



Elif Batuman

1. Mustaches

In 2010, I moved from San Francisco, where I had been living for the six previous years, to Istanbul, where I had never spent more than a few days. (My parents are both Turkish, though neither is from Istanbul, and they moved to America before I was born.) I stayed in Istanbul for three years, writing for the *New Yorker* magazine.

At the time of my arrival, I knew that Istanbul had a thriving contemporary art scene. I didn't know much else about the scene, other than that it was thriving. But something about the way it was described, especially in the international press, rubbed me the wrong way. People in London and New York seemed to feel great glee at the fact that Istanbul, like so many of the world's cities, now had modern art institutions with concrete floors, white walls, and labels printed in a minimalist, sans-serif font, and that

you could stand in such a building and watch a video installation incorporating the image of a dervish, or of a woman doing something with a headscarf. The glee struck me as childish, deriving, as it seemed to me, from the “contrast,” “contradiction,” or even “paradox” between, on the one hand, the form of a “video installation,” and, on the other, the instant political content of a headscarf. Rightly or wrongly, I was irritated whenever I heard anyone observe that Istanbul was a city of contrasts, contradictions, or paradoxes, at once straddling both east and west.

For the first two years, I wrote about several forms of human endeavor I observed in Turkey, including leftist-anarchist football fanaticism and the excavation of Neolithic temples, but I didn’t write anything about contemporary art until 2012, when a friend curated a show by young Jewish artists at Istanbul’s matzo factory, an institution of which I was previously unaware. The matzo machine had been disused for years, ever since the owners realized it was cheaper to import matzo from Israel. The best work in the exhibit was by a contemporary Istanbul artist called Sibel Horada, who had gotten the old matzo machine running again, and had put paper through it, so that the paper came out imprinted like matzo. She called it ghost matzo, and hung pieces of it on a wire. A few days later I met Sibel for an interview at a pastry shop in Cihangir, a neighborhood named for a hunchbacked son of Sultan Süleyman. The hunchback had died young.

I liked Sibel immediately, maybe because of her striking red hair, which she periodically assimilates into an evolving sculpture called “Continuous Monument” (2002-present). She told me that her original work for the matzo factory exhibit had been titled “One Last Time,” reflecting her intention to bake one last batch of matzo in the machine. There had been problems with the gas and the heater, and one of the belts had snapped, and then it turned out that, if people were going to actually eat the matzo, the whole apparatus would have had to be disassembled for cleaning. “The Jewish people made matzo while running away

from the Pharaoh in the desert,” Sibel told me. “But I couldn’t do it in this factory.”

Sibel was a great friend to have in Istanbul, a city where she had lived most of her life, and where she knew any number of obscure historical facts. Her husband, Izel, was the same way. If you were walking down a street they would take you into the back of a restaurant and get the waiter to let you lean your head out the window so you could see a piece of a Genoese wall that had later been part of an Armenian monastery that was later converted into an orphanage that was also a belt factory. Our aesthetics weren’t exactly the same, but they were similar, and at a certain point, Sibel and I decided we had to work on a collaboration together. We were certain, at first, that the collaboration would involve mustaches. I no longer remember how exactly the mustaches came up, though there was indeed a certain mustache Zeitgeist in Istanbul at the time. Several articles came out announcing that Turkey had become the world leader in mustache transplants, a form of plastic surgery gaining popularity throughout the Middle East. The boom in mustache transplants was said by journalists to reflect the region’s tremendous economic growth, as well as the increasingly fraught nature of masculinity. The Turkish Prime Minister’s mustache, too, was often in the news. He was known for his loyalty to that mustache: he had been fired from his job at the Istanbul transport authority when, after the 1980 military coup, his boss, a retired colonel, had ordered him to shave it off. Prime Minister Erdoğan’s mustache belongs to the type known in Turkey as an “almond mustache,” and is associated with fascism, though it looks quite different from the so-called “nationalist mustache,” distinguished by its droopiness.

But I can’t honestly say it was Erdoğan’s mustache, or the international economy of mustache transplantation surgery, that motivated me and Sibel, so much as certain deeper historical contrasts and mysteries that seemed to be embodied in the figure of

the mustache itself: the boundary it represented between nature and culture, the way it was at once necessary and impractical. If you didn't shave it off, it grew by itself; but if you didn't shave at all, there was usually a beard, not a mustache. It didn't become a mustache until you had gotten rid of the beard. Anyway, anything that isn't purely functional is, in anthropology and archaeology, considered to be a locus of symbolic or sacred meaning. I learned that from reporting on Neolithic ruins. If a building isn't a house, it's generally a temple.

One day, Sibel and I made an excursion together to the Ottoman Bank Museum, which is where you can see some of the finest mustaches in Istanbul. The museum is located in the vault of what was once the Imperial Ottoman Bank, and is now, like the matzo factory, an art space. You can see many remarkable things in that vault: discounted coupons of the Ottoman debt from 1865; stock shares from the contested estate of a palace eunuch; the request of the dethroned Sultan Abdülhamid II that his account balance be delivered to him in Thessaloniki; and, most importantly for me and Sibel, a large collection of bank employees' identification cards, from branches all over the Ottoman Empire, ranging in date from 1906 to 1924. The photographs on these cards presented a rich typology of mustaches, with all their gradations of form and time: handlebar mustaches and walrus mustaches, Kaiser Wilhelm mustaches and pencil mustaches, toothbrush mustaches and mustaches that were ineffable.

