Sibel's Beauty Parlor

~

Sibel Güzellik Salonu

Nazım Ünal Yılmaz

To Sibels...
Sibellere...

LOVE IS COLDER THAN DEATH

~

AŞK ÖLÜMDEN DAHA SOĞUKTUR

WILLIAM J. SIMMONS

love is colder than death

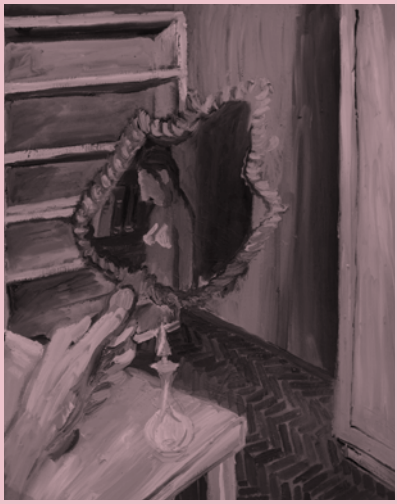
By **William J. Simmons**
Translation **Güher Gürmen**

Have you ever looked across a bar, or perhaps the vast expanse of the night, and caught someone's eye? The darkness suddenly becomes full of possibilities. This, however, is not the normative story wherein some stranger saunters up to you and buys you a drink, asks for your name, and invites you back to his place. In this scenario, one party misunderstands the other. You stand there, caught in glorious indecision, and nothing happens. The person you saw has gone elsewhere, perhaps with somebody else, perhaps with nobody at all. What matters, however, is that, for a moment, that stranger broke through the haze and allowed you to feel a connection outside yourself. You could step away and see yourself in relief, and, in so doing, come to see your desires with more clarity. You imagine what someone else might be doing and thinking and what their inner erotic life looks like. You go home, feeling the deepest and most generative despair. You wonder if you will put yourself in the position of mourning this kind of loss again, even though you know that you will, and must. Each moment of unrequited desire is a death.

In fact, the essence of queer life is the missed connection, the misremembered reflection, the darkened back room that obscures identities, the alleyway where everyone and no one can see you. Our existence as queer people always thrives in spaces that are in a constant state of insecurity and renegotiation. Bodies intermingle

and defy gender; sexual acts reject the notions of public and private. These reconfigured boundaries – the constant twists and turns of identity, and the constricting and expanding spaces between and within bodies – represent the essence of art history as well as queerness. The most famous example might be the Cubists, who sought to simultaneously reduce and expand space and thereby create an erotic dance of absence and presence. On a more literal level, the discipline of art history is based upon the sustained discourse of imagination. An art historian trades in imagining what an artist might be feeling and referencing or reconstructing the memories or influences that went in to a particular painting. It is all glorious guesswork.

New Furniture
Nazım Ünal Yılmaz – 2013



NAZIM ÜNAL YILMAZ has created an art historically significant body of work in this regard, but it combines this critical and intellectual element with a deeply emotional register. This is a distillation, perhaps, of the experience of running eternally parallel to that stranger who catches your eye – never intersecting, but nevertheless sharing the same psychic and erotic space. It follows that his work always straddles the line between abstraction and figuration – a combination that makes his dreamscapes at once known to us and estranged. In this vein, Yılmaz suggests, "Even though I like telling stories, I prefer the viewer to not get the story all at once, but rather to spend time in front of the canvas to grip their appreciation of an entangled, fragmented composition."[1] This multiplicity of meanings is central to the importance of Yılmaz's operation. Yılmaz makes sophisticated art historical references, only to complicate them with a personal approach to artmaking that reworks accepted genres and histories. Indeed, his search is always for the intersection of personal expression and art historical resonance. Yılmaz says, "Neither sharing social messages through painting, nor formal experiments in the context of being "new" can be satisfying starting points in order to define the importance of my work."[2] His paintings are simultaneously innovative, socially

[1] E-mail interview with the artist, 18 November 2016.
[2] Ibid.

relevant, and historically replete, but he requires a combination of these contributions in order to legitimize his practice. I would like to offer, then, a few potential ways of understanding this work that are perhaps paradoxical and incomplete, but are nevertheless, I hope, a part of an ongoing inquiry into the nature of art history that Yılmaz's paintings require.

In **NEW FURNITURE** (2013) Yılmaz makes complicated art historical references in a manner that negotiates the specificity and universality of sexual experience. A hand holds an ornate mirror, and this hand seems to float free of the composition, as its wrist ends just before the edge of the canvas. The scene is bare, save a somber, but beautifully patterned floor, as well as the eponymous furniture. The space slopes, as if everything could slide off the picture out of the imagination and into reality. The mirror reflects somebody who must surely be different than the person holding the mirror – evinced by both the angle and the pale hand whose reddish-white hues mark it as different from the darker skinned image in the mirror. The person standing in the mirror is of indeterminate gender. Their sideburns and mustache are combined with delicate breasts created with two loving dabs of paint. We do not know who these people are or where they are, but there is nevertheless a beautiful drama occurring.

The multiple references of **NEW FURNITURE** connect to the very beginnings of modernity, in which the boundaries between the self and representation, art and image, entered the artists' consciousness. Among the first examples of this self-awareness is Jan van Eyck's The **ARNOLFINI PORTRAIT**, in which a small mirror in the back of the composition reflects the reverse of the protagonists, as well as, it has been speculated, the artist himself. Erwin Panofsky considered the painting to be a record of a marriage contract, and in any case, it is certainly interesting that the doubling announced by the mirror would preside over an image of heterosexual marriage. It is as if the artist hoped to provide indisputable evidence of the strength of this (heterosexual) union by displaying it from all angles, with the omnipotence

Arnolfini Portrait,
Jan van Eyck – 1434

of God. Despite the formal affinities with The **ARNOLFINI PORTRAIT**, Yılmaz's **NEW FURNITURE** gives us no indication of the relationship among the figures and their reflections. There is no certainty as to whose body is a representation, or when the body exits reality and becomes a reflection.

We might recall Caravaggio's **NARCISSUS** (c. 1597-1599), in which we see the famed youth staring into the pool that would be his demise. There is something intensely awkward about Caravaggio's composition, with the young man's knee jutting out like a pruned branch. **NARCİSSUS**'s body thus becomes visually broken, despite the function of the pool/mirror to provide unity to the image – a fundamental aspect of Jacques Lacan's theory of subject formation via the mirror stage. The stark lighting creates a stage for this disjointedness, and we know that this act of admiration will lead to tragedy. Like Yılmaz's composition, there is moreover a fundamental androgyny – a staple of the depiction of male bodies in academic painting until the 19th century (such androgyny has also been linked to Caravaggio's homosexual interest in young men, many of whom became sitters for his paintings). The difference between **NEW FURNITURE** and **NARCISSUS**, however, is twofold. Firstly, Yılmaz's figure is not looking at themselves (I use the pronoun "them" as opposed to the patriarchal binary of himself or herself) and there is moreover not a sense of dread, but rather of introspection.

Narcissus, Caravaggio – 1597

Las Meninas,
Diego Velázquez – 1656

If **NARCISSUS** does not have the same indeterminacies as **NEW FURNITURE**, we could look to a later example of the mirror as a tool for the investigation of identity politics. In Diego Velázquez's **ROKEBY VENUS** (1647-1651) – the canvas that was famously slashed by suffrage activist Mary Richardson in 1914 – a cupid holds the mirror to Venus as if she intends to gaze upon her face. Her reflection looks outward at us in an act of modernist self-reference that Michel Foucault would discuss with regard to Velázquez's later **LAS MENINAS** (1656). As Foucault says of the later canvas, "A mere confrontation, eyes catching one another's glance, direct looks superimposing themselves upon one another as they cross. And yet this slender line of reciprocal

visibility embraces a whole complex network of uncertainties, exchanges, and feints."[3] It follows that there is an impossibility here, as the mirror should, because of its angle, reflect the Venus's groin or genital area. Though the Venus is of course understood to be female, there is therefore an occlusion of gender, or perhaps an anxious screening against its representation (it is no mistake that the ROKEBY VENUS was based on a famed statue of a hermaphrodite). In NEW FURNITURE, gender is not signaled by the presence or absence of genitals, but rather something more complex.

