

Dokumentaristiken – Dokumentation und ihre Eigenschaften

Cana: In deinen Filmen, besonders in *Ayhan and me*, stellst du einige artikulierte Fragen wie: „Können Bilder Mittel dafür sein neue Bereiche zu eröffnen und uns gleichzeitig erschrecken?“ oder „Kann ein Bild jemandes Seele stehlen?“, „Kann ich jemanden kontrollieren, indem ich ihr/sein Bild einfange?“ und „Ist Zensur etwas, das meine Praxis als etwas Ausgesprochenes sieht?“

belit: Mit diesen Fragen versuche ich über und durch Bilder nachzudenken. Mein Thema ist die Wirkung von Bildern, insbesondere Darstellungen von Konflikten und Gewalt. Bilder können einfach Abbild von Gewalt sein, aber sie können auch selbst gewaltsam werden. Ich versuche zu begreifen wie sie wirken. Jede Arbeit versucht sich dem Thema von verschiedenen Perspektiven zu nähern. Diese Fragen sollen nicht beantwortet werden, sondern weitere Fragen aufwerfen. Bilder können ein Mittel sein uns neue Bereiche zu eröffnen, genauso wie sie uns erschrecken können. Wie können wir unterschiedliche Arten von Darstellung entwickeln, die eine Position einnehmen und Diskussionen bewirken? Wie können wir mit Bildern neuen Informationen eine Form geben, nicht nur faktische wie z. B. das Alter einer Person, ihre/seine Herkunft, ihre/seine Geschichte ..., sondern auch ihre/seine Erfahrungen? Wie ist das Leben im Krieg und wie sind die Bilder des Krieges? Wie können wir Bilder nutzen, um zu einer Erfahrung zu kommen? Ich meine damit Informationen, die durch Bilder vermittelt werden.

Cana: Denkst du, dass deine Motivation mit Video zu arbeiten daher kommt, dass zurzeit so viele Kriegsvideos zu sehen sind?

belit: Ich denke, dass die Themen meiner Arbeiten von den gewaltsamen Bildern geprägt sind, die wir mehr und mehr sehen. Aber das ist nicht der Grund warum ich Videos mache. Ich denke meine Leidenschaft dafür kommt von meiner Vergangenheit als Videoaktivistin in der Türkei.

Seit 2000 war ich in mehreren aktivistischen Gruppen in Ankara involviert. Als Studentin ging ich in die Klasse des Soziologen und Philosophen Ulus Baker in Gisam. Das Gisam Audiovisual Research Center ist ein Institut der ODTÜ/Ankara, eine technische Universität, jedoch ohne künstlerische Studienrichtung. Wir begannen verschiedene Gruppen zu bilden und beschäftigten uns mit Fragen der Darstellung, Philosophie, Soziologie und des Aktivismus. Zu Beginn waren wir völlig unerfahren. Wir filmten einfach Aktionen auf der Straße. Wir gingen ja vorher auch schon auf die Straße, aber jetzt nahmen wir das auch auf. Wir folgten verschiedenen Gruppen, wie LGBTQ-Gruppierungen, Menschenrechtsaktionen, Kurdischen Gruppen, Kriegsdienstverweigerern, alle möglichen Themen, was auch immer auf den Straßen

Documentaristics – Documentation and their Characteristics

Cana: In your films, especially *Ayhan and me*, you pose a lot of questions—vocalized and loud—like: “Can images be the tools for us to open up new areas, at the same time as they frighten us?” or “Can an image capture one’s soul?” “Can I control someone by capturing his/her image?” “Is censorship something that regards my practice as speech?”

belit: Through these questions I think about images. My issue is the impact of images, namely images of conflict or images of violence. Images can be images of violence, but they can become violent themselves. I’m trying to grasp and understand what they do. Each work is trying to approach the issue from different perspectives; these questions are not to be answered, but should open up more questions. Images can be the tools for us to open up new areas, as they can frighten us. That’s actually what I’m trying to do, finding ways that images can open up areas for us. How can we create different types of images that could take a position and open up discussions? How can we create new information through images, not just factual ones like, for example, the age of a person, his/her origin, his/her story...but more his/her experience? How is life in war, or what are its images, how can we use images to pass on experience? I mean a kind of information based on visual images.

Cana: Would you say your motivation to make videos is rooted in the fact that at the moment there are many more video images of war than before?

belit: I think the topics of the videos are caused by the violent images we see more and more, but that’s not the reason why I’m making videos. I think my passion to work with images comes from my past, from my video activism in Turkey.

Since 2000, I have been involved in different video activist groups in Ankara. I was a student in Ankara, where I followed the classes of sociologist and philosopher Ulus Baker at Gisam. Gisam Audiovisual Research Center is a department in ODTÜ/Ankara, a technical university without a fine arts department. We started forming different groups, by combining image making, philosophy, sociology, and activism. In the beginning we didn’t know anything. We just started recording actions on the street. We were on the streets before, but then we started to record. We followed different groups, like: queer groups, human rights actions, Kurdish groups, objectors of military services, all kinds of topics, whatever happened on the streets in Ankara. We got in touch with different groups and started to follow their cases, like court cases in different cities, or other activities. We tried to create a visual archive. We started practicing a sort of video activism and started to ask questions. It makes a difference how you hold the camera, or from what position: if you stay next to



in Ankara los war. Mit einigen Gruppen kamen wir in Kontakt und verfolgten beispielsweise ihre Gerichtsprozesse oder andere Aktivitäten. Und wir versuchten ein Bildarchiv anzulegen. Diese Art Videoaktivismus zwang uns Fragen zu stellen. Es ist einfach ein Unterschied wie du die Kamera hältst oder von welcher Position aus, ob du näher zur Presse stehst, in der Nähe der Polizei oder bei den AktivistInnen. Indem du dich selbst positionierst und dir diese Fragen stellst, beginnst du zu verstehen, was es heißt Bilder zu machen, welche Art Bilder du machen willst und was sie bedeuten. Wir wurden z. B. auch von der Polizei attackiert, weil wir bei den AktivistInnen standen und wir darauf bestanden dort zu bleiben.

