

FATOŞ İRWEN

FATOŞ İRWEN

Sûr

ZILBERMAN
İSTANBUL | BERLİN

SÛR

FATOŞ İRWEN
Sûr

17 February – 15 April 2023
Zilberman | Berlin

Contents | *Inhalt*

20	In the Dark, I Smile at Life Introduction by Lotte Laub
23	ich lächle im Dunklen dem Leben Einleitung von Lotte Laub
38	Kıyam Haritaları Zeynep Sayın
44	Maps of the Uprising Zeynep Sayın
50	Karten des Aufstands Zeynep Sayın
70	De-Bordered Earths. Topographies of Experience Birte Fritsch
73	Entgrenzte Erden. Topografien Des Erlebens Birte Fritsch
77	A Highlight of <i>Sûr</i>: Project Space Istanbul
84	Biographies of the authors
86	CV Fatoş İrwen











Hessel, 2022
Ink on paper/Tinte auf Papier
30 pieces/30 Stk.; 32 x 35.5 cm (each/je)

Tigris, 2023
Animation video with sound/Animationsvideo mit Ton; 01'







Sur Fragments, 2017
HD video with sound/HD Video mit Ton; 7:30"

In the dark, I smile at life

Introduction

Lotte Laub

“And in the dark I smile at life, as if I knew some sort of magical secret that gives the lie to everything evil and sad and changes it into pure light and happiness.”¹ So wrote Rosa Luxemburg in 1917 from prison to Sonia Liebknecht. In numerous letters, which—alongside her political writings—demonstrate the literary quality of her reflections, Luxemburg stayed in contact with her friends and political comrades during her imprisonment from 1916 to 1918 in the Wronke Fortress near Posnań and then in Breslau. With great sensitivity, she describes birds and plants, even writing about herself “sometimes, it seems to me that I am not really a human being at all, but rather a bird or beast in human form.”² Despite the political situation and all her tribulations, in these letters she expresses her unbroken optimism. The very act of writing becomes a vital manifestation of her will to life.

A hundred years later, the œuvre of artist Fatoş İrwen likewise includes numerous works, including works on paper minutely crafted in ink, that she produced during her imprisonment in Diyarbakır between 2017 and 2020. Her solo exhibition *Sûr* brings these works to light. *Sûr* refers to the central quarter of Diyarbakır, within the fortress walls, where the artist was born and raised. The title *Sûr*, however, also evokes the apocalypse: for the Arabic word *sûr* is used in the Qur’an to signify the horn of the angel Isrâfîl announcing the Last Judgment. The blast of the trumpet signals the begin of the cosmic catastrophe—in the form of a monstrous earthquake or fire, which causes the mountains to melt and brings about the extinction of all nature and life—in prelude to the apocalypse or unveiling. All mankind shall then stand before the court of the Last Judgment—the Day of Judgment is also called the Day of Reckoning (*yaum al-hisâb*)—and judgment shall be issued on the basis of the entries made in a book (*kitâb*), which testifies for and against them. Zeynep Sayın, in her essay in this catalogue, also points to the etymology of the word apocalypse. Apocalyptic revelation means seeing what was theretofore veiled to us. And Derrida, in his *D’un ton apocalyptique*, invokes the etymological definition of the word to suggest that all philosophy may have an apocalyptic tone, a striving towards unveiling and light.³

İrwen’s works in this exhibition are polyphonic in their merging of the familiar and the foreign, of the artist’s own history and history as experienced collectively. *Harvest of Time* is the title of an installation which the artist created especially for this solo exhibition in Berlin. She has shoveled earth into the gallery to create a mound that fills one room of the exhibition, planting in it dried cotton stalks that she brought to Berlin from Diyarbakır. Overhead is a river, the Tigris, projected onto the ceiling, and the sounds of chirping birds fill the room. With *Zaman Hasadı* (Harvest of Time), Fatoş İrwen recalls the famous Hevsel Gardens in the Tigris valley in Diyarbakır. The earth evokes the fertile land of Mesopotamia, which has been cultivated since time immemorial, which harbors the remains of countless generations and the secrets of ancient legends. At the same time, this region is overshadowed—its history and politics overwritten into a palimpsest—by the traumatic, violent experience of the region’s predominantly Kurdish population in the contemporary era. Like many other Kurds and opponents of the current regime in Turkey, Fatoş İrwen was imprisoned without any showing of substantial evidence on the basis of the country’s broadly formulated anti-terrorism laws. The exhibition gathers works dating from 2015 and forward, including, besides the installation, 40 canvases coated with layers of earth, a ball of thorns, a book filled with earth, as well as drawings, photography, video and animated film.

Another material that Fatoş İrwen employs in her art—besides earth—is human hair, specifically the hair of women. Among the other artists who have used women’s hair to suggest a physical trace of femininity—one often curtailed by hegemonic assertions of power by men—viewers may think here of Mona Hatoum. In *Kūfiya*, for instance, Hatoum wove long strands of hair into the male-gendered symbol of Palestinian resistance. In another work, *Recollection*, she shaped her own hair into finely threaded balls and strewed them about the floor. Fatoş İrwen, too, has used hair in various works. For her book of earth, she has braided women’s hair to make a book-mark; and she, like Hatoum, has created orbs of hair that exude an aesthetic more dense and powerful than tender. İrwen has used in her work the hair of other women, as well, including her fellow inmates in prison. In *Zaman Hasadı*, İrwen substitutes these balls of hair for the cotton bolls and thus lays out a garden of memory. Hair points to the irreversible passage of time. In this work, it becomes a storage medium for memories; it defies time, resists it. The desiccated cotton stalks topped with their hair bolls take on the role of guardians of memory for a past that has not been adequately dealt with. Fatoş İrwen digs in search of the memory of this garden.

¹ Georg Adler, Peter Hudis, Annelies Laschitzka: *The Letters of Rosa Luxemburg*, transl. by George Schriver, London/New York: Verso, 2013, p. 455, letter to Sophie Liebknecht, Breslau, before December 24, 1917.

² Peter Hudis and Kevin B. Anderson (eds.): *The Rosa Luxemburg Reader*, New York: Monthly Review Press, 2004, p. 391, letter to Sophie Liebknecht, Wronke, May 2, 1917.

³ Cf. Jacques Derrida: „Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“, in: *ibid*: *Apokalypse* (Originalausg.: *D’un ton apocalyptique*, Paris 1983), transl. by Michael Wetzell, ed. by Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verl., 2000, pp. 13–16.

Hevsel is the title the artist gives to the miniature ink drawings presented in this exhibition, which she created during her imprisonment. We are looking into the shadows of the Hevsel Gardens reflected in the Tigris. We do not see the paradise they can evoke in resplendent light, but rather their treacherous, night-time face. Like miniatures in an open book, these works on paper appear almost as Rorschach tests, calling forth changeable interpretations from their viewers. In Irwen's shadows and nuances, we discover cloud formations and rippling water. The ink contours fray; the forms evoke plants or animal and human shapes, fabulous creatures roaring at one another in dreamlike or nightmarish nocturnal landscapes. The drawings are hung like a swarm of birds on the walls of the exhibition—or like a swarm of letters that have flown out the prison windows.

With Fatoş Irwen, it is often simple materials that summon up disturbing associations through their subtle juxtaposition. She makes constant reference to the body as the node in which our experience of materiality, place, and pain come together; induces mental metamorphoses, as in a passage from the familiar to a dream-like reality. The works on display in this exhibition spring from—and demand—a constant negotiation between the self and the other, between reality and fiction, between illusion and memory.

Translated from the German by Darrell Wilkins

ich lächle im Dunklen dem Leben

Einleitung

Lotte Laub

„Und ich lächle im Dunkeln dem Leben, wie wenn ich irgendein zauberhaftes Geheimnis wüßte, das alles Böse und Traurige Lügen straft und in lauter Helligkeit und Glück wandelt“¹, schreibt Rosa Luxemburg 1917 aus dem Gefängnis an Sonia Liebknecht. In zahlreichen Briefen, die neben ihren politischen Schriften literarisches Zeugnis ihres Schaffens ablegen, hielt Rosa Luxemburg während ihrer Haft von 1916 bis 1918 in der Festung Wronke bei Posen und dann in Breslau den Kontakt zu ihren Freunden und politischen Weggefährten aufrecht. Aufmerksam beschrieb sie Vögel und Pflanzen, über sich selbst schrieb sie, „ich habe manchmal das Gefühl, ich bin kein richtiger Mensch, sondern auch irgendein Vogel oder ein anderes Tier in Menschengestalt“². Trotz der politischen Lage und aller Widrigkeiten artikuliert sich in den Briefen ihre ungebrochene Zuversicht. Schreiben selbst wird zur vitalen Manifestation.

Teil ihres künstlerischen Schaffens sind zahlreiche Werke, die hundert Jahre später Fatoş Irwen während ihrer Haft im Gefängnis von Diyarbakır von 2017 bis 2020 geschaffen hat, darunter minutiös mit Tinte bearbeitete Papiere, wie sie in ihrer Soloausstellung *Sûr* gezeigt werden. *Sûr* heißt das innere Burgviertel von Diyarbakır, wo die Künstlerin geboren und aufgewachsen ist. Mit dem Titel *Sûr* ist aber auch ein Endzeitbezug hergestellt, denn das arabische Wort *Sûr* bezeichnet im Koran das Horn, mit dem das Jüngste Gericht verkündet wird. Der Posaunenstoß deutet auf den Beginn der kosmischen Katastrophe hin, die durch ein ungeheures Beben oder ein Feuer, das die Berge dahinschmelzen lässt, geschieht und zur Auslöschung der Natur und allen Lebens führt. Die Menschen müssen vor Gericht erscheinen, der Gerichtstag wird auch Tag der Abrechnung (*yaum al-hisāb*) genannt, und der Schiedsspruch ergeht nach den Einträgen in einem Buch (*kitāb*), das dem Menschen vorgehalten wird. Auf die Etymologie des Wortes Apokalypse weist Zeynep Sayın in ihrem Essay in diesem Katalog hin. Apokalyptische Enthüllung bedeutet, zu sehen, was bis dahin umhüllt war. In seinem Aufsatz *D'un ton apocalyptique* knüpft Derrida an die etymologische Bestimmung des Wortes die Überlegung, ob nicht alle Philosophie einen apokalyptischen Ton habe, ein Streben nach Enthüllung und Licht.³

¹ Rosa Luxemburg: *Briefe aus dem Gefängnis*, 1922, hrsg. vom Exekutivkomitee der Kommunistischen Jugendinternationale, Berlin: Verlag der Jugendinternationale, 1922, S. 35, Brief an Sophie Liebknecht, Breslau, Mitte Dezember 1917.

² Vgl. ebd., Brief an Sophie Liebknecht, Wronke, 02.05.1917, S. 16.

³ Vgl. Jacques Derrida: „Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“, in: ders.: *Apokalypse* (Originalausg.: *D'un ton apocalyptique*, Paris 1983), Übers. aus d. Franz. v. Michael Wetzl, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verl., 2000, S. 13–16.

Vielstimmigkeit charakterisiert die Ausstellung in ihrer Zusammenführung des Vertrauten und Fremden, der persönlichen Geschichte der Künstlerin und kollektiv erfahrener Geschichte. *Harvest of Time* heißt die neu für die Soloausstellung in Berlin geschaffene Installation. Erde hat die Künstlerin in die Galerie geschaufelt und in den raumfüllenden Erdhügel getrocknete Baumwollstiele gesteckt, die sie von Diyarbakır nach Berlin gebracht hat. Über Kopf ist ein Fluss, der Tigris, an die Decke projiziert, Vogelgezwitzcher erfüllt den Ausstellungsraum. Mit *Harvest of Time* erinnert Fatoş İrwen an die berühmten Hevsel-Gärten im Tal des Tigris in Diyarbakır, mit der Erde an das fruchtbare Land Mesopotamiens, das seit Menschengedenken beackert wird, in dem Generationen begraben liegen, das uralte Legenden birgt. Zugleich verbindet sich mit dem Land die politische Überschreibung in jüngerer Zeit, die diese mehrheitlich kurdisch besiedelte Region mit traumatischen Gewalterfahrungen überschattet. Fatoş İrwen war ohne nennenswerte Beweise im Rahmen der weit gefassten Anti-Terror-Gesetze inhaftiert, wie viele andere Kurden und Oppositionelle. Die Ausstellung versammelt Werke seit 2015, neben der Installation auch vierzig mit Erdschichten bestrichene Leinwände, einen Ball aus Dornen, ein Buch mit Erde gefüllt, außerdem Zeichnung, Fotografie, Video und Animation.