Bedroom in Arles,
Vincent Van Gogh – 1888

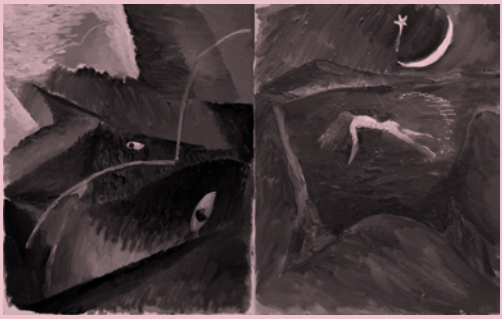
Perhaps we should consider formal affinities rather than representational ones. The slanted composition of NEW FURNITURE is reminiscent of Vincent van Gogh's BEDROOM IN ARLES (1888), which has often been associated with van Gogh's deteriorating mental state. The second version of the painting was completed while the artist was in an asylum, and this biographical fact has engendered speculation that the constricted perspective of the BEDROOM IN ARLES could relate in some way to the labyrinth of a troubled mind. This biographical reading, as is often the case, is not satisfying, so what if we understood the BEDROOM IN ARLES along the lines of queer space that I suggest above?

The bedroom is, after all, a site of connectedness and estrangement. Have you ever brought home a stranger and stared at the ceiling while he tells you his story? It is likely understood that you will not see him again, but you nevertheless listen, enraptured by the chance to penetrate the consciousness of someone you will never see again. For a little while, quite apart from the physical intimacy of sexual

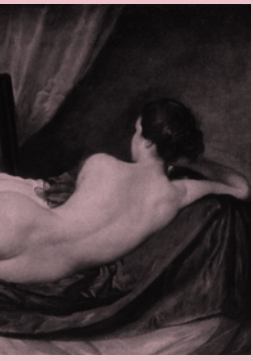
[3] Foucault, Michel. The Order of Things an Archaeology of the Human Sciences. 1st American ed. Social Theory. New York: Pantheon Books, 1970. 4.

intercourse, the psychic and emotional distance between you and this person has been traversed, but what do you do when you are once again alone, when that distance with the world is once again reestablished? Everything seems so close, so available, only to be taken away again. Do you believe that this person really saw you for who you are? The dance begins again tomorrow night as you search for something or someone that will finally make these feelings more concrete.

Lake Diptych
Nazım Ünal Yılmaz – 2016



Nevertheless, the absence of bodies in van Gogh's composition makes it a different operation than **NEW FURNITURE**, in which the transgendered body is the centerpiece. When I reached the conclusion that my art historical vocabulary was insufficient to describe **NEW FURNITURE**, I saw that there is another painting that might help me understand what is taking place. **LAKE DIPTYCH**'s right panel has the same composition as **NEW FURNITURE**, with a single figure floating in the center of the painting. The **LAKE DIPTYCH**, while it does not explicitly contain a mirror, presents a circular presence that suggests we are falling into a looking glass. It is the expanded world of **NEW FURNITURE**, what we might see if we would view what lies beyond, or perhaps, within the mirror. Again, the perspective is strange, which serves to heighten the seclusion of the figure. One star hangs in the sky – perhaps the only witness to the figure's death – and it bleeds from the sky with a milky trail of paint. The abstracted composition on the left – a landscape with eyes both fearsome and inviting – seems at odds with the forceful reality of the floating body, but, again, this mixture of abstraction and figuration is at the heart of queer life. After all,



Rokeby Venus
Diego Velazquez – 1647

we, as queer people, can create a world for ourselves outside of the realm of normative realities.

Have you ever loved someone so deeply that you feel entirely adrift? This feeling is even more potent when that love is unrequited, when your imagination has no place in the never-ending progression of reality. How does one navigate this mismatch, wherein the stuff of dreams should come to fruition but never materializes? Your love seems so potent, so real in your own mind, that you believe it should shift the registers of life in your favor. When this fails, you begin to doubt the truth of your own body, that you really do exist. If this love is just a dream, who is to say that the rest of your experience is not a mirage as well? You may begin to doubt that the object of your affection existed at all. Perhaps he was a mere projection of your loneliness – a manifestation of your hopes for the life you should have had. You look at pictures and you recognize him, but nothing remains beyond the images. And you know that images are inherently untrustworthy. How can you verify that the object of your desire exists? Who sees your pain when no one is watching, and you yourself cannot even attest to its truth?

Ophelia,
John Everett Milliais – 1851-2

LAKE DIPTYCH might be understood in terms of this earnest melodrama. Its emotions are heightened and surreal, and yet there is a highly affecting element that recalls the theatricality of the Pre-Raphaelites. **LAKE DIPTYCH**'s kindred spirit might be John Everett Millais's Ophelıa (1851-2), in which the painting's protagonist sings unaware just before her drowning. **OPHELİA**'s precisely rendered gown floats in a landscape so hyperreal that we might try to touch it, knowing full well that nothing is

so perfect. Millais and the Pre-Raphaelites hoped to reject the standards of academic painting and return to a more expressive art that did not focus on rigid Classical prescriptions. **LAKE DIPTYCH** likewise focuses on the dramatics of the scene and creates an explosion of colors that are reminiscent of Millais's meticulous attention to Ophella's flowers. Still, there is no beatific redemption to Yılmaz's painting, no romantic narrative that makes the death of **LAKE DIPTYCH** seem envious. There is only a lonesome corpse, and we are left to gaze upon this corpse, unable to save it or offer it any justice.

If we took a more formalist approach, we could consider Paul Gauguin's The Yellow Christ (1889), in which we find a counterpart to Yılmaz's saturated, thick colors. Gauguin's Christ has been transported to the French countryside, and his death is mourned by emotionally illegible women. There is a resounding loneliness here, marked by the individual in the background of The Yellow Christ who, rather than watching the holy death, climbs over a fence away from the scene. This indifference is resounding, and makes Christ's suffering seem universal. We have all felt like we cry and scream alone. Perhaps someone has also escaped **LAKE DIPTYCH**. Is it the perpetrator of the lone figure's drowning? Is it the object of their affection who has broken their heart and left them to die? We do not know, we cannot know, and I expect that Yılmaz does not want us to know. Unlike the story of the crucifixion, there is no grand narrative attached to **LAKE DIPTYCH**, no spiritual baggage from which we can discern meaning. Yılmaz's figure is no one of importance, at least to the world, though I expect this person important to someone. According to Yılmaz, "Brushstrokes are not only the tool of sensual expressions but also a tool of spontaneity and anonymity,"[4] and so we might consider this

[4] Email interview with the artist, 18 November 2016.

The Yellow Christ
Paul Gauguin – 1889

Marcel Duchamp
Nude Descending a Staircase, No.2 – 1912

Untitled (Perfect Lovers)
Felix gonzales-Torres – 1990

to be a death ushered in not by some shadowy murderer or a nameless depression, but rather by paint.

I realize that my analyses might not be entirely satisfactory, as I have been unable to create a sure lineage or trajectory for Yılmaz's work. As a result, I will – perhaps a bit anxiously – conclude then with **CIRKIN ÖRDEK**, a humorous rehearsal (as Yılmaz does many times) of Marcel Duchamp's famed **NUDE DESCENDING A STAIRCASE, NO. 2** (1912). A clock, or series of clocks, tumbles down a flight of stairs while an unassuming cartoon duck looks on. It is a cheeky attempt to make literal the time-lapse aesthetic championed by the Futurists and the Cubists, but it is also a rehearsal of art history itself. The clocks, though they follow a mostly linear progression down the staircase, cannot be read, as if with each step history changes and hiccups. The stairs steadily take on pink and purple hues as we descend, and with each step they become more and more joyful. It would, of course, be apt to bring Felix Gonzalez-Torres's **UNTITLED (PERFECT LOVERS)** (1990) into the discussion. Gonzalez-Torres's intervention is a mechanical one – it is a fact of the clocks' machinery that they will inevitably fall out of sync. Conversely, Yılmaz's clocks are imaginary. They already have been removed from the economy of use value, of telling time. Yılmaz's emotional register comes not from the obsolesce of batteries, but rather the frantic attempt to fix time and the fear of it escaping us.

