

**YÜZLER  
VE YER-  
LER**

**FACES  
AND  
PLACES**

Theo Eshetu

YÜZLER VE YERLER FACES AND PLACES



tarabya<sup>KA</sup>



GOETHE  
INSTITUT



Botschaft  
der Bundesrepublik Deutschland  
Ankara

**AKBANK  
SANAT**



**YÜZLER VE YERLER**  
**FACES AND PLACES**

Theo Eshetu

**23 Ocak / January 2019**

**09 Mart / March 2019**



**THEO ESHETU**  
**Yüzler ve Yerler / Faces and Places**  
23 Ocak – 09 Mart 2019  
January 23rd – March 09th, 2019

tarabya

AKBANK  
SANAT





## Denizler, Köle Gemileri ve Çatlak Atlaslar Üzerine

### Theo Eshetu'nun Pratiğindeki Histerio-Poesis Üzerine Olası Bir Makalenin Girizgâhı

#### Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, PhD

Bu bir makale değil. İleride yazılacak olan bir makalenin muhtemel bir girizgâhı. Ya da değil. Anthony Braxton'ın Montreux / Berlin Konserleri albümünün Cut One: Z WBN D3B kısmındaki ilk dakikalar gibi. Braxton, Lewis, Holland ve Altschul'un üzerinde durdukları zemini test ettikleri bir çeşit giriş. Bu bağlantıyı kurmamın özel bir sebebi yok, ama yazarken bu müziği dinlediğim için metin de onunla şekilleniyor. Çalışmalarıyla aklımda histerio-poesis diye adlandırabileceğimiz bir kavramı uyandırmış olan Theo Eshetu hakkında yazdığım ise doğru. Theo Eshetu'nun işlerine bakıp onları enine boyuna düşünüp tartıştığım, onlardan ilham alarak onlarla heyecanlanıp sarsıldığım son yıllardaki deneyimlerime göre, onun pratiğini bir bağlam içine yerleştiren en iyi ifade histerio-poesis olabilir. Histerio-poesis ile Antik Yunan etimolojisinde bir kimsenin bir şeyi daha önce var olmadığı bir formda var etmesi ihtimalini ifade eden poesis ile tarihin kurgulanması ve mitleştirilmesinin aksine, tarihin parçası olma imkânı, tarihsel anlatıların doğruluğu ve tarihin hakikatiyle ilişkili olan tarihselliği bir araya getirmeyi kastediyorum. Ama histerio-poesis ifadesini Theo Eshetu'nun işleriyle ilişkili olarak kullandığımda amacım parçaların toplamından daha fazlasını çağrıştırmak; tarihleri kesin olarak çoğulluklarını kapsayacak şekilde kayda geçirip yazma olanağını sunacak – mutlaka çizgisel olarak değil ama tıpkı Anthony Braxton'da olduğu gibi bazen kopuk kopuk ve uyumsuz ama belirgin, tutarsızlığın gerçekçiliğin karşıtı olmadığı bir biçimde – şiirsel bir sanatsal pratiğin olanaklılığını ifade etmek.

Aşağıda Theo Eshetu'nun iki buçuk projesini ele alacağım: The Law of the Sea (2015) / The Slave Ship (2016) ve Atlas Fractured (2017)

#### The Law of the Sea / The Slave Ship

Batı'nın normatif dünya tarihi anlatısına göre, yani dünyadaki varoluş, medeniyet ve modernliğin Avrupa'nın bakış açısından anlatımlarında, dünyadaki olayların gidişatını coğrafi, politik, ekonomik, sosyal, hukuksal ve özellikle de etik olarak belirleyen ve bugün yaygın olarak yeni dünya düzeni olarak bilinen duruma neden olan birkaç temel olay vardı. Carl Schmitt'in

çığır açıcı kitabı The Nomos of the Earth<sup>1</sup>'de anlattığı gibi, 15. ve 16. yüzyılda dünyanın etrafının gemiyle dolaşılması ve yeni toprakların/dünyaların 'keşfi' ile buraların zorla ele geçirilmesi bu yeni sosyopolitik, ekonomik ve yasal düzenin oluşturulmasının temelini teşkil ediyordu. Schmitt, verdiği pek çok örnek içinde özellikle de küresel çizgisel düşünce dediği şeyi vurgular; “coğrafi bilinçte” önemli bir “tarihsel ilerleme faslı”<sup>2</sup>nı ifade eden, Batı yarımkürede ‘modern çağ’ın doğuşuna neden olan, toprakların sömürgeleştirilmesi ve denizlerde egemenlik elde etmeyi meşru kılan ve dinin, başta Papa VI. Alexander örneğinde olduğu gibi özellikle de Katolik kilisesinin desteklediği bir anlayıştı bu.

Bu genel bilgileri anlamak Theo Eshetu'nun (\*1958, Londra) The Law of the Sea adlı video işinden olası bir hareket noktası çıkarabilmek için önemli. The Law of the Sea, Eshetu'nun video işler ve enstalasyonlar, televizyon belgeselleri ve fotoğraf işleri yapmaya ve bunları birbiriyle ilişkili olarak düşünmeye başladığı yıllar olan 1980'lerin başından itibaren gelişmekte olan medya sanatı yaratma ve geliştirme yolunu izliyor. Bazı başka işlerinde olduğu gibi, Eshetu'nun video anlatıları da tarihi, dini, sosyolojik ve kimlik odaklı meselelerin çizgisel olamayan filmsel anlatılar olarak şekillendirilmesiyle oluşur. Örneğin, 2015 yılında gerçekleştirdiği Kiss the Moment adlı 18 monitörden oluşan video enstalasyonunda her bir monitör Eshetu'nun Alman Akademik Değişim Programı kapsamında misafir sanatçı olarak bulunduğu Berlin'i çoklu anlatılar ya da çoğul bakış açılarıyla tecrübe etmesi için çıkış noktaları sunan birer “pencere kafesi”ni temsil eder. İşin çizgisel olmayan akışı, Eshetu'nun çoğulevrensel Berlin'i caz, bürlesk gösterileri, doğa, mimari ve diğer performatif formlar aracılığıyla yaptığı deneyime dayalı incelemesini anlatır. Ama Eshetu'nun sanatsal araştırma yoluyla bilgiyi ortaya çıkarışına ve sanatsal pratiğine mitleri, tarihsel gerçeklikleri, din ve sosyopolitik gerçekliğimizden öğeleri karıştırmasına en iyi örnek, The Return of the Axum Obelisk (2009) adlı film enstalasyonu olur. Eshetu bu yapıtında, Etiyopya'nın ulusal miti olan ve İncil'de geçen Saba Melikesi Makeda'nın Musevi Kralı Hz. Süleyman'a yaptığı ziyaretten yola çıkar. Kebra Nagast'ta (Kralların İhtişamı, 1314-22 dolayları) etraflıca yer alan bu hikâyede Makeda'nın Süleyman'la karşılaşmasını

<sup>1</sup>Schmitt, C. *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*. Çeviri & Giriş Metni: G. L. Ulmen. Telos Press Publishing, 2006.

<sup>2</sup>A.g.e. 1, s. 87.

dolaylı olarak anlatır ya da hatırlatır; kutsal Ahit Sandığı'nı Etiyopya'da kutsal Aksum Krallığı'na getirdiği söylenen oğulları I. Menelik'in hikâyesini, büyük Aksum Krallığı medeniyetini ve buradaki kültür, mimarlık ve mühendislik geleneğini anlatır. Aynı zamanda, İtalya'nın zafer kazanması ve bunun karşılığında 1700 yıllık Aksum Dikilitaşını savaş ganimeti olarak Roma'ya getirmesiyle sonuçlanan 1935-6'daki ikinci İtalo-Habeşistan savaşının tarihini de anlatır. Ama aslında film, Etiyopya'nın ulusal kimliğinin sembolü olan bu ganimetin, Mussolini'nin el koymasından 70 yıl sonra geri getirilip dikilmesiyle ilgilidir. Eshetu, The Return of the Axum Obelisk ile bu olayı, yalnızca biçimsel olarak değil içerik bakımından da çok katmanlı olan 15 ekranlı bir video işine dönüştürmüştür.<sup>3</sup>

Fakat Papa VI. Alexander ve küresel çizgisel düşünüşe geri dönelim. Kolomb'un Amerika'nın 'keşfi'ni ilan etmesinden yalnızca iki yıl sonra, Mayıs 1494'te, Papa VI. Alexander meşhur fetvası Inter Caetera Divinae'yi yayınladı. Buna göre, Kuzey kutbundan Güney kutbuna doğru çizilmiş bir çizgi ile Azorlar ve Cape Verde boylamının 100 mil batısındaki çizginin "batı



<sup>3</sup> Ndikung, B. "The Tenses in Theo Eshetu's The Return of the Axum Obelisk", *Art Review*, Ekim 2014.

