

# Kente ve Bireye "Kısa ve Uzun Bir Bakış"



1

*18 Haziran-23 Temmuz tarihleri arasında Depo İstanbul'da Pelin Tan'ın küratörlüğünde bir sergi gerçekleşti. Norveçli sanatçı Knut Åsdam'ın son dönemde tamamladığı "Abyss" ve Tripoli" adlı işleri "Uzun Bakış Kısa Bakış" sergisiyle izleyenlere sunuldu. Yedigöller Esen ve Pınar Gökbayrak bu vesileyle, Åsdam ile işleri, kentsel mekân kullanımı ve bireyin kentle kurduğu ilişki üzerine bir söyleşi gerçekleştirdi.*

## Mimarlık ve Şehirde Tekinsiz Hissetmek:

**Anthony Vidler'e atıfta bulunarak denilebilir ki, "mimarlıkta tekinsiz hissetmek" teması filmlerinizin ikisinde de baskın bir şekilde hissediliyor. Vidler'in de belirtmiş olduğu gibi tekinsizliğin belirtileri mekânsal korku -ki bu hareketlerde felce yol açar- ve geçici korkudur - ki bu da tarihsel unutkanlığa yol açar. Bu semptomların ilkinin "Abyss"de, ikincisini ise "Tripoli"de olmak üzere iki filminizde de görüyoruz. Kentsel çevrede mekânla kişi arasındaki gerilim en üst noktasına tırmanıyor. Bu nedenle kişi ile kişi ve kişi ile kent arasında bulunan bir mafsalsal nokta gibi "mimarlığı" işlerinizin merkezine yerleştirdiğiniz söylenebilir. Bu açıdan mimarlığın etkisini nasıl algıladığınızı açabilir misiniz?**

Mimarlığı bu şekilde kullanabilirim, zira mimarlık tarihsel -sosyal ve ekonomik olaylara tanıklık etmektedir. Mimarlık aynı zamanda kurumların ya da gücün, kişiye ya da sosyal kurumlara olan farklı derecedeki uzaklıklarına da tanıklık etmektedir – örneğin bir kişinin odası ya da her zaman gittiği kafe ile kurduğu ilişkideki farklı büyük bir konut gelişimi ya da iş kompleksi ile kurduğu ilişkideki farklılık gibi. Tüm bunlar kurum ya da güç pozisyonlarının olasılıklarını ya da değişik derecelerini temsil etmektedir.

Bu yüzden eğer bu durum aşağı yukarı güncel bir olayı temsil edebilirse, mimarlığın tarihsel imgeleri -stil, malzeme, bakım veya bakımsızlık- zamansal bir gelişim temsil eder. Mimarlıktaki bu izler, değişen ihtiyaçlar ya da politik önceliklerle alakalı olarak gündelik veya -savaşlar ya da sosyal krizler tarafından bırakılan izler gibi- travmatik olabilir. Açık olan şey şudur ki, tüm açılardan her yerde insan vardır, bu insanlara ait yaşanmışlıklar vardır, bunlar zamana, o anlara ve ekonomik gelişmelere kendilerini tabi etmiş ya da ettirilmişlerdir. Kimisi yeni bir işe başlar ya da işini kaybeder, kimisinin evden ayrılması gerekir, kimisinin taşınması... Kendiliğinden ya da bir tasarım sonucu belki bir mahalle yaratılmış, bir diğeri silinmiştir. Bu şekilde mimarlığın yer aldığı yapısal çevre, sosyal gruplar ya da kişiler

1,2 "Tripoli" filminde terk edilmiş kent mekânlarında bireyin yalnızlığı ön plana çıkıyor.



2

üzerinde oynanan güçleri anlatmak için çok iyi bir araç olarak öne çıkar.

Obje olmanın günlük süreci içerisinde, kişinin çevresiyle dinamik ve izahi bir ilişkisi vardır. Kendisini anlayabilmek için -bilinçaltında bile olsa- kişi günlük hayatındaki mekânlara bir anlam katmaya kalkışır ve çevresiyle dilsel bir oyun içerisine girer. Dolayısıyla mimarlık, bu dilsel karışım ya da kesintisiz temsiliyet ya da sunum içerisindedir. Mimarlık işin içine dahil olan şahısların yorumlayıcı tasarımı içerisine girer, çünkü insanlar sadece özümsemez, aynı zamanda çevreleri ile ilişki yaratır ve genellikle de tasarlanma amacından farklı olarak strüktürleri değişik şekilde kullanma yolları bulurlar.