In this way, there is a violence being done to time itself. Imagine time tumbling away from you like someone who has been pushed down a staircase in an old movie. Recall the pain that ensues when one's vision of history – the hopes of the past and the hopes of the future – slide away from you and are impossible to recover. Imagine a history too fraught to recount, a history that lies broken and battered on the floor. Imagine a history that has died a cruel death like the redheaded individual in **LAKE DIPTYCH**. Of course, it is the function of art history and the critic to resuscitate time, to check that everything ticks properly, to ensure that a discernible narrative can be created from disparate events. In this way, Yılmaz's work is the perfect antithesis to a normative art history. His paintings can be placed within and beside the most important moments of art history, and yet there is never a perfect match or a seamless transition. This is perhaps the most important contribution that an artist can make – to resist the very idea of art history and force critics and historians to examine their methodologies. ~

WILLIAM J. SIMMONS is an adjunct lecturer in art history at the City College of New York, and a Graduate Teaching Fellow in the Ph.D. program in art history and the certificate program in women's studies at the Graduate Center of the City University of New York.

Çirkin Ördek
Nazım Ünal Yılmaz – 2016

aşk ölümden daha soğuktur

Yazan **William J. Simmons**
Çeviri **Güher Gürmen**

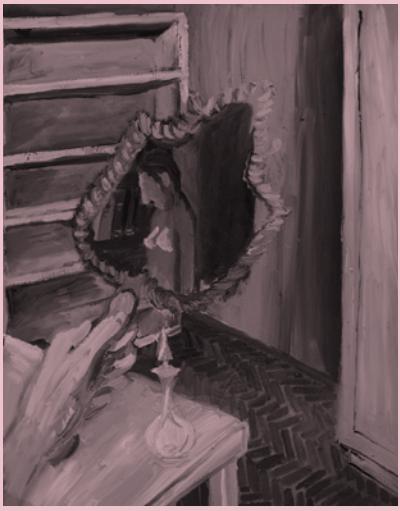
Bir barda karşıya doğru bakarken ya da gecenin engin derinliğinde, biriyle göz göze geldiniz mi hiç? Karanlık aniden olasılıklarla dolar. Ancak bu, bir yabancının yanınıza gelip size içki ısmarlamak istediği, isminizi sorduğu ve evine davet ettiği, bildik öykü değildir. Bu senaryoda bir taraf diğerini yanlış anlar. Siz orada, olağanüstü bir kararsızlık içinde durursunuz ve hiçbir şey olmaz. Gördüğünüz kişi başka bir yere gitmiştir bile, belki başka birisiyle, belki de hiç kimseyle. Ancak önemli olan, o yabancının bir anlığına sisi yarması ve size kendinizin dışında bir bağ hissetmenizi sağlamasıdır. Geriye çekilerek rahatlamış bir halde kendinizi gözlemleyebilir, böyle yaparak da arzularınızı daha açık bir şekilde görebilirdiniz ancak başka birinin ne yapıyor ve ne düşünüyor olabileceğini ve içsel erotik yaşamının neye benzediğini hayal edersiniz. En derin ve en üretken çaresizliği hissederek eve gidersiniz. Kendinizi tekrar böyle bir kaybın yasını tutacak duruma düşürüp düşürmeyeceğinizi merak ederken, bunun tekrar edeceğini ve olması gerektiğini bilirsiniz. Karşılıksız arzunun her anı bir ölümdür.

Aslında kuir yaşamın özü; kaçırılan bağ, yanlış hatırlanan yansıma, kimlikleri gizleyen kararmış arka oda, herkesin sizi görebildiği ve kimsenin göremediği geçittir. Kuir insanlar olarak varlığımız her zaman, sürekli bir güvensizlik ve yeniden tartışma içeren mekânlarda gelişir. Bedenler birbirine karışır ve cinsiyete karşı koyar; cinsel eylemler kamu ve özel kavramlarını reddeder. Bu yeniden

şekillendirilen sınırlar – kimliğin sürekli bükülüp durması ve bedenler arasında ve içinde sıkışan ve genişleyen alanlar – sanat tarihinin olduğu kadar kuirliğin de özünü temsil eder. En ünlü örnek, eş zamanlı olarak mekânı küçültmeye ve genişletmeye çalışan ve böylece yokluğun ve varlığın erotik dansını yaratan Kübistler olabilir. Açıkçası, sanat tarihi disiplini, hayal gücünün sürdürülür söylemine dayanır. Bir sanat tarihçisi, sanatçının hissetmiş ve referans almış olabileceklerinin hayaliyle ya da belli bir resme dahil olan anıların veya etkilerin yeniden yapılandırılmasıyla işini görür. Hepsi muhteşem bir varsayımdır.

NAZIM ÜNAL YILMAZ bu bağlamda sanat tarihi açısından önemli bir eserler bütünü yaratmıştır, ama bu bütün, eleştirel ve entelektüel unsurları derin bir duygusal sicille birleştirir. Bu belki de, göz göze geldiğiniz o yabancıya sonsuza dek paralel gitme – asla kesişmeme ama buna rağmen aynı ruhsal ve erotik mekânı paylaşma – deneyiminin damıtımıdır. Bundan çıkan sonuç, Yılmaz'ın işlerinin, her zaman soyutlama ve figürasyon arasındaki çizginin her iki yanında da durmasıdır – düşsel sahnelerini bir çırpıda bize tanıtan ve yabancılaştıran bir kombinasyon. Bu doğrultuda Yılmaz şunu belirtir: "Öykü anlatmayı sevsem de, öykünün tümünün birden kavranmasını değil, daha ziyade izleyicinin, çapraşık, parçalanmış kompozisyonun idrakının tadını çıkarması için tuvalin önünde zaman geçirmesini tercih ederim."[1] Bu anlam çeşitliliği, Yılmaz'ın çalışmasının önemi için esastır.

Yeni Mobilya
Nazım Ünal Yılmaz – 2013



Yılmaz çok yönlü sanat tarihsel göndermeler yapar, ne var ki bunları kabul edilmiş üsluplar ve tarihleri yeniden işleyen kişisel bir sanat yapma yaklaşımıyla karmaşıklaştırır. Aslında onun arayışı her zaman kişisel ifade ve sanat tarihsel titreşimin kesişimine yöneliktir. Yılmaz'ın deyişiyle: "Ne resim yoluyla paylaşılan sosyal mesajlar, ne de 'yeni' olmanın bağlamında yapılan biçimsel deneyler benim işlerimin önemini tanımlamak

[1] Sanatçı ile e-posta söyleşisi, 18 Kasım 2016.
[2] Ibid.

için tatmin edici başlangıç noktaları olabilir."[2] Yılmaz'ın resimleri eş zamanlı olarak yenilikçi, toplumsal bağlantılı ve tarihsel olarak dopdoludur, ancak pratiğini meşrulaştırmak için bu katkıların bir birleşimine gerek duyar. O halde, belki çelişkili ve noksan ama buna rağmen, umarım ki Yılmaz'ın resimlerinin gerek duyduğu sanat tarihinin doğası üzerine süregiden bir araştırmanın parçası niteliğinde, bu işleri anlamaya yönelik birkaç olası yol sunmak isterim.