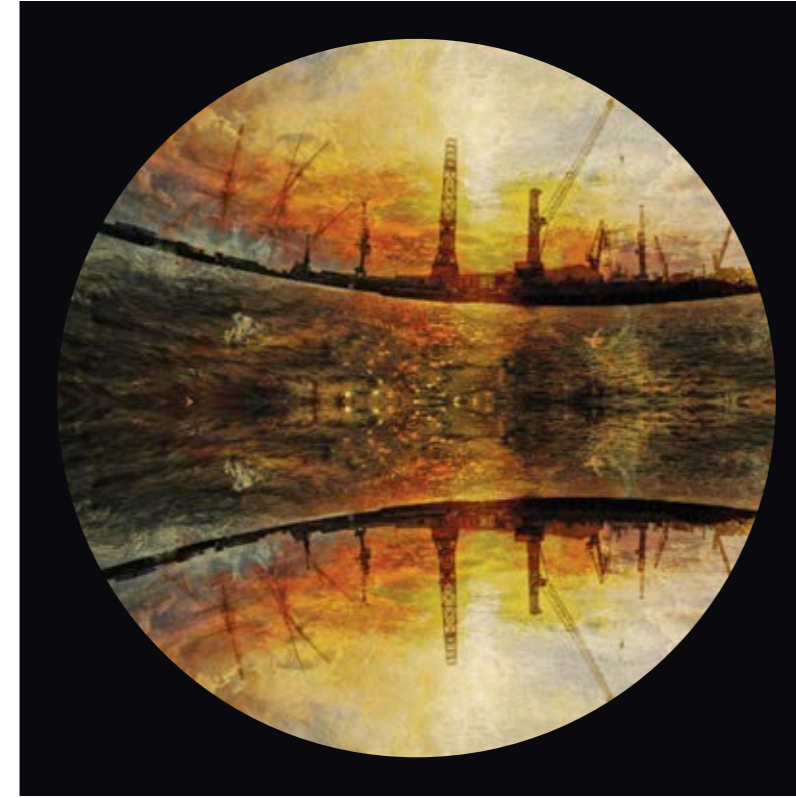
ve güney"indeki topraklar İspanya'ya veriliyordu.<sup>4</sup> Bu çizgiyi, Haziran 1494'te partition del mar oceano<sup>5</sup> denilen başka bir çizgi takip etti. İspanya ve Portekiz arasındaki Tordesillas Antlaşması sırasında Cape Verde'nin 370 mil batısından Atlas Okyanusu'nun ortasından geçecek şekilde çizilen bu çizgiye göre, her iki Katolik güç yeni 'keşfedilen' toprakların batıda kalan kısımlarının İspanya'ya, doğusundaki bölgelerinin ise Portekiz'e verilmesinde karşılıklı olarak anlaştı. Her iki çizgi, Batı ve Doğu'nun inşasına yol açan sınırlar olarak tarihe geçti. Peki bu neden önemli? Bu çizgiler yalnızca sömürgeleştirme süreçleri ve Afrika'dan Amerika'ya köle taşımak için kullanılan yolları belirlemekle kalmadı, denizler ve karalarda hakim olan güncel jeopolitik, ekonomik ve yasal yapılarda bugün hâlâ önemli bir rol oynamaya devam ediyorlar.

Eshetu, The Law of the Sea adlı işinde, bir sanatçı ve araştırmacı olarak bu ve daha başka bilgileri, özellikle de deniz hukukuna dair meseleleri bir araya getiriyor ve onları soyutlayarak bir forma sokuyor. The Law of the Sea, tarihsel ve şu andaki durumlardan yola çıkarak "Serbest limanların statüsü, yeni ve eski kölelik biçimleri arasındaki ilişkiler, kültürler arası bağları kuran bir alan olarak denizin tahakküm, inanç değiştirme ve güce boyun eğme meseleleriyle ilişkisi" üzerine görsel bir soyutlama ortaya koyuyor, diyor Eshetu. "Vergi tahsildarlarının ve muhasebecilerin koruyucu azizi Havari Matta'ya ve yeni hakikatlere ulaşmak için eski öğretilere bakmaya davet eden hikâyesine – yeni hakikatin eski hakikatlerden doğması gereğine – referans veriliyor. (...) Köleliğin kaldırılmasından sonra yeni ekonomik tahakküm biçimleri geliştirildi ve farklı vergi sistemleri olan serbest limanlar hükümetlerin ve bankaların ticarî menfaatler uğruna vergi düzenlemelerini değiştirebilmesi için bir araç oldu."

Videonun başarısı, Avrupa'nın en önemli limanlarından biri olan Hamburg'daki, ama aynı zamanda başka limanlardaki, ihracat ve ithalat faaliyetlerinin ardındaki akıl ermez mekanizmayı ortaya çıkarmak ve anlaşılır hale getirmek. Deniz hukuku, mevzuatı ve siyaseti hakkında konuşmak porto franco ya da serbest limanlar kavramının oluşturulması sürecini de tartışmayı gerektirir, yani daha az katı, hatta çok esnek gümrük kuralları ve mevzuatı olan özel liman alanlarının kurulması sürecini. 2013'te The Economist "Aşırı Zenginler için Süper Antrepolar" başlıklı bir makale yayınladı. Bu makalede,

<sup>4</sup> A.g.e. 1, p. 89

<sup>5</sup> A.g.e. 1, p. 89



serbest limanların sunduğu gri bölgenin buraları zenginlerin tercih ettiği depolara dönüştürdüğünü ve bu limanların "milyarlarca dolarlık sanat yapıtı ve diğer değerli eşyaların, çoğunlukla koleksiyoncuların özel jetlerinden pisti dosdoğru depoya bağlayan özel yollarla götürülerek toplandığı yerler" haline geldiği anlatılıyordu.<sup>6</sup> Serbest limanlar sahiplere "güvenlik ve gizlilik, fazla sıkı denetleme olmaması, temsilcilerin ardında saklanabilme imkânı ve bir dizi vergi avantajı" sağlıyordu. "Her ne kadar gerçekte limanlar birikmiş servet için giderek daha fazla kalıcı mekânlar olarak kullanılıyor olsa da, serbest limanlardaki mallar teknik olarak nakil halinde olduğu için bu özel muamele mümkün oluyor. Kurallardan yararlanmayı bilen birileri varsa onlar da süper zenginler ve danışmanları."<sup>7</sup> Denizle, limanlar ve mevzuatlarıyla ilgili olarak Eshetu'yu ilgilendiren pek çok şeyden biri de bu transit sahası fikri, Deniz Hukuku'ndaki bu gri alan ya da karanlık nokta, malların deniz kanunlarının sınırları içinde kaldıkları için ithalat vergisine tabi tutulmadığı bu sahipsiz topraklar. Bu limanlarda mallar teknik olarak hâlâ denizde sayılıyor ve Deniz Hukuku

<sup>6</sup> *Über-warehouses for the ultra-rich* <http://www.economist.com/news/briefing/21590353-ever-more-wealth-being-parked-fancy-storage-facilities-some-customers-they-are>

<sup>7</sup> A.g.e. 6

kapsamında değerlendirilerek karadaki kanunlara uygun olarak vergilendirilmiyor. Henüz karaya ulaşmış sayılmadıklarından bu mallara varış belgesi verilmemiş oluyor. Serbest limanlardaki bu kör nokta, daha önce bahsedildiği gibi sadece lüks malların depolanmasına imkân vermiyor. Aynı zamanda şeker, kahve, çikolata gibi malların da ihracat gümrük vergisi vermeksizin serbest liman alanında işlenmesi, arıtılması ve yeniden ihraç edilmesine imkân vererek mallar başka yerlere yeniden ihraç edildiğinde maksimum ekonomik kazanç elde edilmesine olanak tanıyor – kapitalist ekonominin işleyişine en güzel örnek. Serbest limanlarda çevrilen bu dolapların yalnızca 'gelişmiş' ülkelerle sınırlı olmadığını, hatta Batılı çokuluslu şirketlerin, tüketicilere ucuz ürünler sağlamak için serbest limanlardaki yasal gri alanlardan yararlanarak ucuz işçi ve kontrolsüz çalışma koşullarından istifade ettikleri 'gelişmekte olan ülkeler'de özellikle yoğunlaştığını söylemeye bile gerek yok.

Eshetu, bu gerçekleri ve hatta hikâyeleri saptayıp anlatarak, izleyicilerin, denizi kendine has kanunları ve sorunlu bir tarihi olan, farklı kültür ve halkları birleştiren, Hristiyanlığı yaymayı kolaylaştıran, başka kültürlerin keşfedildiği, sömürgeleştirilip tahakküm altına alındığı, hatta katledildiği, geçmişte köleleştirme güzergâhı olan ve bu güzergâhı günümüze bağlayan bir alan olarak, çok çeşitli çağrışımlarıyla düşünmeye davet ediyor. Deniz ve serbest limanlar, insanların, emeklerinin ve itibarlarının sömürüldüğü yerler olmaya devam ediyor. Eshetu, sergi projesinin pek çok temasını çizgisel olmayan karakteristik anlatımıyla ortaya koyarak izleyiciyi ötekini keşfetmek yerine kendini keşfetme yolculuğuna çıkarıyor. Eğer bu operasyonların ardındaki sır perdesini ve hatta dinî öğretinin ardındaki gizi dikkate alırsak Eshetu'nun yaklaşımının bu meselelerin kamudan saklı olduğunu inkâr etmek ya da daha çok bunu gözler önüne sermek olduğunu anlarız.