On a visit to the museum together this summer, Sibel and I decided on the form our artistic collaboration would take: a cipher of mustaches, similar to the Sherlock Holmes Dancing Man cipher. We would classify the mustaches on all the bank's identity cards into nineteen types, and assign each type a letter, matching, as closely as possible, mustache type-frequency with letter-frequency. (Our alphabet would have no vowels, partly to simplify the code, and partly because the Ottomans didn't use vowels either: Turkish was written with the Arabic script until 1928.) We

were certain that we would find a message there, directing us to something that had been lost. This was both a vague and a specific idea. For example, it seemed perfectly possible that, by altering either the employees' names or their mustaches, the bank could have used the alphabetized record cards in order to spell out a message in the mustache cipher, indicating, perhaps, the location of some treasury funds that could well have been hidden during the period of the crippling Ottoman debt. The funds were most likely to be buried, or so it seemed to us, near the ancient Theodosian Walls, where Sibel had been helping me report a story about some endangered Byzantine lettuce fields, fields nearly as old as the walls themselves, slated for destruction to make way for a concrete park. It could have been a good thing for the Byzantine lettuces if we had found a treasure there, though, on the other hand, the municipality could always have dug up the treasure and then built the park anyway. In any case, Sibel and I never did decipher the mustache alphabet. Another mystery intervened—the mystery of the gigantic stone wing.

2. The Gigantic Stone Wing

The stone wing had come into our lives months earlier, when Sibel was doing an art residency at a turn-of-the-century Madrid slaughterhouse, now used as an art space. Sometimes it seems to me that nothing is itself anymore, and that everything is an art space, although perhaps this was always the case.

Matadero Madrid was located in the Plaza de Legazpi, toward the south of the city. At one end of the square stood a strange monumental object: an equestrian-looking statue, cloaked in a tailored drop cloth. It produced a discordant impression, bringing to mind Magritte's painting of two lovers with their heads swathed in fabric. You could see, from the shape of the cloth, that the composition involved a horse. And yet, once you had remarked on the

horse, you had exhausted pretty much all the claims that could be made about the statue with any kind of empirical certainty. Sibel asked her hosts if it was a work by Christo. This joke had been heard many times. Nobody at Matadero seemed to know what the monument represented, or why it had to be wrapped up like that. Some thought it might depict a controversial figure, such as General Franco; others, that it was at the center of a municipal lawsuit.

Sibel decided to investigate. With the help of a translator, who was assigned to her by the gallery and who was named, auspiciously, Miguel Ángel, the Spanish equivalent of Michelangelo, Sibel asked people in the neighborhood to imagine that the thing under the drop-cloth was a gigantic piñata: should there be some large fiesta, during which the entire neighborhood came together and the piñata were broken, what did they hope would come out? There was, it turned out, no end to what people hoped would come out of the gigantic piñata: miracles, fruit, cats, jobs, condoms, plane tickets to Istanbul, dreams, bubbles that float overhead and produce a party feeling, houses for the homeless, the Israeli supermodel Bar Refaeli, little fun things that explode, good health, women, money, Euros, money, money—all the money that had been stolen by the government, in envelopes.

But Sibel asked factual questions, too, and, when asked what they knew about the monument, people who had been in the neighborhood for a long time agreed that the horse-shaped mass was not, as Sibel had assumed, a hollow bronze horse, but a solid marble Pegasus. They said there was another Pegasus just like it in an iron cage in a warehouse on a street called Calle Ancora. It was Sibel's husband who guessed, from his knowledge of Ladino, that *áncora* must mean "anchor." For Sibel, Ladino itself was an anchor: one of her great-great-great grandfathers, a court doctor at the Alhambra, had been among the Jews expelled from Spain in 1492.

Sibel and Miguel Ángel visited the warehouse on Anchor Street, where they came upon a bizarre spectacle. The Pegasus was there in the cage, but its wings had been amputated. Meanwhile, scattered around the cage were large objects which, on inspection, turned out to be *giant stone wings*. The longer you looked, the more wings you saw. Some appeared to have been broken off from something, or were themselves broken in pieces; others had been cut off with surgical precision. For every slaughterhouse that becomes an art space, an art space becomes a slaughterhouse.

A security guard explained that the wings belonged to a masonry workshop, and that the director of the workshop was a sculptor named Ícaro. This was a fantastic name for the guardian of so many broken wings. Sibel eventually visited Ícaro at his apartment, which had a fountain in it, and Ícaro, pulling out a folder, began to produce one beautiful photograph after another of the stone wings. He had taken the photographs himself, years earlier, as a student. He liked to talk about those days, which had felt pregnant with new possibilities in artistic technique.

With the help of Icarus and Michelangelo, Sibel eventually put together the story. The two Pegasuses were originally part of a single allegorical work, *La Gloria y los Pegasos*, completed in 1905 by the sculptor Agostín Querol. The ensemble had been commissioned to surmount the new, thirty-meter-high Ministry of Development building, located in the Plaza del Emperador Carlos V, directly across the Atocha railway station. (The Atocha station had been built in 1894, on the site of an earlier station that had been destroyed in a fire.) The turn of the century was a tumultuous time in Spain, which had lost, or was in the process of losing, most of its colonies, and yet the mood was optimistic, with the Napoleonic Wars now safely in the past, and the Spanish Civil War still in the future. You can see this optimism in *La Gloria y los Pegasos*, which consists of three magnificent sculptural groups: to the right and left, Pegasuses are surmounted respectively by the horsemen of Labor and Art; in the center, Glory is represented

by the muses of Art and Science, who flank the figure of Winged Victory, bearing in triumph her laurels and palms.

During the Spanish Civil War, the horseman on one of the Pegasuses had his right arm shot off. It was the horseman representing Art. In 1972, in a strange solidarity, a large chunk of the horseman's Pegasus's right wing fell off. The foreshortening of the Pegasuses, designed by Querol to produce the impression of tremendous speed, had contributed to their structural instability. It was immediately clear that a statue liable to release multi-ton projectiles from a height of thirty meters posed a significant threat to the public good: to be crushed by the gigantic calcified wing of a Pegasus, while running to catch an intercity train, would be a death lacking in subtlety and lightness. A safety commission, convened for this purpose, determined that the marble monument should be replaced by a bronze copy. The sculptor charged with making the copy was Juan de Ávalos, best known for creating the colossal statues on Franco's tomb. The minute Ávalos's bronze replica came into existence, the marble original was a goner, just as surely as if it had given up secrets behind enemy lines. It was chopped into pieces, which were stashed in various corners of the city, where they remained for more than a decade.