Tekinsiz olan -görünenin yansıması veya ikizi olarak- elbette yapıları çevrede kendi rolüne sahiptir. Bu çevre kendimizi içinde bulduğumuz sosyal ve kişisel koşulları ve günlük hayatımızda görünür olmayan ya da bastırılmış birçok şeyi ifade eder: Kamusal alanın kontrolü, soylulaştırma aracılığıyla sosyal bir grubun silinmesi ya da savaşın ekonomik etkilerinden biri olarak toprağın sessizce uzayıp gitmesi gibi. Bu durum gizli eğilimleri tetikleyebilir veya çevrenin diğer yüzünü temsil edebilir, insanlar ve bu insanların yerleştiği ya da işgal ettiği çevre ile aralarında karışık ya da travmatik ilişkilere yol açabilir. Tekinsiz

olan kültürel tarih aracılığıyla değişik yollardan tarif edilmiştir, ancak tekinsizlik için yapılan tanımlamalardan biri kültürel düzene ya da şahsa ait bir tehdite dair ipucu verir; Freud'a göre bedeni yorarak ve özneyi güçlü ve empatik olmayan süreci içerisinde silerek (öznenin bakış açısından) doğanın kaosunun verdiği gözdağı ile gösterilmiştir. Öznelliğe olan bu tehdidi bir dinamik olarak ilginç bulurum, özellikle Caillois ile psikastenî\* fikir olarak gelişen (Lacan'a da kamuflej ve birörneklik fikirlerinde esin veren) şey içerisinde. Psikastenide kişinin koordinatların, gücün ya da özneliğin merkezinde olmadığını deneyimlediği mekân arasında bir kriz vardır. Öznellik kişiden mekâna, hatta diğer türlere doğru kayar. Kişi mekân tarafından tahrik edilmiş ve tüketilmiştir. Bu mekânsal ve kişisel bir çözülmeye doğru tekinsizlik eşliğini aşmayı ifade eder. Günlük yaşamda bu durumla daha az tümleyici, ancak daha dinamik yollarla yüzleşiriz. Özne olmak ile kendimizi öznelleştirme arasında çekilir ve orada sıkışırız. Bir şey bizi çekerken diğeri bırakır. Özne olarak kendimizi açıkça ifade etmek ve dili terk ederek özneliğimizi çürütmek arasına çekiliriz, fakat aynı zamanda isteyerek ya da istemeyerek şehirdeki diğer kurumların ya da özneliklerin dilsel dinamikleri içine de gireriz. Diğer insanların üzerimizdeki etkileri, sokaktaki rolümüzün ne olduğu ya da bir alışveriş

merkezi veya bir televizyon röportajı için belirli amaçlara hizmet etmek gibi örnekler bu durum için verilebilir.

## Kentteki Etkileri İkiye Katlamak:

**Ayna metaforuna (ikileme, ikiye katlama) "Abyss" filminde sıkça referans veriyorsunuz. Oslo Mimarlık Okulu'ndaki "Recombinant Place: Cloaked Mirror Body" adlı enstalasyonunuzda da aynayı mekânsal bir malzeme olarak kullandığınızı görüyoruz. Kentsel bir mekânda aynayla bireyin kurduğu ilişkide önemli olan nokta nedir?**

Öncelikle sorunun başlığıyla ilgili olarak şehir ve onun çifti, biz bu çifti "şehir" olarak adlandıralım, koparılamaz bir bağa sahiptir. "Şehir" şehrin tekinsizliği gibidir, onun öteki yüzüdür ve bastırılmıştır, fakat yine de şehrin önemli bir parçasıdır: Sadece arzu ve fantezi dünyası üretmekle kalmaz, kendi temsilci yüzündeki görünmez olan her şeyin şehri olarak "şehir" aynı zamanda yaşanmışlıkların farklı bir şekilde bir araya gelişini de temsil eder. Bu bana Soğuk Savaş esnasında Norveç ve Sovyetler Birliği sınırı boyunca Norveçlilerin sınırın karşı tarafındaki Sovyet askerlerine bakmamayı nasıl öğrendiklerini hatırlatıyor. Kendilerini şok eden şey ise, Demir Perde düştüğü



3



4



5

zaman böğürtlen toplamaya gittikleri yerin aslında kendilerini gözetleyen bu insanlara "merhaba" deme mesafesinde olduğuydu, buldukları yerden Nikkel isimli kasabadaki apartmanlar dahi görülebiliyordu.

İdeolojik bölünme bu işin sadece bir kısmıydı, geriye kalan diğer kısım görüleliyordu. China Mieville, "The City and The City" isimli iki boyutlu cinayet hikâyesinde benzer bir şey kullanmıştır. İlk başta insanların Soğuk Savaş dönemindeki Berlin gibi ideolojik olarak bölünmüş bir şehrin değişik alanlarında yaşadıklarını düşünürsünüz; aslında tek bir kent ideolojik olarak farklı iki şehir tarafından kullanılmaktadır ve herkes diğer topluluğu görmemeyi öğrenmiştir. Şehrin diğer çiftiyle ve aynalama fikriyle alakalı olarak burada belirtilmesi gereken nokta ise, gereklilik ve alışkanlık yüzünden göremediğimiz birçok şeyin olmasıdır kent yaşamında. Bu şeyler ya istenmemektedir ya da önemsiz olarak adlandırılmaktadır. Bunların pek çoğunun görünmez olmasının sebebi insanların değerleri ya da fikirleri açısından istenmez olmalarıdır ve bunlar kesin olarak denilebilir ki diğer şehrin, yani "şehir" in yapı taşlarıdır.

