

SIYAH
BEYAZ

esat tekand

02 ARALIK 2011
04 OCAK 2012

02 DECEMBER 2011
04 JANUARY 2012



ESAT TEKAND'IN YAPITLARI ÜZERİNE

Michel Beaud "Kapitalizmin Tarihi" adlı kitabında, A. Guépin'den bir alıntı yapar ("Nantes au XIX. Siècle", 1825). Bu alıntıya göre 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Nantes'lı bir hekim, bir işçi hakkında şunu söylemektedir:

Onun için yaşamak ölmek demektir.

Nantes'lı hekimin bu tanımı, o dönemin tüm işçileri için geçerliydi elbette. Fransa'da olduğu gibi İngiltere, Amerika ve Almanya'daki sanayileşme de, tekstil, demir-çelik ve kömür sektörlerindeki işçi kitlesinin sömürsü üzerine yapılandı. Her ne kadar, çok daha öncelerde yayılmaya başlayan Aydınlanma felsefesi zihinlerde bir ışık yaratmışsa da, yaşamın "ölmek" anlamına gelmesi, pratikte hep geçerli olmuştur.

Yaşamı ölümün karşısı olmaktan ibaret gören kitle, yalnızca işçilerden ibaret değildi. Onların aileleri de söz konusuydu. O aileler (kadınlar ve çocuklar) eğer "şanslı" iseler, ya insani olmayan koşullarda çalışıyorlar ya da barındıkları izbe mekânlara tıkmış bekliyorlardı. Aynı hekimin şu sözleri, işçilerin yanı sıra ailelerin de durumunu açıkça belirliyor:

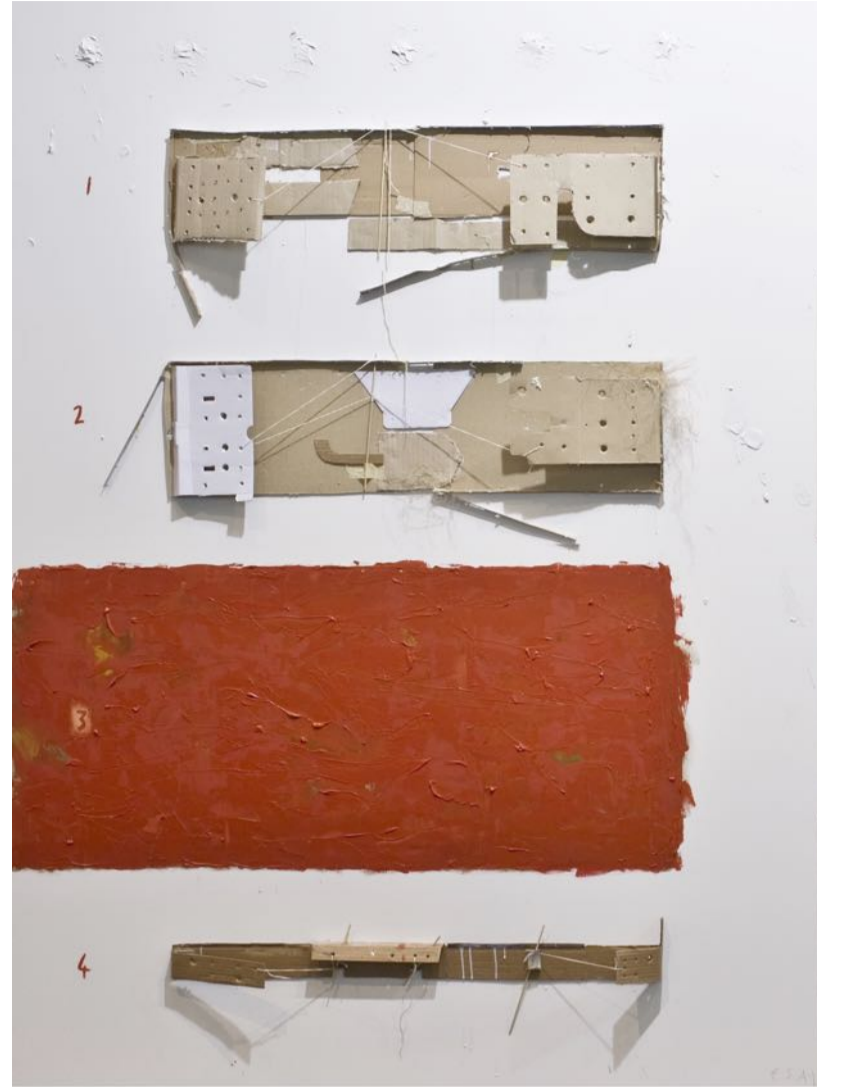
Kendisini ve ailesini doyuracak ekmek parçasından başka, acılarını bir anlık da olsa dindirecek bir şişe şaraptan başka hiçbir şey istemez, hiçbir hak iddiasında bulunmaz. Proleter, yarıklarından rüzgarın estiği sefil odasına girer, on dört saatlik bir işgünüde terledikten sonra girdiği odada çamaşır bile değiştirmez; zira çamaşırını bile yoktur.

