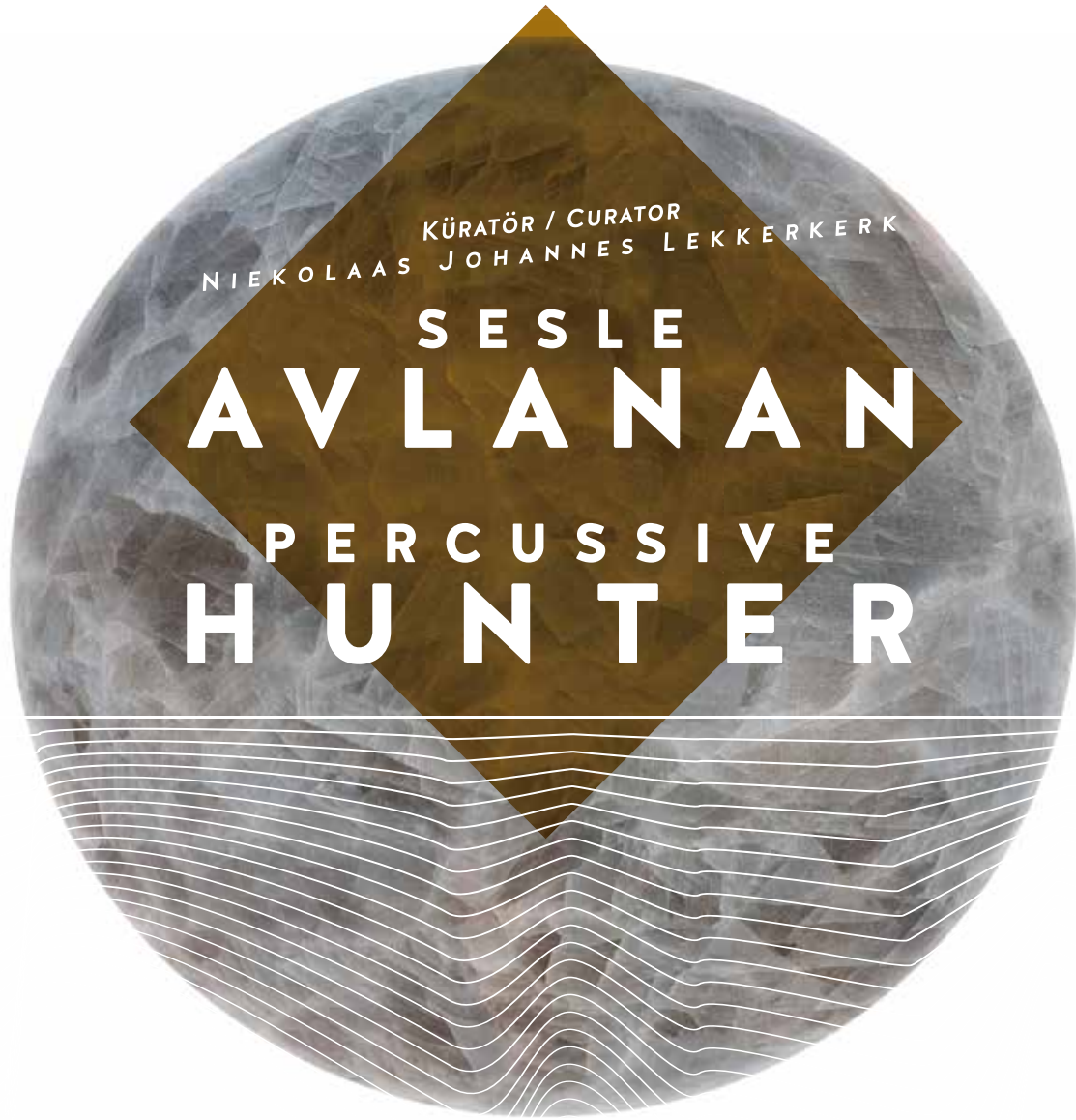


11 MART - 16 MAYIS 2015
MARCH 11TH - MAY 16TH 2015



ULUSLARARASI KÜRATÖR YARIŞMASI 2014
INTERNATIONAL CURATOR COMPETITION 2014

AKBANK
SANAT 
BEYOĞLU 

INTERNATIONAL
CURATOR
COMPETITION
2014



SESLE
AVLANAN

PERCUSSIVE
HUNTER

SESLE AVLANAN - BİR ÖRNEK ANALOJİSİ

NIEKOLAAS JOHANNES LEKKERKERK

FAKAT BUNUN NE ÖNEMİ VAR?

Sesle Avlanan, önem barındıran madde haline gelme (mattering) süreçlerinin ve maddesel varlıkların içerdiği sessel rezonansın incelenmesine odaklanan bir grup sergisidir. Sergi, özellikle de sanatsal pratikte son zamanlarda diğer araştırma alanlarının yanı sıra, aciliyet kazanmakta olan Dünya'nın inorganik ve organik, insan ve insan olmayan girdileri arasındaki, maddeye dair ihtimallerin derinliğini de dikkate almaya özen göstermektedir. Burada, sanatsal sürecin önemli kılma aracılığıyla algı oluşturma özelliği kullanılarak, çağdaş toplumun yüzeyinden uzaklaşarak, farklı malzeme düzlemleri, sonik ve zamansal-mekânsal yankılanmalar yoluyla, ilk bakışta göze görünür olanın ötesinde konumlanan belirli maddesel aracılık durumlarını ön plana çıkartmak amaçlanmaktadır. Serginin adı, besin kaynağına ulaşmak için yüzeyleri tarayan ve belirli yerlerine hafifçe vuran bir hayvan türünden yola çıkarak türetilmiştir - burada akla gelen örnekler arasında Ay-ay ve Ağaçkakanı saymak mümkündür. Sonuçta, bunun metaforik olarak kullanılıyor olmasıyla beraber, sergi sanatçıların günümüz gerçeğiyle ilişkilenenin temel metaforları ve modellerini yeniden keşfetmesine olanak sağlayan, hem maddeye ilişkin hem de maddi olmayan, duyulabilir ve duyulabilir olmayan, görünür ve görünür olmayan dip akıntıları arayıp bulmayı amaçlar ve bunu yaparken de yüzey etkilerinin ötesine geçerek bizi maddenin nasıl işlediği ve maddesel dünyanın farklı alemlerinde nasıl yankılandığına dair daha derin bir kavrayışa doğru götürmeyi hedefler.

Nesnenin sınırı onun maddi yüzeyinde midir, yoksa bir o kadar da nesnenin içinde kendiliğinden kurulu ilişkileri, onun farklı işleyişleri ve ona yakın olan diğer nesnelere ve varlıklar da hesaba katılmalı mıdır? Böylelikle nesne, diğer maddi varlıklarla

olan karşılıklı ilişkiler ve bağlantılar ağı vasıtasıyla, kendi fiziksel ve maddi hatlarının ötesine genişlemiş olur. Sergide yer alan eserlerin bir ortak zemini de, çok tartışmalı bir konu olan ve *Graham Harman* tarafından *The Quadruple Object (Dört Katmanlı Nesne)* (2011) adlı kitapta ana hatlarıyla ortaya koyulan, insanların nesnelere ve onların maddi durumlarına erişiminin üstüne çıkmak ve altını kazmak sayesinde ve aracılığıyla olabildiği fikrinin araştırılmasıdır. Kısaca, nesnenin eyleminin daha derin bir düzlemde gerçekleştiğini iddia ederek altını kazmak veya nesnelere derinliklerinin sahte olduğunu ve hakikatin kendi başına nesnelere tarafından değil, süreçler, olaylar, dinamizm ve yüzey etkileri tarafından saptandığını söyleyerek üstüne çıkmak. Sergideki eserler, hem önemli kılınma süreçlerini açığa çıkarmak ve kıskırtmak hem de sonik rezonans eylemlerini şiddetlendirmek yoluyla, alta yerleşik olan bu dip akıntılar arasındaki etkileşimi ve yüzeyden kaynaklanan bu eylem ve etkileri incelemeleri sayesinde bahsi geçen bu iki tavidan da daha üstündürler.

Ancak biz insanların, fikirler, kavramlar ve tarihsel anlatılardan oluşan ve sıklıkla sanat nesnelere özünde var olduğu addedilen sembolik nesneye dair, bilinenlerden yola çıkarak bilinmeyene yönelik bir tahmin yürütmeye ne ölçüde muktedir ve mecbur olduğumuz, ve bunu sanat nesnesini ve onun bir maddi varlık olarak varolma durumunu gözümüzde büyütme ve tüketme ne ölçüde becerebileceğimiz sorusu baki kalır? Başka bir şekilde söyleyecek olursak, en azından şunu kabul edebiliriz ki, bir enerji alışverişi biçimi olarak ele alınabilecek nesne yapma sanatsal eylemi sadece bir yaklaşımla eylemi olabilir ve asla gerçekten nesnenin ve onun maddeselliğinin bir cisimleşmesi olamaz. Fazla kavramsallaştırma ve yansıtılan

içeriklerle ıskalanan ve daha sonra hermeneutik fenomenoloji, yapı-söküm ve zayıf düşünce eylemleriyle, tekrar tekrar yeniden ele alınan kendi başına bir nesne. Kısaca, duygulanımlar, sahtekârlıklar ve sıçramalar yaratma olanağı taşıyan, çelişkili malzemeler ve bilişsel gündemlerin sahası olarak sanat nesnesi.

Sonuçta, *Sesle Avlanan* sergisi, sanatsal farklılaşma eylemlerinin maddi dünyanın değişen tabiatlarını araştırdığı bir ekoloji ya da capcanlı maddeler ve hayat dolu yoğunlukların oluşturduğu bir iklim öneren bir sergi olarak çerçevelenebilir. Bu esnada sergi üstü kapalı olarak da olsa, arka planda bulunan kapitalizmin ekolojideki karşılıklı bağımlılık ve kaynakların kıtlığı anlayışıyla temelden zıtlık içinde olan, doğrusal büyüme ve maddi birikim buyurganlığı zemini üzerinde konumlanmaktadır. Şöyle ki, sergi aralarında Karanlık Ekoloji ve Antroposen, Nesne Odaklı Ontoloji ve Posthümanizm'in de bulunduğu araştırma alanları ekseninde gezinen farklı kümeler aracılığıyla bir dizi nesne, kavram ve olguyu tanıtmaya ve örneklemeyi amaçlamaktadır. Maddenin nasıl işlediğine dair sadece mülkiyet ve insan uygulamaları düzeyinde bakmanın ötesine geçen temel bir tartışmayı şekillendiren bu araştırma ve soruşturma alanları, maddi varlıkların diğer, insan olmayan durumlarına ve ortaya çıkardıkları duygulanımlara ilişkin daha gelişmiş bir duyarlılığa ulaşmayı amaçlar. Bunu yaparken bize yön gösterebilecek en temel işaret de belki ekolojinin sadece bir destek yapısı olmadığı, bunun yerine, hem canlı ve cansız olanı birbirine bağlayan hem de her ikisi de olan bir birleştirici olduğu fikridir; ki böylece sosyal ve maddi olanı biçimsellik aleminin ötesinde irdeleyip açıklamayı sağlamaya zemin olarak, biz insanları da tekrardan hayvan olmaya yöneltebilecektir.

MADDENİN NESİ VAR?

Sanatsal pratik alanında arzulanan herhangi bir konunun yerine geçecek, bir yansıtma yüzeyi olarak sanat nesnesi yaklaşımından vazgeçilmekte olduğu ve tabiri caizse, bir özerk maddi varlık olma çerçevesinde geri kazanıldığı gözlemlenebilir. Yani, sanat nesnelерinin kendi insanla ilişkili olmayan kategorileri içinde rahat bir şekilde konumlanmış oldukları ve insan olan bir özne tarafından onlara yüklenecek bir kavram ya da teori bekliyor oldukları fikri bir hayli itirazla karşılaşmaktadır. Dahası, üzerinde durulan ilgi odağı, nesnenin bir sanat nesnesi olarak ele alınmasından da önce, nesnenin önceki (apriori) durumuna doğru kaymıştır. Ya da, daha da net dile getirmek gerekirse, herhangi bir nesnenin varlığından bahsedilebilmesinden daha önce gelen ham madde haline yönelik ilgide açık bir artış yaşanmaktadır. Maddi dünyamızın doğası ve varoluşuna yönelik bu tutum ve ilgi birçok bakış açısı tarafından şekillendirilmektedir. Tabii, özetleme girişimlerine karşı her zaman dikkatli olunmalıdır. Ancak, bu alandaki çok

önemli bir nirengi noktasının Quentin Meillassoux tarafından (*Après la Finitude (Sonluluk Sonrası)*, 2006, içinde) türetilmiş “bağıntıcılık” terimi olduğu iddia edilebilir, ki bu Kant'tan bu yana felsefede insanların dünya olmadan var olamayacağı ve daha da önemlisi, dünyanın insanlar olmadan var olamayacağı düşüncesinin hâkim olduğunu öne sürmektedir. Özellikle de Antroposentrizm'in hakim olduğu ve Dünya'ya ekolojik felaketler, büyü ya da yok ol buyurganlığının sebep olduğu iklim değişiklikleri şeklinde ve -ağırlıklı olarak insanlar tarafından başlatılan- süregiden savaşlar yoluyla damgasını vurduğu bu zamanlarda, insan bu ideoloji karşısında kendini farklı bir şekilde konumlandırabilir ve bu durumun üstesinden farklı bir şekilde gelmenin arayışına girebilir. Ya da bir adım ileri giderek, *Manuel DeLanda'nın New Materialism: Interviews & Cartographies (Yeni Materyalizm: Röportajlar ve Haritalamalar)* (2012) içindeki ifadeleriyle:

Materyalist felsefenin her türlü, çıkış noktası olarak bizim zihinlerimizden bağımsız bir maddi dünyanın varlığını kabul etmek durumundadır. Ama daha sonra o dünyanın sakinlerinin kalıcı kimliğinin kökeni sorunuyla yüzleşir: Eğer dağlar ve nehirler, bitkiler ve hayvanlara kimlik veren zihin değilse, nedir? Bu sorunun Aristo tarafından verilen çok eski bir cevabı “özler” olmuştur. Fakat kişi özcülüğü reddederse, bu soruyu ancak şöyle cevaplamak mümkün olacaktır: tüm nesnel varlıklar bir tarihsel sürecin ürünüdür, yani kimlikleri kozmolojik, jeolojik, biyolojik veya sosyal tarihin bir parçası olarak sentezlenmiş ya da üretilmiştir.

Manuel DeLanda'nın yukarıda değinilen ifadesi, onun daha önce kullandığı “düz ontoloji” kavramıyla ilintilidir ve bunu *Intensive Science & Virtual Philosophy (Yoğun Bilim ve Sanal Felsefe)* (2002) adlı çalışmasında şöyle açıklar: [...] genel türler ve özel örnekler arasındaki ilişkilere dayanan, her bir düzeyin farklı bir ontolojik kategoriye temsil ettiği (organizma, türler, cinsler) bir ontoloji hiyerarşik iken, etkileşim içindeki parçalar ve meydana gelen bütünlükler açısından oluşturulmuş bir yaklaşım, uzay-zamansal ölçekte farklı olan fakat ontolojik statü olarak farklı olmayan, sadece benzersiz, tekil bireyler tarafından meydana gelen düz ontolojiye götürür. Kısaca, Graham Harman'ın ifadelerini kullanarak, düz ontoloji nesnelерin altını kazmayı veya üstüne çıkmayı reddeden bir ontolojidir diyebiliriz, ki o da nesnelere yönelik daha çok boyutlu bir yaklaşım ve tutum sergilemeyi savunmaktadır. Bu “düz ontoloji” fikri de günümüzde sanatçıların maddi varlıklar, maddeler ve nesnelere yaklaşım şekilleriyle birbirine bağlıdır: Bu da maddi olmayanın alanını terk ederek ve nesnelere varlıkların -ister insan, ister insan olmayan, canlı ya da cansız olsun- birbirleriyle eşit konumlandırıldığı ve eşit koşullarda yaklaşımı hak ettiği bir

tartışma ortamına dahil olarak kendilerini çağdaşlık içine kayıtmeleri biçiminde gerçekleşir. Diğer bir deyişle bu, çevredeki ve dışsal olan nesnelere ve varlıklara yönelik daha ihtiyatlı olma gereğini savunmak ve uygulamak ve -insanlar, insan ilişkileri ve insan düşünceleri ile iyi geçinip, mantıklı olmanın ötesine geçerek- çerçeveyi genişletip daha çok sayıda farklı ontolojik bakış açısına olanak sağlamaktan geçmektedir. Bu maddeden gelen ve ona varan çağrı ve karşılık şeklinde ortaya çıkan duyarlılık, maddenin bir dış psişik etken tarafından, örneğin bir sanatçının "Işık olsun!" deyişiyle dayatılan biçimler için hazır bekleyen atıl bir hazne olduğu yönündeki yaratılışçı anlamda anlaşılmalıdır. Aksine, sanatsal müdahale bir miktar "eldeki mevcut" ve "verili" olan malzemenin ışığında gerçekleştirilen bir dizi yaklaşımlar, yaklaşımlar ve konumlandırma eylemlerine dayalı gibi görünmektedir.

"Malzemenin verili olma hali" bizi madde ve malzemenin tepkisiz ve sadece insan bedeninin yaşanmış deneyimine ve anlamlandırmasına açık olduğu yaygın paradoksa çıkarır, çünkü malzemenin kavram, düşünce, duygulanımdan daha önce ve daha sonra var olduğu ileri sürülebilir. Onun anlamı yoktur, tüm anlamların ötesindedir ve kesinlikle tüm fenomenolojik verili olma halinin dışındadır. Farklı bir ifade şekliyle *Levi R. Bryant'ın* sözlerinde şöyle dile getirilir:

Malzeme ile verili olan arasında daima bir uyumsuzluk vardır. Malzeme sürekli olarak her tür verili olandan geri çekilerek uzaklaşan, dışsallıkların en mutlak olanıdır. Belirgin değildir; yani görünür değildir. Biz onu sadece çıkarsayabiliriz. Sürekli olarak kendini göstermeden etkilerini icra eder. Sonuç olarak malzeme, onu kavrayabileceğimiz şekli ancak bölük pörçük ve çıkarsama yoluyla kurguladığımız, giderek uzaklaşan bir ufuktur. Bütün bunlar, fenomenolojik olanın, deneyimsel olanın ve anlamlandırmanın malzemeyi etkilemediği anlamına gelmez; sadece malzemenin bizlerin anlamla belirlenenin bir aynası olmadığı anlamına gelir.

Şüphesiz maddiliğin bu mutlak dışsallığı, herhangi bir fenomenolojik hiçlik ya da semiyolojik yokluktan daha radikal olan bu yokluk, beşeri bilimlerde daimi bir eğilim olan idealizm ve sosyal yapılandırmacılıklara yol açmaktadır. Çünkü hiçbir anlamlandırma, hiçbir fenomenolojik deneyim ya da kavram, malzeme konusunda tutunurluk elde edemez, çünkü bunların hiçbiri malzemeyi sunamaz, biz de malzemenin var olmadığı, sadece fikirlerin veya göstergelerin veya etkilerin var olduğu sonucuna varırız. Varlığın tümü bizler için bir ayna haline gelir. Biz de Inuit halkının dilinde balon balığı kelimesi olmadığı için, balon balığının var olmadığını öne sürmeye benzeyecek tartışmalar yaparız. Bu durumda materyalizm, maddenin düşünceye dışsallığını takip etmeli ve düşüncenin düşünce

olmayan ve hiçbir zaman düşünce olmamış olan bu şey hakkında nasıl bir şeyler bilebileceğinin bir tür açıklamasını yapmalıdır.

Diğer bir deyişle, madde sanatçının amaçlılığını ve mantığı gerekçesini nakletme becerisinden yoksundur ya da belki de istekli bile değildir. Ancak, malzemenin epistemolojik alan -onun bize ne ifade ettiği- dışında ele alınması, daha önce de belirtildiği üzere, maddenin işleyişine dair konuyla alakalı ve işin iç yüzünü kavramaya olanak veren yaklaşık çıkarsamalara ulaşılmasını sağlayabilir. Burada belki de kendi sınırlamalarımızı aşmak ve bir atılım yapmak durumundayız, çünkü ben ima edilen mesafenin sunduğu güvenilirlik ve maddi varlığa doğrudan erişimin imkânsızlığının sadece metodolojik olabileceğini iddia etme niyetindeyim. Elbette, burada herhangi bir malzemenin bütüncül olarak başka bir bedende cisimleşmesinin herhangi bir yolla mümkün olmadığını iddia etmek anlamsız görünüyor, ama aynı zamanda insanların Dünya'nın kendine bağlama güçlerinden nihai olarak ayrılması da mümkün değildir.