Neben Erde als Werkstoff verwendet Fatoş İrwen immer wieder auch Menschenhaar beziehungsweise Frauenhaar. Damit steht sie nicht allein, auch andere Künstlerinnen haben Frauenhaar verwendet, womit sie Spuren einer Weiblichkeit aufdecken, wie sie von männlichen, hegemonialen Machtansprüchen beschnitten wurde. Bei Mona Hatoum sind lange Haarsträhnen in die *Kūfiya* eingewoben, dem männlich besetzten Symbol des palästinensischen Widerstands. Oder sie hat ihre eigenen Haare zu feinfädigen Kugeln geformt und in ihrer Installation *Recollection* auf dem Boden verstreut. Auch Fatoş İrwen verwendet Haare in verschiedenen Werken, flicht aus Frauenhaar das Lesezeichen für ihr Erdbuch, und auch sie formt Haarkugeln, die weniger zart als dicht und kräftig sind. Auch die Haare anderer Frauen, ihrer Mitinsassinnen im Gefängnis verwendet sie. In *Harvest of Time* ersetzt Fatoş İrwen die Baumwollkapseln durch diese Haarkugeln und hat damit einen Garten der Erinnerung angelegt. Haare zeigen den irreversiblen Lauf der Zeit an, sie sind Erinnerungsspeicher, trotz der Zeit, sind widerständig. Die vertrockneten Baumwollstiele mit ihren Haarschöpfen stehen da wie Gedächtnishüter einer nicht aufgearbeiteten Vergangenheit. Fatoş İrwen gräbt nach dem Gedächtnis dieses Gartens.

Hevsel heißen die Tintenminiaturen in der Ausstellung, die während ihrer Haft entstanden sind. Wir blicken auf die Schatten der Hevsel-Gärten, die sich im Tigris spiegeln, doch nicht in ihr paradiesisches Antlitz, sondern ihre trügerische Nachtseite. Wie Miniaturen aufgeschlagener Buchseiten muten diese Blätter an, als wären sie Rorschachtests, die ebenfalls unterschiedliche Sichtweisen herausfordern. In den Schattierungen entdecken wir Wolkenformationen, Wasserkräuselungen, die Tintenränder fransen aus, die Umrisse erinnern an Pflanzen oder tierische und menschliche Gestalten, an Fabelwesen, die sich gegenseitig anbrüllen, an (alb)traumhafte nächtliche Landschaften. Vogelschwarmartig sind sie in der Ausstellung auf eine Wand gebracht – wie viele kleine Briefe, die sich aus dem Gefängnis hinaus befreit haben.

Bei Fatoş İrwen sind es einfache Werkstoffe, die in ihrer Kombination verstörende Assoziationen hervorrufen. Sie wendet sich an den Körper als Knotenpunkt der Erfahrung von Material, Ort und Schmerz, schafft mentale Metamorphosen, einer Passage vom Vertrauten ins Traumartige gleich. Die Arbeiten in der Ausstellung sind ein stetes Aushandeln von Selbst und Gegenüber, Realität, Fiktion, Trugbild, Erinnerung.





Zaman Hasadı (Harvest of Time), 2023

Soil, hair, cotton plants, HD video with sound; variable dimensions
Erde, Haare, Baumwollpflanzen, HD-Video mit Ton; variable Maße





Su Düşü (Dream of Water), 2015
Video with sound; 3'53"



Dreamer, 2012
Performance video with sound
Performance-Video mit Ton; 3'36"

Dreamer, 2012
Performance video with sound/Performance-Video mit Ton; 3'36"



Kıyam Haritaları

Zeynep Sayın

I.

Bir uygarlığın –bir barbarlığın– bir daha doğmamak üzere çökebilmesinde yeni bir taraf yok. Tarihçiler, duraklama ve çöküş dönemlerini kaydetmeye alışkınlar. Fakat, bir dünyanın harabeye dönüşüne; bir cumhuriyetin, sağduyusu da onuru da olmadan, yalnızca sefillik ve korku içinde çökmekte oluşuna, gözlerimiz bağlı, yüzümüz örtülmüş halde nasıl tanıklık edebiliriz? (Giorgio Agamben)¹

Mekân, Batı Berlin’de yüksek tavanlı bir burjuva evi: ardında incir ağacı, önünde beton merdiven, arkası taş duvar, avluda kuyudan çektiği suyla uzun, gür saçlarını yıkayan, yıkayamayan genç, çıplak bir kadın. Sergiyi karşılama fotoğrafı, *Çifte Kuyu*. Kuyudan çıkırıla çekilen su, bedeni örten saçlar: kuyu kadına, kadın kuyuya ayna. *Çifte Kuyu*.. Yan duvarda yazan sergi ismi, *Sur*: Arapça, Aramice, Süryanice *sūr*, kale duvarı, bir yoruma göre bakma, gözetme, Diyarbakır’ın korunan, gözetilen (korunmayan, gözetilmeyen) kaleiçi mahallesi, bazı dilcilere göre (Ragıb el-İsfahani) biçim, imge, görüntü anlamına gelen suretin çoğulu, aynı zamanda İsrail’in üfleyerek kıyamet gününün geldiğini haber verdiği, seslenmeyi, ses çıkarmayı ifade eden *savr* kökünden *ses çıkaran eğri boynuz*, dervişlerin yuf çektiği boynuz boru, Anadolu İslam geleneğinde yuhalamanın çok eski bir karşılığı. Bu metni yazmaya oturduğum gün soykırımın doğa kırımının aynı şiddetten soluk aldığı kanıtlayan ülkelerden birinde, tarihinin en büyük depremi oldu ve sermaye ve devlet depremde yoktu, *Çifte Kuyu*. Güneydoğu Anadolu’nun orta kısmında, Mezopotamya’nın kuzeyinde, ismini Asurlulardan alacak kadar eski, birçok kuşatma, bir çok medeniyet, bir çok yıkım görmüş dokuz canlı, on gözlü bir mekân. Saçlarını yıkayan bir kadın: *Çifte Kuyu*. Sergi salonunda hem kıyamet hem kıyam.

Mekânda ilerleyince baklava parkelerin üstünde çorak topraktan ince bir halı, halının üstünde pamuk fidanlarından bir tuhaf orman, tohumların içine pamuk yerine doldurulmuş kadın saçı. Ölüm saçı etkilemez, beden çürür, saç çürümez. Kimi sanatçının işinde saç fırçalarında toplanır toplama kamplarında başlardan kazınan saçlar, kimi sanatçı Venüs üçgeni tüylerini bırakır sandalyelere, Fatoş İrwen bazen dikiş ipliğine, bazen göze dönüştürür saçlarını, elbise diker bazen saçtan, ağ örer, bazense yer saçlarını. Pamuk tohumu büyür, iplik, kadın bezi, elbise olur, pamukla saç yer değiştirirse ne olur? *Çifte Kuyu*.

¹ Giorgio Agamben: *Ev alev alev yanarken*, skopbülten (4.11.2020), tarafından çevrildi: Ali Artun, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ev-alev-alev-yanarken/5924>.

Bir başka odada, canlıların içinde, üstünde yaşamını sürdürdüğü yer olan toprağı duvarlara asmış sanatçı: toprak, su, tutkal, ot, bitki, saç, taş karıştırılmış toprak harcıyla kırk tane tuval. Çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği yerlerde sanatçının kendi imkanlarıyla topladığı topraklardan tuvaler. Her bölgenin kendine özgü toprak tipi gibi her tuvalin kendine özgü bir toprağı, kendine özgü dokusu, kokusu, kendi çatlağı, kendi fay hattı var.. Her birinin kendi tarih katmanı, bellek katmanı, hatıra katmanı var. Dil ailelerinden birinde zamana yayılan anlatı sözcüğüyle tarihin ve üst üste binen katların aynı sözcükle ifade ediliyor olması gibi -*story, history, storey*- toprak katlarının kırk ayrı tarihi, Avrupa Ortaçağında anlatının ve tarihin katmanlılığına *imge, eikon* denmişliği var. Latin Hıristiyanlığı boyunca genelde kilise cephelerindeki vitraylı pencere katmanları için aynı sözcüğün kullanılması, sözcüğün imge olarak alımlanmasına ve imgenin de bina gibi katları olduğu anlayışına yol açmış: sadece Latin Hıristiyanlığı kiliselerinde değil, Fatoş İrwen’in sanatında da da sesten (kuşlar), sözden (konuşmalar), yazıdan (kitap), görüntüden (mekân), vizyondan (resim), kokudan (toprak) oluşan, içerisiyle dışarıyı arasındaki ışığı geçirgenleştiren (tavanda nehir projeksiyonu) çok katmanlı mübadele yapıları imgeler, bu güne değin bu biçimde görünmemiş olan bir coğrafyayı - kırımıyla beraber- görünür kılıyorlar. *Sur fragmanları*.. Bu coğrafyalarda mitsel bir sayı kırk, kırk farklı yerden kılı kırk yarararak toplanmış kırk kahverengi bozkır toprağı: Güneydoğu’nun toprak, bellek, savaş, deprem, şiddet ve hatıra haritası, *Sur* içi, Hevsel Bahçeleri, Kırklar Dağı, Eshab-ı Keyf, Kırklar Türbesi. Kanvasların çatlak yüzeylerinde yarılan, belirsizleşen çizimler, bir zamanlar balık, bir zamanlar aslan olmuş, bir zamanlar yaşamış olan figürümsüler... *Sur*’da hendek ve barikatlarla başlayan, altı mahalleyle birlikte bir tarihin yıkılmasıyla sonuçlanan, UNESCO Dünya Kültür Mirası listesinde, iş makineleriyle tarlaya dönüştürülmekte olan Hevsel bahçelerine dair şiddeti de, bahçelerin yüzyıllardır sakladığı söylenceleri de, sanatçının çocukluğundaki oyun alanlarını da içeren bir toprak belleği. İnşaattan, madencilikten, tarımdan kalan atık madde, fosil yakıt, savaş ve deprem enkazları da dahil toprağa, Eridu, Uruk, Şuruppak, Ninova, Asur gibi ölmüş dillerden gelen isimler, söylenceler de. Toprağın dile hiçbir zaman gelmemiş, hiçbir zaman dile gelemecek olan, İrwen’in bu imkanla imkansızlık arasına yerleşen tanığı, arasına saç örgüsünden kitap ayrıacı konan, herşeyi yuttuğu için biraz da pastaya benzeyen toprak-kitap: Kırklar Dağı’nda Kırklar mağarasında güvercin donu giyip kuşa dönüşen, kanat çırparak mağaraya giren ve mağaradan çıkan evliyalardan şifa bulmak içi mağaraya gelen insanlar, mağara duvarındaki topraklardan bir avuç yermiş. Dünyanın tadı, toprağın tadı, evliya tadı.. Toprağın yenebileceğini düşünen kültürler, saçın yenebileceğini düşünen kadınlar var. Toprak sallar, toprak yıkar, üstünden atar, ama besler de. Fatoş İrwen’in topladığı topraklarda evliyaların ve kuşların hatırası, Kırklar Dağı’na

dikilen ve yıkılan, konak denen binaların yerine yapılması planlanan Devlet Bahçeli Hatıra Ormanı'nın izi, inşaat faaliyetlerinin, depremlerin, yıkımların, savaşların, saldırıların, molozların yarattığı yeni jeolojilerin kalıntıları var... Sanatçının sergiye yerleştiği bir animasyonda üstüne iğneler batırılarak bakması engellenen bir göz ya da süt vermesi engellenen meme de buna örnek: *Tigris*. Dicle. Jeologlar içinde yaşadığımız çağa artık buzul çağı sonrası holosen değil, sermayenin yan etkileri sayesinde kapitolsen diyor: ürün fazlası uğruna sakinleşmeyen teknolojik etkinliğin araziyi, toprağı, atmosferi, biyosferi ve denizleri şekillendirdiği jeolojik dönemin ismi bu. Toprak, sadece toprak değil çağımızda. Kırılıp ezilmiş beton aynı zamanda, çelikten, beden parçalarından, kemikten, insan saçından, kişisel bir sürü eşyadan oluşan bir yığın. Sanatçının animasyon filminde Dicle göze dönüşmüş bir memeden kanarken sayesinde yeşeren nilüferlere arılar konuyor bir yandan, kuşlar uçuyor, ama göz ya da meme sinirlerinin bağlandığı yer molozlarla, enkazlarla, duvarlarla, kanalizasyon ağlarıyla, savaş helikopterleriyle örülü, vidaya takılmış bir adam can çekişmekte. Güneydoğu'nun maruz kaldığı şiddet, doğanın maruz kaldığı şiddetin diğer yüzü. Doğa kırım ve soykırım, aynı şiddetin iki ayrı yönü. Füzeleri havada imha etmek, toprağın altını incelemek, denizaltılarla haberleşmeyi kolaylaştırmak ya da kesmek, iklimleri değiştirmek, ozon tabakası ile oynamak, depremler, radyasyon yaymayan termonükleer patlamalar yaratmak için kullanılabilecek olan bir bilim kurgu sesiyle kuş civıltısı aynı anda duyuluyor animasyon filminde, gözün ya da memenin bağlandığı enkaz sinirlerinden, Uzakdoğu'da depremlerin dalga boyunu hissettiği düşünülen bir çan sarkıyor, *yırtılan ipek sesiyle*.

