

Contents | İindekiler

- 14 **If we keep crying, we will go blind.**
Introduction: T. Melis Golar
- 15 *Ağlamaya devam edersek, kr olacağız.*
Giriş: T. Melis Golar
- 40 **History's fur hat: Tears as ideological props**
Kaya Gen
- 41 *Tarihin krkl şapkası: İdeolojik sahne dekorları olarak gzyaşları*
Kaya Gen
- 78 **Politics of Mourning**
Joowon Park
- 79 *Yas Tutmanın Politikası*
Joowon Park
- 84 **Biographies of the authors**
Yazar Biyografileri
- 94 **CV Isaac Chong Wai**









Video stills from *Controllable/Uncontrollable Tears* (2022), p.5–8, 11–13, 36, 38–39
Kontrol edilebilir/Edilemez Gözyaşları (2022) videosundan alınmış görseller, p.5–8, 11–13, 36, 38–39



If we keep crying, we will go blind.

Introduction

T. Melis Golar

Isaac Chong Wai adopts a narrative that publicly re-evaluates notions concerning the entirety of society; such as power, violence, collectivity, leaderlessness, and mourning. Actively carrying out his artistic practice since 2011, Chong reinterprets certain events that took place in recent history in a contemporary vernacular. When I took a deeper look at his work prior to and during the exhibition, I noticed some common points that have gradually embedded themselves within his practice. Among these were fragility, emptiness, and subtle disruptions of systematics. Although this introduction concerns the exhibition *If we keep crying, we will go blind*. in particular, it might be helpful to keep in mind these qualities while reading the catalogue.

In his last solo exhibition *Leaderless* (2021, Istanbul) he envisioned a future without leaders by challenging us to construct a world in which centralism has lost its validity. In this exhibition, Chong proposes a leaderless moment once again, only this time focusing on funerals of state leaders that took place in public spaces, with an emphasis on the repressive atmosphere that remains despite their absence. He observes the body language and facial expressions of the mourners and examines the connection of the individual to the nation through the lens of personal emotions. In other words, he deals with the politics of death by pointing out how the act of mourning can be used as a means of propaganda over society, thus upholding an implicit political campaign. Revealing how authority permeates the public's mourning and tears, Chong takes us to the brink of imagining a free society in which emotions can be freely expressed. Chong's critical gaze is embodied in the exhibition by large-scale installations, silk-screened prints, a lightbox mirror, and a performative video.

Blindness is often defined by darkness; on the contrary, light is the fundamental component and most basic input of the sense of sight. The warning "if we keep crying, we will go blind." points out how people are distanced from their own ideologies by a system in which the emotional expressions of society are controlled by the state. The notion of blindness in the title not only refers to the physical loss of sight but also recalls the potential of immersion into mental darkness.

The two installations in the heart of the exhibition, titled *Crying Streetlights*, were inspired by the street lamps in prominent squares in North Korea and China. Ordinarily meant to illuminate

Ağlamaya devam edersek, kör olacağız.

Giriş

T. Melis Golar

Isaac Chong Wai güç, şiddet, kolektivite, lidersizlik ve yas gibi toplumun tamamıyla ilişkili kavramları bireysel ve kamusal olarak yeniden değerlendirmeye alan ve yakın tarihte gerçekleşmiş olayları güncel bir dille yorumlayan bir anlatımı benimsiyor. 2011 yılından bu yana aktif bir şekilde sanatsal çalışmalarını sürdüren Chong'un sergi öncesi ve süresince çalışmalarını daha derin bir okumayla incelediğimde pratiğine yavaş yavaş yerleşen bazı önemli ortaklıkların olduğunu fark ettim. Bunların içinde kırılgnalık, boşluk, sistematiğı incelikli bir biçimde bozma gibi öne çıkan kimi noktalar vardı. Her ne kadar bu giriş yazısı, *Ağlamaya devam edersek, kör olacağız*. sergisi özelinde yazılmış olsa da sanatçının yapıtlarının taşıdığı bu nitelikleri akla yeniden getirerek kataloğı okumanın faydalı olacağını düşünüyorum.

2021 yılında İstanbul'da açtığı son kişisel sergisi *Lidersiz*'de (2021) merkeziyetçiliğın geçerliliğini yitirdiğı bir dünya inşa etmeye yönlendiren, lidersiz bir gelecek tasavvuru kurmuştu. Bu sergide ise Chong yine lidersiz bir anı gözler önüne seriyor ancak bu kez; bunu devlet yöneticilerinin ölümleri sonrasında düzenlenen kamusal alanlardaki devlet törenlerini merceğe alarak ve yokluklarında dahi süregiden baskıcı varlığa dikkat çekerek yapıyor. Cenazelerde yas tutanların beden ve yüz ifadelerini gözlemleyerek bireysel duygular kanalıyla bireyin ulusla kurduğı bağlantıyı inceliyor. Diğer bir deyişle, yasın toplum üzerinde bir propaganda mekanizması olarak kullanılması ve bunun üzerinden sürdürülen örtük siyasi kampanyaya işaret ederek, ölümün politikasını işliyor. İnsanların yasına ve gözyaşlarına kadar sızan otoriteyi ifşa eden Chong, bizi özgür toplumun özgür hislerini düşlemenin eşliğine getiriyor. Sanatçının bu eleştirel bakışı sergide büyük ölçekli yerleştirmeler, serigrafi baskılar, ışıklı ayna bir kutu ve performatif videoda vücut buluyor.

Körlük çoğunlukla karanlıkla tanımlanır, aksine ışık görebilmenin ana bileşeni, en temel girdisidir. "Ağlamaya devam edersek, kör olacağız" nasihatı, devlet eliyle toplumun duygusal ifadelerinin kontrol altına alındığı sistemin içinde, insanın bireysel ideolojilerden nasıl uzaklaştırıldığına işaret eder. Başlıktaki körlük kavramı yalnızca fiziki bir görme kaybını değil, zihinsel bir karanlığa gömülme ihtimalini hatırlatır.

Serginin merkezinde duran *Ağlayan Sokak Lambası* isimli iki yapıt Kuzey Kore ve Çin'in önemli meydanlarında bulunan sokak lambalarından ilhamla oluşturulmuş yerleştirmelerdir. Meydanları aydınlatan karanlıkta yol gösterici lambalar, Chong'un yorumuyla yapıt özelinde

the squares and guide people in the dark, the lamps in Chong's installations are presented as dysfunctional, hollow, unilluminating objects, signifying blindness. Engaging the gaps by partly covering them with chains, Chong places tears as an allegory on the street lamps and thus anthropomorphizes them as the silent witnesses of public mournings. As indirect depictions of the public spaces representative of a nation, the street lamps are ordinary actors on the stage of the control mechanism that creates an ironic sense of security over society. I think the notions of emptiness, absence and fragility in Chong's works become remarkably relevant at this point. Chong conceptualizes absence by systematically filling it with different spectacles, objects that are fragile both materially and essentially. The mention of the other is embodied by the delicate but undeniable authenticity of these objects. His depictions of absence were once found in a cast glass tracing a wound inflicted through violence, now in a delicate chain adorning a neck. Absence and emptiness recall the presence and absence of the other.¹ Every drop of a tear descending from the eyes of a people who have lost their leader is represented here with chains, each link of which is blank. These spaces emerge as black holes enabling one to see the past or the future, a forceful warning, recalling the other's presence.

In the silkscreens dispersed throughout the walls of the exhibition, Chong addresses photographs of people crying in the aforementioned national funerals of state leaders. His interventions on the tears give them exaggerated visibility. The cable chain curtains that fall on the prints demarcate the fine line between inside and outside, personal and public; the interventions on the tears emphasize the vagueness between true sorrow and exaggerated expression. The physical features and functionalities refer to the conceptual dualities present in the exhibition: public-individual, strength-fragility, precious-ordinary, subtle-forceful.

Additionally, I think the most vital detail of the series is implicit in its title. Chong calls the series *Crying People* instead of 'Mourning People' and thereby questions the basis of mourning. Are tears shed because of love for one's leader? Or is that mourning designed by a state whose public is obligated to obey it? Are the laments intended for the person or for the death of authority? The photographs don't infer clearly whether the people are genuinely sad or performing an extravagant pretension. Another significant point in the title is Chong's emphasis on counting, something also encountered in his previous works. In 2019, he painted prison fences in the *Lines Series* and titled the work through the numbering of each bar. This time, by counting the crying people in the images, I think he is somewhat embedding his criticism in these numbers. The numbers leave people indifferent to the actual subject. The individuals in such visuals were serviced to the whole world to be representative of the nation, without revealing any individual identity. Therefore, the people crying for the nation mattered to the state not for who they were but for their numbers. Such disregard and reductiveness also stand for the nation's own choices; 'the feelings of the state'² to put it in

¹ Güngörmüş, N. E. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu: Sanat ve Edebiyat Üzerine Psikanalitik Denemeler* (1st ed.). Publication of Metis.

² Zilberman Gallery. (2022, June 1). *Isaac Chong Wai — If we keep crying, we will go blind*. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/715953110>

işlevsiz hale getirilmiş içi boş ve ışıksız nesnelere olarak sunulur ve söz konusu körlüğü imler. Yer yer zincirlerle örterek bu boşlukları kullanan Chong, gözyaşlarını temsili olarak lambaların üzerine yerleştirir ve böylece kamusal yasaların sessiz tanıkları olan sokak lambalarını insanlaştırır. Ulusu temsil eden kamusal alanların dolaylı betimleyicileri olan lambalar, kontrol mekanizması sahnesinin sıradan bir elemanı olarak toplum üzerinde ironik bir güvenlik hissi yaratırlar. Yazının başında bahsettiğim boşluk ve kırılma kavramlarının bu noktada kayda değer bir hükmünün olduğunu düşünüyorum. Chong farklı temsillerle bu boşlukları doldurarak kavramsallaştırır ve onu sistematik olarak hem maddesel hem de öz olarak kırılma nesnelere doldurur. Ötekinin bahsi, bu nesnelere narin fakat yadsınmaz gerçekliklerinde vücut bulur. Sanatçının eserlerinde boşluğun tasviri, kimi zaman şiddetin açtığı yarayı takip eden döküm bir camda, kimi zamansa boynu süsleyen ve oldukça narin birer zincirle dolar. Yokluk ve boşluk ötekinin varlığı ve yokluğunu hatırlatır. ¹ Tarihte liderlerini kaybeden halkın her bir gözyaşı burada zincirlerle temsil edilir, her bir halkası boş olan zincirlerle. Boşluklar geçmiş veya geleceği görebilmeyi sağlayan bir kara delik, ötekinin varlığını hatırlatan kuvvetli bir uyarıcı olarak belirir.

Chong, sergi duvarlarına yayılmış serigrafi baskı çalışmalarında bahsi geçen ülkelerin devlet liderlerinin cenazelerinde ağlayan insanların fotoğraflarını konu edinir. Gözyaşları üzerine yaptığı müdahaleler onlara abartılı bir görünürlük verir. Baskıların önüne düşen zincirden perdeler içerisi-dışarı, kişisel ve kamusal olanı ayırır; gözyaşlarına yapılan müdahale ise; gerçek üzüntü ile abartılı ifade arasındaki belirsiz alana vurgu yapar. Fiziki özellik ve işlevsellikler sergide bulunan toplum-birey, güçlülük-kırılma, değerli-sıradan, incelikli-kuvvetli gibi kavram ikiliklerine referanslar taşır.