Ayna, izahi bir uzaklık aracılığıyla açıklık ve belirginlik vermesiyle bilinir (bir toplumun aynasıdır). Aslında aynı zamanda farklı bir boyuttur da, bize bazı şeylerin olmadığı biçimde gözükmesini sağlar: "Pekâlâ, insanlar aynada daha iyi gözükürler çünkü kendilerini başkalarından farklı görürler, her şey tersine dönmüştür. Pozitif olan negatif, negatif olan pozitif olur" (Abyss). Kişi elbette narsist bir ilişkiye sahiptir -her şey gözlemlendiği zaman sonsuz derecede büyüleyici olur- yabancılaştığı ve "aksettirildiği" zaman bile. Dolayısıyla bir kişi veya bir topluluk kendisini bir döngü içerisinde kalabilir ya da kendisinin ters yüz edilmiş aksini gözlemlerken yakalanabilir.

Filmlerde, bir seviyede, bu bakış ontoloji ve optik ile ilgilidir, aynalar ve yansımalar filmin strüktürünün ve anlatımının ayrılmaz parçasıdır. Bu yüzden bu bir filmde yer aldığı zaman, bakış ve imaj süreci ve elbette sosyal ve ekonomik malzemenin filmsel imaj içerisinde yer alış biçimiyle ilgili olarak filmin kendisi hakkında yorumda bulunur. Foucault'nun gözlemlendiği gibi, aynanın ilginç bir yanı da bir obje olarak fiziksel ya da

3-5 "Abyss" filminde ana karakterin kente etki edemediği kentin içindeki hareketi, adeta mekânlar arasında yüzdüğü görülüyor.

sosyal durumumuzu okuyan ve yorumda bulunan başka bir mekân yaratmasıdır. "Heterotopia"nın bu ayrıntılandırılmasıyla Foucault ayna imajını "ütopya" olarak görürken -toplumda yer almayan ve "var olmayan bir mekân"- aynanın kendisini bu yansımayı yaratan fiziksel bir obje olarak "heterotopya" olarak adlandırır; krizlerin ya da sapmaların toplum içerisinde üretilen ve varolan "olmayan-mekân"ıdır.

"Cloaked Mirror Body"deki referans ise, filmlerdeki ile aynı şey değil. Buradaki referans Samuel Delaney'in bilimkurgu edebiyat ürünlerinden ve kendisinin cinsellik, öznel ve mekânın yeni yapılandırma fikirlerinden gelmektedir. Gizleme sistemi ve aksettirme, bir şeyi gizlemenin iki farklı yolu olabilir; fakat bilimkurgu anlamında ayrıca farklı öznel ve farklı vücutlar ve kimlikler sergileyebilme fantezisi de olabilir.

## Karakterin Çevresi ile İlişkisi:

"Abys" filminde, iki farklı dünya görüyoruz; bir yanda büyük ölçekli müdahalelerin gerçekleştirildiği makro bir alan olarak "Olimpiyat Köyü", diğer yanda ise samimi kişisel ilişkilerin yer aldığı mikro bir alan olarak pazar alanı. Ana karakter bu iki alan arasında gelip gider, ancak bu iki ortama benzer biçimde tepki gösterir. Bu iki farklı alanın seçilmesindeki ve karakterin iç dünyası ile ilişkisindeki kararlar neydi?

Okwui'nin karakteri, "O", ile ilgili düşündüğüm şey onun bütün film boyunca, diğer karakterlerden farklı olarak, ortamlar arasında yüzmesiydi. Kendi dünyasında hareket ettiğinde bile bu bir fantezi gibiydi (dükkânı kelimelerle soymak). Ancak kendisinin fiziksel bir problemi vardı ve bu problem de kendisini bacağı vasıtasıyla gösteriyordu (spor salonunda ve parkta anlatıldığı gibi). "O"nun çevresindeki dünya aynı zamanda ekonomik bir değiş tokuş yaşamakta ve buna tanıklık etmektedir; paranın değiş tokuşu, vücut sıvılarının alışverişi, malların fiziksel agresyonun değişimi film boyunca gösterilir. "O" bunları idrak etmiş, kendisi de idrak edilmiştir; fakat hiçbir zaman sakin değildir. Kontrol "O"nun elinde değildir ve hareketleri de bu gerçeği değiştirmez. Yapabildiği şey hareket etmektir. "O"nun içinden geçmekte olduğu süreç sadece dışarıdan bir şeyle alakalı değildir, aynı zamanda bu bir içsel süreçtir. Çevresindeki dünyayı görünür

detaylarla anlatır, fakat başka bir sahnede tekrar halüsinöjenik psikolojik gözlemlerin içine sürüklenir.

