale getiren alışılmadık şeylerden biriydi.

Şüphesiz her kapıcı dairesi, bir konut olarak tüm yetersizliklerine rağmen anneannemin evi kadar cömert değildi. İlkokuldan pek sevdiğim bir sınıf arkadaşımın evine gittiğimi hatırlıyorum. Sonradan konservatuvarın keman bölümüne kabul edildiğini öğrendiğim arkadaşımın ailesi, oturduğumuz semtin ana alışveriş caddesindeki bir apartmanın kapıcı dairesinde yaşıyordu. Sokak seviyesinden merdivenle inilen evlerinde hiç pencere yoktu. Kapıcı dairesi beton kaplı apartman bahçesinin altında sıkıştırılmış, evin mütemadiyen karanlık olan odaları yukarıda beton zemine kondurulan tepe camlarıyla sözüm ona aydınlatılmaya çalışılmıştı. Evlerinin önünden her geçişimde gözüm bahçe zeminindeki kirli pleksiglas çıkıntılara takılır, apartman sahiplerinin aldırış etmediği bu haksız durum karşısında hayretle karışık öfke duyardım.

Or we might be disinterested or unaware of their existence amidst our daily concerns. But what do all these objects that we encounter in our lives tell us? The fragments that I have pieced here tracing the caretaker’s call board show that objects do not only hold a physical space in the world by the virtue of their material existence. Objects negotiate the relationships we establish among ourselves and with the world, and define the terms of our engagements. At first glance, we might confuse them to be simple projections of the will and intention that bring them forth. However, with their inert bodies, they can mold our behaviors, shape our habits, regulate our ways of doing things, and further seep into our outlook and attitudes towards the outside world. Moreover, they can acquire a meaning far greater than their use value with the trace and story they leave behind. As such, we can consider objects as crossroads where personal and social narratives intersect, overlap, and at times are turned upside down. And just like the caretaker’s call board, we can look at an object as if it were a prism that filters light, and follow its stories as they break up into different directions.

We lost my grandmother in October 2019. The day we put her to rest, on our way back from the cemetery, my cousins, my brother and I stopped by my grandmother’s old house. It was astonishing to see that the family who took over the caretaker’s flat from my grandmother still lived there. The same flat has been home to only two families over the span of a half-century in a city where everything is in rapid change. Of course, the furniture was different, and the plants and trees were much bigger than I remembered. On the wall facing the door opening to the garden, I saw the call box in its usual place. The power cord from the top was cut off, and the board was no longer functional. It stood on the wall as the witness of a bygone age. In an era when communication devices of all shapes and sizes siege our daily lives, it has become obsolete and has been removed from circulation. I wanted to tell its story here before it completely withers away.





Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 1976, Kağıt üzerine karışık teknik, 30x40cm detaylı eserin sergi için üretilmiş röprodüksiyonudur.
Röprodüksiyon; Arşivsel baskı. Sanatçı ve BüroSarıgedik izniyle.

Gülsün Karamustafa, Flat of the Concierge, 1976, Mixed technique on paper, 30x40cm reproduction of detailed work produced for exhibition.
Reproduction; Archival print. Courtesy of the artist and BüroSarıgedik.

