

AYŞE ERKMEN

Bu Galeri



ÖLÇÜTLERİN DEĞİŞMESİ (AYŞE ERKMEN'İN ÇALIŞMALARINDAKİ

"MEKÂN KAVRAMI" ÜZERİNE) I. Der Raum. Çalışmalarını genellikle sergilenen mekanların algılanan, algılanamayan özelliklerine göre oluşturulan Ayşe Erkmen, Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı altıncı kişisel sergisinde, bu galerinin mimarisiyle geniş çaplı bir sorgulamaya giriyor. "Bu Galeri" ismini taşıyan sergi, tanımlaması oldukça yorucu olan detaylı yapısı ve birbiri içinde gelişen anlam koridorlarıyla belki de sanatçının şimdiye dek gerçekleştirdiği en zor okunan çalışması durumunda. Bir yanda Maçka Sanat Galerisi'nin (bundan sonra MSG) sanatçıları zorlayan mimari özellikleriyle öte yanda ise geliştirdiği kendine özgü dili tekrara düşmeden geliştirme çabasında olan sanatçının bu sergi gündeminde izleyiciye sunduğu problem "bütünsel" bir özelliğe sahip. Şöyle ki, Erkmen bu galeride 1989'da açtığı ikinci kişisel sergisinde de mekânın temel özelliklerini sorgulamış ve galeri mekânının kendisini bir söylem tarzı olarak tartışmaya açmıştı. Bu tartışma, galeri mekânının işlevinin, etkinliğinin sanatın kendisi için ne denli "yaptırıcı" bir güce sahip olduğuna dairdi. Bu konuya yönelik düşünceler Avrupa'da İrlandalı sanatçı ve eleştirmen Brian O'Doherty'nin "Inside the White Cube"¹ isimli kitabıyla 1976'da araştırılmaya başlandı. Sanatın tüketilmesine, metalaşmasında karşı yeni bir açılım alanı olarak "galeri mekânını" 1990'ların başında tekrar tartışmaya açan Avrupa sanat ortamı, böylece bildik gibi gözükse de yeterince araştırılmamış bir olguyu gündemine almıştı. Erkmen düşüncelerini uygularken Avrupa'daki bu oluşumlara paralel olmayan bir yöntem izliyordu. Sanatçının yöntem olarak geliştirdiği olgu; sadece işin gerçekleştirildiği mekâna ait olan (in situ) karakteristiğinden yola çıkarak, ya bunları belirgin kılmak ya da onlara tamamen karşıt bir alternatif geliştirerek yeni bir görme biçiminin/okuma şeklinin gerçekleşmesine katkıda bulunmaktır. Son sözü, yorumu izleyiciye bırakan, daha doğrusu izleyicinin yaratıcı katkısına geniş bir yer açan sanatçının çalışmaları "çok odaklıdır".

Sanatçının çalışmalarının uluslararası okuma kodlarına açık olması, onun işlerinde hemen algılanamayan, bilinçli olarak arka planda tutulmuş olan "mekân kavramı"yla yakından ilgilidir. Zira sanatçının sergilediği tutum, Batı Avrupa Sanat Geleneğinin uzantısı olmasına rağmen, Bizans-Osmanlı mimarisinin özgün yorumlarına dayalı "form özellikleri"ni çağrıştırmaya üzerinde durulması gereken bir olgudur. Şöyle ki Erkmen "mekân" olgusunu Küçük Aya Sofya Camii (Sergius ve Bakhus Kilisesi) mimari Anthemios ve Süleymaniye Camii'sini inşa eden Mimar Sinan gibi "bir" boşluğu dolduran kavram olarak görmüyor. Erkmen'e göre "mekân" kendisini şekillendiren fonksiyonlara göre tanımlanabilecek bir olgu. Anthemios ve Mimar Sinan'da görülebilecek olan ortak özellik, çizdikleri planların "merkezi" karakterini bir karenin içine yerleştirmeye çalıştıkları kubbede, yuvarlak formda bütünleştirmeye çalışmalarında aranılabilir. Erkmen de işlerinin sergileneceği mekânla, bu mekânın mimari elemanlarını sorgulayarak onların özel durumlarına göre "bir okuma" önerisi getiriyor. Gelgelelim bu okuma biçiminin de türleri var.

Bunlardan bir tanesini sanatçının MSG'deki sergisi için uygula-

yalım. Bu serginin teması ve çıkış noktası MSG'nin mekânı. İstanbul'da uluslararası sanatçıların sergi açtıkları yegâne mekân olan bu galeri, Buren, Sarkis, Morellet gibi sanatçıların yanı sıra avant-garde kaygılar taşıyan birkaç Türk sanatçısını da (Altan Gürman, Füsün Onur gibi) desteklemesiyle bence Çağdaş Türk Sanatı'nın tarihine şimdiden geçmiş olan bir galeridir. Ancak bu galerinin iç mekânı Aykut Köksal'ın da saptadığı gibi şu zor özelliğe sahip: "İç ve dış mekânıyla, sözü olan, yani tarafsız olma kaygısı taşımayan bir mimarlığı var galerinin. Bu söz, daha başlangıçta, galeride sergilenen resim ve heykelleri kendi dışında özerk gerçeklikler olarak var sayıyor, bu yüzden de kendi varoluşunu bir başka bağımsız gerçeklik olarak kuvvetle öne sürüyor."² Erkmen'in "Bu Galeri" ismini taşıyan yerleştirmesi (installation) her şeyden önce bu mekânın olanaksızlıklarını bir matematikçi titizliğiyle ortaya çıkarmakla yetinmeyip, "varolanın bozulması", değişme yoluyla ortaya çıkan görüntünün ayırt edilmesini öneriyor.