Bir "temelinden sökme" eylemiyle, Carlos Irijalba'nın çalışmaları belirli bir arazinin fiziksel özellikleri hakkında bir araştırma yürütmeyi içerir ve bunun sonuçlarını da sanatsal uygulamasında malzeme olarak kullanır. Bunu yaparken, Irijalba, simyayla ilişkili nitelikler ile malzeme karışımının farklı alanlarındaki opak fonksiyon ve geçmişe özel bir ilgi duyar. Bu farklı malzemesel elementlerin birleşimi ya da karışımından oluşan, değiştirilebilir bir malzeme olan karışım, dış hekimliğinde dış dolguları için kullanılmaktan, asfaltta toprağın doğal katmanlarını kaplamaya varan kullanım alanlarına sahiptir. Burada, Irijalba toprak içinde mevcut olan birikmiş belleği mühürlemek için kullanılacak maddesel bir malzeme olarak amalgamın özellikleriyle ilgilenmekte ve bu da maddeyi unutkanın malzemesine dönüştürüyor. Buna karşılık, belleğin bu katmanlarını açığa çıkarmanın bir yolu da, aynı bir zaman çizelgesi gibi, toprak katmanları içerisine dikey sondaj yapmaktır. Sergide bu sondaj numunesi bir bizmut alaşımı şeklinde sunulmaktadır. Bu grimsi-beyaz metalik element, katı halde iken -buza dönüşünce- sıvı halinin üzerinde yüzen suyla bu belirli özelliği paylaşır.

"Madde ve anlam" üzerine çalışmaya bir ikinci örnek olarak Fran Meana'nın *The Immaterial Material (Maddi Olmayan Madde)* adlı işi, İspanya'nın kuzeyinde yer alan küçük bir maden şehri olan Arnao'da, tuhaf ve bir o kadar da ilgi çekici pedagojik bir programdan geriye kalmış gizemli kabartmaları inceler. Bu kabartmalar sanayiden bilgi ekonomisine geçişten geriye kalan sınırlı sayıdaki maddi izlerden biridir. Proje geriye dönüp bu kabartmalara bakarak endüstriyel emeğin yorucu

fizikselliğinin bilgi temelli bir ekonominin ‘sınırsız’ akışına karıştığı dönemde öznelerde ve maddelerde gerçekleşmiş olan yarı simyevi dönüşümleri inceler.

Nina Canell’in heykelleri maddi olma ve maddi olmama, bitmiş ve bitmemiş haller, maddenin dönüştürülmesi ve biçimin dönüşümü arasındaki gerilim üzerinden yapılandırılmış estetik deneyler olarak düşünülebilir. *Another Ode to Outer Ends (Uç Sınırlara Bir Methiye Daha)* adlı eserinde, Canell şekil ve halleri değişime uğrama sürecinde olan malzemelerin bir düzenlemesini gözler önüne sererek maddenin özündeki güvencesizlik ve geçiciliği somut hale getirir ve böylece görsel ve işitselden daha ağır basan bir eser meydana getirmiş olur. *Near Here (Bu Cıvarda)* adlı çalışmasında, Nina Canell aktarım süreçlerinde meydana gelen bilgi ve enerji kaybı üzerinde durur. Bu heykel çalışmasında gösterilmekte olan bir elektrik kablosunun kesiti, bir cümlemin akışının ortasında kesilmesi ya da unutkanlığa maddi bir örnek haline gelmektedir, böylelikle insan algısını normalde tamamıyla aşan yapılar sergilenmektedir.

Paul Geelen tarafından gerçekleştirilen *5th Wall (5. Duvar)* adlı eserde, sanatçının malzemenin özünde bulunan nitelikler ve özelliklere ve bu özelliklerin malzemenin sanatsal olarak işlenmesinde nasıl yol gösterici birer ilke haline gelebileceği konusuna duyduğu ilgiyi gözlemlemek mümkündür. Onun sanat pratiğinde “belirli bir şeyin biçiminin onun başına gelen olayların bir sonucu olduğu” iddiasının kararlılıkla cisimleştiği bir ilke yerleşik durumdadır – bu tutum dikkatleri heykelin maddi yönünden, içine gömülü olan veya bir dizi olayların akışıyla aktive olan tarafa kaydırarak, heykel vurgusunu iletken ilişkilere yöneltir. Ne var ki, malzeme pasif ve kolayca biçimlendirilebilen bir madde olmak yerine, arkadaşça bir didişme içinde olduğunuz ortağınız haline gelir: Direniş ve güç eylemleri her iki tarafta da ifade bulur.

NEREDEYSE ÖNEMLİ DEĞİL... ANTROPOSEN'E HOŞ GELDİNİZ?

Bu Dünya'nın, üzerinde bizimle nasıl yaşamaya devam etmesini sağlayabiliriz? Yeryüzünde yaşamın, biz –insanların –“bile geldiğimiz şekilde” devamını güvence altına almak: Dünya'yı ve ekosistemleri, içerdği her bir yanına dağıtılmış, durmadan ve sürekli olarak gelişen ve kavrayışımızdan kaçan, hatta bizden saklanan nesnelere, maddi varlıklar ve süreçleriyle. Daha önceleri kati olarak emin olunan Dünya'nın insanlardan nesiller ve nesiller boyu daha uzun var olacağı fikrinin gerçekliği şimdilerde, bayağı bir süredir, şüpheyi karşılanmakta ve inceleme altına alınmış durumda: Antroposen'e hoş geldiniz? Antroposen, jeolojik zaman dizini içinde, insan davranışı ve faaliyetlerinin küresel etkilerinin Dünya üzerinde izini bırakmakta olduğu dönem olarak anlaşılmaktadır.

Bu –“insanlığın” hakimiyetinin damgasını vurduğu– jeo-tarihsel dönem, bizim içinde bulunduğumuz zaman ve geleceğimizin tüm cephelemleri üzerinde eşi benzeri görülmemiş sonuçlara sebep olan dönüşümleri de beraberinde getirmiştir.

İnsanoğlu biyosferi ciddi şekilde değiştirmiş, yaygın çevresel bozulmaya neden olmuş ve arkasında neredeyse küresel olarak yayılmış, istilacı ve evcilleşmiş bir türün izlerini bırakarak Dünya'nın doğal görünümünü önemli ölçüde başka şekle sokmuştur. Artık, Dünya'nın bileşimini, çevresindeki atmosferi, okyanuslar ve topraklarını etkilemede, insanların jeolojik ölçekte etkili aktörler haline geldikleri iddia edilmekte. Ancak, karşılaştıracak olursak, insanların etkisinin jeolojik açıdan önemli olduğu söylenebilir mi ve uzak geçmişte Dünya'yı kuşatan kimi büyük jeolojik değişiklikler yanında insanın etkisi ne derece önemli sayılabilir?

Öyle görünüyor ki, insanlar bu jeo-hikâyede etkili olan araçlar olma durumuna istemeyerek, fakat bile bile gelmişlerdir, ve *Bruno Latour'un* söylediklerini kendi sözcüklerimizle ifade edecek olursak, bu yeni aciliyetle yüzleşme noktasında acı içinde farkındadırlar ki, Antropos'u (insanlığı) bu küresel sahnede olacak her şeyden sorumlu tutmak üzere, ortak özelliklere sahip bir tür olarak birleştirmek kimse tarafından yapılamaz ve hiçbir şekilde mümkün değildir. Bu durumda, bu ortaklaşa ve topluca suçluluk halinin lehine veya aleyhine bir savunma yürütmek yerine, biz insanların sebep olduğu, artık bize dışsallaşmış olan bu durumun üstesinden gelmek ve düzeltmenin bizi aşacağı fikrini bir kenara bırakmak konusunda ne söylenebilir? Yani, Antroposen tezinin ortaya koyduğu sonuç, artık vurgunun ağırlığının insanlık tarihi tarafından tanımlanan bir dünya üzerinde olmadığı, daha ziyade, bakış açımızın kontrol edilebilir, hatta algılanabilir olanın ötesinde yer alan zaman ölçeklerinde etkili olan kuvvetlere kaymış olduğu yönündedir. Kısacası, insanlar tarafından sebep olunan sonuçların insan müdahalesiyle düzeltilmenin ötesinde olduğu düşünülmektedir. Bir zamanlar, farklı zaman ölçeklerinde ve farklı hızlarda gerçekleşen, iki tamamen farklı disiplin olduğu düşünülen insanlık tarihi ve Dünya tarihi şimdi artık sıkı sıkıya iç içe görülmektedir. Ancak, bu iç içe olma, Dünya'ya bağlı olma halinin “insan olarak tam bilincinde” olduğumuz ve “uyanıklığını” yaşadığımız şu anda, eldeki soruna doğrudan erişimimizi olanaklı kılacak ne gibi imkânlarla sahibiz?

Graham Harman'ın ifade ettiklerini kendi kelimelerimizle dile getirecek olursak, ortaya atılan Antroposen dönemi, açıkça ortada olan, insan üstünlüğünü değil insan türünün kırılganlığını vurgulamakta olması sebebiyle *insan-merkezci (Antroposentrik)* bir çağ değildir. Antroposen ve Antroposentrik

arasındaki bu ayrışma bizi nadiren varlığı teslim edilen önemli bir felsefi ayrımı teşhis etmeye zorluyor. Yani, insanların bir varlığın oluşturulmasına dahil olan bileşenler arasında olmasının bu varlığın insanlar haricinde özerk bir gerçekliğinin olamayacağı anlamına gelmediği gerçeği. Böylece, Antroposen iklimi insanlar tarafından oluşturulmuştur ve aynı zamanda da bizlerden bağımsızdır, yani özellikleri insan bilgisi açısından gölgededir.

Antroposen ontolojinin paradoksu, ya da daha doğrusu şaşırtıcı doğası göz önüne alındığında, karşı karşıya kaldığımız durum, biz insanların, aslında bizler tarafından şekil verilmiş olan varlıklara doğrudan erişim konusunda dışlanmış olduğumuzdur. Ancak, bakma ve bilme, duyumsama ve olmanın ne gibi yolları aracılığıyla, doğrudan erişim yerine bu ciddi derecede değişim gösteren koşullar karşısında harekete geçebiliriz? Ve bu zorlukların karşılanmasında sanat ne ölçüde yeterli olacaktır? Bunun bir yolu, türe özel ortak temel bir özellik çevresinde birleşmiş insanlığın yeniden bireyler düzeyine gelecek şekilde parçalanması olabilir, ki bu durumda sanat yeni kavrayış ve duyarlılıkların oluşturulması için kullanılacak deneysel bir vasıta olarak konumlandırılabilir, mesela insanı Dünya'yla ilişkili olarak yeni duysal ve estetik yönelişlere duyarlı hale getirmekten sorumlu hale gelebilir. Ayrıca sürmekte olan bu harekatta insanlık dışındaki güçlerin ve organik olmayan yaşamın etkilerini kapsayan sunum ve sanatsal çıkarımlarda da bulunabilir.

Camille Henrot tarafından gerçekleştirilen *Grosse Fatigue (Bitkinlik)* filminde sanatçı evrenin yaratılış hikâyesini anlatma zorlu görevini üstlenir. Nitekim, yorgunluk bitkinlik derecesindedir, ya da son derece ağırdır, ne de olsa o kendisini Yunan tanrısı Atlas gibi omuzlarında dünyanın yükünü taşımaya mahkûm etmiştir. Fakat böylesine karanlık ve yalnız taşınan yükler bir sanatçının ellerinde sabun köpükleri kadar hafif, güzel ve kırılğan hale gelmek için yaratılmamışlar mıdır? O, dünyayı avucunun içinde tutarken... dünya avucunun yüzeyinde sanki sihirli güçlerin etkisinde gibi, zahmetsizce asılı durur, sanatçı gerçekten de insanlığın gençliğini asırların derinliklerinden çıkararak diriltmiştir - tekrar görülemeyecek kadar uzak geçmişte kaldığını düşündüğümüz görkemli başlangıcı tekrar hayata getirir ve bu bizleri büyümlü fenerin bir çocuğu cezbettiği gibi kolayca kendimizden alır.

Biz dahil olmadan sürmekte olan yaratılış döngülerine nasıl katılabiliriz? Bu döngülerin yan ürünlerine ne olur? Ve onlar ne tür hayatlar sürmeye devam ederler; ne tür yeni yapılar oluştururlar? Bunlar Katja Novitskova tarafından

gerçekleştirilen *Approximation (Yaklaşım)* eserini ele alan birisinin sorabileceği sorulardan bazılarıdır. Bu çalışmalarda, Novitskova internetten bulunduğu tanıdık hayvan görüntülerini kendine mal ederek alüminyum üzerine büyük ölçekli dijital baskılarını yapar. Penguen, zürafa ve baykuş görüntüleri orijinal fotoğraftaki arka planlarından kopartılmış, galerinin ortasında durmaktadırlar, böylece onların “doğal” zeminleri bu beyaz mekânla ikame edilmiştir. Böylelikle, Novitskova'nın eserleri çağdaş bir dönüşümü örnekleyerek, dijital olarak dolaşımda olan görüntülerin kendi vasıtalarıyla evrilen ve gelişen, kendi hayatları olmaya başladığını ortaya koyar. Artık sadece doğa temsilleri olmayan bu penguenler ve zürafalar, görüntünün hayata gelişinin temsilleri haline gelirler.

Bunun tersine bir tavırla, Rachel de Joode'nin fotoğraf tabanlı heykelleri de ekranda belirecek olan maddi olmayan yaşamlarını anırtıyor olabilir. *Sculpted Human Skin in Rock (II) (Taş içinde Heykelleştirilmiş İnsan Derisi (II))* adlı -mermer bir kaide üzerine yerleştirilmiş et renginde bir foto kolaj olan- eserde heykelin göz yanıltıcı iki boyutlu yapısı sergi alanının bağlamına yönelik yoğun bir farkındalığı tetikler ve eserin kısa bir süre sonra başlayacak çevrimiçi yaşamına dair uyarıcı bir önsezi benzeri bir işlev üstlenir. de Joode'nin çalışma sürecini incelediğimizde farkına varmaya başlayacağımız, dünyanın bizim hayal ettiğimizden daha az bize ait olduğudur, çünkü onun nesnelere ve malzemeleri yeniden kendine mal edilişle her bir unsur kendisini sarsılmaz tanımlar ve insan tarafından dayatılan hiyerarşilerden uzaklaştırmakta özgür hale gelir. Sonra da, aralarında gevşek bağlantılar örülü olan malzemeler dünyası içinde süzülerek, bizim genellikle dayattığımız veya yüklediğimiz herhangi bir bilgi veya insan-merkezli ontolojiden bağımsız, birlikte yeni bağlamlar içinde ilişkilenecek üzere geri dönerler.

The Color of Things (Şeylerin Rengi) adlı seride, Danimarkalı sanatçı kolektifi *A Kassen*, nesnelere önce fotoğraflandığı ve sonra toz haline getirilerek bir bağlayıcı maddeyle karıştırıldığı eylemsel çalışmalarını sunar. Daha sonra “sıvılaştırılan” nesne, nesnenin ilk halini ve şeklini gösteren görüntünün yanında duvara yerleştirilir. Ancak, bu çaba görünüşte basit gibi dursa da, hatta öyle olsa da, onların ortaya koydukları süreç ham maddenin nesne ve nesnenin ham madde haline gelmesindeki şecere ve sürecin yerini almakta, ya da daha doğrusu bunu görünür kılmaktadır. Bunu yaparken, sanatçılar şeylerin menşesine, onların nesne halini alarak bir arada durmalarına olanak sağlayan farklı maddi malzemelere dikkat çekmektedir.

SESLİ NESNELER: MADDENİN ÖZÜNE KULAK VERMEK

Bu sorgulama alanının sınırlarını belirleme çabası birçok görüşü askıda bırakmakta ve sadece kısa bir giriş olarak hizmet etmektedir. Bu anlamda, ilerideki sayfalarda yer alan Eleni Ikoniadou tarafından kaleme alınmış *The Sonorous Work of Art (Sesli Yayan Sanat Eseri)* başlıklı metne başvurmadan memnuniyet duymaktayım.

Maddi malzemeler şeklinde, ya da nesnelere olarak kabul edilebilecek durumdaki dışsal maddi varlıkların özünde bulunan önem barındıran madde haline gelme süreçlerine yönelik insan olarak özenlilik ve dikkatliliğimizi geliştirme konusundaki bir girişimde maddenin sessel nitelikleri ve özelliklerine mümkün olduğunca dikkat etmek çok önemlidir. Bu öylesine önemlidir ki, büyük ölçüde algısal yönelim ve doğrulamalar tarafından yönetilen ampirik ve fenomenolojik değer sistemlerine dayalı normal davranış, malzeme ve nesnelere doğuştan dilsiz olduğunu kabul etmekte gibi görünmektedir: Dışsal fiziki bir etken unsurlar üzerinde ve arasında ses çıkaracak bir eylem dayatıncaya veya yerleştirenceye kadar maddenin örtük olarak geri duran ve çekimlik olduğuna inanılır. Burada, normal davranış belli bir düzeyden daha derinlere “bakmama” fikrini benimser; Dünya’yı, malzemeleri, nesnelere ve varlıkları, tabiri caizse, “dış görünüşleri” ile değerlendirir. Bu fikir üzerinden hareket etmek, aynı zamanda malzeme, nesne ve varlıkların istifi bozulamaz iç düzenleri olduğu varsayımını farz etmek, onların süreçleri ve karmaşıklıklarının üstüne çıkmak ve yüzey etkileri ve dinamiklerin ortalama ve olaylı dünyasında kalmayı tercih etmektir. Böylece, bu senaryoda ses nesnenin özünde bulunmaz, daha ziyade nesnelere arasındaki karşılaşmalar arasındaki yer ve zamanda harekete geçirilir ve tetiklenir. Şüphesiz bu ses karşılaşmalarının önemi üzerine söylenecek çok şey vardır, ne de olsa bunlar nesnenin çeşitli fiziksel nitelikleri, onun varlığı, onun çevresi ve darbe olayı darbenin şiddeti (ya da enerjisi) de dahil olmak üzere, nesnenin malzeme bileşimi, şekli ve boyutu ve benzeri birçok konu hakkında bir ‘imge’ oluşturmayı sağlayabilir. Ancak, bu eylemler unsurlar arasındaki etkileşim alanında kalarak, nesnenin ontolojik karakterine çok da ilgi göstermez. Bu tür varsayımlar yapmak için, acele hükümler vererek nesnelere dilsizlikleri içinde hissiz olduğunu iddia etmek için güvenilir bir zemin bulunmakta mıdır? Ya da, acaba, bu tür bir iddia nesnelere ve varlığın duyulabilirliğine açık olmanın imkânsızlığı karşısında onları “başka bir amaç uğruna kullanılan bir araç” olma kefenine sarmış olmanın getirdiği, nesnenin sahip olduğu melekeleri uyuşturan ve engelleyen bir hareketin ipuçlarını mı taşımaktadır?

Sesli nesnelere ve nesnelere sesleri her ne kadar fiziksel olsa da,

hala ifadelerinin, dile getirdiklerinin ve sessel belirtilerinin ciddi bir bölümü maddi olmayan ve keşfedilmemiş topraklar olarak, insanların ulaşamayacağı uzaklıkta yer almaktadır. Burada, yine, sanatsal eylem maddenin nasıl ve hangi yollardan oluştuğu ve nasıl işlemekte olduğu konusunda kişinin “maddenin özüne” duyarlı hale gelmesi açısından önemli gözükmektedir. Özellikle bu durumda, malzemenin belirli ölçeklerde temasa geçişi, seslenişi ve işleyişine “kulak verme” fikrinden bahsetmek mümkün olabilir. Diğer bir deyişle, geribildirim döngüleri diye adlandırabileceğimiz süreçlere ön ayak olarak madde ve nesnelere anlaşmaya varabilmek: İç içe daireler çizerek maddeye ve onunla kenetlenmiş maddeselliğe daha duyarlı ve özenli hale gelebilmek. Kendini maddeyle karşılıklı çağrı ve yanıt üzerine kurulu böyle bir geri besleme döngüsü içinde konumlandırmak, aynı zamanda, her iki etkenin de doğrudan erişim ve cisimleşmeye karşı direnci yüzünden, sürekli bir oluşma ancak bir türlü tam olarak son noktaya varamama halinde olan, temel bir tanıma münazarasına da dahil olmak anlamına gelir ve bu durumda bizler de karşılıklı olarak birbirinin sahası üzerinde buluşmaya uyum sağlamak durumundayız.

