

VARGİT ÇİÇEKLERİ
CANSU YILDIRAN
BLOSSOMS OF FAREWELL

HARA

Cansu Yıldiran
VARGİT ÇİÇEKLERİ | BLOSSOMS OF FAREWELL

KÜRATÖRLER | CURATORS
 Onur Hamilton Karaoğlu, Serkan Kaptan

SERGİ DANIŞMANI | EXHIBITION CONSULTANT
 İnönü Bayramoğlu

BROŞÜR TASARIMI | BROCHURE DESIGN
 Obliq İletişim

BASKI | PRINTING
 A4 Ofset

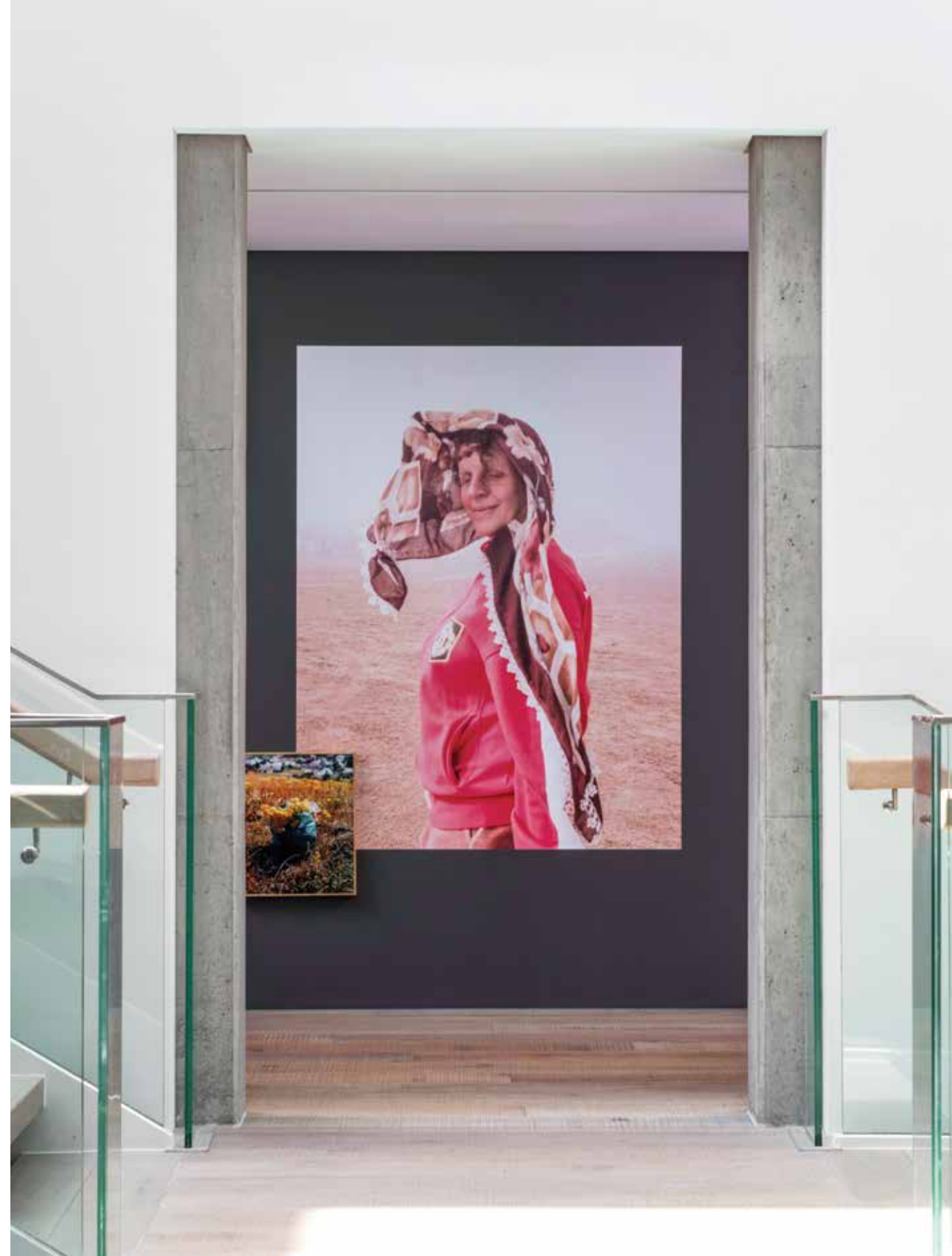
IŞIK TASARIMI | LIGHT DESIGN
 Utku Kara

SERGİ FOTOĞRAFI | EXHIBITION PHOTOGRAPHY
 Kayhan Kaygusuz

ÇEVİRİ | TRANSLATION
 Baptiste Gacoin

TEŞEKKÜRLER | THANKS
 Ayşe Durgun Yıldiran, Hakime Özer,
 Süreyya Yazıcı, Safiye Yazıcıoğlu, Gülistan Yıldırım,
 Hasan Durgun, Sabri Özer, Mehmet Zeki Yıldiran,
 Vasıf Can Yıldiran, Canan Bozbağ,
 Faika Ergüder Kuman, Liana Kuyumcuyan,
 Güneş Terkol, Efrin Özyetiş, Deniz Çalışkan,
 Cemil Batur Gökçeer, HARA Ekibi,
 date-ist Baskı Laboratuvarı, Coco ve
 Kuşmer Yaylası Sakinleri

Bu sergi Haravan Misafir Sanatçı Programı
 kapsamında gerçekleştirilmiştir.
*This exhibition has been realized as part of
 Haravan Residency Program.*



Mülksüzleştirilenler Yeni Bir Yolunu Bulacaktır Yerleşmenin

“Türkiye’nin Karadeniz bölgesindeki Kuşmer Yaylası’nın bir vadisinin derinliklerinde, köyüm ve anayurdum Çaykara bulunur. Geleneklere göre kadınlar bu yaylada ev ya da toprak sahibi olamazlar- bu hak yalnızca erkeklerle aittir.”

Cansu Yıldiran Mülksüzler’in biyografik ve toplumsal arka planını aktarmaya, işte böyle, adeta bir masal anlatır gibi başlar. Bu masalsı dil sanatçının, ailesinin yıllar önce göç ettiği ve çocukluğundan beri her yaz ziyaret ettiği yayla anayurdunu betimlemek için ilk bakışta çok uygun görünür. Geniş ailesinin, hısım ve komşuların, bitkilerin, hayvanların, bostanların, ağaçların, evlerin ve çocukluğunun ikamet ettiği Kuşmer’e çevirdiği kamerasıyla Yıldiran, yayladaki hayatı ve kendi yerini anlamlandırmaya çalışır.