Berlin'deki mekânda pamuk tarlalarından toplanıp yerlerinden edilmiş, içleri pamuk yerine saçlarla doldurulmuş, haliya gömülmüş pamuk fidanlarının az ötesinde gövdelerinden ayrılarak birbirine geçirilmiş, yeni bir yapısal savunma oluşturmuş, sanatçının tutukevinde yaptığı saç güllelerine benzeyen dikenli toplar var... Toprağın dikenli, bedeninin saç: birbirine geçirilen, güçlü bir yapıstırıcı ile birbirine tutturulan dikenler, toprağın savunma silahları.. Kimlerin üstünde, kimlerin içinde yaşamakta, yaşamış ve yaşayacak olduğunu, kimlerin göçmüş, kimlerin savunmada olduğunu gösteren göç haritaları, diken haritaları, savaş haritaları, afet haritaları, nüfus haritaları, afet risk haritaları, deprem haritaları...

Yine pamuk tarlasının tavanında, toprağın üstünde kuşların uçuştığı, Berlin'deki mekânı nehir ve kuş seslerinin doldurduğu bir alana dönüştüren yerleşime: üstünde kuşların kanat çırdığı Dicle nehri. Anadolu'da doğan, Mezopotamya'yı Mezopotamya yapan, Fırat ile birleşerek Basra körfezine dökülen nehre ve coğrafyaya özgü başı dik insanlara verilen isim bu, üstten bakışın alt üst edildiği, yukarının ve aşağının, dikeyin ve yatayın yer değiştirdiği bir yerleşime: toprağın üstünde sallanan, göndere çekilen bayrak değil, gün ışığında akan, parlayan bir nehir... Aynı mekânda, artık mekânı ısıtmak için kullanılmayan, Berlin'e özgü o devasa çini sobanın içinde, yakılacak odunun olacağı yerde, bir başka video yerleşimesi. Diğer odalarda da yerleşimeler büyük çini sobaların içinde yer alacak: "kendimize her şey yandığında yaşamayı ve düşünmeyi nasıl sürdüreceğimizi sormamız lazım; yangının ortasında veya kıyısında, her nasılsa hâlâ sağlam kalanın ne olduğunu sormamız lazım. Alevlerin arasında nasıl nefes alabildik; neleri kaybettik, hangi enkazlara –hangi iddialara– tutunduk? Şimdi artık alevler yok, yalnız sayılar, şekiller ve yalanlar var.

Kuşkusuz daha yalnız ve güçsüzüz. Ama tam da şimdi karşımızda hiçbir taviz olasılığı yok, zihnimiz hiç olmadığı kadar berrak."² Yerleşirmede, akarsuda birbirine dokunan, kendini okşayan, tenine yosunlar dolanan çıplak kadın ayakları, uçan kuşun suya vuran yansıması, *Su Düşleri*... Bacaklar arasından sızmaya başlayan, ayakları birbirinden ayıran, dipsiz bir kuyu olmaya koyulan kan sonra.. Tekrar tekrar. *Çifte Kuyu*... Biliçdışı çöplüğünü boşaltacağına dolduran rüyalar bir başka yerleşirmede: bomboş gecelerde boşluğu yutan, uzun saçlı, genç güzel kadının içini oyuncak bebeklerden paraya, tarihin belleğiyle ve şiddetiyle dolduran uykular... Toprak da beden de uyumuyor hiçbir zaman. Dolmayan ve karşı direnen, sadece saçlar. Duygulu, ama duyguya yapışmayan, hassas işler bunlar.

II.

Sûr'a üflendiği zaman. Yer ve dağlar kaldırılıp birbirine şiddetle çarpılarak darmadağın edildiği zaman. İşte o gün olacak olur, o gün hiçbir şeyiniz gizli kalmaz.³

Bulunduğu yerden ters yöne gitmeyi, merkezkaç kuvvetiyle uzaklaşmayı ifade eden bir öntaki var Yunanca ve Latince: apo, από-. Örtmeyi, saklamayı dile getiren *kaluptein* yüklemine önünde kullanıldığında sözcüğün anlamını örtülülükten uzaklaşmaya, perdeyi açmaya, gün ışığına çıkarmaya, gözler önüne sermeye dönüştüren, kaluptein'i apo/ κάλυψις'in, apo/ kalupsis yapan öntaki bu. Sonraki dillerde evrileceği anlam ile dünyanın sonunu, felaketi, yıkımı, mahşeri, kırk gün süren berzahı, kırk gün süren büyük felaketi, yerlerin yarılmasını, depremi, sırat köprüsünü, cehennemi ifade etmiyor aslında *apocalypse*: orada olan, orada belirene değin ne olduğu belli olmayan bir hakikatin, herhangi bir hakikatin gizsizliğe, meydana gelmesini dile getiriyor. İlahiyat dilinde kıyamet sözcüğüne vahiy denmesinin nedeni, vahyin o güne değin görünmemiş olanı görünür kılması. Hakikatin kıyamete değin gizli kalmakta olmasında bir çok neden var şüphesiz, tahammül etmesi, yüzleşmesi zor olabilir, kör kuyularda merdivensiz, engin denizlerde yelkensisiz bırakabilir, kimse onu bu yüzden görmek istememiş olabilir. Hakikat insanlıkdışı ya da insanüstü, unutulmuş ya da bastırılmış, hayal kırıcı da olabilir. Ya da sadece henüz günü gelmemiş olabilir. Fatoş İrwen'in Berlin'de deprem sonrası yaptığı, deprem gibi herşeyi görmeye zorlayan sergisi, artık günün geldiğini kanıtıyor. *Şimdi herşeyi bir aynadan bir aynada görüyoruz, ama o zaman yüz yüze göreceğiz*. (1 Korinthoslulara 13:12) Dikenli molozlu Mezopotamya ovasında pamuklar arapsaçı. Beşik denen binlerce yılın medeniyeti söndürülüp, çoktan uzaklaşmış olan sevgililerin madalyonda saklanan saçlarına ve toprağın kokusuna dönüşmüş. Saçlar ağıt yakarken sanatçı perde delikleri olmayan ürkütücü sesiyle yuf borusunu üflüyor. Yuhalyor. İsrail'in kıyametin geldiğini bildirdiği boru, aynı zamanda kale duvarı, yükselti ve diken: *sur*. Üflenen boru ile arafta kalan yerler: Kırklar Dağı, Kırklar Türbesi, Hevsel Bahçeleri, Sur içi, Sur. *Araf* sözcüğü, dağ ve tepenin, cennetle cehennemi birbirinden ayıran bölgedeki surun en yüksek kısmı anlamına geliyor ve bilmek anlamında *irfan* ile akraba, cennetle cehennemi birbirinden

² Ibid.

³ Kuran, Sure 69 (al-Hâqqah), ayetler 13, 14, 18.

ayıyor. Üflemeli çalgıya nefir, nakur, yuf da deniyor: dağıtıcı, ürkütücü anlamlarında, yuhalıyor, isyan ediyor, zamanı ve çağı hatırlamaya davet ediyor. Dikenlerin işlevi nasıl bitkiyi korumaksa, gezgin dervişler yolda yırtıcı hayvanları, el etek çektikleri toplum katmanlarını ürkütüp kaçırmak için üflemişler yufu. Anadolu heterodoks İslam'ına özgü çalgıyı olan nefiri yanlarından eksik etmemişler. Nasıl *apocalypse* sözcüğü, Yuhanna'nın kutsal kitapta kendi özgür iradesiyle kullandığı bir sözcük, kendi dil seçimi değil de, tanrı tarafından İsa'ya vahyedilen hakikatin sırrının, aracı bir melek tarafından ona sözlü aktarıldıktan sonra göksel katlardan inzal eden iletiyi Küçük Asya cemaatlerine mektupla yollaması gibi karmaşık bir iletişim zincirinin halkası ise, göksel buyruğun bildirildiği meleğin üflediği hayvan boynuzunu belinde ve göğsünde taşıyan dervişlerin aynı anda göksel katlara ve dünyaya seslenmek için üflediği, katmanlı bir iletişim dizgesine özgü bir çalgı bu; bir iletişim aracı; borunun içinden çıkan ses, üfleyene ait olmayan bir gönderi, içinden geçen sesin çıkmasına izin vermek gerekiyor. Yuf çekmek, yuhalamak, insana değil, tanrıya özgü çünkü. Hakikati görmek, tanrının insana yüklediği armağan, sorumluluğu insanın. *Hafıza-ı beşer, nisyan ile malülse*, insanın sorumluluğu hatırlamak, bakmak ve baş kaldırmak. Nasıl hakikati görene musallat olan, bedeni ele geçiren işitsel ve görsel vizyonların anlatısı olarak gökyüzüyle yeryüzü, tanrıyla insanlar arasında çok katmanlı bir iletişim ve mübadele biçimi ise *apocalypse*, göğün kıyametini kendi kıyamına çeviren ters köşe yapıyor nefirin/ surun/ yuf: Süryanice ve Arapça'da birlikte ayağa kalkma, kalkışma, isyan anlamında kıyamet, kiyama'yı, son yargı gününde ölümlerin ayaklanması anlamına geliyor kıyamet. Türkçe *apocalypse* ayağa kalkmak, isyan etmek, asi olmak, tanrısal sorumlulukla dünya kıyametine başkaldırmak demek. Tanrıya verilen yanıt, sorumluluk, kıyam. Kıyamete karşı kıyam, sur üflemenin iletişim biçimi. Dünyayı cehenneme çevirenlerin kıyameti, Fatoş İrwen'in kıyamı.

III.

Bir de kağıt üzerine mürekkepten, ağaçların görünülüklerini azaltarak ya da zamansal korunaklarda saklanarak kurtulduğu bir duvar orman:

Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Sesini ateşin/ Suyun/ Kulak ver rüzgara/ Ataların soluğudur/ Hıçkırın çalı/ Onlar, ölümlerimiz, yitip gitmediler:/ Sararısında gölgelerin/ Kararmasında gölgelerin/ Toprağın altına değil ölümler:/ Titreyişinde ağacın/ İç çekişinde ormanın,/ Akışında suyun/ Uyuyuşunda suyun,/ Kulübede,/ kalabalıkta./ Ölü değildir ölümler./ Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Ateşin sesi yüksek/ Ve duyulur suyun sesi/ Rüzgarın esintisi/ Hıçkırın çalı./ Ölü atalarımızın soluğu/ Yitmemiş olan/ Toprakta olmayan/ Ölü olmayan atalarımızın./ Yitmemiştir ölümlerimiz:/ Kadının kucığında/ Bebeğin çığlığında/ Yanan korda/ Sönen ateşte/ Ağlayan çimende,/ İnleyen kayada,/ Ormanda, evde,/ Ölü değildir ölümler./ Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Sesini ateşin/ Suyun/ Kulak ver rüzgara/ Ataların soluğudur/ Hıçkırın çalı/ Hatırlatır her gün,/ Yazgıyı yasaya/ Yazgıyı o büyük soluğa bağlayan/ Ahdi bize,/ Ölü olmayan atalarımızın yazgısına/ Bizi yaşama bağlayan ahdi./Bizi birbirimize bağlayan ağır yasa/ Ölüm yatağında yatan soluğa/

Yatakta ve kıyısında nehirlerin/ İnleyen kayada ve ağlayan çimende/ Hareket eden soluğa/ Soluk aldıkça hayatta kalan/ Gölgenin sararmasına ve kararmasına,/ Ağacın titremesine, iç çekmesine ormanın,/ Akmasına nehrin ve uyumasına suyun,/ O büyük soluğa bağlayan ahid,/ Ölü olmayan ölümleri soluyan,/ Gitmeyen ölümleri,/ Toprağın altında olmayan ölümleri./ Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Sesini ateşin/ Suyun/ Kulak ver rüzgara/ Ataların nefesidir/ Hıçkırın çalı.⁴

⁴ Birago Diop: *Les Souffles* (1948), <https://www.biragodiop.com/bibliographie/79-leurres-et-lueurs/109-les-souffles.html>, son erişim 15/03/2023, yazar tarafından çevrilmiştir.