Angela de Weijer tarafından gerçekleştirilen *Infinity Three: Earwitness Objects (Sonsuz Üç: Duyan Tanık Nesnelere)* adlı eser rehberli bir dinleme deneyimi şeklini alarak sonsuz ses için bir mekân olasılığı oluşturmaktadır ve bunu halka özenle seçilmiş ses emici nesnelere ortaya koymak aracılığıyla gerçekleştirir. Marconi’nin seslerin havada titreşen parçacıklar olarak ebedi devamlılığına olan inancından esinlenerek, de Weijer sessel algıyı genişletmeye yarayacak bir model olarak sonsuz ses kavramını benimsemiştir. Usule ilişkin bir performans nesnelere içinde bulunan sessel enerjiyi deneyimlemek için en uygun ortamı sağlar.

Enstalasyonları ve performansları aracılığıyla, Kevin Gallagher nesnelere onlara sıklıkla atfedilen gündelik işlevlerinin ötesindeki nitelikleri ve özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Dönüştürülme, bağlantı, iletişim ve tesadüf kavramları onun verdiği adıyla “kullanımına yönelik hareketler” içinde önemli belirteçlerdir. *Squid Jam* adlı enstalasyonda, Gallagher bir katlanabilir klavye ayağından, fiber optikten yapılmış, gizemli, yumuşak ve ritmik bir zangırdama sesi üreten üç hoparlörü tutan bir dikdörtgene varan farklı malzemeleri bir araya getirir. Bu hoparlörler düşük frekanstaki sesleri veren wooferların titreşimleri aracılığıyla hareket eden sıvı kalamar mürekkebiyle doludur. Bu *wooferlar* da bir ses kablosuyla *Space Jam* filminin müziğine tepki veren bir tablet bilgisayara bağlıdır.

Alexandra Navratil’in eseri *Modern Magic (Modern Sihir)*

ya nesnelere uğraşan ya da onları izleyiciye doğru uzatan eller gösteren 162 fotoğraftan oluşur. Baştaki malzemeler yoğun arşiv araştırmaları sonucunda Navratil tarafından bir araya getirilmiş plastik imalatı üzerine çıkartılan ticaret dergilerinden toplanan fotoğraflardan oluşmaktadır. Tek tek görüntülerde görünen üzerinde oynanmış plastik nesnelere aksine fotoğraflar maddi olmayan bir şeyin yerine geçmektedir; bu da endüstriyel olarak üretilen nesnelere tamamen tezat içerisinde olan projeksiyonların geçici doğasını vurgulamaktadır. Bir anlamda, fotoğrafik malzeme kendi maddi değerinden yoksun bırakılmakta ve buna bağlı olarak ilgi odağına da nesnelere yerleştirilmektedir; burada insan eli de sadece işaret eden bir gösterge olarak hizmet etmektedir. Navratil izleyicilerin algısını keskinleştirirken aynı zamanda zaman, ilerleme, geçicilik ve değişimle ilgili soruların da tınlamasına olanak sağlar. Ellerin nesnelere manipüle edilmesindeki gibi, insan da sürekli olarak farklı bir şeye doğru itilir, yorumlamanın daha ileri seviyelerine doğru sevk edilir.

Ekolojik meseleler

Sesle Avlanan sergisinin son kümesi ekolojik karşılıklı bağımlılık fikri ve de karşılıklı bağlantılılık kavramı üzerine odaklanır ya da daha kesin bir şekilde ifade etmek gerekirse maddi nesnelere ve varlıklar arasında ve onlara yönelik karşılıklı borçluluk ve duyarlılık fikri üzerinde durmaktadır. Önceki paragraflarda, madde ve malzemenin insanlardan, onların düşüncelerinden ve varlığından önce var olduğu kavramından bahsetmiştik; onlar bizden önce vardır, bizim doğrudan erişim ve bedenselleştirme çabalarımızı önler ve reddederler. Bu kavram her iki yönde de işler. Bunun aynısı nesnelere ve kompozit malzemeler konusunda da söylenebilir: bir şey-benzeri olma konumuna sahip olarak, bir nesne daima indirgenemez bir şekilde opaktır. Yani, biz insanların bir nesneyi bizim ona ilişkin kavramlarımız, onun hakkındaki kelimelerimiz ve onu kullanma şekillerimizle – elimiz, ağızımız veya zihnimizle – tüketmemiz imkânsızdır. Daha güçlü bir ifadeyle, ne kadar samimi veya etraflıca otobiyografik olursa olsun, Bir şey de kendi kendisini tüketemez. Aynı zamanda, oldukça paradoksal bir şekilde ve Antroposen ile ilgili paragrafta gördüğümüz üzere, nesnelere ve varlıklar geride durma ve çekiniklik halleri sayesinde kendilerini kurtarır ve toparlanırlar. Onlara ve onlarla ne yapacak olursak olalım, onları “kavrama” çabamız her zaman onlarla “boğuşma” haline dönüşür. Ancak, paradoks, görünüşlerinin altında şeylerin kararlı bir hâl içinde durduğu fikrine dayanmaktadır. Bu fikir, bizim varlığımızın ortaya koyduğu etkilerin malzemeler, nesnelere ve varlıkların otomatik olarak kendilerini başlangıçtaki durumlarına ve şekillerine doğru yeniden kurma, onarma ve stabilize etme sürecine sebep olacağı yönündedir. Bu durumda, filozof Timothy Morton’un ifade ettiği şekliyle, şeyler

pek de geri duran ve içine kapanık değil, daha çok öfkeli ve “saldırgan” bir hal içindedirler. Dışsal insan olmayan malzemeler, nesnelere ve varlıkların kırılabilir ve kararsız olmak yerine yaradılış olarak dengeli olduğu varsayımını yerleşik hale getiren önemli bir bakış açısı da, doğa ve kültürü ayrı alanlar addetme konusundaki gereksiz ve hatalı ayırmada yatar. Ya da Timothy Morton’un ifade ettiği gibi: Her şeyin birbirine bağlı olduğunu fark ettiğiniz zaman, “orada bir yerde” halihazırda -mevcut- olan, bir başına, sağlam ve yekpare duran bir şey olarak tarif edeceğimiz doğa kavramına tutunamaz hale gelirsiniz. Bu, doğa ve kültürün birbirini dışladığı, hatta bir ikili karşıtlık olduğu fikrini biraz daha ileriye taşıyarak, *Quentin Meillassoux* tarafından *New Materialism: Interviews & Cartographies (Yeni Materyalizm: Röportajlar ve Haritalamalar)* (2012) içinde açıklanan şekliyle madde fikrine geri dönmek istiyorum:

Benim için, madde “tabiat” ile tanımlanamaz. Tabiat belirli sabitler tarafından belirlenen bir dünya düzenidir ve bu da kendi içinde bir dizi olasılıkları belirler ki ben bunlara “potansiyellikler” adını veriyorum. Buna karşılık, madde ilksel ontolojik bir düzendir: hiçbir şeyin olmaması değil bir şeyin olması gerektiği gerçeğine bağlıdır – böylelikle şarta bağlı varlıklardır. Farklı kanunlara tabi olan sonsuz sayıda ve belki de daha fazla maddi dünya hayal edilebilir: Bunlar maddenin eşit derecede var olmalarına rağmen farklı “tabiatlar” olacaktır. Maddenin ikinci özelliği negatiftir: Bu şarta bağlı cansız ve düşünmeyen varlıkları belirler. Bizim dünyamızda, hayat ve düşünce bir inorganik madde arka planı üzerinde oluşmakta ve ona geri dönmektedir. Belki tamamen canlı veya manevi bir tabiat düşünülebilir, ki bu durumda “madde” kapı dışarı edilmiş olacaktır – ama bu durum da asli ve ebedi süperkaos olasılığı dahilinde olacaktır çünkü her tabiat onun tarafından yok edilebilir, ancak saf madde halindeki şarta bağlı varlık bundan muaf kalacaktır.

Ancak, *Timothy Morton* tarafından *The Ecological Thought (Ekolojik Düşünce)* (2010) kitabında ifade edilen düşünce çizgisinde devam ederek, eğer ki her şey yaradılıştan birbiriyle bağlantılı ise herhangi bir kesin ön plan ve arka plandan bahsedemeyiz: Bütün hayat biçimleri kesin bir merkez ya da kenarı olmayan engin, karmakarışık bir örüntü içerisindedirler. Bu birbirine bağımlılık hayatın tüm boyutlarına nüfuz eder. Hiçbir varlık, kurgulanmış şey veya nesne bu ekolojik dolaşıklıkla bağımsız var olamaz. Morton şöyle ifade etmekte: [...] Ekoloji bizim birlikte yaşadığımızı hayal ettiğimiz tüm şekilleri içerir. Ekoloji tamamen bir arada var olma hakkındadır. Varoluş her zaman bir arada var değildir. Hiç kimse bir ada değildir. İnsanlar birbirine de, en azından çevreye duydukları kadar ihtiyaç duyarlar. Ekolojik düşünme sadece insan olmayan şeylerden ibaret değildir. Ekoloji sizinle ve benimle de ilgilidir. Ve devam etmekte:

Ekolojik düşünceyi düşünmek zordur: Bu açık olma, radikal bir şekilde açık olmayı – tekrar kapanma olasılığı olmadan, sonsuza kadar açık olmayı içerir. Bu konunun incelenmesi bir zemin sağlayacaktır çünkü çevre kısmen bir algı meselesidir. Sanat türlerinin bize çevre hakkında anlatacakları bir şeyler var, çünkü onlar bizi gerçekliği sorgulamaya yöneltiyorlar. [...] Bu açık tavır bizim yetersiz bir tanımla çevre dediğimiz şeye içkindir. Ekolojik düşünce ekoloji hakkında düşünmek midir? Hem evet hem de hayır. Bu ekolojik olan bir düşünme biçimidir ve bir yapma biçimi olan bir düşünüşdür. Dünya'mızı, sorunlarımızı ve kendimizi bir çerçeve kapsamında yeniden biçimlendirmek ekolojik projenin bir parçasıdır. Praksis bu anlama gelmektedir – düşünceli olan eylem ve aktif olan düşünce. Aristo en üst düzey praksis formunun tefekkür olduğunu iddia etmekteydi. Bizler de geri çekilmek ve olanlar üzerine düşünmekten korkmamalıyız.

Bu bahsi geçen düşünceyi mesafeli kılma temaları aslında samimi, garip ve sabit bir kimliği olmayan derinden birbirine bağlı varlıklar oluştururken bir yandan da, çağdaş sanatsal pratikleri içinde de eşit derecede mevcut olan hiçbir şekilde tükenmiş olmaya yakın durmayan, endişeler ortaya çıkarırlar. Maddesel bir dilin yükselişi, yapılar ve hiyerarşilerin, istikrarlı ve kısa ömürlü olana dair fikirlerin ve de durumların değişme süreçlerinin parçalanmasını da yanında getirir. Burada, likidite fikri kısmen, değişen fiziksel durumların, katı ve sıvı arasındaki gerilimin ve çeşitli birim, nesne ve teşekküller arasında örülmüş ilişkiler ağının dengesini bozmak ve ön plana çıkarmak için bulunmakta.

Juliette Bonneviot, filozof *Timothy Morton*'un *The Ecological Thought (Ekolojik Düşünce)* adlı kitabında “karanlık ekoloji” olarak tanımladığı, bir kara filme benzer karakterdeki anlayışı araştıran yeni bir heykel ve video eserleri bütününe ilham kaynağı olacak bir kahramanı olarak, *Jeune Fille Minimale (Minimal Genç Kız)* karakterini yarattı. Bonneviot'nun *Jeune Fille (Genç Kız)* karakteri dünyanın ona ne yapacağından korkmaz, bunun yerine onun göze çarpıcı tüketim ve yaşam tarzının dünyaya ne yapacağı konusunda bir sinir hastalığı yaşar. Ancak, günümüzde nasıl yaşadığımız ve tükettiğimize ilişkin bir kaygı bu karakterin deneyimlerinde elle tutulur hale gelir ve onun asli ilişkisi bir başka kişiyle değil, onun etrafındaki dünyada bulunan şeylerle kurulmuştur. Böylelikle, Bonneviot'nun muhalif karakteri atıktır, daha kesin söylemek gerekirse plastik atık. Plastik silinerek temizlenip sağlıklı hale getirilebilmekle ilişkilendirdiğimiz ve ayrıca yiyecek ve diğer ürünlerde, her ne kadar kirli veya böcek öldürücü ya da fabrika kalıntısıyla kaplı olursa olsun, tüketici için ürünlerin ‘saflığını’ sağlamakta koruyucu bir bariyer olarak kullanılan bir malzemedir. Plastik güvenlidir ve şeylerin temiz

ve taze kalmasını sağlar. Bonneviot'nun *Jeune Fille (Genç Kız)* karakteri kullandığı nesnelere birlikte heykelsel biçimlerde sergilenirken, yıkama, silme, tıraş etme hallerini tasvir eden videolarla ve kendi nesnelüğünün sunumunu mükemmelleştirerek sunulur.

Malzemelere, onların sentetik çağrışımları nedeniyle ilgi duyan sanatçı Nicolas Deshayes imalat dünyasında prototip üretme, ambalajlama ve çoğaltma amacıyla kullanılan süreçleri seçer. Bunları kullanarak doğal dünya ve özellikle de insan vücuduyla doğrudan ilişkili organik biçim ve yüzeylerin kalıplarını çıkarır ve üretir.

Odalar mağaradır. Evler insanlardır. Dağlar dalgalarıdır. Gezegenler mıknaşlardır. Ancak bu ifadelerin hiçbiri aksiyom değildir. Dünya hakkında deneyimlenmeye ve gözlemlenmeye açık herhangi bir bilgi sisteminin her zaman eksik bir küme olmaya mahkûm olduğunu kavrayan Müge Yılmaz'ın sanatsal araştırmaları gerçeğin için, fiziksel bir yorumunun görüntülenmesine odaklanmaktadır. Yaşam koşullarımızın ‘biyotopya’dan teknotopya’ya geçişi sırasında gerçekleşen arayışı içinde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek mitolojileri arasında benzerlikler ya da doğrudan bağıntılar bulur. Arketiplerin çeşitli kültürler ve ortamlara tercüme edilmeleri sırasında sürekli şekil değiştirerek fakat daima kendi kökenlerine atıfta bulunarak geçirdikleri değişimleri sunar.









PERCUSSIVE HUNTER - AN ANALOGY OF EXAMPLES

NIEKOLAAS JOHANNES LEKKERKERK

BUT, DOES IT MATTER?

Percussive Hunter is a group exhibition dedicated to the examination of processes of mattering and sonic resonance contained by, and inherent to material substances. Especially considering the depth of the material contingencies between the inorganic and organic, the human and nonhuman registers of the Earth that have recently gained urgency in artistic practice, among other fields of enquiry. Here, the artistic process of perception-making through mattering is employed to move away from the surface of our contemporary society, through different material strata, sonic and spatiotemporal reverberations, to foreground specific instances of material agency beyond the immediately perceptible. The exhibition title is derived from a certain type of animal that sources its nutrition by means of scanning and tapping surfaces – here one could think of the woodpecker and the aye aye. Thus, although employed metaphorically, the exhibition entails to reach out and seek for those undercurrents, both material and immaterial, audible and inaudible, scopic and non-sopic, that allow artists to reinvent fundamental metaphors and models for relating to our present day reality, beyond surface effects and towards a more deep understanding of how matter functions and resonates within the different natures of the material world.

Is the material surface where the limit of the object resides, or should we equally account for those relations established between the object in and by itself, its differing workings, and the other objects and entities in its proximity? The object thus being extended beyond its physical and material contours, by means of a web of interrelations and linkages with other material presences. A common ground between the works in the exhibition is an enquiry into the much contested idea of human access to objects and their material states through

and by means of overmining and undermining, as outlined by *Graham Harman* in *The Quadruple Object* (2011). In short, undermining by claiming that the object's action happens at a deeper level, or overmining by saying that objects are falsely deep, and that the real is not established by individual objects, but processes, events, dynamism, and surface-effects. The works in the exhibition outbalance these two positions by examining the interplay between those undercurrents that reside beneath, and those actions and effects that spring from the surface, both by laying bare and instigating processes of mattering and enhancing acts of sonic resonance.

However, the question remains to what extent we –as humans– are enabled and supposed to extrapolate the symbolic matter –the ideas, concepts and historical narratives– that is so often considered and made intrinsic to art objects, without necessarily overestimating and exhausting the art object and its state of being as a material entity? In other words still, we might as well acknowledge that the artistic act of making objects, as a form of energy exchange, can only ever be an approximation and never really an embodiment of the object and its materiality. An object in and by itself that is sidestepped by further conceptualisation and projected contents, then re-approached, time and again, by acts of hermeneutic phenomenology, deconstruction and weak thought. In short, the art object as a site of conflicting material and cognitive agenda's, capable of producing affects, pretenses and leaps.

Ultimately, the exhibition *Percussive Hunter* could best be framed as an ecology, or as an exhibition that puts forward a climate of vibrant matter and lively intensities, one in which acts of artistic differentiation investigate the varying natures

of the material world. In that, the exhibition is tacitly posited against the backdrop of capitalism's imperative of linear growth and materialistic accumulation, radically standing at odds with ecology's notion of interdependence and scarcity. In that, the exhibition seeks to introduce and exemplify a number of objects, concepts and phenomena by means of different clusters, pivoting between those fields of enquiry including Dark Ecology and the Anthropocene, Objected Oriented Ontology and Posthumanism. Fields of study and interrogation that inform a fundamental discussion of how matter functions beyond mere ownership and human application, aiming towards a heightened sensitivity towards other, non-human states of material being and the affects they put forward. In so doing, the ultimate landmark might perhaps consist of the idea that an ecology is not only a support structure, but an assembler, one that links the living and the inert while being both, that serves as a basis to explicate the social and the material, beyond the realm of the formal, and that leads us humans back to being animals.

WHAT'S THE MATTER, WITH MATTER?

Within the field of artistic practice one might observe a retreat from the art object as a projective surface, as a placeholder for any kind of desired subject matter, so to speak, to its recovery in the frame of an autonomous material being. That is to say, the idea that art objects are residing comfortably within their respective nonhuman categories, waiting for a concept or theory to arrive and be imposed by a human subject, has become rather contested. Moreover, the emphasis has shifted towards an interest in the a-priori state of the object, even before it was thought of as an art object. Or, even more specifically, a clear surge in the raw material state that precedes any object. This attitude towards, and interest in the nature and being of our material world is informed by a multitude of perspectives. One should always be wary of attempts at summation, surely. However, one might argue that a pivotal marker has been the coining of the term "correlationism" by Quentin Meillassoux (*in Après la Finitude*, 2006), claiming that philosophy after Kant has been dominated by the idea that humans cannot exist without the world, and more importantly, that the world cannot exist without humans. Especially in times where Anthropocentrism is prevailing and leaving its mark on the Earth, in the shape of ecological disasters, changes in the climate through a grow-or-die imperative and ongoing wars –dominantly caused by humans– one might position him or herself differently in the face of this ideology, and seek for a different rise to the occasion. Or, by going a step further, in the words of *Manuel DeLanda* in *New Materialism: Interviews &*

Cartographies (2012):

Any materialist philosophy must take as its point of departure the existence of a material world that is independent of our minds. But then it confronts the problem of the origin of the enduring identity of the inhabitants of that world: If the mind is not what gives identity to mountains and rivers, plants and animals, then what does? An old answer is "essences", the answer given by Aristotle. But if one rejects essentialism then there is no choice but to answer the question like this: All objective entities are products of a historical process, that is, their identity is synthesized or produced as part of cosmological, geological, biological, or social history.

The aforementioned statement by Manuel DeLanda interconnects with his earlier notion of a "flat ontology," as described in *Intensive Science & Virtual Philosophy* (2002): [...] while an ontology based on relations between general types and particular instances is hierarchical, each level representing a different ontological category (organism, species, genera), an approach in terms of interacting parts and emergent wholes leads to a flat ontology, one made exclusively of unique, singular individuals, differing in spatio-temporal scale but not in ontological status. In short, a flat ontology is an ontology that refuses to undermine or overmine objects, to speak in the words of Graham Harman, who, on his turn, is making a plea for a more-dimensional approach and attitude towards object. The latter idea of a "flat ontology" connects with the ways in which artists today are approaching material entities, substances, and objects: By abandoning the realm of the immaterial, and by inscribing oneself into contemporaneity by entering a debate in which object and entities –be they human or nonhuman, living or inert– are positioned and approached on an equal footing with one another. In other words still, to posit and enact an increased wariness for those surrounding and external objects and entities, to widen the frame and allow for a multitude of ontological perspectives – beyond reasoning well among human figures, relations and thoughts. This sensitivity in the shape of a call and response from and to material should not be understood in the Creationist sense, in which matter is an inert receptacle for forms imposed by an exterior psychic agency, an artist for instance, claiming: "Let there be light!" Rather, the artistic intervention seems to be based on sets of approximations, approaches and positioning acts in light of the material that is "present at hand" and "given" to some extent.

