

ÇIKIŞ YOK YOK

H.G. Masters

Şener Özmen herkes gibi olmak istiyor. Ama Şener Özmen herkes gibi olamaz. Bunu çoktan net bir şekilde ortaya koymuş durumda. Onu bir kez olsun mavi tulumu, kırmızı külotu, sarı kemeri, kırmızı çoraplarıyla "Süper Müslüman" kostümü içinde, kırmızı pelerinini seccade olarak kullanıp namaz kılarken gördüğümüzde, artık geri dönüş yoktur.¹ Bir sanatçı olarak sonsuza dek Kürt kimliğinin temsilcisi gibi görülmeyi istemiyor olabilir belki de. Ama direnişin kutsal üniforması haline gelmiş poşu desenli takım elbisesini her giydiğinde, hareketliliğin yeni merkezinin -güneydoğudaki Paris Komünü'nün- önderi olarak görülecektir.² Çünkü tüm müze çalışanlarının ölümsüz olduğunu yalnızca Şener Özmen ilan edebilir.³ Çünkü bölgenin yükselen burjuva cumhuriyetleri için -geleceğin havlu, tül ve çiçekli basma ulusları- yeni bayraklar yaratabilecek tek kişi Şener Özmen'dir.⁴

Yirmi yıldır Özmen izleyicilerle bir dizi hesaplanmış ve değişen -kendi durumundan esinlenen, ancak sadece kendisiyle sınırlı

kalmayan- ironi tonları ve karamsarlık izleri taşıyan pozisyonlardan ilişki kurmaktadır.⁵ Daha evvel yaptığı romanımsı kitap projesi Tracey Emin'in Öyküsü (2000) kapsamında, üretimlerine damgasını vuran dinamik, şizofrenik bakış açısını tespit etmek mümkündür.⁶ "Abdülbaki Readymade, 21. Yüzyıl'a kalesindeki odasında, Çağdaş İngiliz Sanatı'nın şımarık kızı Tracey Emin'i kaçırma planlarıyla girdi" gibi olağanüstü bir cümle ile başlayan kitapta, genç kahramanın donkişotvari bir hayalperestlikle ve şehvetle bir serüvene atılarak Diyarbakır'dan yola çıkıp uzaklardaki kültür başkentinden bir ganimet ele geçirmek için yaptığı yolculuğun hikâyesi anlatılır.

Bilincinde olduğu çeperdeki konumundan hareketle ve bu konumun içinde yürütülen absürd ya da şiddet içeren eylemlerde bulunma temaları, sonraki on yıl boyunca ağırlıklı olarak videolar üzerinden gelişmiştir. Bu çalışmaların en bilineni, Özmen'i at sırtında, Erkan Özgen'i de Sancho Panza rolünde eşek sırtında tepelerde yol alırken gösteren "Tate Modern'e Giden Yol" dur (2003).

1 "Süper Müslüman" (2003), sanatçısı Süpermen kostümü giymiş olarak namaz kılarken gösteren, 12 dijital baskıdan oluşan bir seridir. Sanatçı burada pelerinini seccade olarak kullanmaktadır.

2 "Optik Propaganda" (2012) adlı çalışmada, Özmen kravatından ayakkabısına, takım elbisesinden gömleğine kadar poşu (cemedani) deseni ile kaplı bir

kiyafet giymektedir. Aynı kumaşla kaplı bir kanepede uzanmaktadır.

3 "Müze çalışanları ölümsüzdür!" (2012) adlı işte daktilo ile bir sayfa üzerine "Müze çalışanları ölümsüzdür!" yazılmış ve çerçevelenmiştir.

4 "Bayraklar" (2012) adlı yerleşirmede duvara takılı altı bayrak direğine masa örtüsü, havlu ve

perde gibi ev içinde karşılaşacağımız çeşitli kumaşlardan yapılmış bayraklar asılmıştır.

5 Özmen'i Kürtlerin durumunun bir sözcüsü ya da temsilcisi olarak görenler, onun işlerinin içeriğini çoğunlukla eşzamanlı siyasi gelişmeler içine yerleştirmeye çalışırlar. Ancak belki de dikkate alınması daha yerinde olacak konu, izleyicilerin siyasi olaylara ilişkin bilgilerinin (ne

kadar bölük pörçük veya sınırlı olursa olsun) Özmen'in işlerini deneyimleyişleri üzerindeki etkisidir.

6 Özmen İstanbul sanat camiasına, ilk sanatsal projesi olan ve geçmişteki şiir çalışmaları üzerine inşa ettiği, sadece bir basılı metin olmanın ötesine geçerek bir nesne -bir dizi sayfa- halini alan "Şizo-Defter" (1999) ile girmiştir.

1990'lı ve 2000'li yılların sanat dünyasında çok tartışılan merkez-çevre dinamiklerinin bir parodisini yaparak, yoldan çevirdikleri bir adamdan, sanki hac ziyaretine gittikleri kutsal bir yeri veya bir pazar yerini sorarmış gibi (ne de olsa bu iki adam takım elbise giymektedir) Londra'daki müzeye giden yolu tarif etmesini isterler.