Sanayileşmeye dair ütopyalar 19. yüzyılın başından itibaren ortaya atılmaya başladığında, giderek üç

ayak üzerine oturan bir vaat düzlemi oluştu. Bu düzlem, mülkiyet-özgürlük-refah bütünlüğü idi ve ilk bakışta iki farklı görüş içeriyordu: Yüzyılın ilk yarısında bu ütopyalar liberallik bağlamında tasarlanıyorken, ikinci yarısında da sosyalizm düşüncesi çevresinde gelişti.

Yoksullar ya da zenginler... Tüm ütopyalar her iki kesim için bir refah dünyasının projelerini düzenlemekteydi. İşte bu ütopyaları üreten "zihinsel dünya"nın yanı sıra, Nantes'lı hekimin işaret ettiği durumun izbe mekânları, kent pratiğinde yaygınlaşmayı sürdürdü.

Ütopyalar, bir dinamizm yaydığı ölçüde rahatlatıcıdır da... Yoksulları ve zenginleri aynı anda



BAYRAĞIN YENİDEN İNŞASI, 2011 KARIŞIK TEKNİK (DETAY) 195 x 145 x 10 cm
RECONSTRUCTION OF THE FLAG, 2011 MIXED MEDIA (DETAIL) 195 x 145 x 10 cm



İSİMSİZ, 2010 TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 150 x 200 x 9,5 cm
UNTITLED, 2010 MIXED MEDIA ON CANVAS, 150 x 200 x 9,5 cm



HASTA VE YARALI, 2009 KARIŞIK TEKNİK, 200 x 335 x 12 cm
ILL AND WOUNDED, 2009 MIXED MEDIA, 200 x 335 x 12 cm

kapsayan ve böylece toplumun bütününe yönelen, vaatler üzerine bir kavram olduğu için rahatlatıcıdır. Fakat bu rahatlatma kendi içinde bir sorumluluk da gerektirir; dinamizm buradadır. "Toplumsal vaatler" dediğimizde neyi kastediyoruz, mülkiyet-özgürlük-refah bütünlüğünü mü? Evet, ütopyaların hammaddesidir bunlar... Ütopyalar kendisini pratik yaşamdan ayırdıkça, bu hammaddelere daha fazla bağımlı olur; "mevcut durum" yerine "olması gereken"e daha fazla yaklaşır. "Olması gereken"i düşlemek ise rahatlatıcıdır.

Ne var ki ütopyalar, kapitalist süreçte bir rahatlatma aracı değildir ve Thomas More'un (özel mülkiyetin yasaklandığı ve paranın geçersiz kılındığı) bir 15. ve 16. yüzyıl "ada devleti"nde olduğu biçimde ele alınmaz. En azından bu kavram salt rahatlatmak ile bağlantı kurmaz; onun içindeki sorumluluk etkeni, rahat kaçırır.

Zenginlerin ütopyalara gereksinimi, yoksullara göre çok daha azdır. Oysa toplumsal bir ideal için ("olması gereken") yoksulların ütopyası ile zenginlerin ütopyası arasında ve toplumsal mülkiyet-özgürlük-refah temelinde bir örtüşme tasavvur edilir. O dönemin dominant filozoflarından biri olan Hegel, Kant'ın "kendi varoluşu"na bağlı "birey"ine karşı, "vatandaş birey"i öne çıkartırken benzer bir şeyi vurguluyordu: "İnsan,

doğasından kaynaklanan hayvani elde etme güdülerini denetleyebildiği kadar birey olabilir." İdeal bir devlet anlayışında, bir iktidar duygusunun da dizginlenmesi demektir bu...

Yukarıda yazılanlardan yapılacak olan en kaba çıkarım, zenginlerin feragatte bulunmasıdır. Diğer çıkarım da, sonsuz bir zengin olabilmeye ihtirasının dizginlenmesidir. Ama Liberal ütopyalar, zenginlerin feragat etmesinden hiç konu açmaz. Örneğin, burjuvazi adına en "rasyonel" ama aynı zamanda da en acımasız düşünceleri ortaya atan Fransız ekonomist Jean-Baptiste Say, şu aşağıdaki tümceyi öne sürmüştü:

Kendi zenginliğinizden feragat etme pahasına başkasının zenginliğini istemek gerekir.

Say'ın tümcesi, ilk bakışta zenginlerin feragatini (güdülerin denetlenmesini) vurguluyor gibi anlaşılıyorsa da, öyle değildir. Say, yoksulların zengin olma olasılığını, onun çevresindeki zengin nüfusun varlığına bağlar ve o yoksulların, zenginlerin feragatini istememeleri gerektiğini belirtir. Bu tam da liberal ütopyaların, serbest piyasa rahminden doğduğunun açıklamasıdır:

Yoksul olmak bir talihsizliktir ama, insanın kendisi gibi yoksulların arasında yaşaması çok daha büyük bir talihsizliktir. / ...Yoksul, zengin bir nüfus içindeyken, kendi gibi yoksullar arasında olduğundan çok daha büyük

olanağa sahip olur. Hatırlamak gerekir ki, yoksulun umudu zengin hayırseverliğine değil, kendi özçikarı üzerine kurulmuştur.

