

THE PILL®

The Long Lasting Intimacy of Strangers

Asli Seven

THE PILL®

April 2018, Leylâ Gediz composed an exhibition titled “Anagram” at a small artist run space, an apartment-turned-gallery in Istanbul.

It was composed of

A video, a montage of found footage and archival images, black and white. Accompanied by a well-known Turkish song of the 1970s titled “Do Not Forget Me”, the footage itself was fragmented against the grey-white grid of cubes, the background of the image editing software. The abstract grid of pixels grew and shrank, the found footage of a nostalgic past receded against the expanding, perforating grid, and then grew again asserting itself as a moving image against this background, and so on. The figure of the African-Turkish singer-songwriter Esmeray was present throughout the video, only through its absence, its traces on archival photographs; her body either blurred, or shadowed by its negative space, delineated by the software’s background image.

Installations made with brown and white sugar cubes, most of which were placed on the windows like screens. Windows became the pixelated image support; they also projected the grid in shadow across the walls and floors with the sunlight coming in.

The painting of a sculpture depicting an African woman, a found sculpture, an item left behind by the previous tenants of the house Leylâ had just moved into in Lisbon. I remember video images she shot carrying the sculpture in her hand against the backdrop of the cobblestone grid of Lisbon’s streets.

I understood Anagram as an expression of Leylâ’s recent displacement. She had taken herself and her family, parted with her hometown Istanbul and moved to Lisbon eight months prior to that exhibition.

THE PILL®

In the three paintings based on the found sculpture - *Obscura*, *Encounter I* and *Encounter II* - and also in some frames of the video *Parabéns*, Leylâ's hand is part of the frame: how to hold this connection, now? Which corner to grasp it from, which perspective to see this through? ¹

What tune am I singing now?

Displacement induces an uncertainty into the background/figure relationship sustaining one's life and sense of self. This default relationship, constitutive of subjectivity, dissolves in displacement. You move into a new city, a new country, a new context and, for some time, you lose your sense of subjecthood. You become disconnected from your usual background and for a while, you are devoid of any supporting backdrop or reserve against which you can build and compose yourself as a subject. It's as if the surrounding place and objects become subjects and you become an object being moved within their setting.

Parabéns carried a suspension. When you can no longer represent or perform your subjectivity - self as a figure - you feel yourself as an object. There is a momentary loss of affect, of the capacity to affect and to be affected. Hence the shout out, "Do not forget me", but we know that the forgetting is already in place. It's a tune that is played over and again, knowing that you are losing something, embracing it goodbye. I remember thinking in front of the video that composing this exhibition might have been Leylâ's way back to composing herself as a figure. An attempt at a momentary recomposition.

¹ *Encounter I* was part of "Anagram", OJ Art Space, Istanbul, 07-29 April 2018, while *Obscura* and *Encounter II* were displayed as part of "Parabéns", Akinci, Amsterdam, 24 November 2017 - 13 January 2018.

THE PILL®

What is the value of reading / writing an exhibition along this kind of biographical process? What is lost when we evacuate process and biography in the name of an evaluation that analyzes and classifies? *Registering the plasticity of material in autobiographical terms.* Subjectivity is always there as the matter of work, to be worked, concealed or recovered in form. Form and process are like visibility (*le mur blanc de la signifiante*) and shadows (*le trou noir de la subjectivation*). What is visible or sayable at any given time and place always exists against the reserve of all that is unsaid and unseen – the public secret, the fault line that runs through us and splits us. How do we sing and dance across the fault line?

Displacement does not necessarily occur through change of place. You can stand still at the same place and be displaced by the sudden erection of a wall or a regime change, or by a highway that runs through the land plot where your backyard used to be. *This is not my beautiful house; this is not my beautiful wife.* When the ground upon which you are accustomed to stand and to compose yourself as a figure is lost, the fault line that defines the realm of the sayable and the visible loses its certainty, in blurring, it reveals itself and as such, it slides into focus. A defamiliarization occurs, a strange strangeness. If suspended long enough in that transitory moment, we might perceive something – ourselves included - for the first time.

THE PILL®

September 2019, the exhibition “Denizens” at The Pill seems to hold the answer to the question of how displacement, as an “epoche”, reflects back on the notions of place and community, placement and place-making, the setting of an unstable place, the settling and unsettling of a community across multiple places.

Coined in the mid-19th century in response to the growing international circulation of people and objects, the term denizen described a new kind of non-essentialist belonging that was independent of “natural” roots in the form of blood and/or birth right, to designate people and beings that belonged by simply living, inhabiting or frequenting a particular place:

A living being that has adapted to a milieu and became constitutive of it.

A regular at a bar.

A non-native species.

An assimilated barbarian.

A foreigner allowed certain rights (but not all rights) in their adopted country.

A legal alien.

An unfamiliar familiar.

Intimate strangers.

Becoming an object of bureaucracy, like those polystyrene supports of packaging, in search of a category to fit in: refugee, migrant, expatriate, none of the above. How to dance and sing between a rock and a hard place?

More accurately and in legal terms, denizen designates a transitional state between “alien” and “natural born subject”, and projects into the world all the non-conformist, transitory and shifting modes of existence in relation to place, and positions itself in tension with the other, conventional and central term of the political citizen, putting into question and shaking the grounds of the

THE PILL®

sedentary habitus. Denizens relate to the diasporic paradigm, both in its dispersion, loss and links to neocolonial forms of dispossession, and its utopian potentials towards alternate, heterogeneous, decentered forms of community. No longer compatible with existing categories, and simultaneously accommodating and resisting assimilation, diasporic being is burdened with invention.

