

Sürekli
Çeşitlenmeler
Continuous
Variations

Sanatçılar/Artists

Ayşe Erkmen
Füsun Onur
Seza Paker

Küratör/Curator

Ali Akay

18 MAYIS MAY
18 HAZİRAN JUNE 2011

Sürekli
Çeşitlenmeler
Continuous
Variations

18 MAYIS MAY
18 HAZİRAN JUNE 2011

Sanatçılar/Artists

Ayşe Erkmen
Füsun Onur
Seza Paker

Küratör/Curator

Ali Akay

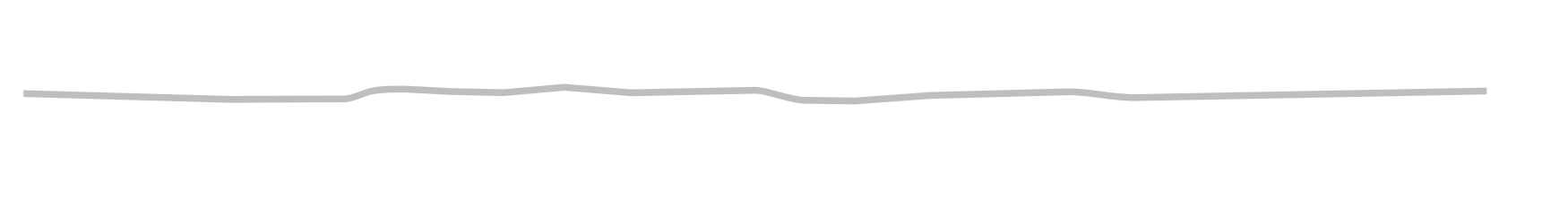


Sürekli Çeşitlenmeler

Ali Akay

Sürekli Çeşitlenmeler sergisi; Ayşe Erkmen, Seza Parker ve Füsun Onur'un kişisel boyutunu gösteriyor; ortaklaşa bir bağlama dayalı ve birbirine içkin olabilme gücüne sahip olmasına rağmen heterojen olan eserleri bir araya getiriyor. Sürekli Çeşitlenmeler bir yaratım ve düzenleme biçimi sayılmalıdır. Müzikte, özellikle barok müzikte çeşitleme, bir temanın ortaya sürdüğü değişiklikler ile meydana gelen çeşitli müzikal cümleleri üretmeye olanak sağlayan bir ileri sürüştür. ABA, ABACA veya ABACADA. Temaların sayısı bir işten diğerine çeşitlenebilmekte ve varyasyonlar oluşturmaktadır.

Sanatçılar bu alanı seslerin ve imgelerin her seferinde kaçışıp durduğu bir bölge gibi kullanıyorlar. Düzenlemeler, sesler ve imgeler birbirinden ayrılıyor ve kaçış noktalarının kendi aralarında bir düzen oluşturduğu mekânsal zemine doğru kendilerini savuruyor, dağıtıyorlar. Sanatçılar tarafından oluşturulan fikirler ve zihindeki imajlar birleşmeyen bir sentez ortaya koyuyor. Bu çok sayıda parçalanma, sayılamayacak kadar küçük parçalara ayıracak şekilde dönüştürmeye devam ediyor. Bu üç sanatçı için Sürekli Çeşitlenmeler, hareketler, işaretler, çizgiler ve arayışlardır.



Continuous Variations

Ali Akay

The Continuous Variations exhibition presents personal aspects of Ayşe Erkmen, Seza Parker and Füsun Onur; it brings together works founded on a common context yet possessing the strength to be integrated with one another while remaining heterogeneous. Continuous Variations should be considered as a mode of creation and composition. Variation in music, especially in baroque music, presents a proposition that would enable the construction of various musical statements emerging out of the alterations evoked by a "theme". Like ABA, ABACA or ABACADA. The number of themes change from one work to the next creating variations.

The artists make use of this zone as an expanse where sounds and images are unleashed. Compositions, sounds and images are separated; dispersing and scattering towards the spatial ground where their distinct vanishing points generate a common order. The ideas and mental images created by the artists present a synthesis that is not coalescing. These multiple breaks continue transforming through shattering into uncountable small pieces. For these three artists Continuous Variations are moves, signs, lines and enquiries.



Burada rastlantılara bağlı olarak işleyen, makine etkisi yaratarak çalışan bir tertibat karşımızda durmaktadır. Sanatın tanımından uzaklaşan bir devirde ilişkiler üzerinden oluşan form ses ve görüntüyü yan yana getirmektedir. Sanatın ne olduğu sorusunu sormaktan çok, sanatın hangi öğelerle ilişkiye girebileceğinin sanatsal boyutu sanatın işleme tarzını ortaya koymaktadır. Mikro ilişkiler bu anlamda makro ilişkiler ve değiştirici, dönüştürücü bir sanat anlayışını ikame etmeye başlamış görünmektedir. Minör bir sanat yapma biçimi öncü bir sanatın devrimci gücünün yerine yerleşmeye başlamıştır. Azlık ve azınlık olarak bakabileceğimiz bu yeni ilişkiler bütününde temellük etmeler ve yerini almalar siyasi olaylarla kesişmektedir.

Füsun Onur, farklı malzemelerle tablolar ve yerleştirmeler gerçekleştiriyor; ki sunmakta olduğu geometrik biçimlere sahip tablolarının renkleri "Estetik Uygulamalar" adını verdiği bu tuvalerin dokuları ve malzemesinin renginden başka bir şey değil. Kumaşları ve nesneleri bir araya toplayarak meydana getirdiği yerleştirmenin adı Haykırma. Bu sessiz bir eser ancak sanatçının içinden gelen sestten dolayı çok büyük bir gürültü çıkarabilme potansiyeline sahip . Buradan bakılınca sanatçının eserinin zamanın ötesine geçmiş olduğunu söylemek mümkün. Yerel bir malzemenin kendi tekilliği içinde uyumlandığı "Estetik Uygulamalar" renkler ve zamanla yapılan bir hesaplaşma olarak durmakta. Zamanın katmanlarının şimdiki zamanda bulunduğu, intimist renklerin parçalanmasıyla oluşan formların her biri bizi farklı zaman birimlerine taşımakta, bu formlar bellek ile yeni ilişkileri şimdiki zamana çekerek işlemekte.



We are facing an apparatus operating on coincidences akin to the working of a machine. In a phase evolving out of the definition of art the form created from relations brings sound and images together. Rather than enquiring about what art is, the artistic aspect of what art could relate to reveals the way in which art operates. In that sense micro relations have started to replace macro relations and an understanding of restructuring and transforming art. A minor mode of making art has begun to substitute for the revolutionary power of an avant-garde art. In these new interactions that could be perceived through the terms of minimal and minority appropriations and substitutions coincide with political events.

Füsun Onur is making tableaux and installations with various materials; the geometric shaped tableaux she presents, titled "Aesthetical Implementations", are coloured nothing else than the colour of the texture of the canvas material. The installation called Scream, made by bringing together fabrics and objects is a silent work that has the potential to create an enormous noise due to the inherent sound of the artist embedded in it. From this perspective the work of the artist has gone beyond time. "Aesthetical Implementations", where a local material is accorded in its singularity, stands as a settling of accounts with colour and time. Each and every one of the forms created through the diffraction of the intimist colours that bring the layers of time to the present, transport us to various different divisions of time, processing memory and new interactions by drawing them to the present.