Sosyalist ütopyalar dönemi ise “sınıfsız toplum” a yol alıştır, burjuvazi ve proletarya çatışmasını zenginlik ve yoksulluk probleminin daha ötesinde görmekle, farklı bir mecrada seyretti. Burada ilk belirleyici etken elbette Marx’ın düşünceleridir. O, “Alman kurtuluşu nasıl gerçekleşebilir?” sorusuna yanıt olarak, burjuva toplumunun “burjuva olmayan” bir sınıfa gereksinimi olduğunu yazmıştı. Söz konusu sınıf radikal bir nitelik taşıyacak, salt kendisi için herhangi bir hak talebinde bulunmayacaktı (zenginlik buna dahildi). En önemlisi, tüm öteki sınıfları özgürlüğe kavuşturmadan, özgürleşmesi mümkün olmayacaktı. İşte proletaryanın tarihsel misyonu buydu ve bu misyon, tüm bu özellikleriyle (ve hayli Hegel’e yaklaşarak) özçikarların dışına kayıyordu. Planlanan “iyi” yaşam yöntemleri birbirlerinden ne kadar farklı olurlarsa olsun, “geleceği” değiştirme bakımından ne kadar farklı idealler ortaya koyarsa koysun ve “mevcut durum” a ne kadar etki ederse etsin, bunlar kısmen “zihinsel dünya” ya bağlı

kaldıkları sürece, yaşamı da bu “zihinsel dünya” ya yüklerler. O halde ölümün karşıtı olmaktan kurtarılacak bir yaşam, pratik ile “zihinsel dünya” arasında bir yerde durur. Pratik dünya (“mevcut durum”) ise, bir yandan tüm somutluğu ve ağırlığı ile sürmektedir; bu kesindir.

Sanat 18. yüzyılda Aydınlanma felsefesinden aldığı ivme ile, giderek kendisini daha çok bu “zihinsel dünya” ya yaklaştırdı, “mevcut durum” un pratiğinden uzaklaştığı ölçüde de kendi gerçekliğine yöneldi. O gerçeklik bir bakıma, 19. yüzyıl kapitalizminin dayattığı pratik karşısında hayli muhalif bir nitelik taşısa da, fiziksel dünyayı değiştirebilmek gibi bir yetinin sahibi değildi; dünyayı genellikle “olması gereken” haliyle gösteriyordu.

Fakat bu sırada Nantes’lı doktorun işçisi yine “yaşamak” sözcüğünün anlamını “ölmek” olarak açıklıyordu ve hâlâ bir çamaşırı yoktu. İşçinin ailesi yine o izbe mekânlarda yaşıyordu. Makinelerin başındaki kadınlar ve çocuklar bir parça ekme için en az 14 saat çalışıyorlardı. Maden ocaklarında çalışan işçiler duvarlara sıvaşan kömür

tozlarını soluyor ve henüz 40 yaşına gelmeden ölüyorlardı. Fabrika kentlerinin üzeri toz bulutu ile örtülüyor, evler, ağaçlar, insanlar gri bir tabakayla kaplanıyordu.

Sonuçta, fiziksel dünya ile “zihinsel dünya” arasında (sanatın da önemli rolü sayesinde) bir çakışma ortaya çıktı. Özellikle 20. yüzyıl filozofları, bu iki dünyayı birleştirebilmek adına, sanattan hayli yararlandılar. Ama şu var ki, sanatın (yapısı gereği) fiziksel dünyaya itibar etmeyen tavrı, pratik gerçekliği ikincil ve daha vulgar bir algılama pozisyonuna itti. Sanatın, bu ikincil ve vulgar dünyaya karşı ürettiği gerçeklik ise, her zaman daha üstün bir algılama çabasına yol açmaktaydı. Kimi filozoflar, ne kadar bu iki dünyayı (sanattan güç alarak) birleştirmeye çalışıyorlarsa da, sanat da o kadar kendi “zihinsel dünya” sını fiziksel dünyaya dayatıyor ve bu yolla meşrulaşıyordu. Böylece fiziksel dünya ile “zihinsel dünya” nın çakışması, yalnızca felsefi metinlerde ya da sanat yapıtları üzerine geliştirilmiş kuramlarda kaldı: Sanat yapıtı (ve onun kuramsal açıklamaları) “mevcut durum” ile “olması gereken” i özerk bir gerçeklik içinde örtüştürürken, fiziksel

dünyanın vulgar gerçekliği ise kendisini hızla üreterek, sokağın pratiğini işgal etti.

Buradaki bir paradoksa da ayrıca dikkat çekmeli: Sanat yapıtının içinde barındırdığı özerk gerçeklik sokağın pratiğini terk ettikçe ve sokağın vulgar gerçekliği de kendisini hızla ürettikçe, sanata gereksinim (ve güven) o oranda arttı. Yani bu iki farklı gerçeklik, kendilerini üretme sürecinde birbirlerinden beslenir oldular.

Bugün de aynı şey oluyor; hattâ bu karşılıklı beslenme, artık kendilerine özgü gerçeklikleri birbirlerinden ayırmaya gerek bile duymuyor. Bu durum belki de, üç yüz yılı aşmış bir sürenin ardından, söz konusu paradoksun ortaya çıkartılması ve ifşa edilmesidir. Ama yine de bu “ifşacı” sanatın kendine sakladığı ve yeni ifşalara muhtaç bir yönü var: Neo-liberal sistemin yaslandığı hayli ütopyik metinlere, o sanatın nasıl bu kadar bağımlı kaldığı... Ortaya bir kez daha, neo-liberalizmin vaatleri ve serbest piyasaya endekli “zihinsel dünya” sını çıkıyor. Ayrıca bu yeni “zihinsel dünya”, kendisini eski ideolojilerden ayırdıkça (onları kendine ait bir okuma yöntemi ile eleştirdikçe), meşruluk bağlamında büyük başarılar elde