Bunların yanında, seriye dair çarpıcı noktanın serilerin taşıdıkları başlıklarda gizli olduğunu düşünüyorum. Chong serilere 'Yas Tutan İnsanlar' yerine *Ağlayan İnsanlar* ismini vererek, yasin temelini sorgular. Gözyaşları lidere duyulan sevgiden ötürü mü akıtılır? Yoksa tutulan yas toplumun uymak durumunda bırakıldığı devletin bir tasarısı mıdır? Ağtılar kişinin mi, yoksa otoritenin mi ölümüne yakılır? Fotoğraflara bakarak, insanların içli bir hüznü taşıdığı veya abartılı bir rol icra ettiği sonucuna varmak oldukça güçtür. Başlıktaki diğer bir öne çıkan nokta ise, geçmiş yapıtlarında da karşılaşılan sayma işlemiyle yaptığı vurgudur. Chong 2019'da *Çizgiler Serisi*'nde resmettiği hapisane parmaklıklarının çizgilerini tek tek saymak vasıtasıyla yaptığını isimlendirmişti. Sanatçı, bu kez ağlayan insanları sayarak çalışmasını isimlendiriyor ve kanımca konuya dair eleştirisini de biraz buraya gizliyor. Çünkü, sayılar konuya karşı insanı kayıtsız bırakıyor. Söz konusu görsellerdeki bireyler tüm dünyaya kimliksiz fakat ulusun temsili olarak servis edildiler. Bu yüzden ulus için ağlayan insanların devlet nezdindeki önemleri, kim oldukları üzerinden değil, sayıya çok olmalarıyla ilişkiliydi. Bu tür bir yok sayma ve niteliği sayıya indirgeme aslında ulusun seçimlerini de temsil ediyor; Chong'un deyimiyse 'devletin hislerini'.²

¹ Güngörmüş, N. E. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu: Sanat ve Edebiyat Üzerine Psikanalitik Denemeler* (1st ed.). Metis Yayıncılık.

² Zilberman Gallery. (2022, June 1). *Isaac Chong Wai — If we keep crying, we will go blind*. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/715953110>

Chong's terms. This presence without identity thus becomes significant through Chong's act of counting and asserts his defiance against the generification of individual existences.

The video *Controllable / Uncontrollable Tears* analyzes the emotional states of the mourning that prominently connect various pieces in the exhibition. When it comes to national mourning in a public space, the movements themselves no longer resemble traditional mourning rituals/habits but adapt the structure of state norms, distinguishing what is inherent in the public from the private. In a video showing faces without expressions, the performers can be observed crying with or without tears. Two analogous expressions oscillate between authenticity and pretense. The question is how –and to what degree– one can externally control the personal and bodily experience of one's inner feelings. The chains used in the video –also dominant in the exhibition– are a significant part of the performance. They connect the performers to one another, and function as both limit and guide for their movements, which subsequently evokes the interactions of a society's shared mourning.

The titular work, a lightbox with mirror, deliberately leaves the word 'blind,' which the sentence underscores, in the dark. Among the writers of the catalogue of his former solo show *What Is The Future In The Past? And What Is The Past In The Future?* (2019) held in Zilberman Berlin, Caroline Ha Thuc mentions the artist's *Missing Space* (2019) series, writing, "Mirrors metaphorically belong to a timeless world."³ We hear the echo of that sentence on the mirrored lightbox, turned towards the visitors who watch the scenes of mourning from the past, apparently to recommend connecting to the present and imagining the future.

The coherence that each object and content come together to form in this exhibition solidifies in this catalogue thanks to Kaya Genç's *History's Fur Hat: tears as ideological props* and Joowon Park's *Politics of Mourning*. Genç draws upon humanity's conservation of history and memory in his text narrated around the story of a fur hat and makes a subtle connection with Chong's ways of representing absence, whereas Park makes a distinction between mourning and grief, pondering its roots in the Korean nation followed by transnational projections.

The artist's futuristic narratives about the collective being and the body, along with his political discourse, unequivocally highlight the significance of solidarity. In the exhibition *If we keep crying, we will go blind*. as well as his previous ones, Chong convinces us that it might not be so difficult to embrace a pluralist and inclusive consensus instead of a single self-centered mind, horizontal and homogeneous structures instead of a vertical and heterogeneous order regarding rights and equality, and the open and free expression of emotions instead of covert and inexpressible concealment.

³ Ha Thuc, C. (2019). *What Is the Future in the Past? And What Is the Past in the Future?*. Zilberman.

Kimliksiz mevcudiyet, Chong'un sayma eylemiyle yeniden gündeme geliyor ve bireylerin varlıklarının genelleştirilmesine karşı onun başkaldırısını ortaya koyuyor.

Kontrol Edilebilir / Edilemez Gözyaşları videosu sergide bulunan önemli parçaları birleştiren yasın duygu durum analizini yapar. Özellikle devreye ulusal ve kamusal bir yas tutma süreci girdiğinde hareketlerin geleneksel yas tutma ritüellerinden sıyrılarak devlet normlarına uyan bir yapıya bürünmesi kamusal olanla özel olanın tabiatı gereği ayrışır. İfadeyi yüzlerin yakından gözlemlenebildiği videoda, performansçılar gözyaşlarıyla veya gözyaşı olmadan ağlarlarken görünür. Karşılaştırılabilir iki farklı ifade sahici ile yapmacık olan arasında salınır. Böylece, his gibi kontrolü oldukça bireysel ve bedensel bir deneyimin bir dış etmenle nasıl ve ne derece kontrol edilebildiği bir soru olarak ortaya çıkar. Videoda kullanılmış olan ve sergiyi de domine eden zincirler, performansın da önemli bir parçasıdır. Performansçıları birbirine bağlayan zincirler, hem hareketleri kısıtlayan ve hem de yöneten bir rol üstlenirler. Bu da müşterek bir yasın toplum içindeki etkileşimini çağırır.

Serginin ismini üzerinde taşıyan ışıklı ayna kutu, cümlelerin özellikle işaret ettiği kör kelimesini karanlıkta bırakır. 2019 yılındaki Zilberman Berlin'de gerçekleşen *What Is Future In The Past? And What Is The Past In The Future?* sergisi kataloğunda metin yazarlarından Caroline Ha Thuc sanatçının *Missing Space* (2019) serisinden bahsederken "Aynalar metaforik olarak zamansız bir dünyaya aittir"³ der. Bu sözün yansımasını yapıtın üzerinde hissederiz. Sergide ele alınan geçmişe ait yas sahnelerini izleyen ziyaretçilere çevrilen ayna, bugüne bağ kurmaya ve geleceği düşünmeye bir öneri getirir gibidir.

Sergide bulunan her bir nesnenin ve içeriğin kendi içindeki bütünselliği bu katalogda Kaya Genç'in kaleme aldığı *Tarihin kürklü şapkası: ideolojik sahne dekorları olarak gözyaşları* ve Joowon Park'ın *Yas Tutmanın Politikası* başlıklı metinleriyle pekiyor. Genç, kürk bir şapka hikayesi etrafında şekillendirdiği metninde insanlığın, tarihi ve hafızayı muhafazasından bahsederek Chong'un yokluğu temsil etme biçimleriyle incelikli bir bağlantı kuruyor. Park ise yas ve keder kavramlarının ayrımını ortaya koyarak, bunun önce Kore toplumundaki köklerinden, sonra da ulusötesi izdüşümlerinden söz ediyor.

Sanatçının bireyin ve bedenin kolektifliğine dair gelecek kurguları ve politik söylemi, açık bir biçimde dayanışmanın önemine vurgu yapıyor. Chong'un *Ağlamaya devam edersek, kör olacağız*. sergisi ve önceki tüm sergileri; tek ve bencil bir akıl yerine çoğulcu ve kapsayıcı fikir birliğinin, haklar ve eşitlik bağlamında dikey ve heterojen bir düzen yerine yatay ve homojen bir yapının, kapalı ve tarifsiz bir örtüklük yerine duyguların açık ve özgürce ifadesini özümsemenin hiç de zor olmayacağına inandırıyor bizleri.

³ Ha Thuc, C. (2019). *What Is the Future in the Past? And What Is the Past in the Future?*. Zilberman.



ISAAC CHONG WAI
If we keep crying, we will go blind.

17 Mayıs/May – 30 Temmuz/July 2022





Crying Streetlight in Kumsusan Palace of the Sun
Kumsusan Güneş Sarayı'nda Ağlayan Sokak Lambası, 2022
Metal and cable chains / *Metal ve zincir*
ca. 330 x 300 x 300 cm



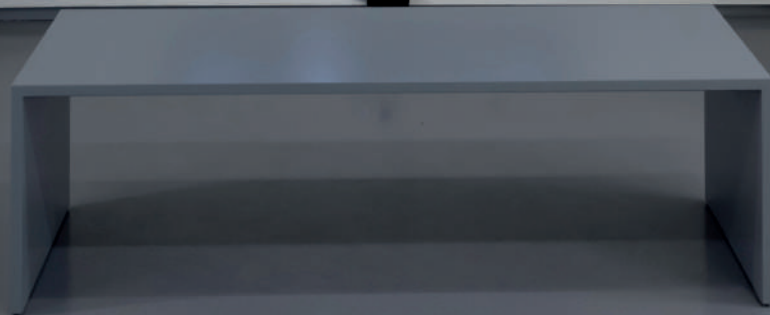
IF WE KEEP

Crying Streetlight in Tiananmen Square
Tiananmen Meydanı'nda Ağlayan Sokak Lambası, 2022
Metal and cable chains / Metal ve zincir
ca. 310 x 200 x 200 cm









Controllable/Uncontrollable Tears
Kontrol Edilebilir/Edilemez Gözyaşları, 2022
Two-channel video / İki kanallı video
16'02"







History's fur hat: Tears as ideological props

Kaya Genç

The Czech novelist Milan Kundera was the most incisive chronicler of the Cold War's vanishing line between private and public lives. His *Book of Laughter and Forgetting* (1978) ponders public displays of emotion in Prague and other capitals of Soviet-occupied Europe. In that novel's opening scene, the former communist prime minister, Klement Gottwald, steps out on a balcony in Prague to harangue hundreds of thousands of citizens waiting under snow. It's February 1948, and his comrade Vladimir Clementis, the future foreign minister, takes off his fur hat and places it on the bareheaded Gottwald to keep his leader warm. A photograph of this moment marked the beginning of communist Bohemia. Yet three years later, it had to be amended after Clementis, the generous hat-giver, was charged with treason. CLEMENTIS IS SAID TO HAVE VANISHED read an ominous headline in the *New York Times* on February 4, 1951. Charged with "bourgeois nationalism," he was hanged a year later. "The propaganda section immediately made him vanish from history and, of course, from all photographs," Kundera writes. "Ever since, Gottwald has been alone on the balcony. Where Clementis stood, there is only the bare palace wall. Nothing remains of Clementis but the fur hat on Gottwald's head."

Such images serve as history's bookmarks. Poring over *Eleven Crying People in China* (1976), 2022, which is part of Isaac Chong Wai's latest serigraphy series, I recalled that photo of the fur hat, and wondered whether Clementis provided it privately, or if the headgear was a carefully placed prop of statecraft. Chong, in his new body of work, suggests it's impossible to tell. He presents a disturbing scene featuring figures who mourn the passing of Mao Zedong on September 9, 1976, and this choice allows the show to begin *in medias res*—at a moment of high tension and drama. Looking at this grainy image and similar others made me feel like a detective trying to separate fact from fabrication.

Chong's mourners present their sentiments in militarized fashion, carrying them physically as if they were libations offered to ancient deities. Standing in queues, their arms behind their backs, these are docile bodies. Fragile and forced to role-play emotions, they can conceal little from the camera lens. But tear, that proof of heartfelt mourning is a fickle, fluid thing. It vanishes in the blink of an eye. Chong's gesture of highlighting tears with a pen injects an uneasy contrast between the pixelated image—pulled from the internet and printed on fine art paper—and the analog, nonliquid touch.