Ayşe Erkmen
Birarada, Together, 2011
33 adet porselen hayvan biblo, 2 vitrin
33 porcelain animal bibelots, 2 glass cases



Seza Paker
İsimsiz (Park), Untitled (Park), 2011
Video, 8' 42''

Park 2011



Park 2011







They are observing in an instinctive way, getting sharper in every blow up of



curving roads in the park and somehow i



A stroll around Daniel Buren's "Tonelle" in the Giardini in Venice 2007



"The long and winding road" just like the beginning of a Beatles song... Outside the p



Paris. bir park'ta piknik... Yeşil tepeliklerdeki Afgan mültecileri seyretmek... İçkin bir şekilde gözlemliyor, kameranın her patlayışında sivrileşiyorlar... Acaba Buren, Giardini bahçelerindeki renk/gölgeleri bize ifadenin özgürlük gölgeleri olarak mı sunuyor? Çimenin üzerinde bir ışık hüzmesi olarak uzayan renkler nerede değişiyor? ... Bu ışıkla ve hafiflikle mi ilgili? Ve masumiyetle? "TONELLE"deki direğe tırmanan ve onun etrafında dans eden küçük kız gibi? Buradaki parkın empoze eden ve öteki yeşiller içinde eriyen koyu yeşil "KIOSK"u... İhmal edilmiş... ve boş bir konuşma balonuna benziyor... bu patikalarda, parktaki kavisli yollarda ağır adımlarla bir aşağı bir yukarı yürümeye devam ediyorlar, bir anlamda Richard Long'un "Labirent" fotoğraf serilerini anımsatarak... Ağaçlı yolları sayısız kez, her gün hiçbir amaç olmadan bir aşağı bir yukarı yürümek, yalnızca bir jest, bir yürüyüş; aynı sahneyi... Tıpkı bir Beatles şarkısının başlangıcı gibi: "Uzun ve dolambaçlı yol" Parkın dışında, giriş kapıları boyunca yürümek... Özgürlük kendilerini öylesine bu parkta bulan, bekleyen, iletişim kuran, cep telefonuyla konuşan ve bütün gün enerji içeceği içen bu Afgan mültecilerin naif bir eylemi midir? Bekleme halinin yeni versiyonu... Koru(n)ma... özgürlüğü... birdenbire bireysel bir çıkar haline mi geldi? Bir parkın içindeki İZINSİZ GIRILMEZ'in, DİKKAT'in anlamı nedir? Geçilmez, belki üzerine oturulabilir... Sınır hattı mı? Bahar ve tomurcuklanma zamanı; tarlalarda afyon tohumlarının gelişmeye başlama mevsimi. Parkta da bahar zamanı; bu küçük bahçedeki farklı türden çiçeklere etrafta oturanlar tarafından bakılıyor, ortadaki bu cennet...

Seza Parker

PARIS, picnic in the park Watching the Afghan refugees in the green dunes... They are observing in an instinctive way, getting sharper in every blow up of a camera... Is Buren introducing us the color/ shadows at the Giardini gardens as liberty shades of expression? where the colors stretch on the grass, as the beam of light alter?... Is it about lightness? And innocence? Like the little girl who climbs and dances around the pole in the "TONELLE"? The KIOSQUE of the park here, darker green and imposing, melts within the other greens..... It's neglected... and looks like a void speech bubble..... they keep on walking up and down with heavy footsteps on these paths, curving roads in the park and somehow is a reminder of Richard Long's "Labyrinth" photos series..... Walking up and down those alleys uncountless times on daily bases for no spesific purposes; just a gesture, a walk; the same scenery..." The long and winding road" just like the beginning of a Beatles song..... Outside the park, walking by the gates..... Is liberty a naive act of these Afghan refugees that find themselves in this Parisian park at random, the whole day drinking energy drinks? Waiting, communicating, talking on mobiles; a new version of a stand by situation..... Freedom of... Protection.. Does it become suddenly an individual interest? What is the significance of NO TRESSPASSING in a park; beware of? No crossing, sitting on it maybe... Border line? It's spring and blooming, a season to start to develop the opium seeds in the fields. It's also spring in the park; in this little garden with different species of flowers are taken care of people who live nearby, this little eden in the middle.....

Seza Parker

İş bir yandan da seyircinin katılımını beklemekte; yukarıdan aşağıya doğru sarkıtılmış ip sallandığında, inceden bir çan sesi duyuluyor. Nicolas Bourriaud "İlişkisel Estetik" olarak adlandırdığı kitabında 1990'lı yıllarda başlayan bir sanat yapma biçiminden söz etmekte. Bir heykelin öncelikle simgesel olarak her an ilişkiye açık olma gerekliliğine rağmen, burada, kitapta belirtilene de benzer bir şekilde, belli bir süre içinde seyircinin katılımıyla görülebilir ve duyulabilir bir ilişki ortaya çıkmakta. Eser ve esere bakan arasındaki ilişki birbirini tamamlamaya başlamakta. Sanatçı her an belirli bir zaman için bakanı esere iştirak etmeye çağırmakta. Haykırma duyulmayan ama duyulma potansiyelini içinde barındıran ve esere bakanı bu potansiyeli açığa çıkarmaya çağıran bir iş olarak işlemekte. Duchamp "sanat randevularında" belirli bir saatte, eline geçirdiği bir nesneyi bir ready-made nesneye çevirecek anı belirlemekteydi. Bu eserde Füsun Onur randevu vermiyor; her an randevuya açık bir şekilde, potansiyel olarak seyircinin dokunacağı ipin sallanmasıyla sesi duyulacak bir nesneyi heterojen olarak diğer nesnelerle birleştiriyor ve ilişki kendi kendisine randevu anını beklemekte.

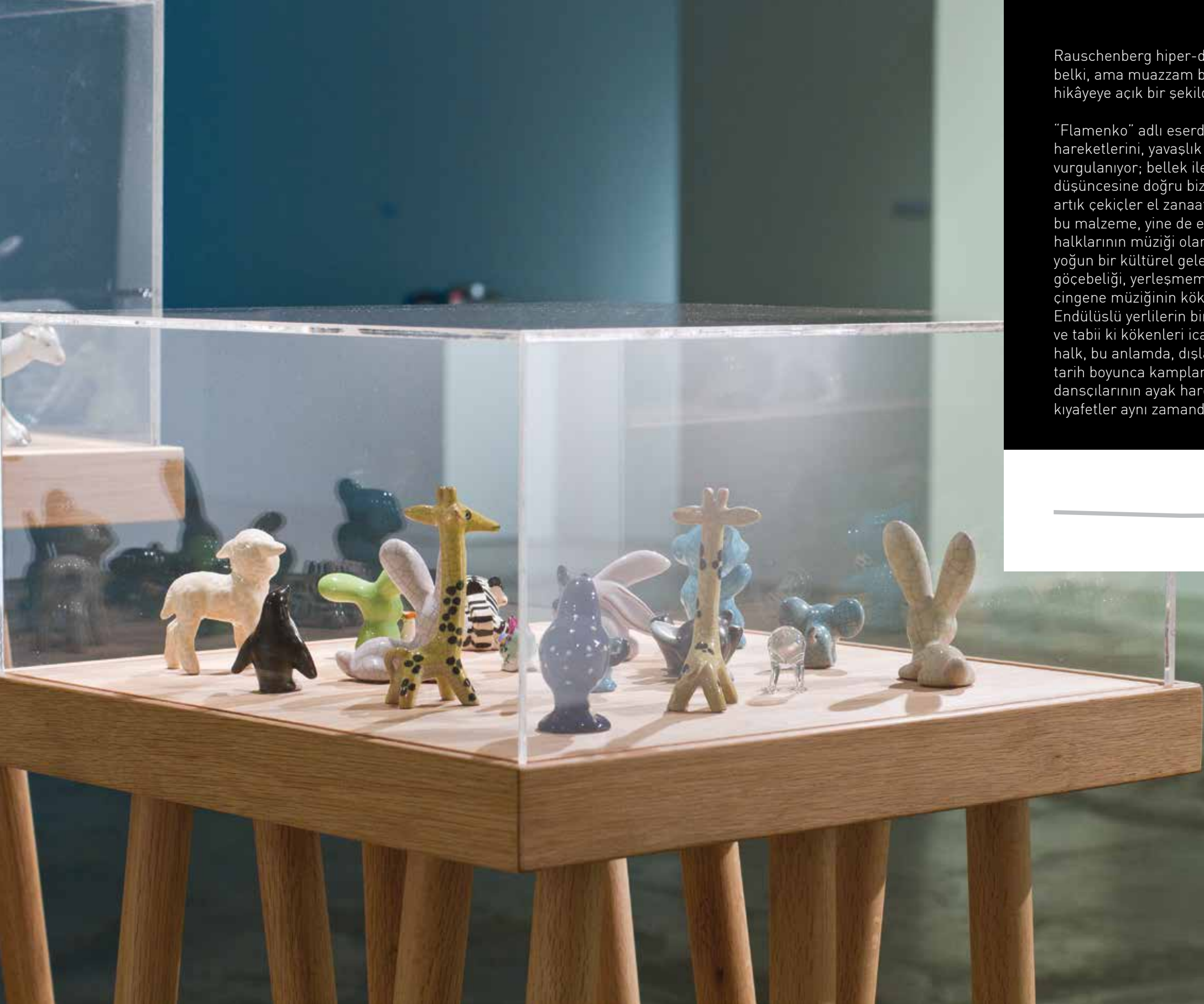
"Sessizlik" adlı ve bir odayı düşündüren 2011'de yapmış olduğu eserinde, Füsun Onur kendi dilinde zamanın katmanlarını hareketlendiriyor. Bir oda gibi ele alınan ve duvarları olmayan bir mekâna gönderme yapan bu enstalasyon yine sanatçının sırdaş dünyasına ait olarak duruyor. Sessizlik ve sesin aynı anda var olabildiği bir yaklaşıma yaslanıyor. Sessizlik bir bakıma müziğin olmadığı, ama sesin her zaman mevcut olduğu bir ortama ait bir durumu imliyor. John Cage günümüze fetişleşerek gelen 4'33" adlı eserini bir sessizlik işi olarak gerçekleştirdiği 1952'de, damarlarında dolaşan kanın ve vücudunun sesini duymaktaydı; sessizlik ile ses birbirlerine karşıt olmaktan çok birbirlerini tamamlayan, biri varken diğerinin daha az duyulduğu ve diğeri sessizleştğinde ise sesin yine kendisini duyurduğu bir ortama bağlı olarak çalışmaktadır. Robert Rauschenberg, 1949'da benzer bir deneyime girdiğinde, "rengin bana hizmet etmesini istemiyorum" diyerek, tamamen beyaz veya siyah monokrom tabloları yaptığında, imaj ve renk olmamasına rağmen tek rengin üzerine gelen tozların dahi rengi değiştirmekte olduğunu vurgulamıştı.