kumbaradan küçük saate

gökhan mura

Semaver adlı hikâyesinde Sait Faik, annesinin beklenmedik ölümü karşısında bir türlü ağlayamayan, duygularını açığa vuramayan hüznü oğlun günler sonra ancak annesi ile birlikte yaptıkları kahvaltılarının ayrılmaz parçası olan semaveri birdenbire karşısında görünce duygularının boşaldığını ve kana kana ağladığını anlatır. Bu hikâyede semaver, çay yapımında kullanılan, insana hizmet eden bir nesne yahut kenarda duran bir süs nesnesi olarak sadece semaverin formu ya da fonksiyonu ile ilgili bir vurgu değil insanların nesnelere atfettiği anlamlar ve duygular bağlamında, insanın hallerini, insanın nesne ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla anlatmak için kullanılmıştır. Hikâyenin başlarında, kendisi de bir fabrika işçisi olan oğul Ali, semaveri bir fabrikaya benzetir. İçinde “ne ızdırap ne grev ne kaza olan bir fabrikaya”. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde ise semaver, Ali’nin başka duygularının ortaya çıkmasının aracı ve bu duygu boşalmasını anlatmanın aracı olur. Bu hikâyede geçen semaver, bize bir nesnenin kendi üzerine vazife kılınan görevini ifa etmek dışında, nesnenin kendisinin, hem nesne aracılığıyla yaşanan duygu ve deneyimlere aracı olduğunu, hem de sıradan, gündelik nesnelerin insanlar için çeşitli kişisel anlamlar taşıdığını ve bu kişisel anlamların ortaya çıkması için aracı olduğunu anlatır. Sait Faik, semaverin Ali için anlamını ve onun semavere yüklediği anlam aracılığıyla Ali’nin dünyasını anlatır. Semaverin bu aracılığı bizlere başka nesnelerle olan ilişkilerimizden, onlara attığımız onca anlam ve değerden dolayı tanıdık geldiği için, nesnelerin hikâyeler aktarmadaki yeteneğini ortaya koyar. Gündelik nesneler insana dair hikâyeleri, bir nesneyi konu ederek veya o nesne aracılığıyla aktarabilen, girdikleri çeşitli kılıflarla insanların birbiriyle etkileşimine ve insanın başkalarıyla ya da kendi iç dünyasıyla olan iletişimine aracılık eden maharetli “şey”lerdir. Maharetli nesneler bizlere kendi hikâyelerini, tasarlanıp üretildikleri yerlerin hikâyelerini hem de biyografilerinin çeşitli aşamalarında kendilerine sahip olanların kendileriyle ve birbiriyle kurduğu ilişkiler üzerinden sahiplerinin hikâyelerini anlatırlar.

Ben seri üretilen, hepimizin satın alıp sahip olabileceği gündelik nesnelerin okumasını yapmayı ve o nesnelerin aktardığı hikâyeleri, eşsiz olan, kişinin kendine özel nesnelerin okumasını yapmaktan ya da o biricik nesnelerin aktardığı hikâyelerden daha anlamlı olduğunu düşünüyorum. Seri üretilen ve tüketilen nesneler toplumun farklı kesimlerinden çok sayıda insana hizmet ettiği için bir nesne üzerinden irdeleyebileceğimiz bu çeşitliliğin sağladığı çoklu bakış açısını daha keskin buluyorum. Ayrıca, seri üretilen ve tüketilen gündelik nesnelerin, sıradan insanların kişisel tarihlerini aktarabilmesi ve toplumsal ve ekonomik değişimlerin tarihsel seyrini doğrudan insan hayatına temas eden araçlar ile anlatabilmesi dikkate değer bir durumdur. Maddi özellikleri ve görevleri aynı olan seri üretilmiş nesnelerin farklı insanların hayatlarına başka şekillerde dahil olup farklı vesilelerle kullanıldıkları için toplumun kolektif hafızasını zenginleştirdiği apaçık ortadadır.

Hem seri üretilmiş nesnelerin maharetlerinden söz etmek hem de nesnelerin hayat döngüsünü ve insan hayatlarıyla örülü biyografilerini, nesnelerin girdiği farklı kılıfları ve nesnelerin tezahürlerini tartışmak için İş Bankası kumbarası çok güzel bir örnektir. Türkiye’nin en bilinen kurumsal nesnelerinden olan İş Bankası kumbarasının köklü bir tarihi vardır. Ben bu tarihi yinelemek yerine nesnelerin kendini yenileyerek geçirdiği döngüsel hayatı toplumsal belleğimizde belirgin bir izi olan İş Bankası kumbarası aracılığıyla örneklemek isterim. İş Bankası kumbarası bir nesne olarak uzun süre hayatımızda kalmış, nesilden nesile aktarılmış, belleğimizdeki yerini tazelemiş ve çok kişinin çocukluk hikâyelerinde yer almıştır. İş Bankası kumbarası tanınan ve bilinen bir grafik öge olarak Türkiye’nin maddi kültüründe farklı tezahürlere, yeni anlamlara dönüşerek, meydan saati formunda kendini devam ettirmiştir. İş Bankası kumbarasının benim hayat hikâyeme temas eden noktası, kumbaranın gündelik bir formdan başka bir ölçekte yeni bir forma ve işleve, sonrasında da bir anlama ve bir mekâna dönüşmesi ve bu dönüşümün doğduğu ve büyüdüğü kentten belleğine bıraktığı iz ile ilgilidir.