Tarihin kürklü şapkası: İdeolojik sahne dekorları olarak gözyaşları

Kaya Genç

Çek yazar Milan Kundera, Soğuk Savaş döneminde özel ve kamusal yaşam arasındaki çizginin kaybolmasını en isabetli bir biçimde kayda geçiren isimlerdendi. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* (1978) romanında Prag'da ve Sovyetlerin işgali altındaki diğer Avrupa başkentlerinde duyguların kamusal alanda temsil edilişi üzerine düşünmüştü. Romanın açılış sahnesinde, eski komünist başbakan Klement Gottwald, Prag'da yağın altında bekleyen yüz binlerce vatandaşa bir balkon konuşması yapar. Şubat 1948: sonradan dışişleri başkanı olacak yoldaşı Vladimir Clementis kürk şapkasını çıkararak Gottwald'ın saçsız kafasına yerleştirir ki lideri üşümesin. Bu anın fotoğrafı komünist Bohemya'nın başlangıcını imler. Ancak üç sene sonra, başbakana şapkasını cömertçe veren Clementis'in vatana ihanetle suçlanmasıyla birlikte bu görselin ortadan kaldırılması gerekir. 4 Şubat 1951 tarihli *New York Times*, bu haberi, o meşum CLEMENTIS'İN ORTADAN KAYBOLDUĞU SÖYLENİYOR manşetiyle verir. "Burjuva milliyetçiliği" ile suçlanan Clementis bir sene sonra asılır. Kundera, "Propaganda şubesi onu derhal tarihten silmiş ve elbette bütün fotoğraflardan çıkarmıştır," diye yazar. "O zamandan beri, Gottwald balkonda yalnızdır. Clementis'in durduğu yerde çıplak saray duvarı yükselir. Clementis'ten geriye Gottwald'ın kafasındaki kürk şapkadan başka hiçbir şey kalmaz."

Bu gibi imgeler tarihin ayraçları olarak işlev görür. Isaac Chong Wai'nin 2022'de ürettiği son serigrafi serisinden *Çin'de Ağlayan On Bir İnsan* (1976) üzerine düşünürken, kürk şapkalı fotoğrafı hatırladım. Acaba Clementis bu şapkayı ona hediye mi etmişti, yoksa şapka devlet aklının özenle yerleştirdiği bir sahne eşyası olarak mı oradaydı? Chong'un yeni işlerine bakarsak o bunu ayırt etmenin imkansız olduğu görüşündedir. Chong, Mao Zedong'un 9 Eylül 1976 günü vefat etmesi üzerine yas tutan insan figürlerini içeren rahatsız edici bir manzara sunar bize. Bu seçim, yüksek gerilim içeren dramatik bir anda gösterinin başlamasına olanak tanır. Bu eski fotoğraf ve benzerleri gerçeklerle kurguyu birbirinden ayırmaya çalışan bir dedektif gibi hissettirdi beni.

Chong'un yer verdiği yas tutan figürler duygularını militarize bir biçimde sunuyor; duyguları antik tanrılara sunulan birer adak gibi fiziksel olarak üzerlerinde taşıyorlar. Sıra sıra duran, kollarını arkalarına almış hâldeki kırılğan bedenler bunlar. Duygularını rol oynarcasına taşımaya zorlanan, bu kırılğan kimselerin kadrajdan saklayabileceği pek bir şey yok. Ancak gözyaşı var; yasin kalpten geldiğini gösteren ne idüğü belirsiz o sıvı. Göz kırptığının anda akıp gidiyor. Chong'un gözyaşlarını yaptığı müdahaleyle vurgulaması, internetten bulunup kaliteli

Three Crying People in China (1976), 2022, examines a smaller group of mourners. Their hands touch their brows, emphasizing crying, while the arm gesture of one hints at a moment of transfiguration. In this work and six others in the series, Chong's inky touch shape-shifts and extends into metal, carrying photographic elements into the gallery space. Cable chains hanging from a bar curtain views of numberless mourners for whom Mao's death seemingly caused a metamorphosis, a Lazarus-like resurrection. Constituting a secondary layer, Chong's metal structure reminds the role of the photographer. They decide who is presented as a crier and who remains hidden, and Chong's series frames the framers.

On July 9, 1994, the *Los Angeles Times* announced the death of North Korea's communist dictator: "Residents of North Korea's capital wept hysterically after hearing the news. There is mass shock and hysteria." The reporter quoted a diplomat: "In our embassy, the gardeners and translators just sit and cry. People who tried to go shopping said they could not because shop assistants do nothing but cry." Chong's *Fourteen Crying People in North Korea (1994)*, 2022, ponders that fateful day via tearful female faces. Mourners of another dictatorship sport matching outfits while roleplaying anguish as a civic duty. In this work, Chong's intervention has a parodic tone, exaggerating an already over-the-top image of destitution. Artificial tears Chong adds to the image provide a hiding place, too. For the brutally exposed citizens, they weave a cloak of solidarity.

Chong's interest in mourners is rooted in his 2020 work, *Leaderless*, for which he read biographies of dictators. After attempting to comprehend how they construct their alternative facts, "my attention shifted to people who follow those dictators," Chong told me over Zoom. "I was fascinated by this idea of placing a chain next to an eye. I thought it was a beautiful gesture because of the similarities between the shape of the chain and the tear. Different tears connect people, and while every tear can be poetic, each drop is at the same time mechanical." Chong described tears as "the extension of the body in a tangible form," adding: "Maybe you can put them in a container, but you can't grab a tear, or hold it in your palm."

Two metal sculptures embodying funeral crowds articulate those staged emotions in a different form. As streetlights, they've once served as mourners. Witnesses of numerous funeral ceremonies, their postures have turned similarly docile and militarized. *Crying Streetlight in Tiananmen Square, 2022*, draws a precarious binary between seeing and crying. Riddled with metal cables that alchemize tears and light into a combined shape, the sculpture allows the streetlight to illuminate a historical episode through tears. In doing so, it invites us to imagine its body as a light source. "I've been to Tiananmen Square, but that streetlamp wasn't my focus back then," Chong told me. (In contrast, he's never been to North Korea, from where the other street lamp structure, *Crying Streetlight in Kumsusan Palace of the Sun, 2022*, took its inspiration.) One trigger for Chong was watching Mao Zedong's funeral footage and seeing "how those lamps in the square were always very silent, just standing in the background like audience members. They were passersby—onlookers."

kâğıda basılan, pikselleşmiş haldeki imgeyle analog ve sıvı olmayan dokunuş arasında çarpıcı bir tezat yaratıyor.

Çin'de Ağlayan Üç İnsan (1976), 2022 işi yas tutan daha küçük bir grubu ele alıyor. Ağlamayı vurgular hâlde ellerini yüzlerine doğru kaldırmışlar; el hareketleri ise insana bir kendinden geçiş ânını düşündürüyor. Serideki bu ve diğer altı çalışmada, mürekkeple dokunarak şekilleri değiştiren ve metalik bir uzanım yaratan Chong fotoğraflık unsurları galeri mekânına taşıyor. Perde çubuğundan aşağı sallanan metal zincirler, Lazarusvari bir yeniden dirilme gibi, Mao'nun ölümüyle bir dönüşüme uğramış gibi görünen, yas tutan sayısız insanı görüntülüyor. Chong'un kullandığı, ikincil katmanı teşkil eden metal yapı fotoğrafçının rolünü anımsatır nitelikte. Ağlayanlar arasından kimin sunulacağına, kimin gizli kalacağına karar veren fotoğrafçının kendisidir. Chong ise burada çerçeveye karar vereni çerçevesiyor.

Los Angeles Times 9 Temmuz 1994 günü Kuzey Kore'nin komünist diktatörünün ölümünü şu sözlerle ilan eder. "Haber alan Kuzey Kore'nin başkent sakinleri kendinden geçercesine gözyaşı döktü. Toplu bir şok ve histeri söz konusu." Bir diplomatın sözlerine yer veren muhabir, "Büyükelçiliğimizde çalışan bahçıvan ve çevirmenlere kadar herkes olduğu yere çöküp ağlıyor. İnsanlar ağlamaktan çalışmayan mağaza görevlileri yüzünden alışveriş yapamadığını söylüyor." Chong *Kuzey Kore'de Ağlayan On Dört İnsan (1994)*, 2022 işinde gözyaşları içindeki kadın yüzleri üzerinden bu mukadderat üzerine kafa yoruyor. Başka bir diktatörlükte yas tutan, birbirine benzer kılttaki insanlar vatandaşlık görevi olarak ağlıyorlar. Bu çalışmada hâlihazırda abartılı bir mahrumiyet imgesini daha da abartarak sunan Chong'un müdahalesi parodik bir tona sahip. Öte yandan Chong'un görsele eklediği yapay gözyaşları bir saklanma alanı da sunuyor. Vahşi biçimde teşhir edilen vatandaşlar bu sayede âdeta bir dayanışma pelerini örmekte.

Chong'un yas tutan insanlara yönelik ilgisi, işi üretmek için diktatör biyografilerini okuduğu 2020'deki *Lidersiz* çalışmasından ileri geliyor. Zoom üzerinden söylediğine göre, diktatörlerin alternatif olguları nasıl inşa ettiğini anlama girişiminden sonra, Chong, "dikkatini bu kimselerin peşinden giden insanlara kaydır[mış]." "Gözün yanına zincir yerleştirme fikri bana çok cazip geldi. Zincir ile gözyaşı arasında şekil bakımından görülen benzerliklerden ötürü bunun güzel bir jest olacağını düşündüm. Farklı gözyaşları insanları birbirine bağladığı gibi, her bir gözyaşı damlası şiirsel olabiliyor, ne var ki her damla aynı zamanda mekanik bir yan da taşıyor." Gözyaşlarını "bedenin dokunulabilir forma sahip birer uzantısı" olarak tanımlayan Chong, "onları bir kaba koymak belki mümkün ama elinizde veya avucunuzda tutamazsınız," diyor.

Genze kalabalıklarını cisimleştiren iki metal heykel, sahnelenen bu duyguları farklı bir biçimde dile getiriyor. Bu heykeller bir zamanlar yas tutan kimseler olarak hizmet gören birer sokak lambası formunda. Çeşitli cenaze törenlerine şahitlik etmiş olan lambalar tıpkı yas tutan insanlar gibi boyun eğmiş ve militarize bir duruşa sahip. *Tiananmen Meydanı'nda Ağlayan Sokak Lambaları, 2022* işi, görmekle ağlamak arasındaki kırılma dayanıyor. Gözyaşlarını ve ışığı aynı potada eriterek ortak bir biçime kavuşturan metal kabloların

In refusing to use the exact size of street lamps, Chong shows his sculptures are not replicas. They're fresh recreations. Chong was intrigued by how that streetlamp looked so "grand" in the massive Tiananmen Square, he told me: "There is a weird ambiguity in looking at these lamps that are often built in metal. I imagined the light emanating from them. What would those streetlamps be seeing? What would they be shedding their light on?" The contrast between metal's heaviness and the lightness of the empty space it enlightens produces a sense of uncanniness.

Over the past decade, Chong has interrogated the idea of the "collective individual," and this latest series excavates them from the intersection of heavy materials and fragile emotions. "In Hong Kong, the physical distance between people can be too close at times," Chong remembered. "So we had to avoid touching each other on the train, for example. But one never got to know anyone, even their neighbors. That was the summation of modernity in Hong Kong. Everything had to be practical and fast. We didn't have time to spend on our emotions. Hong Kong continues to be a very capitalist place."

