



HOMO FRAGILIS

Erinç Seymen

Homo Fragilis

13 Eylül/September - 4 Kasım/November 2017



Sağaltmayan sanat: Erinç Seymen’in bağ-söken zalim iyimserlik manzaraları | Cüneyt Çakırlar

Erinç Seymen’in sanat pratiği üzerine kaleme aldığım daha önceki bir çalışmada sanatçının, militarizm, milliyetçilik, erillik ve heteronormativitenin birbirleriyle kesişen hegemonik kültürlerine dair ürettiği eleştirel çerçeveyi incelemiştim (Çakırlar 2012; 2015). O çalışmadaki tartışma, Seymen’in *İttifak* (2009), *Bir Paşanın Portresi* (2009) ve *Bir Şiir için Performans-2* (2007) isimli yapıtlarını ele almıştı. Sanatçının, cinsiyet ve cinselliğin ulusal politikalarıyla ilişkileneşindeki coğrafi belirlilik, bu yapıtların analizinde queer epistemolojilerin jeopolitiğine odaklanmayı kaçınılmaz olarak öncelikli bir hâle getirmişti. Burada esas sorum, küresel olarak dolaşan bir güncel sanat eserini ve onun queer estetiğini, üretiminin ve ideolojik olarak konumlanışının yerel ve ulusaşırı bağlamlardaki işleyişini yok saymadan nasıl ele alacağımızdı. Bu eserlerin “queer eleştiride, dinamik ölçeklere sahip bir yorumlama pratiğini” harekete geçirdiğini iddia etmiştim (2015:85). Seymen’in sanatında önemli bir estetik unsur olarak karşımıza çıkan queer temellük [*appropriation*] stratejileri, yerel-küresel ayrımları üzerine ve bu ayrımlara karşı işlemekteydi. Bir başka deyişle, bu sanat pratiği, ulusal/bölgesel göstergelerin, pratiğin metodunu ve edimselliğini belirleyen yegane unsurlar olmasına direnen bir pratikti.

Ancak, *Tohum ve Mermi* (2012) sergisindeki mürekkepli kalemle üretilen çizimlerin, sanatçının üretiminin tanımlayıcı yeni medyumunu olarak karşımıza çıkmasıyla birlikte, Seymen’in sanatındaki kavramsal ve alegorik vurgunun daha da belirgin bir hâl aldığı söyleyebiliriz. Aşağıda detaylı olarak tartışacağım bu kavramsal odak, küresel çağdaş sanat dünyasının etnografik meraklarına ve bu merakların beraberinde getirdiği kimlik politikalarına direnen estetik bir araç olarak değerlendirilebilir. Kimliği üreten ve işaretleyen çeşitli göstergelere karşı alınan bu mesafenin, Türkiye’deki güncel sanat pratiklerinin “içinde bulunduğu coğrafi-kültür ile didişen, onu yüzeye çıkaran” (Kosova, 2009:2) söylemlerinden sapan yeni bir eleştirel damar arayışının sonucu olduğunu da iddia edebilirim. *Homo Fragilis*’teki eserler topluluğu, bir yandan Seymen’in daha da belirginleşen kavramsal odağının devamlılığını gözler önüne sererken, bir yandan da sanatçının pratiğinin odak ve metodunda ortaya çıkan bir sapmayı – kültürü, kimliği ve coğrafyayı soyutlayarak ürettiği daha ikircikli bir alegorik evrene doğru kaçan bir sapmayı – gösteriyor.

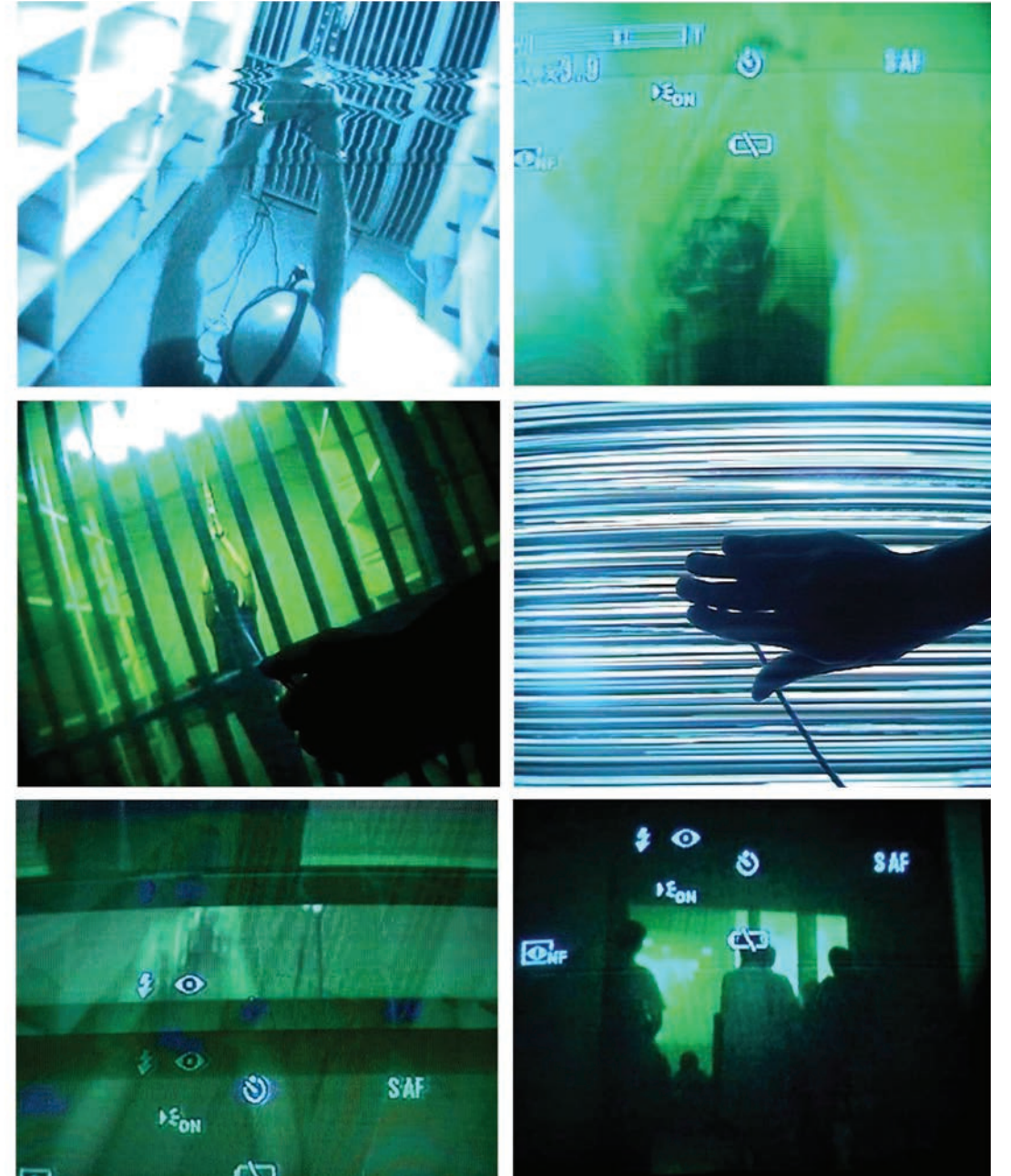
Homo Fragilis ifadesinin kökeni, Hıristiyan mistik ve çileci St. Hildegard von Bingen’e kadar uzanır. Von Bingen, insanın kırılğanlığını, fanilik ve yozlaşmışlık üzerinden algılar ve bunu kendisine müjdelenen bir ilahi buyruk ile anlatır: “*O homo fragilis, et cinis cineris et putredo putredinis, dic et scribe que vides et audis* [Ah, kırılğan insan, küllün külü, kirin kiri, gördüğün ve duyduğun şeyleri anlat ve yaz] (Mews 2014:78). Uygarlığın ve modernist ilerlemeciliğin itici gücü, tam da fanilik üzerinden tanımlanan böylesi bir kırılğanlığın yadsınışından beslenmez mi? Seymen, öznenin günahkârlık ve fânilik üzerinden inşa edilen bu kırılğanlığını, kapitalizmin arzuyu işletme sorunsalına taşır ki bu bağlamda ideolojik bir işleve bürünen arzu, öznenin kırılğanlığını çeşitli sosyalleşme buyruklarına yüceltir. Burada, *homo fragilis*’in arzusu, aile ve özel mülkiyet ile imtiyazlı konumu güvence altına alan kapitalist ve ataerkil sosyal normlar tarafından tanzim edilir. Arzunun tanzim edilişi, sınıflı toplumun imtiyaz basamaklarını ve sınıf devininin, üremeci fütürizmin [*reproductive futurism*] ve ekonomik-ahlaki-sosyal ilerlemenin duygusal [*affective*] ekonomisini korumak için, emeğin ve servet birikiminin arasındaki karmaşık değer ilişkisini örtbas eder. Arzunun bu şekilde formüle edilişinde bir egemenlik paradoksu vardır: arzu, bireyi bir yandan esasen kırılğan ve diğerlerine bağımlı kılarken, diğer yandan aynı özneyi, faniliğini yadsımanın yollarını geliştirmesi ve egemen benlik ya da bağımsız hayat yanılısalarını üretmesi için güçlendirir, yetkilendirir.

Bu yanılısalar ve inkârlar, özneliğin duygulanım [*affect*] evreninin içine işler. Lauren Berlant, iyi (ya da *daha iyi*) bir hayat tahayyülüne bağlanmanın (bilhassa da neoliberal sistemin ürettiği daimi kriz, kırılğanlık ve güvencesizlik hallerinin içinde tahayyül edilen bir ‘iyi hayat’ fikrine bağlanmanın), ve sınıflı sistemin özendirdiği yukarıya dönük çekime kapılıp ona bağlanmanın, zalim bir iyimserliği vücuda getiren bir duygusal [*affective*] ilişkileneşimi içerdiğini savunur. “İyimserlik zalimdir” der Berlant: “Nesne/hadise bir olasılık hissini tutuşturduğunda, samimi

bir dönüşüm için birinin ya da birilerinin mücadeleyi göze almasını aslında imkansız hâle getirir. Ve bir de bunun üstüne, bir ilişki içinde bulunmanın hazzının, ilişkinin içeriğinden bağımsız olarak, ve maruz kalınan yoğun tehditlere rağmen, sürdürülebilir hâle getirilmesi zalimdir” (2011:2). İyi bir hayatı ille de garantilemeyen, ancak özneye çeşitli biçim ve şekillerde, ve çeşitli ölçeklerde, iyi bir hayatın yaşanılabilir bir fantezisini sunan, zalim iyimserliğin bu çifte açmazına *homo fragilis*’i bağlayan şey nedir? Bu retorik soruda işaret etmeye çalıştığım şey, öznenin bağlanma hallerini (ne olursa olsun) sürdürmeyi, ve içerdikleri “mütekabiliyetin ve aidiyetin zalim vaadi”ne rağmen bu bağların duygusalığında [*affectivity*] ikamet etmeyi arzuladığı duygulanım alanlarıdır (21). Egemenliği ve değeri sarsılamaz mukaddes benlik imgelerinden, üremeci fütürizmin fantazmatik nesnelere olarak beliren Çocuk ve Aileye, özel mülkiyet ve sınıf atlama ideallerinden ulus ve imparatorluk fantezilerine kadar uzanan, *homo fragilis*’in bağlandığı nesnelere, aslında iyimserlik manzarasının sürüp gitmesini sağlayan birçok vaat kümesini üstlenir: mutluluk vaadi, iktidar vaadi, imtiyaz vaadi, zenginlik vaadi, v.b. Öznelliğimizi ve iyi (ya da *daha iyi*) bir hayata dair tahayyüllerimizi *sabitleyen*, arzuya “demir attıran”, bu vaatlere atanan nesnelere işte. O halde, Berlant’ın zalim iyimserlik [*cruel optimism*] olarak tanımladığı şey, bu çapayı kaybetme korkusuna dair bir savunma refleksi, başka bir deyişle arzu sahnesinin sürmesini sağlayan bir duygusal dayanak işlevini görür.

Seymen’in bu sergideki eserleri, *homo fragilis*’in, yani kırılğan insanın, zalim iyimserliklerinin açmazlarını ifşa ediyor ve bu normatif duygulanım evrenine müdahale ediyor. Bu sergideki eserler, çağdaş kapitalizmin benlik, aile, sınıf ve ulus inşaları üzerinden teşvik ettiği iyi hayat vadinin öznedeki tetiklediği bağlanma hallerini sorguluyor ki Seymen, bu bağların sınıf ve mülk odaklı ilerlemeci mantığının ve estetiğinin içerdiği duygulanım evreninden (bu evreni yabancılaştırarak) çıkmaya teşebbüs ediyor. Seymen’in zalim iyimserliğin gösterenlerine karşı icra ettiği bu “bağ-söküm” [*detachment*], ihlal, taklit veya parodi ekseninde ilerleyen, dramatik bir taşkınlığın sanatçının edimselliğini belirlediği bir estetik formülü ve metodu benimsemiyor. Kuşkusuz, sanatçının bu eserlerde izlediği queer metodun temel unsurlarından birinin yitlik/eksik bir duygusal yoğunluk üretme çabası olduğu söylenebilir. Bu eserlerde, düz, derinliksiz bir duygulanım halinin, ve dolayısıyla bağlanma meselesine hakim olan dramatik sahnedeki kopma halinin etrafında şekillenen bir hava hakimdir. Berlant, “80lerin ortalarında ortaya çıkan ve günümüzde de üretilmeye devam eden birtakım dokü-dramatik queer ve bağımsız anlatılar”da düz, bağ-söken, hiper-gözlemci [*hyper-observant*] bir duygusal evrenin hakim olduğunu öne sürer. Bu anlatı stratejisi, çekinik eylemi “yetersiz etkide/derinlikte icra edilmiş duygu [*underperformed emotion*], düz duygulanım [*flat affect*] ya da dağınık ama jestlerin hareketleri belirlediği bir stil içinde” görünür kılar (2015: 193). “(Alıcısına güçlü öznellikler, şiddetli ve tamir edici ilişkiler, ve bir olayın önemine dair teminat vadeden) dokunaklı bir ızdırap sahnesi eşliğinde anlatılması beklenen dünyalar ve olaylar,” Berlant’ın ele aldığı düzleştirilmiş, ve yetersiz icra edilmiş duygulanım içinde, “(yıldız işaretinin, yanına konduğu kelimeye olan etkisine benzer bir biçimde) belirsiz ve ikircikli gözükür” (193). Seymen’in sanat pratiğinde, Berlant’ın tanımladığına benzeyen, yani sağaltmayan, kurtarmaya kalkmayan, düz-ve-ikircikli-dolayısıyla-tehdit-edici bir queer estetik evren, ve bir queer duygusal evren, görüyorum. Bu bağ-söken evrende, *homo fragilis*’in (yani kırılğan insanın) özneliğinin temelindeki normatif bağ, yani mutlu bir hayatın normları ile kurulan bağ, duygulandırıcı gücünü kaybeder.

