

Interrupted Halfway Through

Burçak Bingöl

Interrupted Halfway Through

Burçak Bingöl

**Zilberman Gallery, Berlin
2019**

Contents | *Inhalt*

04	Preface & Thanks Burçak Bingöl
05	Vorwort & Dank Burçak Bingöl
08	<i>To Be and Not To Be – The Presence of the Past</i> Introduction Lotte Laub
09	<i>Sein und Nichtsein – Die Gegenwart der Vergangenheit</i> Introduction Lotte Laub
38	<i>Interrupted half way through</i> Wendy Shaw
39	<i>Aufgehalten auf halbem Wege</i> Wendy Shaw
70	<i>Against the Grain: Some Words about Things, Complexity and Complex Things</i> Simon Wachsmuth
71	<i>Gegen den Strich: Worte über Dinge, über Komplexität und über komplexe Dinge</i> Simon Wachsmuth
114	<i>taşın rüyası / the dream of a stone</i> Sevinç Çalhanoğlu
135	<i>Living Inside a Tale and There Only</i> Zilberman Project Space, İstanbul
154	Biographies of the authors Biographien der Autoren
156	CV Burçak Bingöl

Preface and Thanks

Burçak Bingöl

Interrupted Halfway Through – conceived during my stay in the artist residency of Zilberman Gallery in Berlin in October and November 2018.

This beautifully ornamented, spacious Charlottenburg apartment – with stuccos, frescos and massive ceramic stoves – was a real challenge to me as an artist who uses ceramics and the material’s formal and historical associations in the artistic production.

4 | This struggle, however, turned into a dialogue in time with this new place. Rather than resisting the space, I started searching for ways to work with the space by giving even more exposure to its elements. While the space tells its own story, I bring my own history in it, therefore my initial struggle expanded into the exhibition itself. This dialogue ultimately manifested into another project titled *Living Inside a Tale and There Only*, which was site-specifically created for Zilberman’s Project Space in Beyoğlu. The Berlin space itself returned with me – as a captured image – and literally and visually relocated in İstanbul.

The social and political relationship between Germany and Turkey is a very complex one. What interests me is the contradictory reflex on remembering and forgetting on social and political levels. As an artist I simply try to remember by tracing the past – both near and far. I collect images, fragments, memories, forms and meanings to construct landscapes to cope with the syncopated mode of being which might ultimately bring the “mythos of the East and utopia of the West”¹ together.

¹ Ekrem İşın: *Everyday Life in İstanbul: Social Historical Essays on People, Culture and Spatial Relations* (original ed.: *İstanbul’da Gündelik Hayat*, İstanbul 2003), translated from the Turkish by Virginia Taylor Sachoğlu, İstanbul: Yapı Kredi, 2003. The title of my previous show, *Mythos and Utopia* (2017), was inspired by this quote.

Vorwort und Dank

Burçak Bingöl

Interrupted Halfway Through – konzipiert während meines Aufenthalts in der Künstlerresidenz der Zilberman Gallery in Berlin im Oktober und November 2018.

Diese wunderschön verzierte, geräumige Charlottenburger Wohnung – mit ihrem Stuck, den Fresken und massiven Keramiköfen – war für mich als Künstlerin, die ich Keramik und die formalen und historischen Assoziationen dieses Materials in meiner künstlerischen Praxis verwende, eine echte Herausforderung.

Diese Auseinandersetzung mündete jedoch im Laufe der Zeit in einen Dialog mit dem neuen Ort. Anstatt mich dem Raum zu widersetzen, begann ich, nach Möglichkeiten zu suchen, mit ihm zu arbeiten, indem ich den verschiedenen Details noch mehr Aufmerksamkeit schenkte. Während der Raum seine eigene Geschichte erzählt, bringe auch ich meine eigene in ihn ein, weshalb sich mein anfängliches Sträuben in die Ausstellung hinein ausdehnte. Dieser Dialog manifestierte sich schließlich in einem weiteren Projekt mit dem Titel *Living Inside a Tale and There Only*, das speziell für den Projektraum der Zilberman Galerie in Beyoğlu entstanden ist. Der Berliner Raum selbst kehrte mit mir buchstäblich nach Istanbul zurück – als aufgenommenes Bild.

Die gesellschaftlichen und politischen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei sind sehr komplex. Was mich interessiert, ist die gegensätzliche Art, wie mit Erinnern und Vergessen auf politischer und gesellschaftlicher Ebene umgegangen wird. Als Künstlerin versuche ich mich zu erinnern, indem ich einfach der Vergangenheit – ob nah oder fern – nachspüre. Ich sammle Bilder, Fragmente, Erinnerungen, Formen und Bedeutungen und konstruiere daraus Landschaften, um mit der ungleichzeitigen Art des Seins

Both exhibitions have their titles from the İstanbul chapter of Ahmet Hamdi Tanpınar's book *Five Cities*. I owe so much to this great writer and thinker who inspiringly has filled the memory gaps and helped me to get an insight on the geography and society and align my own context as an artist. In a culture like ours when everything is interrupted, I'm grateful to those words remained...

Lastly, I would like to extend my sincere thanks to Moiz Zilberman for his support of the realization in these simultaneous exhibitions; to the each member of Zilberman team both in Berlin and İstanbul (Dilara, Eren, Fatih, Fatoş, Gizem, Gözde, Gürem, Jasmin, Lotte, Marie, Naz) for their hard work; to my collectors Ayşegül and Ömer Özyürek who kindly lent the piece *Displayed Gallery Wall Or a Fragmented Memory of a Rose* for the Berlin Show; to Sevinç Çalhanoglu, Lotte Laub, Wendy Shaw and Simon Wachsmuth for their inspiring words for this book; to Naz Beşcan, Lotte Laub, Christoph Nöthlings and Nickolas Woods for the prompt translations; to my studio assistant Eda Hisaroğlu for her hard work; to Mehmet Can Özer for his help on the audio recording; to Nazlı Erdemirel, Kayhan Kaygusuz and Chroma for the photography; to my dearest brother Bülent Bingöl for his selfless effort on designing this book; to my parents Saziye-Senel Bingöl for standing next to me patiently during the intense production process which leaves almost no time for them; and to my precious friends Sevinç Çalhanoglu, Meral Mete and Işın Önel and those whom I feel their love and care all the time. I thank them all.

zurechtzukommen, was letztlich den „Mythos des Ostens und die Utopie des Westens“¹ zusammenbringen könnte.

Beide Ausstellungstitel sind dem Kapitel über Istanbul in Ahmet Hamdi Tanpınars Buch *Fünf Städte* entlehnt. Ich verdanke diesem großen Schriftsteller und Denker so viel, der inspirierend die Gedächtnislücken gefüllt und mir geholfen hat, einen Einblick in die Geographie und Gesellschaft zu gewinnen und meinen eigenen Kontext als Künstlerin daran auszurichten. In einer Kultur wie der unseren, in der alles gestört wird, bin ich dankbar für diese bleibenden Worte.

Abschließend möchte ich Moiz Zilberman für die Unterstützung bei der Realisierung der Parallelausstellungen herzlich danken; den einzelnen Mitgliedern des Zilberman-Teams in Berlin und Istanbul (Dilara, Eren, Fatih, Fatoş, Gizem, Gözde, Gürem, Jasmin, Lotte, Marie, Naz) für ihre harte Arbeit; meinem Sammler Ayşegül und Ömer Özyürek für seine freundliche Leihgabe der Arbeit *Displaced Gallery Wall Or a Fragmented Memory of a Rose* für die Ausstellung in Berlin; Sevinç Çalhanoglu, Lotte Laub, Wendy Shaw und Simon Wachsmuth für ihre inspirierenden Worte für dieses Buch; Naz Beşcan, Lotte Laub, Christoph Nöthlings und Nickolas Woods für die prompten Übersetzungen; meiner Studioassistentin Eda Hisaroğlu für ihre harte Arbeit; Mehmet Can Özer für seine Hilfe bei der Audioaufnahme; Nazlı Erdemirel, Kayhan Kaygusuz und Chroma für die Abbildungen; meinem lieben Bruder Bülent Bingöl für seine selbstlose Arbeit an der Gestaltung dieses Buches; meinen Eltern Saziye-Senel Bingöl für ihre Geduld während des intensiven Produktionsprozesses, der fast keine Zeit für sie ließ; und an meine wertvollen Freunde Sevinç Çalhanoglu, Meral Mete und Işın Önel und denjenigen, deren Liebe und Fürsorge ich die ganze Zeit spüre. Ich danke ihnen allen.

Aus dem Englischen von Lotte Laub

¹ Ekrem Işın: *Everyday Life in Istanbul: Social Historical Essays on People, Culture and Spatial Relations* (Originalausg.: *Istanbul'da Gündelik Hayat*, Istanbul 2003), übers. aus dem Türkischen von Virginia Taylor Sachoğlu, Istanbul: Yapı Kredi, 2003. Der Titel meiner vorangegangenen Ausstellung, *Mythos and Utopia* (2017), war von diesem Zitat inspiriert.

To Be and Not To Be – The Presence of the Past

Introduction | Lotte Laub

Si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une cendre vivante.¹

If the things of art often start contrarily to the things of life, it is because the image, probably better than anything else, manifests this state of survival that belongs neither completely to life, nor completely to death, but to a kind of state as paradoxical as that of the spectres that are relentlessly setting our memory in motion from within. The image is to be thought of as living ash.²

It is paradoxically the things that no longer exist, that have ended irretrievably, that set our memory in motion. In her first solo exhibition in Berlin – *Interrupted Halfway Through*, a citation from the chapter on İstanbul in the collection of essays *Beş Şehir* (1946, *Five Cities*) by Ahmet Hamdi Tanpınar (1901–1962) – Burçak Bingöl deals with individual and collective memory, its materialisations and unreliabilities. Ekrem İşin also quotes the metaphor in his contribution to Bingöl's catalogue for the 2017 *Mythos and Utopia* exhibition at the İstanbul location of Zilberman Gallery:

This journey of myths that has transformed into a spectacle is not unfamiliar to people of a society who have been struggling – for two

¹ Georges Didi-Huberman: *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise (sur Claude Parmeggiani)*, Paris: Minuit, 2001, p. 16.

² From the French by the translator.

Sein und Nichtsein – Die Gegenwart der Vergangenheit

Introduction | Lotte Laub

Si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une cendre vivante.¹

Wenn die Kunst Dinge häufig gegen den Strich der Lebensdinge beginnen, ist es deswegen, weil das Bild besser als alles andere vielleicht diesen Zustand des Überlebens manifestieren kann, der weder ganz dem Leben noch ganz dem Tod gehört, sondern einer Zustandsart, die so paradox ist wie die der Geister, die ohne Unterlass von innen heraus unsere Erinnerung in Bewegung setzen. Das Bild ist zu denken wie lebende Asche.²

Es ist paradoxerweise das nicht mehr Existente, das unwiederbringlich Vergangene, das unsere Erinnerung in Bewegung setzt. In ihrer ersten Soloausstellung in Berlin – *Interrupted Halfway Through* – aufgehalten auf halbem Wege, einem Zitat aus dem Kapitel „İstanbul“ in dem Essayband *Beş Şehir* (1946, *Fünf Städte*) von Ahmet Hamdi Tanpınar (1901–1962) – beschäftigt sich Burçak Bingöl mit individueller und kollektiver Erinnerung, deren Materialisierungen und Fehlstellen. Bereits Ekrem İşin zitiert die Metapher in seinem Text zu Bingöls letztem Katalog zur Ausstellung *Mythos und Utopia* (2017) im Stammhaus der İstanbuler Galerie:

¹ Georges Didi-Huberman: *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise (sur Claude Parmeggiani)*, Paris: Minuit, 2001, S. 16.

² Übers. d. Verf.

hundred years – to keep on their feet living on the east-west fault line with joints cracking as if about to shatter at any moment. Swept by utopia into attics, storage rooms or under the stairs, mythos’ traditional heritage, though occasionally, emerges from its hideout and roams around; sometimes shyly, other times menacingly. Let’s not forget: every time the cultural fault line on which we attempt to establish our habitat becomes active, life experiences, ‘interrupted halfway through’ (as Tanpınar used to say), meet each other in the dump site cohabited by mythos and utopia.³

Burçak Bingöl, who lives in İstanbul, has taken a close look at this fast-growing, rapidly changing city. In the midst of all the transformation, her focus is on traces of the past: she gathers cobblestones, stucco, wallpaper, shards and plants that are sprouting from ruins or abandoned streets. She puts these objects together or fires them into conglomerates in a ceramic process. Bingöl is in a sense interrupting the decay of the relics halfway through, in order to give these objects – like archaeological findings – an opportunity to extend into the future.

10

The centrepiece of the exhibition, the installation *Cargo* (2019) in the middle room, is a scaffold-like rack full of ceramics that, according to the artist, appear as if they have been rescued from the belly of a shipwreck: *Interrupted Halfway Through*, a shipwreck halfway through sinking. The configuration of the installation evokes the storage area of an archaeological museum.

Ceramics are at the centre of Bingöl’s work, experimenting at the divide between control and chance. She incorporates thorny stems or grasses into her ceramic work, or she uses digitalised images of plants – like miniature paintings at the Topkapı Palace – and transfers them to the broken edges of shards. She puts self-produced and found porcelain objects – often fragments – together and combines them with unformed, unfired clay. She then fires the new conglomerate and leaves the glazes to run over the unshaped mass, in doing so implying incompleteness, chance and error, and gaps in which new carriers of meaning emerge. Old has an impact on new, tradition influences future, the present influences our understanding of the past. The result is hybrid forms between dissolution and taking shape, between drying and liquefaction, and forms that have solidified while taking shape. It is

³ Ekrem Işın: “Mythos and Utopia. The Spiraling Reality of a Pair of Phenomena”, in: *Burçak Bingöl: Mitos ve Ütopya. Mythos and Utopia*, exhib. cat., Zilberman Gallery, İstanbul, p. 8.

This journey of myths that has transformed into a spectacle is not unfamiliar to people of a society who have been struggling – for two hundred years – to keep on their feet living on the east-west fault line with joints cracking as if about to shatter at any moment. Swept by utopia into attics, storage rooms or under the stairs, mythos’ traditional heritage, though occasionally, emerges from its hideout and roams around; sometimes shyly, other times menacingly. Let’s not forget: every time the cultural fault line on which we attempt to establish our habitat becomes active, life experiences, interrupted halfway through’ (as Tanpınar used to say) meet each other in the dump site cohabited by mythos and utopia.³

Die in İstanbul lebende Künstlerin hat sich mit der stark angewachsenen und einem schnellen Wandel unterworfenen Stadt İstanbul intensiv auseinandergesetzt. Inmitten der raschen Veränderungen ist ihr Augenmerk auf Spuren der Vergangenheit gerichtet: sie sammelt Pflastersteine, Stuck, Tapeten, Scherben, Pflanzen, wie sie aus Ruinen oder verlassenen Straßen sprießen. Diese Objekte stellt sie zusammen oder verbackt sie zu Konglomeraten in einem keramischen Verfahren. Bingöl hält gewissermaßen den Verfall der Relikte auf halbem Weg an, um den Objekten – ähnlich wie archäologischen Fundstücken – die Möglichkeit zu geben, in die Zukunft hinein zu wirken.

Herzstück der Ausstellung ist die Installation *Cargo* (2019) im mittleren Raum, ein gerüstartiges Regal voller Keramiken, die erscheinen, als hätte man sie aus dem Bauch eines Schiffswracks geborgen, so die Künstlerin, *Interrupted Halfway Through*, ein Schiffswrack auf halbem Wege untergegangen. In ihrer Anordnung erinnert die Installation an das Depot eines archäologischen Museums.