Bundan sonraki birkaç yıl boyunca Özmen'in ürettiği hemen her şeyde bir şiddet unsuru bulunur. Hatta Gustave Courbet'in 1854 tarihli resmini mizahi bir yaklaşımla Güneydoğu Anadolu'nun ovalarına taşıyarak yeniden canlandırdığı "Karşılaşma ya da Günaydın Bay Courbet" (2004) adlı videosu bile, yöre erkeklerinin oradan geçen seyyaha –Özmen'in pek sevdiği bir yaklaşımla, Avrupa sanat tarihinin içine şiddetli çatışma altmetinleri terk eden bilmece gibi özlü sözlerden birini kullanarak– "realizm ve terörizm aynı boktur" diyerek saldırmaları ve kavgaya tutuşmaları ile sonlanır.⁷ Ahmet Ögüt ile beraber yaptığı "Kan Baldan Tatlıdır" (2004) adlı çizgi roman kitabı bu tür sahnelerle doludur; mesela bu sayfalardan birinde Özmen Documenta 11'in sanat yönetmeni Okwui Enwezor'a suikast düzenlemeye çalıştığını gördüğü bir rüyadan uyanır.⁸

Kariyeri boyunca, otobiyografik olanın sanatsal olanla iç içe geçmesi sonucunda, sanatçı olarak Şener Özmen ile şahıs olarak Şener Özmen sıklıkla birbirine karıştırılmıştır –izleyicileri tarafından da, bizzat sanatçının kendisi tarafından da. Türkiye'de ya da uluslararası bağlamlarda Özmen'in bir Kürt sanatçısı olarak konuştuğunun düşünüldüğü gerçeği de göz önünde bulundurulduğunda, karşımıza sanatsal, kişisel ve politik olanın birbirine dolaştığı, yorumlanması güç bir düğüm çıkar. Özmen'in 2015 yılının Eylül ayında Pilot

Galeri'de gerçekleşen, bu çatışmalı ve birbiriyle bağlantılı memnuniyetsizliklerle dolup taşan sergisine sivri dilli bir hiciv ile "Çıkış Var" adı verilmişti ve sergide ilk karşılaşılan nesne de sanatçının 2014 Ekim'inde kaleme aldığı, İstanbul'daki bir sanatçı konuşmasına katılmak üzere Diyarbakır'dan ayrılmasının mümkün olmayışını Kobani'deki protestolarla ilişkili olarak açıklayan bir mektuptu. Otobiyografik olanı temsil gücüne sahip bir numune mertebesine yükselten bir jest ile galeri duvarına ışık olarak yansıtılmış mektup, ebedi bir mesaj taşıyan antik bir tablete benziyordu. "Çıkış Var" sergisinin içine benzer bir şekilde sıkışmış bir başka imge ise eski Mezopotamya'da yarı kadın yarı yılan görünümüne kadim bir mitik figür olan Şahmaran'ın bakır tepsi üzerine işlenmiş resmidir (ilginç bir şekilde, buradaki görüntü kalın bıyıklarıyla biraz da Özmen'e benzemektedir) ve etrafı da mermilerden oluşan halka şeklinde bir süsleme ile çevrilidir. Serginin alaycı merkezinde de siyah arka plan önünde siyah bir kıyafet giymiş Özmen'i beyaz bir güvercine bakarken gösteren "Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?" (2015) başlıklı video çalışması bulunmaktadır.⁹ Bu video, sanatçının düşüncelerini dile getiren bir çocuğun (sanatçının oğlu Robin'in) sesinin "Açıkçası sevgili beyaz güvercin, seninle pek itibar görmeyen hayatımız cehenneme dönmeden önce biraraya gelmeliydik, şimdi değil!" demesiyle başlar ve "Salıvereceğim seni sevgili beyaz ve umutsuz güvercin. Siyaseten değil. Bunca beyaz güvercinin yaşadığı bir coğrafyada barıştan söz edemediğimiz için," demesiyle sonlanır.

Altı aydan biraz uzun bir sürenin ardından, bu "barış" üzerine daha birçok şey olduktan sonra,

Arter'de Şener Özmen'in bunlardan tamamen farklı –kasıtlı olarak günümüzden kopuk– çarpıcı bir pozla karşımıza çıktığını görüyoruz. Mart 2016 Özmen'i Koh Samui sahilinde uzanmış halde görmeyi beklemeyeceğimiz bir vakit gibi görülebilir, ama "Güneşsiz Bir Gün / Koh Samui" (2016) adlı çalışmada, boyutları büyütülmüş, tek slaytlık bir slayt bakma kutusunda tam da bunu görürüz. Oradadır işte ve şöyle demektedir sanki: Herkes tatil hak eder, ben de hak ediyorum. Böylece Özmen kendini bir kez daha bir sefere çıkmış olarak sunar, ama bu kez Batı'ya değil ötedeki Güneydoğu'ya uzanmıştır. Eğer Samui Adası'ndaki bu sahile o gidebiliyorsa, diğer herkes de gidebilir demektir –peki bu gerçekten de bu kadar radikal bir önerme olmak zorunda mıydı?