## Şehirdeki Birey / Şehre Karşı Birey:

**Filmlerinizde karakterlerin birbirleriyle ve şehirle olan ilişkileri (bu mekâna ait olup olmadıkları) muğlak bırakılmış ve öyle gözüküyor ki bu bilerek verilmiş bir karar. Bireyin şehir içindeki konumunu nasıl yorumluyorsunuz?**

Benim şehri kullanmam farklı öznelliklerin kırsal alanda olmadığı anlamına gelmez, ya da toplumdaki büyük modern ve tarihsel değişiklikler kırsal alanda gerçekleşmez diye bir şey de yok; elbette de olurlar. Şehri filmlerimde kullanmamın sebebi bir parça benim hep şehirle ilişkide olmamdan, kısmi olarak da şehrin bize görsel ve sosyal yoğunluk sağlamasından kaynaklanıyor. Sonucu sebepse bir sanatçı olarak benim için bir çerçevede, görsel sekmede, kullandığımız ya da işgal ettiğimiz özel ya da kamusal alanlar üzerine olan karşıt iddialar içerisinde "göstermek" eylemini kolaylaştırması.

Şehirdeki birey (kırsalda olduğu gibi) pek çok farklı şey olabilir. Elbette şehri farklı kılan şey şudur ki şehirler başka yerlerden gelmiş insanlara ait olan yoğun arzuların ve ihtiyaçların yerleridir. Ekonomik, sosyal ve politik nedenlerden dolayı, insanlar şehirlere göç ederler. Fakat elbette şehirle güçlü bağlara sahip olan ve kuşaklardır orada yaşayan ailelerden gelen insanlar da vardır şehirlerde. Bazı şehirlere gittiğinizde iki hafta içerisinde sanki yüzyıllardır oraya aitmişsiniz gibi hissedersiniz, aksi durumda da otuz yıl dahi geçse şehir sizi kendisine yabancı hissettirir. Kişinin şehirle kuracağı ilişkiye dair söylenecek genelgeçer bir söz yoktur. Benim ilgimi çeken şey ise birey ile bir yer arasındaki ilişkinin tarih ve değişim sürecine son derece bağlı olmasıdır. Ait olduğunuz topluluğun alışkanlıkları ve gelenekleri sadece güncel değişikliklerin değil, değişimin tarihi ve insanların hareketlerinin izlerini de taşır. İnsanların, alışkanlıkların, paranın ve kültürün, şiddetin ve barışın göçü. Bir önceki sorunuzda belirtmiş olduğunuz gibi şehirlerde mikro olan ve makro olan arasındaki en güçlü ve görünür bağa sahiptirizdir. Güçlü ve etkili temel politik organizasyonlarıyla New York'u örnek olarak ele alalım, bunlar küçük



topluluklarda önemlidirler ancak şehir hayatında hiçbir zaman politik gücü ele geçirme şansları yoktur. Dünya üzerindeki birçok insanın günlük yaşam gerçeği olmasının dışında, bence, bir şehir çağdaş toplum içerisindeki birçok ana mücadeleyi ve insanların sahip olduğu kararlılık ve güce farklı biçimlerde ulaşmayı ortaya çıkarır ve görünür kılar.

## Kentsel Mekândan Beklentiler:

**“Tripoli”deki bir karakter “mekânın güzelliği ve çirkinliğinin konuyla alakası olmadığını, önemli olan şeyin mekânın güvenilir ve insanlarla dolu olup olmadığını” olduğunu savunur. Bu anlamda, kentsel mekândaki öncelikler ne olmalıdır?**

Aslında bu açıklama, Niemeyer’in bitmemiş bir kompleksi içerisinde sadece bir karakterin düşüncülerinden ibaret. Buradaki nokta sosyal bir düzen içerisinde, belki kullanımın ve şehir içerisinde bir şeyin nasıl yer aldığına, aslında nasıl gözüktüğünden daha önemli olduğudur. Karakter der ki, eğer boş bir restorana gelerseniz mimari kaliteden ziyade orada yemek yemenin güvenli olup olmadığıyla ilgilenirsiniz.

Geçtiğimiz yıllarda prestijli mimarlık üzerine çok fazla vurgu oldu, sıklıkla da “yeni liberal” zenginlik içerisinde. Bu binalardan bazıları gerçekten de hayranlık uyandırıcı, ancak çoğu insanda soğuk bir his bırakıyor, çünkü çoğunun temsil ettiği şey ekonomik ve kültürel güç. Bu da elbette bu imlem bölünmesinin hangi tarafında kendinizi bulduğunuza -temsil edilen güce ne kadar ulaşma şansız olduğuna- bağlı olarak bir yabancılaşma kaynağı oluyor. “Tripoli” isimli filmimde mimarlıkla olan ilişki Niemeyer’in iyimser ve muğlak eserinin savaş yüzünden tamamlanamaması yüzünden hem melankolik hem de travmatiktir. Oditoryum bir cephane deposu haline gelir, seyir terası da askeri helikopterin inme yeri... Ben daha çok mikro mimarlık ile ilgileniyorum; insanların günlük yaşantılarındaki, insanın kendi ölçeğine yakın ölçekteki küçük müdahaleler gibi. Bence mimarlar binalar arasındaki mekânlarla daha çok alakadar olmalılar, çevremizdeki tüm alanlar olumsuz bir biçimde varolan binalar tarafından tanımlanıyor. Bunlar bizim ulaşımımızın olduğu alanlar, günlük

6



7

6,7 Depo İstanbul'daki sergi mekânı, sanatçı tarafından filmdeki kısırlılığın hissini seyirciye geçirmek üzere tasarlanmıştır.

