



DRAMATIZATION
Simon Wachsmuth

Simon Wachsmuth

DRAMATIZATION

7 Mayıs / May – 13 Haziran / June 2018

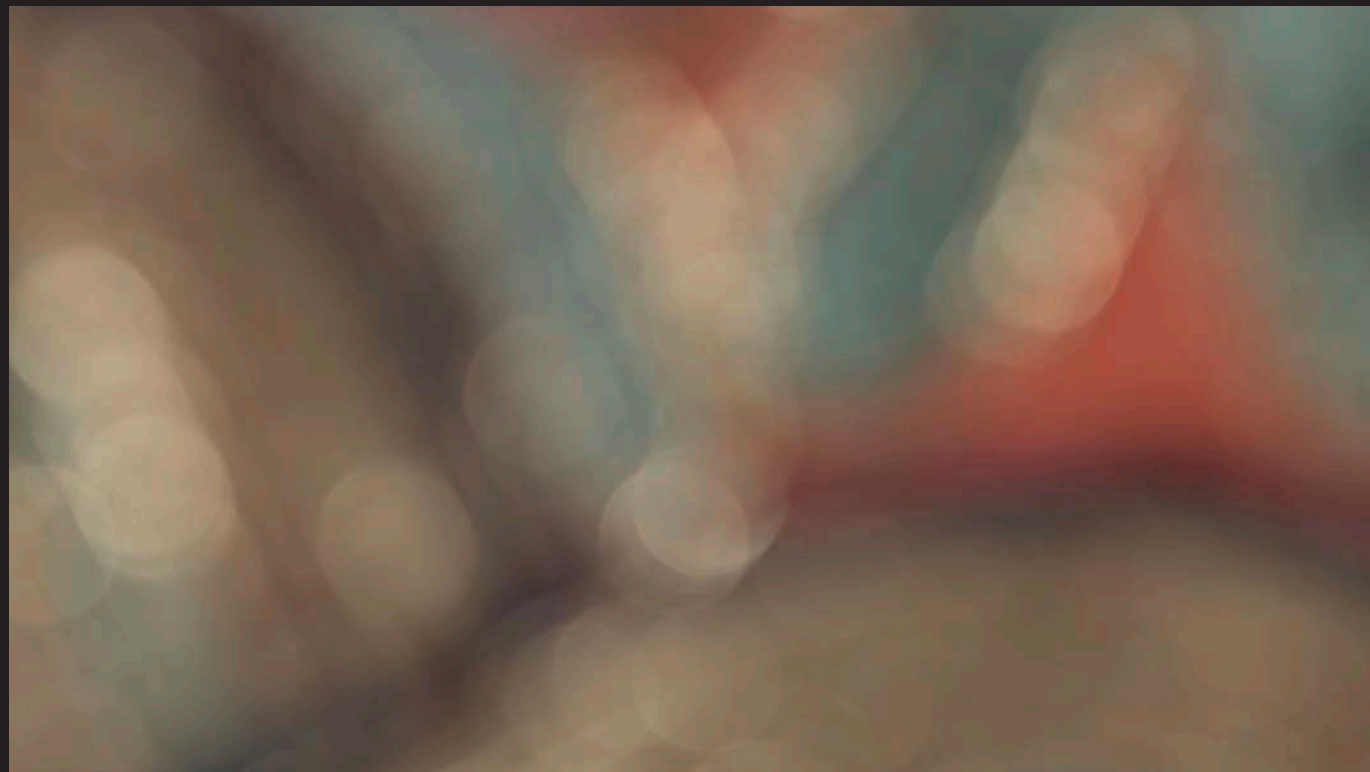
QING



Qing, 2016
2-kanallı HD video projeksiyon/2-channel HD video projection
22'30''

Yönetmen/Director: Simon Wachsmuth
Dansçı/Dancer: Loulou Omer
Kameraman/Camera: Ralph Netzer
Editör/Editing: Karen Lönneker
Ses/Sound: Jochen Jezussek
Kamera asistanı/Camera-assistance: Mathias Ganghofer
Sahne/Stage: Oliver Sterzel
Prodüksiyon/Production: Franziska Lesák, Julian Voß, Wenzel Wachsmuth
Eine Produktion des Steirischen Herbst 2017, Graz





Çay Saati, veya Tarihin Dokusu. Simon Wachsmuth'un 'Qing'¹ Filmi Üzerine Birtakım Düşünceler | Karin Gludovatz

Simon Wachsmuth'un 'Qing' isimli filmi, nakış desenleriyle bezeli zarif, yeşil bir ipek dokuyu gösteren iki görüntünün ikili bir projeksiyonda karanlıktan sıyrılmasıyla başlıyor. Görüntüler, sükunetleriyle ters düşecek biçimde hem gösterilen dokunun hem de enstalasyonun isminin yaptığı gibi 'Eski Çin'e atıfta bulunan bir uğultu sesiyle vurgulanıyor. Qing hanedanlığı, 1644'ten 1912'ye kadar Çin İmparatorluğu'na egemen oldu ve bu döneme kendi ismini verdi. Simon Wachsmuth'un burada sunduğu çalışmada ise Çin ikincil, ancak yine de önemli bir rol oynuyor. Enstalasyonun arkasındaki hikaye daha ziyade zulüm, göç, aile bağları, hayatta kalma mücadelesi ve varlığın sürdürülmesi ile ilgili. 20. Yüzyıl tarihi ile yakından ilişki kuran hikayeye bu yüzyılın terörü damga vuruyor. Bu nedenle Çin ipeğinin zarafeti filmin tarihsel bağlamıyla çatışmaya giriyor adeta. Yine de Wachsmuth, açığa vurmak ve dolaylı olarak da olsa söylemek üzere olduğu şey için daha çarpıcı bir görsel metafor, daha yerinde bir görüntü başlığı seçemezdi herhalde.

Bu açılış görüntüsünde birçok açıdan programatik olarak nitelendirilebilecek bir şey var. Madde filolojisini imleyen ve yazınsal malzemeye veya dokuya (*Stoff*), yani bağımsız geleneğe gönderme yapan tekstil malzemesi, sanatsal açıdan ele alınış biçimiyle yeni bir anlatı kuruyor. Bir doku ve kumaş olarak ipek, mecazi anlamda hem (ipek üretiminin ürünleri

ve teknolojisinin de öznesi olduğu) tarihsel süreçlerin küresel ölçekte iç içe geçişini hem de bireysel deneyim ve tarih arasındaki ilişkiyi temsil ediyor. Açılış sekansında gösterilen doku, görsel anlamda projeksiyon alanının yüzeyini ikiye katlıyor veya onunla örtüşüyor. Diğer yandan bu doku, izleyiciyi 'oyuna' takdim eden bir 'perde' işlevi görüyor ve seyircilerin oyunun arkasında yattığına inandırıldıkları şeye yönelik konsantrasyonunu artırıyor ve ilgisini tetikliyor. Edebiyatın dokusu (*Stoff*) bir öz veya başlangıç noktası olarak daima hikayenin tek bir kademesini oluşturur; kimisi mat kimisi yarı-saydam olan diğerleri ise katmanlar halinde onun üzerine yerleşmiştir. Bu açıdan bakıldığında yeşil ipek de arkasında bulunan katmanın nüfuz ettiği bir katman olarak görülebilir; yani, yeşil ipeğin film boyunca gitgide saydamlaşmasıyla perde de bir örtüye dönüşür. Sağdaki projeksiyon alanında dokunun sarıp sarmaladığı görülen bir kadın giderek daha görünür hale gelirken sol tarafa hala kumaşın mat yüzeyi hakimdir. Üretim estetiği açısından çok sayıda katmandan biri olan doku (*Stoff*), görüntünün, sesin ve zamanın farklı düzeylerinin 'tortulaşması' olarak filme atıfta bulunurken bir yandan da tarihsel açıklamaların anlatısal düzlemde üst üste gelişlerine işaret eder.

Filmin ana karakterlerinden biri haline gelen yeşil giysi, farklı anlam düzeylerinin yanı sıra

¹ İngilizceye çeviren Christoph Nöthlings'in notu: Başlığın Almanca orijinali "Der Stoff der Geschichte," *Stoff* sözcüğünün anlam zenginliğinden faydalanıyor. Doku, kumaş, giysi, öz, malzeme, madde, özne, konu, bahis, esas gibi çok çeşitli anlamlar barındıran sözcüğü tek başına karşılayabilecek İngilizce bir kelime bulunmuyor. Bu yazıda *Stoff*, esas olarak kumaş ve doku anlamlarına geliyor; bu nedenle, geçtiği yerlerdeki bağlamı göz önünde bulundurarak çevirdim veya orijinal metinde ilk kez kullanıldığı yerde Almanca sözcüğü de parantez içinde belirttim. Maalesef sözcükteki çokanlamlılığı İngilizcede yakalamak mümkün değil.

Tea Time, or: The Fabric of History. Some Reflections on Simon Wachsmuth's *Qing*¹ | Karin Gludovatz

At the beginning of Simon Wachsmuth's film *Qing* two tableaux detach themselves from the dark in a double projection, showing a fine green silk fabric with ornamental patterns. In contrast with their tranquility, the pictures are underscored with a whistling sound which, both like the fabric shown and the title of the installation, functions as a reference to 'Old China.' The Qing dynasty ruled the Chinese empire from 1644 to 1912, and gave its name to this period. In the work by Simon Wachsmuth presented here, however, China only plays a secondary, albeit important role. Rather, the story behind the installation is one of persecution, migration, family ties, survival and continued existence. It is closely associated with the history of the 20th century, and marked by its terror. Therefore, the fineness of the Chinese silk clashes somewhat with the film's historical context. Still, Wachsmuth could hardly have chosen a more suitable title picture, a more telling visual metaphor for what he is about to reveal and, however implicitly, tell.

In several respects, there is something programmatic about this opening image. The textile material is an allusion to the substance philology refers to as literary material or subject matter (*Stoff*), that is to say, to the independent tradition which, through its artistic treatment, generates a new narrative. Silk, as fabric and

textile, metonymically stands for both the global interweaving of historical processes (to which also the products and technology of silk production are subject) and the relationship between individual experience and history. In visual terms, the fabric shown in the opening sequence doubles the surface of the projection field or coincides with it. On the one hand, it serves as a 'curtain,' which introduces the audience to the 'piece' announced, enhancing the spectators' concentration and sparking their interest in what they are made to believe is lying behind. As a core or starting point, the subject matter (*Stoff*) of literature always makes up only one level of the story; layer by layer, others are placed onto it; some opaque, some translucent. From this perspective, also the green silk can be seen as a layer penetrated by the one behind it—that is to say, when in the course of the film it gradually becomes more transparent, the curtain turning into a veil. In the right projection field, a woman who appears to be covered by the fabric is gradually becoming visible, while the left-hand side is still dominated by the opaque surface of the textile. As one of many layers, the fabric (*Stoff*), in terms of production aesthetics, refers to the film as 'sedimentation' of different levels of image, sound and time, but also to the narrative superimpositions of historical accounts.

¹ Translator's note: The original German title, "Der Stoff der Geschichte," plays on the rich semantics of the word *Stoff* which can be used to refer to concepts as diverse as 'fabric,' 'textile,' 'cloth,' 'substance,' 'material,' 'matter,' 'subject,' 'subject matter,' 'topic,' 'stuff'—a diversity which no English word covers. In the essay, *Stoff* mainly refers to 'fabric,' and '[subject] matter,' and I have translated all instances of the word, depending on context, with either, inserting the German term where it first occurred in the original text. Unfortunately, it is impossible to capture the ambiguity in English.