Maps of the Uprising

Zeynep Sayın

I

Civilizations—barbarisms—have gone under never to rise again, and historians are used to marking and dating caesuras and wrecks. But how does one bear witness to a world that goes to its ruin with blindfolded eyes and its face covered, a republic that collapses without lucidity or pride, in fear and abjection? (Giorgio Agamben)¹

The space is a bourgeois house with high ceilings in West Berlin: a fig tree behind her and a concrete staircase in front of a stone wall, a young, naked woman who washes, or cannot wash her long, thick hair with the water she drew from the well. The greeting photograph: *Double Well*. The water is drawn with the well with a winder, the hair covering the body: the well to the woman, the woman to the well. *Double Well*. On the wall across is the exhibition title, *Sûr*: in Arabic, Aramaic, Assyrian *sûr*, a fortress wall, looking through a specific interpretation, surveillance, the neighborhood located within the castle walls in Diyarbakır that is protected, looked after (not protected, not looked after); for some linguists (*Ragîb el-îsfahani*) the plural of *suret*, which means form, image, view; also the slanted horn that Raphael uses to announce the arrival of the apocalypse, derived from the root *savr* meaning to call, to make a sound; the blowing horn that dervishes play; the Anatolian Islamic tradition, a very old form of hooting. The day I sat down to write this text in a country that proves that the same violence propels genocide and ecocide, the biggest earthquake of its history happened, and both the capital and the state were not present after the earthquake. *Double Well*. In the center of Southeastern Anatolia, north of Mesopotamia, old enough to be named by the Assyrians, a space with nine lives, ten eyes having seen numerous sieges, civilizations, and destructions. A woman washing her hair: *Double Well*. Uprising [*kıyam*] and apocalypse [*kıyamet*]²

Moving further into the space, placed on the herringbone parquet is a thin rug of arid earth, a strange forest of cotton saplings on the rug, woman's hair placed inside the seeds

¹ Giorgio Agamben: "When the House Burns Down," translated by Kevin Attell, in: *Diacritics* (06.01.2021), <https://www.diacriticsjournal.com/when-the-house-burns-down/>; originally published as Giorgio Agamben: *Quando la casa brucia*, in: *Quodlibet* (05.10.2020), <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-quando-la-casa-brucia>, last accessed on 15.03.2023.

² The words *kıyam* and *kıyamet* are derived from the same root in Arabic, which refers to stand up, rise, and the resurrection, the apocalypse, respectively.

instead of cotton. Death does not impact hair; the body rots, hair doesn't. Some artists use the hair collected on hair brushes; some use the hair shaved off in concentration camps, some artists leave the Venus triangle of hair on chairs; Fatoş İrwen sometimes transforms her hair into sewing thread, sometimes eyes, she sometimes sews dressed with hair, weaves nets, and she sometimes eats her hair. What would happen is the cotton seed grows, becoming thread, napkins for women, dresses, switching cotton with hair? *Double Well*.

In another room, the artist has hung the earth, inhabited by living beings that are in and over it, on the wall: forty canvases using an earth mortar combining earth, water, glue, weeds, plants, hair, and stones. Canvases of earth that the artist has collected herself from places that she spent her childhood and youth in. Just as each region has its own unique type of earth, each canvas has its own unique earth with a specific texture, smell, crack, fault line. Each one has its layer of history, memory, and recollection. In one family of languages, the word for narrative ("story"), history, and the layers of buildings ("storey") are expressed with the same word -*story*, *history*, *storey*- the numerous histories of the layers of earth, the layers of narrative and history in Medieval Europe have also been called the *image*, *eikon*. The same word being used to describe the folds of stained glass on church facades in Latin Christianity led to the word being perceived as an image and to consider the image as having layers and folds like a building: Not only in the churches of Latin Christianity, but also in the art of Fatoş İrwen, images are composed of sound (birds), words (speech), writing (book), image (space), vision (painting), smell (earth), creating a permeable light between inside and outside (river projection on the ceiling) with multi-layered structures of exchange, as images make visible a geography – alongside its decimation – that had never been seen in this form until now. *Fragments of Sur*. Forty brown steppe soils, meticulously collected from forty different places in these geographies; forty is a mythological number in this geography: A map of the earth, memory, war, earthquake, and violence of the Southeast, Inside of Sur, Hevsel Gardens, Kırklar Mountain, Eshab-ı Keyf, Kırklar Tomb... Drawings split, blurred on the cracked surfaces of the canvases, figurines that were once a fish, once a lion, once alive... What began with moats and barricades in Sur, leading to the destruction of a history alongside six neighborhoods, the violence against the Hevsel gardens, which had been on the UNESCO World Heritage list and are now being transformed into fields using construction machines; the myths that the gardens had kept for centuries, the memory of the artist's playing field as a child, the memory of the earth. This earth includes

debris from construction mining, agriculture, fossil fuels, war, earthquake rubble, and the names of languages long dead, Eridu, Uruk, Shuruppak, Nineveh, Assyria, and their myths. The witness of the earth, which had never spoken and which will never be able to speak—Irwen's witness who settled between this possibility and impossibility, the earth book with a bookmark made of braided hair, a bit like a cake because it swallowed everything: People who came to the Kırklar cave, in the Kırklar Mountain, to find healing from the saints who entered the cave by flapping their wings, dressed in pigeon pants and transformed into birds would eat a handful of soil from the cave wall. The taste of the world, the taste of the earth, the taste of saints. There are cultures in which the earth can be eaten, and there are women who think that their hair can be eaten. The earth shakes, the earth washes, it throws one off, but it also nourishes. In the earth that Fatoş Irwen collected, there are the memories of saints and birds, the traces of the Devlet Bahçeli Memorial Forest, which is planned to be built to replace the buildings called *konak* that were constructed and demolished on the Kırklar Mountain, the remains of construction activities, earthquakes, destructions, wars, attacks, new geologies created by rubble... Another example can be found in the animation that the artist has included in the exhibition in which an eye that is denied sight or a breast that is denied being nursed by poking it with needles is shown: *Tigris*. Geologists now call the era we live in, not the post-glacial Holocene, but the capitocene due to the side effects of capital: this is the geological era in which unceasing technological activity for the sake of surplus shapes the terrain, soil, atmosphere, biosphere, and the seas. The earth is not just earth in our age. Crushed concrete is also a pile of steel, body parts, bone, human hair, and lots of personal belongings produce a heap of earth. In the artist's animated film, while the Tigris bleeds from a breast that has turned into an eye, bees land on the lilies that turn green; on the one hand, birds fly, but the place where the eye or mammary nerves connect is covered with rubble, debris, walls, sewer nets, war helicopters, and a man stuck on the screw is dying. The violence that the Southeast is exposed to is the other side of the violence that nature is exposed to. Genocide and ecocide are two different aspects of the same violence. A science fiction sound that can be used to destroy missiles in the air, probe under the ground, facilitate or interrupt communications with submarines, change climates, manipulate the ozone layer, create earthquakes, non-radiative thermonuclear explosions, and the chirping of a bird can be heard simultaneously in the animated film through the rubble nerves that the eye or the breast is connected to; a bell, which is thought to sense the wavelength of earthquakes in the Far East, hangs from the debris nerves to which it is attached, with the voice of torn silk.

Situated in the space in Berlin are thorny balls that resemble the cannon balls of hair that the artist made in prison; these balls are displaced from the cotton fields, filled with hair instead of cotton, separated from their bodies a short distance from the cotton saplings buried in the rug, entangled with each other, forming a new structural defense. The thorn of the earth, the hair of the body: held together with a strong glue, the thorns are the defense weapons of the earth. Maps of immigration, thorns, wars, catastrophes, populations, disaster risk, and earthquakes show who live above and who live below, who has lived and who will get to live, who has immigrated, and who is in defense.

Again, on the ceiling of the cotton field, where birds fly over the ground, transforming the space in Berlin into a space filled with the sounds of the river and birds: the Tigris river, above which the birds flutter. This is the name the river emerging in Anatolia, making Mesopotamia to Mesopotamia, joining the Euphrates to flow into the Persian Gulf, and also a name given to a type of upright people specific to this region. The bird's eye view is subverted as the up becomes down and the horizontal becomes vertical: what flies on the flagpole is not a flag but a flowing river that shines in daylight. Another video installation in the same space, inside that huge Berlin tile stove that is no longer used to heat the place where the firewood would have been. The installations in the other rooms will also be situated in large-scale tile stoves: "How were we able to breathe amid the flames, what did we lose, what piece of wreckage—or what illusion—did we cling to? And now that there are no longer flames, but only numbers, figures, and lies, we are certainly weaker and more alone, but with no possible compromises lucid like never before."³ In the installation, the bare female feet touching each other in the stream, caressing herself, the moss entwining her skin, the reflection of the flying bird on the water, *Dreams of Water*.. After the blood that started to seep between the legs, separating the feet from each other, turning into a bottomless pit... Again and again. *Double Well*.. The dreams that fill the unconscious garbage instead of emptying it are in another installation: the periods of sleep that fill the long-haired, young beautiful woman who swallows the emptiness on empty nights, filling the memory of history and violence, dolls to money. Neither the earth nor the body sleeps. It's just hair that resists being filled. These are sensitive works that are emotional but not attached only to emotion.

II.

And when the trumpet shall sound one blast/And the earth with the mountains shall be lifted up and crushed with one crash,/[...] On that day ye will be exposed; not a secret of you will be hidden. (al-Ḥāqqah)⁴

apo, ἀπό- is a prefix in Greek and Latin that expresses going in the opposite direction from where one is, moving away with centrifugal force. When used with the verb for concealing, hiding, *kaluptein*, the meaning of the word shifts from moving away from concealment, opening the curtain, bringing something out to daylight, to reveal; this is the prefix transforming *kaluptein* into *apo/kalupsis*. *Apocalypse* does not actually refer to the end of the world, the catastrophe, destruction, the last judgment, the forty-day-long *berzah*, the forty-day long disaster, the vast disaster, the ground opening up, the earthquake, the *sirat*, hell, as it has evolved to mean in different languages; *apocalypse*

³ Agamben: "When the House Burns Down" (06.01.2021).

⁴ The Qur'an, surah 69 (al-Ḥāqqah), verses 13, 14, 18, translated by Marmaduke Pickthall: *The Meaning of the Glorious Koran*, 1930, <https://corpuscoranicum.de/en/verse-navigator/sura/69/verse/13/print>, last accessed 15.03.2023.

refers to exposing a truth, removing the mystery around truth to reveal a truth that had not previously been known before until it appeared. The reason behind the word for *kiyamet* (doomsday) is referred to as *vahiy* (revelation) is because the revelation exposes what had not been seen until then. There are of course many reasons the truth remains hidden until judgment day, which might be difficult to tolerate, to confront; this might have left people without a ladder in a well, without a sail in the deep seas, which is why one might avoid seeing it. The truth can be beyond or outside of the human; it might be forgotten or repressed or even disappointing. Or it might be that its time has not arrived yet. What Fatoş İrwen has done after the earthquake in Berlin, just like the earthquake itself, is to force viewers to see everything through the exhibition; she proves that the day has come. For now we see only a reflection as in a mirror; then we shall see face to face. (Corinthians 13:12) The plains of Mesopotamia, with thorns with debris, the cotton becomes snarly. Called the cradle of civilization, thousands of years of civilization have been decimated, transforming into the hair of a lover far gone kept in a medallion and the smell of the earth. As the hair elegizes, the artist blows on the horn missing the key holes with her eerie voice. She hoots. The horn that Raphael had used to announce the doomsday is also the wall of the castle; it is high and it is a thorn: *sur*. The places that have been left in purgatory with the horn: the Kırklar Mountain, the Kırklar Tomb, Hevsel Gardens, Sur içi, Sur. The word for purgatory [*araf*] refers to the highest point of a hill, a mountain, the region separating hell from heaven, of a wall, and this word has a kinship with *irfan*, referring to knowledge, separating hell from heaven. Wind instruments are also called *nefir*, *nakur*, *yuf*, referring to dispersing, eerie, hooting, rebelling—an invitation to remember the time and era one is in. Just as the task of the thorn is to protect the plant, wandering dervishes blow the horn to scare off the wild animals on the way and the layers of society they had withdrawn from. They never separated from their instrument *nefir*, an instrument specific to heterodox Anatolian Islam. In reality, the word *apocalypse* is used by John in the holy book out of his own volition; it is not a choice in language, but the secret of the truth that God revealed to Jesus had been relayed to him in spoken word by an angel, which was then sent as a letter to the communities of Asia Minor as a message received from the sky. This instrument is specific to these layers of communication that the dervishes wear around their waist and on their chest. It is the instrument that the angel who received the message had blown, to simultaneously call out to the sky and the earth. This is a communication tool, and the sound that emits from within the horn is a message that does not belong to the one who blows into it; one has to let the sound emerge from within. Hooting and jeering are not specific to people but to God. Seeing the truth is a gift God has given the people; it is a human responsibility. If human memory is disabled by oblivion, the human responsibility is to remember and to rebel. Just as the sky and the earth as narratives of the visual and aural visions that immerse the body, haunting the one who sees the truth, *apocalypse* subverts the *nefir*, the *sur*, the *yuf*, as it is a form of multi-layered communication and exchange between God and humans, transforming the doomsday of the sky into its rebellion: referring to an uprising, rising up together in Assyrian and Arabic, *kiyamet*, *kiyāma'yi*, refers to the resurrection, the rising up of the death on judgment day. In Turkish, *apocalypse* means standing up, rebelling, being an insurgent, and standing up against the earth's doomsday

with divine responsibility. A response given to God, a commitment, *kiyam*. *Kiyam* against *kiyamet*, a form of blowing the *sur*. Fatoş İrwen's *kiyam* is the doomsday of those who turn the world into hell.