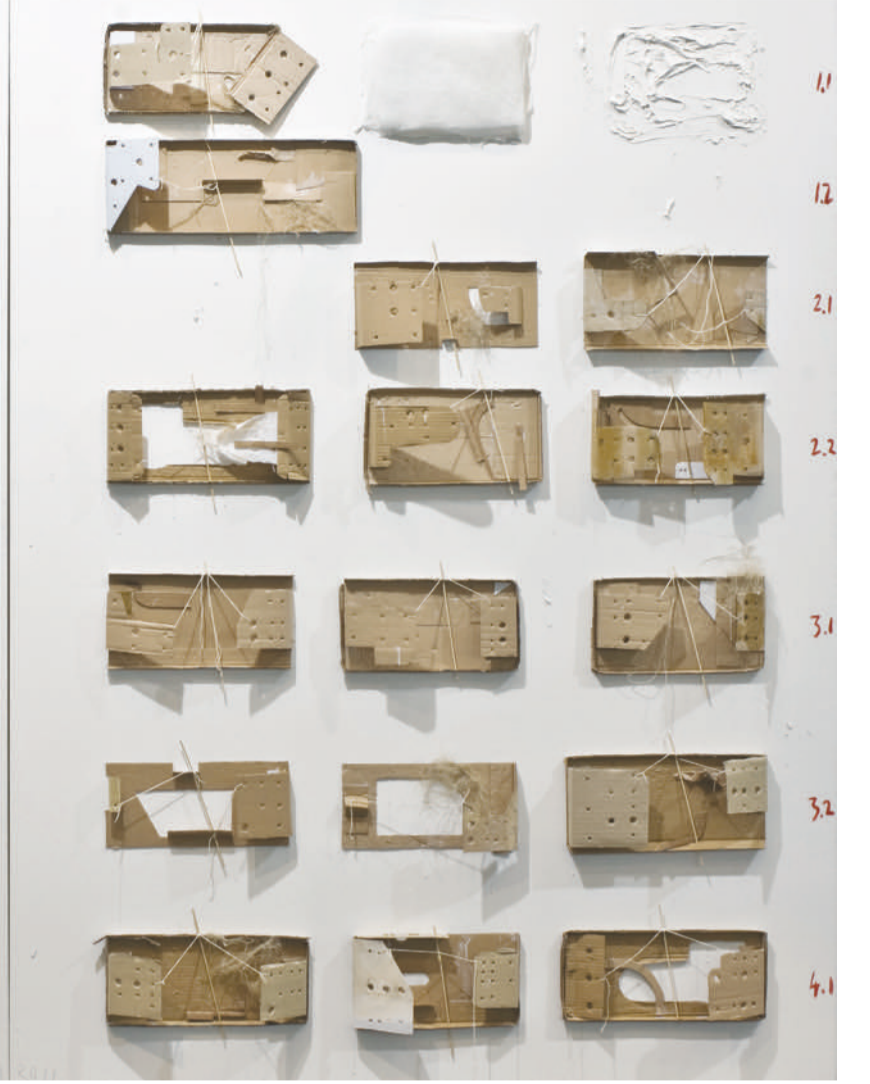
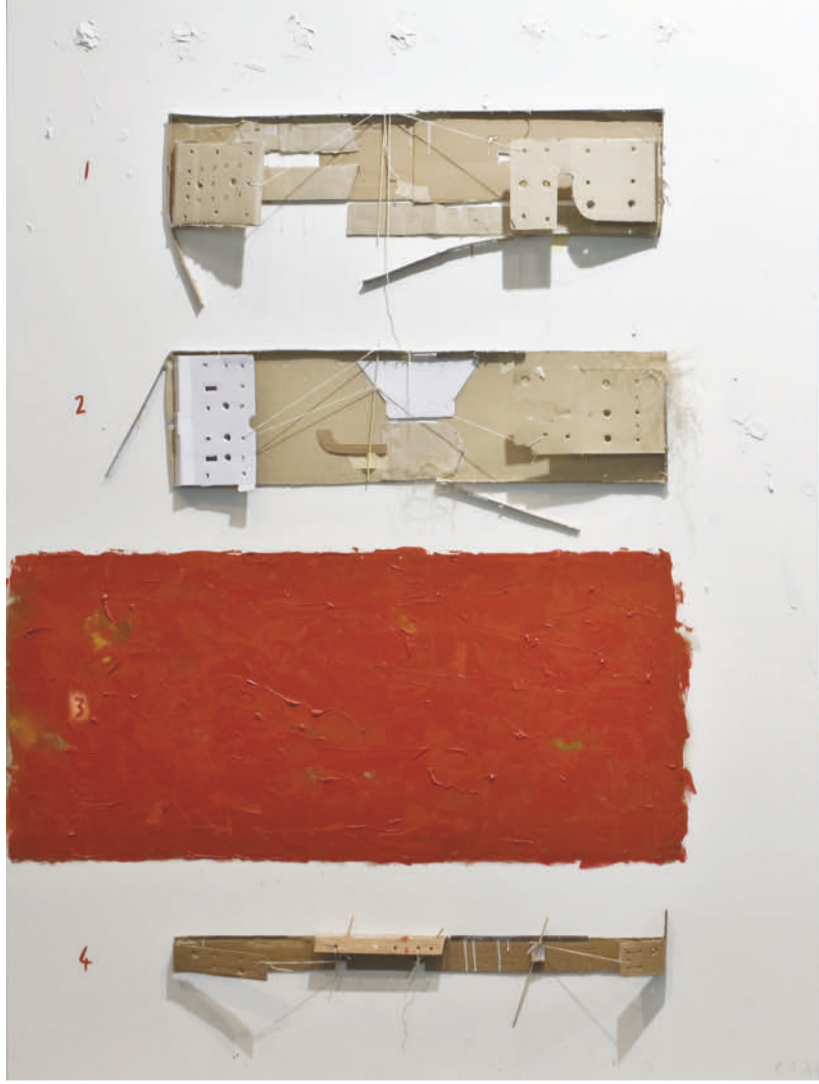
ediyor. Ama sokağın pratiği büyümekten ve kendisini ütopyik planlamaların dışında inşa etmekten asla vazgeçmiyor.