Bu fotoğraflar ailesinin dikili bir ağacının dahi bulunmadığı Kuşmer’de çektiği fotoğraflar, kadınların, hayvanların ve coğrafyanın ataerki ve özel mülkiyet kurumuna sırtını yaslayan mülksüzleştirme güçleriyle nasıl başa çıktığını anlatır. Yıldiran’ın gözü yaylayı huzursuz bir peyzaja; burada yaşayan insan ve insandan ibaret olmayan varlıkları da grotesk bedenlere çevirir. Kapkaranlık gecenin içerisinde patlayan flaşla bir an parlayan çehreler ve engebeli manzara içerisinde eğilip bükülerek biçimsizleşen bedenler Yıldiran’ın kişisel konar-göçer tarihine bakışımızı yönlendirir.

Masal gibi başlayan bu hikâye, zamanımızın korku genre’i folk horror filmlerinin atmosferini andırırçasına tekinsizdir. Zira bu coğrafya dile getirilmemiş ama bugüne musallat olan bir dizi tarihsel mülksüzleştirme katmanı üzerine kuruludur. Kuşmer idari olarak Bayburt il sınırları içinde yer alsa da yayladan kilometrelerce uzakta olan Çaykara’nın Şur (Şahinkaya) köyünde yaşayan 373 hane üzerine tapuludur. Modern özel mülkiyet rejiminin başkalarını dışlama başta olmak üzere tüm hak ve yetkilerini kuşanan malikler, Yıldiran’ın ailesi gibi köyden göç edenlerin yaylada toprak yahut konut edinmesini engellerler. Kuşmer’in kendine “özgün

kuralları ve yasa gücünde gelenekleri, görenekler ve yaptırımları” olarak ifade edilen ataerki örüntü, özel mülkiyet kurumuyla işbirliği içerisinde kadınların yaylada mülk edinmesinin de önüne geçer. Yaylaya sözüm ona ortaklaşa sahip olan, otları ortak biçip eşitçe paylaşan bir erkekler cemaatidir.

Yıldiran bakışını bu eril mülkiyet yasası içerisinde yaşayan kadınların, bitkilerin, hayvanların gündelik hayatına yöneltir. Ataerki, özel mülkiyet, piyasa ve devlet işbirliğiyle mülksüzleştirilen kadınların ve işe koşulmuş hayvanların tahakküm altına alınmış bir coğrafyada mülk edinmekten başka neler yapabileceğinin peşindedir. Birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe geçmiş görünen büyükbaş hayvanlar ve insanlar, çimlere karışmış kırılmış hayvan postları ve toprağa eğilerek biçimsizleşmiş kadın bedenleri arasında adeta bir ittifak kurar. Bu ortak varoluş, mülksüzleştirilenlerin de mülksüzleştirileceği, devranın döneceği günlerin yaklaştığını muştular: Dua eden, bostan kuran, hayvanlara bakan, ölmez otu toplayan kadınların ve diğer canlıların da günü gelecek.

Karşılaştıkları tüm zorlu koşullara, şiddete, yıkıma, eşitsizliğe ve yoksullaştırma süreçlerine rağmen mülkiyetten daha farklı biçimlerde mekâna kök salmanın bir yolunu bulur Kuşmer’li kadınlar. Mülksüzleştirme güçlerinin şiddetini “dik durmak” yerine toprağa, bitkiye, hayvana eğilerek kırıyorlar. Sırtında taşıdığı boyunu geçen otlarla “saman kadın” haline gelmiş, hayvanların peşi sıra yola düşmüş, çeşitli renk ve biçimlerden patiskaların içerisinde namaz kılarken mekânın içerisine gömülmüş kadınlar, coğrafyanın ve türler arası ilişkilerin içerisine yerleşerek var olma sanatını icra ederler. Demek ki, mülksüzleştirme güçlerine karşı kırılmamak için esnemek, bükülmek ve biçimsizleşmek gerekir.

“Deep in a valley below the Kuşmer Highland, in Turkey’s Black Sea region, lies my village and homeland of Çaykara. As per tradition, women cannot own either house or land property on this highland – that right belongs solely to men.”

Such is how Cansu Yıldiran begins conveying both the biographical and social background of Mülksüzler [The Dispossessed], as if telling the first lines of a fairy tale. In fact, this fairy-tale language may seem very much appropriate, at first glance, in order to depict the artist’s highland homeland, which they have visited every summer since their childhood after their family emigrated many years ago. With their camera pointed at Kuşmer, the place where their extended family, distant relatives and neighbours, plants, animals, orchards, trees, houses and their own childhood reside, Yıldiran attempts to make sense of life on the highland, and their own place within it.

These photographs, which they took in Kuşmer, where their family does not possess even the slightest planted tree, tell the story of how women, animals and the land itself come to grips with the forces of dispossession, leaning on patriarchy and the institution that is private property. Thus, Yıldiran’s gaze turns the highland into a disquieted landscape, and the human and non-human creatures that live there into grotesque bodies. Faces shining for only a brief moment when the flash goes off into the darkness of night, and bodies bent and twisted out of shape amid the rugged landscape, steer our gaze towards Yıldiran’s personal nomadic history.

For all its beginning as though a fairy tale, this story soon proves uncannily evocative of the atmosphere of folk horror films, the sub-genre most suiting our time and age. For these lands rest on not one but several layers of historical dispossession which, despite remaining unspoken to this day, continue to stalk the present. Although administratively comprised within the provincial borders of Bayburt, Kuşmer is deeded to 373 households residing in the village of Şur (Şahinkaya), in Çaykara, kilometres away. Draped in the array of rights and powers vested upon them by the modern private property regime, not the least of which being the expulsion of others, the owners prevent those who, like Yıldiran’s family, emigrated from the village, from acquiring land or houses on the highland. Hand-in-hand with the private property institution, this patriarchal order, officially termed “the set of rules and traditions, customs and sanctions having the force of law, specific

to” Kuşmer, also forbids women from acquiring property on the highland. The purported common owners of the highland form a community of men, who mow the hay and share it in equal parts amongst themselves.

Yıldiran turns their gaze towards the daily life of women, plants and animals who live under this masculine property law. In doing so, they seek to find out what else women dispossessed and animals put to work by patriarchy, private property, the market and the State all working hand-in-hand, can do apart from acquiring property on a land that has been put under the yoke. Between the cattle and humans, appearing so intertwined as to have become indistinguishable from one another, clipped animal hides, which have merged with the grass, and women’s bodies, disfigured by years of bending over the soil, something like an alliance is formed. This common existence heralds the nearing day when the perpetrators of dispossession themselves will be dispossessed, and the tide will eventually turn: that day will come, the day of the women, and other living beings, who pray, tend to gardens, care for animals, and collect immortelle flowers.