8 “Abyss” filminde pek çok karede ayna metaforuna göndermeler yer alıyor, şehrin öteki tekinsiz yüzüne vurgu yapılıyor.

GÖRSELLER  
1-5, 8 © Knut Åsdam  
6, 7 © Ali Taptk

hayatımızda bu alanlar içerisinde hareket ediyoruz. Belki de yeni bir tür radikal peyzaj mimarlığı ortaya çıkmalı, bunlar ana mimari projelerin çevresine çakıl taşları ve birtakım bitkiler koymakla değil, daha çok bağımsız bir biçimde aradaki kamusal alanların sosyal dinamikleri ile ilgilenmelidir. Sorunun tam yanıtı olmamakla birlikte, bence kentsel mekândaki öncelikler esasen sosyal olmalıdır: Hareketi sağlamak, farklı sosyal grupların ve isteklerin aynı anda elde edileceği, bir arada olabileceği alanlar yaratmak.

## Sanat Nesnesinin Kendisi Olarak Sergi Mekânı:

**Sergi alanını sanatınızın bir parçası yapıyorsunuz. Alanı tasarlıyorsunuz. Depo İstanbul'daki son serginizde, sergi alanlarının mikrokozmosu içerisinde seyirciye filmlerinizideki endişe ve sıkıştırılmışlık hissini yansıtıyorsunuz. Filmdeki ve "sergi alanındaki" mekânların ilişkisini nasıl algılıyor ve üretiyorsunuz?**

Paralel bir biçimde ilerliyorlar: Bir film üzerinde çalışırken, genelde belirli bir alan üzerine bir ilgi geliştiriyorum. İlk başlarda bu gece ve seks kulüpleriydi, daha sonra parklar ve meydanlar oldu, şimdilerde ise tellerle çevrili alanlar ilgimi çekiyor. Metamorfik bir çeşit hologram olarak, gerçek sosyal alanların üç boyutlu optik sunumları olarak enstelasyonlarımı düşünürken, alanlardan sözlü olarak alıntılar yapmaya çalışırdım. Şimdi ise enstelasyonlarımda sosyal alanların anlatımında bu derecede sözel olmaya ihtiyaç duymuyorum, meselelerin belirtilmekten ziyade daha çok oyunun içerisinde olduğu fikir verici ve gevşek bir yaklaşım kullanıyorum. Fakat her halükarda film üzerinde çalışırken, belirli alanlara karşı bir ilgi geliyor, bazen film süresince ve sonra enstelasyonda bunlar bir araya getiriliyor.

Bu iki şeyi bir sergide bir araya getirme nedenimin ise, izleyicinin bedenine olan ilgiyle ve yine izleyicinin fiziksel ve psikolojik olarak hareket eden bir varlık olarak edindiği deneyimleriyle ilgisi var. Bu hareket kişinin bir objeyle nasıl bağlantılı olduğuyla ilgilidir ve sizin ilişkili olduğunuz objenin karakteri içinde yön değişiklikleri yaratır. Bunun hareketin sadece bir şey üzerindeki perspektifi değiştiren bir hareket olduğunu savunan paralaks bir fikir olduğunu düşünebilirsiniz,



8

fakat aslında hareket ettiğinizde gözlemediğiniz şeyler içerisinde ontolojik bir yön değişikliği olur. Bu şeyler değişir ve hareket yüzünden siz de değişirsiniz. Bu dinamiği bir enstelasyon üzerinde çalışırken ve bu belirli imgeleyicilerle -diyelim ki uluslararası mimarlık şirketi veya basitçe içinde bulunduğunuz mekândaki başka bir bedenle ilgili- alakalı olduğunda akılda tutmak iyidir. Bu yüzden izleyici de sindiren, yorumlayan ve enstelasyonu bir dereceye kadar üreten bir kişi olarak -hareket, dikkat ve bazen de bunların ikisi de olmadan- işin içine katmakla oldukça ilgilim.

Sergi alanı dinamiğinin bir başka yönü de var: Bir sergi bağlamında ve özellikle de zamana dayalı medyada, kişi dikkatin ve konsantrasyonun farkında olmalı ve izleyicinin örneğin filme konsantre olma ihtimalini düşünmelidir: Örneğin 43 dakika uzunluğundaki "Abyss" filmi hemen sergi mekânının girişindeki karşı duvara yansıtılarak göstermek benim için pek işe yaramayacaktı. Mekânın içine ve bir ayağınız içeride bir ayağınız dışarıdayken filmi müzakere edemeyeceğiniz enstelasyonun derinliklerine yerleştikten sonra bu hareket eden materyale doğru gelmelisiniz. Eğer istediğiniz buysa, bu mekân filmin içine dalmanıza izin veren bir mekân olmalı. Enstelasyonlarla çalışmak böyle bir şeydir, filmin ve mimari elemanların birlikte bir iş biçimlendirmesini mümkün kılar, kişi filmin sadece bir sahnesini izlese ve sırf bunu görmek için mekâna doğru ilerlese bile.