III.

And the wall of forest, comprised by ink on paper where the trees are saved by being made less visible or by hiding in temporal shelters:

Listen to Things/ More often than Beings,/ Hear the voice of fire,/ Hear the voice of water./ Listen in the wind,/ To the sighs of the bush;/ This is the ancestors breathing./ Those who are dead are not ever gone;/ They are in the darkness that grows lighter/ And in the darkness that grows darker./ The dead are not down in the earth;/ They are in the trembling of the trees/ In the groaning of the woods,/ In the water that runs,/ In the water that sleeps,/ They are in the hut, they are in the crowd:/ The dead are not dead./ Listen to things/ More often than beings,/ Hear the voice of fire,/ Hear the voice of water./ Listen in the wind,/ To the bush that is sighing:/ This is the breathing of ancestors,/ Who have not gone away/ Who are not under earth/ Who are not really dead./ Those who are dead are not ever gone; They are in a woman's breast,/ In the wailing of a child,/ And the burning of a log,/ In the moaning rock,/ In the weeping grasses,/ In the forest and the home./ The dead are not dead./ Listen more often/ To Things than to Beings,/ Hear the voice of fire,/ Hear the voice of water./ Listen in the wind to/ The bush that is sobbing:/ This is the ancestors breathing./ Each day they renew ancient bonds,/ Ancient bonds that hold fast/ Binding our lot to their law,/ To the will of the spirits stronger than we/ To the spell of our dead who are not really dead,/ Whose covenant binds us to life,/ Whose authority binds to their will,/ The will of the spirits that stir/ In the bed of the river, on the banks of the river,/ The breathing of spirits/ Who moan in the rocks and weep in the grasses./ Spirits inhabit/ The darkness that lightens, the darkness that darkens,/ The quivering tree, the murmuring wood,/ The water that runs and the water that sleeps:/ Spirits much stronger than we,/ The breathing of the dead who are not really dead,/ Of the dead who are not really gone,/ Of the dead now no more in the earth./ Listen to Things/ More often than Beings,/ Hear the voice of fire,/ Hear the voice of water./ Listen in the wind,/ To the bush that is sobbing:/ This is the ancestors, breathing.⁵

Translated from the Turkish by Merve Ünsal

⁵ Birago Diop: *Les Souffles* (1948), translated after: <http://skewwiff.weebly.com/les-souffles--birago-diop--an-english-translation.html>, last accessed 10.03.2023.

Karten des Aufstands

Zeynep Sayın

I.

Dass eine Zivilisation – eine Barbarei – untergeht, um sich nie wieder zu erheben, das ist bereits geschehen, und die Historiker sind es gewohnt, Zäsuren und Schiffbrüche zu markieren und zu datieren. Aber wie Zeuge einer Welt werden, die mit verbundenen Augen und verhülltem Gesicht untergeht, einer Republik, die ohne Klarheit und Stolz, in Abscheu und Angst zusammenbricht?¹

Der Ausstellungsort ist ein bürgerliches Haus mit hohen Decken in West-Berlin: im Rücken ein Feigenbaum, davor die Betontreppe, dahinter die Steinmauer; eine junge, nackte Frau, die ihr langes, üppiges Haar mit Wasser aus einem Brunnen im Hof wäscht, ohne es waschen zu können. Auftaktfoto zur Ausstellung, *Çifte Kuyu*, doppelter Brunnen. Wasser, das mit einem Spinnrad aus dem Brunnen geschöpft wurde, Haare, die den Körper bedecken: der Brunnen spiegelt die Frau, die Frau spiegelt den Brunnen. *Çifte Kuyu*... Der doppelte Brunnen. Auf der gegenüberliegenden Wand steht der Titel der Ausstellung, *Sûr*: Arabisch, Aramäisch, Syrisch *sûr*, Festungsmauer; nach einer Auslegung, betrachten und bewachen; das geschützte, bewachte (nicht geschützte, nicht bewachte) innere Festungsviertel von Diyarbakır, nach einigen Sprachwissenschaftlern (Ragıb al-İsfahani) der Plural von *suret*, was Form, Bild, Abbild bedeutet; zugleich vom Wortstamm *savr* abgeleitet, bedeutet rufen, einen Laut erzeugen, das gebogene Horn, mit dem İsrâfil das Kommen des Jüngsten Gerichts ankündigt; und sehr veraltet, ‚ausbuhnen‘ in der anatolisch-islamischen Tradition. Als ich mich zum Schreiben dieses Textes hinsetzte, ereignete sich das größte Erdbeben in der Geschichte eines der Länder, an denen sich zeigte, dass Genozid und Ökozid aus derselben Gewalt entspringen, und das Kapital und der Staat fehlten bei dem Erdbeben: *Çifte Kuyu*. Ein so alter Ort, dass er nach den Assyrern benannt wurde; ein Ort mit neun Leben und zehn Augen, der viele Belagerungen, viele Zivilisationen und viele Zerstörungen erlebt hat im mittleren Teil von Südostanatolien, nördlich von Mesopotamien. Eine Frau wäscht ihr Haar: *Çifte Kuyu*. Apokalypse und Aufstand im Ausstellungsraum. Weiter durch den Ort, ein dünner Teppich aus karger Erde auf dem Rautenparkett, ein seltsamer Wald aus Baumwollkeimlingen auf dem Teppich, Frauenhaar statt Baumwolle in die Samen gestopft. Der Tod geht an den Haaren vorbei, der Körper verwest, die Haare nicht. In den Arbeiten mancher KünstlerInnen werden die Haare, die in den Kon-

zentrationen von den Köpfen gekratzt wurden, in Haarbürsten gesammelt, manche KünstlerInnen lassen die Haare des Venusdreiecks auf Stühlen liegen, Fatoş İrwen macht aus ihren Haaren mal Nähgarn, mal Augen, mal näht sie Kleider aus Haaren, mal webt sie Netze, mal isst sie ihre Haare. Der Baumwollsaamen wächst zu Garn, Faden, Stoff, Kleidern, und was geschieht, wenn Baumwolle und Haare vertauscht werden? *Çifte Kuyu*.

In einem anderen Raum hat die Künstlerin Erde an die Wände gehängt, worin und worauf alles Lebendige haust: vierzig Leinwände mit Erdmörtel gemischt aus Erde, Wasser, Leim, Gras, Kräutern, Pflanzen, Haaren, Steinen. Die Erde für die Leinwände hat die Künstlerin mit ihren eigenen Mitteln an den Orten gesammelt, wo sie ihre Kindheit und Jugend verbracht hat. So wie jede Region ihren eigenen Boden hat, hat auch jede Leinwand ihren eigenen Boden, ihre eigene Textur, ihren eigenen Geruch, ihre eigenen Risse und Bruchlinien. Jede hat ihre eigene Schicht der Geschichte, der Erinnerung und des Gedächtnisses. So wie das Wort ‚Erzählung‘ in einer Sprachfamilie sowohl die Erzählung über die Zeit, als auch die Geschichte und die sich überlagernden Schichten mit demselben Wort – *story*, *history*, *storey* – bezeichnet, wurde im europäischen Mittelalter die Schichtung von Erzählung und Geschichte als Bild, *Eikon*, bezeichnet; vierzig verschiedene Geschichten der Erdschichten. Im lateinischen Christentum führte die Verwendung desselben Wortes für die Schichten der Glasfenster an Kirchenfassaden im Allgemeinen zu dem Verständnis des Wortes als Bild und dem Verständnis, dass das Bild Schichten hatte, wie ein Gebäude: Nicht nur in den lateinischen christlichen Kirchen, sondern auch in der Kunst von Fatoş İrwen machen Bilder von vielschichtigen Austauschstrukturen aus Klang (Vögel), Wort (Gespräche), Schrift (Bücher), Bild (Raum), Vision (Malerei), Geruch (Erde), die das Licht zwischen innen und außen durchdringen (Flussprojektion an der Decke), eine bis heute in dieser Form nicht gesehene Geografie sichtbar – samt ihrer Zerstörung. *Sur fragmanları*, *Sur* Fragmente... Vierzig (*kırk*) ist in diesen Landschaften eine mythische Zahl, vierzig braune Steppenerden, die mit viel Mühe an vierzig verschiedenen Orten gesammelt wurden: Boden-, Erinnerungs-, Kriegs-, Erdbeben-, Gewalt- und Gedächtniskarte des Südostens, *Sur içi*, Hevsel-Gärten, Kırklar-Berg, Eshab-ı Keyf, das Kırklar-Grab... Zeichnungen, die sich auf den rissigen Oberflächen der Leinwände aufspalten, verschwimmen; Figürchen, die einmal Fische oder Löwen waren, die einmal gelebt haben... Ein Erdgedächtnis, das sowohl die Gewalt der Hevsel-Gärten, die zum UNESCO-Weltkulturerbe gehören, die mit Schützengräben und Barrikaden in *Sur* begann und zur Zerstörung einer Geschichte führte, als auch die sechs Stadtteile, die von Baumaschinen in Felder verwandelt wurden, die Mythen, die die Gärten seit Jahrhunderten bewahrt haben, und die Spielplätze aus

¹ Vgl. Giorgio Agamben: „*Quando la casa brucia*“, in: *Quodlibet* (05.10.2020), <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-quando-la-casa-brucia>, zuletzt abgefragt am 15.03.2023; übersetzt von Seda Mimaroğlu.