It also reaches out for the participation of the viewer, in addition when the hanging rope is swung it is possible to hear the fine chime of a bell. In his book titled "Relational Aesthetics" Nicolas Bourriaud was mentioning a mode of art making emerging in the 1990s. Although a sculpture must be primarily functional on a symbolical level at all times, as it was outlined, here a relationality that becomes visible and audible for a certain time with the participation of the viewer emerges. The relationship of the viewer and the work start to complement one another. The artist calls out to the viewer to participate in the work at a given moment in time. Scream operates as an inaudible work that calls out with its inherent potential to become audible. In "art encounters" Duchamp was waiting to seize the moment to turn an object he had his hands on into a ready-made. In this work, Füsun Onur is not making an appointment, she summons together an object potentially ready for an appointment with the touch of a viewer that will make it heard, with other objects in an heterogeneous way, while the relationality awaits the moment of encounter.

In her work titled "Silence" realised in 2011, reminding us of a room, Füsun Onur mobilises the layers of time in her own language. This installation regarded as a room and referencing a space without walls belongs to the artist's world of confiding. It rests on an understanding where silence and sound could simultaneously coexist. Silence somehow indicates a condition of the absence of music, yet the ever presence of sound. When John Cage realised his fetishised 4'33" as a piece on silence in 1952 he was hearing the sound of his blood travelling in his veins and the sounds of his body; rather than being opposites, silence and sound operate in tune with an ambience where the presence of one hinders the audibility of the other and the quietening of the other lets the sound to be heard. When Robert Rauschenberg went through a similar experience in 1949, he started making monochrome paintings totally in white or black, saying "I don't want colour to serve me", but although there were no images and no colour, he was emphasizing the fact that even the dust collected on top of the single colour was producing a change of colour.





Rauschenberg hiper-duyumsal tablolarında 'havanın aynasını' görmekteydi. Burada, Füsun Onur'un Oda'sında da ses duyulmuyor belki, ama muazzam bir çığlık atıldığının farkındayız. Oda her şeyin geçtiği, duvarların olmadığı bir mekana ait. Potansiyel her türlü hikâyeye açık bir şekilde duruyor.

"Flamenko" adlı eserdeyse, sessizlik ve ses ve ritim arasındaki virtüel ilişkileri sürdürüyor. Sanatçı, çekiçlerden yapılmış ayakların hareketlerini, yavaşlık ve hızlanmalarla, sağa ve sola hareket edencesine düzenliyor, oturma ve dans arasındaki sessiz ilişki vurgulanıyor; bellek ile ilişkileri şimdiki zamana çekiliyor. Her bir ayak darbesiyle Nietzsche'nin "çekiç darbeleriyle" diye adlandırılan düşüncesine doğru bizi yönlendiren demir malzeme aynı zamanda el zanaatkârlarının dünyasına da yolluyor bizi. Her ne kadar artık çekiçler el zanaatkârları tarafından üretilmiyor olsa da, sanayi toplumlarına ait bir sanatsal ready-made olarak kullanılan bu malzeme, yine de eski tarihlerde yer altında yaşayan ve demircilikle uğraşan şamanları da düşündürmeden geçmiyor. Endülüs halklarının müziği olan Flamenko, bu şarkıların eşliğinde yapılan bir dans olarak, bir folk türü olmanın ötesine geçen kompleks ve yoğun bir kültürel geleneğe sahiptir. İspanya'ya özgü olduğu bilinmesine rağmen, aslında Endülüs bölgesi kültürüne ait olan bu dans, göçebeliği, yerleşmemeyi ifade etmektedir. Diğer eserindeki virtüel odanın yerleşikliği ifade etmesinin tersine bu sefer Flamenko çingene müziğinin kökenlerine gönderme yaparak, kovulmuşluk hissini, yerleşikliğe karşı girilen mücadeleyi işaretlemektedir. Endülüslü yerlilerin bir dansı olarak burada yaşayan birçok halkı içine almaktadır. Müslümanlar, Yahudiler, Basklar, Gürcü asıllılar ve tabii ki kökenleri icabı Hindistan'dan geldikleri iddia edilen Çingeneler tarihin bu coğrafyadaki izlerini oluşturmaktadır. Her bir halk, bu anlamda, dışlanmışlar içindekilerdir, kovulmuş olanlardır, özellikle Yahudiler ve Çingeneler ile birlikte Basklar siyasal tarih boyunca kamplara tıklanlardır; göçmenler veya göçebeler, hepsi bir bakıma mülteci kamplarında yaşayanlardır. Flamenko dansçılarının ayak hareketleri kadar kıyafetlerinin de önemli olması dolayısıyla, Füsun Onur'un çekiçlere giydirmiş olduğu yöresel kıyafetler aynı zamanda kendi sanat dilinde kullandığı malzemelerin kendileridir de.

In his hIn his hyper-sensitive paintings Rauschenberg was seeing the "mirror of air". Here, in Füsun Onur's Room there is perhaps no sound, but we are aware of her devastating scream. The Room is where everything happens; it is a place belonging to a space without walls. It remains open to all sorts of stories, potentially.

In her work titled "Flamenco" she continues delving on the virtual relationships between silence, sound and rhythm. The artist arranges movements of feet made from hammers, through slow and speedy paces, as if moving to the right and moving to the left, the silent bond between sitting down and dancing is emphasized; their relationship to memory is drawn towards the present. With every stomp of the feet we are reminded of Nietzsche's thought on "the beating of the hammer" while the iron material also transports us to the world of the craftsmen. Although these hammers are no longer produced by craftsmen, the material that is utilised as an artistic ready-made belonging to the industrial society still reminisces of the shamans living underground and working as ironmongers in the olden times. Flamenco as a dance made alongside the songs of Andalusian people goes well beyond being a genre in folk with its complex and intense cultural traditions. Although it is generally associated with Spain, it is actually rooted in the Andalusian region culture, having connotations of nomadism and not settling. In contrast to the expression of settlement through the virtual room in the other work, Flamenco references the origins of the gypsy culture, the feeling of being cast out and a struggle against being settled. As a dance of the native Andalusians it embraces various peoples that have lived there. Muslims, Jews, Basques, people of Georgian descent and Gypsies who are claimed to be originally from India make up for the traces of history in this geography. Each and every one of these peoples are among those who are cast out, expelled; especially the Jews, Gypsies and the Basque people have always been the ones stuck into camps throughout political history, be it immigrants or nomads it seems these people have always been among those living in refugee camps. While the costumes of the Flamenco dancers are as significant as the movements of their feet, the local clothes that Füsun Onur dresses her hammers with are the materials that she utilises within the vocabulary of her artistic language.