Kumaşın çevrilmesi (ayrıca kumaşa doğru yapılan yakın çekimler aracılığıyla bu çevrilme hareketinin etkisi artırılıyor), üretimi sonrasında nesneye bağlanan çok sayıda hikayeyi görsel anlamda tercüme ediyor. Elbette biz bu hikayelerden yalnızca varisinin giysiyle ilişkilendirdiği hikayeleri ve torununun bize anlattıklarını biliyoruz, diğerleri ise karanlıkta kalmayı sürdürüyor. Çokkatmanlılığın bir ifadesi olarak giysinin ters yüz edilmesi ve katlanması, giysiyle ilişkilendirilen hatıraların ve anlatıların çeşitliliğini yansıtıyor. Yakın ve uzak planlar, yani seçilen ayarlar, (a) bireysel deneyime içkin ayrıntılı bakışın ve (b) belirli bir tarih kavrayışı yakalamak isteyen genel bir bakışın görsel karşılıklarıdır. Kesmeler ve kesme sonucunda kamera açısında ortaya çıkan değişimler (üstten görünümünden yan görünümüne geçiş) sahnenin sükunetini bozuyor. Ana karakter de bu bozulmaya karşılık verircesine bir sonraki nesneye doğru ilerleyerek, kaldığı yerden hareketlerine devam ediyor.

Kısa bir sekans boyunca Omer, bir yandan öncekiyle aynı mesafede, diğer yandan da



Aile belgelerini ve fotoğraflarını da içeren arşivsel materyaller / Archival materials accompanied by family papers and photographs

yakın planda olmak üzere her iki projeksiyonda da görülüyor. Bir kolu veya bir bacağı sadece zaman zaman kadrajın dışına çıksa da genel bakışta bile vücudu, görüntünün sınırlarınca öncesine oranla daha fazla bölümlenmiş gibi görünüyor. Bu sekansta yakın planlar ya gözden kaybolan ya da çok az bir gecikmeyle aynı manzarayı gösteriyor. Bu bölümlenme de Omer'in hareketlerinin çok daha meşakkatli görünmesine yol açıyor. Dolayısıyla, Omer'in durdurulamayacak gibi görünen ilerleyişinde mavi bir porselen fincana ulaşması da daha dramatik bir biçimde sahneleniyor. Dansçı bu nesneye adeta sevecenlikle yaklaşıyor, sonra başka tarafa yöneliyor ve giysisinden sıyrılıp çıkıyor. Bu esnada kumaşların farklı parçaları, soyunma sırasına göre soldaki görüntüde gösteriliyor; ta ki kumaşların içi ve dışı aynı anda görünür olana dek. Bunun ardından yolculuk, dış yüzeyi kendini yakın planda beyan eden bir sonraki giysiye doğru devam ediyor. Omer giysinin olduğu yere vardığında kameranın açısı arka görünümünden üst görünümüne geçiyor ve yukarıda tarif edilen giyinme süreci tekrarlanıyor. Ancak tek bir farkla: Halihazırda yere serili olmayan, bu nedenle de önce açılması gereken giysinin keşfi daha fazla çaba gerektiriyor.

Yeni giyinmiş dansçı bıkip usanmadan bir sonraki varış noktasına doğru ilerliyor. Başlangıçta yalnızca tek bir fincan görülüyor, sonrasında ise yine Gertie Tenger'e ait bütün bir çay takımının parçaları siyah bir zemin üzerine tek tek yerleştirilmiş olarak görüntüye geliyor ve Omer çay takımının parçaları arasında heyecanlı ve daha hızlı bir şekilde hareket ediyor. Fincanları ve fincan tabaklarını eline



Dansçı Gertie Tenger'in fotoğrafları, 1920'ler ve 30'lar
Photos showing the dancer Gertie Tenger, 1920-30's

so doing, re-enacting them or making them understandable. While the woman dresses, the inside and outside of the fabric are reversed. At the same time, while the woman is exploring

the robe, the different fabrics used for its outside are shown in the picture on the left. The green textile is succeeded by a richly embroidered red fabric and, eventually, by a striped pattern. The dressing is presented as a process no less complex and painstaking than the approach to the dress, and it seems only natural that Omer, having successfully completed this procedure, pauses for a few seconds in her cloak.

The turning-over of the fabric, the effect of which is enhanced by accompanying detail shots, visually translates the multitude of stories connected with the object following its production—the only stories we know being those that the robe's heir associated with it and that her grandson has told us, the others remaining obscure. The inversion of inside and outside and the folding, as expression of the manifold, reflect the diversity of reminiscences and narratives associated with

the dress. Close-ups and long shots, i.e. the settings chosen, are visual equivalents of (a) the detailed view characteristic of individual experience and (b) the overall view aiming at a particular conception of history. The cuts and the resulting changes in the camera perspective—from top view to side view—break the tranquility of the scene. The protagonist, as though in response to this break, resumes her movements by heading on to the next object.

For a short sequence she is now seen in both projections, namely, on the one hand, from the same distance as before and, on the other, from close up. Even in the overall view, her body seems to be fragmented by the margins of the picture much more than before, when only occasionally one arm or one leg protruded beyond the margin. In this sequence, the close-ups show either what has dropped out of sight or, slightly delayed, the same view. This fragmentation makes Omer's movements look far more laborious. Accordingly, also her reaching for a blue porcelain cup, the next destination on her seemingly unstoppable progress, is staged more dramatically. The dancer almost caressingly approaches this object, then turns away and wriggles out of her garment. In parallel, different parts of the fabrics are shown in the left picture in the order of undressing, until at last inside and outside become visible at the same time. The journey then continues on to the next garment, whose surface already announces itself in close-up. Once there, the perspective changes back to top view, and the above-described process of dressing is repeated, with the only difference that the exploration of this dress, which is not readily spread out but needs to be opened, requires more effort.

olarak etrafa dağılmış parçaları düzenliyor. Hareketleriyle bu tuhaf tanzimin ve tanzime ait düzenin arkasındaki itici gücün bir parçası oluyor. Zemine yayılmış natürmordun imgesel sınırları içinde kalmasına rağmen parçaları yeniden toplayarak sınırları genişletmek Omer'in elinde. Hafifçe şingırdayan fincanların ve kameradan gelen yumuşak sesin eşlik ettiği değişik bir çay töreni, son derece yoğun bir konsantrasyon haliyle sunuluyor burada. Siyah zemin, porselen parçaları tanzim etmek ve yeniden düzenlemek için bir levha işlevi görüyor. Porselen parçalar da Wachsmuth'un işine zemin oluşturan hikayelerin kalıntıları: aktarılmış olan ve hikayelerinin yalnızca bazı parçalarını açığa çıkaran şeyler, her ne kadar konuşturulmaları için kullanımda olmaları gerekse de. Metafor seçimi isabetli: eldeki fincan bütün bir parçadır elbette, ancak tekrar tekrar tanzim edilebilecek bir bütünün parçasıdır. Aile yadigarı olan bu parçalar, gelenek sürecinin her nesilde ve her bireyle yeniden düzenlendiğini göstermek için kullanılıyor.

Natürmordu geride bırakan dansçı, diğerleri gibi açılması gereken ancak hızla giyilebilen bir sonraki giysiye yaklaşıyor; fincanlarla dans etmekten nesnelere uğraşmanın daha doğal bir yolunu öğrenmiş gibi. Böylece, bireysel hareket tarzıyla şeylere, tarihin ve hikayelerin içinde demlenen nesnelere gibi yaklaşma, onları sahiplenme, ama aynı zamanda da serbest bırakma yöntemi geliştiriyor. Dansçı, tarihselleştirmeyi bedensel bir eylem olarak icra ediyor. Yani dansçının hareketleri anlam üretmenin bir yoluyken, sanatçı bu üretimi bir görüntüye aktararak bedeninden ayırıyor. Dansla dansın görüntüsü arasındaki boşluk,



Some Descriptive Acts, Zilberman Gallery, Berlin 2017
Fotoğraf/Photo: Chroma

aynı hikayenin farklı anlatıcılar tarafından anlatıldığında artık aynı hikaye olarak kalmayabileceğini ortaya koyuyor.

Sunulma şekline göre kalıntılar veya şeyler olarak beliren nesnelere etkileşiminden ve ona bağlı sanatsal yorumdan çıkan soru, tarihselleştirme ve kültürler üstü müzakere süreçlerinde hakikat ile kurgu payının ne olduğu sorusudur. Çoğunlukla kaçış, kovulma ve göç, böylelikle de (filmde kullanılanlar gibi) miras alınan şeylerin tarihi bu müzakerelere eşlik eder. Önceki sahiplerine ters düşen bir manevrayla Avrupa'ya getirilmiş olan giysiler şu an Wachsmuth'un aile hikayesi bağlamındaki anlatı imkanlarını müphem doğalarına borçlu oldukları Almanya'da bulunuyorlar. Müphemlik, aile yadigarı ve Çin kültürüne ait eşyalar olmanın yanı sıra, sanatçının büyük teyzesinin Şangay'daki sürgünlüğünün sembolleri ve Dita Tenger onları İkinci Dünya Savaşı sırasında getirmeden yıllar önce üretilen, Cumhuriyet öncesi Çin ürünleri olmalarından kaynaklanıyor. *Qing* filmindeki dansçının performansı, ister dönemsel olsun ister dini veya etnik, kültürel atıfların tarihten

Newly clothed, the dancer relentlessly moves forward, on to her next destination. Initially only one cup is visible, then a whole tea set, which also belonged to Gertie Tenger, comes into view on the black floor, piece by piece, with Omer apparently moving very excitedly and faster between its individual parts. She takes up cups and saucers, arranging the scattered parts. In her movements, she becomes part of this bizarre arrangement and the driving force behind its order. Although she remains within the imaginary boundaries of this expansive still life, it is up to her to push these boundaries by reassembling the dishes—to the accompaniment of softly rattling cups and a gentle sound off camera, a different kind of 'tea ceremony' is being presented here in a highly concentrated manner. The black ground serves as a foil for arranging and rearranging the porcelain pieces. They, too, are relics of the stories that form the basis of Wachsmuth's work: things which have been passed on and which only reveal fragments of their story, even though they can be made to speak through their use. The metaphor is accurately chosen: to be sure, the cup in one's hand is a complete piece and yet only part of a whole that can be rearranged again and again. The heirlooms are used so as to demonstrate that the process of tradition is newly arranged in every generation and by every individual.

Having left the still life behind, the dancer approaches the next garment which, like the others, has to be unfolded but can be swiftly pulled on—as though the woman, by dancing with the cups, had learned a more natural way of dealing with objects. In her individual form of movement she thus develops a way of

approaching the things as objects steeped in history and stories, of appropriating them but also of letting go of them. The dancer performs historicization as a somatic act: her movements are a way of creating meaning—a creation which the artist, for his part, disembodies by transferring it into an image. The gap between the dance and the image of this dance makes it clear that one and the same story, when told by two different narrators, need not remain the same story.

What emerges from the interplay of objects (which, depending on their presentation, appear as relics or as things) and from the respective artistic interpretations is the question as to the share of fact and fiction in the processes of historicization and trans-cultural negotiations. Such negotiations are often accompanied by escape, expulsion and migration—and, thus, by the history of the things inherited that are being used here. In a movement running counter to that of their previous owner(s), the garments were brought to Europe; they are now in Germany where their narrative potential in the context of Wachsmuth's family history unfolds from their ambiguous nature as heirlooms and items of Chinese culture, as symbols of the artist's great aunt's exile in Shanghai and products of pre-Republican China that were manufactured many years before Dita Tenger bought them during World War II. The dancer's performance in *Qing* brings to mind that cultural attributions—whether epochal, regional, or ethnic—are no less bound up with narratives than history and personal stories are. The artist, to be sure, in this work insists that things, movement and the picture have a facticity, but he does so not without

ve kişisel hikayelerden hiç de aşağı kalmayacak kadar anlatılara bağlı olduğunu akla getiriyor. Bu çalışmadaki sanatçı, şüphesiz, şeylerin, hareketin ve görüntünün bir hakikati olduğu konusunda ısrar ediyor, ancak bunu yaparken söz konusu hakikati devamlı olarak sorguluyor ve böylelikle de hakikat ile kurgu arasındaki çift yönlü ilişkinin üretken potansiyelini gözler önüne seriyor.

