

Kīpuka

K̄ipuz̄a

Erinç Seymen

18 Mayıs/May – 02 Ağustos/August 2024
Zilberman | İstanbul

İçindekiler / Contents

- 10 Selam (Eski Dostum) Karanlık
Misal Adnan Yıldız
- 20 Hello Darkness (My Old Friend)
Misal Adnan Yıldız
- 32 İlişkisel Varlığın Düzenli Düzensizliği
Hajra Haider Karrar
- 48 The Ordered Disorder of the Relational Being
Hajra Haider Karrar
- 88 Imprint





Iskarta / Discard, 2024
Karışık teknik / mixed material
deęiřken boyutlarda / variable sizes
1 + 1 A.P



Selam (Eski Dostum) Karanlık¹

Misal Adnan Yıldız

Felaketin, krizin ve kaosun normalleştiği bir zamanı paylaşıyoruz.

Kaynayan kurbağa metaforunun gündelik gerçekliğin, yeni normalin yerine geçtiği bir iklimdeyiz. Çevreci olarak anılsa da, bu kavramın nasıl sorunlu bir terim olduğunu işaret eden ve "Ishmael" romanıyla bilinen yazar Daniel Quinn, "The Story of B" (1996) adlı romanında insanlık tarihini, nüfus artışını, beslenme alışkanlıklarını ve gıda ekonomisini kaynayan kurbağa benzetmesi üzerinden analiz eder: "*Kaynayan suya bir kurbağa atarsanız, elbette ki çılgınca kaptan çıkmaya çalışacaktır. Fakat eğer onu ılık suya koyar ve suyu ısıtırsanız, uysalca orada oturacaktır. Su yavaşça ısındıkça, kurbağa rahat bir uyuşukluk haline geçecektir, tıpkı sıcak bir banyo yapan bizden biri gibi ve çok zaman geçmeden, yüzünde bir gülümsemeyle, karşı koymadan kaynarak ölmesine izin verecektir.*"² Bu metafor, sürekli tırmanan gerilime, kriz yönetimine, olağanüstü hâl ve felaket senaryolarına verdiğimiz tepkilerde nasıl isteksiz, yetersiz ve umursamaz olduğumuza dair çok şey söylüyor; aslında yüzümüzde sahte bir gülümsemeyle olan bitene karşı koymayan boşvermişliğimizi açıklıyor. Suyun giderek ısındığının bilincinde olup bize içinde bulunduğumuz zamanın ruhunu yansıtanlardan biri Erinç Seymen.

Kendi kuşağımın imaj üreticileri arasında, 2000'lerin başından itibaren görsel imgenin dönüşümünü merkeze alırsak, keskin, en tutarlı ve geniş hayal gücüne sahip sanatçılarından, İstanbul'da yaşayan ve çalışan Erinç Seymen. İnternette, küreselleşmeyle, çeşitli tarama, baskı ve kopyalama teknolojileriyle beraber yeniden dönüşen görsel kültüre, kendine has hikaye anlatma metodlarıyla sürekli eleştirel katkılarda bulunan sanatçının temel düşünme ve üretim alanı desen, pentür, kolaj ve buradan yola çıkan ses, hareketli imaj ve performans içeren projeler. İstanbul'da açılan son sergisi, *Kīpuka* başlığını okyanus ötesi bir gerçeklikten; Hawaii'de bulunan kara parçalarından alıyor. Patlayan yanardağlar arasında kalan bu hayata tutunma alanları, bize günümüzle ilgili pek çok içgörü sunuyor; iklim krizi nedeniyle kitleler halinde zeminlerinden göç etmek zorunda kalanlar, eriyen buzullar, gezegenin sürekli yükselen ısı, hemen her gün dünyanın bir yerinde meydana gelen (artık doğal olmayan) afetler ve kaos bu üç heceli isme nasıl da sığıyor.

¹ Simon & Garfunkel'in, Paul Simon tarafından yazılan, "The Sound of Silence" (orijinal olarak "The Sounds of Silence") şarkısı "Hello darkness, my old friend" hitabıyla başlar.

² "If you drop a frog in a pot of boiling water, it will of course frantically try to clamber out. But if you place it gently in a pot of tepid water and turn the heat on low, it will float there quite placidly. As the water gradually heats up, the frog will sink into a tranquil stupor, exactly like one of us in a hot bath, and before long, with a smile on its face, it will unresistingly allow itself to be boiled to death." Quinn, Daniel (1996). "The Boiling Frog". *The Story of B*. Random House Publishing. ISBN 0-553-37901-1.