In 1989, a journalist wrote an exposé about the butchered monument. Titled "The Place where Statues Die," it was accompanied by photographs of severed marble feet, clenched marble fists, and marble torsos draped in marble cloaks, resembling images from a massacre. In the wake of this article, and others like it, the government decided to restore *Gloria y los Pegasos*. Tracking down and reassembling the pieces, which hadn't been labeled, was slow and tedious work. When it emerged that the original wings were too damaged to be reattached to the Pegasuses' bodies, various attempts were made at carving replacement wings from Carrera marble. But the Pegasuses' worn bodies were unable to support the weight of new marble wings. Instead, identi-

cal wings were cast from alternative, lighter-weight materials. By the time fiberglass was selected, a tremendous number of wings had accumulated in the Calle Áncora warehouse, like some alternative, hidden monument to Development.

When *Gloria y los Pegasos* was finally whole again, in 1997, a new problem emerged: there was nowhere to put it. There was simply no municipal space in Madrid capable of permanently accommodating a 150-ton allegory of Glory and Pegasuses. In the end, the components were separated. Winged Victory and the muses were placed in a traffic roundabout across the river, while the Pegasuses ended up in the Plaza Legazpi—until 2005, when a construction project necessitated their removal, in iron cages, to the Calle Áncora. When the first Pegasus was put in its cage, the bars turned out to coincide with its wings. Rather than modifying the cage, the workers simply cut off the Pegasus's wings. In short, there was a perfectly logical explanation for why a wingless stone Pegasus should be sitting in an iron cage in a Madrid warehouse. On the other hand, it still isn't clear why the second Pegasus was allowed to remain in the Plaza Legazpi.

Once she had seen the wingless Pegasus in the warehouse, Sibel realized another mysterious thing about the Legazpi Pegasus: it was also missing a wing. That was why it had been so difficult to identify. She began to be haunted by the phantom wing. When and how had it been lost? What if it could be recovered from the warehouse and brought to the Matadero gallery? Imagine it lying there, three and a half meters long—like a piece of the moon fallen to earth. Of course, Sibel didn't have the resources to remove a 2-ton stone wing from a warehouse. She wanted to make a paper impression of one of the wings, but even that was impossible without an overhead crane, because of the way the wings were stacked.

Sibel flew back to Istanbul on a normal airplane, not empty-handed, but without stone wings. She couldn't stop thinking

about the broken wings. She kept writing to Ícaro; they opened a shared Dropbox folder and, over the next months, Ícaro would occasionally leave new documents or images there for her, though there were also long periods when Ícaro went incommunicado. One day in August, Sibel found some new photographs in the folder. They showed the stone wings in the warehouse—not stacked and scattered haphazardly, as she had always seen them, but neatly laid out on tables, waiting for her to make impressions. Sibel's subsequent attempts to reach Ícaro were useless: having sent the photographs, he had fallen into one of his mysterious silences.

Sibel bought a plane ticket and flew to Madrid. Ícaro was still unreachable. (As it turned out, he had been having a piece of platinum removed from his femur, which he had broken when falling from a bicycle.) Sibel made enormous charcoal rubbings of the wings, to record their texture, as well as an 85.7-MB scan, which could now be printed on a 3-D printer anywhere in the world. Sibel knew a guy in Istanbul who had a machine with a robotic arm that could carve anything you told it to from Styrofoam.

I had so many questions when I heard this story. What part of this is an art project? Why are wings so heavy, and so expensive? Why is air travel one of the heaviest burdens of modern life? Will humans ever dematerialize in one place, only to reappear elsewhere, perhaps much later, crafted from Styrofoam by a robotic arm? Will the robotic arm then reach out to the Styrofoam arm, the way God's arm reached to Adam's, in the ceiling painted by the immortal Miguel Ángel?

Sometimes, Sibel, whose name reminds me of the Sibyls, seems to me to have the gift of prophecy, or of something that seems like prophecy. It's less the ability to see the future, than a special affinity with the past. She attracts historic resonances, the way some sweaters attract static electricity. Those resonances don't simply stop manifesting themselves when you get to the present.

They keep turning up, at the same rate as ever, and in this way, the past seems to have predicted the future. For example, at the time Sibel returned to Istanbul from Madrid, I was reporting an article about a Sultan Suleiman-themed soap opera called *Magnificent Century*. Not only was Sibel's ancestor, the exiled Spanish Jewish court doctor, a character on the show, but large parts of the Topkapı Palace set had been fashioned from Styrofoam by the man with the robotic arm machine! I had actually been to the set and noticed the Styrofoam. It had looked tremendously real.

It seems to me that there must be very few loose ends in Sibel's life. At first I thought the mustaches were a loose end. But one night, towards the end of my stay in Istanbul, I was thinking about mustaches, about what they really were—perhaps because, my lease having run out, I was staying in Pera Palas Hotel where, in 1933, Agatha Christie wrote *Murder on the Orient Express*, featuring the famous detective Hercule Poirot with his famous mustache. The more I thought about it, the more it seemed to me that the mustaches had in fact predicted the wings, or had been predicted by the wings, and that they had actually led us to a treasure—one buried, not by the Theodosian Walls, but instead in a warehouse in Madrid, where Sibel had lost something a long time ago.

Elif Batuman

New York
September 2013

This article was commissioned by Frankfurter Allgemeine Zeitung as a collaboration between Elif Batuman and SibelHorada.