YENİ MOBİLYA'da (2013) Yılmaz, cinsel deneyimin özgünlüğünü ve evrenselliğini tartışarak karmaşık sanat tarihsel göndermeler yapar. Bir el, süslü bir aynayı tutar ve bu el, bilek tuvalin tam kenarından hemen önce sona erdiğinden dolayı, kompozisyondan bağımsız bir şekilde salınıyor gibi görünür. Sahne, kasvetli ama güzel desenleri olan bir zeminle birlikte, resme ismini veren mobilyanın dışında boştur. Mekân, her şey resimden dışarıya, hayal gücünden gerçeğe kayabilecekmiş gibi eğimlenir. Hem açının hem de kızılımsı-beyaz tonlarıyla aynadaki koyu tenli imgeden ayrılan soluk elin açığa vurduğu üzere ayna, aynayı tutan kişiden kesinlikle farklı olması gereken birini yansıtır. Aynadaki kişinin cinsiyeti belirsizdir. Favorileri ve bıyığı, iki sevecen boya dokunuşuyla yaratılan narin göğüslerle birleşir. Bu insanların kim olduklarını ya da nerede olduklarını bilmeyiz ama yine de güzel bir dram ortaya çıkmaktadır.

YENİ MOBİLYA'daki çoklu göndermeler, benlik ile temsil ve sanat ile imge arasındaki sınırların sanatçıların bilincine girdiği, modernitenin en başına bağlanır. Bu öz farkındalığın ilk örnekleri arasında, arkadaki küçük aynanın, kahramanları arkadan ve aynı zamanda, varsayıldığı üzere, sanatçının kendisini de yansıttığı, Jan van Eyck'ın **ARNOLFİNİ PORTRESİ** bulunmaktadır. Erwin Panofsky, resmin bir evlilik akdinin kayda geçirilmesi için yapıldığı kanaatindeydi ve her halükârda, aynanın beyan ettiği çiftelemenin heteroseksüel bir evliliğin imgesine hükmetmesi kesinlikle ilginçtir. Sanatçı adeta bu (heteroseksüel) birliği her açıdan sergileyerek, birliğin gücünün tartışılmaz kanıtını, Tanrı'nın her şeye kadir olmasıyla sağlayabilmeyi ummuştur. **ARNOLFİNİ PORT-**

Arnolfini Portresi,
Jan van Eyck – 1434

RESİ'yle biçimsel yakınlıklara rağmen, Yılmaz'ın **YENİ MOBİLYA**'sı bize figürlerle yansımaları arasındaki ilişkinin belirtisini sunmaz. Kimin bedeninin bir temsil olduğuna ya da bedenin ne zaman gerçeklikten çıkıp bir yansımaya dönüştüğüne ilişkin bir kesinlik yoktur.

Ünlü gencin ölümünü getirecek su birikintisine bakakaldığı, Caravaggio'nun Narcıssus'unu (yaklaşık 1597-1599) hatırlayabiliriz. Caravaggio'nun kompozisyonunda, genç adamın dizinin budanmış bir dal gibi çıkıntı yaptığı son derece tuhaf bir detay vardır. **NARCİSSUS**'un bedeni, su birikintisinin / aynanın imgeye bütünlük sağlayan işlevine rağmen görsel olarak kırılmış hale gelir – Jacques Lacan'ın ayna evresi aracılığıyla özne oluşumu teorisinin temel bir yönü. Sert ışık kullanımı bu kopukluk için zemin hazırlar ve bu hayranlık eyleminin, trajediye yol açacağını biliriz. Ayrıca, Yılmaz'ın kompozisyonundaki gibi - 19. yüzyıla kadar akademik resimde erkek bedenlerinin tasvirinde ana bir unsur olan - temel bir çift cinsiyetlilik vardır (ki böyle bir çift cinsiyetlilik, Caravaggio'nun, çoğu resimleri için model olan genç erkeklere yönelik eşcinsel ilgisiyle de ilişkilendirilmiştir). Ancak **YENİ MOBİLYA** ve Narcıssus arasındaki fark iki yönlüdür. İlk olarak, Yılmaz'ın figürü kendilerine ('eril kendisi' ya da 'dişil kendisi'nin ataerkil ikiliğine karşıt olarak "onlar" zamirini kullanıyorum)[3] bakmaz ve dahası, bir dehşet hissinden ziyade bir içe bakış hissi vardır.

NARCİSSUS, YENİ MOBİLYA'yla aynı belirsizliklere sahip olmasa da, biz kimlik politikasının bir soruşturma aracı olarak aynanın daha geç bir örneğine bakabiliriz. Diego Velázquez'in – bilindiği üzere, oy hakkı aktivisti Mary Richardson'ın 1914'te kesip yardığı - **ROKEBY VENÜSÜ**'nde (1647-1651) bir aşk tanrısı, kendi yüzüne bakma niyetinde olan Venüs'e ayna tutar. Venüs'ün yansıması, Michel Foucault'nun Velázquez'in daha sonraki eseri **LAS MENİNAS**'a (1656) ilişkin ele alacağı üzere, modernist bir öz referans eylemiyle dışarıya, bize doğru bakar. Foucault sonraki tabloyla ilgili şunları söyler: "Salt bir karşılaşma, gözlerin ötekinin bakışını yakalaması, geçerken kesişen dolaysız bakışların üst üste binmesi. Fakat bu müşterek görülebilirliğin

[3]Çevirmenin Notu: İngilizce metinde yazar, İngilizcede "kendisi" kelimesinin eril ve dişil olarak "himself" ve "herself" şeklinde kullanılmasına karşı çıkarak bunların yerine "kendileri" anlamına gelen "themselves" kelimesini kullanıyor.

[4] Foucault, Michel. Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. İstanbul: İmge Yayınevi, 1. Baskı: 1994, s. 29.

Narcissus, Caravaggio – 1597

Las Meninas,
Diego Velázquez – 1656

ince hattı, kocaman bir belirsizlikler, alışverişler ve aldatmacalar ağının güçlüğünü içine almaktadır."[4] Devamında bir imkânsızlık vardır, çünkü ayna, açısından dolayı Venüs'ün kasığını ya da genital bölgesini yansıtmalıdır. Venüs elbette dişi olarak anlaşılsa da, bu nedenle cinsiyetinin örtülmesi ya da belki de cinsiyetinin temsiline karşı kaygılı bir perdeleme söz konusudur (**ROKEBY VENÜSÜ**'nün ünlü bir hermafrodit heykelinden yola çıkılarak yapıldığı şüphesizdir). **YENİ MOBİLYA**'da cinsiyete, organların varlığı ya da yokluğuyla değil, daha karmaşık bir şeyle işaret edilir.

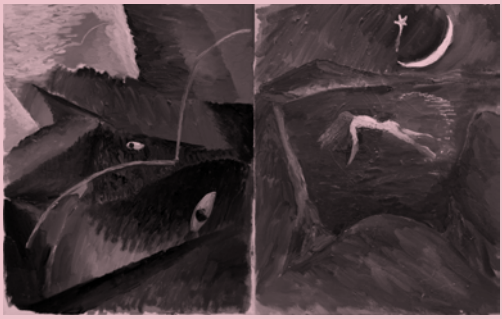
Belki de temsili yakınlıklar yerine biçimsel benzerlikleri düşünmeliyiz. **YENİ MOBİLYA**'nın eğimli kompozisyonu, çoğunlukla Vincent van Gogh'un bozulan akıl sağlığıyla ilişkilendirilen **ARLES'DAKİ YATAK ODASI**'nı (1888) andırır. Resmin ikinci versiyonu, sanatçı akıl hastanesindeyken tamamlanmış ve bu biyografik unsur, **ARLES'DAKİ YATAK ODASI**'nın sıkışmış perspektifinin bir şekilde bulanık bir aklın labirentiyle bağlantılı olabileceğine dair yorumlara neden olmuştur. Bu biyografik okuma çoğunlukla olduğu gibi tatmin edici değildir, öyleyse ya biz **ARLES'DAKİ YATAK ODASI**'nı yukarıda belirttiğim kuir mekân doğrultusunda anladıysak?