Kuşkusuz Batı merkezli düşünme pratiğinin temelinde, "*benim bedenim, benim politikam*" olarak kodlanan baskın perspektif, son yıllarda yeniden keşfedilen yerli/yerel kültürlerin ivme kazanması, anti-kolonyal tarihlerin kurumsallaşması ve kesişen feminist politikaların yeniden okunması ile derin eleştiriler aldı. Bedenimizin fiziksel gerçekliğinin yanısıra, zihinsel, spiritüel ve enerji boyutlarıyla ele alındığı felsefi öğretiler bedenimizin sadece bize değil; tıpkı bir zincirin halkaları gibi, bizden öncekilerle - yani atalarımızla ve bizden sonra gelecek nesiller arasında bir köprü, bir geçiş ve tekamül formları olduğumuz hakikatini getirdi. Bu anlamda, Seymen ilginç bir yerde duruyor. Üzerine konuştuğumuz dönüşümlerin etkilerini henüz kurumsal olarak İstanbul'da sanat haritasında hissetmesek de, yakın zamanda müze ve sergi tarihlerimize, koleksiyonlarımıza bu lenslerle yeniden bakmak ve bunlar üzerine yeniden düşünmek zorunda olduğumuzu biliyoruz. Seymen ise, sistematik olarak, İstanbul merkezli bir imaj üretiminin getirdiği evrensel sorumlulukları taşıyan; bazı önemli tarihsel notlarla, kendi kuşağının özgürlük, bir arada yaşama, demokrasi kültürü, kuir beden, cinsiyet politikaları ve kolektif bilinçaltı gibi temalarda yoğunlaşan üretimleriyle, kararlı bir pratik inşa ediyor.

Küresel sanat tartışmalarının gündeminde olan kolonyal tarih eleştirileri, özellikle sömürgeci elitin kamusal alanlardaki heykel ve büstlerinin yıkıldığı Black Lives Matter protestolarından sonra, müze ve sanat kurumlarında yer tutuyor. Louis Chude-Sokei, Grada Kilomba, Denise Ferreira da Silva gibi aktivist ve yazar kimlikleriyle bilinen sanatçılar sistematik ırkçılık, iklim krizi, adaletsiz gelir dağılımı, sınıf çatışmaları ve yoksulluk sınırı gibi önemli sorunları sadece son birkaç yüzyılın ekonomik değerlendirmesiyle değil, asırlar boyu devam eden şiddetin kurumsallaşması ile açıklıyor. Emek, sömürgecilik ve kölelik tarihlerine yeniden bakan bu perspektifler, tarih boyunca kaynakların nasıl adaletsiz dağıldığına, yeni kimlikli ırkçılığa ve ırksallığın bunda oynadığı kritik role dikkat çekiyor. Daha açık bir ifadeyle, yüzlerce yıldır devam eden, toprak ve emeğin kamusallaşmasından kaynaklanan ekonomik farklılıklar, ırksal ve kültürel farklılıklara bağlanıyordu.³

Osmanlı Devleti'nin ne feodal ne de kolonyal tanımlara birebir uyan kendine özgü bağlamı, onu Avrupa tarihindeki İspanya, Fransa veya Birleşik Krallık gibi emperyal örneklerle okuyamamamız; diğer yandan emperyalist güçler, dış mihraklar ve emek sömürsü üçgenine kilitlemiş ve parçalanmış sol örgütlenme, bugün Kıbrıs'tan Azerbaycan'a market raflarını başka tercih şansı olmadan yeşil sermaye ürünleriyle dolduran resmi tarihin geldiği nokta... Küresel bağlamını bizde tam nereye oturtacağımızı bilemediğimiz müze ve sanat tarihini içeren sömürgecilikten kurtulma (decolonising) tartışmaları... Ko-

³ More explicitly, economic differences resulting from hundreds of years of expropriating land and labor were attributed to racial and cultural difference. <https://www.e-flux.com/journal/79/94686/1-life-0-blackness-or-on-matter-beyond-the-equation-of-value/>

lonyal tarihi hiç çalışmadığımız gerçekliğine uyanan Seymen'in sergisindeki en önemli politik referans, *MisPrintce* isimli işinde saklı. Hatalı olanın ustaca gizlenerek, eğitilmiş gözün okuyabildiği bu kurgu, posta pulundan çok daha büyük bir boyutta üretilmiş yirmi bir baskıdan oluşuyor. Belçika Prensi 2. Albert'in çocukluğu ve masumluluğu, tahtın ve monarşinin tarihine ironik bir bakış içeriyor; zira elmas madeni olmadan bütün elmas piyasasını elinde tutan Belçika'nın kanlı sömürge tarihini hemen açık ediyor.