Zuerst gründeten wir VideA, ein Videokollektiv und später karahaber, ein Atelier für Videoaktivismus. Hier dachten wir darüber nach, wie wir die Videos verbreiten konnten. Karahaber bedeutet „Schwarze Nachrichten“. Wir verbreiteten alternative Nachrichten, die wir sofort, so schnell wie möglich online stellten. Und wir produzierten DVDs und CDs. Es war sehr wichtig im Untergrund zu sein, mit Menschen zu sprechen und Informationen aus erster Hand weiterzugeben und wir begannen mit Interviews. Unsere Motivation war es nie Kunstwerke zu machen. Wir blieben oft in der Anonymität und strebten nicht irgendeine Karriere an. Wir suchten nach unterschiedlichen Wegen mit Bildern und Videos zu arbeiten. In erster Linie waren wir AktivistInnen. Wir wollten Themen herauskristallisieren und darüber diskutieren. Wir bemühten uns zu verstehen, welche Bilder möglichst unmittelbar über marginalisierte Menschen und ihre Themen erzählen konnten, um sie so sichtbar zu machen. Wir begreifen Konflikte weitgehend über ihre Darstellung. Ich glaube immer noch daran, dass Bilder unser Denken beeinflussen.

Cana: Wenn Bilder unser Denken beeinflussen, wie können wir uns dann der Geschichte, der Biografie oder dem ausgegrenzten, gestressten Leben einer Person überhaupt nähern, ohne sie zu vereinnahmen? Ich habe mir diese Frage gestellt, als ich an *Semra Ertan* gearbeitet habe. Wie konnte ich sie darstellen, ohne ihre Geschichte zu irgendeinem Vorteil zu missbrauchen? Weil sie ja nicht mehr am Leben war, konnte sie mir ja nicht sagen, wie ich den Film machen sollte. Eine Möglichkeit wäre gewesen darauf zu verzichten, aber dann wäre ihre Geschichte vergessen worden. Wo sind die Grenzen, die Schwierigkeiten und Gefahren dessen, was wir tun? Jede Kunst ist politisch, aber wir beschäftigen uns in unseren Arbeiten mit Fragen der Sichtbarkeit, mit der Darstellung von Sichtbarkeit und der Darstellung von Verantwortung. Ich habe Johanna Schaffers Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* gelesen, in dem sie die Widersprüche politischer Forderungen nach größerer Sichtbarkeit nach gewissen Repräsentationslogiken diskutiert. Ich finde es interessant wie sie ein Nachdenken über dieses Sichtbarmachen einfordert. Ein Feminismus, dessen Ziel es ist Frauen sichtbar zu machen, um sie in ihrer politischen und sozialen Funktion zu zeigen, sagt noch nichts über Macht und Ungleichheit aus. Ich möchte Sichtbarkeit als widersprüchliche Kategorie denken und nicht als Forderung an sich. Unsichtbarkeit kann marginalisierte Gruppen auch schützen und ihnen dabei helfen unabhängig zu agieren. Jemand oder eine Gruppe, die sichtbar ist, kann ganz leicht kontrolliert werden, auch ohne eine Person, die kontrolliert.

belit: Bei allem was ich tue, versuche ich mich zu positionieren. Es ist wichtig, von wo ich komme, warum ich an einem Thema interessiert bin und was ich damit machen möchte. Und ich versuche das transparent zu machen. Immer bin ich es, die eine Arbeit formuliert und herausgibt und es ist wichtig klarzustellen, dass ich hinter dieser Arbeit stehe. Wahllos von einem Konflikt oder Thema zum nächsten zu gehen ist problematisch. Und ich glaube Unsichtbarkeit kann ebenso eine Strategie für Bewegungen sein. Sichtbarkeit war damals unsere Strategie, aber Gruppen, die Unsichtbarkeit forderten filmten wir nicht und wir zeigten sie auch nicht. Es gibt unterschiedlichste Strategien und das ist gut so.

Cana: Ja, um die eigene Haltung in einen Kontext zu stellen und zur Diskussion, ist es entscheidend klar zu machen von welchem Standpunkt aus ich mich äußere und wen ich adressiere. Ich untersuchte zum Beispiel die Migrationsgeschichte Deutschlands und der Türkei in den 1960er Jahren, als meine Großeltern als GastarbeiterInnen von der Türkei nach Deutschland kamen. Ich begann mit dem Archiv meiner Familie zu arbeiten und in bereits existierenden Archiven zu forschen. Es gibt eines, das in den 1980er Jahren von MigrantInnen und AktivistInnen in Köln gegründet wurde. Zu Beginn sammelten sie in einer Garage die Geschichte der türkischen Migration und später der italienischen usw. Heute dreißig, vierzig Jahre später ist es institutionalisiert und staatlich gefördert, aber in den wichtigsten Positionen findest du kaum noch Personen mit Migrationshintergrund. Wie erinnern wir uns? Wer profitiert von Erinnerung? Erinnern ist ein stets unvollendeter Prozess und in sich fragmentiert. Und es ist in höchstem Maß mit einer Art aufbauenden Geschichtsschreibung verbunden – ein Prozess in dem immer wieder eine neue Geschichte hinzugefügt wird. Und es ist von Bedeutung, wer diese Geschichte schreibt, wer sie sammelt, wer sie erzählt, wer Zugang dazu hat und wer sie benutzen kann. Das erinnert mich an Jorges Luis Borges, nach dem die/der, die/der sammelt und versucht die ganze Welt nachzuzeichnen, indem sie/er Artefakte zusammenfügt, letztendlich realisiert, dass sie/er nur ein Abbild ihrer/seiner selbst gesammelt hat.

the press, next to the cops, or next to the activists. Through positioning yourself, through asking yourself these questions, you start to understand what it means to make images and what kind of images you want to make, and what they mean. We also...we were attacked by the police when we stood next to the activists for example, when we insisted on being there.