Türkiye’nin toplumsal hafızasına kazınan İş Bankası kumbarası 1928’de halkı tasarrufa yönlendirmek ve milli tasarruf kapasitesini arttırmak üzere, banka müşterilerine ücreti karşılığında dağıtılacak kişisel bir nesne olarak piyasaya sürülmüştür. Milli tasarrufu teşvik etmek, para biriktirmenin erdemini her nesilden insana aktarmak, en çok da Cumhuriyet’in yeni nesillerine bu alışkanlığı çocukluktan itibaren aşılacak için İş Bankası’nın kurumsal iletişim nesnesi olarak kumbara kullanılmıştır. Kumbara nesnesinden yola çıkarak radyo oyunları, çocuk dergileri ve tanıtım etkinlikleriyle kumbarayı nesne ve imge olarak merkeze alan ve bu nesne aracılığıyla toplumda bir tasarruf davranışını biçimlendirmeye çalışan bir faaliyet süregelmıştır. İş Bankası kumbarası, nesne olarak da grafik bir temsil olarak da Türkiye’nin her yerinde, bir tanıtım sembolü olarak kullanılmıştır. Bütün bu çeşitli tezahürleriyle, kumbara, İş Bankası Neşriyat Müdürü Mecdi Sadrettin Sayman’ın dediği gibi milli tasarrufun sembolü olarak Cumhuriyet’in ilk yıllarından beri toplumsal belleğimizde yer almaktadır. İş Bankası kumbarası formu, memleketimizde kumbara denilen ürünün en bilinen formu olarak Türkiye’nin maddi ve görsel kültürüne sirayet etmiş bir formdur.

İş Bankası kumbarası başka bankaların ürünlerine de doğrudan etki etmiştir. İş Bankası kumbarası bir marka ürünüyken, jenerik form haline dönüşmüş, daha sonra 1930’lu yıllarda Ziraat Bankası, epey sonra da Pamukbank gibi bankaların kullandıkları kumbaralar, İş Bankası kumbarası formuna benzer ürünler olarak ortaya çıkmışlardır. Aynı görevi ifa etmek için sayısız nesne formu üretilebilecekken zihinlerde ve belleklere yer eden bu formun, neredeyse aynı şekilde korunarak başka bankaların kumbaraları olarak yeniden ortaya çıkması da toplumsal bellekte yer alan kültüre sirayet etmiş formların, tekil ve belirli bir nesnenin, o nesnenin ait olduğu nesne sınıfının jenerik nesne dilini belirlemekte ne kadar etkili olabileceğinin bir göstergesidir. Başka bankaların kumbaralarının da aynı formda olması, bu yinelenen aynılık, coğrafyamızda sıklıkla görülen, bir formu tekrar ederek onu etüt etme, ona saygı gösterme şeklinde tezahür eden bir modern öncesi zihniyetin yeniden su yüzüne çıkması mıdır? Yoksa aynı fabrika tarafından üretilen İş Bankası ve Ziraat Bankası kumbaralarını ayırtırma-ya ihtiyaç duyulmaması memleketimizde özgünlüğe ve marka kültürüne özensizliğin bir nişanesi midir, düşünmeye değer.

Kumbara geleceğe yönelik tasarruf ve yatırım yaptırmayı özendiren, zamanla kumbarayı kullanan kişiye ve topluma faydalı bir alışkanlık kazandıran bir nevi davranışı şekillendirmesi beklenen çocukların kullanımına yönelik bir nesnedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni nesillerinin daha müreffeh yaşaması için tasarruf yapmayı özendiren bu nesnenin tanıtım afişlerinde baskın olarak çocuklar kullanılmış ve kumbaranın bir nesne olarak gelecekle ve zaman kavramıyla olan ilişkisi açık ya da örtük olarak sürekli olarak vurgulanmıştır. Kumbara, aynı zamanda bugün kullanılan ama faydasının ilerleyen zamanlarda görüleceğini vaat eden, kullanıcıyı geleceğe hazırlayan bir gelecek zaman nesnesidir. Başka bir deyişle, kumbara, gelecekte ihtiyaç olana kadar kendisiyle para biriktirilen, ilerleyen bir zamanda bu para kullanılıp yeniden para biriktirmeye başlanacağını vaat eden bir döngüsel zaman nesnesidir. İş Bankası kumbarası, kurumun tanıtımlarında kullanılmak üzere 1932’de bir zaman gösterge gereci olarak doğrudan zaman kavramı ile ilişkili bir diğer nesneye İş Bankası kumbara meydan saatine evrilmiştir.