der Kindheit der Künstlerin umfasst. Auch die Abfälle von Baustellen, Bergbau, Landwirtschaft, fossile Brennstoffe, Kriegs- und Erdbebenschutt, Namen und Mythen aus toten Sprachen wie Eridu, Uruk, Shuruppak, Ninive, Assyrien. Das Buch der Erde, das ein wenig wie ein Kuchen aussieht, weil es alles verschlingt, mit einem Lesezeichen aus geflochtenem Haar dazwischen, Irwens Zeugnis von der Erde, das nie ausgesprochen wurde, das nie ausgesprochen werden wird, zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit: In die Kırklar-Höhle im Kırklar-Gebirge kommen die Menschen und essen eine Handvoll Erde von der Höhlenwand, um bei den Heiligen Heilung zu finden, die sich, indem sie Taubenhöschchen tragen, in Vögel verwandeln und mit ihren Flügeln in die Höhle hinein- und wieder hinausfliegen. Der Geschmack der Welt, der Geschmack der Erde, der Geschmack der Heiligen... Es gibt Kulturen, die glauben, dass Erde gegessen werden kann, und Frauen, die glauben, dass Haare gegessen werden können. Die Erde bebt, zerstört, vertreibt, aber sie nährt auch. In der von Fatoş Irwen gesammelten Erde finden sich die Erinnerungen von Heiligen und Vögeln; Spuren des Devlet-Bahçeli-Gedenkwaldes, der auf dem Kırklar-Berg anstelle der abgerissenen Gebäude, der sogenannten *Konaks*, errichtet werden soll; die Überreste neuer Geologien, die durch Bautätigkeiten, Erdbeben, Zerstörungen, Kriege, Anschläge und Schutt entstanden sind... Beispielhaft hierfür ist die Animation der Künstlerin in der Ausstellung: ein Auge, das durch Nadelstiche am Sehen gehindert wird, und eine Brust, die am Milchspenden gehindert wird: *Tigris*. Die Geologen nennen das Zeitalter, in dem wir leben, nicht mehr Nacheiszeit (Holozän), sondern Kapitolozän, aufgrund der Nebenwirkungen des Kapitals: So heißt die geologische Periode, in der die technologische Aktivität, die um des Überschusses willen nicht zur Ruhe kommt, Land, Boden, Atmosphäre, Biosphäre und Meere prägt. Erde ist in unserem Zeitalter nicht nur Erde. Es ist auch ein Haufen zerbrochener Beton, Stahl, Körperteile, Knochen, Haare, verschiedener persönlicher Gegenstände. In dem Animationsfilm der Künstlerin blutet der Tigris aus einer Brust, die sich in ein Auge verwandelt hat, gleichzeitig landen Bienen auf den See-rosen, die dadurch blühen, Vögel fliegen, aber der Ort, an dem die Nerven des Auges oder der Brust verbunden sind, ist mit Schutt, Trümmern, Mauern, Kanalisationsnetzen und Kriegshubschraubern bedeckt, und ein Mann, der an einer Schraube hängt, liegt im Sterben. Die Gewalt, der der Südosten ausgesetzt ist, ist die Kehrseite der Gewalt, der die Natur ausgesetzt ist. Ökozid und Genozid sind zwei Seiten ein und derselben Gewalt. In dem Animationsfilm erklingen Vogelgezitscher und ein Science-Fiction-Sound, mit dem man Raketen in der Luft zerstören, unter der Erde sondieren, die Kommunikation mit U-Booten begünstigen oder unterbrechen, das Klima verändern, die Ozonschicht manipulieren, Erdbeben und thermonukleare Explosionen ohne Strahlung auslösen kann; eine Glocke, von der man annimmt, dass sie die Frequenzen von Erdbeben im Fernen Osten registriert, hängt an den Nerven der Trümmer, an denen das Auge oder die Brust haftet, *mit dem Geräusch von reißender Seide*. In den Berliner Räumlichkeiten befinden sich gleich im Anschluss an die von den Baumwollfeldern gepflückten, verlegten, mit Haaren anstelle von Baumwolle gefüllten und im Teppichboden vergrabenen Baumwollschösslingen Dornenkugeln, die von ihren Stämmen abgetrennt und zusammengefädelt eine neue strukturelle Abwehr bilden, ähnlich den von der Künstlerin im Gefängnis hergestellten Haarkanonenkugeln... Die Dornen der Erde, die Haare des Körpers: ineinander verschlungene, durch einen starken Klebstoff zusammengehaltene Dornen, Abwehrwaffen der Erde. Karten der

Migration, Karten der Dornen, Karten des Krieges, Karten der Katastrophen, Karten der Bevölkerung, Karten des Katastrophenrisikos, Karten der Erdbeben, die zeigen, wer auf und in dem Land lebt, gelebt hat und leben wird, wer ausgewandert ist und wer sich in der Verteidigung befindet...

Wiederum an der Decke des Baumwollfeldes, die Installation, bei der Vögel über dem Boden fliegen und den Berliner Ausstellungsraum in einen vom Fluss und Vogelstimmen erfüllten Raum verwandeln: der Tigris, auf dem die Vögel mit den Flügeln schlagen. Das ist der Name des Flusses, der in Anatolien entspringt, Mesopotamien zu Mesopotamien macht, sich mit dem Euphrat vereint und in den Persischen Golf mündet, und des aufrechten Volkes, das dieser Geografie eigen ist. Diese Installation stellt den Blick von oben auf den Kopf, verschiebt das Oben und Unten, das Vertikale und Horizontale: keine über dem Boden wehende, hoch gehängte Flagge, sondern ein Fluss, der im Sonnenlicht fließt und glänzt... Eine weitere Videoinstallation im selben Raum, in einem riesigen, für Berlin typischen Kachelofen, der nicht mehr zum Heizen verwendet wird, an der Stelle, wo sonst das Brennholz steht. Und auch in den anderen Räumen sind Installationen in großen Kachelöfen untergebracht: „Vielmehr ist es notwendig zu fragen, wie wir weiterleben und weiterdenken konnten, während alles brannte, was im Zentrum des Feuers oder an dessen Rand irgendwie unversehrt blieb. Wie wir es geschafft haben, in den Flammen zu atmen; was wir verloren haben; an welche Trümmer – oder welchen Schwindel – wir uns geklammert haben. Und nun, wo es keine Flammen mehr gibt, sondern nur noch Zahlen und Lügen, sind wir gewiss schwächer und einsamer, aber auch kompromisslos und so klarsichtig wie nie zuvor.“² In der Installation sind nackte Frauenfüße zu sehen, die sich im Bach berühren, sich streicheln, umwickelt von Moos; die Reflektion des fliegenden Vogels auf dem Wasser, *Su Düşleri*, Wasserträume... Danach das Blut, das anfängt, zwischen den Beinen durchzusickern, die Füße voneinander trennt und zu einem bodenlosen Brunnen wird... Immer wieder. *Çifte Kuyu*. In einer anderen Installation sind es die Träume, die den Müllhaufen des Unbewussten füllen, anstatt ihn zu leeren: Schlaf, den die Leere in leeren Nächten verschluckt, der die schöne junge Frau mit den langen Haaren mit Puppen füllt, mit Geld und mit den Erinnerungen und der Gewalt der Geschichte. Die Erde und der Körper schlafen nie. Nur das Haar wehrt sich dagegen, nicht gefüllt zu werden. Es sind empfindsame Werke, die sich nicht an Gefühle klammern.

II.

Wenn dann ein einziges Mal in die Trompete gestoßen wird/und Erde und Berge emporgehoben werden und mit einem Schlag zu Staub zerstoßen werden,/ [...] An jenem Tag werdet ihr vorgeführt; nichts an euch bleibt dann verborgen.³

² Ebd.

³ Der Koran, Sure 69 (al-Hāqqah), Verse 13, 14, 18, übersetzt von Nicolai Sinai, <https://corpuscoranicum.de/de/verse-navigator/sura/69/verse/1/commentary/>, zuletzt abgefragt am 15.03.2023.

Die Vorsilbe *apo*, ἀπό-, im Griechischen und Lateinischen drückt eine Bewegung in die entgegengesetzte Richtung durch Zentrifugalkraft aus, ein Entfernen von dem Ort, an dem man sich befindet. Dies ist die Vorsilbe, die, wenn sie vor dem Prädikat *kaluptein* verwendet wird, das Bedecken, Verstecken ausdrückt, die Bedeutung des Wortes in das Entfernen des Schleiers, das Öffnen des Vorhangs, das ans Licht bringen, das Enthüllen verwandelt und aus *kaluptein* ἀπο/ κάλυψις, *apo/kalupsis* macht. Eigentlich bezeichnet Apokalypse nicht, wie es sich im späteren Sprachgebrauch entwickelte, das Ende der Welt, die Katastrophe, die Zerstörung, die Endzeit, die vierzig-tägige Barzach, die vierzig-tägige große Katastrophe, die Spaltung der Erde, das Erdbeben, die as-Sirāt Brücke, die Hölle: Es drückt die Offenbarung und das Erscheinen einer Wahrheit aus, einer Wahrheit, die da ist, von der man nicht weiß, was sie ist, bis sie da ist. Das Wort Apokalypse wird in der theologischen Sprache deshalb Offenbarung genannt, weil die Offenbarung sichtbar macht, was bis zu jenem Tag nicht gesehen wurde. Es gibt zweifellos viele Gründe dafür, dass die Wahrheit bis zum Jüngsten Tag verborgen bleibt; sie kann schwer zu begegnen und zu ertragen sein, sie kann uns ohne Leitern in blinden Brunnen, ohne Segel in weiten Meeren zurücklassen, und vielleicht will sie deshalb niemand sehen. Die Wahrheit mag unmenschlich oder übermenschlich sein, vergessen oder verdrängt, enttäuschend. Oder es ist einfach noch nicht an der Zeit. Fatoş İrwens Post-Erdbeben-Ausstellung in Berlin, die uns ähnlich dem Erdbeben zwingt, das Ganze zu sehen, beweist, dass der Tag gekommen ist. „Jetzt schauen wir in einen Spiegel [...] dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.“ (1.Korinther 13:12) In der dornigen Trümmerebene Mesopotamiens liegt die Baumwolle in einem Wirrwarr. Die Jahrtausende alte, Wiege genannte Zivilisation ist erloschen und wurde zum Haar längst verstorbener Liebender, das im Medaillon verborgen ist, und zum Duft der Erde. Während die Haare lamentieren, bläst die Künstlerin das Yuf-Horn mit der unheimlichen Stimme ohne Tonhöhen. Sie buht. Das Horn, mit dem Isräfīl die bevorstehende Apokalypse ankündigt, ist gleichzeitig die Festungsmauer, die Erhebung und der Dorn: *sur*. Orte im Fegefeuer durch das angeblasene Horn: Kırklar-Berg, Kırklar-Grab, Hevsel-Gärten, Sur içi, Sur. Das türkische Wort *araf* (Fegefeuer) bedeutet den höchsten Teil eines Berges oder Hügels, den höchsten Teil der Festungsmauer zwischen Himmel und Hölle; es trennt Himmel und Hölle, und ist mit dem Wort *irfan* verwandt, was ‚wissen‘ bedeutet. Das Holzblasinstrument wird auch Nafir, Nakur, Yuf genannt: es bedeutet zerstreuen, erschrecken; es buht, rebelliert, lädt ein, sich an die Zeit und das Zeitalter zu erinnern. Ähnlich wie Dornen die Pflanze schützen sollen, bliesen reisende Derwische das Yuf, um räuberische Tiere und Menschengruppen zu verscheuchen, von denen sie sich abgewendet hatten. Die Nafir, ein dem anatolischen heterodoxen Islam eigentümliches Instrument, fehlte nie. Das Wort Apokalypse ist kein Wort, das Johannes in der Bibel aus eigener Sprachwahl, aus freiem Willen verwendet, sondern ein Glied in einer komplexen Kommunikationskette, in der das Geheimnis der von Gott Jesus offenbarten Wahrheit ihm mündlich von einem Engel übermittelt wurde, der dann die aus den himmlischen Sphären herabgestiegene Botschaft per Brief an die Gemeinden Kleinasiens schickte. Auf ähnliche Weise ist das Tierhorn, das von dem Engel mit dem himmlischen Befehl geblasen wurde, ein besonderes Instrument eines geschichteten Kommunikationssystems, das von den Derwischen auf ihren Hüften und ihrer Brust getragen wird, um sich an den Himmel und die Welt zu wenden: Der aus dem Horn erklingende Ton ist eine Übertragung, die nicht

dem Bläser gehört, und es ist notwendig, den Ton durch ihn ausströmen zu lassen. Denn das Yuf, das Ausbuhen, ist nicht für den Menschen, sondern für Gott. Die Wahrheit zu erkennen ist eine Gabe Gottes an den Menschen, die Verantwortung des Menschen. Wenn das menschliche Gedächtnis vom Vergessen getrübt ist, liegt es in der Verantwortung des Menschen, sich zu erinnern, zu sehen und sich aufzulehnen. So, wie die Apokalypse eine vielschichtige Form der Kommunikation und des Austauschs zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen ist, als Erzählung von auditiven und visuellen Visionen, die diejenigen heimsuchen, die die Wahrheit sehen, so macht die Nafir / Surun/ Yuf Apokalypse des Himmels zu ihrem Aufstand: Im Syrischen und Arabischen bedeutet Apokalypse Auferstehung, Auflehnung, Aufstand, *kiyāma*, die Auferstehung der Toten am Tag des Jüngsten Gerichts, Apokalypse. Im Türkischen bedeutet Apokalypse aufstehen, rebellieren, widerspenstig sein, sich gegen die weltliche Apokalypse mit göttlicher Verantwortung auflehnen. *Kiyam*, Aufstand ist die Antwort auf Gott, die Verantwortung. Der Aufstand gegen die Apokalypse ist eine Form der Kommunikation durch *sur*. Die Apokalypse derer, die die Welt zur Hölle gemacht haben; der Aufstand von Fatoş İrwens.

III.