Keramik steht im Zentrum von Burçak Bingöls Schaffen. Als promovierte Keramikerin experimentiert Bingöl auf der Grenze zwischen Kontrolle und Zufall. Sie arbeitet dornige Pflanzenstengel oder Gräser in ihre Keramiken mit ein. Oder sie verwendet digitalisierte Abbildungen von Pflanzen – ähnlich der Miniaturmalerei, wie sie im Topkapı-Palast zu sehen ist – und überträgt sie auf Bruchkanten von Scherben. Sie stellt eigens produzierte und auch vorgefundene Objekte aus Porzellan, häufig Fragmente, zusammen, die sie mit noch ungeformter

³ Ekrem Işın: „Mythos and Utopia. The Spiraling Reality of a Pair of Phenomena“, in: *Burçak Bingöl: Mitos ve Ütopya. Mythos and Utopia*, Ausst.kat. Zilberman Galley, İstanbul, S. 8.

construction with fragments, such as fractures, discontinuities and changes of material (ceramic, brick, glaze, cement, stone, plants), but the construction is never complete, a whole is never created. The fragment points to the notion of whole as a myth, or a utopia. Sometimes it is clumps of clay partially covering the fine fragments of a vase. Cut edges show the stratifications of vase and clay like a geological profile. In many creation myths, clay is the material used by the creator to form humans: the clay artist as the archaic archetype of God the Creator. In Jewish mysticism, there is the story of the shattering of the vessels in the world-creation process, the task since then being to restore these vessels to their original wholeness.

Bingöl's work *Leftover – Avanos* (2019), named after the pottery village in Cappadocia, depicts a creation process interrupted halfway through. The sculpture *Pile up* (2019), the result of complex processing and multiple firings, shows a vertical cut through terra cotta bowls that have been stacked on top of each other with clay in between them; glaze flows down from an upper layer and the structured cut surface calls to mind the lines on a leaf. In the ceramic fragments that Bingöl uses, the viewer's attention is drawn to a whole that originally existed, or to one that is not yet complete.⁴ If the fragment can be considered in both directions, as broken as well as unfinished, then it is indicative of a melancholic attitude. Another work, *Ground Sample* (2019), is based on a found, cylinder-shaped piece of a brick structure. Bingöl was a guest of the Zilberman Gallery's artist-in-residence programme in Berlin last summer. She looked intensively at the gallery rooms but also at the urban space and the remembrance culture that she misses in İstanbul. *Ground Sample* may also evoke the façade of Berlin's modern Memorial Church; next to it, Bingöl has placed the work *Leftover – Line* (2019), which in turn calls to mind the remaining church fragment that itself serves as a memorial to World War II.

In the first room of the exhibition, Bingöl is showing her work *Displaced Gallery Wall Or a Fragmented Memory Of a Rose* (2017), a wall piece from her previous exhibition *Mythos and Utopia* in İstanbul where the rose motif – from the Topkapı Palace – was applied directly onto the gallery wall with clay. The artist had the motif cut out of the wall after the exhibition closed and Bingöl has now brought the work to Berlin. Her previous exhibitions as well as the current one can be imagined as flowing passageways and simultaneously as a stoppage of time. The city of İstanbul – with its epochs of history and

⁴ Cf. Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, Wilhelm Fink: Munich, 1991, p. 13.

und ungebrannter Tonmasse verbindet. Dieses Konglomerat brennt sie erneut, wobei sie Glasuren über die ungeformte Masse laufen lässt. Hierbei impliziert sie das Unvollständige, den Zufall, Fehler und Lücken, woraus neue Bedeutungsträger entstehen. Das Alte wirkt sich auf das Neue aus, die Tradition beeinflusst die Zukunft, und die Gegenwart beeinflusst das Verständnis der Vergangenheit. Es entstehen Mischformen zwischen Auflösung und Formwerdung, zwischen Eintrocknung und Verflüssigung, im Werden erstarrte Formen, es ist ein Bauen mit Fragmenten. Dazu gehören Brüche, Diskontinuitäten, Materialwechsel (Keramik, Ziegel, Glasur, Zement, Stein, Pflanzen). Dieses Bauen ist unabschließbar, es entsteht nie ein Ganzes. Das Bruchstück verweist auf das Ganze als Mythos respektive Utopie. Manchmal sind es unförmige Lehmklumpen, die feine Vasenfragmente teilweise verdecken. Schnittkanten zeigen – wie ein geologisches Profil – die Schichtungen von Vasen und Lehm. Lehm ist in vielen Schöpfungsmythen das Material, aus dem der Schöpfer den Menschen formt. Der aus Lehm gestaltende Künstler ist hier das archaische Urbild des Schöpfergotts. In der jüdischen Mystik gibt es die Erzählung vom Zerschlagen der Gefäße im Weltentstehungsprozess, die es seither gilt, in ihrer ursprünglichen Ganzheit wieder herzustellen.

In Bingöls Arbeit *Leftover – Avanos* (2019), benannt nach dem Töpferdorf in Kappadokien, wird ein auf halber Strecke unterbrochener Schöpfungsprozess dargestellt. Die Skulptur *Pile up* (2019) zeigt einen Schnitt durch übereinandergestapelte Terracotta-Schüsseln, dazwischen Lehm, in aufwendiger Bearbeitung und mehrfacher Brennung entstanden. Glasur fließt von einer oberen Schicht herunter, die strukturierte Schnittfläche erinnert an die Zeichnung eines Blattes. In den Keramikfragmenten, die Bingöl verwendet, wird der Betrachter auf ein ursprünglich vorhandenes Ganzes verwiesen oder aber auf ein noch nicht vollständiges Ganzes.⁴ Wenn das Fragment in beide Richtungen gedacht werden kann, als das Zerbrochene, wie das Unvollendete, dann indiziert das Fragment eine melancholische Haltung. Eine andere Arbeit, *Ground Sample* (2019) ist wiederum ein vorgefundenes zylinderförmiges Stück Ziegelstruktur. Burçak Bingöl war im vergangenen Sommer Gast des Artist-In-Residence-Programms der Berliner Galerie Zilberman. Sie hat sich intensiv mit den Galerieräumen beschäftigt, aber auch mit dem Stadtraum, sowie der Erinnerungskultur, die sie in Istanbul vermisst. *Ground Sample* (2019) könnte auch an die Fassade des modernen Baus der Gedächtniskirche in Berlin erinnern, daneben platziert Bingöl die Arbeit *Leftover – Line* (2019), die nun wiederum an das Fragment gebliebene Mahnmahl des Zweiten Weltkriegs selbst erinnert.

⁴ Vgl. Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, Wilhelm Fink: München, 1991, S. 13.

one-time status as the cultural centre of a major empire – was a hub of international trade and part of the ancient Silk Road. A loss of significance since the previous century means the past continues to be present. And it is precisely the visibility of what has disappeared and what is disappearing that creates a particular sense of the ephemeral, a melancholic mood or *hüzün* that Orhan Pamuk describes in his portrait *İstanbul: Memories and the City*. Like an archaeologist, Bingöl examines the many historical layers, a texture composed of innumerable disintegrating elements of the kind she has captured in two frottages she has created for her Berlin exhibition. The rubbings show ornamental motifs on the Tophane Fountain that was built in 1732 under Sultan Mahmut I; all the surrounding shops were torn down to keep the square free and showcase the construction. Today, the fountain is a scattered historical element in the urban palimpsest whose ornamentation is indicative of the metropolis' former splendour. Bingöl is also exhibiting two clay impressions, one again from the Tophane Fountain and another from a stucco element in the gallery space in Berlin. Bingöl works with fragments that she layers on top of each other and thus creating a superimposition of the gallery spaces in İstanbul and Berlin, both cities and different periods – the fountain from the Ottoman era, the gallery spaces in İstanbul and Berlin from the turn of the century, and the clay impressions and frottages from today.

In the third room, the exhibition has an installation featuring cobblestones from İstanbul and a sound installation. Bingöl found the old granite cobblestones on the ground at a construction site on one of the old streets of the Galata district where her atelier is located. She was able to save some of them before they were covered with asphalt. She is also exhibiting dried plants, weeds and thorny plants that she collected along İstanbul's old city wall and has mounted on the gallery wall with clay.

For the sound installation, which visitors listen to via headphones, Bingöl recorded her own footsteps on the old, creaky parquet flooring in the gallery. Similar to an autobiography, the steps refer to two different time domains that cannot be aligned. Georges Didi-Huberman compares the afterlife of a footprint with the “phantom-like effect of spirits”:

[...] the coinciding of a *there* and a *not there*, of *contact* and *absence*. The fact that the imprint is in this sense the contact of absence is explained by the lasting power of its relationship to time, which corresponds to the phantom-like effect of ‘spirits’, of an *afterlife*: of something that has

Im ersten Raum zeigt Bingöl ihre Arbeit *Displaced Gallery Wall Or a Fragmented Memory Of a Rose* (2017). Es handelt sich um die Wandarbeit aus ihrer letzten Ausstellung *Mythos and Utopia* 2017 in İstanbul. Dort war sie in situ mit Lehm direkt auf die Wand aufgetragen, ein Rosenmotiv aus dem Topkapı-Palast, welches die Künstlerin nach Abschluss der Ausstellung aus der Wand herausschneiden ließ. Dieses bringt Bingöl nun nach Berlin. Bingöls vergangene Ausstellungen sowie die aktuelle können als fließende Durchgänge gedacht werden, zugleich als ein Anhalten der Zeit. Die Stadt İstanbul mit ihrer epochenübergreifenden Geschichte, einst kulturelles Zentrum eines großen Reiches, war als Drehkreuz des Welthandels verbunden mit der antiken Seidenstraße. Durch historischen Bedeutungsverlust seit dem letzten Jahrhundert bleibt die Vergangenheit weiterhin präsent. Gerade die Sichtbarkeit des Untergegangenen und Untergehenden erzeugt ein besonderes Gefühl für die Vergänglichkeit, eine melancholische Stimmung, die Orhan Pamuk in seinem Erinnerungsband *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003, *İstanbul – Erinnerung an eine Stadt*) beschrieb, die Stimmung des *hüzün*. Wie eine Archäologin untersucht Bingöl die vielen historischen Schichten, eine Textur, die sich aus zahllosen zerfallenden Elementen zusammensetzt. Solche Elemente hat Bingöl in zwei Frottagen festgehalten, die sie für ihre Ausstellung in Berlin geschaffen hat. Sie zeigen ornamentale Motive am Tophane Brunnen, der 1732 unter Sultan Mahmut I. gebaut wurde und für den alle umgebenden Geschäfte abgerissen wurden, um den Platz frei zu halten und den Brunnen zur Geltung zu bringen. Heute ist der Brunnen ein versprengtes historisches Element im Stadtpalimpsest İstanbul, dessen Ornamentik von der einstigen Prächtigkeit der Metropole zeugt. Auch zeigt Bingöl zwei Tonabdrücke, der eine ebenfalls vom Tophane-Brunnen, ein weiterer von einem Stuckelement im Berliner Galerieraum. Bingöl arbeitet mit Fragmenten, die sie aufeinander schichtet. Es kommt so zu einer Überlagerung der Galerieräume in İstanbul und Berlin, beider Städte und verschiedener Zeiten – dem Brunnen aus osmanischer Zeit, den Galerieräumen in İstanbul und Berlin aus der Jahrhundertwende, die Tonabdrücke und Frottage von heute.

Im dritten Raum zeigt die Ausstellung eine Installation mit Pflastersteinen aus İstanbul und eine Soundinstallation. Bei einer Baustelle an einer der alten Straßen im Galata-Viertel, in dem ihr Atelier liegt, hat Bingöl im Untergrund die alten Pflastersteine aus Granit entdeckt, von denen Bingöl einige retten konnte, bevor diese von Asphalt überzogen wurden. Außerdem zeigt sie getrocknete Pflanzen, Unkraut, dornige Pflanzen, die sie entlang der alten İstanbuler Stadtmauer gesammelt und in situ mit Lehm auf die Wand gebracht hat.

gone and yet stays with us, stays close to us, in order to give us a sign of its presence.⁵

Faced with all these objects that have been saved before their final disappearance, visitors to the exhibition are themselves challenged to try and imagine the fragments as part of a bigger context, but even these attempts will get stuck halfway: the whole will remain either a myth or a utopia.

Ahmet Hamdi Tanpınar's proverbial lines, "I am neither inside time, nor completely outside of it" can be used in reference to Burçak Bingöl's exhibition, as can the end of Tanpınar's chapter on İstanbul:

So many memories, so many people. In discussing İstanbul and the Bosphorus, why have I evoked everything so impossible to resurrect? Why are we drawn to time past as to an empty well?

[...]

No, my search is not for past time nor for those who lived in it.

[...]

If they existed today, we would feel ourselves richer in a different way but we would never know the emotion that their absence stirs in us.⁶

From the German by Nickolas Woods

⁵ Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (original ed.: *L'empreinte*, Paris 1997), translated from the French by Christoph Hollender, Cologne: DuMont, 1999, p. 26. From the German by the translator.

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Tanpınar's 'Five Cities'* (original ed.: *Beş Şehir*, 1946), translated from the Turkish by Ruth Christie, New York/London: Anthem Press, 2018, pp. 209–210.

Für die Soundinstallation hat Bingöl ihre Schritte auf dem alten knarrenden Parkett in der Berliner Galerie aufgenommen, die der Ausstellungsbesucher über Kopfhörer hört. Die Schritte verweisen auf zwei unterschiedliche Zeitebenen, ähnlich wie in einer Autobiographie, die nicht zur Deckung gebracht werden können. Georges Didi-Huberman vergleicht das Nachleben des Fußabdrucks mit der „phantomhaften Wirkung von Gespenstern“:

[...] das Zusammentreffen eines *da* und eines *nicht-da*, einer *Berührung* und einer *Abwesenheit*. Daß der Abdruck in diesem Sinne die Berührung einer Abwesenheit ist, erklärt die bleibende Kraft seines Verhältnisses zur Zeit, die der phantomhaften Wirkung von „Gespenstern“, von einem *Nachleben* entspricht: von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben.⁵

Im Anblick all dieser vor dem endgültigen Verschwinden geretteten Objekte ist der Ausstellungsbesucher selbst herausgefordert, die Fragmente in einen größeren Zusammenhang hinein zu denken, aber auch solche Versuche werden auf halber Strecke stecken bleiben. Das Ganze bleibt Mythos oder Utopie.

Ahmet Hamdi Tanpınar's sprichwörtliche Zeilen, „weder bin ich in der Zeit, noch gänzlich außerhalb“ lassen sich auf Burçak Bingöls Ausstellung beziehen, und auch das Ende in Tanpınars İstanbul-Kapitel:

So many memories, so many people. In discussing İstanbul and the Bosphorus, why have I evoked everything so impossible to resurrect? Why are we drawn to time past as to an empty well?

[...]

No, my search is not for past time nor for those who lived in it.

[...]

If they existed today, we would feel ourselves richer in a different way but we would never know the emotion that their absence stirs in us.⁶

⁵ Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Originalausg.: *L'empreinte*, Paris 1997), übers. aus d. Franz. v. Christoph Hollender, Köln: DuMont, 1999, S. 26.

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Tanpınar's „Five Cities“* (Originalausg.: *Beş Şehir*, 1946), Übers. aus d. Türkischen v. Ruth Christie, New York/London: Anthem Press, 2018, S. 209–210.



