



22 Temmuz - 28 Ağustos 2010  
July 22 - August 28 2010

---

29. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi

---

*The 29th Contemporary Artists Istanbul Exhibition*

---

Nermin Adanır

Tansu Akmansoy

Hasan Salih Ay

Müge Bilgin

Gülderen Depas

Ferit Furuncu

Sibel Horada

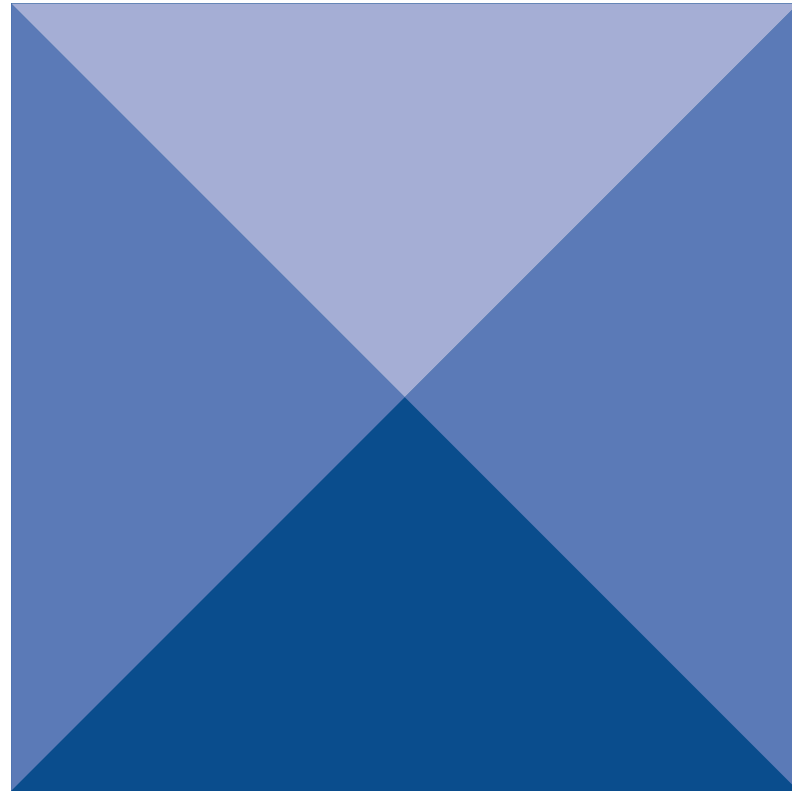
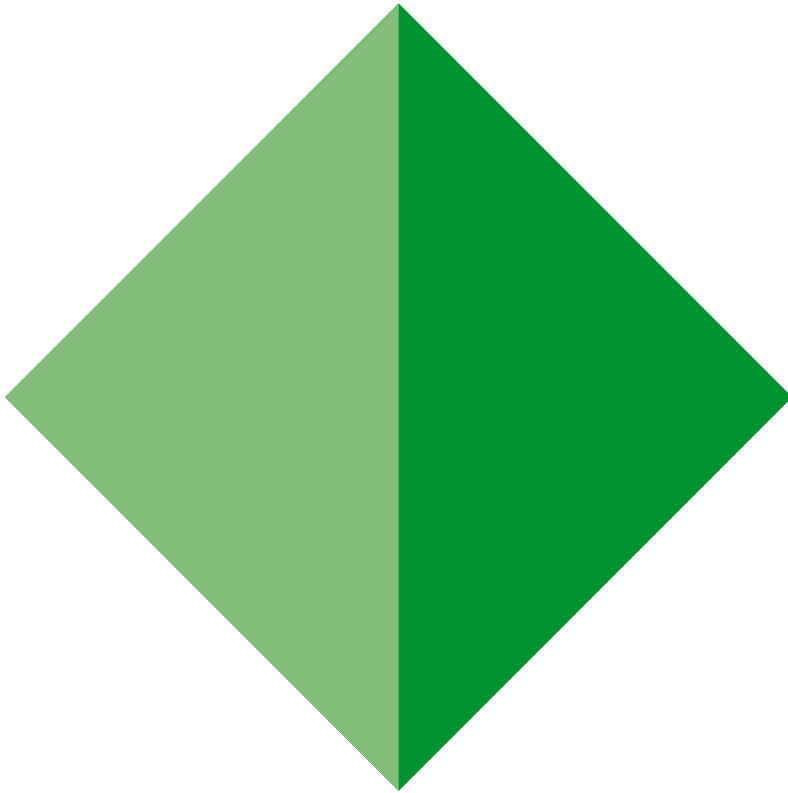
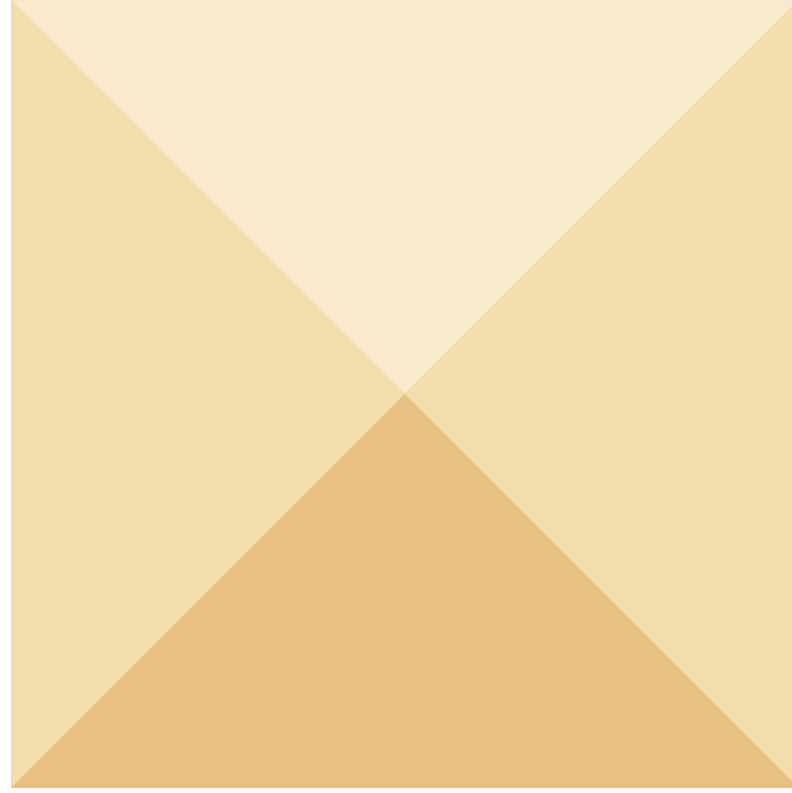
Aslıhan Özdemir

Emrah Şengün

Ayşe Topçuoğulları

Deniz Üster

Küratörler Curators  
Marc Gloede & November Paynter



Sanatta güncelliği sorgulamaya açma konusunda Günümüz Sanatçıları Sergileri her yıl hak ettiği yeri ve önemi kaybetmeden devamlılığını sürdürmektedir. Sanatımızın yakın geçmişinde nelerin gündem oluşturduğuna dair izleri takip etmek isteyenler için ciddi bir kaynak oluşturan Günümüz Sanatçıları Sergileri'nin bu yıl 29.sunu gerçekleştirmenin haklı gururunu yaşıyoruz. İlk sergilerimize katılan genç sanatçılarımızı, bugün sanat piyasasında yer almış sanatçılar arasında görmek bizleri hem çok gururlandırıyor hem de ileriki yıllardaki sergiler için heyecanımızı sürekli kılıyor. Bu yıl sergiye katılan işler, Art Basel'in film bölümü küratörü Marc Gloede ve dokuzuncu uluslararası İstanbul Bienali'nin asistan küratörlerinden November Paynter'in özenli çalışmaları sonucu seçildi. Farklı disiplinlerde iş üreten sanatçıların işleri sergilenmeye değer bulundu. Başarı ödülü alan üç sanatçımızı bu yıl Art Basel Sanat Fuarı'na yolladık.

Geçtiğimiz yıllarda olduğu gibi, bu yıl da bizi desteksiz bırakmayarak, serginin gerçekleşmesine olanak sağlayan Akbank'a, başta seçici kurul olmak üzere emeği geçen herkese, değerli üyemiz Sayın Canan Pak'a teşekkür ediyor, daha uzun yıllar başka sergilerde buluşmayı temenni ediyoruz.

Saygılarımla,  
Leyla Belli

The Contemporary Artists Exhibition once again maintains its crucial role and significance in presenting new practices in contemporary art. We are proud to be collaborating on the 29th edition, which holds a significant reference for those who want to trace the recent agenda of art in Turkey. Many young artists who participated in earlier editions of the exhibition are now prominent artists, both in terms of institutional and market interest. This fuels our enthusiasm for future exhibitions. The works which take part in this year's exhibition have been carefully selected by Marc Gloede, the curator of the film department of Art Basel, and November Paynter, Director of the Artist Pension Trust, Dubai, former curator at Platform Garanti, and assistant curator of the 9th International Istanbul Biennial. The curators have selected the works of eleven artists for participation in the exhibition. Three of these artists additionally received performance awards and were invited to visit the 2010 Basel Art Fair.

We want to thank Akbank for its support in having given us the opportunity to organise this exhibition, our distinguished member Canan Pak, the selection committee, and everybody else who contributed to the success of this year's exhibition. We hope to meet all those involved in our future projects over the course of many coming years.

Sincerely,  
Leyla Belli

---

## Küratörlerden önsöz

---

29. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’ne katılacak yapıtları seçmek üzere küratör olarak davet edilmemizi takiben, yapılan başvuruları inceleyip neler keşfedeceğimizi görmek için sabırsızlanarak Marc Gloede ile ilk defa 16 Mayıs’ta bir araya geldik. Önümüzde, çok çeşitli mesele, kaygı ve düşünceyi farklı ifade araçlarıyla irdeleyen yetenekli sanatçılara ait 169 dosya bulunuyordu. Bu projelerin birçoğu kendi başına çekici olsa da, kısa sürede birbirini iyi tamamlayacağını düşündüğümüz belli estetik eğilimler ve eleştirel duruşlar fark etmeye başladık. Özellikle, tekrar süreçlerini ve kırılmış ya da parçalanmış soy zincirlerini güçlü bir şekilde ele alan bir grup sanatçı olduğunu gördük. Bu düşünce dizileriyle ilişkili olarak, yeniden canlanma yöntemleri ve melankoli imalarıyla anımsama anlarını belli bir yapı içinde teşvik eden sanatsal yaklaşımlarla karşılaştık. Bu stratejilere, ya insanların karmaşık sistemlerde netlik bulma çabasıyla oynayarak ya da alternatiflerden oluşan bir çevreyi göstererek belirsizlik duygularına gönderme yapan işler eşlik ediyordu.

İki gün kafa yorduktan sonra, dikkatimiz, işlerini aynı mekanı paylaşırken gözümüzde canlandırabildiğimiz on bir sanatçı üzerinde yoğunlaştı. Nermin Adanır, Tansu Akmansoy, Hasan Salih Ay, Müge Bilgin, Gülderen Depas, Ferit Furuncu, Sibel Horada, Aslıhan Özdemir, Emrah Şengün, Ayşe Topçuoğulları ve Deniz Üster’in sunduğu projeler bize tüm işler arasından bir seçki sunmanın ötesine geçerek kapsamlı ve umuyoruz ki etkili bir sergi yapma fırsatını verdi.

---

Akbank Sanat’ın galeri mekanlarında yer alan enstalasyonlar hem sergilenen tüm işler arasında atlama taşları, hem de izleyicinin sergiyi pek çok farklı şekillerde yeniden kurmasını sağlayacak şekilde serginin ritmini ayarlayan öğeler olarak işlev görüyor. Gülderen Depas’ın ‘Kaos, Şiddet ve Mekan’ (2010) adlı serisindeki resimler, ele aldıkları konuları yüceltmeksizin yangın, yıkım ve patlama anlarını betimliyor. İstatistiksel olarak gerçek zamana yayılmış olarak düşünülebilecek bu anlar, burada galerinin iki katına bölünmüş halde izleyicinin karşısını çıkararak ifşa ettikleri insanlığın doğasındaki bitip tükenmeyen şiddeti sürekli olarak yeniden ateşliyorlar. Emrah Şengün’ün çok sayıda el yapımı seramik karodan oluşan enstalasyonu ‘Anımsamak’ (Recall) (2007-2010), sergiyi gezen izleyicilere eşlik ederken, çok kişisel ama ilişki kurması bir o kadar kolay nabız atışı gibi bir ritimle galerinin iki katını birbirine bağlıyor. Her bir seramik, DNA’lar gibi, zaman içinde ayrı ayrı geçen belirli anları ifade ederken, bir yandan da ortak gündemlerini tanımlayan daha büyük bir resmi oluşturmak için diğer seramiklere bağımlı durumda. Şengün’ün yolu çok net çizilmiş, ama her zaman başka bir çatalı izleme olasılığı bulunuyor. Bu olasılık, izleyiciyi Aslıhan Özdemir’in kolajlarında yaşayan absürd mezlere yönlendiriyor. Sanatçı hoş bir saflıkla çocuk kitaplarındaki illüstrasyon fikriyle oynayarak, hayvanlar, mobilyalar, kuşlar ve insanlardan yepyeni tuhaf varlıklar ve ortamlar yaratıyor. Benzer şekilde, ‘Being an Ear Guest to a Gossip’ (Bir Dedikoduya Kulak Misafiri Olmak) (2010) adlı videosunda Deniz Üster’in gözlerinden görüldüğü haliyle dünya çok farklı gözüküyor. Ancak filmdeki canavarımsı, çocuksu karakterin girişmiş olduğu sürekli tekrarlayan toplama eylemi, insanın kategorilere ayırma ve listeleme ihtiyacı – ve dolayısıyla net neden-sonuç ilişkilerinin belirlediği doğrusal ve ‘görünüşte’ normal bir gidişat – ile benzerlik taşıyor.

