

GÜL ILGAZ

Kırılma Noktası / Breaking Point

GÜL ILGAZ

Kırılma Noktası / Breaking Point

SANATIN, BEDENİN, MEKÂNIN SINIRLARINDA

Beral Madra

Gül Ilgaz'ın, Millî Reasürans Sanat Galerisi'ndeki geçmişte ve günümüzde ürettiği yapıtlardan oluşan sergisinin yazısına 2004'te kendisinin Karşı Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiğimiz *Sfenks Seni Yiyip Yutacak* başlıklı grup sergisi için ürettiği *Kullanma Kılavuzu* başlıklı yapıtı ve buna ilişkin bir alıntı ile başlıyorum.

Kullanma Kılavuzu bir kadın anatomisi resmidir; kadın Ilgaz'ın kendisidir. Grafik dokunuşlarla bezenmiş beden tüketim ekonomisi içinde önemli bir endüstri markası gibi sunulmaktadır ve reklamlarda olduğu gibi kas, uzuvlar ve organlar için kullanma talimatları ve bir takım uyarı işaretleri verilmiştir. Kadın bir tüketim malı gibi tanıtılmaktadır; nasıl satın alınacağı sorusu da alıcıya yol göstermektedir. Bu imgenin öncesinde de 2002'de üretilmiş *Parça-Buçuk* başlıklı, yine bir kadını -portre bölümünde yine kendisi olarak- beş ayrı kimliği, anne, eş, birey olarak gösteren fotoğraf parçalarının birleşmesinden oluşan parçalanmış bir beden olarak gösteren fotoğraf da şu alıntıda açıklanan bir "Ben" sorgulamasında yer alıyor: *Lacan'a göre herhangi bir yapısal ağ, bilinçaltı da dahil olmak üzere bir dil olarak okunur. Bilinçaltı ne ruhsal bir derinlik ne de ruhun fizik enerji ya da güçle yankılanan gizli bir köşesidir; daha çok kimlik yapılanmasını gerçekleştirmek için bilinçli "Ben"den dışlanmış olan her şeydir. Bu yapılanma dil üstünden gerçekleştiğinde, bilinçaltı adeta "Ben" in kimliğini tehdit eden reddedilmiş göstergelerin yankısıdır. Bu reddedilenlerin bir bölümü görseldir. Çünkü Lacan dili imgeleri belirler; ancak imgeler dili mümkün kılan kaynağı (düşlemi) hazırlar. Kendisini bütüncül bir özne olarak görebilmek bir çeşit görsel baskılanma içerir. "Ben" in denetleyiciliği ve bağımsızlığı yanılması rahatsız edecek her şeyin üstü örtülür. Çünkü kas ve uzuv koleksiyonundan başka bir şey olmayan bedenimizin biricik-benzersiz olmadığını görmeye dayanamayız, bakış daralır.*¹

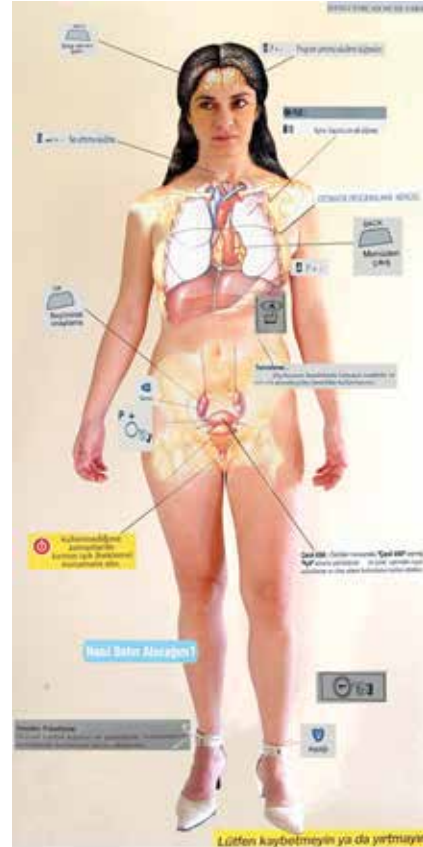
Gül Ilgaz'ın görsel sanatın, bedeninin ve mekânın sınırlarını sorgulayan, irdeleyen, yorumlayan imge üretiminde yaşadığı siyasal, ekonomik, kültürel ortamda kadın özne olarak "Ben" sunuluyor. "Ben" in sanat üretimindeki işlevinin irdelenmesinde, "Ben" in kadın kimliği açısından duruşunda, "Ben" in bilinçaltı süreçlerini etkileyen bellek açısından çözümlenmesinde ve "Ben" in yaşadığı coğrafyadaki -şehir- varlığında şu açıklamadaki gibi bir *optik bilinçaltı* izleniyor: *Kendimize bir güç duygusu verebilmek için, gören/bilinçli/konuşan öznenin sahip olduğu bir beden imgesi kurarız. Bu imge öznenin kendisi tarafından seçilmiş ya da kurulmuş değildir; özne oluşumunu aşar ve sonunda dilin alanına (sembolik) girer. Beden imgesi en erken çocuklukta ortaya çıkan Öteki/Anne ile özne arasındaki diyalektik etkileşimin sonucudur. Lacan'ın kavramlaştırdığı bu çok ünlü "Ayna Evresi" arzusunun ve çocuksu yokluk ya da yoksunluğun tetiklediği bir diyalektiği içerir. Böylece görüş alanında her zaman öznenin görsel hakimiyetini ve mekâna ilişkin optik-geometrik denetimini istikrarsızlaştırmayla tehdit eden bir çeşit gölge vardır-optik bilinçaltı.*²

Optik bilinçaltı ilk kez Walter Benjamin'in *Fotografinin Küçük Tarihi*'nde kullanılmış bir kavramdır; o dönemdeki Muybridge ve Marey fotoğraflarındaki gözün en basit hareketleri bile yakalayamadığı hareketleri kastederek kullanmıştır. Fotoğrafın hızlı veya yavaş çekimde yakalayıp açığa çıkardığı sırlardan söz etmekte ve bu optik bilinçaltına fotoğraf sayesinde ulaşıldığını belirtmektedir: *Bir kişi çıkıp gittiğinde saniyenin bir kesirinde ne olduğu konusunda bir fikrimiz yoktur; ancak yavaşlatma ve büyütme aletleri bu sırrı açığa vurur. Bu optik bilinçaltısının varlığını ilk kez fotoğraf ile keşfettik, psikoanaliz aracılığıyla sezgisel bilinçaltısını keşfettiğimiz gibi.*³

Ilgaz, fotoğraflarında optik bilinçaltını kullanarak "Ben" in sınırlarını bilinçli bir yaklaşımla gösteriyor yapıtlarında.

Bu yapıtlardaki "Ben" ve *optik bilinçaltı* imgelerini çözümleyebilmek için Gül Ilgaz'ın 1990'lardan günümüze sanat üretiminin özelliklerini, çeşitli aşamalarını ve etkilerini yorumlarken, onun üretime başladığı dönemde Türkiye'deki sanat üretiminin durum ve koşullarına ilişkin belleği tazelemek yararlı olur.

Küresel bağlamda, günümüze özgü sanat üretiminin, bu üretimi gerçekleştiren sanatçılar ve bu üretimi kitlelere ulaştıran kurum ve kuruluşların güncel söylem ve eylemlerine bakıldığında "kadın sanatçı" kimliğinin etkin biçimde öne çıktığı görülüyor.



Kullanma Kılavuzu / The Manual, 2004

For Gül Ilgaz's exhibition at Milli Reasürans Art Gallery consisting of her earlier and current works, I open my text with one of her works titled *The Manual* produced for the group exhibition *The Sphinx will Devour You!*, which we exhibited at Karşı Sanat Çalışmaları in 2004, as well as with a related quotation.

The Manual is a picture of the woman's anatomy; the woman is Ilgaz. She is offered as if she was a prominent industrial brand in the consumption market ornamented with graphic details; and certain warnings and instructions about how to use the muscles, limbs and organs are given just as in the advertorials. The woman is introduced as a commodity of consumption, and the question of how-to-buy guides the buyer. Prior to this image, another work titled *Piece and Half* (2002), a photograph that reveals, again, a woman-whose head is replaced with the artist's portrait- as a fragmented body compiled of the photograph parts that show five different identities as mother, wife, and individual, is also included within the inquiry of "I" described in the following quote: *For Lacan, any structured network can be read as a language, including the unconscious. The latter is not a psychic depth, nor a hidden place of the soul resonant with psychic energies or forces; it is rather all that has been excluded from the self-conscious 'I' so that it becomes constructed. And since that construction has gone on through language, the unconscious itself is a kind of echo of refused signifiers that seem to threaten the identity of that 'I'. Some of these refusals are visual. According to Lacan, the language determines images; but images provide the resource (the imaginary) which makes language possible. To see oneself as a unitary subject involves a form of visual repression. What is blacked out is everything that would disturb the illusion of the 'I' as controlling and autonomous. Because we cannot bear to view our body as non-unique, as no more than a collection of limbs and organs, the gaze narrows.*¹

In Gül Ilgaz's image productions which push the limits, question, investigate, interpret visual arts, body and space, "I" is offered as a female subject situated in her political, economic, cultural environment. In the investigation of "I" s function in art practice, the stance of "I" in regards to woman's identity, the deconstruction of "I" in regards to memory which triggers unconscious processes, the presence/existence of "I" in the geography of residence -the city- an *optical unconscious* is traced; similar to the description given here: *To give us a sense of power, we construct an image of the body as owned by the seeing/conscious/speaking subject. This image is not chosen or constructed by the subject himself; it precedes subject formation and is, indeed, what makes it possible to say 'I' when we eventually enter the domain of language (the symbolic). The body-image is the result of a dialectical interplay between the subject and the Other/the Mother which occurs during early infancy. This 'Mirror Stage', as Lacan most famously terms it, involves a dialectics that is initiated by desire and by the infantile experience of absence or lack. Thus, within vision, there is always a kind of shadow -the optical unconscious- which threatens to destabilize the subject's sense of visual control and optical-geometrical mastery of space.*²



Parça-buçuk / Piece and half, 2002

The optical unconscious is a term first appeared in Walter Benjamin's 'A Short History of Photography'; he used it in reference to the simplest movements in the photographs by Muybridge and Marey which goes undetected by the eye. He talks about the secrets caught and unveiled by either slow or fast motion shots and points out that the optical unconscious is accessed through photography. "We have no idea at all," he declares, "what happens during the fraction of a second when a person steps out." But photography, he exults, "with its devices of slow motion and enlargement, reveals the secret. It is through photography that we first discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis."³

By using the optical unconscious in her photographs Ilgaz reveals the secrets of "I" in her works through a conscious approach.