Seza Parker'in çalışmasında (Tonnelle-Kiosk, yani kamusal alanda özgürce söz söyleme üzerinden) Avrupa'nın ve küresel dünyanın temel sorunlarından birisi olan mülteciler ve kamplar ele alınmakta (özgür alanlara yerleştirilen 21. yüzyıl mültecileri, gündüzleri Paris'te bahçelerde yaşıyorlar, geceleri ise köprü altlarında yatıp uyuyor ve küçük işlerde çalışıyorlar).



Seza Parker's work (Tonnelle-Kiosk, considers the issue through freedom of speech in public areas) deals with refugees and camps; one of the primary problems of Europe and the global world (the refugees of the 21st century are placed in free areas, in Paris they live in gardens during the day, spending the nights sleeping under bridges and they work is small jobs).



Tonnelle-Kiosk yuvarlağı kamusal alana ait bir söz söyleme mekânı; Daniel Buren'in Tonnelle-Pergola'sı içinden bir çocuk geçiyor; bir kadınla bir erkek parkta konuşuyorlar; çocuk yine orada, birden kayboluyor; sonra yine başka iki kişi daha; ama çocuk yine oradan geçiyor. Sonra bir çocuk ve Daniel Buren yine Tonnelle'in yanından yürüyerek geçiyor. Parker, Daniel Buren'in Tonnelle'ini kullanarak, dönüştürüyor. Orada bulunan çocuğun rastlantısallığına bir rastlantısallık daha katarak, Daniel Buren ve çocuğu temellük ettiği işinin içine katıp, hikâyeyi kendisine çekiyor. Buren, Tonnelle'inin aktörü iken, Seza Parker'in eserinde rol aldığında bu sefer kendi Tonnelle'inin yanından geçen biri olmaya başlıyor. Bu, akla hemen Seza Parker'in 1987 yılında gerçekleştirdiği La Hune adlı bir fotoğrafını akla getiriyor: Burada bir evsiz barksız; La Hune adlı kitapçının önünde kafasında Fransız sanatçı Ben'in yazılarını taşıyan bir bere ile duruyor; önünden yine biri geçiyor; tekrar bir geçiş ve rollerin karşılıklı bir şekilde değiştirildiği bir anlatım.

The Tonnelle-Kiosk sphere is a space of utterance in the public realm; a child walks through the Tonnelle-Pergola of Daniel Buren; a woman and a man are talking in the park; the child is there again, then all of a sudden he disappears; again two other people are there; the child passes through yet again. Later on, a child and Daniel Buren walk by the Tonnelle. She utilises and transforms Daniel Buren's Tonnelle. Building on the random presence of the child by adding another random layer, she appropriates Daniel Buren and the child into her work and draws the narrative towards her. While Buren is initially the actor of his Tonnelle, he becomes someone passing by his Tonnelle through his role in Seza Parker's work. This immediately reminds us of another photograph of Seza Parker titled La Hune, from 1987: This time a homeless stands in front of La Hune bookshop wearing a cap covered with inscriptions of the French artist Ben; somebody passes in front of him; passing again and a narrative mode transposing the roles.



Füsün Onur
Flamenko, Flamenco, 2011
Çekiç, tül, kumaş, tel
Hammer, tulle, cloth, wire

Mülteciler söz konusu olduğunda siyasetin içindeyiz demektir, demokrasi ve insan ve yaşam haklarından söz etmekteyiz. Avrupa'nın demokrasisi 21. yüzyılda nerede duruyor? Seza Paker, uzun zamandan beri siyasi bakışı ve anlatımı göstermeden anlatıyor; gösteren ve gösterilen ilişkisini kullanmadan, göstereni gösterilene doğru taşıyarak, dili agramatikal bir hale sokuyor ve bu işlem esnasında soru işaretlerini, üç noktanın devamlılığını ve aynı zamanda bunun sanallıkla ilişkisini kurarak, soruların devamlılığını hissettiriyor bize.

Park videosunda - ki bu iki iş birbirlerine tamamen bağlı bir şekilde çalışıyor -, Paris'te 10. mahallede, Quai de Valmy'de parktayız. Burada Afgan mülteciler 'takılıyorlar'. Bazen kâğıt oynuyorlar, bazen telefonda kendi lisanlarında ülkeleriyle konuşuyorlar; ama asıl işin ilginç onların olduğu parkta gerçek bir Kiosk var; fakat onların kamusal alanda sözleri yok, siyasetleri yok, siyasal olarak insan haklarından paylarına sahip olarak değil, tersine haklardan yoksun bir şekilde orada duruyorlar, bütün gün ve her mevsim. Yanında piknik yapanlar; şarap içenler, çocuklarını gezdirenler, parkta çocuklarını oyun alanına bırakıp, onlarla oynayan ebeveynler.

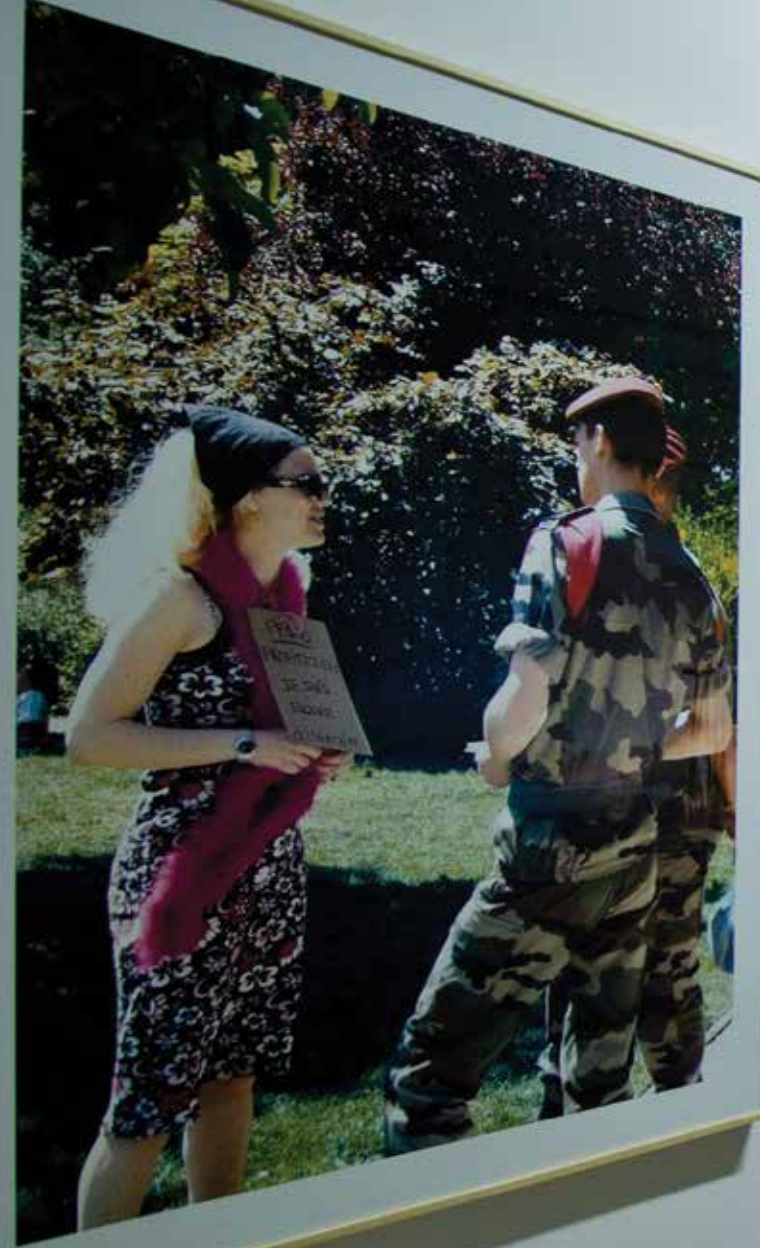
Daniel Buren'in Venedik'te Giardini'deki Tonnelle'inde de, Paris'te Quai de Valmy'deki Kiosk'ta da çocuklar var, haklar var, eğlence var ve de suskunluk var; kimsenin anlamadığı bir dilden konuşan Afgan mültecilerin hissedilir varlığı var.