Deinstallation view of the show / *Ansicht vom Abbau der Ausstellung*,
Mythos and Utopia, Zilberman Gallery, İstanbul, 2017



Displaced Gallery Wall Or a Fragmented Memory Of a Rose, 2017

Drywall / Trockenwand

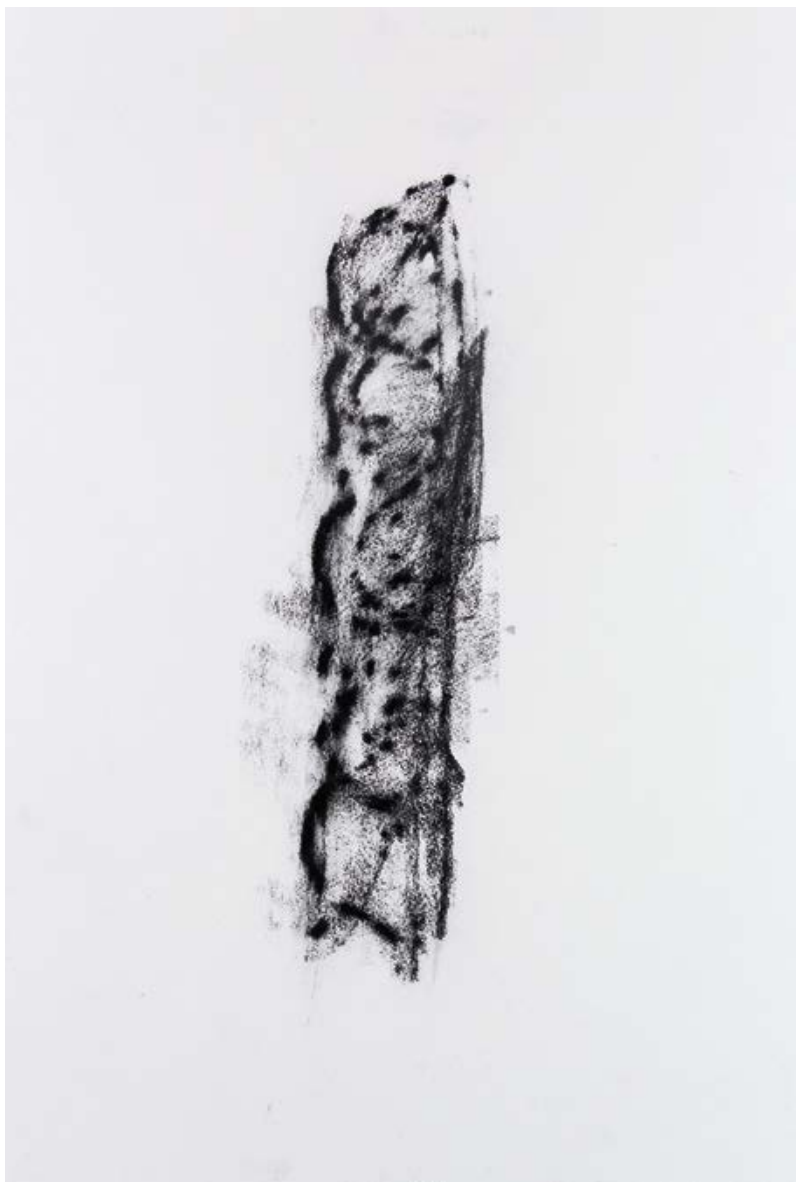
170 x 78 x 2 cm

Courtesy of Ayşegül and Ömer Özyürek / Mit freundlicher Genehmigung von Ayşegül und Ömer Özyürek



Incomplete Compositions – I, 2019
Dried flowers, clay / *Getrocknete Blumen, Ton*
Variable dimensions / *Variable Größe*





Memory Loss – I, 2017
Charcoal on paper / *Kohle auf Papier*
90 x 70 x 5 cm





Tophane Fountain (1732), İstanbul





Debris, 2018
Ceramics / Keramik
105 x 80 cm



Leftover - Fill, 2019
Glaze, ceramics / *Glasur, Keramik*
21 x 14.5 x 20 cm



Exhibition views / *Ausstellungsansichten*,
Zilberman Gallery, Berlin





Landscape - Charlottenburg I, 2019

Ceramics / Keramik

23 x 17.5 x 3.5 cm













Timescape - I, 2018
Ceramics / Keramik
25 x 22 x 18 cm



Interrupted half way through

Wendy Shaw

Interrupted half way through,
like a sunken ship, the goods
covered in barnacles and barricades:
the Romans invented concrete
to make themselves permanent,
we are told, but they fail to point out
that, as with all attempts at permanence,

they failed.

Vitruvius already knew the dangers
Of mixing concrete with sea sand,
Where the salt will make the plaster crumble
And yet how many times
In İstanbul as a child I collected
seashells from the sidewalks where cats
set them loose,
My city of crumbling sidewalks:
You were my Rome, unapologetic,
Your stone cobblestones drowned now

in concrete.

İstanbul has come to wear a concrete shroud.
Concrete happens through the acceleration
Of the accretion of sediment that eventually
Turns everything to stone, and stone to dust,
Dust to emotion, emotion to tears,
Stacked as a cross-section of broken bowls
Filled with clay, slowly settling over centuries –
And in the dust, the details layered and lapsed,
Lime mixed with water replaces time with heat,
No different than adding fire to earth
Which makes glass. Which is liquid

and yet breaks.

We call it a pot or a vase, and the flowers are on them,
The flowers are in them, now fresh, now wilting.
It was once the custom, in places where Persian spread
Like flowers grown from their wind-blown seeds,
To draw the flowers
Not in the singular perfection of each bud, each vein,
Each bug, as would the engravers of our custom –
An Albrecht or a Rachel or a Maria –
Not in the way they looked, but in the way God
Sees them without sight, in their crystal form
Rosebuds like stars like the cupula over your head,

Aufgehalten auf halbem Wege

Wendy Shaw

Aufgehalten auf halbem Wege,
Wie ein gesunknes Schiff, dessen Waren
Rankenfüßer und Barrikaden bedecken:
die Römer erfanden den Beton,
um sich Dauer zu verleihen,
wie es heißt, wobei uns niemand sagt,
dass, wie alles Streben nach Dauer,

auch dieses fehlschlug.

Vitruvius schon wusste um die Gefahren
des Mischens von Beton mit Meersand,
Dessen Salz den Putz zerbröckelt
Und doch, wie viele Male
las in İstanbul ich als Kind
Muscheln von den Gehwegen auf, wo Katzen
sie losgemacht hatten,
Meine Stadt zerbröckelnder Gehwege:
Du, keiner Rechtfertigung bedürftig, warst mein Rom,
Dein steinernes Straßenpflaster überflute

von Beton.

İstanbul trägt jetzt ein Totenhemd aus Beton.
Beton geschieht durch das Beschleunigen
Der Anlagerung von Schichtgestein, das schließlich
alles zu Stein verwandelt, und Stein zu Staub,
Staub zu Gefühl, Gefühl zu Tränen,
Gestapelt als Querschnitt zerbrochener Schalen,
die, mit Lehm gefüllt, sich über Jahrhunderte langsam setzen –
Und im Staub schichtet sich längst Vergangnes,
Mit Wasser angerührter Kalk ersetzt die Zeit durch Wärme,
Nicht anders als wenn man Feuer zu Erde hinzutut
Und daraus Glas entsteht. Das ist flüssig

und bricht doch.

Man nennt's Gefäß oder Vase, drauf sind Blumen abgebildet,
Blumen aber auch darin, bald frisch, bald welk.
Einst war es Brauch, wo das Persische Verbreitung fand
Wie Blumen, die aus vom Wind verwehten Samen wuchsen,
Dass man Blumen zeichnete,
Nicht in der einmaligen Vollkommenheit jeder Knospe, jeder Ader,
Jeder Wanze, wie die Kupferstecher unsrer Tradition –
Albrecht, Rachel und Maria¹ –
Nicht nach ihrem Aussehen, sondern so wie Gott sie

¹ Gemeint sind Albrecht Dürer (1471-1528), Rachel Ruysch (1664-1760), and Maria Sibylla Merian (1647-1717).

All divine. And yet one flower, its stem broken,
Memento Mori. The perfection of flowers not only
In their freshness, but also

in their fading.

Have you heard of the sunken harbor of İstanbul's port,
Dug up, ships in place, now covered in concrete,¹
Gone as if never there, never discovered, frozen
As though in the maritime here and there of wares:
Oil in the *lekythos*
 and grain in the *pithos*
 and water in the *hydria*
 and wine in *amphorae*
 that had no base
and so could not be set down until

empty.

A container is no more than a shell for the contained.
O my ancient beloved, we do not know
How bright burned the oil in your *kandil*
 How dark the pitch in your *hokka's* ink,
 How slender the flower of your *gülabdan*
 How thick the musk of your *buhardan*,
 How sweet the wine of your *ibrik*,
 How wet the water of your *sürahi*,
 How lush the fruit of your *testi*,
How thirsty the lips,
 How satisfied the tongue,
 How loud the laughter.

History becomes the accretion of things that stick
to other things. The fire of words is their arbitrary glue
And you can slice it open, or it might break,
Like a geode, baring its stalactite shimmers on the

half shell.

Everything is interrupted
halfway through; is it possible
to not be interrupted, in what
may appear to be the beginning,
or the end, but might have been
after all, half way? You never know,
like Schrodinger's cat, you never
know, when death comes, you
never know if it would have been

¹ Sara Bonini Baraldi, Daniel David Shoup and Luca Zan: "When Megaprojects Meet Archaeology: A Research Framework and Case Study From Yenikapi, İstanbul", in: *International Journal of Cultural Policy* (2017), pp. 1-22, <https://archaeologynewsnetwork.blogspot.com/2012/12/40000-artefacts-unearthed-in-marmaray.html#r3mXRyTgSA1PJVuV.97>.

Sieht ohne Augenlicht, in ihrer kristallinen Form
Rosenknospen wie Sterne wie die Cupula über deinem Kopf,
Göttlich alles. Nur eine Blume mit gebrochnem Stiel,
Memento mori. Die Vollkommenheit der Blumen nicht bloß
In ihrer Frische, sondern auch

in ihrem Verbleichen.

Hörtet ihr von İstanbuls versunknem Hafen?
Man grub ihn aus, alle Schiffe noch am Platz, jetzt ist er mit Beton bedeckt,²
Verschwunden, als hätte es sie nie gegeben, nie entdeckt, erstarrt
Wie im maritimen Hier und Dort von Waren:
Öl im *lekythos*
 und Korn im *pitthos*
 und Wasser in der *hydria*
 und Wein in *amphorae*,
 die keinen Boden hatten
und daher nicht eher niederzusetzen als bis sie

geleert.

Ein Behälter taugt als Schale nur für das, was er enthält.
Oh meine einst'ge Liebe, wir wissen nicht,
Wie hell das Öl brannte in deiner *kandil*,
 Wie schwarz das Pech der Tinte in deiner *hokka*,
 Wie schlank die Blume deines *gülabdan*,
 Wie schwer der Moschus deines *buhardan*,
 Wie süß der Wein deines *ibrik*,
 Wie nass das Wasser deines *sürahi*,
 Wie üppig die Früchte deines *testi*,
 Wie durstig die Lippen,
 Wie befriedigt die Zunge,
 Wie laut das Lachen.

Geschichte wird zur Anhäufung von Dingen, die
an andren Dingen haften. Das Lodern der Worte ist ihr launenhafter Klebstoff
Und man kann sie aufschlitzen, oder sie bricht auf,
Wie eine Geode, die ihr Stalaktitenschillern entblößt auf der

halben Schale.

Alles wird aufgehalten
auf halbem Wege; ist es möglich,
nicht aufgehalten zu werden, dort wo
der Anfang gewesen sein könnte
oder das Ende, vielleicht aber auch
nur auf halbem Wege? Wie bei Schrödingers Katze
weiß man nie,

² Sara Bonini Baraldi, Daniel David Shoup und Luca Zan: „When Megaprojects Meet Archaeology: A Research Framework and Case Study From Yenikapi, İstanbul“, in: *International Journal of Cultural Policy* (2017), S. 1-22, <https://archaeologynewsnetwork.blogspot.com/2012/12/40000-artefacts-unearted-in-marmarayhtml#r3mXRyTgSA1PJVuV.97>.

halfway when

interrupted.

Nothing can be interrupted
half way through. We have one half
that is the known, and the other half,
the unknown. And the known seems
as though it were solid, and the
unknown lighter than air, but
it is the liquid of imagination
that binds them: concrete is

forever.

Diamonds are forever.
Nothing lasts forever.
You cannot keep things
forever, even if they are beautiful.
Forever always is interrupted
halfway through, and even if the thing
doesn't die,

you do.

Aristotle says of the murex,
that spiny seashell
a cheap prize in your childhood
collection – what do seashells teach us
after all, if not of a beautiful afterlife
in which homes and bones
become things in a box–

Of the murex, Aristotle says,

The murex lives for about fifty days
after capture; during this period, they
feed off one another,

an orgiastic struggle of tongues without limbs,

as there grows on the shell a kind of sea-weed
or sea-moss; if any food is thrown
to them during this period, it is said to be done
not to keep them alive, but to make them weigh more.
To shell-fish in general drought is unwholesome.²

Drought is unwholesome as well to the drowned
in the sunken boat, though they don't know it
it makes the broken wares, the ones melted into
water, frozen. Oh, you think the elements are
essential, solid melts to liquid, becomes air sublime?
That there is an essence in clay,

² Aristotle: *History of the Animals*.

wann der Tod naht, man
weiß nie, ob er uns nicht vielleicht
auf halbem Wege

aufhält.

Nichts lässt sich aufhalten
auf halbem Wege. Die eine Hälfte von uns,
die kennen wir; die andere bleibt
uns unbekannt. Und was wir kennen, scheint,
als wäre es beständig, und das
Unbekannte leichter als Luft, doch
ist es das Flüssige der Fantasie,
das sie verbindet: Beton ist

für immer.

Diamanten sind für immer.
Nichts hält für immer.
Man kann Dinge, auch wenn sie schön sind,
nicht für immer bewahren.
Für immer wird immer aufgehalten
auf halbem Wege, und wenn auch die Dinge
nicht sterben:

Du stirbst.

Aristoteles beschreibt die Purpurschnecke,
jene stachlige Seemuschel,
ein Siegpriest, wertlos, aus deiner Kindheits-
Sammlung – was lehren uns Muscheln,
wenn nicht ein schönes Leben nach dem Tod,
in dem Gehäuse und Knochen
in einer Schachtel Platz finden? –

Aristoteles beschreibt die Purpurschnecke so:

Andererseits leben die Purpurschnecken
in der Gefangenschaft gegen fünfzig Tage,
wobei sie sich voneinander nähren.

ein orgiastischer Kampf von Zungen ohne Gliedmaßen:

Auf ihren Schalen nämlich wächst eine Art Tang
oder Moos. Dass man ihnen aber als Futter
etwas hineinwirft, soll deswegen geschehen,
damit sie mehr wiegen.

Den andern Schalthieren ist Trockenheit nachtheilig [...].³

Nachteilig ist Trockenheit aber auch den Ertrunkenen
im versunkenen Boot, selbst wenn sie's nicht wissen,

³ Aristoteles: *Thierkunde* [VIII. Buch, Cap. 20, 135]. Kritisch-berichtigter Text, mit dt. Übersetzung, sachlicher und sprachlicher Erklärung und vollständigem Index von H. Aubert und Fr. Wimmer, Erster Bd1., Leipzig: Engelmann, 1868, S.181.

and an essence in fire, and an essence in water?

No.

I will tell you this.

In Spain, there in the palace

Which talks to you in poems and not in history,

There is a *mirador* that looks at you and says,

It is a palace of glass such that he who sees it
Thinks it is a bottomless sea that terrifies him.³

And there is a fountain of lions that will tell you this:

I am like a globe of water that to men
Shines forth brilliantly and does not conceal itself:
A great sea, enclosed by shores
Of the most beautiful, select marble.
My waters are melted pearls that, on ice
You see running...⁴

You can take it for a fact that droplets are but melted pearls
skittling across ice, because nothing stays solid

forever.

Porcelain melts

At one thousand and eight hundred and forty degrees

Centigrade, which is around four hundred degrees higher

Than the melting point of glass. Thus,

When interrupted half way through, so

As not to get quite so hot and drip away like melted pearls

On ice, the pot bends and melds with the fire bricks that

Hold it, the glaze, which is glass, having become fully liquid,

Flows. The pot, now a body fainting, frozen,

A flower, forever wilting, half way

Interrupted.