---

Nermin Adanır'ın bir mekanın üç farklı köşesine yerleştirilen video enstalasyonu 'Origin' (Köken) (2009-10), aynı form grupları aracılığıyla ikiliklerden oluşan bir üçgen oluşturuyor. Adanır'ın insanın çelişkili durumuna olan ilgisi, tüm galeriye yayılarak diğer sanat yapıtlarını ve izleyicileri de kuşatarak 'sıçrama', 'dönme' ve 'itme' durumları arasında bırakıyor. Adanır'ın işinin minimalliği Ferit Furuncu'nun 'Kitsch Diary' (Kitsch Günlüğü) (2009) serisinden iki yapıtla dengeleniyor. Bu işler gerçeküstüçülük, Kitsch ve Dada'nın estetik duruşları arasında kaldıkları için, izleyiciyi sanat-tarihsel öncelik bakımından yeniden bir belirsizlik içine sokuyor. Ayrıca Müge Bilgin'in esrarengiz bir şekilde insansızlaştırılmış otopark resimlerinde de belirsizlik tasvirlerine rastlanıyor. Bu resimlerde arabaların yerleştirilme düzeni, zorlama, egzotik ve dekoratif bir şehircilik tutumu sonucunda oluşmuş gibi görünüyor. Görmeyi umduğumuz şeylerin görsel niteliği ile gerçekte karşılaştığımız şeyler arasındaki bu tür ayrılıklar, Hasan Saliş Ay'ın kutudan kulelerinde de karşımıza çıkıyor. Kutuların tanımlayıcı öğeleri olarak düşünebileceğimiz ve her birine biçim verecek şekilde içten yapılan mukavva katlarının kutuların dış yüzeylerinde görünmesi, kutuların içinde ne olduğuna ve nasıl bir işlev gördüklerine dair bir kafa karışıklığı yaratıyor.

Sibel Horada'nın 'Hiç Var Olmamış Gibi' (2009-10) adlı enstalasyonu, bir zamanlar Yıldız Teknik Üniversitesi arazisi içinde bulunan bir ağacın kalıntılarını galeri mekanına getiriyor. Orijinal anlatısında artık yeri olmayan bir şeyin 'geri dönüşü', melankolik ama cüretkar bir tavırla, sergi içinde bir başka dokunaklı ve ahenkli an daha yaratıyor. Horada'nın işinin üç boyutlu gerçekliğinden uzak olsalar da, Tansu Akmansoy'un resimleri genel organik oluşumları nedeniyle Horada'nın işleriyle görsel olarak benzeşiyorlar. Resimlerdeki kompozisyonlar, abartılı görsel bütünlükler oluşturacak şekilde alçalıp yükselen siyah kıvrım ve bükümlerle yaratılmış büyüyen organizmaları anımsatsa da, laboratuvarında biyolojik deneyler sonucu oluşmuş geleceğe ait varlıkları tasvir ediyorlarmış gibi görünüyor, insan elinden çıkma olduklarını düşündürecek ürkütücü bir nitelik de taşıyorlar. Ayşe Topçuoğulları'nın triptiği, bir oğlan çocuğunun bir erkeğe dönüşmesini anlatarak bu fikirleri dengeliyor gibi görünüyor; ancak burada da yine, evrim sürecinin üçüncü aşamasında, son panoda yalnızca beyaz bir dairenin bulunması nedeniyle gizli bir motif ortaya çıkıyor. Adam, belirsiz bir gelecekle karşı karşıya. Yapıtın başlığı sakızla şişirilen balona gönderme yapsa da, adam bizim dünyamızın ötesinde bir yere bakıyor, belki de bir büyük patlama anına, bir yaratma eylemine doğru. Yoksa uçan disk her şeyi sona erdirecek bir felaket anını mı ima ediyor aslında? Bu kreşendo ile, sergilenen işler arasındaki ilişkiler dizisi bizi tekrar Depas'ın resimlerinde bulunan entropik karşılaşma anlarına getiriyor ve serginin ritmik döngüsü yeniden başlıyor.

---

Gelecek olan katalog sergiyi tamamlayacak nitelikte bir yayın olarak büyük bir dikkatle hazırlandı ve sergiye katılan sanatçıların işleri hakkında başka sanatçı ve küratörler tarafından özellikle bu sergi için yazılmış metinleri içeriyor. Kataloğun tasarımı da, sergide yer alan işler arasında kurulan ilişkileri yansıtmak ve tekrarlardaki ritim ve düzeni araya atılmış çelişkili anları da içerecek şekilde kitap içerisinde yeniden yaratmak amacını taşıyor. Buna ek olarak bir katalogda her sanatçıya eşit sayıda sayfa, görsel malzeme ve kelime sayısı ayırma

yönündeki alışılmış uygulamadan vazgeçilerek, izleyicinin sergideki farklı sanatsal yaklaşımlar arasındaki karşılıklı göndermeleri ve bağlantıları daha iyi anlaması için önem taşıyan ve gerçekten gerekli olan unsurları kapsayan bir kitap yaratmak istendi.

Marc Gloede ve November Paynter

Sanatçılar, Ayşegül Coşkun, Leyla Gediz, Olgay Karagöz, Vasif Kortun, Gönül Nuhoğlu, Attila Pelit, Genee Presta, Graham Ramsay, Esra Sarıgedik ve Mürüvvet Türkyılmaz'a özel teşekkürlerimizi sunarız.

---

## Curators' foreword

---

Having been invited to make the selection of artists and curate The 29th Contemporary Artists Istanbul Exhibition, we first sat down together on 16th May to look over all the submitted applications in eager anticipation of what we were about to see and discover. The 169 folders on the table disclosed talented artists who are exploring a range of interests, concerns and concepts, in a variety of media. While many of these were appealing in their own right, we quickly began to find a particular chain of aesthetic tendencies and critical positions that we felt would well complement one another. In particular, we encountered a number of artists dealing persuasively with processes of repetition and fractured or fragmented lineages. In relation to these trains of thought we came across artistic approaches that in a very structured way encouraged moments of reminiscence, both through methods of revival and implied melancholia. Resonating alongside these strategies were works that made reference to feelings of ambiguity, by either playing with the human inclination to try and find clarity within complex systems, or by exposing an environment of alternatives.

After two days of deliberation we very agreeably finalised our attention on eleven artists whose works we could already imagine occupying a space together. The chosen proposals by Nermin Adanır, Tansu Akmansoy, Hasan Salih Ay, Müge Bilgin, Gülderen Depas, Ferit Furuncu, Sibel Horada, Aslıhan Özdemir, Emrah Şengün, Ayşe Topçuoğulları and Deniz Üster have given us the opportunity to move beyond merely presenting a short-listed selection of works, to curate a comprehensive and hopefully compelling exhibition.

---

In the gallery spaces of Aksanat several installations act both as stepping stones between all the works on display and as rhythmic modulators that allow the audience to recompose the exhibition in many different ways. Without glorifying their subject matter Gülderen Depas' paintings in the series 'Chaos, Violence and Space' (2010), depict fires, destruction and explosions. In the same way that they could be statistically dispersed in real-time, they appear here divided throughout the two floors of the gallery, as well as this publication, to constantly re-ignite in the mind's eye the never-ending violent nature of humanity that they expose. Emrah Şengün's installation 'Recall' (2007-10), is composed of a myriad of hand-made ceramic tiles that join the audience on a tour of the exhibition by linking the two floors of the space in a personal, yet relatable, pulsating rhythm. While the individual tiles refer to the specificity of each and every moment in time, akin to DNA they also rely on one another to make up a bigger picture that describes their common agenda. Şengün's path is clearly defined, but there is always the potential to follow another fork, and this possibility leads into the absurd hybrids that inhabit Aslıhan Özdemir's collages. In a beautifully naive manner she plays with children's book illustrations to resample animals, furniture, birds and people into new quirky beings and environments. Similarly, the world as seen through Deniz Üster's eyes, in her video 'Being an Ear Guest to a Gossip' (2010), looks very different and yet the repetitive act of collecting, undertaken by the monstrous, child-like character that inhabits it, maintains some semblance to the human need to categorise and list – and hence a linear and "apparently" normal state of affairs dictated by the clarity of cause and effect.

---

Located in three different corners of one space, Nermin Adanır's video installation 'Origin' (2009-10), presents a triangle of dichotomies by means of the same set of forms. Adanır's interest in the human state of ambivalence reaches out across the gallery to encompass the other art works and the audience between the conditions of 'bouncing', 'spinning' and 'pushing'. The minimalism of Adanır's work is offset by two works from Ferit Furuncu's 'Kitsch Diary' (2009) series, which swing the audience back into a state of ambiguity about art-historical precedence – as these works sit on the fence between the aesthetic positions of surreality, kitsch and Dada. Further descriptions of ambiguity appear in the mysteriously dehumanised car-park paintings of Müge Bilgin, where the patterns the cars fall into seem to be the result of an attitude of a far-fetched, exotic and decorative urbanism. Such disintegrations between the visual nature of what we expect to see and what we actually encounter are again confronted by Hasan Salih Ay's tower of boxes, where the assumed defining elements of the inside folds of cardboard, which should shape each box, appear on their exterior skins, causing some confusion as to what the boxes therefore contain and how they function.

Sibel Horada's installation 'As If It Never Existed' (2009–10), brings to the gallery the physical remains of a tree that once stood in the grounds of Yıldız Technical University. In a melancholic, yet defiant way, this “return” of something that is now lost from its original narrative, creates another touching and cadenced moment within the exhibition. Though unrelated to the three-dimensional reality of Horada's work, Tansu Akmansoy's paintings appear visually similar due to their sweeping organic formations. While the compositions are reminiscent of growing organisms, rendered only in heaving-duty black with loops and swirls that spin off to form exaggerated constellations, they imbue an eerily man-made quality as if portraying the future beings of a laboratory-based biological experiment. Ayşe Topçuoğulları's triptych counterbalances these thoughts through its description of a process of evolution from boy to man; but here again in the third stage of the evolutionary process an ulterior motive becomes apparent as the last panel hosts only a white circle. The man faces an unknown future – while the title refers to a bubble of gum, he appears to be looking beyond our world, perhaps turning back to the big bang, an act of creation, or is the floating disc in fact implying a moment of catastrophic end? With this crescendo, the cycle of relationships between the works on display once more draws us back to the entropic encounters of Depas' paintings and the rhythm of the exhibition begins again.

---

The forthcoming catalogue has been carefully composed to complement the exhibition and includes the accompanying texts on each of the participating artists' works written by other artists and curators especially for this occasion. The design of the publication aims to reflect the threading of relationships between the works in the exhibition and to mimic throughout the book similar rhythms and patterns of repetition and moments of ambivalence found in and between the works on display. In addition, the normal inclination of a catalogue, to give each artist the same number of pages, images and word count, is discarded

in favour of creating a book that includes what is necessary and adds what is important for the audience to understand further the cross-references and linkages between the different artistic responses within the exhibition.

Marc Gloede and November Paynter

With special thanks to:

The artists, Ayşegül Coşkun, Leyla Gediz, Olgay Karagöz, Vasif Kortun, Gönül Nuhoğlu, Attila Pelit, Genee Presta, Graham Ramsay, Esra Sarigedik, Mürüvvet Türkyılmaz.



**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 15

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya

*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010



## NERMİN ADANIR

sen doğmadan önce birçok şeye karar verilmişti / *much was decided before you were born*

Köken: sıçrama-dönme-itme / *Origin: bouncing-spinning-pushing*

Son yıllarda bilim ve araştırmanın sanata yaptığı etki, sanatın da ters yöndeki etkisi üzerine pek çok tartışmalar oldu. Bu açılım, bir yandan sanat analizindeki bazı dinamiklerin bu alanlar arasındaki alışverişi teşvik edip yoğunlaştırmasından kaynaklanıyor. Öte yandan, bilimde bir estetik olduğunun kabul edilisinin yol açtığı, sanatçının stüdyosu ve laboratuvar arasındaki ilişki ve dinamiklere dair tartışmaların da bu gelişmede etkisi var. Bilimsel sonuçların geniş izleyici kitlelerine sunulma geleneği düşünülecek olursa, bu ilişkinin aslında toplumda zaten oldukça güçlü bir kabul gördüğü kolayca anlaşılabilir. Aydınlanmanın bilimsel gösterilerinden, kuşaklarca okul çocuğuna fizik, kimya ve biyolojinin esaslarını öğreten yavan ve mizahtan yok-sun televizyon programlarına kadar, bilimsel fikir ve kavramların sunumları her zaman bir hayli estetik yollarla olmuştur.