Upon arriving in Germany to study art, Chong began to view history and political discourse in a novel light. Public gatherings became his new focus. He wondered how public meetings morphed into historical narratives. "I could no longer ignore the politics of space. There were rules that conducted these gatherings, and they were violent in the way they constricted the freedom of movement." This conflict informs *Controllable/Uncontrollable Tears, 2022*, Chong's sixteen-minute long, two-channel video. Five darkly-clad figures, carrying their tears as metal cables in their hands, perform the most crystallized form of Chong's study. They travel between control and freedom, certainty and ambiguity. We watch the same faces crying with and without tears. One performer places the metal cable next to her eye and reverses the fall of tears.

Like the fur hat on Gottwald's head, tears are history's bookmarks, fluid frames shelved and cataloged in fragile memory archives. They're connected to each of us, and they connect us all. Tears can be contagious, shameful, and heartfelt; crying can be transformative, a revolutionary act.

görüldüğü heykel, tarihi bir dönemi gözyaşları üzerinden aydınlatmaya olanak tanıyor. Bu sayede, onu bir tarih aydınlatan bir ışık kaynağı olarak hayal etmeye davet ediyor bizleri. Konuşmamızda, "Daha önce Tiananmen Meydanı'na gittiğimde sokak lambaları özel olarak dikkatimi çekmemişti," diyor Chong. (Öte yandan, Chong *Kumsusan Güneş Sarayı'ndaki Ağlayan Sokak Lambası* isimli diğer sokak lambası heykelinde ilham aldığı Kuzey Kore'ye hiç gitmemiş.) Mao Zedong'un cenaze videolarını izlerken fark ettiği üzere, "meydandaki lambaların her daim son derece sessiz olması, kalabalığın bir parçası gibi arka planda dikilip durması" Chong'un ilgisini çekiyor ve sokak lambalarını "oradan geçerken olan bitene tanıklık eden kimselere" benzetiyor.

Sokak lambalarını gerçek boyutuyla kullanmak istemeyen Chong heykellerini birer taklit olarak görmüyor. Bunlar, taze birer yeniden yaratım. Muazzam büyüklükteki Tiananmen Meydanı'ndaki sokak lambasının nasıl bu kadar "devasa" görüldüğüne şaşırıldığını söyleyen Chong, "Çoğu metalden yapılan bu lambalara bakarken insan tuhaf bir belirsizlik hissine kapılıyor. Kim bilir neler neler gördü bu lambalar, kim bilir ışıkları nelere vurdu," diye ekliyor. Metalin ağırlığı ile aydınlattığı boş alanın hafifliği arasındaki tezat tekinsiz bir havaya sahip.

Chong on yıldır "kolektif birey" fikri üzerine düşünüyor. Ürettiği bu son seride, ağır materyaller ile kırılğan duyguların buluştuğu kavşaktan bulup çıkardığı işler var. Chong, "Hong Kong'da yaşarken, insanlar arasındaki fiziksel mesafe zaman zaman fazla yakın olabiliyordu," diyor. "Örneğin, trende giderken birbirimize değmemek için özellikle çabalamak gerekiyordu. Herkesi tanımaya imkân yoktu, komşun bile olsa. Hong Kong'da yaşanan modernitenin özeti buydu. Her şey amaca yönelik ve hızlı olmak zorundaydı. Duygularımıza ayıracak vaktimiz yoktu. Hong Kong hâlâ son derece kapitalist bir yer."

Sanat okumak üzere Almanya'ya geldiğinde tarih ve siyasal söylem üzerine yeni bir perspektif geliştiren Chong kamusal topluluklara odaklanıyor. Mitinglerin birer tarih anlatısı olarak nasıl şekillendirildiğini merak ediyor. "Bir noktada, mekân politikasını görmezden gelemey oldum. Bu toplulukların davranışlarını belirleyen kurallar olduğunu fark ettim ve kurallar hareket özgürlüğünü kısıtladıkları ölçüde şiddet içeren bir hâl alıyordu." *Kontrol Edilebilir/Edilemez Gözyaşları, 2022* başlıklı on altı dakika uzunluğundaki iki kanallı video işi tam da bu çatışma üzerine kurulu. Chong'un pratiğinin kristalleşmiş hali olan bu işte, baştan aşağı koyu renk giyinen beş kişi ellerinde metal zincir şeklindeki gözyaşlarını taşıyor. Kontrol ile özgürlük, kesinlik ile belirsizlik arasında gidip geliyorlar. Aynı yüzlerin gözyaşı dökerek ve dökmeden ağladığını görüyoruz. Performansçılardan biri elindeki metal zinciri gözüne götürüp gözyaşı dökme eylemini tersine çeviriyor.

Gottwald'in kafasındaki kürk şapka gibi, kırılğan hafıza arşivlerinde yer alan raflarda, kataloglaşmış hâlde duran gözyaşları da tarihin ayrıçlarıdır. Hem her birimize bağlıdır hem de bizi birbirimize bağlarlar. Gözyaşları nasıl buluşucu, utanç verici ve yürekte olabiliyorsa, ağlamak da pekâlâ dönüştürücü ve devrimci bir eylem olabilir.





Fourteen Crying People in North Korea (1994)
Kuzey Kore'de ağlayan on dört kişi (1994), 2022
Serigraphy on fine art paper, cable chain and metal bar
Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar
56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)



General Wall





Nine Crying People in North Korea (1976)
Kuzey Kore'de ağlayan dokuz kişi (1976), 2022
Serigraphy on fine art paper, cable chain and metal bar
Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar
56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)





Thirteen Crying People in North Korea (2011)
Kuzey Kore'de ağlayan on üç kişi (2011), 2022
Serigraphy on fine art paper, framed by cable chain and metal bar
Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar
56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)





Eleven Crying People in China (1976)

Çin'de ağlayan on bir kişi (1976), 2022

Serigraphy on fine art paper, framed by cable chain and metal bar

Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar

56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)





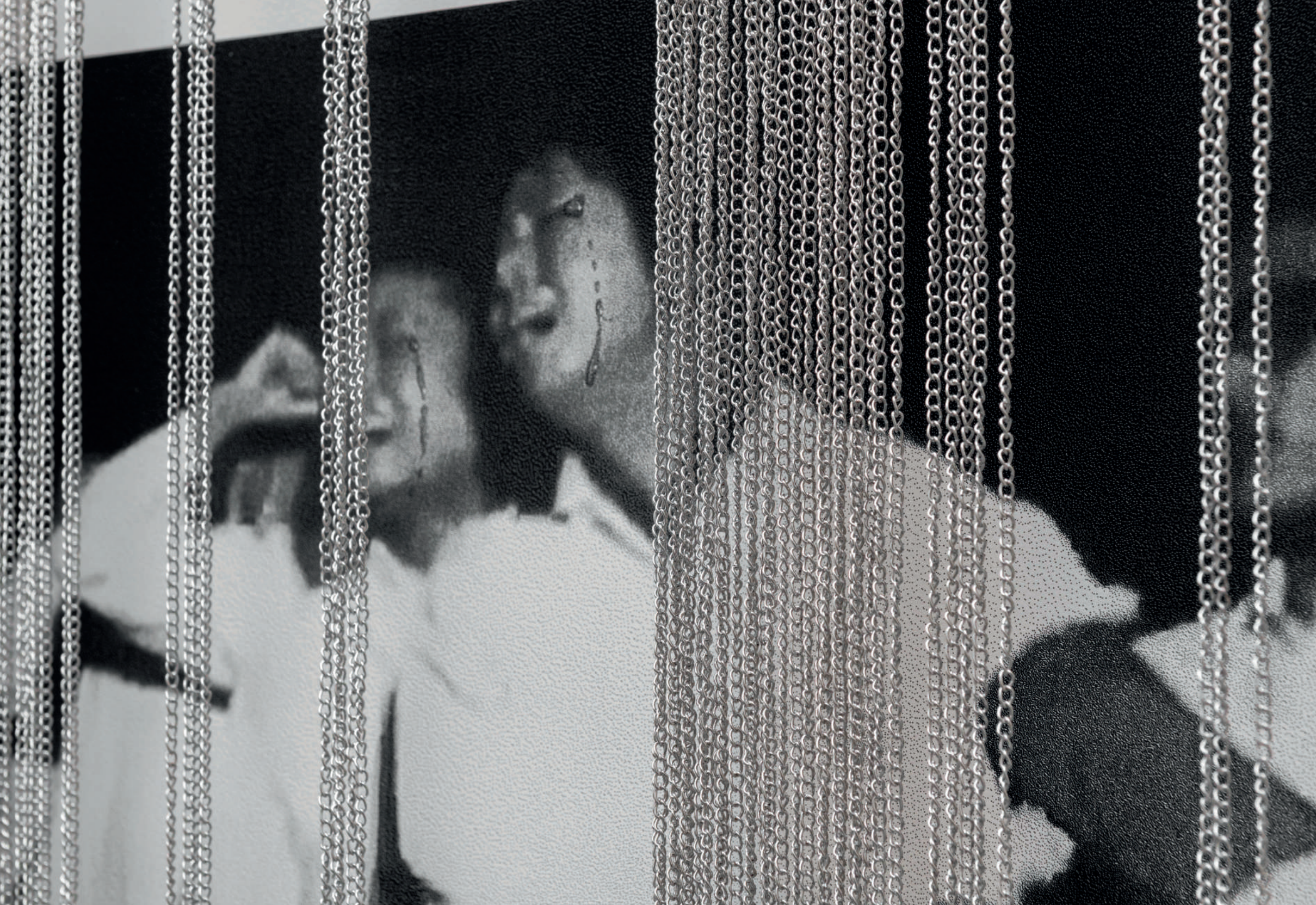
Three Crying People in China (1976)