While we interpret the characteristics, various stages and impacts of Gül Ilgaz's artistic practice from the 1990s to today to understand the "I" and the *optical unconscious* in these works, it will be useful to refresh our memory about the conditions and state of art practice in Turkey when she has begun her practice.

1 Christine Battersby, *Just jamming: Irigaray, painting and psychoanalysis*, New Art Criticism, ed. Katy Deepwell, s. 129, Manchester University Press, 1995

2 A.g.e

3 Rosalind Krauss, *Optical Unconscious*, MIT Press, 4. baskı 1996, s. 186

1 Christine Battersby, *Just jamming: Irigaray, painting and psychoanalysis*, New Feminist Art Criticism: Critical Strategies, ed. Katy Deepwell, p. 129, Manchester University Press, 1995

2 ibid

3 Rosalind Krauss, *Optical Unconscious*, MIT Press, 4th printing, 1996, p. 186

Modernizmin kadın sanatçıları gölgeye iten cinsiyetçi yaklaşımı, postmodernizmin kadın sanatçıya ayrıcalık tanıyarak bu köktencilğe yetersiz kalan çözüm araması, eleştirel kuram, sosyoloji ve sanat kuramı alanındaki söylemlerin ışığında ve sivil örgüt dayanışmalarının kararlı eylemlerinde tarihe gömüldü. Türkiye'nin görsel sanat üretimi ve bu üretimi destekleyen altyapılar da bu gelişmelere 1990'larda başlayan bir ivmeyle uyum sağlamaya çalışıyor ve bu süreç küresel bir değer ve işlerlik taşıyor. Türkiye'nin görsel sanat üretimi özellikle bulunduğu bölgenin, Batı-Asya'nın siyasal-kültürel coğrafyasının sorunlarına ve ülkedeki tamamlanmamış modernizm ile geleneğin çatışmasından doğan olumsuzlukların yarattığı bilinç yarımalarına karşın bu değişimde olumlu bir örnek oluşturuyor. Bu bağlamda Türkiye'de kadın kimliğinin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki konumuna, işlevine ve sorunlarına ilişkin eleştirel üretimleri gerçekleştiren sanatçıların çok önemli bir işlevi yerine getirdiği; kadın sanatçıların da bu sürece önderlik ettiği gözlemleniyor.

Türkiye'de modernist sanat üretimi 1970'lerin ortasından sonra erkek sanatçıların öncülüğünde postmodernliğe doğru yön değiştirirken, sanat kuramlarının öngördüğü ve kuşkusuz sol söylemin yaygınlaştırdığı eşitlik ve özgürlük manifestoları temelinde küçük bir grup kadın sanatçı da bu sürece katılmaya başladı. 1970'li yıllarda uluslararası ortamda kadın sanatçının kendi gövdesini kullanması, bu hakkını en köktenci biçimlere doğru yönlendirmesi ve bunu sanat yapısına dönüştürmesiyle gerçek kırılma oluşmuştu. Bu kadın sanatçılardan bazılarını (Marina Abramovic, Valie Export, Rebecca Horn, Rosemarie Trockel, Katharina Fritsch and Katharina Sieverding gibi) 1990'lardan bu yana İstanbul'daki sergilerde video ya da fotoğrafla belgelenmiş işleriyle gördük. Gül Ilgaz'ın 2000'lerden başlayarak ürettiği yapıtlar bu sürecin Türkiye'deki önemli örnekleridir ve modernist erkek-egemen bakışla bakmaya koşullanmış geniş kitle izleyicisinin bu süreci algılaması ve benimsemesine katkı sağlamaktadır.

1980'lerin ortasından sonra liberal ekonomiye geçişle sanat yapıtları ve sanat altyapıları özel sektörün saygınlık ve yatırım alanı olarak değerlendirildiğinde ve uluslararası iletişim ve işbirliği olanakları gerçekleştiğinde kadın sanatçıların bir süredir atılın, dikkat çekici ve irdeleyici işler ürettiği ve uluslararası ortamlarda ilgi görmeye başlamışlardı. Ancak, kuram ve uygulamada bu beklenen eşitliğe doğru bir gidiş olsa da 1990'ların sonuna kadar modern ve postmodern sanat gelişmeleri içinde erkek egemen söylemin yaygın gücü yadsınmaz. Türkiye'nin postmodernlik ve küresellik sürecindeki geçişlerde genel olarak kadınlar hâlâ sürmekte olan geleneksel yapılar yüzünden siyasal, ekonomik ve toplumsal alandaki kimliklerini kabul ettirmek için uğraş verirken, kadın sanatçıların bu uğraşa büyük katkıda bulunuyor. Postmodernlik süreci kuşkusuz kadınlar için bir açılımdı; ancak statükoyu değiştirmek öyle kolay bir iş değildir. Kadın sanatçıların toplumun dışına atılmış ya da toplumdaki

kimliği bastırılmış bireylerin ki bunlar içinde her sınıftan ve her meslekten kadınlar çoğunluktadır; durumunu iyileştirmek için her şeyden önce büyük anlatıları yapı sökümü uğratmak gerektiğinin bilincindedir. Bu kalıplaşmış ve geçerliğini yitirmiş gelenekselliği aşabilmek için kitlelerin ve kurumların modernist bakışını ve yapısını kökten değiştirmek gerekir. Kadın sanatçıların altüst ettikleri, zorladıkları alanlar genişler; genellikle babaerki aile düzeni, cinsel baskılar, günahlar, suçlamalar, çocuk ve kadın tacizleri, tüketim ve reklamın kadını stereotip imge ve fetiş olarak kullanması, gövde ve ruh çatışmaları üstünde duruyor, toplumbilim, ruhçözüm ve ilişkisel estetik yöntemleri kullanıyorlar. Türkiye'de kadın sanatçıların 1980'den günümüze üretimlerini 2009'da Berlin-İstanbul Kardeş Kent 20. yıl kutlamaları sırasında Brandenburg Kapısı bölgesindeki Akademie der Künste binasının sergilediğimiz *Ayaklarımızın Altında Cenneti Değil, Dünyayı İstiyorum* başlıklı sergide uluslararası düzlemde gösterdik. Gül Ilgaz'ın bu sergi için gerçekleştirdiği fotoğraf, söz konusu üretimi ve serginin Berlin'deki anlamını özellikle vurguluyordu. Ilgaz, kendi portresini ve bedenini Berlin Bergama Sunağı'ndaki Athena Kabartması'na yerleştirdi ve kendisini gözüpük bir davranışla akıl ve strateji tanrıçası Athena olarak sundu. Sunak Bergama krallarının Galatlara karşı MÖ 165-156 yılları arasında kazandıkları zaferleri ölümsüzleştirmek için yapılmış ve baş tanrı Zeus ile onun savaş ve akıl tanrıçası sevgili kızı Athena'ya adanmıştır. Athena'nın erkek tanrıları geride bırakan ünüyle ve Zeus'un, babasının başından doğmasıyla mitolojide kadın gücünü temsil etmesi, günümüzdeki feminist yaklaşıma eşdeğerdir. Bu fotoğraf sergi binasının önyüzüne asıldı.



Mücadele / The Struggle, 2008

When we look at the contemporary discourse and actions of the institutions and organizations which present the artistic productions unique to today and their artists to the masses, in the global context, it is evident that their identity as "female artist" proactively signified. The sexist approach of modernism which overshadowed the female artists, the inadequate search by post-modernism to find a solution to this fundamentalism by differing the woman artists got buried in history under the light of critical theory, sociology and art theory, and with the determined actions taken by the collaborations of NGOs. Increasingly from the 1990s on, visual art productions and infrastructures supporting these practices in Turkey, too, have worked on to follow these developments, and this process carried a global value and function. In this transformation, the visual arts in Turkey with its significant position in Western Asia contributed to socio-cultural problems and the disruptions of consciousness caused by the problems that have arisen from the conflict between incompleting Modernism and tradition. In this context, it can be acknowledged that the artists; who actualized the critical practices against the adverse position of female identity in the political, economic, social and cultural spheres; undertook a prominent function; it is evident that women artists are guiding this process.

As the modernist artistic production in Turkey after the mid-1970s evolved towards post-modernism mostly led by male artists, a small group of female artists has started to participate in this process based on equality and freedom manifestations that have been activated by the art theories and spread by the leftist discourse. It was in the 1970s when female artists began to use their bodies by themselves and directed this right to the most fundamentalist forms and turned it into an artwork, the real disruption occurred in the international scene. In Istanbul, since the '90s, we have watched some of these artists (such as Marina Abramovic, Valie Export, Rebecca Horn, Rosemarie Trockel, Katharina Fritsch and Katharina Sieverding) via video or photograph documentation of their works. The works of Gül Ilgaz since the 2000s are significant cases in this process, and they contribute to the knowledge of the mass audiences, conditioned to the male-dominated gaze, to perceive and embrace this process.