Elif Batuman

1. Bıyıklar

2010 yılında, son altı yıldır yaşadığım San Francisco'dan birkaç gündün daha fazla zaman geçirmediğim İstanbul'a taşındım. (Ebeveynlerim Türk ama ikisi de İstanbullu değil, ben doğmadan evvel Amerika'ya taşınmışlar.) İstanbul'da üç sene kaldım, *New Yorker* dergisi için yazılar yazdım.

Şehre geldiğimde İstanbul'un gelişen bir çağdaş sanat ortamı olduğunu biliyordum. Çağdaş sanat ortamı hakkında, gelişmekte olduğu dışında, başka pek bir şey de bilmiyordum. Ancak bunun özellikle de uluslararası basın tarafından tarif edilmiş beni rahatsız eden bir yan vardı. Londra ve New York'taki insanlar İstanbul'da dünyadaki pek çok şehir gibi beton zeminleri, beyaz duvarları ve minimalist, sans-serif bir fontla yazılmış etiketleri olan modern sanat kurumları olduğu gerçeğinden ve böyleli binalarda ayakta dikilip bir dervişin veya başörtüsüyle

bir şeyler yapan bir kadının görüntüsünü içeren bir video enstelasyonunun izlenebileceğinden büyük bir keyif alıyor gibi görünüyordular. Bu keyif bana çocuksu geliyordu, sanki keyfin kaynağında bir “video enstelasyonu”nun biçimiyle başörtüsünün getirdiği hazır siyasi içerik arasındaki “zıtlık”, “çelişki” ve hatta “paradoks” yer alıyordu. Söylenen şey ister doğru isterse yanlış olsun, İstanbul’un bir zıtlıklar, çelişkiler veya paradokslar şehri olduğunu veya aynı anda hem doğruya hem de batıya uzandığını gözlemleyenlerden hep rahatsızlık duydum.

İlk iki yıl boyunca, Türkiye’de gözlemlediğim çeşitli insan uğraşlarına dair yazılar yazdım, bunlar arasında solcu-anarşist futbol fanatizmi ve Cıvalı Taş Devri’ne ait tapınaklar da vardı ancak çağdaş sanata dair 2012 yılına dek yazmadım hiç. O tarihte, bir arkadaşım, daha önce farkında olmadığım bir kurum olan İstanbul’un hamursuz fırınında genç Yahudi sanatçıların işlerinin sergilendiği bir serginin küratörlüğünü yapıyordu. Hamursuz makinası yıllardır, bu ekmeği İsrail’den ithal etmenin daha ucuza geldiği anlaşıldığından bu yana çalıştırılmamıştı. Sergideki işlerin en iyisi Sibel Horada adlı İstanbullu bir çağdaş sanatçınıninkiydi: kendisi eski hamursuz makinasını yeniden çalışır hale getirmiş ve içine kağıt koymuştu, böylece kağıt hamursuz gibi damgalanmış vaziyette makineden dışarı çıkıyordu. Buna hayalet hamursuz diyordu ve kağıt parçalarını bir tele asmıştı. Birkaç gün sonra Sibel’le söyleşi yapmak üzere Cihangir’deki bir pastanede buluştuk; Cihangir mahallesi adını Sultan Süleyman’ın kambur oğlundan alıyordu. Kambur genç yaşta ölmüştü.

Sibel’den hemen hoşlandım, bunun nedeni dikkat çekici kızıl saçlarıydı belki de; saçlarını periyodik olarak “Sürerli Anıt” (2002-günümüz) adlı, sürekli gelişmekte olan bir heykele yerleştiriyordu. Bana hamursuz fırınındaki sergi için hazırladığı işin adını “Son Bir Defa” olarak düşünmüş olduğunu söyledi, bu başlık makinede son bir hamursuz parçası pişirme niyetini yansıtmaktaydı. Gaz ve ocakla ilgili sorunlar yaşanmıştı ve kayışlardan biri kopmuştu ve insanlar gerçekten hamursuzu yiyeceklerse

tüm aygıtın temizlenmek üzere parçalarına ayrılması gerektiği anlaşılmıştı. “Yahudiler Firavun’dan kaçarken çölde hamursuz yapmışlardı,” demişti Sibel bana. “Ama ben bu fırında hamursuz yapamadım.”

Sibel İstanbul’da birlikte zaman geçirilecek harika bir dosttu, hayatının büyük bir kısmını bu şehirde geçirmişti ve buraya ait pek çok gizli saklı tarihsel gerçeği biliyordu. Kocasını Izel de onun gibiydi. Sokakta yürürken sizi bir lokantanın arkasına götürürler, garsonu çağırıp pencereden başınızı dışarı uzatmanızı isterler, daha sonradan aynı zamanda bir kemer fabrikası olarak da kullanılan bir yetimhaneye dönüştürülmüş bir Ermeni manastırının parçası olan bir Ceneviz duvarının bir parçasını size gösteriverirlerdi. Estetik anlayışlarımız bütünüyle aynı olmasa da benzeşiyordu ve bir noktada Sibel ve ben bir işbirliği yapmaya karar verdik. Daha en baştan itibaren işbirliğimizin bıyıkları içereceğinden emindik. Bıyıkların tam olarak nasıl aklımıza geldiğini artık hatırlamıyorum, gerçi o sıralarda İstanbul’da bıyıklı bir Zeitgeist hüküm sürmekteydi. Türkiye’nin, Ortadoğu’da yaygınlık kazanan bir tür estetik cerrahi türü olan bıyık transplantı alanında dünya lideri olduğuna dair çeşitli makaleler yayımlanmıştı. Gazeteciler bıyık transplantlarındaki patlamanın hem bölgenin muazzam ekonomik gelişimini hem de maskülenliğin gittikçe endişeli hale gelen doğasını yansıttığını yazmaktaydı. Türkiye Başbakanı’nın bıyığı da sıklıkla bu haberlere konu oluyordu. Başbakan, bıyığa sadakatiyle tanınıyordu: 1980 askeri darbesinden sonra emekli bir albay olan patronun ona bıyığını kesmesini emretmesinin ardından İETT’deki görevine son verilmişti. Başbakan Erdoğan’ın bıyığı Türkiye’de “badem bıyık” olarak bilinen türe ait. Bu bıyık türü faşizm ile ilişkilendiriliyor ancak sarkıklığı ile ayırt edilebilen “ülkücü bıyığı”ndan oldukça farklı.