³ Ibn Zamrak (1333-1393), translated from the Arabic and quoted in José Miguel Puerta Vilchez: *Consuelo López-Morillas*, trans., *Aesthetics in Arabic Thought*, Leiden: Brill, 2018, p. 81.

⁴ Ibn Zamrak, translated and quoted in Olga Bush: "When My Beholder Ponders," Poetic Epigraphy in the Alhambra", in: *Artibus Asiae* 66, 2 (2006), p. 58.

lässt sie die zerbrochnen Waren, die sich auflösten in
 Wasser, erstarren. Ach, ihr dachtet, den Elementen eignete
 ein Wesen; dass Festes zu Flüssigem zerschmilzt, sich wandelt in hehren Äther?
 Dass Lehm einen Wesenkern hat,
 und so auch das Feuer und das Wasser?
 Nein.
 Hört zu.
 In Spanien steht ein Palast,
 Der zu euch in Gedichten spricht und nicht in Geschichte,
 Es gibt dort einen *mirador*, der sieht euch an und spricht:

Es ist ein Palast aus Glas, von solcher Art, dass, wer ihn sieht,
 Ihn für ein tiefes Meer hält, das ihm Angst macht.⁴
 Und es gibt einen Löwenbrunnen, der so zu euch sprechen wird:

Ich gleiche einer Wasserkugel, die den Menschen
 Im höchsten Maße leuchtet und sich nicht verbirgt:
 Ein großes Meer, umschlossen von Gestaden
 Aus reinstem, schönsten Marmor.
 Meine Wasser sind zerschmolzne Perlen, auf dem Eis
 Seht ihr sie dahinrinnen...⁵

Seid ganz gewiss: Tropfen sind bloß zerschmolzene Perlen,
 die übers Eis kullern, denn nichts bleibt fest

für immer.

45

Porzellan schmilzt
 Bei eintausendachthundertvierzig Grad
 Celsius, das sind etwa vierhundert Grad über
 dem Schmelzpunkt von Glas. Und so,
 Auf halbem Wege aufgehalten, damit
 Es nicht ganz so heiß wird und hinabtropft wie zerschmolzne Perlen
 Auf Eis, verneigt sich das Gefäß und verschmilzt mit den Feuerziegeln,
 Die es halten; die Glasur, das ist das Glas, ganz flüssig:
 Sie fließt. Das Gefäß, ein wankender Torso jetzt, erstarrt,
 Eine Blume, für immer welkend, auf halbem Wege

Aufgehalten.

Aus dem Englischen von Christoph Nöthlings

⁴ Ibn Zamrak (1333–1393), aus dem Arabischen übersetzt und zitiert in José Miguel Puerta Vilchez, Consuelo López-Morillas: *Aesthetics in Arabic Thought*, Leiden: Brill, 2018, S. 81.

⁵ Ibn Zamrak, übersetzt und zitiert in Olga Bush: „When My Beholder Ponders“, *Poetic Epigraphy in the Alhambra*, in: *Artibus Asiae* 66, 2 (2006), S. 58.











Descent – Crescent, 2019

Glaze, ceramics, found bricks / *Glasur, Keramik, vorgefundene Ziegel*

42 x 28 x 55 cm









Pile Up, 2019
Glaze, ceramics / *Glasur, Keramik*
22 x 18 x 28 cm





***Leftover – Studio, 2019***

Ceramics, found bricks, cement / *Keramik, vorgefundene Ziegel, Zement*
20 x 27 x 30 cm

Cargo, 2019

Installation: ceramics, wood construction / *Keramiken, Holzkonstruktion*
208 (h) x 280 x 140 cm



Leftover – Line, 2019
Found ceramics / *Vorgefundene Keramik*
Variable dimensions / *Variable Größe*















Descent – Grow, 2019
Glaze, ceramics / *Glasur, Keramik*
28 x 16 x 18 cm









Against the Grain: Some Words about Things, Complexity and Complex Things

Simon Wachsmuth

Anyone who has stood in front of a Pieter Bruegel painting will know how difficult it is to decide where to start the observation, with the overview or with the details. Understanding the whole painting naturally requires an examination of both the overall structure of the picture, in which the individual motifs are embedded, the so-called ‘spatial depth’¹, as well as the objects in it – the small hidden figures, scenes or riddles. Before taking an in-depth look at the picture, however, there is always the first impression, which arises from the immediately perceived material properties of the painting as well as the allocation and association activity that is already starting. The complexity of Bruegel’s paintings means that they illustrate this particularly well. It is through the act of description that one becomes aware of the difficulty with regard to the motifs and characteristics that present themselves first, and those that only emerge through the active attempt to understand. Kant’s sentence about sensibility being the “capacity for receiving representations through the mode in which we are affected by objects”² provides a starting point here.

The associations that come back to me when observing Burçak Bingöl’s works influence my attempt to describe and understand them. Within the range of impressions, I am fascinated by the fact that, first and foremost, it is books, texts and stories that come to mind. Why exactly with these objects that are so sensual, complex and visual, and where the play of forms and colours, the nuances in the materiality, play such a big role?

At first glance, these objects seem familiar. Some of them are different types of vessels, objects of use that we would usually employ to drink tea or put a flower in water in them. These forms have been familiar to us for thousands of

¹ Hans Sedlmayr: “Die ›Macchia‹ Bruegels”, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 1934, www.kunstgeschichte-ejournal.net. From the German by the translator.

² Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Vol. 1, Leipzig: Verlag der Dürr’schen Buchhandlung, 1906, p. 97. From the German by the translator.

Gegen den Strich: Worte über Dinge, über Komplexität und über komplexe Dinge

Simon Wachsmuth

Wer je vor einem Gemälde Pieter Bruegels stand, weiß wie schwierig die Entscheidung ist, an welchem Punkt man mit der Betrachtung anfangen soll, mit dem Überblick oder den Details. Zum Verständnis des ganzen Bildes bedarf es natürlich sowohl der Auseinandersetzung mit dem Gesamtgefüge des Bildes, in den die einzelnen Motive eingebettet sind, des sogenannten „landschaftlichen Tiefraums“¹ als auch der Bildgegenstände: den im Bild versteckten kleinen Figuren, Szenen oder Rätsel. Vor der Vertiefung ins Bild gibt es jedoch immer den ersten Eindruck, der sich sowohl aus den unmittelbar wahrgenommenen materiellen Eigenschaften des Bildes speist als auch aus der bereits einsetzenden Tätigkeit der Zuordnung und Assoziation. Ob ihrer Komplexität, illustrieren dies Bruegels Bilder besonders gut. Durch den Akt der Beschreibung wird man der Schwierigkeit gewahr, welche Motive und Eigenschaften sich zuerst anbieten und welche erst durch den aktiven Versuch des Verständnisses ins Licht rücken. Kants Satz über die Sinnlichkeit als „Fähigkeit, Vorstellungen durch die Art, wie wir von Gegenständen affiziert werden, zu bekommen“² bietet sich hier als Ausgangspunkt an.

71

Die Assoziationen, die mir beim Betrachten von Burçak Bingöls Arbeiten entgegenkommen, prägen meinen Versuch der Beschreibung und des Verständnisses ihrer Werke. Innerhalb der Bandbreite an Eindrücken fasziniert mich die Tatsache, dass mir zuallererst Bücher, Texte und Geschichten einfallen. Warum gerade bei diesen Objekten, die so sinnlich, komplex und bildlich sind, bei denen das Spiel der Formen und Farben, die Nuancen in der Materialität eine so große Rolle spielen?

¹ Hans Sedlmayr: „Die ‚Macchia‘ Bruegels“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 1934, www.kunstgeschichte-ejournal.net.

² Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“, Bd. I., Leipzig: Verlag der Dürr’schen Buchhandlung, 1906, S. 97.

years. Possibly the oldest ceramic finds are the pieces of a vessel from China, around 20,000 years old. Later, in the Neolithic period, the production of ceramic vessels is already becoming more frequent, in Asia, Africa or Europe. Ceramic finds are highly valued by archaeologists, as the different styles mean that the fragments offer precise information about their period of origin. Apart from tools, a few of the oldest objects that we know are figurines. As their occurrence is more rare, they hold a special place in research and the museum world. The Lion Man from Stadel Cave is approximately 35,000 to 41,000 years old and sculpted from mammoth ivory. The Venus of Willendorf and the Venus of Dolní Věstonice are around 29,000 years old. While the first figurine is carved from a type of limestone, the Moravian Venus is a ceramic article. Reflections of human figures are part of the human ability to consciously appreciate ourselves and the world, to reflect and be able to abstract, even if the representation is of ritual figures rather than a person. But vessels are evidence of the ability to ensure one's survival through innovation. Museums around the world are thus replete with ceramic artefacts through time and space and reflecting human development. Even if a vessel is more than 10,000 years old, it seems familiar to us. The shape of these things is inscribed in us; we instinctively understand their form and function.

An important aspect of the object, to paraphrase Martin Heidegger, is its functionality. If we hammer with a hammer or draw with a pencil then these objects are to be assigned to the 'equipment' category. If we observe them, talk about them and ask about their purpose then the hammer and pencil each become a 'thing'. In Heidegger's eyes, things aren't primarily objects of the world but of consciousness. *Equipment*, like the pencil, is needed *to do something*, for example to draw something or write a text.³ So in the thing, and in our case it can even be a ceramic vessel, there is knowledge. Using its presence as a basis, we reflect the way it came about and learn how it relates to other things.

Yi-Fu Tuan describes this experience wonderfully in his text *The Significance of the Artifact*. Here we come to the first of the books that came to mind in relation to Burçak Bingöl's works, as in one text Yi-Fu Tuan quotes from a book that I read as a child and have never forgotten:

³ Cf. Martin Heidegger: *Being and Time*, transl. by Joan Stambaugh, Albany: State University of New York Press, 1996, pp. 62–71.

Auf den ersten Blick kommen mir diese Objekte bekannt vor. Es sind zum Teil Gefäße unterschiedlicher Art, Nutzgegenstände, die wir üblicherweise verwenden würden, um einen Tee zu trinken oder in ihnen eine Blume ins Wasser zu geben. Diese Formen sind uns seit tausenden von Jahren vertraut. Die vermutlich ältesten keramischen Funde sind Teile eines Gefäßes aus China, um die 20.000 Jahre alt. Später, in der Zeit des Neolithikums, kommt die Produktion von keramischen Gefäßen bereits häufiger vor, in Asien, Afrika oder Europa. In der Archäologie sind keramische Funde sehr geschätzt, denn aufgrund der unterschiedlichen Stile geben die Scherben genaue Auskunft, aus welcher Zeit sie stammen. Abgesehen von Werkzeugen sind einige der ältesten Objekte, die wir kennen, Figuren. Da sie eher vereinzelt vorkommen, nehmen sie in der Forschung und in der Museumswelt einen besonderen Platz ein. Der Löwenmensch von Hohlenstein-Stadel ist ca. 35.000 bis 41.000 Jahre alt und aus Mammut-Elfenbein. Die Venus aus Willendorf und die von Dolní Věstonice sind um die 29.000 Jahre alt. Während erstere Figur aus einer Kalksteinart besteht, ist die Mährische Venus ein Gegenstand keramischer Machart. Die Widerspiegelungen menschlicher Figuren sind Teil des menschlichen Vermögens, uns und die Welt bewusst wahrzunehmen, zu reflektieren und abstrahieren zu können, auch wenn es sich nicht um die Darstellung einer Person handelt, sondern um kultische Figuren. Gefäße sind aber Zeugnisse der Fähigkeit, das eigene Überleben durch Innovation zu sichern. So sind Museen weltweit mit keramischen Artefakten quer durch Zeit und Raum bestückt, die die Entwicklung des Menschen widerspiegeln. Auch wenn ein Gefäß über 10.000 Jahre alt ist, kommt es uns bekannt vor. Die Gestalt dieser Dinge ist uns eingeschrieben, wir verstehen instinktiv Form und Funktion dieser Gegenstände.

Ein wichtiger Aspekt des Gegenstands, frei nach Martin Heidegger, sei seine funktionelle Bestimmung. Hämmern wir mit einem Hammer oder zeichnen wir mit einem Stift, sind diese Objekte der Kategorie „Zeug“ zuzuordnen, betrachten wir sie, reden über sie, fragen wir nach ihrem Sinn, werden Hammer und Stift zum „Ding“. In Heideggers Augen sind Dinge nicht primär Gegenstände der Welt, sondern des Bewusstseins. *Zeug*, wie den Stift, braucht man, *um etwas* zu tun, z.B. um etwas zu zeichnen oder einen Text zu schreiben.³ Im Ding, in unserem Fall kann es auch ein keramisches Gefäß sein, ist also Erkenntnis vorhanden. Anhand seiner Präsenz reflektieren wir

³ Vgl. Martin Heidegger: *Being and Time*, übers. v. Joan Stambaugh, Albany: State University of New York Press, 1996, S. 62–71.

Experience is fleeting, elusive, and chaotic. We use words, gestures, and artifacts to give it a semblance of duration and coherence. Experience is captured in a thing; an inner sense of harmony might appear as a thing in a world of tangible things. But a thing is seldom able to speak unambiguously for itself. Its significance relies at least in part on the support of words and gestures. Thus, after putting the final polish on a jar that we have made and feel proud of, we call on persons present to admire it and place it almost reverently on the mantelpiece. An object commands attention by virtue of its own outstanding quality and by virtue of a prominent location among other artifacts. Nonetheless, the visibility tends to diminish in the course of time unless it is recreated periodically with verbal and gestural appreciation. Valued artifacts must be maintained by human discourse. That is one reason why friends and appreciative critics are important. Consider the following incident from Kenneth Grahame's animal story, "The Wind in the willows." It illustrates beautifully how sympathetic speech and action can establish a home. Rat and Mole were friends. When the two of them found their way back to Mole's underground burrow, Mole felt shame because after a period of absence his home seemed such a poor and cold little place. Rat, kind beyond measure, set about to restore his friend's confidence. He was able to see all kinds of merit in the house that escaped his host's notice. "So compact! So well planned! Everything here and everything in its place!" Rat built a fire and got Mole to dust the furniture. Then they searched for food.

"No bread!" groaned the Mole dolorously; "no butter, no—"

"No *pâté de foie gras*, no champagne!" continued the Rat, grinning. "And that reminds me—what's that little door at the end of the passage? Your cellar, of course! Every luxury in this house! Just you wait a minute."

He made for the cellar door, and presently reappeared . . . with a bottle of beer in each paw and another under each arm. "Self-indulgent beggar you seem to be, Mole," he observed. "Deny yourself nothing. This is really the jolliest place I ever was in. Now, wherever did you pick up those prints? Make the place look so home-like, they do. No wonder you're so fond of it, Mole. Tell us all about it, and how you came to make it what it is."⁴

Rat and Mole are of course referring to everyday things – the home, the furniture, lamps, curtains and pictures on the wall; but also to the good *pâté*

⁴ Yi-Fu Tuan: "The Significance of the Artifact", in: *Geographical Review* 70, 4 (1980), ed. by American Geographical Society, pp. 462–472.

die Art, wie es entstanden ist und erfahren, wie es in Beziehung zu anderen Dingen oder uns selbst steht.