Metafor ve alegorinin kompleks katmanlarını, ve soyutlama ile tecessümün [*embodiment*] incelikte düşünülmüş mantığını göz önünde bulundurduğumuzda, *Evhamlı Konak*’ın (2013), *Homo Fragilis*’in “kalbi” olduğunu söyleyebiliriz. Eserdeki perspektif ve mizansen kullanımı, yapının fallik görünümünü dramatize eder gibi görünürken, konağın rutubetten yosun tutmuş cephesi ve pencerelerinden dökülen atık madde içsellik [*interiority*] ve dışşallık [*exteriority*] sınırlarını bozar. Başka bir deyişle, eserin sunduğu bu cüruf ve leş sahnesi, metruk ve yaşanmaz bir mülkü ifşa eder. Levent Şentürk, bu eseri incelediği detaylı analizinde, Seymen’in sunumunu



Bir Paşanın Portresi / Portrait of a Pasha, 2009
Aşap panel üzerine kurşun delikleri
Bullet holes on wooden board

Bir Şiir için Performans-1 / Performance For a Poem-1, 2007
SonDA ile / with SonDA

bir dışkılama [*abjection*] sahnesi olarak ele alır: Konak, ahalisini yutan, öğüten, sindiren ve dışarı doğru iten “kolonoskopik” bir aygıtın tecessümüdür (2015). Ben bu eserdeki atık [*abject*] anallığın, sanatçının önceki işlerinde de karşımıza çıkan beden odaklı pratiğinin bir uzantısı olduğunu iddia edeceğim. Beden ve vatan gösterenlerinin queer bir edimsellik aracılığıyla iç içe geçirildiği *Yurtsever* (2009) ve *İttifak* (2009), ve adeta bir “sodomitik sabotaj” performansı olarak okunabilecek Zeki Müren portresi *Bir Paşanın Portresi* (2009), vatan ile kurulan zalim bağın açmazlarının, sadomazoşist bir boyun eğişe indirgenmiş tabiyetin [*subjection*] sahnelendiği örneklerdir (Çakırlar 2012, 2015). Başka bir deyişle, Seymen’in dünyasında karşımıza çıkan itaatın bedenleri, yukarıda tartıştığım zalim iyimserlik mefhumunun vücut bulduğu bedenlerdir. Bu bedenlerin esas arzuları, nesnesine sahip olma arzusu değil, arzu sahnesinin kendisini sürdürme ve nesnesine bağlanmanın o dokunaklı dramına katlanma arzusudur. Seymen’in bedenleri ve nesnelere, bağ-söken durumlardan [*situations*] ibarettir. Dolayısıyla, *Evhamlı Konak* adeta bir zalim iyimserlik abidesidir. Atığın konağın içinden dışarı akışının, özel mülk ya da bir meta olarak konağın bedensel bütünlüğünü ihlal ettiği söylenebilir. Atığın, yozlaşmış bir devlet aygıtının ya da ulus-devlet idealinin oyunbaz bir alegorisi olduğu da söylenebilir. Hatta bu atığın, homo fragilis’in psikik atığının ve onun sermaye biriktirme arzusundaki fazlalığın metaforu olduğu da söylenebilir. Yaşanabilir de yaşanamaz da olsa, çürümüş de çürümemiş de olsa, *Evhamlı Konak*, bir bağlanma mahalidir. Orada öyle dikili dururken, yurttaş-öznenin ona bağlanmasını besleyen o duygulanım sahnesini de ayakta tutar.

Seymen’in sanat pratiğinde tekerrür eden temalardan biri de Çocuğun kutsallaştırılmış imgesidir. Sanatçının önceki çalışmaları, üremeci fütürizmin, militarist milliyetçiliğin ve insaniyetperverliğin [*humanitarianism*] duygusallaştırıcı [*sentimentalising*] politik aracı olan bu Çocuk imgesinin, duygusal-ideolojik yoğunluğunu tahliye etmek için çeşitli müdahalelerde bulunmuştu. Örneğin, *Sadakat*’ta (2011) temsil edilen bağlanma sahnesi, devasa bir yumurta etrafında toplanmış dört çocuğu gösterir bize. Bu eser, sanatçının “gelecek mefhumunun sorgulanmayan değerinin simgesi olan ve aynı zamanda heteronormativitenin fetişist takıntısını da işaret eden Çocuğun her yere yayılarak vücuda geliş halini” (Edelman 2004: 3-4, 21) ifşa ettiği en kuvvetli örneklerden biridir. Lee Edelman’in anti-Çocuk queer eleştirisi, Çocuğun fantazmatik imgesini “her politik görüşün nihai motivasyonunun rakipsiz simgesi” ve “sosyal özneyi gerçekleştirmek için kimlik ile geleceğin evliliği üzerinden Sembolik bir hâkimiyete erişebilme fantezisi” olarak tanımlar. Bu eleştiri, her türden muhalif queer siyasetini, üremeci fütürizminin kutsadığı mahremiyet değerlerinin ve normatif bağlanma biçimlerinin karşısında bir yere konumlar. Seymen’in Çocuk imgesiyle kurduğu yıkıcı ilişki, onun (daha) iyi bir hayatın normatif tahayyülü içindeki duygulanımcı işlevini sağaltmayı reddeder. Örneğin, *Aile Değerleri 1*’de Seymen, Ödipal aile birimini itinayla dekore edilmiş bir yemek masasının arkasına yerleştirir. Bu üç aile üyesinin bedenlerine ve yüzlerine erişimimiz kısıtlıdır: figürlerin yüzlerini göremeyişimiz, aileyi şahsiyetinden yoksun bırakır. Yemek masasının dekorasyonu, sınıf atlamanın itici gücünün bir simgesi olarak sunulmuştur. Seymen’in mizansenini, izleyiciyi, masa süslerinin arkasına kasten sakladığı aile üyelerinden, ailenin servetinin temasına bakmaya zorlar. Eserin başlığı “aile değerleri”ne atıfta bulunurken, eser, masanın dekoruna daha fazla değer atfeder ve ailenin temsilinin / şahsiyetinin değerini düşürür. Değer ve görünürlüğün bu ironik ekonomisi ile birlikte Seymen, Aileyi sınıf ve mülk ilişkilerinin kesiştiği bir yere konumlandırır. Aile düşüncesinin içine gömülü üremeci fütürizm, sınıf atlama ve sınıf imtiyazı ile birbirine bağlanır. *Üç Kız Kardeş*’te (2017), *Aile Değerleri 1*’de karşımıza çıkan dikey aile sahnesi yerini, beraberlikleri kollarında ve boyunlarındaki bir tomar mücevher ile vurgulanmış üçüzler olarak sunulan üç kız kardeşe bırakır. Resimdeki mücevherat hükmeden ve bunaltan bir görünürlüğe sahiptir. Kız kardeşler mücevheratı adeta akrabalığın bir yükü, prangası, gibi taşımaktadırlar. Servet ve mülk, Seymen’in işlerinde aileye bağlanmanın ve akraba ilişkilerinin ağır bir yükü haline gelir.

Evhamlı Konak / The Worrying Mansion, 2013
Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
70 x 50 cm
Özel koleksiyon / Private collection





Seymen'in bağlanma dramıyla ilişkilenişi, Fransız-Amerikan oyuncu Lili Damita'nın (1904-1994) *Büyücünün Karısı* adlı beş parçadan oluşan serigrafik portresinde, derin ve cinsiyetli bir boyut kazanır. Sanatçının, izleyicisine doğrudan kişisel bir özdeşim aracı sunmaktan kaçınan pratiğinin kavramsal çerçevesi içerisindeki gayrişahsi yaklaşım göz önünde bulundurulduğunda, bir karakter olarak Damita'nın *Homo Fragilis*'teki varlığı merak uyandırıcı bir istisnadır. Sessiz sinema ve erken dönem Hollywood starı olarak bilinen Damita'nın kısa bir kariyeri olmuştu. Ünlü oyuncu Erol Flynn ile evliliğinden sonra beyazperdeye veda etti ve emekli oldu. Damita, erken emekliliğine rağmen, sektördeki görünürlüğünü sürdürdü. Bu görünürlük, Erol Flynn ile olan çalkantılı evliliği, bunu takip eden boşanma ve sonrasındaki sürtüşmeler, ve oğlu Sean Flynn'in trajik bir biçimde ortadan kayboluşuyla ilgiliydi. Damita'nın çalkantılı ve talihsiz hayatının ana-akım medyadaki temsili ve bu temsilde Damita'nın görünmezliği, sessizliği ve pasifliğinin, Seymen'in bu figüre olan ilgisini perçinlemiş olması hayli muhtemel. Eril bakış altında nesneleştirilen Damita'nın, hayli bilinen sadece iki tane basın açıklaması var. "Evlilik de bir kariyerdir. Tam zaman ister. Aşık olduğumda, kariyere veda edilmeli" diyor Damita. Başka bir röportajda, "amacım dünyanın en iyi oyuncusu olmak değil, dünyanın en yakışıklı oğluna sahip olmak" der. Seymen'in portresi, Damita'nın, evliliğe ve anneliğe yönelen (ve trajik bir biçimde sonlanan) bu tutkulu bağından, bu bağın beraberinde getirdiği gönüllü boyun eğiştten, ve kendi trajik hayat hikayesinin temsilde failikten yoksun bırakılmış pasifliğinden ilham alır. Damita'nın dolaşımda olan ve "bilinen" imajı, oynadığı filmlerinden çıkan minör bir star imgesi, Erol Flynn'in otobiyografisinde anlatılan dengesiz bir eş imgesi, ve çoğunlukla erkekler tarafından yazılmış ölüm ilanları vasıtasıyla beliren bir yas tutan anne imgesinden ibarettir. Seymen, eserinde Damita'nın kimliğinin sessiz, derinliksiz, medya ile dolaymlanarak nesneleştirilmiş statüsünü vurguluyor. Bu serigrafik portre, Damita'nın bir sinema starı olarak sunulduğu bir fotoğrafını kullanıyor. Serigrafik temsil adeta bir film şeridi işlevini görüyor ve beş parçalı imajın, bir çift hünerli erkek elinin tuttuğu bir yılan imajı ile kesintiye uğratılması bu portreye sinematik bir hareket kazandırıyor. Damita imgesi üstünde beliren bu fallik gölge, izleyiciye bu portrenin, ve belki de Damita'nın hayatının erişebildiğimiz/bildiğimiz versiyonunun, ataerkil bir medya nesnesi ve fallik projeksiyonun bir gölgesi olduğunu hatırlatır. *Büyücünün Karısı*, Damita'nın yokluğuna ve sessizliğine, ve belki de en önemlisi onun zalim iyimserlik dramını konu alır. Bu sahnede bağlanma arzusu bağlanana sürekli olarak cezbeder, hayal kırıklığına uğratar ve görünmez kılar. *Büyücünün Karısı*'ndaki Damita, *Yurtsever*'deki erkek bedeni, *Sadakat*'taki çocuklar ve *Serve Ex Machina*'daki tuzağa düşmüş beden arasında derin bir akrabalık vardır: bu bedenler, bizi "öznenin ideolojinin kurduğu tuzaklar karşısındaki aymazlığının son derece kesin olduğu ... [bir] kendi-isteğiyle-boyuneğmeler dünyası"na davet ederler (Özgüven 2012).

Seymen, *Homo Fragilis*'te imtiyaz olgusu ve imtiyazlı öznellikle de ilişkilenir. Bu ilişkilenme hali, sınıf, ırk, cinsiyet, cinsellik ve sağlık/sakatlık gibi monolitik, birbirini dışlayan kimlik kategorileriyle kolayca hizalanmaz. Esas olan, bu kategorilerin birbirini belirlediği keşişim noktalarıdır. Bu sergide, her biri bir imtiyaz senaryosunu sahneye alan iki isimsiz baskı var. Baskılardan birinde, görünümü orta sınıf zevkini anımsatan bir oturma odasının ortasında asılı bir halat ağın içinde tuzağa düşmüş bir adam görürüz. Diğer baskının arka planında, kıyıda hizalanan anonim bir insan kalabalığı görünürken, bir kadın yatağında saadet içinde bir aile albümüne bakmaktadır. Birinci baskı, orta sınıf konforu ve güvenliğinin sembolik olarak düzenlenmiş uzamında imtiyazlı özneyi boğar ve hapsederken, diğer baskı imtiyaz sahibi özneye yakınında onu bekleyen tehlikeden korunmuş bir mekan bağışlar. Bu iki esere birlikte bakıldığında ve eserler birlikte yorumlandığında, içerisi ile dışarısının (ya da içeriye almanın ve dışarıya atmanın), ve yakınlık ile mesafenin çift taraflı ekonomisi, bu iki baskının içinde güvenli ve imtiyazlı hiçbir yer bırakmaz. Diyalektik bir birliktelik içinde olan bu iki baskı, güvenlik ve imtiyazın kendisini değil, sadece onlara olan duygusal yatırımların izini sürmeye imkan verir. Seymen bu yatırımların huzurunu kaçıtır.