When the subject is refugees it is clear that we are within the realm of politics; we are dealing with democracy and human rights and rights to standards of living. Where does European democracy stand in the 21st century? For a long time Seza Paker has been recounting a political view and narrative without pointing at it, without utilising the relationship between the signifier and the signified, by drawing the signifier closer to the signified; she renders language agrammatical and during this process she retains the question marks, the continuity of ellipsis, and their relationship with virtuality, making us aware of the intransience of the questions.

In the park video –in fact the two works function in conjunction with each other– we are in the 10th Arrondissement in Paris, at the park on Quai de Valmy. Here, the Afghan refugees are 'hanging out'. Sometimes they are playing cards, occasionally calling home speaking on the phone in their language, but what is most important is that there is a real Kiosk in the park; yet they have no say in the public realm, they have no politics, they do not have their share in the human rights politically, on the contrary they remain there absent of all rights, all day everyday and at all seasons. Next to them are people out on a picnic; drinking wine, strolling with their children, parents taking their children to the playground in the park and playing with them.

Both in Daniel Buren's Tonnelle at the Giardini in Venice and in the Kiosk at Quai de Valmy in Paris there are children, there are enjoyment and there is silence; there is the presence of Afghan refugees talking in a language alien to all.





Seza Paker
İsimsiz (Son Avrupalı) (Faydalanın, halen bekarım),
Untitled (The Last European) (Profitez -ene je suis encore celibataire), 2010
Baskı, print



Fransızlar veya turistler veya yabancılar burada ortak olan dillerde anlaşılırlarken, mülteciler, Afgan, Tajik vb. hepsi Afganistan Pakistan sınırındaki savaşıardan kaçmışlar. Özgürlük ve yaşam ve iletişim arayışındalar. Hepsi erkek, yolları kat ederek buralara kadar gelmiş bulunuyorlar. Seza Paker sınırları ve buradaki maceraları değil, geldikleri yerdeki dışlanmayı, sembolik değil, çıplak hayata ait bir siyaseti ve hakları olmayan kişilerin yaşamını gözler önüne getirerek, soruları bazen Foucault'dan, bazen Arendt'ten, bazen ise Agamben'den gelen bir biçimde tekrarlıyor: Biyo-politika ve dışındakiler; biyo-iktidar ve sözleri olmayanlar. Spivak sormuyor muydu: "Mağdurlar konuşabilir mi?" diye.

Seza Paker'in Park (2011) adlı videosunda bölümlendirdiği bir şekilde, Bahar, afyonun ekildiği ay olarak duruyor. Bu aylarda başlanan afyon ekimine yapılan bu gönderme, 1979'dan bu yana büyüyen ve dünya pazarını ilk elden kontrol eden Afgan uyuşturucu dünyasına yolluyor bizi. Yeşil çimen tepeleri üzerinde uzaktan bir savaşta, bir siperdeymişcesine gözüken Afgan mültecilerin kafaları bize onların yaşam şartlarına dair bir imge olarak geri dönüyor. Yollar, Seza Paker'e göre, bizi hiçbir yere götürmüyor. Tıpkı Seza Paker'in bir başka eserinde, "Exit Music (like a film)" (2003) adlı videosunda olduğu gibi, çıkış hiçbir yerde; her yerde kapanmış vaziyetteyiz: "no exit, çıkış yok!". Burada yine çağdaş sanat tarihine bir gönderme var: Richard Long'un Labirent olarak adlandırdığı fotoğraflarına yapılan gönderme; veya Heidegger'in kitabının başlığına yapılan göndermeler: Hiçbir yere gitmeyen yollar. Parmaklıklar diyor, Seza Paker, sanki parklar en özgür yerler ve mülteciler burada parmaklıkların arkasında, Afgan mülteciler burada 'takılıyorlar'. Tonnelle veya Kiosk olarak bu mekân sözün boşaltıldığı yer, güneşin girmedığı yer: Ne güneş ne de söz. Boşluk. Trafik şeritlerinden yapılan bir plastik engel: Girilmez, mania, tehlikeli! Seza Paker ile konuşmamızdan çıkan bu başlıklar, Park (2011) adlı video çalışmasının bölümleri olarak durmakta.

Seza Paker'in bir yandan Daniel Buren ile ilişkisi devam etmekte (Tonelle-Kiosk'a yaslanarak, kamusal alanda özgürce söz söyleme üzerinden bunu düşünmekte), diğer yandan ise, Avrupa'nın ve küresel dünyanın temel sorunlarından birisi olan mülteciler ve kamplar ele alınmakta (özgür alanlara yerleştirilen 21. yüzyıl mültecileri, gündüzleri, Paris'te bahçelerde yaşıyorlar). Bir bakıma, biyo-politikanın ve onun bir uzantısı gibi gözüken "Denetim Toplumu"nun düzenlemesi "Gösteri Toplumu" diye adlandırılan 1960'lı yıllara ait bir toplumsallığın da yerini almış olduğu, bu anlamda, ortaya konulmaktadır.

While the French, the tourists and other foreigners were reaching an understanding through some common language here, all of the refugees, Afghans, Tajiks etc. were fleeing the wars at the borders of Afghanistan and Pakistan. They are in search of freedom and life and communication. They are all men and they have travelled a long distance and come all the way here. Seza Paker is not exposing borders and their adventures here; she presents the rejection at their place of origin, not symbolically, but through revealing the lives of these people who have no political positions or rights on this bare life that they lead, repeating questions setting off sometimes from Foucault, from Arendt and sometimes from Agamben: Biopolitics and outsiders; biopower and those without a say. Wasn't Spivak asking the question: "can the subaltern speak?".

As in the chapter with the same title in Seza Paker's video Park (2011), Spring, is the season when opium is planted. This reference to the planting of opium casts our minds towards the Afghan drug world that has been expanding since 1979 and having a first hand control over the world market of drug trafficking. The heads of the Afghan refugees barely seen behind the green grass covered mounds as if they were hiding in a trench in war, returns as an image about their living conditions. Just like in Seza Paker's video "Exit Music (like a film)" (2003) there is no way out, we are closed in: "no exit, no way out!". There are various references to the history of art; to the photographs of Richard Long titled Labyrinth, or to the title of a book by Heidegger: Paths that Lead Nowhere. Railings says, Seza Paker; its as if the parks are the freest of all places and the Afghan refugees are 'hanging out' behind the railings. The Tonnelle or the Kiosk is the place where speech is disgorged, where the sun does not shine: Neither the sun nor speech. Emptiness. A plastic barrier made from traffic barricade ribbon: No entry, mania, danger! These headings derived through a conversation with Seza Paker appear to be the chapters of the video, Park (2011).

Seza Paker's interaction with Daniel Buren continues (Tonnelle-Kiosk, considers the issue through freedom of speech in public areas) and on the other hand she deals with refugees and camps; one of the primary problems of Europe and the global world (the refugees of the 21st century are placed in free areas, in Paris they live in gardens during the day). To a certain degree, it illustrates the fact that biopolitics and its ostensible extension "the Society of Control" and "the Society of the Spectacle" both social constructs of the 1960s have been established.