The Law of the Sea bir noktada The Slave Ship projesine dönüştü. Bu değişim, ulus devletlerin kuruluşu, kölelik, kölelik sonrası duruma dair söylemlerin kara ve deniz kanunlarının tarihselliğiyle çerçevelemiş olarak genişlemesiyle oldu. Artık işteki ana karakter köle gemisi, daha doğrusu tarihsel olarak Afrika, Avrupa ve Amerika arasındaki üçlü köle ticaretine karışmış olanlara musallat olmak için geri dönen köle gemilerinin hayaleti oluyor. The Slave Ship filmiyle, yalnızca işin başlığında değil, düzeninde de bir değişiklik oluyor, denizin daha derinlerinde gerçekleşen bir keşif, o anıtları, savaşları ve hatıraların arayışı devreye giriyor. Derek Walcott, bununla ilgili



olarak Deniz Tarihtir adlı şiirinde şöyle yazmıştır:

Anıtlarınız, muharebeleriniz, şehitleriniz nerede?  
Nerede kabile hatıralarınız? Efendiler,  
o gri mahzendeler. Denizde. Deniz  
onları hapsetti. Deniz Tarih'tir.

### Çatlak Atlas

Türler ve cinsler arasındaki  
bariz farklılıkları bakıyorum da,  
benzerliklerimiz daha fazla, dostlarım,  
benzeşmezliklerimize göre.

Benzerliklerimiz daha fazla, dostlarım,  
benzeşmezliklerimize göre.

Benzerliklerimiz daha fazla, dostlarım,  
benzeşmezliklerimize göre.

### Maya Angelou

1873'te kurulmuş olan Kraliyet Etnografya Müzesi (Königliches Museum für Völkerkunde) nihayet 1886'da kapılarını daha geniş halk kitlelerine açtı. Otto von Bismarck'ın Afrika kıtasını bölmek üzere sözümlerine ona 14 büyük devleti Berlin'de topladığı 1884/85 Berlin/Kongo Konferansı'ndan yalnızca bir yıl sonraydı. "Afrika Kapanması", "Güneş Gören Yer", konferansı ifade eden sloganlardan yalnızca ikisi. Bazen çok şaibeli koşullarda dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş olan nesnelere oluşan müze koleksiyonu yıllar geçtikçe büyüdü ve bu genişleme yeni bir bina ihtiyacı yarattı. Böylece Dahlem'deki müze inşa edildi. Bu mimarî yapının hakikaten dünyanın dört bir yanından getirilmiş her türlü sanat eseri ve el emeği üretimlere, savaş ve sömürge ganimetlerine ev sahipliği yaptığını dünyanın geri kalanına göstermek için, müze 35 metrelik bir afiş siparişi etti. Berlin-Dahlem'deki Etnografya Müzesi'nin ön cephesindeki bu afişte, dünyayı Batı'nın gözünden görülen haliyle "temsil" etmesi amaçlanan beş maske bulunuyordu. Her maskeye dünyanın bir bölgesi atfedilmişti: Afrika, Amerika, Okyanusya, Asya, Avrupa. Bir maskenin temsil gücü için müthiş bir hayal gücü! Ve bugün hâlâ, Afrika, Amerika, Okyanusya, Asya ve Avrupa'ya dair kafalarındaki imge o afişteki görüntülerden pek farklı olmayan bazı kimseler var. Ama 2014 yılının başlarındaki kutlu bir günde, Eshetu, bir başka kötü şöhretli ve tartışmalı durum olan etnografya koleksiyonunun Dahlem'den Berlin'in

merkezindeki yeni restore edilmiş bir Prusya sarayına kurulan Humbolt Forum'a taşınması üzerine yaptığı bir başka proje için Etnografya Müzesi'nde film çektiği sırada, bu ikonik afişin 8. Berlin Bienali'ne yer açmak üzere binanın cephesinden sökülmesine tanık oldu.

Bundan sonra olanlar da tarihe geçti: Eshetu afişin ince ince kesilmiş parçalarını toplayarak kendi bodrumunda saklayarak (esasen bir süre boyunca Berlin'de bodrumdan bodruma taşınmalarıyla bu parçaların da kendilerine ait bir taşınma hikâyesi var) bir sanat projesinde bunları kullanmak için bir fırsat çıkmasını bekledi. Ve nihayet documenta 14 geldi çattı. Atlas Fractured'in yapımında projeksiyon fikri önemli bir rol oynadı. Bir yandan, bir etnografya müzesinin afişinde bazı kıtaların maskelerle egzotikleştirilerek gösterilmesinde olduğu gibi, ötekileştirme sürecinde olan yansıtma, yani insanın ötekileştirilmiş bir varlığa korkularını, kuşularını, hassasiyetlerini ve komplekslerini yansıtması; öte yandan da imgenin bir yüzey üzerinde sunulması olarak ifade edilebilecek filmsel pratiklerdeki yansıtma anlayışı. Atlas Fractured, yaratılan imge ile yansıtıldığı yüzey arasındaki uzlaşma sürecini anlatıyor. İmgenin icadı aynı zamanda yüzeyin de icadıdır. Ama buna daha sonra değineceğim. Ötekileştirme konusuna dönecek olursak, bu konuda Kongolu felsefeci Valentin Yves Mudimbe 1988'de çığır açıcı kitabı The Invention of Africa - Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge adlı kitabını yayınladı. "İktidar Söylemi ve Ötekilik Bilgisi" başlıklı ilk bölümde Mudimbe'nin dikkat çektiği kolonyalizmin etimolojik kökeni "Afrika'yı tasarlamak ya da teşhir etmek" bağlamında bugünkü durumla da alakalıdır: "Kolonyalizm ve kolonizasyon esas olarak organizasyon, düzenleme demektir. Her iki kelime de, Latince işlemek ya da tasarlamak anlamına gelen colere sözcüğünden gelmektedir." Mudimbe aynı bölümün ilerleyen kısımlarında Hans Burgkmair'in egzotik kabilesini, Erasmus Grasser'ın Mağribî dansçıları, Hieronymus Bosch'un Zevkler Bahçesi'ni, Albrecht Dürer'in Mağribî kadın Kathleen'ini ve aynı zamanda Peter Paul Rubens' in Dört Siyahi Kafa Etüdü (1620), Rembrandt'ın İki Zenci (1697) ve Hyacinthe Rigaud'nun Siyahî Genç (1697) adlı yapıtlarını inceler. Burgkmair'in yapıtı hakkında Mudimbe şöyle yazar: "Üç siyahî figürün – bir çocuk, bir adam, bir bebeği göğsüne basmış halde oturan bir kadın – birbirlerine ve daha geniş bağlama olan oranları doğru. 'Vahşi' bir aleme ait olduklarının bariz göstergeleri olarak hepsi çıplak ve her biri ya kollarına bilezik ya da boynuna kolye takmış."



Daha sonra şöyle yazıyor: "Kısaca diyebilirim ki Burgkmair'in resminde iki temsil eylemi var: Bir yanda figürleri normatif aynılık içine dahil eden ya da ondan ayıran süreçleri sessizce ama kaçınılmaz şekilde ifade eden epistemolojik düzenin işaretleri var; diğer yanda da çıplaklık, siyahlık, kıvrıkcık saç, bilezikler ve inci kolyeler gibi rastlantısal farklılıkların bir araya gelmesi sayesinde kültürel bir mesafe yaratan egzotik bir resmin mükemmelliği." Sonra şöyle ekliyor: "Yapıtta ayrıntılı bir betimlemeyle gösterilenler bir ötekilik durumunun tanımlanması ve analizi olarak düşünülebilir ve yeni bir epistemolojik düzene işaret eder: işaretleri 'kimliklerin ve farklılıkların düzgün tablolar halinde düzenlenmesi' olarak görmek ve algılamak." Yani etnografya müzesinin cephesinde halkların maskelerle betimlenip temsil edilmesi yalnızca buzdağının görünen kısmı



ve yaratılan ötekini kapsayacak şekilde kurgulanmış ırksal ve sosyopolitik yapıların kolayca uyum sağlayabileceği daha geniş çaplı bir epistemolojik düzen ve ötekileştirme rejimini ortaya koyuyor.

Yansıtma ile ilgili diğer konuya gelecek olursak, Atlas Fractured'in çok katmanlı projeksiyonu maskelerin, heykellerin, büstlerin ve bir dizi ikonik yüz imgesinin insanların üzerine yansıtılmasıyla ortaya çıkıyor. Bu görüntüler filme çekilip ortaya çıkan bu projeksiyonların filmi de daha sonra maskelerin bulunduğu afişe yansıtılıyor. Bu şekilde Eshetu bizleri, mağara resimleri, fotoğraf, sinema ve gündelik hayattaki izlerinde görüldüğü şekliyle sanat tarihi ve popüler kültürde yüzlerin ve suretlerin sunum ve temsilinin politikası ve arzusuna dair bir yolculuğa çıkarıyor. Dolaylı olarak Avrupa'nın dünyanın geri kalanıyla olduğu kadar kendisiyle olan ilişkisinin heykelle temsil edilerek anlatımını aktarır. 1876 ve 1882 arasında, Alman heykeltıraş ve Kraliyet Danışma Meclisi üyesi Carl Friedrich Echtermeier (1845–1910), Avrupa milletlerini kişileştiren Länderfiguren (Länder der Kunst) / Devlet figürleri (Sanat Devletleri) adlı bir heykel serisi üretmeyi üstlendi. İçlerinde Fransa, İspanya, Yunanistan, Almanya, İngiltere, İtalya ve Hollanda gibi ülkelerin bulunduğu bu heykeller hâlâ Almanya'da Neue Galerie Kassel'de bulunmaktadır. Echtermeier mükemmel bir kanon oluşturmak için uğraşıyordu. Echtermeier'in kurduğu denklemin dışında bıraktıkları ise kendilerine ancak bu dünyanın etnografya müzelerinde ve Esher'in videosunun çıkış noktası olan afişte yer bulabilen dünyanın geri kalanı denilen yerlerin sanatlarıydı.