First we started VideA, a video collective, and later on karahaber, which is a video-activism atelier. With karahaber we started thinking about how to distribute the videos. Karahaber means “Black News.” We spread alternative news that we put online immediately, as fast as possible. We also produced DVDs and CDs. It was very important to be in the underground, to talk to people and give first hand information, and we started making interviews. The motivation has never been to make artworks. Many things were done anonymously and people were not trying to make any sort of a career. We were trying to find different ways of working with images or videos. We were activists first, and we were using video. For us, it was important to bring out issues and talk about them. It was important to figure out how to create a kind of image that is as little mediated as possible, images that talk about marginalized people and try to de-marginalize them. Our understanding of conflicts is also largely rooted in images. We think through images,—I still do.



Cana Bilir-Meier / Ein Raum mit Bildern von Provinzen/A space with images of provinces / 2015

Cana: If we think through images, how could we approach someone's history, someone's biography, someone's marginalized, stress-filled life without appropriating it? I asked myself this question when I produced *Semra Ertan*. How could I make someone visible without abusing her history for any advantage? Since she wasn't alive anymore, she could not tell me how I should do the film. One solution could have been not to show her, but then her story would have been forgotten. Where is the border, what are the difficulties, what are the dangers of what we are doing? All art is political, but we deal in our works with questions of visibility, with the representation of visibility, representation of responsibility. I read Johanna Schaffer's book, I think it was *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, where she discusses the contradictions within political demands for greater visibility using the logic of representation. I think it's interesting how she demands that one think about the act to make somebody visible. A feminism whose target is to visualize women, to represent them in their political and social functions, says nothing about power and inequality. I want to reflect visibility as an ambiguous category and not as a demand for itself. Invisibility can also protect marginalized groups and help them act independently. Someone, or a group, who is seen can be controlled more easily, even without someone controlling him/her/it.

belit: In whatever I'm doing I'm trying to position myself. It's important where I'm coming from, why I'm interested in this issue and what I will do with it. And I'm trying to make it transparent. It's always me who is editing and formulating the work, and it's important to reveal that it's me standing behind the work. Shopping around, going from one conflict or issue to the other, is problematic. And I believe invisibility can also be a very good tactic for movements. Visibility was our tactic then, but there were also many groups that demanded invisibility and we didn't film or show them. It's important to have diversity of tactics.

Cana: Yes, when putting your own stance into a context, as well as inside a discussion, it's really important to clarify from where you speak and to whom you address. For example, I researched migration in Germany, as well as Turkish history of the '60s, when my grandparents came as guest workers. I started to work with the archive of my family and research existing archives. There is one that was founded in the '80s by migrant activists in Cologne, Germany. They started in a garage, collecting the history of Turkish migration, later Italian, and so on. If you look today, thirty to forty years later, it is institutionalized—the government gives them space and funds—and in the highest positions there are almost no migrants. How do we

belit: Wie können wir das Archiv transformieren? Ich bin involviert bei bak.ma und wir beschäftigen uns damit ein dynamisches Archiv zu entwickeln, das benutzt, verteilt und in dem auf unterschiedliche Art geforscht werden kann. Eines, das so weit als möglich zugänglich ist. Wir benutzten ein Open Source Programm und wir kooperierten mit zwei Programmierern aus Deutschland. Über die Jahre hatten wir so viele Bänder und digitale Files zusammengetragen – alle diese Dinge, die Staub auf unseren Regalen und Festplatten ansammelten. Wir mussten sie einfach zugänglich machen. Ein Archiv muss so dynamisch sein, wie das Leben selbst. Ein persönliches Archiv hat viele verschiedene Eigenschaften, jede Arbeit, die du machst, erzählt zuerst einmal von dir selbst.

Cana: Eine andere Frage ist die Grenze zwischen dir und den Anderen. Während du ein Projekt entwickelst, filmst du, siehst die Nachrichten im Fernsehen, du betrachtest dich selbst, du sprichst mit Anderen und du hast das Archiv und die Erinnerung. Nach einer Zeit vermischt sich alles. Du spielst mit den verschiedenen Standpunkten. Für mich ist das Filmemachen oder Texteschreiben niemals abgeschlossen. Eine Situation didaktisch erklären, oder schlimmer, jemandem einen Spiegel vorhalten, das möchte ich nicht, denn ich möchte mich nicht allwissend fühlen oder zeigen. Meine Filme oder andere Arbeiten sind eher Screenshots eines bestimmten Punktes meiner Gedanken oder Beobachtungen, die sich immer weiterbewegen und entwickeln. Ich mag die Idee etwas im Prozess zu zeigen oder unvollendet. Wenn ich mich mit einem Thema beschäftige, dann ist das nicht abgeschlossen, wenn der Film oder das Kunstwerk fertig ist. Es entwickelt sich. Am Anfang gibt es immer eine Leidenschaft für ein Thema – eine Recherche – aus der sich die Form entwickelt und dann vielleicht ein Film.