Büyücünün Karısı / Sorcerer's Wife, 2016 (detay / detail)
Kağıt üzerine serigrafı, 5 parça / Silkscreen on paper, 5 pieces
74 x 53.5 cm –herbiri / each
ed. 21 + 2 A.P.





Hayalet Organ / Phantom Limb, 2017
Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas
Ø 39,5 cm

Benzer biçimde, *Hayalet Organ*'da (2016), bezemeli dış yüzeyi orta sınıf zevkini anımsatan antika iğne kutusu, bir güvenlik/himaye haznesinin imgesi olarak ele alınabilir. Ancak bu haznedeki dışarı çıkan parmak, resimdeki sınıflı güvenlik/himaye sahnesinin metaforik potansiyelini besler ve karmaşıklıklaştırır. Güvenlik nesnesi imtiyazın metaforik bir tecessümüne dönüşür. Dışarı çıkan parmak, kendi güvenlik alanından dışarı çıkmaktadır. Bu, organın sığınağının riske açık "dış"ına çıkmak demektir. Burada, Seymen'in imtiyaz kavramıyla ilişkileneşi, riske açık olma halinin oyunbaz bir biçimde sahneleneşi üzerinden işliyor. Eğer iğne kutusu, sağlam bedene ait imtiyazın bir haznesi ise organın hazne dışında kalan çıplak varlığı söz konusu imtiyaz sahnesini riske atar.

Konfor Alanı A (2016) doğal tarih müzelerinde sunulan teşhir dolaplarına gömülü bakışı mülk edinir. Taksonominin sömürgeci bakışı, nesneleştirir, kategorize eder, doğaya ve yaratıklarına bir düzen bahşeder. Teşhir dolabı ve hatta kurumsal bir yapı olarak müze, toplamanın ve güvende tutmanın mekanlarıdır. Doğaya bakma yetkisi, elbette beyaz sömürgecinin imtiyazlı bakışından gelir. *Konfor Alanı A*'da, böcek-yaratığın kendisi bir teşhir dolabına dönüşür ve heteronormativitenin kutsallaştırılmış nesnesi olan Çocuk bu yaratığın ağırladığı esas teşhir nesnesi olur. Üremeci fütürizminin imtiyazlı göstereni, ilerlemeci modernizmin kendi sömürgeci bakışının ve imtiyazlı bakış açısının nesnesi haline gelir. Çocuk imgesi, dehşet verici bir başkalık nesnesine dönüşen teşhir nesnesinin, bir yaratığın, statüsüne indirgenir. Parodik bir yaklaşımla terse çevrilen bakış orta sınıf ailenin kutsallaştırılmış bedenini dar bir oyun alanına hapseder. Bu ters bakış, ırk ve sınıf temelli imtiyazlara, ve sınıf atlayarak erişilebilecek iyi bir hayatın tahayyülüne yönelik, iyimser bir tavırla kurulan bağları söker. Riske maruz kalmayan hayat, hayat değildir. Risksiz arzu, arzu değildir. Seymen'in dünyası, güvenlik, imtiyaz ve hâkimiyet/egemenlik mefhumlarına dair üretilen yanılsamaları ve mitleri bozar; *homo fragilis*'in bu mitlerle kurduğu iyimser bağları söker.

Homo Fragilis'teki en görünür tematik ve kavramsal motiflerinden biri de konukseverlik [*hospitality*] etrafında gelişir. Seymen nasıl aile, sınıf, ve cinsiyet/cinselliğin ideolojik işlevleriyle, bakış ilişkileriyle ve imtiyazlı öznelliklerle ilişkilendirirken sanat pratiğini bir tür duygusal bağ-söküm metodu ve hiper-gözlemci bir aksan aracılığıyla icra ediyorsa, konukseverlik ile olan eleştirel ilişkisinde de benzer bir yaklaşımı benimser. *Gönüllü* (2015), *Misafir* (2017) ve dört parçalı serigrafik baskı serisi *Bir Cennet İçin Eskizler* (2013), izleyiciyi, davet etme, mevzilenme/yerleşme, beraber yaşama ve sömürgeleştirme akitlerinin müzakere edildiği, konukseverliğin sınırlarına doğru çeker. Başka bir deyişle, bu eserler, ben ile ötekinin, içerisi ile dışarısının, ev sahibi ile misafirin, sömürgeci ile sömürülenin bir araya getirildiği çeşitli karşılaşma senaryoları üretir ve bu karşılaşmaları sahneler.

Gönüllü (2015), boşlukta salınan bir kapı tokmağı imgesi sunar. Adeta sökülmiş bir nesne olarak resmedilen tokmağın resimdeki statüsü, konukseverlik etiğinin sınırlarına dair felsefi bir soyutlamaya davet eder bizi. Eğer Seymen'in *Homo Fragilis*'teki genel gündemi bağlanmanın duygulandırıcı [*affective*] operasyonlarını keşfetmek ve bu duygusal bağlanma haline eşlik eden, öznenin yapısal kırılganlığının inkarı olarak tartıştığımız zalim iyimserlik senaryolarına (ve hayata bağlanma fikrinin sağaltımına) müdahale etmek ise, *Gönüllü*'deki kapı tokmağı Derridacı konukseverlik paradoksunun bir metaforu haline gelir. Burada konukseverlik etiğinin ta kendisidir ve konukseverlikteki etik çelişki ev/ben'in egemenliğinin imkansızlığına işaret eden bir çelişkidir. Derrida bu imkansızlığı şöyle ele alıyor:

Bana birine açılabilirmişim, ya da, ne kadar cömert olursam olayım, ve cömert olmak gayem olsa bile, bir konuğu ağırlayabilirmişim gibi gelmiyor. "Bu ev bana ait, ben evimdeyim, evime hoş geldiniz" deyip bunu teyit etmeden, ve "kendinizi evinizde gibi hissedin" iması olmadan konuk ağırlayamam. Dahası, ancak benim evimin evde-olma haline ve benim kendim olma halime saygı duyarak konukseverlik kurallarını gözetmeniz şartıyla, sizi ağırlayabilirim. Konukseverlik

yasasında neredeyse bir kendini kısıtlama ya da kendiyile çatışma aksiyomu vardır. Konukseverlik, egemenliğin ve birinin kendi evinde kendisi olmasının yeniden doğrulanmasıdır. Konukseverlik, sunulduğu andan itibaren, daha en baştan, kendini sınırlar; kendi kendisinin eşiği olarak sonsuza kadar eşikte kalır. Eşiğin ta kendisi hâline gelir (Derrida 2000: 14).

Gönüllü, konukseverliği egemenlik ve mülkiyet arasındaki paradoksal bir ilişki olarak ele alırken, *Misafir* (2017) izleyiciyi konuk ve ev sahibi arasındaki kışkırtıcı bir karşılaşma sahnesine maruz bırakır. Duvara monte edilmiş bir koldan sergi mekanına adeta girişen çerçeve, izleyiciye bir adım atar. Eserde bir yabancı/öteki işlevini gören misafir imgesi, bizi ev sahibi olarak işaretler. Figürün duruşu ve omzunun açıklığından fırlayan tüyler, *Misafir*'i bir mağduriyetin ve hatta kutsanmış bir çileciliğin sahnesi haline getirir. *Gönüllü*'nün konukseverlik ile kurduğu kavramsal ilişkide olduğu gibi, *Misafir* de benliğe, kimliğe, mülkiyete ve ulusa eklenen egemenlik mitinin meşruiyetinin sorgulandığı, konukseverliğin o etik eşiğine odaklanır. *Misafir*'in çerçevesinin ileriye doğru attığı adım vasıtasıyla, yabancı ya da göçmen ya da mülksüz bir mültecinin imgesi olarak ele alınabilecek bu figür, izleyicinin konukseverlik yasalarını ve koşullarını sınar adeta.

Sanatçının imtiyaz kavramıyla ve bu kavramın çelişkileriyle ilişkilenişini belgeleyen, ve kurduğu diyalektik ikilik ile birbirlerinin imtiyaz anlatılarını adeta bozan iki isimsiz baskıya yukarıda kısaca değinmiştim. Buna paralel olarak, Seymen'in *Bir Cennet İçin Eskizler* (2013) serisinde icra ettiği sömürgecilik parodisi, *Gönüllü* ve *Misafir*'de irdelenen konukseverlik etiğiyle (kasten) çelişir. Bu seri 19.yüzyıl ansiklopedilerinden alınmış gravürlerin dört adet kolaj baskısından oluşur. Dört evreli bir karşılaşma senaryosu vasıtasıyla, çizgisel olarak ilerleyen bir sömürgecilik anlatısını taklit eden *Bir Cennet İçin Eskizler*, sömürgecinin bakışı, akli ve duygulanım dünyasına dair kaba bir spekülasyon sunar. *Nova Atlantis* bize bakir bir peyzaj imgesi gösterir ve sömürgecinin yabancı toprak vizyonunu mülk edinir: burada sömürgecinin bakışı, toprakla, onu boş ve ıssız bir yer sayarak, ilişkilendirir. *Uzak Bir Tehdit* sömürgecinin, yerleştiği toprağın yabani yerlilerini fark ettiği anı sahneler. Sömürgecinin nesneleştiren yansıtımlı bakışını mülk edinen bu resim, sömürülen toprağın yabancıllığını ve bu toprağın yerli sakinlerinin vahşiliğini, yırtıcı hayvanların (sömürgeciden uzak bir köşede) birbiriyle didişmesini göstererek temsil eder. Kendi domestik çelişkilerine gömülmüş, kıyıdaki bu potansiyel tehdit, sömürgecinin gözünde kendiyile o kadar meşguldür ki kimseyi tehdit edemez. *Şerden Korkma* ise sömürgecinin sömürülen ile birlikte yaşama düşüncesini resmeder. Yeni inşa ettiği uygarlık mimarisi ile çevrili sömürgeci, yabani yerlileri ve onların çelişkilerini aynı toprağın uzak bir parçasında, kendisinden ayrılmış bir yerde tutar. Serinin son parçası *Parlak Bir Gelecek* sömürgecinin sözde zaferini sahneler: burada yerliler şahsiyetten yoksun, zafer sahnesinden çok uzakta güçbela seçilebilen figürler olarak belirir.

Seymen belki de bizi sömürgecinin asla tahayyül edemeyeceği bir senaryoyu hayal etmeye teşvik eder: *Misafir*'de karşımıza çıkan, memleketinin tehlikeli çelişkilerinden firar etmiş mültecinin, *Gönüllü*'deki kapı tokmağını kavradığı ve sömürgecinin konukseverlik yasalarını sınıdığı bir senaryo. *Bir Cennet İçin Eskizler*'in *Homo Fragilis*'teki varlığı, *Misafir* ve *Gönüllü*'nün alegorik gücünü siyasi ve tarihsel olarak daha karmaşık ve zengin bir alana taşıyor.

Anlamın çok katmanlı operasyonu, kavramsal derinlik ve eleştirel titizlik Seymen'in estetik evreninin olmazsa olmaz unsurlarıdır. Sanatçının işlerinde söylemsel entelekt, Özgüven'in de belirttiği gibi, "sanki önce açıkça dile getirilip sonra derine gömülmüştür... sadece tetikte izleyici tarafından kazılıp çıkarılmayı beklerler" (2012). Ancak, mürekkepli kalemle üretilmiş çizimlerin, sanatçının pratiğinin önemli bir parçası haline gelmesiyle

Misafir / The Guest, 2017
Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
66 x 53 cm





birlikte, üretim, emek ve zanaat Seymen'in sanatında siyaseten araçsal bir değer kazanmıştır. Özgüven, *Serva Ex Machina*'nın da dahil olduğu önceki çizimlerini yorumlarken, sanatçının pratiğinin "şiddet dolu söylemsellik ile zarif bir bezekçiliğin" arasındaki "gerilimli ilişkiden" beslendiğini öne sürer (2012). *Homo Fragilis*'te "zarif bezekçilik" sadece Seymen'in "şiddet dolu söyleminin" titiz zanaatkarlığını göstermekle kalmaz, emeğe ve zanaata dair ikircikli bir methiye sunar izleyicisine. Bu methiye, aynı zamanda günümüz kapitalizminin içinde emeğin görünmezliği, ya da görünürlüğünün aldatıcı değer ekonomisi ve onun zalim istismarının sahnelenışı üzerinden icra edilir.

İsimsiz (2017) bir evrak çantasından dışarı doğru çıkan, elinde kaşık tutan bir kolu gösterir. Bu eser, adeta bir devlet memurunun metaforu olarak karşımıza çıkar. Bürokratik görevleri tarafından yutulmuş memur, hayatta kalmaya ve hayatını kazanmaya çalışır. Bu hayat, devletin memura yaşaması için temin ettiği neyse ona razı olup kanaat ederek sürdürülen bir hayattır. Eser, memurun devletle kurduğu bağı hem (kolun kaşığı tutarken sergilediği kararlılık ile temsil edilen) direnişe, hem de (çantanın derinliklerine yerleşmiş/gömülmüş bedenin geri kalanı ile ima edilen) riayet haline yerleştirerek, memur imgesini bir modern çileci imgesi olarak kurgular. *Kutsal İşlem* (2015) ise sanatçının odağını, emek ve değer ekonomisi meselesine taşır. Meta ile metanın üretiminde harcanan emeğin görünmezliği arasındaki kopukluğu sahneleyen eser, izleyicisine zalim bir güzellik sunar; artı değeri neyin oluşturduğunu ve tüketicinin tükettiği lüksün arkasında ne olduğunu sorar.