Nermin Adanır'ın 'Origin' (Köken) adlı işi, bilim ve sanat arasındaki bu alışverişle ilişki kuruyor ve uzun zamandır sürüp giden bu söyleme kusursuz bir örnekle ilginç bir katkıda bulunuyor. Aynı ayrı monitörlerde 'sıçrama', 'dönme' ve 'itme' durumlarını görselleştiren üç video izliyoruz. Metal bir halka iki zemberek arasına sıkıştırılarak harekete geçiriliyor. Bu şekilde Adanır, Newton'un hareket kanunlarına, ya da başka bir deyişle, klasik mekaniğin temelini oluşturan üç fizik yasasına doğrudan bir gönderme yapıyor. Bu kanunlar, bir cisim üzerine etki eden kuvvetler ve neden oldukları hareket arasındaki ilişkileri tanımlıyorsa da Adanır'ın yapıtı yalnızca olguların belgelenmesinin ötesine geçiyor.

İşin galerinin üç köşesine yayılmasıyla Nermin Adanır'ın videolarının kendilerinin mekanda nasıl bir kuvvete dönüştüklerini anlıyoruz. Newton'la aynı doğrultudaki fikirlerin tercümesi olarak düşünülebilir bu. Adanır'ın filmlerini izleyenler, video-daki halka gibi, görsel bir etkiyle harekete geçiyor. Böylece bir film seyretmenin her zaman belli bir hareketle alakası olduğu ortaya çıkıyor. Mekandan geçen ışığın fiziksel hareketinden, izleyenlerin bedenlerinin hareketine, her enerji patlaması mekanda zamanın hareketi ve hatta duygulardaki hareketlenme gibi farklı dinamiklere neden oluyor. Giuliana Bruno'nun meşhur kitabı 'Atlas of Emotion'da (Duygu Atlası) belirttiği gibi, hareket ve duygu arasında nasıl bir ilişki olduğunu sanattaki bu tür nadir durumlarla anlıyoruz aslında. İlginç bir şekilde, sergide yer alan 'much was decided before you were born' (pek çok şeye sen doğmadan önce karar verildi) (2009-10) adlı diğer işinde sanatçı, duygusal ve sosyolojik çelişkiler olarak tanımlanan iç ve dış karşıtlıklara eğiliyor. Bu bakımdan, 'much was decided before you were born' ile bir arada görüldüğünde, 'Origin' adlı işin sadece bilimsel estetik üzerine kafa yoran bir iş olarak değil, hareket/duygu üzerine bir laboratuvar çalışması olarak görülmesi çok daha mümkün olacaktır.

*In recent years there have been many debates about the impact of science and research on the arts and vice versa. On one hand, this deployment had to do with a certain dynamics of analysis in the arts that fostered and intensified an exchange between the fields. On the other hand, this development was related to an acknowledgement of an aesthetics in science, which caused a conversation around the connection and dynamics between the artist's studio and the laboratory. That this connection actually already had quite a profound reception within society can be seen when one considers the tradition of presenting scientific results to a wider audience. From the scientific spectacles of the Enlightenment*

*to the dry and humourless television programmes that introduced generations of school children to the laws of physics, chemistry or biology – ways of presenting these ideas and concepts have always been highly aestheticised.*

*'Origin' by Nermin Adanır, seems to engage with this exchange and is a perfect example and interesting addition to this long ongoing discourse. Presented on single monitors we see three videos that visualise the conditions of 'bouncing', 'spinning' and 'pushing'. A metal ring is clamped between two springs and set in motion. Adanır hereby makes a direct reference to Newton's Laws of Motion, or in other words: three physical laws that form the basis for classical mechanics. While these laws describe the relationship between forces that are acting on a body and the motion due to these forces, Adanır's work goes beyond the pure documentation of these facts.*

*Dispersed to inhabit three corners of the gallery, we understand how Adanır's videos become a force in space themselves, that can be read as a translation of these ideas very much in line with Newton: comparable to the ring in the video, the observers of Adanır's films are set in motion by a visual impact. It becomes eminent that watching a film always has to do with a certain kind of motion. From the physical encounter of light crossing space, to the movement of the bodies of the observers, every burst of energy results in another dynamic such as the movement of time in space or even feelings. As Giuliana Bruno has pointed out in her famous book 'Atlas of Emotion', it is in such rare occasions in the arts that we actually understand how motion and emotion are related. Intriguingly, in Adanır's other work included in the exhibition 'much was decided before you were born' (2009-10), she focuses on internal and external contrasts, which she also describes as moments of emotional and sociological ambivalence. Hence, seen in relation to 'much was decided before you were born', 'Origin' can be viewed even more clearly, not just as a reflection on scientific aesthetics, but as a laboratory of (e)motion.*

### MG



SAYFA PAGE 17

'sen doğmadan önce birçok şeye karar verilmişti' videosundan çizimler / *Drawings from 'much was decided before you were born'*

DVD Video  
1'58", 2009-2010

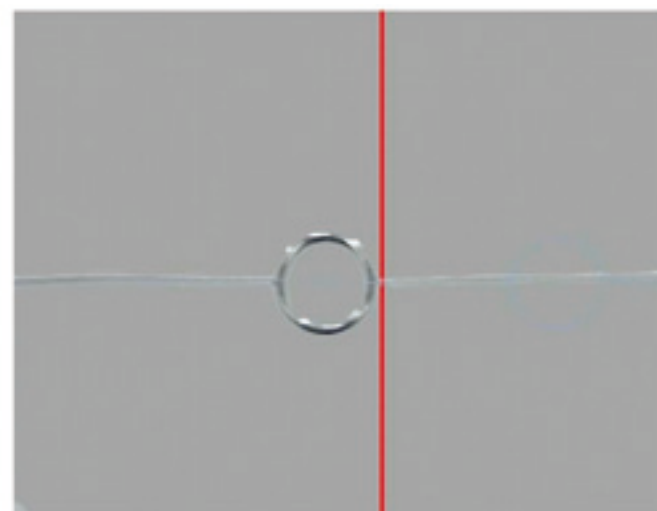
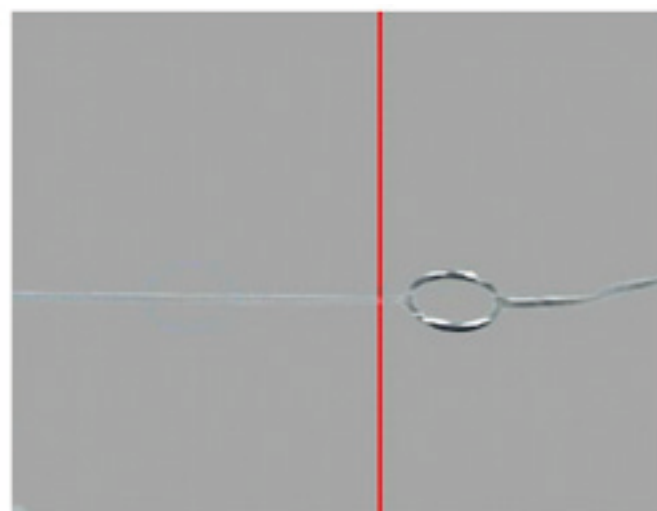
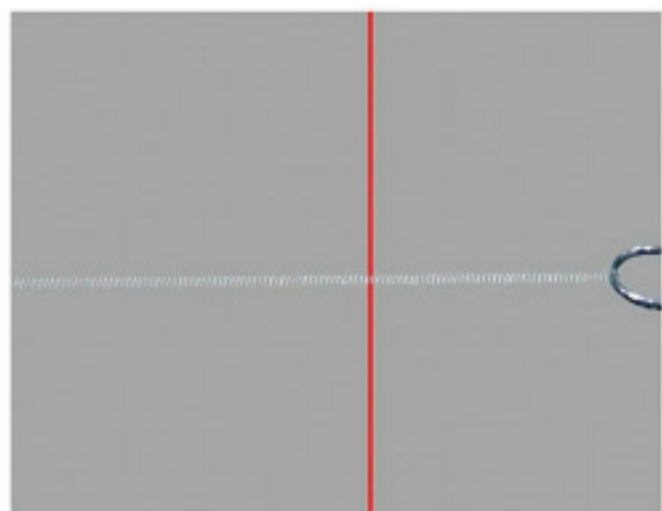
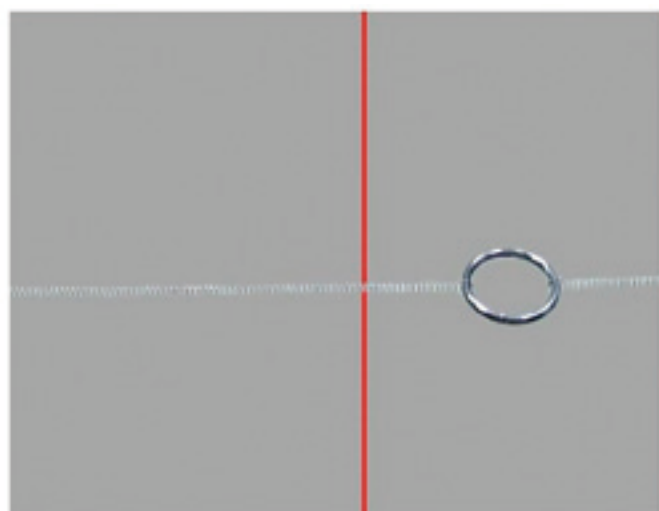
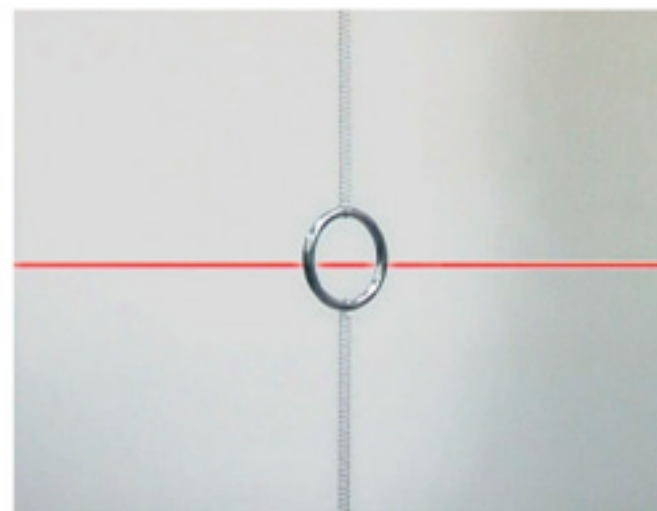
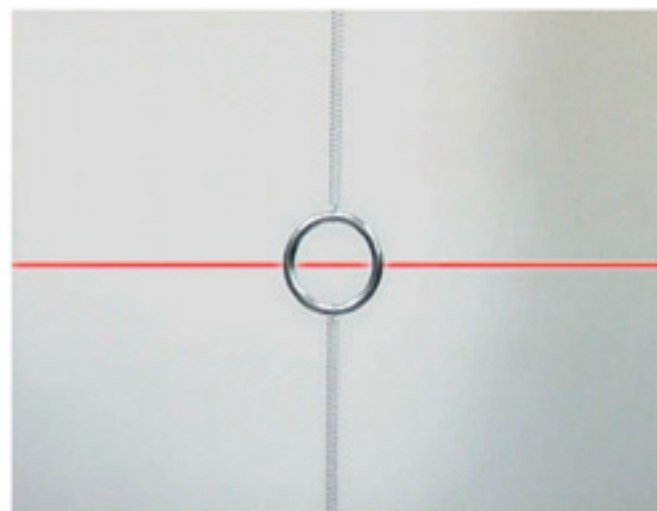
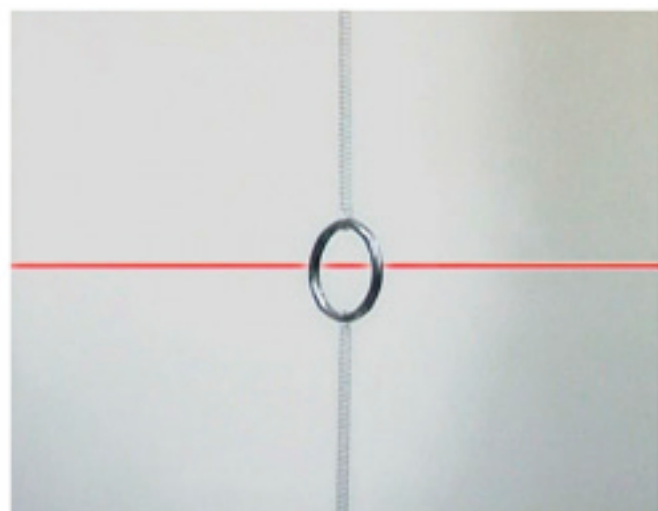
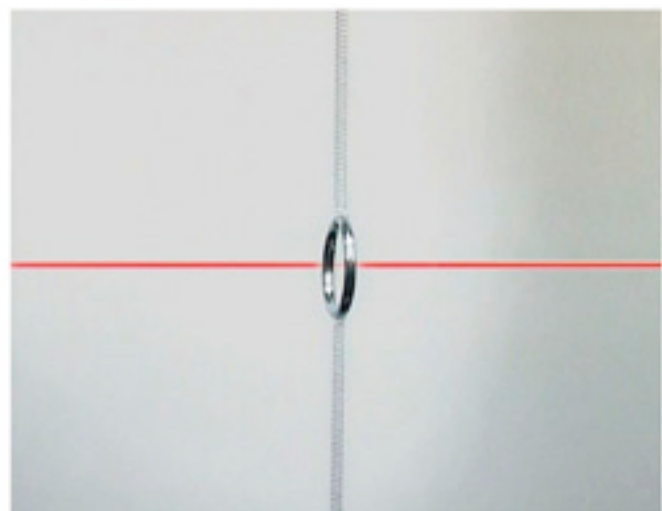
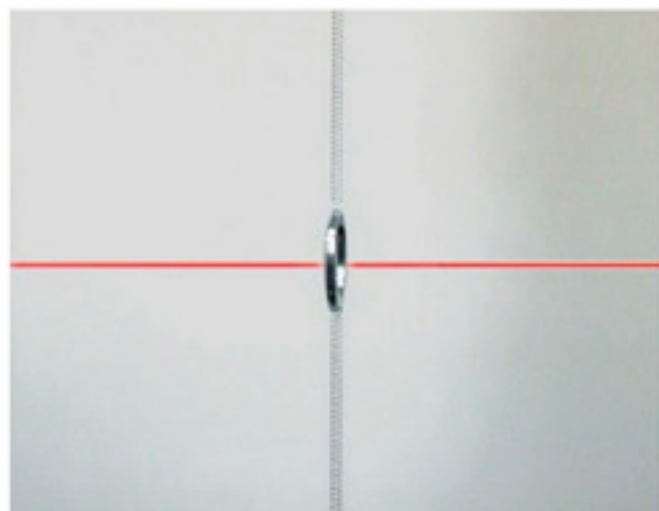
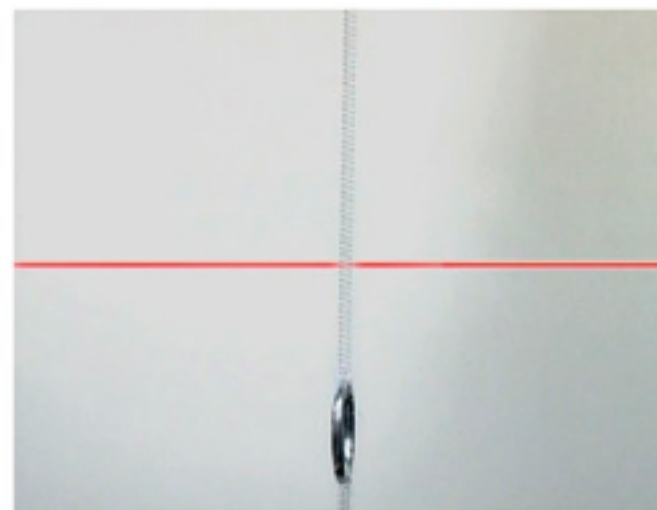
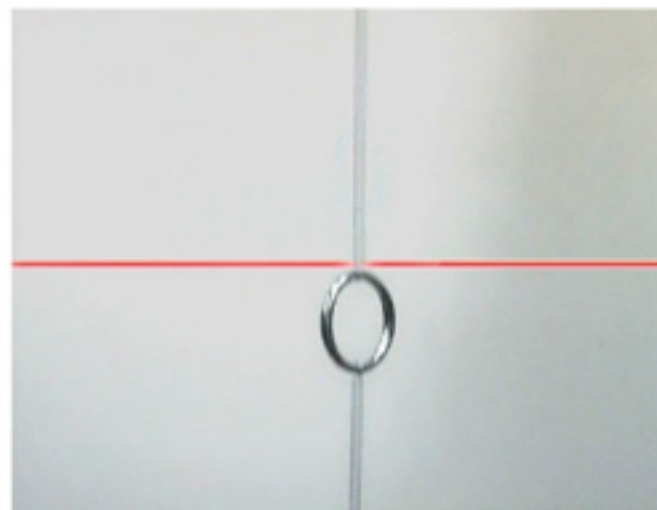
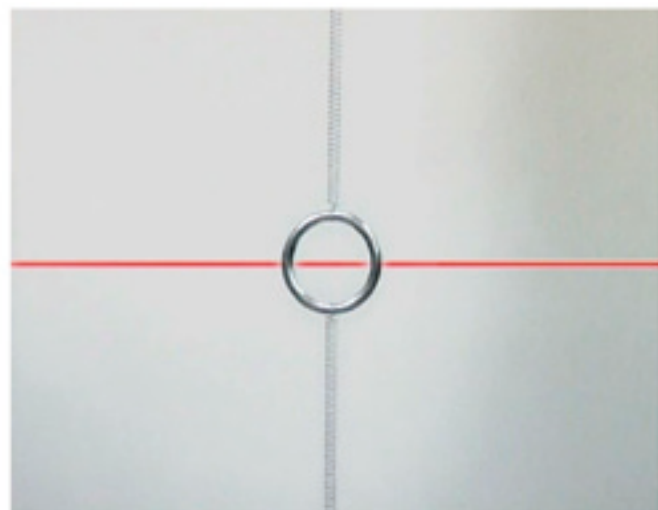
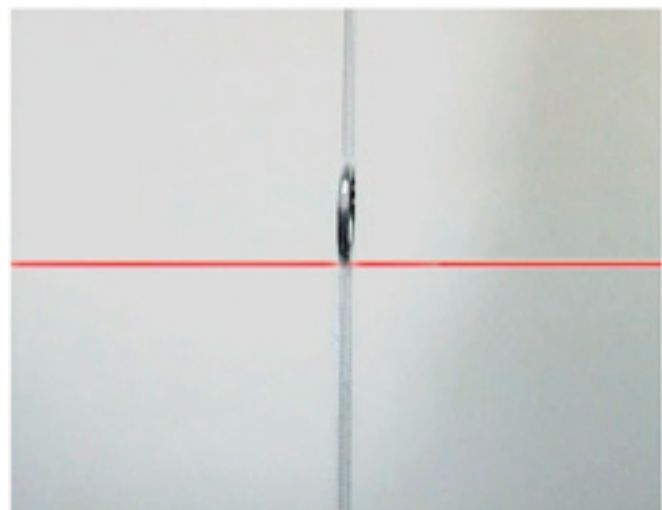
SAYFA PAGE 18-19  
ÜSTTEN ALTA FROM TOP TO BOTTOM