Oysa bu bağlamda, bir yeri geride bırakma arzusu, bir mola verme, tatile çıkma arzusu, aslında bir yerin yerlisi olma gerçeğinin altını iki kere çizmektedir. Bu lüks, huzurlu sahil manzarası günümüzde Diyarbakır'ın içinde bulunduğu halin dramatik bir şekilde tam zıddını temsil etmektedir.¹⁰ Özmen'i tam da böyle bir zamanda tatil yaparken görmek yadsınamayacak bir ürperti hissettirdiğinden olsa gerek, kafalarımızda Özmen'in kimliğine ve kendi kimliğimize ve bu ikisi arasındaki her türlü farklılığa ilişkin fikirler gezinmeye başlamıştır bile. Bu kopukluk hali, Özmen'in sahne olarak üç ahşap taht kullandığı kasvetli ve sade sergisi "Filtresiz"de Kürt kültürü, tarihi ve Güneydoğu'daki mevcut duruma yönelik belirgin atıflarla daha da artar. Güneydoğu'da yaz aylarında sıcaklardan ve akreplerden kaçmak için evlerin çatılarına yerleştirilen yerden yükseltilmiş ahşap platformlar örnek alınarak hazırlanmış olan bu tahtların üzerine sanatçının "filtre

edilmemiş anıları" ile ilgili tasvirler de kazanmıştır. Tahtların rahat edilecek, güvenli yerler olmaları beklense de, üzerlerine kazanmış, uzun bir kültürel çatışma geçmişine içine yayılmış trajik olayları hatırlatan imgeler bunun aksini ima etmektedir. Bu tahtlardan birinde bir su kulesinden aşağıya düşen bir figür, silahını bir kediye doğrultmuş bir asker, elinden yanlışlıkla bir el bombası düşüren bir çocuk ve bir akrep görülür.¹¹ Bir diğer tahtın üzerinde bulunan tasvirler daha eski tarihlere uzanarak eski Mezopotamya uygarlıklarının kullandığı başka figürlerin yanı sıra Davut Yıldızı, bir Ermeni haçı, Arapça yazılmış Allah, Hilal ve Yıldız ve Yezidi sembolü yirmi bir saçaklı güneş gibi daha yakın zamanlara ait semboller de içerir.¹² Görünüşe göre rahatlığın sunduğu hiçbir güvence, gerçeklerden kaçılarak ulaşılabilecek gerçek bir kurtuluş yoktur.

Her bir taht sadece bir (ilk ikisi birer video ve sonuncusu da bir fotografik görüntü olan) "imgeyi" çerçevelemekte, böylece mecazi güçlerini ve belirsizliklerini daha ileri bir seviyeye çekmektedir. Özmen'in "Filtresiz" sergisindeki "Güneşsiz Bir Gün / Koh Samui" adlı fotoğrafında olduğu gibi, ne zaman bir sanatçı kendisini işinin içine yerleştirecek olsa, çoğunlukla "sanatçının bizimle kim olarak konuştuğu" sorusu karşımıza çıkar. Daha önceki yıllarda gerçekleştirdiği "Kavşak" (2009) adlı, en sıradan sahnelerden birini mitoloji ve kasvetli bir derinliğe sarmalayarak sunduğu fotoğrafında, Şener Özmen'e benzeyen ve yolun kenarındaki kirli su birikintisine bakan adamı gördüğümüzde, kendimize gördüğümüzün sanatçının kendisi mi yoksa sadece bir sanatçı figürü mü olduğu, ya da belki de özellikle bir Kürt sanatçı mı olduğu sorularını sormadan edemeyiz.

7 Özmen bir yandan da, yoksulluk ve babalarının çalışmıyor oluşu ile ilgili bir şarkı söyleyen ve bu sırada yüzleri giderek daha hırpalanmış, yaralı bereli ve kan revan içinde kalan iki kızı gösteren videosu "Bizim Köy" (2004) gibi güçlü, özeleştirici içerikler de üretiyordu. Bu videolar arasında belki de en kasvetli

olanı, başını elleri arasına almış perişan görünümüne bir adam ile bütün bir paket sigarayı içen bir kadını gösteren "Bitti mi?" (2007) adlı çalışmadır. Kadın paketi bitirince adam aşağıya bir sepet sallandırıp bakkaldan bir paket daha ister, sepetle yukarıya bir tabanca gelir ve adam tabancayı havada

sallamaya başlar. Fonda bir Papa Roach şarkısı çalmaktadır: "Birbirimizi öldürmek bizim doğamızda var. Bizim doğamızda var öldürmek, öldürmek, öldürmek..."

8 Keskin nişancı: "Çıkıyor işte orospu çocuğu! Biraz daha sola, hadi dostum! Kahretsin, önüne katılımcı sanatçılardan biri

geçti." Enwezor ise şöyle yanıt verir: "Ezilen ülke sanatçılarına sesleniyorum: Asistan küratörlerimize şarbolu proje dosyası göndermekten vazgeçin! Sizden korkmuyoruz (...). Gücünüz bu büyük sergiyi sabotaj etmeye yetmeyecektir! Keh keh keh! Oldu mu?" Bir sonraki karede, Özmen'in karakteri uyanarak

şöyle der: "Bugün hangi küratörü karşılayacağımı unuttum. Offfffffff..."