İş Bankası kumbarasının ölçeğini değiştirip kent meydanlarına temsili reklam nesnesi olarak koyma fikri dönemin Ankara valisi Nevzat Tandoğan’ın kumbara maketine saat konulmasını şart koşması sonucu değiştirilmiş, kumbara maketine kadran takılmasıyla kumbara formunda bir tanıtım nesnesi, başka bir nesneye, kumbara meydan saatine dönüşmüştür. Ankara, İstanbul, İzmir, Adana ve ülkenin başka birçok il ve ilçesinde İş Bankası kumbara meydan saati, kentin işlek yerlerine kondurulmuş, kent hayatının ve kent görseelliğinin bir parçası olarak Türkiye maddi ve görsel kültür tarihinde ve Türkiye’nin Cumhuriyet dönemi belleği içinde yerini almıştır. Türkiye’de abidevi saat kuleleri çoğunlukla 19. Yüzyıl’da özellikle de II. Abdülhamit döneminde yapılmıştır. Çeşitli kentlerdeki bu meydan saatleri her biri eşsiz formlarda çeşitli mimari üsluplar kullanılarak inşa edilmiş ve bulundukları kentlerin simgeleri haline gelmişlerdir. Bu yapılar adı üstünde saat kulesidir, yani saatin yerleştirildiği mimari eserlerdir. İş Bankası kumbara meydan saatleri ise saat kulelerinden farklı şekilde, bir nesne olarak endüstriyel yöntemlerle seri üretilmiş, meydanlara yerleştirilen aynı formda kent saatleridir.

İş Bankası kumbara saatleri Türkiye’de çeşitli kentlerinde aynı formda yinelenen, kentlerin ve meydanların görsel kimliğini belirleyen kent nesneleridir. Endüstriyel ve yinelenen formların Türkiye kent görseelliğini henüz sıradanlaştırmadığı Cumhuriyet’in erken on yıllarında, İş Bankası kumbara saatleri, Türkiye kent hayatı ile ilgili ortak anıların oluşmasında etkili olmuştur. İş Bankası kumbarası nesne olarak sahibinin hayatına tanıklık ederken, tabiri caizse mutasyona uğramış ve kent meydanlarına İş Bankası Kumbara Saati olarak tezahür etmiştir.

Günümüzde maalesef İş Bankası kumbara saatlerinin çoğu kaldırılmıştır. Ancak Adana’daki saat, hâlâ yerinde ve çalışmaktadır. Beni bu yazıyı yazmaya yönlendiren, kişisel tarihimin de bir parçası olan, bir zamanlar her gün semtinden geçtiğim bu saat aynı zamanda bir nesnenin bir kentin belleğine olan etkisini göstermesi açısından anlamlıdır. İş Bankası kumbara meydan saatinin Adana’da adı Küçük saat’tir. Bulunduğu semte adını veren bu saatin yer aldığı semtin adı da Küçük saat’tir. Tıpkı İstanbul’daki Nişantaşı ya da İzmir’deki Asansör gibi, adını semtte baskın şekilde görünür olan bir nesneden alan bu semt, Adana’nın en işlek yerlerinden biri, Adana çarşısının göbeğidir. İş Bankası’nın memleketin farklı kentlerine dikilmiş olan meydan saatleri arasında bir adı olan ve bu adı saatin bulunduğu semte de adını veren başka bir örneği var mı bilmiyorum ama Küçük saat’in Adana’da nesnenin ölçeği ile ilgili bir ad alması Adana’daki başka bir meydan saati ile ilgilidir. İki nesnenin birbiriyle ölçek ilişkisi üzerinden tanımlanan bir yerel adlandırma pratiği sonucu, Adana’da daha önceden 1881’de inşa edilen azametli bir saat kulesi, “Büyük saat” olduğu için, Türkiye’nin en yüksek saat kulesi “Büyük saat”ın yanında mütevazı küçük bir nesne olarak kalan meydan saa-

tine de isim olarak Küçük saat uygun düşmüştür. Küçük saat ve Büyük saat, birbirlerine referansla adlandırılan, Adana kentinin görsel dokusunu şekillendiren, bulundukları mekânları tanımlayan ve hem tasarım nesneleri olarak kişilerin hayatlarına dokunan ve hafızalardaki hikâyelerde yer alan hem de başka bir ölçekte kentin mekân isimlerini belirleyen, kentin ve kentinin dilini ve anlatılarını zenginleştiren, kent hafızasını şekillendiren formlardır.