Tam bu noktada Esat Tekand’ın yapıtlarına bakmalıyız. Bunlar, kendi gerçekliği içinden hareket eden sokak pratiğini ve o pratiğe ait bir belleği ortaya koyarlar. Refah projelerini ve o projelere dair ütopyaları hiç önemsemeden, sanatın kendi adına kurduğu bir gerçeklik dünyasına itibar etmeden ilerleyen pratiğin, bellekteki tortulardır bu yapıtlar. Bellek, “şimdiki zaman” dan konuşmak demektir; yani geçmişin tüm deneyimlerini ve o deneyimlerde “görölmüş olanlar” ı günümüze taşıyan bir “şey” dir. Bu böyle olunca, elbette o ilk deneyim sırasında “görölmüş olanlar” olduğu gibi kalmaz; onlar da bir imgeye dönüşür. Fakat bu imgeler, geçmişin ütopyaları değildir: Daha açık bir söyleyişle, geçmişte planlanan “gelecek zamanlar” değildir. Zaten geçmişin “gelecek zaman” planları artık eriyip gitmiş ya da cansızlaşarak fosil halini almıştır.

Esat Tekand, örneğin bir 19.yüzyıl kömür ocağını, sokak pratiğinin içinden çekip alır ve o izbe mekânı günümüze (galeri mekânına) getirir. Bu eylemde iki farklı işleyiş vardır: İlk işleyiş, o kömür ocağının tarihsel belleğidir. Belki de sağlıklı



PİLOTUN ÖLÜMÜ, 2011 KARIŞIK TEKNİK, 195 x 290 x 10 cm
DEATH OF THE PILOT, 2011 MIXED MEDIA, 195 x 290 x 10 cm



BAYRAĞIN YENİDEN İNŞASI, 2011 KARIŞIK TEKNİK (DETAY) 195 x 290 x 10 cm
RECONSTRUCTION OF THE FLAG, 2011 MIXED MEDIA (DETAIL) 195 x 290 x 10 cm

Esat Tekand'ın bu yapıtları, geçmiş zamandan bugüne kadar gelen sürede geçerli olmuş tüm ütopyaları ve dolayısıyla “zihinsel dünya”yı deşifre eder.

koşulları yüzünden yüzlerce işçinin ölümüne neden olmuş o cehennem mekânı, bugün en “güzel” sanat yapıtlarını barındıran, en lüks restoranlara ya da kahvehanelere sahip olan bir “yer”dir. Orayı, dünyanın birçok yerinden gelen turist grupları ziyaret etmektedir. Bir anlamda, ütopya (hiç olmazsa o mekân için) gerçekleşmiştir. Ama o ütopyaların tüm yeryüzüne yayıldığını söylemek, yalnızca bir aldatmacadır. O çekici mekânın hemen biraz ötesinde (ya da birçok uzak yerde), 19. yüzyılın izbe mekânlarına rastlamak mümkündür. Oralarda ütopyanın gerçekleşmediği apaçık görülmektedir. Üstelik o çekici mekânın tarihsel belleği, geçmişin cehennem mekânından haberler vermekte ve şimdiki zamanın görüntüsüne sızmaktadır. Demek ki şimdiki zamanın steril görüntüsünün altında, 19. yüzyıl kömür madeninin cehennem mekânı yatmaktadır. İşte tüm bu zaman alışmalarının bir imgesinin olması ve yapıta aktarılması gerekecektir.

Oysa ikinci işleyiş olarak da şunu da düşünmek gerekir: Bu kömür madeni acaba kendi döneminde bir sanat yapıtlına dönüşürken, bir cehennem mekânı halinde mi yansıyacaktı? Bu pek mümkün değildir. Çünkü dönemin ütopyaları çerçevesinde “zihinsel dünya” içinden seyredilen o mekân, kendi pratik gerçekliğinden

henüz o tarihte de kopmuştu. Oranın tüm pratik gerçekliği, gelecek zamana atfedilen vaatler arasında boğulup gitmişti.

Esat Tekand'ın bu yapıtları, geçmiş zamandan bugüne kadar gelen sürede geçerli olmuş tüm ütopyaları ve dolayısıyla “zihinsel dünya”yı deşifre eder. Yalnızca mekânların görüntüleri ve o mekânların pratik gerçekleri kalmıştır elde... Madem ki o mekânlar, tek bir anda donup kalmamıştır, madem ki bugüne kadar birçok pratiğe bürünmüştür; bu durumda önümüzde yalnızca yaşanmışlıkların tortusu kalır: Mekânların tortusu...