Fakat beni ve Sibel’i harekete geçiren şeyin Erdoğan’ın bıyığı veya bıyık transplantasyon ameliyatlarının yarattığı ulusal ekonomi olduğunu söyleyemeyeceğim, bizi harekete geçiren şey daha çok

bıyığın şeklinde bedenleşmiş gibi duran, daha derindeki belli tarihsel zıtlıklar ve sırlardır: bıyığın doğa ve kültür arasında temsil ettiği sınır, aynı anda hem gerekli hem de kullanışsız oluşuydu; ancak hiç tıraş olmazsanız ortaya çıkan şey sakal oluyordu, bıyık değil. Sakaldan kurtulana dek bıyık sahibi olamıyordunuz. Antropoloji ve arkeolojide safi işlevsel olmayan herhangi bir şeyin sembolik veya kutsal bir anlamı olduğu düşünülür. Bunu Cilalı Taş Devri'ne ait yıkıntılar hakkında yazarken öğrenmiştim. Bir bina şayet bir ev değilse, genellikle bir tapınaktır.

Bir gün Sibel ve ben İstanbul'daki en iyi bıyıklardan bazılarını görebileceğiniz Osmanlı Bankası Müzesi'ni ziyaret ettik. Müze, eski Osmanlı Bankası binasının mahseninde bulunuyor ve şimdi tıpkı hamursuz fırını gibi bir sanat mekanı. Mahsende pek çok ilginç şey görebiliyorsunuz: 1865 yılından kalma Osmanlı borç koçanları; bir saray haremağasının tartışma yaratan mirasına ait hisse senetleri; tahttan indirilmiş Sultan İkinci Abdülhamid'in hesap bakiyesinin kendisine Selanik'te teslim edilmesi için yaptığı talep; ve benim ve Sibel için en önemlisi, 1906 ile 1924 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun her köşesine yayılmış banka şubelerindeki banka çalışanlarının kimlik kartlarını içeren büyük bir koleksiyon. Bu kartlardaki fotoğraflar, farklı biçimler ve zamanlara yayılan zengin bir bıyıklar tipolojisi sunuyor: aralarında palabıyıklar ve diktatör bıyıkları, sarkık bıyıklar ve posbıyıklar, Kaiser Wilhelm bıyıkları ve kalem bıyıkları, diş fırçası şeklinde bıyıklar ve tarifi mümkün olmayan başka bıyıklar var.

Bu yaz birlikte müzeyi ziyaret ettiğimizde Sibel'le yapacağımız sanatsal işbirliğinin nasıl olacağına karar verdik: Sherlock Holmes'un şifresini çözdüğü Danseden Adam muammasına benzeyen, bıyıklardan müteşekkil bir şifre sistemi. Bankanın kimlik kartlarındaki tüm bıyıkları on dokuz tür altında sınıflandıracak, her birine bıyık tipleriyle harfleri olabildiğince yakın biçimde eşleştirecek şekilde bir harf atayacaktık. (Alfabemizde

sesli harfler yoktu, bu kısmen şifreyi basitleştirmek, kısmen de Osmanlı döneminde de sesli harf kullanılmadığı içindi: ne de olsa 1928 yılına dek Türkçe, Arap harfleriyle yazılmıştı.) Burada bizi kaybolmuş bir şeye yönlendiren bir mesaj bulacağımızdan emindik. Bu hem muğlak hem de spesifik bir fikirdi. Örneğin, çalışanların isimlerini veya bıyıklarını değiştirmek suretiyle bankanın bıyık şifresiyle bir mesaj vermesi, bu şekilde de, muhtemelen, imparatorluğu kötürüm halde bırakan borçlar dönemi boyunca gizlenmiş hazine fonlarının yerini belirtmesi pekala mümkündü. Bu fonların, üzerine beton dökmek amacıyla helak edilmesi planlanan ve surlar kadar eski olan Bizans marul tarlalarının (Sibel o sırada tehlike altındaki bu tarlalara dair bir makale yazmama yardım ediyordu) yanındaki antik İstanbul Surları civarında gömülü olması büyük bir olasılıktı. Orada bir hazine bulmamız, Bizans marulları için iyi bir şey olabilirdi; gerçi öte yandan, belediye yine de kazı yapıp hazineyi oradan çıkarabilir ve parkı yine de inşa edebilirdi. Netice itibarıyla Sibel ve ben bıyık alfabesini deşifre etmeyi başaramadık. Araya başka bir muamma girdi—devasa taş kanat muamması.

2. Devasa Taş Kanat

Taş kanat, hayatlarımıza aylar önce, Sibel İspanya’da, şimdi bir sanat mekanına dönüştürülmüş olan yüzyıl başından kalma bir mezbahada bir sanatsal residency programına katıldığı günlerde girmişti. Bana bazen artık hiçbir şey kendisinden ibaret değilmiş, her şey bir sanat mekanına dönüşmüş gibi geliyor, gerçi muhtemelen bu hep böyleydi.