Zudem Tinte auf Papier, ein Mauer-Wald, wo die Bäume überleben, indem sie ihre Sichtbarkeit einschränken oder sich in temporären Unterschlüpfen verstecken:

Lausche öfter / Dem Wesen in den Dingen / die Stimme des Feuers ist hörbar / und hörbar die Stimme des Wassers / lausche in den Wind / der schluchzende Strauch / ist der Atem der Ahnen. // Die, die tot sind, sind niemals fort: / Sie sind im Schatten der sich erhellt / und im Schatten der dichter wird. / Die Toten sind nicht unter der Erde: / Sie sind im Baum der bebt, / sie sind im Wald der seufzt, / sie sind im Wasser das fließt / sie sind im Wasser das schläft, / sie sind in der Hütte, sie sind in der Menge. / Die Toten sind nicht tot. // Lausche öfter / Dem Wesen in den Dingen / die Stimme des Feuers ist hörbar / und hörbar die Stimme des Wassers / lausche in den Wind / der schluchzende Busch / ist der Atem der toten Ahnen / die nicht fort sind / die nicht unter der Erde sind / die nicht tot sind. // Die, die tot sind, sind niemals fort: / sie sind im Schoss der Frau, / sie sind im Schrei des Säuglings / Und in der Glut die entflammt. / Die Toten sind nicht unter der Erde: / Sie sind im erlöschenden Feuer, / sie sind im weinenden Gras, / sie sind im stöhnenden Felsen, / sie sind im Wald, / sie sind im Haus, / Die Toten sind nicht tot. // Lausche öfter / Dem Wesen in den Dingen / die Stimme des Feuers ist hörbar / und hörbar die Stimme des Wassers / Lausche in den Wind / der schluchzende Strauch / ist der Atem der Ahnen. // Er mahnt jeden Tag an den Pakt / den grossen verbindenden Pakt, / der unser Schicksal an das Gesetz bindet, / und an einen grösseren Atem / das Schicksal unserer Toten, die nicht tot sind, / der schwere Pakt, der uns an das Leben bindet. / das schwere Gesetz, das uns verbindet / mit dem Atem der im Sterben liegt / im Bett und an den Ufern des Flusses, / dem Atem, der sich bewegt / im stöhnenden Felsen und im weinenden Gras. // Und mit dem Atem

der weiter lebt / im Schatten der sich erhellt und dichter wird, / im Baum der bebt,
im Wald der seufzt, / im Wasser das fließt und im Wasser das schläft, mit dem
grösseren Atem, der in sich trägt / den Atem der Toten die nicht tot sind, der Toten
die nicht fort sind, / der Toten die nicht mehr unter der Erde sind. // Lausche öfter
/ Dem Wesen in den Dingen / die Stimme des Feuers ist hörbar / und hörbar die
Stimme des Wassers / Lausche in den Wind / Der schluchzende Strauch / ist der
Atem der Ahnen.⁴

Übersetzt aus dem Türkischen von Seda Mimaroglu

⁴ Birago Diop: „Atem“ [Orig. *Les Souffles*, 1948], in: *Afrika im Gedicht*, hrsg. v. Al Imfeld, Zürich: Offizin Verlag, 2015, S. 43f.



Çatırdayan Sınırlar, 40'lar (Cracking Borders, 40's), 2022
Hair, soil, plants on canvas/Haare, Erde, Pflanzen auf Leinwand
40 pieces/40 Stk; 30 x 30 cm (each/je)





Toprağın Teni (Skin of the Earth), 2022
Golden glitter and thorn/Gold-Glitzer und Dornen
26 x 26 x 26 cm



Untitled, 2022

Soil, book, hair, wood/Erde, Buch, Haare, Holz
54 x 36 x 11 cm





*Çifte Kuyu, from the series/aus der
Serie Home Secrets, 2014*
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck
66 x 100 cm

De-bordered Earths. Topographies of Experience

Birte Fritsch

Fatoş İrwen brings together in *Sûr* works in various genres, formal languages, and material qualities to create a dense composition of tremendous intensity: what results is quite literally a many-layered portrait of her place of birth, Diyarbakır, which closely intertwines physical and metaphysical elements.

Diyarbakır lies in the midst of one of the most ancient cultural landscapes in the history of human civilization—in the northern arch of the so-called “fertile crescent,” in Mesopotamia, where the Neolithic revolution originated. The earth from her homeland used by İrwen in these works incorporates the traces of over 12 000 years of human civilization and culture.¹ Despite that this region has been plagued by genocide, forced migration, and war right up through the present day, Diyarbakır has remained an unusually diverse, multi-religious, and multi-cultural city. This plurality and inter-connectedness forms an explicit part of the artistic practice of Fatoş İrwen and is cogently reflected in the works exhibited here. Just prior to the opening of the exhibition, the earthquakes that shook the Turkish-Syrian border region on February 6, 2023, and after, lent yet another level of resonance and interpretation to İrwen’s work. These events already count among the worst natural catastrophes of the past 100 years and, according to current estimates, cost over 40 000 people their lives.

Materials and materiality: Sûr as sensual experience

In creating *Sûr*, Fatoş İrwen worked with earths from Diyarbakır. *Sûr* is the name of a city quarter in Diyarbakır—it refers to the fortified wall around the old city, which was in part destroyed by the recent earthquake. In Islamic tradition, moreover, *Sûr* signifies the horn, with which the (arch-)angel İsrâfîl announces the Day of Judgment and Resurrection.

The earth of Diyarbakır evokes associations with the topography and history of a region and its fertile land. It is witness and source of what comes into being and passes on, in an organic and allegorical sense. Even where this earth, in Fatoş İrwen’s works, does not appear as material or as motif, it is nevertheless ubiquitous, symbolized for instance in the

¹ The excavations at Çayönü prove that the history of this region extends back into the 10th century before Christ. Even at that time, working in and with the local earth produced the symbols of early civilization: the clay huts of settlements, farming, and also art works: over 400 clay figures of men and animals have been unearthed in Çayönü.

large watermelons of her video installation *Sûr Fragments* (2017). The numerous fruits that İrwen introduces in her video works—the grapes and watermelons for which the region is famous, and which the region celebrates in festivals and competitions for the biggest melons—these are all references to the earth, fertile in so many different ways.

Earth—as an organic material, which the artist brings onto the screen, strews over the floor, and exploits as motif in photographs and ink drawings—appeals to all levels of sensory perception in the viewer: the exhibition has a rich poly-dimensionality in its spatialization of (personal, intimate, and historically exalted, inter-generational) memories and histories, an olfactory quality of experience, an optical density in the hanging—as with *Çatırdayan Sınırlar, 40'lar* (2022)—which reinforces the presence of the organic materials it employs.

Besides the earth—which İrwen gathers from fields and cemeteries, in gardens, and in the mountains of the region, then mixes together for her works and thus inextricably intermingles—it is above all the hair which stands out visually as a further significant element of her unique materiality.

While the use of hair becomes evident only upon closer examination in a work such as *Çatırdayan Sınırlar, 40'lar* (2022), in *Zaman Hasadı* (2022) it constitutes a most salient element—one that spawns meaning in manifold ways.

Diyarbakır: between Tigris and Kırklar Dağı, between dream and trauma

Through such continuous interweaving of levels and elements, Fatoş İrwen opens up to the viewer an in-between, experiential space: on cotton bolls rising out of the earth among porous rock, the artist has fixed clumps of hair collected from her fellow female inmates during political incarceration, which seem to incarnate the very history of the region, and the artist’s own personal history, in her work. The rocks, too, may be seen as symbols of femininity and fertility.

In *Zaman Hasadı* (2022), the plethora of cotton plants, mingled with earth, stones, and hair, evoke a collectivist culture. Individual plants here stand in complex isolation, not touching one another: they stand together and yet alone. Only a very few plants still have

wool on them; most are covered with human hair, referring to the processes and conditions in which cotton is harvested—to the work and exploitation in particular of female laborers in the region.

The eponymous “harvest of time” becomes a selective harvesting of the history of mankind. The whole can be re-assembled from a fragmentary record only with the expansive use of our imagination. In this process, the viewer must traverse a path recalling the one traversed by the artist, who had to carry her thoughts about accomplishing this work with her through many years before she was able—long after being released from prison—to complete it. The work of archiving and transformation, holding and keeping, and a fierce appreciation for the smallest things in her environment furnished Fatoş İrwen with the tools she needed to withstand and overcome her conditions: this transformative power, too, exists in many dimensions and can be interpreted on many levels.

Permutation and perturbation as structural principles in the over-writing of memory

Positive and negative impressions, associations, and references are mixed together in every work, just like its constituent materials, to form a heterogeneous experiential world of present and past. Over the cotton field, the Tigris flows (in İrwen’s video) across the ceiling: the world stands upside down, it runs backwards, and a fantastic image takes hold. This quality can be particularly appreciated in Fatoş İrwen’s video work.

This work, with its recurring motifs of reversal, constantly poses the question of what imaginary order means, what the ostensible structural principles of world and system(s) are, without ever attempting to provide us with definitive answers.

Fatoş İrwen’s art is replete with stories from her childhood, with political gestures, the motif of persistence, and the constant challenging of all our senses. Ambiguity and plurality, circularity and progression—deconstruction and reconstruction, as for instance with the cotton plants—challenge the viewer again and again and in so doing manifest the artist’s power of expression. Through her constant juxtaposition or confusion of myth and material reality, through her deep exploration of sensory and physical experience, as well as memory, İrwen manages to dissolve the bonds constricting her (and not only her): to dissolve borders.

Translated from the German by Darrell Wilkins

Entgrenzte Erden. Topografien des Erlebens

Birte Fritsch

Fatoş İrwen verknüpft in *Sûr* Werke verschiedener Gattungen, Formsprachen und Materialität zu einer dichten Komposition immenser Eindringlichkeit: es entsteht ein im Wortsinne vielschichtiges Abbild ihres Geburtsortes Diyarbakır, das physische und metaphysische Elemente eng verwebt.

Diyarbakır liegt inmitten einer der ältesten Kulturlandschaften menschlicher Zivilisationsgeschichte – im nördlichen Bogen des sogenannten ‚Fruchtbaren Halbmonds‘ in Mesopotamien, von wo aus die neolithische Revolution ausging. Die von İrwen verwandten Erden aus ihrer Heimat bergen Zeugnisse menschlicher Zivilisation und Kultur aus über 12.000 Jahren.¹ Trotz seiner bis in die jüngste Vergangenheit von Völkermord, Vertreibungen und Kriegen geprägten Geschichte ist Diyarbakır bis heute eine sehr diverse, multireligiöse und -kulturelle Stadt geblieben – eine Vielheit und Verwobenheit, die sich auch in den Werken der Ausstellung widerspiegelt und ausdrücklich Teil der künstlerischen Arbeit Fatoş İrwens ist. Doch kam zu den Lesarten und Bedeutungsebenen ihres Werkes kurz vor der Eröffnung der Ausstellung noch eine weitere hinzu: Die Erdbeben in der türkisch-syrischen Grenzregion am 06.02.2023 und in der Folge zählen schon jetzt zu den schlimmsten Naturkatastrophen der letzten hundert Jahre und kosteten bisher über 40.000 Menschen das Leben.

Materialien und Materialität: Sûr als Sinneserfahrung

Fatoş İrwen hat für *Sûr* mit Erden aus Diyarbakır gearbeitet. *Sûr* wird ein Stadtteil Diyarbakırs genannt – nach der Befestigungsmauer seiner Altstadt, die beim Erdbeben teilweise zerstört wurde. Darüber hinaus bezeichnet *Sûr* in der islamischen Tradition das Horn des (Erz-)Engels İsrâfîl, der damit das Jüngste Gericht und die Wiedergeburt ankündigt.

Die Erde Diyarbakırs weckt Assoziationen an die Topografie und Geschichte einer Region, ihre fruchtbaren Böden, sie ist Zeugin und Quelle des Entstehens und Vergehens, im organischen wie allegorischen Sinne. Selbst dort, wo sie in den Arbeiten Fatoş İrwens nicht als Material oder Motiv auftaucht, ist sie dennoch omnipräsent: symbolisiert etwa durch die große Wassermelone in der Videoinstallation *Sûr Fragments* (2017). Die zahlreichen

¹ Die Ausgrabungen von Çayönü belegen, dass die Geschichte der Region bis ins 10. Jahrtausend v. Chr. zurückreicht, schon damals sind Arbeiten aus und mit der Erde des Ortes die Zeichen der frühen Kulturation: Lehmhütten der Siedlungen, Ackerbau, auch Kunstgegenstände: über 400 Lehmfiguren von Menschen und Tieren sind in Çayönü geborgen worden.