In spite of all the harsh conditions, violence, destruction, inequality and impoverishment strategies which they face, the women of Kuşmer do find a different way to take root in the land, other than property. They thwart the forces of dispossession’s violence, not by “standing upright”, but instead by bending over, down to the level of soil, the plants and animals. These women, carrying stacks of hay higher than themselves on their backs until turning into “hay women”, marching behind the animals, forming a line on the road, merging with the landscape while reciting their prayers, wearing calicoes of all sorts of colours and shapes, perform the art of existing by lodging themselves into the land and amid interspecies relations. In other words, in order not to break against the forces of dispossession, one must stretch, bend, and become disfigured.

*The Dispossessed Will Undoubtedly
Find a Novel Way to Settle*

Feminist araştırmacıların ileri sürdüğü gibi ekmeye, biçmeye, toplamaya, saklamaya ve bakıma dair pratikler insanlığın en önemli keşifleri olmasına rağmen mucitleri kadınlar olduğu için değersizleştirilir. Karadeniz'in genelinde olduğu gibi Çaykara'da ve Kuşmer Yaylası'nda da mülksüzleştirilen kadınlar, yaşamı yeniden üretmeye yarayan tüm bu yerel pratikler ile coğrafyayı ve mekânı mülkiyetten bağımsız biçimde sahiplenmenin ve aidiyet kurmanın başka biçimlerine işaret ediyorlar. Anlıyoruz ki mülksüzleştirmeye direnmek, mülkiyette ısrar etmek yerine, piyasadan, ataerkinin türlü kurum ve ilişkilerinden otonomlaşıma yaratacak alanlar yaratmaktan geçiyor.

Mülksüzler tıpkı Ursula Le Guin'in davet ettiği gibi “kahramana ve öldürmeye dair hikâye” yerine “başka bir hikâye” ihtimaline büküyor perspektifi.¹ Bu başka hikaye, bir insan boyunca yükselen fasulyeler ve her biri yeni bir karşılaşmanın habercisi olan yabancı otlar arasında gerçekleşiyor. Sıradan şeylere, gündelik pratiklere, görünmez olana dair mütevazı bir hikâye, peşinden gidilecek yeni bir patika açma imkânı aynı zamanda. Böyle bir öyküde yalnızca insanın değil, kırılmış hayvan tüylerinin, yaylada dolaşan hayvanların, tıpkı bitkilerin bedeni gibi atların yelelerini, insanların saçlarını ve yemenileri de okşayan rüzgârın, tüm çeşitliliği ile ekilen veya kendiliğinden beliren bitkilerin, Karadeniz'e özgü sarp kayalıkların aktörlüğü sezilmeye başlıyor. Tahakküm eden ve yok eden hikâyeye karşı bu kez yaşamı yeniden kuran, elbirliğinin çeşitli ve türler arası yordamlarına kapı aralayan bir varoluşa tanık oluyoruz. Öldürmeye dair hikayelerde görünmez kılınanların ve dahası mülksüzleştirenlerin yok saydığı mülksüzleştirilen öznelere yaşamına yönelik bir ortaklık çağrısı bu. Yıldırım'ın fotoğraflarında Arundhati Roy'un ifadesiyle başka bir dünyanın nefes alıp verişlerini, rüzgarını, esintisini, kokularını duyumsuyoruz.²

Kayıp Anavatanım Pontos ise sadece fiziki mülkten koparılmanın değil, daha geniş anlamıyla kimlikten, yerel yapma etme biçimlerinden, kolektif bilgi ve becerilerden yoksun bırakılma girişimlerinin izlerini taşıyor. Erken Cumhuriyet döneminde ulus devlet ve iskân politikalarıyla birlikte Pontus Rumcası olarak bilinen Romeyka dilini konuşan Çaykaralılar gibi Karadeniz'de yaşayan yerel etnik toplulukların kendi dillerinden, topraklarından ve kültürlerinden koparıldığını biliyoruz. Bu mülksüzleştirme stratejisi, gündelik yaşam ve toplumsal ilişkileri parçalar; bastırılan dillerin yanı sıra tüm coğrafyayı yerle yeksan eder. Böylece yere özgü kimlik duygusu zedelenirken, mekâna özgü tarihin,

deneyimlerin ve hatırlamanın imkanları da elimizden kayar. Ancak bu olanak tamamıyla da gitmez, tüketilemez. Kilise harabeleri üzerine kazınmış isimler ve gözleri oyulmuş freskler bu geçmişin tahrip edilse dahi kalıcı olan izlerini; geçmişin kostümlerini kuşanmış kadınlar ise bu kaybın güncelliğini dile getirir. Bu imkân kapısından geçtiğimizde, Pontus'tan beri orman gülü olarak anılan zehirli ve güçlü bitki komar ağacının bugün hala unutulmadığını ve ona dair bilginin bu coğrafyada devindiğini, geçmişin bugünden başka sığınacak yerinin olmadığını anlamaya başlarız.

Vargit Çiçekleri tüm canlıları tahakküm altına alan ataerki, ulus devlet ve piyasa ilişkileri ile perçinlenen metalaşma, kültürel ve ekolojik yıkım süreçleriyle başa çıkmaya dair tekinsiz bir masal anlatıyor. Biçimsizleştirilmiş, bükülmüş bedenlerin, yaylanın içerisine gömülmüş hayvanların, börtü böceğin ve bitkilerin arasında kurulmakta olan türler-arası ittifakın ve yeni bir yaşamın soluğunu duyar gibiyiz. Vargit çiçekleri kışın ve başka bir dünyanın başlangıcını haber etmek için açıyor bu kez: “Kabuk parçalanır. Kapitalist özel mülkiyetin saati çalmıştır. Mülksüzleştirenler mülksüzleştirilir.”³



As pointed out by feminist researchers, despite their constituting the most vital discoveries made by humanity, because their inventors are purported to have been women, such practices as sowing, tending, reaping, storing and taking care are looked down upon. As is the case across the Black Sea region, in Çaykara and on the Kuşmer Highland, too, through all these local practises which serve to reproduce life itself, dispossessed women suggest other forms of committing and belonging to both land and space, aside from ownership. As we understand, truly resisting dispossession entails creating such spaces that will give rise to independence from the market, and the many institutions and relations buttressed by patriarchy, much rather than insisting on ownership.