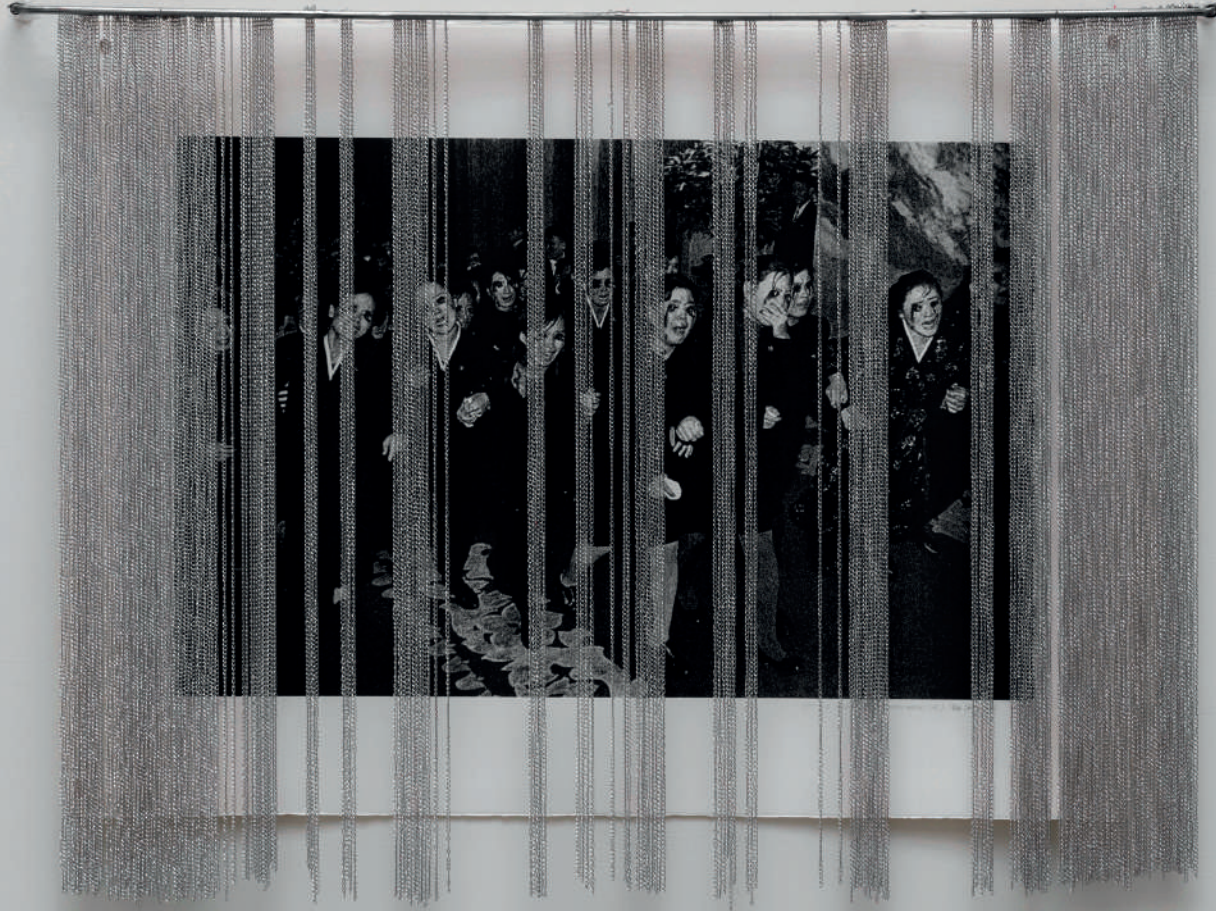
Çin'de ağlayan üç kişi (1976), 2022

Serigraphy on fine art paper, framed by cable chain and metal bar

Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar

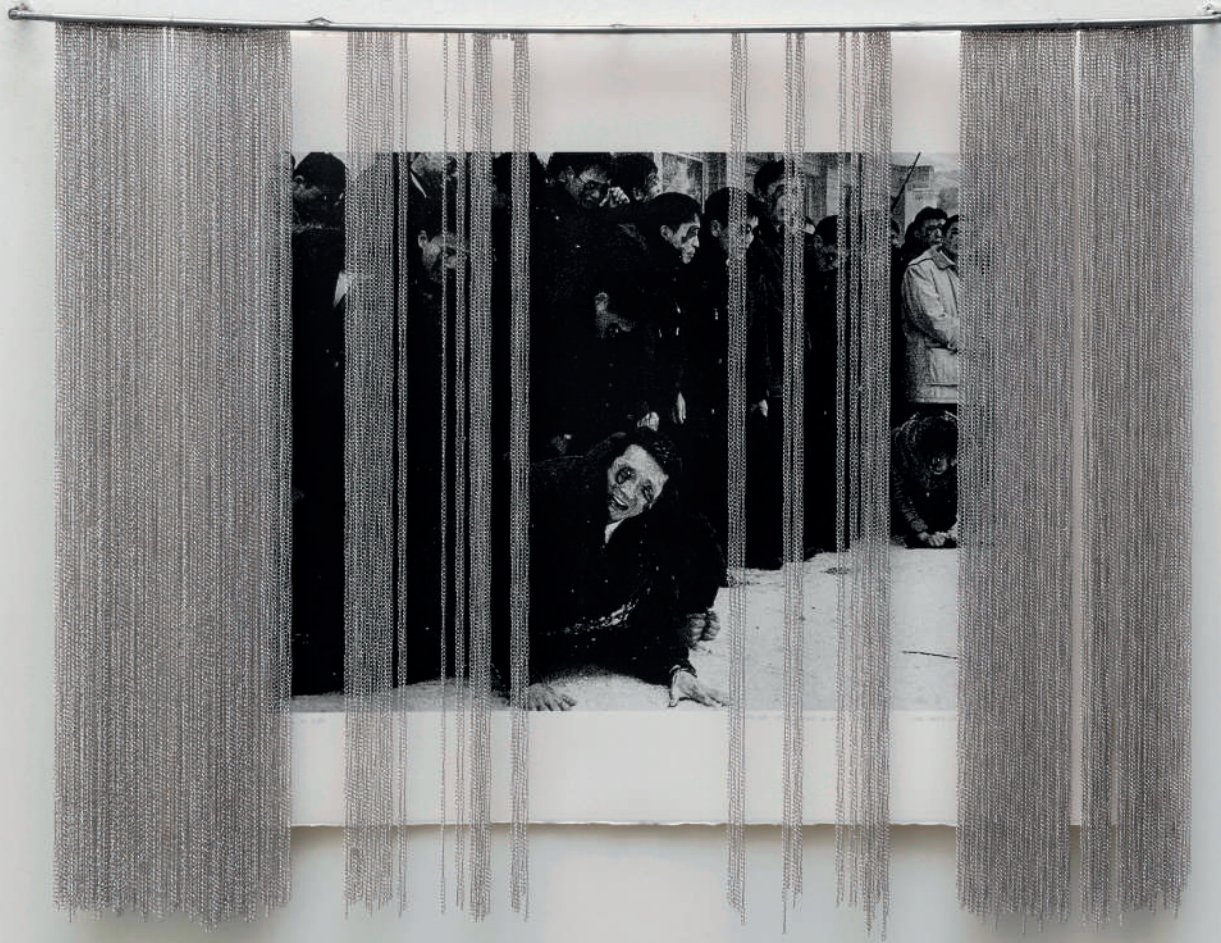
56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)





Sixty-one Crying People in North Korea (2011)
Kuzey Kore'de ağlayan altmış bir kişi (2011), 2022
Serigraphy on fine art paper, framed by cable chain and metal bar
Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar
56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)





Twenty-one Crying People in North Korea (2011)
Kuzey Kore'de ağlayan yirmi bir kişi (2011), 2022
Serigraphy on fine art paper, framed by cable chain and metal bar
Fine art kağıt üzerine serigrafi baskı, zincir ve metal bar
56.5 x 75.5 cm (print size/baskı) / 63 x 80 cm (framed/çerçevesi)





Politics of Mourning

Joowon Park (curator / MMCA, Korea)

Isaac Chong Wai is an artist in pursuit of variability rather than rigidity, and flexibility than robustness by placing wide-ranging media—like installation, sculpture, painting, photography, performance, and video, etc.—in the right place to convey a message he wants to express. As an artist who grew up in Hong Kong where the remnants of British colonialism and the political law of mainland China coexist, he was one of the first-hand witnesses of the political conflict in 2014 dubbed as the “Umbrella Movement.” This experience led him to ask ideological questions about cultural identity and the future that people hoped for, and since then, the scope of his interest has expanded through his personal experience by working in both Hong Kong and Berlin to include transnational historical trauma, identity, politics, and public places. Within these themes, he has been working on challenging norms, social practices, and conventional methodologies of interpreting history that has been taken for granted so far.

That an artist has a stance of raising an objection would require the audience to readjust the angle of perception and sensation toward an object. Simply put, he seeks to provide an opportunity to constantly reconsider the collective memories and what has always been believed to be right in our daily experiences. Such a position of the artist is clearly manifested in the title of this exhibition, *If we keep crying, we will go blind..* This significant phrase reflects his proposition that if we repeat the same act of crying without thinking about what makes us cry or what we cry for, we might not be able to see truths at our will or end up facing only limited and controlled facts.

In this exhibition, Chong touches upon the death of state leaders and the instrumentality of emotion of the people mourning the death, especially about controlled emotions, state funerals, and public mourning. In fact, mourning is a sorrowful emotion for someone’s death, perhaps one of the most fundamental and personal feelings of a human being. However, the “crying people” in the silk print series in this exhibition are those captured in different times and spaces—China and North Korea—but the extreme similarity in their appearance is startling. The images of funerals for North Korean leaders—Kim Il Sung and Kim Jong Il—and national mourning for Chinese leader Mao Zedong are hard to tell the difference as if they were filmed on the same day, which leads us to a string of questions. Did the people in the photos cry in such an exaggerated manner because they could not stand the grief of

Yas Tutmanın Politikası

Joowon Park (küratör / MMCA, Kore)

Isaac Chong Wai sertlikten ziyade çeşitlilik, dayanıklılıktan ziyade esneklik arayışındaki, enstalasyon, heykel, resim, fotoğraf, performans ve video gibi çeşitli teknikleri istediği mesajı iletme şeklinde doğru konumlandırılan bir sanatçı. İngiliz sömürgeciliğinden arta kalanlar ile Çin anakarasındaki siyasi yönetimin aynı şekilde uygulandığı Hong Kong’da büyüyen bir sanatçı olan Chong, 2014 yılında gerçekleşen ve “Şemsiye Hareketi” olarak adlandırılan siyasi çatışmanın doğrudan tanıklarından biriydi. Yaşadığı bu deneyim, onu kültürel kimlik ve insanların gelecek umudu üzerine ideolojik sorular sormaya itti. O zamandan bu yana, sanatçının ilgi alanlarının kapsamı, bireysel deneyimlerinden Hong Kong ve Berlin’de yürüttüğü çalışmalarla ulusötesi tarihsel travma, kimlik, siyaset ve kamusal alan gibi kavramları içine katarak genişledi. Bu temalar özelinde sanatçı, şimdiye kadar olduğu gibi kabul edilen normlara, toplumsal pratiklere ve geleneksel tarih yorumlama metodolojilerine meydan okuyan işler üretiyor.

Sanatçının itiraz eden, karşı bir duruşa sahip olması, izleyicinin bir nesneye yönelik algılama ve duyumsama biçimini yeniden ayarlamasını gerektirir. Basitçe söylemek gerekirse, Chong kolektif anılarda ve gündelik deneyimlerde her zaman doğru olduğuna inanılan olguları sürekli olarak yeniden gözden geçirme fırsatı sağlamaya çalışır. Sanatçının kendini nereye konumlandığı sergi başlığında açıkça görülüyor: *Ağlamaya devam edersek kör olacağız..* Bu anlamlı ifade, bizi neyin ağlattığı veya neye ağladığımızı düşünmeden aynı eylemi tekrarlayıp durursak gerçekleri kendi isteğimizle göremeyebileceğimiz veya yalnızca sınırlı ve kontrollü gerçeklerle karşılaşabileceğimiz önermesini getirir.

Chong bu sergide devlet liderlerinin ölümüne ve yas tutan insanların duygularının araçsallığına, özellikle de kontrol edilen duygulara, devletin düzenlediği cenaze törenlerine ve kamusal alanda gerçekleşen yas tutma eylemine değiniyor. Aslında yas, birinin ölümü üzerine ortaya çıkan üzüntüdür; insanın belki de en temel ve kişisel duygularından biridir. Ancak, bu sergideki ipek baskı serisinde görülen, farklı zaman ve mekânlarda (Çin ve Kuzey Kore’de) fotoğrafları çekilmesine rağmen “ağlayan insanlar”, birbirlerine aşırı benzer görüntüler sergilemesi ile bizi şaşırtır. Kuzey Koreli liderler Kim Il Sung ve Kim Jong Il’in cenaze törenleri ve Çin lideri Mao Zedong’un ardından elde edilen ulusal yas görüntüleri sanki aynı gün çekilmiş gibi oldukları için, bunları birbirinden ayırmak güçtür, ki bu durum bizi bir dizi soruya gebe bırakır. Fotoğraflardaki insanlar milli liderlerini kaybetmenin acısına dayanamadıkları için mi bu kadar

losing their national leader? Also, who selected and disclosed to the public these images of mourning we encounter through the media?

One interesting finding, before answering the questions, is that psychiatry distinguishes the words “mourning” and “grief” recognized as synonyms into different terms. Psychiatrically, “grief” refers to an emotional or psychological reaction caused by loss, while “mourning” is a social expression of grief.