Sanatçı, dansçının bulduğu son giysi üzerine işlenmiş bir yüzün figüratif ayrıntılarını seçiyor. Sağdaki projeksiyon alanında yavaş yavaş şekillenmeye başlayan bu yüz, giysiyi üzerine giydikten sonra başka bir kap düzenlemesine doğru neredeyse bedensel kasılmalarla ilerleyen kadını izliyor gibi görünüyor. Başka bir 'çay töreni'nin başlangıç müziği gibi duyulan kısa bir Çin melodisi bu değişime eşlik ediyor. Bu esnada gitgide soyutlaşan yüz, en sonunda gözden kayboluyor. Sanatçı da nihayet her iki projeksiyon alanını işgal ederek görüntü uzamını fetheder, 'yorum alanı'nın ise vakti dolmuştur. Kadın her iki tarafta, iki farklı açıdan gösterilir: birbirine paralel biçimde yukarıdan görünüm ve yandan görünüm. Üst üste istif edilmiş fincanları dikkatle tabaklarına dağıtıp çay doldurduktan ve hikayeler ve tarihle yaptığı yorucu turu tamamladıktan sonra artık hedefine varmıştır. Dalgın halde bir fincan alır, ağzına götürür, geri yerine koyar ve seyirciyi döner. Birkaç kişilik çay takımını sevecen

hareketlerle tanzim etmesine rağmen bizi karşılayan bakış dostça bir bakış değildir. Tam aksine, nakışlı yüzde kendiliğinden yer bulan izleyicinin silinip gidişinde sezdirildiği gibi seyirci burada eleştirel bir bakışla karşılaşır. Bu bakış, hikayelerin ve tarihin öyle kolayca tüketilemeyeceğini, her ikisinin de daima çaba gerektirdiğini söylüyor gibidir.

Ancak kadının süreğen hareketleri ve değişen kamera ayarları aracılığıyla odaya dağıtılmış şeylerin farkına varmamız gibi, geçmiş de tekil bir anlatı perspektifiyle değil, çoklu odak noktalarına sahip tarihselleştirme süreçleriyle anlaşılabilir. Odanın içerisinde ilerleyen dansçı, izleyici açısından bilinmez olan ve Wachsmuth'un bireysel tasarımına yönelen bir topografyayı takip eder. Sanatçının kurguladığı sahnedeki tarihsel nesnelere yaklaşır ve bu süreci vücuduyla yorumlar. Her ne kadar önceden belirlenmiş bir koreografiyi takip ediyor olsa da bu esnada kendi ifade biçimini de üretir. Öyle ki sonuçta Simon Wachsmuth'un anlattığı hikaye dansçının hikayesi kadar büyük, ve bir o kadar da ufaktır.

Karin Gludovatz, Berlin Freie Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörüdür. Yakın tarihli yayınları arasında şunlar bulunur: *art works. Ästhetik des Post-fordismus*, Berlin 2015; *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia* [Sanatın Güzergahları. Avrupa ve Asya'da Sanatsal Hareketliliğin Topografyaları], 1500-1900, Münih 2015 (derleyen: Karin Gludovatz, Juliane Noth ve Joachim Rees); "Farbe macht Arbeit. Überlegungen zu Jean-Luc Godards Passion," *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* içinde, der. Anja Lemke ve Alexander Weinstock, Münih 2014, 157-176 (Sabeth Buchmann ile birlikte).

constantly questioning this facticity and hereby demonstrating the generative potential of the interrelationship between fact and fiction.

From the garment last found by the dancer the artist singles out the figurative detail of an embroidered face. Slowly beginning to take shape in the right projection field, this face seems to be watching the woman while she is putting on the robe and then almost spasmodically moves on to another arrangement of dishes. The change is accompanied by a short Chinese melody that serves as a prelude to another 'tea ceremony.' The face, meanwhile, is gradually becoming more and more abstract until it completely fades out. In the end, the dancer has conquered the image space, occupying both projection fields; the 'comment field' has become obsolete. The woman is shown in two views and perspectives: top and side view in parallel. Having carefully distributed the stacked cups and poured tea into them and ending her exhausting tour through stories and history, she eventually seems to have reached her destination. She pensively takes a cup, brings it to her mouth, puts it back again, and turns to the viewer. In spite of her loving arrangements of the tea set for several individuals, we are not met with a friendly look; quite the contrary. As anticipated in the deletion of the spectator inherently present in the embroidered face, the viewer meets with

a critical look which seems to be saying that stories and history cannot simply be consumed but always require hard work.

Just as we only become aware of the things distributed in the room through the woman's continuous movement and the changing camera settings, the past cannot be understood from the perspective of a single narrative but only from a polyfocal process of historicization. On her way through the room, the dancer follows a topography which, unknown to the spectators, is oriented at Wachsmuth's individual design. She approaches the historical objects within the setting prepared by the artist, and interprets this process with her body. Even though she follows a predetermined choreography, the dancer creates her own mode of expression. So much so that, in the end, the story told by Simon Wachsmuth is just as much the story of the dancer—and just as little.

Karin Gludovatz is a professor of art history at Freie Universität Berlin. Recent publications: *art works. Ästhetik des Post-fordismus*, Berlin 2015; *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia, 1500-1900*, München 2015 (ed. with Juliane Noth and Joachim Rees); "Farbe macht Arbeit. Überlegungen zu Jean-Luc Godards Passion," in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, ed. by Anja Lemke and Alexander Weinstock, München 2014, 157-176 (with Sabeth Buchmann).

DRAMATIZATION





Eternal Recurrence / Bengi Dönüş, 2018

Ahşap, metal, kumaş ve kukla
Wood, metal, fabric and puppet
266 x 269 x 150 cm



Gezegen İnfilak Edecek

Nataša Ilić ve Simon Wachsmuth arasında bir söyleşi

Nataša Ilić (N): Son konuştuğumuzda Otuz Yıl Savaşları etrafında gelişen yeni bir projeden söz ediyordun. Bir dizi nesneyi, yani *Cesaret Ana ve Çocukları*'nın Berlin'deki temsillerinden ilham alan at arabaları ile oyunun sahnelenme biçimini tarif eden 1949 tarihli ünlü bir kitaptan*[i] yola çıkarak üretilmiş bir dizi grafik çalışmayı kapsıyordu. Bu fikir aklına nasıl geldi, Brecht'ten ve özellikle de Cesaret Ana'dan yola nasıl çıktın? Ve neden belirli bir nesne olarak at arabasıyla çalışmayı seçtin?

S: Pekala. Korkarım biraz dolambaçlı bir yoldan gitmem gerekecek çünkü gözle görünür şeylerden başlıyorsun ki bu gayet mantıklı. Açıkçası bu konuya kapılmış bulundum. At arabası sonraki bir aşamada ortaya çıktı, her zaman olduğu gibi başlangıçta soyut bir fikirden yola çıktım. Fikirten önce çoğunlukla bir şey yapma isteği olur, buna sezgi bile diyebilirim veya ikisinin bir karışımı. Başlangıçtaki isteğim Otuz Yıl Savaşları ve Vestfalya Barışı ile bağlantılı bir şey yapmaktı.

N: Ve bu istek seneler önce Vestfalya'da çalıştığın sırada oluştu.

S: Evet, Marta Herford koleksiyonu için bir eser üzerine çalışıyordum. Marta, Vestfalya, Herford'da bir müze. Yerel bir konuyla ilgili araştırıyordum. Elbette Vestfalya'da olmak,

yalnızca ismiyle bile Vestfalya Barışı'yla ilgili araştırma yapmayı anlamlı kılıyor. Ancak bu bir sürpriz de olmadı, çünkü o sıralar bir süredir zaten bu tarihsel olaylar, tüm bunların anlamı ve az çok güncelliği üzerine düşünüyordum. Genel bir tarihsel araştırmayla başladım, sonrasında da ayrıntılara ve Vestfalya'nın yerel bağlamına eğildim. Savaş zamanından kalma veya daha sonrasında üretilmiş olan materyalleri araştırıyordum, resimler, çizimler, siyasi karikatürler, yayınlar vs. Aynı zamanda da edebiyatı inceliyordum, örneğin 17. yüzyıldaki eseri Brecht için bir başlangıç noktası oluşturan Grimmelshausen ya da Schiller'in Wallenstein oyunu ya da paralı asker Peter Hagendorf'un günlüğü gibi. Bir noktada kaçınılmaz olarak Brecht'in Cesaret Ana oyununa denk geliyorsun. Demek istediğim, okul yıllarından beri bilinen bir oyundur, yani şeylerden biridir...

N: Güncel oyunlardan?

S: Evet, tam olarak öyle. Fakat incelediğim her şeyde zamanın temel ulaşım aracı olan at arabası tekrar tekrar karşıma çıkıyordu.... Hollanda'dan Münster'e seyahat eden bir diplomatın kullandığı şu zarif at arabası ya da kanon taşıyan veyahut Cesaret Ana'nın aracına benzer bir at arabası, askerlerin ihtiyaç duyduğu malzemeleri ulaştırıran hareketli bir dükkan... *Cesaret Ana*'ya ulaşip hem dramatik

[i] Brecht. *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder, Text-Aufführung-Anmerkungen* (Brecht. Couragemodell 1949. Cesaret Ana ve Çocukları, metin-performans-alıntılar), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1961 (Deutsches Theater, Berliner Ensemble ve Munich Kammerspiele'deki performanslardan, prodüksiyon: Ruth Berlau, Hainer Hill and Ruth Wilhelmi)

The Planet is Going to Burst

A Conversation between Nataša Ilić and Simon Wachsmuth

Nataša Ilić (N): When we last talked, you were telling me about a new project evolving around the Thirty Years' War, consisting of a series of objects, that are carriages inspired by stagings of *Mother Courage and her Children* in Berlin, and a series of graphic works based on a famous book from 1949*[i] decribing the way of staging the play. How did you come up with this idea, how did you start with Brecht, and particularly with his *Mother Courage*? And why did you choose to work around this particular object of a carriage?

S: Well. I'm afraid I have to make a detour because you're starting from the visible things, which is logical. Apparently, I slipped into it. Actually, the carriage came in at a rather late stage, the beginning was like always an abstract idea. Before the idea there is often the wish to do something, I'd even call it a sort of an intuition, or a mixture of both. My first wish was to do something that is relating to the Thirty Years' War and to the Peace of Westphalia.

N: And this came when you were working in Westphalia some years ago.

S: Yes, I was commissioned to do something for the collection of the Marta, a museum based in Herford/Westphalia. I was looking for something that has some link to a local topic. Of course, being in Westphalia, by its name

alone it makes sense to research around the Peace of Westphalia. But this didn't come as surprise, because for some time already I was thinking about these historical events, their meaning and kind of actuality. I started with a general historical research and then I went into details, also of the local context of Westphalia. I was looking into materials from the time of the war or some that have been produced later; into paintings; drawings, political cartoons, publications etc. but also into literature, for example, Grimmelshausen, whose piece from 17th century was a starting point for Brecht, or Schiller's Wallenstein or the diary of the mercenary Peter Hagendorf. At some point, unavoidably, you cross Brecht's *Mother Courage*. I mean, it's known since school, I would say, it's one of the...

N: Topical pieces?