İlk bakışta birbirinin içine girmiş, karışmış gibi bir izlenim uyandırır da bu sergi kesin olarak belirlenmiş bir "sistemler zinciri" üzerine oturuyor. Erkmen'in kullandığı her yuvarlak formu (alçı ve tahtadan 10 cm çapındaki yuvarlaklar) bir "birim" olarak kabul etmemiz gerekli. Çünkü bu yuvarlaklar galeriyi kaplayan sırsız, fildişi seramik karoların etkisini kırmak ve onlara karşı bir zıtlık oluşturup romal bir galeri mekânının nasıl olabileceğine dair bir öneri getirebilmek için programlanmışlar. Galerinin mekânının hazır karelenmiş dokusuna karşılık önemli bir saldırı durumunda olan bu yuvarlakların alçı ve tahtadan olması bir gereklilikten ötürüdür. Bu gerekliliği açıklamadan önce bir benzerliği, açığı yakınlaşmasını iletmek istiyorum. Sergius Bakhus ile Süleymaniye'de aşağı yukarı bir karenin içine yerleştirilmek istenen kubbeden, yuvarlakta söz açmış ve bir merkezileşme karakterinden yola çıkarak tüm mekânı kapsayan bir bütünleşmeyi dile getirmek istemişim. Erkmen MSG'nin karelerinin ortasına yerleştirdiği yuvarlaklarla bir yanda büyük mimari yapılarıdaki merkezileşme karakterine gönderme yapıyor öte yanda ise her birimi bağımsızlaştırıp modüler bir yapı kurmayı başarıyor.

Bir önceki paragrafta birimlerin alçı ve tahta olması bir gereklilikten ötürü demiştim. Evet önemli bir gereklilik. Sanatçının galerinin tabanında tahta birimleri kullanması, alabileceğine sıradan tahta ya da parke kaplı bir zemini, duvarlara ise alçı birimleri yerleştirmesi normal beyaz duvarları çağrıştırıyor. Erkmen eğer galeri mekânının yerleri tahta, duvarları alçı olsa, bilinen anlamda bir galeri atmosferinin sağlanabileceğine gönderme yapıyor burada. Dolayısıyla, galeri izleyicisine yerleşmiş kanılarını, alışkanlıklarını silip (tabula rasa) galeriyi tekrar bakmalarını öneriyor. Rahatsız olmayı göze alabilen izleyici, Erkmen'in önerdiği noktadan baktığında, bakabildiğinde, bu galerinin yirmi yıldan beri görülmemiş, tüketilmemiş bir özelliğini kavramış oluyor. Bu yeni bakış açısı bence galerinin belleğini, tarihini kendine dayanak alarak, yirmi yıllık zaman dilimini alt-üst ediyor. Kapı pervazlarından kalorifer diplerine, pencere kenarlarından galerinin perdeler arkasında saklı kalan gerçek tavanına dek uzanan büyük bir yolculuktur bu yeni bakış açısı. Böylece görsel bir

süzgeç, varolan ölçütlerden yola çıkarak, tabanı tahta, duvarları beyaz “başka” bir mekân önerisini gündeme getiriyor. Galeri mekânının içindeki başka mekân. İzleyiciye “böyle” değil “şöyle” olsaydı diye yeni bir öneri getirilip, ona daha önce geçmediği yollarda yürümesi için önüne kırmızı halı sermeden sıradan bir davetiye çıkarılıyor. Serginin yadırgatıcı, zorlayıcı olması bu yüzden.

II. Sergiyi önce yerdeki tahta sonra duvardaki alçı birimlerin yerleştirilme stratejileri açısından iki ana grup altında tanımlamaya çalışmak doğru olacak. Bu tanımlamaya geçmeden önce, her iki grubun ortak noktalarını maddeler halinde sıralamak hem serginin yalın özelliklerini hem de değişen orantılara karşın “sabit” kalan “birim”lerin ortak dilini, belirgin kılacaktır.

1. Tüm birimlerin çapı 10 cm’dir.

2. Birimlerin oluşturdukları yatay ve dikey çizgiler galeri mekânında sadece bir kez tekrarlanan bir mesafeyi temsil ediyorlar. Dolayısıyla tıpkı bir röleve çıkarıncasına “farklı” olan uzunlukları belirgin kılmaları onların asıl görevi.

3. Gözümüzden kaçan en uç noktalara dek ilerleyen birimler mekânın fazla detaylı yapısını kırarak ona bütüncül bir karakter kazandırıyorlar. Böylece izleyicinin dokunup elleylebileceği köşe, pervaz, kolon, niş, basamak ve podyum gibi mimari özelliklerin belirleyiciliği ortadan kalkıp sadece ölçülebilen mesafeler bir paradigma haline alıyor. Sergi bu yüzden sadece ve sadece “ölçülebilir” gerçeklerden yola çıkarak çözülebilecek bir bütünlüğe sahip.