Köken: sıçrama  
Köken: dönme  
Köken: itme /  
*Origin: bouncing*  
*Origin: spinning*  
*Origin: pushing*

Döngü halinde üç DVD  
*Three looped DVDs*  
2009-2010









**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 21

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya  
*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010

## TANSU AKMANSOY

### İsimsiz Seri / *Untitled Series*

Tansu Akmansoy’un çeşitli işlerine bakınca, sanatçının sanatsal kaygılarının sürekli olarak belli bir geleneksel düşünce biçimi ve estetiğe uyumlu şekilde devam ettiği görülüyor. Özellikle gölge ve çizgilere olan ilgisinin özel bir rol oynadığı işlerinin, nesnelere odaklanmak yerine daha çok hareket ve devinimle ilgili meselelere ilgi duyan Japon sanatına özgü formlarla ilişkisini kurmak mümkün. Bu şekilde nesnelerden uzaklaşarak bir süreç formuna yönelmek, Jun’ichiro Tanizaki’nin ünlü yapıtı ‘In Praise of Shadows’ da (Gölgelere Övgü) ele aldığı gibi, çizimin gizli kilit oyuncuları olan ışık ve gölgenin yeni bir dinamiği ortaya çıkararak görünür olmalarını sağlıyor. Bu iki güçlü özellik, Akmansoy’un, görüntünün belirgin somut öge ve çizgilerden ilginç biçimlerde yayılarak tekrar tekrar dağılmaya doğru gittiği büyük resimlerindeki kıvrımlar ve siyah beyaz kontrastında bulunuyor. Sanatçının eli, bu tür dinamiklerle oynarken küçük evrenlerin oluşmasına neden oluyor.

Akmansoy’un işlerinde oldukça önem kazanan bir diğer mesele de uzam. Sanatçının işlerini yine Japon kaligrafi teknikleriyle karşılaştırmak mümkün. Bu tekniklere göre, özellikle kağıt üzerinde birbiri içine katlanarak fiziksel derinliği olacak şekilde üst üste binen ve gölgeler yaratan çizgiler arasında uzamsal meseleler çok belirgin. Uygun bir aydınlatma olduğunda, yüzey ve gölge, alışılmadık bir gerilim alanına girerek çizimlerdeki alışılmış iki boyutluluğun ötesine geçiyor. Akmansoy’un tam olarak da bu olguyla ilgilendiği ve yüzey ve derinlik arasındaki gerilimi nasıl kullanacağını iyi bildiği, bu işler sadece kısa bir süre izlendikten sonra anlaşılıyor. İlk olarak ışık oyunlarının yoğunluğundan etkileniyoruz, daha sonra çizginin kendisi odak noktasına sıçrayarak retinaya yansıyor. İşlere daha uzun bir süre baktıktan sonra ise, bakan kişi algının sürekli olarak değiştiğini fark etmeye başlıyor. Başta işlerin boyutu karşısında inanılmaz derecede ezilen gölge evreni giderek belirginleşmeye başlıyor. Ancak belli bir miktarda zaman verdikten sonra yapıtın bu özelliği ortaya çıkıyor ve uzamsal yüzeyler son derece ilginç bir şekilde dönüşerek birbirinin yerini alır hale geliyor.

Akmansoy’un işlerinin uzamla ilgili bu özelliklerinin yanı sıra başka bir boyutu daha var. Bu da kağıt üzerinde aşağı doğru akan boya damlaları ve yapıtın üretim sürecini teşhir eden fırça darbelerinin dinamiğinden kaynaklanıyor. Sanatçı bu tür "kusurları" saklamayarak, bakan kişinin, çizim ve resmetme eyleminin sadece el ve kağıt arasında geçen bir işlem olmayıp daima tüm vücudun dahil olduğu uzamda geçen bir işlem olduğunu anlamasını sağlıyor.

*Looking at the various works of Tansu Akmansoy, it is interesting to see how continuously his artistic concerns seem to correspond with a particular tradition of thinking and aesthetics. In particular his occupation with shadows and lines plays a special role in his works and we can find a correspondence with Japanese forms of artistic practice which, instead of focusing on objects, is more interested in questions of movement and dynamics. This shift away from objects and into a form of process, which has been addressed by Jun’ichiro Tanizaki in his famous ‘In Praise of Shadows’, allows the hidden key players of drawing – light and shadow – to unfold a new dynamic and become visible. These two very profound aspects can be found in the folds, and black and white contrasts of Akmansoy’s huge paintings, where the view repeatedly shifts in interesting ways away from concrete, specific elements and lines, into the diffuse. By playing with such dynamics, Akmansoy’s hand enables small cosmoses to develop.*

*Another aspect that becomes quite important in his works is the question of space. Again,*

*we can compare Akmansoy’s works to Japanese calligraphic techniques where spatial issues are very prominent especially between the lines on the paper, which are folded into one another and produce thereby an overlapping and shading that has physical depth. When appropriately lit, surface and shadow enter into an unusual area of tension that extends beyond the familiar two-dimensionality of drawing. That Akmansoy is interested in precisely this phenomenon and knows how to exploit the tension between surface and depth becomes clear when one is observing these works only for a short time. We are primarily struck by the intensity of the play of light; then the line itself leaps into focus and burns on the retina; after looking at his works for a longer period, however, one finds that this perception changes constantly. Increasingly, the shadow cosmos of the work, which had at first been spectacularly overwhelmed by the size of the works, begins to emerge. Only after investing a certain amount of time, does this depth of the work become evident, creating an extremely interesting alternation of spatial levels.*

*In addition to this aspect of space we can find as well another dimension. It is contained within the drips of paint that run down the paper and in the dynamics of the brushstrokes that exhibit the production of the work. By not hiding these “flaws”, Akmansoy allows the observer to understand that drawing and painting is not a process between the hand and a sheet of paper, but a process in space that always involves the whole body.*

#### MG

SAYFA PAGE 23  
İsimsiz / *Untitled*  
Kağıt üzerine duvar boyası ve mürekkep  
*Wall paint and ink on paper*  
152 x 200 cm, 2010

SAYFA PAGE 24  
İsimsiz / *Untitled*  
Kağıt üzerine duvar boyası ve mürekkep  
*Wall paint and ink on paper*  
152 x 200 cm, 2009

SAYFA PAGE 25  
İsimsiz / *Untitled*  
Kağıt üzerine duvar boyası ve mürekkep  
*Wall paint and ink on paper*  
220 x 152 cm, 2009









**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 26-27

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya  
*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010







## MÜGE BİLGİN

Şehir / City

Uçuş yüksekliğin altında, sıradan bir bina yüksekliğinin üzerinde bir bakış açısıyla izleyiciyi tablolarına davet ediyor Müge Bilgin. Bu açı ve yükseklik bakılan manzaranın sıradanlığını ortadan kaldırmakla kalmayıp aynı zamanda izleyici için henüz aralanmamış bir perdenin ardını seyretmenin çekici önceliğini yaratıyor.