Füsun Onur
Estetik Uyarlamalar, Aesthetic Adaptations, 1988
4 tuval, 4 canvas

Agamben'i takip edersek, Arendt insan hakları ve mülteci arasındaki ilişkiyi ele aldığı kitabında "insan haklarının kaderiyle ulus-devletin kaderini" birbirleriyle ilintilendirmektedir. Emperyalizm ile ilişkili olan bu durum 19. yüzyıl sömürgeciliğinin ürünü olmaktan çok daha uzak eski keşiflere kadar giden bir süreçle alakalı olmasına ve 1789 Fransız ihtilalinin İnsan ve Vatandaşlık Hakları Beyannamesine ve de ırk, ulus-devlet, emperyalizm ve mültecilik değişim süreci ile ilişki içinde olmasına rağmen bir müteakip duruma işaret etmektedir. "İnsan ve vatandaşlık birlikte mi işlemektedir yahut ayrı mıdır?" sorusunun arkasında yatan ulus-devletin getirmiş olduğu zaruri durumda bir müphemlik söz konusudur. Agamben, bu iki kavramın "1789 La Fayette projesinde, birbirlerini içerdığinin mi, yoksa dışladığının mı" asıl soru olduğunu vurguladığında bu muğlaklığa dikkat çekiyor. Yine Agamben, bunun ardından, Foucault'daki 'çıplak doğal hayat' ile 'insan' arasındaki yakınlığa dokunuyor ve "insanların özgür ve eşit olarak doğdukları" fikrinin Beyanname'deki mevcudiyetine rağmen, bunun filli olarak gerçekleşememe pratiğine değiniyor. Doğal haklar vatandaş figürüne yaslandığı zaman, hakları koruyan da aynı sıfatı taşıyan bir kişi oluyor ve dolayısıyla, mülteci figürünün haklarını yok ediyor. Bu anlamda, ulus yani nation kelimesinin nacare ile, yani yaşamak üzere doğmakla yakınlığına değiniyor. Eski Rejimde "tebaa" olanın devrimle ve Beyanname ile birlikte "vatandaş" olmasıyla beraber, doğum, yani "doğal çıplak hayat" (bios) ve siyasal yaşam (zoe) ilişkilerinde, vatandaşa siyasal yaşam ve orali/yerel olmayan yabancı/mülteciye de "çıplak yaşam" (bios) kalmakta. Siyasal hakları olmayan, çıplak yaşama ait olan mülteci, bu anlamda, biyo-politikanın vatandaşıyla birlikte denetlenen ve aynı zamanda da dışlanan kişisi olmakta; çünkü vatandaşın denetlenmesiyle mültecinin denetlenmesi koşulları aynı gözökmüyor. Haklara sahip, emeğini özgürce satabilen ve haklarından yararlanarak emekli olabilecek vatandaşla, bu haklara sahip olmaksızın ancak kaçak/gizli işçi olarak çalışma imkânlarına sahip olan ve bu anlamda da haksız yere özgür olmadan çalıştırılan mülteci figürü, içerme ve dışlanma ilişkilerinde öne çıkmakta ve anlaşılmakta. İçerme, çünkü yabancı ülkeye ve topraklarına girebilmiştir; dışlanma çünkü ancak bazı yerlerde, denetlenmiş bir şekilde yaşayabilmektedir.

Following Agamben we would realise, in the book where Arendt considers the relationship between human rights and refugees, she relates "the fate of human rights to the fate of the nation-state". This condition that is connected to imperialism goes well beyond being a product of 19th century imperialism, having links to a process going all the way back to earlier inventions, and even though it takes place in the process of transformation following the 1789 French revolution's Declaration of the Rights of Man and of the Citizen and the notions of race, nation, state, imperialism and refugees it also implies a condition of consecutiveness. The compulsory condition imposed by the nation-state implicit in the question "if the man and citizenship operate in unison or are they separate?" beholds an ambiguity. When Agamben emphasises the fact that the real question is "whether these two notions in the 1789 LaFayette project contain or exclude one another?" he is actually highlighting this ambiguity. Once more Agamben touches on the proximity of "bare natural life" and "human beings" according to Foucault and stresses that although the fact that the Declaration contains the statement that "human beings are born free and equal" the practice does not follow. When natural rights rests on the notion of the citizen, the one who protects these rights also becomes a person with the same designation, and therefore annulling the rights of the refugee figure. In that context he mentions the connection of the word nation with nacare, to be born to live, highlighting their closeness. With the transformation of what was the "subject" in the Old Regime into the "citizen" together with the Declaration, in the dealings of birth, that is "bare natural life" (bios) and political life (zoe) what befalls onto the citizen is political life while "natural life" (bios) is left to the foreign/refugee who is not from there/not local. The refugee without political rights who belongs to natural life is controlled together with the citizen of biopolitics while at the same time being excluded; because the conditions of being controlled does not seem to be equal for the citizen and the refugee. The citizen with rights, who could freely sell his labour and could become retired through utilising his rights, and the refugee who has none of these rights and who could only work as an illegal worker working secretly and who is made to work unfair and not free become apparent in the relationships of inclusion and exclusion. Inclusion, because he is allowed into the country and the land; exclusion, because he is only allowed to live in certain designated areas and under control.



Ulus ve doğum (çıplak hayat) arasındaki ilişki vatandaşa, bu sayede, haklarını vermekte ve mülteciye ise kâğıtlarını alamıyorsa bu hakları vermemekte. Jussoli ve jussanguinis arasındaki bu fark bir zamanların Avrupa'sında Almanya ve Fransa arasındaki farka tekabül etmekteydi. Mülteciler bu anlamda ne toprağa, ne de kana bağlı olmadıklarına göre, ulus ile doğum arasındaki "farkı" ortaya çıkarmakta ve çıplak hayatı ortaya koymaktalar. Arendt'e göre mülteci, bu haklara sahip olması gereken asıl 20. yüzyıl insanıdır.

Her ne kadar bugün emperyalizmden söz etmenin zorlukları olsa bile, tıpkı Negri ve Hardt'ın belirtmiş oldukları gibi mülteci, 21. yüzyılın ana sorunu olarak "insan" ve sonrasında da, Foucault'nun dikkatimizi çekmiş olduğu gibi, "yaşam hakları" bakımından temel sorunun kendisi olmaya devam ediyor. Mülteciler, vatansızlar olarak, ulus-devletin kendi vatandaşlarına hak olarak verdiği birçok haktan yoksundur; hatta gelmiş oldukları ülkede değil çalışmak, neredeyse yaşama hakları bile yoktur.

Thus the association between nation and birth (natural life) grants the citizen his rights and denies them to the refugee if he cannot get his papers. This difference between jus soli and jus sanguinis was defining the difference between Germany and France in Europe at a certain time. As refugees are neither linked to soil nor to blood, they make the "difference" between nation and birth apparent and present the bare natural life. According to Arendt the refugee is the real 20th century man who should be holding these rights.

Even though there are difficulties in talking about imperialism today, the refugee remains as the fundamental problem of the 21st century both in terms of the "human being" as Negri and Hardt have mentioned, and later on, in terms of "rights to standards of living" as Foucault has drawn our attention towards. As stateless people, refugees are deprived of many rights that the nation-state grants to her citizens; and they are not denied the right to work in their country of origin but to a certain degree denied the right to life.

Fusun Onur
Haykırma, Shouting, 2007
Tüller, zil, bebek
Tule, bell, doll



Ayşe Erkmen
Islaktan Kuruya, Wet to Dry, 2008, 2009
Video, 8'04", 10'04"

Seza Parker'in The Last European adlı üçlü fotoğraf çalışmasında sömürgeye bir gönderme olarak Fransız lejyonierleri, bu sefer başka bir parkta genç bir kızla birlikte görünmekte. Kızın boynundaki yazıda "Faydalanın, halen bekâрім" yazmakta. Avrupa ülkelerinin 19. yüzyıldaki sömürge meselesine doğru uzanan bu fotoğraflarda Avrupa'nın güncel sorunu olan "sömürge-sonrası" ve "göç-sonrası" bir durum söz konusu edilmekte. "Son Avrupalı", bir bakıma günümüz Avrupa'sının sıkıntılarına değinmekte ve de post-kolonyal durumda artık faydalanılacak, sömürülecek bir yerin kalmamış olmasına dikkat çekmekte.