In Leylâ's composition however, diasporic-being reaches far beyond the legal and political duality of citizen / denizen, to suggest a level playing field between objects and images, support structures and paintings, tool-beings and people. And the term "denizen" expands from the most bureaucratic sense to the realm of aesthetics.

Leylâ's "Denizens" is about recomposing the world from the standpoint of what is usually held off the frame, in a painting or an image or in an exhibition, with attention directed towards what constitutes the support of painting as practice, maintained in displacement. It is about defining a place through the margins, taking as point of departure diasporic and nomadic realities carried by bodies, people, images, objects and tools alike, while bringing the frame, the mold and the software themselves to the center of focus.

A personal ethnography of the infinitesimal infrastructure that shapes and defines the possibility of a *diasporic painting* ensues, and reveals the ethnographer-surrealist in Leylâ "Surrealism is like water" - tangled up in writing, composing and figuring herself through: logistics of transportation, moving in, moving out, carrying a canvas on a plane, the cardboard water glasses of Portuguese Airlines ornamented with the Lisbon cobblestone, stretcher bars of a canvas, the undercarriage of a bed, the undercarriage of a bathtub, the texture of canvas, the bed base (not the bed, but the base), Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), the IKEA world of cardboard packaging, the understated value of compatibility, cardboard separators inside cardboard boxes, cardboard protectors of canvas corners, a drawing folder with shifting affective states and mobile phone charger cables we are increasingly dependent upon. All these "things" created to be compatible as supports, to fit with one thing, and one thing only, achieve full ontological status when freed from their subordinate position to the objects they were made to support, and gaze back at us as embodiments of a newfound incompatibility. They become closer and distant at the same time. They are the incompatible inhabitants, the unfit

THE PILL®

denizens no longer useful and freed from their subordinate function; they emit animacy and agency through their “thingness”.

In Leylâ’s compositions these support structures and carriers are not only the main figures depicted on canvas alongside people, objects and scenes, they are also displayed as installations. *Denizens* emphasizes the grid and the wooden stretcher as material conditions of possibility of a canvas, of painting. The ground is thus brought to the fore, as “painting” recedes partially to the background; they are stretched together on the same plane. *Unhappy Folder*, a carrier of works on paper, hangs almost swinging, and blinking to its oblique sister, *Happy Folder* from the wooden grid the undercarriage of a bathtub provides.

In *Erkete*, we see the corner of a street, a makeshift neighborhood in the composition of superimposed cardboard boxes of oil paints and canvases that rest haphazardly on one another’s surfaces like building blocks in a shantytown, or an improvised barricade. The painting conveys simultaneously a sense of place and of displacement, and almost literally emits an installation in transitional state between an inversed IKEA bed base and Venetian blinds that condense the color spectrum of the entire exhibition. *Erkete* reflects one of the central threads underlying the exhibition. A bed, by definition, is the elementary space of the human body, in horizontal form. It is the space of surrender and sleep, of intimacy and vulnerability; but here, it is *unnaturalized*, in vertical standing, as if prepared for movement, turned into a barricade or a shelter “a place from which to keep watch or view the landscape” while remaining unseen. *Erkete* means lookout. It is a Turkish word from Greek origin that describes the watch kept, against getting caught in crime or being exposed. It is nervous and uneasy. *It has something to hide - or thinks it does.* Yersiz-yurtsuzlaşma ile köksüz bir yerini bulma arasındaki her yatış bir erketeye yatıştır.

By recalibrating the focus away from the centrality of painting towards the formal and material language of the support, of sustaining textures and stretchers, Leylâ partially erodes painting’s conventional authority and uniqueness. As multiples and variations abound, and as canvases lodge and dislodge themselves in installations and as fragments, an interplay of place and displacement, of presence and absence, of exploration and remembrance unfolds. “*I am made of a thousand pieces.*”

THE PILL®

We are presented with variations on a theme in the twin paintings *In The Field II* and *In The Field III*: a gathering between four figures around a support structure – a railing – to be installed. The railing, a supporting structure here decontextualized and framed as the place-maker, draws its full performative

potential in shaping a gathering around its twist and asserting itself as an active member of the temporary community engaged in searching for its place².

Composing a scene again and again is like playing a song over and over in loop because it affected you so much, to hold on to that feeling of having discovered something for the first time, with the joy and excitement of trying to but not yet being able to fully grasp it – *unfinished, because completion would mean outgrowth, and why would anyone listen to a song they've outgrown?* The two paintings create a magnetic field that expands in time and space, through two other works: *Alegoria*, where we see four figures again, moving and gathering around a wooden stick, but yellow-washed and removed in time and space, these are children playing on a beach – or are they alternate versions of the railing-gatherers? In the opposite direction in time and space stands *In The Field I*, through its absence, and opens the ground of the collaboration between Leylâ Gediz and Deniz Pasha, a performance to come inside the exhibition.

“Denizens” operates like a music record, an ensemble of tracks, samples, remakes and variations that interact with one another and create a force field between them to navigate, and yet the objects and scenes from which these tunes emanate remain withdrawn, removed.

History is here.