Günlük yaşam içerisinde çoğu zaman görmezden geldiğimiz, içinden geçtiğimiz otopark, ya da kullandığımız bu araçlar, Bilgin’in resimlerinde bir portrenin detayları işlenircesine tek tek ve özenle resmedilmiş. Fakat bu detaylara rağmen karşısında durduğumuz tablo foto-gerçekçi bir üslup kazanmak yerine neredeyse romantik bir yaklaşımla, sanatçının bakış açısını ve duruma dair satır aralarını okumamıza sebep olan yüklü bir anlatım olarak karşımıza çıkartıyor.

Büyük kent yaşamının bir parçası olan bu alanlar ve araçlar, yani çoğu zaman "mekanik" ve "soğuk" olarak sınıflandırılabilecekler, bu resimlerde organik ve neredeyse kendilerine ait bir yaşam düzeni olan kentin diğer sakinlerine dönüşmüşler. Yan yana, hatta bazen inanılmaz bir yakınlıkta sıralanmış bu araçlar sanatçının ince-likli betimlemesi ile bize, içinde yaşadığımız sosyal çevreye dair referans veriyor. Birbirlerine dokunmamak mantığı üzerine kurulu tasarımları modern hayatın içinde yanyana duran bireyleri ve mesafelerin hiç aşamadığı sosyal düzeni akla getiriyor. Otopark alanının az ilerisinde bulunan çok katlı hantal bina içindeki yaşam birimleriyle çok daha renkli ve canlı olması öngörülen bir yapı iken, park alanının ve araçların yanında, olduğundan çok daha hantal, çok daha cansız gözüküyor. Otopark alanının içinde sıra halinde ekilmiş ve çevrelendiği beton tarafından doğal koşulları çoktan sınırlanmış ağaçlar ise neredeyse gözü rahatsız eden birer eğreti bitkiye dönüşmüşler. Bu denklem içerisinde tablolarda hiç karşılaşmadığımız figürler, zaten çoktan elenmiş, kentin bu kıyısında yeri olmayan olgulara dönüşmüş.

Hayali bir mekanın tasviri ya da sanatçının kurgusu olmadığı okunabilen bu tablolar, büyük kent yaşamının ürkütücü yapılanmasını yoğun ve güçlü bir dille anlatırken, kompozisyonlarda hiç görmediğimiz figür yerine izleyiciyi tabloya, dolayısıyla duruma ustalıkla dahil etmeyi başarıyor.

*Müge Bilgin invites us to look at her paintings from a perspective that is lower than the altitude of flight, but higher than any ordinary building. This angle and bird-like view not only eliminates the banality of the scenes she chooses, but also creates an attractive privilege for the viewer to look down on a situation that exists beyond their normal periphery of vision.*

*As Bilgin paints the details that we often overlook in everyday life, such as the car park we quickly hasten through, or the vehicles that surround us, she depicts each of these with great diligence and care, as if they are the finer aspects of an important portrait. However, despite her concern with capturing micro elements, her paintings are not photorealist in style; rather, Bilgin seems to aim for an almost romantic approach, that offers a loaded expression, enabling us to see the artist’s personal perspective on the everyday and how she reads beyond the assumption of a mundane reality.*

*The numerous anonymous spaces and cars that make up big-city life can often be described as "mechanical" and "cold", yet in Bilgin’s paintings they morph into the residents of the city with an almost organic order of life peculiar to themselves. The cars which*

*are parked side-by-side, sometimes incredibly close to each other, reference the social environment we live in through their elaborate depiction. Their composition, which presnts them never quite touching one another, reminds us of individuals standing crowded together and the social order that does not allow distances to be overcome. A clumsy, multi-storey building seen in one painting is assumed to be more colourful and lively given its living units inside, yet it ends up looking much more awkward and dead than the parking area and cars. In the same way, the trees, standing in a certain order throughout the parking area, already with very limited natural conditions due to their environment of concrete, appear to turn into utilitarian plants that almost disturb the eye. Within this equation, we do not encounter any human figures in the paintings as they have disappeared long ago with no place left for them on this side of the city any longer.*

*It is easy to understand that these paintings are not depicting any imaginary place, nor are they imaginative constructs by the artist. Rather, they describe scary structures of urban life with an intense and powerful language, while at the same time successfully integrating the viewer into the picture and the situation in lieu of the human figure that we never see in the composition itself.*

ES

SAYFA PAGE 33

İsimsiz / *Untitled*

Kağıt üzerine guaş boya  
*Gouache on paper*  
83.5 x 70 cm, 2009

SAYFA PAGE 34

İsimsiz / *Untitled*

Kağıt üzerine guaş boya  
*Gouache on paper*  
29 x 38.5 cm, 2009

SAYFA PAGE 35

İsimsiz / *Untitled*

Kağıt üzerine guaş boya  
*Gouache on paper*  
75 x 56 cm, 2009









## GÜLDEREN DEPAS

Kaos, Şiddet ve Mekan / *Chaos, Violence and Space*

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın resimleri, ele aldığı konuları yüceltmeksizin yangınları, yıkım ve patlamaları betimliyor. Otobüsler yanıyor, enkaz parçaları yerden havalanıyor, duman bulutları gökyüzünü dolduruyor. Depas'ın resimleri, bir savaş ya da terörist saldırı gibi tek bir büyük olaya verdiği bir dizi tepki olarak düşünülebilir olsalar da, hergün dünyanın pek çok farklı yerinde yaşanan, birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan, dağınık ama birbirine benzer oranda şiddet içeren olaylar olarak da görülebilirler. Her iki durumda da, resimlerde aynı konuların tekrar tekrar işlenişi, insanlığın doğasındaki bitip tükenmeyen şiddeti ve bu tür vahşet olaylarının geride bıraktığı travma ve yıkımı anlatıyor gibi.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Bu sergide, resimler mekan içine dağıtılarak, her birinin kendi özerkliğini koruması ve gerek büyük bir olay içerisindeki gerekse bağımsız bir durumdaki tek bir anı temsil etmesini sağlamak amaçlandı. Bu şekilde, konuların yalnızca olumsuz nitelikleri yerine, umut vaat eden anlar da görünür hale geldi. "Ateş olmayan yerden duman çıkmaz" deseler de, Depas'ın resimleri hepsi aynı anda görülmedikleri zaman, duman, özellikle de dumanın fırça vuruşlarıyla ortaya çıkan resimsi hareketleri nede niyle, farklı bir şekilde okunabilir: Alevlerin ölüşü, ya da daha da uca gidecek olursak, gökyüzündeki puslu izlerden ibaret olarak... Ancak tüm resimlerle karşılaştıktan sonra, resimlerin temsil ediyor gibi görüldüğü vahşet olaylar dizisi izleyicinin belleğinde yer etmeye başlıyor. Peki bu, insanın doğasına dair ne söylüyor? Her durumun yalnızca en kötü yanını görmeye mi hevesliyiz? Savaşa medyada ayrılan yer bu kadar mı hayatımızın içinde ki her yangın görüntüsü bize hemen savaşı hatırlatıyor? Depas, sahneleri farklı tuvallere bölerek ve serbest bir şekilde tasvir etme aracı olarak resmetmeyi seçerek bu gibi soruları ortaya atıyor ve bizi sunduğu içeriği yeniden düşünmeye teşvik ediyor. Seriyeye verdiği 'Kaos, Şiddet ve Mekan' başlığı da resimlerin ucunu açık bırakıyor. Şiddet var ama farklı farklı kompozisyonlar içine sokulmuş; kaos var ama bu, depremler, yanardağlar, evrenin karmaşıklığı gibi, doğanın kaosu da olabilir; ve son olarak mekan da var, birçoğumuzun medyanın etkisi altında kalarak içgüdüsellikle hemen savaş görüntüleri görecekt kadar savaş saplantısıyla canlandırdığı imgelerden çok daha pozitif olan ve sanatçının geniş fırça darbeleriyle beliren alternatif imgeler düşünebileceğimiz bir mekan.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

*Without glorifying their subject matter Gülderen Depas' paintings depict fires, destruction and explosions. Buses burn, debris is thrown from the ground and smoke plumes fill the skies. While her paintings could be imagined as a series of responses to one major event, a war or terrorist attack, they can also be seen as the many completely unconnected, dispersed but similarly violent occurrences that take place throughout the world every day. Either way the repetition of the content seems to speak of the never-ending violent nature of humanity and the fact that all such atrocities leave trauma and devastation in their wake.*

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

*In this exhibition the paintings are divided up throughout the space so that each retains its autonomy and speaks of one moment, either all within a bigger event or as an independent situation. In this way, rather than only seeing the negative potential of the subjects, moments of hope become apparent. While the saying goes "where there's smoke there's fire", when Depas' paintings are not seen together at the same time, the smoke, especially due to its painterly movements, can be read in another way—as the dying down of the flames, or taken to its extreme as nothing more than a hazy wash in the sky. It's only later, after encountering all the works, that the chain of atrocities they seem to represent*

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

*is composed in the viewer's memory. And what does this say of human nature? Are we intent on seeing the worst in every situation? Is the media coverage of human destruction so implicit in our lives that every image of fire immediately resounds as war? By fragmenting her scenes between different canvases and choosing the medium of paint to loosely portray these scenes, Depas poses such questions and tempts us to reconsider the content she presents. Her title for the series: 'Chaos, Violence, Space' also leaves things open. There is violence, but it's contained in various different compositions; there is chaos, but this could also be the chaos of nature – earthquakes, volcanoes, the complexities of the universe; and ultimately there is also space – a space to contemplate an alternative imagery in the sweeping brush-strokes she has applied, a more positive imaginary to that which many of us have been manipulated by the media and our obsession with war to instinctively see.*

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.

Gülderen Depas'ın 2010 yılında yaptığı "Chaos, Violence and Space" serisinin bir parçası olan "Chaos, Violence and Space" adlı yağlı boya tablosu.







## FERİT FURUNCU

Kitsch Günlük, 07/01/2009 / *Kitsch Diary, 07/01/2009*

Kitsch Günlük - Houte Couture / *Kitsch Diary - Houte Couture*

'Houte Couture' (2009) ve '07/01/2009' Ferit Furuncu'nun 'Kitsch Diary' (Kitsch Günlük) adlı serisinden iki yapıt: Bir tarafta kürklü bir nesne, üzerindeki etiketle çok seçkin bir modayı temsil ettiğini ilan ediyor, diğer tarafta ise haplarla tek tek gökkuşağı renkleri oluşturulmuş.

Furuncu'nun bu işlerini 20. yüzyıl başlarındaki gerçeküstücü ya da dadacı estetikle ilişkilendirmek çok da yanlış olmaz. Dada ve gerçeküstücülükte klasikleşmiş duruşlar gibi (örneğin Meret Oppenheim'in 1936 tarihli 'Breakfast in Fur' (Kürkte Kahvaltı) ve Man Ray'in 1921 tarihli Cadeau (Armağan) adlı işleri) bu işler de, gündelik kullanımındaki nesnelere dönüştürüyor. Furuncu'nun yapıtı bize şunları soruyor adeta: Eğer bu Houte Couture ise – bunu nasıl giyersiniz? Eğer bu ilaçsa – bu tuhaf haplar ne tür bir hastalığa yarıyor? Gerçeküstücülükle kurduğu bu bağlantıyla paralel olarak Furuncu'nun serinin başlığında kullandığı 'Kitsch' terimini göz ardı etmemek gerekir. Sanatçı, bu şekilde yalnızca tek bir geleneği takip etmekle kalmayarak bu biçimsel boyuta daha başka dinamikler de eklemektedir.

Furuncu, ikinci referans noktası olarak Kitsch'i kullanarak nesnelere saf gerçeküstü etkilerinin ötesine geçerek kendi statü ve değerlerini sorgulamaya yönelten ilginç bir dinamik yaratıyor. 20. yüzyılda Kitsch, genellikle popüler etki yaratmak dışında pek fazla kaygısı olmayan "hafif" işleri tanımlamak için kullanılan küçültücü bir tabirdi. Ciddi sanatla sürekli karşıtlık yaratan bir şey olarak işlev görüyordu (Clement Greenberg'in 1939 tarihli çok bilinen 'Avant-Garde and Kitsch' (Avangard ve Kitsch) başlıklı makalesinde görebileceğimiz gibi). Kitsch terimini ve yarattığı dinamiği işine dahil eden Furuncu, bu tartışma ile birlikte yüksek ve alçak sanattan oluşan bir sistemin yarattığı yerleşik bir karşıtlığı sorgulamaya açmakla kalmıyor, aynı zamanda, büyük izleyici kitlelerinin beğenisini çeken işlerin değersiz bulunma anını ele alıyor.

Bu dinamiklerin ışığında, Furuncu'nun sanatı sadece bir elitizm eleştirisi olarak değil, sanatta çok uzun zamandır değersiz bulunan ve ön yargıyla yaklaşılan potansiyeller ve dinamiklerin yeniden değerlendirilmesi olarak düşünülmelidir.