belit: Wir positionieren uns selbst in unterschiedlichen Rollen: Wir sind einmal Publikum, dann RegisseurInnen usw. Das ist genau der Punkt. Es gibt keine Grenzen mehr zwischen diesen Rollen, die sich alle in einem Moment durchmischen. Ich erstelle meine eigenen persönlichen Archive wie zum Beispiel für *and the image gazes back*. Als ich für diesen Film recherchierte, sah ich das Enthauptungsvideo von James Foley und den Film *Seven*, und mir wurde bewusst, dass FilmemacherInnen sowohl KonsumentInnen als auch ProduzentInnen einer bestimmten Imagekultur sind. Wir sehen diese Filme auf die Art, die durch die von ihnen mitgelieferten Informationen bestimmt wird. Die Arbeit an der Entwicklung eines Videos wird zu einem Prozess diese Zusammenhänge zu verstehen. Das IS-Video von James Foleys Exekution ist professionell gedreht und leichtgängig geschnitten, mit 2 Kameraperspektiven, einem Mikrophon und einem sehr artikulierten Vortrag. Ich sah Teile des Onlinevideos und einige Tage später las ich einen Artikel in der *Financial Times*, in der dieses Video mit *Seven* (1995) von David Fincher verglichen wurde. Ich nahm einen Screenshot der letzten Szene dieses Films und ein Bild der Exekution und fügte beide zusammen. Sie waren sich schockierend ähnlich. Es wäre zu einfach zu behaupten die Macher des IS-Videos hätten *Seven* gesehen und entschieden exakt dasselbe Image zu verwenden. Es ist um einiges komplexer. Es ist ja auch nicht so, dass jemand, der gewalttätige Videospiele spielt, hinausgeht und jemanden umbringt und in dem Moment, wenn Videospiele verboten werden, alle Probleme gelöst sind. Das wäre eine grobe Simplifizierung, die uns nicht hilft zu verstehen wie Bilder wirken. Das heißt nicht, dass sie den Film nicht gesehen haben, aber es heißt, dass wir auf verschiedenen Ebenen – bewusst oder unbewusst – die Fähigkeit haben, das nachzubilden, was wir gesehen haben. Wir, die BetrachterInnen machen diese Imagekultur, die wir definieren und kontrollieren. Und diese Bilder erscheinen mit einem Subtext, einer Lesart, die wir selbst neu formulieren und deren Bilder wir neu lesen müssen.

Cana: Die Frage ist, welches wir als gewaltsames Bild ansehen und welches nicht. Ein Bild einer Exekution zeigt natürlich Gewalt, vielleicht mehr als wir uns vorstellen können, aber man kann nicht einfach sagen: „Das ist Gewalt.“ Bei der Definition eines Gewaltimages muss mehr mitbedacht werden. Wie definieren wir das?

belit: Im Video *Sept.-Oct. 2015, Cizre* benutzte ich Handybilder, die mir BewohnerInnen von Cizre gezeigt haben. Bis auf 2 Bilder verwendete ich alles, aber diese sind in besonderer Weise brutal, sie stellen andere Fragen, die vielleicht in einer anderen Arbeit neu gestellt werden müssen. Das eine war das blutige Bein eines Kindes, das von einer Explosion abgetrennt worden war. Das andere war ein offener Kühlschrank, in den etwas hineingelegt worden war, aber man sah nicht, was es war. Ich nahm es nicht in die Arbeit auf, weil ich wusste, dass es der Körper eines von den türkischen Sicherheitskräften getöteten neun Jahre alten Mädchens war. Ihre Familie wickelte ihren Körper ein und legte ihn in den Kühlschrank, um ihn bis zum Ende der Ausgangssperre aufzubewahren und dann beerdigen zu können. Wenn du dieses Bild siehst, aber die Geschichte dahinter nicht kennst, dann ist es nur das Bild eines Kühlschranks mit etwas darin. Aber wenn du sie kennst, dann ist es extrem gewalttätig, weit mehr als wenn du Blut siehst. Denn in deiner Vorstellung beginnst du die Situation zu begreifen, die jemanden zwingt den Körper des eigenen Kindes in den Kühlschrank zu legen. Es ist diese „unsichtbare“ Gewalt, die in deiner Vorstellung ungleich brutaler wird und durch dieses Bild verstehst du we-

remember? Who gains advantages from remembering? Remembering is an unfinished process and fragmented in itself. And it's highly linked to writing a certain kind of history in the form of reconstruction—a process of adding a new story—and it's important who writes it, who collects it, who is speaking, who can enter it and how can it be used? It reminds me of Jorge Luis Borges who says that when one tries to collect and portray the whole world by putting together artifacts, when one dies in the end, one realizes that one has collected one's own portrait.