9 Bu işin yapısı, Joseph Beuys'un ticari bir galeride gerçekleştirdiği tek sergisinin açılışında, kendisini altın varak ve bal ile kaplayarak galeride dolaşip, elindeki ölü tavşana

tek tek bütün yapıtları anlattığı "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" (1965) adlı işini de hatırlatır.

10 Özellikle Sur'un (Diyarbakır'ın eski kale içi yerleşimi) son zamanlarda çekilmiş fotoğraflarındaki kent içi çatışmalar sebebiyle tamamıyla tahrip

olmuş binalara ve yerlerinden edilmiş halka baktığımızda burada bahsedilen durum çok net görünmektedir.

11 Tehlikeli olan akrepler sadece doğada bulunanları değil Türkiye'nin güvenlik güçlerinin kullandığı "akrep" ismi verilen zırhlı araçları da kapsamaktadır.

12 Kare biçiminde Küfi yazıyla yazılmış bir başka ikonda, "Türksen övün değilsen itaat et" yazılıdır; bu ifade, 2015 yılının sonlarına doğru Türkiye güvenlik güçleri tarafından Kürt yerleşimi Silvan'da yazılmış bir duvar yazısından alınmıştır.

Yoksa davet edilmeden içine girdiğimiz bu sahne, mitolojideki o kendi zararına olacak kadar yakışıklı avcının soyundan gelen birinin başrolünde olduğu bir sahne midir? Ya da bu basitçe kendi içinin derinliklerine bakan, gerçekten kim olduğu görüntü açısından hiçbir önem taşımayan bir adam mıdır? Burada yine, şizofrenik olan yanıt, aynı anda hem bu alternatiflerin hepsini kapsayan hem de hiçbirini olmayan bir yanıtıdır.¹³ Burada, yapıttaki öznenin kimliğini tespit etmek fotoğrafın nihai olarak tutuklanma ve mahkumiyetine yol açacak suçlamaları bile henüz tam olarak şekillendirememişken gerçekleştirilmiş bir tür idari gözaltına alma olacaktır (herhangi biri: “çok banal”; sanatçının kendisi: “çok tekbenci”; Kürt sanatçı: “çok didaktik”).¹⁴ Bunun yerine, Courbet tarafından yapılmış gerçekçi bir resimle karşı karşıya olduğumuzdakine benzer bir şekilde, bu görüntünün, hem bir parçası olduğu hem de ondan bağımsız olduğu bir gerçekliğe dahil olduğunu, birden fazla kişilik taşıyışıyla, eşzamanlı olarak hem fantezi hem de gerçekliğin var olduğu bir alanda bulunduğunu kabullenebilme ve kendi özerk alanında varolmasına izin verebilme mecburiyetindeyiz. Nihayetinde, “Kavşak”taki adamın kirliliği suyu mu incelediğinden, kendi yansımaya mı baktığından bile tam olarak emin değiliz.

Sonuçta, belki de bu önemli değildir. Her koşulda, “Kavşak”taki adam etrafındaki kasvetli manzara ve/veya suda yansıyan kendi kimliği tarafından kapana kısırlanmıştır. Bunların her ikisi de Özmen’in sahip olmadığını ima ettiği tek bir şeye bağlıdır: “Huzurlu bir hayat.”¹⁵ “Filtresiz” sergisindeki tahtlardan birini, geleneksel olarak geceleri mahremiyet sağlamak, yakın

zamanlardaki çatışmalarda evleri keskin nişancı kurşunlardan korumak için asılan battaniyeleri hatırlatacak şekilde kumaşla çevreleme kararında da aynı “huzurlu hayat” arzusu yankılanır. Kumaş üzerine yansıtılan video Grimm Kardeşler’den çıkmış bir masal gibidir: Üç kız bir tepede ip atlamaya başlarlar. Onların atlayıp zıplamalarıyla kalkan toz her yeri kaplar ve onlar da karanlık bulutların içinde kaybolurlar. Uğursuz, açıklanamayan bir kuvvet tarafından istila edilen sıradan bir etkinliği gösteren videonun alegorik bir havası vardır.

Üçüncü tahtın üzerinde, ekranında sekiz dilde “Media offline” (Medya çevrimdışı) yazılı (yukarıdan aşağıya doğru: İngilizce, Japonca, Fransızca, Almanca, Çince, İspanyolca, İtalyanca ve Korece) bir video ekranı bulunmaktadır ve ekrandaki bir dizi daire kendi hallerinde hareket etmektedir.¹⁶ “Sanatçı Tarafından Uygulanmış Bir Sansürden Geriye Kalanlar” (2016) adlı bu video aslında bir çifte kısıtlamanın ürünüdür: Ekranda hareket eden daireler bizim görmediğimiz bir videonun sansürlenmiş bölümleridir. Buradaki çifte olumsuzlama, aynı anda hem iyicil hem de tuhaf bir biçimde merak uyandırıcı ama bir taraftan da bir ekran koruyucunun bütün dokunaklılığını taşıyan bu görüntüyü oluşturur sonunda. Bu mütevazı sansür taklidi –ister ahlaki ister politik çerçevede ele alınsın– “hassas” içeriklere erişimi zaten engelleyen mevcut sansüre ilaveten, kaçınılmaz olarak 2015 sonları ve 2016 başlarında ülkenin bazı bölgelerindeki olaylar hakkında bilgi edinmeyi tamamen imkânsız kılan sansür girdabı ile ilişkilendirilecektir.