Kıpuka sergisinin kavramsal çerçevesini, *Tanırlar ve Felaketler* serisinden, sergide birlikte çalışan iki resim iyi açıklıyor. Bunlar, hayatını kitaplara, yayıncılığa ve baskı tekniklerine adayan ve geriye üç bine yakın atlas ve harita bırakmış Hollandalı Pieter van der Aa'nın 18. yüzyıldan kalan illüstrasyonlarının yeniden düşünülmesi ve kurgulanması ile üretilmiş. Seymen'in kullandığı şehir silüetlerinde oran açısından proleter işçi figürlerinin boyutları hemen göze çarpıyor; sınıf bilincinin altının çizildiği bu desenler Seymen'in kompozisyonlarında yakın sinema tarihini akla getiriyor. İnternet'in çokdilli imaj sirkülasyonuna işaret ederek, Elm Sokağı'ndan Donnie Darko'ya, Susam Sokağı'ndan Mc Donalds'ın maskotuna akla türlü popüler kültür öğelerini getiren canavarımsı hayali motiflerle birleşiyor. Bulunmuş ve hayal edilmiş motifler birbirinin içine geçen katmanlar olarak, desen dilleri farklara rağmen melez bir doku oluşturarak, bugüne dair güçlü bir estetik önermede bulunuyor.

Serginin şiirsel anlatımını en iyi karşılayan eserlerden biri, sergiye adını vermiş. Zeminde bir yanardağın olduğu, lavlarının seçildiği kompozisyonun merkezinde ise uyuyan bir çocuk imgesi var. Fırtına öncesi sessizliğin hipnotik bir gücü var; deseni çerçeveleyen tabak figürünün kırık olduğunun fark edildiği an izleyici için bir farkındalık eşiği. Sergilenen işlerin en dikkat çeken özelliklerinden biri, nesneleşme, çerçeveleme detayları. En majör jest olarak, *Tanırlar ve Felaketler*'in asıldığı duvarların Hollywood setlerini andıran ve sergi mekânını akıllıca bölen duvarlar, sanki savaştan kalma; aşınmış, zedelenmiş ve yer yer parçalanmış. Örneğin *Kıpuka*'nın desen kısmı siyah bir yastık üzerine sabitlenmiş ve adeta bu çözümle heykelleşmiş. Siyah yastık, gece ile gündüzün ve pazar ile pazartesinin birbirinden pek ayrılmadığı yakın geçmişten; pandemi, karantina, sosyal mesafe ve izolasyon günlerimizi düşündürüyor. Uykunun ancak tehlike hissiyle beraber mümkün olduğu, korkunun hayatın bir parçası olduğu, yalnızlığa hapis olduğumuz bir zamanı, üç dört yıl öncesini; entropinin başladığı o takvimi işaret ediyor.

Kıpuka sergisinin kurgusunda ışığın stratejik kullanımıyla beraber mekân etkili bir senografiyle, grisinin ışığı emdiği ve daha az aydınlatılan duvarlardan birinde, yine heykelleri dikkat çeken bir başka eser Türkçede "gençlik neşesi" anlamına gelen *Jugendglück*. MTV kokan tipografi, kan ve gözyaşına benzeyen siyah damlalarla tezat bir şekilde, boynundan asılmış bir insan figürünün ortasında -hatta tam da sindirim organlarının bulunduğu noktada- karnında duruyor. Yanıbaşında duran, kafasına uçak düşmüş ördek *İsimsiz*; adeta her gün gördüğümüz bir logo gibi, ustaca kurgulanmış ve felaketin nasıl sıradanlaştığının kanıtı; zamanımızın en çok tartışılan kavramlarından birini, öğrenilmiş çaresizliği akla getiriyor. *Jugendglück*, konuşulması sosyal, dini ve kültürel normlar yüzünden tabu olarak görülen, haber bültenlerinde yer verilmeyen, istatistiklere bakınca, hepimizi hayrete düşüren ve son yıllarda giderek yükselen intihar



ölümlerine sadece doğrudan referans vermiyor; aynı zamanda cinnet geçirenlerin sınıf arkadaşlarını ve öğretmenleri öldürdüğü okul katliamlarına, hayattan kaçarak video oyunlarında yaşayan ve ölüm ile ilişkisi sanal gerçeklikle sınıyan gençliğe, karanlık İnternet'e ve üzerine konuşulmayan başka başka konulara kapı açıyor.