*'Houte Couture' (2009) and '07/01/2009' are two works from a series by Ferit Furuncu called 'Kitsch Diary': on the one side a furry object announces with its name tag that it is very exquisite fashion, and on the other, a set of pills unfolds one by one the colours of the rainbow.*

*It is not far fetched to connect these works by Furuncu with the surreal or Dadaesque aesthetics of the early 20th Century, since like the classical positions of Dada and surrealism (such as Meret Oppenheim's 'Breakfast in Fur', 1936; or Man Ray's 'Cadeau' (Gift), 1921), these works seem to turn things of everyday use, through slight alternations, into specific objects that are opening up the potential for irritation and fantasy. Furuncu's works seem to ask us: if this is Haute Couture – how do you wear this? If this is medicine – for what kind of disease are these trippy pills? While taking this reference point to Surrealism, Furuncu's parallel use of the term 'Kitsch' in the title of the series cannot be ignored, as he decides to not exclusively follow one certain tradition, but also adds another dynamic to this formal dimension.*

*With Kitsch as the second reference field, Furuncu creates an interesting dynamic in which his objects turn from their pure surreal momentum towards the question of their own status and value. Since Kitsch in the 20th century was usually used in a derogatory way to mainly describe "unsubstantial" works that were more concerned with their popular appeal, it is considered a term that functioned (as we can see in Clement Greenberg's famous article 'Avant-Garde and Kitsch', 1939) as a constant opposition to serious art. By embracing this term and its dynamic for his own work, Furuncu not only questions this discussion and the established opposition that resulted in a system of high and low art being put in place, but even more so the artist seems to address the specific moment of discrediting works that mainly attract mass audience appreciation.*

*Against the backdrop of these dynamics Furuncu's work can be understood not just as a critique of elitism, but as a reconsideration of potentials and dynamics in art that have been discredited and prejudiced for far too long.*

MG

\_\_\_\_\_

SAYFA PAGE 41

Kitsch Günlük, 07/01/2009 /  
*Kitsch Diary, 07/01/2009*

Tuval üzerine karışık teknik  
*Mixed media on canvas*  
20 x 20 cm, 2009

SAYFA PAGE 43

Kitsch Günlük, Houte Couture /  
*Kitsch Diary, Houte Couture*

Tuval üzerine karışık teknik  
*Mixed media on canvas*  
25 x 25 cm, 2009









**GLDERN DEPAS**

SAYFA PAGE 44-45

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt zerine yağlı boya

*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010



## SİBEL HORADA

Hiç Var Olmamış Gibi / *As If It Never Existed*

Bir ağaç kökü ve gövdesinin büyüklü küçüklü parçaları talaşlarla birlikte galerinin zemininde sergileniyor. Ağacın organik yapısının birbirine dolanmış kıvrımlarının doğal güzelliğini barındıracak kadar sade ve rastlantısal bir yığın gibi görünüyor. Bazı parçalar başka türlü yerleştirilmiş ya da değiştirilmiş olsaydı bile bütün yine de gücünü korurdu. Ancak yakından bakınca çok daha fazla şey ele veriyor. Yarık, kopma ve liflerdeki bükülmelerin kötü muamele sonucunda olduğu çok aşikar. Ağacın kök ve gövdesine, testere, çekiç ve baltayla gelişigüzel girişilmiş gibi. Ağaç topraktan zorla çıkarılmış. Enstalasyon bir suç mahalli ve katliam alanı gibi görünmeye başladıkça, bizi buraya getiren olayın kökenine inme ihtiyacı ortaya çıkıyor. Öyle ki, yapıt, sanat kurumunun ufkunu genişletmek amacıyla insanı bir boyut katma çabası içinde galeri mantığını sorunsallaştıran ve yerinden eden belli bir enstalasyon tarihine dahil değil. Kendisinden daha fazla ya da daha az derinlikli başka bir şeyin yerine konmuş değil. Bu enstalasyon, gizli bir metaforik jest değil. Bir hakikat. Bu nedenle, işe verilen ‘Hiç Var Olmamış Gibi’ başlığı yalnızca nesnenin yok edilmesine değil, aynı zamanda onu besleyen ve karşılığında onun da hayat verdiği yerden çıkarılmasına da gönderme yapıyor.

Sanatçı, ağaca öğrenim gördüğü Yıldız Teknik Üniversitesi'nin bahçesinde rastlamış. Bir zamanlar oldukça azametli olduğu anlaşılan bir ağaçtan artakalmış alçak bir kütük halindeyken gözüne ilişmiş. O zaman görüntü kaydını yaptığı kütüğü çok kısa bir süre sonra tamamen yerden sökülmüş olarak bulmuş. Meğer ağaç, yaşlı bir Pavlonya ağacıymış. Çok da isabetli bir şekilde, Pavlonya, ekolojik olarak yorgun ve aşınmış toprakların hasarını giderme yetisine sahip çok hızlı büyüyen bir ağaç. Kökleri toprağın derinlerine iner ve yüksek oksijenasyon kapasitesiyle zararlı mad-deleri işleyip süzerek topraktaki organik elementlerin artmasını sağlar. Pavlonyaların ormansızlaşmayla mücadele için en uygun ağaç türlerinden biri olduklarına inanılıyor. Kısacası bu ağaçlar kapitalist açgözlülüğün ürettiği pisliği telafi ediyorlar.

Horada'nın yapıtının hikayesi, Yıldız Teknik Üniversitesi'nin (YTÜ) Barbaros Bulvarı'daki ana kampüsünde son dönemde yaşanan bir dizi olayla paralellik taşıyor. Eski bir saray bahçesi olan kampüs, İstanbul'un göbeğinde güzel, yeşil ve çev-reye hakimiyeti olan bir yer. İstanbul'daki en eski eğitim kurumlarından biri olan YTÜ, İstanbul'un amansızca özelleştirilmesi kapsamında son aylarda baskı altında kaldı. Eski devlet tekelleri, endüstriler, fabrikalar, rıhtımlar, tersaneler ve gümrük depoları şüpheli kamu-özel sektör girişimleriyle pazara çıkarıldı ve/veya satıldı. Geleneksel olarak arazileri halka kapalı olan şehir üniversiteleri uzak bölgelere taşınmak durumunda kalabilir. İddiaya göre şehir merkezleri üniversite öğrencilerine bırakılamayacak kadar değerli yerler. Yaşlı Pavlonya'nın yerinden çıkarılması, bu durumla göz ardı edilemeyecek benzerlikler taşıyor. Sanat tarihinde, özellikle de romantizmde, en saygıdeğer sembollerden biri tek ağaç imgesidir. Ağaçlar insanın yeniden maneviyatına dönüşünü, hayatın görünür döngülerini, büyüme ve çürümeyi çağırıştır ve animizmden şamanizme, Musevilik ve Hıristiyanlığa kadar tüm dinlerde bir yeri vardır. Ne yazık ki kapitalizmin zamana zamanı yok.

Bologna süreci, Avrupa üniversitelerini neoliberal etkinlik ve standardizasyon sevi-yesine getirme çabası olarak görülebilir. Süreç, ürün ve hizmetlerin taşınabilirliğine yakın bir takas edilebilme özelliği yaratarak üniversitelerde bugüne kadar yaşanmamış bir delokalizasyona neden oluyor. Bu gelişmenin yanı sıra, Türkiye'deki devlet üni-versitelerinin hak sahipleri istisnasız çok kırılğan. Bu da üniversiteleri atanan ve seçilen kişilerin sahiplenmesine neden oluyor ve hiçbir şeffaflık içermeyen şartlarda tepeden inme kararlar alınıyor. Böyle bir ortamda şehrin ortasındaki bir üniversite

arazisi iştah kabartıyor. Sanat fakültesinin “sağlam” gerekçelerle—“bu boş faali-yetler ihtiyaç duyulan fonları talep ederken üniversitenin ortak çıkarının önüne geçer mi?”—başka yere taşınması olasılığı olarak başlayan bu süreç, hiç kuşkusuz gel-ecekteki çok daha kötü durumların yolunu açacak. Yeni kapitalizm bu şekilde işliyor işte. Dönüşü olmayan bir yöneliše izin veriyor. İstenmeyen şeyin kökünü kurutmakla kalmayıp her türlü izini yok ederek onu görünmez de kılıyor. Yaşamak için öldürmek-ten daha fazlasını yapıyor. Felsefeci Marina Griznic'in belirttiği gibi, bu durum bi-yopolitikadan nekropolitikaya kesin bir geçişi ifade ediyor. Ağacın kesilmesi yeterli değil. Kesildikten sonra kökünden sökülerek ıskartaya çıkarılması gerekir. Bütünüyle üstü örtülerek yerini şık bir çiçek tarhı almalı. Hayatın yerine stil getirilmeli.

Sanatçı Pavlonya ağacını, hatırlamayı unutanlar kadar ağaca dair hiçbir hatırası olmayanların da zihnine yeniden kazıyor. Ne de olsa Pavlonya, öldürmüyor ama yaşıtıyor.

*Big and small, fragments of a tree root and trunk with sawdust are displayed on the floor of the gallery. It looks like a simple and arbitrary accumulation accommodating the self-contained beauty of the meandering curves of the organic material. Even if some pieces were differently placed or changed, the whole would still remain powerful. However, a closer look reveals much more. Marks of mistreatment are evident in the cracks, tears, and wrenched fibres. It seems that the root and the trunk have been attacked with indiscrimi-nate brutality using saws, mallets, and axes. It has been shoved out of the earth violently. As the installation begins to look like a crime scene and a field of destruction, it becomes necessary to retrace the history of the event that brought us here. As such, the work does not belong to a particular history of installation that problematises and displaces the rationale of the gallery in a humanising effort to expand the institution’s horizons. It is not a replacement for something more or less profound than what it is. The installation is not a surreptitious metaphorical gesture. It is a matter-of-fact. Hence, the title ‘As if it never existed’ refers not only to the eradication of the object, but the removal from the very site that nourished it and it in return instilled life to.*

*Horada stumbled upon the tree in the gardens of Yıldız Technical University where she studied. She noticed the trunk when only the low stump was left standing of what appears to have been a mighty tree. She then recorded the stump only to find that not soon after it was to be completely uprooted. The tree happened to be an old Paulownia. Quite appro-priately, Paulownia is a fast developing tree with an ability to recoup ecologically stressed and degraded lands. Its roots run deep and they help increase the soil’s organic elements, processing and filtering contaminants with a high oxygenation capacity. Paulownias are believed to be one of the most suitable trees to combat deforestation. In short, they offset the dirty work that capitalist greed produces.*

*The story of Horada’s work runs parallel to a series of recent events that have taken place at Yıldız Technical University’s [YTU] main campus abutting the Barbaros Boulevard. A former palatial garden, the campus is a beautiful, green and commanding location in the centre of Istanbul. One of the oldest educational institutions in the city, YTU has come un-der pressure in recent months in the context of Istanbul’s relentless privatisation. Recently, former state monopolies, industries, factories, docks, shipyards, and custom depots have been shipped around and/or sold under dubious public-private ventures. City universi-ties—the grounds of which have been traditionally off-limits to the public—may be up for*

*relocations to remote areas. The argument goes that the city centres are too valuable to be left to university students. The removal of the old Paulownia has similarities too germane to pass up on. One of the most venerable tropes in art history, specifically in romanticism, is the image of the singular tree. Trees echo the reunion with the spiritual self, the visible cycles of life, birth, growth and decay, and cut through all religions, animism to shaman-ism, Judaism and Christianity. Unfortunately, capitalism has no time for time.*

*The Bologna process could be seen as an effort to align European universities to a level of neoliberal efficiency and standardisation. It produces exchangeability akin to the transport-ability of goods and services, producing a form of delocalisation hitherto unexperienced. Coupled with this fact, public universities in Turkey have invariably fragile stakeholders. This leaves the ownership of the universities to the appointed and chosen, and top down decisions are taken under extremely opaque contexts. In such a context a university prop-erty in the centre of town whets appetites. What began as a potential move of the arts faculty with “sound” excuses—“are frivolous activities to stand in the way of the common good for the university to claim necessary funds?”—will certainly break the ground for much worse to come. This is how new capitalism works. It allows a trend from which there is no return. It does not only eradicate the undesirable but renders it invisible, by erasing any trace of it. It does more than live and let die. As the philosopher Marina Griznic notes, this implies a fundamental transfer from a bio-politics to necro-politics. It is not enough that the tree is cut. It must then be dug out, and discarded with. The hole must be covered and replaced with a stylish flower bed. Life must be exchanged with style.*

*The artist placed the Paulownia right back in the core of the psyche of those who forgot to remember, but also for those who never had a memory of it. Here it does not let die but allows to live.*

<b>VK</b>
<span></span>
<div><span>SAYFA PAGE 48-49</span></div>
<div><span>Hiç Var Olmamış Gibi / <i>As If It Never Existed</i></span></div>
<div><span>Atılmış ağaç kalıntılarının ilk fotoğraflarından</span></div>
<div><span><i>Initial documentation of discarded tree remains</i></span></div>
<div><span>Boyutlar değişken</span></div>
<div><span><i>Dimensions variable</i></span></div>
<div><span>2009-2010</span></div>









**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 50

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya  
*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010

## ASLIHAN ÖZDEMİR

Cangıl / *Jungle*  
Kuşlar / *Birds*

Aslıhan Özdemir'in ilk dönem kolajları kaynaklarının ebatlarını aşmıyor. Eskiciden bulunduğu kitap ve dergilerin boyutları ne ise, kesip yapıştırarak düzenlediği yeni alanlar da o kadar büyük: Bir defter sayfası kadar. Mutlaka samimiyetleri de bundan ileri geliyor. Bu ve göze ilk anda çarpan başka birşey: Rahatlık.