Küçük saat, bir nesnenin geçirdiği dönüşümler sonucu belirlenmiş bir semt adı olarak soyut haliyle gündelik dilde ve ortak toplumsal bellekte dolaşımında olmanın yanı sıra, Küçük saat adını ihtiva eden tabelalarda farklı yazı tipi formlarında yeniden somutlaşarak grafik olarak da karşımıza çıkar. İş Bankası kumbarası, verdiği hizmet kumbarayla da milli tasarrufla da zamanla da hiç ilintili olmayan, sadece Küçük saat semtinde olduğu için bu isimle anılan birçok dükkânın tabelasında ve şehrin her köşesinden şehrin bu işlek merkezine yolcu taşıyan otobüs ve dolmuşların tabelalarında, başka bir anlama ve forma bürünmüş bir şekilde, başka hikâyeler anlatan, yerel dili yeniden görsel olarak da şekillendiren şekilde tezahür eder.

Nesneler kendi döngüleri ve dönüşümleri olan hayatlara sahiptirler ve bizlerin hayat döngülerine de farklı halleriyle dahil olurlar. Nesneler hangi görevi görmek için kullanıldıkları kadar, anlatılarımızı aktarmadaki maharetleri, şekillendirdikleri ortak alışkanlıklar ve toplumsal hafızanın inşasına yaptıkları katkı ile de faydalıdırlar. İş Bankası kumbarasının hikâyesi de benim için birçok insanın zihninde, hatıralarında olan bir nesnenin çeşitli şekillere ve anlamlara dönüşümünün hikâyesidir.

İş Bankası kumbarası ve kumbara meydan saatleri üzerinden, bir nesnenin, topluma birden fazla katmanda etki ettiği, kişisel ve toplumsal hikâyelere tanıklık ve aracılık ettiği, toplumun mekânlarını, dilini ve anlatılarını şekillendirdiği söylenebilir. Erken Cumhuriyet dönemi tasarruf politikaları imgelerinin nesneleşmiş hali olarak sayabileceğimiz kumbara, hem milli tasarruf hamlesinin bir sembolü hem de İş Bankası’nın tanıtım imgesidir. Bu imge yeniden üretilerek bir kent nesnesine ve kentin bir parçası olan semt adına dönüşerek toplumsal bellekte yerini almıştır.

kaynaklar

Abasıyanık Sait Faik
Semaver
Yapı Kredi Yayınları
2002

Akçura Gökhan
Bir Kumbara Öyküsü
Türkiye İş Bankası Yayınları
2008

Kumbara



ARALIK 1948

Tasarruf Haftası, İş Kumbarası Haftası

Kumbaranızı

İçinde kaç kuruş bulunursa bulunsun, mutlaka bu hafta içinde, İŞ BANKASINA gidip boşaltınız... Milli Serveti yükseltmiş olacaksınız !..

Kumbaranız yoksa..

Bu hafta içinde muhakkak bir kumbara olarak para biriktirmeye başlayınız.. Gelecek sene tasarruf haftası zamanında sizin de küçük bir sermayeniz birikmiş olur.



TASARRUF
DİREĞİNE
SARILAN
FELAKET
UÇURUMUNDAN
KURTULUR.

Vakit Gazetesi, 16 I.
Kânun-ı Evvel 1932, s. 12
İşbank Müzesi Koleksiyonu

Vakit Newspaper, 16 December
1932, page 12
İşbank Museum Archive

Milliyet Gazetesi, 17
Kânun-ı Evvel, 1934
İşbank Müzesi Koleksiyonu

Milliyet Newspaper, 17 December
1934, İşbank Museum Archive



İş Bankası Kumbara Meydan Saati
Ulus Meydanı, Ankara
Türkiye İş Bankası Müzesi Arşivi