Matadero Madrid, şehrin güneyinde, Plaza de Legazpi’de yer alıyordu. Meydanın bir ucunda tuhaf, anıtsal bir nesne vardı: üzerine itinayla dikilmiş bir kumaş örtülmüş olan, devasa boyutlarda bir atlıya benzeyen bir heykeldi bu. İnsanın üzerinde tuhaf

bir izlenim bırakıyor, akla Magritte'in kafalarının üstünde bir bez olan iki âşığı resmettiği yapıtını getiriyordu. Kumaşın şekline bakarak kompozisyonun bir atı içerdiğini görebiliyordunuz. Ancak atı farkettiğiniz vakit heykelle ilgili gözleme dayalı tüm tahminleri tüketmiş de oluyordunuz. Sibel ev sahiplerine bunun Christo'nun bir işi olup olmadığını sormuştu. Bu espri, Matadero'da daha evvel pek çok kez yapılmıştı. Matadero'daki kimse anıtın neyi temsil ettiğini ya da üzerinin niye bu şekilde örtüldüğünü bilmiyor gibiydi. Bazıları heykelin General Franco gibi tartışmalı bir ismi resmediyor olabileceği kanaatindeydi; ötekilere göreysel heykel, belediyeye ait bir davanın tam merkezinde yer almaktaydı.

Sibel heykelin hikayesini araştırmaya karar verdi. Kendisine galeri tarafından tahsis edilen, Michelangelo'nun İspanyolca karşılığı olan Miguel Ángel isimli bir çevirmenin yardımıyla mahalleliyle konuştu. Onlardan kumaşın altındaki şeyin devasa bir pinyata¹ olduğunu, tüm mahallelinin bir araya geleceği büyük bir festival düzenleyip pinyatayı kırsalardaki şayet içinden ne çıkmasını umduklarını hayal etmelerini istedi. Anlaşıldı ki, insanların devasa pinyatadan neler çıkabileceğine dair umutlarının bir sınırı yoktu: mucizeler, meyve, kediler, iş, şekerler, prezervatifler, İstanbul'a uçak biletleri, çiçekler, rüyalar, havada yüzen ve bir parti hissi yaratan baloncuklar, evsizler için evler, İsraili süpermodel Bar Refaeli, patlayan ufak tatlı şeyler, sağlık, kadınlar, para, Euro'lar, para, para—hükümetin halktan çalmış olduğu paranın tamamı, zarflara konulmuş halde—gerçi bir katılımcı çıkıp İspanya'nın tamamını dahi parçalasalar ülkenin içinden para çıkmayacağını söyleyerek buna itiraz etmişti.

Ancak Sibel bilgi almaya yönelik sorular da sordu ve kendilerine anıtlarla ilgili ne bildikleri sorulduğunda, uzun süredir mahallede yaşayan insanlar at şeklindeki kütlelerin Sibel'in düşündüğü gibi

¹ **Pinyata:** Meksika kültüründen gelen, içi şekerler veya oyuncaklarla doldurulan, kuşa ya da başka hayvanlara benzeyebilen bir oyuncak (*çn*).

tunç bir at değil, mermer bir Pegasus olduğu konusunda uzlaştılar. Calle Ancora isimli bir sokaktaki bir depoda bulunan demir kafeste, bununla aynı bir başka Pegasus olduğunu söylediler. Sibel'in Yahudi İspanyolcasını az çok bilen kocası Izel, *áncora*'nın anlamının "çapa"² olması gerektiğini tahmin etti. Sibel için Ladino'nun kendisi bir çapaydı zaten: büyük-büyük-büyük büyükbabalarından biri, İspanya'dan 1492 yılında sürülen Yahudiler arasında yer alan Granadalı bir saray doktoruydu.

Sibel ve Miguel Ángel, Çapa Caddesi'ndeki depoyu ziyaret etti ve burada tuhaf bir manzarayla karşılaştı. Pegasus gerçekten de bir kafesin içinde durmaktaydı lakin kanatları budanmıştı. Bu arada kafesin çevresinde yakından incelendiğinde devasa taş kanatlar olduğu anlaşılan büyük nesnelere vardı. Ortalığa ne kadar çok bakarsanız o kadar çok kanat görüyordunuz. Kanatlardan bazıları bir yerden kopmuş veya kendi kendilerine parçalara bölünmüş gibiydi; diğerleri bir cerrahın kesinliğiyle kesilmişlerdi. Ne zaman bir mezbaha bir sanat mekanına dönüşse, bir sanat mekanı da bir mezbahaya dönüşür.

Bir güvenlik görevlisi, bu kanatların bir duvarcılık atölyesinde kullanıldığını ve atölyenin yöneticisinin Ícaro adlı bir heykeltıraş olduğunu söyledi. Adamın bu kadar çok kırık kanata kol kanat germiş biri için fantastik bir ismi vardı. Sibel en sonunda onu dairesinde ziyaret etti; adamın evinin içinde bir çeşme bulunuyordu. Ícaro bir klasör çıkarıp Sibel'e taş kanatlara ait birbirinden güzel fotoğraflar göstermeye koyuldu. Fotoğrafları yıllar önce öğrencilik günlerinde kendisi çekmişti. Sanatsal teknikler açısından yeni olasılıklara gebe olan o günlerden bahsetmekten hoşlanıyordu.