Diese Erfahrung gibt in wunderbarer Weise Yi-Fu Tuan in seinem Text *The Significance of the Artifact* wieder. Hier kommen wir zum ersten der Bücher, die mir zu Burçak Bingöls Arbeiten einfallen, denn Yi-Fu Tuan zitiert in einem Text aus jenem Buch, das ich als Kind las und das mich nie losgelassen hat:

Erfahrung ist flüchtig, schwer fassbar und chaotisch. Wir verwenden Wörter, Gesten und Artefakte, um ihr einen Eindruck von Dauer und Kohärenz zu geben. Erfahrung wird in einem Ding festgehalten; ein innerer Sinn für Harmonie könnte in einer Welt der greifbaren Dinge als ein Ding erscheinen. Aber ein Ding ist selten in der Lage, eindeutig für sich selbst zu sprechen. Seine Bedeutung beruht zumindest teilweise auf der Unterstützung von Worten und Gesten. Nachdem wir also die letzte Schicht Glasur auf ein Gefäß gelegt haben, auf das wir stolz sind und das wir gemacht haben, rufen wir die Anwesenden auf, es zu bewundern und es fast respektvoll auf das Mantelstück des Kamins zu legen. Ein Objekt erregt Aufmerksamkeit durch seine eigene herausragende Qualität und durch eine prominente Lage unter anderen Artefakten. Dennoch nimmt die Sichtbarkeit im Laufe der Zeit tendenziell ab, es sei denn, sie wird regelmäßig mit verbaler und gestischer Wertschätzung wiederhergestellt. Wertvolle Artefakte müssen im menschlichen Diskurs erhalten werden. Das ist ein Grund, warum Freunde und anerkennende Kritiker wichtig sind. Betrachten Sie den folgenden Vorfall aus Kenneth Grahames Tiergeschichte *Der Wind in den Weiden*. Es veranschaulicht auf anschauliche Weise, wie sympathisches Sprechen und Handeln ein Zuhause schaffen kann. Ratte und Maulwurf waren Freunde. Als die beiden den Weg zurück in den unterirdischen Bau von Maulwurf fanden, fühlte jener sich beschämt, denn nach einer gewissen Zeit der Abwesenheit schien sein Zuhause ein so kleiner, armer und kalter Ort zu sein. Die Ratte, freundlich und unermesslich, machte sich daran, das Vertrauen seines Freundes wiederherzustellen. Er konnte alle Arten von Verdiensten in dem Haus sehen, die der Aufmerksamkeit seines Gastgebers entgangen waren. „Ein Klasse-Haus“ rief sie frohgemut aus, „so übersichtlich! So umsichtig angelegt! Alles, wie es sein muss, und alles an seinem Platz!“ Ratte machte ein Feuer und brachte Maulwurf dazu, die Möbel zu stauben. Dann suchten sie nach Nahrung. „Kein Brot!“, maulte der Maulwurf. „Keine Butter, kein...“ „... keine Gänseleberpastete, kein Champagner“, fügte die Ratte grinsend hinzu.





and the tasty beer (in a lovely clay pot and neat bottle... Anything else would be unacceptable...), and in particular to the words and gestures that give these things the necessary positive meaning and human warmth.

The forms that we have talked about thus far are everyday use objects, but according to Heidegger just *not only* or *not completely*. In this sense, Burçak Bingöl works with these archaic, traditional and profane (and sometimes also mimetic) forms. But she weaves these things into another process. The items maintain their functional or natural form but through handling them reflect more: their ability to speak. We aren't the only ones who can talk (*about* things): as has been claimed in research for some time now, things can speak, too.⁵ Nothing can substantiate this better than a work of art. It isn't Rat or Mole who underline this but the American-Chinese human geographer Yi-Fu Tuan himself: "An artwork is a special type of artefact that by virtue of its successful embodiment of complex emotions of great importance resists absorption into the daily activities of the utilitarian world." What is meant here is the oscillation of the object in our perception, between its place as practical *equipment* and its location as a *thing* on a meta level. This seems contradictory, and I'm also unable to remove the contradiction fully, but it is an important geographer who must be familiar with places and locations who said it.

Burçak Bingöl resorts to materials with historical connotations, such as ceramic and porcelain. She also cites the forms of traditional objects, of vessels like a bottle, vase, bowl or plate. But with Bingöl the things are not what they should be, and to return quickly to Heidegger: in their present form, they are no longer to be used *to do something*, so their status as things is clear. At this point, we have to pay our respects to Rat and Mole briefly before saying goodbye to them in order to tread another path en route to the next stories. Since our uncouth water rat has already waxed lyrical about the interior quality of Mole's home, and given us a good mental image of it, we must also describe a few of Burçak Bingöl's objects. Even if these works can be seen in the exhibition and the catalogue, they still need to be captured in words. Only thus will it become apparent that Bingöl's objects are not easy to describe, and furthermore it will become clear how the things only acquire their meaning through perception and description. Even if Rat and Mole are

⁵ Cf. Joseph Leo Koerner: *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, ed. by Lorraine Daston, New York: Zone Books (MIT Press), 2004, pp. 9–24.

„Und das erinnert mich an jene kleine Tür am Ende des Tunnels. Sollte sich der Weinkeller dahinter verbergen? Ein Haus mit allen Schikanen! Minute...“ Sie eilte zur Kellerpforte und erschien sogleich (und etwas angestaubt) wieder, mit je einer Flasche Bier in jeder Pfote und unter den Armen. „Für einen bettelarmen Maulwurf bist du ziemlich genuss-süchtig“, stellte sie fest. „Du kannst es gern abstreiten, aber dies ist wahrhaftig die hübscheste kleine Wohnung, die ich je gesehen habe. Wo hast du nur diese entzückenden Drucke aufgetrieben? Sie machen alles gleich viel heimeliger. Kein Wunder, dass es dir hier gefällt. Du mußt mir haarklein erzählen, wie du dein Haus nach und nach eingerichtet hast.“⁴

Selbstverständlich beziehen sich Ratte und Maulwurf auf die Dinge des Alltags, die Wohnung, die Möbel, Lampen, Vorhänge und Bilder an der Wand; aber auch auf die gute Pastete und das schmackhafte Bier (in einer schönen Tondose und schmucken Flasche... Anderes wäre inakzeptabel...), und vor allem auf die Worte und Gesten, die diesen Dingen die notwendige positive Bedeutung und menschliche Wärme verleihen.

Die Formen, über die wir bis jetzt gesprochen haben, sind alltägliche Nutzgegenstände, doch nach Heidegger eben *nicht nur* oder *nicht ganz*. In diesem Sinne arbeitet Burçak Bingöl mit diesen archaischen, tradierten und profanen (und manchmal auch mimetischen) Formen. Doch verwebt sie diese Dinge in einen anderen Prozess. Die Gegenstände bewahren zwar ihre funktionelle oder natürliche Form, reflektieren aber durch den Umgang mit ihnen eben mehr: ihre Fähigkeit zu sprechen. Nicht nur wir können *über* Dinge sprechen, auch die Dinge können sprechen, behauptet die Forschung seit längerer Zeit.⁵ Nichts kann das besser belegen als ein Kunstwerk. Nicht Ratte oder Maulwurf unterstreichen dies, sondern der amerikanisch-chinesische Humangeograf Yi-Fu Tuan selbst: „Ein Kunstwerk ist eine besondere Art von Artefakt, das sich aufgrund seiner gelungenen Verkörperung komplexer Emotionen von großer Bedeutung der Aufnahme in den Alltag der Nutzerwelt widersetzt.“ Damit ist das Oszillieren des Objekts in unserer Wahrnehmung zwischen seinem Platz als praktischem *Zeug* und seiner Verortung als *Ding* auf einer Metaebene gemeint. Dies scheint widersprüchlich, und ich kann diese

⁴ Yi-Fu Tuan: „The Significance of the Artifact“, in: *Geographical Review* 70, 4 (1980), hrsg. v. American Geographical Society, S. 462–472.

⁵ Vgl. Joseph Leo Koerner: *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, hrsg. v. Lorraine Daston, New York: Zone Books (MIT Press), 2004, S. 9–24.

not known for being your classical examples of beings of pure reason, nor are they likely to be familiar with Immanuel Kant's works, you could get the impression that they were referring to his differentiation of objects obtaining their meaning by virtue of their qualities, or through the way we see them. (I'm not yet clear how beer and pâté correlate to this, but it's probably clear to Rat and Mole...)

We've already determined some of the basics. The objects discussed are different types of vessels, but they're only one part of these complex compositions. There are also plant objects and motifs, although these are not isolated but instead part of a mostly formless mass from which they partially protrude, or onto which they are transferred as an image. The vessels can be immersed in a shapeless ceramic mass from which only a neck or beak stick out. Sometimes things are covered with a trickle of glaze, at other times they are smeared with matt clay. The form can be clean and visible at some points or covered by rough clods of clay at others. The form of a vessel can suddenly transition into an organic structure, as if it were a wondrous reverse metamorphosis from a precisely processed object back to raw clay. Some things are kept in their natural colour while for others this colour order is reversed. Objects seem to melt, to harden and to shatter. The pieces on which illustrations of plants have been printed, or which, by pouring over glaze, assume the plastic form of a thorny flower, bring fossils to mind, and similarly to fossils the natural objects become images of themselves. Several of these small sculptures evoke fragments that could have come from an archaeological dig, or mineralogical finds in a natural history cabinet. But some could be corals or amphorae that after centuries have been raised covered in mussels from a shipwreck. The rack on which they are presented at the Zilberman Gallery exhibition strengthens the impression of a cabinet of curiosities from the 19th century. And yet despite the individual differences between each object, these are things that are recognisably related, that form a group and that spring from a common idea. One could continue describing at this point, but the amount of impressions expressed is already sufficient to determine that one thing stands out from these descriptions: you could use the terms complexity and formless for all of the objects.

Bingöl's works have many characteristics that would be equal starting points in the search for an explanation. The origin of the forms as well as their associative strength, the diverse material properties such as colour, texture and structure but also the approach to be discerned that includes chance and

Kontradiktion auch nicht ganz aufheben. Doch hat dies ein bedeutender Geograf gesagt, der sich mit Plätzen und Orten ja auskennen muss.

Burçak Bingöl greift auf Materialien zurück, die geschichtlich konnotiert sind, wie Keramik und Porzellan. Sie zitiert auch die Formen traditioneller Gegenstände, von Gefäßen wie Flasche, Vase, Schale oder Teller. Doch sind bei Bingöl die Dinge nicht, was sie sein sollten und um nur einmal kurz auf Heidegger zurückzukommen: in ihrer präsenten Form sind sie nicht mehr zu verwenden, *um etwas* zu tun. Somit ist ihr Status als Ding manifest. An dieser Stelle müssen wir kurz und endgültig Ratte und Maulwurf unsere Reverenz erweisen, uns aber dann verabschieden, um in eine neue Gasse auf unserem Weg zu den nächsten Geschichten zu treten. Da unsere raubeinige Wasserratte bereits wörtlich von der Qualität von Maulwurfs Interieur geschwärmt hat und diese uns bildlich vor Augen geführt hat, müssen wir auch einige Objekte Burçak Bingöls beschreiben. Auch wenn diese Werke in der Ausstellung und im Katalog sichtbar sind, gilt es, sie in Worte zu fassen. Dadurch wird erst sichtbar, dass Bingöls Objekte nicht leicht zu beschreiben sind und im weiteren wird es deutlich, wie die Dinge erst durch Wahrnehmung und Beschreibung ihren Sinn bekommen. Auch wenn Ratte und Maulwurf nicht als klassische Vertreter von Wesen reiner Vernunft bekannt sind, noch mit Immanuel Kants Werken vertraut sein dürften, könnte man den Eindruck gewinnen, sie bezögen sich auf seine Unterscheidung von Gegenständen, die ihren Sinn aufgrund ihrer Beschaffenheit selbst erhalten oder durch die Art, wie wir sie anschauen. (In welchem Sinne Bier und Pastete in diesem Zusammenhang stehen, ist mir noch nicht klar, Ratte und Maulwurf wahrscheinlich schon...)

Wir haben bereits grundlegendes festgestellt. Bei den besprochenen Gegenständen handelt es sich um Gefäße unterschiedlicher Art. Aber die Gefäße sind nur Teil vielschichtiger Zusammensetzungen. Ebenfalls tauchen pflanzliche Objekte und Motive auf, jedoch nicht isoliert, sondern als Teil einer meist formlosen Masse, aus der sie partiell hervorlugen bzw. auf die sie als Bild übertragen worden sind. Die Gefäße können in eine ungestaltete keramische Masse getaucht sein, aus der nur Hals oder Schnabel herausstechen. Mal sind die Dinge mit einem Rinnsal aus Glasur überzogen, mal mit mattem Ton beschmiert. Zum Teil ist die Form sauber erhalten und sichtbar, an anderer Stelle durch grobe Tonklumpen verdeckt. Die Form eines Gefäßes kann plötzlich in eine organische Struktur übergehen, als würde es sich um eine wundersame rückwärtslaufende Metamorphose von einem präzise ausgearbeiteten Gegenstand zu rohem Ton handeln. Manche

intention and persistently takes things out of their form are just a few of these possibilities. However in order to avoid an overly didactic object-related explanation, at this juncture I would like to skip a few of these undoubtedly appealing possibilities and move on to the next literary work, and through further description of a description show Bingöl's works in a different light, this time bleak and creepy.

In a dark room, lit by the modest light sources of the outgoing 19th century, Jean Floressas des Esseintes, the sad hero of Joris Karl Huysmans' novel *Against the Grain*, sits and watches his giant tortoise. Who is Monsieur des Esseintes? In the blurb for this work from 1884, he is described as an anaemic person who suffers from "neurasthenic hypersensitivity and morbid ennui" as the "final bearer of an aristocratic name and the inheritor of enormous wealth". He flees from "vulgar reality" and "into a private realm of esoteric artificiality".⁶ This story is the description of the decline of a human being in an isolated space. At the heart of the narrative mode are the bizarre interiors and objects created by the protagonist, which allow him to immerse himself completely in an illusory world. One of the vivid highpoints of the story is his purchasing of the abovementioned giant tortoise. Excited by an oriental rug, "and following the silver gleams which fell on its web of plum violet and alladin yellow, it suddenly occurred to him how much it would be improved if he could place on it some object whose deep color might enhance the vividness of its tints." Taken by this idea, des Esseintes strolls through Paris until he finds the right object in a shop window at the Palais Royal. It's a long process before he works out how animal and rug could be brought into an ideal, formal harmony: "He therefore decided to glaze the shell of the tortoise with gold." But the effect doesn't last for long; something is missing and des Esseintes quickly discovers a way to solve the problem: "From a Japanese collection he chose a design representing a cluster of flowers emanating spindle-like, from a slender stalk. Taking it to a jeweler, he sketched a border to enclose this bouquet in an oval frame, and informed the amazed lapidary that every petal and every leaf was to be designed with jewels and mounted on the scales of the tortoise." The choice of stones, their name and individual significance, their appearance, light reflections and colour accents, and their exact arrangement on the tortoise's back take up many paragraphs in the book. The choice must be made between asparagus green chrysoberyls and bluish-red ouwarovite,

⁶ Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*, transl. by Hans Jacob, Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein, 1972, blurb. Translated from the German by the translator.

Dinge sind in ihrem natürlichen Farbton gehalten, bei anderen wird diese Farbbordnung umgekehrt. Objekte scheinen sich zu verfließen, zu erhärten und zu zerspringen. An Versteinerungen erinnern jene Stücke, auf denen Abbildungen von Pflanzen gedruckt sind oder die durch das Übergießen mit Glasur die plastische Form einer Dornenblume aufnehmen. Wie bei Fossilien, werden die natürlichen Gegenstände zu Abbildern ihrer selbst. Diverse dieser Kleinplastiken erinnern an Fragmente, die aus einer archäologischen Grabungsstätte stammen könnten, oder an mineralogische Funde in einem Naturalienkabinett. Doch könnte es sich bei manchen auch um Korallen handeln oder um Amphoren, die nach Jahrhunderten muschelbewachsen aus einem Wrack gehoben wurden. Durch die Stelage, auf der sie in der Ausstellung in der Galerie Zilberman präsentiert sind, verstärkt sich der Eindruck eines Kuriositätenkabinetts aus dem 19. Jahrhundert. Und doch handelt es sich trotz der individuellen Unterschiede zwischen jedem Objekt um Dinge, die erkennbar in einem Zusammenhang stehen, eine Gruppe bilden und einem gemeinsamen Gedanken entspringen. An dieser Stelle könnte man mit der Beschreibung fortfahren. Doch reicht die Menge an wiedergegebenen Eindrücken bereits, um festzustellen, dass sich durch diese Beschreibungen eines klar abzeichnet: bei allen Gegenständen könnte man die Begriffe Komplexität und Formlosigkeit verwenden.