Buradaki çifte açmaz hali, Özmen’in “çıkış yolunun” dahi hayali olduğu diğer yapıtlarını

hatırlatır. Daha önceki videolarından “Çıkış”ta (2003) kot pantolon giymiş genç bir adamı yıkılmış beton binalar içinde koşarken, sürünerek enkazın altından çıkarken görürüz, ancak tüm bu çabaları sonrasında nefes nefese ve bitkin bir halde kendisini yeniden ilk başladığı yerdeki aynı manzara içinde bulur. Video döndükçe o da tekrar tekrar aynı şeyleri yapar. Koh Samui plajı veya Diyarbakır’ın tarlaları gibi açık alanlarda bile bir kısırlanmışlık hissi vardır. “Sanatçı Aslında Ne İster?” (2012) adlı videosunda Özmen yeni sürülmüş bir tarlada durmaktadır, kuzeye, güneye, batıya ve doğuya döndükten sonra doğrudan kameraya dönerek konuşmaya ve önce zemini işaret ederek, sonra izleyiciye doğru, en sonunda da kolları iki yana açık halde etrafındaki boş manzarayı muhatap alarak çeşitli hareketler yapar. Söyledikleri, uçakların iniş ve kalkış sesleri arasında boğulmuş gider. Dudak ummasını bilenler (ve duvar etiketlerini okuyanlar) belki de “Sizce bulunduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?” diye sorduğunu anlayabilecektir. Biz onu açık seçik duyamadığımız ve o da bizi tabii ki duyamayacağı halde, sorusuna hep bir ağızdan vereceğimiz yanıt, kulaklarda çınlayacak bir “evet” olmalıdır. Ne de olsa, etraflarında olup biten her şeye rağmen, kendi kaderlerini tayin etme hakkı görüntülerin en temel hakkıdır.

H.G. Masters ArtAsiaPacific dergisi ile yıllık ArtAsiaPacific Almanac’ın editörüdür.

¹³Bu olasılıklardan birini seçen Barbara Heinrich, *Bir Şener Özmen Kitabı* (Art-ist, İstanbul, 2011, s. 71-75) içinde yer alan “Buradan Nereye?” başlıklı metninde şöyle yazar: “Sanatçının rolü Şener Özmen’in işlerinde merkezi bir motiftir. Buna sadece sanatçının kişisel durumu

ve sorumluluğu değil, sanat sisteminin yapılarıyla haşır neşir oluş biçimi (...) ya da toplumsal politik ilişkilerle alışverişin bir gereci olarak sanatın etkisinin sorgulanması da dahildir.”

¹⁴Özmen, İz Öztat ve Azra Tüzünoğlu ile *Bir Şener*

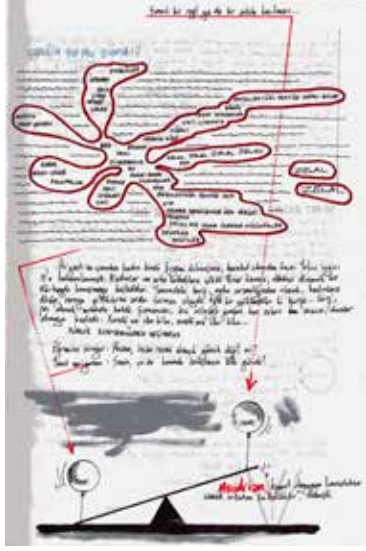
Özmen Kitabı içinde yer alan bir konuşmasında şöyle der: “Yanlış okuma dediğimiz şey de sonuç itibarıyla bir okuma biçimi’dir (...) Buradan baktığımızda, işlerimin Kürt kimliği veyahut çokça coğrafi mefhumlar üzerinden okunması, okunuyor olması

da ileri bir adım sayılmalı. Yanlış okuma kaçınılmaz ise, bundan neden zevk almayayım? Anlamı da bu yanlış okumalar yaratmıyor mu? (...) Burada, Kürtlere ilişkin genel histerik bakışın da etkileri olduğunu düşünüyorum. (...) Ben işlerimin yaşadığım coğrafya ile ilgisi olmadığını söylemiyorum,

burada yaşadığıma göre, başka türlü olması da mümkün görünmüyor. Fakat sorun bu değil, üstelik bu sadece benimle ilgili bir sorun da değil. Zira, sorunu –esasen yanlış– yaratan ben değilim, ben içindeyim, tıpkı diğerleri gibi, ı-çin-de-yim bu sorunun.”

¹⁵Pilot Galeri’de gerçekleştirdiği “Sıfır Tolerans” sergisi hakkında Merve Arkanlar ile Aralık 2012 tarihinde *Timeout İstanbul* için yaptığı röportajda Özmen şöyle der: “Huzurlu bir hayat dışında hiçbir şey talep etmiyorum.”

¹⁶Ekrandaki bu görüntü Adobe Premiere video-kurgu yazılımından alınmıştır.