Ayşe Erkmen'in üç ekranlı videosunda, tekrar üzerine kurulu görüntülerde üç değişik kızın (esmer, kumral, sarışın) saç kurutma hareketleri gösteriyor. Tekrar edilen hareketlerde üç ayrı kız her biri başka bir saç rengine sahip olarak ele alınıyor; aynı hareketin üç değişik görüntüde gösterilmesi, aslında, minimalizme yakın bir tavırla benzerliklerin her zaman nüanslardan oluşmakta olduğunu ima ediyor. Ampirik dünyanın hareketlerinin yarattığı küçük olaylar, süreçler, eşikler alegorik bir forma yaslanıyor. Hareketin sözcüsü baştan verilmiş değil, ancak süreçte okunabilir oluyor. İster rasyonel veya tuhaf olsun, isterse aşkın ve geçişli olsun baştan verili bir hareket içinde değiliz hiç bir zaman. İşin içine girdikçe farklılaşmaları yaşamaya ve görmeye başlıyoruz. Minimal yapının kurgusu en başından beri hikâyeyi arka plana atmaya çalışmakta. Onun yerine işaretleri, yapıları, eserin anlamını belirleyen, gösteren hikayenin yerine ikame ediliyor. Anlam hikâyeyi sanal olarak vermeye başlamakta, bu tavırdan itibaren. Ortak mevcudiyetler ve virtüellik, farklarla işleyen güncelden daha çok virtüel olanı öne çıkaran bir yaklaşıma yaslanıyor. Yapı: güncel olmadan reel, soyut olmadan ideal üzerine yerleşmeyi biliyor. Kavramsal alanın oluşturduğu alana yerleşen, yapı olmakta bu anlamda. Çoklu bir sembolik ilişkiyi içeren yapı kavramı, hareketin anlamını belirleyen çoğalmalarla farklılıkları meydana getiriyor. Yorumu açılmayan bir işaretler sistemi gündelik hareketlerin içini doldurmaya başlıyor. Anlam aramak değil, işaretleri takip etmek daha önemli bir hale geliyor. Ayşe Erkmen'in kurduğu üç ekranlı videoda saçlarını kurutma makinesiyle kurutan, onlara bir form verirken dağıtan gündelik hareketin kendisi nüanslarla işleyen bir yapıya sahip. İş özel bir anlam değil, işaretlere yaslanıyor ve bizi okumaya çağırıyor.



In Seza Parker's photographic triptych titled The Last European, as a reference to colonialism we see French legionaries together with a girl in another park. The bill around the neck of the girl reads "Take advantage while I am still single". In these photographs reaching back at the 19th century colonialism of European countries, current issues on the condition of "post-colonialism" and "post-migration" are dealt with. In a way, "The Last European" deals with the concerns of the present-day Europe, underlining the fact that there is no place that could be colonised in our current post-colonial condition.

Ayşe Erkmen's three screen video, founded on repetitions, presents three different girls (a black haired, a brunette and a blond) drying their hair. In these repetitive movements the three different girls are differentiated through the colour of their hair; in a nearly minimalist fashion, the same actions on three different screens suggest that similarities always comprise of nuances. Minute events, processes, thresholds created by the movements in an empirical world rest on an allegorical form. The utterance of the action is not predetermined; it becomes readable through the process. We are not facing a preordained movement, be it rational or odd, transcendental or transitive. We begin to experience and understand the differences as we go further in. The minimal construction of the structure has been striving to avoid the narrative. It has been substituting the narrative with signs, structures, and a signifier that determines the meaning of the work. With this attitude, the meaning started to convey the narrative in a virtual way. Common existences and virtuality rests on an approach emphasising the virtual rather than the contemporary that operates on differences. Structure: manages to reside on the real without being contemporary, and on the ideal without being abstract. In that sense, it is the structure that dwells on the area created by the conceptual. The concept of structure that involves a multiple symbolic relationship produces the differences that give meaning to actions through their multiplication. A system of signs that is not open to interpretation has started to permeate everyday actions. It has become more important to follow the signs rather than pursue a meaning. In the three screen video of Ayşe Erkmen the everyday activity of blow-drying the hair, of tossing and stirring while trying to give form has a structure that operates on nuances. There is no special meaning, the work resides on signs and lures us into reading them.





Anlamın rejiminin içinde bir değişim (mutation) gerçekleştirerek, tematik olanın yerine anlamın dışına taşan, bilinçdışı, makinesel bir düzenlemeyi getiriyor. Ayşe Erkmen işi aşkın bir anlama doğru taşımak yerine, içkinliğinde bir anlam üretimini işaretlere bağlı olarak işleme koyuyor. Bir bakıma antropolojik bir hareketi ve içkin bir işareti birbirlerine yakınlaştırarak, anlamı yerin altından ilerleyen bir vaziyette ışığa çağırıyor. Ayşe Erkmen anlamın esasından veya unutuluşundan çok, anlatımı bir üretim olarak düşünüyor ve bu bakımdan minimalist bir yaklaşımı devam ettirmeyi tercih ediyor.

By realising a mutation within the regime of meaning, she substitutes the thematic with an arrangement that overflows beyond meaning, that is unconscious and mechanical. Instead of moving us towards a transcendental meaning, Ayşe Erkmen immanently commits the production of meaning in relation to signs. On a certain level, she draws an anthropological movement and an immanent sign closer together to shed light on meaning while it still moves underground. Rather than perceiving narrative as the essence or the forgetting of meaning, Ayşe Erkmen identifies it as a mode of production and therefore chooses to pursue a minimalist approach.



Füsun Onur

Bu bakımdan anlam ne aşkın, ne yorumsal, ne de içinde saklı bir şekilde durmaksızın her zaman güncelleşecek bir şekilde yüzeyde düşünülüyor. Anlam bir bakıma imajlarla işleyen bir tipografiye yaslanarak ve ilişkisel bir şekilde, kendi kendisini üretiyor. Yeni bir düşünce imgesini üretebilmek için Fransız şairi Stephane Mallarme'nin şiirinde ifade edildiği şekilde "Düşünmek bir zar atılımıyla yapılan hareketin kendisidir"; çünkü, ancak bu şekilde, her düşünce bir rastlantıyla, bir şans anıyla karşılaşma olarak üretimi genişletebilir. Üç ayrı video ekranındaki imajlar birbirleriyle giriştikleri farklılaşmalarda ve nüanslara yaslanan hareketlerde iki türlü duruyor: Zamana yayılmış bir şekilde hem virtüel, hem de aktüel. Virtüel aktüel olanın ne nedeni, ne özü, ne de ilkesi olmaktan çok, aktüel ile kurduğu ilişkide kendisini kurmakta. Her bir hareket diğer benzer, hatta aynı hareketlerle birlikte işaretlerle işlemekte: Virtüel farklılaşmalar ve ampirik güncellemeler. Bir kadının saçlarını kurutması esnasında kafasından geçmeye başlayan düşünceler, güncelleşmiş, aynadaki sanal imajındaki düşüncelerle birlikte, potansiyel ve güncel olarak farklılıkla birleşmekte, düşünce billurlaşmaktadır.



In that sense meaning is conceived to be neither transcendental, nor interpretational, or intrinsically hidden, but appearing on the surface to be updated at all times. In a sense, meaning rests on a typography operating on images, creating itself in a relational way. Just like the process of producing the image of a new thought was expressed in the French poet Stephane Mallarme's poem; "All thought expresses a throw of the dice"; for, in that way, each thought expands production with the likelihood of a chance meeting. The differences of the images on the three screens and the movements residing on nuances appear in two ways: In due time they are both virtual and actual. The virtual is neither the cause, nor the essence, or the principle of the actual; it rather constructs itself in its relationship with the actual. Every action operates through signs, together with similar and at times identical actions: Virtual differentiations and empirical updates. The thoughts on a woman's mind while she dries her hair and the updated thoughts of her virtual image on the mirror potentially and concurrently unite with differences; thought crystallises.









Ayşe Erkmen hayvanlar dünyasıyla daha önce kurduğu ilişkiyi tekrar ele alıyor. Ayşe Erkmen'in çalışmalarında hayvanların bir yeri var. Ketty ve Assam projesinde, Almanya'da, Essen'de kaplanları kullanmıştı. Santral, bir şekilde, sanayi ve hayvanlar arasında var olan bir ilişkide düşünülmüştü. Kafes genişliğiyle bir şekilde özgür gibi duran ama aynı zamanda hapis altına alınmış; izleyicilerin gözlerinde dışarı ve içerisi arasında bir benzerlik ve ayrılık kurmaktaydı. İki kaplan teşhir edilmekteydi, bu gerçek anlamda teşhir edilmekte, çünkü elektrik santralinde onlara mekânsal olarak çok yakından bakılabiliyordu. Elektrik santralini bu şekilde çevirdiği an işlev değişmekte, buna bağlı olarak espas da değişmekteydi.