Bu yazıyı yazmaya başladığım ilk günlerde, yirmi iki yıl öncesine gittim ve gördüğüm ilk Erinç Seymen işini hatırladım. 2002 tarihli *Domuz Serisi* yan yana asılmış, siyah zemin üzerine yerleştirilmiş, et kalınlığının hissedildiği domuz silüetinin yağlı boya resimlerinden oluşuyor; *Plajın Altında: Kaldırım Taşları* (Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi) başlıklı sergide yer alan diğer resimlerle beraber, İstanbullu izleyicinin alıştığı resim yüzeyini ve temsil geleneğini zorlayarak, şiddet, beden, fetiş temalarında, ucu açık senaryolar içeriyordu. O zamanlar belki laik-müslüman kutuplaşmasının ortasında kalmış, ılımlı İslam modelini seçecek ve demokrasi kültüründen feragat edecek zamanın Türkiye'si için, domuz temsiline edebi, sinematografik, eleştirel, ironik rolünü şimdiki kadar net anlamamış olabilirim.

Tutarlı sergi tarihi ve sürekli dönüşen pratiğiyle, geriye bakınca Erinç Seymen'in cesur dilini, sadece kuşağını tarif eden bir cömertlikle değil; muhaliflikten, mücadeleden ve kolektivite ile sınıanmış tekil bir hikayeden geçerek, *Kıpuka*'da nasıl temize çektiğini gözlemliyorum. Aradan geçen zaman içinde, Seymen'in incelttiği elinden çıkan bir desen, koltuk sevdası, veraset, liyakat gibi artık günlük hayatımıza sirayet etmiş kelimelerle birlikte okunabilir. Sergi davetiyesi olarak kullanılan *Tantalus'un Kolları*, Helen tanrılarını kızdıran Kral Tantalus'un mitolojik hikayesine dayalı: Tantalus çenesine kadar su dolu bir havuzdadır ama sudan içemez; her su içmeye kalktığında su çekilir ve sadece üzerine bastığı zemin kalır. Başının üzerinde meyve ağaçları vardır ama elini her uzattığında rüzgar meyveleri ondan uzaklaştırır. Sonsuza kadar sürecek bir açlık ve susuzlukla cezalandırılır. İçinde yaşadığımız yeni muhafazakar, right-alt ve popülist diktatörler çağında, hiç tatmin olmayan ve doyuma ulaşamayan; güç ve kontrol arasında sıkışmış bir kral portresinden güncel ne olabilir?



Kİpuka, 2024

Kağıt üzerine kuru boya kalemi, üç boyutlu model çerçeve ile

Colored pencil on paper with 3D model frame

Resim / drawing: 61 x 61 cm, 176 x 130 x 24 cm (çerçevesiz / framed)





Hello Darkness (My Old Friend)¹

Misal Adnan Yıldız

We all share a time period where catastrophe, crisis, and chaos have become the normal.

We find ourselves under circumstances where the boiling frog metaphor has replaced the everyday reality and the new normal. Recognized for his novel "Ishmael", author Daniel Quinn is portrayed as an environmentalist albeit pointing out the problematic nature of the very same term. In his novel "The Story of B" (1996), Quinn analyzes human history, population growth, dietary habits, and food economy through the boiling frog analogy: "If you drop a frog in a pot of boiling water, it will of course frantically try to clamber out. But if you place it gently in a pot of tepid water and turn the heat on low, it will float there quite placidly. As the water gradually heats up, the frog will sink into a tranquil stupor, exactly like one of us in a hot bath, and before long, with a smile on its face, it will unresistingly allow itself to be boiled to death."² This metaphor speaks volumes about our reluctant, inadequate, and indifferent responses to escalating tension, crisis management, states of emergency, and disaster scenarios; it explains our resigned indifference, us masking our faces with a false smile in response to what is happening. Erinç Seymen is one of those, who is fully aware of the warming water and wone who reflects the spirit of our times.