\* Psikasten – fobi, obsesyon ve ileri derecede endişe ile tanımlanan bir tür psikolojik rahatsızlık.

İngilizceden çeviren: Gülin Şenol

### Abyss, 2010

43 dakika, 35mm film - HD, Renkli, 5.1 ses, 1:1,85

Yapımcı:

Filmhuset (Oslo) ve City Projects (Londra) ile Bergen Kunsthall.

Destekleyenler:

Norveç Film Fonu, Sanat Kurulu (Londra), Norveç Sanat Kurulu, Fritt Ord (İfade Özgürlüğü Vakfı); Norske Billedkunstnere ve Bergen Kunsthall.

### Tripoli, 2010

24 dakika, RED - HD, renkli, stereo.

Yapımcı:

Knut Åsdam Studio (Oslo) ve Bergen Kunsthall (Bergen)

Destekleyenler:

Norveç Sanat Kurulu (Oslo), Norske Billedkunstneres Vederlagsfond (Oslo) ve Bergen Kunsthall (Bergen). Galeria Joan Prats, Barselona; Gasser & Grunert, New York'un izinleriyle.

## KNUT ÅSDAM INTERVIEW

---

Questions by pınar gökbayrak & yadigar esen

Original interview translated to Turkish and published in the architectural magazine Betonart, fall 2011.

1. *Architecture and the feeling of uncanny in a city:*

The feeling of “uncanny in architecture” (referring to Anthony Vidler) is dominant in both of your movies. As Vidler points out, symptoms of uncanny are spatial fear - leading to paralysis of movement- and temporal fear -leading to historical amnesia. We see both of these symptoms in your movies; the former in “Abyss”, the latter in “Tripoli”. The tension between the individual and the space climbs to a climax in an urban environment. Therefore, you seem to place “architecture” at the core of your plot; as the conjunction point between individual-to-individual; individual-to-city. Would you elaborate how you perceive the effect of architecture in this point of view?

I can use architecture in this way since it testifies to historical — economic or social — circumstances. It also testifies to different degrees of distance of an agency, or power, to an individual or social body, e.g. the differences in one’s relationship in power to one’s room or regular café to that the relationship to a large housing development or business complex. These all represents different degrees or possibilities of positions of power or agency. So, if this could roughly represent a contemporary situation, the historical signifiers of the architecture — of style, of materials, of repair or disrepair — represent historical development. These markings on architecture can be every-day to do with changing needs or political priorities, or traumatic – as marked by war or social crisis. It is clear that in all these aspects there are people, and their lived lives, that have been involved; subjecting themselves to or being subjected to these times, moments and economic developments. Somebody got a job or lost one, somebody had to move out as someone else moved in. A neighborhood was perhaps created, another one erased, organically or by design. In that way, the build environment, in which architecture takes place, is a good tool for narrating different forces that play upon the individual or a social group.

As part of a daily process of becoming a subject, one has a dynamic and interpretative relationship to one’s surroundings. In order to understand oneself – even subliminally – as a person, one enters into a linguistic play with one’s surroundings, digesting and attempting to “make sense of” the places of one’s every day. So, architecture is in this linguistic mix, or seamless presentation and representation, and enters the interpretative creativity of the subjects involved, because people do not only digest, they also produce relationships to their environments, and often find other ways to use structures than the way they were designed, especially groups of deviation or crisis.

The uncanny, as a double or flipside to the apparent, of course, has a role within the built environment. This environment signifies the social and personal conditions we find ourselves in, and many things are repressed or barely visible in the every day: It

can be through the control of public spaces, or the erasure of social groups from an area through gentrification (Abyss), or the silent expanses of ground left as a result of the economic consequences of war (Tripoli). This can represent highly charged undercurrents, or flipsides of the environments and can open up traumatic or confused relationships between people and the environments they move in or occupy. The uncanny has been represented in different ways through cultural history, but one of its descriptions hints to a threat to the subject and to cultural order, e.g. for Freud this was shown with the threat of nature's chaos overwhelming the body and erasing the subject in its forceful and seemingly non-empathic process (from the view of the subject). This threat to subjectivity I find interesting as a dynamic, and especially in what developed as the idea of the psychasthenic with Caillois (and which inspired Lacan to his ideas of uniform and camouflage). With psychasthenia, we have a crisis in the relationship between personality and space in which one experiences that one is not the centre of the coordinates, power or subjectivity. Subjectivity shifts — from the individual — to that of the space or even other species. One is seduced by and consumed by space. This could in these terms signify to go over the threshold of the uncanny into a spatial and personal disintegration. In the every day, we are faced with this on a more dynamic and less totalizing way. We are pulled between being subjected and subjectifying ourselves. Something pulls and something lets go. We are pulled between articulating ourselves as a subject and negating our subjectivity by abandoning language, but we are also willingly or unwillingly entering into the linguistic dynamics of other agencies or subjectivities within the city: Through the projection of other people onto us and what our role is on the street, or by being made to serve certain purposes for a shopping centre, a TV reportage or what have you....