² In choosing to paint this scene, Leyla draws multiple references embracing one another: The scene actually depicts the process of installation of a railing model originally designed by Swedish architect Sigurd Lewerentz, and reinterpreted by Mike Cooter for a collaborative exhibition with Tomás Cunha Ferreira in the Azores Islands. There is a line between this referential embrace, and the one depicted in *Umarmung*, a couple walking in the streets of Lisbon – a memory from her first visit to the city a decade earlier – also embodied in a second canvas embracing the one holding the painting.

THE PILL®

There is a thread that runs through “Parabéns”, “Anagram” and “Denizens”, which started with the abandoned wooden sculpture Leylâ found in her new home in Lisbon, depicting an African woman. This thread that lead to her collaboration with Esmeray, an Afro-Turk, unfolds now in *Taliswoman* and *Sleeping Beauty*, and gives way to her collaboration with Deniz Pasha.

From the woven and stretched texture of the canvas, we transition to the multifarious textures of a world fabric weaved by the threads of colonial and neocolonial violence, through all the ways in which Leylâ engages in a dialogue with African diaspora and artefacts, in *Istanbul via Lisbon*. From the Black Atlantic to the Black Mediterranean, denizens are *denizdenler*, from the sea, caught up in the passage of the sea, the space of movement, gathering and dispersion³.

We speak of the unsayability of what she’s saying, the fault line of who owns the pain, and yet, who can pretend not to be affected by it. “*The bloody catalog of oppression*”. Where do we stand in this history of extraction of human bodies, cultures and land by dispossession? What happens to us when we become displaced – stripped from the illusion of identity, some things you can only see in dispossession, and you’re forever altered. Can we preserve the illusion of purity, in dispersion, as the diaspora we’ve become, is there any truth to purity, about us or about these histories we are now entering in? In the process of writing this, I keep remembering Fred Wilson’s *Afro Kismet*, and the face of Kuzgun Acar

³ “Black Atlantic” refers to the title of Paul Gilroy’s seminal work, and the more recent term of “Black Mediterranean”, to Alessandra Di Maio. Both studies attempt at opening to the multiplicity of African diaspora as caught up in the passage of the sea as the founding moment – it is not in an African “home” nor through citizenship rights and integration, but in the very moment of passage through the sea that the African diaspora appears in its full historical and epistemological potential.

THE PILL®

appears and reappears in my mind⁴. Have we been kept outside of History? For how long have we refused to recognize this other in ourselves? What does “decolonization” mean to us, here and now? A blindspot in the peripheral vision of the last European Empire (the qualification itself being a ground of contestation), itself stretched like a canvas between the continental margins of all the old and new World peripheries, now entering its final phase of dispossession.

Entering an uncharted territory, to the question of how diasporic being affects one’s sense of place and belonging, one’s consciousness of history and one’s place within it, Leylâ answers by bringing it home. Mining her history – our history – of African bodies and artefacts, comes another move off the frame, an attempt at resuscitation. The ornamental African figurines depicted in *Taliswoman* and *Sleeping Beauty* both come from her family home in Istanbul where she grew up. *Taliswoman* carries the formal language of a search for the right distance – again, how to touch this, how to handle this, which corner to hold it from? – a photograph inversed to its negative, blown up and fragmented into a grid of A4 printouts, some of which appear partially erased by digital glitch, against the blank whiteness of half the canvas. The painting conveys a signal loss, an error in transmission, and simultaneously restitutes these objects in their unfamiliarity, or rather, their opacity. This is a painting, not of the figurines, but of the multiple layers of remove that lie between us and these objects, between these objects and their painterly depiction and as such, it reveals these artefacts in their *right not to be seen*⁵.

Through these gestures of remove, of searching for the right distance, these objects appear to us as animate beings. Instead of being locked in a “botany of death”⁶, they speak and compose and sing side by side with all the denizens Leylâ brings together in this exhibition as a gathering of intimate strangers that, maybe, belong not to a fixed territory, identity, race or class, but only to each other in their incompatibility and their resistance to *naturalization*.

⁴ Fred Wilson’s *Afro Kismet* was an installation focusing on the depiction of African figures in paintings from the Orientalist collection of Pera Museum, 15th Istanbul Biennial, 2017. Kuzgun Acar (1928-1976) was a leading figure in Modern Turkish sculpture of Libyan origin on his mother’s side.

⁵ For the right to opacity as the right not to be seen, and also the links between violence and ‘distancing’, see Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, University of Michigan Press, 1997.

⁶ This quote is from Chris Marker, Alain Resnais & Ghislain Coquet’s 1953 film “Statues Also Die” on African Art under colonial gaze: “When men die, they enter into history. When statues die, they enter into art. This botany of death is what we call culture.”

THE PILL®

A creolisation between Portuguese and the Arabic inshallah, Oxalá has a sensual twist in the sound world of Turkish, as if it was a command to touch: Okşa, Caress. In this transitional and translational space of multiple languages we inhabit, I hear it as an embrace of uncertainty, of not knowing, of trusting and becoming with the flows of things, but conditioned on touching — on letting your body enter into contact with realities and bodies that are “other” — a kind of touching from a distance, of touching the distance itself. Which is what Leylâ attempts at, touching and being touched by History and the present of diasporic being, wayfaring through a texture of the World full of violence, hope, pain and joy.