This "givenness of material" brings us to common paradox of matter and material being exclusive and unresponsive to the lived experience of the human body and its signification, because it could be argued that material is anterior and posterior

to concept, thought, affect. It is without meaning, beyond all meaning, and certainly outside of all phenomenological givenness. Differently put, in the words of *Levi R. Bryant*:

We could speak of a perpetual mismatch between the material and the given. The material is the most absolute of exteriorities, perpetually receding from any givenness. It is in-apparent; which is to say that it does not appear. We can only infer it. It perpetually exercises itself without showing itself. As a consequence, the material is an ever receding horizon that we model in bits in pieces through inference. None of this is to say that the phenomenological, experiential, and signifying do not affect the material; only that the material is not a mirror of us characterized by meaning.

No doubt it is this absolute exteriority of materiality, this absence more radical than any phenomenological nothing or semiological absence, that leads to the perpetual tendency of idealism and social constructivisms in the humanities. Because no signification, phenomenological experience, or concept can gain traction on the material, because none of these things can present the material, we conclude that there is no material, only ideas or signs or affects. All of being becomes a mirror of us. We make arguments to the effect that because there is no word for blowfish among the Inuit, blowfish don't exist. All materialism must then navigate this exteriority of matter to thought and give some sort of an account of how thought can know something of that which is not thought and which is never thought.

In other words, matter is not capable, or perhaps even willing of conveying the artist's intentionality and rationale. However, the treatment of material outside the realm of the epistemological –“what does it mean to us”– might as well lead us to, as mentioned before, relevant and insightful approximations of how matter functions. Here we must perhaps overcome our limitations and take a leap, as I wish to argue that the safety of an implied distance and the impossibility of direct access to material being can only ever be methodological. Surely, it only seems trivial to argue here that a complete embodiment of any material is out of any reach, but simultaneously there can be no ultimate separation of humans from the grounding forces of the Earth.

In an act of “ungrounding,” the work of Carlos Irijalba makes an investigation into the physical properties of a given terrain, of which he uses the outcome as material in his practice. In that, Irijalba takes a specific interest in the alchemistic qualities and the opaque function and histories in different territories of the material amalgam: a modifiable substance, a combination or mixture of diverse material elements, applied in dentistry for dental fillings, and as far reaching as asphalt, in which amalgam is used to

cover up the natural layers of soil. Here, Irijalba is interested in the characteristic of amalgam as a material substance to seal the accumulative memory present in the soil, which transforms the substance in a material of forgetting. In contrast, a way of extracting these layers of memory is by drilling vertically through the layers of soil, as in a timeline. In the exhibition this drilling is presented in the shape of bismuth alloy. This grayish-white metallic element shares a specific characteristic with water that in solid state –when it turns into ice– floats on its liquid state.

As a second instance of a study of “matter and meaning”, the work *The Immaterial Material* by Fran Meana looks into the mysterious reliefs that a quaint pedagogical program left behind in Arnao, a small mining town in the north of Spain. These reliefs are one of the few material traces of the transition from an industrial to an information economy. The project reaches back to these reliefs to explore the quasi alchemical transformations that occur, in subjects and matter, when the strenuous physicality of industrial labour dissolves into the ‘boundless’ flow of an information based economy.

Nina Canell's sculptures could be considered as aesthetic experiments structured by the tension between materiality and immateriality, the finished and unfinished state, by conversions of matter and transformations of form. In her work *Another Ode to Outer Ends*, Canell outbalances the visual and the auditory, in which she makes tangible the precariousness and transience at the heart of the matter by foregrounding an assembly of materials in the process of alternating shape and state. In the work (*Near Here*), Nina Canell meditates upon the loss of information and energy that occurs during processes of transference. The sculptural work shows a cross-section of a power cable, becoming a sentence cut off mid-flow, or as an instance of material forgetfulness – showing those structures that normally discretely bypass human perception all together.

In the work *5th Wall* by Paul Geelen, one might observe the artist's interest in the inherent qualities and characteristics of material, and by what means these properties become a guiding principle in the artistic treatment of the material. In his practice there is a dedicated principle in place, firmly embodying the assertion that “the form of a given thing is the outcome of the happenings it endures” – a position that places sculptural emphasis on conductive relations, shifting attention from its material aspect to that which is embedded or activated by a stream of occurrences. However, the material becomes a sparring partner, rather than a passive and malleable substance: Acts of resistance and power are expressed on both sides.

IT HARDLY MATTERS... WELCOME TO THE ANTHROPOCENE?

How can we continue to have a world with us? To secure a continuation of the life on Earth as we –humans– have “come to know it”: The Earth and the ecosystems, the widely distributed objects, material entities and processes it contains, perpetually and continuously evolving and escaping us, withheld from us even. This at a time in which the previously solid fact of the idea that the Earth would outlive generation after generation of humans has now, for some years, been placed in a general state of doubt and under scrutiny: Welcome to the Anthropocene? The Anthropocene is understood as an epoch in geological chronology during which the global impact of human behaviour and activities are inscribed onto the Earth. This geo-historical era –marked by the domination of “mankind”– has brought along transformations that bear unprecedented consequences for all facets of our present and future.

Humans have dramatically modified the biosphere, caused widespread environmental degradation, and significantly altered the Earth’s landscape, leaving traces of an invasive and domesticated species that is almost globally dispersed. In affecting the composition of the Earth, its surrounding atmosphere, oceans and soil, it is currently being claimed that humans have become actors on a geological scale. However, by comparison, is the influence of humans significant from a geological perspective, and does human influence rank in significance alongside some of the great geological changes that beset the Earth in the distant past?

As it seems, humans became agents in this geo-story unwillingly, whilst knowingly, and being painfully aware that in order to confront this new urgency, there is nobody and no way to unify the Anthropos (mankind) as a generic character to the point of burdening it with everything that will happen on this global stage, paraphrasing the words of Bruno Latour. So rather than making a plea for our shared and collective guild, what can be said about sidestepping the idea that we humans cannot overcome and restore that what we have inflicted, that what has become external to us? That is to say, the consequence of the thesis of the Anthropocene is that the emphasis is no longer on a world defined by human history, but rather that the perspective has shifted to forces that act on timescales beyond the controllable, or perceivable even. In short, the consequences inflicted by humans are thought to be beyond any human reach of intervention. Human history and the history of the Earth –once thought to be two completely different disciplines occurring on different timescales and at different speeds– are now seen as closely intertwined. However,

by what means are we enabled, in this moment of “full human consciousness” and “wariness” of being intertwined, of being Earthbound, to gain direct access to the problematic at hand? In paraphrasing the words of Graham Harman, the proposed Anthropocene epoch is not an Anthropocentric epoch, for the obvious reason that it highlights the fragility of the human species rather than human supremacy. This split between the Anthropocene and the Anthropocentric compels us to recognise an important philosophical distinction that is seldom acknowledged. Namely, the fact that humans are involved as ingredients in the creation of some entity does not imply that the entity has no autonomous reality apart from humans. Thus, the Anthropocene climate is generated by humans, and is simultaneously independent of us, its features being obscured from human knowledge.

In considering the paradox, or rather the puzzling nature of this Anthropocene ontology, we are essentially confronted with the idea that we, as humans, are excluded from direct access to the entities we informed. However, through what ways of looking and knowing, of feeling and being, can we enact upon, rather than gain direct access to these radically changing circumstances? And to what extent are the arts adequate in meeting these challenges? One way could be to break down, again, the generic character of a unified mankind into individuals, in which the arts could be positioned as an experimental means to create new forms receptivity and sensitivity, i.e. to render the human susceptible to sensory and aesthetic reorientations in relation to the Earth. A rendering and artistic inferring that also encompasses the impact of inhuman forces and nonorganic life in the game at play.

In the film *Grosse Fatigue* by Camille Henrot, the artist set herself the challenge of telling the story of the universe’s creation. Indeed, the fatigue is grosse, or hugely weighty, she who has condemned herself to carrying the weight of the world on her shoulders like the Titan Atlas. But aren’t such dark and lonely burdens meant to become as light, as beautiful and fragile as soap bubbles in the hands of an artist? Holding the world in the palm of her hand... It floats effortlessly at the palm’s surface as though, imbued with magical powers, the artist has truly resurrected the youth of humanity from the depths of the ages – bringing to life the magisterial dawn we had thought too far off to ever be seen again, yet which captivates us as easily as a magic lantern does a child.

How do we participate in cycles of creation that continue without our involvement? What becomes of the byproducts of those cycles? And what kinds of lives do they go on to have;

what new structures do they create? These are some questions one might pose in approaching the *Approximation* works by Katja Novitskova. In these works, Novitskova appropriates familiar images of animals found online to make large-scale, digital prints on aluminium. Imagery of penguins, giraffes and owls have been cropped out of their original photographic background and stand in the middle of the gallery floor, replacing their “natural” underpinnings with that of the white space. In so doing, Novitskova’s works come to exemplify a contemporary shift in which digitally circulated images come to take on lives of their own, evolving and moving forward with their own agency. No longer mere representations of nature, penguins and giraffes become representations of the image coming to life.

In an opposite manner, the photo-based sculptures by Rachel de Joode might allude to their coming, immaterial life on-screen. In *Sculpted Human Skin in Rock (II)* –a flesh-toned photo collage positioned on a marble base– the illusory two-dimensional character of the sculpture triggers a heightened awareness to the context of the exhibition space, and acts as a cautionary premonition for the work’s soon-to-come life online. What we come to realise by examining de Joode’s working process is that the world is less ours than we might imagine it to be, as her re-appropriation of objects and materials render each element free to distance itself from stable definitions and human-imposed hierarchies. They return to float within a loosely associated world of materials, relating into new contexts together, irrespective of any knowledge or human-centered ontology we usually impose and impart upon them.

In the series *The Color of Things*, the Danish artist collective A Kassen present a gestural work in which objects are photographed and thereafter pulverised and mixed with a binder. The “liquidised” object is positioned on the wall, next to an image of the object’s initial state and shape. However, seemingly simple as this effort may seem to be, or even is, the process they instigate comes to stand for, or rather makes visible the lineage and process of raw material into the state of an object, and vice versa. In so doing, the artist points back to the provenance of things, the different material substances that give rise to their assembly as objects.

SONIC OBJECTS: ATTUNING TO THE FACT OF THE MATTER

This demarcation of the field of interrogation only serves as a short introduction, holding many points of view in suspension. In that, I am very delighted to refer to the essay *The Sonorous Work of Art* by Eleni Ikoniadou, featured on the following pages.

In an attempt at further advancing our human attentiveness and wariness for the processes of mattering inherent to external material beings, in the shape of material substances, or be they recognised as objects, and in so far possible, it is crucial to pay attention to the sonic qualities and properties of matter. Crucial to the extent that normal behaviour, as based on empirical and phenomenological value systems largely directed by perceptual orientations and affirmations, seem to hold that materials and objects are innately mute: Tacitly withheld and withdrawn until an external physical actant imposes and imparts a sounding on and between elements. Here, normal behaviour concerns the idea of not “looking” deeper than a certain level, to judge the world, the materials, the objects and the entities it holds on “face value”, so to speak. To act upon this idea is to also assume on the imperturbable internal self-organisation of materials, objects and entities, to undermine their processes and complexities and remain in the intermediate and eventful space of surface effects and dynamics. Thus, in this scenario sound is not inherent to, but rather prompted and triggered in the spacetime in-between the encounter between objects. Surely there is much to be said about the importance of these sound encounters, as they could provide an “image” of various physical attributes of the object, its presence, its environment, and the impact event, including the force (or energy) of the impact, the material composition of the object, its shape and size, and so on, and so forth. However, these acts remain in the realm of interaction between elements, without paying much attention to the ontological character of the object. Is there any steady ground to make such assumptions, to jump conclusions and claim that objects are numb in their muteness? Or, rather, would this claim start to hint at an act of numbing and preempting the object of its faculties, by an impossibility of being receptive to the audibility of objects and being, having shrouded them in functions of “means to an end”?

Physical as sound objects and the sounds of objects might be, still a predominant part of their expressions, utterances and sonic manifestations lie beyond human reach, as an immaterial and uncharted territory. Here, again, the artistic act seems important in rendering oneself sensitive to what we might call “the fact of the matter”, in how and by what means matter is constituted and functions. In this case specifically, we might come to talk about the idea of “attuning oneself” to certain scales of material reaching out, calling and operating. In other words, to come to terms with matter and objects by instigating so called feedback loops: by drawing concentric circles that render us responsive and attentive to matter and its interlocking materiality. To position oneself in such a feedback loop of call

and response from and to material, is also to engage oneself in a substantive argument of recognition that is constantly becoming, but never quite arriving, as both actants resist direct access and embodiment, and we must attune to a meeting on each other's turf.

The work *Infinity Three: Earwitness Objects* by Angela de Weijer takes the shape of a guided listening experience, in which a space of possibility is created for infinite sound, conveyed through the disclosure of carefully selected sound absorbing objects to the public. Inspired by Marconi's conviction of the eternal perpetuation of sounds as vibrating bodies in the air, de Weijer has adopted the notion of infinite sound as a model to expand sonic perception. A procedural performance provides an optimal environment to experience the sonic energy contained within objects.

Through his installations and performances, Kevin Gallagher aims to show those qualities and characteristics of objects that go beyond their commonly attributed, day-to-day functions. Notions of transmutation, connection, communication and coincidence form important markers within his so called "gestures towards use". In the installation *Squid Jam*, Gallagher combines diverse materials, ranging from a foldable keyboard stand, a rectangular shape made of optical fiber holding three speakers that produce an enigmatic, soft and rhythmic rattling sound. These speakers happen to be filled with liquid squid ink, put in motion through the vibrations of the woofers. On their turn, these woofers are linked to a tablet computer with a sound cable, responding to the soundtrack of the film *Space Jam*.

The work *Modern Magic* by Alexandra Navratil shows a series of 162 photographic images depicting hands which either manipulate objects or extend them towards the viewer. The initial materials consist of photographs from trade periodicals on the manufacture of plastic, assembled by Navratil through intensive archival research. The photograph stands for something immaterial in contrast to the manipulated plastic objects displayed in the individual images; underscoring the ephemeral nature of the projections, standing in total contrast with the industrially manufactured objects. In a sense, the photographic material is deprived of its substantiality, and in turn the objects are placed in the center of attention; the human hand only serving as an indicator. Navratil sharpens the onlookers perception, while at the same time allowing questions about time, progress, ephemerality and change to resonate. Just as the hands manipulate objects, the human is continually propelled toward something different, channelled toward further levels of interpretation.

ECOLOGICAL MATTERS

The final cluster of the exhibition *Percussive Hunter* focusses on the idea of ecological interdependence, as well as the notion of interconnectedness, and perhaps more specifically, the idea of mutual indebtedness and responsiveness to and between material objects and entities. In the previous paragraphs, we have come to talk about the concept that matter and material is prior to humans, their thought and being; it precedes us, avoids and refuses us in terms of direct access and embodiment. This concept goes both ways. The same could be said in regard of objects and composite materials: in having a thing-like status, an object is always irreducibly opaque. That is to say, we humans can never exhaust an object with our concept of it, with our words about it, or by the ways we handle it – by hand, mouth or mind. More strongly put, even the thing itself cannot exhaust itself, no matter how intimate or exhaustively autobiographical it may seem to be. At the same time, rather paradoxically, and as we have seen in the Anthropocene paragraph, objects and entities bounce back, in being withdrawn and withheld. No matter what one might do with and to them, our aim to "grasp" will always turn into a "grappling with". The paradox, however, resides in the idea that underneath appearances, things are stably there. The idea that our enacted presence would automatically result in a process of materials, objects and entities recomposing, rehabilitating and stabilising themselves into their initial state and shape. Then, in the words of philosopher Timothy Morton, things are not so much withdrawn, but rather bristly and "in your face". A crucial aspect that informs the assumption that external nonhuman materials, objects and entities are inherently stable, rather than fragile and unstable, lies in the redundant and faulty distinction of considering nature and culture as separate domains. Or, in the words of Timothy Morton: When you realise that everything is interconnected, you can't hold on to a concept of a single, solid, present-at-hand thing "over there" called Nature. In further advancing this idea of nature and culture being mutually exclusive, a dichotomy even, I would like to return to the idea of matter, as described by Quentin Meillassoux in *New Materialism: Interviews & Cartographies* (2012):

For me, matter is not identifiable with "nature". Nature is a world order determined by specific constants, and that determines within itself this set of possibles that I call "potentialities". In return, matter is a primordial ontological order: it is the fact that there must be something and not nothing – contingent beings as such. One can imagine an infinity and more of material worlds governed by different laws: They would be different "natures", although equally material. Matter's second characteristic is

negative: It designates contingent non-living and non-thinking beings. In our world, life and thought are constituted on a background of inorganic matter to which they return. One could perhaps imagine a nature entirely alive or spiritual in which case “matter” would be pushed out – but it would remain an essential and eternal possibility of Superchaos because every nature can be destroyed by it, but not the contingent being in a state of pure-material.

However, in continuing along the lines of thought by Timothy Morton, as presented in *The Ecological Thought* (2010), if everything is inherently interconnected, we cannot speak of any definitive foreground and background: all forms of life are connected in a vast, entangling mesh, without a definite center or edge. This interconnectedness penetrates all dimensions of life. No being, construct, or object can exist independently from the ecological entanglement. Morton states: [...] Ecology includes all the ways we imagine how we live together. Ecology is profoundly about coexistence. Existence is always coexistence. No man is an island. Human beings need each other as much as they need an environment. Thinking ecologically isn't simply about nonhuman things. Ecology has to do with you and me. And furthermore:

Thinking the ecological thought is difficult: It involves becoming open, radically open – open forever, without the possibility of closing again. Studying provides a platform, because the environment is partly a matter of perception. Art forms have something to tell us about the environment, because they can make us question reality. [...] This open mode is intrinsic to whatever we inadequately call the environment. Is the ecological thought thinking about ecology? Yes and no. It is a thinking that is ecological, a contemplating that is a doing. Reframing our world, our problems, and ourselves is part of the ecological project. This is what praxis means – action that is thoughtful and thought that is active. Aristotle asserted that the highest form of praxis was contemplation. We shouldn't be afraid to withdraw and reflect.

These aforementioned motifs of thought detachment, whilst actually constituting deeply interconnected beings that are intimate, strange, and lacking fixed identity, form concerns that are equally present within contemporary artistic practices, nowhere near exhausted. The rise of a material language goes hand in hand with the disintegration of structures and hierarchies, ideas of the steady and the fleeting, as well as processes of changing states. Here, the idea of liquidity is partially present to outbalance and foreground differing physical states, the tension between solid and liquid and the

networked relationships between various bodies, objects and entities.

Juliette Bonneviot created the character *Jeune Fille Minimale*, as a protagonist to inspire a new body of sculpture and video, exploring what philosopher Timothy Morton describes as a “dark ecology”, akin to a noir film, in his book *The Ecological Thought*. Bonneviot's *Jeune Fille* is not afraid of what the world will do to her, but instead develops a neurosis about what her conspicuous consumption and lifestyle will do to the world. However, the anxiety of how we live and consume today is palpable in the character's experiences, and her main relationship is not with another person, but with the stuff in the world around her. Thus, Bonneviot's antagonist is waste, in particular plastic waste. Plastic is a material that is associated with wipe-clean sanitation and also a protective barrier for foods and other goods, to ensure their ‘purity’ for the consumer, regardless of how dirty or covered in insecticides or factory residue they actually are. Plastic is safe and can keep things clean and fresh. Bonneviot's *Jeune Fille* is presented alongside the objects she uses, in sculptural forms, depicted in videos washing, wiping, shaving, and perfecting the presentation of her own objecthood.

Drawn to materials due to their synthetic connotations, artist Nicolas Deshayes selects processes that exist in the manufacturing world for the purpose of prototyping, packaging and reproduction. From these he creates and moulds organic forms and surfaces which relate directly to the natural world and more specifically the human body.

Rooms are caves. Houses are people. Mountains are waves. Planets are magnets. But none of these statements are axioms. Understanding that any system of knowledge about the world that is open to experience and observation will always be an incomplete set, Müge Yılmaz's artistic research is geared towards visualising an immanent, physical interpretation of reality. In her quest that takes place during the passage of our living conditions from ‘biotopia’ to ‘technotopia’, she finds analogies or direct correlations between past, present and future mythologies. She presents the changes that archetypes undergo when translated into various cultures and media, constantly shifting shape but always referring to their origins.