Ancak bu video aynı zamanda, dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş olan sanat yapıtları ve eserlerin geri iadesiyle ilgili



meseleleri şiirsel ve tarihsel olarak ele alış yolları nedeniyle de önemli. Olası bir ipucu ve güzergâh olarak dünyadaki en eski eksiksiz müzikal kompozisyon ve nota sistemi olarak bilinen, bir mezar taşı üzerine kazınmış bir Helenistik İyon şarkısı olan Seikilos yazıtı düşünülebilir. Tralleis’ten alınarak İzmir, Konstantinapol, Stockholm, Lahey üzerinden Kopenhag’daki Danimarka Ulusal Müzesi’ne getirilen bu yazıtın üzerinde şöyle yazmaktadır:

“Yaşarken ışılda  
Asla kedere boğulma  
Hayat çok kısa sürer  
ve zaman hakkını ister.”

Doğrusu, 1897’de Benin Krallığı’ndan yağmalanan ve halk dilinde Benin Bronzları olarak bilinen 13. ve 17. yüzyıllarda yapılmış değerli levhalar, bakır alaşımı heykeller, bronz ve pirinç rölyefler ve fildişi oymalar da bir başka ipucu ve güzergah olarak düşünülebilir. Benin’deki hükümdar ve maiyetinin hayatı, törenler, aile yapıları ve kültür ve sanatın genel zenginliklerini anlatan tahminen 3000-5000 yağmalanmış nesne Britanya müzesine gönderildi ve güya tahribata neden olan seferin masraflarını çıkarmak için Batı’daki başka müzelere satıldı.<sup>8</sup>

Sadece Almanya’yla sınırlı olmayan bir bağlamda, dünyanın çeşitli yerlerinden getirilen eserlerle ilgili gasp, hırsızlık, zimmete geçirme, hibe, ticarileştirme tarihlerinin karmaşıklaşması giderek daha da aciliyet arz ediyor. Eshetu, videoda maske ya da daha başka türden eserleri insanların üzerlerine bindirerek, yani tarihî figürleri günümüz figürleriyle üst üste getirerek kararlı bir şekilde yeni soy kütükleri yaratıyor ya da eskilerini diriltiyor. Daha önce belirtildiği şekilde bu soy kütükleri uyumsuzluklarının bir neticesi. Ve bütün bunların içinde bu video, geri iade söylemlerinin eserlerin vatanlarına geri gönderilmesinden ibaret olmayıp, bu nesne denilen eserlerin, çoğu zaman zorla ve şiddetle yerlerinden edilmesiyle kaybolan halkların, öznelerin, itibarların, kültürlerin, geleneklerin ve geleceklerin rehabilitasyonu ile çok daha fazla alakalı olduğunu bize hatırlatıyor gibi.

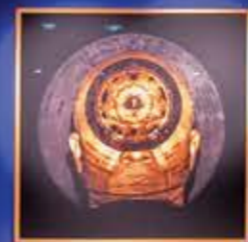
Ancak Eshetu’nun Atlas Fractured’ı, miras aldığımız senkretik dünyanın ağırlığı, yükü ve lanetinin yanı sıra zevkleri ile de

<sup>8</sup> Söylenene göre, Britanya sömürgeci kuvvetlerine direnen Benin halkının dokuz İngiliz subayını öldürmesi üzerine, Birleşik Krallık intikam almak ve Benin hükümdarını tahtından indirip Benin Krallığı’nı ortadan kaldırmak için yaklaşık 500 kişiyi görevlendirdi.

ilgili bana kalırsa. Geçmişte yaşanan şiddet olaylarına karşın, bu çatlak atlası omuzlarımızda taşımak zorundayız. Videoya Carl Jung, Homi Babha, Langston Hughes, James Baldwin, Toni Morrison, Maya Angelou ve daha pek çok başka isimden alıntılar eşlik ediyor. Toni Morrison’ın videoda söylediği gibi: “Pek çok kişi ‘Doğmayı ben istemedim’ diyor. Bence istedik, o yüzden buradayız. Buradayız ve buradan gitmeden önce iyileştirici bir şey yapmalıyız, saygı duyduğumuz bir şey. Yapmamız şart. Bir kimseyi sevmek, birini gözetmek, bir başkasına kendini iyi hissettirmek daha ilginç, daha çetrefilli, entelektüel ve manevi olarak daha zahmetli bir iş.”

Bu demek oluyor ki çatlak atlası taşımayı kendimiz istememiş olsak bile onunla karşı karşıyayız ve onunla yaşama sorumluluğunu taşımakla yükümlüüz.

O nedenle histerio-poesis üzerine yazılacak olan makale yazıldığında, tarihler, şiirsellik ve sanatsal pratiklerdeki sorumlulukların kesişiminde yer alacak umarım.