Bingöls Arbeiten besitzen viele Eigenschaften, die sich als gleichwertige Ansatzpunkte für die Suche nach einer Erklärung anbieten würden. Der Ursprung der Formen sowie deren Assoziationskraft, die diversen Materialeigenschaften wie Farbe, Textur, Struktur aber auch die herauszulesende Vorgangsweise, die Zufall und Absicht einschließt und ständig die Dinge aus der Form bringt, sind nur einige dieser Möglichkeiten. Um an dieser Stelle einer allzu didaktischen Erklärung, die am Objekt gebunden ist, zu entgehen, möchte ich einige dieser sicher reizvollen Möglichkeiten überspringen und zum nächsten literarischen Werk übergehen und durch die weitere Beschreibung einer Beschreibung Bingöls Werke in ein anderes, diesmal düster-schauriges Licht rücken.

In einer dunklen Stube, beleuchtet von den bescheidenen Lichtquellen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sitzt Jean Floressas des Esseintes, trauriger Held von Joris Karl Huysmans *À rebours* und betrachtet seine Riesenschildkröte. Wer ist Monsieur des Esseintes? Im Klappentext des 1884 erschienenen Romans wird er als anämische Person, die an „neurasthenischer Hypersensibilität und morbider Weltmüdigkeit“ leidet, bezeichnet, als „letzter Träger eines





oriental turquoises, cat's eyes from Ceylon and the mahogany red *Compostella hyacinth*; the talk is of mysterious unnatural scintillations or the watery azure glow of stones that would sufficiently light up the dark tortoise shell. But such effort pays off:

He was perfectly happy. His eyes gleamed with pleasure at the resplendencies of the flaming corollae against the gold background. Then, he grew hungry — a thing that rarely if ever happened to him — and dipped his toast, spread with a special butter, in a cup of tea, a flawless blend of Siafayoune, Moyoutann and Khansky — yellow teas which had come from China to Russia by special caravans. This liquid perfume he drank in those Chinese porcelains called egg-shell, so light and diaphanous they are...⁷

On some afternoons, des Esseintes gazes into the sky through a double-walled window filled with water, then “he operated the stops of the pipes and conduits which emptied the aquarium, replacing it with pure water. Into this, he poured drops of colored liquids that made it green or brackish, opaline or silvery – tones similar to those of rivers which reflect the color of the sky, the intensity of the sun, the menace of rain – which reflect, in a word, the state of the season and atmosphere. When he did this, he imagined himself on a brig, between decks, and curiously he contemplated the marvelous, mechanical fish, wound like clocks, which passed before the porthole or clung to the artificial sea-weed. While he inhaled the odor of tar, introduced into the room shortly before his arrival, he examined colored engravings, hung on the walls, which represented, just as at Lloyd's office and the steamship agencies, steamers bound for Valparaiso and La Platte...” Tired by this view and the numerous nautical charts and instruments in the room, he rests his eyes by looking at the one book lying on the table: “‘The Adventures of Arthur Gordon Pym’, specially printed for him on laid paper, each sheet carefully selected, with a sea-gull watermark.”⁸

It is obviously impossible to present the complexity of the book here without having readers participate in the entire *durée* of the active reading process. Concentration and tiredness are part of the pleasure of reading. It is also not relevant to know the story in detail. *Against the Grain* (original French title *À rebours*) is only an example, an external source used to highlight the difficulty of conveying reality, or individual motifs and objects, and how this

⁷ Ibid. pp. 51–53.

⁸ Ibid. p. 34.

hochadeligen Namens, Erbe ungeheuren Reichtums“. Aus der „vulgären Wirklichkeit“ flieht er „in ein privates Reich esoterischer Künstlichkeit“.⁶ Diese Erzählung ist die Schilderung des Verfalls eines Menschen in einem isolierten Raum. Kern des erzählerischen Modus sind die bizarren, vom Protagonisten erstellten Interieurs und Gegenstände, die ihm die absolute Immersion in eine Scheinwelt erlauben. Eines der bildhaften Höhepunkte der Erzählung ist die Anschaffung der eingangs erwähnten Riesenschildkröte. Angeregt von einem Orientteppich, „der je nach dem silbernen Schimmer, der über den Einschlag der Wolle lief, aladینگelb und pflaumenviolett war, hatte er sich gesagt: es wäre gut, wenn man auf diesem Teppich etwas stellte, das sich bewegte, und dessen dunkler Ton die Lebhaftigkeit dieser Färbungen verschärfte.“ Affiziert von dieser Idee, wandert des Esseintes durch Paris bis er in dem Schaufenster eines Geschäfts beim Palais Royal das adäquate Objekt findet. Es ist ein längerer Prozess, bis er herausfindet, wie Tier und Teppich in eine ideale formale Harmonie gebracht werden könnten: „Er entschloß sich daraufhin, den Panzer seiner Schildkröte mit Gold überziehen zu lassen.“ Doch hält die Wirkung nur für kurze Zeit; etwas fehlt und des Esseintes findet auch schnell heraus, wie das Problem behoben werden kann: „Aus einer japanischen Sammlung suchte er eine Zeichnung heraus, die einen Schwarm Blumen darstellte, [...] er nahm das Blatt mit zum Juwelier, zeichnete eine Bordüre, die diesen Strauß oval umrahmte, und bedeutete dem verblüfften Steinschneider, daß die Blätter und Blüten jeder einzelnen Blume in Edelsteinarbeit ausgeführt und dann in das Schildpatt des Tieres selbst eingelassen werden müßten.“ Sowohl die Auswahl der Steine, deren Name, einzelne Bedeutung und Anmutung, deren Lichtreflexe und Farbakzente als auch die genaue Anordnung im Rücken des Tieres nehmen viele Absätze im Buch ein. Die Wahl muß gefällt werden zwischen spargelgrünen Chrysoberyllen und bläulich-rotem Uwarowit, orientalischen Türkisen, Katzenaugen aus Ceylon und dem mahagonirotten Hyazinth von Compostella; es ist die Rede vom geheimnisvollen unnatürlichen Blitzen oder dem himmelblauen Wasserglanz mancher Gesteine, die das dunkle Schildpatt zur Genüge erhellen würden. Doch solche Mühe lohnt:

Er fühlte sich vollkommen glücklich; seine Augen berauschten sich am Glanz dieser Blütenkronen, die auf Goldgrund flammten; dann, entgegen seiner Gewohnheit, hatte er Appetit, und er tauchte seine mit ausgesuchter

⁶ Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*, übers. v. Hans Jacob, Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein, 1972, Klappentext.

can only be narrated via complex images that completely exhaust the reader's imagination. The descriptions of the nuances that manifest themselves in the tiny details arresting des Esseintes' attention fit Burçak Bingöl's works.

This situation is similar with other motifs and things, however: for example, how do you appreciate Hieronymus Bosch's complex motifs and describe a figure like the Tree-Man that consists of so many different elements, each one imbued with multiple references and offering manifold starting points for interpretation and allocation: "The heterogeneous, intricate, and rigged-together nature of the monstrous entity it displays..."⁹ The Tree-Man appears in drawn and painted form in several of Bosch's works. A spontaneous and amateurish attempt to summarise this *thing* in a few words: a figure with tree-trunk legs in two boots, its body resembling an egg with its rear broken off and its front adorned with a human head wearing a construction as if it were a hat, on top of which is a vessel with a protruding ladder and a climbing figure grabbing a rope... and in all of this we haven't yet mentioned the surrounding landscape and a large number of the details let alone paid attention to any atmospheric compositional method. The art historian Joseph Leo Koerner highlights the difficulty of description by commenting on the journal of Antonio de Beatis, a Cardinal secretary who had seen Bosch's *The Garden of Earthly Delights* in Madrid in 1517: "Somewhere in this maze of wonders Beatis arrived at 'various other panel paintings of diverse bizarreness,' which at first he set about to describe, but gave up. These pictures, he concluded, showed 'such pleasant and fantastical things that it is impossible to describe them to those who don't know them.'"¹⁰

In his wonderful essay on the Tree-Man "Bosch's Equipment", Koerner cites the already quoted philosopher Heidegger:

Bosch's thing is unusable, and hence conspicuous, both because it escapes a referential structure of what it is (let alone what it might be for) and because it consists of things that are, in a spectacular manner, "improperly adapted for their specific use." Involved in everyday actions (for example, as the hammer the shoemaker reaches for), equipment stands unperceived but ready at hand until the moment when it breaks, at which point it becomes an "Object" in a strict sense and can be explored theoretically.¹¹

⁹ Joseph Leo Koerner: *Bosch's Equipment*, in: *Things that talk, Object Lessons from Art and Science*, edited by Lorraine Daston, Zone Books, New York, 2004, p. 41.

¹⁰ Ibid. p. 41. From the German by the translator.

¹¹ Ibid. p. 53. From the German by the translator.

Butter gerösteten Schnitten in eine Tasse Tee, in eine makellose Mischung aus Si-a-Fayun, Mo-yu-tan und Khans-ky, gelbe Teesorten, die besondere Karawanen aus China nach Rußland bringen. Er trank diesen flüssigen Duft aus China-Porzellan, das man Eierschalen nennt, so durchsichtig und leicht ist es...⁷

An manchen Nachmittagen schaut des Esseintes durch ein doppelwandiges, mit Wasser gefülltes Fenster in den Himmel, dann „betätigte er die Röhren und Leitungen, durch die das Aquarium entleert und wieder mit reinem Wasser gefüllt werden konnte; dann ließ er Tropfen von Farbensenzen hineingießen und verschaffte sich nach Belieben grüne oder lachsfarbene, opalartige oder silberschimmernde Färbungen, wie wirkliche Flüsse sie haben, je nach der Himmelsfarbe, der mehr oder minder starken Sonnenglut, der mehr oder minder starken Regendrohung, kurz, je nach der Jahreszeit und der jeweiligen Atmosphäre. Er kam sich dann vor wie im Zwischendeck einer Brigg, und neugierig betrachtete er sonderbare mechanische Fische, die wie Uhren aufgezogen werden konnten und sich in künstlichem Tang verfangen; oder er sog tief den Teergeruch ein, den man im Zimmer verbreitet hatte, bevor er eintrat, und betrachtete bunte Gravüren an den Wänden, auf denen, wie in den Büros der Schifffahrtsgesellschaften und Lloyds, Dampfer abgebildet waren, die nach Valparaiso und La Plata fuhren“. Ermüdet von diesem Anblick und der zahlreichen nautischen Karten und Instrumente im Zimmer, ruht er seine Augen aus, indem er ein einzelnes, auf einem Tisch liegendes Buch betrachtet: „Die Abenteuer des Gordon Pym“, für ihn eigens gedruckt auf faserigem Büttenpapier mit einer Möwe als Wasserzeichen“.⁸

Es ist hier selbstverständlich nicht möglich, die Vielschichtigkeit des Buches wiederzugeben, ohne die LeserInnen an der gesamten *durée* des aktiven Leseprozesses teilhaben zu lassen. Die Konzentration und Ermüdung sind Teil des Lesevergnügens. Es ist auch nicht relevant, die Geschichte im Einzelnen zu kennen, *À rebours*, auf Deutsch *Gegen den Strich* betitelt, ist nur ein Beispiel, eine externe Quelle, um auf die Schwierigkeit hinzuweisen, wie die Wirklichkeit oder einzelne Motive und Gegenstände vermittelt werden können und wie dies nur in komplexen Bildern erzählt werden kann, die die Vorstellungskraft des Lesenden voll ausschöpfen. Zu Burçak Bingöls Arbeiten passen die Beschreibungen der Nuancen, die sich in jedem noch so kleinen

⁷ Ebd. S. 51–53.

⁸ Ebd. S. 34.

Koerner continues:

Like so many of the artist's creations, the Treeman features everyday products in absurd combinations. It is a telltale sign of an authentic drawing by Bosch that such objects seem somehow carefully observed, even when they cannot be, since there is no real-world prototypes for them.¹²

Even if these words relate to works by Hieronymus Bosch that were painted and drawn more than 500 years ago, they remind me of Burçak Bingöl's view of things. The starting point of Bingöl's works is the ceramics profession, a discipline in which the primary focus is on a functional mastery. Nonetheless, she pursues her interest in the unreal and the impossible – in what is *against nature*.¹³

If Koerner describes Bosch's Tree-Man as being against nature, this reminds me of another prominent example from art history: Dürer's The Great Piece of Turf at the Albertina Museum in Vienna. The watercolour painting from 1503 depicts a cut-out spot of meadow with various grasses. Dürer probably painted his picture in the atelier, something that can be deduced from the deep angle, which provides us with a good view of his model. The grasses are indeed part of nature but at the same time they are also so precisely and comprehensively portrayed, roots included, that it could almost be a scientific illustration. The painting is a philosophical meditation on nature, the cosmos and representation, which is already attempting a modern take on things. If we look at Bingöl's work *Yaban* (2019), we see a similarly isolated piece of nature, but she finds her grasses in the streets of her district in İstanbul rather than Franconian meadows. Hers are wild plants that spread in an uncultivated way within an urban cultural space. Just as Dürer removed his model carefully from a neighbouring meadow, Bingöl plucks her grasses from cracks in the cobblestones on her way through Beyoğlu. In the atelier, Dürer must have rearranged the grasses in order to be able to observe and portray them. Bingöl subjects her model to the documenting view of a camera in order to then print them on clay or porcelain. For the presentation in the exhibition, she fixes the stalks in clods of wet clay. While the Nuremberg Renaissance master captured the grasses in *The Great Piece of Turf* at a particular moment in time forever, the İstanbul artist's plants will dry out and at some point fall apart. The work *against nature* thus turns back into one *with nature*, reflecting the is-ness of things, time and public space.

¹² Ibid. p. 53; Quotation by Gerd Unverfehrt: *Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1980, p. 33. From the German by the translator.

¹³ Ibid. p. 58. From the German by the translator.

Detail manifestieren, welchem des Esseintes seine Aufmerksamkeit schenkt. So ähnlich verhält es sich aber auch mit anderen Motiven und Dingen: wie nimmt man z.B. die komplexen Motive bei Hieronymus Bosch wahr und beschreibt eine Figur wie den Baum-Mann, der aus so vielen unterschiedlichen Elementen besteht, von denen jedes einzelne mehrfache Referenzen besitzt und multiple Ansatzpunkte für eine Deutung und Zuordnung bietet: „Die heterogene, komplexe und zusammengeschusterte Natur der monströsen Entität, die sie zeigt“⁹. Der Baum-Mann taucht gezeichnet und gemalt in mehreren Werken Boschs auf. Ein spontaner und laienhafter Versuch, dieses *Ding* in ein paar Worten zusammenzufassen: eine Figur, deren Baumstamm-Beine in zwei Booten stehen, während der Körper einem Ei ähnelt, das hinten aufgebrochen ist, während vorne ein menschlicher Kopf angebracht ist, der hutartig eine gebaute Konstruktion trägt, auf der ein Gefäß steht, aus dem eine Leiter herausragt mit einer kletternden Figur, die an ein Seil greift, und dabei haben wir noch nicht die umgebende Landschaft und eine große Anzahl von Details erwähnt, geschweige denn auf irgendein atmosphärisches Gestaltungsmittel hingewiesen. Wie schwierig sich eine Beschreibung anlässt, zeigt Joseph Leo Koerner, indem er die Beschreibung aus dem Tagebuch des Kardinalssekretärs Antonio de Beatis kommentiert, der 1517 in Madrid Boschs *Garten der Lüste* gesehen hat: „Irgendwo in diesem Labyrinth von Wundern kam Beatis zu „verschiedenen anderen Tafelbildern von unterschiedlicher Bizarrheit“, die er zunächst zu beschreiben begann, dann aber aufgab. Diese Bilder, so beschloss er, zeigten „so ansprechende und fantastische Dinge, dass es unmöglich ist, sie denen zu beschreiben, die sie nicht kennen“.¹⁰

91

In seinem wunderbaren Aufsatz zum Baum-Mann, „Bosch’s Equipment“ zitiert der Kunsthistoriker Leo Joseph Koerner den bereits zitierten Philosophen Heidegger:

Boschs Ding ist unbrauchbar und damit auffällig, sowohl weil es einer Referenzstruktur dessen entgeht, was es ist (geschweige denn, wofür es sein könnte), als auch weil es aus Dingen besteht, die „auf spektakuläre Weise für ihren spezifischen Gebrauch unbedeutend angepasst“ sind: „An alltäglichen Handlungen beteiligt (zum Beispiel, wie der Hammer, nach dem der Schuhmacher greift), steht das Gerät unbemerkt, aber bereit bis zu dem Moment, an dem es bricht, an dem es zu einem „Objekt“ wird,

⁹ Koerner: *Things that Talk*, S. 41.