Sibel, İkarus ve Michelangelo'nun yardımıyla nihayet bu hikayenin parçalarını birleştirdi. İki Pegasus heykeli aslında tek bir ale-

² "Anchor" (fn).

gorik yapıta, 1905 yılında heykeltıraş Agostín Querol tarafından tamamlanmış olan *La Gloria y los Pegasos*'a aitti. Üç ana parçadan oluşan bu yerleştirme, Atocha tren istasyonunun hemen karşısında bulunan Kalkınma Bakanlığı'nın³ otuz metre yüksekliğindeki yeni binasının üstüne yerleştirilmek üzere sipariş edilmişti. (Atocha istasyonu 1894 yılında, daha önceki bir yangında yok olmuş istasyonun bulunduğu yerde inşa edilmişti.) On dokuzuncu yüzyılın sonu, sömürgelerini kaybetmiş ya da kaybetmekte olan İspanya açısından çalkantılı bir dönemdi; yine de Napolyon Savaşları geçmişte kalmış, İspanya İç Savaşı da henüz gelecekteki bir olay olduğundan ülkede iyimser bir ruh hali egemendi. Bu iyimserliği üç muhteşem heykel grubundan oluşan *La Gloria y los Pegasos*'da görebilirsiniz: iki Pegasus heykelinin üstünde, Emek ve Sanat'ı temsil eden biniciler vardır; ortada Zafer, sağında ve solunda Sanat ve Bilim ilham perileri tarafından temsil edilmekte, ortada defne yaprakları ve hurma dallarını taşıyan Kanatlı Zafer (Nike) figürü bulunmaktadır.

İspanya İç Savaşı sırasında Pegasus'lardan birinin üstündeki binicinin sağ kolu ateş edilmek suretiyle kopartıldı. Sanatı temsil eden biniciydi bu. 1972 yılında, Pegasus'un sağ kanadının büyük bir kısmı tuhaf bir dayanışma gösterip düştü. Querol'un muazzam bir hız izlenimi vermesi için tasarladığı Pegasuslara verdiği eğim, onları yapısal açıdan dengesiz kılmıştı. Otuz metre yüksekten tonlarca ağırlıktaki malzemeyi aşağıya atabilecek bir heykelin kamu yararına belirgin bir tehdit oluşturduğu hemen fark edildi: bir şehiriçi trenini yakalamak için koşarken bir Pegasus'un devasa, taş kanadı tarafından ezilmek, incelik ve hafiflikten yoksun bir ölüm anlamına gelecekti. Olayı incelemek amacıyla bir araya gelen güvenlik komisyonu, mermer anıtın tunç bir kopyayla değiştirilmesi gerektiği sonucuna vardı. Kopyayı yapmakla görevlendirilen heykeltıraş Juan de Ávalos, bugün en çok Franco'nun kabrinin üstünde bulunan devasa heykelle-

³El Ministerio de Fomento (çm).

riyle tanınıyor. Ávalos'un tunç repröduksiyonunun yapımı bittiğinde heykelin mermer orijinali artık gidiciydi, sanki düşman hattını geçip ülkesinin sınırlarını ifşa etmiş birine benziyordu. Parçalara ayrıldı, bu parçalar şehrin çeşitli köşelerine saklandı, burada on yıldan uzun bir süre boyunca kaldı.

1989 yılında bir gazeteci katledilmiş anıt hakkında bir yazı yayımladı. “Heykellerin Öldüğü Yer” başlıklı makaleye eşlik eden fotoğraflarda, bir katliamdan görüntüleri akla getiren kopmuş mermer ayaklar, sıkılı mermer yumruklar ve mermer pelerinlerle örtülmüş mermer insan gövdeleri vardı. Bu makale ve onun gibi başka makalelerin yayımlanmasının ardından hükümet *Gloria y los Pegasos*'u restore etmeye karar verdi. Parçalar ne etiketlenmiş ne de tasnif edilmişlerdi; onları bulup yeniden monte etmek yavaş ve bıktırıcı bir işti. Kanatların orijinallerinin Pegasus'ların gövdelerine yeniden iliştilerine kadar çok zarar gördüğü ortaya çıktığında özel sipariş edilmiş Carrara mermerinden yedek kanatları oymak için çeşitli girişimler yapıldı. Lakin Pegasus'ların yıpranmış bedenlerinin yeni mermer kanatların ağırlığını taşıyamayacağı anlaşılmıştı. Bunun yerine farklı bir alternatiften, daha hafif malzemelerden yapılmış benzer kanatlar yaratılmıştı. Fiberglas malzemeye karar verildiğinde Calle Áncora deposunda birikmiş olan muazzam miktarda kanat, Kalkınma fikrine ithaf edilmiş alternatif, gizli bir anıta benziyordu.

Gloria y los Pegasos 1997 yılında nihayet yeniden bütünlüğüne kavuştuğunda yeni bir sorun çıktı ortaya: onu koyabilecekleri bir yer yoktu. Madrid'de belediyenin, 150-ton ağırlığında bir Zafer ve Pegasuslar alegorisini devamlı olarak barındırabileceği bir mekan yoktu. En sonunda heykel bileşenlerine ayrıldı. Kanatlı Zafer ve ilham perileri, nehrin öte yanındaki bir trafik kavşağına yerleştirildi, Pegasuslar ise Plaza Legazpi'ye gitti —ta ki 2005 yılında bir inşaat projesi nedeniyle demir kafesler içinde Calle Áncora'ya götürülmeleri gerekene dek. İlk Pegasus kafesine yerleştirilirken, kafesin çapraz destek parçaları Pegasus'un kanatlarının olduğu yere denk geldi. İşçiler kafesi modifiye etmek yerine

Pegasus'un kanatlarını kesti. Kısacası, Madrid'deki bir depodaki bir demir kafesin içinde neden kanatsız bir taş Pegasus olduğunun mükemmel derecede mantıklı bir açıklaması vardı. Öte yandan, ikinci Pegasus'un Plaza Legazpi'de kalmasına neden izin verildiği hâlâ belli değil.

Sibel kanatsız Pegasus'u depoda görür görmez Legazpi'deki Pegasus'a dair bir başka gizemli şeyi fark etti: onun da bir kanadı eksikti. Onu tanımanın bu kadar zor olmasının sebebi de buydu. Hayali kanat, Sibel'e musallat olmaya başladı. Ne zaman ve nasıl kaybolmuştu acaba? Depodan alınıp Matadero galerisine getirilebilir miydi? Üç buçuk metrelik boyuyla orada uzandığını bir düşünsenize—dünyaya düşmüş bir ay parçası gibi. Elbette ki Sibel, bir depoda bulunan iki ton ağırlığındaki bir taşı oradan kaldıracak imkanlara sahip değildi. Kanatlardan birinin kağıttan bir kopyasını yapmayı istedi ancak bunu yapmak bile, kanatların orada istiflenme biçiminden ötürü bir tavan vinci olmadan imkansızdı.