Sanat eseri hakkında, bunun sadece bir sanatçı-dehanın doğayı taklit etmeye veya geliştirmeye çalıştığı bir kültürel deney anı olmadığını belirtmekten başka ne söyleyebiliriz? Sanatçı, sanat projesi ve bunun bir beden tarafından deneyimlenmesi arasındaki ilişkide belirli bir düzeyde niyet ve kontrolün etkisi olduğunu kabul etsek bile bunların oluşturduğu uzay-zamanın açıklamasını, herhangi birinin diğeri üzerindeki önceliğine dair klişeler içine düşmeden (uzayın zamandan önce geldiği, insan öznenin yapay nesne üzerindeki önceliği vb.) nasıl yapabiliriz? Dijital olanın, iletişim ağının ve insan sonrasının çağında, sanat eserleri, bedenler ve bunların algılanışına yaklaşımda ses ve alt kültürleri dinamik yollar sunabilir. Sesle ilgili olanın, doğa ve kültür, maddi ve maddi olmayan tabakalar, insan ve makine varlıkları arasındaki ikili zıtlıkların dışına çıkabilecek bir yol ortaya koyduğu iddia edilebilir. Çünkü sesle ilgili alan, insan olmanın ne anlama geldiği, bilinci neyin oluşturduğu gibi konulardaki geleneksel fikirlerimizi, mevcut uzay-zaman modelimizi ve somutluk ve soyutlama arasındaki sınırları tümüyle temelden sorgular. Sesle ilgili olan göremediğiniz şeylerin tümüdür; aslında orada olmayanları da ilave eder. Bu içine alan, çok boyutlu, homojen olmayan bir açıklıktır. Akustik hayal sınır tanımaz; bir duvar veya odayı duyabilir, var olmayan mekânlar oluşturabilirsiniz. *Sesle Avlanan* sergisindeki sanat eserlerinin de ortaya koyduğu üzere, sesin olanaklı kıldığı kavramlar ve yöntemler bir çöküşün sinyallerini verir, memnuniyetle karşılanan, dilden uzaklaşmakta olan post-hümanist bir yön değişikliğinin habercisidir.

Tabii ki, avangart müzisyenler, sanatçılar ve yazarlar teorik ve estetik deneyler yapmanın temelini oluşturmak üzere sese başvurmaya 1940'lar ve 1950'ler kadar erken dönemde ya da Fütürist akımı dikkate alırsak daha da önce başlamıştı. Pierre Schaeffer (1966) için sessel nesne (*l'objet sonore*) kökeni dinleyici tarafından tespit edilemeyen, belirsiz, bilinmeyen, yerinden koparılmış bir sestir. Onu değiştiren ve dönüştüren

yeni ortaya çıkmakta olan teknolojilerden kaynaklanan bu ses yeni tür algı ve deneyimler gerektirir. Schaeffer'a göre, bu modern ses nesnesi eski zamanlarda bahsi geçen, dikkati fiziksel nesneden uzaklaştırarak, işitsel olanın kaynağa bağlı olmayan kuvvetine doğru yönlendiren, Pisagorcu 'akousmatik deneyimi' hatırlatmaktadır [1]. İlk deneyicilerin ayak izlerini takip ederek, mekân, zaman ve sergiyi gerçekleştiren ve deneyimleyen (hem insan hem de insan olmayan) varlıklardan daha uzun ömürlü, sessel olanın bilinmeyen ama gerçek kuvvetleri konusunda neler öğrenebiliriz? Bu sanat eserlerine içkin olan, unsurlar arasında kendiliğinden beliren bir enerji olarak açığa çıkan, bunlardan herhangi birine yerleşik olmadan etkileşimlerine aracılık eden duyulamaz niteliği nasıl açıklayabiliriz?

Sesle ilgili olanda her zaman kulağın duyduğundan fazlası vardır. *Sesle Avlanan* sergisindeki eserler de sessel rezonans kavramını duyulabilirlik veya duyulamazlık kısıtlamalarının ötesinde ele alarak bu fikri yansıtmakta gibi duruyor. Bu sanat eserlerini deneyimlemek, tanımlanabilir olacak en yakın açıklaması 'kulakları olmadan duymak' olacak bir hissin muğlak algısal belirtilerini ortaya çıkarıyor; kişinin bilinçli olarak erişilemeyecek olan sessel bir potansiyeli içgüdüsel olarak işleme koyma ve bundan anında etkilenme becerisi. Serginin sessizce tınlayan mekânlarına daldığımızda mekân ve zamanı birbirinden ayrı kavramlar olarak değil, duygu tetikleyici boyutlar olarak deneyimlemeye ve düşünmeye davet ederiz. Bu sergideki heykel ve enstalasyonlar aracılığıyla daha geniş anlamda ele alındığı üzere, 'sessel' sanat eseri uzay-zamanın şartlara bağlı yönüne müracaat eden, illa ki gerçek deneyim içinde tüketilmeyen fakat onu soyutlama aracılığıyla kapsayan ve ona eşlik eden, duygu tetikleyici bir olay haline gelir. Böylelikle burası, sanatsal uygulamanın maddiliği – gerçek malzemelerin donanımı- ve ölçülemez, hesaplanamaz, saptanamaz olan soyutlamanın maddi olmayışı arasındaki ilişki ve verimli gerginlik üzerine kuramsal olarak akıl yormak

için en iyi ortamdır. Niekolaas Lekkerkerk'in bu sergideki küratörlüğünden çıkan bir kavram olarak sessel rezonans, maddi varlığı olmayan ve ele tutulabilir olan arasında, sesin sanal potansiyeli ile filli duyuları ortasında işleyebilecek soyut-ama-gerçek bir materyalizm biçimini kapsar.

Ziyaretçiler, sıkı sıkıya tutunmuş Batı temsiliyet mantığını, aklın önceliğini ve göz-merkezciliğin zorbalığını bir kenara bırakmaya ve algının her zaman özne veya nesneye bağlı olmayabileceği fikrine açık hale gelmeye davet edilir. Aksine, algı özne ve nesne arasındaki "bu ilişkinin sınırı olarak hizmet eden harekette" (Deleuze, 2002: 282) bulunur. Bu sadece mekânsal-zamansal, gerçek ve cismani bir hareket değildir ve ziyaretçi ile sanat eseri arasındaki mesafeyi dolduran, sesin sanal aleminde mevcut olan bilinmeyen enerjileri harekete geçiren, şekilsel olmayan, potansiyel güçlerin katılımını ortaya koymaktadır. Bu sanal hareket algılayan ve algılanan arasında bir yerde, hızlı ve yavaş ilişkiler akışı olarak ortaya çıkarak sanat düzenlemesinin (insan, makine, ya da diğer) tüm unsurlarının alışılmadık bir sessel rezonansla birbirine bağlı olduğuna işaret eder. Bu bizi dinamik ve ilişkisel olan ama tamamen gerçek algıyla ilişkilendirilebilir olmayan estetik bölgelerin var oluşu üzerinde akıl yormaya teşvik eder. Bu yaklaşım tarzını benimsemek estetik kavramının insan-merkezci tanımının sebep olduğu karmaşadan kurtulmasını ve spekülatif bir yöntemle yeniden şekillendirilmesini olanaklı kılabilir. Estetiğin spekülatifleşme süreci, yeni deneyim alanlarının mühendislik projelerinin gerçekleştirilebilmesi için, düşüncenin insan görüngüsellüğünün kısıtlamalarına mesafeli olmasını gerektirir. Bu, sessel olayın özerk yaratıcılığının ve sanatçı ve katılımcıyı kendi komutasına itaat etmek üzere eğitime kabiliyetinin ipuçlarını taşır. Bu, estetiğin modernist yaratılışından (yani, sadece duysal olanla ilgili süreçlerin, güzelliğin, duygunun, öznelliğin, özgünlüğün, vb. değerinin araştırılmasından) ayrılan, uyum ve dengeyi korumak yerine, öngörülemeyen değişiklikleri gösteren bir tanımını yapmayı zorunlu kılar.

Sesle Avlanan sergisi "sesli nesneyi kendi başına gözlemlenmeye layık bir algı olarak ön plana getirir" (Schaeffer. Cox ve Warner içinde, 2004: 78). Sessel olan sanal olanı kapsayan ve ihtiva eden fakat illa ki gerçekleştirmek durumunda olmayan, eş zamanlı olarak hem madde içindeki hareketlerden oluşan bir şey hem de ilişkilerin oluşmasını sağlayıcı olarak belirir. Ve bir diğer açıdan da, sessel olanın sanat etkinliklerini sanat malzemesi, yaratıcı eylem ve sanatçı arasındaki, gerçekleşeceği kesin olmayan ihtimal durumları olarak açığa çıkardığını da söyleyebiliriz. Sonuçta, bu, düzenleme içindeki duyulamaz bir ritimselliğin ifade bulmasını olanaklı kılar; artık (harici) bir desteğe ihtiyacı olmayan bir güç ya da enerji, deneyimi sanat

eserinin kapsamı ve sanatçının niyetleri ötesine genişletir ve bizleri sessel rezonansın sıvı halleri içine daldırır.

SON NOT:

1. Iamblichus (MS. 245-325) ve Diderot (1751) gibi kaynaklara göre, akousmatikler (Schaeffer'in kullandığı şekliyle Acousmatiques) henüz Pisagorcuların arasına kabul edilmemiş olan ve bir perde veya örtünün arkasında sessizce oturup, hocalarının yüzünü görmeden fakat anlattıklarını duyarak beş yıl geçirmeye mecbur olan bir müritler grubuydu. Schaeffer'in yorumu haricinde akousmatikler hakkında ilgi çekici hikayeler Michel Chion'un *The Voice in Cinema* (1999), Brian Kane'in *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (2014) ve Jamie Sexton'un *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual* (2007) kaynaklarında bulunabilir.

KAYNAKÇA

Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. Derleyen ve çeviren Claudia Gorbman. New York; Chichester: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles, ve Felix Guattari. 2002. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çev. Brian Massumi. Londra & N.Y.: Continuum.

Kane, Brian. 2014. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Seuil.

Schaeffer, Pierre 'Acousmatics'. Christoph Cox ve Daniel Warner. 2005. *Audio Culture: Readings in Modern Music* içinde. Londra & N.Y.: Continuum.

Sexton, Jamie. 2007. *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

THE SONOROUS WORK OF ART

ELENI IKONIADOU

What more can we say about a work of art, in so far as it is not merely a cultural moment of experimentation by an artist-genius attempting to imitate or improve nature? Even if we accept that a degree of intention and control enters the relationship between artist, art project, and a body's experience of it, how can we account for the spacetime that they produce without falling into clichés about the priority of either (space over time, human subject over artificial object etc.)? In the age of the digital, the networked and the posthuman, sound and its subcultures can offer dynamic ways of approaching artworks, bodies and their perceptions. The sonic, we might argue, offers one way out of the binary dichotomies between nature and culture, material and immaterial strata, human and machine entities. This is because in the sphere of the sonic our traditional ideas of what it is to be human, what constitutes consciousness, our existing model of spacetime and the boundaries between concreteness and abstraction, are all fundamentally challenged. The sonic is everything that you can't see; it adds what isn't actually there. It is immersive, multidimensional, non-homogeneous openness. Acoustic imagination knows no boundaries; you can hear a wall or a room, you can create spaces that do not exist. As the artworks in *Percussive Hunter* demonstrate, the concepts and methods enabled by sound signal a breakdown, a welcomed posthumanist turn away from language.

Of course, avant-garde musicians, artists and writers turned to sound as the basis for theoretical and aesthetic experimentation as early as the 1940s and 1950s—or even earlier, if we take into account the Futurist movement. For Pierre Schaeffer (1966), the sonic object (*l'objet sonore*) is a sound whose origin cannot be identified by the listener: uncertain, unknown, dislocated. A sound that, rising from emergent audio technologies that alter and mutate it, calls for new kinds of perception and experience. For Schaeffer, the modern sound object recalls the ancient Pythagorean

'acousmatic experience' [1], which shifts attention away from the physical object and towards the a-referential force of the auditory. Following on the footsteps of the first experimenters, what can we make of the unknown yet real forces of the sonic, which outlive the space, time, and bodies (both human and nonhuman) that make up and experience the exhibition? How do we account for the inaudible quality immanent to these artworks, unfolding as autogenerated energy between the elements, mediating their interactions without residing in any of them?

There is always more in the sonic than meets the ear. The works in *Percussive Hunter* seem to echo this idea by opening up the notion of sonic resonance beyond its audible or inaudible constraints. Experiencing the artworks provokes obscure perceptual symptoms best approximated by the description of a sensation of 'hearing without ears'; the ability of a body to process viscerally and register immediately sonic potential that are consciously inaccessible to it. Immersed inside the quietly resonant spaces of the exhibition, we are invited to think and experience space and time not as separate concepts but as affective dimensions. The 'sonic' work of art, as is explored in its wider sense by the sculptures and installations of this show, becomes an affective event that invokes the contingent aspect of spacetime; that which is not necessarily exhausted in actual experience but envelops and accompanies it in abstraction. As such, it is the milieu par excellence within which to speculate on a relational and fruitful tension between the materiality of artistic practice—the hardware of the actual materials—and the immateriality of abstraction that cannot quite be measured, located, calculated. As a concept emerging from Niekolaas Lekkerkerk's curation of this show, sonic resonance encompasses an abstract-yet-real form of materialism, able to work in-between the incorporeal and the tangible, amidst the virtual potential and actual sensations of sound.

Visitors are invited to let go of the tenacious Western logic of representation, primacy of reason and tyranny of ocularcentrism, and open up to the idea that perception might not always belong to subject or object. Rather, perception resides “in the movement serving as the limit of that relation” (Deleuze, 2002: 282). This isn’t a purely spatiotemporal, actual and corporeal movement, but reveals the participation of amodal, potential forces, occupying the distance between visitor and art piece, activating unknown energies subsisting in the virtual realm of sound. The virtual movement emerges in-between perceiver and perceived as a stream of fast and slow relations hinting that all the elements of the art assemblage (human, machine, or other) are tied together by an unusual sonic resonance. It prompts us to speculate on the occurrence of aesthetic zones that are dynamic and relational but not entirely relatable to actual perception. Tuning into this mode can enable the disentanglement of the concept of aesthetics from its anthropocentric definition and its reworking according to a speculative modality. The speculative becoming of aesthetics entails a detachment of thought from the constraints of human phenomenality in order to engineer new domains of experience. It hints at the autonomous creativity of the sonic event and its capacity to instruct artist and participant to submit to its command. It summons a definition of aesthetics that departs from its modernist genesis (that is, from the study of solely sensory-related processes, the value of beauty, emotion, subjectivity, originality, etc.), to indicate unpredictable change, rather than maintain harmony and balance.

Percussive Hunter “brings the sonorous object to the fore as a perception worthy of being observed for itself” (Schaeffer in Cox and Warner, 2004: 78). The sonic emerges simultaneously as a thing made of movements in matter and as enabler of relations, encompassing and incorporating the virtual without necessarily actualising it. And in another sense, we could also say that the sonic unveils art events as instances of contingency between artwork material, creative act, and artist. Ultimately, it facilitates the articulation of an inaudible rhythmicity from within the assemblage; a power or energy that no longer needs (external) support, stretching experience beyond the scope of the artwork and the intentions of the artist and immersing us into the liquid states of sonic resonance.

END NOTES:

1. According to sources such as Iamblichus (245-325 C.E.) and Diderot (1751), acousmatics (Acousmatiques in Schaeffer) were a group of uninitiated Pythagorean disciples obliged to sit in silence for five years on one side of a screen or veil, unable to see the master’s face but able to hear him speak. Interesting accounts on acousmatics, apart from Schaeffer’s interpretation, can be found in Michel Chion’s *The Voice in Cinema* (1999), Brian Kane’s *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (2014) and Jamie Sexton’s *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual* (2007).

BIBLIOGRAPHY

Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. Edited and translated by Claudia Gorbman. New York; Chichester: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 2002. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. London & N.Y.: Continuum.

Kane, Brian. 2014. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Essai interdisciplines. Paris: Seuil.

Schaeffer, Pierre ‘Acousmatics’ in Christoph Cox and Daniel Warner. 2005. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. London & N.Y.: Continuum.

Sexton, Jamie. 2007. *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press.





**GERTRUDE STEIN
TENDER BUTTONS, 1914**

TENDER BUTTONS⁽¹⁾

Objects -- Food -- Rooms

By GERTRUDE STEIN⁽²⁾

OBJECTS

A Carafe, That is a Blind Glass.

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange
a single hurt color and an arrangement in a system to pointing.
All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The
difference is spreading.

Glazed Glitter.

Nickel, what is nickel, it is originally rid of a cover.

The change in that is that red weakens an hour. The change has
come. There is no search. But there is, there is that hope and
that interpretation and sometime, surely any's is welcome, some-
time there is breath and there will be a sinecure and charming

(1) Claire Marie, 1914, New-York.

(2) *transition* is happy to re-publish *Tender Buttons*. This epochal work which
first appeared in 1914 has been out of print for many years and only a few copies are still
extant. Concerning it Miss Stein says: "It was my first conscious struggle with the pro-
blem of correlating sight, sound and sense, and eliminating rhythm; some of the solutions
in it seem to me still alright, now I am trying grammar and eliminating sight and sound."

TRANSITION

very charming is that clean and cleansing. Certainly glittering is handsome and convincing.

There is no gratitude in mercy and in medicine. There can be no breakages in Japanese. That is no programme. That is no color chosen. It was chosen yesterday, that showed spitting and perhaps washing and polishing. It certainly showed no obligation and perhaps if borrowing is not natural there is some use in giving.

A Substance in a Cushion.

The change of color is likely and a difference a very little difference is prepared. Sugar is not a vegetable.

Callous is something that hardening leaves behind what will be soft if there is a genuine interest in there being present, as many girls as men. Does this change. It shows that dirt is clean when there is a volume.

A cushion has that cover. Supposing you do not like to change, supposing it is very clear that there is no change in appearance, supposing that there is regularity and a costume is that any the worse that an oyster and an exchange. Come to season that is there any extreme use in feathers and cotton. Is there not much more joy in a table and more chairs and very likely roundness and a place to put them.

A circle of fine card board and a chance to see a tassel.

What is the use of a violent kind of delightfulness if there is no pleasure in not getting tired of it. The question does not come before there is a quotation. In any kind of place there is a top to covering and it is a pleasure at any rate there is some venturing in refusing to believe nonsense. It shows what use there is in a whole piece if one uses it and it is extreme and very likely the little things could be dearer but in any case there is a bargain and if there is the best thing to do is to take it away and wear it and then be reckless be reckless and resolved on returning gratitude.

Light blue and the same red with purple makes a change. It shows that there is no mistake. Any pink shows that and very likely it is reasonable. Very likely there should not be a finer fancy present. Some increase means a calamity and this is the best preparation for three and more being together. A little calm is so ordinary and in any case there is sweetness and some of that.

GERTRUDE STEIN

A seal and matches and a swan and ivy and a suit.

A closet, a closet does not connect under the bed. The band if it is white and black, the band has a green string. A sight a whole sight and a little groan grinding makes a trimming such a sweet singing trimming and a red thing not a round thing but a white thing, a red thing and a white thing.

The disgrace is not in carelessness nor even in sewing it comes out out of the way.

What is the sash like. The sash is not like anything mustard it is not like a same thing that has stripes, it is not even more hurt than that, it has a little top.

A Box.

Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle. So then the order is that a white way of being round is something suggesting a pin and is it disappointing, it is not, it is so rudimentary to be analysed and see a fine substance strangely, it is so earnest to have a green point not to red but to point again.

A Piece of Coffee.

More of double.

A place in no new table.

A single image is not splendor. Dirty is yellow. A sign of more in not mentioned. A piece of coffee is not a detainer. The resemblance to yellow is dirtier and distincter. The clean mixture is whiter and not coal color, never more coal color than altogether.

The sight of a reason, the same sight slighter, the sight of a simpler negative answer, the same sore sounder, the intention to wishing, the same splendor, the same furniture.

The time to show a message is when too late and later there is no hanging in a blight.

A not torn rose-wood color. If it is not dangerous then a pleasure and more than any other if it is cheap is not cheaper. The amusing side is that the sooner there are no fewer the more certain is the necessity dwindled. Supposing that the case contained rose-wood and a color. Supposing that there was no reason for a distress and

TRANSITION

more likely for a number, supposing that there was no astonishment, is it not necessary to mingle astonishment.

The settling of stationing cleaning is one way not to shatter scatter and scattering. The one way to use custom is to use soap and silk for cleaning. The one way to see cotton is to have a design concentrating the illusion and the illustration. The perfect way is to accustom the thing to have a lining and the shape of a ribbon and to be solid, quite solid in standing and to use heaviness in morning. It is light enough in that. It has that shape nicely. Very nicely may not be exaggerating. Very strongly may be sincerely fainting. May be strangely flattering. May not be strange in everything. May not be strange to.

Dirt and Not Copper.

Dirt and not copper makes a color darker. It makes the shape so heavy and makes no melody harder.

It makes mercy and relaxation and even a strength to spread a table fuller. There are more places not empty. They see cover.

Nothing Elegant.