İsimsiz ve *Kutsal İşlem*, kapitalizmi işleten emek ekonomisi ve değer üretimini sorunsallaştırırken, *Perpetuum Mobile* (2016) üretim ve tüketim olgularının fantazmatik boyutlarını ele alır. Eserin başlığı, resmettiği nesneyi belirler: eser, kapitalizmin değer ekonomisini parodileştirmek için, izleyicisine fizik biliminin ideal makinesi olan devri daim makinesinin imgesini sunar. Termodinamiğin hem birinci hem de ikinci yasasıyla (enerjinin korunumu yasası ve maksimum entropi yasası) çelişen *perpetuum mobile* imkansız bir makinedir. Sadece bilimsel bir hipotezin tecessümü olan bu makine, bir enerji kaynağı olmadan çalışır ve hiçbir entropik kuvvet olmaksızın, terse çevrilebilir izole bir sistem içinde, bir sonsuz döngü halinde işler. O halde, sürekli hareket halinde bir makine olan *perpetuum mobile* kapitalist fantezinin limitinin bir metaforu olarak görülebilir: emeğin olmadığı sonsuz bir üretim ve tüketim döngüsü, ya da ölümün olmadığı bir hayat. *Kutsal İşlem*'deki anlatının dikey kompozisyonuna benzer bir şekilde, *Perpetuum Mobile*'in üst yarısı bir tabağın üstünde sunulmuş lüks bir tüketim nesnesini sergiler. Alt yarıda ise mücevherat yapımında metal dökümü için kullanılan bir kuyumcu düzeneği resmedilir. *İsimsiz* ve *Kutsal İşlem*'de emeği icra eden "insan eli" bu makinede görünmez. *Perpetuum Mobile*, emeğin herhangi bir değer ekonomisinden yoksun bırakılışının ve ölümün yadsınışının en radikal örneğini sahneler. Eser, Kapital'e bağlanma halinin, bir başka deyişle minimum emek ile maksimum değeri üretme buyruğuna bağlanma halinin, barındırdığı inkar mekanizmasını hatırlatıyor; ve dolayısıyla zalim iyimserliğin başka bir manzarasını sunuyor bizlere.

Bu tartışma, Seymen'in sanat pratiğinin sağaltmayan ilişkiselliğini analiz etmeye çalıştı. Sanatçı *Homo Fragilis*'te derin alegorileri düz bir duygulanım ile resmediyor. Seymen'in dünyasında tüm bağlanma halleri mülkiyet ilişkilerine dönüşür. Sanatçı, izleyiciyi, kendi ifadesiyle "irade sahibi nesnelere/eşyaların irade sahibi özneler/insanlar ile mücadele ettiği" metaforik bir teşhir dolabına davet eder. *Homo Fragilis*'te farklılığın sınırları ve kimliğin ayrımları, konukseverliğin ve egemenliğin yasalarının bu eşya-özne mücadelesi aracılığıyla sınırdığı alanlarda karşımıza çıkar.

Homo Fragilis, özneliliğin kapitalizm ve mülkiyet ilişkileri tarafından belirlenen duygulanım dünyasını sınayan, değer ve bağlanma ekonomileri üzerine icra edilen bir meditasyon olarak ele alınabilir. Mahremiyet ilişkilerini

farklı ölçeklerde ve uzamlarda vücuda getirip eleştiren *Homo Fragilis*, kimliği ve aidiyeti kuran zalim iyimserliğe yöneltilen eleştirel bir müdahaledir. Zulüm, *homo fragilis*'in çifte açmaza düştüğü yerde başlar: kırılğan özne, "bir yandan vaat ettikleri tatmini engelleyen fantezilere bağlanırken, diğer yandan bu fantezilerin temsil ettiği iyimserlik vaadinin kendisine de bağlanır" (Berlant 2011: 53). Zalim iyimserlikte, "özne ya da cemaat kıymetli bağlarını emanet nesnelere çevirir ki bu emanet nesnelere özne tarafından dolaştırıldıkça, ve ilişkisel, karşılıklı, ve biriktirici bir hissiyatın eşlik ettiği enerjinin de yardımıyla, özneye bir egemenlik duygusu bahşeder" (43). Berlant, bağlanmanın bu zalim duygulanım dünyasından ve bu bağların kamusal tanziminden sapmak için, çağdaş sanatın yeni söylemsel imkanlar barındırdığını öne sürer. Burada, Berlant zalim iyimserlik sahnelerini üretildikleri dramatik bağlamdan koparan, onarım ya da sağaltım sunmayı reddeden ve yeni ilişkilenebilir formları keşfeden bir sanat pratiği tahayyül eder. Seymen'in sanatı da öznesini, bu dünyada var olma, hayatta kalma, ya da bu dünyaya atılmış olma, dramından kurtarmaya, onu sağaltmaya yeltenmez. Duygusal bir atalet taşıyan ve sağaltıcı bir işlevi olmayan Seymen'in tehditkar nesnelere, sanatçının izleyicisine hediyesidir.

Berlant'ın düşüncesinde, neoliberal kapitalizm içinde sürekli olarak yayılan güvencesizlik ve siyasi çıkmaz hissi "türlerin azalması" [*waning of genres*] ve etkisini yitirmesi ile sonuçlandı. Eski türler artık neoliberal kapitalizmin yeni duygulanım evreninin ihtiyaçlarını karşılayamazlar. Bu yeni duygulanım evreni, olumlu kimlik politikaları ya da konvansiyonel protesto estetiğinin ötesine geçen yeni pedagojik ve eleştirel paradigmaları gerekli kılar. *Homo Fragilis*'te de kendini gösteren, Seymen'in sanat pratiğindeki kırılmalar ve değişen odaklar, Berlant'ın bahsettiği bu yeni estetik paradigma arayışıyla ilişkilendirebileceğimiz nitelikte bir etik/estetik arayışını barındırıyor: Çağdaş toplum içinde inşa edilen öznelüğün duygusal dokusuna müdahale eden ve bizden dünyaya bağlanmanın normatif yollarını bırakmamızı talep eden, bağ-söken zalim bir ilişkisel queer estetik...

İngilizceden çeviren: Cüneyt Çakırlar & Gülkan 'Noir'

Referanslar:

Berlant, L. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.

Berlant, L. 2015. "Structures of Unfeeling: Mysterious Skin", *International Journal of Politics, Culture, and Society* 28: 191-213.

Çakırlar, C. 2012. "Vicdanen, Tersten: Erinç Seymen'in Çileci Sanatı", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, der. Cüneyt Çakırlar and Serkan Delice. İstanbul: Metis, 558-588.

Çakırlar, C. 2015. "Unsettling the Patriot: Troubled Objects of Masculinity and Nationalism", *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, der. Alyson Campbell and Stephen Farrier, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 81-92.

Derrida, J. 2000. "Hostipitality" (çev. B. Stocker and F. Morlock), *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5(3): 3-16.

Edelman, L. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC: Duke University Press.

Kosova, E. 2009. "Slow Bullet II", *Red Thread* 1(1): n.p.

Mews, Constant J. 2014. "Hildegard of Bingen and the Hirsau Reform in Germany 1080-1180", *A Companion to Hildegard of Bingen*, der. B.M. Kientzle, D.L. Stoudt, G. Gerzoco. Leiden: Brill, 57-84.

Özgülven, F. 2012. "Zalim Bir Dünya / A Cruel World", *Erinç Seymen: Tohum ve Mermi*. İstanbul: Rampa, n.p.

Şentürk, L. 2015. *Kuir Mekan*. İstanbul: Kültür Neşriyat.



Perpetuum Mobile, 2016

Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
83 x 83 cm



İsimsiz / Untitled, 2015
 Fine art print, Hahnemühle PhotoRag 308gr
 66.5 x 82 cm
 ed. 10 + 2 A.P.



İsimsiz / Untitled, 2015
 Fine art print, Hahnemühle PhotoRag 308gr
 25.3 x 60 cm
 ed. 10 + 2 A.P.



Gönülsüz / The Involuntary, 2017
 Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas
 Ø 85 cm





Aile Değerleri 1 / Family Values 1, 2016
Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
103 x 75.6 x 3.5 cm







Aile Değerleri 2 / Family Values 2, 2016
Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
98 x 75.5 x 3.5 cm

The non-ameliorative art: Erinc Seymen's unsettled scenes of cruel optimism | Cüneyt Çakırlar

In an earlier study of Erinc Seymen's art practice, I examined the critical framework in which the artist reflects on the intersections between the hegemonic cultures of militarism, nationalism, masculinity and heteronormativity (Çakırlar 2012; 2015). My discussion in that study had addressed Seymen's earlier artworks including *Alliance* (2009) and the cross-media performance pieces *Portrait of a Pasha* (2009) and *Performance for a Poem-2* (2007). The geographic specificity in the artist's subversive engagement with the national politics of gender/sexuality had inevitably made my analysis prioritise a critical focus on the geopolitics of queer epistemologies. My core question had been how to locate a globally circulating contemporary artwork and its queer aesthetic without avoiding the regional and the transnational operations of its production and ideological situation. I had suggested that these artworks facilitated "dynamic scales of interpretation in queer critique" (2015: 85): the queerness in Seymen's earlier aesthetic strategies of appropriation worked on and against the local-global distinctions, and it contested the national/regional as the default marker of its method and its performativity.

However, since the ink drawings arrived as the definitive medium of production in his show *The Seed and The Bullet* (2012), Seymen's conceptual and allegorical focus became more pronounced, which made his work significantly resistant to the ethnographic address of the global art world or any mode of its contemporary identity politics. This distance from various markers of identity, I would contend, also signifies a new departure from the significant author-functions of the contemporary art scene in Turkey, whose art practices predominantly "pursued the decisive strategy of scuffling with all dimensions of its geography-culture" (Kosova, 2009: 2). While the ensemble of works in *Homo Fragilis* clearly demonstrates a continuity in the artist's increasingly conceptual focus, these works also show a further swerve towards a more allegorical universe where Seymen abstracts culture, identity, and geography.

The origins of the word *Homo Fragilis* date back to the Christian mystic and ascetic St. Hildegard von Bingen (1098-1178) whose vision of divine mandate sees the frailty of man from within its mortality and corruption: "O homo fragilis, et cinis cineris et putredo putredinis, dic et scribe que vides et audis [o frail man, ash of ash, filth of filth, tell and write the things you see and hear]" (Mews 2014: 78). Isn't the negation of this fragility, with or without salvation, the motor of civilisation and of modernist progress? Within the intellectual landscape of his works, Seymen moves the question of the sinful mortal precariousness of the human subject to the capitalist operation of desire which sublimates the fragility to various imperatives of sociality. Here, the desire of *homo fragilis* is regulated by the capitalist and patriarchal norms of sociality that secure the privileged location of family and private property. It obscures the messy operations of labour and accumulation of wealth to maintain the ladders of class privilege and the affective economy of upward class mobility, reproductive futurism and economic-moral-social progress. There is a paradox of sovereignty in this formulation of desire: while this desire makes the subject fundamentally precarious and dependant on others, it also empowers the same subject to cultivate ways of negating mortality and to generate illusions of sovereign self/life.

These illusions and negations permeate the subject's affective environment. Lauren Berlant argues that the attachments to the ideas of a good/better life (especially those imagined within the new neoliberal forms of perpetual crisis and precarity), and the attachments to the very dynamic of that

upwardly mobile normative pull, involve affective relations of a cruel optimism. "The optimism is cruel," Berlant argues, "when the object/scene that ignites a sense of possibility actually makes it impossible to attain the expansive transformation for which a person or a people risks striving; and doubly, it is cruel insofar as the very pleasures of being inside a relation have become sustaining regardless of the content of the relation, such that a person or a world finds itself bound to a situation of profound threat that is, at the same time, profoundly confirming" (2011:2). What makes *homo fragilis* keep attached to this double bind of cruel optimism which does not necessarily guarantee a good life but fundamentally provide the subject with a habitable fantasy of a good life in various forms and shapes, in various scales? This rhetorical question addresses the affective and the aesthetic realms in which the subject desires to sustain these attachments (no matter what), and inhabit their affectivity despite their "cruel promise of reciprocity and belonging" (21). From the sacrosanct image and value of the authentic self to the Child and the Family as the phantasmatic objects of reproductive futurism, from the ideas of private property and upward class mobility to the fantasies of nation and empire, the objects *homo fragilis* attaches to do indeed bear many clusters of promises (i.e. promises of happiness, power, privilege, wealth, etc.) that keep the scene of optimism going. These objects are what anchor our subjectivity and the idea of good life. Cruel optimism, then, is about the fear of losing that anchor, i.e. the anchor that keeps the scene of desire going.

Seymen's artworks in this show attempt to intervene into the double bind of what I would like to call the cruel optimisms of *homo fragilis*. The pieces in this show attempt to make strange and to detach from the affective landscapes of the upwardly mobile, progressive logic, and aesthetic, of attachments to the promise of a good life that the contemporary capitalism promotes through the constructs of self, family, class, and nation. The detachment Seymen performs *vis-à-vis* these signifiers of cruel optimism does not necessarily enact the tired aesthetic formulas in which the dramatic affect of transgression or hyperbolic re-enactment or parodic appropriation sets the scene. What is constitutive of the artist's method in these artworks is the absence of affective intensity. A flat affect, a queer de-dramatisation of attachment, is what Seymen's aesthetic mood evolves around. "Exemplary of a cluster of queer and independent docudramatic narratives emerging in the mid-1980s and continuing into the present", these moods of hyper-observant detachment, Berlant contends, makes a recessive action "appear in styles of underperformed emotion, flat affect, or diffused yet animated gesture" (2015: 193). In flattened, underperformed affectivity, "worlds and events that would have been expected to be captured by expressive suffering – featuring amplified subjectivity, violent and reparative relationality, and assurance about what makes an event significant – appear with an asterisk of uncertainty" (193). I associate Seymen's art practice with a similarly non-ameliorative, non-redemptive, flat-and-ambivalent-thus-intimidating, queer aesthetic-affective world where the constitutive attachments of *homo fragilis* to the norms of a happy life loses their sentimentalising power.