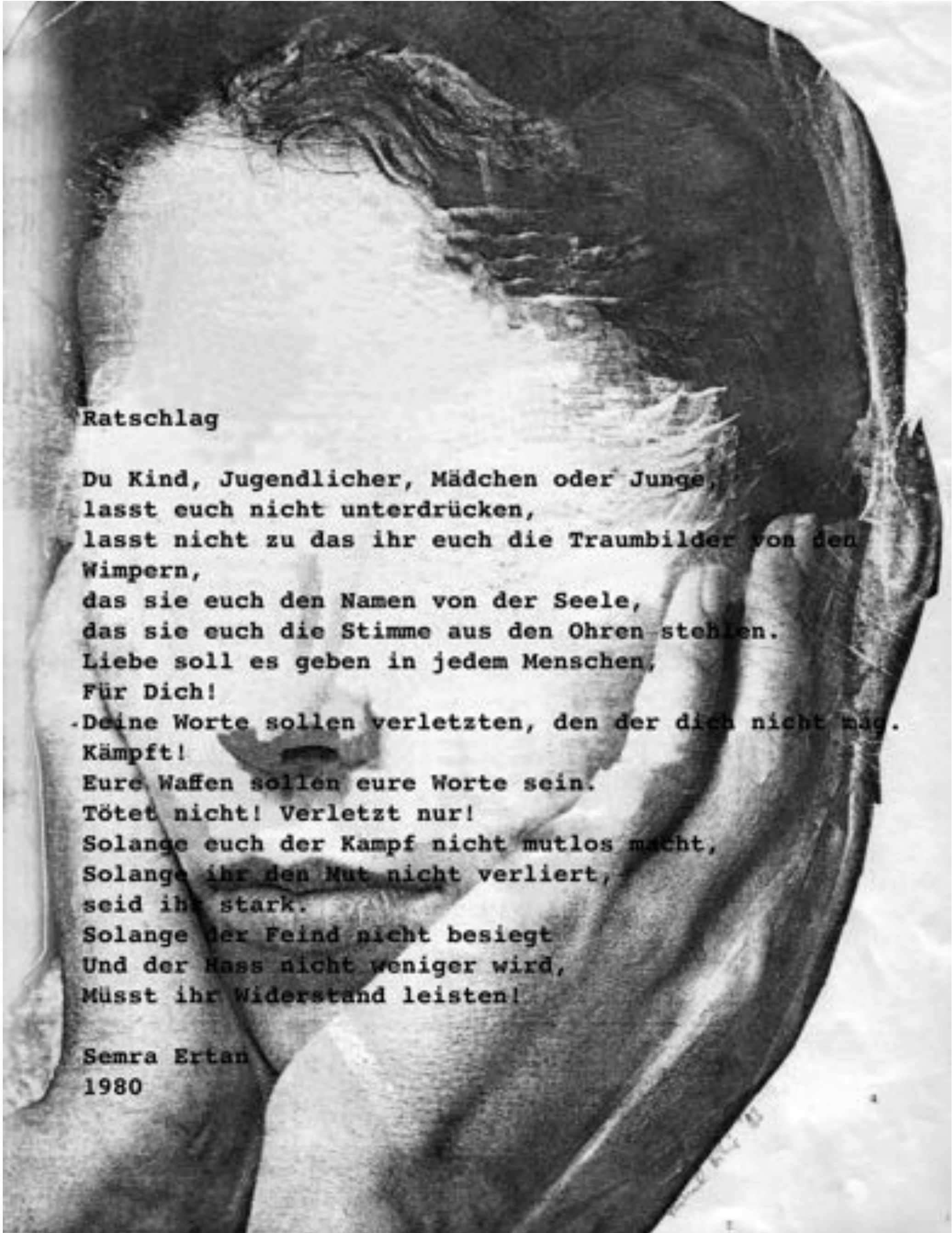
belit: How can we transform the archive? I'm involved in bak.ma and our question was how to make an archive that is dynamic, that people can use, contribute to, and search in different ways. One that is as accessible as possible. We used an open-source program, cooperating with two programmers from Germany. Over the years, we collected so many tapes and digital files—all these things collecting dust on the shelves or inside hard drives. There was a need for us to put them somewhere and make them accessible. An archive has to be as dynamic as life. A personal archive has a lot of different characteristics, definitely every work one does, first and foremost, talks about that person, definitely.

Cana: Another question I am dealing with is the border between yourself and the other. While developing a project, you are filming, you see the news on television, you look at yourself, you talk to people, and you have the archive and memory. After a while everything gets mixed. You are playing with different points of view. For me, making films or writing texts is never something complete. I don't like to point a situation in an educational way, or worse, to show someone else a mirror, because I don't want to feel, or present myself as, all-knowing. My films or works are more like screenshots of a certain point in my thought or observation, always ongoing and developing. I like the idea of showing something in process or unfinished because grappling with a subject is not over after a film or an artwork is finished, it develops. In the beginning there is always the passion for an issue,— a research — out of which the form develops, and then perhaps a film.

belit: We position ourselves in different roles: we become the audience, then the producers, and so on. That's exactly the point. There are no borders between those positions anymore. They are all mixed into one moment. I'm generating my own personal archives, especially, for example, in *and the image gazes back*. When I was doing research for this film, I watched the James Foley execution video and the film *Seven* and thought of how filmmakers are at once consumers and producers of this image culture. We look at those films in a way that is challenged by the information we get about them. That is also a breaking point. The video talks about these different positions. I'm trying to understand this, so the video becomes my thinking process. The video of James Foley's execution by ISIS is a very well shot, smoothly edited video, with two camera angles and a microphone, and a super-articulated talk. I saw parts of the online video and a couple of days later read an article in the *Financial Times* in which this video was compared to a movie from 1995, a well-known Hollywood movie called *Seven* by David Fincher. I took a screen shot from the film's last scene and an image of the execution and put them together. They were shockingly alike. It would be too easy to say that the makers of the ISIS video saw *Seven* and decided to remake exactly the same image. It's a lot more complex. It's not like someone is playing a violent video game and then goes out to kill someone, and once we ban the video games, it is all solved. This is oversimplification and does not help us understand how images work. This doesn't mean that they didn't watch that film, but it means that we, in different degrees, have the ability to—consciously or unconsciously—recreate what we have seen. We, as viewers, are makers of that image culture that we define and control. And also, these images come with a caption, a reading of them by someone, and we have to rephrase those captions and reread the images by ourselves.

Cana: The question is: “What do we see as a violent image and what do we not?” Of course an execution is a violent image, it's the most violent image that we can imagine, but it's not that easy to just say “This is violence.” The definition of a violent image must be thought of more. How do we define violent images?