Among the image producers of my generation, and among those focusing on the transformation of visual imagery since the early 2000s, Erinç Seymen, based in Istanbul, stands out as one of the sharpest, most consistent, and imaginative artists. With the internet, globalization, various scanning, printing, and copying technologies contributing to the reshaping of visual culture, Seymen constantly offers critical contributions with his unique storytelling methods. His primary fields of thought and production include drawing, painting, collage, as well as projects involving sound, moving images, and performances derived from these fields. His latest exhibition in Istanbul takes its title, "*Kipuka*," from land areas in Hawaii that survive amidst erupting volcanoes. These areas provide insights into today's world: masses displaced due to climate crisis, melting glaciers, the planet's rising temperature, almost daily (now unnatural) disasters, and chaos, all fitting neatly into this three-syllable name.

It goes without saying that the dominant perspective of Western-centric thinking, coded "*my body, my politics*", has faced deep criticism in recent years due to the accelerating momentum of rediscovered indigenous/local cultures, the institutionalization of anti-colonial histories, and the re-reading of intersecting feminist politics. Philosophical teachings that contextualize our bodies not only in their physical reality but also in their

mental, spiritual, and energetic dimensions suggest that our bodies form a bridge and evolution between us and those who came before us—our ancestors—as well as those those who come after us. In this scope, Seymen occupies an interesting position. Despite not yet feeling the effects of these transformations institutionalized on the scenery of Istanbul, we know that we will soon need to look anew at museum and exhibition histories and collections through these lenses. Seymen systematically constructs a practice that carries universal responsibilities brought by an Istanbul-centric, focusing intensively on themes such as freedom, coexistence, democracy culture, queer bodies, gender policies, and collective subconscious, among other crucial topics of his generation.

Critiques of colonial history have been prominent in global art discussions, especially after the Black Lives Matter protests, where statues and busts of colonial elites in public spaces were toppled. Artists such as Louis Chude-Sokei, Grada Kilomba, and Denise Ferreira da Silva, known for their additional roles as activists and writers, explain significant issues such as systematic racism, climate crisis, unfair distribution of income, class struggle, and poverty line not only through the economic evaluation of the past few centuries, but also through the institutionalization of violence spanning a larger time period. These perspectives, revisiting the histories of labor, colonialism, and slavery, draw attention to how resources have been unfairly distributed throughout history, highlighting the critical role that emerging racial identities and identity racism play in the issue. Put simply, the economic disparities stemming from the nationalization of land and labor over centuries have been linked to racial and cultural differences.³

The unique contextual frame of the Ottoman Empire, which does not fit directly into feudal or colonial systems by definition, prevents us from interpreting it alongside imperialistic examples in European history such as Spain, France, or the United Kingdom. Whereas, the official history has reached a point where fragmented leftist organizations, locked into the triangle of imperialist powers, external forces, and labor exploitation, are filling shelves from Cyprus to Azerbaijan with Islamic capital products in the absence of any other choice. Then there are discussions of decolonizing involving museum and art history, which we cannot quite place in our global context. The most important political reference in Seymen's exhibition, which wakes us up to the reality that we have never studied colonial history, is hidden in his work named *MisPrintce*. This fabrication, where the flaw is cleverly concealed and can only be read by a trained eye, consists of twenty-one prints produced on a scale much larger than a postage stamp. It ironically looks

¹ The Simon & Garfunkel song "The Sound of Silence" (originally "The Sounds of Silence"), written by Paul Simon, starts with the exclamation, "Hello darkness my old friend."

² Quinn, Daniel (1996). "The Boiling Frog". *The Story of B*. Random House Publishing. ISBN 0-553-37901-1.

³ More explicitly, economic differences resulting from hundreds of years of expropriating land and labor were attributed to racial and cultural difference.