Bu tortunun ayrı ayrı katmanlarını saptamak ve onu bir takım dönemlere göre tasnif etmek olanaksızdır. Bellek o katmanları (şimdiki zamana gelinceye kadar) öylesine kaynaştırmıştır ki, çözmeye çalışmanın anlamı yoktur. Oysa şu pekâlâ yapılabilir: Bu tortuya ütopyaların ya da her tür idealize edilmiş biçimin dışından bakabilmek... En azından, o tortunun içine sızmış ütopyacı görüntülerin ya da ütopyacı anlatıların olabileceğini bilmek... Bu yapılabilir.

Esat Tekand mekânların pratiğini; o pratiklerin tortusunu resmederken, tarihin bize iki farklı kanaldan aktığını göstermektedir. İdealize biçimler ve

anlatılarla birlikte akan bir tarih... Ve bu idealize edilmiş “zihinsel dünya”nın çok uzağından akan, sokak pratiğine bağlı bir tarih... Esat Tekand'ın yapıtlarındaki tarih, ikincisidir; yani sokak pratiğinin tarihidir. Bu tarih akışı, yalnızca bir takım dönemler içinde bütünlükler kurmamıştır; tüm akış süresi boyunca, zamanlar birbirine geçişler yapmışlardır. 19. yüzyıl kömür madenindeki cehennem mekânı, kendi “geleneğini”, bugünün mimarisine taşıyabilmiştir. Sağlıksız-ikame malzemeler ve uyumsuz birleşmeler, şimdiki zamanda da cehennem mekânları yaratırken, bunların “yeni durumlar”ın ürünü olmadığını sezmemek gerekir.

Bu sağlıksız-ikame malzemelerin ve uyumsuz birleşmelerin pratik dünyası, idealize edilmiş biçimlerin ve ütopyacı anlatıların dünyasını dışladığı gibi, onun sanatını da dışlar. Bu yüzden Esat Tekand'ın yapıtları, sokak pratiğine bağlı olarak, ikame malzemelerin uyumsuz bir birleşimidir. O yapıtların malzemedan kotarılmış, kendilerine ait bir gerçeklikleri de yoktur; sıradan hareketlerle üst üste yığılmış ve işlevleri değiştirilmiş birçok malzemenin uyumsuzluğudur, hepsi budur... Aynı geçmişin ütopyalarını dışladığı gibi, günümüzün “yeni vaatler”ini ya da “yeni ütopyalar”ını da dışlar bu yapıtlar... Dahası; onların sanatını da dışladığı çok belirgindir.

ON ESAT TEKAND'S WORKS



İMKANSIZ SİMETRİ, 2010 KARIŞIK TEKNİK, 200 x 200 x 28 cm
IMPOSSIBLE SYMMETRY, 2010 MIXED MEDIA, 200 x 200 x 28 cm

Michel Beaud, in his book titled "A History of Capitalism" quotes from A. Guépin. ("Nantes au XIX. Siècle", 1825). According to this quotation, in the first half of the 19th century a physician from Nantes makes the following remark about a worker:

For him, to live means not to die.

This definition by the physician from Nantes was certainly valid for all the workers of the period. Industrialization in England, America and Germany was also, like in France, structured on the exploitation of the working class in the textile, iron & steel and coal sectors. The fact that to live means "not to die" had always been valid in practice even though the Enlightenment philosophy, which started to spread out long before, originated a spark in the minds of people.

The mass of people who regarded life as the antithesis of death did not compose only of the working class. It also included their families. Those families, (women and children) if they were "lucky", either laboured under inhumane working conditions or they waited crammed in the kennel places where they resided. The following words of the same

physician define the state of the families as well as the workers:

He wants or lays claim to no more than a piece of bread which will feed him and his family, and no more than a bottle of wine which will put his worries at ease even if for an instant. The proletarian enters his miserable room where the wind blows through its crevices; in the room he enters he does not even change his underwear having sweated after a fourteen hour workday; for he does not even have underwear.

When utopias about industrialization began to be suggested as of beginning of the 19th century, a plane of promises originated which increasingly rested on three foundations. This plane was the unity of property-freedom-prosperity and, at first sight it included two different points of view: While these utopias were being designed within the context of liberalism in the first half of the century, they developed around the notion of socialism in the second half of it.

The rich or the poor...All utopias were formulating projects of a prosperous world for both fractions. In addition to the "mental world" generating these utopias, the kennel sites of the condition described by the physician from Nantes continued to become widespread in the urban practice.

Utopias are comforting as much as they spread dynamism...Utopia is comforting because it is a concept conceived on promises simultaneously encompassing both the poor and the rich, and therefore addressing the whole of society. However this comfort inherently necessitates a responsibility; the dynamism lies here. What do we imply when we say "social promises", the unity of property-freedom-prosperity?

Yes, these make up the raw material for utopias...Utopias get more dependent on these raw materials as they separate themselves from the practical life; instead they approximate what "ought to be" rather than "what is present." As for dreaming "what ought to be", it is comforting.