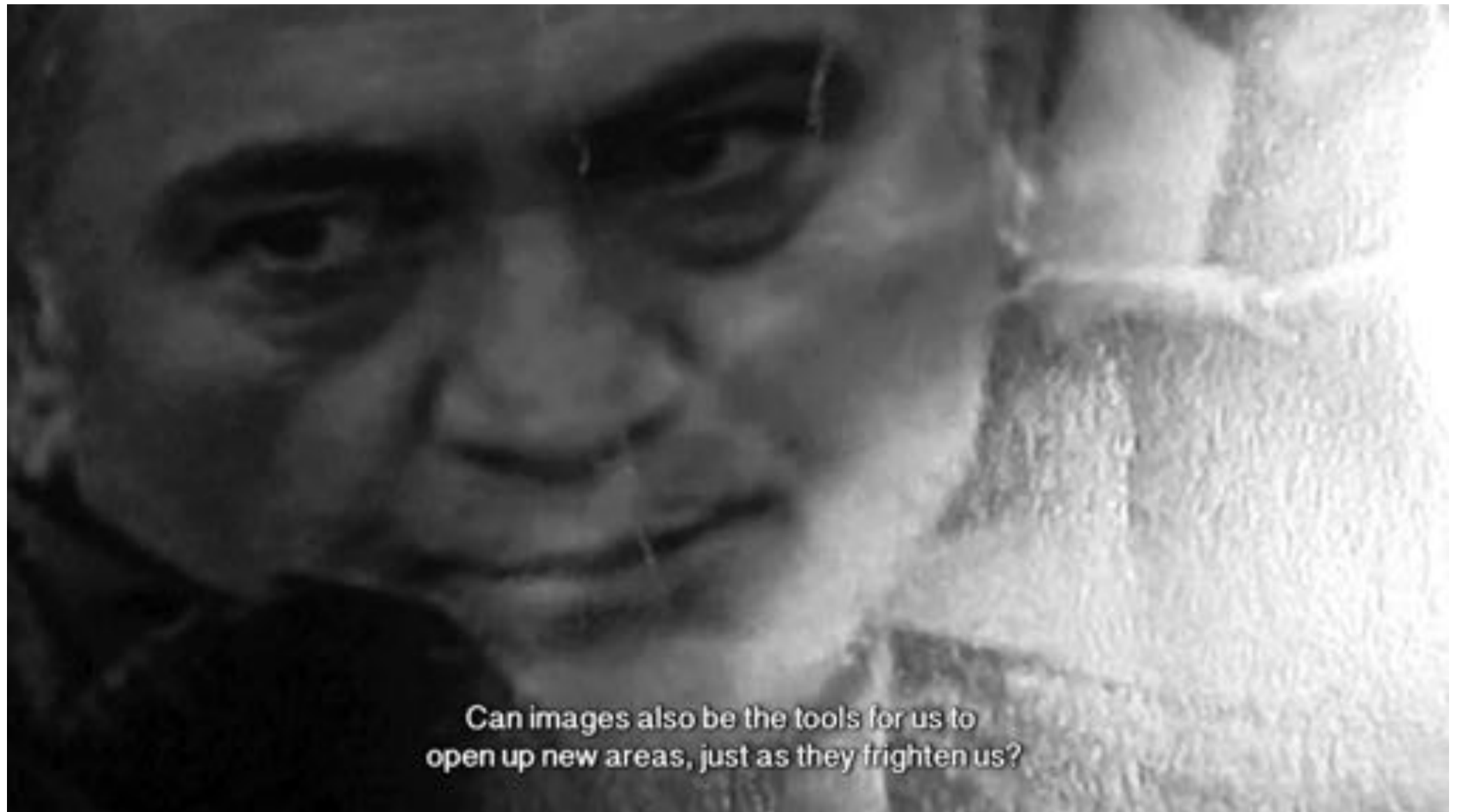
belit: In the video *Sept.-Oct. 2015, Cizre*, I used cellphone images that people from Cizre showed me. I put everything they showed me in the video except for two images because they were violent in a different way, and open up different questions that need to be examined in a different work, maybe. One was the leg of a child; an explosion had cut through it and there was blood. The second one was of an open fridge and there was something inside, but you didn't know what it was. I didn't include it because I knew that it was the body of a nine-year-old girl killed by Turkish security forces. Her family wrapped her body and put it into the fridge to preserve it until the curfew ended and they could go out and bury the body. When you look at this image, and don't know the story behind it, it's just an image of a fridge with something inside. But if you know the story the image is extremely violent, a lot more violent than seeing blood. Because it is in your imagination that you start understanding the situation wherein someone has had to put the body of



Ratschlag

Du Kind, Jugendlicher, Mädchen oder Junge,
lasst euch nicht unterdrücken,
lasst nicht zu das ihr euch die Traumbilder von den
Wimpern,
das sie euch den Namen von der Seele,
das sie euch die Stimme aus den Ohren stehlen.
Liebe soll es geben in jedem Menschen,
Für Dich!
Deine Worte sollen verletzen, den der dich nicht mag.
Kämpft!
Eure Waffen sollen eure Worte sein.
Tötet nicht! Verletzt nur!
Solange euch der Kampf nicht mutlos macht,
Solange ihr den Mut nicht verliert,
seid ihr stark.
Solange der Feind nicht besiegt
Und der Hass nicht weniger wird,
Müsst ihr Widerstand leisten!

Semra Ertan
1980



belit sağ / Ayhan and me / 2016

sentlich mehr. Meine Arbeit zeigt Bilder des alltäglichen Lebens in einem häuslichen Umfeld in einem Kriegsgebiet und die Gewalt, die damit einhergeht. Das Bild mit dem Körper im Kühlschrank erzählt von einer anderen Seite des Krieges und seiner Bilder. Es ist ein sehr starkes Bild und wird mich sicher weiter beschäftigen.

Das Nachdenken auf einer persönlichen Ebene und die Gestaltung der Geschichten und Stimmen ist etwas sehr wichtiges. Wie verwendest du Ton und Text in deiner Arbeit, Cana?