S: Yes, exactly. But in all the things I was looking at I noticed that the carriage, the main transport vehicle of the time, appears again and again. ... There is this elegant carriage for a diplomat travelling from the Netherlands to Münster, or a carriage carrying a canon, or one like *Mother Courage*'s vehicle, a mobile shop catering to the needs of the soldiers... And arriving at *Mother Courage* and seeing how in a dramatical and literal sense this object is used as allegorical or symbolical sign,

[i] Brecht. *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder, Text-Aufführung-Anmerkungen* (Brecht. Courage model 1949. Mother Courage and her Children, text-performance-annotations), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1961 (Stage photos of performances at Deutsches Theater, Berliner Ensemble and the Munich Kammerspiele in productions by Ruth Berlau, Hainer Hill and Ruth Wilhelmi)

hem de gerçek anlamıyla bu nesnenin alegorik veya sembolik bir işaret, hatta daha da ileri gitmek gerekirse semiyotik bir nesne olarak kullanıldığını görmek çok ilginçti. Ayrıca, sanat tarihçisi Aby Warburg'un araç (vehicle) kelimesinden nasıl faydalandığını hatırladım. 1905 yılı civarında imge-aracı anlamına gelen "Bilderfahrzeug" hakkında yazmıştı. Aslında Warburg, Flaman Bölgesinden İtalya'ya götürülen ve çeşitli motifler, anlatılar, semboller, desenler ya da tarzlar barındıran duvar halılarını kastediyordu. İmge-aracı buna benzer unsurları tarih üzerinde dolaştırıyor, onları kalıcı hale getiriyor ve gelecek bir zamanda hayata geçirilmek üzere hazır tutuyor. Yani at arabası sadece genel anlamıyla bir araç değil...

N: Yani nesne-olarak-at-arabası (carriage-object) fikrini, uzamda ve zamanda motifleri taşıyan bir tür hareketli sahne olarak tasarladın, Warburg'a atıfla söylemek gerekirse gerçekleşmiş bir metafor gibi. Fakat bu aynı zamanda daha önce bahsettiğin, yavaş akan köylü tarihiyle ilişkili anlamlar da taşıyor. Serginde gösterdiğin bir başka çalışma olan *Qing* (2016) isimli videoda bir nesneden yola çıkıyor ve onun üzerinden bir hikaye kuruyorsun. Zamana direnerek varlığını devam ettiren nesnelere, Çin'in imparatorluk döneminden kalma ipek bir giysiye ya da Japon seramiklerine hayat veren bir dansçıyla çalıştın. Nesnelere bu maddeselliği ilgimi çekti, maddesellik derken belirli ekonomik ve toplumsal güçlerin yoğunlaşmasını kastediyorum. Bununla birlikte psikanaliz ekseninde de düşünüyorum, yani çok sayıda bağlılık barındıran, bağlı (attached) olduğumuz nesnelere ekseninde. Bu ikili perspektif senin açıdan önemli miydi?

S: Evet, hafızanın maddeselleme biçimleri olarak nesnelere ve arzuyu bünyesine dahil eden



O Crudele Spectaculum! (Oh, What Cruel Spectacle!), 2018 (Detail/Detail), Fotoğraf/Photo: Chroma

nesnelere. Fakat her şeyden önce somut ve güncel nesnelere kullandım. Benim için önemli olan onlarla oynamak ve başkalarının arzu ile yansıtma (projection) arasındaki oyundan keyif alması için bir platform yaratmaktı.

N: Burada bana ilginç gelen, tüm bunların başka bir şeyi temsil ediyor olması. Tam anlamıyla belge değil, aldatıyorlar, yansıtma dolular ve barındırabileceklerinden fazlasını alıyorlar.

S: İnsanların gerçek belgeler olarak isimlendirdiği şeylere bakarken daima bir tür güvensizlik duyarım, çünkü belgeler çoğunlukla psikanalitik veya psikolojik anlamda manipülasyona maruz kalır.

or to go further, like a semiotic object, was intriguing. At the same time, I remembered how the art-historian Aby Warburg has made use of the word vehicle. Around 1905 he wrote about "Bilderfahrzeug", which means image-vehicles. Warburg actually meant wall-carpet that traveled from Flandres to Italy and were containing motifs, narratives, symbols, patterns or styles. The image-vehicle moves such elements through history, it perpetuates them and hold them ready for an actualization in the future. So, the carriage is not only literally a vehicle...

N: So you came up with the carriage-object as a kind of mobile stage carrying motives through space and time, like a realized metaphor in the sense of Warburg, but also carrying connotations you've talked about, related to slow peasant history. In one other work you show in your exhibition, the video *Qing* (2016), you also start from the object to develop a story further. You worked with a dancer who animates objects, Chinese imperial Silkrobes or Japanese ceramics, objects that survived, made their way through time. I was intrigued with this materiality of the objects, of which I think as condensation of certain economic



O Crudele Spectaculum! (Oh, What Cruel Spectacle!), 2018 Dört tekerlekli kağıt, protez bacak, demir küreler Four-wheeled cart, prosthesis, iron balls 279 x 263 x 156 cm, Fotoğraf/Photo: Chroma

and social forces, but I was also thinking in a direction of psychoanalysis, of objects full of commitments, objects to which we are attached. Was this double perspective important to you?

S: Yes, objects understood as the materializations of memory, but also objects incorporating desire. But first of all I used objects that are concrete and actual, and what was important to me was also to play with them, and to create a platform for others to indulge in the play between desire and projection.

N: What is interesting to me about this, is that they stand for something else, they are not really documents, they betray, they are full of projections, they take more than they can hold.

S: I always had the same kind of mistrust looking at what people would call real documents, as they are often the subject of manipulation, either in psychoanalytical or psychological sense.

N: What you're doing is showing how evasive all of this accumulation of knowledge is, or what we treat as knowledge, how it goes through certain routes and how these routes are already constructions. But you deal specifically with images, whose truth status is questionable, and not only today when we deal with digital images whose status is indiscernible.

S: The moment of truth is implemented in the idea of document. What's important is that we always have to evaluate either objects or documents in order to also reevaluate the idea of what is true. And of course, this is a slippery floor because for the philosopher the idea of truth is something else than for an historian.



N: Yaptığın şey bütün bu bilgi birikiminin ya da bizim bilgi olduğunu düşündüğümüz şeylerin ne denli kaçamak olduğunu, nasıl belirli rotalardan geçtiğini ve bu rotaların zaten kurgu olduğunu göstermek. Ancak spesifik olarak imgelerle uğraşıyorsun. İmgelerin ise hakikat statüsü şaibelidir ve bu yalnızca bugün statülerini ayırt edemediğimiz dijital imgeleri ele aldığımızda geçerli olan bir şey değil.

S: Hakikat anı belge fikrinde tatbik edilir. Önemli olan şu ki neyin gerçek olduğu fikrini yeniden düşünmek için daima ya nesnelere ya da belgeleri değerlendirmek zorundayız. Ve elbette burada kaygan bir zeminden söz ediyoruz, çünkü hakikat fikri bir düşünür için bir tarihinin anladığından farklıdır.

N: Videodaki nesnelere kendi gerçekliklerinin adli bir niteliğini taşıyor, ancak aynı zamanda tarihsel koşullar nedeniyle olmaktan alıkonulmuş bir eylem hakkındaki bir hikayeyi de temsil ediyorlar ve bu aslında senin aile hikayenin bir parçası. Bu yönüyle tamamıyla kaçamak nesnelere. Aile hikayeni barındıran kumaş, önce dansçı Loulou Omer'e, sonra da bundan bir şeyler çıkarması için izleyiciye veriliyor. Bir önceki sergin *Some Descriptive Acts* ismini taşıyordu. Bir anlamda aynı malzemeyi aldın ve ona bir başka kullanım bahşettin, böylece de 'descriptions,' 'dramatizations'a dönüştü...

S: Evet. Üstelik, İstanbul'daki serginin ismi "Dramatization." Bununla sadece bir şeyi dramatize etmek gibi basit bir fikre değil, aynı zamanda da Deleuze'ün son derece keskin bir biçimde formüle ettiği felsefi bir kavrama işaret ediyorum. O da felsefenin çeşitli yönlerin bir araya gelişi, kavramların ise aktörlere benzediği düşüncesidir. Ve bu bir yaklaşım değil, daha ziyade Deleuze'ün yöntem olarak adlandırdığı şey. Bu felsefe için de geçerli,

ancak aynı zamanda politik teoriye de girmiş bir şey çünkü dramatisasyon özneye ilgilidir ve bu anlamda politik teori için gereklidir.

N: Faillikle ilgili.

S: Kesinlikle, faillik. Çünkü özne parçalanmış bir şeydir, ama yine de faillik bu kavramları alır, onları kullanır, değerlendirir, hayatın içine sokar ve onlara hayat verir.

N: Peki şu an üzerinde çalıştığın sergiyle hayat vermek ya da dramatize etmek istediğin kavramlar neler?

S: Çin kostümlerini kullanan işle, Brecht'e ve Otuz Yıl Savaşları gibi tarihsel bir olaya atıfta bulunan işi birbirine bağlayan ortak bir payda var. Dansçının olduğu iş, kendi içinde belgesel değeri olan nesnelere canlandırılmasıyla ilgili. Bu halihazırda aktivizm düşüncesine işaret eden ve kullanım aracılığıyla bu karşılıklı etkileşimi eleştirel biçimde yorumlayan ve analiz eden bir kavram, çünkü bir şeyi tam da temsilin sorunlarını bulmak için temsil edersin.

N: Nesnelere de failliği vardır ve her iki fail de hem nesnenin hem de dansçının aktif olduğu filmdeki gibi etkileşim yoluyla dönüştürülür.

S: Evet, film, şeylerin birbiriyle karşılaştığı hatta birbiriyle çarpıştığı bir sahne. Böylelikle bir anlam yaratıyorlar, ya önceden belirlenmiş bir anlam ya da doğaçlama olarak, ki bu ikincisi bir deney fikrine, bir şey yaparak sonuçta ondan ne çıkacağına bakmaya işaret ediyor.

N: Yaptığın tam olarak Brecht'in sahnelenmesi değil, kendi içinde katı biçimde Brechtçi de değil. Bana ilginç gelen şey Brecht sorununu, *Cesaret Ana*'dan gelen ucu açık soruyu sahnelemesi: bu savaş karşıtı bir barış mıdır? Tabii ki öyle, çünkü bu kesinlikle savaş yanlısı



Pax Optima Rerum, 2017 (Detail/Detail)
Dört tekerlekli kağrı, arşivsel dökümanlar, video
Four-wheeled cart, panels, archival materials, video
Değişken boyutlar/Dimensions variable

N: In the video the objects themselves have a forensic quality of their actuality, but they also stand for a story, that is actually part of your family's history, about an action that was prevented from happening by the historical circumstances. As such, they are completely evasive. The fabric, that contains your family history, is given to the dancer Loulou Omer, and then further to a viewer to make something out of this...

Your previous exhibition was called *Some Descriptive Acts*. In a way you took the same material and gave it another usage, and descriptions turn to dramatizations...

S: Yes. Indeed, the title of the show in Istanbul is „Dramatization.“ And with that I refer not only to the basic idea of dramatizing something, but also to a concept in philosophy, formulated in a very poignant way by Deleuze. It is that idea that philosophy is like a set of directions, and concepts are like actors. And this is not an approach but rather something he named as a method. This applies to philosophy, but it is also something that was introduced into political theory, in a sense that dramatization is something necessary in a political theory because it involves the subject.

N: The agency.

S: Exactly, the agency. Because the subject is a shattered thing, but still you have this agency that takes on these concepts, uses them, evaluates them, brings them into life, animates them.

N: So what are the concepts you want to animate or dramatize with this particular exhibition on which you are working now?

S: Well, there is a common denominator that links the work that uses the Chinese costumes, the work that refers to Brecht and the historical event of the Thirty Years' War. In the work with the dancer, it was about animation of objects that also have some documentary value within them. This is already a concept that refers to this idea of activism that through use interprets and analyzes this interplay in a critical way, because you represent something to find out the problems of this representation.