Along with the transition to the liberal economy from the mid-1980s on, when artworks and art infrastructures have been considered as means of prestige and investment by the private sector, and when international communication and collaborations occurred; female artists have already been creating progressive and analytical works, and already have attracted international attention. However; even though we have progressed towards egalitarianism in theory and practice, it would be impossible to deny the expansive power of male-dominated discourse within Modern and Post-Modern artistic developments until the

late 1990s. While women work hard for the recognition of their identity in political, economic and social spheres during the processes of the post-modernist and globalist transitions in Turkey, female artists make a great contribution to the cause. Without a doubt, the process of post-modernity has been a great expansion for women; however; it is not an easy task to change the *status quo*. The female artists are aware that in order to improve the status of the individuals outcasted or whose identity has been socially oppressed -of whose majority is always women of every class and occupation-, first and foremost, the grand narratives need to be deconstructed. To overcome these clichés and outdated traditionality, it is required to revolutionize the Modernist approach and structure of the masses and institutions. The fields that female artists turn upside-down and push are wide; they emphasize on generally patriarchal family structure, sexual pressure, sin, accusation, abuse of children and women, usage of women as a stereotypic image and fetish in consumption and advertisement, paradox of body and mind; they use sociology, psychoanalysis and relational aesthetics. We have presented the works by female artists from Turkey from 1980 to today with an exhibition titled *Under My Feet I Want the World, not Heaven!* at Akademie der Künste building, located around Brandenburg Gate, during the celebrations of the 20th anniversary of Berlin-Istanbul as sister cities. The photograph Gül Ilgaz has produced for this exhibition specifically signifies the prominence of aforesaid production and the exhibition's taking place in Berlin. Ilgaz places her portrait and body upon the relief of Athena at the Pergamon Altar in Berlin and, in a heroic manner, presents herself as the goddess of wisdom and strategy. The altar was built to immortalize the victories by the Pergamene kings against the Galatians between 165-156 CE; and was dedicated to Zeus, chief of the gods, and his dear daughter, Athena the goddess of war and wisdom. That Athena represents the power of women in mythology thanks to her fame exceeding that of male gods and her being born from her father's head is equal to the current feminist approach. This photograph was displayed on the front side of the exhibition building overlooking the famous square.

In this context, Gül Ilgaz's oeuvre consisting of photographs, videos and installations carries an important function as questioning, investigative and definitive images (metaphors) in relation to the problematics that are still relevant. By examining these works in three sections, let's make it easier to comprehend the characteristics of Gül Ilgaz's artistic productions.

Bu bağlamda Gül Ilgaz'ın performans belgeleri fotoğraflar, videolar ve yerleştirmelerden oluşan yapıt topluluğu günümüzde de sürmekte olan bu sorunlar açısından sorgulayıcı, irdeleyici ve belirleyici görüngüler (metaforlar) olarak önemli bir işlev taşıyor. Bu yapıtları üç bölümde inceleyerek, Gül Ilgaz'ın üretim özelliklerini kavramayı kolaylaştıralım.

SANATIN SINIRLARINDA

1980'lerde başlayan postmodern süreçte sanat üretimi uluslararası akımlara eklenmeye başladığında modernizmin öngördüğü kavram, biçim ve estetik değerler de değişmeye başladı. Sanatçılar sanat yapıtının mevcut kültürel düzen içinde anlam ve değerinin yeniden tanımlanmasını araştırmaya başladılar. Gül Ilgaz'ın 1990 üretim sürecinin başlangıçlarını oluşturan bir dizi yapıtta bu araştırmanın sonuçları izleniyor. Tuval resminin yansıttığı bilgi ve estetik nedir? Zamanın ruhuna ve kendi kuşağının epistemolojik durumuna bağlı olarak bu soruyu irdeleme gereğini gündeme getiriyor. Ilgaz önce bu bilgiyi tüm temsili özelliklerinden arındırıyor ve ana malzemeyi, çeşitli ölçülerde gerilmiş beyaz tuvali, duvarda veya yerde olduğu gibi sergiliyor. 1970'lerde öne çıkan minimalist akımın öngördüğü yalınlık ve azlık Ilgaz'ın sanatın alt ve üst sınırını ve aynı zamanda kendisinin sanat üretimi ile olan ilişkisini sorgulamasına yardımcı oluyor; burada modernizmin beslediği yaratıcılık, kavram, biçim açısından sanat sınırsızdır görüşünden de uzaklaşma söz konusudur; sanatçı önündeki üretim sürecinin sorunlarını irdelemektedir. Bir boş tuval dizisinde ise omurgaya benzeyen bir kabarıklık, tuvalin altında kımlıdayan organik bir cisim olduğunu varsayıran kabarıklık gibi en aza indirgenmiş dokunuşlar izlenir. İkinci aşamaya geçiş başlamıştır; tuval ile ne temsil edilmelidir? Sanatçının kendi gövdesinin varlığının izi ne olmalıdır? Lucio Fontana 1950'ler ve 1960'larda boş tuvalere genellikle çaprazlama kesik atıyor ve buna Mekânsal Kavram diyordu; amacı modernist ütopyacı yaklaşımla izleyiciye mekânsal sükûnet ve huzur vermektir. Ilgaz da tuvali mekânsal bir nesne olarak değerlendiriyor, ancak huzur yerine tecessüs, huzursuzluk ve tedirginlik yansıtır.



Hacimli Tuval / Volumes Canvas, 1997



İsimsiz / Untitled, 1997



Tuvalin Sirtı / Back of the Canvas, 1999

Bir sonraki aşamada tuvalin beyazlığı korunurken dokusu başka bir kavramın malzemesine dönüştürülüyor. Tül, Fransızca bir sözcüktür ve Fransa'da Corrèze bölgesinde Tulle kentinde üretilmiş ve sanayi alanında genelgeçer bir sözcük olmuştur. Tülün kadınların özellikle gece giysilerinde ya da gelinliklerinde, aynı zamanda ev dekorasyonunda perdelerde kullanılan bir tekstil olduğunu vurgularsak, Ilgaz'ın bu malzemeyi kullanırken kadın kimliği ve bu kimliğin toplumsal düzendeki anlamını sorgulamaya başladığı açıktır. Nitekim daha sonraki aşamalarda tül birçok performans ve yerleştirmede ana malzeme olarak görülür. Bu yapıtlar 1996-1999 arasında çeşitli grup sergilerinde gösterilmiştir. Boş tuvaler 1997'de AKM'deki bir sergide, uzun ve bölümlü bir duvara eşit biçimde gruplandırılarak yaslandırılmıştır. Burada geleneksel sergileme biçimi, duvara asılan tuval sorgulanmıştır. 1997 Kaos Genç Etkinlik sergisinde ise tuval ve kasnağı duvarda ve yerde karşılıklı olarak yapışökümle gösterilmiştir. *Tuvalin Sirtı* ve *Hacimli Tuval* (1989) işlerinde tuval yeni bir biçim kazanmış, mekânla üç boyutlu ilişkiye girmiştir; kemerli bir kapı, olası bir açılıma dönüşmüştür. 1999'da tül ile oluşturulan yerleştirmede tuvalin geçişgen olması, arka alanın görülebilmesi ve izleyicinin bu yalın yapıt ile mekân arasındaki ilişkiyi algılaması da amaçtır. Ilgaz'ın tuval ve tül üstüne gerçekleştirdiği yapıtların 1960'lar ve 1970'lerde yüzyılın başındaki konstrüktivist ve süprematist akımlardan esinlenerek uygulanan minimalist akımın öngördüğü iki amaçla ilgisi belirgindir; önce sanat yapıtı ile kendi ilişkisini, sonra da izleyicinin o yapıtla ilişkisini yalınlaştırarak birlikte bir hakikate ulaşmak.

AT THE LIMITS OF ART

During the post-modern process in the 1980s, the art production starts to be incorporated into international trends; the concepts, forms and aesthetic values predicted by modernism begin to evolve. Artists venture to redefine the meaning and value of artwork within the given cultural order. The results of this research are monitored in a series of works that constitute the origin of Gül Ilgaz's 1990 production process. What is the knowledge and aesthetics reflected by the canvas painting? Depending on the spirit of the time and the epistemological state of her generation, she raises the necessity to examine this question. Ilgaz first stripes off this knowledge from its representative qualities and exhibits the main material, a white canvas stretched in various sizes, just like that, either on the wall or floor. The simplicity and scarcity predicted by the minimalist movement that has risen to prominence in the 1970s helps Ilgaz to question the upper and lower limits of art, as well as her relationship with the artistic practice; here there is a shift from the idea that art is infinite in terms of creativity, concept and form, as nurtured by modernism; the artist examines the process of artistic production right in front of her. Minimalized interventions such as a swelling resembling a spine on a series of empty canvases and a swelling that makes us assume the existence of a moving organic object under the canvas are visible. The transition to the second stage has begun; what should be represented with the canvas? What should be the trace of the artist's body's existence? In the 1950s and 1960s, Lucio Fontana slashed empty canvases, often crossing, and called it Spatial Concept; with a Modernist utopian approach, he aimed to provide spatial tranquility and serenity to the audience. Ilgaz, also, uses canvas as a spatial object, however, instead of serenity, it reflects concern, uneasiness and anxiety.

In the next stage, while the whiteness of canvas is preserved, its texture is transformed into a material of another concept. Tulle is a French word, produced in the city of Tulle in the Corrèze region of France and has become a common word in the industry. If we emphasize that tulle is a textile used especially in evening gowns or wedding dresses for women, as well as in curtains for home decoration; it is clear that with this material Ilgaz begins to question the female identity and the meaning of this identity in the social order. As a matter of fact, in later stages tulle is seen as the main material in many performances and installations. These works have been shown in various group exhibitions between 1996 and 1999. In an exhibition at the AKM in 1997, blank canvases have been grouped and reclined against a long, segmented wall in an even manner. Here, the traditional form of exhibiting the canvas, hanging on the wall, has been questioned. In the 1997 "Chaos Youth Action" exhibition, she displayed the canvas and the panel/frame facing each other on the wall and floor in a deconstructive way. In her works titled *Back of the Canvas* and *Volumes Canvas* (1989) canvas gains a new form, initiates a three-dimensional relationship with space; converts into an arched door, a possible expansion. One purpose of the installation with the tulle in 1999 is to make the canvas permeable, the background visible, and the viewer perceive the relationship between this simple work and space. Ilgaz's works on canvas and tulle are obviously related to the two goals foreseen by the minimalist movement, inspired by the constructivist and suprematist movements in the 1960s and 1970s; to reach truth together by simplifying, first, her relationship with the artwork, and then, the audience's relationship with the work.