Just as Ursula Le Guin urges that we do, The Dispossessed bends the perspective from “the story [...] about [...] killing, about the Hero” to the possibility of “another [...] story.”⁴ This other story takes place among bean stalks that reach the size of human beings, and weeds, each of which heralds a new encounter. It is a humble story, about ordinary things, everyday practises, about the invisible, yet it is also the possibility of opening a new path which to follow. Through such a story, one begins to perceive the role assumed not only by human beings, but by clipped animal hair, the beasts that roam the highland, the wind that caresses, just as it does the bodies of plants, the manes of horses, and the hair and veils of humans, the plants, with all their diversity, either sowed or spontaneously sprouting, and the steep cliffs, so specific to the Black Sea. As opposed to the story that dominates and destroys, we now bear witness to a form of existence which restores life, and opens the door to disparate, interspecies methods of collaboration. This is a call for partnership, sent to all those rendered invisible by stories about killing, and, moreover, to those dispossessed subjects, disdained by those who perpetrate the dispossession, for them to live. Within Yıldırım's photographs, we perceive what Arundhati Roy phrased as the “breathing [of] another world”;⁵ its wind, breeze and odours.

As for My Lost Homeland Pontos, it bears the scars of attempts made at depriving subjects not only of physical property but, on a broader scale, of local ways of proceeding, of collective knowledge and skills. As we know, as a consequence of the nation-state and settlement policies pursued in the early Republican period, local ethnic communities dwelling in the Black Sea region, such as the inhabitants of Çaykara, who spoke

the Romeyka language, otherwise known as Pontic Greek, were stripped of their language, land and culture. Such a strategy of dispossession disrupts daily life and social relations, eventually obliterating not only the languages being repressed, but the entire geography as well. Thus, not only does the sense of belonging particular to that area sustain heavy damage, but the very possibilities of site-specific history, experiences and remembrance are also taken away from us. Fortunately, however, this possibility never entirely disappears, nor can it ever be expunged. The names that have been chiselled, and the characters whose eyes have been carved out on the frescoes amid the ruins of churches voice the traces of this past, which still endure despite all attempts made to erase them, while the women still clad in the costumes of the past voice the currentness of this loss. As we walk through this door of possibility, we begin to realise, for instance, that the knowledge of the poisonous and potent plant now designated as pontic rhododendron although it used to be referred to as forest rose since the times of the kingdom of Pontos, far from having been forgotten today, still circulates across this land, and thus that the past has nowhere else to take refuge but in the present.

Blossoms Of Farewell tells a disconcerting tale of coming to grips with the attempts made at commodification and cultural and ecological destruction, bolstered by patriarchy, the nation-state and market relations, bringing all living beings under the yoke. Through it, it seems as though we may hear the breathing of a new life, and that of an interspecies alliance being formed among the disfigured, twisted bodies, and animals, insects and plants buried in the soil up on the highland. The autumn crocuses now bloom to herald the beginning of another world along that of winter: “This integument is burst asunder. The knell of capitalist private property sounds. The expropriators are expropriated.”⁶

¹ Ursula Le Guin, “Çuval Kuramı ve Kurgu”, Kadınlar Rüyalar Ejderhalar (On Birinci Basım), haz. Deniz Erksan, Bülent Somay, Muge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 2022, s. 62.

² Arundhati Roy, War Walk, Cambridge: South End Press, 2003, s.75.

³ Karl Marx, Kapital 1. Cilt, çev. Mehmet Selik, Nail Satılğan, İstanbul: Yordam Kitap, 2010, s. 729.

⁴ Ursula Le Guin, “The Carrier Bag Theory of Fiction”, in Dancing at the Edge of the World, Thoughts on Words, Women, Places, New York: Grove Press, 1989, p. 168.

⁵ Arundhati Roy, War Walk, Cambridge: South End Press, 2003, p. 75.

⁶ Karl Marx, Capital, A Critique of Political Economy, ed. Frederick Engels, trans. S. Moore & Edward Aveling, New York: The Modern Library, 1906, p. 837.





Gözümü açıyorum.
Yayladaşım sis çökmüş etrafa.
Kurt iner birazdan. Çıkamayız.

*I open my eyes.
I'm on the highland and there's fog all around.
The wolf will be here soon. We can't get out.*





İSYAN DİRENİŞ MÜZAKERE Cansu Yıldiran'ın İlk Kişisel Sergisi

Fotoğrafı, yıllar süren mekana dair bir eyleme dönüştürmek, sanat yapmanın hangi ihtimallerini ortaya çıkarır? Bu ihtimaller, (sanatçının pratiği ile bir araya gelerek) ortak geleceğimize nasıl bir yol çizer? Fotoğrafın ısrarla talep ettiği alternatif bir tarih hayali içimizde büyürken, isyan ve direniş, bir müzakere diline dönüşür mü? Bu sorular, Cansu Yıldiran'ın Vargit Çiçekleri isimli sergisini gezerken yavaş yavaş karşımıza çıkıyor. Ve serginin bizden beklediği de, cevaplarımızın kolektif bir eyleme dönüşmesi. Tıpkı Yıldiran'ın bir fotoğraf sanatçısı olarak kariyerinde izlediği yolculuk gibi, bu eylemin nasıl yapılacağı zihnimizde giderek netleşecek, belirecek. Ve zamanı geldiğinde bu eylemin ne demek olduğunu anlayacağız! (Bundan hiç şüphem yok.)

Cansu Yıldiran, Hara'da ilk kişisel sergisi Vargit Çiçekleri'ni kurgularken, 2015'te başladığı Mülksüzler serisinin farklı dönemlerinde çektiği iki yüze yakın fotoğrafı kullanıyor. Fotoğrafların kaynağı Yıldiran'ın kendi aile geçmişi. Bu geçmiş, Karadeniz Bölgesi'ne, Trabzon'a, Çaykara Köyü'ne ve Kuşmer Yaylası'na dayanıyor. Yıldiran, bu yerlere, her yaz, annesi ile beraber gidiyor. Bu yüzden fotoğrafların baş karakteri de çoğunlukla annesi. Bu köy ve yaylada büyüyen Cansu'nun annesi, evlenince buralardan gitmiş. Tıpkı sonbaharın habercisi vargit çiçeklerinin yayladan gitme vakti geldiğini söylemesi gibi. Fakat, yayladan evlenerek giden kadın, yaylaya artık misafir olarak dönüyor. Çünkü, yaylada mülk ancak erkek çocuğa miras kalıyor. Yıldiran da annesi gibi misafir olarak yaylaya gidiyor, fotoğraflar çekiyor. Aradığı hakikatin fotoğrafın içine sirayet etmesini istiyor. Sorduğu sorulara aldığı cevaplar sayesinde, kadınlar, hayvanlar ve doğa giriyor fotoğrafların içine. Yan yatmış gibi gözükken bir evin önünde tek başına, karanlığın içinde yüzü olmadan parlayan, tuhaf bir ışığın içinde gece vakti yürüyen, bazen bir heykel duruşunda silüet gibi beliren, evde en tuhaf hallerde poz veren, rüzgarda savrulan saçları, kıyafetleriyle kadınlar, onlara ait özel bir dilin ifadesiyle bazen objektife, bazen birbirlerine bakıyorlar. Bunun bir dayanışma olduğunu anlamak zor olmuyor. Fotoğrafı çekilen kadınlar ile fo-

toğrafı çeken arasındaki dayanışmanın parçası olmadan bu fotoğrafları sevmek mümkün mü? Fotoğrafı sevdiğinizde bu dayanışmanın parçası oluyor musunuz?

Mülksüzler serisi için yıllar süren çaba ve fotoğrafların geçtiği dünya ile ilgili söz söyleme tutkusu Yıldiran'ın pratiği hakkında pek çok ipucu da veriyor. Yıldiran, fotoğrafı bir kimlik talebine dönüştürüyor. Bu talebi yerine getirmek ise, başka türlü bakmak ve anlamakla mümkün. Gündelik hayatın içinde görmek zorunda kaldığımız şey değil hakiki olan. Hakikat, fotoğrafın işaretlediği anda asılı kalan tanımadığımız, yabancı bir ışık, neden, veya varoluş. Bu yüzden, Yıldiran'ın gördüğü dünyaya baktığımızda, kendine yer edinmek için uğraşan özneler ile karşılaşırız. Kimliğini, kökeni arayan azınlıklar; evini, ailesini bulmaya çalışan kuirler; hakları uğruna mücadele eden bireyler, onlar için özenle düşünülmüş güvenli alanlarını kuruyorlar fotoğraf dilinde. Onlara bakan izleyici de bu davetkar yeni dünya çağrısı karşısında önce şaşırıyor. Ve şaşırmak insan doğasına geçici bir kabulü getirebilir. Fakat bu serginin peşinde olduğu amaç, geçici bir kabul değil! Bir fotoğraftan diğerine geçerken serginin geniş anlatısına katılmak, mekana yayılan onlarca fotoğrafla ısrarlı bir mücadelenin parçası olmak ve kendini bir hareketin içinde bulmak bu serginin peşinde olduğu hakiki kabul. Bunu yapmanın pek çok aracını ve yöntemini sanatçı bizzat deniyor, araştırıyor, bulmaya çalışıyor.

What sort of possibilities for artistic creation does turning photography into a form of action related to space, extending over the course of years, spark up? What sort of a pathway do these possibilities (when associated with the artist's practice) draw for our common future? While the aspiration to an alternative history, which photography persistently requests, feel ever more pressing on our chests, will rebellion and resistance evolve into a language hinged on negotiation? Those are some of the questions which gradually come to our mind as we walk through Cansu Yıldiran's exhibition, Vargit Çiçekleri [Blossoms Of Farewell]. Moreover, what the exhibition itself expects of us is that our very answers turn into a collective form of action. Just as Yıldiran's own journey unfolded throughout their career as a photographer, in time, the way this action is to be taken will slowly become clearer and crisper in our minds. And when eventually the time is ripe, we will grasp the full extent of what such an action signifies! (I have absolutely no doubt about it.)

When reflecting over Blossoms Of Farewell, their first solo exhibition at Hara, Cansu Yıldiran focused on close to two hundred photographs, taken at different stages of their Mülksüzler [The Dispossessed] series, which the artist took up in 2015. The ground which these photographs arose from consists in Yıldiran's own family story, rooted in the Black Sea Region, more specifically the village of Çaykara, and the overlooking Kuşmer Highland near Trabzon. Yıldiran used to travel there every summer with their mother, who therefore constitutes the main character among most of these photographs. Cansu's mother, who grew up between this village and the highland, had to leave both when she got married, just as the autumn crocuses – the harbingers of fall – proclaim that the time has come to leave the highland. However, the same woman who left the highland when she became married, later came back, only this time as a guest. For up on the highland, only the sons inherit property. And so was Yıldiran, just like their mother, merely a guest when they came to the highland and took photographs. Their aim is for the truth they seek to permeate their photographs. Thanks to the answers they obtain to the questions they ask, women, animals, and nature, all find their way into their pictures. Either alone in front of a house which seems as though lying on its flank, shining faceless amid the darkness, walking at night across an eery beam of light, sometimes appearing as though a silhouette, in a sculptural stance, striking the oddest poses, at home, or their hair and clothes blowing in the wind, women stare,

sometimes at the lens, otherwise at each other, with an expression on their face that pertains to a unique language, specific to them. It is far from hard to realise that this forms a solidarity. Is it possible to appreciate these photographs without taking part in the solidarity that binds the women being photographed and the person who photographs them? Does one become part of this solidarity the very moment one starts appreciating these pictures?

The artist's long-lasting efforts to create the Dispossessed series, and eagerness to speak out on the world which the photographs are set in, actually gives out many a clue as to Yıldiran's practise. Yıldiran turns photography into a request for identity. As for this request's fulfilment, only by adopting a different manner of looking and understanding can it be contemplated. What we are compelled to see in the framework of everyday life is not the truth. The truth is an unfamiliar, foreign light, cause, or existence, which becomes suspended the very moment photography points at it. Such is the reason why, when looking at the world which Yıldiran sees, we come across subjects striving to find somewhere to settle. Minorities, in search of their identity and origin, queers, looking for their home and family, and individuals struggling for their rights; all of them build safe spaces, carefully thought for each of them, through the language which photography provides. While looking at them, when faced with this inviting call to found a new world, the viewer is baffled at first. And bafflement in turn is likely to give rise to a provisional acceptance of human nature. However, the aim of this exhibition is not to arouse provisional acceptance! The true acceptance which this exhibition seeks consists in becoming part of its wider narrative, as one moves from one photograph to the next, involved in a persistent struggle along with these dozens of photographs spread across the space, and eventually feeling pulled into a motion. The artist in person tries, experiments and searches for numerous tools and methods to that end.

REVOLT RESISTANCE NEGOTIATION Cansu Yıldiran's First Solo Exhibition

Yıldıran, Vargit Çiçekleri sergisini, bu sene ilki gerçekleşen Haravan Misafir Sanatçı Programı kapsamında üretti. Haziran ayından itibaren Hara'daki karavanda kalan ve kendine ait bir stüdyoda çalışan Yıldıran, 2023 yılında katıldığı Hara'daki Bir Yer Var grup sergisinde başladığı Oberonya adını verdiği araştırmayı bu sergi sürecinde genişletiyor, yeni amaçlarla kullanıyor. Oberonya fotoğraf yerleştirme işlerinde, hiçbir fotoğraf mekanın duvarlarına asılmamıştı. Hara'nın bahçesindeki bambu çubukları kullanan sanatçı, bu süreçte asistanlığını yapan Serkan Kaptan'la birlikte ürettiği heykel yapılarla, büyük ebatlarda parça parça basılan fotoğrafları bir hikaye kurgusu içinde düşünmeyi amaçlayarak, mekanı, fotoğrafa ait bir boyut olarak görmeye davet ediyordu. Böylece Yıldıran, fotoğraf yoluyla kurduğu anlatıyı çerçevenin dışına çıkarmayı deniyordu.



Vargit Çiçekleri sergisinde, bu amacı talep edenin, fotoğrafçının kendisi kadar, fotoğrafların öznelere olduğunu da söyleyebiliriz. Mülksüzler serisinin karakterleri; ister kadınlar, ister hayvanlar, ister doğa olsun; iktidarın, ataerkil düzenin ve çarpık sosyal yapının onlara atadığı gerçekliğe hapsolmayı kabul etmiyorlar. Önce Yıldıran, gözün gördüğünü, çerçeve içinde tanımladığı ışık, hareket ve ifadeyle dönüştürmeye başlıyor. Sonra serginin alt katındaki fotoğraflarda olduğu gibi öznelere parçalara ayrılıyor ve fotoğraf parçalarının arasındaki boşluktan bizi kuşatan şimdiki zamanın ışığı sızıyor. Hangi çabanın daha önemli olduğuna karar vermek de izleyicinin görevi: parçalara ayrılmış fotoğrafı tamamlamaya çalışmak mı, yoksa onların arasından gözükken şu anda, fotoğrafın öznelere ile beraber yaşamının yolunu bulmak mı? Tıpkı her maddenin parçalara ayrılamaz bir yapı taşının olması gibi fotoğrafın daha fazla bölünemeyecek en küçük birimi ne olabilir? Bu soruyu sormak bizi en baştaki cevaba geri götürüyor: dayanışma. Dayanışma buradaki fotoğrafların en temel yapı taşı. Ve bu dayanışmanın özünde de Yıldıran'ın bu fotoğrafların çekildiği dünyayı bütün halleriyle yakalama isteği var. Bu istek, fotoğrafları mekanda her türlü şekle ve temsile dönüşmek için özgürleştiriyor. Yıldıran'ın öznelere yaşadığı dünyaya bağlılığı, sevgisi ve inancı öyle güçlü ki, bu da onun, bu sergide daha büyük bir çabaya doğru ilerlemesini sağlıyor. Hara'nın ana salonunun ortasında, tavandan sarkan, ters duran bir ev var. Bu ev, bütün mülksüzlere ait. Bu evin yapı taşları fotoğraflar. İlişkiler, anılar ve psikolojik perspektifler bu fotoğraflar arasına özenle yerleşmiş. Bu evin duvarları, Hara'nın üst katında fotoğrafların kurduğu labirenti andıran bir odada. Duvarları oluşturan tahta bloklara benzeyen uzun fotoğraf parçaları, evin odasına Yıldıran'ın pratiğinden bir tanım buluyor. Oda, insanları buluşturan mahrem bir sığınak. Bu mahremiyeti paylaşan kişiler, açık açık konuşuyorlar. Yıldıran, fotoğrafladığı Karadeniz evlerinin içinde, sorularını soruyor, cevapları dinliyor, bilinen ama üzerine konuşulamayan meseleleri açıyor. Bu sohbetlerle, ışığın, odanın, insanların, bizimle konuştuğu daha önce görmediğimiz bir pencere açılıyor. Bu pencerenin özel bir bilgiyi sunma gücü var. Kavraması bir oyun gibi olan anlara ait görüntüler, fotoğraf görevini bozmaya çalışan parçalar, içinden geçilen foto-duvarlar Yıldıran'ın fotoğrafladığı o odaların sergideki izdüşümleri.

Yıldıran produced the exhibition Blossoms Of Farewell in the scope of the very first edition of the Haravan Artist in Residence Programme hosted by Hara this year. For this exhibition, Yıldıran, who, since last June has been residing in the caravan and working in the personal studio both made available to them by Hara, has chosen to expand – and keep conducting for new purposes – the research which they had previously initiated, and given the title of Oberonya, during the group exhibition There Is A Place, held at Hara in 2023. None of the photographic installations which formed part of Oberonya had been displayed as hung on the walls of the exhibition space. Aiming to envision the photographs, which were printed out on paper in large formats, only made up of smaller pieces put together by using the bamboo sticks found in Hara's garden to produce sculptural formations, articulated within a narrative progression, the artist, together with Serkan Kaptan, their assistant throughout this project, extended an invitation for the viewer to conceive of space as a dimension of photography. Thus, through photography, Yıldıran attempted to drive the narrative they had constructed out of the frame.

Blossoms Of Farewell, on the other hand, one may rightfully state that it is no longer the artist alone who requests such a purpose, but the subjects in the photographs as well. The characters of the Unpropertied series, whether they be women, animals, or nature, refuse to be imprisoned in the reality allotted to them by the ruling power, patriarchal order, or corrupt social structure. Yıldıran begins by transforming what the eye sees by means of the light, movement and expression they define within each frame. Next, as is the case in the photographs on the lower floor of the exhibition, the subjects are disassembled, allowing the light from the present moment which surrounds us to seep through the interstitial space between the photographic fragments. It is up to the viewer to decide which endeavour is more important: trying to complete the fragmented photographs into making them whole, or finding a way to live together with their subjects in the present moment, visibly appearing through the gaps in- between? Just as every substance rests on an indivisible building block, what is photograph's smallest unit, that which cannot be divided any further? Raising this question actually takes us back to the answer we already gave at the very onset: solidarity. Solidarity forms the most fundamental building block these photographs are made of. And at the core of this solidarity lies Yıldıran's desire to capture the world where these photographs

were taken, with all of its forms and aspects. This desire is what liberates the photographs, allowing them to transform into assuming all sorts of shapes and manners of representations within the space. Yıldıran's attachment, love, and faith in the world where their subjects live is so strong that it leads them towards undertaking an even greater endeavour with this exhibition. At the very centre of Hara's main hall, a house is hanging upside-down from the ceiling. This house belongs to all the unpropertied. The building blocks this house is made of are photographs. And carefully positioned in-between these photographs, are relationships, memories and psychological perspectives. The walls of this house can be found on Hara's upper floor, in a room evocative of a labyrinth made up of photographs. The long strips of photographs, resembling wooden blocks, which form its walls ascribe a definition, stemming from Yıldıran's practise, to the room of the house. This room is a secluded shelter, which brings people to congregate. Those who share its privacy may talk, freely and openly. Inside the Black Sea houses which they photograph, Yıldıran asks questions, carefully listening to the answers, and raises issues, well-known yet remaining unspoken, up for discussion. Through these conversations, a window opens, one which we had not seen beforehand, and whence the light, the room and the people talk with us. This window has the power to impart a very special bit of information: those images of moments which grasping feels like a game, those fragments attempting to thwart photography's duty, and the photograph-walls which one passes through, are all the projections within the exhibition of those rooms photographed by Yıldıran.

Hara'nın biraz ilerisi Karadeniz. Karadeniz'den esen rüzgarların dolaştığı koridorlarda fotoğraflar, sadece bugüne ait bir dünyayı konuşmuyor. Yıldırım'ın bu sergiye dahil ettiği Pontus serisinden fotoğraflar, izini sürdüğü başka bir tarihin işaretlerini de taşıyor. Karadeniz'de yerel halkın, özellikle kadınların belleğinde yaşayan Romeyka dili ile gelen kültürün varlığı, başka bir katman olarak sergiye dahil oluyor. Yıldırım'ın Mülksüzler serisinden farklı bir yöntem izleyerek ürettiği bu fotoğraflar, anlatıyı, kurmaca ile gerçeğin muğlaklaştığı bir düzleme taşıyor. Böylece geçmişten gelen ve bugünün dünyasında aidiyet kazanamamış başka mülksüzler için de bir alan açılıyor. Pontus fotoğraflarının kurgusunda, geçmiş ve şimdiyi birlikte görmeye davet ediyoruz. Bunun kolay bir çaba olmadığını bilerek. Ama şunun da farkındayız: Pontus fotoğrafları geçmişe geçmiş olduğu için bakmamızı istemiyor. Bu fotoğraflar, bütün diğer fotoğraflarla bir araya geldiğinde, ortak bir geleceğin varlığına da inanmamızı istiyor. Tarih, bir yerlerde sürekli tekrar tekrar kurgulanacak. Bizi, beraber bir çabaya davet eden bir belge olarak fotoğraf fikri, Yıldırım'ın Vargit Çiçekleri sergisinin en güçlü yanlarından biri.

Yıldırım, Vargit Çiçekleri sergisi için Hara'daki atölyesinde uzun saatler geçirirken, bir fotoğraf yazıcısının başında işlerin tekrar tekrar basılmasını günlerce bekledi. Bu sırada, serginin şekillenmesi için yeni kararlar vererek, işlerin nasıl yerleşeceğini düşünüyor, maketler üzerine çalışıyordu. Fotoğrafların biriktirdiği bir zaman var. Fotoğrafın çekilmesinin üzerinden geçen zamana, bu sergi için fotoğrafların defalarca çeşitli şekillerde bir araya gelmesiyle oluşan zaman da katılıyor. Mekanın farklı yerlerinde yeni fiziksel formlar alan, dönüşen bütün fotoğraflar, benzer şekilde zaman algısını da bükmek, dönüştürmek istiyor. Bu yüzden fotoğrafı anlama çabası da zamanı dönüştürmek için bir fırsat olarak görülebilir. Çok zamanlı ve çok mekanlı olma hissi, yaşadığımız dünyayı başka türlü görmek için bize yeni bakış açıları sağlayabilir. Zamanı daha iyi kavramanın, kullanmanın, dönüştürmenin yeni yollarını böylelikle düşünebiliriz.

Cansu Yıldırım, yaklaşık on yıla yayılan Mülksüzler serisini bu sergi ile tamamlamayı planlıyor. Hala, ileride, bu serginin seçkisine girmemiş yüzlerce fotoğrafın kuracağı alternatif tarihler, anlatılar olacak. Fakat Mülksüzler serisinin sona ermesiyle, sanatçının, aile kökleriyle karşılaşmak, orada izini sürdüğü pek çok hikayeyi anlatmak için yaptığı yolculukların fiziki koşulu da ortadan kalkıyor. Çünkü yıllardır, onun için, her sene Karadeniz'e misafir olarak gitme yolu, fotoğraf çekmek olmuştur ve artık bu serinin sona ermesi de orayla ilişkisini değiştirecek. Bu yüzden Yıldırım, Karadeniz'e tekrar tekrar, istediği zaman yolculuk yapamayacak olma endişesini taşıyor. Şimdi bu yolculuklar boyunca bulmaya çalıştığı aidiyeti taşıma görevi fotoğraflara geçiyor. Artık fotoğrafların, Mülksüzler serisinde yer alan kadınlar, hayvanlar ve doğanın olduğu kadar, Cansu Yıldırım'ın kendi kişisel tarihini taşıma görevi de var. Yazının başında tarif edilen izleyenlere verilen kollektif görev dönecek olursak: Yıldırım'ın işlerinde, kapsamı zamanla giderek genişleyen, anlamı da büyüyen bir etki var. Bu etki, fotoğrafın sahip olduğu direniş potansiyelini, dayanışmaya dönüştürmesiyle mümkün oluyor. Ve artık bu görev bütün izleyicilerin. Dayanışmanın yolunu açacak görsel malzemenin kaynağının, bu sergi olduğunu düşünebilirsiniz!

As it happens, only a little further away from Hara, lies the Black Sea. Inside these corridors, which the winds that blow from the Black Sea roam, the photographs do not only speak of today's world. In fact, those from the artist's Pontos series which Yıldırım included in this exhibition as well, also bear the traces of yet another history the artist is after. The presence of the culture embodied by the Romeyka language – which endures in the memory of the local population, all the more so among women, of the Black Sea region – also forms part of this exhibition, as yet another layer thereof. These photographs, which Yıldırım produced by employing a different method than that implemented “in the Dispossessed series, carry the narrative to such a plane where the frontiers between fiction and reality are blurred. Thus, a space is opened for other unpropertied individuals, arising from the past, and unable to come by a proper identity in today's world. Within the order established by the Pontos photographs, we are called to envision both the past and present as side-by-side; this in full awareness that this is no easy task. However, there is something else we are aware of: the Pontos photographs do not call on us to look at the past simply because it is the past. When associated with all the other photographs, these expect us to believe in the existence of a common future as well. Somewhere, history will be reconstructed, over and over again. This conception of photography as a document, inviting us to take part in a joint effort, constitutes perhaps one of the most powerful “aspects of Yıldırım's Blossoms Of Farewell.

While pulling in long hours in their studio at Hara for the sake of the exhibition Blossoms Of Farewell, Yıldırım eagerly waited for days on end in front of the photograph printer, for it to deliver printouts of their works over and over again. In the meantime, they took new decisions as to how the exhibition should be formed, pondering how the works should be installed, and working on small-scale models. There is a specific time which photographs accumulate. On top of that which has passed since the photographs were taken, comes the time that has taken shape as these photographs were being reassembled over and over in various ways for the sake of the exhibition. Seemingly echoing how they transform and assume new physical shapes across various sections of the exhibition space, all these photographs endeavour to bend and transfigure the perception of time. In this respect, the effort to understand photography may be regarded as an opportunity to transfigure time as well. The sensation of

existing across different times and spaces may provide us with new perspectives, allowing us to perceive the world we live in differently. Thus, we might perhaps think up novel ways of better understanding, employing and transfiguring time.

Cansu Yıldırım has resolved to conclude their series the Dispossessed, which has been ongoing for close to the last ten years, together with this exhibition. Hundreds of photographs, which were not included in the selection of this exhibition, are still in store of course, with which to build alternative histories and narratives in the future. However, with the closure of the Dispossessed series, the physical conditions which led the artist to go on repeated journeys in search of their family roots, and to tell the many stories they followed the tracks of while there, are no longer extant. Throughout those years, what prompted them to head for the Black Sea as a guest every year has been their taking these very photographs, meaning that the termination of this series will profoundly alter their relationship with this place. Such is the reason why Yıldırım is currently anxious as to whether or not they will be able to travel to the Black Sea again as often as they will. Now, the task of carrying the identity the artist has been attempting to find through all these journeys is being passed on to the photographs themselves. From now on, the photographs, as much as the women, animals, and nature forming part of the Dispossessed series, carry the duty to convey Cansu Yıldırım's personal, individual history. Now, reaching back to the collective task, mentioned in the initial lines of this text as being assigned to the viewers: there is something in Yıldırım's works, an effect, which makes them gradually expand in scope, and grow in meaning over time. What allows for this effect to operate is photography's capacity to transform its own resistance potential into solidarity. And now, this task has been entrusted to all viewers. Therefore, feel free to consider this exhibition as the fountainhead of the visual material that will, henceforth, pave the way for solidarity to occur!

















Kayıp Anavatanım Pontos serisi,
unutturulmuş geçmişle yüzleşmek ve
kolektif hafızayı yeniden inşa etmek
için belleğimizin öğretilmiş ve bastırılmış
kısımında bir çatlak açmayı umut ediyor.

Bir varmış, binler yokmuş...

*My Lost Homeland Pontos series hopes
to open a crack in the taught and
repressed part of our memory in order to
confront the forgotten past and rebuild
the collective memory.*

Once upon a time, thousands were gone...









Cansu Yıldiran



Cansu Yıldiran'ın pratiği, yuva arayışında, ısrarlı ve tutkulu bir yolculuk olarak görülebilir. Yuva kavramının durakları da beden, mekan, duygu, arkadaşlar ya da topluluklar olabilir. Yıldiran, yaşadığı hayattan yola çıkarak, kamerası ile hikayeleri takip eder ve normatif olmayan yeni hikayeler kurmayı dener. Ritüeller, masallar ve sahneler işlerine sıklıkla kaynaklık eder. İşlerinin çıkış noktası kendi deneyimleri olsa da, toplumsal hareketlerden, kolektif hafızadan ve sözlü tarihten ilham alır. İşlerinin üretimi, yıllara yayılarak katmanlaşır, derinlik kazanır.

Yıldiran, Mülksüzler ve Fathom fotoğraf serileriyle, 2024 yılında Hollanda'daki Fotografiemuseum Amsterdam (FOAM)'ın Yetenek ve Pride Photo Foundation ödülleri ile 2022 yılında Women Photograph Project Grant Ödülü'nü kazandı. Mülksüzler serisiyle, 2022'de FOAM Paul Huf Ödülü'ne aday gösterildi. 2021 yılında, küresel LGBTI+ çevrimiçi aktivizm ağı olan All Out Photography Ödülü'nde direniş kategorisinde birinci oldu. Yıldiran, 2021 PH Museum Photography Grant Ödülü'ne ve 2018 World Press Photo Joop Swart Masterclass'a seçildi.

Yıldiran, Fotografiemuseum Amsterdam (FOAM), Selanik Fotoğraf Müzesi, Pera Müzesi, Münih'teki Pinakothek der Moderne, Eskişehir'deki Odunpazarı Müzesi, Elgiz Müzesi, Leica Galeri, Fransa'da Arles Fotoğraf Festivali, İsviçre'deki Verzasca Foto Festivali gibi pek çok müze ve festivalde eserlerini sergiledi. Fotoğrafları, Visa Woman Paper, British Journal of Photography, Dazed Magazine, Washington Post, Bloomberg ve The Guardian gibi yayınlarda yer aldı.

Cansu Yıldiran's practise may be considered as a relentless and passionate journey in search of a homeland. As for the steps towards the notion of home, they might consist in the body, space, emotion, friends, or communities. Taking their own life as their point of departure, Yıldiran both follows the traces of stories, and attempts to construct new, non-normative ones through their camera. Rituals, fairy tales and stages often form the spring whence their works emerge. Although their own experiences constitute the fountainhead of their works, the artist is also considerably inspired by social movements, collective memory and oral history. Their works' production gains further depth over the years, as it becomes ever more intricately layered.

Both their photography series Mülksüzler and Fathom have earned Yıldiran the Talent and Pride Photo Foundation awards from the Fotografiemuseum Amsterdam (FOAM), Netherlands, in 2024, and the Women Photograph's Project Grants Award in 2022. For The Dispossessed series, she was nominated for the FOAM Paul Huf Award in 2022. In 2021, they won first place in the resistance category at the All Out Photography Award, a global LGBTI+ online activism network. Yıldiran was nominated for the 2021 PH Museum Photography Grant Award, and chosen as a fellow, to take part in the 2018 World Press Photo Joop Swart Masterclass.

Yıldiran's works have been exhibited by numerous museums and festivals both in Turkey and abroad, including the Fotografiemuseum Amsterdam (FOAM), MOMus - Thessaloniki Museum of Photography, Pera Museum in Istanbul, Pinakothek der Moderne in Munich, Odunpazarı Museum in Eskişehir, Elgiz Museum and Leica Gallery in Istanbul, Rencontres d'Arles Photography Festival in France, and Verzasca Foto Festival in Switzerland. Their photographs have appeared in such prestigious publications as the Visa Woman Paper, British Journal of Photography, Dazed Magazine, the Washington Post, Bloomberg and The Guardian.



HARA