N: Objects also have agency and both agents are transformed through interaction, like in the film, where both the object and the dancer are active.

S: Yes, the film was the stage on which things encounter each other or even clash with each other and therefore they create a meaning, either a predetermined one or in the sense of an improvisation which also refers to the idea of an experiment, doing something in order to see what will come out of it.

N: What you are doing is not really a staging of Brecht, and it's not in itself strictly Brechtian'. What I find interesting is that it stages the problem of Brecht, the open question from *Mother Courage* - is it an anti-war peace? Of course it is, because it is certainly not a pro-

bir oyun değil, ancak senin barış seven, güzel ruhunun savaş karşıtı oyunu da değil. 1939'da yazıldı. Brecht o sırada Stockholm'de sürgündeydi ve Polonya'nın işgali sırasında Margarete Steffin ile birlikte yazdılar. Bir başka yoruma göre ise savaş karşıtı Brecht, anti-faşist propagandayı askıya alan, Avrupa'daki savaşın kapitalist devletlerin çıkarlarıyla ilgili olduğunu iddia eden ve en hafif tabiriyle hayret verici bir karar olan Molotov-Ribbentrop Paktı'nın (Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı) imzalanmasının ardından Komintern çizgisini takip ediyordu. Ancak oyunun ilginç tarafı sadece savaş karşıtı bir duruşu olması değil, şu soruyu da sorması: Tam olarak ne zaman bir mücadeleye girersin? Cesaret Ana konu itibarıyla Brechtçi bir eser, ancak aynı zamanda bizim empatimize de bel bağlıyor ki bu doğrudan Brechtçi yöntemle ters düşüyor. Bence senin at arabası Brecht'in oyunundaki bu çelişkileri de sahneliyor. Bu nesnel topluluğu hangi yönde hareket ediyor? Sola mı gidiyor, sağa mı? Tek bir yere saplanıp kalıyor mu? Üstelik at arabası gerçekte ne taşıyor?

S: Brecht'le ilgili diğer sorun Brecht'in bir anıt olması. Bugünlerde ona atıfta bulunmak ya kavramsal intiharla sonuçlanır, çünkü ondaki tüm karmaşıklığı ele alamazsın, ya da bir şey başarmak için alışılmışın dışına çıkmak gerekir. Benim açımdan ilginç olan Brecht'i bir nesneye dönüştürme sorunuydu. Tarihsel bir figür ve bir anıt olduğu için onu en azından deneysel anlamda nesneleştirebilirim. Bu nesneyi nasıl kullanabileceğimi bulmaya çalışıyorum. Brecht'i, fikirlerini ve kavramlarını, ama aynı zamanda da tutarsızlıklarını. Bu tutarsızlıklar özellikle de Cesaret Ana ve Çocukları gibi oyunlarında, hatta *Lehrstücke* gibi erken dönem oyunlarında şekillendirilir. Brecht, Cesaret Ana'da basit ikili güçlerden ya da yargı zaruretinden kaçır. Cesaret Ana bir fail midir, mağdur mu? Bu soruların ucu açık kalır ve

sürekli olarak her ikisi de olma ihtimalini açık bırakır.

N: Cesaret Ana'nın, yani bir edebiyat kanonunda yer alan, Brecht'in savaş karşıtı oyununun savaştan önce yazılmış olmasını ilginç buluyorum. En önemli savaş karşıtı eserin savaştan önce yazılmış olması gerçeğiyle ne yapacağız? Bu aynı zamanda benzeri bir toplumsal hareketteki 'karşıt' ifadesinin boşunallığını mı anlatıyor?

S: Haklısın ve bence en iyi örneklerden biri de oyunun ikonik sahnelenme biçiminin günümüzdeki işin, dolayısıyla benim işimin de bir parçası olması. Bir taraftan bu oyun 1945'ten sonra eleştirel anlamda övgüyle karşılandı, ancak bir taraftan da 1953-1963 arası Avusturya'da boykot benzeri tepkilere varan bir düşmanlıkla karşılaştı. Brecht, savaşın ticari yönleriyle, yani ekonomik güçlerle ilgileniyordu. 1939'da birçok ülke henüz resmi politikası hakkında bir karara varmamıştı ve birçoğu savaştan hem siyasi hem de ekonomik kazanımlar elde etmeye çalıştı. Yani Brecht 17. yüzyıldaki olayları ele alarak 20. yüzyılın ikinci yarısı için önem teşkil eden bir düşünceyi örnekliyor. Bu düşünceye göre tarih, geçmişte olanlar değildir; üretilen bir şeydir ve daima bir çağdaştırma eylemidir. Hatırlanmadığı ve çağırılmadığı sürece tarih yoktur. Bu yüzden benim Brecht'i bir nesne olarak kullandığım gibi Brecht ve diğer birçok kişi de tarihsel bir olayı, başka bir tarihsel olaya işaret etmek için kullandı. Bu da zaten çok iyi bildiğimiz modernist bir formül.

N: Bana kalırsa, aslında Brecht'in barış yanlısı mesajının mücadeleye dolu olması önemli bir nokta. Son buluşmamızdan sonra Cesaret Ana üzerine düşünürken Brecht'in, Picasso'nun çizdiği barış güvercinine dair şiirine denk geldim. Barış güvercini, Cesaret Ana'nın en

war piece, but it's not your peace-loving, beautiful soul's anti-war piece. It's written in 1939, Brecht was in exile in Stockholm and wrote the piece together with Margarete Steffin during the invasion of Poland. There is also interpretation that by being anti-war Brecht was following Comintern's line after the Molotov-Ribbentrop pact, which suspended anti-fascist propaganda and claimed that the war in Europe is about imperialist interests of capitalist states, which was a bewildering decision, to put it mildly. But what is interesting about the piece is not simply its anti-war stance, but also posing the question: in which moment you do engage in a struggle. *Mother Courage* stands as the topical Brechtian piece, but it's a piece that also counts on our empathy, which goes against the straightforward Brechtian method. I think your carriage is staging these contradictions of Brecht's piece as well. In which direction does this assemblage of objects move? Does it go left, does it go right? Is it stuck in one place? And what does a carriage really carry?

S: Another problem with Brecht is that he's a monument, and referring to him nowadays can result either in a conceptual suicide because you can't cover all the complexity, or it has to be unorthodox in order to achieve something. Interesting for me was the question of turning Brecht into an object. As a historical figure and as a monument, I can objectify him, experimentally at least. I try to find out how I can use this object... how can I use Brecht and his ideas and concepts but also his inconsistencies. These inconsistencies are embodied specifically in pieces like *Mother Courage* and her Children, even more than in his earlier works like the *Lehrstücke*. In *Mother Courage* he is escaping simple binary forces or obligation of judgment. Is *Mother Courage* a perpetrator or a victim? These questions stay

open and leave the possibility that we are both, all the time.

N: I also find interesting that *Mother Courage*, Brecht's anti-war piece that is in a canon of literature, is written before the war. What are we to make about the fact that the biggest anti-war piece was written before the war? Does it also suggest the futility of ,anti' in this kind of movement?

S: You're right and I think one of the best examples is how much the iconic staging of the piece is part of the work nowadays, hence of my work as well. On the one hand this play was critically acclaimed after 1945 but at the same time encountered by hostility leading even to measures as boycott between 1953-1963 in Austria. Brecht was interested in mercantile aspects of war, in economic forces. And in 1939 many countries haven't decided yet on the official policy, and many countries tried to gain something out of the war in a political but also in an economic sense. So by addressing events in the 17th century, Brecht exemplifies an idea important for the second half of the 20th century, that history is not what it was, but actually something made, that it's always a contemporarization. History doesn't exist without being recalled and evoked. So, as I use Brecht as an object, Brecht and many others used one historical event in order to address another. That is a modernist formula we already grew up with.

N: To me it seems important that his peace message is actually imbued with a struggle. When I was thinking about *Mother Courage* after we met last time, I came upon Brecht's poem about the piece dove drawn by Picasso, which was on the curtains of *Berliner Ensemble*, where *Mother Courage* was most famously staged, and Brecht writes about that

ünlü temsilinin oynandığı Berliner Ensemble tiyatrosunun perdeleri üzerindeydi ve Brecht onun tartışmacı ve mücadele azmiyle dolu olduğunu yazıyordu. Bence bu önemli bir gerilim. Brecht, 17. yüzyılın dini savaşlarıyla ilgilenir, ancak meseleleri dini kimliklere temas edecek şekilde değil, son derece Brechtçi bir tutum sergileyerek ekonomiye temas edecek şekilde ele alır. O tarihsel anı günümüz için önemli kılan unsurlar bunlar.

S: Farklı çıkarların aynı toprak üzerinde savaşması açısından o savaş modern bir hadisedi. Savaşın büyük kısmı, Alman ulusunun sözde kutsal Roma İmparatorluğu topraklarında geçti. Ancak elbette Hollanda veya Fransa'da, İtalya'da, Bohemya'da ve daha sonrasının Habsburg İmparatorluğu'nda da aynı derecede önem taşıyan birçok çelişki vardı. İsveç de savaşın önemli bir tarafıydı, fakat doğrudan İsveç toprağında geçen fazla bir şey olmadı. Bu nedenle savaşın İsveç toplumu, kültürü ve tarihi üzerinde farklı bir etki bıraktığını tahmin ediyorum. Bizde ise iki dünya savaşı yaşandı ve bu savaşlar 1945 sonrasındaki siyasi ortamı yarattı. Soğuk Savaş dönemindeki vekalet savaşlarına yol açan da bu siyasi ortam oldu. Bunların bazıları belirli biçimlerde ya devam etti ya da başka çelişkilere evrildi. Şu an yine tek bir toprak parçasından kaynaklanan savaşlar ve çelişkileri yaşıyor gibiyiz ama elbette tüm bunlar çok daha büyük çerçevelere bağlı ve bir kez daha ekonomik meselelerle yakından, dini motiflerle ise daha uzaktan ilişkili. Otuz Yıl Savaşları'nın ortaya çıkardığı şey Vestfalya Barışı'ydı, yani Avrupa'nın gelecek yüzyıllardaki düzenini belirleyen anlaşma. Bu siyasi ve diplomatik süreç sadece ulus devlet düzenine değil, Völkerbund (Milletler Cemiyeti) veya Birleşmiş Milletler gibi kurumlara da zemin hazırladı. Vestfalya Barışı zaten küreselleşmenin bir belirtisiydi, çünkü yalnızca yerel bağlamla değil, daha geniş bağlamla

da baş etmek için gerekli mekanizmaları ya da teknikleri ortaya çıkardı. Bu durum, şu an karşı karşıya olduğumuz sorunlarla ve bu olaylar ile koşulların araştırılması aracılığıyla bir çözüm olmasa da bir düşünüş oluşturmak için kullanışlı olabilecek kırıntıları bulma imkanlarıyla kıyaslandığında bir kez daha ilginç bir hal alıyor.