2. *Doubling effect in a city:*

You refer to the metaphor of mirror (and doubling) frequently in "Abyss". We also see that you use mirror as a spatial material in of your installations, "Recombinant Place: Cloaked Mirror Body" in School Architecture (AHO) in Oslo. What is characteristic in the relationship of an individual with the mirror in an urban environment?

First, relating to the title of your question. The city and its double, lets call it 'the city', have an unbreakable bond. "The city" is like the uncanny of the city, its flipside and suppressed, which nevertheless is an important part of the city: Not only does it produce desire and fantasy realms, "the city" also represents a different organization of lived life than in the city, by being a city of all that is unseen in the city's own representational surfaces. It reminds me of, during the cold war along the border between Norway and the Soviet Union, the locals on the Norwegian side had learned not to see or look at the soviet soldiers on the other side of the border (mostly a river or a lake), and the shock they experienced when the iron curtain fell and they realized that their remote berry-picking place out in nature was not only close to people watching them, that one could say hello to, but also that one could see the apartment complexes of Nikkel, a town. The ideological divide was such that for one side, the other side could not be seen. China Mieville has used something similar in his double-dimension crime story "The City and The City", where what you think at



first are people living in different areas of an ideologically divided city like cold war Berlin, is in fact one and the same area — streets buildings and all — occupied by two ideologically different cities, where they have learned to unsee the other society. The point to mention this here, in relation to the double of the city and the idea of mirroring, is that in fact there are many things that by necessity or habit we unsee in our every day in the city. Things that are either undesirable or that are experienced as unimportant. Several of these things that are unseen in peoples everyday are also things that are unseen because they are undesirable in relation to people's values or opinions. These are aspects that definitely are the building blocks of the other city, "the city".

The mirror has the reputation of giving clarity through interpretative distance, ("it is a mirror of society") while in fact it is another dimension, something that shows us things they way they are not: "oh well, people look better in the mirror because they see themselves differently from anyone else – they see themselves mirrored – everything the wrong way around. Positive becomes negative, or the other way around." (Abyss). One has the narcissistic relationship for sure — things becoming endlessly fascinating when they can be observed – even as estranged or "mirrored", so a person or a society can get caught in a loop of observing one's mirror image, one's inverted double, and according to myth, this can make us dysfunctional or desubjectified in relation to society, a bit like the uncanny.

In films that, on one level, are so much about optics and the ontology of the gaze, mirrors and reflections are an integral part of narration and of structuring the film. So when this is mentioned within a film, it is away to comment on the film itself, the processes of the image and the gaze, and of course also about the way social or economic material can occur within the filmic image. As Foucault observed, an interesting aspect of the mirror is of course as an object that facilitates another space that reads and comments on our situation — physical or societal. In this elaboration of the 'heterotopia', Foucault explains that while the mirror image can be seen as a Utopia – a non space that does not exist in society – the mirror itself as a physical object that creates this reflection is a heterotopia a non-space of deviation or crisis that exists and is produced within society. This is something I think about in relation to both my films and my installations. With "Cloaked Mirror Body" the reference was not the same as in the films, but come from the sci-fi literature of Samuel Delaney, and his ideas of new configurations of place, subjectivity and sexuality. Cloaking and mirroring can be two different ways of hiding something, but in a sci-fi way, it can also be a fantasy of being able to take on different subjectivities and perform different bodies or identities. So what you are left with is an agency, a process of subjectivity that can take on different desires.

### 3. *Relation of the character with its surroundings:*

In the movie "Abyss", we see two different worlds; Olympic Village construction as a macro-space where large-scale interventions are realized and a public market, as a micro-space where intimate interpersonal relationships take place. The main character goes between these two places but reacts to these two different mediums similarly. What is specific with the choice of these two different places and its relationship with the character's inner world?

What I thought was that Okwui's character in *Abyss*, "O", was to be floating through the piece, not really being grounded, unlike the other characters. Even when she is acting in her world it is like a fantasy (robbing the store with words). But she has a physical problem that presents itself with her leg (narrated in the gym and in the park), so physicality catches up with her. At the same time she is undergoing and witnessing economics exchange in her surrounding world; exchanges of money, bodily fluids, goods and physical aggressions which are littered through the film. So she is implied and understands that but she also never settles, as if she is not in at her base, her turf. There is a sense that she is not in control, and that her activity does not change that reality. But what she can do is move. The processes she goes through are not just relating to something external, but they are about internal processes. She narrates the world around her in material details but then in another scene drifts into hallucinatory psychological observations.

4. *Individual in a city / individual vs. city:*

The characters' relationship with each other and the city (whether they belong to those spaces or not) are ambiguous and it seems that this is a deliberate decision. How do you interpret the position of the individual in the city?