¹⁰ Ebd. S.41.





The book in a book in *À rebours*, des Esseintes' copy of Edgar Allan Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, is aptly placed on the table in his room. But in order to link Poe and Burçak, which makes total sense, I would instead choose another maritime story by Poe, namely *A Descent into the Maelstrom*. Burçak herself writes that her works remind her of flotsam and jetsam, things that the sea happens to wash up on the beach and have been joined together by salt or seaweed. In Poe's story, a fisherman and survivor tells of his experiences inside a gigantic whirlpool in the sea. He describes the things the vortex captured and pulled into it, and which circled around him in the Archimedes' screw of the water masses:

Looking about me upon the wide waste of liquid ebony on which we were thus borne, I perceived that our boat was not the only object in the embrace of the whirl. Both above and below us were visible fragments of vessels, large masses of building timber and trunks of trees, with many smaller articles, such as pieces of house furniture, broken boxes, barrels and staves.¹⁴

At this point the man is surprised to find that his curiosity has been piqued and he observes with fascination the numerous objects circling downwards with him. However, because of his observations he regains the hope of survival.

It was not a new terror that thus affected me, but the dawn of a more exciting hope. This hope arose partly from memory, and partly from present observation. I called to mind the great variety of buoyant matter that strewed the coast of Lofoden, having been absorbed and then thrown forth by the Moskoe-strom. By far the greater number of the articles were shattered in the most extraordinary way --so chafed and roughened as to have the appearance of being stuck full of splinters --but then I distinctly recollected that there were some of them which were not disfigured at all. Now I could not account for this difference except by supposing that the roughened fragments were the only ones which had been completely absorbed --that the others had entered the whirl at so late a period of the tide, or, from some reason, had descended so slowly after entering, that they did not reach the bottom before the turn of the flood came, or of the ebb, as the case might be. I conceived it possible, in either instance, that they might thus be whirled up again to the level of the ocean, without

¹⁴ Edgar Allan Poe: *Ein Sturz in den Maelstrom*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. A, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1994, p. 311. From the German by the translator.

und dann im engeren Sinne zu einem „Objekt“ wird und theoretisch erforscht werden kann.“¹¹

Koerner weiter:

Wie so viele Kreationen des Künstlers, zeigt der Baum-Mann alltägliche Dinge in absurden Kombinationen. Es ist ein sicheres Zeichen für die Authentizität der Zeichnung von Bosch, dass solche Objekte irgendwie sorgfältig beobachtet erscheinen, auch wenn sie es nicht sein können, da es für sie keine realen Vorbilder gibt.¹²

Auch wenn diese Worte Werke von Hieronymus Bosch betreffen, die vor über fünfhundert Jahren gemalt und gezeichnet wurden, erinnern sie mich an Burçak Bingöls Blick auf die Dinge. Ausgangspunkt von Bingöls Werken ist das Metier der Keramik, eine Disziplin, in der primär eine funktionale Meisterschaft im Vordergrund steht. Dennoch folgt sie dem Interesse am unwirklichen und unmöglichen – jenem, was *gegen die Natur* ist.¹³

Wenn Koerner Boschs Baum-Mann als *Gegen die Natur* seiend bezeichnet, erinnert mich dies an ein anderes prominentes Beispiel aus der Kunstgeschichte: Dürers *Das große Rasenstück* aus der Albertina in Wien. Das Aquarell, entstanden 1503, bildet ein überschaubares Fleckchen Wiese mit verschiedenen Gräsern ab. Dürer malte sein Bild vermutlich im Atelier, dies lässt sich aus dem tiefen Blickwinkel ableiten, der uns einen guten Blick auf seine Modelle gewährt. Die Gräser sind zwar Teil der Natur, gleichzeitig aber so präzise und umfassend bis zur Wurzel dargestellt, dass es sich um eine fast wissenschaftliche Illustration handeln könnte. Das Bild ist eine philosophische Meditation über Natur, Kosmos und Repräsentation, die bereits einen modernen Blick auf die Dinge probiert. Betrachten wir Bingöls Arbeit *Yaban* (2019), sehen wir ein ähnlich isoliertes Stück Natur. Doch nicht auf fränkischen Wiesen findet sie ihre Gräser, sondern in den Straßen ihres Viertels in Istanbul. Es sind wilde Pflanzen, die sich unkultiviert innerhalb eines urbanen Kulturraumes ausbreiten. So wie Dürer seine Modelle vorsichtig einer benachbarten Wiese entnommen hat, pflückt die Künstlerin auf ihren Wegen durch Beyoğlu die Gräser aus den Ritzen des Kopfsteinpflasters. Im Atelier muss Dürer die Gräser

¹¹ Ebd. S. 53.

¹² Ebd. S. 53; Zitat von Gerd Unverfehrt: *Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1980, S. 33.

¹³ Ebd. S. 58

undergoing the fate of those which had been drawn in more early or absorbed more rapidly...¹⁵

What do the landscapes surrounding the individual figures in Bruegel's work have in common with Bosch's Tree-Man, which portrays a small world in a bigger one? What is the relationship between the rooms that form the backdrop to the decorated giant tortoise in Huysmans' novel and the maelstrom in Poe's story that rotates the sea's booty in the breakneck spirals of the water body before washing it up again on the beach?

All these scenarios and stories, visual or literary, reflect the dialogue between ourselves and the world of things. Burçak Bingöl's works are hybrid constructions in which the detail and the whole are equally unrestrained. An aporia of perception, they seem to be in a permanent dialogue, even if it's only conducted in whispers.

From the German by Nickolas Woods

¹⁵ Ibid. pp. 312–313. From the German by the translator.

wohl in eine neue Konstellation überführt haben, um sie betrachten und abbilden zu können. Bingöl setzt ihre Modelle dem dokumentierenden Blick einer Kamera aus, um sie anschließend auf Ton oder Porzellan zu drucken. Für die Präsentation in der Ausstellung befestigt sie die Halme in Klumpen feuchten Tons. Während der Nürnberger Renaissance-Meister die Gräser im großen Rasenstück während eines bestimmten Moments in der Zeit für immer festgehalten hat, werden aber die Pflanzen der İstanbuler Künstlerin vertrocknen und irgendwann zerfallen. Somit kehrt sich die Arbeit *gegen die Natur* in eine *mit der Natur* um, reflektiert das Sein der Dinge, die Zeit und den öffentlichen Raum.

Das Buch im Buch in *À rebours*, des Esseintes Exemplar von Edgar Allan Poes *Der Bericht des Arthur Gordon Pym* ist passend auf dem Tisch in seinem Zimmer platziert. Um aber Poe und Burçak zu verbinden, was durchaus Sinn macht, würde ich aber einen anderen, jedoch ebenfalls maritimen Text Poes auswählen: die Erzählung *Ein Sturz in den Malstrom*. Burçak schreibt selbst, das ihre Arbeiten sie an Strandgut erinnern. Dinge, die das Meer zufällig an den Strand spült und durch Salz oder Seetang in unerwarteten Kombinationen zusammengewachsen sind. In Poes Geschichte berichtet ein Überlebender Fischer von seinen Erlebnissen innerhalb eines gigantischen Wirbels im Meer. Er beschreibt die Dinge, die der Wirbel erfasst und mit sich trägt und die in der Archimedischen Schraube der Wassermassen um ihn herum kreisen:

Als ich um mich blickte auf die weite Wüste aus flüssiger Ebenholzmasse, von der wir dahingetragen wurden, erkannte ich, daß unser Schiff nicht der einzige Gegenstand in der Umarmung des Wirbels war. Über wie unter uns waren Schiffstrümmer sichtbar, große Mengen Bauholz und Baumstämme, dazu viele kleinere Artikel wie etwas Stücke von Hausrat, zerbrochene Kisten, Fässer und Stabholz.¹⁴

An dieser Stelle erwacht zum eigenen Erstaunen die Neugier des Mannes und er beobachtet fasziniert die zahlreichen Gegenstände, die mit ihm langsam in Richtung Untergang kreisen. Aufgrund seiner Beobachtungen kann er jedoch die Hoffnung auf eine Überlebenschance wieder gewinnen.

Diese Hoffnung stieg zum Teil aus der Erinnerung auf, zum Teil aus meinen

¹⁴ Edgar Allan Poe: *Ein Sturz in den Malstrom*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. A, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1994, S. 311.



gegenwärtigen Beobachtungen. Ich rief mir die große Vielfalt des Strandguts in den Sinn, welches die Küste von Lofoten bedeckte: verschlungen einst vom Moskoestrom, dann wieder ausgespien. Bei weitem der größere Teil der Gegenstände war in der ungewöhnlichsten Weise zerschmettert – war derart zerschunden und zerschürft, daß es aussah, als sei er über und über mit Splintern gespickt – doch dann erinnerte ich mich deutlich, daß ein anderer Teil wiederum nicht im mindesten entstellt war. Nun vermochte ich mir diesen Unterschied nicht anders zu erklären als mit der Annahme, daß die zerfetzten Trümmer die einzigen seien, welche bis zum Grunde hinabgeschlungen worden, – indessen die anderen so spät nach Eintritt der Gezeiten erst in den Sog geraten, beziehungsweise aus irgendeinem Grunde so langsam hinuntergetrieben seien, nachdem sie hineingeraten, daß sie den Grund nicht mehr erreichten, ehe die Flut – oder die Ebbe, je nachdem – wieder umschlug. In beiden Fällen hielt ich es für möglich, daß sie wieder an die Oberfläche des Meeres emporgewirbelt werden könnten, ohne das Schicksal jener Trümmer zu erleiden, welche früher in den Sog gezogen beziehungsweise rascher verschlungen worden waren...¹⁵

Was haben die Landschaften in Breughels Werk, welche die einzelnen Figuren umschließen, mit Boschs Baum-Mann, der eine kleine Welt in einer größeren darstellt, gemeinsam? In welcher Verbindung stehen die Räume in Huysmans Roman, die den Hintergrund für die verzierte Riesenschildkröte bilden, zu dem Malstrom in Poes Erzählung, der die Beutestücke des Meeres in der rasenden Spirale des Wassers kreisen lässt und wieder an den Strand spült?

99

All die Szenerien und Geschichten, bildlich oder literarisch, stellen den Dialog zwischen uns und der Welt der Dinge dar. Burçak Bingöls Werke sind hybride Konstruktionen, in denen das Detail und das Ganze gleichsam ausufernd sind. Als eine Aporie der Wahrnehmung scheinen sie sich in einem permanenten Gespräch zu befinden – und sei es nur im Flüsterton.

¹⁵ Ebd. S. 312–313.





Adaptation, 2019
Site-specific installation; dried plant from İstanbul, clay / *ortsspezifische Installation;*
getrocknete Pflanzen aus İstanbul, Ton, variable dimensions / variable Größe







Inner Landscape, 2019
Glazed ceramics / *Glasierte Keramik*
80 x 9 x 8.5 cm





Landscape – Orientation, 2019
Glazed ceramics / *Glasierte Keramik*
Variable dimensions, *Variable Größe*





Reclaimed Ground, 2019
Granite cobblestone of Beyoğlu / Granit Pflastersteine aus Beyoğlu,
variable dimensions / variable Größe





A Stroll In The Gallery, 2018
Sound Installation, 03:46 min







taşın rüyası / *the dream of a stone*
Sevinç Çalhanoglu

karalar üzerinde
el ayak çekildiğinde kalan
hep kendine yüzyıllardır
iç geçirilen boşluk
yaşam doludur.
atılan her adım
üstünde büyüdüğü
şehrin kuyusu
bir yırtık.

*void that has been sighed for
through centuries,
that resides on lands,
when everyone's left,
it is full of life.*

*each step taken
gathering on
the well of the city
is an abyss.*





kalıntılarında gömülü kaybolan şeyler
taşan hareketinden dışarı
sonsuz arayışında
hafızası unutulmaların
bir yarık.

*lost and buried in residue
off the dripping gestures
in an endless search for
the memory of the forgotten ones
is a crack.*

derinlere indikçe
 yaşayanına hep sır gibi
 kabuğu çatlak yer göbeğinden
 çıkardığı çekirdek
 bir oyuk
 kaynağını dünyaya
 çağırıldığı kulaktan
 duyulması zor şehir
 bir hazine.

*going deeper
 through the rifted shell of earth's core
 an exhumed nucleus
 always like a secret to its inhabitants
 is a dent.
 sky reached
 by the leaking tongue
 carries marks of the
 displaced ground.*

*the city hard to be heard
 from the ear that calls
 its source alive
 is a treasure.*





taşın rüyası sürüyor böyle
her gecenin kör vakti
yığınla uyanış toprakta yığınla uzanış
büyük patlamadan beri çamur ve toz
yok geleceği yok geçmiş ekinin şimdisi
kimsenin olmadığı o vakit
durup durmasıyla tesadüfen açtığı

peşine düştüğü kökler
taşların yaşadığı bütün.

*so goes the dream of a stone,
every night in pitch black,
a heap of awakenings, heaps of outstretching on soil
the mud and dust since the big bang
no future no past, only the present of the ancient
at a time when there was no one
just a coincidence, out of thin air.*

*roots chased after
the entirety the stones live.*



Leftover – *Avanos*, 2019
Glazed ceramics, eucalyptus chunk / *Glasierte Keramik, Eukalyptusholz*
48 x 39 x 35 cm





Excerpt – I, 2017
Ceramics, aluminium / *Keramik, Aluminium*
160 x 62 x 6 cm



Excerpt – II, 2017
Ceramics, aluminium / *Keramik, Aluminium*
185 x 26 x 7 cm





Timescape – Void, 2019
Glaze, ceramics / Glasur, Keramik
21 x 17 x 42 cm



Timescape – Filter, 2019
Glaze, ceramics / Glasur, Keramik
21 x 16 x 35 cm







***Unforeseen – Corrected – Resistance**, 2015-2019*
 Glazed ceramics / *Glasierte Keramik*
 32 x 24 x 35 cm



***Timescape – Rocks**, 2019*
 Glazed ceramics / *Glasierte Keramik*
 19 x 24 x 25 cm



Timescape – II, 2018
Ceramics / Keramik
40 x 25 x 25 cm



Timescape – III, 2018
Ceramics / Keramik
42 x 30 x 20 cm



Leftover – Duo, 2019
 Glazed ceramics / *Glasierte Keramiken*
 ca. 38 x 33 x 21 cm



Loaded – II, 2017
 Glazed ceramics / *Glasierte Keramik*
 45 x 21 x 8,5 cm



Leftover – Thorn, 2019
Glazed ceramics / *Glasierter Keramik*
19 x 33 x 12 cm

Leftover – Rest, 2019
Platinum glazed ceramics / *Platin glasierte Keramik*
22.5 x 12.5 x 9 cm

Living Inside a Tale and There Only

**Zilberman Project Space, İstanbul
2019**

A Pile Of Dreams I, 2019

Ceramics, found porcelain, brick, glaze / *Keramik, vorgefundenes*

Porzellan, Ziegel, Glasur

22 x 25 x 22 cm







Exhibition Views / *Ausstellungsansichten*,
Zilberman Project Space, İstanbul, 2019











***A Pile Of Dreams II*, 2019**

Ceramics, found porcelain, brick, glaze / *Keramik, vorgefundenes*

Porzellan, Ziegel, Glasur

20 x 12 x 24 cm



















Landscape – Charlottenburg II, 2019

Glazed ceramics / Glasierte Keramik

40 x 16 x 5 cm



Sevinç Çalhanoglu is a poet and a researcher. Her work centers around childhood, memory of space, and transformational aspects of literature. *Last routine at home (peripheral)* and *Meat/and/Fortune* are her poetry books published in Turkish. She recently performed a reading at Soloway Gallery, New York, organized by Ugly Duckling Presse. In addition to literary texts, she uses sound and photography as parts of her artistic practice. Her latest exhibition *The Myth of The Death Dance Illuminates the Questions* took place at Zilberman Projects – İstanbul in 2017. Currently, she is working on an oral history project and an archival research for Beykoz Kundura Shoe Factory.