Arles'daki Yatak Odası,
Vincent Van Gogh – 1888

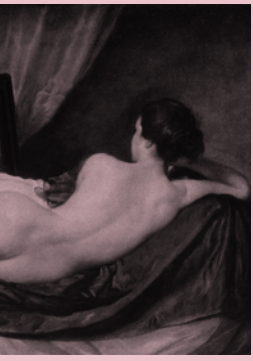
Yatak odası, ne de olsa bağlantı kurmanın ve yabancılaşmanın mekânıdır. Hiç, eve bir yabancıyı getirip, o kendi öyküsünü anlatırken siz gözlerinizi tavana dikip baktınız mı? Büyük ihtimalle onu tekrar görmeyeceğiniz bellidir ama yine de bir daha hiç görmeyeceğiniz birinin bilincine nüfuz etmenin coşkusuyla dinlersiniz onu. Kısa bir süreliğine, cinsel birleşmenin fiziksel mahremiyetinin oldukça dışında, sizinle bu kişi arasındaki ruhsal ve duygusal mesafe katedilmiştir, ama

tekrar tek başınıza kaldığınızda, dünyayla bu mesafe yeniden kurulunca ne yaparsınız? Her şey çok yakın, çok elde edilebilir görünür, sadece tekrar elinizden alınmak üzere. Bu kişinin sizi gerçekten olduğunuz kişi olarak gördüğüne inanır mısınız? Dans ertesi gece tekrar başlar, çünkü sonunda bu duyguları daha somut hale getirecek bir şeyi ya da birini arıyorsunuzdur.

Göl Diptik
Nazım Ünal Yılmaz – 2016



Bununla beraber, van Gogh'un kompozisyonunda bedenlerin olmaması, onu, merkezinde transseksüel bir bedenin olduğu **YENİ MOBİLYA**'dan farklı bir çalışma haline getirir. Sanat tarihiyle ilgili söz dağarcığımın **YENİ MOBİLYA**'yı tanımlamak için yeterli olmadığı sonucuna vardığımda, neler olup bittiğini anlamama yardımcı olacak başka bir resim gördüm. **GÖL DİPTİK**'in sağ paneli, resmin ortasında salınan tek bir figürle, **YENİ MOBİLYA**'yla aynı kompozisyona sahiptir. Açıkça bir ayna içermese de **GÖL DİPTİK** bize bir aynaya düşüyormuş hissini veren dairesel bir varoluş sunar. Bu, **YENİ MOBİLYA**'nın genişlemiş dünyası, aynanın arkasında ya da belki de içinde ne olduğuna bakınca görmemiz olası olan şeydir. Yine, figürün yalıtılmışlığını artıran perspektif tuhaftır. Gökte bir yıldız asılıdır – belki de figürün ölümünün tek tanığı – ve gökten süt gibi bir boya iziyle kanar. Soldaki soyutlanmış kompozisyon – hem korkutucu hem de davetkâr gözlü bir manzara – salınan bedenin şiddetli gerçeğiyle ters düşer gibi görünür, ama yine, bu soyutlama ve figürasyonun karışımı kuir yaşamın temelindedir. Ne de olsa biz kuir insanlar, kalıplaşmış / normatif gerçeklerin sahasının dışında kendimiz için bir dünya yaratabiliriz.



Rokeby Venüsü
Diego Velazquez – 1647

Hiç, bir kimseyi derinden sevdiniz mi, öyle ki ta-

mamen sürüklendiğinizi hissederek? Bu his, o aşk karşılıksızsa, gerçeğin hiç bitmeyen akıntısında hayallerinize yer yoksa, daha da güçlüdür. Rüyaların malzemesinin meyve vermesi gerekirken asla gerçekleşmediği bu uyumsuzluğu insan nasıl idare eder? Aşkınız size zihninizde o kadar güçlü, o kadar gerçek gelir ki hayatı sizin lehinize döndüreceğine inanırsınız. Bu olmayınca, kendi bedeninizin gerçekliğinden, gerçekten var olduğunuzdan şüphe duymaya başlarsınız. Eğer bu aşk sadece bir rüyaysa, kim deneyiminizin geri kalanının da bir serap olmadığını söyleyebilir? Şefkatinizin nesnesinin hiç var olmadığından şüphe duymaya başlayabilirsiniz. Belki de o yalnızlığınızın salt bir yansımasıydı – sahip olmanız gerektiğini düşündüğünüz hayata dair umutlarınızın dışavurumu. Resimlere bakar ve onu tanırsınız, ama imgelerin ötesinde hiçbir şey kalmaz. Ve bilirsiniz ki imgeler doğaları gereği güvenilmezdir. Arzunuzun nesnesinin var olduğunu nasıl doğrularsınız? Kimse izlemediğinde ve siz kendiniz bile bunun doğruluğuna tanıklık edemediğinizde acınızı kim görür?

Ophelia,
John Everett Milliais – 1851-2

GÖL DİPTİK bu içten melodram üzerinden anlaşılabilir. Duyguları coşkun ve gerçeküstüdür, ama yine de Ön-Raffaeloculuğun teatralliğini anımsatan son derece dokunaklı bir unsur vardır. **GÖL DİPTİK**'in akraba ruhu, resmin kahramanının boğulmadan önce habersizce şarkı söylediği, John Everett Millais'in **OPHELIA**'sı (1851-2) olabilir. **OPHELIA**'nın kusursuzca resmedilen elbisesi öyle hiper gerçek bir manzarada salınır ki, hiçbir şeyin bu kadar mükemmel olmadığını çok iyi bilsek de ona dokunmayı deneyebiliriz. Millais ve Ön Raffaelocular, akademik resmin standartlarını reddetmeyi ve katı Klasik yönergelere odaklanmayan daha dışavurumcu bir sanata dönmeyi umdular. **GÖL DİPTİK** de benzer şekilde sahnenin dramatik yö-

nüne odaklanır ve Millais'in **OPHELIA**'nın çiçeklerine gösterdiği büyük itinayı anımsatan bir renk patlaması yaratır. Yine de, Yılmaz'ın resmini kutsayan bir kefaret, **GÖL DİPTİK**'in ölümünü imrenilir hale getiren romantik bir anlatı yoktur. Sadece yalnız bir ceset vardır ve biz bu cesede, onu kurtarmak ya da ona adalet sunmak elimizden gelmez bir halde bakakalmış durumda bırakılırız.

Daha biçimci bir yaklaşımı seçersek, Yılmaz'ın doygun, yoğun renklerine bir karşılık bulabileceğimiz, Paul Gauguin'in Sarı İsa'sını (1889) düşünebiliriz. Gauguin'in İsa'sı, Fransız kırsalına taşınmıştır ve ölümünün yası, duyguları anlaşılmayan kadınlar tarafından tutulur. Burada, Sarı İsa'nın arka planında, kutsal ölümü izlemek yerine, sahneden uzakta bir çitin üzerine tırmanan kişinin işaret ettiği belirgin bir yalnızlık vardır. Bu aldırmazlık belirgindir ve İsa'nın ıstırabının evrensel olarak görünmesini sağlar. Hepimiz yalnız ağlayıp bağırıyormuş gibi hissetmişizdir. Belki de biri daha, **GÖL DİPTİK**'ten kaçmıştır. Bu, tek başına kalmış figürün failinin boğuluşu mudur? Kalplerini kıran ve onları ölmeye terk eden kişi, şefkatlerinin nesnesi midir? Bilmiyoruz, bilemiyoruz ve sanırım ki Yılmaz bilmemizi de istemez. Çarmıha gerilme öyküsünün aksine, **GÖL DİPTİK**'e ilişkin bir büyük anlatı, anlam çıkaracağımız ruhsal bir yük yoktur. Yılmaz'ın figürü en azından dünya için önemsiz birisidir, her ne kadar ben bu kişinin birisi için önemli olduğunu umsam da. Yılmaz'a göre, "Fırça darbeleri sadece duyumsal ifadelerin aracı değil, aynı zamanda kendiliğindenlik ve anonimliğin aracıdır,"[5] ve böylece bunu, belirsiz bir katilin ya da isimsiz bir depresyonun değil de, boyanın yol açtığı bir ölüm olarak düşünürüz.