4. Seramik karoların ortasına yerleştirilen birimler bazen 1/2 bazen de 1/3 oranda kesilmiş durumdadır. Çünkü galerinin karoları birçok yerde tam olarak değil, mekânın elverdiği ölçüde “kesilecek” kullanılmış olduğu için birimler de onlar gibi kesilmişler.

5. Galeri mekânını aydınlatan lambalar 3’e 1 olarak yakılmış. İster ön tarafta ister arka odada olsun galerinin alışımlı ışık düzeyinde böylesi bir değişikliğe gidilmesi, sanatçının mekânda gerçekleştirdiği “ölçüt değişimini” kerte kerte yürütüp bir süreç haline soktuğunun göstergesi olan önemli bir detaydır.

III. Alçı yuvarlakların yatay olarak en uzun galerinin birinci odasındaki nişin içinde 35 1/2 birime sahip. En uzun dikey ise yine galerinin ilk odasının (girişe göre) sağ duvarında ve 27 birim. Alçı birimlerden 3 tanesi galeri mekânının dışında yer alıyor. Galerinin dışı bir sergi mekânı olarak sadece Buren ve Morrellet tarafından kullanılmıştı. Erkmén sergisinin gövdesini “iç mekânda” kurduğu ve bu mekân için bir öneri getirdiği halde, dışarıya taşıdığı 3 alçı birimle, galerinin dışı için de farklı bir bakış açısı getirilebileceğini duyumsatıyor. Çünkü bu galerinin iç mimarisi olduğu gibi dış mimarisi de sanat yapıtının kendisini önceden şekillendirebilecek kuvvetli bir aksana sahip. Alçı birimlerin dikkatsiz izleyicilere hazırladığı bir sürpriz var; onlara hafifçe dokunulsa bile izlerini bırakıyorlar! Bu iz bırakma elbette bir uyarı. Sergiyi gezenlerin ne yerdeki ne de duvardaki birimlere dokunmamaları gerekiyor. Bu da bilinen sergi izleme alışkanlıklarının terk edilerek Erkmén’in işinin kavranması için hem ayakların hem de gözlerin ortak bir diyalog kurmasının gerekliliğini duyumsatıyor. Alçı birimlerin kolaylıkla görülemeyecek olan yerleri ve sayıları: giriş kapısının üstünde 5 birim, bü-

yük nişin pervazında 1 birim, büyük nişin üzerinde 7 birim, galeri yöneticisinin masasının arkasındaki pencerede 2 birim, galeri deposuna giden pervazda 2 birim, galerinin ikinci odasındaki üç küçük nişin içinde 12 birim

IV. Tahta birimlerin yatay en uzun galerinin ikinci odasında 91 birime, en uzun dikey olanı ise galerinin ikinci odasını baştan başa kapsayan 71 birime sahip. Tahta birimlerin yatay ve dikey olarak birbirleriyle en fazla kesişerek galeri zemininde adeta bir kabuk oluşturdukları bölüm, galerinin ikinci odasının sol tarafı. Bu bölümde birimlerin belirlediği mesafeler birbirine çok yakın, çoğu kez sayıya geçemeyecek denli küçük nüanslar (örneğin 3 küçük nişin olduğu bölümün içi, dışı, üstü) Erkmén’in bu sergi için belirlediği “ifadeyi” toplu olarak içinde barındırıyorlar: Farklılığın farkedilmesi. Gerçekte bu bölüm galerinin belleğini oluşturuyor. Çünkü MSG’nin gelenekselleştirdiği “sergi tartışmaları” bu mekânda yapıp sesalma makineleriyle arşivlenerek ilerisi için saklanıyor. Ama galerinin belleğini oluşturan bu mekânın orantıları oldukça problemlidir. Ne giriş çizgisi ne duvarların birbirine olan uzaklıkları ne de tabanı düz. Bu ve buna benzer mekânsal özellikler aslında galerinin ilk bakışta seçilemeyen ama onun karakteristiğini oluşturan “küçük detaylar”.

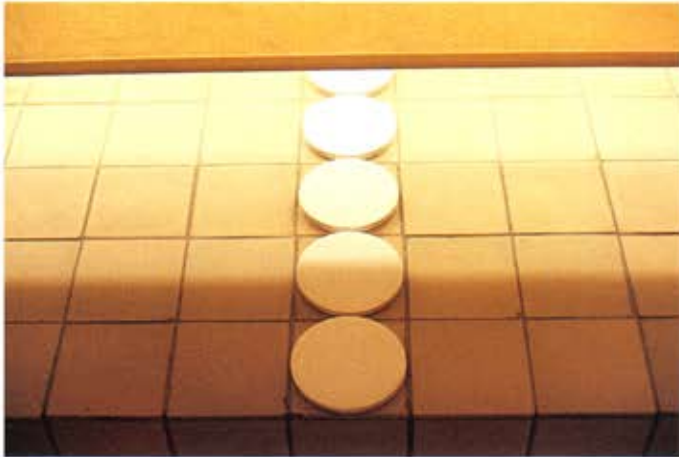
Burada bir ara-not gekeiyor sanki: Erkmén’in birimleri, bu galeriyi tanıyan, yıllardan beri ziyaret eden birileri için tüketilmemiş bir “yeni”dir. Birileri derken, gördüklerini düşünceleriyle yorumlayabilen, baktığını görebilen kişiyi kastediyorum.