A charm a single charm is doubtful. If the red is rose and there is a gate surrounding it, if inside is let in and there places change then certainly something is upright. It is earnest.

Mildred's Umbrella.

A cause and no curve, a cause and loud enough, a cause and extra a loud clash and an extra wagon, a sign of extra, a sac a small sac and an established color and cunning, a slender grey and no ribbon, this means a loss a great loss a restitution.

A Method of a Cloak.

A single climb to a line, a straight exchange to a cane, a desperate adventure and courage and a clock, all this which is a system, which has feeling, which has resignation and success, all makes an attractive black silver.

GERTRUDE STEIN

A Red Stamp.

If lilies are lily white if they exhaust noise and distance and even dust, if they dusty will dirt a surface that has no extreme grace, if they do this and it is not necessary it is not at all necessary if they do this they need a catalogue.

A Box.

A large box is handily made of what is necessary to replace any substance. Suppose an example is necessary, the plainer it is made the more reason there is for some outward recognition that there is a result.

A box is made sometimes and them to see to see to it neatly and to have the holes stopped up makes it necessary to use paper.

A custom which is necessary when a box is used and taken is that a large part of the time there are three which have different connections. The one is on the table. The two are on the table. The three are on the table. The one, one is the same length as is shown by the cover being longer. The other is different there is more cover that shows it. The other is different and that makes the corners have the same shade the eight are in singular arrangement to make four necessary.

Lax, to have corners, to be lighter than some weight, to indicate a wedding journey, to last brown and not curious, to be wealthy, cigarettes are established by length and by doubling.

Left open, to be left pounded, to be left closed, to be circulating in summer and winter, and sick color that is grey that is not dusty and red shows, to be sure cigarettes do measure an empty length sooner than a choice in color.

Winged, to be winged means that white is yellow and pieces pieces that are brown are dust color if dust is washed off, then it is choice that is to say it is fitting cigarettes sooner than paper.

An increase why is an increase idle, why is silver cloister, why is the spark brighter, if it is brighter is there any result, hardly more than ever.

A Plate.

An occasion for a plate, an occasional resource is in buying and

TRANSITION

how soon does washing enable a selection of the same thing neater. If the party is small a clever song is in order.

Plates and a dinner set of colored china. Pack together a string and enough with it to protect the centre, cause a considerable haste and gather more as it is cooling, collect more trembling and not any even trembling, cause a whole thing to be a church.

A sad size a size that is not sad is blue as every bit of blue is precocious. A kind of green a game in green and nothing flat nothing quite flat and more round, nothing a particular color strangely, nothing breaking the losing of no little piece.

A splendid address a really splendid address is not shown by giving a flower freely, it is not shown by a mark or by wetting.

Cut cut in white, cut in white so lately. Cut more than any other and show it. Show it in the stem and in starting and in evening coming complication.

A lamp is not the only sign of glass. The lamp and the cake are not the only sign of stone. The lamp and the cake and the cover are not the only necessity altogether.

A plan a hearty plan, a compressed disease and no coffee, not even a card or a change to incline each way, a plan that has that excess and that break is the one that shows filling.

A Seltzer Bottle.

Any neglect of many particles to a cracking, any neglect of this makes around it what is lead in color and certainly discolor in silver. The use of this is manifold. Supposing a certain time selected is assured, suppose it is even necessary, suppose no other extract is permitted and no more handling is needed, suppose the rest of the message is mixed with a very long slender needle and even if it could be any black border, supposing all this altogether made a dress and suppose it was actual, suppose the mean way to state it was occasional, if you suppose this in August and even more melodiously, if you suppose this even in the necessary incident of there certainly being no middle in summer and winter, suppose this and an elegant settlement à very elegant settlement is more than of consequence, it is not final and sufficient and substituted. This which was so kindly a present was constant.

A Long Dress.

What is the current that makes machinery, that makes it crackle,

GERTRUDE STEIN

what is the current that presents a long line and a necessary waist.
What is this current.

What is the wind, what is it.

Where is the serene length, it is there and a dark place is not a dark place, only a white and red are black, only a yellow and green are blue, a pink is scarlet, a bow is every color. A line distinguishes it. A line just distinguishes it.

A Red Hat.

A dark grey, a very dark grey, a quite dark grey is monstrous ordinarily, it is so monstrous because there is no red in it. If red is in everything it is not necessary. Is that not an argument for any use of it and even so is there any place that is better, is there any place that has so much stretched out.

A Blue Coat.

A blue coat is guided guided away, guided and guided away, that is the particular color that is used for that length and not any width not even more than a shadow.

A Piano.

If the speed is open, if the color is careless, if the event is overtaken, if the selection of a strong scent is not awkward, if the button holder is held by all the waving color and there is no color, not any color. If there is no dirt in a pin and there can be none scarcely, if there is not then the place is the same as up standing.

There is no dark custom and it even is not acted in any such a way that a restraint is not spread. That is spread, it shuts and it lifts and awkwardly not awkwardly the centre is in standing.

A Chair.

A widow in a wise veil and more garments shows that shadows are even. It addresses no more, it shadows the stage and learning. A regular arrangement, the severest and the most preserved is that which has the arrangement not more than always authorised.

A suitable establishment, well housed, practical, patient and staring, a suitable bedding, very suitable and not more particularly than complaining, anything suitable is so necessary.

TRANSITION

A fact is that when the direction is just like that, no more, longer, sudden and at the same time not any sofa, the main action is that without a blaming there is no custody.

Practice measurement, practice the sign that means that really means a necessary betrayal, in showing that there is wearing.

Hope, what is a spectacle, a spectacle is the resemblance between the circular side place and nothing else, nothing else.

To choose it is ended, it is actual and more than that it has it certainly has the same treat, and a seat all that is practiced and more easily much more easily ordinarily.

Pick a barn, a whole barn, and bend more slender accents than have ever been necessary, shine in the darkness necessarily.

Actually not aching, actually not aching, a stubborn bloom is so artificial and even more than that, it is a spectacle, it is a binding accident, it is animosity and accentuation.

If the chance to dirty diminishing is necessary, if it is why is there no complexion, why is there no rubbing, why is there no special protection.

A Frightful Release.

A bag which was left and not only taken but turned away was not found. The place was shown to be very like the last time. A piece was not exchanged, not a bit of it, a piece was left over. The rest was mismanaged.

A Purse.

A purse was not green, it was not straw color, it was hardly seen and it had a use a long use and the chain, the chain was never missing, it was not misplaced, it showed that it was open, that is all that it showed.

A Mounted Umbrella.

What was the use of not leaving it there where it would hang what was the use if there was no chance of ever seeing it come there and show that it was handsome and right in the way it showed it. The lesson is to learn that it does show it, that it shows it and that nothing, that there is nothing, that there is no more to do about it and just so much more is there plenty of reason for making an exchange.

GERTRUDE STEIN

A Cloth.

Enough cloth is plenty and more, more is almost enough for that and besides if there is no more spreading is there plenty of room for it. Any occasion shows the best way.

More.

An elegant use of foliage and grace and a little piece of white cloth and oil.

Wondering so winningly in several kind of oceans is the reason that makes red so regular and enthusiastic. The reason that there is more ships are the same shining very colored rid of no round color.

A New Cup and Saucer.

Enthusiastically hurting a clouded yellow bud and saucer, enthusiastically so is the bite in the ribbon.

Objects.

Within, within the cut and slender joint alone, with sudden equals and no more than three, two in the centre make two one side.

If the elbow is long and it is filled so then the best example is all together.

The kind of show is made by squeezing.

Eye Glasses.

A color in shaving, a saloon is well placed in the centre of an alley.

A Cullet.

A blind agitation is manly and uttermost.

Careless Water.

No cup is broken in more places and mended, that is to say a plate is broken and mending does do that it shows that culture is Japanese. It shows the whole element of angels and orders.

TRANSITION

It does more to choosing and it does more to that ministering counting. It does, it does change in more water.

Supposing a single piece is a hair supposing more of them are orderly, does that show that strength, does that show that joint, does that show that balloon famously. Does it.

A Paper.

A courteous occasion makes a paper show no such occasion and this makes readiness and eyesight and likeness and a stool.

A Drawing.

The meaning of this is entirely and best to say the mark, best to say it best to show sudden places, best to make bitter, best to make the length tall and nothing broader, anything between the half.

Water Raining.

Water astonishing and difficult altogether makes a meadow and a stroke.

Cold Climate.

A season in yellow sold extra strings makes lying places.

Malachite.

The sudden spoon is the same in no size. The sudden spoon is the wound in the decision.

An Umbrella

Coloring high means that the strange reason is in front not more in front behind. Not more in front in peace of the dot.

A Petticoat.

A light white, a disgrace, an ink spot, a rosy charm.

GERTRUDE STEIN

A Waist.

A star glide, a single frantic sullenness, a single financial grass greediness.

Object that is in wood. Hold the pine, hold the dark, hold in the rush, make the bottom.

A piece of crystal. A change, in a change that is remarkable there is no reason to say that there was a time.

A woolen object gilded. A country climb is the best disgrace, a couple of practices any of them in order is so left.

A Time to Eat.

A pleasant simple habitual and tyrannical and authorised and educated and resumed and articulate separation. This is not tardy.

A Little Bit of a Tumbler.

A shining indication of yellow consists in there having been more of the same color than could have been expected when all four were bought. This was the hope which made the six and seven have no use for any more places and this necessarily spread into nothing. Spread into nothing.

A Fire.

What was the use of a whole time to send and not send if there was to be the kind of thing that made that come in. A letter was nicely sent.

A Handkerchief.

A winning of all the blessings, a sample not a sample because there is no worry.

Red Roses.

A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot.

In Between.

In between a place and candy is a narrow foot-path that shows

TRANSITION

more mounting than anything, so much really that a calling meaning a bolster measured a whole thing with that. A virgin a whole virgin is judged made and so between curves and outlines and real seasons and more out glasses and a perfectly unprecedented arrangement between old ladies and mild colds there is no satin wood shining.

Colored Hats.

Colored hats are necessary to show that curls are worn by an addition of blank spaces, this makes the difference between single lines and broad stomachs, the least thing is lightening, the least thing means a little flower and a big delay a big delay that makes more nurses than little women really little women. So clean is a light that nearly all of it shows pearls and little ways. A large hat is tall and me and all custard whole.

A Feather.

A feather is trimmed, it is trimmed by the light and the bug and the post, it is trimmed by little lean and by all sorts of mounted reserves and loud volumes. It is surely cohesive.

A Brown.

A brown which is not liquid not more so is relaxed and yet there is a change, a news is pressing.

A Little Called Pauline.

A little called anything shows shudders.

Come and say what prints all day. A whole few watermelon. There is no pope.

No cut in pennies and little dressing and choose wide soles and little spats really little spices.

A little lace makes boils. This is not true.

Gracious of gracious and a stamp a blue green white bow a blue green lean, lean on the top.

If it is absurd then it is leadish and nearly set in where there is a tight head.

A peaceful life to arise her, moon and moon and moon. A letter

GERTRUDE STEIN

a cold sleeve a blanket a shaving house and nearly the best and regular window.

Nearer in fairy sea, nearer and farther, show white has lime in sight, show a stitch of ten. Count, count more so that thicker and thicker is leaning.

I hope she has her cow. Bidding a wedding, widening received treading, little leading, mention nothing.

Cough out cough out in the leather and really feather it is not for.

Please could, please could, jam it not plus more sit in when.

A Sound.

Elephant beaten with candy and little pops and chews all bolts and reckless reckless rats, this is this.

A Table.

A table means does it not my dear it means a whole steadiness. Is it likely that a change.

A table means more than a glass even a looking glass is tall. A table means necessary places and a revision a revision of a little thing it means it does mean that there has been a stand, a stand where it did shake.

Shoes.

To be a wall with a damper a stream of pounding way and nearly enough choice makes a steady midnight. It is pus.

A shallow hole rose on red, a shallow hole in and in this makes ale less. It shows shine.

A Dog.

A little monkey goes like a donkey that means to say that means to say that more sighs last goes. Leave with it. A little monkey goes like a donkey.

A White Hunter.

A white hunter is nearly crazy.

TRANSITION

A Leave.

In the middle of a tiny spot and nearly bare there is a nice thing to say that wrist is leading. Wrist is leading.

Suppose an Eyes.

Suppose it is within a gate which open is open at the hour of closing summer that is to say it is so.

All the seats are needing blackening. A white dress is in sign. A soldier a real soldier has a worn lace a worn lace of different sizes that is to say if he can read, if he can read he is a size to show shutting up twenty-four.

Go red go red, laugh white.

Suppose a collapse in rubbed purr, in rubbed purr get.

Little sales ladies little sales ladies little saddles of mutton.

Little sales of leather and such beautiful beautiful, beautiful beautiful.

A Shawl.

A shawl is a hat and hurt and a red balloon and an under coat and a sizer a sizer of talk.

A shawl is a wedding, a piece of wax a little build. A shawl.

Pick a ticket, pick it in strange steps and with hollows. There is hollow hollow belt, a belt is a shawl.

A plate that has a little bobble, all of them, any so.

Please a round it is ticket.

It was a mistake to state that a laugh and a lip and a laid climb and a depot and a cultivator and little choosing is a point it.

Book.

Book was there, it was there. Book was there. Stop it, stop it, it was a cleaner, a wet cleaner and it was not where it was wet, it was not high, it was directly placed back, not back again, back it was returned, it was needless, it put a bank, a bank when, a bank care.

Suppose a man a realistic expression of resolute reliability suggests pleasing itself white all white and no head does that mean soap. It does not so. It means kind wavers and little chance to beside beside rest. A plain.

GERTRUDE STEIN

Suppose ear rings, that is one way to breed, breed that. Oh chance to say, oh nice old pole. Next best and nearest a pillar. Chest not valuable, be papered.

Cover up cover up the two with a little piece of string and hope rose and green, green.

Please a plate, put a match to the seam and really then really then, really then it is a remark that joins many many lead games. It is a sister and sister and a flower and a flower and a dog and a colored sky a sky colored grey and nearly that nearly that let.

Peeled Pencil, Choke.

Rub her coke.

It Was Black, Black Took.

Black ink best wheel bale brown.

Excel lent not a hull house, not a pea soup, no bill no care, no precise no past pearl pearl goat.

This is This Dress, Aider.

Aider, why, aider why whow, whow stop touch, aider whow, aider stop the muncher, muncher munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a meadowed king, makes a to let.

FOOD

ROASTBEEF ; MUTTON ; BREAKFAST ; SUGAR ; CRANBERRIES ; MILK ; EGGS ; APPLE ; TAILS ; LUNCH ; CUPS ; RHUBARB ; SINGLE ; FISH ; CAKE ; CUSTARD ; POTATOES ; ASPARAGUS ; BUTTER ; END OF SUMMER ; SAUSAGES ; CELERY ; VEAL ; VEGETABLE ; COOKING ; CHICKEN ; PASTRY ; CREAM ; CUCUMBER ; DINNER ; DINING ; EATING ; SALAD ; SAUCE ; SALMON ; ORANGE ; COCOA ; AND CLEAR SOUP AND ORANGES AND OAT-MEAL ; SALAD DRESSING AND AN ARTICHOKE ; A CENTRE IN A TABLE.

Roastbeef.

In the inside there is sleeping, in the outside there is reddening, in the morning there is meaning, in the evening there is feeling.

Sanatçılar / Artists

A Kassen
Juliette Bonneviot
Nina Canell
Nicolas Deshayes
Kevin Gallagher
Paul Geelen
Camille Henrot
Carlos Irijalba
Rachel de Joode
Fran Meana
Alexandra Navratil
Katja Novitskova
Angela de Weijer
Müge Yılmaz

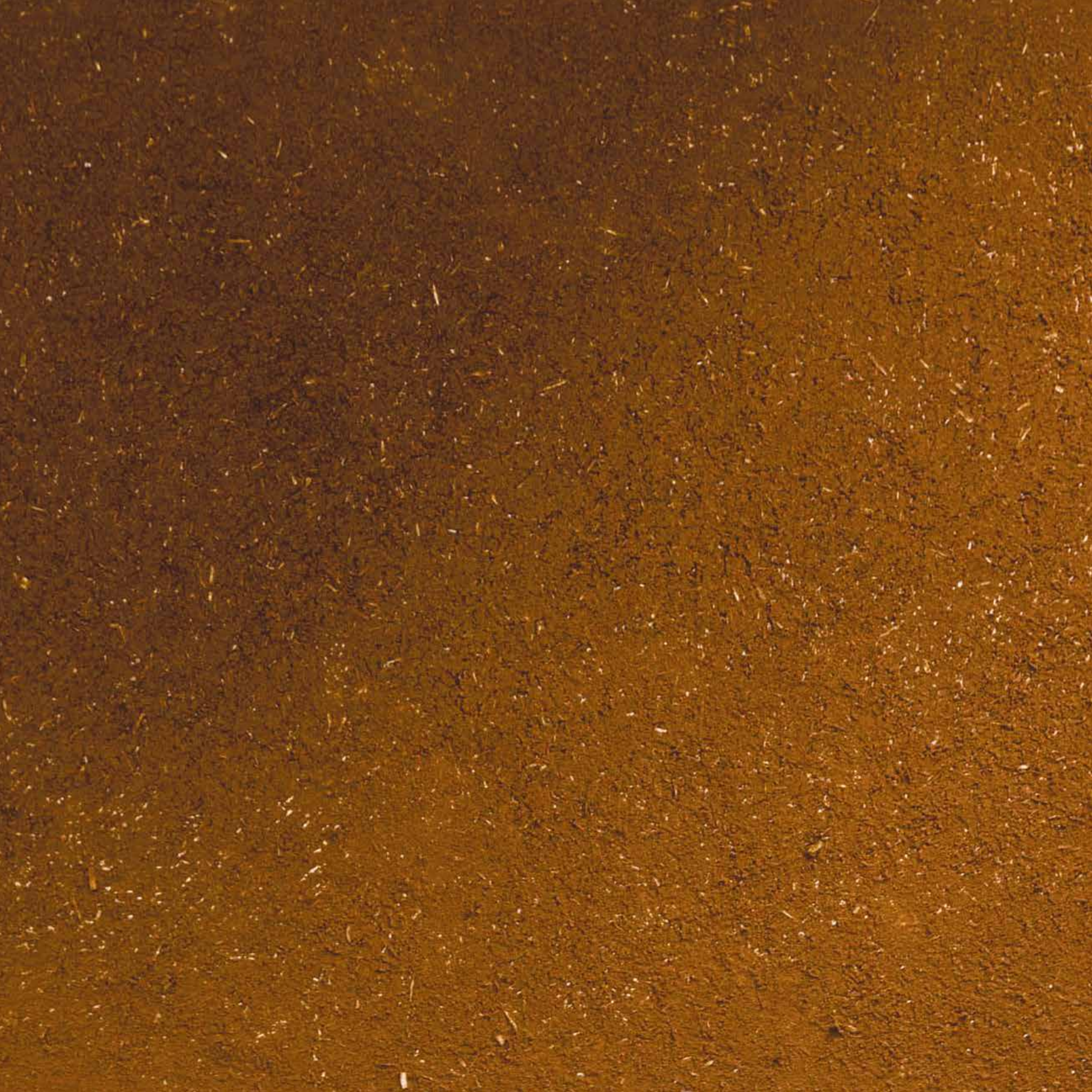
A KASSEN

Christian Bretton-Meyer (1976), Morten Steen Hebsgaard (1977), Søren Petersen (1977), Tommy Petersen (1975).