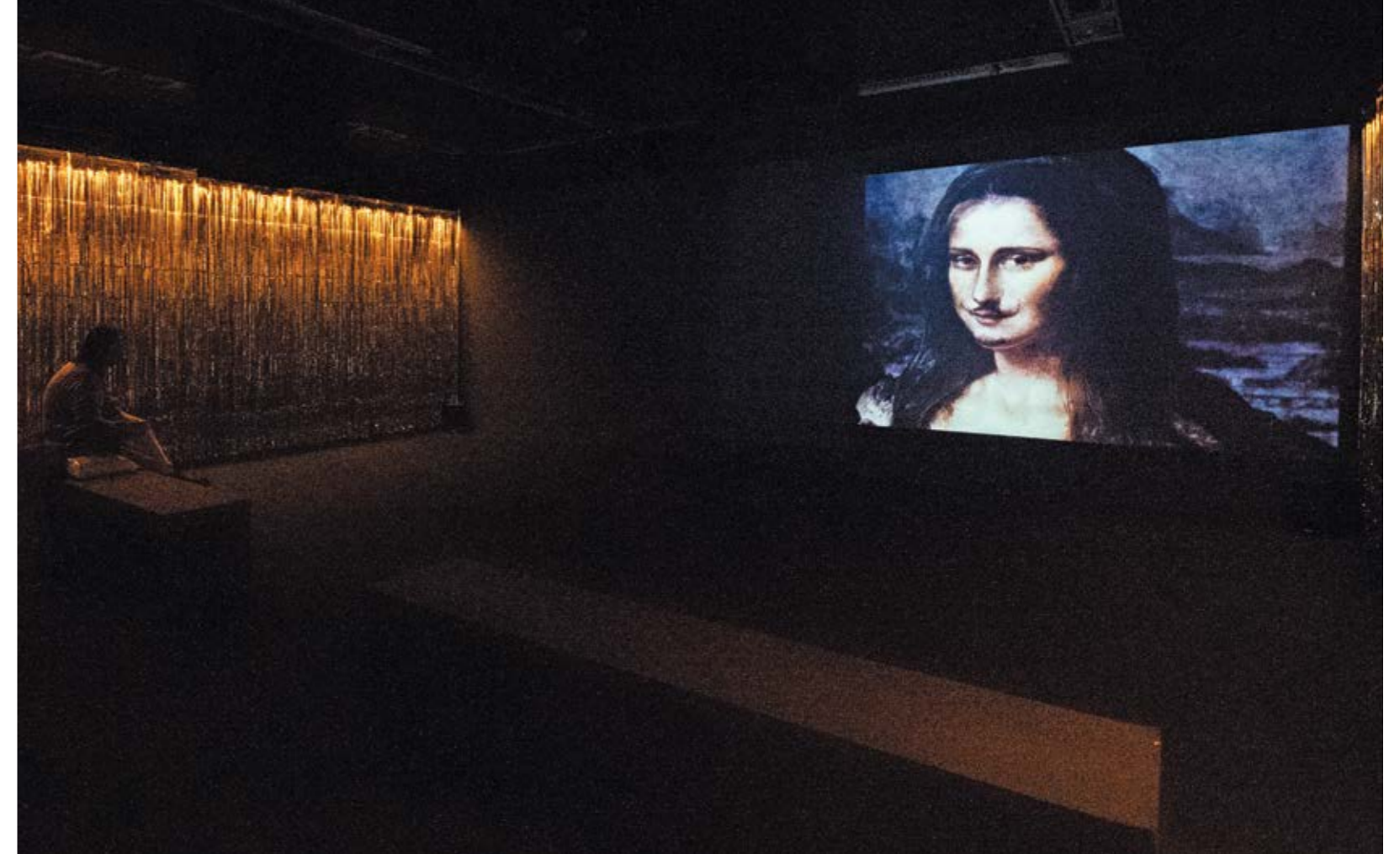














## **Of Seas, Slave Ships and Fractured Atlases**

### **A Prelude To A Possible Essay on Histerio-poiesis in Theo Eshetu's Practice**

#### **Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, PhD**

This is not an essay. It is a possible prelude to one which is to come. Or not. It is like the first minutes in Cut One: Z WBN D3B from Anthony Braxton's The Montreux / Berlin Concerts. An intro of sorts whereby Braxton, Lewis, Holland and Altschul test the ground on which they stand. This link is not for any particular reason, but the fact that it is what I am listening to as I write, and thus it frames. It sure is about the work of Theo Eshetu, whose work has provoked in me the notion of something we could call Histerio-poiesis. In the last years of looking at, thinking through, discussing on, and getting inspired, galvanised, unsettled by various works of Theo Eshetu, Histerio-poiesis might well be the best contextualisation of the practice. With Histerio-poiesis I mean to bring together the notion of poiesis, which from its Ancient Greek etymology signifies the possibility of a person bringing something that might not have existed before in this form into being, and historicity, which relates to the the possibility of being part of history, the factuality of historical narrations, and the actuality of history, as opposed to the fictionalisation and mythification of history. But with Histerio-poiesis in relation to the work of Theo Eshetu, I intend to evoke something more than the sum of its single parts, and invoke the possibility of using a certain poetic artistic practice to chart, to chronicle - not necessarily linearly, but again in the same vein of Anthony Braxton, sometimes disjointedly and dissonant but distinct, and where incongruousness is not the opposite of factuality - histories, decidedly in its pluralities.

In the following, I will deliberate on two and a half projects by Theo Eshetu - The Law of the Sea (2015)/ The Slave Ship (2016) and Atlas Fractured (2017).

#### **The Law of the Sea / The Slave Ship**

According to the Western normative narration of world history, i.e. accounts of the becoming of the world, its civilisation and modernism through the prism of Europe, there were a few major events that consequently determined the trajectory of world events – spatially, politically, economically, socially, juridically and especially ethically – that led to what is

commonly known today as the new world order. According to Carl Schmitt in his seminal *The Nomos of the Earth*<sup>1</sup> the circumnavigation of the earth and the 'discoveries' and forceful appropriations of new lands/worlds of the 15th and 16th centuries were foundational in carving out this new world socio-political, economic and legal order. Of the many examples Schmitt gives, he especially stresses on what he called global linear thinking, i.e. an important "chapter in the historical development of spatial consciousness,"<sup>2</sup> a concept that gave birth to the 'modern age' and the Western hemisphere, one that justified the colonisation of lands and domination of the seas, one that was propagated by religion, especially the Catholic Church and chiefly epitomised by Pope Alexander VI.

These background information are important to understand to be able to infer a possible point of departure of Theo Eshetu's (\*1958, London) video piece *The Law of the Sea*. The piece *The Law of the Sea* of course pursues a trajectory of media art creation and development, cultivated since the early 1980s, when Eshetu started making and negotiating between video art and installations, television documentaries and photography. Just like in quite a few other pieces, Eshetu's video essays are an amalgamation of historical, religious, sociological and identity-driven issues of concernment moulded into non-linear filmic narratives. Take for example his recent video installation *Kiss the Moment*, 2015, a piece comprising of 18 monitors, each representative of a "window grille" that offers an outlet into the multiple narratives or plural prisms through which Eshetu experienced Berlin during his residency in the framework of the German Academic Exchange Program. The non-linear flow in the piece chronicles Eshetu's experiential study of a pluriversal Berlin through jazz, burlesque shows, nature, architecture and other forms of performativity.

But a perfect example of how Eshetu mines out knowledge through artistic research and melanges myths, historical facts, religion and element of our sociopolitical reality in his artistic practice would be the film installation *The Return of the Axum Obelisk* (2009). Tapping into Ethiopia's national myth and the

---

<sup>1</sup> Schmitt, C. *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*. Translation & Introduction by G. L. Ulmen. Telos Press Publishing, 2006.

<sup>2</sup> *Ibid* 1, p. 87



biblical legend of Queen Makeda's - the Queen of Sheba - visit to King Solomon of Israel as detailed in the Kebra Nagast (The Glory of the Kings, c. 1314–22), Eshetu indirectly recounts or calls to memory the encounter of Makeda with Solomon, the story of their offspring Menelik I - who is said to have brought the Ark of the Covenant to Ethiopia to the holy kingdom of Axum -, the great civilisation, culture, architecture and also its tradition of engineering of the Kingdom Axum, but also narrates the history of the second Italo-Abyssinian war, in 1935–6, that saw Italy as a victor and that saw Italy rewarding itself for this victory by taking with it the 1,700-year-old Obelisk of Axum to Rome as a trophy of war. But indeed the film is about the return and the mounting of this symbol national identity for Ethiopia, 70 years after it was confiscated by Mussolini. From this, Eshetu sculpted out with The Return of the Axum Obelisk a complexly stratified 15-screen video piece, not only in form but also in content.<sup>3</sup>

But back to Pope Alexander VI and global linear thinking. In May 1494, just two years after Columbus' proclaimed



<sup>3</sup>Ndikung, B. The Tenses in Theo Eshetu's The Return of the Axum Obelisk. Art Review Oct. 2014

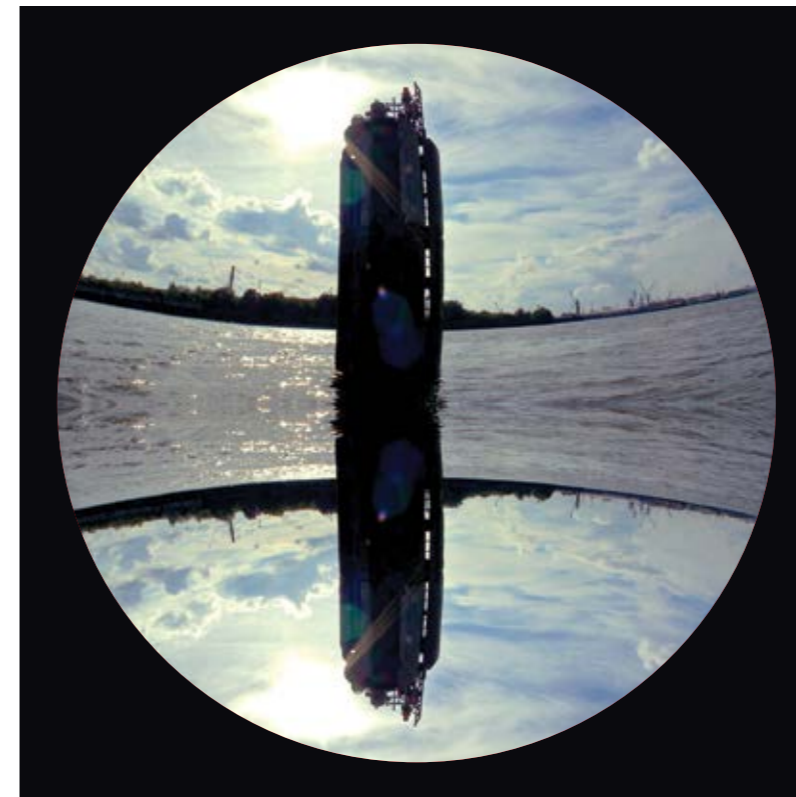
'discovery' of the Americas, Pope Alexander VI drew the famous Inter caetera divinae, a papal bull on a line charted from the North to the South pole granting Spain the lands "west and south" of that line 100 miles west of the meridian of the Azores and Cape Verde<sup>4</sup>. This line was followed by another line (partition del mar oceano<sup>5</sup>) drawn through the middle of the Atlantic ocean, 370 miles west of Cape Verde, during the Spanish-Portuguese Treaty of Tordesillas in June 1494, wherein both Catholic powers mutually agreed on granting all the newly 'discovered' territories westwards to Spain and eastwards to Portugal. Both lines have gone down in history as the demarcations that led to the construction of the Occident and the Orient. But why is this important? These lines were not only fundamental for the middle passage and the processes of colonisation, but indeed still play a role in contemporary Geopolitics, economic and legal structures that still reign on the seas and on land today.

As an artist and researcher in his own right, Eshetu interweaves these and other pieces of information especially, in this case on Admiralty law, abstracts them and gives them a form in the piece The Law of the Sea. The Law of the Sea is an visual abstraction on the historical and current "status of Free Ports, the links between new and old forms of slavery and the sea as a space of interconnectivity between cultures with issues of dominance, conversion of faith, and subjugation to powers. Reference is made to Saint Matthew the apostle, the patron saint of tax collectors and accountants, and his parable which invites us to look at old teachings to bring new truths – new truth that needs to be bourn out of old truths. "(...) After the abolition of slavery new forms of economic dominance were devised and free ports with different taxation systems became a way that governments and banks could vary tax regulations between land and sea to benefit trade." says Eshetu.