Erkmén’in birimlere dayalı sistematiği, MSG’nin şimdiye dek açılmamış bir yüzünü, kullanılmamış bir biçimini ortaya çıkardığı için yadırganabilir. Oysa, bu mekânın böylesi bir olanağı içinde taşıdığına bilinebilmesi için, kavramsallaşabilmek gereklidir. Sanatçının çok iyi bilinen bu galeri mekânını böylesine kavramsallaşmaya açması onun “saf” düşünceyle kurduğu pragmatik aklın sonucudur. Saf düşüncede “yeni” ve “yenilikten” çok, belli bir alanı öbürüne taşıyan bir okuma biçimi söz konusudur. Sanatçı bu sergisinde de son derece açık olarak ortaya koyduğu gibi “mekân kavramını” tarihselliğe değil fonksiyonlara dayalı olan bir okuma biçimi olarak algılamakta, böylece güncel olanı, yaşama katkısı olarak “farklılaştırabilmek”tedir. Tarihsellik derken, çağdaş sanatçıların kendi söylemlerini aşan kimi mekânlarda giriştikleri başından kaybedilmiş savaştan söz ediyorum. Tarihi mekânlar, alanlar sanatçıya bir ilham verebilir ama çağdaş sanatın yakıcı gerçekliklerini ortaya çıkarabilmesi için El Lissitzky’nin ilk kez 1923’te Berlin’de kurduğu “Praun” mekânına, Mondrian’ın 1930’da Paris’teki atölyesinde uyguladığı keskin yalınlığa ihtiyacı vardır. Erkmén’in MSG mekânında gerçekleştirdiği sorgulama, sanat yapıtının sergileneceği mekânın kimliğini belirleyebilmek adına yapılmış bir eylem olduğu için “alışılmışı”, “eskimişi” karşısına almakta böylece de bu mekânda şimdiye dek önümüze konulmamış bir açık-seçiklikte “yaratıcı” düşünceyi elektrikleştirmektedir.

1. O’Doherty’nin kitabı, “Galeri” mekânının 19. yy.da “Salon” kavramından Schwitters’e, El Lissitzky’e ve Minimalistlere dek geçirdiği formel değişimi özetlemektedir.

2. Aykut Köksal, Füsün Onur’un “Kadans” sergisi kataloğu, İstanbul 1995 (sayfa sayısı belirtilmemiştir).

NECMİ SÖNMEZ. *Dolunayda, Mayıs 1995, Mainz*



A CHANGEMENT OF STANDARTS ON "THE CONCEPT OF SPACE" IN AYŞE ERKMEN'S WORK

I. The Space. Ayşe Erkmen who usually construes her work in accordance to the perceptible – imperceptible qualities of the exhibition spaces, in her 6th solo exhibit in Maçka Sanat Galerisi undertakes an extensive questioning of the Gallery's architectonic values. The exhibit "This Gallery" is possibly the artist's least accessible work to date with its rather demanding, detailed structure and passages of meaning which grow out of each other. Given the gallery's usually restrictive architectonic values, Ayşe Erkmen who tries to develop her own artistic language without being repetitive challenges the viewer with a problem in its "totality". Erkmen had exhibited in this gallery in 1989 and already questioned its spatial constituents and opened the gallery space itself to a discussion as a type of discourse. This discussion was about how a gallery's space has a functional, active influence on the "making" of art itself. Speculative efforts in this field started in Europe with the publication of "Inside the White Cube"¹ in 1976 by Brian O'Doherty, artist and critic. The gallery space seen as an alternative to the consumption and objectification of art was, although it sounds familiar, a fact of the artistic creation that had not been properly investigated. Erkmen in applying her thoughts to her work followed a method of her own. This method is to start out from the characteristics particular to the space either making them visible or devising an alternative in total opposition therefore contributing to a new way of seeing/interpreting. The last word is always the viewers' or rather the artist devotes a vast area to the viewers' creative contribution therefore making her work "polyfocal". The fact that the artist's work is open to international interpretative codes is closely related to a not immediately perceivable, deliberately suppressed "concept of space". In fact, the artist's approach although an extension of Western European artistic tradition also involves "formal features" derived from authentic interpretations of Byzantine/Ottoman architecture. For Erkmen the fact of "space" is not a void-filling concept like the architects Anthemios (builder of Küçük Ayasofya Mosque or Sergius and Bacchus Church) and Mimar Sinan who built Süleymaniye Mosque saw it. For her, "space" is a fact that can be defined according to the function forming it. What Anthemios and Mimar Sinan have in common may be their attempt to integrate the "central" character of their plans within a dome, a circular form that they have tried to place in a square. Erkmen's is an "interpretative" suggestion according to the exhibition space questioning its architectonic constituents and keeping in mind their particularity. Nevertheless there are types to this form of reading. Let us apply one of these to the artist's most recent exhibition. The theme and the starting point of this exhibition is the exhibition space of Maçka Sanat Galerisi itself. The only space in İstanbul where international artists like Buren, Sarkis, Morellet and a few Turkish avantgardists (Altan Gürman, Füsün Onur, etc.) exhibit, the gallery has already found its way into the history of contemporary Turkish art. Nevertheless the gallery's inner space is problematic. As Aykut Köksal puts it: "The gallery as a whole supplies its own message, meaning it has no claims to impartiality. This said message, right from the start, sees the paintings and sculptures to be exhibited in the gallery as autonomous realities, therefore strenghtening its own existence as an independent reality".² Erkmen's installation with the title "This Gallery" is first and foremost an underlining of the space's limitations with a mathematician's meticulousness; in addition, it suggests that a new appearance is discernible through a "shift in space" (i.e. change). Although at first glance it gives the impression of being intermixed, disorderly, the exhibition is based on a clearly defined "chain of systems". Each circular form used by Erkmen (wood and plaster dots of 10 cm. diameter) are to be considered as one unit since these dots are intended to undermine the effect of the unglazed ivory ceramic tiles which cover the gallery space and in opposition to them try to suggest what a standart gallery space could look like. These dots, forming a substantial attack on the "already-squared" texture of the gallery space are of wood and plaster out of necessity. Before elaborating on this necessity I would like to point to a similarity, to a tangentiality in approach. With the instances