Früchte, die sie in ihren Videoarbeiten verwendet, die Weintrauben und Wassermelonen, für welche die Gegend berühmt ist, und um welche sie Wettbewerbe und Feste um die größten Melonen veranstaltet – alle sind Verweise auf den in mehrfacher Hinsicht fruchtbaren Grund.

Erde als organisches Material, die sie auf Leinwände bringt, auf dem Boden verteilt und motivisch in Fotografien und Tuschezeichnungen aufgreift, sie spricht alle Sinnesebenen der Rezipient:innen an: die Ausstellung hat eine reichhaltige Dimensionalität in ihrer Verräumlichung der (persönlichen, intimen und historisch übergeordneten, intergenerationalen) Erinnerungen und Geschichten, eine olfaktorische Qualität des Erlebens, eine optische Dichte der Hängung, wie bei *Çatırdayan Sınırlar, 40'lar* (2022), die die Präsenz der verwendeten organischen Materialien verstärkt.

Neben den Erden, die sie auf Feldern und Friedhöfen, in Gärten und auf den Bergen der Region gesammelt und für ihre Werke miteinander vermischt und damit untrennbar verwoben hat, sind es vor allem die Haare, die als Stoffliches besonders sichtbar hervortreten.

Während sich ihre Verwendung in *Çatırdayan Sınırlar, 40'lar* (2022) nur bei genauerem Hinsehen erschließt, sind sie in *Zaman Hasadı* (2022) das irritierende und erneut vielfältig sinnstiftende Element.

Diyarbakır: Zwischen Tigris und Kırklar Dağı, zwischen Traum und Trauma

Diese fortwährende Verflechtung von Ebenen und Elementen erzeugt im Dazwischen einen Erlebnisraum, den Fatoş İrwen Betrachter:innen öffnet: Es sind die Geschichten der Region, es ist die Geschichte der Künstlerin selbst, die mit den gesammelten Haarbüscheln ihrer Mitinsassinnen aus der politischen Haft die Baumwollkapseln bestückt, die aus der Erde ragen, auf die sie poröse Steine platziert hat – ihrerseits ebenfalls ein Symbol für Weiblichkeit und Fruchtbarkeit.

In *Zaman Hasadı* (2022) sind es die vielen Baumwollpflanzen, die einer kollektivistischen Kultur in der Vermischung mit Erden, Steinen und Haaren Ausdruck verleihen. Einzelne Pflanzen stehen hier singulär für sich, berühren sich nicht, stehen zusammen und doch allein. Ein paar wenige Pflanzen tragen noch ihre Wolle, die meisten sind mit Haaren befüllt und referieren auch auf den Prozess der Baumwollernte und ihrer Verhältnisse, der Arbeit und Ausbeutung insbesondere von Frauen in der Region.

Die titelgebende ‚Ernte der Zeit‘ wird zu einer Lese der Menschheitsgeschichte, aus dem Fragmentarischen lässt sich das Ganze bloß mit Phantasie ergänzen. Dabei vollziehen die Rezipient:innen einen ähnlichen Weg, wie die Künstlerin selbst, die den Gedanken an die Umsetzung des Werkes über Jahre weitertragen und dann – lange nach ihrer Inhaftierung – hat umsetzen können. Archivierung und Transformierung, das (Be-)Halten und das Schätzen der kleinsten Dinge um sich herum, war für Fatoş İrwen eine Be- und

Überwältigung der Zustände: auch diese transformative Kraft hat viele Deutungsebenen und Dimensionen.

Permutation und Perturbation als Konstruktionsprinzipien einer überschriebenen Erinnerung

Positive und negative Eindrücke, Assoziationen und Referenzen vermischen sich in jedem Werk wie dessen materielle Bestandteile zu einer sinnlichen Erfahrungswelt aus Gegenwärtigem und Vergangenen. Über dem Baumwollfeld fließt der Tigris (im Video) an der Decke, die Welt steht Kopf, wird umgekehrt und ein traumhaft imaginiertes Bild entsteht, das sich insbesondere in den Videoarbeiten Fatoş İrwen vertieft.

Die Frage danach, was eine imaginäre Ordnung, was die vermeintlich konstruktiven Prinzipien von Welt und System(en) sind, wird durch Umkehrmotive immer wieder aufgeworfen und nie abschließend beantwortet.

Fatoş İrwen Arbeiten sind voll von den Geschichten ihrer Kindheit, politischen Gesten, dem Motiv der Persistenz, der steten Herausforderung aller Sinne. Mehrdeutigkeit und Vielheit, Zirkularität und Progression – Dekonstruktion und Rekonstruktion, wie im Beispiel der Baumwollpflanzen – fordern ihr Publikum immer wieder heraus und offenbaren damit die Kraft ihres Ausdrucks. Im steten Ineinanderfallen von Mythos und Materiellem, in Sinnlichkeit, Erfahrung und Erleben, schafft die Künstlerin das, was (nicht nur ihre) Realität beschränkt, aufzulösen: Das Aufheben von Grenzen.

Fatoş İrwen
A Highlight of *Sûr*

25 February – 26 April 2023
Zilberman – Project Space | Istanbul



Şıryan, 2012
Performance video; 28'39"



Roza, 2020

Pink baby dress, pin/Rosa Babykleid, Nadeln
Variable dimensions/Variable Maße



Birte Fritsch is a cultural scientist and mediator, author and feminist. Since 2020, she has been the curator at the Center for Persecuted Arts in Solingen. She is involved with *Decolonize Wuppertal* and the Literaturhaus Wuppertal, among others, of which she is the second chair-woman. In 2019, she was the curator and project director of the festival *Meinwärts. 150 Jahre Else Lasker-Schüler* (Me-wards. 150 Years of Else Lasker-Schüler) for the Culture Office of the City of Wuppertal.

Birte Fritsch ist Kulturwissenschaftlerin und -vermittlerin, Autorin und Feministin. Seit 2020 ist sie Kuratorin im Zentrum für verfolgte Künste in Solingen. Sie engagiert sich u.a. bei *Decolonize Wuppertal* und im Literaturhaus Wuppertal, dessen zweite Vorsitzende sie ist. 2019 war sie Kuratorin und Projektleiterin des Festivals *Meinwärts. 150 Jahre Else Lasker-Schüler* für das Kulturbüro der Stadt Wuppertal.

.....

Lotte Laub is Gallery Director of the Berlin location at Zilberman, Istanbul/Berlin. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at the Freie Universität Berlin (*Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, Wiesbaden: Reichert, 2016), and afterwards an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School, FU Berlin.

Lotte Laub ist Galeriedirektorin des Berliner Standortes bei Zilberman, Istanbul/Berlin. Sie wurde an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin promoviert (*Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, Wiesbaden: Reichert, 2016), und erhielt anschließend ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor arbeitete sie für den Gropius Bau in Berlin, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der FU Berlin.

.....

Zeynep Sayın has taught as a professor of literature and visual studies at various universities, including Istanbul University and the Faculty of Architecture at Artuklu University in Mardin. In recent years, she has taught at the Friedrich Schiller University in Jena, the Academy of Visual Arts in Leipzig (honorary professorship), the Academy of Fine Arts in Vienna and the Art University in Linz. She has published several books: *Mithat Şen ve Beden Yazısı* (Kaknüs, 1999), *Noli me tangere* (Kaknüs, 2000), *İmgenin Pornografisi* (Metis, 2003) *Kötülük Cemaatleri* (Tekhne, 2016) and *Ölüm Terbiyesi* (2018).

Zeynep Sayın hat als Professorin für Literatur- und Bildwissenschaften an verschiedenen Universitäten gelehrt, u.a. an der Istanbul University und der Architekturfakultät der Artuklu-Universität in Mardin. In den letzten Jahren lehrte sie an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena, der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (Honorarprofessur), der Akademie der Bildenden Künste in Wien und der Kunstuniversität Linz. Sie hat mehrere Bücher veröffentlicht: *Mithat Şen ve Beden Yazısı* (Kaknüs, 1999), *Noli me tangere* (Kaknüs, 2000), *İmgenin Pornografisi* (Metis, 2003) *Kötülük Cemaatleri* (Tekhne, 2016) und *Ölüm Terbiyesi* (2018).

FATOŞ İRWEN

Born in the historical neighborhood Sûr in Diyarbakır, Turkey
Lives and works in İstanbul and Diyarbakır

EDUCATION

2004 MFA Painting, Visual Arts Department, Dicle University, Diyarbakır, Turkey

SOLO EXHIBITIONS

2023 Sûr, Zilberman, Berlin
A Highlight of Sûr, Zilberman – Project Space, İstanbul
2021 Exceptional Times, curated by Ezgi Bakçay and M. Wenda Koyuncu, DEPO
İstanbul and Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Turkey

GROUP EXHIBITIONS

2022 I am Nobody. Are you Nobody Too?, curated by Selen Ansen, Meşher,
İstanbul, Turkey
All Water falls into language, curated by Naz Kocadere, Kiraathane İstanbul
Literature House, İstanbul, Turkey
The Promise of Grass, Mardin Biennial, curated by Adwait Singh, Mardin,
Turkey
Ivy, curated by Başak Şenova, Zilberman Gallery, İstanbul, Turkey
Yukarı Bak, curated by Yekhan Pınarlıgil, Nilüfer Municipality, Bursa, Turkey
2021 Of Paper, curated by Selin Akın, Ferda Art Platform, İstanbul, Turkey
2020 Hassas Müdahale, curated by Ahmet Ergenç, Kiraathane Literature House,
İstanbul, Turkey
Art in Dark Times, organized by bi'bak, Sinema Transtopia, Video Programme
Berlin Art Week, Haus der Statistik, Berlin, Germany
Curating War (Krieg Kuratieren), curated by Ezgi Erol, in cooperation with
Ivana Marjanovic and Kunstraum Innsbruck, Austria
2019 Heritage / Matrimonio, curated by Gudrun Wallenböck, Galeri Enrique
Guerrero, Mexico City, Mexico
2018 Not What You Think!, curated by Hinterland, Azat Art Gallery, Tehran, Iran
Not What You Think!, Hinterland Galerie, Vienna, Austria

The Big Picture, curated by Zeynep Özatalay, Amnesty International, DEPO
İstanbul, Turkey
2017 27. İstanbul Art Fair, Tüyap Center for Fair and Congress, İstanbul, Turkey
Post-Peace, curated by Katia Krupennikova, Württembergischer Kunstverein,
Stuttgart, Germany
Bize Ait Bir Oda (In reference to "A Room of One's Own" by Virginia Woolf),
curated by Arzu Yayıntaş, Ark Kültür, İstanbul, Turkey
2016 TIME is Love.9, curated by Kisito Assangni, Video Art Screening, Hong Kong,
Spain, Morocco, France, Austria, Iceland, Germany, USA and Japan
Do Objects Have a Memory?, curated by Belma Ersu, Cer Modern, Ankara,
Turkey
Life Returns to Normal, Beyoğlu Stüdyo Açık, İstanbul, Turkey
Don't Let Me Upset You, Beyoğlu Stüdyo Açık Artist Collective Exhibition,
İstanbul, Turkey
2011 Once Upon a Time, ev sergisi, Diyarbakır, Turkey
2010 Restrictions of the Earth, curated by Ezgi Bakçay and Barış Seyitvan, Karşı
Sanat Çalışmaları, İstanbul, Turkey
2008 Language Matters (Dil Durumları), Diyarbakır Hasanpaşa Inn, Diyarbakır,
Turkey

WORKSHOPS/LECTURES

2021 Art and Social Justice, Nesin Art Village, Selçuk, İzmir, Turkey
2017 Body As Geography, Merkezkaç Art Collective Artist Talk, Diyarbakır, Turkey

Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibitions:

Fatoş İrwen. Sûr

Zilberman | Berlin

17.02.2023–15.04.2023

and

Fatoş İrwen. A Highlight of Sûr

Zilberman – Project Space | Istanbul

25.02.2023–26.04.2023

Texts: Birte Fritsch, Lotte Laub, Zeynep Sayın

Translations: Seda Mimaroglu, Merve Ünsal, Darrell Wilkins

Proofreading: Ulrike Euteneuer, Melis Golar, Lotte Laub, Olga Lysak, Marjolein van der Meer, Luka Naujoks, Mira Rotermund

Exhibition Views: Chroma (pp. 12–13, 16–17, 26–31, 34–35, 58–67),

Kayhan Kaygusuz (pp. 78, 83), Luka Naujoks (pp. 4–11)

Design: Bülent Bingöl

Printing House: ---

This exhibition catalogue is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2023, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman.