Ji bo kesên ku zimanên wan hatine qetandin, yên ku erd ji bin lingên wan hatiye kişandin, yên winda, yên ku —weki stiriyên ku di axa bêber de jî şîn tên— ji kûrahiya bin erdê şitilan derdixin; ji bo dîrokên wan, çîrokên wan, zaravayên wan, çavên wan, dilên wan... Û ji bo kesên ku ji bo azadiyê li ber xwe didin, yên ku li dijî her cure newekheviyê têdikoşin, xewnîneran, yên bêhnfirehî lê nayê, ji bo Mezopotamyayê, ji bo Roza-yan, ji bo xwişkan, ji bo dayikan —û ji bo dayika min a delal...

Dil'leri koparılmışlara, toprakları ayaklarının altından çekilmişlere, kaybedilmişlere, kıraçta bile biten dikenler misali yeraltından sürgün verenlere, tarihlerine, hikayelerine, ağızlarına, gözlerine, kalplerine... Ve özgürlükleri için direnenlere, eşitsizliğin her türlüsüne karşı savaşanlara, hayalperestlere, huzursuzlara, Mezopotamya'ya, Roza'lara, kızkardeşlere, annelere, canım Anneme...

“Yên bi hev re diaxivin, bi hev re dihewerin.”
“Birbiriyle konuşanlar, birbiriyle dinlenirler”

Ehmedê Xanî’

İçindekiler
Contents

16 **Giriş | Rû Bi Rû**
Aybüke Sanuç

18 Intro | Rû Bi Rû
Aybüke Sanuç

46 **Rû Bi Rû**
Zeynep Sayın

68 Rû Bi Rû
Zeynep Sayın

76 CV
Fatoş İrwen

80 **Yazar Biyografileri**
Authors' Biographies



***Yerden Göğe Kadar / From the Ground to the Sky*, 2026**
Rock, hair / Kaya, saç
Variable dimensions / Değişken boyutlar



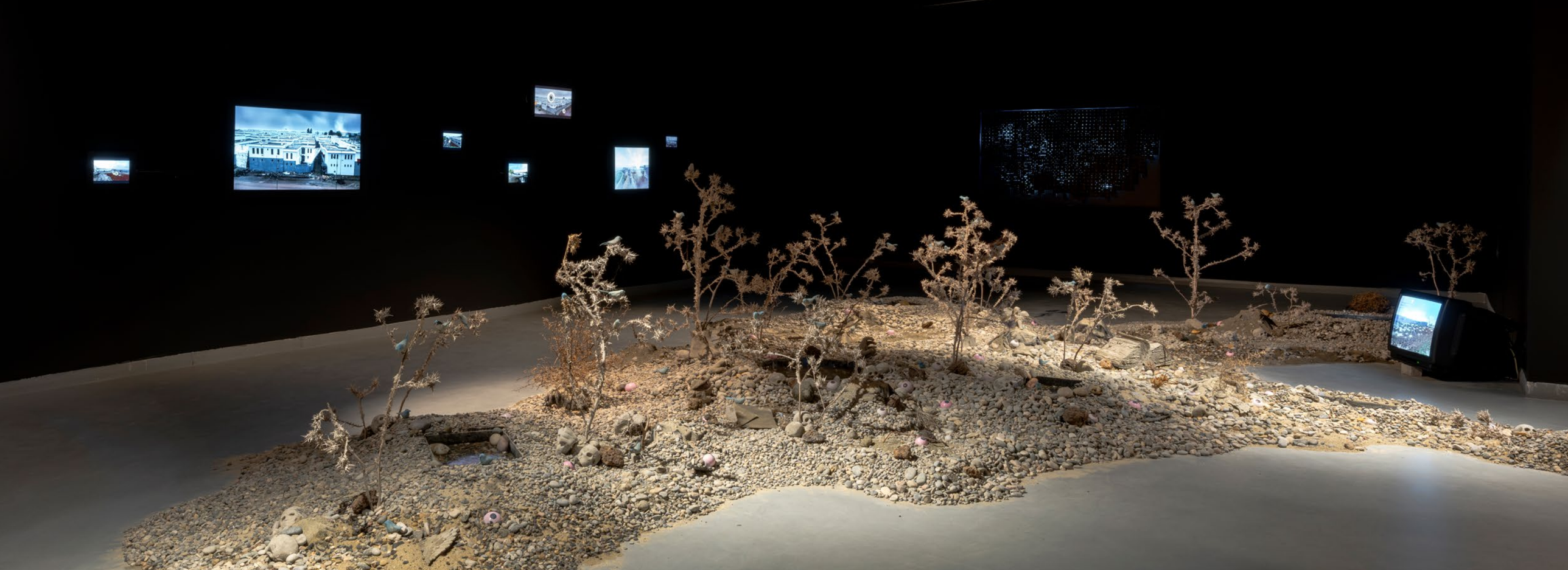


Gümüşi bir gökyüzü yani ölü mavi / A silvery sky, half-dead blue, 2020
Kamuflaj kumaşı üzerine boya ve saç / Paint and hair on camouflage fabric
110 x 74 cm


GÖMÜSİ BİR GÖKYÜZÜ YANİ ÖLÜ MAVİ

Lawij-Requiem (Kayıp zamanın içinde / Within lost time), 2026
Mekâna özgü yerleştirme; kum, taş, diken, heykel, çeşitli objeler, su, video / Site-specific installation; sand, stones, thorns, sculptures, various objects, water, videos
Değişken ölçüler / Dimensions variable





RÛ Bİ RÛ
Giriş

Aybüke Sanuç

Kürtçede “yüz yüze, karşı karşıya” anlamlarına gelen *Rû Bi Rû*, Fatoş İrwen’in iktidar temsilleri, devlet politikaları, gelenek ve inanç sistemleri karşısında bireyin özgürlük mücadelesi etrafında şekillenen pratiğini, yüzleşme düşüncesi üzerinden ele alıyor.

Rû Bi Rû’nun önerdiği yüzleşme, yalnızca geçmişi hatırlamak ile sınırlı kalmayarak; karşısına almak kadar karşısında durmayı ve inkâr edilmiş olanın bakışına maruz kalmayı da gerektiriyor. Fatoş İrwen’in bastırılarak görünmez kılınan, kaydı dahi tutulamamış ve sözlü olarak aktarılarak bugüne ulaşmış gerçeklikler ile kurduğu ilişki, sergideki yüzleşmenin zeminini oluştururken, izleyiciyi de kendi dilinde inşa ettiği alana davet ediyor.

İrwen, çocukluğundan bu yana dinlediği anlatıları yalnızca birer tanıklık resmine ya da belgeye indirgemiyor; yaşananların, aktarılanların ve geçmişten bugüne taşınanların tahayyülünde aldığı biçimlerden hareketle, yeni emareler oluşturuyor. Böylece resmi anlatıların dışında bırakılan, sansürlenen ya da susturulan hikâyeler, geçmişi doğrulayan kanıtlar olarak değil, bugünün içinde varlıklarını sürdüren ve izleyiciyi kendi bakışı ile karşı karşıya bırakan imgeler olarak beliriyor.

Sanatçının doğup büyüdüğü coğrafyaya doğru uzanan *Rû Bi Rû*, izleyiciyi sınırları olmayan, farklı zamanların, bedenlerin ve yaşam biçimlerinin birbirine karıştığı bir toprağın içerisine konumlandırıyor. İrwen’in nesneler ile kurduğu ilişki, bir direniş biçimine işaret ederken, onları geçmişten arta kalan edilgen parçalar olmaktan çıkarıyor. Yerden göğe kadar uzanan bir adalet arzusu; bedeninden koparılmış, hakikat ile tahayyül edileni birbirine bağlayan ve tahakküm biçimlerine direnen bir tutam saç. Kurumuş dikenler ile çevrili, bedenlerin ve şiddetin izlerini örten bir dere yatağı; tüm geçmişe rağmen yeşeren bitkiler ile örülü, ışık hüzmelerinin sızdığı bir şehir silüeti, serginin coğrafyasında bir araya geliyor.

Soykırım politikalarının bir coğrafyayı dönüştürme ve sınırlandırma şiddeti karşısında, toprağın ve suyun kendi zamanlarında işlemeye devam edişini hatırlatan İrwen, serginin ortasında konumlandırdığı dere ile bu sürekliliğin içerisinde hem örten hem açığa çıkaran bir hat çiziyor. Çizilen hattı takip eden su, şiddetin izlerini taşıyarak yerinden ederken, aşındırdığı toprağın altında saklananı yeniden açığa çıkarma ihtimalini de beraberinde taşıyor.

Rû Bi Rû, İrwen’in 2023’te Zilberman Berlin’de gerçekleştirdiği *Sûr* başlıklı kişisel sergisinde kıyam düşüncesi üzerinden açtığı alana da uzanıyor. *Sûr*’da İsrafil’in çağrısıyla başlayan kıyam, *Rû Bi Rû*’da yerini tüm canlıların farklı zamanlar ve hiyerarşiler dışında bir araya geldiği mahşere bırakır. Yıkımın ardından yaşamın sona ermediği bu düzlemde geçmiş ve şimdi, ölüler ve yaşayanlar, insan ve insan olmayanlar aynı anda varlık gösterir. Mahşer böylece bir son olmaktan çıkarak, tüm bu varlıkların yüz yüze gelebildiği bir alana dönüşüyor.

RÛ Bİ RÛ
Intro

Aybüke Sanuç

Meaning “face to face” or “confronting one another” in Kurdish, *Rû Bi Rû* approaches Fatoş İrwen’s long-standing engagement with the individual’s struggle for freedom in the face of representations of power, state policies, tradition, and systems of belief through the notion of confrontation.

The confrontation proposed by *Rû Bi Rû* is not limited to remembering the past; it requires not only facing what has been denied, but also standing before it and being exposed to its gaze. Fatoş İrwen’s engagement with realities that have been suppressed and rendered invisible, left unrecorded, and carried into the present through oral transmission forms the ground for this confrontation, while inviting the viewer into a space she constructs in her own language.

Rather than reducing the stories she has listened to since childhood to images of testimony, İrwen creates new traces from the forms of lived experience, transmitted narratives, and histories carried into the present. Stories excluded from official narratives, censored, or silenced thus emerge not as evidence meant to verify the past, but as images that continue to exist in the present, confronting the viewer with their own position as witness.

Extending into the geography where the artist was born and raised, *Rû Bi Rû* places the viewer within a land without borders, where different times, bodies, and forms of life intertwine with one another. İrwen’s relationship with objects points to a form of resistance, releasing them from the status of passive fragments left behind by the past. A desire for justice reaching from earth to sky; a strand of hair severed from the body, connecting reality with the imagined while resisting forms of domination. A dried riverbed surrounded by thorns, concealing traces of bodies and violence; a city silhouette woven from layers of accumulated packaging, pierced by shafts of light: these elements converge within the exhibition’s geography.

Against the violence of genocidal policies that seek to transform and delimit a geography, İrwen reminds us that earth and water continue to move according to their own temporalities. İrwen traces a line along the riverbed running through the centre of the exhibition space, one that both conceals and reveals. Following this course, water carries and displaces traces of violence, while holding within it the possibility of exposing what lies buried beneath the earth it erodes.

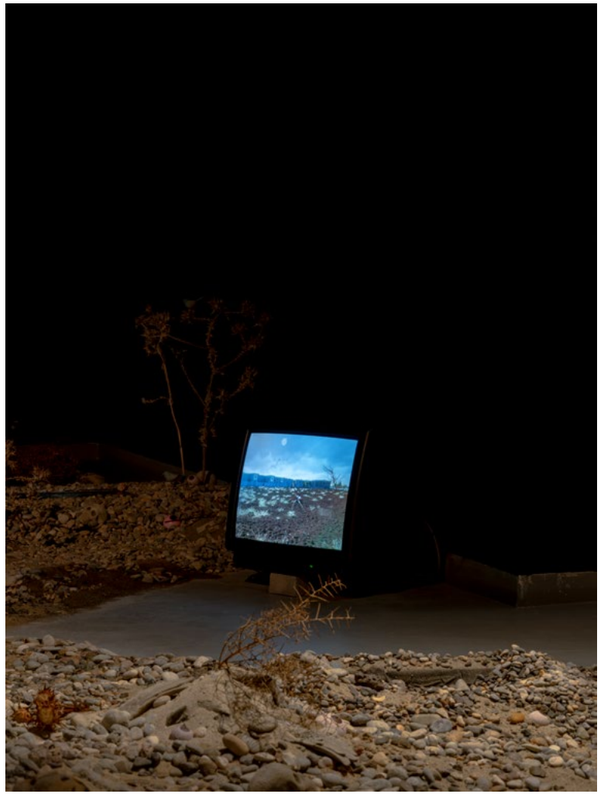
This trajectory also reaches back to the idea of apocalypse in *Sûr*, her 2023 solo exhibition at Zilberman Berlin. The apocalypse set in motion by Israfil’s call in *Sûr* gives way in *Rû Bi Rû* to the gathering of all living beings beyond distinct temporalities and hierarchies on the Day of Judgment. In this realm, where life persists in the aftermath of destruction, past and present, the dead and the living, the human and the non-human exist simultaneously. The Day of Judgment thus ceases to signify an end, becoming instead a space in which all these beings can come face to face.

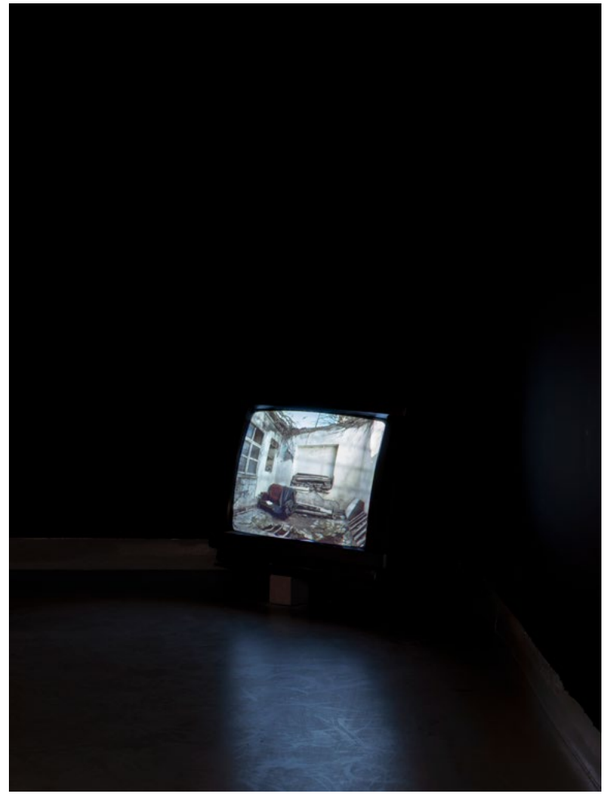


Sweet home, 2020
Video, 1'30''



***Açık Şehir Sur, Metruk / Open City Sur, Abandoned*, 2020**
Video, 1 dk. / min.











***Açık Şehir Sur, Gözcüler / Open City Sur, Watchers*, 2020**
Video, 1 dk. / min.

***Açık Şehir Sur, Tavşan operasyonu / Open City Sur Rabbit operation*, 2020**
Video, 1 dk. / min.



***Sur perdesi*, 2020**
Video, 1 dk. / min.



Açık Şehir Sur, Kuşlar / Open City Sur, Birds, 2020
Video, 1 dk. / min.





Açık Şehir Sur, Dicle Taşar / Open City Sur, The Tigris Overflows, 2020
Video , 30''

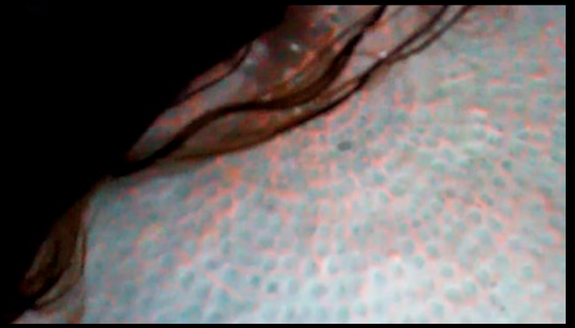
Açık Şehir Sur, Kirpi vakti / Open City Sur, Porcupine time, 2020
Video, 1 dk. / min.



Açık Şehir Sur, Yanıyor! / Open City Sur, Burning!, 2020
Video, 1 dk. / min.







Fetüs / Fetus, 2020
Video, 40 sn. / sec.

Su cini / Water spirit, 2015
Video, 2'35''





Saklı ben / Hidden me, 2021
Video, 30 sn. / sec.

Dalgın su / Distracted water, 2015
Video, 30 sn. / sec.

"... Savaşın bir döneminde konuşmayı sürdürmenin gerekliliğine inanmak"
"İnsanlar anlaşamadıklarına göre dilsizliğin de önemi yoktu.

Jeremy Kosinski (Boyalı Kuş)



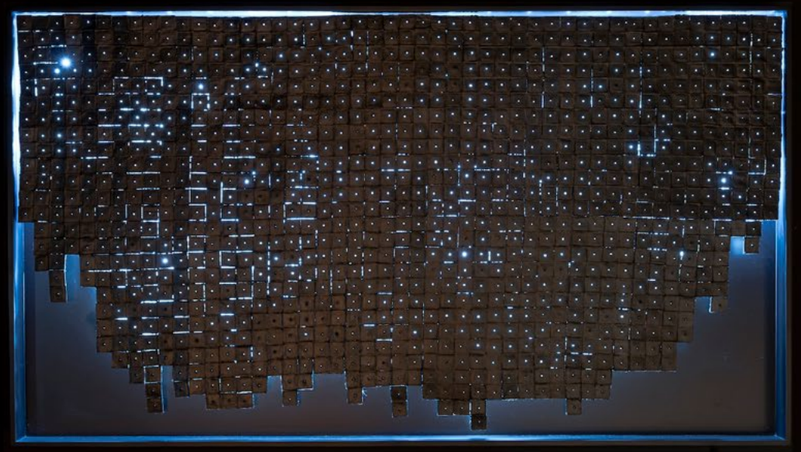


***Jîyan û jîyan / Life and Life*, 2026**
Saç, ip, tekstil kumaş işleme / Hair, thread, textile embroidery
111,5 x 166 cm (her biri / each) (diptik / diptych)





***Koloni - Kader Defteri / Colony - Book of a Fate*, 2017-2019**
Kumaş üzerine video / Video on Fabric
35 x 50 cm



***Bajar / Şehir (Amaç dışı kullanıma dair) / City (On Misuse)*, 2026**
Kumaş, karton, LED ışık / Fabric, cardboard, LED light
197 x 110 x 8 cm

RÛ Bİ RÛ

Zeynep Sayın

Harabeler şeyler dünyasında neyse, alegoriler de düşünceler dünyasında odur.

Walter Benjamin

2014'te Danimarka'da, *Louisiana Modern Sanat Müzesi*'ni su, taş ve topraktan oluşan bir yerleştirmeyle doldurmuştu Olafur Eliasson, içinde yaşarken içimizde olan şeyin -dağın, taşın, derenin- ne burada olan ne burada olmayan bir hayalet olduğunu söylüyordu sanki küpün içinde, o zaman bu zamandır başka nehir yatakları da sığmıştı galerilere, sığmaktaydı. Fatoş İrwen sergisinin ismi ise -Ru Be Ru- dereyle ilgili görünmüyordu ama üstünde dikenlerin bittiği şu kurumuş nehir yatağı yerleştirmesi, iki kata yayılan galerinin ana mekanını kaplamıştı. Sel olduğunda yatağından taşardı su. Kuraklıkta yatak kurur, çölleşir, içindekileri, sindirilemeyenleri dışarı verir, kusardı. Kurumuş dikenlerin, taşların, çakılların, çamurun, toprağın arasından iskelet parçaları, kılçıklar, kıymıklar çıkardı. Ren ya da Elbe nehirlerinde su seviyesi düştüğünde beliriveren açlık taşları, Musul Barajının suları çekildiğinde, Dicle Nehri yatağında meydana çıkan Mitanni İmparatorluğu kalıntıları gibiydi sergi. Şiddetin ve mezarların koruyucu örtüsüydü nehir yatağında biten dikenler, yaralanabilirliği ve çatışmayı somutlaştırıyor, toprağın altında yatanı kolayca ele geçirmeyi engelliyordu. Saç, beden çürüdükten sonra geriye kalan, öleni örttüğü denli saklayan şeydi, belleği yeniden canlandırmaya kadirdi. Dicle nehri ve çevresinin, Kırklar Dağının ve Hevsel bahçelerinin topraklarında yetişen bitkiler, dikenlere konan mavi baştankaralar, gök kuzgunları vardı yerleştirmede, bir deniz kızı, sanatçının resimlerinden, hapishane işlerinden, belki önceslerinden taşarak nehir yatağına fırlamış olan

göz küreler, kurukafalar, beden parçaları, ayaklar, Sur fragmanlarından kalma, Anselm Kiefer'in kurşunlanmış tarih kitapları gibi açılan kutsal kitaplar da. Dürer'in *Melankoli*'siyle, Goya'nın *Savaşın Felaketleri*'yle, Jake ve Dinos Chapman'ın *Bütün Kötülüklerin Toplamı* serisiyle konuşan bir yanı vardı serginin, nehrin kurumuş yatağına köpük köpük su birikintisi videoları yerleştirilmişti, toplumsal ve ekolojik bir şiddetten arta kalanlardı gördüklerimiz, benim kişisel tercihim için herşey çok fazla kalabalıktı, sanki bir Barok tiyatrosu ya da Godard'ın *Hafta Sonu* gibi şiddetin en yüksek, en tepe noktasını yakalamak, şiddeti kusmak, sindiremediklerinden kurtulmak istemişti sanatçı. Baroğa yaklaşan bu estetik, bir harabe estetiğinde ve kırılmalarla, süreksizliklerle biçimlenen nehir yatağı alegorisi, sanırım parçalarının bütüncül uyumundan değil, parçaları arasındaki tansiyondan soluk alsın diye Fatoş kalabalığı seçmişti. Alegori tek bir özün berraklaşmasıyla değil, katmanların üst üste bindirilmesi ile çalışırdı, yerleştirmenin Goya'ya ve Chapman'lere olan yakınlığı, barok bir aşırılık yüzünden olsa gerekti. Benjamin'e göre soyut bir düşünceyi süsleyen sanatsal bir hamle, retorik bir figür değil, tarihin yıkıcılığına, ölümlülüğüne ve parçalanmışlığına verilen felsefi bir yanıttı alegori. Tarihin geride bıraktığı kırıkları, atıkları, fosilleri, şiddet çöplerini toplardı. Bir tür hurdacıydı alegori, kaçınılmaz olarak yaşlı ve melankolikti. Sanırım işlerin bana Dürer'i ve Kiefer'i çağrıştırması, optik bilinçaltının sızabildiği yerler nedeniyleydi. Tarihten dökülen saç tellerini, çorak gölün tuzunu toplayarak parçalanmışlıktan, harabeden yeni bir politik hafıza kuruyordu sanatçı.

Diyarbakırlıydı. Kusarken pornografik şiddet sömürüsü yapamaması, bağlamından koparılan, üstünde dikenlerin bittiği ayakların, çamurla kaplanmış kutsal kitabın, her yerden gözetleyen omnipotent göz kürelerinin, kurukafaların, bir tür kum saatine dönüşen nehir yatağının, bütün bu amblem ve ölü doğa repertuarının, bağlamından koparılarak işlevsizleştirilmesinden kaynaklanıyordu. Zamanın siyasal ekonomisinin işaretine dönüşen bir repertuvardı bu, pornografi bir çıkmaz sokağa dönüşüyor, tersinleniyordu. Yerleştirme boyunca yürüyünce, kör bir noktaya varan ziyaretçinin, gerisin geriye dönmesi gerekiyor, bütünlüklü bir simgeyle rahata ermek yerine, tarihin imge kalıntı-

larından sızan hayaletlerle yüzleşiyordu. Yalnızca geçmişten değil, gelecekten, henüz gerçekleşmemiş olanın ihtimalinden de gelirdi hayaletler, Benjamin, baroğu bir dönem olarak değil, bir yaklaşım olarak tarif etmişti. Pornografik şiddet sahnelerinin - hiçbir pornografik sahnenin -öncesi ya da sonrası, kalıntıları, izleri, tarih melekleri olmazdı, sadece o anki seyir zevkine ya da şoka kapatılan bir şeydi pornografi: burada ise, mekandan geçmişin ve henüz gerçekleşmemiş olan bir geleceğin hayaletleri yükselirken, yıkımla beraber direnişin, bitkilerin yeşerdiği, kuşların konduğu kurumuş su yatağı, uzun bir Cumhuriyet tarihini ve olası, henüz dispozitifleri kapatılmamış bir geleceği açıyordu. Su, serginin ana izleğiydi.

Anadolu taşrasında akarsu -nehir, çay, dere- hiçbir zaman İstanbul Boğazı ya da kimi diğer ülkedeki gibi menazır edilen romantik bir seyir nesnesi değil, varlığı bereket, yokluğu kıtlık getiren ekonomik bir güç olmuştu. Cumhuriyet tarihi boyunca, Metin Ersan'dan Emin Alper'e, Yaşar Kemal'den Neşet Günal'a akarsuyun kaynağını elinde tutan kişi, devlet ya da ağa , mülk sahibi ve coğrafyanın hakimi, suyun yolunu, ırmağın önünü kesen egemendi, komşu araziye giden suyu engellemek, baraj siyasetiyle suyun tasarrufunu biyosiyasete çevirmek, doğal hukuk ile pozitif hukuk arasındaki makası bilemek, sıtma, çamur, kuraklık ve bataklık estetiği, Cumhuriyet sinemasının, romanının ve resminin ana izleğiydi. Akarsu çevreleri Anadolu'da gerilimle, mülkiyet, hukuk ve güç savaşıyla, sınıfsal ve etnik çatışmayla, ırkçılık, cinsiyetçilik ve düşmanlıkla doluydu. Fatoş akarsunun tarihi açarken mülk sahiplerinin, devlet ağaların stratejilerinin tarihini de açıyordu: Latince *stratum* ya da *sternere* köklerinden, izlenen *yol, çizgi, nehir yatağı* anlamlarına gelen strateji sözcüğü, ordu yönetimi ile nehri, su ile askeriyeyi birleştiriyordu: nehirlerin, stratejik bir tarihi vardı ve akarsular, Anadolu taşrasında ve Cumhuriyet tarihinde stratejik savaş bölgeleriydi. Nehir ile askeriyeyi birleştirme barok denilebilecek bir alegoriydi. Enstalasyon, Anadolu taşrasında akarsunun yol açtığı mülkiyet, ırk, hukuk ve kan davasının cephe hattını görünürlüğe getiriyordu. Ama hardal sarısı, kuraklık kahverengisi, çöl grisi ve kireç beyazına eklenen bir hat daha vardı, kuşların mavisi, Rebecca

Horn'un mavi kelebekleri ile karşılıkla geçiş taksimi yapıyordu. Yaşamın Israrı'ydı bu: *Ji'yan û ji'yan*, enstalasyonu köşeden seyreden, bir anlamda enstalasyonuna parçasında dönüşen, saçtan, ipten, tekstil kumaşa işlemeden rengarenk bir diptik, yıkımın ötesinde yaşamın inatçı sürekliliğini ve canlanma kudretini, geçmiş ile şimdiyi, ölüler ile yaşayanları, insan ile insan-olmayanları aynı düzlemde yüz yüze getiriyordu ama, yaşamın ısrarı, karartılmış sergi mekanında yalnızca kuşların mavisinden değil, ekranların mavisinden de soluk alıyordu. Diğer dünyalara, dış dünyaya açılan pencerelerdi ekranlar, nehrin kuraklığına yağan göklerdi, tanıklığın belgeleriydi. Yerden göğe, nehirden buluta, taştan taşa uzanan bir döngüsü vardı sevginin. Bu döngüyü bir arada tutan, incecik saç telleriydi. Her şey saç kadar kırılgan, saç kadar pamuk ipliğine bağlı, saç kadar güçlüydü.

Görünürlüğe getirilen şiddet ve suç izlerine rağmen suç ve cezayla çalışan bir yanı yoktu serginin, sahnenin dilinin belirleyen siyasal arka plan, iktidarın dünyevi kırılganlığını da öne çıkarıyor, stratejik bir düzene sokulmuş olan Suriçi'ni, Goya'daki gibi fantastik hayvanlar, baykuşlar, kirpiler basıyordu. *Aklın uykusu, canavarlar yaratırdı.*

Bir alt kata inince karşılaşılan diğer manzara da, rastlantısal olmasa gerekti: girişin karşısında, Fatoş'un Avusturya'da, Tuna nehrine bakarak yaptığı, Tuna'dan Dicle'ye ve Botan çayına uzanan, kağıt üstüne suluboya dokuz nehir serisi, sağ duvarda ise sınır çizgileri saçla dikilmiş, Kızılırmak nehri ağıdını da, kanla kırmızı akan ırmakları, savaşları, soykırımları da hatırlatan, stilize ve minimal, kırmızı bir nehir yatağı, *Kızıl nehir serisi* karşılıyordu ziyaretçiyi. Bir üst kattaki alegori yerine saç telini ve dikişi hem direniş aracına hem devlet şiddetinin kaydını tutan arşivsel bir dokuya dönüştüren, izleyiciyi mekanın, hafızanın ve şiddetin doğrudan muhatabı yapan işlerdi bunlar, saç telleri, gardiyan aramalarından, x-ray cihazlarından ya da sansür kurullarından kolayca geçirilebilen gizli ajanlardı. Meseleye ismini koymadan, herhangi bir temsil ilişkisine girmeden kan ağlamanın izini sürebilirlerdi. Üst katta alegorik bir ilişki kuruluyordu imgeyle, oysa dumanın, ateşin alegorisi

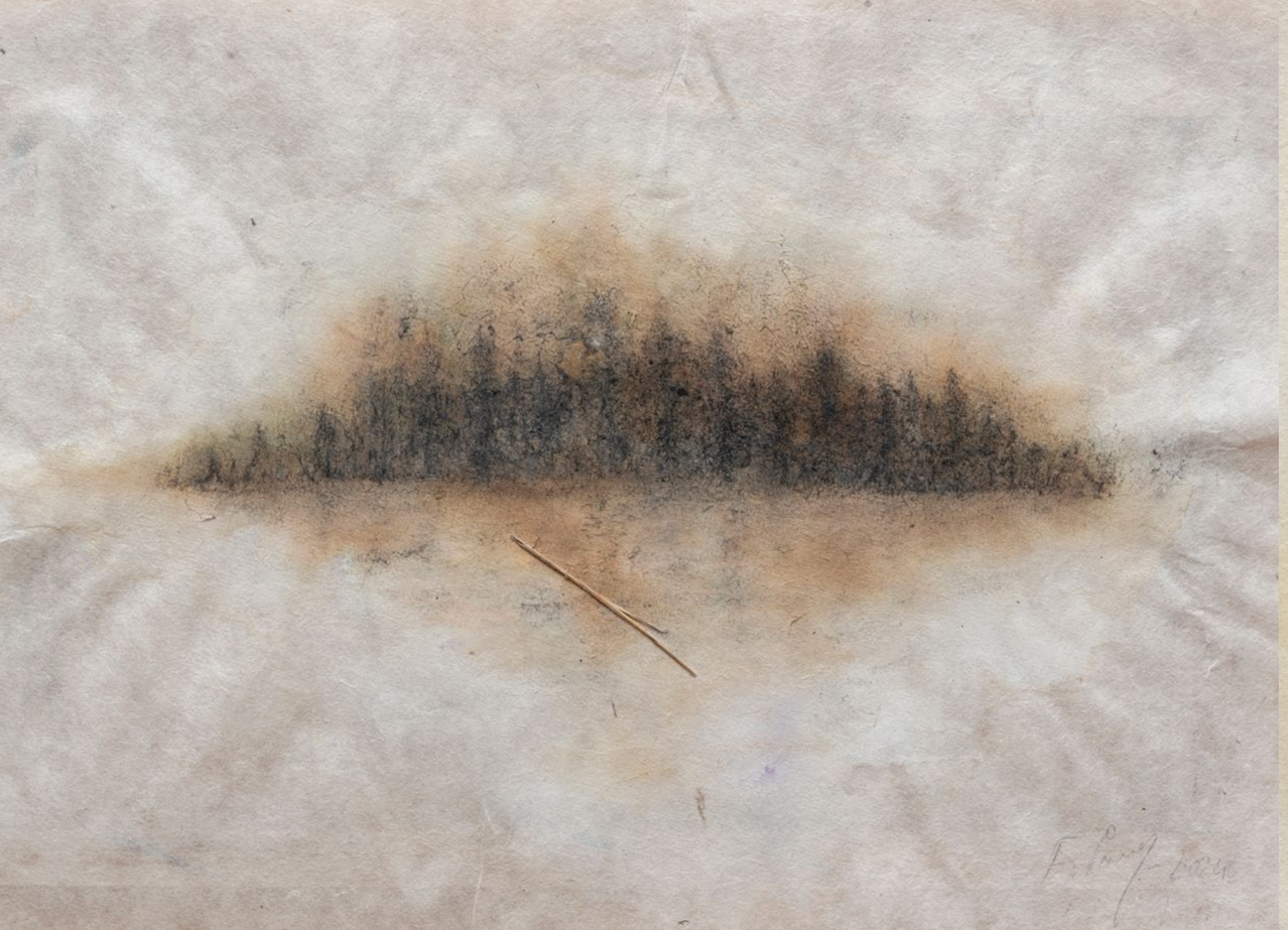
değil, izi olmasına benzer, indeksikal bir ilişki kuruluyordu alt katta, serginin gücü sanatçının bu iki yöntemi çakıştırmasından, katmanlı bir şekilde iç içe geçirmesinden kaynaklanıyordu. Saç telleri, kan kırmızı nehirlerle fiziksel, mekânsal ve zamansal bir nedensellik bağı taşıyordu ama iki kata yayılan sergideki işlerin tümü indeksikal olsaydı, işler adli tıp dosyasında birer delil poşetine girebilir ya da tarihsel bir belgeye dönüşebilirlerdi, güncel sanatın, özellikle şiddet, yas, travma, bellekle çalışan güncel sanatın tehlikelerinden biriydi bu. Eğer sadece alegorik kalsaydı işler, kavramsal bir metafordan öteye geçemez, ya pornografikleşir ya da Susan Sontag'ın uyardığı, başkalarını acılarına bakarken düşülen mesafeli ve steril temsil alanına hapsolabilirlerdi. İrwen, alegoriyi bizzat indeksikal malzemenin kendisiyle dokuyarak temsil ötesi bir alan açmıştı, çifte bir alandı bu: izleyici hem tarihe ve coğrafyaya dair bir alegori ile yüz yüzeydi. Hem de o alegori, bedenin indeksikal izini sürmekteydi. Alt katta bir diğer mekana geçince -işlerin ayrı mekanlarda olmaları daha iyi geliyordu bana- İrwen'in hapishane günlerinden kalma, çarşaf üzerine ip ve sargı bezi ile yaptığı *Utanç* ve onun çapraz köşesinde, mavi gökyüzü altında, Fatoş İrwen'in Tuz Gölü'nde çıplak ayakla yürüdüğü video performansı -*Tuz*- vardı. Her ikisi de indeksikaldi ama Tuz Gölü sadece jeolojik bir alan değil, aynı zamanda ekolojik yıkımın, çekilen suların, kuruyan belleğin ve devlet politikalarının yarattığı bir göldü, yüzeyindeki beyaz kumlar yumuşacık değildi, kristalize ve sert tuz kabukları ayağı keserdi. Ayakların kumsalda yürürken bıraktığı iz indeksikalse, yaraya tuz basmak, alegorikti. Videodaki adım atma temposu ağırdı, Mezopotamya ve Anadolu coğrafyasında sürgünün, yasın ve adak adamanın beden dili gibi, varış noktasına ulaşma telaşı taşımayan bir ritüel gibiydi.

Bir insanın ait olduğu ülkenin, hep dendiği gibi sevdiği ülke değil, adına utandığı ülke olduğunu söylerdi Carl Ginzburg. Sevgi gönüllüydü ve bırakılabilirdi, ancak utanç sindirilemeyen, istemsiz, sevgiden daha güçlü bir bağ oluşturur, o bağ kaçmaya ya da reddetmeye değil, kaldırılamayan ile yüzleşmeye davet ederdi. Yüzleşmek, Fatoş İrwen dünyasında alegori ile indeksikaliteyi kesiştiren imgeden geçerdi.





Kızıl Nehir serisi (Dereler Kan Ağlar) / Red River Series (Streams Weep Blood), 2019
Kağıt, kumaş, saç / Rope, fabric, hair
42,5 x 94,5 cm





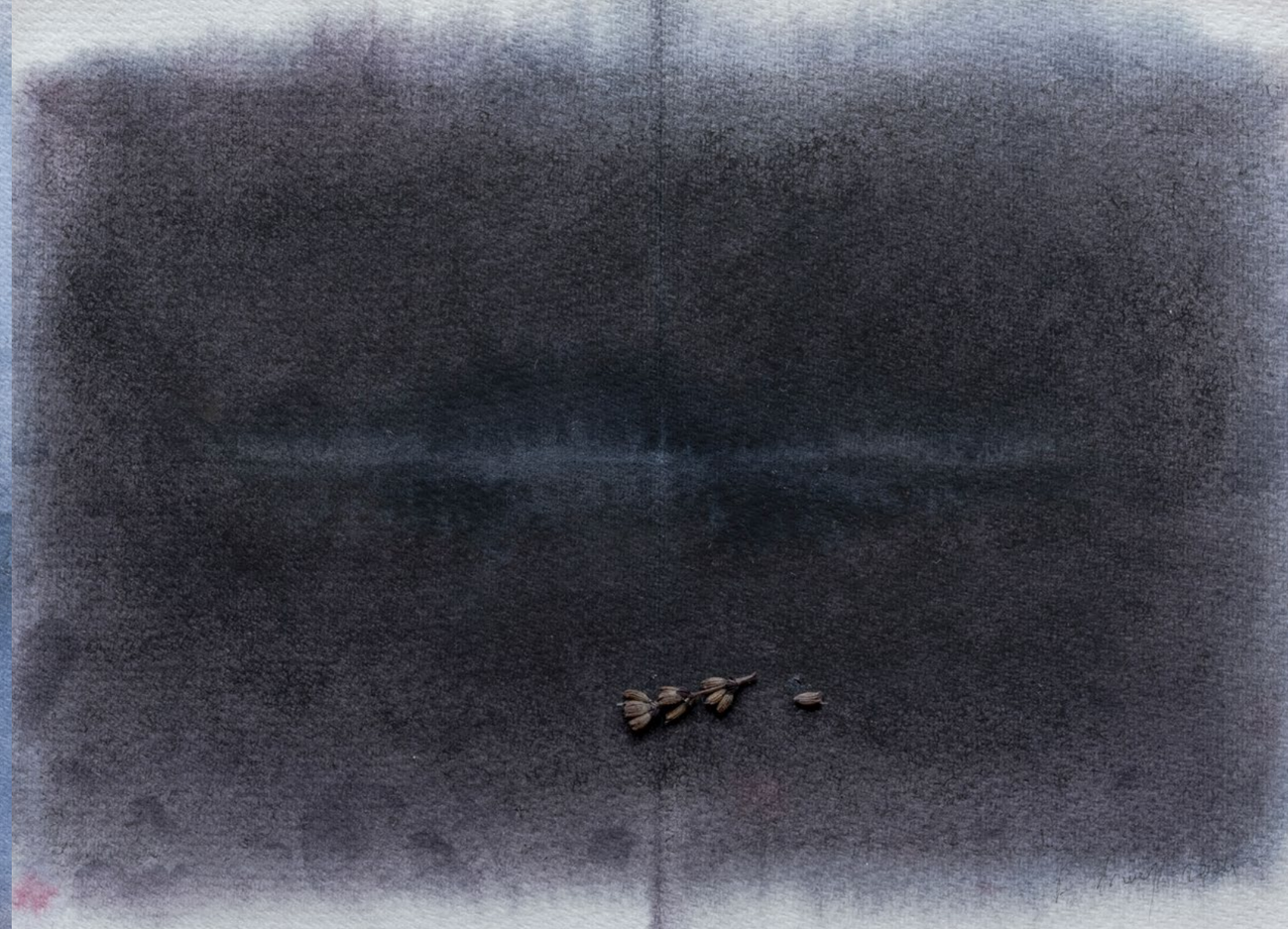












***Nehir serisi / River series*, 2024**
Kağıt üzeri suluboya, bitki / Watercolor on paper, plant
9 parça / pieces; 38,5 x 30 cm (her biri / each)







***Şerm / Utanç / Shame*, 2017-2020**
Tekstil üzerine ip ve sargı bezi / Thread and gauze on textile
165,5 x 165,5cm

RÛ Bİ RÛ

Zeynep Sayın

Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things.

Walter Benjamin[1]

In 2014, Olafur Eliasson filled the Louisiana Museum of Modern Art in Denmark with an installation composed of water, rocks, and earth; within the white cube, it was as if he was suggesting that all that is inside of us, as we are inside of it -mountains, rocks, rivers- was a ghost that was neither here nor there. All this time, other riverbeds, too, must have been fitted inside galleries. The title of Fatoş İrwen's exhibition, *Rû Bi Rû*, did not initially seem to have any relation to a river, yet a dried-up riverbed overgrown with bramble occupied the central space of the gallery that sprawled across two floors. Water would overflow its bed during a flood. In a drought, the bed would dry up and become a desert; all that was inside and couldn't be digested would be given out, disgorged. Bone fragments, fish skeletons, splinters would appear from among dry thorns, rocks, gravel, and mud. The exhibition resembled the hunger stones revealed by the receding waters of the Rhine and Elbe, and the remnants of the Mitanni Empire emerging in the bed of the Tigris River. The thorns that cropped up on the riverbed were the protective shroud of both violence and the graves; they materialized vulnerability and conflict, obstructing the easy capture of what lay beneath the dirt. Hair was what remained once the body had decayed, concealing the dead to the extent it covered it; it possessed the power to revive memory. The installation brought together plants growing on the Kırklar Mountains and in the Hevsel Gardens, blue tits and rollers perched on the brambles; a mermaid, eyeballs, skulls, body fragments, and feet that seemed to have been left

1. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London & New York: Verso, 2003, p. 178.

behind from the artist's previous paintings, perhaps even by earlier prison works that overflowed into the river, alongside holy books left behind from fragments of Sur that opened up like Anselm Kiefer's history books pierced with bullets. In this exhibition there was something that spoke to Dürer's *Melencolia*, Goya's *The Disasters of War*, and Jake and Dinos Chapman's *The Sum of All Evil* series, videos of frothing water puddles had been installed on the dry riverbed; what we witnessed were but the remnants of societal and ecological violence. Everything was far too populated for my personal preferences, it was as if the artist desired to capture the zenith of violence, like Baroque theatre or Godard's *Weekend*, wished to spew back the violence and rid herself of all that she could not stomach. This was an aesthetic of ruins and ruptures, verging on the Baroque; and Fatoş must have opted for this multitude, so that the allegory of a riverbed shaped by discontinuities could finally breathe not through any unified harmony, but through a tension wedged between disparate fragments. Allegory worked through the overlapping of layers, not through the clarification of a singular essence; the proximity of the installation to both Goya and the Chapmans must have had something to do with this Baroque excess. According to Benjamin, allegory was not an artistic gesture ornamenting an abstract idea, nor a rhetorical device; it was a philosophical response to the destruction, mortality, and fragmentation of history. It gathered the broken pieces, the refuse, the fossils, and the waste of violence. It was a kind of scavenger, allegory, and inevitably old and melancholic. I think the reason the works reminded me of Dürer and Kiefer lay in the nooks and crannies through which the optical unconscious permeated. Collecting the fallen strands of history and the salt of a parched lake, the artist was configuring a new political memory out of the remnants.

She was from Diyarbakır. The reason she could not stage a pornographic exploitation of violence as she disgorged lay in the fact that this entire repertoire of emblems and still life, composed of feet with thorns sticking out of them, severed from their context, a holy book covered in mud, omnipotent eyeballs watching from everywhere, skulls, and the riverbed, which had turned into

a sort of hourglass, had itself been taken out of context, rendered defunct. This was a repertoire transformed into a signifier of the current political economy; pornography was now a dead end, reversed. As the viewer walked through the installation, and reached a blind spot, they would have to turn back the whole way, and rather than arrive at the comfort of a unified symbol, face the ghosts emanating from the remnants and images of history. Ghosts did not arrive only from the past, they also arose from the future and from the possibility of what had not yet transpired; Benjamin described the Baroque not as a period, but as an approach. Scenes of pornographic violence, or indeed any pornographic scene, lacked a before or an after, they lacked traces, remnants, or angels of history; pornography closed in on the pleasure of watching in the moment, or on shock itself: Here, as the ghosts of a past and a future that had not yet happened rose up from the space, the riverbed, where resistance rose up alongside destruction and plant life, where birds perched upon its thorns, uncovered a long Republican history and a probable future whose dispositifs had not yet been exhausted. Water was the main motif of the exhibition.

In the Anatolian provinces, waterways -rivers, rivulets, and streams- were never romantic objects of the gaze or contemplation like the Bosphorus, or as they were in other countries; they were an economic power whose presence meant abundance and whose absence brought drought. Throughout Republican history, from the works of Metin Erksan to Emin Alper, from Yaşar Kemal to Neşet Günal, whoever controlled the source of flowing water, whether that was the state or the *ağa*, was the owner of property and the ruler of the land; whoever obstructed the course of the water and the river was the master. The central subject of Republican cinema, novel, and painting was the blocking of water flowing to neighbouring land, the transformation of water management into biopolitics through dam politics, the sharpening of the divide between natural law and positive law, and the aesthetics of mud, malaria, drought, and marshland. In Anatolia, the surroundings of flowing water were fraught with tension; struggles over ownership, law and power; class and ethnic

conflict; racism, sexism, and animosity. While opening up the history of waterways, Fatoş was also opening up the history of the strategies of landowners and state rulers: the word strategy, which owes its roots to the Latin *stratum* and *sternere*, meaning a path, line, or riverbed to be followed, linked water with the military. Rivers had a strategic history, and waterways were a domain of strategic warfare in the Anatolian provinces and throughout the history of the Republic. To link water with the military was an allegory one could describe as Baroque. The installation brought into view the axes and front lines of ownership, race, law, and blood feud that were opened up by the waterways in the Anatolian provinces. But there was another layer added to mustard yellow, parched brown, desert grey, and lime white: the blue of birds, a blue that recalled Rebecca Horn's blue butterflies. This was the *Persistence of Life: Jîyan û jîyan*, a diptych in myriad colours made from strands of hair and string embroidered onto textile, watching the installation from a corner, while turning, in one sense, into a part of it. It did bring together the persistent continuity of life and its power to revitalize beyond destruction, placing life and the present, the dead and the living, the human and the non-human on the very same plane, and yet, within the dimmed exhibition space, the persistence of life breathed not only through the blue of the birds, but also through the blue from the screens. Screens were windows that opened onto other worlds, onto outer worlds, they were skies raining down upon the thirst of the riverbed, testaments to bearing witness. Love had a cycle that extended from the land to the sky, from the river to the cloud, from stone to stone. What held this cycle together were fine strands of hair. Everything was as frail as a strand of hair, both strong and hanging by a thread.

Despite the traces of violence and crime brought into view, the exhibition did not act through crime or punishment, the political background that determined the language of the scene also underscored the worldly frailty of political power. Suriçi, strategically streamlined as it was, was now beset with fantastical animals, owls and porcupines, as in Goya. *The sleep of reason created monsters.*

The other view one encountered downstairs would not have been coincidental: greeting the viewer was a suite of nine watercolours on paper that Fatoş had made in Austria while looking out onto the Danube, extending from the Danube to the Tigris and the Botan waterways, and on the right-hand wall was a series of stylized, minimal crimson riverbeds titled the *Red River Series*, whose boundaries had been sewn and demarcated with strands of hair, bringing to mind the *Elegy of the Kızılırmak*; rivers that flowed with blood, war, and genocide. Unlike the allegory in the upper gallery floor, these were works that transformed strands of hair and sewing into both a medium of resistance and an archival texture that testified to state violence, they located the viewer directly as the addressee of space, memory, and violence; strands of hair were secret agents that could easily pass through prison searches, X-ray machines, or censorship boards. They could trace tears of blood without naming the issue at hand, or forging a representational relation. The upper floor was where an allegorical relationship was established with the image, but on the lower floor an indexical relationship unfolded; just as smoke and fire did not leave behind an allegory, but merely a smudge, the power of the exhibition lay in the way the artist transposed these two methods, intertwining them in a multilayered manner. Strands of hair harboured a physical, spatial, and temporal bond of causality with the blood-red rivers, but had the entirety of the works included in the exhibition, sprawling across two floors, been indexical, they could well have been enveloped in evidence bags inside a forensic file or transformed into historical documents. This was among the pitfalls of contemporary art, especially contemporary art concerned with violence, mourning, trauma, and memory. Had the works remained merely allegorical, they would not have been able to move beyond conceptual metaphor; they could have become pornographic, or been imprisoned within the distanced and sterile realm one falls into when regarding the pain of others, in the manner Susan Sontag warned against. İrwen opened up a realm beyond representation by weaving allegory itself with the indexical medium, a dual realm in which the viewer came face to face with an allegory that related both to history and to geography; this allegory, all the while, pursued the indexical traces

of the body. Entering the other space on the lower floor -it seemed to me that the works benefited from being situated apart- one encountered *Shame*, a remnant of Fatoş İrwen's prison years, which the artist made with thread and gauze on bedsheets, and *Şiryan*, placed in the corner across, a video performance in which Fatoş İrwen walks barefoot across Lake Tuz beneath blue skies. Both works were indexical, but Lake Tuz was not merely a geological site; it was also a lake formed by ecological destruction, receding waters, parched memory, and state policy. The white crust on its surface was not soft; the rough, crystallized grains of salt would slash one's feet. If the foot prints left on the beach were indexical, then the rubbing of salt into the wound was allegorical. The steps in the video were slow, they resembled the body language of exile, mourning, and sacrifice in Mesopotamian and Anatolian geographies, like a ritual unrushed in its struggle to reach a destination.

Carlo Ginzburg said that the country one belonged to was not the one one loved, as is often supposed, but the country on whose behalf one felt shame. Love was voluntary and could be relinquished, but shame forged a far stronger bond, one that was both involuntary and difficult to stomach. This bond invited one not to flee or reject, but to face what was impossible to abide. And coming face to face, in the world of Fatoş İrwen, was through the image that intersected allegory with indexicality.

Translation by Çağla Özbek



Tuz / Salt, 2012
Video, 3'30"

FATOŞ İRWEN

Born in the historical Sûr neighborhood in Diyarbakır, Turkey.
Lives and works in İstanbul and Diyarbakır.

EDUCATION

2004 Dicle University Visual Arts Department Painting Major

SOLO EXHIBITIONS

2026 Rů Bi Rů, Zilberman Istanbul, Turkey
Beginning, as part of Us.19 Fundemental Rights. 19 Artistic Positions. curated by Kristina Volke, Bundestag-Berlin, Germany
2024 Improper, Galerie Stadtpark, Krems, Austria
2023 Sûr, Zilberman Berlin, Germany
A Highlight of 'Sûr', Zilberman Projects, Istanbul, Turkey
2021 Exceptional Times, curators: Ezgi Bakçay and M. Wenda Koyuncu, DEPO Istanbul and Karşı Sanat Çalışmaları, Istanbul, Turkey

GROUP EXHIBITIONS

2026 The Void of the Image - Water Cycle, led by Zeynep Sayın and coordinated by Ezgi Bakçay, YUNT, Istanbul, Turkey
The Sky Was Candy, curated by Selen Ansen, Arter, İstanbul, Turkey
Cruising Territories, curated by Ece Ateş and Lusin Reinsch, Zilberman Berlin, Germany
2025 Learning Systems, curated by Robert Punkenhofer & Işın Önol, Vienna Art Week, Austria
Folia, curated by Selen Ansen & Eda Berkmen, Abdülmecid Efendi Mansion, İstanbul, Turkey
19 fundamental rights. 19 artistic positions. One dialogue space, curated by Kristina Volke, Forum Kunst - Bundestag-Berlin, Germany
Under Pressure Above Water, curated by Nilüfer Şaşmazer, ARTER, İstanbul, Turkey
Inodyssey, curated by Bengün Gün, Murat Balcı, Gözde Altun, Campbell Works, London, UK
Touch Nature, curated by Sabine Fellner, Lentos Kunstmuseum Linz, Austria
2024 Access Kafka, curated by Shelley Harten, Jewish Museum Berlin, Germany
Evil Flowers, curated by Kyllikki Zacharias, Staatliche Museen zu Berlin, Scharf-Gerstenberg Collection, Germany
Touch Nature, curated by Sabine Fellner, co-curator: Zeynep Sayın, Austrian Cultural Forum Istanbul, Turkey
Distilled From Scattered Blue, curated by Károly Aliotti, Galerist, Istanbul, Turkey
2023 2019, curated by Yekhan Pınarlıgil, Zilberman Istanbul, Turkey
Transit, curated by Lotte Laub & Susanne Weiß, Zilberman Berlin, Germany
Things told by us, curated by Barış Seyitvan & Serdar Mutlu, Lausanne, Switzerland
Unfair Game, curated by Pınar Öğrenci, EXILE Gallery, Vienna, Austria
2022 All water falls into language, curated by Naz Kocadere, Istanbul, Turkey
I am Nobody. Are you Nobody Too?, curated by Selen Ansen, Meşher, Istanbul, Turkey
Ivy, curated by Başak Şenova, Zilberman Istanbul, Turkey
The Promise of Grass, Mardin Biennial, curated by Adwait Singh, Mardin, Turkey
Yukarı Bak, Sınırlı Coğrafyanın Yıldızlı Ufukları, curated by Yekhan Pınarlıgil, Nilüfer Municipality, Bursa, Turkey
2021 Of Paper, curator: Selin Akın, Ferda Art Platform, Istanbul, Turkey
2020 Hassas Müdahale, curated by Ahmet Ergenç, Kıraathane Literature House, Istanbul, Turkey
Art in Dark Times, organized by bi'bak, Sinema Transtopia, Video Programme Berlin Art Week, Haus der Statistik, Berlin, Germany
Curating War (Krieg Kuratieren), curator: Ezgi Erol, in cooperation with Ivana Marjanovic and Kunstraum Innsbruck, Austria
2019 Heritage / Matrimonio, curator: Gudrun Wallenböck, Galeri Enrique Guerrero, Mexico City, Mexico

2018 Not What You Think!, curator: hinterland, Azat Art Gallery, Tehran, Iran
Not What You Think!, Hinterland Galerie, Vienna, Austria
The Big Picture, curator: Zeynep Özatalay, Amnesty International, DEPO Istanbul, Turkey

2017 27. Istanbul Art Fair, Tüyap Center for Fair and Congress, Istanbul, Turkey
Post-Peace, curator: Katia Krupennikova, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany
Bize Ait Bir Oda (In reference to "A Room of One's Own" by Virginia Woolf), curator: Arzu Yayıntaş, Ark Kültür, Istanbul, Turkey

2016 TIME is Love.9, curator: Kisito Assangni, Video Art Screening, Hong Kong, Spain, Morocco, France, Austria, Iceland, Germany, USA and Japan.
Do Objects Have a Memory?, curator: Belma Ersu, Cer Modern, Ankara, Turkey
Life Returns to Normal, Beyoğlu Stüdyo Açık, Istanbul, Turkey
Don't Let Me Upset You, Beyoğlu Stüdyo Açık Artist Collective Exhibition, Istanbul, Turkey

2011 Once Upon a Time, ev sergisi, Diyarbakır, Turkey

2010 Restrictions of the Earth, curator: Ezgi Bakçay and Barış Seyitvan, Karşı Sanat Çalışmaları, Istanbul, Turkey

2008 Language Matters (Dil Durumları), Diyarbakır Hasanpaşa Inn, Diyarbakır, Turkey

WORKSHOPS/LECTURES/CONFERENCES

2024 Healing and Transforming: Restorative Justice and Art, within the scope of Justice Heals project, Hafıza Merkezi, İstanbul, Turkey
Women's Resistance as an Art of Resistance, Aralık Sahne Ankara, Turkey
Women in Revolt! Performance activating protest, organised by CREAM (the Centre for Research and Education in Arts and Media at the University of Westminster) and hosted and co-organised by TATE curatorial, TATE London, UK
Decolonial Aesthetics and Diasporic Kurdish Discernment, presented by Vera Eccarius-Kelly, in the framework of the international conference on The Long Twentieth Century of Kurds and Kurdistan, organized by Nilay Özok-Gündoğan, Mashuq Kurt and Jonathan Wyrtzen, Yale University Council on Middle East Studies (CMES), New Haven, USA
Geography, body, resistance and art, University of Art Linz, Austria
Geography, resistance, and cost, with Meltem Yıldız and Jean-Marie Dallet, Pantheon Sorbonne, Paris, France

2023 Olağan Zamanın Dışından Zaman Hasadına, moderated by Şefik Özcan, Wêjegeh Amed, Diyarbakır, Turkey
Adalet Arayışında Hafızanın Temsili, speakers: Fatoş İrwen, Kardelen Işık, Şener Özmen, moderated by Gülistan Zeren, Hafıza Merkezi, İstanbul, Turkey
Contemporary Kurdish Artists Talks, moderated by Barış Seyitvan, Erden Kosova and Fatoş İrwen, nGbK, Berlin

2021 Art and Social Justice, Nesin Art Village, Selçuk, Izmir, Turkey

2017 Body As Geography, Merkezkaç Art Collective Artist Talk, Diyarbakır, Turkey

PUBLIC COLLECTIONS

Istanbul Modern
Scharf-Gerstenberg Collection
ARTER Collection
German Bundestag

Zeynep Sayın, İstanbul, Mardin, Jena, Leipzig, Viyana ve Linz'deki çeşitli üniversitelerde edebiyat ve görsel çalışmalar alanlarında profesör olarak ders vermiştir. Yayımlanmış kitapları arasında Mithat Şen ve Beden Yazısı (Kaknüs, 1999), Noli me tangere (Kaknüs, 2000), İmgenin Pornografisi (Metis, 2003), Kötülük Cemaatleri (Tekhne, 2016) ve Ölüm Terbiyesi (2018) bulunmaktadır. Çizginin Boşluğu, (Norgunk, 2025).

Zeynep Sayın has taught as a professor of literature and visual studies at various universities in Istanbul, Mardin, Jena, Leipzig, Vienna, and Linz. She has published several books: Mithat Şen ve Beden Yazısı (Kaknüs, 1999), Noli me tangere (Kaknüs, 2000), İmgenin Pornografisi (Metis, 2003), Kötülük Cemaatleri (Tekhne, 2016), and Ölüm Terbiyesi (2018). Çizginin Boşluğu, (Norgunk, 2025).

*

Aybüke Sanuç, sanatçı ve Zilberman İstanbul'un program yöneticisidir. Sanuç'un sanat pratiğinde lens temelli yaklaşımlar belirgin bir yer tutmaktadır. Gündelik karşılaşmaların barındırdığı öngörülemezlik ve çelişkilerden beslenen üretimlerinde, kamerayı öznenin içsel dünyasını açığa çıkaran bir araç olarak konumlandırır. Deneysel film formatları ve görüntü manipülasyonlarıyla çalışan sanatçı, zıtlıklar ve ironi aracılığı ile görsel bir düşünme alanı yaratmayı amaçlar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Felsefe lisansını tamamlayan Sanuç, çeşitli kültür-sanat kurumlarında yer almış, galerilerde sanatçı temsilcisi olarak çalışmıştır. Yazıları, Art Unlimited, Bant Mag ve Pilotenkueche gibi dergi ve bağımsız mecralarda yayımlanmıştır. Güncel olarak bağımsız küratoryel projeleri üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Aybüke Sanuç is an artist and works as Program Manager at Zilberman İstanbul. In her artistic practice, lens-based approches hold a prominent place. Drawing on the unpredictability and contradictions embedded in everyday encounters, she positions the camera as a tool to reveal the inner world of the subject. Working with experimental film formats and image manipulations, she aims to create a space for visual thinking through irony and contrasts. Sanuç holds a BA Philosophy from Mimar Sinan Fine Arts University. She has worked with various cultural institutions, and has worked as an artist representative in galleries. Her writings have been published in magazines and independent platforms such as Art Unlimited, Bant Mag, and Pilotenkueche. She currently continues working on independent curatorial projects.



Imprint

Bu katalog sergi ile birlikte yayınlanmaktadır |
This catalogue is published in conjunction
with the exhibition:

Fatoş İrwen
Rủ Bỉ Rú
15.09.2026–21.11.2026
Zilberman | İstanbul

Metinler | Texts: Zeynep Sayın, Aybüke Sanuç
Düzelti | Proofreading: Aybüke Sanuç
Çeviri | Translation: Çağla Özbek
Fotoğraflar | Photos: Kayhan Kaygusuz; (s./p.; 2, 5, 7, 9, 10-11, 13, 14-15, 22-23, 24-25, 32-33, 37, 41, 43, 44, 51, 52, 54-55, 56-57, 58-59, 60-61, 63, 65, 66, 74)

Tasarım | Design: Gürem Özcan

300 adet / 300 copies

Baskıevi | Printing House: 12.matbaa
Huzur Mah. Ahmet Bayman Cad.
No:25 Sarıyer/İstanbul
P: 0212 281 25 80
info@onikincimatbaa.com
Certificate No: 46618

ZILBERMAN
ISTANBUL | BERLIN

Bu katalog Zilberman tarafından basılmıştır.
Tüm hakları saklıdır. | This exhibition catalogue
is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2026, Zilberman

Tüm bu sergi sürecinde özgürlük alanımı daraltmayan, kolaylaştıran katkı ve emek sunan Zilberman Galeri'nin tüm ekibine; Moiz Zilberman, Gizem Demirçelik, Gürem Özcan, Aybüke Sanuç, Jale Öner, Eren Kondul, Fatih Aydın, Münevver Kocaman ve Berk Kaya ile Elif Şevval Kopmaz'a; bu süreçte zihinlerine ve kalplerine güvendiğim, yüreğimi açabildiğim dostlarım Defne Sandalcı ve Zeynep Sayın'a sonsuz teşekkürler.

My heartfelt thanks to the entire Zilberman Gallery team for their contributions, dedication, and efforts throughout this exhibition process, for making things easier while never limiting my freedom: Moiz Zilberman, Gizem Demirçelik, Gürem Özcan, Aybüke Sanuç, Jale Öner, Eren Kondul, Fatih Aydın, Münevver Kocaman, and interns Berk Kaya and Elif Şevval Kopmaz; and also to my dear friends Defne Sandalcı and Zeynep Sayın, whose thoughts and hearts I trusted throughout this process, and to whom I could open my heart.

Wall Paint Sponsor
Boya Sponsoru:
JOTUN

,

,

,

,