of Sergius Bacchus Church and Süleymaniye Mosque, in giving the example of a dome, a circular form intended to be forced into a square, I tried to give expression to a unification starting out from a centralizing character and taking over the whole space. Erkmén with the help of the dots she has placed in the squares of the gallery refers on the one hand to the centralizing character of large architectural monuments and on the other hand making each unit independent successfully forming a modular structure. I have already stressed that the units are necessarily out of wood and plaster. Necessarily, since the use of wood units on the gallery floor remind one of a rather ordinary wood or parquet floor and that of plaster units on the walls regular white washed walls. Erkmén simply points out to the fact that had the floor been wood and the walls plaster this would have been an ordinary gallery space. Therefore she proposes that the visitors to the gallery erase their established opinions and ways of looking and reconsider the gallery. The viewer who can afford to be disturbed by this, looking from the standpoint proposed by the artist perceives a feature of this gallery which has remained "unseen" for some twenty years. I think that this new point of view, taking as its point of reference the gallery's own memory and history, turns a strip of twenty years time upside down. This new angle is a grand journey that leads from the doorcasings to the foot of each radiator, from window ledges to the actual ceiling of the gallery hidden behind the light curtains. Therefore a visual filter starting out from the existing standarts raises the question about an "other" space with wooden floor and white washed walls. Another space inside the gallery space. To suggest to the viewer that it could have been "that way" instead of "this" and take him through an untrodden path without rolling out a red carpet in front of him just by sending out an ordinary invitation. This is why this installation strikes the viewer as being odd and challenging.

II. It serves a purpose to attempt a description of the exhibition under two main groupings according to the installing strategies of the wood units on the floor and the plaster ones on the walls. Before we proceed with that, to list the common points of both groups would make more visible the exhibition's spare quality as well as the common language/discourse of the "units" that remain constant inspite of the changing proportions.

1. All units are 10 cm. in diameter.
2. The horizontal and vertical lines created by the units represent a distance covered only once inside the gallery space. Resultingly as in drawing a detailed plan their main function is to underline the differing lengths.
3. The units that go to the farthest points, overlooked by our glance, by breaking down the too detailed structure of the space give it a character of totality. Thus the significance of architectonic features like corners, moldings, columns, niches, steps and small platforms that can be touched and felt by the viewer are cancelled only the measurable distances becoming a paradigm. The exhibition therefore has a totality which can be solved by setting out from "measurable" facts only.
4. The units placed on the ceramic tiles are sometimes cut into halves and sometimes into one thirds. This is because the tiles of the gallery are not used as wholes, but "cut" as much as the space allows and the units follow their example.
5. The lights illuminating the gallery space are lit in a ratio of three to one. Be it in the front room or in the back such a change in the gallery's usual lighting system is an important detail which shows that the artist gradually develops "the changement of standarts" she realized within the space and has made it into a process.

III. The longest horizontal line of plaster dots is in the niche of the first room of the gallery and has 35.5 units. The tallest vertical line is again in the first room of the gallery on the right wall (coming from the outside) and has 27 units. 3 of the plaster units are outside the gallery. The outside of the gallery had been utilized as an exhibition space only by Buren and Morellet. Though Erkmén has established the main body of her exhibition in the "inner space" and has a