*İşbank Money Box Tower Clock
Ulus Square, Ankara, Turkey
İşbank Museum Archive*



Küçük Saat, 2019, Adana
Fotoğraf: Gökhan Mura

*Clock Tower, 2019, Adana
Photography: Gökhan
Mura*



İş Bankası Kumbara Meydan Saati
Adana
Türkiye İş Bankası Müzesi Arşivi

*İşbank Money Box Tower Clock
Adana
Turkey İşbank Museum Archive*



Küçük Saat, 2022, Adana
Fotoğraf: Necati Öz

*Clock Tower, 2022, Adana
Photography: Necati Öz*





◀▶
Küçük Saat, 2022, Adana
Fotoğraf: Necati Öz

Clock Tower, 2022, Adana
Photography: Necati Öz





Büyük Saat
2022, Adana
Fotoğraf: Necati Öz

Great Clock Tower
2022, Adana
Photography: Necati
Öz



gökhan mura **came**
a money box
gone
a clock tower

In “The Samovar”, Sait Faik depicts the story of a mourning son who couldn’t cry nor express his feelings when his mother died. Days after, all of a sudden, he comes across the samovar, the integral element of breakfasts with his mother, and starts crying his heart out, pouring out all his emotions. In the story, the samovar does not emphasize only its form or function as an object used to make tea and serve people, or as a decorative object displayed. As for the meanings and feelings people attribute to objects, it is used to describe human states through the relationships they establish with an object. Early in the story, the son Ali, who happens to be a factory worker, compares the samovar to a factory. “A factory with no suffering, strike, accident.” Later in the story, the samovar becomes a means of revealing Ali’s other emotions and the mediator for describing the discharge of these emotions. The samovar in the story commentates that, apart from performing its assigned task, an object is a mediator for both the feelings and experiences encountered through the object. And also, ordinary everyday objects hold various personal definitions and function as a means for them to surface. Sait Faik depicts the meaning of the samovar for Ali and his world through the importance he attains to the samovar. The mediation the samovar undertakes reveals the ability of objects to tell stories, as it feels familiar to us from our relationships with other objects as well as the meanings and values we attribute to them. Daily objects are eloquent talented “things” -they can convey human stories by talking about or through an object, and can negotiate interactions between humans as well as human beings’ communication with others or their inner worlds. Eloquent Talented objects narrate their own stories, the stories of where they were designed and produced, and the relations with their various owners throughout their biographies and among themselves.

I find the stories of mass-produced objects that anyone can afford and reading into them more significant than reading unique, customized objects or the stories they convey. Since mass-produced and consumed objects serve a large number of people from different segments of society, I consider the multiple perspectives provided by this diversity to be more exact while examining an object. It is also noteworthy that mass-produced and mass-consumed everyday objects can relay the personal history of ordinary people and elucidate the historical course of social and economic changes. Because they are involved with the lives of a variety of people separately and used in distinctive ways, it is obvious that mass-produced objects with the same material properties and functions enrich the collective memory of society.

İşbank Money Box is a good example to talk about both talents of mass-produced objects and the life cycle of objects: Their biographies interweave with human lives taking on different roles via manifold manifestations. İşbank

money box, one of the most-known corporate objects of Turkey, has a deep-rooted history. Instead of recounting this history, I would like to explicate the circular life of objects, and how they survive by renewing themselves through the İşbank money box which left a prominent mark in our collective memory. İşbank money box remained for a long time as an object, was passed down for generations, refreshed its place in our memory, and held a place in many childhood stories. As a famous graphic item İşbank money box mutated into a variety of manifestations and purposes, and then, preserved itself in the form of a clock tower. The impact of the İşbank money box on my life concerns the time when it mutated into a new form with a new function on another scale and morphed into a different definition and a space that then left its mark in the memory of the city where I was born and raised.

The İşbank money box, which has been engraved in Turkey’s social memory, was put on the market in 1928 as a personal object to be distributed to the bank’s customers in return for a fee, to encourage the public to accumulate savings and increase the national savings capacity. The money box was instrumentalized as the corporate communication object of İşbank to inspire national savings, to convey the virtue of saving money to all ages, and most importantly to instill this habit in the new generations of the Republic from childhood. A set of actions was put forward to shape money savings behavior in society through the money box; promotional activities centered around the money box such as radio plays, and children’s magazines. İşbank money box was used as a promotional symbol all over Turkey, both as an object and a graphic representation. The money box, with all its various material manifestations, has been in our collective memory since the first years of the Republic as the “symbol of national savings”, as Mecdi Sadrettin Sayman, the İşbank Publication Manager, once said. The form of the İşbank money box has infiltrated the material and visual culture of Turkey as the most well-known form of the money box.