N: Katılıyorum. Vestfalya Barışı Orta Doğu'da yaşanan çatışmalarla, geçmişin Protestan-Katolik çatışması ve bugün Orta Doğu'daki Şii-Sünni çatışmasıyla paralellikleri akla getiriyor. Ancak bence ilginç olan, ulusal ve teritoryal egemenlik ile devlet egemenliğinin nasıl yorumlanacağı değil. Bu tam da Vestfalyan düzenin yaratması beklenen şeydi. İlginç olan, senin de söz ettiğin gibi, bir müzakere modeli olarak Vestfalya Barışı'nın temel hakları teminat altına alarak yönetenlerle yönetilenler arasındaki ilişkiler ile devletler arası ilişkileri düzenlemiş olması. Vestfalyan düzenin tam da içinde yaşadığımız düzen olduğuna dair zaten geniş bir mutabakat var. Güç dengesine diplomatik ve senin de söylediğin gibi diğer araçlarla, örneğin vekalet savaşlarıyla varıldı. Fakat bunun yanı sıra diplomatik düzeyde müzakere edilen ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki on yıllar boyunca devam eden güç dengesi bugünlerde dağılmış durumda. Sen de söyledin, Vestfalyan düzen bir nevi küreselleşmiş bir düşünce biçimi kurdu, ancak bugün uzlaşının ve 17. yüzyılda barışı mümkün kılan müzakereye açık bir pozisyonun olmadığı, kalıcı bir savaş halindeyiz. Bunu Avrupa, Türkiye, egemenlik, haklar ve mültecilerle ilgili bütün bir hikayenin hala müzakere halinde olduğu İstanbul'da sergileyeceğin Brechtçi bilmeceyle birlikte düşündüğümde ilginç buluyorum. Ve biz muhtemelen hayatlarımızı çok derinden etkileseleler de bu müzakereler hakkında yeterince bilgi sahibi değiliz.

peace dove as argumentative, full of fight, and I think that's an important tension. Brecht deals with religious wars of 17th century, but he doesn't take the subjects to go into religious identities but in typical Brechtian way, goes into economy. These are elements that make that historical moment important for nowadays.

S: That war was a modern event in the sense that different interests were fighting on one soil.. Much of the war happened on the soil of the so called holy roman empire of the german nation. But of course there were many conflicts that were as important in the Netherlands or France, in Italy and in Bohemia and in what was then the Habsburg Monarchy. But also Sweden was an important war party, but not that much happened directly on Swedish soil, which is why I can imagine it left there a different imprint on society, culture, history. Temporal perspective is also important. We had two world wars which created a certain political landscape after 1945, which resulted in different proxy wars during the Cold War era. And some of them in certain ways either lasted or mutated into other conflicts. What we have now is again like wars and conflicts that are based in one territory, but of course are related to much bigger frames and again are very closely connected with economic issues and less to religious motifs.

So, what the Thirty Years' War has generated, was the Peace of Westphalia, a treaty shaping the order of Europe for the coming centuries. This political and diplomatic process paved the way not only to an order of national states, but to institutions like the Völkerbund or the United Nations. The peace of Westphalia was already a symptom for globalization because it created mechanisms or techniques for dealing with the broader context and not only with a

local one. And this makes it interesting also in comparison with the problems we have now and the possibility of finding through study of these events and circumstance not a solution, but bits and pieces that can be used in order to form an image.

N: I agree. The Peace of Westphalia brings to mind parallels with conflicts in the Middle East, Protestant-Catholic religious conflict back then, Shia-Sunni in the Middle East now. But what I think is interesting, is not how to interpret the national, the territorial and state sovereignty, and that's what the Westphalian order is supposed to be about, but also what you are talking about, the Peace of Westphalia as a model of negotiating that also regulated relationships between rulers and subjects, guaranteeing basic rights, and the inter-state relationships. And it's been broadly accepted that the Westphalian order is the order we lived in. Balance of power achieved diplomatically, also through other means, like you said, through proxy wars, but also diplomatically negotiated balance of power which lasted for decades after the Second World War, and which is nowadays shattered. As you said, the Westphalian order instituted certain kind of globalized thinking, but today we're in a state of a permanent war in which there is no compromising, negotiable position as the one that made a peace possible in the 17th century. And I find this interesting in relation to your Brechtian enigma to be staged in Istanbul where the whole story of Europe, Turkey, sovereignty, rights, refugees is being negotiated. And we probably do not know enough about these negotiations, though they certainly majorly influence our lives.

S: If we compare the historical situations, we are also in danger of looking too much at signifiers and not at the underlying structures.

S: Tarihsel durumları kıyasladığımızda bu durumların arkasındaki esas yapılar yerine gösterenlere odaklanma tehlikesine düşeriz. Tarihsel analogileri aklımda tutarak bir kez daha söylemek isterim ki askerlerin çoğunluğu dini motivasyonlara sahip değildi, orada ortaya çıkan şey ekonomik bir yapıydı.

N: Tabii ki. Bu nedenle Brecht'le meşgul olduğuna ikna oldum.

S: Evet, bir başka noktadan baktığımızda kapitalizm fikrinin kültürel, ulusal ve siyasi terimlerle düşünmeye meylediğimiz çatışmalarla ne denli bağlantılı olduğu daha geniş söylemde tartışılıyor. Bu anlamda Brecht bize bir araç verdi. Ve Cesaret Ana'ya şimdi baksak, güncel meselelerimizi tiyatroya giderken yanımıza alacak ve onları sahneye yansıtacağız. Brecht makine gibi bir şey yarattı. Ben de Brechtçi bir yöntemi taklit etme tuzağına düşmeden eldeki bu unsurlarla ne yapabileceğimizle ilgileniyordum. Brecht'in yabancılaşma fikrini, soyutlama fikriyle ilişki içinde inceledim. Üretirken yaptığım şey soyutlama, her ne kadar zaman zaman son derece anlatsal olsam da, ki bu son yıllarda giderek güçlenen bir şey.

N: Bu işte anlatı olarak tarif ettiğin nedir?

S: Biraz işten söz ederek başlayayım. Şu anda üç tane at arabası var ve bunlara sekiz ya da dokuz at arabası daha eklenecek. Bu ikonik formu tekrar etmemin ve yeniden üretmemin arkasında aksesuar olan bir şeyi sahnenin kendisine dönüştürme fikri vardı. Aksesuar, üzerinde bir şeylerin meydana geldiği bir sahneye dönüşüyor ve bu da daha önce konuştuğumuz "Qing" isimli video işiyle bağlantıya geçiyor. Nesnelere çalışmayı içeren bu iş belirli bir anlatisallık kuruyor, çünkü

nesnelere bir güç atfediyorsun; nesnelere diyalog içinde olmanın ya da nesnelere arasında diyalog yaratmanın gücü vs. Bir yandan bu aksesuar ve sahne unsurlarını kullanmak benim için önemliydi, çünkü bunlar tiyatro lüğatinin parçaları. Fakat esas tiyatro lügati hala bir metindir, ya da söylenen sözcük veya konuşma eylemidir. Buna karşılık ben tiyatrodan gelmediğim için çoğunlukla sözlü olmayan ifadeyi kullanıyorum ve bu da bizi genellikle yazılı ya da sözlü hiçbir metin içermediği için dansı seçen dansçının yer aldığı diğer işe getiriyor. Cesaret Ana'daki en önemli karakterlerden biri Cesaret Ana'nın dilsiz kızıdır, bu da bizi faillik veya ifade sorununa, yani düşüncelerini anlatmak veya belirli türde bir bilgiyi temsil etmek için hangi iletişim araçlarına sahip olduğun sorununa getirir.

N: Öyleyse bir özne olarak konuşmaktan geri durdun ve konuşma imkanını nesnelere verdin.

S: Evet. Fakat bu bir deney, nihai bir sonuç değil.

N: Aksesuar kullandığını söyledin bir de, fakat aksesuarlar onları sahnelediğin anda sahnedeki karakterler haline gelir. Şimdi at arabasının kendisi bir sahne, ama bu iş aynı zamanda da bir heykel.

S: Heykel, son birkaç on yıl içerisinde performans dayalı unsurlar, hareket ve hatta konuşma da dahil olmak üzere farklı ifade biçimlerine açıldı.

N: Aksesuarları heykele dönüştürdün. Fakat onları bir sergi içerisine yerleştirdiğin anda sergi alanı yeniden bir sahneye dönüşüyor ve orada izleyici de nesnelere arasında dolanıyor, kendi hikayesini yaratıyor.

Again, having in mind historical analogies, I would say that majority of soldiers was not religiously motivated but that it was an economic structure that emerged there.

N: Of course. I am convinced that is why you took up Brecht.

S: Yes, in the broader discourse it's argued how much the idea of capitalism is related to conflicts that we, at some other point, are tempted to look at as cultural, national, political terms. In that sense, Brecht gave us a tool, an instrument. And if we look now at Mother Courage, we will bring our contemporary issues with us into the theater and project them on the stage. Brecht created something like a machine. I was interested in what you could do with these elements without falling into a trap of emulating a Brechtian method. I looked into his idea of alienation in regard to the idea of abstraction. In my practice I abstract something, even if occasionally I'm very narrative, which is something that is getting stronger in the last years.

N: What would you describe as narrative in this particular piece?

S: I would begin by describing the work a bit... There are 3 carriages existing now, and they would all add up to some eight or nine carriages. My idea behind repeating and re-creating this iconic form was to turn something that is a prop into a stage. The prop becomes the stage on which something is happening, and that relates to the video piece "Qing" we were talking about. It involves working with objects and that automatically creates a certain narrativity; because you attribute to objects a power – the power for being in dialogue or creating a dialogue between objects etc. On the one hand it was important for me to use these elements of props and of

stage because they are part of the vocabulary of theater. But the main vocabulary of theater is still text, or spoken word or speech. But as I'm not from theater, I use mostly a non-verbal expression, and that also brings us to this other piece, in which the dancer is choosing dance because it normally contains no written or spoken text. In Mother Courage, one of the most important characters is the dumb daughter of Mother Courage, and that brings us to the question of agency or of expression, of what means of communication do you have in order to communicate your ideas or to represent a certain kind of knowledge.

N: So as a subject you refrained from speech and gave the speech-possibility to the objects, let's say.

S: Yes. But it's an experiment not an absolute conclusion...

N: And you said you use props but once you stage them, they become protagonists on a stage. And now the carriage itself is a stage, but the piece is also a sculpture.

S: Sculpture in the course of the last decades has opened up to other forms of expression, including performative elements, movement and even speech.

N: You turned props into sculpture but once you set them up in the exhibition, the exhibition space becomes a stage again, in which I'm also doing something in between things, creating a story for myself.

S: Of course, that's not something that I have invented, it's rather that the spectator became more active at some point. Now I'm thinking even that at moments the sculpture became active and sculptures and figures started to step





S: Elbette, bu benim icat ettiğim bir şey de değil, daha ziyade izleyicinin bir noktada daha aktif hale gelmesi. Hatta şimdi düşünüyorum da bazı anlarda heykel aktifleştirdi ve heykellerle figürler kaideden inip yürümeye başladı. Giacometti'nin bunu düşündüğünü hatırlıyorum ve yanlış hatırlamıyorsam o da Otuz Yıl Savaşları'nın önemli bir tanığı olan Jacques Callot'nun çizimlerini severdi. Giacometti'de buna benzer bazı klasik referansların olduğunu dahi görebilirsin, ben de bunun gibi referansları enstalasyonlarıma geçtiği ortama dahil etmeye çalıştım. Ve Brecht Modell kitabıyla sunduğum grafik işe "Genius Malignus" (Habis Ruh) ismini verdim. Burada da bir soyutlama fikri var. 180 sayfayı aşkın bu kitapta Cesaret Ana'nın sahnelendiği ilk döneme ait o ikonik resimlerle karşılaştığımda bu resimlerle başa çıkmanın ve onlardaki gücün üstesinden gelmenin bir yolunu bulmam gerektiğini fark ettim. Başlangıçtaki planım ayrıntılara inmek ve açıklayıcı bir katman yaratmaktı, fakat sonra bunun bir ömür boyu sürebileceğinin farkına vardım ve pratik bir çözüm bulmaya çalıştım, yani çok basit bir kavram üzerinden bütün meseleyi zemine oturtacak bir jest veya bir öge bulmak anlamında bir çözüm. Böylece orijinal buluntu materyali keserek kolaj yöntemiyle basit kırmızı çizgiler eklemek gibi yalın bir fikri seçtim. Daha çok figürlerin aşırılıklarıyla bağlantılı olan bu çizgiler halihazırda fotoğraflar üzerinde görünen aktörleri daha da kuklavari bir hale getiriyor. Ancak bu müdahale, Cesaret Ana'nın yalnızca bir tek yönüne işaret ediyor: Fail ya da mağdur olmaya, dahası bir çatışmanın parçası olmaya ne ölçüde kararlıyız? Bunu kendi irademizle mi yapıyoruz? Yoksa daha büyük bir varlığın parçası olarak mı yapıyoruz? Bu da bizi bir kez daha ulusal ve siyasi kimlikler sorusuna getiriyor. Veya şöyle soralım, ki bu neredeyse kadim bir ana tekabül ediyor, bizler kukla mıyız?