AT THE LIMITS OF BODY

The reasons behind Gül Ilgaz's performance and images using her own body are based on a social-cultural responsibility as well as a search for the truth belonging to "I". The body is as much a social phenomenon as it is a biological formation. The fact that artists make the body visible in their works and turn to body-related productions undoubtedly relies on the awareness of social-scientific thought and discourses, especially in the Post-modern process. Information from the fields of philosophy, sociology, psychology, anthropology has contributed to the development of Modern

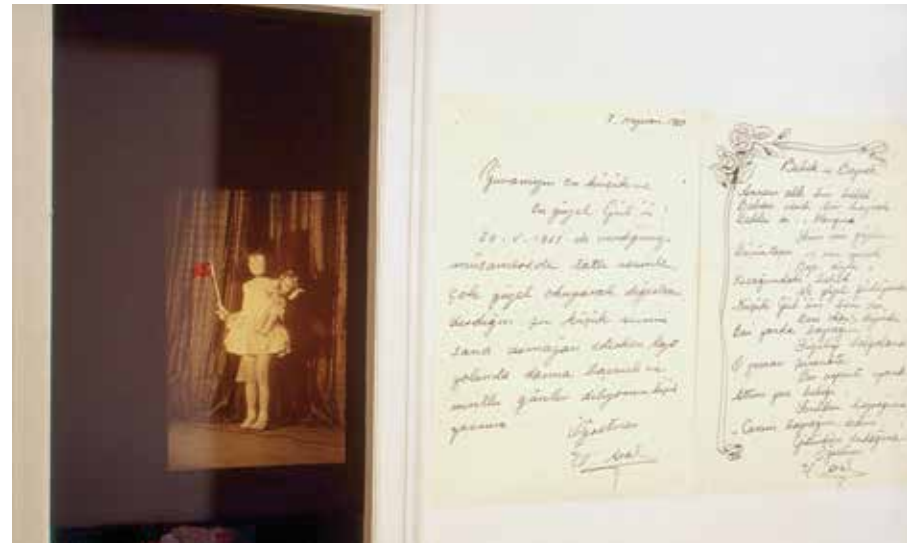
BEDENİN SINIRLARINDA

Gül Ilgaz'ın kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ve imgelerin temelindeki nedenler "Ben"e ait bir hakikat arayışı kadar toplumsal-kültürel bir sorumluluk da içerir. Beden biyolojik bir oluşum olduğu kadar toplumsal bir olgudur da. Sanatçıların bedeni yapıtlarında görünür kılması ve bedenle ilgili üretilenlere yönelmesi kuşkusuz toplum-bilimsel düşüncenin ve söylemlerin özellikle postmodern süreçteki bilinçlenmesine dayanıyor. Felsefe, sosyoloji, psikoloji, antropoloji alanlarındaki bilgi modern ve postmodern sanat biçimleri, bilgisi ve estetiğinin de gelişmesine katkı sağlamıştır. Bedeni siyasal, ekonomik, kültürel açıdan ideolojik amaçlar için kullanılmasının örnekleri günlük yaşamın içinde çeşitli müdahalelerle süreklilik içerir; sanatçı araştırmacı, yorumcu, eleştirici, uyarıcı özellikleriyle bu durumun bilincindedir. Toplumun bedeni toplumsal yaşamda uyum sağlama ya da başkaldırma simgesi olarak algıladığı gerçeği Gül Ilgaz'ın yaratıcılığını bu yönde kararlı ve keskin bir biçimde kullanmasının nedenidir. Diğer bir neden de kişinin kendi bedeninin özelliklerini algılaması ile ilgilidir; kendi bedeninin sınırlarını ve olanaklarını araştırmak ve sorgulamak da sanat üretim sürecinde bir yöntemdir. Ilgaz kendi bedeni ile ve kendi bedeni için imge dizileri üretmektedir; toplumsal alanda kendi değerini bedensel olarak ortaya koyarak sınamakta ve sınanmasını sağlamaktadır. Ilgaz'ın kadın bedeni üstüne gerçekleştirdiği imgeleri feminist sanat kavramı ile değerlendirebilir miyiz? Birçok feminist sanatçı gibi bedeni -hem de kendi bedenini- bir temsil alanı olarak ve toplumsal-kültürel eleştirisinin nesnesi olarak kullanmaktadır. Ancak genel olarak feminist sanat üretimlerinde sanatçı bedenini sarsıcı, abartılı, kimi zaman da irkiltici biçimde bir eylem alanı olarak kullanır; performanslarda bu dramatik eylem izleyici ile eşzamanlıdır. Bu türlerde bir yabancılaşma ve yabancılaştırma söz konusudur. Ilgaz bu yabancılaştırma ve irkiltme üretim biçimini ve yöntemini benimsememiştir. Onun yaklaşımı feminist söylemin sert göndermelerine olumsuz tepki duyan izleyiciyi bu söylemin hakikat şifrelerine daha dolaylı yöntemlerle alıştırmak ve benimsetmektir. Nitekim eleştirmenler feminist performansları kadını yüceltmeyi ve evrensellemeyi öngören "insancıl" (hümanist) ve bedene ilişkin ideolojileri eleştiren "insancıl-karşıtı" (anti-hümanist) olarak sınıflandırmaktadır.

Gül Ilgaz'ın kendi bedenine ilişkin imgeleri üretmek için gerçekleştirdiği performansları ya da fotoğrafik çalışmalarının kuşkusuz uluslararası kadın sanatçıların üretimleriyle ortak bir yönü vardır: Cinsiyetin geleneksel ve güncel özelliklerini öne çıkaran gövde deneyimlerinin özgüllüğü ve anlamı vurgulanırken, temel ya da öz bir kadınsı duruş değil, kültürel ve toplumsal ortamın eleştirisine ilişkin bir özgünlük belirtilir. Sanat yapıtlarında birkaç çeşit beden performansı görülür: Sanatçının izleyici önünde onun doğrudan algısını hedef alarak, kendi gövdesini kullanarak yaptığı performanslarda, izleyici artık izleyici değil, bir tanıktır. Sanatçının kendi başına yaptığı performans ya da bu performansın bıraktığı bir izi belgelemesi ya da kadın bedeninin ideolojiden arınmış ve gösteren maddi varlıklarla yerleştirmeler yapması da diğer yöntemlerdir. Özellikle yerleştirmeler izleyicinin algısını ve deneyimini kadın bedeninin fiziksel varlığından uzaklaştırmakta, nesnelerin taşıdığı karmaşık bellek göndermelerine ve toplumsal-kültürel kaygıların alanına yönlendirmektedir. Sergide ana salonda yer alan, etekleri taşlara bağlanmış görkemli beyaz giysi tam da bu tür için belirgin bir örnektir. Beyaz tül giysi-ki tülün ilk kullanımı Ilgaz'ın 1990'lardaki minimalist mekân yapıtlarında görülüyor-bir yandan sadelik ve masumiyeti yansıtır izleyiciyi mutlu ederken aynı zamanda taşlara bağlı etekleriyle bir incinme ya da sarsıntının, sessiz ve derin bir direnişin de simgesidir. Beyaz giysi, toplumsal değerlendirme açısından her zaman erkek-egemen toplumun gelin olma geleneğine yüklediği ağır kimlik sorununu da aynı anda geçerli kılıyor.

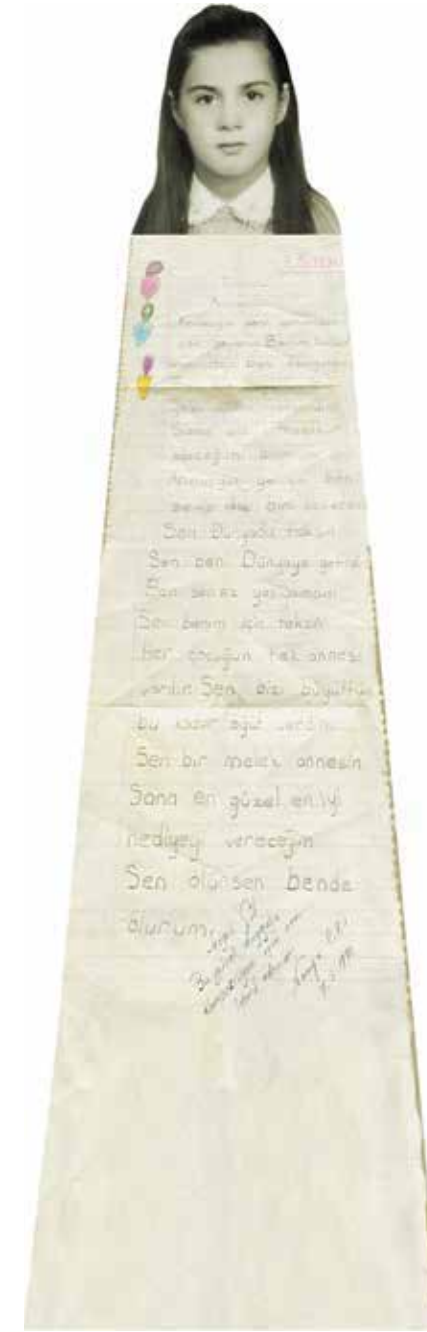
Ilgaz 2001'de kendi bedenine doğru yolculuğuna başlarken yaşamöyküsünün arşivinden bir çocukluk fotoğrafını sunuyor. Kız çocuğuna ilişkin siyasal ve kültürel denetleme ve yönlendirme göstergelerinin en saf ve açık sunumunda "cici" bir giysi giymiş kız çocuğu, elinde bir bayrak ve bir bebek tutuyor;