Kopenhag'da yaşıyor ve çalışıyorlar. / **Live and work in Copenhagen, Denmark.**







ŒYLERİN RENGİ (KAKTÜS) / THE COLOUR OF THINGS (CACTUS), 2013

C-print ve duvar resmi / C-print and wall painting

Fotoğraf / Photo: 145 x 100 cm

Resim / Painting: 100 x 150 cm

Sanatçı ve Gallery Nicolai Wallner izniyle

Courtesy of the artist and Gallery Nicolai Wallner

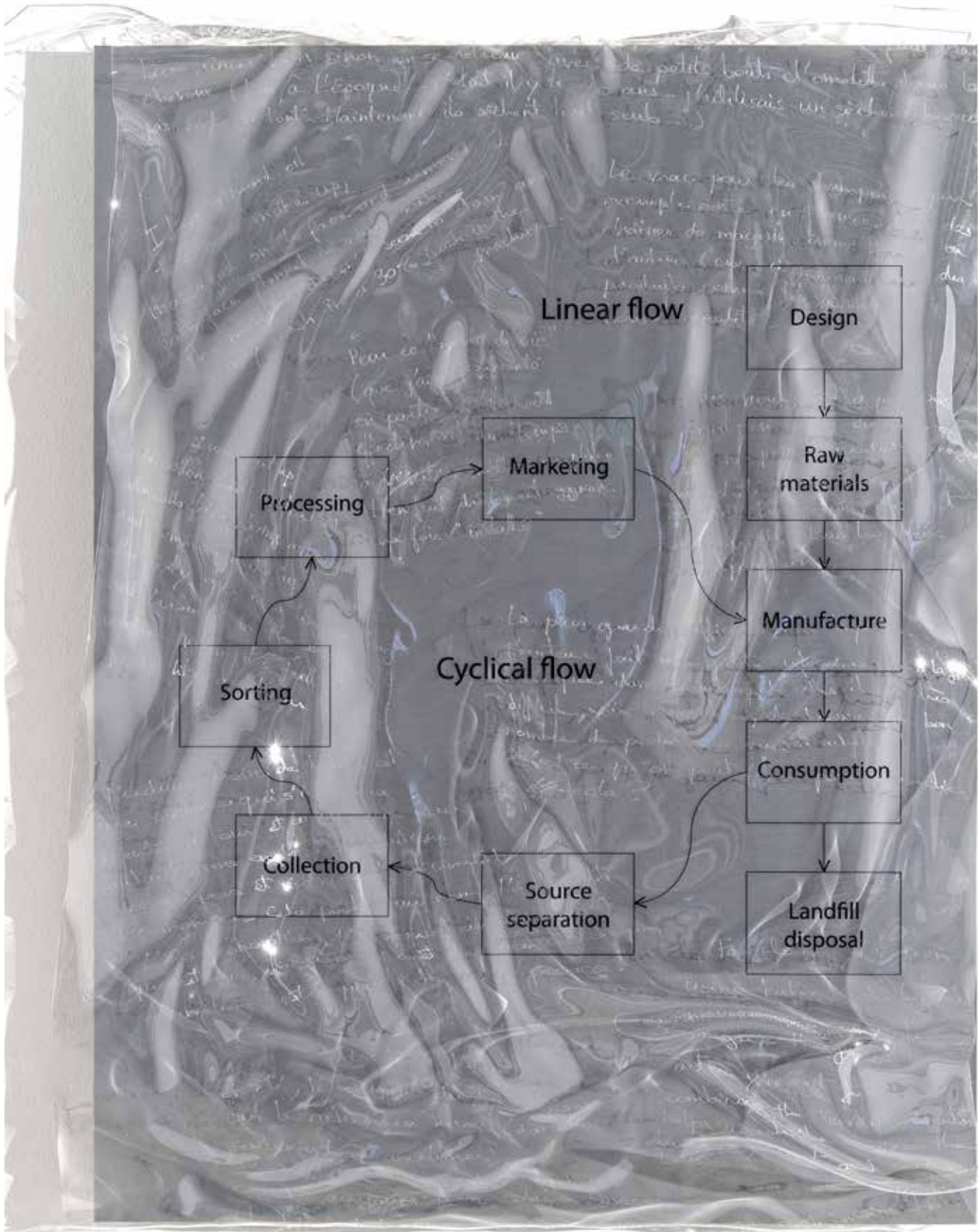
JULIETTE BONNEVIOT

1983 yılında Paris, Fransa'da doğdu. Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.

Born 1983 in Paris, France. Lives and works in Berlin, Germany.









Waste hierarchy

Most favoured option

Avoidance /
Prevention

Preparing for re-use

Recycling

Other recovery

Disposal

Least favoured option

Checking, cleaning, repairing,
refurbishing, whole items or spare parts

Turning waste into a new product.
Includes composting if it meets quality
protocols

Includes incineration with energy recovery,
gasification and pyrolysis
which produce energy

Landfill and incineration without energy
recovery



Baby Feminism?

Handwritten notes in Spanish: "Hoy en día... para el planeta... medio"

Handwritten notes in French: "Peu de choses (l'absence de papier) en vente au marché du fait de la hausse du papier et le sig en sac de 10 kg... les bouteilles vides au recyclage"

Define Zero Waste

Track Waste Data

Prioritize Waste Reduction Activities

Engage Employees and Build a Sustainability Culture

9 STEPS TO LANDFILL-FREE



Strengthen Supplier Partnerships

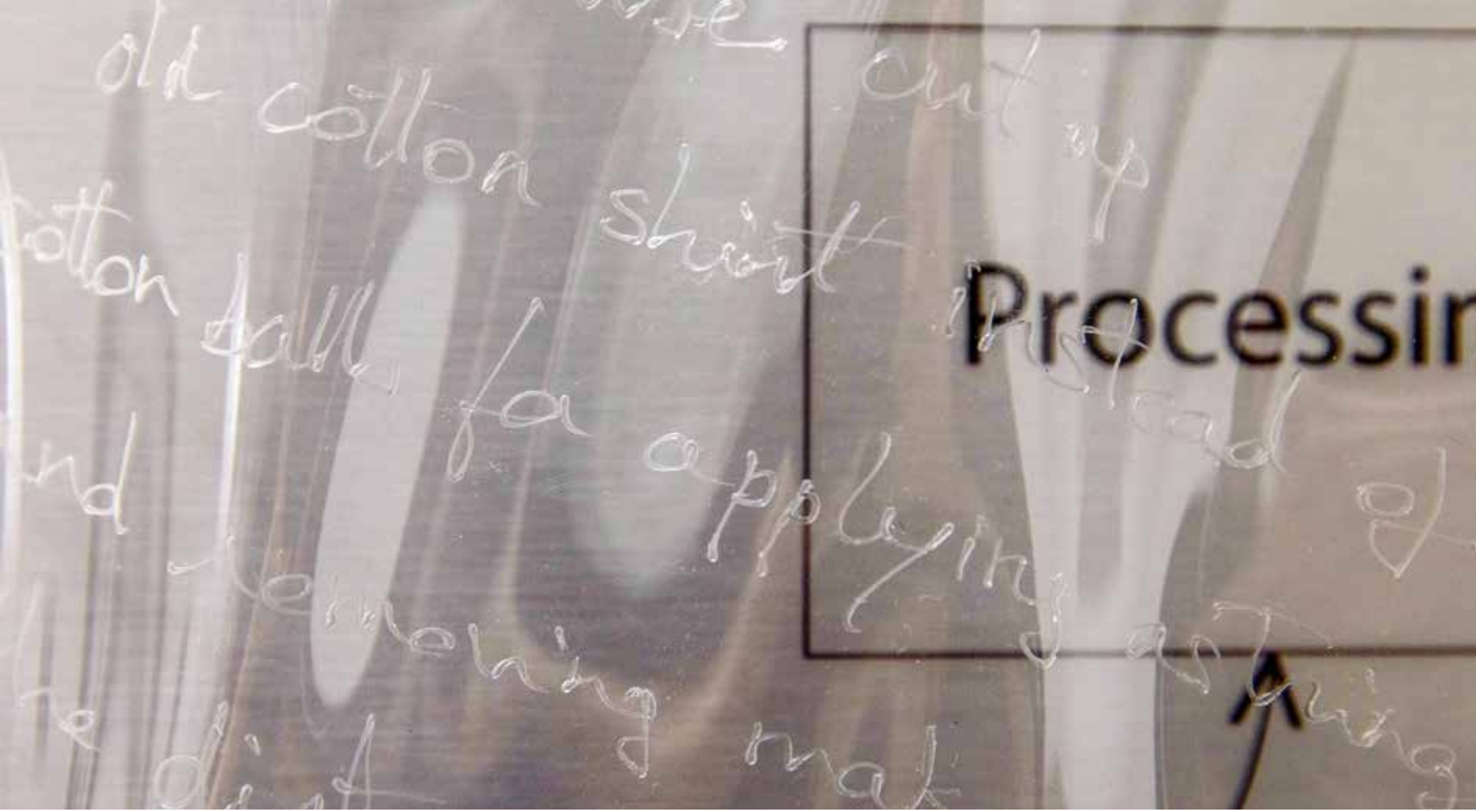
Resolve Regulatory Issues

Share Best Practices

Achieve Landfill-Free

Improve Efforts





MİNİMAL GENÇ KIZ STRATEJİ PANOSU #1

MINIMAL JEUNE FILLE STRATEGY BOARD #1, 2013

PET plastik, paslanmaz çelik, toz alma fırçası / PET plastic, stainless steel, duster
90 x 60 x 10 cm

MİNİMAL GENÇ KIZ STRATEJİ PANOSU #2

MINIMAL JEUNE FILLE STRATEGY BOARD #2, 2013

PET plastik, paslanmaz çelik, toz alma fırçası / PET plastic, stainless steel, duster
90 x 60 x 10 cm

MİNİMAL GENÇ KIZ STRATEJİ PANOSU #3

MINIMAL JEUNE FILLE STRATEGY BOARD #3, 2013

PET plastik, paslanmaz çelik, ahşap fırça / PET plastic, stainless steel, wooden brush
90 x 60 x 10 cm

Fotoğraf / Photography: Blaise Adilon

Sanatçı ve Wilkinson Gallery izniyle / Courtesy of the artist and Wilkinson Gallery

NINA CANELL

1979 yılında Växjö, İsveç'te doğdu. Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.
Born 1979 in Växjö, Sweden. Lives and works in Berlin.

UÇ SINIRLARA BİR METHİYE DAHA

ANOTHER ODE TO OUTER ENDS, 2010

Çimento, leğen, su, ultrason jeneratörü, taş

Cement, bucket, water, ultra-sound generator, stone

250 x 200 x 25 cm





(BU CİVARDA) / (NEAR HERE), 2014

Elektrik kablosu, akrilik, ahşap / Electricity cable, acrylic, wood

108 x 13,5 x 13,5 cm

Sanatçı, Daniel Marzona, Mother's Tankstation ve Galerie Wien Lukatsch izniyle

Courtesy of the artist, Daniel Marzona, Mother's Tankstation and Galerie Wien Lukatsch



NICOLAS DESHAYES

1983 yılında Nancy, Fransa'da doğdu. Londra'da yaşıyor ve çalışıyor.

Born 1983 in Nancy, France. Lives and works in London.







GLUTEN İÇİNDE ÇAKMAKTAŞLARI / FLINTS IN GLUTEN, 2013
Vakumla şekil verilmiş plastik, pigmentle renklendirilmiş poliüretan köpük ve toz boyalı alüminyum
Vacuum formed plastic, pigmented polyurethane foam and powder-coated aluminium
175 x 114 x 10 cm

Sanatçı ve Jonathan Viner Gallery izniyle
Courtesy of the artist and Jonathan Viner Gallery

KEVIN GALLAGHER

1986 yılında Şikago, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğdu. Rotterdam'da yaşıyor ve çalışıyor.

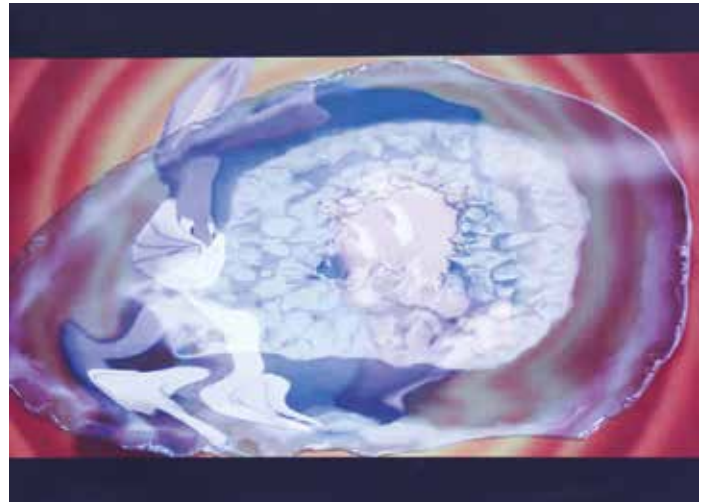
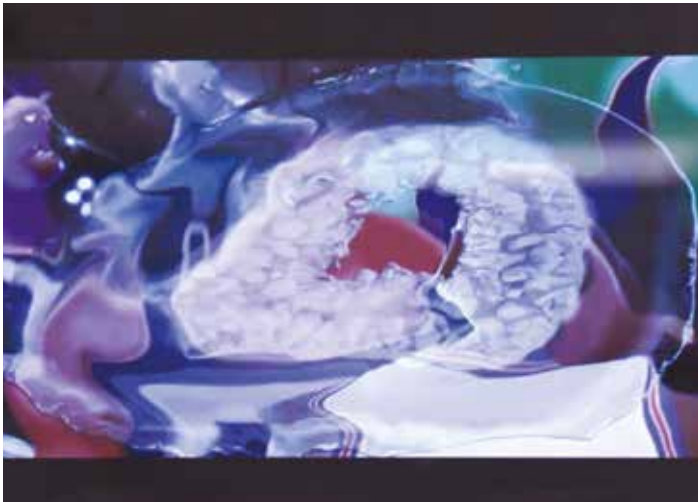
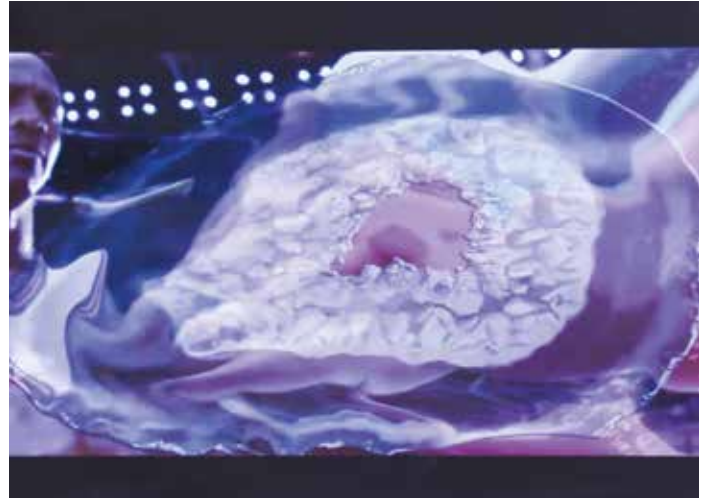
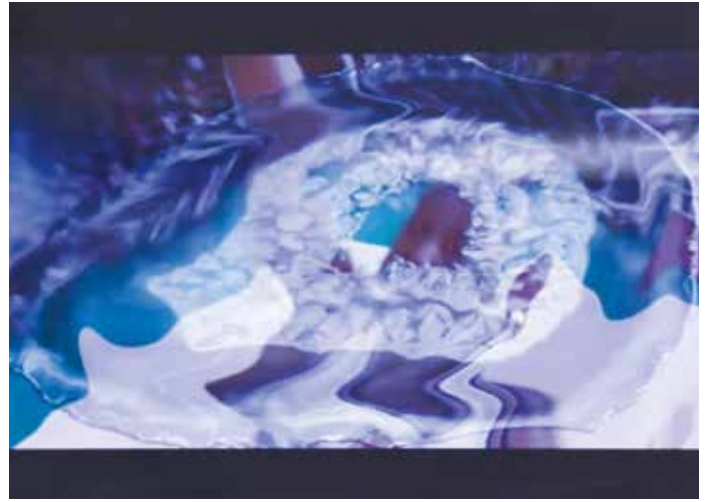
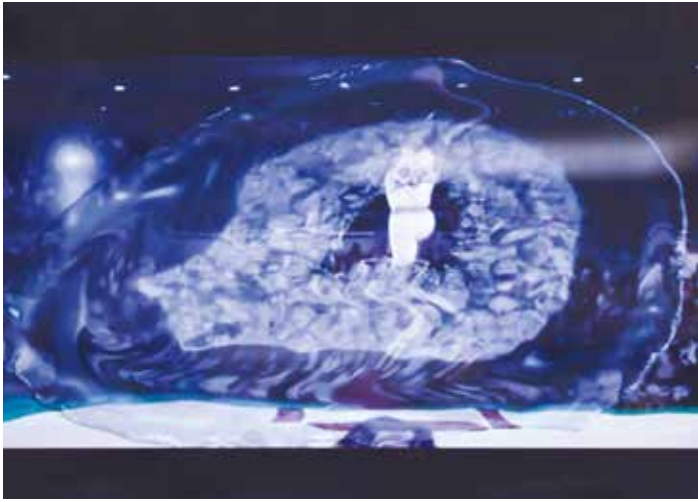
Born 1986 in Chicago, The United States. Lives and works in Rotterdam.





SQUID JAM, 2014
Fiberglas, reine, hoparlörler, cam, klavye ayağı, kalamar mürekkebi, Space Jam video dosyası, tablet bilgisayar
Fiberglass, resin, speakers, glass, keyboard stand, squid ink, modified Space Jam video file, tablet computer

Sanatçının izniyle / Courtesy of the artist





PAUL GEELEN

1983 yılında Weert, Hollanda'da doğdu. Amsterdam'da yaşıyor ve çalışıyor.
Born 1983 in Weert, The Netherlands. Lives and works in Amsterdam.





5. DUVAR / 5TH WALL, 2014
O.B.B. - Yağ bağlayıcı kalıp kumu / O.B.B. - Oil-bonded casting sand

Sanatçının izniyle / Courtesy of the artist



KIPEDIA

Handwritten text on a document, likely a list or index, with some illegible entries.



Small text at the bottom of the projection, possibly a copyright notice or technical information.

CAMILLE HENROT

1978 yılında Paris, Fransa'da doğdu. Paris ve New York'ta yaşıyor ve çalışıyor.
Born 1978 in Paris, France. Lives and works in Paris and New York.



GROSSE FATIGUE, 2013
Video (renkli, sesli), 13 dakika / Video (colour, sound), 13 min

Sanatçı, Silex Films ve Kamel Mennour izniyle
Courtesy the artist, Silex Films and Kamel Mennour

CARLOS IRIJALBA

1979 yılında Pamplona, İspanya'da doğdu. Amsterdam'da yaşıyor ve çalışıyor.

Born 1979 in Pamplona, Spain. Lives and works in Amsterdam, The Netherlands.





DURAKLATILMIŞ DİZİ / PAUSED SEQUENCE, 2014
Alüminyum yapı üzerinde florit sondaj numunesi / Fluorite drilling on aluminium structure
214 x 100 x 11,5 cm

B183, 2014
Bizmut alaşımı eklenmiş florit sondaj numunesi / Borehole fluorite with bismuth alloy insert
Değişken ölçülerde / Dimensions variable, ~210 x 210 cm

Sanatçı ve Galería Moisés Pérez de Albéniz izniyle
Courtesy of the artist and Galería Moisés Pérez de Albéniz

RACHEL DE JOODE

1979 yılında Amersfoort, Hollanda'da doğdu. Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.

Born 1979 in Amersfoort, The Netherlands. Lives and works in Berlin.







TAŞ İÇİNDE HEYKELLEŞTİRİLMİŞ İNSAN DERİSİ (II)
SCULPTED HUMAN SKIN IN ROCK (II), 2014

Alüminyum kompozit panel üzerine renkli dijital fotoğraf baskısı, mermer
Digital C-type photo print mounted on aluminium dibond, marble
82 x 155 x 50 cm

Sanatçı ve Neumeister Bar-Am izniyle
Courtesy of the artist and Neumeister Bar-Am

FRAN MEANA

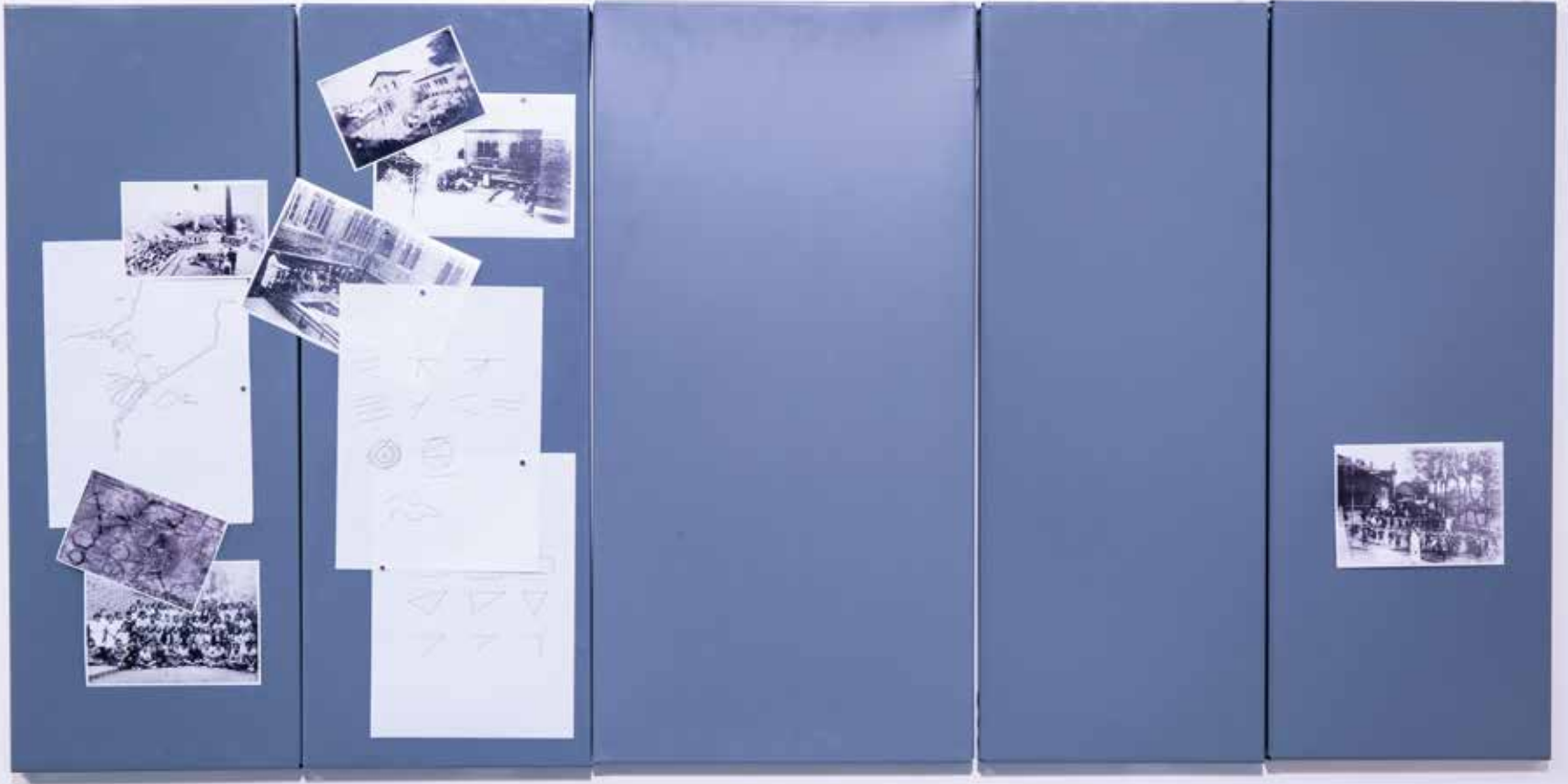
1982 yılında Avilés, İspanya'da doğdu. Londra'da yaşıyor ve çalışıyor.
Born 1982 in Avilés, Spain. Lives and works in London.