Günümüzde geçerli sanat üretiminin ne olup ne olmayacağına dair doğrular savunan herkese nanik çeken bir dil bu. Özdemir, karanlıkta yolunu bulmaya çalışan birinin sahiciliğinde korkusuz ilerliyor.

Kim tuval bezi üzerine kağıt parçalarını seloteyp ile yapıştırır ki? Ergenlik döneminin afili dillerinden birini araç edinmek demek, uyumsuzluk/uyumsuzluk üzerine söz söyleyeceğini baştan duyurmaktır!

Akıp giden zamana karşı kurduğumuz geçici düzenler, iç mekanlar ve ısrarla sürdürdüğümüz adet ve ritüeller... İnsanın evcilliğini sorguluyor Özdemir. Kendimizi kendi karmaşamızdan korumak için tasarladığımız alan ve kostümleri tarıyor. Böylece girdiği her odanın duvarlarında, kimbilir hangi çatlaktan içeriye dolacak ve tüm iyi niyetimize rağmen medeniyet projemizi bir anda altüst edecek orman kanununun titreşimlerini duyuyor ve tasadan çok çocuksu bir merak ve keyifle bizlere aktarıyor.

*Aslıhan Özdemir's early collages that come to life, are no bigger than the images in the second-hand books and magazines she buys to reshape: hence her final works remain as modest as the size of a page. At first glance this ease of composition imbues her works with a clear sincerity.*

*Her's is a language that turns up its nose at those who advocate certain dogmas about what type of art production is valid today. And, with this knowledge, Özdemir fearlessly does her own thing as genuinely as somebody who tries to find their way in the dark. After all, who tapes pieces of paper on canvas? To adopt a flashy language of adolescence is a declaration at her own discord with conformity from the start!*

*In the midst of the concepts we adopt to combat the flow of time; the interior spaces, traditions and rituals that we follow relentlessly... Özdemir questions the domesticity of human beings. She scans the spaces and costumes that we create to protect ourselves from our own chaos. Through the walls of every room she enters, she feels the resonance of the law of the jungle, which she lets leak in through some crack to destroy our aim for a utopian construct of civilisation. Without a hint of anxiety, she opens a door for us that leads into a fantastical world where we are invited to share in her child-like curiosity.*

LG

SAYFA PAGE 53

Cangıl Saati / *Jungle Time*

Kolaj

Collage

25.4 x 30.5 cm, 2009

SAYFA PAGE 55

Cangıl Öğle Yemeği / *Jungle Lunch*

Kolaj

Collage

25.4 x 30.5 cm, 2009









**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 56-57

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya  
*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010



## EMRAH ŞENGÜN

Anımsamak / *Recall*

'Anımsamak' (Recall) başlığının tanımladığı gibi, Şengün'ün yerleştirmesindeki çok sayıdaki seramik karo, birbirine benzer ama asla birbirinin aynısı olmayan anların zaman çizgisini oluşturuyor. Sanatçının el yapımı seramikleri galeriyi periyodik bir düzen içinde baştan sona sararak diğer sanatçıların işlerinin arasında, içinde dolaştığımız mekan ve zamanda bir yol çiziyor. Seramiklerdeki tekrarlar ve doğrusal rota her ne kadar kompozisyon olarak oldukça sıkı bir düzen içinde olsa da, çizdikleri yol zaman zaman beklenmedik dönüşler yapıyor ya da renk ve biçim bakımından belli bir düzen içinde giderken aniden kuraldışı bir durum göze çarpıyor. Eğer her bir seramik geçip giden sıradan günlerden biri olarak düşünölecek olsa, ara sıra öne çıkan bazı seramikler önemli bir anı, sıra dışı bir olayı ya da olağanüstü bir başarıyı alelade bir şekilde ifade ediyor belki de. Kırmızı organik görünümlü olan bu biçimler, tarihin işaret noktaları olarak işlev görüyor, ama tabi tarihi durdurdukları ya da herhangi bir dramatik biçimde değiştirdikleri yok. Sebep sonuç ilişkileriyle kurulan bir sistem gibi, her bir seramik bir önceki ve bir sonraki seramik ile uyum içinde var oluyor ve çizgi devam ediyor. Başlangıcı ve sonu birbirinin yerine geçebilirken, yolun kendisi potansiyel bir sonsuzluk taşıyor.

Şengün, genelde bir yapı birimi olan ve bir zemin ya da duvarı dekoratif ve işlevsel olarak kaplamak için kullanılan seramik karoları normal bağlamları dışına çıkarırken, bu malzemenin olağan konumunu tamamen değiştirmiyor. İşlerindeki seramikler yerde durmaya devam ediyor ama zeminde sürekli kalacak şekilde yerleştirilmiş değiller. İçinde buldukları arada kalmışlık halı, binanın kılıfı olarak kabul edilen şeyin üzerinde duruyor olmaları, onları farklı kılarak belli bir etki sahibi olmalarını sağlıyor. 'Anımsamak', Akbank Sanat'ta sergiyi gezen izleyicilere eşlik ederken, çok kişisel ama ilişki kurması bir o kadar kolay nabız atışı gibi bir ritimle galerinin iki katını birbirine bağlıyor.

*As the title 'Anımsamak' (Recall) describes, the many ceramic fragments of Şengün's installation mark out a time-line of similar, but never identical moments. His hand-made tiles follow a periodic pattern throughout the gallery, tracing a path between the other artists' works and the space and time the audience move through. While the tiles' repetition and linear route is somewhat regimental in composition, every now and then the line takes an unexpected turn or an anomaly stands out within the otherwise steady continuum of colour and form. If each tile is imagined as a day, a day that passes by much like the rest, there are several tiles that sporadically reflect an important moment, an unusual event, or an incredible achievement. Red, organic-looking forms, act as markers within history, but of course they do not halt it or change it in any dramatic way. As if a system of cause and effect, the tiles before and after live together in harmony and the line continues on, the beginning and the end interchangeable and the path itself potentially infinite.*

*While Şengün takes the tile out of its normal context, as a building block and a way to clad decoratively and functionally a floor or wall, he does not completely change its common position. Here the tiles are placed on the floor, but they are not permanent and nor are they embedded. This status of being in-between, of hovering above what is considered the envelope of the building, sets them apart and gives the tiles a resonance. In Aksanat, 'Anımsamak' joins the audience on a tour of the exhibition, linking the two floors of the space, in a very personal, yet relatable, pulsating rhythm.*

NP

SAYFA PAGE 59-61

Anımsamak / *Recall*

Fayans

*Tiles*

Boyutlar değişken

*Dimensions variable*

2007







## AYŞE TOPÇUOĞULLARI

Sakız Şişirenler / *Bubblegum Blowers*

Ayşe Topçuoğulları'nın bir oğlan çocuğu, bir adam ve beyaz küreden oluşan triptiğine kışkırtıcı bir şekilde 'Sakız Şişirenler' adı verilmiş. Sanatçının resmettiği her iki karakter de dudakları büzülmüş üflemeye hazır halde dururken, son panoda görülen şeyin sakız balonu olduğu düşünülebilir. Ancak sakız imgesi diğerlerinden ayrı tutulmuş olan triptikte bariz bir evrim sembolizmi bulunuyor. Oğlan çocuğu bir adama dönüşürken akla gelen soru adamın daha sonra ne olacağı. Nasıl bir alın yazısı var? Adam bilinmeyen bir gelecekle karşı karşıya gibi görüldüğüne göre Topçuoğulları'nın betimlediği evrimsel sürecin gizli bir gerekçesi olsa gerek. Önünde dönüp duran beyaz disk bir büyük patlama anını, ilk yaratma eylemini temsil ediyor olabilir. Yoksa bu her yanı kuşatan küre, her şeyi sona erdirecek bir felaket anını mı ima ediyor aslında?

Triptik formu erken Hristiyan sanatında ortaya çıkarak dinî altar resimlerinde yaygın bir kompozisyon şekli olmuştur. Daha sonraları bu düzenleme birçok gotik ve grotesk tasvirle eşanlımlı sayılır oldu. Hieronymus Bosch'un (y. 1450 - 1516), 1490 ila 1510 arasına tarihlenen çok bilinen triptiği 'Dünyevi Zevkler Bahçesi'nde, İncil'den sahneler canlı grafik tasvirlerle resmedilerek yaradılıştan itibaren günah işlenişine ve daha sonra cennet ve cehennemin birbirine zıt görüntülerine uzanan dünya tarihi ele alınmıştır. Bu ünlü triptiğin dış tarafında, dünya, insanın yaradılışından önce potansiyelliklerle dolu bir baloncuk olarak süzülmemektedir. Topçuoğulları'nın üçüncü panosu, yalınlığı ve muğlaklığıyla Bosch'un bu meşhur kompozisyonuna gönderme yapıyor gibi. Ancak onun resmettiği konular çok daha sade; çocuk, masumiyetin sembolü olarak belirirken, adam olgunluğa erişme halini, küre ise geçmiş ve geleceği kendinde barındıran bilinmeyen bir mekanı simgeliyor.

*Ayşe Topçuoğulları's triptych of a boy, a man and a white sphere is tantalisingly titled 'Bubblegum Blowers'. The facial muscles on both the characters she depicts are puckered-up and ready to blow, with the final panel of the painting showing the bubble of gum. Yet the image of the gum is separated and the evolutionary symbolism of the triptych is unavoidable. As the boy develops into a man, the question is what does the man later become – what is his destiny? It seems that the third stage of Topçuoğulları's depiction of an evolutionary process has an ulterior motive, as the man appears to face an unknown future. The bubblegum, which is suspended before him as a spinning white disc, could in fact represent the moment of the big bang, the original act of creation... or is this all-encompassing sphere in fact implying the moment of catastrophic end?*

*The form of the triptych arises in early Christian art and was a popular composition for religious altar paintings. Later the arrangement became synonymous with many Gothic and Grotesque portrayals. In the famous triptych 'The Garden of Earthly Delights' by Hieronymus Bosch that dates from between 1490 and 1510, Biblical scenes are painted in graphic, vivid imagery to explore the history of the world from the moment of creation, to the progression of sin, later leading into the antithetical displays of paradise and hell. On the exterior of this famous triptych, the world, before the creation of man, floats as a bubble of potentiality. Topçuoğulları's third panel pertains back to this infamous composition of Bosch. While her subjects are much simpler—a boy poses as the symbol of innocence, the man the coming of maturity—the sphere via its ambiguity proposes an open space, that cannot be determined and hence holds in its realm the future, the present and the past.*

NP

SAYFA PAGE 63-65

Sakız Şişirenler / *Bubblegum Blowers*

Tuval üzerine akrilik

*Acrylic on canvas*

Üç parçalı tablo (triptik)

*Triptych*

120 x 80 cm, 2010







**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 67

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya  
*Oil on paper*  
25 x 32 cm, 2010



## DENİZ ÜSTER

*A Machine or an Ifrit*

*Being an Ear Guest to a Gossip*

Deniz Üster’in sanatsal pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

Deniz Üster’in sanat pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

Deniz Üster’in sanat pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

'A Machine or an Ifrit' (2009) gibi bir işte, bir işlevi var gibi görünen ama belli bir ürün vermeyen tuhaf bir aletle karşılaşırız. İzleyici, çok büyük bir kolu çekerek ma-ki-neyi sarsıntılar silsilesinden oluşan anlamsız bir faaliyet içine sokmaya teşvik edilir. Sanatçının kısa süre önce yaptığı 'Being an Ear Guest to a Gossip' (2010) adlı video çalışması ise ufak kıllı bir yaratığın tuhaf davranışlarına tanık olmamızı sağlıyor. Bu mahluk, kendini bütünüyle işlerine vermiş olarak, yeşil patatesler ekerken, ormandan kafa yapıcı sıvılar toplarken ve kayalardan olma bir mahsul toplarken görülüyor. Kim bu yaratık ve neden böylesine bir gayretle bu tür işlere kalkışmış?

Bu sıra dışı düzenlemeler sonucunda Üster’in yarattığı melezler, canavarımsı bir türde şekil bulmaya başlıyor; ancak sapkın bir kategori olmak yerine varoluşun tam merkezinde yer alan bir tür olarak. Normal sayılamayacak durumlar dışında canavarların hayat bulmasının mümkün olmadığı aşikar. Ancak canavarlar aynı zamanda, herhangi bir ikili sistemden bağımsızdır ve sabit bir kategori dışında bırakılmaları mümkün değildir. Herhangi bir durumda sabit kalmayı reddederler: Şekil değiştirirler, geleneksel olarak belirli bir tanım dahilinde kaldığı ve birbirlerin-den kesin bir şekilde ayrı olduğu varsayılan öğeleri birleştirirler. Dağınık, komik ve pasaklıdırlar.