1967 tarihli öğretmeninden gelen övgü dolu, şiirli bir mektup bu yapıta eşlik ediyor. Burada anne-baba ikilisinden sonra öğretmen figürünün çocuğun zihin ve ruh dünyasına güzellikle sızmasının görsel örneği izleniyor. 2001 tarihli *Klişe* başlıklı diğer bir imge çocuğu büyük bir kaidenin üstünde gösteriyor ve yine okul sisteminin etkisine gönderme yapıyor. *Evlilik* başlıklı (2003) fotoğrafta ise anne, gelin, damat üçlüsü objektife bakıyor; bu olağan düğün fotoğrafında olağan olmayan tam da bu bakışlardaki geleceğe doğru uzanan şaşırış, belirsizlik ve tedirginliktir. Bedene ilişkin fotoğrafların ilki, 2001 tarihli *Ölüme Doğmak* başlıklı fotoğraf kadın bedeninin geleneksel ideolojik temel işlevini, doğurganlık uzvunu imgeleyen, kendi başına



Bebek ve Bayrak / The Doll and the Flag, 2000

and Post-modern forms, knowledge and aesthetics of art. Manipulation of the body politically, economically, culturally for the ideological ends is continuous in daily life with a variety of interventions; the artist is aware of this situation as a researcher, interpreter, critic, stimulator. The fact that society perceives the body as a symbol of adaptation or rebellion in social life is the reason why Gül Ilgaz directs her creativity towards this direction with such determination and acuity. On the other hand, another reason is one's perception of the particularities of their own body; investigating and questioning one's own body's limits and possibilities is also a method in the artistic practice. Ilgaz creates a series of images with her body for her own body; by presenting her value as a body in the social sphere she tests it and enables it to be tested. Is it possible to read images Ilgaz applies to the female body within the concept of feminist art? Like many feminist artists, she uses the body-her body, to boot- as a space of representation and an object of her social-cultural criticism. Nevertheless, in their feminist artistic productions, the artists generally use their body as a space of action in a sensational, extravagant, and at times, shocking manner; in performances, this dramatic action takes place simultaneously with the audience. In these styles, a self-alienation, and alienating occur. Ilgaz did not accustom these production forms and moods of alienation and shock. Her approach is to indirectly have the audience -who, otherwise, reacts negatively to the violent references of the feminist discourse- to familiarize and internalize the truth codes of the discourse. As such, critics categorize feminist performances either as "humanist" for glorifying and globalizing the women or "anti-humanist" for criticizing the ideologies about the body.



Klişe / Cliché, 2001

Gül Ilgaz's performances or photographic works realized to produce the images of her body, undoubtedly, have something in common with the productions of international female artists: While the specificity and meaning of body experiences that highlight the traditional and contemporary characteristics of gender are signified, a specificity in relation to the criticism of the cultural and social sphere is defined, not a basic or fundamental feminine stance. There are a few types of body performances in artworks. In the works where the artist performs using their body directly aiming at the audience's perception, the audience is not an audience but a witness. Other methods include documentation of a performance the artists perform on their own or a trace of this performance, and an installation made with physical materials revealing the instrumentalization of the female body for the sake of an ideology. Especially the installations drift the audiences' perception and experience away from the physical existence of the female body, direct them to the field of complex references and social-cultural concerns. The grand white tulle dress whose skirt is tied to stones placed in the main hall at the exhibition is a significant example of this type. The white tulle dress - which first appears in Ilgaz's minimalist spatial works -, on the one hand, pleases the audience by reflecting simplicity and innocence, on the other hand, symbolizes an offense or trauma, a quite and rooted resistance with its weighed down skirt. When we examine its social value, the white dress also validates the problematics of difficult identity issues which are imposed upon the tradition of bridehood by an ever male-dominated society.

As Ilgaz sets off her journey into her body in 2001, she displays a childhood photograph from her biographic archive. In this purest and clearest presentation of political and cultural supervision and manipulation, there is a "good" girl with a pretty dress holding a flag and a baby; a letter with a poem and praises by her teacher written in 1967 accompanies the work. Here is a visual example of how the teacher figure gently infiltrates into the child's mind and soul after the mother-father duo. Another image titled *Cliché* (2001) shows the child on the top of a big pedestal and, again, refers to the impact of the school system. Though, in the photograph titled *Portrait of a Wedding* dated 2003 the trio of the mother, the bride and the groom directly stares into the lens; what is unnatural in this very natural wedding photo is the surprise, uncertainty and anxiousness that extend towards the future.

The first photo in relation to the body, a 2001 work titled *Born to Death*, is an image of a performance work realized on her own that envisages the traditionally, ideologically main function of the female body, the reproductive organ. In the photograph taken from the perspective of the woman lying on the floor, the legs stretched outwards as if in delivery open to a modern house. In this work Ilgaz confronts with two famous images of male-dominated art history: Gustave Courbet's 1866 *Origine du Monde* and Marcel Duchamp's *Étant donnés*, where the vagina of the woman is clearly visible; Ilgaz gives this erotic image from her gaze and leaves these two images that had a great

yapılmış bir performansın imgesidir. Yerde yatan kadının bakışından çekilmiş fotoğrafta doğum sırasındaki gibi iyice dışa doğru gerilmiş bacaklar modern bir ev mekânına doğru açılıyor. Ilgaz bu işinde erkek-egemen sanat tarihinin iki ünlü imgesi ile hesaplaşıyor: Gustave Courbet'in 1866 tarihli *Origine du Monde'u* ile Marcel Duchamp'ın *Étant donnés* yapıtlarında kadının vajinası açıkça görülür; Ilgaz bu erotik görüntüyü kendi bakış açısından veriyor ve geçmişte büyük etki yaratan bu iki imgeyi izleyicinin düş gücüne bırakıyor. 2002'de gerçekleştirdiği performansın sekiz siyah-beyaz fotoğrafla belgelenmiş sonucu Ilgaz'ın her zamanki konuya en can alıcı noktasından girdiğini gösterir. Sanatçı kendi karnının üstüne -gövdasının doğurgan bölgesine- "suçluyum çünkü..." (...lardan suçluyum) yazmaktadır. Bu erkek-egemen toplumların kadına yüklediği suçun bir karşı eylem olarak açığa çıkarılmasıdır; bütün suçlamalar ve günahlar için bir kez yapılan köktenci bir eylemdir. Bu aynı zamanda rahatlatıcı bir eylemdir; kimlik sorununa sıfır noktasından başlamaktır. Kadın bedenine erkek-egemenliğin yüklediği karabasan kuruntuları alt etmenin tek yolunun bu anlayışı ifşa etmek olduğunu belirten gönüllü ve alaycı bir itiraf tümcesi. Bu performansın feminist performanslara göndermesi belirgindir; Carolee Schneeman, Yoko Ono, Marina Abramovic 1970'li yıllarda yaşadıkları dönemde kadın kimliği sorunlarına bağlı olarak bedenlerine bu tür müdahaleler yaptı. Türkiye sanat ortamında benzer bir performans Nil Yalter (1974) tarafından gerçekleştirilmişti. Ilgaz bu belleğin ve geleneğin yansıttığı tekinsiz mesajı sürdürüyor. Ancak bu tekinsiz fotoğraf 2005'te başka bir beden yazılı fotoğrafla bir uzlaşmaya ya da erkekegemenliğe akılcı bir uyarıya evriliyor: Sırtları kameraya, başları birbirine dönük bir kadın (Ilgaz'ın kendisi) ve bir erkek imgesinin oluşturduğu diptikle karşılaşıyor izleyici. Kadının sırtında "sorumluluk", erkeğin sırtında "vicdan" yazıyor. Bu dizinin en son yapıtı sergideki en etkileyici yapıtlardan birisidir: Bir kadının -Ilgaz'ın kendisi- beden parçalarını gösteren altı fotoğraf. Her beden parçasına bir ok saplanmış; okların saplandığı yerde bir şerit üstüne yazılmış kısa tümceler yer alıyor. Tümceler toplamı bir kadın cinayetini haber veriyor. Altı fotoğrafın birleşmesinin yansıttığı beden Mantegna'nın *San Sebastian* (1480) resmini çağırıyor. San Sebastian veba salgınının bir şehididir. Türkiye'de kadın cinayetleri bir salgına dönüşmüştür; kadın amansız bir erkek şiddetinin şehididir. Ilgaz bir kez daha kendi bedenini kullanarak bu imgeyi oluşturuyor ve serginin merkezindeki etekleri taşlara sabitlenerek gerilmiş büyük beyaz gelinliğin yanına yerleştiriyor.



Evlilik Tablosu / Portrait of a Wedding, 2003

MEKÂNIN SINIRLARINDA

Bellek çağdaş sanat üretiminin ve kültür birikiminin ana malzemelerinden birisidir. Modernizm sil baştan bir söylemi içerse de, geçmişin birikimi hiçbir zaman silinmemiş, geleneksel biçimler ve yöntemler her zaman geçerli olmuştur. Sanat yapıtlarında bellek nasıl kullanılıyor? Geçmişe hasret olarak mı? Yaşamöyküsü ile hesaplaşmak için mi? Geçmişteki anlatıları canlandırmak ve yeniden kullanmak için mi? Toplumsal belleği kullanarak yeni bir yorum ve eleştiri için mi? Bu olanakları kullanan sanatçıların önünde bir açmaz olabilir; her durumda bellek sanatçının amacına göre bir değişim geçirebilir. Gül Ilgaz'ın yapıtlarına bellek şu kaynaklardan giriyor: İstanbul Boğazı *İki Kara Bir Dere*, 2003; *Düşüş*, 2004 ve iç mekân, ev odaları ve harabeleşmiş oda görüntüleri *Babamın Tertikleri* dizisi, 2003, *Annemin Odası*, 2006, *Pencereler*, 2017. Bu bellek imgelerinin birbirleriyle ilişkisi nedir? İçerisi, dışarısi ve ev arasındaki ikilemler, gerilimli ilişki mi? Geçiciliğe karşı sürekliliği olan yaşanılan bir yerin varlığına, kalıcılığa ve değişmezliğe duyulan özlem mi? Burada Gaston Bachelard'ın ruhun derinliklerini incelemek için kullandığı ev imgesine, *Mekânın*



Suçluyum Çünkü...
I am Guilty of...
2002

impact in the past to the audience's imagination. The white and black photography documentation of her performance in 2002 reveals how she dives into a general topic right from its epicenter. The artist writes "I am Guilty of..." on her abandonment -the reproductive part of her body.