The complex layers of metaphor and allegory, and the meticulous logic of abstraction and embodiment, makes *The Worrying Mansion* (2013) the central piece of *Homo Fragilis*. While the perspective and the mis-en-scène in the artwork seem to dramatise the phallic spectacle of the architecture, the moss on the exterior walls and the mess pouring out of the mansion's windows unsettle the boundaries of interiority and exteriority. In other words, the scene of moss and mess reveals an abandoned, uninhabitable property. In his incisive reading of the artwork, Levent Şentürk considers this as a scene of abjection: the mansion is an embodiment of a "colonoscopic" apparatus that eats, swallows,



Sadakat / Loyalty, 2011

Işıklı kutu üzerine serigrafi baskı / Silkscreen print on lightbox

Ø 120 cm

Özel koleksiyon / Private collection

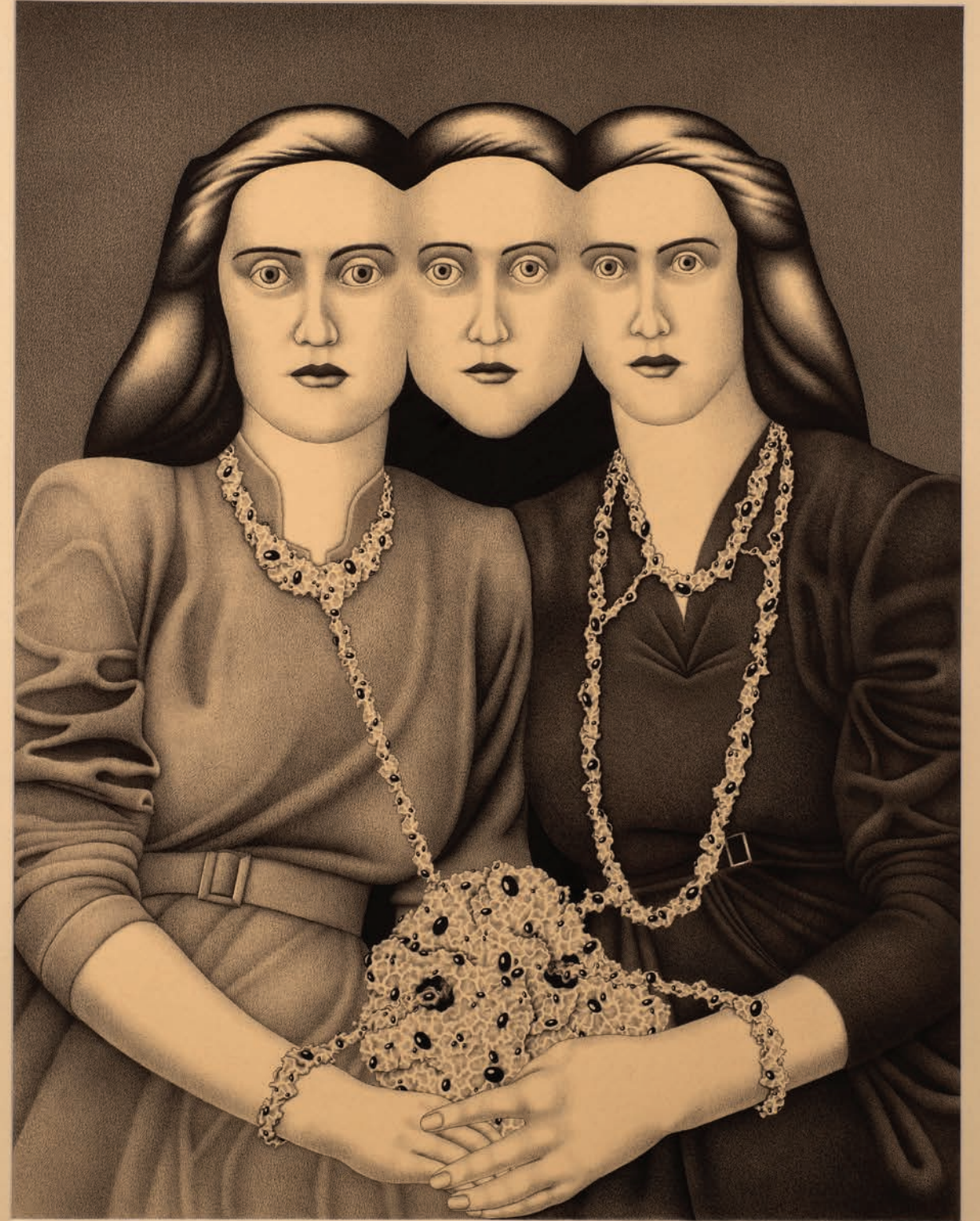
digests and abjects its inhabitants (2015). I would argue that the abject anality in this work is a further extension of the artist's core curiosities in his earlier work: the queer conflation of body and nation in *Patriot* (2009) and *Alliance* (2009), and the embodied strategy of the "sodomitical sabotage" in his portrait of Zeki Müren, titled *Portrait of a Pasha* (2009), are examples where the cruel attachment to nation is located via a sadomasochistic erotic of subjection-as-submission (Çakırlar 2012, 2015). In other words, the bodies of submission in Seymen's world are proper embodiments of cruel optimism: their primary desire is not to possess the object of desire but to maintain the very scene of desire and to endure the drama of attachment. Seymen's bodies and objects are situations. In this regard, *The Worrying Mansion* is, as it were, a monument of cruel optimism. The flow of mess may be said to violate its bodily integrity as private property or commodity. The flow of mess may be said to allegorise a corrupt state apparatus or the very idea of nation-state. The mess may even be said to metaphorise the psychic mess of *homo fragilis* and the excess in the desire to accumulate capital. Inhabitable or not, corrupt or not, *The Worrying Mansion* is a site of attachment. Erect, it sustains the citizen-subject's affective scene of attachment.

One of the recurring themes in Seymen's art practice has been the sacralised image of the Child. Seymen's earlier works performed various attempts to evacuate the affective-ideological intensity of this image as a sentimentalising political instrument of reproductive futurism, militarist nationalism or humanitarianism. The scene of attachment in *Loyalty* (2011), for example, presented four children gathering around a giant egg. This is one of the most powerful examples where the artist exposes "the pervasive invocation of the Child as the emblem of futurity's unquestioned value [which also] marks the fetishistic fixation of heteronormativity" (Edelman 2004: 3-4, 21). Identifying the phantasmatic image of the Child as "the preeminent emblem of the motivating end of every political vision", and as "the governing fantasy of achieving Symbolic closure through the marriage of identity to futurity in order to realize the social subject" (13-4), Lee Edelman's queer ethic locates any form of queer oppositional politics against the intimate attachments of reproductive futurism. Seymen's subversive engagement with the Child refuses to ameliorate its affective instrumentality in the normative imaginary of a good life. Similarly, in *Family Values 1* (2016), Seymen locates the Oedipal family unit behind a meticulously decorated dining table. The limited access to the bodies and the faces of these three family members de-personalises the scene of representation. The decoration of the dining table is brought forward as the symbol of the aspirational force in upward class mobility. The *mis-en-scène* forces the viewer to acknowledge the spectacle of wealth rather than the family whose members the artist deliberately hides behind that spectacle. While the title of the artwork refers to "family values", the piece attaches more value to the dining arrangement and it undervalues the presence/personality of the family. With this ironic economy of value and visibility, Seymen locates Family in intersection with class and property relations. The reproductive futurism embedded in the idea of family is conflated with the upwardly mobile pull to class privilege. In *Three Sisters* (2017), the vertical family scene of *Family Values 1* (2016) is replaced by the three siblings whose union as triplets is highlighted with the bundle of jewellery they hold in their hands and wear around their necks. The jewellery has a subjugating and suffocating presence in the picture. It is as though the sisters carry this jewellery as a burden of kinship. Wealth and property, in Seymen's work, becomes a burden of attachment to family and kinship relations.

In the five-piece serigraphic portrait of the French-American actress Lili Damita (1904-1994), titled *Sorcerer's Wife* (2016), Seymen's engagement with the drama of attachment gains a profoundly gendered dimension. Given that Seymen's art prioritises an impersonal mode within its conceptual framework, marked by an approach that refrains from immediate identificatory anchors, the presence of Damita as a persona in *Homo Fragilis* is an intriguing exception. As an actress of silent cinema and early Hollywood, Damita had a short career. Following her marriage with the famous actor Erol Flynn, she retired from the screen. Despite her early retirement, Damita retained her visibility in the sector because of her turbulent marriage with Flynn followed by divorce, and the tragic disappearance of her son, Sean Flynn. Seymen's interest in this figure seems to come from her peculiar passivity in the mainstream mediation of her conflicted life. Within this scene of objectification, there are only two widely known public statements of Damita. "Marriage is a career itself. It requires full-time. When I do fall in love the career must go," she says. In another interview, she states that "[her] ambition is not to become the greatest actress in the world but to have the handsomest son in the world". Seymen's portrait is inspired by this wilful subjection in Damita's tragically failed passionate attachments to marriage and motherhood, as well as the curious absence of her agency in telling the story of her tragic life. What is circulated and "known" is an image of the actress mediated by the films she performed in, an image of an emotionally unstable wife mentioned in the autobiography of Erol Flynn, and an image of a grieving mother discussed in the obituaries written mostly by men. Highlighting the voiceless, flat, mediated status of Damita's identity, Seymen's serigraphic portrait mimics a film strip and reproduces a photograph of Damita interrupted by a pair of skilful male hands holding a snake. This phallic shadow appearing on Damita's image reminds the viewer that the portrait, and perhaps the version of Damita's life we know of, is an object of patriarchal mediation, a shadow of phallic projection. *Sorcerer's Wife* is about the absence and the silence of Damita, her drama of cruel optimism where attachments lure, disappoint and make the attached disappear. There is a deep kinship between Damita in *Sorcerer's Wife*, the male body in *Patriot*, the children of *Loyalty*, and the trapped body of *Serva Ex Machina*: These are "worlds of willed submission ... [in which] the fallibility of the subject to ideology's trappings is final" (Özgüven 2012).

In *Homo Fragilis*, Seymen also engages with the idea of privilege and the privileged subject. This multi-layered conceptual engagement does not neatly align with the monolithic markers of class, race, gender, sexuality, and dis/ability. It is intersectional. There are two untitled prints in this show, which reveals two juxtaposed situations of privilege. In one of these prints, we see a man trapped in a rope net hanging in the middle of what seems like a middle-class living room. In the other print, a woman in her bed is happily looking at a family album while the background reveals an anonymous crowd of people ashore. While the first print suffocates and immobilises the privileged subject in a spatial setting emblematic of middle-class comfort and safety, the other print grants the owner of privilege a momentary space intact from the awaiting danger she is near to. The reciprocal economy of incorporation and excorporation, proximity and distance, in these two works – when viewed and interpreted next to each other – leaves no space for safety and privilege. Within the dialectical co-operation of these two works, there are only affective investments in the ideas of safety and privilege. Seymen disturbs these investments.

Üç Kız Kardeş / Three Sisters, 2017
Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
96 x 82 x 6 cm





Similarly, the antique needle container in *Phantom Limb* (2016), the ornamental exterior of which signifies an aspirational middle class taste, can also be considered as a receptacle of safety/safe-keeping. The finger coming out of this receptacle, though, elevates and complicates the metaphoric potential of the scene/situation of safety/safe-keeping here. The object of safety turns into a metaphoric embodiment of privilege. The finger's coming out is a coming out of its comfort zone. This is a coming out to the risky outside of the limb's shelter. Here, Seymen's conceptual engagement with privilege operates through a playful scene of exposure to risk. If the needle container is a receptacle of able-bodied privilege, the limb's bare presence risks the scene of privilege.

Comfort Zone A (2016) appropriates the gaze embedded within the cabinets of curiosities displayed in natural history museums. This colonial gaze of taxonomy objectifies, categorises, and grants order to nature and its creatures. The display cabinet, or even the museum as an institutional dwelling, is a space of safe containment. The entitlement to look at nature surely comes from the privileged look of the white coloniser. In *Comfort Zone A*, the bug-creature itself turns into a cabinet of curiosities where the main object of curiosity it accommodates, is the Child, the sacralised object of heteronormativity. This privileged signifier of reproductive futurism becomes the object of progressive modernism's own colonising gaze, its own privileged point of view. The Child becomes the creature, the terrifying spectacle of alterity to be looked at. The parodic reversal of gaze, which confines the sacralised embodiment of aspirational middle class family into a restricted room of play, subverts the optimistic attachment to racial and class privilege, and the idea of an upwardly mobile, good life. Life without exposure to risk is not life. Desire without risk is not desire. Seymen's world subverts the illusions and the myths of safety, privilege and sovereignty, and the optimistic attachments of *homo fragilis* to these myths.

One of the most visible thematic and conceptual motifs in *Homo Fragilis* is developed around hospitality. Affective detachment and hyper-observance in Seymen's approach to the ideological operations of family, class, and gender/sexuality, and the relations of gaze, entitlement and privilege is also significantly at work in his engagement with the scenes of hospitality. *The Volunteer* (2015), *The Guest* (2017) and the four-part series of serigraphic prints titled *Sketches for a Paradise* (2013) pull the viewer to the boundaries of hospitality, where the contract of invitation, emplacement, co-habitation and/or colonisation is negotiated. In other words, these artworks animate the scenes of encounter between self and other, inside and outside, host and guest, coloniser and colonised.