**This text relies on conversations with Leylâ Gediz, Jacques Ranciere, Martin Heidegger, Donna Haraway, Lynn Margulis, Timothy Morton, Luca Guadagnino, James Clifford, Edouard Glissant, Bruno Latour, Deleuze and Guattari, Tim Ingold and many others.*

THE PILL®

Yabancılar Arası Uzun Süreli Samimiyet

Asli Seven

7 Başlık Lynn Margulis'ten ödünç alınmıştır.

+90 212 533 1000 | thepill.co
Mürselpaşa Caddesi No:181 34087 Balat-İstanbul

Leylâ Gediz, 2018 Nisan’ında İstanbul’da bir sanatçı inisiyatifinin daireden dönme mekânında “Anagram” sergisini açtı.
Serginin içeriği şöyleydi:

Siyah beyaz buluntu film ve arşiv görsellerinden kurgu bir video. 1970’lerin gözde şarkılarından “Unutama Beni” eşliğinde gösterilen film, dijital görüntü düzenleme programlarına has gri-beyaz arka planın karelerine bölünmüş haldedir. Ortaya çıkan soyut pikselli *grid* çizgileri genişleyip, büzülürken, buluntu film bunun gerisinde kaybolur ve daha sonra arka plan üzerinde hareketli bir görüntü halinde büyüyerek tekrar belirir, bu böyle devam eder. Afrikalı Türk şarkıcı-söz yazarı Esmeray’ın sureti, gerek arşiv fotoğrafları üzerinde yokluğunun bıraktığı izle, gerek bedeni buğulanmış ya da negatif alanı tarafından gölgelenmiş, düzenleme programının arka plan görüntüsü ile betimlenmiş olarak, video boyunca oradadır.

Esmer ve beyaz küp şekerlerden oluşan bir yerleştirme. Pencere kafesi olarak yerleştirilmiş şekerlerin ortaya koyduğu pikselli görüntüyle, görsel bir dayanak haline gelen pencerelerden sızan güneş ışığı, duvarlar ve zemin üzerinde gölgelerden müteşekkil *grid* görüntüsü oluşturur.

Afrikalı bir kadın heykelinin resmi. Bu buluntu heykel Leylâ’nın Lizbon’da yeni taşındığı evin bir önceki sakinlerinden arda kalmıştır. Leylâ’nın, arka planda Lizbon sokaklarının parke taşlı kaldırımlarıyla bu heykeli elinde taşırken çektiği video görüntülerini anımsıyorum.

“Anagram”ı Leylâ’nın son yer değiştirmesinin bir ifadesi olarak okumuştum. Sergiden sekiz ay önce ailesini yanına alıp, memleketi İstanbul’dan ayrılmış ve Lizbon’a taşınmıştı.

Hem bu buluntu heykelle ilintili üç resimde (*Obscura*, *Encounter I* ve *Encounter II*) hem de *Parabéns* videosunun bazı karelerinde Leylâ’nın eli de görüntünün bir parçasıdır: Şimdi bu bağlantıyı nasıl tutmalı? Hangi köşesinden yakalamalı, hangi perspektiften bakmalı?⁸

⁸ *Encounter I* 07.04.2018 - 29.04.2018 tarihleri arasında gerçekleşen “Anagram” sergisi dahilinde İstanbul’da OJ Art Space’de, *Obscura* ve *Encounter II* ise 24.11.2017 – 13.01.2018 tarihleri arasında gerçekleşen “Parabéns” sergisi kapsamında Amsterdam Galerie Akinci’da gösterilmiştir.

THE PILL®

What tune am I singing now?

Yer değiştirme, insanın hayatını ve benlik bilincini idame ettiren şekil-zemin ilişkisinde belirsizliğe sebep olur. Yer değiştirmede, özneliğin kurucu bir parçası olan bu ilişki âdeta çözüldür. Yeni bir şehre, ülkeye ya da mekâna taşınırsınız ve bir süre boyunca öznellik bilincinizi yitirirsiniz. Alışılmış zemininizle bağınız kopar ve bir süre boyunca kendinizi özne olarak inşa ederken yaslanabileceğiniz dayanaktan ve arka plandan yoksun kalırsınız. Sanki etrafınızdaki mekânla nesnelere özne, ve siz onların kurgusu içinde oradan oraya taşınan bir nesne haline gelmişsinizdir.

Parabéns bir askıda kalma hâli taşıyordu. Öznelięinizi bir figür olarak benliğinizi - temsil edemediğiniz ya da gerçekleştiremediğiniz zaman kendinizi bir nesne gibi hissedersiniz. Anlık bir duygulanım kaybı yaşarsınız; etkileme ve etkilenme kapasiteniz yiter. “Unutama Beni” haykırışı buradan gelir, ancak hepimiz biliriz ki unutma eylemi çoktan başlamıştır. Bir şeyi kaybettiğinizi bilmenize rağmen tekrar tekrar çalan bir ezgidir bu, bir veda kucaklaşması gibi. Videoyu izlerken, bu sergiyi üretip bir araya getirmenin Leylâ için kendini bir figür olarak yeniden bir araya getirmek anlamına gelmiş olabileceğini düşündüğümü hatırlıyorum. Anlık bir yeniden terkip teşebbüsü.