Deniz Üster kesinlikle melezler ve canavarların yanında. Canavarları, farklılıklar ve kimlikle ilgili ikili oluşumların işlerliğini radikal bir şekilde bozma potansiyeli taşıyan önemli figürler olarak görüyor. Yarattığı hayali varlıklar aracılığıyla, bu tür muğlak figürlerin, bedenler, kültürler ve ete kemiğe bürünmüş kişiliklerimiz arasındaki sabit ilişkilerin yeniden düzenlenmesini ne şekilde tetikleyebileceklerini oyuncu bir şekilde araştırıyor.

Deniz Üster’in sanat pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

Deniz Üster’in sanat pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

*Deniz Üster’s practice often implies processes of transmutation, and draws upon the lan- guage of alchemy. She has made installations that infest buildings, peculiar machines that wash and nurture eggs, and drawings that feature mutant or biomorphic forms. Whereas alchemists of the past dreamt of transforming base metals into gold, Üster’s works often involve changing the utilitarian and the valuable into the futile and the useless. The edible becomes noxious, and the organic slips into the synthetic. She also often draws on what appear to be vaguely familiar rituals and more specific forms that stem from Anatolian Turkish folklore. Intriguingly, influences from Üster’s personal culture are then fused with*

*the curiously antithetical nature of her experience of Scotland to bring fragments of a very different context of post-industrial terrain and lush, scenic beauty to her work. As such, Üster’s art works are contradictory in nature, while at the same time being fictional and intentionally fake in appearance.*

*In a work such as, 'A Machine or an Ifrit' (2009), we are confronted by an awkward contraption that appears to have a function but no quantifiable end product. The viewer is encouraged to pull an over-sized lever that sends the machine into a jerking spasm of senseless activity. Her recent video 'Being an Ear Guest to a Gossip' (2010) allows us to witness the strange behaviour of a small hairy creature. This beast is focused upon its various tasks as it plants green potatoes, gathers psychedelic gloop from the forest and finally harvests what appears to be a crop of rocks. Who is this creature, and why is it so intent on such labours?*

*As a result of these unusual concoctions, Üster’s hybrids have begun to coagulate around the monstrous, not as an aberrant category, but as something which sits at the very centre of existence. Monsters clearly cannot come into being, aside from situations which might not be considered normal, but yet they are simultaneously independent of any binary system, and uncontained by any fixed category of exclusion. They refuse to stay fixed in place: they change shape; they combine elements that are traditionally assumed to remain clearly defined and reassuringly distinct. They are messy, funny and dirty.*

*Deniz Üster definitely sits on the side of the hybrids and the monsters. She believes them to be important figures that offer a potentially radical destabilisation of the binary pro- cesses of difference and identity. Through her imagined beings, Üster playfully explores the ways in which such ambiguous figures might help trigger a reconfiguration of fixed relationships between bodies, cultures, and our embodied selves.*

Deniz Üster’in sanat pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

Deniz Üster’in sanat pratiği çoğunlukla simya dilinden yararlanarak başkalaşım süreçlerine gönderme yapıyor. Sanatçı, bugüne dek binaları saran yerleştirmeler, yumurta yıkayıp yetiştiren tuhaf makineler ve mutant ya da biyomorfik formlardan oluşan çizimler yaptı. Geçmişin simyacıları baz metalleri altına dönüştürmeyi hayal ederken, Üster’in işlerinde genellikle faydalı ve değerli şeyler boş ve yararsız hale getirilir. Yenilebilen bir şey zehirliye dönüşür, organik olan sentetikleşir. Sanatçı ayrıca, Anadolu folklorundan gelen, kimi belli belirsiz bir aşinalık duyduğumuz adetlerden, kimi ise daha belirgin olan biçimlerden yararlanır. İlginç bir şekilde, Üster’in kendi kültüründen gelen etkiler, daha sonra İskoçya’nın garip bir tezat oluşturan doğasıyla birleşmiş, burasının endüstri sonrası ortamından izler ve yemyeşil doğal güzelliği sanatçının işlerine dahil olmuştur. Bu bakımdan, Üster’in işleri kendi içle- rinde çelişkili oldukları gibi, kurgusaldır ve kasıtlı olarak sahte görünmektedirler.

**GR**

SAYFA PAGE 69

*A Machine or an Ifrit*

Manivelayla çalıştırılan makina. Peruk, metal, silecek motoru, kablo, kablo tutucuları, yanıp sönen ışık.

*Lever-activated machine. Wig, steel, wiper motor, cables, cable holders, rotating light.*

165 x 124 x 96 cm, 2009

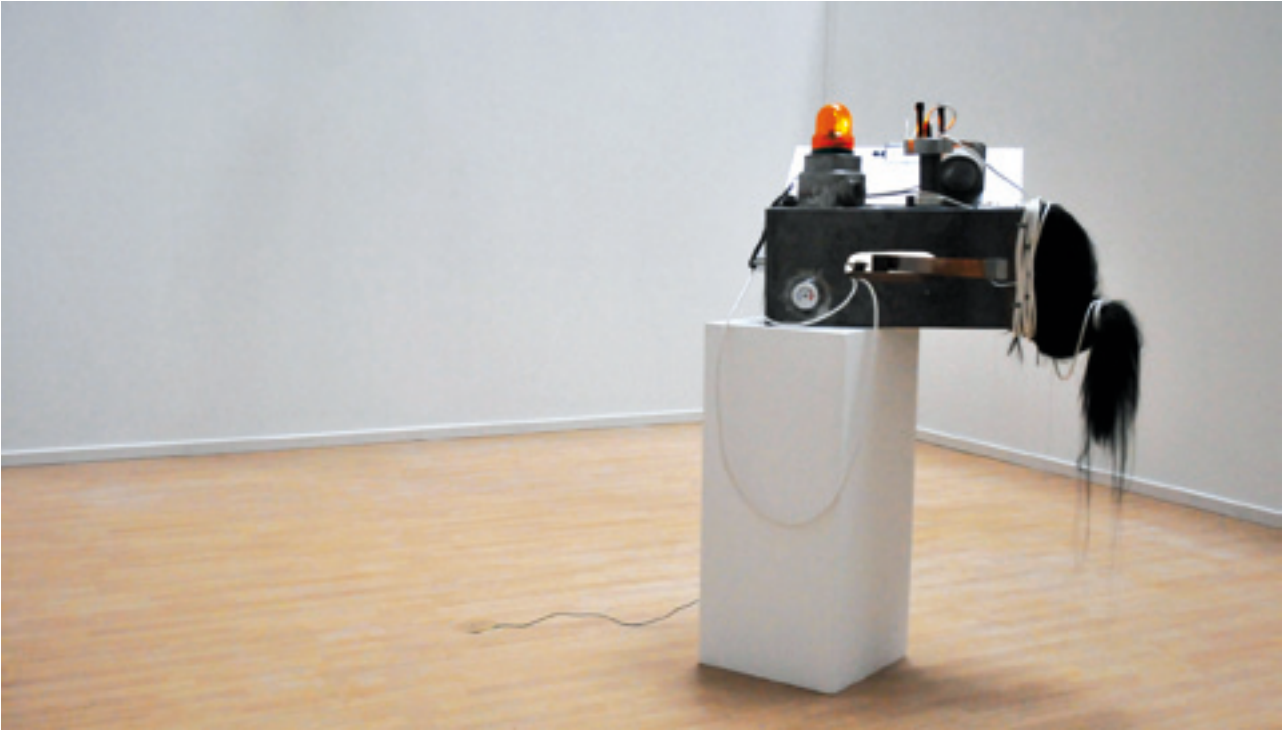
SAYFA PAGE 70-73

*Being an Ear Guest to a Gossip*

Video, 2 armut koltuk, taşlar

*Video, 2 bean bags, stones*

HD CAM, 19’51”, 2010











**GÜLDEREN DEPAS**

SAYFA PAGE 74-75

'Kaos, Şiddet ve Mekan' serisinden /  
*From the series 'Chaos, Violence and Space'*

Kağıt üzerine yağlı boya

*Oil on paper*

25 x 32 cm, 2010







## NERMİN ADANIR

1971, Ankara (TR)

Adanır, Sanat Tarihi ve Felsefe alanlarındaki yüksek lisans eğitimini 2006 yılında Hamburg Üniversitesi'nde tamamladıktan sonra, Jochen Hiltmann, Gerd Roscher ve Löffler/Korpys gibi eğitmenlerle çalıştığı Hamburg Güzel Sanatlar Okulu'nda Serbest Sanat dalında Diploma programını bitirdi. 2009'da, Paris'te Galerie d'art Michelle; 2008'de, Hamburg'da Atelier Brahmsallee ve 2005'te Berlin'de Galerie Kunst Kreuzberg gibi çeşitli mekan ve şehirlerde kişisel sergiler gerçekleştirdi. Sanatçı halen Paris'te yaşamaktadır.

—

*Adanır received her masters in Art History and in Philosophy from the University of Hamburg in 2006 and a Diploma in Free Art from the University of Fine Arts of Hamburg under the professorship of Jochen Hiltmann, Gerd Roscher and Löffler/Korpys in 2010. She has held solo presentations in venues including the Galerie d'art Michelle, Paris, in 2009; the Atelier Brahmsallee, Hamburg in 2008; and in Galerie Kunst Kreuzberg, Berlin, in 2005. Adanır is currently based in Paris.*

### METIN TEXT

Marc Gloede  
Küratör *Curator*

S P 16

## TANSU AKMANSOY

1986, Kocaeli (TR)

Akmansoy, 2005-2010 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Resim dalında eğitim gördü. Yapıtlarının yer aldığı sergilerden bir kısmı şunlardır: 'İkinci El', Sekans Pub, Ankara, 2010; 'Açık Sergi', Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2009; 'Ecume VIII. Akdeniz Ülkeleri', Sanat Fakültesi Toplantısı, Hacettepe Üniversitesi, 2008; Prof. Eva Möseneder Baskı ve Resim atölyesi ve sergisi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Merkezi, 2007; 'Artforum Ankara', Atatürk Kültür Merkezi, 2006; ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Clop Sanat Sergisi, 2005.

—

*Akmansoy studied at Hacettepe University in the Faculty of Fine Arts and Painting from 2005 – 2010. He has presented his work in exhibitions including: 'Second Hand', Sekans Pub-Ankara, 2010; 'Open Exhibition', Hacettepe University Fine Arts Faculty, 2009; 'Ecume VIII. Countries of the Mediterranean', Art Faculty Meeting, Hacettepe University, 2008; Prof. Eva Möseneder Print and Painting workshop and exhibition in Gazi University Fine Arts Faculty Exhibition Center, 2007; 'Artforum Ankara' at the Atatürk Cultural Center in 2006; and in Hacettepe University Fine Arts Faculty Clop Art exhibition, 2005.*

### METIN TEXT

Marc Gloede  
Küratör *Curator*

S P 22

## HASAN SALİH AY

1982, Ankara (TR)

Salih Ay lisans ve yüksek lisans eğitimini İstanbul'da Sabancı Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı alanlarında tamamladı. Katıldığı sergiler ve atölye çalışmalarından bazıları şunlardır: 'ekosusak' atölye çalışması sırasında Ender Gelgeç ile ortak çalışmaları 'high-tide-low-tide' ve 'homage to hajidouks', Susak, Hırvatistan, 2008; 'things get murmur, murmur gets to be a thing', FASS Gallery, İstanbul, 2008; 'City is One of Us', 13. Avrupa ve Akdeniz Genç Sanatçılar Bienali, Bari, İtalya, 2008; '1. Uluslararası İstanbul Fotoğraf Bienali', Darphane-i Âmire, İstanbul, 2006.

—

*Salih Ay received his B.A. and M.A. degrees in Visual Arts and Visual Communication Design from Sabancı University in Istanbul. He has taken part in a number of exhibitions and workshops including: in 2008 'high-tide-low-tide' and 'homage to hajidouks', two collaborative works with Ender Gelgeç during the workshop 'ekosusak', Susak, Croatia; 'things get murmur, murmur gets to be a thing', FASS Gallery, Istanbul; and 'The City is One of Us', 13th Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean, Bari, Italy; and in 2006 in the 1st International Istanbul Photography Biennale, Darphane-i Âmire, Istanbul.*

### METIN TEXT

Mürüvvet Türkyılmaz  
Sanatçı *Artist*

S P 28



**AKBANK SANAT**

İstiklal Caddesi No: 8  
34435 Beyoğlu, İstanbul

0212 252 3500 / 01  
[www.akbanksanat.com](http://www.akbanksanat.com)

**KÜRATÖRLER CURATORS**

Marc Gloede  
November Paynter

**METİN TEXT**

Leyla Gediz  
Marc Gloede  
Vasıf Kortun  
November Paynter  
Graham Ramsay  
Esra Sarıgedik  
Mürüvvet Türkyılmaz

**ÇEVİRİ TRANSLATION**

Rana Öztürk

**DÜZELTİ PROOF READING**

Attila Pelit

**TASARIM DESIGN**

Genee Presta

**BASKI PRINTING**

Figür Grafik ve Matbaacılık  
0212 294 53 00  
Cendere Cad. No: 11 Kağıthane - İstanbul

Katkılarından dolayı TEKNOSA'ya teşekkür ederiz.