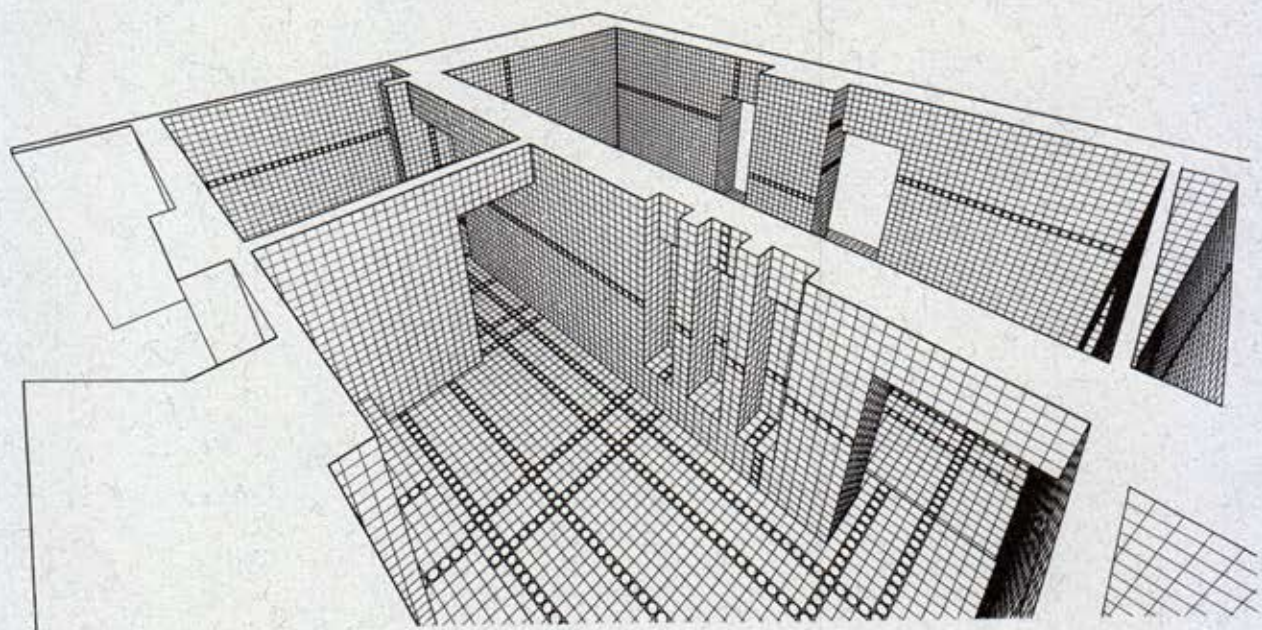
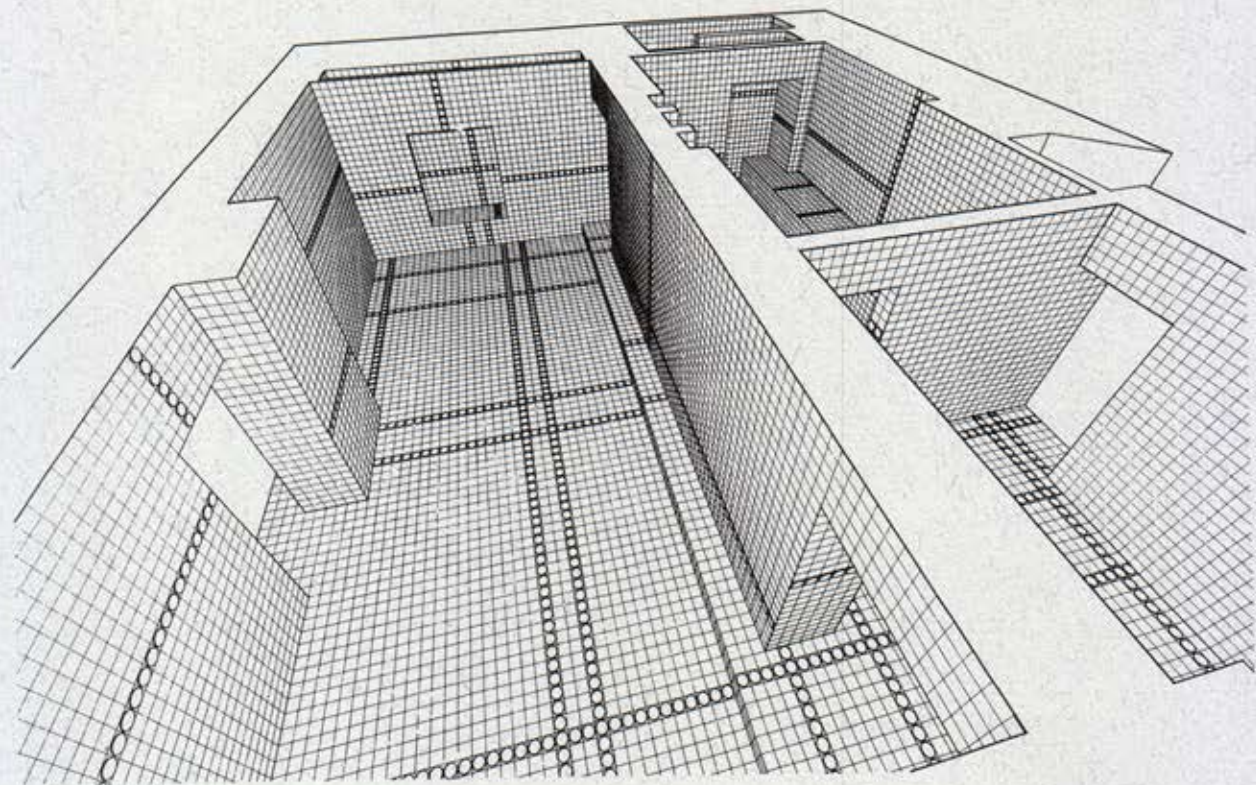
use only for this space with the three plaster units she has taken outside she makes it felt that a different angle is also possible for the outside. This is because this gallery's outer architectural values as well as the inner ones exert a strong accent on the preformation of the work of art. The plaster dots have a surprise for the careless viewer. Even at the slightest touch they leave their marks. This mark-leaving is certainly a warning. Visitors to the exhibition are not to touch the units either on the walls or on the floor. This on the other hand is a deviation from the familiar viewing habits and stresses the necessity of a cooperation of both the feet and the eyes for a thorough understanding of Erkmen's work. The locations of the more or less hidden plaster units and their number: above the main entrance door 5 units, on the side of the great niche 1 unit, above the great niche 7 units, underneath the window behind the table of the gallery director 2 units, on the door leading to the gallery depot 2 units, inside the three smaller niche in the inner room of the gallery 12 units.