The challenge of the video is to lay bear or make understandable, poetically though, the impenetrable machinations around export and import from and into one of Europe's major ports - the Hamburg harbour, but also in other ports. To talk about maritime law, regulations and politics would also imply discussing the construction of the concept of porto franco or free ports, i.e. the construction of special port areas with less strict or even very relaxed

<sup>4</sup>Idid 1, p. 89

<sup>5</sup>Idid 1, p. 89



custom laws and regulations. In 2013, The Economist brought an article Über-warehouses for the ultra-rich on how the Gray zone offered by free ports makes them repositories of choice for the rich and "home to billions of dollars' worth of fine art and other treasures, much of which will have been whisked straight from collectors' private jets along a dedicated road linking the runway to the warehouse."<sup>6</sup> Free ports offer "security and confidentiality, not much scrutiny, the ability for owners to hide behind nominees, and an array of tax advantages. This special treatment is possible because goods in free ports are technically in transit, even if in reality the ports are used more and more as permanent homes for accumulated wealth. If anyone knows how to game the rules, it is the super-rich and their advisers."<sup>7</sup> Amongst many other things that interest Eshetu with regards to the sea, sea ports and their laws, this concept of places of transit, this Gray zone or dark spot in Admiralty law, this no-man's land where goods are not subjected to import tax

<sup>6</sup>Über-warehouses for the ultra-rich <http://www.economist.com/news/briefing/21590353-ever-more-wealth-being-parked-fancy-storage-facilities-some-customers-they-are>

<sup>7</sup>Ibid 6

because they fall under the jurisdiction of the laws of the sea. In these ports goods are technically still at sea and so subject to Admiralty law and not taxed according to the law of the land. They have, as it were, not arrived on the land yet and have not been issued a certificate of arrival. This blind spot of the free port of course doesn't only allow for the storage of luxury goods, as mentioned earlier, but also enables the processing, refining, reexportation of goods like sugar, coffee, chocolate on site of the free ports, without paying import duty, and thus maximising economic gain when the goods re-exported to other locations– an epitome of capitalist economy. It goes without saying that these machinations in and around free ports is not limited to 'developed' countries, but thrives especially in 'developing countries,' where Western multinationals take advantage of legal Gray zones of the free port to exploit cheap labor, and unregulated work condition to produce and supply cheap products to consumers.

By dropping and mapping all these facts and even fictions, Eshetu invites the viewers to reflect on the varying associations one can tap off the sea, as a space with its own laws, with its own troubled history, as a space that connects different cultures and populations, as a space that facilitated Christian evangelisations, as a space through which other cultures were discovered, colonised, dominated and even eradicated, as a space that was the route of enslavement in the past and linking this to the contemporary, the sea and its free ports for example are still spaces in which people, their labour and esteem are still exploited. In his characteristic non-linear narrative mode, Eshetu illustrates the numerous themes of the exhibition project and invites the visitor on this journey of self-discovery, rather than the discovery of the other. If we are to consider the secrecy behind these operations and indeed the secrecy behind religious doctrine, we realize that Eshetu's approach is one of negation or rather of the revealing that these issues are hidden from public view.

At some point along the line, The Law of the Sea transmuted to The Slave Ship project. The shift happened in the form of an expansion of a discourse on the organisation of nation states, slavery, the after slavery, as framed by the historicity of laws of land and sea. The main character in the piece becomes the slave ship, or maybe better put, the ghost of the slave ships coming back to haunt those who had been historically involved as perpetrators in the triangular slave enterprise across Africa,



Europe and the Americas. With *The Slave Ship* film, not only a change of title was effected but also a change of order, an exploration deeper under water, a search of those monuments, battles and memories, which Derek Walcott writes about in *The Sea is History*, when he asked:

Where are your monuments, your battles, martyrs?

Where is your tribal memory? Sirs,  
in that grey vault. The sea. The sea  
has locked them up. The sea is History.

### Atlas Fractured

I note the obvious differences  
between each sort and type,  
but we are more alike, my friends,  
than we are unlike.

We are more alike, my friends,  
than we are unlike.

We are more alike, my friends,  
than we are unlike.

### Maya Angelou

In 1886, the Royal Museum for Ethnology (Königliches Museum für Völkerkunde), which was founded in 1873, finally opened its doors to the larger public. This was just a year after the infamous 1884/85 Berlin/Congo Conference that brought together the so-called 14 great nations that Otto von Bismarck had convened in Berlin to partition the African continent. The Scramble for Africa, a place in the Sun are just two of many slogans that framed the conference. As the years went by, the museum's collection - that came together from around the world under sometimes most dubious conditions - grew, and this expansion necessitated a new building, and thus the erection of the museum in Dahlem to host the collection. In order to show to the rest of the world that this piece of architecture indeed hosted arts, artefacts, war and colonial booties of all kinds from around the world, a 35m long banner was commissioned by the museum. This banner on the facade of the Ethnologisches Museum Berlin-Dahlem bore five masks meant to "represent" the world as seen through the eyes of the West. Each mask had inscribed to it a region of the world Afrika, America, Ozeanien, Asien,

Europa. The sheer imagination of a mask standing in for...! And until this day, there are some people whose image of Afrika, America, Ozeanien, Asien or Europa are much related to the images on the banner. But on one blessed day in early 2014, as Eshetu was filming the Ethnologisches Museum for another project on the even more infamous and controversial move of the ethnographic collection from Dahlem into a newly reconstructed Prussian castle - the Humboldt Forum - in the centre of Berlin, Eshetu witnessed the dismantling of the iconic banner from the facade of the building to make space for the 8th Berlin Biennale.

What happened thereafter is also history: Eshetu picked up the sliced pieces of the banner, stored them in his cellar (actually these pieces had a migration history of their own, as they moved from cellar to cellar in Berlin for a while) waiting for an opportunity to use them in an art project. And thus came documents 14. The idea of projection played an important role in the making of *Atlas Fractured*. Not only, on the one hand, the reflection on the projection that happens in the process of othering, i.e. the projection of one's fears, uncertainties, vulnerabilities and complexes on some othered being, which could be read in the exoticizing depiction of some continents through masks on a banner of an ethnographic museum, but also, on the other hand, the notion of projection in filmic practices i.e. the presentation of an image on a surface. *Atlas Fractured* is a negotiation between the image created and the surface it is projected upon. The invention of the image as much as the invention of the surface. But more to that in a bit. With regards to the former cogitation on othering... in 1988, Valentin Yves Mudimbe - the Congolese philosopher published his seminal book *The Invention of Africa - Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. In the first chapter *Discourse of Power and Knowledge of Otherness* Mudimbe points out an etymological root of colonialism that becomes now relevant in the context of "designing or displaying Africa": "colonialism and colonisation basically mean organisation, arrangement. The two words derive from the Latin word *colere*, meaning to cultivate or to design." Later in that chapter, Mudimbe analyses Hans Burgkmair's exotic tribe, Erasmus Grasser's moor dancers, Hieronymus Bosch garden of delights, Albrecht Dürer's Kathleen the moor woman, but also Peter Paul Ruben's *Study of Four Black Heads* (1620), Rembrandt's *Two Negroes* (1697), and Hyacinthe Rigaud's *Young Black* (1697). In writing about Burgkmair's piece



Mudimbe writes:

"The three black figures - a boy, a man, a seated woman with a baby pressed to her breasts - have the right proportions to one another and to the wider context. All are naked and have either bracelets around their arms or a string around their necks, clear signs that they belong to a 'savage' universe."

Later he writes:

"Briefly, I can say that in Burgkmair's painting there are two representational activities: on the one hand, signs of an epistemological order which, silently but imperatively, indicate the processes of integrating and differentiating figures within the normative sameness; on the other hand, the excellence of an exotic picture that creates a cultural distance, thanks to

an accumulation of accidental differences, namely, nakedness, blackness, curly hair, bracelets, and strings of pearls."

Then he adds:

"What is there, given in detailed description, might be considered as a naming and an analysis of an alterity and refers to a new epistemological ordering: a theory of understanding and looking at signs in terms of 'the arrangement of identities and differences into ordered tables.'" Point being, the depiction and representation of people as masks on that surface of the ethnographic museum while being just the tip of the iceberg reveals a broader regime of this epistemological ordering and othering, whereby the racial and sociopolitical constructs that have been made to contain what has been invented as the other can be easily fit.

With respect to the latter issue of projection, *Atlas Fractured*'s multiple layers of projection involve projecting images of masks, statues, busts and an array of images of iconic faces on people, while this was filmed and the resulting film of projections was further projected on the banner with masks. By so doing, Eshetu takes us through a journey of the politics and desire of presentation and representation of the face and effigy in art history and pop culture as seen in stone paintings, photography, cinema and other traces in the quotidian. It indirectly narrates the relationship between Europe and itself and so much as the rest of the world as told through sculptural representation. From 1876 to 1882, German sculptor and Privy Counsellor Carl Friedrich Echtermeier (1845-1910) took upon himself the duty to produce a series



of sculptures *Länderfiguren* (Länder der Kunst)/ State figures (States for art) impersonifying European art nations incl. France, Spain, Greece, Germany, England, Italy, or Holland etc, still in the *Neue Galerie Kassel*, Germany. *Echtermeier's* effort was to create the canon par excellence. What *Echtermeier* left out of his equation was the arts of the so-called rest that found their places only in the ethnographic museums of this world... And on the banner that served as point of departure of *Esher's* video.