If mourning based on the feelings of grief is not entirely personal, what way of mourning have we taken traditionally? From a cultural point of view, I might first ponder over the religions and ideologies that had a profound influence on Korean culture before the inter-Korean division. The mourning culture of Koreans was impacted by shamanism, Buddhism, and Confucianism. The traditional mourning culture in Korea, especially with the Confucianism culture which is also influenced a lot in Chinese culture was practiced by a ritual lineage centered on an expanded family with many generations of relatives rather than on the individual family level. Most of the traditional Korean mourning culture was conducted with *Jesa* (a Korean memorial and mourning ceremony for the dead) where the entire lineage took part in accordance with the strict family hierarchy until modern Western religions were introduced to Korea. Therefore, such traditional Korean mourning acts focused on family rules or collective grief, and emphasized family collectivity rather than individual family members, making harmony and cooperation an important goal. As such, while Korean society has traditionally conducted the expression of condolences in a collective way, grieving individuals have not been considered as much. Individuals' emotions were easily ignored, so it became natural for people to think of personal grief only when they are alone or in hideouts rather than sharing their sad feelings. Therefore, the image of “crying people” gathered in public places and crying out for national leaders is bound to be even more strange and ironic.

In addition, upon focusing the meaning of “social expression” for grief in mourning, we find another clue that mourning can be interpreted politically, not just as emotions of individuals. Some say that mourning is a political emotion, having the power to lead society in a certain direction and form a large group of people based on it. For example, ancient Greek playwright Sophocles elaborated on the powerful political power inherent in the feeling of mourning in *Antigone* in the Theban trilogy (i.e., *Oedipus Rex*, *Oedipus at Colonus* and *Antigone*). In *Antigone*, when it was declared that Polyneices—Antigone's brother—would not receive a proper burial because he committed treason, Antigone ignored the command, and bravely called for mourning, even singing a funeral dirge in painful outcries. It was empathetic enough to draw even other people who watched her act to the mourning procession. When Antigone's feelings in the mourning ritual were expressed, they were transferred to others who came to be aware of them. Psychologists call this phenomenon “emotional contagion,” a theory that others who have watched someone's expression of emotion are empathized by it and drawn to act together. Such contagiousness of mourning has the effect of mobilizing a multitude of people around a person who leads the atmosphere.

abartılı bir şekilde ağlıyordu? Medya aracılığıyla karşılaştığımız bu yas görüntülerini seçip kamuoyuna sunan kimdi?

Soruları yanıtlamadan önce ilginç bir bulguyu paylaşmak isterim. Gündelik dilde eş anlamlı olarak kabul edilen “yas” ve “keder” kelimeleri psikiyatride farklı terimlere ayrılmıştır. Psikiyatride “keder” kaybın neden olduğu duygusal veya psikolojik bir tepkiye tekabül eder, “yas” ise kederin toplumsal ifadesidir.

Yasa dayalı olan keder bütünüyle kişisel değilse, geleneksel yas tutma biçimimiz nedir? Kültürel bakış açısı getirmek gerekirse, Kore ikiye bölünmeden önce Kore kültürüne derin etkisi olan dinleri ve ideolojileri üzerine biraz fikir yorabilirim. Korelilerin yas kültürü Şamanizm, Budizm ve Konfüçyüsçülükten etkilenmiştir. Kore'deki geleneksel yas pratiği özellikle Çin kültürünü de derinden etkileyen Konfüçyüsçülükten etkilenmiş olmakla birlikte, çekirdek aile düzeyinden ziyade, birçok kuşaktan akrabayı içine alan geniş ailenin merkezde olduğu ritüel kökeniyle şekillendirilmiştir. Geleneksel Kore yas kültürü modern Batı dinleri Kore'ye tanıtılana kadar ciddi ölçüde bütün akrabaların katı bir aile hiyerarşisine uygun olarak yer aldığı *Jesa* (Korelilerin ölüleri anma ve yas töreni) üzerinden gerçekleştiriliyordu. Nitekim geleneksel Kore yas eylemleri aile kurallarına veya toplu kedere odaklanmış olup bireysel aile üyelerinden ziyade aile bir aradalığını vurgulayarak uyum ve işbirliğini önemli bir hedef haline getirmiştir. Hâl böyle olunca, Kore toplumu geleneksel olarak toplu taziyelerde bulunmaya alışmış, buna karşın bireylerin tek başına yas tutması pek dikkate alınmamıştır. Duyguları kolaylıkla göz ardı edilen bireylerin üzüntüyü paylaşmak yerine salt yalnız olduklarında veya gözden uzak yerlerde kederlenmeyi seçmeleri olağan hâle gelmiştir. Dolayısıyla halka açık yerlerde toplanarak ulusal lideri için “ağlayan insanlar” imajı, daha da garip ve ironiktir.

Ayrıca yas bağlamındaki kederin “toplum içinde gösterilmesi”nin anlamına odaklandığımızda, yasin sadece bireysel bir duygu olarak değil, politik bakımdan da yorumlanabileceğine dair başka bir ipucu buluyoruz. Yasin siyasi bir duygu olduğu, toplumu belirli bir yöne sevk ettiği ve bu temelde geniş bir insan topluluğu oluşturma gücü taşıdığı söylenir. Örneğin, antik Yunan oyun yazarı Sophocles, Theban üçlemesinden *Antigone*'de (*Oedipus Rex*, *Colonus*'daki *Oedipus* ve *Antigone*) yas tutma hissinin doğasında bulunan siyasi gücü detaylarıyla ortaya koyar. *Antigone*'de, Antigone'nin kardeşi Polyneikes'e vatana ihanet ettiği için gerektiği gibi bir cenaze töreni düzenlenmeyeceği açıklandığında, Antigone emri görmezden gelerek yas çağrısında bulunma cesareti gösterir, hatta acılı feryatlarla cenaze marşı söyler. Bu durum, diğer insanları yas eyleminin içine çekecek kadar yüksek hisler doğurur. Yas ritüelinde kendini ifade eden Antigone'nin duyguları, onlardan haberdar olan ve farkına varan başkalarına aktarılır. Psikologlar bu fenomene “duygusal bulaşıcılık” adını verir; bu teori, toplum içinde ifade edilen duyguların empatiye yol açarak insanları birlikte hareket etmeye sevk ettiğini söyler. Yasin bulaşıcılığı, atmosfere yön veren bir kişinin etrafında çok sayıda insanı harekete geçirme etkisi yaratır.

Then, under these preconditions, did the “crying people” in the silk print series genuinely feel grieved to the point of joining in the condolences? Or did they reveal the form of emotions controlled by various conditions and atmospheres? Such a dramatic appearance of people crowded in the square filled with utter grief evokes some irony as if the whole nation has become a huge theater stage. We cannot help but question the role of ideology and media in leading this theatrical landscape. In this regard, Chong once mentioned naming silk-printed characters “crying people” instead of “mourning people” because they were difficult to distinguish whether their actions were mourning or not and that the images were edited and reprinted by the media representing them in the national concept. In addition, Chong even opted for a way to make the situation more dramatic by drawing fake tears animated in the eyes of the crying people and emphasizing the irony in the picture more.

Meanwhile, upon turning away from the crying people in exaggeration in the silk print and looking around the square where they gather, one can find a streetlight standing still gazing at them. Chong talks about the streetlight left along on the spot as a witness to historical events and national mourning for national leaders—Kim Il Sung, Kim Jong Il and Mao Zedong. The installation work titled *Crying Streetlight* was modeled after public lighting at Tiananmen Square in China and the Kumsusan Palace of the Sun in North Korea. The streetlight has been silently positioned in the square as a public place, which was designed and installed by the state as a visual symbol representing the space. However, Chong attached to the streetlight a cable chain resembling teardrops connected to one another, creating a scene of the streetlight seemingly crying in remembrance of all the historical events in this public place. And these tears as witnesses of history pay attention not only to the huge-scale funeral to mourn the death of national leaders but also to the neglected or hidden in modern history, and invisible elements that exist in silence.

Lastly, Chong’s new two-channel video titled *Controllable/Uncontrollable Tears* (2022) in this exhibition delivers the messages of the artist very clearly and poses a question again on the definition of a genuine act of crying. The characters in the video show various forms of crying, such as emotion-less crying, tear-less sobbing, pretentious wailing by intentionally using eye drops, and creating tears as if they were flowing through the movement of the cable chain. All those expose various interpretations and meanings of the act of “crying.” Through these experiments, Isaac Chong Wai intends to re-evaluate historical events that have always been recorded in a past way and examine them closely again in the invisible aspect. As emphasized in the exhibition title *If we keep crying, we will go blind.*, he says, blind faith in acts, thoughts, and history that have been fixated through everyday repetition will eventually blind us.

Peki, bu ön koşulların altında, ipek baskı serisindeki “ağlayan insanlar” gerçekten yas törenine katılacak kadar üzülmüş müdür? Yoksa çeşitli koşulların kontrolü altında ifade edilen duyguları mı ortaya koymuşlardır? Büyük bir kederin hüküm sürdüğü meydana toplanan insanların ortaya koyduğu böylesine dramatik bir görüntü, sanki bütün ülke dev bir tiyatro sahnesine dönüşmüş gibi bir ironi uyandırır. Bu teatral manzaraya öncülük etmede ideolojinin ve medyanın rolünü sorgulamadan edemeyiz. Bu bağlamda, Chong ipek baskılarda görünen karakterlere “yas tutan insanlar” yerine “ağlayan insanlar” adını vermeyi seçtiğini, çünkü ortaya koydukları eylemin yas olup olmadığını ayırt etmenin güç olduğunu, üstelik bu görüntülerin medya tarafından halkı temsil etmek üzere yayına hazırlanıp yaygınlaştırıldığından bahsetmişti. Buna ek olarak, Chong ağlayan insanların gözlerine sahte gözyaşları çizerek resimdeki ironiyi daha da vurgulamak ve durumu iyice dramatize etmek istemiş.

Bu arada, ipek baskılarda abartılı bir hâlde ağlayan insanlardan uzaklaşıp bu insanların toplandığı meydana bakınca, insan bir sokak lambasının onları seyretmekte olduğunu fark edebilir. Chong sokak lambalarını Kim Il Sung, Kim Jong Il ve Mao Zedong gibi ulusal liderler için düzenlenen yas törenlerine ve tarihi olaylara tanık olan yerinde duran nesnelere olarak görüyor. *Ağlayan Sokak Lambası* adlı yerleştirmenin modeli Çin’deki Tiananmen Meydanı’nda ve Kuzey Kore’deki Kumsusan Güneş Sarayı’ndaki sokak aydınlatmasından elde edilmiş. Devletin tasarladığı ve kamusal alana yerleştirdiği sokak lambası, mekânı temsil eden görsel bir simge olarak meydana sessizce durmaktadır. Bununla birlikte, halka açık bu alandaki tarihi olayları hatırlamak için, Chong sokak lambasına uç uca eklenmiş gözyaşı damlalarına benzeyen zincirler bağlayarak, ağlayan bir sokak lambası sahnesi yaratmış. Tarihin tanıkları olan bu gözyaşları, sadece ulusal liderlerin yasını tutmak için yapılan devasa cenaze törenlerine değil, aynı zamanda modern tarihte ihmal edilen veya gizlenenlere ve sessizce varlık süren görünmez unsurlara da dikkat çekiyor.