Cana: Ich trenne Bild und Text. Bei *Prolog Yorgun Savaşçı* zum Beispiel befasste ich mich mit Briefen, die ich mit verschiedenen AkteurInnen und auch FreundInnen, die den Rechercheprozess unterstützten, austauschte. Meistens habe ich zuerst die Texte, die mich dann zu den Bildern inspirieren. In *Ein Raum mit Bildern von Provinzen/A space with images of provinces* gibt es die Off-Stimme des Mädchens, die ich aufgenommen habe, während sie spielte. Sie erfand ihre eigenen fiktiven Geschichten mit Sätzen wie: „Die Eule ist so alt, dass sie sogar den Boden berührt.“ Ihre Phantasie animierte mich zu den Bildern. Ton und Bild müssen sich nicht zwangsläufig gegenseitig illustrieren, aber sie können sich gegenseitig bereichern. Die Off-Stimme kommt ursprünglich aus der Reportage und es ist interessant damit zu spielen. Ich verwende sie eher wie ein Tagebuch mit einem sehr persönlichen Blick.

belit: Ich denke viel über die Sprechstimme nach und überlege wie sie sonst noch eingesetzt werden könnte, außer als Off-Stimme im Video. Wie sie Teil des Videos sein kann und auch mehr als nur Stimme. Ich verbinde sie wirklich mit den Bildern. Ich habe ein paar Sätze – ich schreibe ganz kurze Dinge – und setze sie auf die Timeline und dann ändere ich das immer wieder, je nachdem wie sich das Bild entwickelt. Ich weiß zu Anfang nicht wo das hinführt. Das Bild erinnert mich an etwas und dann füge ich ein paar Worte hinzu. Ich nehme kleine Teile auf, nur um auszuprobieren ob es funktioniert. Die eigentliche Aufnahme mache ich zum Schluss. Es kann auch passieren, dass ich am Ende alles wieder über den Haufen schmeiße, aber anders kann ich das nicht bewältigen. Der Abstand zwischen Bild und Wort gibt den Raum für Imagination frei. Ich mag deinen Umgang damit. Sie kommen sich sehr nahe und dann entfernen sie sich wieder sehr stark. Dieser Wechsel in der Annäherung ist bezeichnend für deine Arbeit.

Cana: Zum Abschluss würde ich gerne noch über die aktuelle Situation von KulturproduzentInnen in der Türkei sprechen. Zensur ist traditionell ein Kontrollmechanismus in der Türkei, aber jetzt nach dem Putsch hat sie eine neue Dimension erreicht. Es gibt die staatliche Zensur, aber auch die Selbstzensur (aus verständlichen Gründen) ist nicht zu unterschätzen. Institutionen, Off-Spaces, aktivistische Gruppen

his or her child in a fridge. It's the "invisible" violence that becomes a lot bigger in your imagination as you think about it—you grasp a lot more through that image. The video I was making was about daily life images from a domestic environment in a warzone, and the violence of that suspension. The image of the body in the fridge is something that keeps coming back to me, and talks about another part of war, and its images. It is a very powerful image.

Contemplation or connecting on a personal level and creating stories and voices is such an important thing. How do you apply sound and text in your work, Cana?

Cana: I like to separate text and image in my works. For example, with *Prolog Yorgun Savaşçı* I was dealing with letters that I wrote with different protagonists and also friends supporting the research process. Most of the time I have the texts first, which inspire the images I create. In *Ein Raum mit Bildern von Provinzen/A space with images of provinces* there is a voiceover of a girl that I recorded while she was playing. She invents her own fictive stories with sentences like: "The owl is so old that it even touches the ground." Her phantasy encouraged me to produce the images. Sound and image don't have to illustrate each other by force, but they can enrich each other. A voiceover is rooted in reportage, actually, and it is interesting to play with. I use it more in the sense of a diary, which is a very personal view.

belit: I'm thinking about voice quite a lot and I'm thinking how else could it be used, besides voiceover in a video. How it could be part of the video, how it could be more than just voice. I really put it together with the images. I have a couple of sentences—I write small, small things—and then put them on the timeline to see them and then I change them, again and again...the image develops. I don't know what I'm doing in the beginning. The image reminds me of something and then I add some words. I do take small sections of sound just to try out how it works and make the final recording in the end. It happens that I change everything in the end. I can't manage it otherwise. So the distance between the image and the words creates a space of imagination. I like your experience with the distance. It gets really close and then far away and this change in approximation makes your work.

Cana: A last point I would like to talk about is the actual situation for cultural producers in Turkey. Censorship is a traditional control mechanism in Turkey, but now, after the attempted coup, it has reached a new dimension. There is governmental censorship, but self-censorship (for understandable reasons) is also far reaching. Institutions, alternative spaces, activist groups, and/or individual artists are all affected differently. It's very important to find a balance between how far you can go, or mask a critical point (while not risking everything), and nevertheless continue and resist. Turkey has decided to withdraw from the EU Creative Europe Program,

und einzelne KünstlerInnen sind alle, wenn auch unterschiedlich, betroffen. Es ist wichtig geworden eine Balance zu dem zu finden, wie weit du gehen kannst und was du verschleiern musst (um nicht alles zu riskieren) und trotzdem weiterzumachen und Widerstand zu leisten. Die Türkei hat sich aus dem EU Creative Europe Programm, das Kulturproduktion und Austausch fördert, zurückgezogen. Das ist wirklich ein harter Schritt, denn er führt zur Isolation türkischer und/oder kurdischer KünstlerInnen. Das ist auch eine Art der Zensur. Wir können die Zensur in der Türkei nicht von einer Interaktion mit Europa getrennt sehen und ich wünsche mir klare Statements dieser Förderinstitutionen, um diesen Austausch weiterhin gewährleisten zu können. Deine Arbeit *Ayhan and me* wurde ja schon vor dem Putsch zensuriert. Kannst du deine Situation und deinen Umgang damit erklären?

belit: *Ayhan and me* wurde von einer nichtstaatlichen Institution, der Akbank Sanat, zensuriert. Diese Institution wurde, wie der Name schon sagt, von einer Bank gegründet. Ich denke jeder Fall von Zensur ist sehr unterschiedlich und vorsichtig zu betrachten. In meinem Fall hat das Institut niemals offiziell zugegeben, dass es meine Arbeit (und die Ausstellung) aus politischen Gründen abgesagt hatte. Die Gründe wurden niemals klar ausgesprochen. Wir wissen, dass ein Mitglied des Vorstands Hasan Bülent Kahraman ein Naheverhältnis zur AKP-Regierung hat und das deutet darauf hin, warum meine Arbeit zensuriert wurde.