IV. The longest horizontal line of wood units have ninety-one units in the inner room and the tallest vertical one seventy-one units traversing the inner room from one end to the other. Where the wood units horizontally and vertically intersect each other most densely therefore forming almost a layer, is the left hand side of the inner room. In this section the distances determined by the units are very close to each other, in most cases minute nuances as cannot be counted (for example the inside, the outside and above the section where the three smaller niche are) enclose the statement chosen by Erkmen for this exhibition in its totality: The discernment of the indiscernible. In fact this section forms the gallery's "memory" since art discussions which have become a Maçka Sanat Galerisi tradition are held in this space and recorded as a part of gallery archive but the proportions of this space which make up the gallery's memory are rather problematic. Neither the beam line nor the distance of the walls to each other, nor the floor are completely level. This and similar spatial features are the not immediately discernible "minute details" that make up its characteristic. A parenthesis here: Erkmen's units are "new", still unexhausted to the habitues of the gallery, to some of the people who have been frequenting it for years. When I say "some of the people", I mean those who can interpret what they have seen, see what they have looked. Erkmen's system based on units may be frowned upon because it uncovers a hitherto hidden facet, reveals a non utilized form.

Yet to know that the space incorporates such a possibility one has to conceptualize. The fact that the artist can open this quite wellknown gallery space to a conceptualisation is the result of the pragmatic mind construed with "pure" thought. In pure thought what matters is rather than the "new" and "being new", a form of reading that transposes a certain level into another. The artist, as she openly declares, perceives the "concept of space" as a form of reading not based on its historicity but its functions, and therefore can make the everyday appear different and add it to our experience of life. With historicity, I mean wars opened and lost from the start by contemporary artists in spaces surpassing their own discourse. Historical places/spaces can inspire the artist but in order to bring out the ever so urgent realities of contemporary art what is needed are the likes of the Praun Room established by El Lissitsky in 1923 in Berlin, the sharp bareness Mondrian deployed in his Parisian Studio in 1930. The cross-examining undertaken by Erkmen in the space of Maçka Sanat Galerisi is an action in the name of determining the identity of the space where the artwork is to be exhibited. Therefore it opposes what is ordinary, "worn-out" and electrifies creative thought with a clarity not yet encountered in this space.

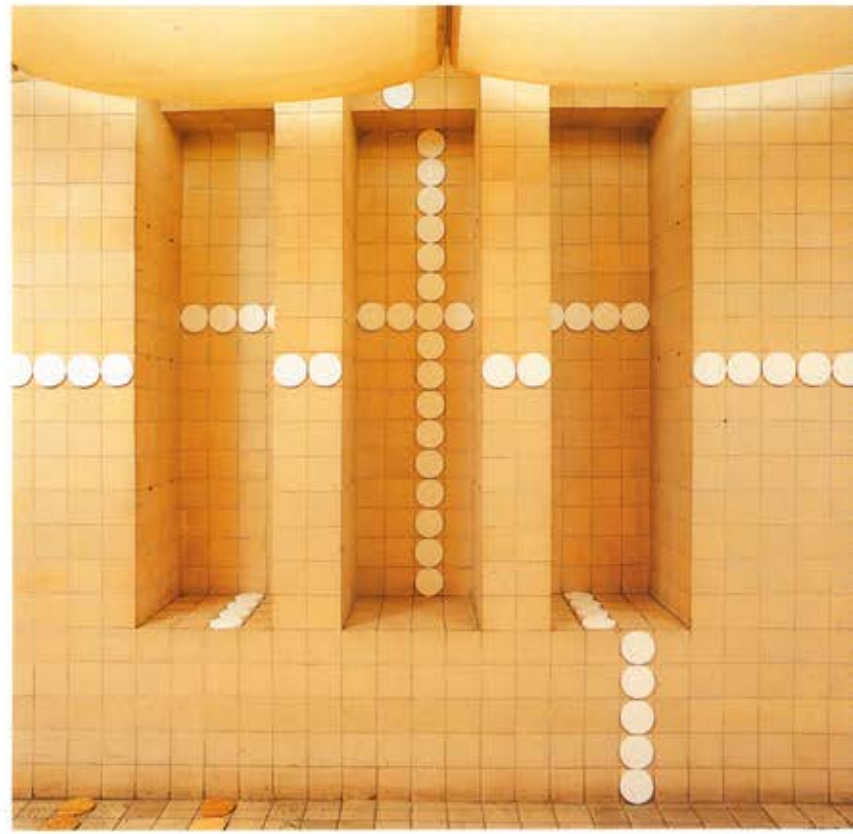
NECMİ SÖNMEZ *May 1995, Mainz* (Translated from Turkish by Fatih Özgüven)