Son olarak, Chong’un bu sergide yer alan *Kontrol Edilebilir/Edilemez Gözyaşları* (2022) adlı iki kanallı yeni videosu, sanatçının mesajlarını çok net bir şekilde aktarıyor ve içten bir ağlama eyleminin nasıl tanımlanması gerektiğini bir kez daha sorguluyor. Videodaki karakterler duygusuz ağlama, gözyaşı olmadan hıçkırma, gözyaşı damlası kullanarak ağlar gibi yapma ve zincir hareketlerini gözyaşına benzetme gibi çeşitli ağlama biçimlerini gösteriyor. Bütün bunlar “ağlama” eyleminin çeşitli yorum ve anlamlarını ortaya koyar nitelikte. Isaac Chong Wai bu deneyler aracılığıyla geçmişte basmakalıp kaydedilmiş olan tarihi olayları yeniden değerlendirmeyi ve görünmez yönüyle yeniden incelemeyi amaçlıyor. Sergi başlığında *Ağlamaya devam edersek kör olacağız.* diyerek vurgulandığı gibi, gündelik tekrarlarla sabitlenmiş eylemlere, düşüncelere ve tarihe körü körüne inanmak sonunda bizi kör edecektir.

Kaya Genç

Kaya Genç, a European Press Prize laureate, is the author of four books: *The Lion and the Nightingale* (I.B. Tauris, 2019), *Under the Shadow* (I.B. Tauris, 2016), *An Istanbul Anthology* (American University in Cairo Press, 2015) and *Macera* (YKY, 2008). He has contributed to the world's leading journals and newspapers, including two front page stories in *The New York Times*, cover stories in *The New York Review of Books*, *Foreign Affairs* and *The Times Literary Supplement*, and essays and articles in *The New Yorker*, *The Nation*, *The Paris Review*, *The Guardian*, *The Financial Times*, *The New Statesman*, *The Lancet*, *The New Republic*, *Time*, *Newsweek*, *Apollo*, *Sight & Sound*, *Aperture*, and *The London Review of Books*. *The Atlantic* picked his writings for the magazine's 'best works of journalism in 2014' list. In 2022, his investigation about the environmental collapse in the Bosphorus was shortlisted for *The European Press Prize* (the European Pulitzer). A critic for *Artforum* and *Art in America*, and a contributing editor at *Index on Censorship*, he is the Istanbul correspondent of *Los Angeles Review of Books*. He gave lectures at venues including SOAS and the Royal Anthropological Institute, and appeared live on flagship programmes including the Leonard Lopate Show on WNYC and BBC's *Start the Week*. He has been a speaker at Edinburgh, Jaipur and *Ways With Words* book festivals. A recipient of two fellowships from the Santa Maddalena Foundation, he earned his MA degree in English Literature from Universiteit van Amsterdam, and holds a Ph.D. in English Literature from Istanbul University.

Avrupa Basın Ödülü adayı Kaya Genç, *The Lion and the Nightingale* (I.B. Tauris, 2019), *Under the Shadow* (I.B. Tauris, 2016), *An Istanbul Anthology* (American University in Cairo Press, 2015) ve *Macera* (YKY, 2008) başlıklı dört kitabın yazarıdır. *The New York Times*'daki iki baş sayfa yazısı, *The New York Review of Books*, *Foreign Affairs* ve *The Times Literary Supplement*'teki kapak makaleleri ve *The New Yorker*, *The New Yorker*, *The Nation*, *The Paris Review*, *The Guardian*, *The Financial Times*, *The New Statesman*, *The Lancet*, *The New Republic*, *Time*, *Newsweek*, *Apollo*, *Sight & Sound*, *Aperture* ve *The London Review of Books*'daki yazıları da dahil olmak üzere dünyanın önde gelen dergi ve gazetelerine katkıda bulunmuştur. *The Atlantic* dergisi yazılarını derginin '2014'ün en iyi gazetecilik çalışmaları' listesine almıştır. 2022'de Boğaz'daki çevresel çöküşle ilgili araştırması, Avrupa Basın Ödülü'ne (Avrupa Pulitzer) aday gösterilmiştir. *Artforum* ve *Art in America*'da eleştirmen, *Index on Censorship*'da editör ve *Los Angeles Review of Books*'un İstanbul muhabiri olarak görev almaktadır. SOAS ve Kraliyet Antropoloji Enstitüsü gibi mekanlarda dersler vermiş ve WNYC'deki Leonard Lopate Show ve BBC'nin *Start the Week* gibi radyo programlarında canlı yayında yer almıştır. Edinburgh, Jaipur ve *Ways With Words* kitap festivallerinde konuşmacı olarak yer almıştır. Santa Maddalena Vakfı'ndan iki burs sahibi, Amsterdam Üniversitesi'nden İngiliz Edebiyatı alanında yüksek lisans derecesi aldıktan sonra doktora derecesini İstanbul Üniversitesi İngiliz Edebiyatı bölümünde tamamlamıştır.

T. Melis Golar

T. Melis Golar (1988, Ankara), after graduating from the Department of Business Administration in 2009, completed her master's degree in Art and Cultural Heritage Management, Education and Policy at Maastricht University in the Netherlands in 2013, where she wrote her thesis on the architectural, social and political planes of site-specific artworks. She took part in the founding period of the Erimtan Archeology and Art Museum, and was their exhibition coordinator. She actively contributed as an exhibition coordinator to Torun, an independent art space. She worked in galleries in Ankara and Istanbul, and curated numerous exhibitions both independently and institutionally. Published in 2019 by sculptor Ali Şentürk; she was the editor of the book *Operasyon Kamusal Alan* (Operation Public Space), which documents controversial or demolished statues in Turkey in the last decade since 2010. Golar, who conducts research on the cultural institutions and museology of the future, has also initiated an online project along with her position as Program Manager at Zilberman.

T. Melis Golar (1988, Ankara), 2009'da İşletme öğrenimini bitirdikten sonra, 2013'de Hollanda'da Maastricht Üniversitesi'nde Sanat ve Kültür Mirası Yönetimi, Eğitimi ve Politikaları yüksek lisansını mekana özgü sanat eserlerinin mimari, sosyal ve politik katmanlarını incelediği bir tez yazarak tamamladı. Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nin kuruluş sürecinde görev aldı ve sergi koordinatörlüğünü yürüttü. Bağımsız sanat alanı Torun bünyesinde sergi koordinatörlüğü göreviyle aktif rol aldı. Ankara ve İstanbul'da galerilerde çalıştı ve bağımsız veya kurum bazlı farklı sergilerin küratörlüğünü yaptı. Heykeltıraş Ali Şentürk'ün 2019 yılında yayınlanmış; Türkiye'de son 10 yılda tartışmaya açılmış veya yıkılmış heykellerini belgeleyen *Operasyon Kamusal Alan* kitabının editörlüğünü yaptı. Geleceğin kültürel kurumları ve müzeciliği üzerine araştırmalar yapan Golar, Zilberman Program Yöneticiliği görevinin yanı sıra çevrimiçi bir proje yürütmektedir.

Joowon Park

Joowon Park studied history and obtained her master's in History of Art at the University of Edinburgh, UK. She is currently working as a curator at MMCA, Korea (National Museum of Modern and Contemporary art, Korea), also worked as an associate curator for 2020 Gwangju Biennale 'Minds Rising, Spirits Tuning' and an advisory member for '2020 Gwangju Asia Forum' organized by Gwangju Cultural Foundation. Based in Seoul, she has led one of MMCA's biennial projects, 'Asia Focus' since 2017 and she opened her first research project 'How little you know about me' in 2018. As the second episode of the Asia project, 'Looking for Another Family' in 2020, she focused on opening a public platform for various groups of artists and local communities based in East and Southeast Asia through her on-site research. The new episode of the Asia project in 2022 will be a metavers-based

virtual exhibition, 'Terracotta Friendship' with Jatiwangi Art Factory as a part of documenta 15 in Seoul & Kassel. The recent projects she has curated were, MMCA Hyundai Series—News from Nowhere, Freedom village (Seoul & Kanazawa, 2021 & 2022), Alternative languages—Asger Jorn, the artist as a social activist (Seoul, 2019), Tilted Scenes—What do you see? (Venice, 2019) and When Art Becomes Liberty: The Egyptian Surrealists 1938–1965 (Seoul, 2017). She also publishes her reviews on Artforum to introduce Korean contemporary art scenes.

Joowon Park tarih eğitiminden sonra yüksek lisansını İngiltere'deki Edinburgh Üniversitesi'nde Sanat Tarihi alanında tamamladı. Şu an MMCA (Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi, Kore)' de küratör olarak görev almaktadır. Bunların yanı sıra Park, 2020 Gwangju Bienali 'Bilinçler Yükselir, Ruhlar Birleşirken'in yardımcı küratörlüğünü üstlendi ve Gwangju Kültür Vakfı tarafından organize edilen 2020 Gwangju Asya Forumu'nda danışman olarak çalıştı. 2017'den bu yana sürdürülen Seul merkezli, MMCA'nın bienal projelerinden biri olan 'Asia Focus'u yönetti ve 2018'de ilk araştırma projesi olan 'Beni ne kadar az tanıyorsun'u açtı. 2020'de Asya projesinin ikinci bölümü olan 'Başkasını Arıyorum' mekan projesi vasıtasıyla, Doğu ve Güneydoğu Asya'daki çeşitli sanatçı grupları ve yerel topluluklar için halka açık bir platform açmaya odaklandı. Asya projesinin 2022'deki yeni bölümü ise; Seul ve Kassel'deki documenta 15'in bir parçası olarak Jatiwangi Sanat Fabrikası ile gerçekleşecek metavers temelli sanal sergi 'Terracotta Friendship' olacak. Küratörlüğünü yaptığı son projeler; MMCA Hyundai Serisi - Hiçbir Yerden Haberler, Özgürlük Köyü (Seul & Kanazawa, 2021&2022), Alternatif Diller – Sosyal aktivist olarak sanatçı Asger Jorn (Seul, 2019), Eğik Sahneler – Ne görüyorsun? (Venedik, 2019) ve Sanat Özgürlük Olduğunda: Mısırlı Sürrealistler 1938–1965 (Seul, 2017). Park, aynı zamanda Kore çağdaş sanatını tanıtmak için Artforum'da değerlendirme metinleri yayınlamaktadır.



IF WE KEEP
CRYING,
WE WILL GO
BLIND.

If we keep crying, we will go blind.
Ağlamaya devam edersek, kör olacağız., 2022
Lightbox, paint, mirror / Işıklı kutu, boya, ayna
ø 100 x 2.5 cm





IF WE KEEP
CRYING,
WE WILL GO
BLIND.

ISAAC CHONG WAI

b. 1990

Lives and works in Berlin and Hong Kong.