Sibel normal bir uçakla İstanbul'a geri döndü, elleri boş değildi gerçi ama taştan kanatları getirememişti. Kırık kanatları düşünmeden edemiyordu. Ícaro'ya yazmaya devam etti; bir Dropbox klasörü açıp içeriğini paylaştılar, sonraki birkaç ay boyunca Ícaro arada sırada klasöre Sibel için yeni dökümanlar veya resimler koydu, gerçi Ícaro'nun uzun süre sırda kadem bastığı dönemler de oluyordu. Sibel, Ağustos ayında bir gün klasörde yeni fotoğraflar buldu. Fotoğraflarda depodaki taş kanatlar vardı—onları hep görmüş olduğu şekilde gelişigüzel biçimde istiflenmiş ve ortalığa dağılmamıştı kanatlar, Sibel'in istediği kalıplarını çıkarabileceği halde, muntazam bir biçimde masaların üzerine yerleştirilmişlerdi. Sibel'in daha sonra Ícaro'ya ulaşma çabaları bir işe yaramadı: fotoğrafları gönderdikten sonra Ícaro gizemli sessizliklerinden birine bürünmüştü.

Sibel bir uçak bileti aldı ve Madrid'e uçtu. Ícaro'ya hâlâ ulaşamıyordu. (Daha sonra kendisinin bisikletten düştüğünde kırıldığı

uyluk kemiğinden bir platin parçasını çıkartmak için ameliyet olduğu anlaşıldı.) Sibel, kanatların yüzeylerini kaydetmek için devasa kara kalem resimlerini yaptı, ayrıca bir kanadı 85.7-MB büyüklüğünde üç boyutlu olarak scan etti. Bunu dünyanın herhangi bir yerinde bulunan 3-boyutlu bir yazıcıyla bastırabilecekti artık. Sibel, İstanbul'da robotik bir kolu olan ve istediğiniz her şeyi strafordan yontmak suretiyle üretebilen bir makinaya sahip bir adam tanıyordu.

Bu hikâyeyi duyduğumda bir sürü soru geldi aklıma. Hikayenin ne kadarı bir sanat projesiydi? Kanatlar neden böylesine ağır ve pahalıydı? Havayolu seyahatleri neden modern hayatın en ağır eziyetlerinden biriydi? İnsanların bir mekanda yok olup bir strafor makinasının robotik kolu aracılığıyla bir başka mekanda yeniden belirdikleri günler gelecek miydi? Robotik kol, ölümsüz Miguel Ángel'in resmettiği tavanda Tanrı'nın elinin Adem'in ki-ne uzanması gibi strafor kola uzanacak mıydı?

Bazen, ismi bana kahin Sibyl'i hatırlatan Sibel'in, kehanet yeteneğine veya kahinlik gibi görünen bir şeye sahip olduğunu düşünüyorum. Bu, geleceği görme yetisinden çok geçmişle özel bir yakınlık anlamına geliyor. Bazı kazakların statik elektriği kendilerine çekmesi gibi Sibel de tarihsel yankıları kendine çekiyor. Bu yankılar, şimdiki zamana geldiğinizde kendilerini ortaya koymayı sürdürüyorlar. Aynı sıklıkta, yeniden belirmeye devam ediyorlar ve biz geçmişin geleceği önceden gördüğünü düşünüyoruz. Örneğin, Sibel'in Madrid'den İstanbul'a döndüğü günlerde İstanbul'daydım ve *Muhteşem Yüzyıl* isimli, Sultan Süleyman temalı bir pembe dizi hakkında yazacağım makale için insanlarla konuşuyordum. Yalnızca Sibel'in atalarından biri olan İspanyali Yahudi saray doktoru dizideki karakterlerden biri olmakla kalmadı, aynı zamanda Topkapı Sarayı setinin büyük kısmının robotik kollu strafor makinesi olan adam tarafından inşa edildiği de ortaya çıktı! Sete gitmiş ve straforu fark etmiştim. Muazzam derecede gerçek görünüyordu.

Bana Sibel'in hayatında yarım kalmış pek az iş varmış gibi geliyor. İlk başta bıyıkların yarım kalmış bir iş olduğunu düşünmüştüm. Ama İstanbul'da kalışımın sonuna doğru bir gece, bıyıklar üzerine, bıyıkların gerçekte ne olduğu üzerine düşünmeye başladım—bunun nedeni muhtemelen kira kontratım sona erdiğinden Pera Palas Oteli'nde kalıyor oluşum ve Agatha Christie'nin bıyığıyla meşhur dedektifi Hercule Poirot'nun yer aldığı *Doğu Ekspresinde Cinayet*'i bu otelde 1933 yılında yazmış oluşuydu. Konu hakkında daha çok düşündükçe bıyıkların aslında kanatları öngördüğünü veya kanatlar tarafından öngörülmüş olduklarını ve gerçekte bizi bir hazineye götürdüklerini fark ettim—bu hazine, İstanbul Surları'nda değil ama Madrid'deki bir depoda gömülmüştü: Sibel'in uzun süre evvel bir şey kaybetmiş olduğu bir yerde.

Elif Batuman

New York

Eylül 2013

İngilizceden çeviren:

Kaya Genç

Bu yazı Frankfurter Allgemeine Zeitung tarafından, Elif Batuman ve Sibel Horada arasında bir işbirliği olarak sipariş edilmiştir.