But this video is also crucial with respect to the ways in which it poetically and historically tackles issues on disappropriation and restitution of arts and artefacts from around the world. One could think of, as a possible cue and trajectory, the *Seikilos* epitaph - the Hellenistic Ionic song engraved on a stele known to be the oldest complete musical composition and notation system in the world, taken from *Tralleis* through *Smyrna*, *Constantinople*, *Stockholm*, *The Hague* to the *National Museum of Denmark* in *Copenhagen* - on which is inscribed:

“While you live, shine  
have no grief at all  
life exists only for a short while  
and Time demands his due.”

And indeed one could think of, as another possible cue and trajectory, the *Benin Bronzes* that in 1897 were looted from the kingdom of *Benin* - i.e. valuable plaques, copper alloy sculptures, bronze and brass reliefs and ivory carvings produced between the 13th and 17th centuries, popularly known as *Benin Bronzes*. The estimated 3000 – 5000 looted objects, which told of life in the royal courts, rituals, family structures and in general the richness of the arts and culture in *Benin*, were shipped to the *British museum* and sold to museums all over the West, supposedly to pay the costs of the expedition that led to the destructions<sup>8</sup>.

Within the context of Germany and beyond, the complexifying of histories of seizure, theft, disappropriation, gifting, commodifying of artefacts from around the world is becoming more and more urgent. With the superimposition of some of

<sup>8</sup> it is said that 9 British officers were killed by *Benin* subjects that resisted the British colonial efforts, and thereafter the UK deployed ca 500 individuals in an effort to avenge and destroy the kingdom of *Benin* and depose the *Oba* of *Benin*.

these artefacts - masks and otherwise - on some people in the video, with the superimposition of historical figures on our contemporaries, *Eshetu* decidedly makes new or revives genealogies. As mentioned earlier, these genealogies are consequent in their dissonances. And within all of this, the video seems to remind us that the discourse about restitution is more than the repatriation of objects, but more about the rehabilitation of peoples, subjects, dignities, cultures, traditions and futures that were lost through - too often - forceful and violent displacements of so-called objects.

But *Eshetu's Atlas Fractured* seems to me to be about the weight, the burden, the curses, but also the joys of the syncretic world we have inherited. Despite the violences of histories, we are bound to juggle with this fractured atlas on our shoulders.

The video is accompanied by quotes from *Carl Jung*, *Homi Bhabha*, *Langston Hughes*, *James Baldwin*, *Toni Morrison*, *Maya Angelou* and many more... *Toni Morrison* says in the video:

“A lot of people say, ‘I didn’t ask to be born,’ I think we did, and that’s why we’re here.

We are here, and we have to do something nurturing, that we respect, before we go. It is more interesting, more complicated, more intellectually demanding and morally demanding to love somebody, to take care of somebody, to make one other person feel good.”

Which is to say that despite the fact that we did not ask to carry the fractured atlas, we are faced with it, and are obliged as a responsibility to live with it.

So, whenever the essay on *Histerio-poiesis* will be written, it will hopefully be at the crossroads between histories, poetics and responsibilities in artistic practices.



**The Slave Ship** (2016)

Video enstalasyon

Tek kanal, sesli, 14' 28"