Bu sefer kendi koleksiyonuna ait küçük hayvan figürlerinden/biblolarından oluşan yerleştirmesinde, heykel formundaki vitrinlerin ayaklarını yine hayvan formlarını kullanarak gerçekleştiriyor. Burada da, Essen'deki gibi, bir teşhir söz konusu, ama bu sefer ayaklı bir vitrin kullanıyor; ayaklar teşhir edilen hayvanların formu üzerine düşünülmüş ve tasarlanmış. Bu iş ile "değişimi yaratıda nasıl gösterebilirim?" sorusunun altını çiziyor.

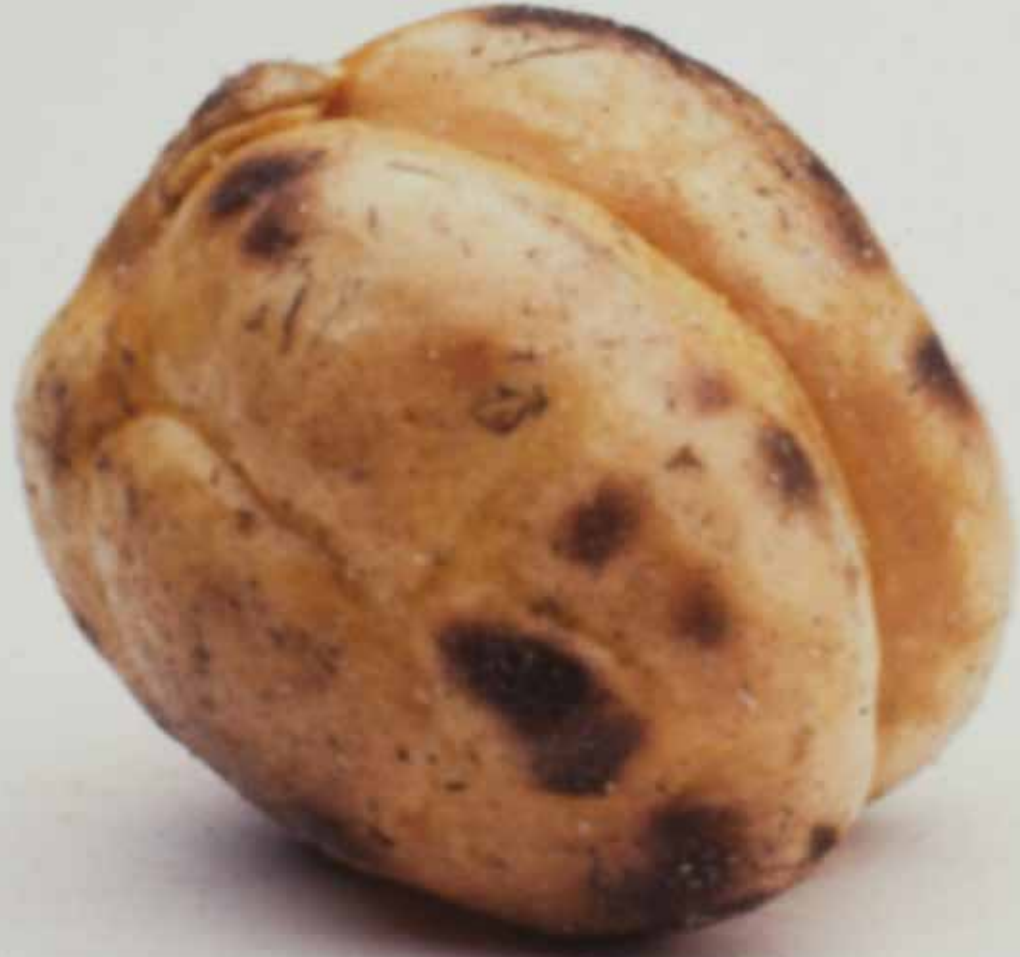
Bu bir oluş hareketi olarak insanın hayvan-oluşuna bağlantılandırılabilir. Ayşe Erkmen vitrinlere yerleştirdiği hayvan figür-biblolarıyla coğrafyalar-aşırı bir şekilde sanata bakış açısını bize sunarken, aynı zamanda her coğrafi alanı ilgilendiren ve bir ulusal sınır içinde saklı kalmayan, yerele odaklanmayan bir sanatsal tavrı, bakışı kullanmakta, sürdürmektedir.



Ayşe Erkmen revisits her interest in the animal kingdom. Animals have a special place in Ayşe Erkmen's work. In her project Ketty and Assam, she used tigers in Essen, Germany. The power plant was somehow considered in a relationship between industry and animals. The cage was vastly looking free but captivated, and it was drawing on a similarity and a detachment between the inside and the outside in the minds of the viewers. There were two tigers on show, they were on show in the literal sense of the word, because in the space of the power plant they could be looked at real close. The moment when she transformed the power plant in this way, the function was changing and so was the space.

This time in her installation consisting of small animal figures/statuettes from her private collection, the legs of the statue shaped display cabinets are also realised in the form of animal feet. Here, there is again an act of exposing like in Essen, but this time what is on show is a display cabinet on legs, with legs thought of and designed according to the forms of the animals on display. She stresses the question "How could I exhibit change?".

As a movement of becoming this could be related to humans being animals; while Ayşe Erkmen presents her trans-geographical view of art through the animal figurines she places in display cabinets, she also continues sustaining an artistic stance and perception that relates to the geographical and which is not confined within national boundaries and is not focusing on the local.



Gramajı belli bir leblebi paketinden aldığı leblebilerin fotoğraflarından oluşan bir başka projede ise Ayşe Erkmen yerken yapılan hareketler üzerinden işlevsiz bir şekilde her leblebinin farklılığı üzerine bir iç düşünme geliştirmekte. Tıpkı saçını kurutan kadın gibi leblebiler de fark edilmeyen ve potansiyelleri içinde taşıyan gündelik hareketlere dair. Onları ağızımıza atıp yerken açığa çıkan makinesel hareketlerde saklı olan bir işaretler bütünü olarak bize dönen leblebiler yine minimal bir şekilde ele alınmakta; her birinin farkı gözler önüne serilirken ayrılıkları ve bireyselleştirilmeleri akla geliyor. Bu eserde her bir leblebi tanesinin bir monad olarak ele alınabileceği, kalabalığın içindeki bir insan gibi bakılabileceği bir okumaya oturabiliyor Ayşe Erkmen'in bakışı. Sanatçılar bu alanı seslerin ve imgelerin her seferinde kaçışıp durduğu bir bölge gibi kullanıyorlar. Düzenlemeler, sesler ve imgeler birbirinden ayrılıyor ve kaçış noktalarının kendi aralarında bir düzen oluşturduğu mekânsal zemine doğru kendilerini savuruyor, dağıtıyorlar. Sanatçılar tarafından oluşturulan fikirler ve zihindeki imajlar birleşmeyen bir sentez ortaya koyuyor. Bu çok sayıda parçalanma, sayılamayacak kadar küçük parçalara ayıracak şekilde dönüştürmeye devam ediyor. Bu üç sanatçı için Sürekli Çeşitlenmeler hareketler, işaretler, çizgiler ve arayışlardır.



In a project consisting of photographs of roasted chickpeas from a pre-weighed package, Ayşe Erkmen generates a process of inner thought on the difference of each and every chickpea through the insignificant act of eating. Just like the girls drying their hair the chickpeas also belong to the realm of everyday activities that are overlooked and that only carry a potential within. The chickpeas that come back at us as a composition of signs embedded in the mechanical actions as we put them into our mouths and eat them is again collected in a minimal structure; their differences from one another is made clear, we are made to think about their separateness and individualisation. Each and every single chickpea in this work could be considered as a monad, Ayşe Erkmen's perception could rest on a reading that would relate them to a single individual in a crowd.



Akbank Sanat / Akbank Art Center

İstiklâl Caddesi No: 8
34435 Beyoğlu, İstanbul
T: (0212) 252 35 00/01
www.akbanksanat.com

Küratör / Curator

Ali Akay

Metin / Text

Ali Akay

Çeviri / Translation

Yiğit Adam

Tasarım / Design

Publicis Yorum

Fotoğraflar / Photographs

Serkan Yıldırım

Baskı / Print

Mega Basım Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok 34310 Haramidere/İstanbul
Tel: (0212) 412 17 00