However utopias are not a tool for comfort in the capitalist process and they cannot be approached as they would be in a 15th and 16th century "island state" (where private-property was banned and money was rendered invalid) of Thomas More. At least this concept does not correlate to absolute comfort; its inherent factor of responsibility is discomforting.

The rich people's necessity for utopias is a great deal less than

the poor people's. Yet an overlap of the rich and poor people's utopias on the basis of property-freedom-prosperity is envisioned for a social ideal ("what ought to be"). Hegel, one of the most dominant philosophers of the era, was emphasizing a similar thing when he was asserting the "citizen individual" against Kant's "individual" dependant on his "individual existence": "One becomes an individual as much as he can restrain his innate animal-like drives to acquire." In an ideal sense of the state, this also means restraining a sense of power...

The commonest inference to be made from the abovementioned is that the rich people should self-renounce. Another inference is restraining the greed for gaining wealth. However liberal utopias never mention self-renunciation by the rich. For example the French economist Jean-Baptiste Say who has suggested the most "rational" yet the cruelest ideas on behalf of the bourgeoisie, has posited the following statement:

It is necessary to want other's wealth at the cost of renouncing your own.

Even if at first sight Say's statement seems to suggest self-renunciation by the rich, (restraining the drives) it actually does not. Say relies the possibility of the poor to get rich on the surrounding presence of the rich people's population, and he implies that the poor should not demand self-renunciation by the rich. Precisely this explains for the birth of liberal utopias from the womb of the free-market:

Being poor is a misfortune, yet to live amongst others who are as poor as oneself is a much bigger misfortune. / ...The poor has much bigger resources when in a population of rich people than in a population of poor people like him. It should be remembered that the hope of the poor is founded on his self-interest rather than on the rich people's benevolence.

On other hand, the era of socialist utopias proceeded in a different course in the progress towards a "classless society" by regarding the conflict between the bourgeoisie and the proletariat beyond the problematic of wealth and poverty. The first decisive factor here is of course the ideas of Marx. Marx, in response to the question "how can German liberation be realized?" had written that the bourgeoisie needed a "non-bourgeois" class. Such a class would bear a radical quality; it would not claim any rights (wealth included) solely for

itself. Most importantly it would not be liberated unless it liberated all the other classes. That was the historical mission of the proletariat and this mission with all such features went beyond self-interests (and considerably approximating Hegel).

What has been mentioned so far follows a course oscillating between "what is present" and "what ought to be" as well as metaphorically differentiating between life and death. So to speak if we refer to the statement of the physician from Nantes, these are ideas which define the "to live means not to die" fate of that physician's worker; and which design a process aimed at changing that fate: identifying the problems of the practice and suggesting methods for getting rid of those problems...And to put it clearly, to plan a "good" life from within a "bad" life...

No matter how different they are from one another, how different ideals they introduce in terms of changing the "future" or how much they affect "what is present", the methods of a planned "good" life as much as they remain partially dependant on the "mental world", ascribe life to this "mental world". In that case a life which will be rescued from being the antithesis to death stands in a place between the practice and the "mental world." As for the practical world ("what is present"), it proceeds with all its concreteness and weight; this is for sure.

Art eventually brought itself closer to this "mental world" in the 18th century by means of the momentum provided by the Enlightenment philosophy. And it inclined towards its own reality as much as it moved away from the practice of "what is present." In a sense, that reality did not possess the competence to change the physical world even though it embodied quite a dissident quality in the face of the practice imposed by the 19th century capitalism; generally it displayed the world as it "ought to be". Nevertheless in the meantime, the worker of the physician from Nantes still interpreted the meaning of the word "to live" as "not to die", and he still had no underwear. His family still lived in those kennel places. The women and the children labouring by the machines were working at least 14 hours for only a piece of bread. The workers who

worked at mines were inhaling the coal dusts smeared on the walls and they were dying before reaching the age of 40. The mill towns were getting covered by dust clouds and the houses, trees and people by a gray blanket.

Eventually a conflict emerged (also due to the role played by art) between the physical world and the "mental-world." Particularly the 20th century philosophers benefited from art considerably in the name of uniting these two worlds. However the attitude of art (due to its nature) disregarding the physical world pushed the practical reality into a secondary and more vulgar perception ground. And the reality which art produced against this secondary and vulgar world always evoked a more superior effort to perceive. While some philosophers (encouraged by art) attempted to incorporate

these two worlds, art imposed and thus legitimized its own "mental world" on the physical world. Therefore the coincidence of the physical and the "mental world" remained only in the philosophical texts, or in theories developed on works of art: While the work of art (and its theoretical explanations) overlapped "what is present" with "what ought to be" in an autonomous reality, the vulgar reality of the physical world occupied the street's practice.

Further attention needs to be paid to a paradox here: As the autonomous reality within the work of art abandoned the street's practice and as the street's vulgar reality rapidly reproduced itself, the necessity (and trust) for art increased evenly. So these two different realities came to enrich each other during the self-reproduction process.

The same is happening today; this mutual enrichment no longer requires that these unique realities be differentiated. This situation is perhaps the revelation and the exposure of the mentioned paradox in the wake of more than three centuries. However this "revelatory" art has an aspect which it withholds and which is in need of new revelations: How that art remained so dependent on the fairly utopian texts on which the neo-liberal system relied...Once again neo-liberalism's promises and its "mental world" indexed on free market emerge. Besides, this new "mental world" achieves great success in terms of legitimacy as it breaks away from old ideologies (as it criticizes them with a reading method of its own). However the street's practice never gives up on expanding or constructing itself outside of utopian planning.