Yılmaz'ın işleri için kesin bir silsile ya da yörünge oluşturamadığımdan analizlerimin hepsinin tatmin edici olmayabileceğinin

[5] Sanatçı ile e-posta görüşmesi, 18 Kasım 2016.

Sarı İsa
Paul Gauguin – 1889

Marcel Duchamp
Merdivenden İnen Çıplak, No.2 – 1912

İsimsiz (Mükemmel Aşıklar)
Felix Gonzalez-Torres – 1990

farkındayım. Sonuç olarak – belki de biraz kaygılı bir şekilde – Marcel Duchamps'ın ünlü Merdivenden İnen Çıplak, No.2'sinin (1912) (Yılmaz'ın pek çok kez yaptığı gibi) mizahi bir tekrarı olan **ÇİRKİN ÖRDEK**'le bitirmek istiyorum. Bir saat ya da bir dizi saat, gösterişsiz bir çizgi ördeğin bakışları altında bir kat merdivenden yuvarlanır. Fütüristler ve Kübistler tarafından savunulan hızlandırılmış çekim estetiğini bire bir yapmak edepsiz bir girişimdir ama bir yandan da sanat tarihinin bizzat tekrarıdır. Saatler, çoğunlukla merdivenlerden aşağıya doğrusal bir şekilde ilerleseler de okunamazlar, adeta her adımda tarih değişirmişçesine ve kesintiye uğrarmışçasına. Merdivenler biz indikçe pembe ve mor tonlara bürünür ve her bir adımda daha da neşeli hale gelir. Elbette, Felix Gonzalez-Torres'in **İSİMSİZ (MÜKEMMEL AŞIKLAR)**'ını (1990) tartışmaya katmak uygun olacaktır. Gonzalez Torres'in müdahalesi mekaniktir – saat düzeneğinin gerçeği, kaçınılmaz olarak senkronizasyonun bozulmasıdır. Buna karşılık, Yılmaz'ın saatleri hayalidir. Halihazırda kullanım değeri ekonomisinden, saati göstermekten azledilmişlerdir. Yılmaz'ın duygusal sicili, pillerin işinin bitmiş olmasından değil, daha ziyade zamanı düzenlemek için gösterilen çılgınca çaba ve zamanın bizden kaçacağına dair korkudan gelir.

Böylelikle, zamanın kendisine şiddet uygulanır. Zamanın, eski bir filmde merdivenlerden aşağıya itilen biri gibi yuvarlanarak sizden uzaklaştığını hayal edin. Tarihin tasavvuru – geçmişin umutları ve geleceğin umutları – kayıp gittiğinde ve bunların geri kazanılması imkânsız olduğunda, bunun sonucundaki

acıyı hatırlayın. Nakletmesi fazlasıyla sıkıntılı bir tarihi, yerde kırık dökük ve hırpalanmış şekilde yatan bir tarihi hayal edin. **GÖL DİPTİK**'teki kızıl saçlı birey gibi amansız bir şekilde ölen bir tarihi düşünün. Elbette, zamanı yeniden canlandırmak, her şeyin düzgün çalıştığını denetlemek, apayrı olaylardan elle tutulur bir anlatı yaratmayı sağlamak, sanat tarihinin ve eleştirmenin işlevidir. Böylelikle, Yılmaz'ın işleri, normatif sanat tarihinin mükemmel bir antitezidir. Resimleri, sanat tarihinin en önemli anlarının içine ve yanına yerleştirilebilir, ama yine de asla tam bir uyum ya da kusursuz bir geçiş yoktur. Bu belki de bir sanatçının yapabileceği en önemli katkıdır – tam da sanat tarihi fikrine direnmek ve eleştirmenler ile tarihçilerin metodolojilerini gözden geçirmeye zorlamak. ~

WILLIAM J. SIMMONS, City College of New York'ta sanat tarihi dalında yardımcı öğretim üyesi ve City University of New York Lisansüstü Merkezi'nde sanat tarihi doktora programı ile kadın çalışmaları sertifika programında Lisansüstü Öğretmen Bursiyer'dir.

Çirkin Ördek
Nazım Ünal Yılmaz – 2016

desk ~ tezgah
89 x 107 x 90 cm
Metal, seramik, ahşap, alçı, ayna, oje / Metal, ceramic, wood, plaster, mirror, nail lacquer

SIBEL'S BEAUTY PARLOR

ELITE HANDS ~ performance 13.05.2017, Istanbul ~

İpek Hamzaoğlu and Nazım Ünal Yılmaz collaborates together on Elit Eller, which is an extension of a performance evening ***Pansy Nail Salon*** that is organized by İpek Hamzaoğlu and Jessyca R. Hauser where they invited five male painters including Nazım Ünal Yılmaz to paint the nails of the visitors in the off-space ***school***, Vienna in July 2016. The painters were asked to change the scale, interaction and temporality of their medium, with a reflection on what is usually considered feminine labour. The project had a reflection on queer feminist theorist Sara Ahmed's ***Strange Encounters*** where she examines the relationship between strangers, embodiment and community. The artists try to adopt her theories through connection of hands, personal care and intimacy with a stranger and through a close relationship of the artist/naildesigner and the visitor, the conversation and physical care.

Developed in relation to ***Pansy Nail Salon***, in Elit Eller, Yılmaz and Hamzaoğlu seek to make an extension of Yılmaz's solo show ***Sibel's Beauty Parlor***, where the painter created the works through his trans alter-ego Sibel. Yılmaz's paintings function like a diary. They merge the autobiographical with a story seen in a newspaper and transforming all into a manifestation of a broader social sub-text. In his work, while make-up and prosthetics of body parts belonging to the opposite sex indicate areas where a slippery identity emerges, "Sibel's Beauty Parlor" presents to its 'clients' an installation made of performance, statues / objects and paintings which put marginalised sexual identity and masculine violence side-by-side with abstract and figurative traditions.

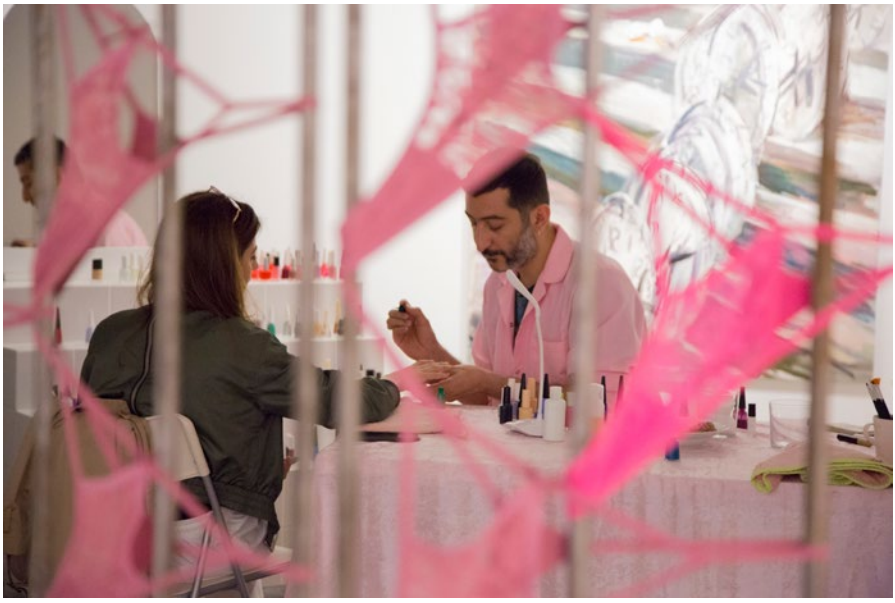
In the performance, the gallery setting was turned into a nail salon, where Yilmaz performed the nail artist, and Hamzaoğlu the owner of the salon. This day long performance functioned within the opening hours of the commercial gallery, where the visitors functioned as guests. Yilmaz and Hamzaoğlu tried to challenge this relationship of the artist/painter to the commercial gallery and to the consumer through feminized labour even more by choosing a light pink setting to ***Elit Eller***. The waiting area for the guests was at the entrance of the gallery to sit and have a look at a small booklet that the artists produced with different designs of nails. They were served tea and coffee in a cosy atmosphere where the aim was to make them feel welcomed and comfortable. The table where Yilmaz was painting visiter's nails was behind a folding bar (one of Yilmaz's works that will change its function within the performance span), where it gave the artist and the guests a private area where hopefully an intimate conversation will occur. Yılmaz through his trans alter-ego Sibel, and Hamzaoglu through her business woman character have talked to the quests about their personal experiences, through references to people from news and characters from highly watched soap operas, so both within the world of real and fiction on being a woman in today's Turkey. Artists claim through this project gossip and informal information as feminist strategies, this project also aims to share stories by creating an intimate atmosphere.