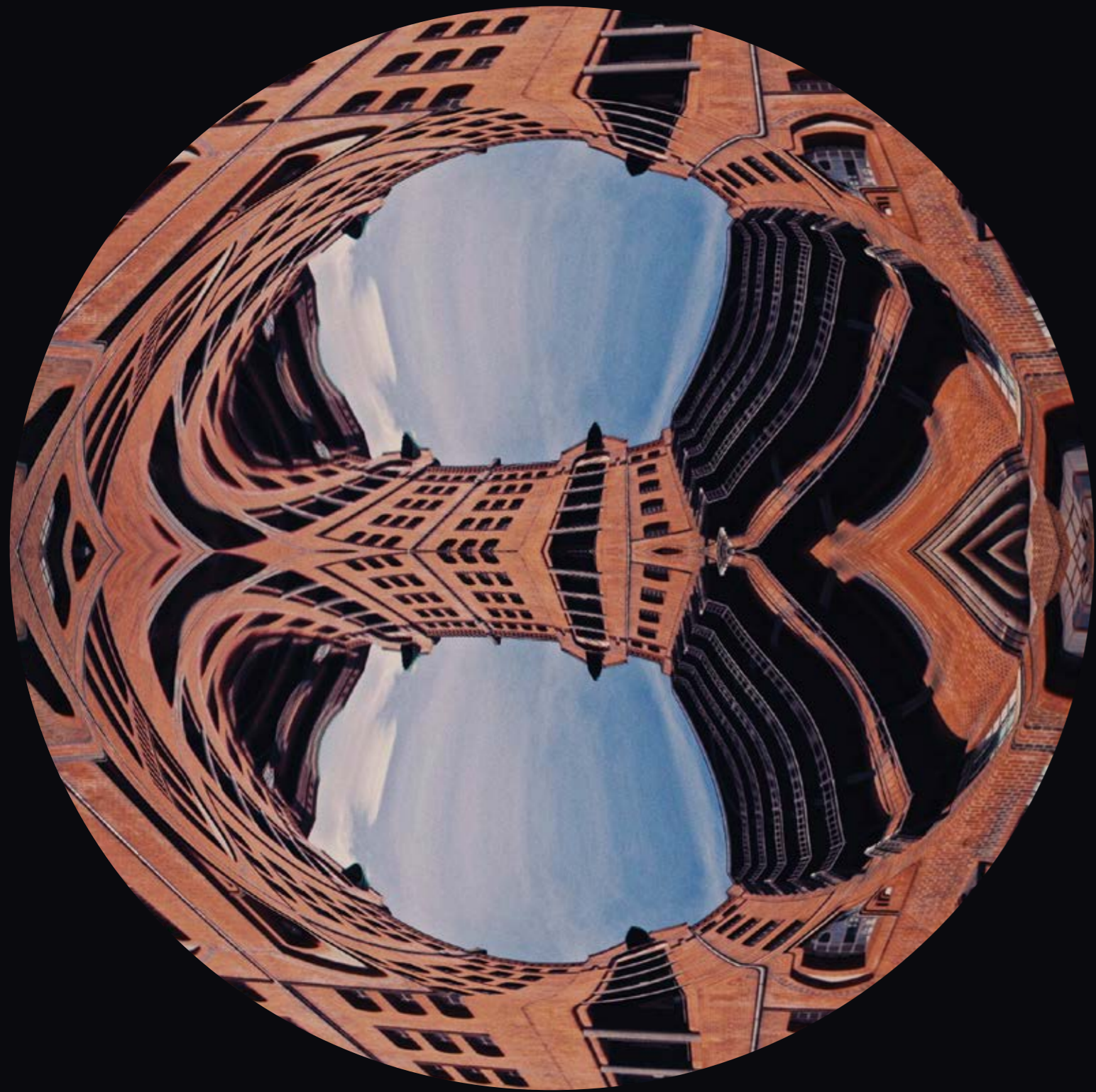
*Video installation*

*Single channel, with sound, 14' 28"*











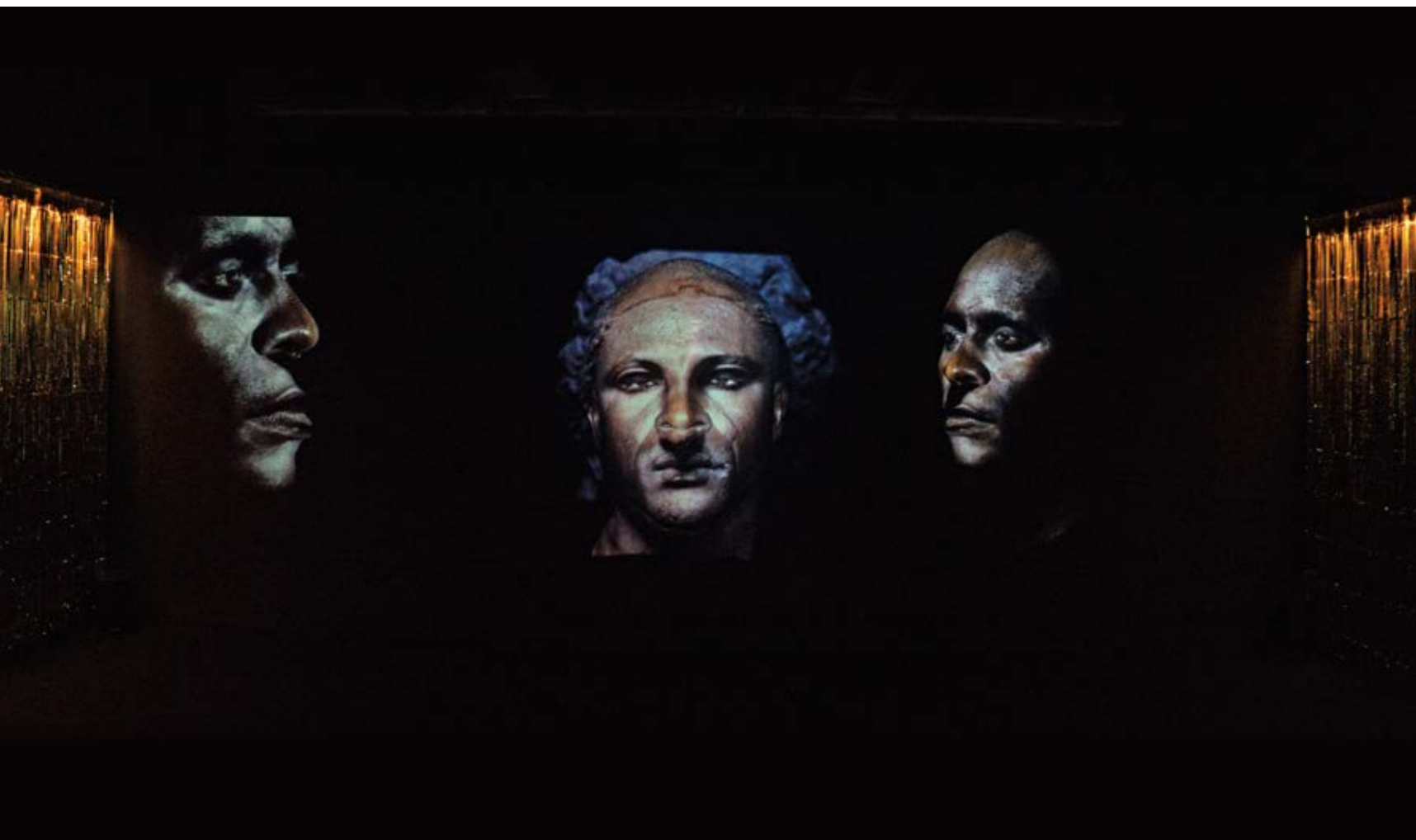




**Atlas Fractured** (2017)  
Video Enstalasyon, renk, ses, 18'  
*Video Installation, color, sound, 18'*





















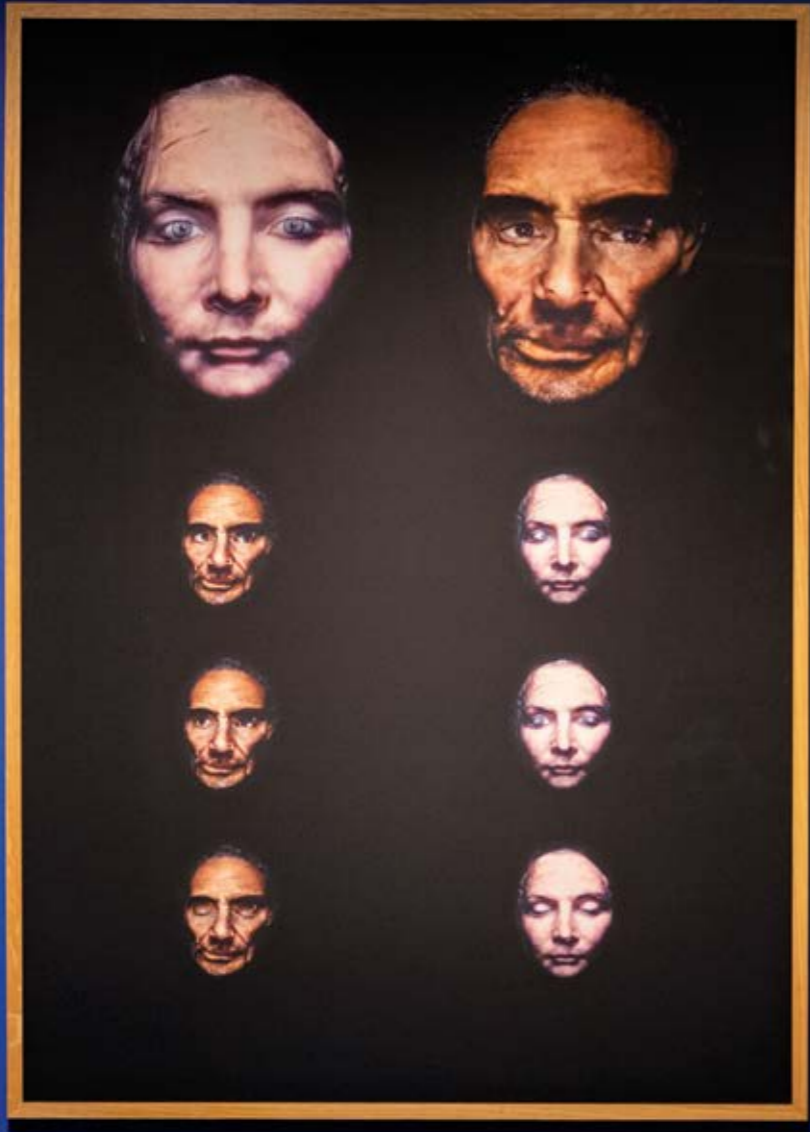
**Atlas Fractured Portraits (2018)**  
Kappa ve alüminyum üzerine  
PhotoRag yumuşak kağıt  
Farklı ölçülerde

**Atlas Fractured Portraits (2018)**  
*PhotoRag ultra smooth paper.*  
*Mounted on kappa and aluminum*  
*Various dimensions*

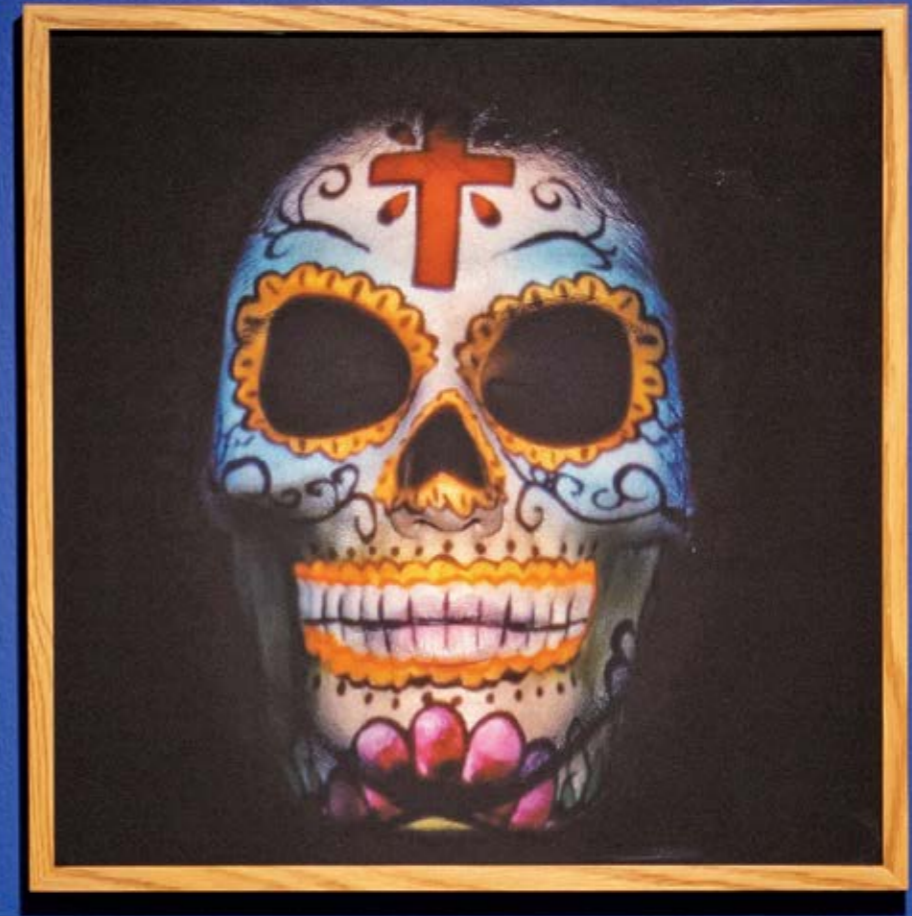






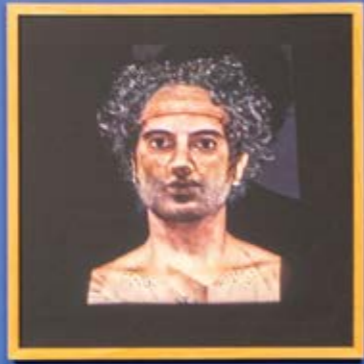


















AKBANK SANAT  
İstiklal Caddesi No: 8 Beyođlu 34435 İstanbul  
T: (212) 252 35 00-01  
www.akbanksanat.com

METİN | TEXT  
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

ÇEVİRİ | TRANSLATION  
Rana Öztürk

FOTOĞRAF | PHOTO  
Serkan Yıldırım

TASARIM | DESIGN  
Being Çözüm

BASKI | PRINT  
Kurumsal Baskı Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.  
Dereboyu Caddesi 2 NuroI Plaza No:21/A  
Maslak/İstanbul  
Tel: (0212) 264 72 16-17