Şener Özmen
Şizo-Defter | Schizo-Notebook
1999, El yapımı kitap | Handmade book
Özel koleksiyon | Private collection



Şener Özmen (with Cengiz Tekin ile)
Karşılaşma ya da Günaydın Bay Courbet | The Meeting or Bonjour Mr. Courbet
2004, Video, 3'16"

Sanatçının ve Pilot Galerisi'nin (İstanbul) izniyle
Courtesy of the artist and Pilot Gallery (İstanbul)

Retrospektif
deyince,
bugüne değin
sergilen(me)-
miş bütün
çalışmalarımı
göstermek
istiyorum!

I want, when speaking of retrospective, to show all my works that have (not) been exhibited to date!



Şener Özmen
Bitt mi? | Is it over?
2007, Tek kanallı video, DV, renkli, sesli | Single-channel video, DV, colour, sound, 6'18''



Sanatçının ve Pilot Galerinin (İstanbul) izniyle
Courtesy of the artist and Pilot Gallery (İstanbul)

Şener Özmen
Kavşak | Crossroads
2009, C-print, 80 x 120 cm

Not Not an Exit

H.G. Masters

Şener Özmen wants to be just like everyone else. But Şener Özmen cannot be like everyone else. He has already ensured that. Once you have seen him praying in his “Supermuslim” costume – blue unitard, red briefs, yellow belt, red socks, with his red cape transformed into a prayer mat – there is no turning back.¹ As an artist, he may not want to be forever seen as the representative of Kurdish identity. But every time he puts on his *poşu*-patterned suit, the sacred uniform of resistance, he will be recognized as the leader of the new centre of action: the Paris Commune of the southeast.² Because only Şener Özmen can proclaim that all museum workers are immortal.³ Because only Şener Özmen can create new flags for the region’s aspiring bourgeois republics: the future terrycloth, tulle and floral-print nations.⁴

For two decades now, Özmen has been engaging with audiences from a series of calculated and shifting positions – inspired by, but not limited to, his own – inflected with irony and scarred with pessimism.⁵ In his earlier novelistic book project, “The Story of Tracey Emin” (2000), we can detect the dynamic, schizophrenic perspective that underwrites his productions.⁶ The book begins with the

extraordinary line, “Abdülkâki Readymade welcomed the twenty-first century in the castle, with plans of abducting Tracey Emin, the pampered girl of Young British Art,” and proceeds to tell a story of the young hero venturing out from Diyarbakır on a quixotic, libidinous quest to attain a prize from the distant cultural capital.

These motifs, of absurd or violent acts being committed from and within a self-identified peripheral position, were developed primarily in videos over the next decade. The best known of these, “The Road to Tate Modern” (2003), captures Özmen on horseback and Erkan Özgen on a mule, playing the Sancho Panza role, riding together in the hills. They hail a man travelling on foot to ask directions to the London museum, as if it were a pilgrimage site or marketplace (the two men are wearing suits, after all), in a parody of the centre-periphery dynamics much discussed in the art world of the 1990s and 2000s.

For several years afterward, almost everything Özmen produced was laced with violence. Even his humorous video-restaging of the 1854 Gustave Courbet painting, relocated to the plains of south-eastern Anatolia, “The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet” (2004), ends in a

1 “Supermuslim” (2003) is a set of 12 digital prints, showing the artist praying while dressed in a Superman costume. He utilises his cape as a prayer mat.

2 In “Optical Propaganda” (2012), Özmen dresses from necktie to shoes in a suit and shirts made with the *kefiyyeh* (*cemedani*) print. He lounges on a sofa covered in the same fabric.

3 The phrase “Müze çalışanları ölümsüzdür!” is typed onto paper and framed in “Museum Workers Are Immortal” (2012).

4 “Flags” (2012) is an installation of six poles mounted on the wall with flags made from various domestic fabrics, from tablecloths to towels and curtains.

5 Those who might see Özmen

as a spokesperson or representative, of the Kurdish condition often attempt to map the content of his work onto contemporaneous political developments. But perhaps it is more pertinent to consider how viewers’ knowledge (however fragmentary or limited) of political events impacts their experience of his work.

6 Özmen entered the Istanbul art sphere with his “Schizo Notebook” (1999), his first art project that built on his previous medium of poetry while becoming an object – a pile of pages – rather than merely a printed text.

7 Özmen was also producing strong, self-critical gestures, like “Our Village” (2004), a video of two girls singing a song about

brawl, with the local men assailing the wandering traveller, declaring that “realism and terrorism are the same shit” – one of the cryptic maxims favoured by Özmen that injects the subtext of violent conflict into European art history.⁷ The comic book he made in collaboration with Ahmet Ögüt, “Blood Sweeter Than Honey” (2004), is full of such scenes, such as the page in which Özmen wakes up from a dream in which he is trying to assassinate Documenta 11 artistic director Okwui Enwezor.⁸