The İşbank money box had a direct influence on the products of other banks, thus, it turned into a generic form from being a brand product. Later in the 1930s, the money boxes used by Ziraat Bank, and much later by Pamukbank emerged in similar forms to that of İşbank money box. Albeit it was possible to create innumerable forms to fulfill the same task, the fact that the exact form that had been implemented in our memory reappeared as money boxes of other banks proves how forms that penetrate the culture and collective memory could be impactful in defining the generic object language. The fact that the banks repeated the same form, was it a re-emergence of a pre-modernity mentality of studying and respecting a form by repetition - that is frequently found in your geography- by the renewal of sameness? Or, does it signify the negligence in our country toward authenticity and brand

culture so no need was felt to separate the money boxes of İşbank and Ziraat Bank produced in the same factory? Worth a thought. Made for children to use, a money box is an object encouraging making savings for the future, expected to acquire a useful habit and attitude to the individual and society over time. This object which promotes a habit of savings so that the future generations and the Republic to live prosperously was portrayed often with children, and its relation to the future and time was always signified either explicitly or subtly. The money box is a future tense object which is used in the present. It promises a delayed benefit; prepares its user for the future. In other words, a money box is a circular object that promises the capacity to accumulate money until it is needed in the future; once it is spent; and to accumulate money once more. İşbank money box turned into a clock tower in 1932 within the frame of promotions for the institution; another object which is directly annexed to time as a time indicator device.

The idea was to reframe the scale of the money box as a representative advertorial object in the city squares, but when Nevzat Tandoğan, the governor of Ankara at the time, stipulated the money box model to have a clock, the design was changed. Upon installing a clock to the money box model, a promotional object mutated into another, a clock tower. İşbank money box clock towers were placed in the busiest parts of the towns and districts in Ankara, Istanbul, Izmir, Adana, and other prominent cities, thus, becoming a part of urban life and scene, marking their place in the material and visual culture of Turkey as well as in the memory of the young Turkish Republic. Most of the monumental clock towers of Turkey were built in the 19th century during the reign of Abdul Hamid II. These clock towers of different cities were built using various architectural styles, and each with its unique form became the hallmarks of the cities in which they resided. These buildings, as they are called, are clock towers; architectural works in which clocks are implemented. However, İşbank clock towers were industrially mass-produced as an object in the same form and were installed in city squares. İşbank money box clocks were city objects that were repetitive in form and designative of the visual identity of the public squares in different cities in Turkey. In the early decades of the Republic, when industrial and repetitive forms did not yet standardize the urban scenery of Turkey, İşbank moneybox clocks were influential in the formation of common memories of Turkish urban life. While the İşbank money box bore witness to its owner’s life as an object, it, so to speak, mutated and manifested in the city squares as the İşbank Moneybox Clock.

Unfortunately, most of the İşbank money clocks have been removed. However, the clock in Adana is still there and functional. This clock, which prompted me to write this article, which is a part of my personal history, and which I used to pass by every day, is also

significant in terms of revealing the effect of an object on the memory of a city. The İşbank money box clock in Adana is called Küçük Saat (Little Clock) by the locals. It named the district it’s located after itself; Küçük Saat. Similar to Nişantaşı (Target Stone) in Istanbul or Asansör (Elevator) in Izmir, this district, which takes its name after a prominently visible object in its borders, is one of the busiest areas in Adana, the center of the marketplace. I do not know if it is the only İşbank money box clock with a name and anointed a district, but it is named concerning its scale to another clock tower in Adana as a result of a local practice to name two similar objects in comparison to their sizes. The older clock, built in 1881, a spectacular one, also the tallest in Turkey, is sure to be called “Büyük Saat” (The Big Clock), so the other one could only be Küçük Saat. Küçük Saat and Büyük Saat are forms that are named in reference to each other, shaping the texture of Adana, assigning their locations, touching people’s lives, taking part in stories of the past; on another scale; designating the names of the urban spaces, enriching the narrative and language of the city and its dwellers, shaping the urban memory.