My point with using the city is not that different subjectivities don't occur in the countryside, or that the large contemporary or historical changes of society aren't apparent in a rural area — of course they are. My use of the city is partly caused by that I have always lived in relation to a city, and partly because a city provides a visual and social density, which makes it easy for me as an artist to show, within a frame or a visual sequence, the opposing claims upon the public or private spaces that we use or occupy. The individual in the city (as in the countryside) can be many different things. Of course a particular aspect of the histories of the cities is that they are condensed destinations of desire and need, for people that come from other places. For economic, social or political reasons, migrants mostly move to cities. But of course there are also people within cities with strong ties that grew up in families that had been there for generations. Some cities make you feel like you belong there after two weeks, others will make you feel like a stranger after 30 years. There is nothing singular to be said about the relationship that one can have to a city as an individual. What interests me is that the relationship between an individual and a place is so tied to processes of change and of history. The habits and conventions of your society are not just marked by contemporary change but by a history of change and movements of people. Migrations of people, habits, money and culture, of violence and peace. All processes that people live their lives through and that marks their ability to influence their situation. Within the cities, also, you have the strong and apparent, axis between micro and macro as you mentioned in your other question. Take NYC as an example, with strong and effective grass roots political organizations that are important in small communities but that will never have a chance of getting political power in the city at large. Apart from being the everyday reality of most of the people on earth, to me, a city reveals and makes visible many of the main struggles in contemporary society and the different access to power and determination that people have.

5. *Expectations form an urban space:*

A character in "Tripoli" states that "beauty or the ugliness of the space is not relevant; what is important is if it's safe and full of people." In these means, what should the priorities be in an urban space?

Well, that statement is only that of one character, as one opinion, in the site of Niedemeyer's unfinished complex. The point is that in the social setting, perhaps *usage* and how something takes part in the city is more important than how it looks. The character says that if you come into an empty restaurant you are more concerned if it is safe to eat there than if it has good architectural qualities. In recent years there has been such an emphasis on prestigious architecture, often in "new rich" liberal circumstances. Some of these buildings are amazing, but many leaves one cold, because all they represent is economic or cultural power or provincialism. This is of course a source of alienation or attachment depending on which side of the signification divide you find yourself — to what degree you have access to the power represented. In the film Tripoli, the relationship to architecture is of course both melancholic and traumatic, since the optimistic and ambitious project of Niedemeyer was never completed because of the war. The auditorium became instead an ammunition storage, a viewing platform a military helicopter landing pad etc. When I am in the question of architecture, perhaps we could see a bit more micro-architecture, small involvements in people's every day, on a scale that is closer to the scale of people's bodies. In my end of the world, I think that architects should become more engaged with the spaces in between buildings, all the spaces that are negatively defined by buildings. These are the spaces that we have access to, that we move through in our way through our every day lives. Or perhaps we can get a new breed of radicalized landscape architects that are not merely putting some plants and gravel around the "main" architectural projects, the buildings, but that work independently with the social dynamics of the public spaces in between. So I see I didn't really answer your question, but to answer bluntly, I think the priorities in urban space are primarily social: To make the movement and care for people work, and to make spaces in which different social groups and desires can latch on.

6. *Exhibition space as a part of the artwork itself:*

You make the exhibition space a part of the artwork. You design it. You reflect the anxiety and the entrapped feeling in your movies to the viewer in the microcosm of the exhibition space. How do you perceive and generate the relationship of the "spaces" in the movie and the "exhibition space" of the viewer?

They develop in parallel: When I am working on a film, I am often also developing an interest in a particularized place. Previously it has been night clubs or sex clubs, then parks and squares, and recently different types of fenced off areas. While I used to think of my installations metaphorically kind of like holograms, 3d optical representations of real social spaces, and I used to try to quote the spaces quite literally, I now do not see the need to be so literal in the quotation of social spaces in the installations, and used a more suggestive and looser approach, where the issues

are at play rather than declared. But in any case, an interest in particular places develop alongside working on a film, sometimes inspired by the process of the film, and then in an installation this is brought together.

Now, the reason for bringing these two things together in an exhibition has to do with an interest in the body of the viewer, and the experience of the viewer as a physical and psychologically moving being. This movement also creates shifts in how one relates to an object and in the character of the object you relate to. You might think of the idea of parallax, in which the movement is not only a movement which changes the perspective on something, but in fact, there is an ontological shift in what you are observing when you move. It changes and so do you because of the movement. This dynamic is good to keep in mind when working on an installation and when it relates to specific signifiers — say that of international corporate architecture or simply in relation to another body in the space that you are in. So I am quite interested in involving the viewer as someone who is seamlessly digesting, interpreting and producing the installation to a degree — through movement and attention (or lack of those). Then there is also another part of the dynamic of the exhibition space: In an exhibition context, and in particular with time based media, one has to be aware of the attention and concentration of the viewer, and think of the possibility of the viewer to concentrate on e.g. the film. It will not work, for example, for me to have *Abyss*, which is 43 minutes long, just projected on a wall immediately opposing the entrance doorway of an exhibition room. You have to come to that moving material, after settling into the space, and into a depth of the installation where you cannot negotiate the film with one foot outside and one foot inside of the gallery space. It has to be a place that allows you to sink into the film if you want to do so.

Working with the installations like this, allows the film and the architectural elements to form a work together, even if one only sees a scene of the film but moves through the space to see it.