Throughout his career, Şener Özmen the artist and Şener Özmen the person have been frequently conflated – often by his audience, and just as often by the artist himself, as the autobiographical merges with the artistic. Coupled with the reality that in Turkish or international contexts Özmen is seen to be speaking as a Kurdish artist, this creates an interpretative knot in which the artistic, personal and political become entangled. Brimming with these conflicted, interrelated frustrations was Özmen’s September 2015 exhibition at Pilot Gallery, which had the pointedly ironic title “There Is a Way Out”, and where the introductory object was a letter written in October 2014 explaining why he had not been able leave Diyarbakır to join an artists’ conversation in Istanbul, because of the Kobanî protests. The letter was illuminated on the gallery wall, like an ancient tablet carrying a timeless message, a gesture that elevated the autobiographical to the realm of the representative. Similarly, trapped in “There is a Way Out” was an image of the ancient mythical

poverty and their father’s inability to work, as their faces become progressively more battered, bruised and bloody. The bleakest of his videos is perhaps “Is It Over” (2007), which features a woman smoking an entire pack of cigarettes while a distraught-looking man holds his head in his hands. When she’s finished, he orders another pack for her,

sending a basket out of the window to the bakkal down below, and up comes a gun, which he brandishes, as a Papa Roach song plays “It’s in our nature to kill each other. It’s in our nature to kill, kill, kill...”

8 The sniper says: “Here comes the son of a bitch. More to the left, come on my friend. Damn it, one of the participant

figure of Şahmaran, a hybrid female-snake from ancient Mesopotamia, which was engraved on a copper plate (and, curiously, looked a little like Özmen himself, with a thick moustache) and which was encircled with a decorative ring of bullets. At the sardonic core of the exhibition was the video “How to Tell Peace to a Living Dove” (2015), in which Özmen, wearing black against a black background, is seen staring at a white bird.⁹ We hear a boy’s voice (his son Robîn’s) narrating the artist’s thoughts, beginning with: “Frankly, dear little dove, you and I should have met well before our unrecognised lives went to hell, not now!” and ends with the lines: “I will set you free dear white, desperate dove. Not politically. For we are unable to talk about peace in a land like this, full of doves.”

At Arter, a little more than six months later, after so much more of this “peace”, we encounter Şener Özmen striking an entirely pose – one that is intentionally dislocated from the present. March 2016 might seem like the strangest time to see Özmen lounging on a tropical beach, inside an enlarged version of a single-slide viewer, in “An Overcast Day / Koh Samui” (2016). There he is, as if to say: everyone deserves a vacation and so do I. So Özmen presents himself again on an expedition – not to the West this time but even further to the southeast. If he can make it to the beach in Samui Island, so can anyone else – and should that really be such a radical proposition?

Yet, in this context, the desire to leave a place behind – to take a break, to go on holiday – doubly underscores the reality of being from

artists has stepped in front of him.” Enwezor is seen saying: “I am addressing to [sic] the artists of oppressed countries: Give up sending project files with anthrax to our assistant curators! We are not afraid of you [...] You are not powerful enough to sabotage this big exhibition! Huh huh huh! Ok?” In the next frame, the Özmen character wakes up, saying, “I

forgot which curator I am meeting today. Ooffffffff.”

9 The arrangement recalls Joseph Beuys’ “How to Explain Pictures to a Dead Hare” (1965), in which Beuys covered himself in gold leaf and honey, and, at the opening of his only exhibition in a commercial gallery, took a dead hare around to each of the artworks to explain it.

somewhere. The lush, tranquil, seaside idyll serves as a dramatic inverse of Diyarbakır today.¹⁰ Already lurking in our minds are ideas about Özmen's identity and our own, and whatever differences might exist between them, since there is an undeniable frisson about seeing him on vacation at this precise moment. The disjuncture is further heightened by the specific references to Kurdish culture, history and the current situation in the southeast in the sombre, sparse exhibition "Unfiltered", where Özmen has used three wooden *taht* as stages. The elevated wooden platforms – modelled on the ones customarily placed on the roofs of homes in the southeast during the summer months to escape the heat and scorpions – are carved with iconography related to the artist's "unfiltered memories". Although the *taht* are meant to be places of comfort and security, the inscribed imagery suggests otherwise, recalling tragic incidents set within a longer history of cultural conflict. On the *taht*, viewers see a figure falling from a water tower, a soldier pointing a gun at a cat, a boy accidentally dropping a hand grenade, and a scorpion.¹¹ The icons on another *taht* look far back into history, incorporating more figures from ancient Mesopotamian civilizations, along with modern symbols such as the Star of David, a Armenian cross, "Allah" written in Arabic calligraphy, the Star and Crescent, and the twenty-one-pointed Yazidi star.¹² There seems to be no security in comfort, no real escape in escapism.