N: Failliğimizin ne ölçüde belirlenmiş olduğunu sorguluyorsun. Yalnızca bir devrim içinde mi yaşıyoruz veya bireysel olarak fail olma imkanına gerçekten sahip miyiz? Cesaret Ana'dan bunu aldın ve kırmızı çizgi gibi şekilsel bir unsurla Brecht'in bu yönüne müdahale ettin, doğru anlıyor muyum?

S: Daha üst bir düzen daima vardır, yön verilen, hareket ettirilen, manipüle edilen bir kuklanın durumunda olduğu gibi. Bununla birlikte daha üst bir güç tarafından baskılandığımızı düşünmek istemiyorum. Siyasi özneler olarak her bir üst güçten veya karardan sorumluyuz. Yani mesele sorumluluktan kaçmak değil, onu üstlenmek. Bizler kuklaysak, aynı zamanda kuklacılarız da diyebilirsin buna.

N: Otuz Yıl Savaşları'na geri dönmek gerekirse, bu savaşlar en büyük Alman travması olarak kabul edilir. Almanya 30 yıl içinde nüfusunun yüzde 40'ını kaybetti, dehşet vericiydi ve Brecht de bu dehşet verici unsuru korudu. Bu konuda ne düşünüyorsun? Bana kalırsa evet, Otuz Yıl Savaşları'nın 1939'a kadar en büyük travma olduğunu anlayabiliyorum, fakat 1945'ten sonra ne oldu? Savaşa dair bu iki kanonik resim nasıl yan yana geliyor?

S: Vekalet savaşlarından ve kendi başına namevcut olup belirli bir anda ele alınış biçimiyle var olan, tarihçilerin 'geçmişin çağdaştırılması' olarak adlandırdığı ve daima şimdide geçen bir tarih kavramsallaştırmasından söz ettik. Bu noktada bir anekdot aktarayım: Reform hareketinin anıldığı geçen yıl Almanya'da bir şehirde yürüyordum, bir Katolik kilisesinin yanından geçtim, bilgi teşhir etmek için asılmış, üzerinde büyük harflerle "Reformun 500. Yılı: Ya şimdi?" yazan bir poster vardı. Ve o poster bana onu yazan ve okuyan insanlar açısından bu bölünmenin hala işler halde olduğunu

down of the pedestal. I remember Giacometti having this idea and if I remember correctly, he also liked the drawings of Jaques Callot who was an important witness of the 30 Years War. You can even see that there are some classical references like that, which I tried to introduce into the setting of my installations. And in the graphic work with the book of the Brecht Modell, I called it "Genius Malignus" (Evil Demon), there is also an idea of abstraction. When I encountered those very iconic images of the early stagings of Mother Courage in this book of over 180 pages, I realized I need to find a way to deal with these images and to overcome their power. My initial plan was to go into detail and create a layer of commentary, but I realized it would take me a lifetime, so I looked for a practical solution - a solution that means finding a gesture or some element that grounds the whole thing, through a very simple concept. I chose the idea of just adding simple red lines, cut into the original found material. These lines are mostly connected with the extremities of the figures and make the actors become even more puppet-like as they already appear on the photographs. But this intervention refers only to one aspect of Mother Courage, the basic question of how much are we determined in being a perpetrator or a victim, but also in being part of a conflict? Are we doing it by our own will? Are we doing it as part of a larger entity, which again brings us to the question of national and political identities. Or are we - and this is sort of very archaic moment, are we marionettes?

N: You question how much our agency is already determined. Do we just go through motions or do we really possess individual agency? This is what you took from Mother Courage, and with the formal element of a red line you intervened in this particular aspect of Brecht, am I understanding you right?

S: There is always a higher order, that is like with a marionette, being led, moved, manipulated... At the same time, I don't want to think that we are suppressed by a higher power. Any higher power or determination is something that as political subjects we are responsible for. So it's not about getting rid of the responsibility but actually taking it up. You could say that if we're marionettes, we're also the puppeteers.

N: To go back to the Thirty Years' War, it is considered to be the biggest national German trauma, in which Germany lost 40% of population over 30 years, it was cataclysmic and this cataclysmic element Brecht also kept. What do you think about this? For me, yes, I could imagine that the Thirty Years' War was the biggest trauma until 1939, but what happened after 1945, how these two canonical images of war play out?

S: We talked about proxy wars and about the concept of history that doesn't exist by itself but rather by what you do with it in certain moment, what the historians call contemporarization of the past, which always happens in the present. Here is an anecdote: I was walking in some city in Germany last year, the year of commemoration of the Reformation, and I passed by a catholic church and in a display of information there was a poster with large letters, saying „500 Years of Reformation. What now?“ And that showed me that this division is still working for the people who write this and who read this. Maybe this division is interesting in the context of Germany, which is still processing the unification of divided country. And at the same time the notion of division is strong if you think about ex-Yugoslavia, or now of the Middle East. We have new divisions that are created, or coming into light, also non-violent conflicts, like the anti-European community movements that emerged in the

gösterdi. Belki de bu bölünme, bölünmüş bir ülkenin birleştirilme sürecinin devam ettiği Almanya bağlamında düşünüldüğünde ilginçtir. Eski Yugoslavya veya şimdiki Orta Doğu'yu düşündüğünde de bölünme kavramı güçlüdür. Üretilmiş olan veya henüz açığa çıkan yeni bölünmelerle ve son yıllarda ortaya çıkan Avrupa karşıtı topluluk hareketleri gibi şiddet içermeyen çatışmalarla karşı karşıyayız ve bunların hepsi birleşme ya da belki homojenlik fikrini hiç durmadan değerlendirdiğimizi gösteriyor. Homojenlik bir tür idealdi. Avrupa topluluğu projesi, bütünüyle, birlikte var olabileceğimiz fikrine dayalı bir idealdi. Fakat ben aynı zamanda heterojenlik fikrini ortaya atmamız ya da bu fikri söylemsel hale getirmemiz gerektiği kanaatindeyim, çünkü heterojenlik olmaksızın homojenlik iş görmez.

N: Bahsettiğin şeyler, homojenliği olumlarken heterojenliğin de kabul edilmesi imkanını açan Vestfalya Barışı'nın merkezinde duruyor. Vestfalya Barışı ile ilgili bana ilginç gelen bir başka şey de bu anlaşmanın müzakere edildiği aşamada dini toplulukların statüsünü tanıması, böylece Otuz Yıl Savaşları ve ondan önceki yüzyıl boyunca, yani Reform'dan beri yaşanan değişimler adeta mühürlendi. Savaşın sonu bir sıfır noktasıydı ve bu çok şiddetli bir şeydi. Bu çok şiddetli şey, gelecekte yapılacak uzlaşmacı müzakerelerin temelini oluşturdu. Otuz Yıl Savaşları, her ne kadar diğer tüm unsurlara baskın gelecek biçimde dini bir savaş olarak tarif edilse de aslında bir gelecek vizyonu ile alakalıydı. Bugün karşı karşıya olduğumuz düşük alevli savaş da esasen bununla ilgili, ayrıca feci bir tırmanışın üstümüze doğru gelmesi de muhtemel. İşlerin bir gelecek vizyonuna katkıda bulunuyor mu sence?

S: Bence kesinlikle bir gelecek vizyonu var, çok açık bir şekilde değil, herhangi bir noktada

isimlendirilmiş de değil, fakat yaptığım işte ele almasam da aklımdaki tüm çatışmaların geleceğe dair perspektiflerle bir ilgisi var. Demin söylediğimiz gibi, sıfır noktası aynı zamanda bir şanstır. Bir örnek vermek gerekirse, çok geniş bir çevrede tartışılan ve uğruna mücadele edilen Filistin devleti hakkında an itibarıyla olduğu kadar kasvetli bir biçimde düşündüğümde bunun aynı zamanda büyük bir şans olabileceğini görüyorum, çünkü kökenini oluşturan belirli bir resme başvurmak zorunda değil, her şey olabilir. Nihai bir özerklik söz konusu olabilir. Bu da bana Adorno'nun, sanıyorum Minima Moralia'da söylediği bir şeyi hatırlatıyor. "Mutlak özgürlük sergilenemez veya temsil edilemez, ancak yaşanabilir" diyordu. Bana kalırsa herhangi bir kavramı, sanatı veya teoriyi geleceğini belirlemeye yardımcı olabilecek araçlar olarak gördüğünde bu bir şanstır. Sohbetimizdeki bu anda siyasetten kendisi de bir siyaset biçimi olan ekolojiye kolayca atlayabilecek durumdayız mesela. Ve tam da şu an geleceğe dair düşünmek çok büyük önem taşıyor, çünkü esasen bazı şeyler hakkında zaten dünden karar vermek gerekirdi.

N: Cesaret Ana (Doğu) Berlin'de sahnelendikten sonra yazdığı bir şiirinde Brecht'in dediği gibi: *Gezegen infilak edecek. / Besleyip büyüttükleri onu yok edecek. / Birlikte yaşama biçimi olarak yalnızca Kapitalizmi bulduk. / Fiziğe kafa yordüğümüzde ise biraz daha fazlasını bulduk: Birlikte ölme biçimini.* Şimdi senin at arabası bir Truva Atı olarak hayal etmek istiyorum. Kendi başına yaşayabilecek bir şey getiriyor ve onun nereye gittiğini bilmiyoruz.

last years, and they all show that we again and again re-evaluate the idea of unification, or maybe of the homogenous. Homogeneity was also sort of an ideal. The whole European community project was an ideal, the idea that we can exist together. But at the same time, I think we have to bring or to make discursive the idea of heterogeneity, because without that also the homogenous wouldn't function.

N: What you are saying is at the core of the Westphalian Peace, which opened the possibility to recognize heterogeneity by affirming homogeneity. What I also find interesting about the Westphalian Peace is that it recognized the status of religious communities at the moment of negotiating the treaty, so that all the changes that happened throughout the Thirty Years' War and through the century before, since Reformation, were kind of sealed. The end of the war was a point zero, which is a very violent thing, and this very violent thing was the basis for the future compromising negotiations. The Thirty Years' War, even if it's described as a religious war, which is one element suppressing all the others, was basically about the vision of future, which is also really what is at stake in the low-burning war we are having today, with possible disastrous escalation looming over us. Do you think your work contributes to the vision of future?