As a counter-action, it is an exposure of the aspersions by the male-dominated societies on women; it is a fundamentalist act done only once against all the accusations and attributed sins. This also is a relieving act; it initiates the identity problematic from ground zero. A voluntary and sarcastic confession that states that the only way to overcome the nightmarish delusions imposed on the female body by male dominance is to expose this understanding. The allusion of this performance to feminist performances is evident; Carolee Schneeman, Yoko Ono, Marina Abramovic made such interventions onto their bodies in relation to the issues of female identity in the 1970s. A similar performance in the Turkish art scene was performed by Nil Yalter (1974). Ilgaz continues the uncanny message projected by this memory and tradition. But this uncanny photograph evolves into a compromise with another body-written photograph in 2005, or a reasonable warning to masculinity: The audience encounters a diptych formed by the image of a woman (Ilgaz's) and a man with their backs to the camera, their heads facing each other. It is written "Responsibility" on the woman's back, "Conscience" on the man's back. The latest work of this series is one of the most impressive works in the exhibition: six photographs showing the body parts of a woman - Ilgaz's. Each body part is impaled with an arrow; where the arrows are impaled there are short sentences written on a tape. The sum of the sentences reports the murder of a woman. The body reflected by the compilation of the six photographs evokes Mantegna's painting of *San Sebastian* (1480). San Sebastian is a martyr of the plague epidemic. Women's killings in Turkey have turned into an epidemic; women are martyrs of unrelenting male violence. Ilgaz once again uses her own body to create this image and places it next to the large white wedding dress, which is stretched by fixing the skirts with stones in the center of the exhibition.



Vicdan ve Sorumluluk / Responsibility and Conscience, 2005

AT THE BORDERS OF SPACE

Memory is one of the main materials of contemporary art production and cultural accumulation. Although modernism presumes a discourse of clearcut beginnings, the accumulation of the past has never been erased, traditional forms and methods have always been present. How is the memory used in artworks? As a longing for the past? To reckon with a life story? To revive and reuse past narratives? For a new interpretation and criticism using social memory? There may be a dilemma for artists using these possibilities; in any case, the memory may transform according to the artist's purpose. The memory enters Gül Ilgaz's works from the following sources: *Bosphorus Two Lands and a River*, 2003; *The Falling*, 2004 and interior space, rooms of a household and images of ruined rooms *My Father's Slippers Series*, 2003; *The Windows*, 2017. What is the relationship between these memory images? The complex, tense relationship between the inside and the outside and the home? The existence of a living, stable place against impermanence, the longing for dependability and invariance? Here one can take a look at Gaston Bachelard's house image that he uses to study the depths of the soul in *The Poetics of Space*: [...] *There is ground for taking the house as a tool for analysis of the human soul. [...] Not only our memories but the things we have*



Ölüme Doğmak / Born to Death, 2001

Poetikası'na bakılabilir: İnsan ruhunun çözümlenmesi için evi bir araç olarak kullanmanın nedeni vardır... Yalnız anılarımız değil, unuttuğumuz şeyler de evin içindedir. Ruhumuz bir ikâmet yeridir. Evleri ve odaları hatırlamak, kendimize katlanmayı öğrenmektir. Ilgaz ikâmet yerinin barındırdığı belleğin "Ben" kimliğine etkilerini açıklıyor bu yapıtlarında. Ilgaz belleğin işlevini sorularla dolu bir dizi performans fotoğrafıyla imgeye dönüştürdükten sonra da 2016'da *Kurtarılmış Anılar* adlı bir oda yerleştirmesinde bir çözümleme öneriyor. Bu oda adeta Ilgaz'ın kendi yaşamöyküsündeki anne ve baba belleği üstüne ürettiği *Babamın Terlikleri*, *Babamın Terlikleri-Köprü*, *Annemin Odası*'nın son sahnesidir. İki boş koltuğun karşısındaki üç duvar tümüyle çeşitli fotoğraflarla kaplı; ölümlerden geriye kalan belgeler olarak aile albümünün başrolde olduğu bir sahne. Susan Sontag'ın aile albümleri üstüne söyledikleri burada görselleşmiştir: "Çekirdek aile denen o klostrofobik birim çok daha geniş olan aile topluluğundan kesilip çıkarılırken, fotoğraf gelip aile yaşamının tehlikeye düşen sürekliliğini ve yok olmaya yüz tutmuş olan genişliğini anılatır, simgesel olarak yeniden oluşturmuştur... Bir ailenin fotoğraf albümü genellikle büyük aileyle ilgilidir - çoğu kez de ondan artakalan tek şeydir."⁴

Ilgaz, bireyin dış dünyayla, yaşadığı kentin coğrafyasıyla olan ilişkisini sorgulayan yapıtlarıyla da dikkati çekiyor. Dış dünyayla ilişki kuşkusuz bireyin özgül bilgi ve algısıyla ilgilidir, ama aynı zamanda bu bilgi evrensel coğrafi bilginin ve bu bilginin farklı toplumlar tarafından yorumlanmasının da etkisi altındadır. Ilgaz'ın yaşadığı coğrafya, İstanbul küresel siyasal-kültürel coğrafyanın merkezindedir; tarihsel, siyasal, kültürel bellek ve gerçekler bu kentin toplum ve birey ile ilişkisinde çok yönlü bir etkiyi içermektedir. Freud, bellek ve coğrafya arasındaki ilişkiyi yorumlarken *Ebedi Şehir Roma*'yı örnek gösteriyor.⁵ Roma'nın tarih boyunca geçirdiği değişimlere ve bu değişimlerin bellek üstündeki ikilemlerine değiniyor. Bugünün insanı bu tür tarih yüklü bir şehirde nasıl bir belleğe sahip oluyor? İstanbul Roma ile karşılaştırıldığında benzer bir örnektir. Ilgaz, İstanbul'un geçirdiği değişimleri kendi yaşamı içinde deneyimlerken, kendinden önceki kent varlığını ve değişimleri imgeler yaratarak canlandırıyor. Freud bu duruma "Unutmanın bellek izinde bir silinme yani bir yıkım olduğunu varsaymak gibi bir yanıltan kurtulalı beri, ruhsal yaşamda bir kez kurulmuş bir şeyin yıkılmayacağı, her şeyin bir şekilde korunduğu ve uygun şartlar altında, örneğin uzun erimli bir gerileme sayesinde tekrar ortaya çıkarılabileceği şeklindeki karşıt varsayma eğilim gösteriyoruz" yorumunu getiriyordu.⁶ Ilgaz bu deneyimleri yaşadığı kentin müdahale edilmiş görüntüleriyle, *İki Kara Bir Dere*, *Düşüş, Geç Git Artık Şimdi* (2007) fotoğraflarıyla sunuyor. *Düşüş*'te Boğaz sularının üstünde bir çeşit uçuşa geçerek kentin "Ben" ve kimlikler üstünde yarattığı tutkunluk ve güvensizlik karşıtlığını kendi bedeni üstünde deneyerek yansıtıyor.

2011-2012 tarihli fotoğraflarda Ilgaz yeni bir imgeyi ekliyor yapıt üretimine. *Taş* adlı ilk fotoğrafta karanlık bir ormanda dev bir kayayı itmeye çalışıyor; *Taş ve Ten* başlıklı diğer üç fotoğrafta ise, o engin bir deniz kıyısında kendisine doğru atılan bir taşı savuşturuyor ve sonra çıplak omuzlarına birer taş yerleştiriyor. Sergide de yapıtlarındaki doğa görüntülerini somutlaştıran taşlar izleniyor. Ilgaz'ın bu dizide estetik açıdan sanat tarihsel belleği kullanan çekici ve gösterişli, anlam açısından ise güncel sorunlara gönderme yapan imgelere yöneldiği izleniyor. Ilgaz, karanlık bir ormanda bir ağacı siper olarak ormanın derinliklerine doğru bakmaktadır; o derinlikte kendi imgesi belli belirsiz bir biçimde yer almaktadır. Karanlık orman kuşkusuz çocuklara anlatılan masallardaki tekinsiz yerdir; kötü ve iyi ruhlar oradadır. Çocuk düşmanı ve dostu ayırt etmeyi öğrenip yoluna devam etmelidir. 2010'daki *Karanlık Yol* ve *Karanlık İskemle*, *Karanlık Yıkıntılar*, *Karanlık Ağaç*, *Sis ve Geçit* başlıklı fotoğraflar bu karanlık mekân irdelemelerinin başlangıcını oluşturuyor. Karanlık orman Dante'nin İlahi Komedyası'nda Birinci Kanto'daki "Yaşam yolumuzun ortasında karanlık bir ormanda buldum kendimi, çünkü doğru yol yitmişti. Ah, içimdeki korkuyu tazeleyen, balta girmemiş o sarp, güçlü ormanı anlatabilmek ne zor! Öyle acı verdi ki, ölüm acısı sanki; ama ben, orada bulduğum iyilikten söz edeceğim, gördüğüm başka şeyleri söyleyeceğim." dizesini çağırıyor.⁷

Karanlık olumlu ve olumsuz gerçekleri gizleyen bir metaforudur. Günümüzün neo-kapitalist ve hakikat-sonrası düzeninde "Ben" in doğasındaki bunalım alanı yadsınamayacak bir gerçektir; ancak olanaklıya ve iyiliğe doğru bir değişim ve



Annemin Odası / My Mother's Room, 2006



Kurtarılmış Anılar / Recovered Memories, 2016

forgotten are "housed." Our soul is an abode. And by remembering "houses" and "rooms," we learn to "abide" within ourselves. In these works, Ilgaz explores the effects of the memory residing at her place of residence onto the identity of "I". Upon transforming the function of the memory into images via a series of performance photographs filled with questions, she, then, suggests a resolution in a room installation titled *Recovered Memories* (2016). The room is almost the last scene of the memory of her parents in *My Father's Slippers*, *My Father's Slippers – Bridge*, *My Mother's Room*. Three walls in front of two empty armchairs are fully covered with various photographs; a stage in which the family album is the lead being the remaining documents of the deads. Susan Sontag's comment on the family album is visualized here: *As that claustrophobic unit, the nuclear family, was being carved out of a much larger family aggregate, photography came along to memorialize, to restate symbolically, the imperiled continuity and vanishing extendedness of family life. [...] A family's photograph album is generally about the extended family -and, often is all that remains of it.*⁴