*

THE PILL®

Bir sergiyi bu tip bir yaşamsal süreç eşliğinde okumanın / yazmanın değeri nedir? Analitik ve sınıflandırmacı bir değerlendirme adına süreç ve biyografiyi azat ettiğimizde kaybolan nedir? *Malzemenin plastikliğini öz yaşamsal düzlemde kayda geçirmek*. Öznellik her zaman üzerine çalışılacak bir malzeme olarak orada duruyor; çalışılmak, örtülmek ya da açığa çıkarılmak üzere. Biçim ve süreç, görünürlük (*le mur blanc de la signifiante*) ve gölgeler (*le trou noir de la subjectivation*) gibi. Herhangi bir zaman ve mekânda görünür ya da ifade edilebilir olan, her daim dile getirilmez ve görünmez olanın alanına karşın ve ondan beslenerek yükselir tam ortamızdan geçen ve bizi bölen o fay hattı, toplumsal sır. Bu fay hattının üzerinde nasıl şarkı söyler, nasıl dans ederiz?

Yer değiştirme illa mekân değiştirmekle olmaz. Aynı yerde sabit dururken, bir duvarın ani yükselişi, bir rejim değişikliği, ya da önceleri arka bahçeniz olan arsadan geçen bir otoyol insanı yerinden edebilir. *This is not my beautiful house, this is not my beautiful wife*. Üzerinde yükselerek kendinizi bir kişi olarak oluşturmaya alışık olduğunuz zemin kaybolduğunda, görünür ve dile gelebilir olanın alanını tanımlayan fay hattı kesinliğini yitirir, bulanıklaşarak kendini ele verir ve böylece odağa doğru kayar. Alışkanlıklar kırılır, bir garip gariplik. O geçiş anında uzun süre askıda kalınırsa, bir şeyleri bu insanın kendisi de olabilir- ilk defa algılamaya başlayabiliriz.

*

2019 Eylül'ünde, The Pill'de gerçekleşen "Denizens" sergisi, bir *epokhe* olarak yer değiştirmenin, yere ve topluluğa, yerleşme ve yer kurmaya, istikrarsız bir yer kurgusuna ve yerli bir topluluğun yerleşme ve yersizleşmesine dair açtığı sorulara bir cevap niteliği taşıyor gibi.

19. yüzyıl ortalarında artan uluslararası insan ve nesne dolaşımı dolayısıyla ortaya çıkan *denizen* (ikamet eden kişi, bir yerin sakini) terimi, kan bağı ve/ veya doğum yeri gibi "doğal" sayılan köklerden bağımsız olarak, yalnızca orada yaşadığı, oturduğu ve sık sık orada bulunduğu için ait olan kişi veya varlıkları ifade eden, özcü olmayan yeni bir tür aidiyeti tanımlar:

Bulunduğu ortama uyum sağlayan ve onu oluşturan canlı bir varlık.
Bir barın müdavimi.
Yerli olmayan bir tür.
Yerleşik barbar.
İkamet ettiği ülkede sınırlı haklar kazanmış bir göçmen.
Kanunlara uygun bir yabancı uyruklu.
Tanımadık bir bilindik.
Samimi yabancılar.

Becoming an object of bureaucracy, like those polystyrene supports of packaging, in search of a category to fit in: refugee, migrant, expatriate, none of the above. How to dance and sing between a rock and a hard place?

Bir bürokrasi nesnesine dönüşmek, strafor paketleme dayanakları gibi, içine sığacak bir kategori arayışında: sığınmacı, göçmen, mülteci, bunların hiçbiri. How to dance and sing between a rock and a hard place?

THE PILL®

Hukukî bir terim olarak *denizen*, “yabancı uyruklu” ile “doğuştan vatandaş” arasında bir geçiş konumunu tanımlar. Dünyaya, yer ile ilişkisi açısından, geçici, değişken ve uyumsuz bir dizi varoluş biçimi sunar ve kendisini diğer, genel geçer ve merkezi vatandaş terimiyle bir gerilim hattında konumlandırarak şüpheye düşürdüğü yerleşik yaşam alışkanlığının temellerini sarsar. *Denizen*, hem yayılma, kayıp ve neo-kolonyal mülksüzleştirme biçimleri ile olan ilişkisi bakımından; hem de alternatif, heterojen, merkezsiz topluluk biçimlerine yönelik taşıdığı ütöpik potansiyeller dolayısıyla diasporik paradigmaya bağlanır. Var olan kategorilerle artık uyumlu olmadığı ve asimilasyonu hem içinde barındırıp hem de ona karşı direndiği için, diasporik varoluş, kendini icat etmenin yükünü taşır.

Leylâ'nın düzenlemesinde ise, diasporik varoluş, vatandaş / *denizen* hukuki ve siyasi ikiliğinin ötesine uzanarak; nesnelere ve imgeler, dayanak yapılar ve resimler, alet-varlıklar ve insanlar arasında koşul eşitliğine dayanan bir oyun alanı öneriyor. Ve *denizen* terimi olabilecek en bürokratik anlamdan, estetik sahaya doğru açılıyor.

Leylâ'nın “Denizens” sergisi, bir resimde, bir imgede ya da bir sergide, çerçevenin çoğunlukla dışında bırakılanın bakış açısından, yer değiştirme halinde sürdürülen bir resim pratiğinin dayanağını oluşturan şeylere yöneltmiş bir dikkatle, dünyayı yeniden bir araya getirmekle ilgili. Bir yeri dış kenarlarından hareketle tanımlamak; bedenler, insanlar, imgeler, nesnelere ve aletlerin benzer şekilde taşıdıkları diasporik ve göçebe gerçekleri çıkış noktası olarak almak ve bu esnada çerçeveyi, kalıbı ve yazılımı odak noktasına yerleştirmekle ilgili.

Buradan, *diasporik bir resmin* ihtimalini şekillendiren ve tanımlayan sonsuz küçüklükteki bir altyapının kişisel etnografyası doğar ve Leylâ'daki sürrealist etnoloğu açığa çıkarır “*Surrealism is like water.*” Betimleyerek aynasında kendini yazdıkları, kendini düşündükleri, biçimlendirdikleri: Nakliye lojistiği, evden taşınmak, eve taşınmak, bir tuvali uçakta taşımak, Lizbon sokaklarının parke taşı resimleriyle süslenmiş Portekiz Havayolları'nın karton su bardakları, bir tuval kasnağı, bir yatağın taşıyıcı çitaları, bir küvet taşıyıcı, bir tuvalin dokusu, yatak bazası (yataksız, yalnız başına baza), Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), karton kutulamanın IKEA dünyası, uyumluluğun hafife alınmış kıymeti, karton kutular içindeki karton araçlar, tuval köşeleri için karton koruyucular, duygu değişimleri yaşayan bir çizim klasörü ve git gide daha da çok bağımlı hale geldiğimiz cep telefonu şarj kabloları. Hep başka bir şeye dayanak olarak, ona uyumlu olmak üzere, tek bir şeye ve yalnızca o şeye

THE PILL®

karşılık gelmek üzere yaratılmış bütün bu “şeyler”; dayanak oldukları nesnelere olan bağımlı, yancıl konumlarından özgürleştikleri anda tam ontolojik statü kazanıp yeni keşfedilmiş bir uyumsuzluğun vücut bulmuş hâlleri olarak bize dik dik bakıyorlar. Aynı zamanda hem yakın hem uzaktalar. Artık faydalı olmayan, ast işlevlerinden azat edilmiş, uyumsuz sakinler bunlar; etrafa “şeylikleriyle” canlılık ve faillik yayıyorlar.

Leylâ'nın kompozisyonlarında bu dayanak yapılar ve taşıyıcılar; insanlar, nesnelere ve sahnelerle beraber tuval üzerinde betimlenmiş ana figürler olmanın yanı sıra, birer yerleştirme olarak mekânda yer alıyorlar. *Denizens*, bir tuvalin, bir resmin maddi varoluş koşulları olarak ahşap kasnağı ve geometrik örgüyü öne çıkarıyor. Böylelikle dayanak zemin ön plana yerleşirken resim ve imge belli bir ölçüde geri plana çekiliyorlar; birlikte aynı düzlem üzerinde gerililer. Kâğıt üzerine işlerin taşıyıcısı bir çanta, *Unhappy Folder*, bir küvetin taşıyıcı iskeletinin temin ettiği ahşap geometrik yapı üzerinde asılı eğri kız kardeşi, *Happy Folder*'a âdeta göz kırparak salınıyor.

Erkete'de derme çatma bir mahallede, bir sokağın köşesini izler gibiyiz. Üst üste yığılmış yağlı boya ve tuvalerin karton kutuları bir gecekondu mahallesini andırıyor, doğaçlama kurulmuş bir barikat gibi birbirleri üzerine rastgele yaslanıyorlar. Resim eş zamanlı olarak hem bir yerleşme hem de bir yer değiştirme hissi yansıtıyor. Aynı zamanda bir yerleştirmeyi âdeta salgılar gibi, serginin bütününün renk spektrumunu barındıran, ters çevrilmiş bir IKEA yatak bazası ile jaluzi arasında geçiş halinde bir yerleştirme. *Erkete* serginin alt metnini oluşturan temel hatlardan birini taşıyor. Tanımı itibariyle, yatak, yatay konumdaki insan vücudunun en birincil mekânlarından biri. Teslimiyetin ve uykunun, mahremiyetin ve korunmasızlığın yeri; ancak burada, dikey ve harekete hazır bir vaziyette, bir barikat ya da sığınak unsuru olarak yabancı konumunda “a place from which to keep watch or view the landscape”, while remaining unseen. Rum asıllı Türkçe bir kelime olan erkete, bir suç işlenirken birinin gözcülük, habercilik yapması anlamına gelir. Tedirgin ve huzursuzdur. *It has something to hide – or thinks it does.* Yersiz-yurtsuzlaşma ile köksüz bir yer bulma arasındaki her yatış bir erketeye yatıştır.

Odak noktasını resmin merkezietinden uzağa, bu dayanak unsurlarının, dokuların ve kasnakların biçimsel, maddesel diline doğru çevirerek Leylâ, resmin alışlagelmiş otoritesini ve biricikliğini kısmen sarsıyor. Çoklamalar ve çeşitlemeler çoğaldıkça, tuvaler birer fragman olarak yerleştirmelere yerleşip yerlerinden çıktıkça, yer ve yer değiştirme, varlık ve yokluk, keşif ve hatırlama arasında karşılıklı bir oyun açılıyor. “*I am made of a thousand pieces.*”

İkiz resimler olarak adlandırabileceğimiz *In the Field II* ve *In the Field III* de bir tema üzerinden çeşitlemelerle karşılaşırız: Bir dayanak yapı -tırabzan- etrafında dört figürün toplanması. Burada bir destek yapı olarak bağlamından koparılan ve mekân oluşturucu olarak çerçevesizlenmiş tırabzan, tüm edimsel potansiyelini, bu toplanmaya kıvrımıyla şekil verişinden ve onun için bir yer arayışında olan bu geçici topluluğun aktif bir üyesi olarak öne sürüşünden alıyor.⁹

Bir sahneyi tekrar tekrar kurgulamak, bir şarkıyı arka arkaya çalmaktan farksızdır; sizi o kadar çok etkilemiştir ki, bir şeyi ilk defa keşfetmiş ancak o haz ve coşkuyu tam anlamıyla kavrayamamış olmanın verdiği hisse tutunmak istersiniz *unfinished, because completion would mean outgrowth, and why would anyone listen to a song they've outgrown?* Bu iki resim, iki ayrı iş aracılığıyla mekân ve zaman düzleminde genişleyen bir manyetik alan oluşturur: *Alegoria* işinde dört ayrı figürün ahşap bir çubuk etrafında hareket edip toplandığını görürüz; ancak tuvalin sarıyla yıkanmış yüzeyiyle zaman-mekân düzleminde ıraksanan bu figürler plajda oynayan çocuklardır ya da tırabzan-toplayanların değişen versiyonları mıdır? Zaman ve mekânsal olarak ters yönde, geleceğe doğru *In The Field I* durur, isminin yokluğuyla orada bulunmaktadır; Leylâ Gediz ve Deniz Pasha'nın sergi mekânında birlikte gerçekleştirecekleri performansın zeminini oluşturur.

“Denizens”, birbiriyle etkileşim halinde, seyir için aralarında bir kuvvet alanı oluşturan parçalar, *sample, remake* ve çeşitlemelerden oluşan bir müzik albümü gibi işlemektedir; buna rağmen bu ezgileri yayan nesnelere ve sahneler geri çekilen bir mesafede konumlanırlar. Tarih buradadır.

*

⁹ Bu sahneyi seçiminde, Leyla birbirini kucaklayan bir çok referansa göndermede bulunur: Sahne aslen İsveçli mimar Sigurd Lewerentz tarafından tasarlanan, daha sonra Azores Adaları'nda gerçekleşen Tomás Cunha Ferreira ile ortak sergileri için Mike Cooter tarafından yeniden yorumlanan tırabzan modelinin yerleştirme sürecini betimler. Bu gönderimsel kucaklama ile *Umarmung*'da resmedilen Lizbon sokaklarında yürürken birbirine sarılan çifti betimleyen kucaklama -bundan bir on sene önce şehre gerçekleştirdiği ilk ziyaretten bir hatıradır bu- arasındaki bağlantı, *Umarmung*'un tuvalini kucaklayan ikinci bir kasnakta da vücut bulur.

THE PILL®

“Parabéns”, “Anagram” ve “Denizens” sergileri arasında, Leylâ’nın Lizbon’daki yeni evinde terkedilmiş halde bulduğu ahşap Afrikalı kadın heykeli ile başlayan ortak bir izlek söz konusu. Onu, Afrikalı Türk bir sanatçı olan Esmeray’la işbirliğine götüren bu izlek, şimdi *Taliswoman* ve *Sleeping Beauty*’den geçiyor ve Deniz Pasha ile gerçekleştireceği işbirliğine zemin oluşturuyor.

Tuvalin dokunmuş ve gerilmiş yapısından hareketle, Leylâ'nın Afrika diasporası ve artefaktlarıyla girdiği diyalog üzerinden, kolonyal ve neo-kolonyal şiddetin örgüleriyle dokunmuş bir dünyanın çok çeşitli yapısına geçiş yapıyoruz; *Lizbon üzerinden İstanbul'da*. Siyah Atlantik'ten, Siyah Akdeniz'e, *denizen*'ler denizdenler, hareketin, buluşmanın ve dağılmanın döngüsel alanında, bir deniz geçişinde takılıp kalmışlıklarıyla.¹⁰

Leylâ ile sözünün söylenemezliğinden bahsediyoruz, ki burası acının kime ait olduğunun fay hattıdır, etkilenmediğini ise hiç kimsenin iddia edemeyeceği. *"The bloody catalog of oppression."* Mülksüzleştirme yoluyla insan bedenlerinin, kültürlerin ve toprağın tahliyesinin tarihinde biz tam olarak neredeyiz? Yerimizden edildiğimizde başımıza gelen nedir - kimlik yanılığından soyduğumuzda, bazı şeyler ancak mülksüzleşme konumundan görülebilir, ve sonsuza dek değiştirir insani. Bu dağılma ve diasporalaşma hâlinde saflık yanılığımızı koruyabilir miyiz? Sağlığa dair bir hakikat var mı, bizim ve şimdi içine girdiğimiz bu tarihlerin taşıdığı? Bunu yazma sürecinde, Fred Wilson'un *Afro Kismet*'ini tekrar tekrar hatırlıyorum ve Kuzgun Acar¹¹'in yüzü zihnimde yeniden beliriyor. Tarihin tamamen dışında mı tutulduk? Ne kadar zamandır içimizdeki bu ötekiyi tanımayı reddettik? Dekolonizasyon bizim için şimdi ve burada ne anlama geliyor? Şimdi mülksüzleşmesinin son evresine girmekte olan, eski ve yeni Dünya periferilerinin kıtasal kenarları arasında bir tuval gibi gerili Son Avrupa İmparatorluğu'nun (ki bu sıfatın kendisi bir inkâr zeminidir) periferik vizyonunda bir kör nokta.

Diasporik varlığın kişinin mekân ve aidiyet algısını, tarih bilincini ve bu bilinç içindeki yerini nasıl etkilediği sorusunu Leylâ, bu soruyu eve getirerek yanıtlıyor. Afrikalı bedenler ve artefaktlar ile kendi kişisel tarihinin bizim tarihimizin- kesişimlerini kazarken, beklenmedik bir canlandırma denemesi, çerçeve dışına doğru yeni bir hamleyle geliyor. *Taliswoman* ve *Sleeping Beauty*'deki dekoratif Afrikalı heykelciklerin her ikisi de Leylâ'nın İstanbul'da

¹⁰ "Siyah Atlantik" Paul Gilroy'un ufuk açıcı eserine atıfta bulunmakla, daha yakın zamanda türeyen "Siyah Akdeniz" terimi Alessandra Di Maio'ya aittir. Her iki çalışma da, Afrikalı diasporanın çeşitliliğini, kurucu an olarak denizaşırı geçiş anında temellendirir. Bu perspektiften bakıldığında Afrika diasporası, ne Afrika kıtasındaki bir "evde", ne de vatandaşlık hakları ve entegrasyon yoluyla, ancak denizler arası geçiş esnasında tam anlamıyla tarihi ve epistemolojik potansiyeliyle ortaya çıkar.

¹¹ Fred Wilson'ın *Afro Kismet* 'i, 2017 yılında gerçekleşen 15inci İstanbul Bienali kapsamında Pera Müzesi Oryantalist resim koleksiyonunu referans alan ve bu koleksiyondaki resimlerde Afrika'lı figürlerin varlığını ortaya çıkaran bir yerleştirmedir. Annesi tarafından Libya asıllı olan Kuzgun Acar (1928-1976) Modern Türk heykelinin önde gelen isimlerinden biridir.

THE PILL®

büyüdüğü evden geliyor. *Taliswoman* doğru mesafenin aranmasına yönelik biçimsel bir dil taşıyor. Başta sorduğumuz soruyu tekrar sormak gerekirse, bu konuyu neresinden ele almalı, hangi köşesinden tutmalı? Bir fotoğrafın negatifi, büyütülüp A4 çıktuların oluşturduğu *grid* zeminin birimlerine bölünmüş, kağıtların bir kısmı dijital bir hata dolayısıyla kısmen silinmiş gibi, üzerinde durduğu tuvalin diğer yarısının beyaz boşluğunu arkasına almış durumda. Resim sanki bir sinyal kaybını, aktarımda bir hatayı betimliyor ve eş zamanlı olarak bu nesnelere kendi bilinmezliklerine, hatta kendi geçirimsiz hâllerine geri döndürüyor. Bu aslen heykelciklerin değil, bizimle bu nesnelere ve bu nesnelere resimsel betimlemeleri arasında yatan çok katmanlı mesafenin resmidir; bu sayede, bu artefaktları *görünmeme hakları*¹² ile birlikte görünür kılar.

Bu mesafe alma, doğru mesafeyi araştırma jestleri vasıtasıyla, nesnelere bize diri varlıklar gibi gözüküyor. Bu varlıklar “ölümün botaniğinde”¹³ kilitli kalmaktansa, Leylâ'nın bu sergide bir araya getirdiği *denizen*'lerle, yan yana konuşuyor, oluşuyor ve şarkılar söylüyorlar - belki belirli bir toprağa, kimliğe, ırka ya da sınıfa ait olmayan, ancak uyumsuzlukları ve *natüralizasyon*'a dirençleri dolayısıyla yalnızca birbirlerine ait olan samimi yabancıların kurduğu bir yuva gibi.

*

12 Geçirimsizlik hakkı, görünmeme hakkı, ve şiddetle 'mesafe' arasındaki bağlantılar için bkz. Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, University of Michigan Press, 1997.

13 Bu terim Chris Marker, Alain Resnais ve Ghislain Coquet'in kolonyal bakış açısı ile Afrika Sanatı üzerine çekilen 1953 yapımı “Statues Also Die/Heykeller de Ölür” filminden alıntıdır: “When men die, they enter into history. When statues die, they enter into art. This botany of death is what we call culture. / İnsanlar ölünce tarih olur. Heykeller ölünce sanat. Bu ölümün botaniğine kültür diyoruz.”

THE PILL®

Portekizce ile Arapça'daki "inşallah" ifadesinin bir melezleşmesi olan, *Oxalá* Türkçe'nin ses dünyasında duyumsal bir kıvrım yaratıyor, sanki dokunmanın emir kipiymiş gibi: Okşa. İçinde yaşadığımız çoklu dillerin geçişken ve dönüşümsel alanında, ben bunu dokunmaya koşullu bir teslimin; belirsizliği ve bilinmeyeni bedenine kendinden farklı gerçekliklerle ve "öteki" olan bedenlerle temas kurma izni vererek kucaklayan, kendini şeylerin akışına bırakan bir tavrın ifadesi olarak okuyorum. Bir nevi mesafeden dokunma, hatta mesafenin kendisine dokunma. Leylâ'nın yapmaya çalıştığı tam da bu: Tarihe dokunmak, Tarih ve diasporik oluşun bugünü tarafından dokunulmak, şiddet, umut, acı ve neşe dolu Dünya'nın kumaşından bir kendilik ve bir yuva dokumak.

THE PILL®

**Bu metin Leylâ Gediz, Jacques Rancière, Martin Heidegger, Donna Haraway, Lynn Margulis, Timothy Morton, Luca Guadagnino, James Clifford, Edouard Glissant, Bruno Latour, Deleuze and Guattari, Tim Ingold ve daha birçoklarıyla yapılan sohbetlere dayalıdır.*