S: I think that the future vision is definitely there, it's not explicit, it's not named directly at any point, but if I think of all the conflicts I have

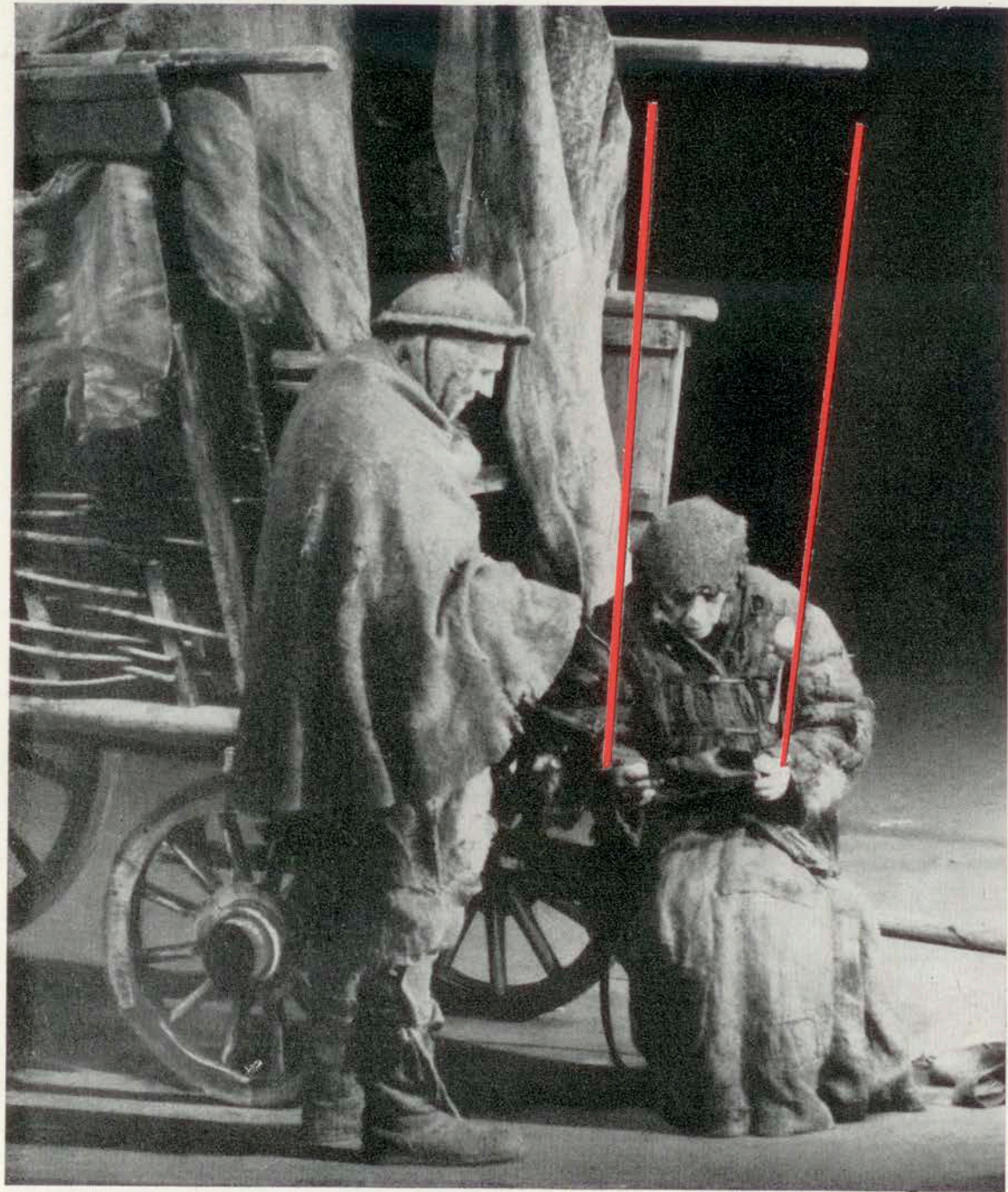
in mind, without addressing them in the piece, of course it has to do with future perspectives. What we were just saying, point zero is also a chance. If I think, just to name one example, of the widely discussed and fought for Palestinian state, as bleak as it looks at the moment, it could be a big chance because it does not have to refer to some image to which it goes back to, it can be anything. That could mean an ultimate autonomy. It reminds me of something that Adorno said, I think in Minima Moralia. He said that absolute freedom cannot be displayed or represented, it can only be lived. This is, I think, the chance that you have if you regard any kind of concept, art or theory as helpful tools in determining your future. At this moment in our conversation, we're definitely also in a situation to easily jump from politics to ecology, which is again a certain kind of politics. And now it is crucial to think about the future because some things actually would have needed to be decided upon already yesterday.

N: Brecht, again, put it well in a poem he wrote late, after Mother Courage was staged in (East) Berlin: *The planet is going to burst. / Those it bred will destroy it. / As a way of living together we merely thought up Capitalism. / Thinking of physics, we thought up rather more: A way of dying together.* I think, now, I like to imagine your carriage as a kind of Trojan Horse. It brings something that would have its own life and we don't know where it goes.









131 *Der Brief aus Utrecht*



167 *Die Courage besingt den Krieg als ihren Brotgeber* Berlin



55 *Leichenrede auf den gefallenen Feldhauptmann*

Simon Wachsmuth

Born 1964, Hamburg, Germany
lives and works in Berlin, Germany

EDUCATION

- 1986–1995 Study of Visual Media Design,
University of Applied Arts, Vienna,
Austria
- 1984–86 Study of Painting, University of
Applied Arts, Vienna, Austria
- 1982–85 Acting and Theatre Directing,
Studio Tenger, Vienna, Austria

SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2017 Some Descriptive Acts, Zilberman Gallery,
Berlin
- 2015 Dokumente. Monumente, 21er Haus,
Österreichische Galerie Belvedere,
Vienna, Austria
- 2014 Analogon, Musee de Valence & art3,
Valence, France
- 2013 Signatures, Galerie Cora Hölzel & EY-5,
Düsseldorf, Germany
- 2008 Mnemosyne, Steinle Contemporary,
Munich, Germany
Eight Minutes, Galerie Hohenlohe,
Vienna, Austria
Demonstration IV, Galerie Cora Hölzl,
Düsseldorf, Germany
- 2007 A Way of Considering Two Things
Together, The Physics Room,
Christchurch, New Zealand
- 2006 the things that I once saw I now can
see no more, Kunstraum Dornbirn,
Dornbirn, Austria

- 2005 Demonstration, Galerie Stadtpark,
Krems, Austria
- 2004 Of Copying, Galerie Hohenlohe und Kalb,
Vienna, Austria
- 2003 Earlgrey, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf,
Germany
- 2001 Rain, Galerie Hohenlohe & Kalb, Vienna,
Austria

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2016 body luggage, migration of gestures,
Steirischer Herbst, Kunsthaus Graz,
Graz, Austria
Suzhou Documents, Suzhou Museum of
Art, Suzhou, China
Steinle Revisited, Neues Museum Nürn-
berg, Nürnberg, Germany
- 2015 Trading Places (participation and
co-curator), L40 Kunstverein am
Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Germany;
MEWO Kunsthalle, Memmingen,
Germany
Agora & Gabe, MIET, Thessaloniki,
Greece
- 2013 Archäologie?! Spurensuche in der
Gegenwart, Salzburg Museum,
Salzburg, Austria
Andere Ordnungen, Haus für die Kunst,
Stiftung Wortelkamp, Haselbach,
Germany
Cumuli – vom Sammeln der Dinge
(participation and co-curator), L40,
Berlin, Germany
On ne connaît les chiffres que d'un côté
du plan, art3, Valence, France
Einszehn, Zweizehn, Dreizehn (together
with Frances Scholz), Kunstverein Fried-
richshafen und Zeppelin Museum,
Friedrichshafen, Germany

- 2012 Lieber Aby Warburg, was tun mit
Bildern?, Museum für Gegenwarts-
kunst, Siegen, Germany
Garden of Learning, Busan-Biennale,
Busan, South Korea
Economy: Picasso, Musee Picasso,
Barcelona, Spain
- 2010 Atlas, or How to Carry the World on
One's Back (curated by Georges
Didi-Huberman), Museo Reina Sofía,
Madrid, Spain; ZKM, Karlsruhe, Germany;
Sammlung Falckenberg, Hamburg,
Germany
To the Arts, Citizens!, Museo Serralves,
Porto, Portugal
Seven little Mistakes, Museo Marino
Marini, Florence, Italy
Squatting, Temporäre Kunsthalle,
Berlin, Germany
Tanzimat, Augarten Contemporary,
Vienna, Austria
- 2009 What Keeps Mankind Alive,
11. Istanbul-Biennale, Istanbul, Turkey
Die Ruhe ist ein spezieller Fall der
Bewegung, Kunstmuseum Vaduz, Vaduz,
Liechtenstein
Reduction & Suspense, Magazin 4,
Bregenz, Austria
- 2007 DOCUMENTA 12, Documenta,
Fridericianum, Kassel, Germany
- 2006 Liminal Spaces, GFZK, Leipzig, Germany
Soleil Noir, Salzburger Kunstverein,
Salzburg, Vienna
- 2005 Kritische Gesellschaften, Badischer
Kunstverein, Karlsruhe, Germany
The Government, Be what you want but
stay where you are, Witte de With,
Rotterdam, Netherlands

- 2004 The Government: How do we want to be
governed, Miami Art Central, Miami, USA
Handlungen, die Handlungen setzen,
Kunstraum der Universität Lüneburg,
Lüneburg, Germany
- 2003 Interieur/Exterieur, Remise, Bludenz,
Austria (together with Arye Wachsmuth)
- 2002 Organisational Forms, Galeria SKUC,
Ljubljana, Slovenia; Hochschule für
Grafik und Buchkunst, Leipzig, Germany
- 2001 The Subject and Power, Haus der
Künstler, Moscow, Russia
- 2000 Emerging Artists, Sammlung Essl,
Klosterneuburg, Austria

PROFESSORSHIPS

- 2012 Visiting professor at the University of
Applied Arts, Vienna, Austria
- 2014–15 Visiting professor at the Academy of
Fine Arts, Prague, Czech Republic
- 2015–17 Interim professor at the Bauhaus-
Universität Weimar, Weimar, Germany

AWARDS | SCHOLARSHIPS

- 2016 Outstanding Artist Award, Prize of the
Austrian Federal Chancellery
- 2016 Marta Prize of the Wemhöner Stiftung,
MARTA Museum Herford
- 2004 Künstlerhaus Schloß Bleckede, Nieder-
sächsisches Landesstipendium, Germany
- 2003 Otto Mauer Prize, Vienna, Austria
- 1989 Prix Ars-Electronica, award in Computer
Animation, Linz, Austria

Teşekkürler / Thanks to:

Zasha Colah, Luigi Fassi, Karin Gludovatz,
Nataša Ilić, Franziska Lesák, Karen Lönneker,
Ralph Netzer, Loulou Omer, Arye Wachsmuth,
Saskia Wendland, Martin Wiegand

Photo Credits

© Simon Wachsmuth, Private Archive, p. 18–19
All image rights, unless otherwise specified, are the property of:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017
© Istanbul installation views, Eternal Recurrence and Evil Demon: Kayhan Kaygusuz
© O Crudele Spectaculum!, CHROMA

Imprint

Yazarlar/Authors: Karin Gludovatz, Nataša Ilić
Almanca'dan İngilizce'ye çeviri/Translations from German to English by: Christoph Nöthlings
İngilizce'den Türkçe'ye çeviri/Translations from English to Turkish by: Dila Keleş
Proofreading: Serhat Cacekli
Fotoğraflar/Photos: Kayhan Kaygusuz (aksi belirtilmedikçe / unless otherwise noted)
Grafik Tasarım/Graphic design: Gözde Gezgin
Basımevi/Printing House: A4 Ofset

Bu katalog 7 Mayıs—13 Haziran 2018 tarihleri arasında **Zilberman Gallery** tarafından düzenlenen **Dramatization** adlı sergi için 500 adet basılmıştır.
Tüm yayın hakları saklıdır. İzin almadan çoğaltılamaz, yayımlanamaz, dağıtılamaz.

Catalogue edition is 500 copies, printed for the exhibition titled Dramatization, organized by the Zilberman Gallery between May 7th—June 13th 2018 in Istanbul. All copyrights belong to Zilberman Gallery. This catalogue cannot be copied, re-printed or distributed without the permission of the Zilberman Gallery.

© 2018, Zilberman Gallery



ZILBERMANGALLERY | 10
I S T A N B U L | B E R L I N *years*
zilbermangallery.art