Ilgaz also draws attention to her works that question the relationship of the individual with the outside world, and the geography of the city in which they live. The relationship with the outside world is undoubtedly related to the individual's specific knowledge and perception, but at the same time, this information is influenced by the universal knowledge of this geographical information and the interpretation of it by different societies. The geography in which Ilgaz lives, Istanbul, is at the center of the global political-cultural geography; historical, political, cultural memory and facts have a multifaceted impact on the city's relationship with the society and individual. Freud exemplifies *Rome the Eternal City* while interpreting the relationship between memory and geography.⁵ He mentions the changes that Rome has undergone throughout history and the dilemma of these changes on memory. What memory do current residents have in such a city full of history? In comparison, Istanbul is a similar case to Rome. While experiencing the changes that Istanbul has undergone in her life, Ilgaz portrays the existence of the city and the changes before her by creating images. Freud comments on this condition as such: "Since the time when we recognized the error of supposing that ordinary forgetting signified destruction or annihilation of the memory-trace, we have been inclined to the opposite view that nothing once formed in the mind could ever perish, that everything survives in some way or other, and is capable of under certain conditions of being brought to light again, as, for instance, when regression extends back far enough."⁶ Ilgaz exhibits these experiences with intervened images of the city in which she lives, with photographs of

Two Lands and a River (2003); *Falling* (2004), *Get Going Now* (2002). In *Falling* she takes a sort of a flight over the waters of the Bosphorus, she reflects the opposition of the passion and mistrust created by the city over "I" and identities by experimenting on her body.

Ilgaz adds a new image to her artistic production in her photographs dated 2011-2012. In the first photograph titled *The Stone* she tries to push a giant rock in a forest; in the other three photographs titled *Stone and Skin* she fends of a stone thrown at her at the shore of a vast sea; and then places one stone at her each naked shoulder. The exhibition also shows stones concretizing the images of nature in her works. In this series, it is observed that Ilgaz turns towards images that use art historical memory from an aesthetic point of view, which are attractive and ostentatious, and which refer to current problems



Babamın Terlikleri / My Father's Slippers, 2003



İki Kara Bir Dere / Two Lands and a River, 2003

4 Susan Sontag, *On Photography*, Rosetta Book, 2007, 1st electronic edition, s. 6
5 Steve Pile, *The Body and the City*, Psychoanalysis, space and subjectivity, Routledge, 1996, s. 241
6 Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, Standard Edition, W. W. Norton, 1964
7 Dante Alighieri, *Divine Comedy*, Inferno, lines 4-9, trans. Longfellow 1867

4 Susan Sontag, *On Photography*, Rosetta Book, 2007, 1st electronic edition, p. 6
5 Steve Pile, *The Body and the City*, Psychoanalysis, space and subjectivity, Routledge, 1996, p. 241
6 Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, Standard Edition, W. W. Norton, 1964



Karanlık İskemle / Darkness The Chair, 2010 Karanlık Ağaç / Darkness The Tree, 2010 Giderayak / While Going, 2010 Geçit / The Passage, 2010

kurtulma isteği de bu alanın yanında yer alır; bu iki ruhsal gücün hangisinin üstün geleceğinin yarışıdır. Dört fotoğraf bu ikilemi işaret ediyor: 2009 tarihli *Gidişat, Yıkıntılar, Perde-Bulut, Kapı-Deniz* ve 2010 tarihli *Giderayak*. *Gidişat, Yıkıntılar, Perde-Bulut ve Kapı-Deniz* karanlığı ve yıkılmayı gösteriyor, ancak gökyüzüne, ışıklı bir geleceğe doğru bir açıklık da görülüyor. Umutsuzluk bir gerçektir, ancak umut da karşısındaki gerçektir. Bu dört fotoğrafta İlhan İlgaz kendi tercihini göstermeden iki gerçeği de sunuyor; *Giderayak*'ta ise tehdit eden gölgeden uzaklaşmayı başaran "Ben"i gösteriyor. Sergide sunulan iki yapıt, İlhan İlgaz'ı yere serilmiş olan yataкта yatarken gösteren fotoğraf ve onu deniz önünde gösteren video da bu umut ve umutsuzluk temasının örnekleridir.

Umutsuzluğun ölümle eşleştiği bir an var mıdır? Ölüm düşünülürken umutlanmak olası mıdır? *İçten Dışa* ve *Hayat* (2016) başlıklı yapıtlar İlhan İlgaz'ın "Ben" in belleğindeki başlangıçta var olan (ezeli) gerçeğe değinen yapıtlardır. İlk iki yapıtta üstü uçuşan sonbahar yapraklarıyla örtülmüş bir mezar izleniyor; burada da doğanın ölümle söyleşi izleniyor. İlhan İlgaz bununla yetinmeyip bu fotoğrafları bir triptiğe dönüştürüyor; üçüncü fotoğrafta mezarın kapıları açılıyor ve yine bir gökyüzüne benzer bir imge görülüyor. Sanat yapıtlarında genellikle ölüm ve din yan yana, iç içedir; triptik de dinsel imgelerin kullanıldığı bir araçtır. Lacan, *Ölüm inanç alanına aittir, diyor; öleceğinize inanmakta haklısınız. Bu size destek veriyor. Eğer inanmasaydınız yaşamınıza nasıl katlanırdınız? Eğer onun sona ermesine tümüyle güvenmeseydik, buna nasıl katlanırdık? Yine de bu sadece bir inanç eylemidir ve bunun en kötü yanı emin olmadığınızdır.*⁸

2018 tarihli *Kayık* başlıklı fotoğraf bu ölümle ilgili yanıtılaması güç soruya bir yanıt gibidir. Bu fotoğrafta izleyici bir kayıkta ayakta duran tepeden tırnağa beyaz giysili kadınla birlikte engin bir denize doğru bakıyor olacak. İlhan İlgaz'ın sanat tarihsel belleği ve gerçekliğin içerdiği tekinsizliğe yüklediği imgeler Arnold Böcklin'in "Ölümler Adası" (1880) adlı sürrealistlere yol gösterici olan unutulmaz yapıtına çağrışım yapıyor. Krauss, *Optik Bilinçaltı*'nda bu tür imgeleri *Hayal gücü ve gerçeklik arasındaki ayırımı çöküşü konusunda Breton, gerçeküstücülüğün tüm kaynaklarının oluşturduğu etkiyi kullandı, ancak Freud bunu sihire olan ilkel inanç-animizm ve narsisistik bir her şeye gücü yetme olarak çözümlenmişti; bunların hepsi metafizik ürperti potansiyeli olan tekinsizliği tetikleyicidir. Çünkü bunlar varlığın ilk dönemlerinde bilince doğru yönelmesini temsil eder ve bu kırılma da bir yineleme dürtüsünün kanıtıdır; özne ölüm düşüncesinin içine çekilmiştir.*⁹

Bu sergide izlenen tüm yapıtlar, içinde yaşadığımız hakikat-sonrası düzende toplumun optik bilinçaltını hakikati aramaya doğru yönlendirmek üzere tetiklemektedir.



Hayat / Life, 2016 Kapı Deniz / Sea Gate, 2009 Yıkıntılar / Ruins, 2009 Gidişat / The Way it Goes, 2009

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6ZoNpLZdAqQ>

⁹ Rosalind Krauss, *Optical Unconscious*, MIT Press, 4th printing, 1996, s. 186



Taş ve Ten / Stone and Skin, 2012

in terms of meaning. Taking cover behind a tree in a dark forest İlhan İlgaz looks deep into the forest; at that depth, her image is vaguely apparent. The dark forest is undoubtedly the uncanny place in the tales told to children; there dwell both evil and good spirits. The children must go on their road by learning to differentiate the friend and the foe. The photographs titled *The Dark / Road and Dark / Chair, The Dark / Ruins, The Dark / Tree, Mist and Passage* constitute the initiation into the inquiry of the dark places. The dark forest reminds of the following lines from the First Canto of Dante's *The Divine Comedy* "Ah me! how hard a thing it is to say / What was this forest savage, rough, and stern, / Which in the very thought renews the fear. / So bitter is it, death is little more; / But of the good to treat, which there I found, / Speak will I of the other things I saw there."⁷

Darkness is a metaphor that conceals both the positive and negative facts. In today's neo-capitalist and post-truth order, the field of crisis within the nature of "I" is undeniable; however; a desire for a change for the possibilities and the good, and salvation also exists in this place; it is the race of which of these two spiritual powers will prevail. Four photos point to this dilemma: In *The way it goes, Ruins, Curtain-Cloud, Sea Gate* (2009) and *While Going* (2010). *The way it goes, Ruins, Curtain-Cloud* and *Sea-Gate* reflect the darkness and destruction bestowed, but an opening towards the sky, a bright future is also visible. Despair is a fact but the hope is its counter-fact. In these four photographs, İlhan İlgaz offers both of the facts without showing her preference; *While Going* shows the "I" who manages to distance themselves from the threatening shadow. The two works presented in the exhibition, the photograph showing İlhan İlgaz lying on a bed on the floor and the video showing her in front of the sea are certain examples of the theme of hope and despair.