Exactly at this point we should look at Esat Tekand's works. They exhibit the street practice which moves within its own reality, and a memory which belongs to that practice. These works are residues in the memory of the practice that proceeds without esteeming a world of reality established by art for itself, disregarding the welfare projects and the utopias about those projects. Memory is to talk from the "present tense"; that is to say it is a "thing" which carries into the present-day all the experiences of the past and "what has been seen" in them. When this so, "what has been seen" during that first experience does not remain the same; they also transform into an image. Though, these images are not utopias of the past: In other words, they are not the "future tense" planned in the past. Besides, the "future tense"



BÜYÜK KARA SÜZGEÇ, 2009 KARIŞIK TEKNİK, 24 x 22 x 3,5 cm
BIG BLACK FILTER, 2009 MIXED MEDIA, 24 x 22 x 3,5 cm



İSİMSİZ, 2000 KONTRAPLAK ÜZERİ KARIŞIK TEKNİK, 24 x 22 x 3,5 cm
BIG BLACK FILTER, 2009 MIXED MEDIA, 24 x 22 x 3,5 cm

plans of the past have either faded away or become lifeless fossils.

Esat Tekand, for example snatches out a 19th century coal mine from the street practice, and brings that kennel site into the present-day (to the gallery space). This action has two different processes: The first process is the historical memory of that coal mine. That location of hell, which probably caused the death of hundreds of workers due to its unhealthy working conditions, is today a "place" accommodating the most "beautiful" works of art, the most luxurious restaurants and cafes. Groups of tourists from all over the world visit that place. In a sense the utopia (at least in that particular place) is realized. Yet to claim that those utopias have spread all over the planet is a deception. Running into kennel sites of the 19th century just next to (or in many far away locations) that attractive place is possible. It can be clearly seen that the utopia is not realized there. Moreover, the historical memory of that attractive place reports from the past's location of hell and it leaks into the appearance of the present day. So the location of hell of the 19th century's coal mine lies beneath the sterile look of the present. Thus an image of all these time-compositions and its transfer onto the work of art is required

However the following should be regarded as the second process:

Would this coal mine, if it were to be transformed into a work of art during its era, be reflected as a location of hell? This is not really possible. Because that place viewed from the "mental world" framed within the period's utopias was at that time already detached from its practical reality. Its practical reality had disappeared among the promises attributed to the future.

These works by Esat Tekand decode all the utopias that have been valid until the present since the past, and therefore they decode the "mental world." Only appearances of those places and their practical realities are left behind...Since those places have not frozen at a particular instant, since they have played the role of many practices until today; what we have in front of us is only the residue of their life experience: The residue of places...

It is impossible to detect this residue's layers individually and to classify it according to certain periods. Memory has merged those layers so (until up to the present) that there is no point trying to disentangle them. However this can be done: To look at this residue beyond utopias or any idealized form...At least to know that there might be utopian appearances or utopian narratives which have leaked in to that residue...This is possible.

Esat Tekand shows us the practice of places; as he paints the residue of those practices he shows us that history flows

through two different channels. A history which flows with idealized forms and narratives...And a history which flows far beyond this idealized "mental world", bound to the street practice...The history within the works of Esat Tekand is the second one; that is the history of the street practice. This course of history has not established unities only in several periods; during its course periods have made transitions into each other. The location of hell of the 19th century coal mine has carried its "tradition" into today's architecture. While unhealthy-substitute materials and disharmonious combinations continue to create locations of hell today, one should anticipate that these are not the products of the "new circumstances."

The practical world of these unhealthy-substitutes and disharmonious combinations excludes the art of idealized forms and utopian narratives as well as their world. Therefore Esat Tekand's works, bound to the street practice, are a disharmonious composition of substitute materials. Those works do not have a reality of their own independent from their materials; the disharmony of many materials whose functions have been changed and which are stacked upon each other ordinarily, that is all...These works as much as they exclude the utopias of the past, exclude the "new promises" or the "new utopias" of today... Moreover; it is very obvious that they exclude today's art.



İSİMSİZ, MDF ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 25,5 x 24 x 3 cm
UNTITLED, MIXED MEDIA ON MDF, 25,5 x 24 x 3 cm



İSİMSİZ, MDF ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 25,5 x 24 x 3 cm
UNTITLED, MIXED MEDIA ON MDF, 25,5 x 24 x 3 cm

GELECEK SERGİ UPCOMING EXHIBITION

ERDAL DUMAN 06 OCAK 01 ŞUBAT 2011 06 JANUARY 01 FEBRUARY 2011



Deniz Güray Modaevi

Bülten Sokak No:13/1 Kavaklıdere / ANKARA

Tel: 0312 467 73 15 Fax:0312 468 98 68

denizguray@ozdemiras.com.tr

**SIYAH
BEYAZ**

SIYAH BEYAZ SANAT GALERİSİ

kavaklıdere sokak 3/1-2 06540 kavaklıdere ANKARA TURKEY

t 0312 428 2641 f 0312 427 0005

www.galerisiyahbeyaz.com galerisiyahbeyaz@gmail.com

tasarım: sera sade çeviri: ayşe draz baskı: rekmay