ELİT ELLER ~ performans 13.05.2017, İstanbul ~

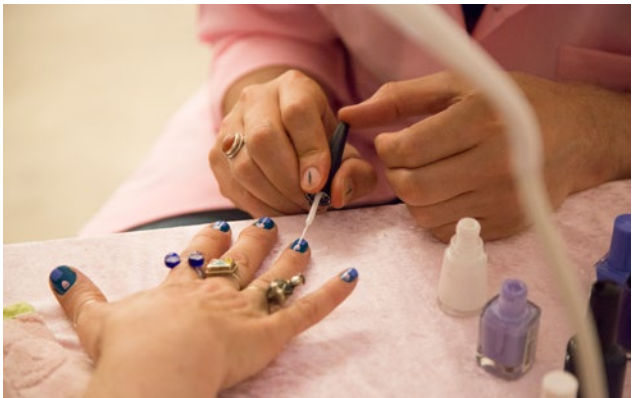
Temmuz 2016'da Viyana´da bağımsız sanat inisiyatifi ***school***´da, İpek Hamzaoğlu ve Jessyca R. Hauser´in ***Pansy Nail Salon***´a davet ettiği 5 erkek ressamdan biri de Nazım Ünal Yılmaz'dı ve sanatçının İpek Hamzaoğlu ile birlikte gerçekleştirdikleri Elit Eller, Viyana, School´daki bu performansın Sibel Güzellik Salonu´ndaki bir devamıdır. Performansta kadinsilastirilmis bir laboratuvarın ne olduğu tefekkürü içinde, ressamdan istenilen resmin ölçeğini, karşılılık ilişkisini ve zamansallığını değiştirmesiydi. Proje kuir feminist Sara Ahmed´in, yabancılar, cisimleşme ve topluluk arasındaki ilişkileri sorguladığı ***Strange Encounters*** adlı kitabından yola çıkmıştı. Sanatçılar Ahmed´in teorilerine ellerin , kişisel bakimin ve bir yabancıyla kurulacak mahremiyetin birleşmesi , dahası sanatçı/tırnak tasarımcısı ile hizmet kullanıcısının arasındaki yakın ilişki, diyalog ve fiziksel ilgi üzerinden sahip çıkmayı deniyorlar.

Elit Eller´de, Yılmaz'ın bir trans alt kimliği olan Sibel´in ürettiği islerden oluşan ***Sibel Güzellik Salonu***´nu, Hamzaoğlu ve Yılmaz birlikte genişletiyorlar. Nazım Ünal Yılmaz'ın bir günlük gibi işleyen resimleri, gazetede görülen bir haberle birleşerek otobiyografik olanı, daha geniş bir toplumsal alt metinin dışavurumuna dönüştürüyor. Karşı cinse özgü bedensel parçaları taklit eden protezler ve makyaj, kaygan bir kimliğin ortaya çıktığı alanları işaret ederken, ötekileştirilmiş cinsel kimlikle birlikte eril şiddet, soyut ve figüratif gelenekleri yan yana getiren resim, heykel / obje ve performanstan oluşan bir yerleştirmeyle "Sibel Güzellik Salonu´nda, 'müşterilere' sunuluyor.

Performanstaysa, galeri Yılmaz'ın bir tırnak ressamı, Hamzaoğlu'nun da patron olduğu bir tırnak salonuna dönüştürülüyor. Gün boyu süren performans, galerinin resmi açılış saatleri içinde ziyaretçilerine/misafirlerine belli bir hizmet vermeyi amaçlıyor. Yılmaz ve Hamzaoğlu pembe renk seçimiyle daha da efemineleştirdikleri ***Elit Eller*** laboratuvarında sanatçı/ressam, galeri ve tüketici arasındaki bu ilişkiler ağını sorgulamayı hedefliyorlar. Galeri girişinde oluşturulan bekleme odasında misafirler sanatçıların yaptığı farklı tırnak tasarımlarından oluşan kitapçığa bakarken, cay/kahve ikramıyla ağırlanıyorlar. Yılmaz'ın misafirlerinin tırnaklarını boyadığı masası ferforje bir paravanın arkasında duruyor, (sanatçının tanga ve metalden oluşan bu çalışması, performans içerisinde ayrı bir işlev kazanıyor) böylece sanatçı ve müşteri arasında samimi bir diyalogun gelişebileceği özel bir alan yaratmak amaçlanıyor. Yılmaz trans alter-egosu, Hamzaoğlu'ysa iş kadını karakteri üzerinden ziyaretçilerle, TV dizileri ya da gazete haberlerine de gönderme yaparak, kişisel tecrübeler hakkında sohbet geliştirmeye, böylece kurgu ya da gündelik gerçeğin içinde bugünün Türkiye´sinde kadın olmayı konuşuyorlar. Sanatçılar bu proje aracılığıyla dedikodu ve enformel bilgiye feminist bir strateji olarak sahip çıkarken, hikaye paylaşımına dayanan samimi bir atmosfer yakalamayı amaçlıyorlar.



Elit
Eller



murder of sibel ~ sibel'in öldürülmesi
180 x 360 cm
dyptich, oil on canvas & nylon socks ~ diptik, tuval üzeri yağlı boya & naylon çoraplar

new furniture ~ yeni mobilya
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

portrait with a wig ~ peruklu otoportre
140 x 115 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

object calling me (virility) ~ eşya beni çağırıyor (erkeklik)
50 x 80 cm
dyptich, oil on canvas ~ diptik, tuval üzeri yağlı boya

lake dyptic ~ göl diptik
50 x 120 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

child room ~ çocuk odası
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

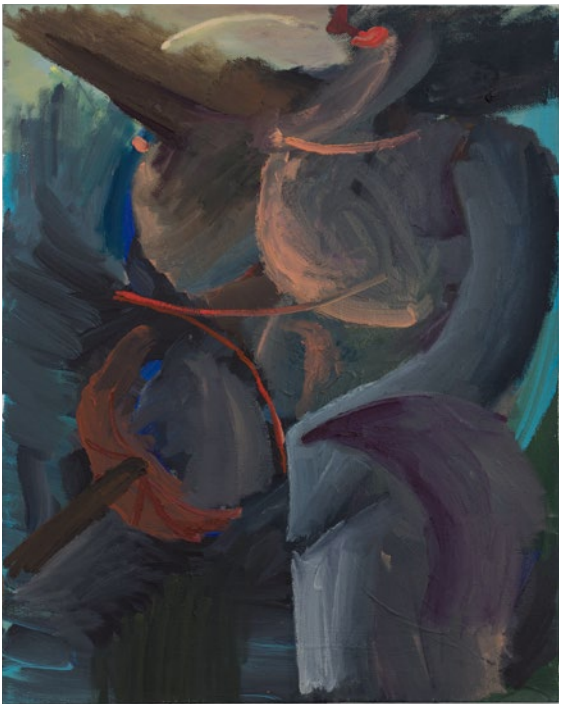
Teufel
50 x 40 cm
oil on canvas & g-string ~ tuval üzeri yağlı boya & tanga