EDUCATION

- 2013 – 2016 MFA, Public Art and New Artistic Strategies, Bauhaus-Universität, Weimar, Germany
- 2009 – 2012 BA (Hons), Academy of Visual Arts, Hong Kong Baptist University, Hong Kong

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2022 If we keep crying, we will go blind., Zilberman Selected, Istanbul, Turkey
Post-Mythical Accidents, Una Boccata d'Arte, commissioned by Fondazione Elpis in collaboration with Galleria Continua, Castiglione di Sicilia, Italy
- 2021 Leaderless, Bilsart, collaboration of Kulturakademie Tarabya and Zilberman, Istanbul, Turkey
- 2019 What is the future in the past? And what is the past in the future?, Zilberman Gallery, Berlin, Germany
I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore, Zilberman-Projects, Istanbul, Turkey
Is the World Your Friend?, Blindspot Gallery, Hong Kong
- 2018 An Artistic Archive of Borders, curator: Nina Holm, Kunstraum München, Munich, Germany
Future of the Past—Past of the Future, Goethe-Institut Hong Kong, Hong Kong
The Rehearsal of the Futures, curator: Nina Holm, Apartment der Kunst, Munich, Germany
- 2017 L'Homme et la Mer, Serlachius Residency by Serlachius Museums and Mänttä Art Festival, Mänttä, Finland
- 2016 What is the future in the past? And what is the past in the future?, Bauhaus Museum, Weimar, Germany

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2022 Spheres of Interest, curators: Inka Gressel and Susanne Weiß, ifa-Galerie Berlin, Berlin, Germany
Identity Not Proven, New Acquisitions for the Federal Art Collection, curator: Susanne Klein, Bundeskunsthalle Bonn, Germany
Forming Communities: Berliner Wege, curators: Thomas Eller and Li Zhenhua, Kindl Museum, Berlin, Germany
Beyond, curators: Liberty Adrien and Bettina Freimann, performance at Hamburger Kunsthalle, Âme Nue, Hamburg, Germany
Carried by the Wind, curator: Angelika Li, PF25 Cultural Project, Atelier Mondial, Basel, Switzerland
Settling into the Abyss, curator: Naz Kocadere, Zilberman, Istanbul, Turkey
- 2021 By Proxy, curators: Melis Golar & Naz Kocadere, Zilberman Selected, Istanbul, Turkey
Rencontres Internationales Paris/Berlin, Louvre Museum Auditorium, Paris
Studio Bosphorus, curators: Stéphane Bauer, Pia Entenmann, Çağla İlk and Susanne Weiß, 10th Anniversary of Kulturakademie Tarabya, Kunstraum Kreuzberg/ Bethanien, Berlin, Germany
Videotage—Digital Birth: Zooming in on NFT, Art Basel Hong Kong
Recurrence 2, curator: Lotte Laub, Zilberman, Berlin, Germany
Unlock, Zilberman, Istanbul, Turkey
- 2020 Viral Self-Portraits, Museum of Contemporary Art Metelkova, +MSUM, Ljubljana, Slovenia
Looking for Another Family, curator: Joowon Park, MMCA (National Museum of Modern and Contemporary Art), Seoul, South Korea
Recurrence, curator: Lotte Laub, Zilberman, Berlin, Germany
Reset, curator: Rachael Vance, Arndt Art Agency, Artsy
Homo Novus Festival, curated by Gundega Laiviņa, Riga, Latvia
Next Act, Asia Society, Hong Kong
Human Capital, Innsbruck Biennial, curators: Tereza Kotyk and Franziska Heubacher, Innsbruck, Austria

Ordinary Heroes: Made in Hong Kong, curator: Shelly Kraicer, IFFR International Film Festival, Rotterdam, Netherlands

2019 The Racing Will Continue, The Dancing Will Stay, curator: Leo Chen Li, Guangdong Times Museum, Guangzhou, China

Living Sound—Expanding the extramusical, curator: Nicole Lai, Museum of Contemporary Art (MOCA), Taipei, Taiwan

Imaginary Bauhaus Museum, Schiller Museum, Weimar, Germany

2018 The D-Tale: Video Art from the Pearl River Delta, curators: Hou Hanru and Xi Bei, Times Art Center, parallel institution of Guangdong Times Museum, Berlin, Germany

M+ Live Art Audience As Performer, curator: Alice Teng, M+ Museum, Hong Kong

KOTODAMA, curator: André Chan, Para Site, Hong Kong

Freiraum, curator: Annika Üprus, Kanuti Gildi SAAL and Goethe Institut, Tallinn, Estonia

Transcultural Transience, with Rachel Monosov, curator: Pauline Doutreluingne and Petra Poelzl, ACUD Galerie, Berlin, Germany

2017 TOY Award—BERLIN MASTERS, curator: Philipp Bollmann, Stiftung Brandenburger Tor am Max Liebermann Haus with Arndt Art Agency, Berlin, Germany

The 3rd Berliner Herbst Salon, Maxim Gorki Theater, Kronprinzenpalais, Berlin, Germany

Forecast Forum, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany

Tale of the Wonderland, curator: Mimi Chun, Blindspot Gallery, Hong Kong

Urban Nomad 2017 Hangzhou Liangzhu Big Rooftop Moving Image Exhibition, Liangzhu Village Cultural Art Center, Hangzhou, Videotage, Hong Kong

Have you ever measured the reality?, Das Weisse Haus, Vienna, Austria

2016 Carnival, curator: Caroline Ha Thuc, Hong Kong Amnesty International, Hong Kong

The 5th Large-Scale Public Media Arts Exhibition—“Human Vibrations” curator: Caroline Ha Thuc in Hong Kong, organized by HKADC, Hong Kong and Gwangju

Faith and Terror—Performance Art Festival, Meinblau, curators: Bernhard Draz, Anne Hölck & Tristan Deschamps, Berlin, Germany

2015 NEAR AND FAR 1914–1918 EVENTS/HISTORY/MEMORY, curator: Gordana Kaljalovic, Macura Museum, Serbia

Imaginary Bauhaus Museum, the second Berliner Herbstsalon “Flucht”, Maxim Gorki Theater, Berlin, Germany

Acting Space—Bauhaus Goes Kunstfest ’15, Kunstfest Weimar, Germany

The Human Body: Measure and Norms, curator: Caroline Ha Thuc, Blindspot Gallery, Hong Kong

Montag Modus ‘Transgression/Creation’, curators: Lena Szirmay-Kalos and Kata Krasznahorkai, CHB Collegium Hungaricum Berlin, Berlin, Germany

2014 Moscow International Biennale for Young Art, A Time for Dreams, curator: David Elliott, National Centre for Contemporary Arts (NCCA), and Museum of

Moscow, Moscow, Russia

Works on Paper II, curator: Rachel Rits Volloch, MOMENTUM Worldwide, The Global Platform for Time-based Art, Berlin, Germany

La quema de tiempo. Muestra de video del colectivo La Decanatura, Plataforma Bogota, Bogota, Colombia

2013 The 2nd OZON International Video Art Festival, Katowice, Poland

Bodied Spaces be/verkörperte Räume, Collective Patty & Britty and ART CLAIMS IMPULSE Gallery, Berlin, Germany

2012 Fresh Trend 2012, HKART Network, 1a space, Hong Kong

Discordia, 10 Chancery Lane Gallery, Hong Kong

OSTRALE`012—International Exhibition of Contemporary Arts, IAM—International Art Moves, Dresden, Germany

Cabinet of Curiosity, Hong Kong Contemporary, The Park Lane Hong Kong, Hong Kong

2011 Point to Point Art Exhibition, Hong Kong Youth Arts Foundation, Lok Fu Plaza, Hong Kong

COMMISSIONS

2022 “Post-Mythical Accidents,” solo exhibition commission in public space including sculptures and installations, Fondazione Elpis and Galleria Continua, Castiglione di Sicilia, Italy

“Die Mütter,” video and performance in reference to Käthe Kollwitz, ifa-Galerie, Spheres of Interests, Berlin, Germany

“Seeing/Unseeing,” participatory performance in public space at Hamburger Kunsthalle, Âme Nue, Hamburg, Germany

2021 “Falling Reversely,” large-scale video projection on the facade of the Federal Foreign Office, Federal Foreign Office, Berlin, Germany

“Leaderless,” solo exhibition commission including sculpture, video, photo, installation and performance, Kulturakademie Tarabya in collaboration with Zilberman, Istanbul

2020 “Where are the orders from above?,” performance in public space, co-created with Krišjānis Elviks, Homo Novus Festival, Riga, Latvia

“Disguised Camouflage,” photo series, Post Territory Ujeongguk, South Korea

“Falling Carefully,” sculpture, drawing, installation, Asia Society, Hong Kong

2019 “Aware-of-Vacuity,” performance and installation, Guangdong Times Museum, Guangzhou

“One Sound of the Futures,” participatory performance in public space, Museum of Contemporary Art, Taipei

2018 “The Collective Individual Exercises,” participatory performance in public space, SPRING Festival, Urban Heat, Festivals in Transition, Utrecht, Holland

- “Rehearsal of the Futures: Police Training Exercises,” performance, M+Museum, Hong Kong
 “Rehearsal of the Futures: Is the World Your Friend,” performance, ACUD Galerie, Berlin
- 2016 “One Sound of the Futures,” participatory performance in public space, live streaming and video installation, Kai Tak Runway Park in Hong Kong, May 18 Democracy Square in Gwangju and K11 Artist Village in Wuhan, Hong Kong Arts Development Council, 2016
- 2015 “One Sound of the Histories,” participatory performance in Weimarplatz, Kunstfest, Weimar, Germany, 2015

GRANTS, AWARDS and RESIDENCIES

- 2022 Scholarship, INITIAL 2 Special Grant—New Cooperations together with Dagmar Aigner, Akademie der Künste, Berlin
 Artist Residency, Atelier Mondial, Basel Switzerland
- 2021 Research Stipend, Berlin Senate, Senate Department of Culture and Europe, Berlin, Germany
 Scholarship, AArtist in Residence, German Federal Foreign Office and Galleries Association of Berlin (LVBG), Berlin, Germany
- 2020 Fellowship Award, Kulturakademie Tarabya by German Embassy and Goethe-Institut, Kulturakademie Tarabya, Istanbul, Turkey
 Museum Talent Award, Kunstpalastr Museum, Jutta Cuny-Franz Memorial Award Kunstpalastr Museum, Düsseldorf, Germany
- 2019 Winner of Bloom Award, Düsseldorf
 Scholarship, Saari Residency, KONE Foundation, Helsinki
 Huayu Youth Award Finalist, Huayu Foundation, Sanya
 Shortlist, Berliner Festspiele Theater Treffen: Stückemarkt
- 2018 Scholarship, Künstlerhaus Lukas
 Finalist, Han Nefkens Foundation—Loop Barcelona Video Art Award
- 2017 First Runner-up, Hong Kong Human Rights Art Prize
 TOY Award Nomination, Berlin Masters Foundation, Stiftung Brandenburger Tor
- 2016 Artist Scholarship Program, Burger Collection
 Scholarship, ART-UNI-ON
- 2015 Bauhaus Essentials Award, Marke 6, Bauhaus-Universität Weimar
 Kreativfonds—Nachwuchs
 STEP Beyond Travel grants, European Cultural Foundation
- 2014 Bauhaus Essentials Award, Marke 6, Bauhaus-Universität Weimar
- 2013 Honorable Mention, Award of the 2nd OZON International Video Art Festival
- 2012 Best Honours Project Award, Prof. Eva Man
 First Runner-up, Hong Kong Contemporary Award

Imprint

Isaac Chong Wai: *If we keep crying, we will go blind.*
Ağlamaya devam edersek, kör olacağız.

Zilberman Selected | İstanbul
17.05–30.07.2022

Metin/Text: Kaya Genç, Joowon Park, T. Melis Golar
Çeviri/Translation: Zeynep Nur Ayanođlu, Işık Barış Fidaner
Düzelti/Proofreading: T. Melis Golar, Zeynep Beler
Fotoğraflar/Photos: Kayhan Kaygusuz
Tasarım/Design: Bülent Bingöl
Baskı Evi/Printing House: 12.matbaa
Baskı Koordinasyonu/Printing Coordination: Gürem Özcan

Bu katalog 17 Mayıs-30 Temmuz 2022 tarihleri arasında Zilberman Galeri tarafından düzenlenen, Isaac Chong Wai'nin Ağlamaya devam edersek, kör olacağız. adlı sergisi için 500 adet basılmıştır. Tüm yayın hakları saklıdır. İzin almadan çoğaltılamaz, yayınlanamaz, dağıtılamaz.

This catalogue is printed 500 copies for Isaac Chong Wai's exhibition titled If we keep crying, we will go blind. organized by Zilberman Gallery May 17 – July 30, 2022. All rights reserved. This catalogue cannot be copied, re-printed or distributed without the permission.
© 2022, Zilberman, Isaac Chong Wai