Along with being in circulation in the daily language and collective memory with its abstract form, Küçük Saat, as a name of a district determined after the mutations of an object, reveals itself as a tangible form; rematerialized as a graph in different fonts on signs with its name. Irrelevant to the İşbank money box’s task or national savings, even so to time, Küçük Saat appears on many shops’ signboards because they are simply located in the district. It also manifests itself on the signboards of buses and minibusses that carry passengers from every corner of the city to the marketplace, so in a different meaning and form, it tells other stories and reshapes the local language visually. Objects have their lives with cycles and transformations, and they get engaged with our life cycles within different modes.

Objects are beneficial not only for the tasks they perform, but also for their dexterity in conveying our narratives, the common habits they shape, and their contribution to the construction of social memory. To me and many other people, the story of the İşbank money box is the story of the mutation of an object into various shapes and purposes.

Through İşbank money box and İşbank money box clocks, one can propose that an object impacts society in more than one layer; it witnesses and mediates personal and social stories shaping the places, language, and narratives of society. The money box, which we can count as the objectification of images of the savings policy of the early Republican period, is both a symbol of the national savings movement and a promotional image of İşbank. This image was reproduced as and mutated into a city object which named a part of the city, the district it is located after its name thus marking its place in the collective memory.

bibliography

Abasıyanık, Sait Faik
Semaver (The Samovar)
Yapı Kredi Publications
2022

Akçura, Gökhan
Bir Kumbara Öyküsü
(A Story of The Money Box)
İşbank Publications
2008



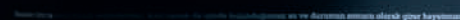
Nesneler kendi döngüleri ve dönüşimleri olan hayatlara sahiptirler ve bizlerin hayat döngülerine de farklı halleriyle dahil olurlar.

kumbaradan
gökhan murat küçüksaatçi

Nesneler hangi görevi görmek için kullanıldıkları kadar, anlatılarımızı aktarmadaki maharetleri, şekillendirdikleri







Ne varata sile hasanaw, diher tarata ne ota ortas shawari balduraw konawinda serowon tok winda bir Baitam.



Diyaqarmanada spoolu bir namba baxsalaru qayd etilgan, palniyev va qayd etilgan palniyev qayd etilgan.

Hiçbir obje zamanın geçişinden, izinden muaf değil.



aktarmaktaki maharetleri, şekillendi

bu kitap, 12 ekim – 3 aralık 2022 tarihleri arasında millî reasürans sanat galerisi’nde düzenlenen “maharetli şeyler” sergisi için yayınlanmıştır.

this book is published to the occasion of “eloquent things” exhibition held between 12 october – 3 december 2022 at millî reasürans art gallery.

yayınlayan / publisher

millî reasürans t.a.ş

1.baskı, 1000 adet / 1st edition, 1000 copies

ısn 978-605-2391-19-8

sergi koordinasyon / exhibition coordination

millî reasürans sanat galerisi

küratör / curator

sevim sancaktar

metin / text

ezgi bakçay

emre gönlügür

gökhan mura

gölşah mursaloğlu

metehan özcan

katkı veren sanatçılar / contrubuting artist

umut altıntaş

mehtap baydu

gölşün karamustafa

zeynep kayan

gökhan mura

gölşah mursaloğlu

metehan özcan

sevim sancaktar

damla sari

meliha sözeri

grafik tasarım / graphic design

deniz ırsıdar uludağ

çeviri / translation

ezgi ceren kayırıcı

fotoğraf / photography

studio majo / engin gerçek (sergi fotoğrafları

/ exhibition photography)

örsan karakuş (sergi fotoğrafları/ exhibition

photography sayfa / page 2-10-11-13(alt/

below)-14-25-85-92-94)

necati öz (sayfa / page 77(alt/below)-78-79-80

sergi kurulum /

exhibition installation

fiksatif

görüntü ve ses kurulumu / audiovisual

installation

techizart

sergi baskıları ve prodüksiyon /

exhibition prints and production

lamarts

teşekkürler / acknowledgements

deniz artun

lale barlas

hatice cenik

berkan çanta

ceylin haydaroğlu

yasemin özcan

civan özkanoğlu

esra sarıgedik

leyla ünsal

mert ünsal

baskı öncesi ve baskı /

color separation and printing

ofset yapımevi

çağlayan mah. şair sok. 4- 34403

kağıthane/istanbul

tel: 0212 295 86 01

sertifika no: 45354

bandrol uygulamasına ilişkin usul ve esaslar hakkında yönetmeliğin beşinci maddesinin ikinci fıkrası çerçevesinde bandrol taşıması zorunlu değildir.

maharetli şeyler *eloquent things*