Zu der Zeit begannen die Dinge in der Türkei immer repressiver zu werden. Wir hatten nicht erwartet, dass sogar die ganze Ausstellung abgesagt werden würde und das hatte es in dieser Art vorher auch nie gegeben. Im Moment ist das viel vorhersehbarer, denken wir nur an die vielen JournalistInnen in den Gefängnissen, die Zahl alternativer Nachrichtensender, die geschlossen wurden, und die abgesagten Biennalen. Seither gibt es auch viel mehr Selbstzensur auf Seiten der KünstlerInnen. Nicht, dass die Zensur meiner Arbeit ein Anfang gewesen wäre, aber zu der Zeit fingen die Dinge an schnell zu eskalieren und das war ein Zeichen dafür. Selbstzensur ist jetzt ein großes Thema in der Kunstwelt und ich denke, dass KünstlerInnen nun versuchen Wege zu finden, um sich auszudrücken und die Grenzen ihrer Möglichkeiten zu verstehen. Das ist jetzt eine Übergangsperiode. Damit meine ich, dass es nun darum geht mit der Unterdrückung umzugehen. Es bleibt abzuwarten, was da herauskommt. Dieser Wechsel fand an vielen anderen Orten der Welt bereits statt. Ich komme immer auf das Beispiel des iranischen Kinos zurück. Hier entstanden einige wunderbare Filme unter Repression und das gibt mir Hoffnung. Ich bitte mich nicht falsch zu verstehen, ich meine nicht, dass wir Unterdrückung brauchen um kreativ zu sein, noch will ich die Lebensbedingungen in einer Diktatur romantizieren, das wäre Unsinn. Die Türkei erlebt schreckliche Zeiten und für mich ist das einzig Richtige weiterzumachen und mit Teilen der Gesellschaft, die ähnlich gegen diese Diktatur kämpfen, solidarisch zu bleiben: sei es mit den KurdInnen, die in einem offenen Krieg leben, oder anderen Menschen in verschiedenen Bereichen, wie JournalistInnen, AkademikerInnen, BauarbeiterInnen, MinenarbeiterInnen usw.

Weil wir in einem Magazin in Österreich/EU erscheinen, möchte ich zum Abschluss diese zwei Fragen stellen: „Wer unterstützt die Unterdrückung in der Türkei?“ Wenn unsere Antwort lautet: „Erdoğan und die AKP“, dann lautet meine zweite Frage: „Wer unterstützt Erdoğan außerhalb der Türkei – mit finanziellen Mitteln und Stillhalten?“

which funds cultural production and exchange. I think that is a really difficult act because it leads to an isolation of Turkish and/or Kurdish artists. This is also a kind of censorship. We cannot separate censorship in Turkey from cultural interaction with Europe and I wish there would be, for example, clear statements from these funding institutions to provide this exchange. Also, your work *Ayhan and me* was censored, already before the attempted coup. Can you explain your situation and approach?

belit: My work *Ayhan and me* (2016) was censored by a non-governmental, non-state body, Akbank Sanat. This institution is—as its name suggests—funded by a bank, Akbank. I think each censorship case is very different and needs to be examined carefully. In my case, the institute never officially accepted the fact that they were censoring the work (and the exhibition) for political reasons. Therefore, these reasons were never clearly talked about. We know that a pro-government cultural figure is on Akbank Sanat’s board of directors, Hasan Bülent Kahraman, and his close relations to the AKP government already give us some signals as to why my work was censored.

I think the period during which *Ayhan and me* was censored was when things started getting more and more repressive in Turkey. At that moment, we didn’t expect the cancellation of a whole exhibition, and it was the first of its kind in Turkey. At the moment, unfortunately, it is not very unexpected if you think about the number of journalists in jail and the number of alternative news sources that have been shut down and biennials cancelled. Also, since then there has been a lot more self-censorship by the artists. I don’t mean my censorship was the starting point, but it happened at a point where things were escalating rapidly and it was a big sign of this escalation. Self-censorship is a big thing now in the arts and I believe visual artists are trying to find ways to express themselves and understand the limits of their expression—it is a transition period now. By transition period I mean a time when people try to figure out how, and in what ways, they can deal with the pressures under which they need to create. We might need to wait a little to see the products of this period. This transition has happened in many other places in the world. I always give the example of Iranian cinema. Iranian cinema created one of the most wonderful films, under repression, and this gives me hope. Please don’t get me wrong, I don’t want to say that we need repression in order to be creative, nor do I want to romanticize the conditions of life under dictatorship because that would be nonsense. Turkey is going through terrible times and for me the only way is to keep producing and staying in solidarity with the different parts of society that fight a similar fight against this dictatorship: be it people living in open war conditions in Kurdistan, and/or people working in different sectors like journalists, academics, construction workers, miners, etc.

As a closing sentence, since this will be published in a magazine in Austria in the EU, I want to pose these two questions: “Who reinforces repression in Turkey?” If our answer is “Erdoğan and the AKP,” then the second question is: “Who supports Erdoğan—financially and by staying silent—outside of Turkey?”