The Volunteer (2015) presents a free-floating image of a door knocker. The pictorial status of the knocker as a detached object encourages its philosophical abstraction as an ethical boundary of hospitality. If Seymen's overall agenda in *Homo Fragilis* is to explore the affective operations of attachment, and to intervene into its cruel optimism as a negation of the subject's self-constitutive fragility, and an amelioration of being-connected-to-life thereof, the door knocker of *The Volunteer* metaphorises the Derridean paradox of hospitality, which is hospitality as ethics itself, or the impossibility of/within the sovereignty of home/self. Derrida positions this impossibility as follows:

It does not seem to me that I am able to open up or offer hospitality, however generous, even in order to be generous, without reaffirming, this is mine, I am at home, you are welcome in my home, without any implication of "make yourself at home" but on





Gönüllü / The Volunteer, 2014
 Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas
 Ø 80 cm
 Füsün & Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu
 Füsün & Faruk Eczacıbaşı Collection

condition that you observe the rules of hospitality by respecting the being-at-home of my home, the being-itself of what I am. There is almost an axiom of self-limitation or self-contradiction in the law of hospitality. As a reaffirmation of mastery and being oneself in one's own home, from the outset hospitality limits itself at its very beginning, it remains forever on the threshold of itself... It becomes the threshold. (Derrida 2000: 14)

The Volunteer's focus on hospitality as a paradoxical relation of sovereignty and property is replaced by the bare encounter *The Guest* (2017) incites the viewer to: the encounter between the guest and the host. Protruding from a wall-mounted arm bracket, the frame of *The Guest* animates a forward step that the portrait makes to the viewer. The installation of *The Guest* registers the address of the stranger/other. The posture of the figure, and the quills protruding from the apertures of the shoulder turns *The Guest* into a scene of victimhood, and perhaps, a saintly martyrdom. As in the conceptual operation of *The Volunteer*, *The Guest* also focuses on the ethical threshold of hospitality which tests the legitimacy of sovereignty in self, identity, property and nation. Within that forward movement of *The Guest's* frame, the image of the foreigner, or the immigrant, or the dispossessed refugee, tests the viewer's laws and conditions of hospitality.

In parallel to the two untitled prints I briefly discussed above with regard to the artist's juxtaposing engagement with privilege-as-concept, Seymen's parody of colonisation in the series *Sketches for a Paradise* (2013) is deliberately contradicting with the hospitality explored in *The Volunteer* and *The Guest*. The series contains four collage prints of engravings from the early 19th century world encyclopaedias. Mimicking a linearly progressing scenario of colonisation through four scenes/stages of encounter, *Sketches for a Paradise* offers a deliberately sketchy speculation on the coloniser's gaze, mind and affective world. Showing a bare landscape, *Nova Atlantis* appropriates the coloniser's vision of a foreign land: his gaze relates to the land by assuming it empty, un-inhabited. *A Distant Threat* reveals a scene where the coloniser realises the land's savage natives. Within the projective gaze of the coloniser, the wildness of the land, and the savagery of these inhabitants, is depicted as distant violent animals fighting each other. Overwhelmed by its own inner domestic conflicts, this potential threat ashore, in the coloniser's eye, is too busy to intimidate. *Fear No Evil* pictures the coloniser's idea of cohabiting with the colonised. Surrounded by the architecture of civilisation they built anew, the colonisers keep the native savages and their conflicts segregated in a distant piece of the same land. Finally, *A Bright Future* presents the spectacle of the coloniser's victory, where the natives are impersonal, barely distinguishable figures far away from the scene of victory.

In the end, perhaps, Seymen encourages us to try to imagine a scenario that the coloniser will never imagine: a scenario where the refugee in *The Guest*, having escaped the conflicts of his homeland, gets hold of that door knocker of *The Volunteer* and tests the coloniser's laws of hospitality. The presence of *Sketches for a Paradise* in *Homo Fragilis* makes the allegorical potentials of *The Guest* and *The Volunteer* politically and historically messy.

The multi-layered operation of meaning, the conceptual depth and the critical rigor are the default markers of Seymen's aesthetic universe. The discursive intellect, as Özgüven puts it aptly, is "buried deep in [his] work ... only to be unearthed by the watchful viewer" (2012). However, since the ink



Bir Cennet için Eskizler: Nova Atlantis / Sketches For A Paradise: Nova Atlantis, 2013
Kağıt üzerine serigrafi / Silkscreen on paper
61 x 70 cm
ed. 10 + 2 A.P.



Bir Cennet için Eskizler: Uzak bir Tehdit / Sketches For A Paradise: A Distant Threat, 2013
Kağıt üzerine serigrafi / Silkscreen on paper
51 x 53 cm
ed. 10 + 2 A.P.



Bir Cennet için Eskizler: Şerden Korkma / Sketches For A Paradise: Fear No Evil, 2013
Kağıt üzerine serigrafi / Silkscreen on paper
32 x 70 cm
ed. 10 + 2 A.P.



Bir Cennet için Eskizler: Parlak Bir Gelecek / Sketches For A Paradise: A Bright Future, 2013
Kağıt üzerine serigrafi / Silkscreen on paper
41.5 x 60 cm
ed. 10 + 2 A.P.

drawings entered the scene of his artistic production, labour and craft gained a politically instrumental value in Seymen's art. Commenting on the artist's earlier ink pieces including *Serva Ex Machina*, Özgüven sees a co-operation between "brutal discourse and elegant embellishment" (2012). There are three ink pieces in *Homo Fragilis* where the "elegant embellishment" not only expose Seymen's meticulous crafting of his "brutal discourse" but also perform an ambivalent eulogy to labour and craft through a critical exploration of its romanticised absence, obscured presence and cruel exploitation in contemporary capitalism.

Untitled (2017) shows an arm holding a spoon coming out of a briefcase. The work functions as a metaphor of a civil servant's life. Swallowed by his bureaucratic duties, the servant tries to survive and to earn a life. It is a life of acceptance and contentment with what the state provides them to live on. Locating the worker's attachment to state at the threshold of resistance (symbolised by the arm's determination in holding the spoon) and contentment (implied by the rest of the body settled/buried in the depths of the briefcase), the piece treats the servant as a modern ascetic. *Holy Process* (2015), however, moves the focus to the obscured conditions of labour. Exposing the disconnect between commodity and the invisible labour behind its production, the piece gains a cruel beauty and reminds its viewer of what generates the surplus-value and what is behind the luxury the consumer consumes.

While *Untitled* and *Holy Process* engage with labour and value production in a capitalist state, *Perpetuum Mobile* (2016) moves to the phantasmatic register of capitalist production and consumption. The title of the artwork anchors the pictorial scene: parodying the capitalist economy of value, the piece reveals the ideal machine *par excellence*. Contradicting the first and the second law of thermodynamics (the conservation of energy and the drive to maximum entropy), perpetuum mobile is an impossible machine that, only hypothetically, works without an energy source and retains the reversibility in a steady state process with no entropic force. Then, being a machine in perpetual motion, perpetuum mobile can be seen as a metaphor for the extreme end of the capitalist fantasy: infinite production and consumption without labour, or life without death. Resembling the composition of a vertical narrative in *Holy Process*, the upper part of *Perpetuum Mobile* is a luxurious object of consumption standing on a plate below which there is a silversmith setting used to cast metals in jewellery making. The human hand of labour in *Untitled* and *Holy Process* is absent in this machine. *Perpetuum Mobile* enacts the radical devalorisation of labour, and the radical negation of death. Registering the core attachment to Capital, and its mandate of maximal value with minimal labour, it is the primal scene of cruel optimism.

This discussion attempted to analyse the non-ameliorative relationality of Seymen's current art practice. In *Homo Fragilis*, deep allegory is presented with flat affect. In Seymen's world, all attachments turn into property relations. The artist invites the viewer to a metaphorical cabinet of curiosities, where, in his words, "both objects and humans are willed, and their wills compete against each other". In *Homo Fragilis*, boundaries of difference and distinctions of identity is located where the laws of hospitality and sovereignty are tested, if not intimidated, through the contestation of willed objects and willed subjects.

Homo Fragilis tests the affective currencies of subjectivity within contemporary capitalism. Seymen's art is a meditation on the economies of value and attachment. Operating in various scales and spaces of intimate relations, *Homo Fragilis* is an intervention into the cruel optimism of identity and



İsimsiz / *Untitled*, 2017
Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper
83.5 x 68.5 cm





Toplantı / The Meeting, 2017
Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas
40 x 40 cm

belonging. The cruelty starts when homo fragilis ends up within the double bind, that is “a binding to fantasies that block the satisfactions they offer, and a binding to the promise of optimism as such that fantasies have come to represent” (Berlant 2011: 53). In cruel optimism, “the subject or community turns its treasured attachments into safety-deposit objects that make it possible to bear sovereignty through its distribution, the energy of feeling relational, general, reciprocal and accumulative” (43). Berlant points out that art has a potential to turn away from this cruel affective world of attachment and its public distributions. Here, the theorist imagines an art that de-dramatises the scenes of cruel optimism, refuses to provide reparation or amelioration, and invents new modes of relationality. In line with this refusal, Seymen’s art does not redeem the drama of being in the world. This is the artist’s gift to the viewer: a gift of intimidating objects with affective inertia.

In Berlant’s thought, the perpetually propagating sense of precarity and political impasse in neoliberal capitalism results in “waning of genres” (6). Old genres no longer register the new affective universe of neoliberal capitalism, which necessitates different paradigms of pedagogy and critique that go beyond affirmative identity politics or the conventional aesthetics of protest, sabotage and transgression. The recent shifts within Seymen’s art practice demonstrates this quest for a new aesthetic paradigm: a cruel relational queer aesthetics that intervenes into the affective texture of subjectivity in contemporary society and asks us to unlearn the normative ways of attaching to the world.

References:

- Berlant, L. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Berlant, L. 2015. “Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*”, *International Journal of Politics, Culture, and Society* 28: 191-213.
- Çakırlar, C. 2012. “Vicdanen, Tersten: Erinç Seymen’in Çileci Sanatı”, *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet*, edited by Cüneyt Çakırlar and Serkan Delice. Istanbul: Metis, pp. 558-588.
- Çakırlar, C. 2015. “Unsettling the Patriot: Troubled Objects of Masculinity and Nationalism”, *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, edited by Alyson Campbell and Stephen Farrier, Basingstoke: Palgrave MacMillan, pp. 81-92.
- Derrida, J. 2000. “Hospitality” (trans. B. Stocker and F. Morlock), *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5(3): 3-16.
- Edelman, L. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kosova, E. 2009. “Slow Bullet II”, *Red Thread* 1(1): n.p.
- Mews, Constant J. 2014. “Hildegard of Bingen and the Hirsau Reform in Germany 1080-1180”, *A Companion to Hildegard of Bingen*, edited by B.M. Kientzle, D.L. Stouder, G. Gerzoco. Leiden: Brill, pp. 57-84.
- Özgüven, F. 2012. “Zalim Bir Dünya / A Cruel World”, *Erinç Seymen: The Seed and The Bullet* [exhibition catalogue]. Istanbul: Rampa, n.p.
- Şentürk, L. 2015. *Kuir Mekan*. Istanbul: Kült Neşriyat.





Erinç Seymen & Murat Balci
Bay Çaresiz / Mr. Helpless, 2017
Heykel / Sculpture
176 x 73 x 82 cm





Erinç Seymen'in *Homo Fragilis'i* | Nicole O'Rourke

Orta sınıf insanlar için önceden tanımlanmış şöyle bir hayat döngüsü vardır: yüksek öğrenimde bir derece edin, çalışmaya başla, evlen, bir ev satın al, çocuk yap, çalışmaya devam et, emekli ol ve çocuklarının da aynı şeyleri yapışını seyret. Bu hikaye hetero beyaz adamlar tarafından ve onlar için yazılmıştır çünkü iktidar yapıları ve akıp giden zaman sebebiyle en makbul sayılan ve en medeni yaşam döngüsü budur, ve bu öyle uzun zamandır sürmektedir ki artık geleneğin bir parçasına dönüşmüştür. İmtiyaz, işte budur. Erinç Seymen'in *Homo Fragilis'i* nin değindikleri, yazısız kurallara içkin ve onlar yüzünden oluşan zalimliklerdir.

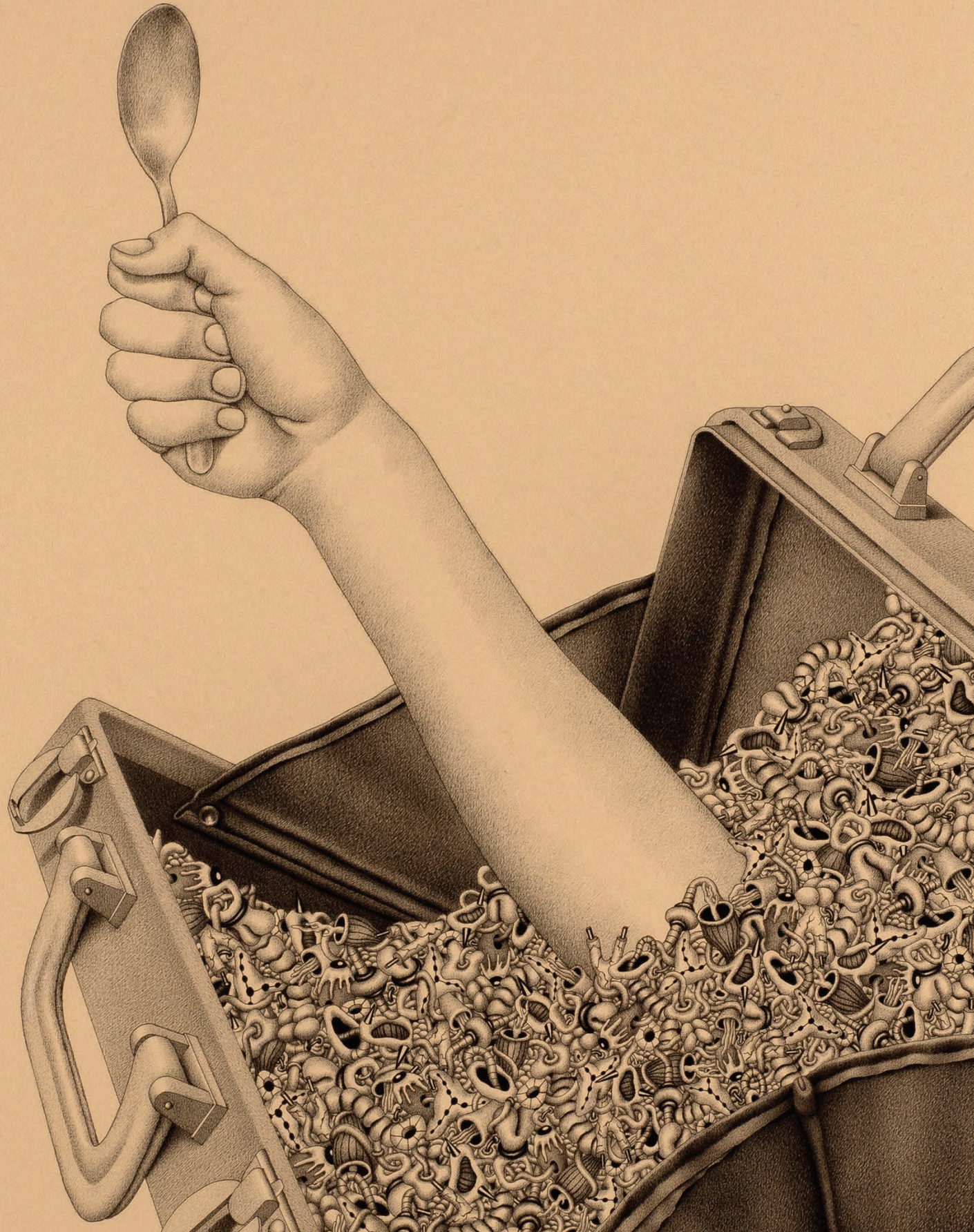
Bu durum etkisini yitirirken, sınıfa dayalı bu müzmin zihniyet, yüksek bir ahlaki pusula eşliğinde, zor kazanılmış ve hak edilmiş ikircikli başarıları ve serveti içerir. Zengin temizdir, fakir kirlidir. İşini bilen iyi yaşar, bilmeyen yaşamaz. Seymen'in yapıtları, bu manipülatif toplumsal ruha bir tepkidir. Sınıf politikalarını, çalışma hayatını, toplumsal yapıları incellemeyle eleştirir ve üst orta sınıfın suni rüya-hayatlarıyla yüzleştirir ve dürüstlüğünü sorgular. Bunu üst orta sınıfın simgelediği şeylere odaklanarak yapar; yani bu küstah imtiyazın temsilcisi olan nesnelere. Yapıtlar bir yandan estetik olarak eski zamanlara aitken, içeriğine, anlamına ve imalarına dair rahatsız edici saklı duyguları örtbas ederler; benzer biçimde, basmakalıp üst orta sınıf idealinin tecessümü, muhtemelen toplumda yaygın ırkçılığın ve cinsiyetçiliğin çirkin ve yıkıcı saklı duygularını gözler önüne seren takım elbiseli "iyi niyetli" beyaz bir adam gibi görünür.