Sevinç Çalhanoglu ist Dichterin und Forscherin. Ihre Arbeit kreist um Themen wie Kindheit, Raumgedächtnis und transformative Aspekte der Literatur. *Last routine at home (peripheral)* und *Meat/and/Fortune* sind ihre auf Türkisch veröffentlichten Gedichtbände. Zuletzt gab sie eine Lesung in der Soloway Gallery, New York, organisiert von Ugly Duckling Presse. Neben literarischen Texten nutzt sie Klang und Fotografie als Teil ihrer künstlerischen Praxis. Ihre jüngste Ausstellung *The Myth of The Death Dance Illuminates the Questions* fand 2017 im Projektraum der Zilberman Galerie in İstanbul statt. Derzeit arbeitet sie an einem Oral-History-Projekt und einer archivalischen Recherche für die Beykoz Kundura Shoe Factory.

Lotte Laub is Program Manager at Zilberman Gallery, Berlin. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität, Berlin with a dissertation on the Lebanese film auteur Ghassan Salhab (*Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry*), published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she received a research fellowship from the Orient-Institut Beirut and an Honours Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School, FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin.

Lotte Laub ist Program Manager der Zilberman Gallery, Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Forschungsstipendiatin am Orient-Institut in Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Gropius Bau in Berlin tätig.

Wendy Shaw is Professor of the Art Histories of Islamic Cultures at the Freie Universität Berlin. Her current work critiques and develops alternatives to established

hegemonic methods by drawing on philosophy, literature, arts and music. Her upcoming book, *What is 'Islamic' Art? Between Religion and Perception*, is due to come out from Cambridge University Press in Fall, 2019. Drawing on the issues raised by the works of Burçak Bingöl, the poem is part of her ongoing development of unconventional writing practices as a dynamic interface between researchers and readers.

Wendy Shaw ist Professorin für Kunstgeschichte islamischer Kulturen an der Freien Universität Berlin. Ihre aktuelle Arbeit kritisiert und entwickelt Alternativen zu etablierten hegemonialen Methoden unter Einbeziehung von Philosophie, Literatur, Kunst und Musik. Ihr nächstes Buch, *What is 'Islamic' Art? Between Religion and Perception*, erscheint im Herbst 2019 bei Cambridge University Press. Ausgehend von Themen, die sich aus den Werken von Burçak Bingöl ergeben, ist das Gedicht Teil ihrer laufenden Recherche unkonventioneller Schreibpraktiken als dynamische Schnittstelle zwischen Forschern und Lesern.

Simon Wachsmuth studied painting and visual media design at the University of Applied Arts in Vienna. He was a visiting professor at the Bauhaus University in Weimar, the Academy of Fine Arts in Prague and the University of Applied Arts in Vienna. His works were shown at documenta 12 in Kassel (2007), İstanbul Biennale (2009), Busan Biennale (2012) and Suzhou Documents in Suzhou/China (2016). In addition, his works were presented at the Museo Reina Sofia in Madrid, ZKM in Karlsruhe, Museu Serralves in Porto, Musée de Valence, CAAC in Sevilla, Neues Museum Nürnberg, Kunstmuseum Vaduz/Liechtenstein, Museum für Zeitgenössische Kunst in Siegen, Museum Belvedere in Vienna, Marino Marini Museum in Florence as well as at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and the Egyptian Museum in Turin. Most recently, he participated in the exhibition *And Berlin Will Always Need You* at Gropius Bau in Berlin.

Simon Wachsmuth studierte Malerei und visuelle Mediengestaltung an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Er war Gastprofessor an der Bauhaus-Universität in Weimar, der Akademie der Bildenden Künste in Prag und der Universität für angewandte Kunst in Wien. Seine Arbeiten wurden auf der documenta 12 in Kassel (2007), der İstanbul Biennale (2009), der Busan Biennale (2012), bei Suzhou Documents in Suzhou/China (2016) gezeigt. Darüber hinaus wurden seine Werke im Museo Reina Sofia in Madrid, ZKM in Karlsruhe, Museu Serralves in Porto, Musée de Valence, CAAC in Sevilla, Neues Museum Nürnberg, Kunstmuseum Vaduz/Liechtenstein, Museum für Zeitgenössische Kunst in Siegen, Museum Belvedere in Wien, Marino Marini Museum in Florenz als auch in der Fondazione Sandretto Re Rebaudengo und dem Ägyptischen Museum in Turin präsentiert. Zuletzt nahm er an der Ausstellung *And Berlin Will Always Need You* im Gropius Bau in Berlin teil.

BURÇAK BİNGÖL

b. 1976, Turkey

Lives and works in İstanbul

EDUCATION

- 2009 Photography, The New School, New York, USA
2002-2008 PhD, Ceramics, Hacettepe University, Ankara, Turkey
2000-2002 MFA, Ceramics, Hacettepe University, Ankara, Turkey
1996-2000 BFA, Ceramics, Hacettepe University, Ankara, Turkey
1985-1991 Choir, Hacettepe University, Ankara State Conservatory, Ankara, Turkey

SOLO EXHIBITIONS

- 2019 Living Inside a Tale and There Only, Zilberman – Project Space, İstanbul, Turkey
 Interrupted Halfway Through, Zilberman Gallery – Berlin, Germany
2017 Jardin Particulier, French Palace, İstanbul, Turkey
 Mythos & Utopia, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
2014 A Carriage Affair, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
2011 Cabinet Of Curiosities, Cda-Projects, İstanbul, Turkey
2009 Feeling The Blanks, Turkish Embassy Art Gallery, New York, USA
2008 Attention! Fragile, PhD Graduation Show, Hacettepe University, Faculty of Fine
 Arts, Ankara, Turkey
2006 Syste-Matic, Artist-in-Residency Exhibition, Thomas Hunter Gallery,
 Hunter College, New York, USA

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2018 Future of Travel / the Journey of the Artwork, NOKS Independant Art Space,
 İstanbul, Turkey
 First Round, Selections from the Çarmıklı Collection, Galata Greek School,
 İstanbul, Turkey
 Unleashing, curated by Işın Önel and Livia Alexander, Columbia University,
 Teachers College, New York, USA
2017 Past Meets Present, curated by Huma Kabakçı and Mine Küçük, Anna Laudel
 Galeri, İstanbul, Turkey
 A Good Neighbor, 15th İstanbul Biennial, curated by Elmgreen & Dragset,
 İstanbul, Turkey
 Çanakkale Art Walk 2017: Homeland, curated by Christian Oxenius,
 Osnabrück, Germany
 Tiny Office Art, curated by Suzi Erşahin, June, Consulate General of Sweden,
 İstanbul, Turkey
 House of Wisdom, curated by Naz Cuguoğlu & Mine Kaplangı, Dzialdov
 Project Space, Berlin, Germany
2016 O Zaman Renk!, curated by Selen Sarioğlu, Artnivo Project Space, İstanbul, Turkey
 Stay With Me, Artists' Diaries from İstanbul, 21er Haus Vienna, Austria

- Ultrahabitat, Zilberman Gallery – Berlin, Germany
 Printed 16', Mixer Arts, İstanbul, Turkey
 Nature Morte, curated by Marcus Graf, Plato Sanat, İstanbul, Turkey
 Stay With Me, De Kijkdoos Public Space, Amsterdam, Netherlands
 2015 Uyuma Dayan / Stay With Me, Tütün Deposu, İstanbul, Turkey
 With His Feet Resting Heavily on Clouds, curated by Antonello Tolve, Pescara, Italy
 On, curated by Marcus Graf, Baksı Museum, Bayburt, Turkey
 Minor Heroisms, curated by Nat Muller, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 Thinking Currents, curated by Leeza Ahmady, Seattle, USA
 2014 Sculpture Road to Miro, curated by Emre Zeytinoğlu, Nilüfer Ergin, Baksı Museum, Bayburt, Turkey
 Learned Helplessness, curated by Işın Önel, Bergsen&Bergsen Gallery, İstanbul, Turkey
 2013 The Way We Were, curated by: Ferhat Özgür, Zilberman Gallery, İstanbul, Turkey
 2012 Encounters: Turkish Contemporary Art in Korea, curated by Hasan Bülent Kahraman, Seoul, South Korea
 Who Left? / What Behind?, Flying Broom, Contemporary Arts Center, Ankara, Turkey
 2011 Ceramic Material And Material Culture, Flushing Town Hall, Queens, New York, USA
 Untitled Original, Cda-Projects, İstanbul, Turkey
 2010 Relief Valve, New Agrarian Center, Oberlin, Ohio, USA
 2008 We Don't Have Any Obstacles, ANKARA 3+1 Exhibition, Hacettepe University, Ankara, Turkey
 2006 International Miniature Ceramics Competition Exhibition, Zagreb, Croatia
 2005 Multi-Cultural Identity: Cultural Heritage, Arts, Image, Contemporary Arts Center, Ankara, Turkey
 2nd International Contemporary Mosaic Biennial, Buenos Aires, Argentina
 2003 34-06 Group Ceramics Exhibition, Toyan Art Gallery, Ankara, Turkey
 2002 62nd The State Painting And Sculpture Exhibition, Ankara, Turkey

COLLECTIONS

The Metropolitan Museum of Art, New York, USA
 21st Century Museum, Louisville, Kentucky, USA
 Baksı Museum, Bayburt, Turkey
 Salsali Private Museum, Dubai, UAE
 Private collections in Europe, North America, the Middle East, Asia and Turkey

RESIDENCIES, TALKS AND ACTIVITIES

- 2019 Iaspis Artist Residency, October-December, Stockholm, Sweden (upcoming)
 Lady Dior Art-III, Artistic Design Collaboration with Christian Dior
 Artist Talk, Asian Contemporary Art Week, Field Meeting, Dubai, UAE
 2018 Artist Residency, Zilberman Gallery – Berlin, Germany

- Jury Member, Base 2018, İstanbul, Turkey
 Jury Member, Young Fresh Different, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 Workshop Participation, Social City, İstanbul, Turkey; Stockholm; Sweden
 Artist Talk, Montclair University, New Jersey, USA
 Artist Talk, Karatay University, Konya, Turkey
 Conversation, Füreya Exhibition, İstanbul, Turkey
 2017 Jury Member, Batıçım Painting and Sculpture Competition, Turkey
 Jury Member, Young Fresh Different, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 Mythos and Utopia Exhibition Conversation with Işın Önel,
 Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 2016 Artist Residency, IKSİ, Cité des Artes, Paris, France
 Artist Talk, Abant İzzet Baysal University, Bolu, Turkey
 Artist Talk, Pera Museum, İstanbul, Turkey
 Artist Talk, Plato Sanat, İstanbul, Turkey
 Founder Lecturer, Nesin Art Village, Şirince, İzmir, Turkey
 2015 Presentation, 10. Ufat Fotoğraf Günleri, Signals & Systems, Bursa, Turkey
 Jury Member, Young Fresh Different, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 Invited Participant, FIELD MEETING Take 2: An Afterthought, Venice
 Biennial Collateral Event, Venice, Italy
 2014 Lecture Performance, Acaw, FIELD MEETING, NYC, USA
 Jury Member, Young Fresh Different, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 2013 Curatorial travel grant in Europe, Goethe-Institut, Ankara, Turkey
 2012 Jury Member, Young Fresh Different, Zilberman Gallery – İstanbul, Turkey
 2011 Artist Residency, Eczacıbaşı Sanat Atölyesi, İstanbul, Turkey
 2010 Cura Bodrum Residency, Bodrum, Turkey
 2010 Artist Talk, Tyler School of Arts, Temple University, Philadelphia, USA
 2009 ‘Occupation: Curator’, workshop with Suzanne Jaschko, Goethe-Institut,
 Ankara, Turkey
 2006 Artist Residency, Hunter College, New York, USA
 2004 Workshops and Talks, 2nd International Contemporary Ceramic Sessions,
 Buenos Aires and Obera, Argentina
 1995-2012 Chorister, Orfeon Chamber Choir, Ankara, Turkey

CURATORIAL PROJECTS

- 2019 Young Fresh Different 10th year exhibition, Zilberman Gallery – İstanbul,
 Turkey (upcoming)
 2011 Erinnerungen an die Fremde, Goethe-Institut, Ankara, Turkey
 2011 Existstrong, Cda-Projects, İstanbul, Turkey
 2010 Nearfar: The Reaction Interstice, Hacettepe University Ankara State
 Conservatory, Ankara, Turkey

Imprint | Impressum

This catalogue is published in conjunction with the exhibition
Dieser Katalog erscheint begleitend zur Ausstellung:

Burçak Bingöl

Interrupted Halfway Through

Zilberman Gallery, Berlin

25.04.–27.07.2019

and/und

Burçak Bingöl

Living Inside a Tale And There Only

Zilberman Project Space, İstanbul

14.05.–05.07.2019

Texts/ *Texte*: Burçak Bingöl, Sevinç Çalhanoglu, Lotte Laub, Wendy Shaw, Simon Wachsmuth

Translation/ *Übersetzung*: Naz Beşcan, Lotte Laub, Christoph Nöthlings, Nickolas Woods

Proofreading/ *Korrektur*: Marie-Luise Artelt, Burçak Bingöl, Jasmin El Kordy, Lotte Laub

Design: Bülent Bingöl

Photo/ *Foto*: Nazlı Erdemirel: Cover image/Cover-Bild; Burçak Bingöl: 18, 37, 67-68, 112-113, 115, 116, 119; Kayhan Kaygusuz: 19, 20-21, 22,23, 25, 26-27, 36, 50-55, 57, 58, 60-66, 76-77, 84-85, 92-93, 98, 104-107, 120-121, 120 -152; Mine Erkmen: 24; Chroma: 28-35, 46-49, 56, 59, 100-103, -108-111,106-109, 153

Printing House/ *Druckerei*: MAS Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.

Hamidiye Mahallesi, Soğuksu Caddesi No: 3 34408 Kağıthane-İstanbul

0212 294 10 00 kitap@masmat.com.tr Sertifika No: 12055

Coordination Printing House/ *Koordination Druckerei*: Burçak Bingöl, Gözde Gezin

This exhibition catalog is published by Zilberman Gallery. All rights reserved.

Dieser Ausstellungskatalog wird von der Zilberman Gallery herausgegeben. Alle Rechte vorbehalten.

© 2019, Zilberman Gallery

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman Gallery.

Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne die vorherige Genehmigung der Zilberman Gallery reproduziert, übersetzt, in einem Datenabfragesystem gespeichert oder in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln elektronisch, mechanisch, durch Fotokopieren oder Aufzeichnen oder auf andere Weise übertragen werden.