THE IMMATERIAL MATERIAL #2, 2014
Metal raf üniteleri, beton, polipropilen mesh
Metal shelving units, concrete, polypropylene mesh
160 x 210 x 32 cm



THE IMMATERIAL MATERIAL #A, 2014

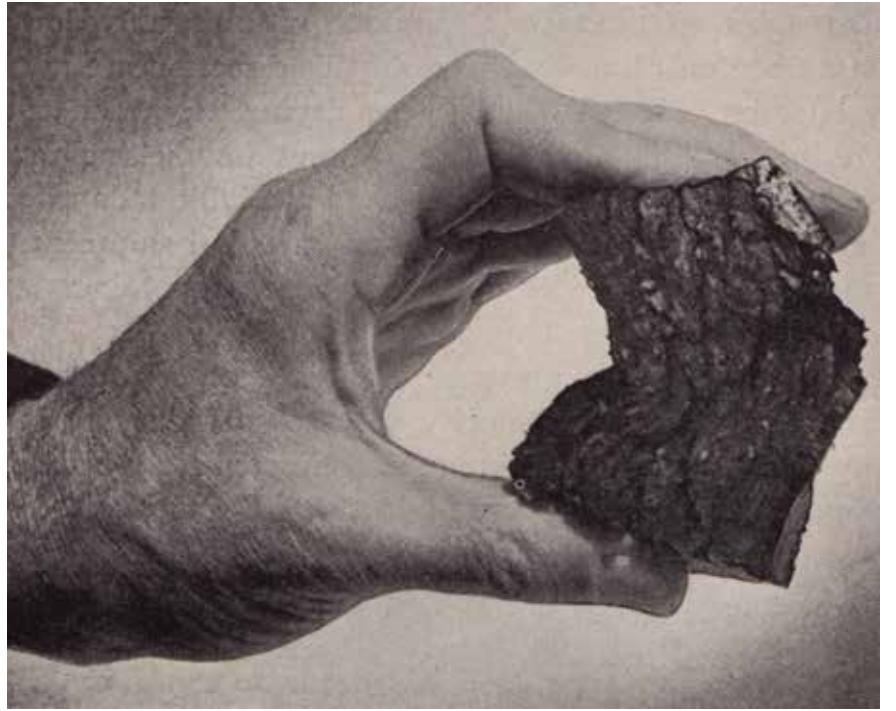
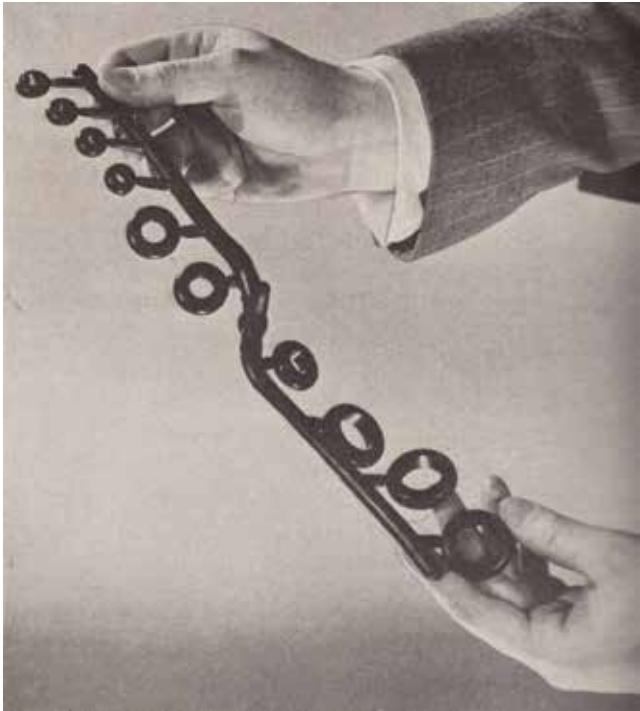
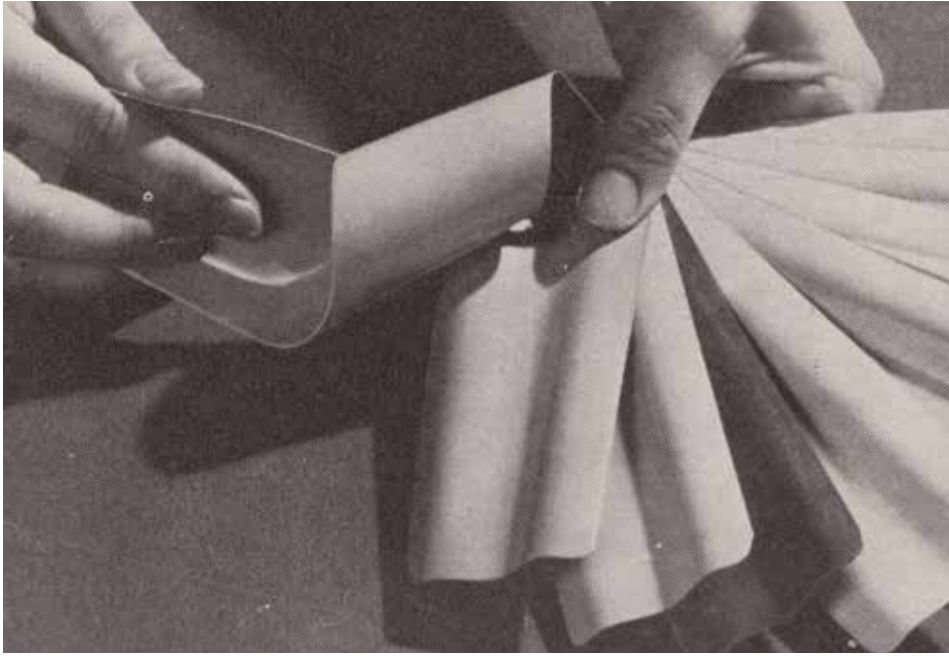
Kâğıt, mıknatıs, metal raflar / Paper, magnet, metal shelves
80 x 162 cm

Sanatçı ve NoguerasBlachard Gallery izniyle
Courtesy of the artist and NoguerasBlanchard Gallery

ALEXANDRA NAVRATIL

1978 yılında Zürich, İsviçre'de doğdu. Amsterdam ve Zürich'te yaşıyor ve alışıyor.

Born 1978 in Zürich, Switzerland. Lives and works in Amsterdam and Zürich.



MODERN SİHİR / MODERN MAGIC, 2013

162 slayt, 2 slayt projektörü / 162 slides, 2 slide projectors

Sanatçının izniyle / Courtesy of the artist





KATJA NOVITSKOVA

1984 yılında Tallinn, Estonya'da doğdu. Amsterdam ve Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.

Born 1984 in Tallinn, Estonia. Lives and works in Amsterdam and Berlin.





APPROXIMATION XV, 2014
Alüminyum kompozit panel üzerine dijital baskı, dekupe edilmiş pano
Digital print on aluminium dibond, cutout display
120 x 170 x 35 cm

Sanatçı ve Kraupa-Tuskany Zeidler izniyle
Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler

ANGELA DE WEIJER

1987 yılında Eindhoven, Hollanda'da doğdu. Eindhoven'da yaşıyor ve çalışıyor.
Born 1987 in Eindhoven, The Netherlands. Lives and works in Eindhoven.



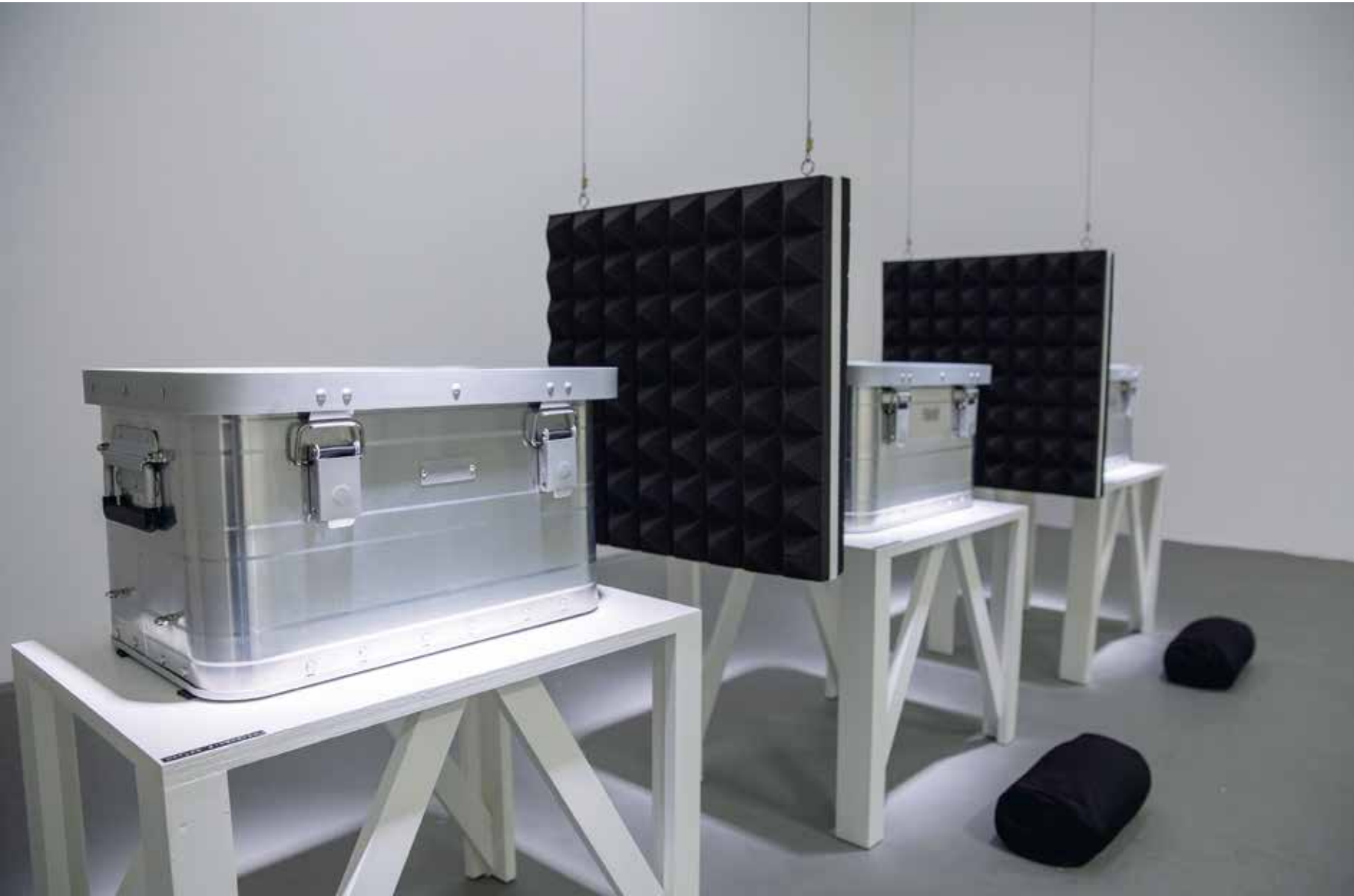




∞ 3: KULAK MİSAFİRİ NESNELER / ∞ 3: EARWITNESS OBJECTS, 2014

Alüminyum ses geçirmez sandıklar, ahşap, akustik sünger, askı sistemi sesli nesnelere, rehberli dinleme prosedürü
Aluminium soundproof crates, wood, acoustic foam, mounting system sonic objects, guided listening procedure

Sanatçının izniyle / Courtesy of the artist



MÜGE YILMAZ

1985 yılında İstanbul, Türkiye'de doğdu. Amsterdam'da yaşıyor ve çalışıyor.

Born 1985 in Istanbul, Turkey. Lives and works in Amsterdam.

KITASAL ADA (YENİ BİR YAŞAM GÜDÜSÜ)

CONTINENTAL ISLAND (A NEW ÉLAN VITAL), 2013

Polistren köpük, epoksi, bal / Styrofoam, epoxy, honey

61 x 56 x 21 cm

Fotoğraf / Photo: Gert Jan van Rooij

Sanatçının izniyle / Courtesy of the artist





AKBANK SANAT: İstiklâl Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul T: (212) 252 35 00-01 www.akbanksanat.com

KÜRATÖR | CURATOR: Niekolaas Johannes Lekkerkerk

PRODÜKSİYON ASİSTANI | PRODUCTION ASSISTANT: Sanne Goudriaan

METİNLER | TEXTS: Niekolaas Johannes Lekkerkerk, Gertrude Stein, Eleni Ikoniadou

MEKÂN FOTOĞRAFLARI | SPACE PHOTOGRAPHS: Serkan Yıldırım

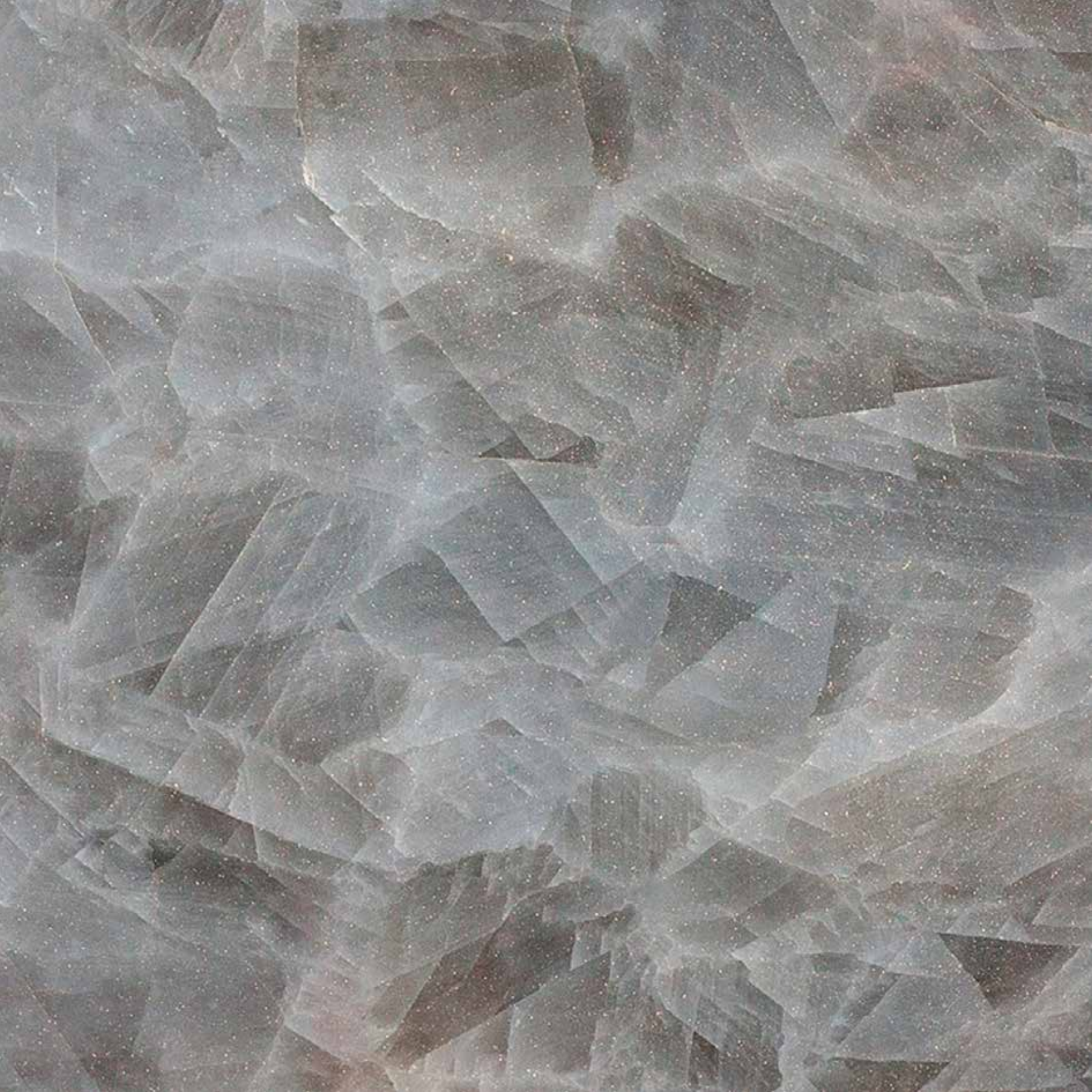
ÇEVİRİ | TRANSLATION: Yiğit Adam

TASARIM | DESIGN: Being Çözüm Reklam

BASKI | PRINT: Diasan Basım Form Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş. Akçaburgaz Mah. 1590 Sokak No: 3 Esenyurt, İstanbul
T: (212) 858 21 41 pbx

Niekolaas Johannes Lekkerkerk tüm sanatçılara sergiye katkıları için; Sanne Goudriaan ve Akbank Sanat ekibine (Zeynep Arınç, Ayşegül Coşkun, Olgay Karagöz) bu sergiyi gerçekleştirmek için gösterdikleri üstün çabalar için; Akbank Sanat Uluslararası Küratör Yarışması jürisine (Susanne Pfeffer, Anna-Kaisa Rastenberger, Sam Bardaouil ve Till Fellrath) ve onlara başkanlık eden Başak Şenova'ya, bu sergi önerisine inandıkları için; sanatçıların galerileri ve orada çalışan kadrolara destekleri için; Eleni Ikoniadou'ya bu sergi çerçevesinde yazdığı yeni fikirler uyandıran metin için teşekkürlerini sunar.

Niekolaas Johannes Lekkerkerk wishes to thank all the artists for their contributions to the exhibition; Sanne Goudriaan and the team at Akbank Sanat (Zeynep Arınç, Ayşegül Coşkun, Olgay Karagöz) for all their great efforts in the process of making this exhibition work; the jury of the Akbank Sanat International Curator Competition (Susanne Pfeffer, Anna-Kaisa Rastenberger, Sam Bardaouil and Till Fellrath), as headed by Başak Şenova, for putting their faith in this proposal; the artist's galleries and their staff for their support; Eleni Ikoniadou for writing a though-provoking essay in the frame of this exhibition.



2014'te düzenlenen Akbank Sanat Uluslararası K rat r Yarışması'nda Susanne Pfeffer, Anna-Kaisa Rastenberger, Sam Bardouil ve Till Fellrath'dan oluşan jüri değerlendirmesi sonucunda Hollandalı küratör Niekolaas Johannes Lekkerkerk yarışmayı kazanmıştır.

The winner of the Akbank Sanat International Curator Competition 2014 Niekolaas Johannes Lekkerkerk was chosen by the evaluation of a jury comprising Susanne Pfeffer, Anna-Kaisa Rastenberger, Sam Bardouil and Till Fellrath.