Seymen'in sergiyle aynı adı taşıyan *Homo Fragilis'i* nde, bir kadın figürü tanımlanamaz soyut bir uzamda süzülürken bir erkek figürü oturmakta ve onun sigarasını yakmaktadır. Kadın mantık dışıdır, erkek sabit ve sağduyuludur. Onları bir araya getiren şeyler birbirlerini onayladıklarını belli eden nesnelere; sigara ve çakmak. Bunlar iki ayrı beden değildir, etkileşim halindedirler. Tepe taklak olmuş bir kadın, sabit ve kendinden emin takım elbiseli bir centilmenin yardımını alıyor, ataerkinin fabllarını görselleştirmek için bundan daha iyi bir yol ne olabilir ki? Ve bunun için sigaradan daha kullanışlı bir nesne olabilir mi? Yıkıcı kapitalizmin ve sömürgeciliğin en yüksek seviyesindeki endüstriden ve bu sebeple de beyaz üst orta sınıfın sembolü bir nesne.

Aynı şekilde, *Aile Değerleri 1* (2015)'de, bu mükemmel çekirdek ailenin yüzleri örtülüdür fakat servetleri ve iffetleri, müsrifçe teşhir edilen yiyecekler, giysileri ve yapıtın altar gibi çerçevesi vasıtasıyla, birbiri ardına gösterilir. Bir kez daha nesnelere hikaye anlatıcı kuvvettir. Bu kesinlikle servet sahibi ve kesinlikle Hıristiyan bir ailenin teşhiridir. *Konfor Alanı A* (2016)'da kurgusal bir böceğin tepesindeki kapalı cam kubbenin içinde bir oğlan çocuğu oyun oynar. Seymen, burada üst sınıfların barbarca entelektüelizmine dair yorumda bulunur. Ebedilik için, nasıl olmuşa öldürme hakkına ve hayvanları camdan evlerin içinde toplama müsaadesine sahip bir entelektüel merak. Bir kez daha, zenginliği göstermek için (servette ve zihinde) kullanılan nesnelere odaklanıyor fakat aynı zamanda sapkın olanı da gözler önüne seriyor.

Seymen'in, bu ironilerin ve iki yüzlülüklerin sembolleri olarak nesnelere merakı yapıtların kendisinden çok önce başlayan sürecin bir parçasıdır. Berlin'den Heybeliada'ya, bu zararlı toplumsal ve kültürel sınıf yaratımlarının ve bilincinin alameti ve ürünleri olan nesnelere bulur. *Gönüllü* (2014), Berlin'de bulunduğu bir kapı tokmağıdır. Kapı tokmağı kamusal ile mahrem arasındaki ayrımın sembolü ve bunun yanında itaati ve sınırları içeren bir etkileşim başlatan nesnedir. İroni tam da kapı tokmağının üstünde tasvir edilen melek çocuk görünüşlü dekoratif karakterin masumiyetinde yatar. Bu görünüşte masum nesne, bir statü göstergesi, bir ayırım imasının aracıdır. *Gönülsüz* (2017) Seymen'in Brüksel'de bulunduğu bir nesnenin resmidir. Bu, çocuk emeğinin romantize edilmiş bir tasviri, dekoratifleştirilmiş bir köylü çocuğudur. Bir kez daha, sınıf ve iktidar ve zalim ayrımların temsilcisi nesnelere. Resimde çocuğun ayağı kırılmış, belli bir hayat tarzını ayrıcalıklı kılmak ve korumak adına alt sınıflara küstahça





kötü davranmanın bir tasdiği. Bir de *Hayalet Organ* (2016) var; Heybeliada'da bulunmuş bir iğne kutusu içinden dışarı çıkan bir parmak ile resmedilmiş. Bu iğne kutusu, Seymen'e göre, servetin nesnelere üzerinden gösterildiği küçük teşhirlere klasik bir örnek. Bu dekoratif nesne, küçük bir dükkanda, genç bir çocuğun elleriyle yontulmuş olabilir. Ömrünce durmadan çalışıp durmuş, çalışmasına engel olacak bir iş kazası yüzünden yeterliğini kaybetmiş olabilir. Üst sınıflar için hayalet organ alt sınıflardır; varlıkları hissedilen ama görülmeyen ya da hayatlarının bir kısmında, emeklerine ihtiyaç duyulur, ancak sadece ve sadece arzulanan nesnelere üreten gereçlerdir.

Tüm bu yapıtlarda öte dünyaya ait bir nitelik, bir sürrealizm vardır. Bağlamın gölgede kalan ve meşum saklı duyguları daima kendilerini bir şekilde açık ederler. Fakat, Seymen'in nesnelere *Evhamlı Konak* (2013) ve *İsimsiz* (2017) gibi yapıtlarında daha da sürreal ve baskılanmış görünür. Tam da bu yapıtlarda nesnelere, şeylere, onları çevreleyen ideolojiler kadar yozlaşmıştır. *İsimsiz*'de klasik bir bavul tuhaf, mekanik/ anaerobik varlıklar ve kemiklerle doludur. Kaşık tutan bir insan eli dışarı çıkmak için mücadele eder. Aynı yabancı nesnelere *Evhamlı Konak*'taki geniş evden dışarı akar. Öyle görünüyor ki bu nesnelere Seymen'in diğer işlerinde de işaret ettiği toplumsal ve kültürel zalimliğin tortusudur. Tortu, bu zararlı sistemde rol oynayan veya onu temsil eden nesnelere ve mülkiyete ele geçirir.

Homo Fragilis kusurlu insanlık, saf dışı bırakılması gereken katı gelenekler, yüzeysel teşhirlere için doğanın ve diğer insanların umutlarının istismarı hakkındadır. Seymen'in yapıtı *Misafir* (2017)'de mesele edildiği gibi, sergi bizden kendimize bakmamızı talep eden bir ayna gibidir. Bizden toplumun kapısına kanatlı bir yaratık gibi usul usul ve mütevazî gelmemizi talep ediyor aynı zamanda. Ve bizden tam şöyle davranmamızı talep ediyor: kusurlu fakat eşit bir misafir gibi.

İngilizceden çeviren: Gülkan 'Noir'

Erinç Seymen's *Homo Fragilis* | Nicole O'Rourke

There is a predefined life-cycle for people of the middle class which goes something like: get a degree in higher education, start working, marry, buy a home, have children, keep working, retire and watch your children do the same. This is a story written by and for straight white men; and, because of structures of power and time passing it is the life cycle deemed most appropriate and most civilized, and now it is so long-standing that it is part of tradition. This is what privilege is. The cruelties inherent to and caused by these unwritten rules are what Erinç Seymen's *Homo Fragilis* speaks to.

While this is becoming less so, the ingrained mentality regarding class usually involves equivocating success and wealth with that which is hard-earned and deserved, with a high moral compass. The rich are clean, the poor, dirty. Those who live well must have done well and do well. Those who do not have not and did not. Seymen's work is a reaction to this manipulative social psyche. He subtly critiques class politics, working life, and social constructs, and confronts the fabricated dream-life of the upper middle class and questions its righteousness. He does so by focusing on the *things* that are emblematic of this, the objects that are representative of this unabashed privilege. While the works are aesthetically pristine they belie the uncomfortable undertones of their content, meaning and implications—just as the embodiment of the stereotypical upper middle class ideal would likely appear as a white, suit-wearing male “do-gooder” reveals the ugly and destructive undertones of racism and sexism that run rampant in society.

In Seymen's *Homo Fragilis* (2016), the name-sake of the exhibition, a female figure floats in an indescript abstract space while a male figure sits and lights her cigarette. She is illogical, he is fixed and sensical. It is the objects, the cigarette and the lighter, that bring them together, that make it clear that they acknowledge each other. These are not two separate bodies, they interact. What better way to visualize the fables of patriarchy than a woman turned upside down getting the help of a stable and assured gentleman in a suit. And, what better object to use than the cigarette, an object from an industry at the highest levels of ruinous capitalism and colonialism and therefore the epitome of upper middle class white status.

Likewise, in *Family Values 1* (2015) the faces of this perfect nuclear family are obscured, but their wealth and their purity is conveyed through the lavish display of food, their clothes, and the altar-like framing of the piece, respectively. Again the objects are the story-telling force. This is a display of a decidedly wealthy and decidedly Christian family. In *Comfort Zone A* (2016) a boy plays within a confined glass dome situated atop a fictional insect. Seymen is commenting here on the barbaric intellectualism of the upper classes, an intellectual curiosity that somehow sanctions the right to kill and collect animals in glass houses for perpetuity. Again, he is focusing on the objects that are used to show richness (in wealth and in mind) but which simultaneously reveal the perverse.

Seymen's interest in objects as emblems of these ironies and hypocrisies is part of a process that begins far before the work. He finds objects, from Berlin to Heybeliada, that are tokens and products of this harmful social and cultural class creation and consciousness. *The Volunteer* (2014) is a door knocker he found in Berlin. The door knocker is a symbol of a divide between public and private, and also the object which begins a transaction involving submission and borders. The innocence of the cherub-like decorative character depicted upon the door knocker is wherein the irony lies. This seemingly innocuous object is a status marker, a means to imply a divide. *The Involuntary* (2017) is a painting of an object Seymen found in Brussels. It is a romanticised depiction of child labor, a peasant child made decorative. Again, objects related to class and power and representative of cruel divides. In the painting the child's foot has been broken off, a nod to the flippant mistreatment of the lower classes





in prioritizing and maintaining a certain lifestyle. Then there is *Phantom Limb* (2016), a small needle box found on Heybeliada painted with a finger sticking out of it. This needle box, for Seymen, is a classic example of small displays of wealth shown through objects. It could have been a young boy that chiseled the decorative piece by hand in a tiny shop, who could have, during a lifetime of working tirelessly, lost his ability to work because of an accident at work that left him unable to continue. The phantom limb for the upper classes are the lower classes; their presence is felt but not seen or part of their lives, their labor is needed but they are merely tools that produce wanted objects.

In all of these works there is an otherworldly quality, a surrealism. The underbelly and sinister undertones of the context are always revealing themselves in some way. But, Seymen's objects look even more surreal and overcome in works like *The Worrying Mansion* (2013), and *Untitled* (2017). It is in these works that the objects, the things, become as corrupted as the ideologies that surround them. In *Untitled* a classic suitcase is filled with strange mechanical/anaerobic-like beings and bones. A human hand with a spoon struggles to stick out. The same alien objects pour out of a large house in the work *The Worrying Mansion*. It seems this is the detritus of the social and cultural cruelty Seymen points to in his other works, now taking over the objects and possessions that play a part in or represent that harmful system.

Homo Fragilis is about flawed humanity, about the strict traditions that must be dismissed, about our abuse of nature and other people in hopes for superficial displays. Summated by Seymen's work *The Guest* (2017), the exhibition is like a mirror asking us to look at ourselves. It also asks us to come gently and humbly to society's door like a winged creature, and act just like that: a guest who is flawed but equal.