1. O'Doherty's book summarizes the formal transformations of "gallery space" from the 19th Century concept of "salon de exhibition" to Schwitters, El Lissitsky and the Minimalists.
2. Aykut Köksal, introduction to the catalogue for Fusun Onur's exhibition "Cadence-Kadans" in the same gallery, İstanbul 1995 (page number not indicated).



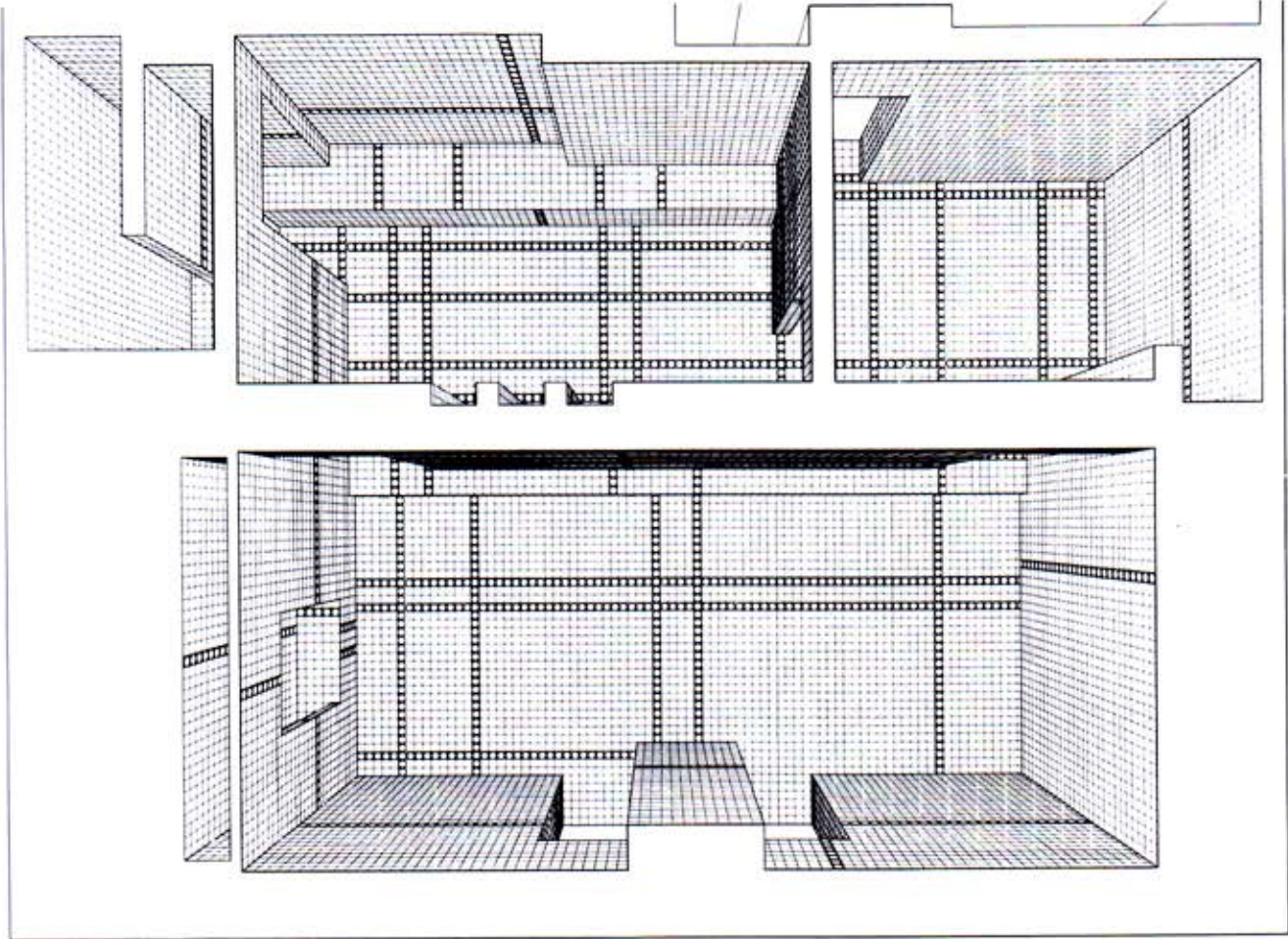






MUDO A.Ş.

Bu katalog
Mudo AŞ'nin katkılarıyla
gerçekleştirilmiştir.



25 NİSAN - 3 HAZİRAN 1995

EYTAM CADDESİ 31. MAÇKA 80200 İSTANBUL
TEL: (0212) 240 80 23 TEL/FAKS: (0212) 234 40 51



MAÇKA SANAT GALERİSİ