TEUFEL

birthday cake ~ doğum günü pastası
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

make up desk I ~ makyaj masası I
160 x 135 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

birds ~ kuşlar
180 x 280 cm
metal and g-string ~ metal ve tanga



acrobat ~ cambaz
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

woman ~ kadın
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

›

woman with a dove ~ güvercinli kadın
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

make up desk II ~ makyaj masası II
160 x 135 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

autocencor ~ otosansür
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

old woman ~ yaşlı kadın
145 x 120 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

sibel in bed ~ sibel yatakta
180 & 170 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

ugly duckling ~ çirkin ördek
160 & 140 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

landscape with a ufo ~ ufolu manzara
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

locomotive ~ lokomotif
160 x 140 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

metatheologic time ~ metateolojik zaman
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

coverlet ~ yorgan
190 x 150 cm
textile ~ tekstil

A SPELL

Silence was safe in those days
Waiting for daisies
To prove our love
None may have been brave enough
To pull hands from pockets
Had you not stopped
Shaving your legs

Your hair unruffled,
Your skin shone like Thrace
Sunflower of my dreams

As days sank
In icy raki glasses
I grew,
inspired by you
As a spell

Spiting alcohol and all the immutable

GÜRAY ONOK

QUEEN OF THE SOUTH

to Fulya

your eyes translate the pain
perfectly to every language
the writing carved on rock tombs
is echoed on the shore
with the wind from the south sea
-paskal lies here
he had hung
himself
on the first rain
of autumn-

i'm waiting
like an ancient harbour
now very far away from the sea

i made up those women
each of them was a ghost ship

YUSUF ZIYA ZEYBEKOGLU

BÜYÜ

Sessizliğin güvenli olduğu günlerdi
Papatyaları bekliyorduk
Aşkımızı ispatlamak için
Belki de kimse
Ellerini ceplerinden çıkaracak kadar
Cesur olamayacaktı
Sen bacaklarındaki tüyleri
Almaktan vazgeçmeseydin.

Saçların sakin
Tenin Trakya'ydı senin
Düşlerimin ayçiçeğiydin.

Buzlu rakı kadehlerinde
Batarken gün
Ben
Senden ilham alınarak
Yaratılmış bir büyü olarak
Büyüdüm

Alkole ve değişmeyen şeylere inat.

GÜRAY ONOK

GÜNEYIN KRALIÇESI

Fulya'ya

acıyı
her dile eksiksiz çeviriyor gözlerin

kaya mezarlarına kazınmış yazı
güneyin denizinden gelen rüzgarla
yankılanıyor kıyıda

-paskal burada yatıyor

kendini
sonbaharın
ilk yağmuruna
asmıştı –

bekliyorum
artık denizden çok uzakta
antik bir liman gibi

o kadınları ben uydurdum
hepsi birer hayalet gemiydi

YUSUF ZIYA ZEYBEKOGLU

circumcision throne ~ sünnet tahtı
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

i've never found myself beautiful ~ kendimi hiç güzel bulmadım
160 x 120 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

butterflies couldn't help ~ kelebekler yardım edemedi
50 x 40 cm
oil on canvas ~ tuval üzeri yağlı boya

Nazım Ünal Yılmaz 1981, Trabzon / Turkey

2005
Anatolia University
Fine Arts Faculty, Bachelor
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Akademisi, Lisans Eğitimi
2010
Master Akademie of Fine Arts Vienna
2010
Residency, SVA, New York
2015
Residency Künstlerhaus Balmoral, Bad Ems

SOLO EXHIBITIONS ~ KİŞİSEL SERGİLER

2017
Sibel's Beauty Parlor, Sanatorium, Istanbul
2015
Hotel Principles, Funktion Room, London
Blue Justice, Mekan68 Vienna
2014
Self-portrait with a Gorilla, curated by Anthony Auerbach, Function Room, London
2012
Waiting for the Barbarians, Pilevneli Project, Istanbul
2007
Straight, Gallery Kunstbüro, Vienna

DUO EXHIBITIONS ~ İKİLİ SERGİLER

2017
if I can not fuck, it is not my tradition,
with Özlem Ünlü, OJ, Istanbul
2013
Transtone, with Kay Walkowiak, curated by Gabriela Kisová, Krokus Gallery, Bratislava
2011
Panths on Fire, with Mäds Westrup, curated by Martin Vesely Ve.Sch Kunstverein, Vienna
2008
Hier Bei Uns, with Marlene Haring curated by Eva Martischnig, Forum Stadtpark , Graz

SELECTED GROUP EXHIBITIONS
SEÇİLMİŞ GRUP SERGİLERİ

2016
Moment and Movement, Akademie der bildenden Künste Vienna
2016
o.T (ohne Titel) curated by Arne Reiman, Arp Museum, Remagen
2012
Making Normative Orders, curated by Fanti Baum, Britta Peters and Dr. Sabina Witt, Frankfurter Kunstverein,Frankfurt
Swing Jounal, Beaver Projects, Copenhagen
2011
Double Crescent, curated by Dan Cameron, Gallerie C24, New York
Sieben Grenzgänge, Haus Wittgenstein, Vienna
Where Fire Has Struck, Depo, Istanbul
Polis-Pollis-Politics, Das Weiße Haus, Vienna
2010
Painters On The Run, Kunsthaus, Stade
Vienna-Ankara, Gallery Nev, Ankara
2009
Viennafair, art fair with Ve.Sch, Vienna, Austria
Made in Turkey, Positionen türkischen Kunst 1978-2000, Hauptkirche St.Trinitatis und Ernst Barlach Museum Wedel, Hamburg
Randzone, Galerie Schloss Parz Kunstzentrum, Grieskirchen
2008
Mit anderem Blick, AusstellungsHalle, Frankfurt
Dear Anus, VKÖ, Vienna
2007
Georg Eisler Preis Exhibition, Kunstforum BACA Vienna
Liste Art Fair with Kunstbüro, Basel
Real - Young Austrian Art, Kunsthalle Krems
2006
Basecamp2, Kunsthaus Merano, Merano
2005
New Suggestions – New Propositions Gallery Borusan Istanbul

Nazım Ünal Yılmaz

Sibel's beauty Parlor ~ Sibel Güzellik Salonu

Published by ~ Yayınlayan
SANATORIUM
Asmalı Mescit Mah.
Asmalı Mescit Sok. No 32/A
34430 Beyoğlu / Istanbul
T: +90 212 293 6717
info@sanatorium.com.tr
www.sanatorium.com.tr

All rights reserved. © 2017
No part of this publication may be reproduced or transmitted without permission.
~
Her hakkı saklıdır. © 2017
İzin alınmadan çoğaltılamaz, yayınlanamaz, dağıtılamaz.

© SANATORIUM

Kitap tasarımı ~ Book design
Dilara Sezgin

Photographs ~ Fotoğraflar
Işık Kaya
(37, 38, 40, 43, 46, 47, 52, 53, 56-68, 73)
Rıdvan Bayrakoğlu
(35, 42, 45, 48, 50, 54, 72)
Anthony Aurbach (22)

Printing and Binding
Baskı ve Ciltleme
Print Center
Sanayi Mahallesi
Libadiye Sokak No:3
Kağıthane - İstanbul

Thanks to ~ Teşekkürler
Adnan Yerebakan
Avusturya Kültür Ofisi İstanbul
Ayşegül Yüceil
Cihat Doğ
Darren Butler
Dilara Sezgin
Feza Velicangil
Güray Onok
Hubert Kickinger
İpek Hamzaoğlu
Işık Kaya
Leopold Berger
Mercan Akdoğan
Mithat Marul
Raşit Mutlu
Sinem Yılmaz
Ulus Çimen
William J. Simmons
Yusuf Ziya Zeybekoğlu

This book accompanies Nazım Ünal Yılmaz's exhibition "Sibel's Beauty Parlor" held at SANATORIUM between May 11 - June 10 2017.

~

Bu kitapçık Nazım Ünal Yılmaz 'ın SANATORIUM'da 11 Mayıs - 10 Haziran 2017 tarihleri arasında gerçekleşen "Sibel'in Güzellik Salonu" adlı sergisine eşlik etmektedir.

SANATORIUM

avusturya kültür ofisi ist