Evhamlı Konak / The Worrying Mansion, 2013 (detay / detail)

Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper

70 x 50 cm

Özel koleksiyon / Private collection

ERİNÇ SEYMEN

1980, İstanbul, Türkiye

İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

EĞİTİM

2006 - 2010 Yüksek Lisans, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü, İstanbul

1999 - 2006 Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü, İstanbul

1999 İstanbul Erkek Lisesi

KİŞİSEL SERGİLER

- 2017 Homo Fragilis, Zilberman Gallery, İstanbul
En Başa Dön, Galata Rum İlkokulu, İstanbul
- 2012 Tohum ve Mermi, Rampa, İstanbul
- 2009 Art Forum Berlin (Galerist tek kişilik stand), Berlin, Almanya
İkna Odası, Galerist, İstanbul
- 2007 Man Jam, küratör: Aura Seikkula, Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlandiya
Gays can shoot straight too, Van Abbemuseum, küratör: Esra Sarıgedik, Eindhoven, Hollanda
Av Mevsimi, Galerist, İstanbul
- 2006 İsimsiz, Masa Projesi, İstanbul
- 2005 İhlal Alıştırmaları, Galerist, İstanbul
- 2003 Tekinsiz Mesafe, Galerist, İstanbul

KARMA SERGİLER

- 2017 Ev, küratör: Derya Yücel, Müze Evliyagil, Ankara
ğ – yumuşak ge, küratör: Emre Busse and Aykan Safoğlu, Schwules Museum, Berlin, Almanya
Bilgelik Evi, küratör: Kolektif Çukurcuma, Berlin, Almanya
- 2016 İkame, Rampa, İstanbul
Figürün Gizemi, Plato Sanat, İstanbul
OHNE, Mekan68, Viyana, Avusturya
- 2015 Gelecek Queer, Kaos GL 20. Yıl Sergisi, Beyoğlu Ark Kültür, İstanbul
Her Tercih Diğer İhtimaller İçin Bir Dışlamadır II, SALT Beyoğlu, İstanbul
VIVO, Ahmet Doğu İpek ve Kerem Ozan Bayraktar ile, Kasa Galeri, Sabancı Üniversitesi, İstanbul
- 2014 Çok Sesli, Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul
- 2013 Berliner Herbstsalon, Maxim Gorki Theater, Berlin, Almanya
Yersiz Kader Birliği, curated by Emre Zeytinoğlu, Mardin, Turkey
Panorama. Landscapes 2013-1969, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, Meksika
Between The Lines, All Visual Arts, Londra, İngiltere
- 2011 Confessions Of Dangerous Minds Contemporary Art From Turkey, Saatchi Gallery, Londra, İngiltere
- 2010 – 2011 Ateşin Düştüğü Yer, Depo, İstanbul
Port İzmir 2, Uluslararası Çağdaş Sanat Trienali, küratör: Necmi Sönmez, İzmir
Fikirler Suça Dönüşünce, küratör: Halil Altındere, Depo, İstanbul
İstanbul cool! What's Happening in Contemporary Turkish Art Now, Leila Taghinia
Milani Heler (LTMH) Gallery, New York, ABD
Etat d'ames, Beaux-arts de Paris l'école Nationale Supérieure, küratör: Yekhan Pınarlıgil, Paris, Fransa

ERİNÇ SEYMEN

1980 Born in Istanbul, Turkey

Lives and works in Istanbul, Turkey

EDUCATION

2006 - 2010 MA, Yıldız Technical University Art and Design, Istanbul, Turkey

1999 - 2006 BA, Painting Department, Academy of Fine Arts, Mimar Sinan University of Fine Arts, Istanbul, Turkey

1999 High School, İstanbul Lisesi, İstanbul, Turkey

SOLO EXHIBITIONS

- 2017 Homo Fragilis, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
Go Back To The Very Beginning, Galata Greek Primary School, Istanbul, Turkey
- 2012 The Seed and The Bullet, Rampa, Istanbul, Turkey
- 2009 Art Forum Berlin (Galerist solo booth), Berlin, Germany
Persuasion Room, Galerist, Istanbul, Turkey
- 2007 Man Jam, curated by Aura Seikkula, Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finland
Gays can shoot straight too, Van Abbemuseum, curated by Esra Sarıgedik, Eindhoven, NL
Hunting Season, Galerist, Istanbul, Turkey
- 2006 Untitled, Masa Project, Istanbul, Turkey
- 2005 Violation Exercises, Galerist, Istanbul, Turkey
- 2003 Uncanny Distance, Galerist, Istanbul, Turkey

GROUP EXHIBITIONS

- 2017 Home, curated by Derya Yücel, Evliyagil Museum, Ankara, Turkey
ğ – the soft g, curated by Emre Busse and Aykan Safoğlu, Schwules Museum, Berlin, Germany
House of Wisdom, curated by Collective Çukurcuma, Berlin, Germany
- 2016 Replaced, Rampa, Istanbul, Turkey
The Mystery Of Figure, Plato Sanat, Istanbul, Turkey
OHNE, Mekan68, Vienna, Austria
- 2015 Future Queer, Kaos GL, Beyoğlu Ark Kültür, Istanbul, Turkey
Every Inclusion is an Exclusion of Other Possibilities II, SALT Beyoğlu, Istanbul
VIVO with Ahmet Doğu İpek, Kerem Ozan Bayraktar, Kasa Gallery, Sabancı University, Istanbul
- 2014 Plurivocality, Visual Arts and Music in Turkey, The Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul, Turkey
- 2013 Berliner Herbstsalon, Maxim Gorki Theater, Berlin, Germany
Yersiz Kader Birliği, curated by Emre Zeytinoğlu, Mardin, Turkey
Panorama. Landscapes 2013-1969, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, Mexico
Between The Lines, All Visual Arts, London, UK
- 2011 Confessions Of Dangerous Minds Contemporary Art From Turkey, Saatchi Gallery, London, UK
- 2010 Ateşin Düştüğü Yer, Depo, Istanbul, Turkey
Port İzmir 2, International Contemporary Art Triennial, curated by Necmi Sönmez, Izmir, Turkey
When Ideas Become Crime, curated by Halil Altındere, Depo, Istanbul, Turkey
Istanbul Cool! What's Happening in Contemporary Turkish Art Now, Leila Taghinia- Milani Heler (LTMH) Gallery, New York, USA
Etat D'ames, Beaux-Arts de Paris l'école Nationale Supérieure, curated by Yekhan Pınarlıgil, Paris, France

- 2009 İstanbul Traversee, küratör: Caroline Naphegyi, Lille 3000, Lille, Fransa Materyal Resim, 2009
küratör: Ekrem Yalçındağ, Operasyon Odası, İstanbul
- 2008 Moment of Agency – Film programı, Kunsthalle Basel, Basel, İsviçre
I Myself Am War, Open Space, Zentrum für Kunstprojekte, küratör: Gülşen Bal, Viyana, Avusturya
Save as..., Triennale Bovisa, Milano, İtalya
Reasonable, Lambda İstanbul, Hafriyat, İstanbul
Photonic Moments, küratör: Gülsen Bal, Fotogalerie des Rathaus, Graz, Avusturya
Photonic Moments, küratör: Gülsen Bal, Gallery of the Cankarjev Dom Cultural Center, Ljubljana, Slovenya
- 2007 Gerçekçi ol, İmkânsız iste!, Karşı Sanat, küratör: Halil Altındere, İstanbul İstanbul Now, Lukas 2007
Feichtner Galerie, küratör: Tayfun Belgin, İstanbul Border- Disorder, küratör: Isidora Ficovic, 2007
Kraljevo, Sırbistan
An Atlas of Events, Calouste Gulbenkian Foundation, küratör: Esra Sarigedik, António Pinto, Ribeiro, Lizbon, Portekiz
Alternatif Seçim Posterleri, Hafriyat, İstanbul
İşleyen Mekân, Pera Müzesi, İstanbul
Patlak Teker, K2, İzmir
- 2006 Home and Away, UGM Gallery, küratör: Simona Vidmar, Maribor, Slovenya
Ardından Değil Karşısına, Radikal Art, küratör: Övül Durmuşoğlu, İstanbul
Topkapı, Künstlerhaus Guterabfertigung, küratör: Sırma Kekeç, Bremen, Almanya
Visions, Hotel Athens Imperial, küratör: Sylvia Kouvalis, Atina, Yunanistan
Kâğıt Üzerine İşler, Galerist, İstanbul, Türkiye
- 2005 Serbest Vuruş , Antrepo No: 5, küratör: Halil Altındere, İstanbul
- 2004 Along the Gates of Urban, küratör: Erden Kosova, K&S Galerie, Berlin, Almanya
Kentin Kapıları Boyunca, küratör: Erden Kosova, Oda Projesi, İstanbul
Ziyaretçi, küratör: Rob Perree, Emre Baykal, Galerist, İstanbul
- 2003 Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm, küratör: Halil Altındere, Proje4L, İstanbul
İyi, Kötü, Çirkin, Atölye 111, Bilgi Üniversitesi, İstanbul
- 2002 Plajın Altında: Kaldırım Taş ları, küratör: Vasıf Kortun, Proje4L, İstanbul

PERFORMANSLAR

- 2009 Bir Paşanın Portresi , İstanbul Traversee, Lille 3000, Lille, Fransa
- 2006 Son: DA ve Erinç Seymen, Performans, Platform Güncel Sanat Merkezi, İstanbul
- 2003 Domestic lo fi party, Melis Sohtaoğlu ile, Dulcinea, İstanbul
- 2002 Elektronik Hayat Biçimleri, Melis Sohtaoğlu ile, Bilgi Üniversitesi, İstanbul
- 2000 Atomix Live Party 3, Kemancı Kültür Merkezi, İstanbul
- 1999 Atomix Live Party 2, Kemancı Kültür Merkezi, İstanbul

- 2009 İstanbul Traversee, curated by Caroline Naphegyi, Lille 3000, Lille, France
Material.picture, curated by Ekrem Yalçındağ, Operation Room, İstanbul, Turkey
- 2008 Moment of Agency – Filmprogram, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland
I Myself am War, Open Space, curated by Gülşen Bal, Vienna, Austria
Save as..., Triennale Bovisa, Milano, Italy
Reasonable, organized by Lambda İstanbul, Hafriyat, İstanbul, Turkey
Photonic Moments, curated by Gülsen Bal, Fotogalerie des Rathaus, Graz, Austria
Photonic Moments, curated by Gülsen Bal, Gallery of the Cankarjev Dom Cultural Center, Ljubljana, Slovenia
- 2007 Be a Realist, Demand the Impossible!, Karşı Sanat, curated by Halil Altındere, İstanbul, Turkey
İstanbul Now, Lukas Feichtner Galerie, curated by Tayfun Belgin, İstanbul, Turkey
Border- Disorder, curated by Isidora Ficovic, Kraljevo, Serbia
An Atlas of Events, Calouste Gulbenkian Foundation, curated by Esra Sarigedik, António Pinto Ribeiro, Lisbon, Portugal
Alternative Election Posters, Hafriyat, İstanbul, Turkey
Working Space, Pera Museum, İstanbul, Turkey
Flat Tire K2, İzmir, Turkey
- 2006 Home and Away, UGM Gallery, curated by Simona Vidmar, Maribor, Slovenia
Ardından Değil Karşısına, Radikal Art, curated by Övül Durmuşoğlu, İstanbul, Turkey
Topkapı, Künstlerhaus Guterabfertigung, curated by Sırma Kekeç, Bremen, Germany
Visions, Hotel Athens Imperial, curated by Sylvia Kouvalis, Athens, Greece
Works on Paper, Galerist, İstanbul, Turkey
- 2005 Free Kick, Antrepo No: 5, curated by Halil Altındere, İstanbul, Turkey
- 2004 Along the Gates of Urban, curated by Erden Kosova, K&S Galerie, Berlin, Germany
Along the Gates of Urban, curated by Erden Kosova, Oda Projesi, İstanbul, Turkey
Visitor, curated by Rob Perree, Emre Baykal, Galerist, İstanbul, Turkey
- 2003 I'm Too Sad to Kill You, curated by Halil Altındere, Proje4L, İstanbul, Turkey
Good, Bad and Ugly, Atölye 111, Bilgi University, İstanbul, Turkey
- 2002 Under the Beach: the Pavement, curated by Vasıf Kortun, Proje4L, İstanbul, Turkey

PERFORMANCES

- 2009 Portrait of a Pasha, İstanbul Traversee, Lille 3000, Lille, France
- 2006 Son: DA and Erinç Seymen, performance, UGM Gallery, Maribor, Slovenia
Son: DA and Erinç Seymen, performance, Platform Contemporary Art Center, İstanbul, Turkey
- 2003 Domestic lo fi Party, with Melis Sohtaoğlu, Dulcinea, İstanbul, Turkey
- 2002 Electronic life forms, with Melis Sohtaoğlu, Dulcinea, İstanbul, Turkey
- 2000 Atomix live Party 3, Kemancı Culture Center, İstanbul, Turkey
- 1999 Atomix live Party 2, Kemancı Culture Center, İstanbul, Turkey

Imprint

Yazarlar / Authors: Cüneyt Çakırlar, Nicole O'Rourke

Çeviriler / Translations: Cüneyt Çakırlar, Gülkan 'Noir', Erinç Seymen

Düzeltiler / Proofreading: Naz Cuguoğlu

Grafik Tasarım / Graphic Design: Serhat Cacekli, Bülent Bingöl

Fotoğraf / Photography: Kayhan Kaygusuz, Can Akgümüş (p. 9, 10, 22, 30, 31, 34, 42, 44, 45, 46, 47, 65, 66)

Front Cover Image:

Aile Değerleri 1 / Family Values 1, 2016 (detay / detail)

Kağıt üzerine mürekkepli kalem / Ink pen on paper

103 x 75.6 x 3.5 cm

Back cover Image:

Erinç Seymen & Uğur Engin Deniz

Evhamlı Konak / The Worrying Mansion, 2017

HD video loop

Ed. 5 + 2 A.P.

Bu katalog 13 Eylül - 4 Kasım 2017 tarihleri arasında Zilberman Gallery tarafından düzenlenen Erinç Seymen'in "Homo Fragilis" adlı sergisi için 800 adet basılmıştır. Tüm yayın hakları saklıdır. İzin almadan çoğaltılamaz, yayımlanamaz, dağıtılamaz.

This catalogue is printed 800 copies for Erinç Seymen's exhibition titled "Homo Fragilis" organized by Zilberman Gallery on September 13 - November 4, 2017. All copyrights belong to Zilberman Gallery. This catalogue cannot be copied, re-printed or distributed without the permission of Zilberman Gallery.





ZILBERMANGALLERY

ISTANBUL | BERLIN

zilbermangallery.art