The confines of each *taht* frame just one "image" (two videos and a still image,

respectively), thereby elevating their metaphorical potency, and ambiguity. As Özmen does in "Unfiltered", with the photograph "An Overcast Day / Koh Samui", whenever an artist appears in their own work, the question often becomes "who are they speaking to us as?" When we see a man resembling Şener Özmen staring into a dirty puddle by the side of the road in his earlier photograph "Crossroads" (2009) – the most mundane of scenes wrapped up in a gesture of mythology and bleak profundity – we have to ask whether we are looking at the artist himself, or just the figure of an artist, or perhaps a specifically Kurdish artist. Or are we intruding on a scene featuring a modern-day descendant of the mythological hunter who was too handsome for his own good? Or is it simply an introspective man, whose specific identity isn't even pertinent to the image itself? Here again, the schizophrenic answer is the only one that encompasses all of the alternatives and yet none of them.¹³ To determine the identity of its subject would be to place the photograph in a kind of administrative detention before we even formulate the charges that will lead to its eventual arrest and conviction (any guy: "too banal"; the artist himself: "too solipsistic"; the Kurdish artist: "too didactic").¹⁴ Instead, like a realist painting by Courbet, we are challenged to allow the image to exist in its own autonomous zone, both a part of and separate from the reality in which it is situated – in a realm of simultaneous fantasy and actuality, since it inhabits multiple personalities. After all, we do not even know for sure if the man in "Crossroads" is inspecting the dirty water or gazing at his own reflection.

Ultimately, it may not matter. Either way, the figure in "Crossroads" is trapped, by the bleak landscape around him and/or by his reflected identity. Both are connected to the one thing Özmen has suggested he doesn't have: "a peaceful life".¹⁵ That same "peaceful life" is echoed in his decision in "Unfiltered" to surround one of the *taht* with fabric, which is customarily done at night for privacy and is also a gesture that recalls the use of blankets during the current conflict to protect homes from snipers' bullets. The video projected onto the fabric reads like one of the Grimms' Fairy Tales. Three girls begin jumping rope on the top of a hill. The dust they generate covers the whole scene, and they disappear into dark clouds. The video's aura is allegorical, as an ordinary activity is overwhelmed by an ominous, inexplicable force.

On the third *taht* we encounter a video monitor whose screen reads "Media offline" written in eight languages (Top to bottom: English, Japanese, French, German, Chinese, Spanish, Italian and Korean), with a series of floating circles moving innocuously around the screen.¹⁶ This video, "Remains of an Act of Censorship Applied by the Artist" (2016), is in fact the product of a double restriction: the circles moving about are the censored portions from a video that is not playing on the screen. The double-negative ends up producing the image, at once benign and oddly intriguing yet with all of the pathos of a screensaver. This modest sendup of censorship – whether moralistic or political – will inevitably be understood against the current maelstrom of late 2015 and early

2016, when information about events in parts of the country is completely unavailable, on top of the existing censorship that already blocks access to "sensitive" material.

The double-bind situation echoes others found in Özmen's works, where even the "the way out" is illusory. In an earlier video, "The Exit" (2003), a young man in jeans is seen running through destroyed concrete buildings, crawling out from under debris, only to emerge, panting and exhausted in the same landscape in which he started. As the video loops, he does the same thing again and again. Even in open-air locations, like the beach in Koh Samui or the fields of Diyarbakır, there is ultimately a sense of being trapped. In the video "What Does an Artist Actually Want?" (2012), Özmen himself is seen standing in a ploughed field, turning to face different cardinal directions, before speaking directly to the camera and gesturing at the ground, then at the viewer and, finally, with arms outstretched, at the empty landscape around him. What he is saying is entirely drowned out by the sound of airplanes taking off and landing. Lip-readers (and wall-label-readers) perhaps understood him to be asking: "Do you think it's possible for me to influence global art from where I am standing?" Even though we cannot hear him clearly, and he certainly cannot hear us, our collective reply should be a resounding "yes". After all, the self-determination of images – in spite of all that is happening around them – is their basic right.

H.G. Masters is editor-at-large of ArtAsiaPacific magazine and editor of the annual ArtAsiaPacific Almanac.

10 In particular, see the recent pictures of Sur (the old walled city of Diyarbakır) where buildings have been completely destroyed by urban warfare and residents displaced.

12 One of the carved images is a square of Kufic script, reading: "Türksen övün değilsen itaat et," (roughly: "If you are Turkish be proud; submit if you are not") price-tag graffiti discovered on

13 Choosing one of these options was Barbara Heinrich who, in the essay "Where Do We Go From Here?" in A Şener Özmen Book (Art-ist, Istanbul, 2011, pp. 66-70), declared: "The role

of the artist is a central motif in Şener Özmen's works. This not only includes the question of the artist's position and responsibility, but also deals with the structures of the art system [...] or a questioning of the real power of art as a means of addressing social and political conditions."

14 As Özmen points out in the conversation with İz Öztat and Azra Tüzünoğlu in A Şener Özmen Book: "What we call a misreading is nevertheless 'a way of reading' [...] When viewed from here, it should be considered a step forward that my works are generally read on the basis of my Kurdish identity or geographic

concepts. If misreading is unavoidable, why shouldn't I enjoy it? Isn't meaning created by such misunderstandings [...] I think that the general hysterical outlook on the Kurds also has an impact here [...] I am not saying that my works are not related to the geography I live in; anything else would not be

possible since I am living there. However, this is neither the problem nor a problem related to me. I am not the one creating the problem or the mistake. I'm in the problem, just like the others."

15 In an interview with Merve Arkunlar, in December 2012,

for Timeout Istanbul about his 2012 Pilot Gallery show "Zero Tolerance" Özmen says: "I don't want anything but a peaceful life."

16 The screen shot was taken from Adobe Premiere video-editing software.