Is there a moment when despair equals death? Is it possible to be hopeful when thinking of death? The works titled *From Inside to Out* and *Life* (2016) reach out to the primordial reality in the memory of İlhan İlgaz's "I". In the first two works, we see a grave covered with fallen, floating leaves of the fall season; here we watch nature's interview with death. İlhan İlgaz does not settle with this and turns these photographs into a triptych; in the third photograph, the gates of the grave open and, again, an image similar to a sky is visible. In artworks death and religion often stand side by side, intertwined; and a triptych is a tool for religious imagery. *Death belongs to the realm of faith, says Lacan, you are right to believe you will die. It sustains you. If you didn't believe in it, could you bear the life you have? If we couldn't totally rely on the certainty that it will end how could you bear all this? Nevertheless, it is only an act of faith and the worst thing about it is that you're not sure.*⁸

The 2018 photograph titled *The Boat* is like an answer to a troublesome question about death. In this photograph, the audience will be looking at a vast sea along with a woman in a head-to-toe white dress, standing on a boat. İlhan İlgaz's art-historical memory and the images that she imposed on the uncanny embodied in life associate to Arnold Böcklin's unforgettable *Isle of The Dead* (1880), which guided Surrealists. Krauss interprets such images in her *Optical Unconscious* as such: *The collapse of the distinction between imagination and reality—an effect Breton courted with all of surrealism's resources, but one that Freud analyzes as the primitive belief in magic—animism, narcissistic omnipotence, all are potential triggers of that metaphysical shudder that is the uncanny. For they represent the breakthrough into the consciousness of earlier states of being, and in this breakthrough, itself the evidence of a compulsion to repeat, the subject is engulfed by the idea of death.*⁹

Each and every work we see in this exhibition prompts the social optical unconscious to search for the truth in the post-truth order we live in.



Kayık / The Boat, 2018

⁷ Dante Alighieri, *Divine Comedy, Inferno*, lines 4-9, trans. Longfellow, 1867

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6ZoNpLZdAqQ>

⁹ Rosalind Krauss, *Optical Unconscious*, MIT Press, 4th printing, 1996, p. 186

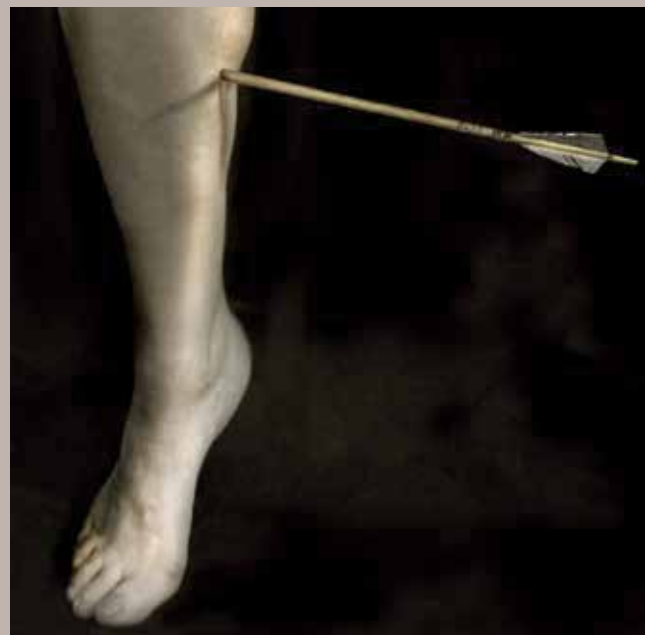




Yatak / The Bed
Kumaş üzerine C-Print / C-Print on fabric
2020























Taş atma / Throwing stones, video, 2020



Ev Sesleri / Domestic Sounds
Fotoğraf ve ses yerleşime
Photography and sound installation
2020



Biyografi

2004 Banff Centre for Arts and Creativity, Kanada
1996 Art Forum, Savannah College of Art and Design, Georgia
1992 Writing and thinking programme, Bard College, New York
1983-1988 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İstanbul

Kişisel Sergiler

2011 "Hava kararmadan", Daire Sanat, İstanbul
2009 "Parçalı Bulutlu", Millî Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul

Grup Sergileri

2018 "Takas", Galeri Miz, İstanbul
"Gül Ilgaz-Gülçin Aksoy", Mine Sanat Galerisi, Bodrum
2017 "Photopolis", Anna Leonowens Gallery, Fotoğraf Festivali,
Halifax
"Beni Bul", Aksanat, İstanbul
"İstanbul Codex", Imago Mundi, Palermo
2016 "Foto İstanbul", Fotoğraf Festivali, İstanbul
2015 "Sanatçı ve Zamanı", İstanbul Modern
"Herşey Olağan", Book And Art Cabinet Konrad Mönter,
Düsseldorf
"Paralel", Daire Sanat, İstanbul
2014 "Komşular", İstanbul Modern
2013 "Geçmiş-Gelecek", İstanbul Modern
"ODTÜ 14. Sanat Festivali", ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara
2012 "Kim Gitti? Geride Ne Kaldı?", Çağdaş Sanatlar Merkezi,
Ankara
"Turquoise", Gallery Maurits van de Lear, Lahey
2011 "Hayal ve Hakikat", İstanbul Modern
2010 "Floating Volumes", Frise Art Center, Hamburg
2009 "İstanbul Next Wave", Akademie der Künste,
Parizer Platz, Berlin
"L'Été photographique de Lecture 2009", Lecture
2008 "FAT, Toronto Alternative Art and Fashion Week", Toronto
"İstanbul Diptychs", The Istanbul Center, Brüksel
"Transparent Illusions", Çanakkale Bienali, Çanakkale
"Save As...", Contemporary Art from Turkey, Triennale Bovisa,
Milano
2007 "Aller-Retour", Artist Exchange Project, Nay
"Meeting Point", Arcola Theatre and Art Gallery, Londra
"Güney Kore-Türkiye Çağdaş Sanat Sergisi", Seul
2006 "Gongju Uluslararası Sanat Festivali", Gongju
"FAT Toronto Alternative Art and Fashion Week", Toronto
"White Nights", Canale St. Martin, Paris
2. Shumen Bienali, Bulgaristan
"Melek Yüzlü Yabancı", Aksanat
"Melek Yüzlü Yabancı", Space Gallery, Londra
2005 9. İstanbul Bienali, Aykut Barka Vapuru
"Kör Talih", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
"Sır-Zaman", Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
"Continental Breakfast-Memory (W)hole", Ljubljana Castle,
Ljubljana
2004 "Sfenks Seni Yutacak", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2003 "Parallel Time", Asian Contemporary Art Exhibition,
Hangzhou
"Dreams And Conflicts", 50. Venedik Bienali, Arsenale-Venedik
"Aileye Mahsustur", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2002 "60 yıl-60 sanatçı", Eczacıbaşı, Tüyap Fuar ve Kongre
Merkezi, İstanbul
"Tehlikeli Şeyler", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2001 "İmaja Güveniyoruz", AKM, İstanbul
"ölüm=ölüm", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
"Yurttan Sesler", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2000 "Yerli Malı", Elhamra Sanat Galerisi, İstanbul
1999 "Arada 99", İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
1997 "Arada", AKM, İstanbul

Biography

2004 Banff Centre for Arts and Creativity, Canada
1996 Art Forum, Savannah College of Art and Design, Georgia
1992 Writing and thinking programme, Bard College, New York
1983-1988 Mimar Sinan Fine Art University, Faculty of Fine Art,
Painting Department, İstanbul

Solo Exhibitions

2011 "Before it gets dark...", Daire Sanat, İstanbul
2009 "Partly Cloudy", Millî Reasürans Art Gallery, İstanbul

Selected Group Exhibitions

2018 "Swap", Miz Gallery, İstanbul
"Gül Ilgaz-Gülçin Aksoy", Mine Art Gallery, Bodrum
2017 "Photopolis", Anna Leonowens Gallery, Festival of
Photography, Halifax
"Find Me", Photography Exhibition, Aksanat, İstanbul
"İstanbul Codex", Imago Mundi, Palermo
2016 "Foto İstanbul", Photography Festival, İstanbul
2015 "Artist and its Time", İstanbul Modern
"Nothing Exceptional", Book And Art Cabinet Konrad Mönter,
Düsseldorf
"Paralel", Daire Sanat, İstanbul
2014 "Neighbours", İstanbul Modern
2013 "Present and Future", İstanbul Modern
"ODTÜ 14th Art Fair", ODTÜ Culture and Convention Center,
Ankara
2012 "Who went? Who's left behind?", Contemporary Arts Center,
Ankara
"Turquoise", Gallery Maurits van de Lear, Den Haag
2011 "Dreams and Reality", İstanbul Modern
2010 "Floating Volumes", Frise Art Center, Hamburg,
2009 "İstanbul Next Wave", Akademie der Künste Parizer Platz,
Berlin
"L'Été photographique de Lecture 2009", Lecture
2008 "FAT, Toronto Alternative Art and Fashion Week", Toronto
"İstanbul Diptychs", İstanbul Center, Brussels
"Transparent Illusions", Çanakkale Biennial, Çanakkale
"Save As...", Contemporary Art from Turkey, Triennale Bovisa,
Milano
2007 "Aller-Retour", Sanatçı Değişim Programı, Nay,
"Meeting Point", Arcola Theatre and Art Gallery, London
"S. Korea-Turkey Contemporary Art Exhibition", Seoul
2006 "Gongju International Art Festival", South Korea
"FAT Toronto Alternative Art and Fashion Week", Toronto
"White Nights", Canale St. Martin, Paris
2th Shumen Biennial, Bulgaria
"Stranger with Angelic Face", Aksanat
"Stranger with Angelic Face", Space Gallery, London
2005 "9th İstanbul Biennial", Aykut Barka Boat, İstanbul
"Blind Destiny", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
"Secret-Time", Contemporary Arts Center, Ankara
"Continental Breakfast-Memory (W)hole", Ljubljana
2004 "The Sphinx Will Devour You!", Karşı Sanat Çalışmaları,
İstanbul
2003 "Parallel Time", Asian Contemporary Art Exhibition,
Hangzhou
"Dreams And Conflicts", 50th Venice Biennial, Arsenale, Venice
"Only for the family", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2002 "60 years-60 artists", Eczacıbaşı, Tüyap Congress Center,
İstanbul
"Dangerous Things", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2001 "In image we trust", Today's Artists, AKM, İstanbul
"death=death", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
"Voices from homeland", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2000 "Local Goods", Elhamra Gallery, İstanbul
1999 "In between 99", İstanbul Technical University, İstanbul
1997 "In between", AKM, İstanbul