<https://www.e-flux.com/journal/79/94686/1-life-0-blackness-or-on-matter-beyond-the-equation-of-value/>

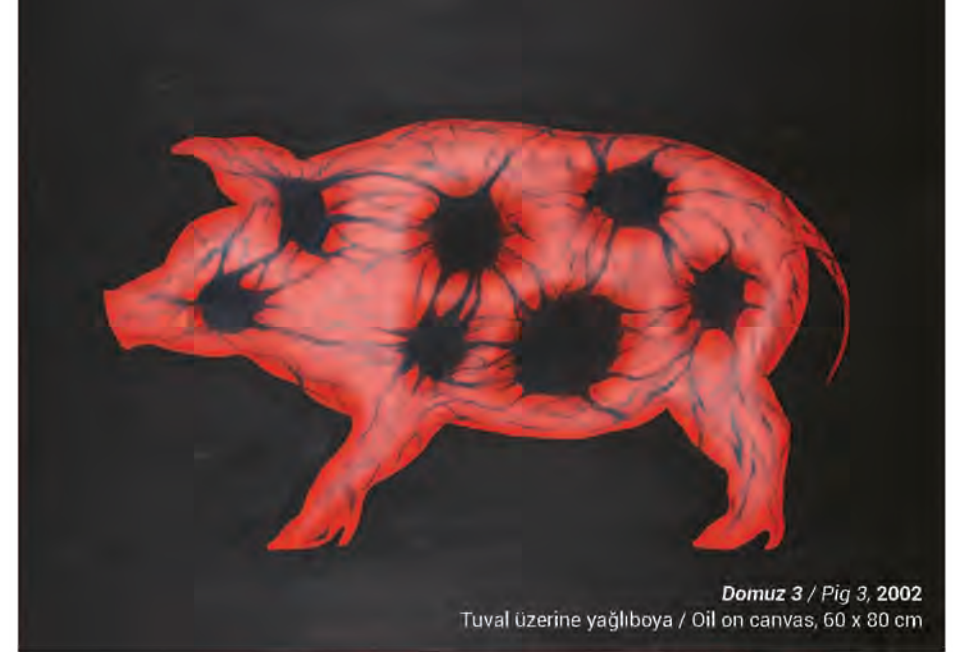


at the childhood and innocence of Prince Albert II of Belgium, highlighting the bloody colonial history of Belgium monopolizing the entire diamond market without having a single diamond mine.

The conceptual framework of the *Kīpuka* exhibition is well explained by two paintings from the series *Gods and Disasters* that are displayed together. These are produced by rethinking and reimagining the illustrations of Dutchman Pieter van der Aa from the 18th century, who devoted his life to books, publishing, and printing techniques and left behind nearly three thousand atlases and maps. The proportions of proletarian worker figures stand out immediately in Seymen's city silhouettes; these patterns, which underline class consciousness, evoke recent cinema history through Seymen's compositions. Referring to the multilingual image circulation of the Internet, they combine monstrous imaginary motifs that bring to mind various elements of popular culture: be it Elm Street, Donnie Darko, Sesame Street, or McDonald's mascot. Found and imagined motifs intertwine as layers, creating a hybrid texture despite differences in pattern languages, offering a strong aesthetic proposition regarding today's reality.

One of the works that best captures the poetic expression of the exhibition is the one that gives its' name. At the center of the composition, where the volcano lava is depicted, stands the image of a sleeping child. There is a hypnotic power to the silence before the storm; the moment when the viewer notices that the plate figure framing the design is broken, which marks a threshold for awareness. One of the most striking features of the exhibited works is the details of objectification and framing. As the major gesture, the walls where *Gods and Disasters* are hung resemble Hollywood sets and cleverly divide the exhibition space, appearing as if they are remnants of war; worn, battered, and sometimes fragmented. For example, the pattern of *Kīpuka* is fixed on a black pillow and thus has almost become a sculpture. The black pillow reminds us of a recent past when night and day, Sunday and Monday were not much different; it makes us think of the pandemic, quarantine, social distancing, and isolation days. It indicates a time when sleep was only possible with a sense of danger, when fear was part of life, when we all were trapped in our solitude, a period from four years back where entropy originated.

Staged in the *Kīpuka* exhibition, alongside the strategic use of light as well as an effective scenography where the gray absorbs the light, and located on a less illuminated wall, there lies another work with attention-grabbing sculptures titled *Jugendglück*, meaning "youthful happiness." Contradictorily, it has a typography reminiscent of MTV, with black drops resembling blood and tears positioned in the middle of a human figure—precisely where the digestive organs are located. The figure is hanged from their neck. Next to it is *Untitled*, where a duck hit by an airplane rests on its head; cleverly crafted like a logo that we see everyday, proving the extent of which disasters have become mundane. It not only refers directly to the shocking suicide deaths which are seen as taboo due to social, religious, and cultural norms, are not included in news bulletins, and have been increasing in recent years according to statistics: it also opens a new door into other topics that are not talked about, such as school massacres where those who go insane kill their classmates and teachers,



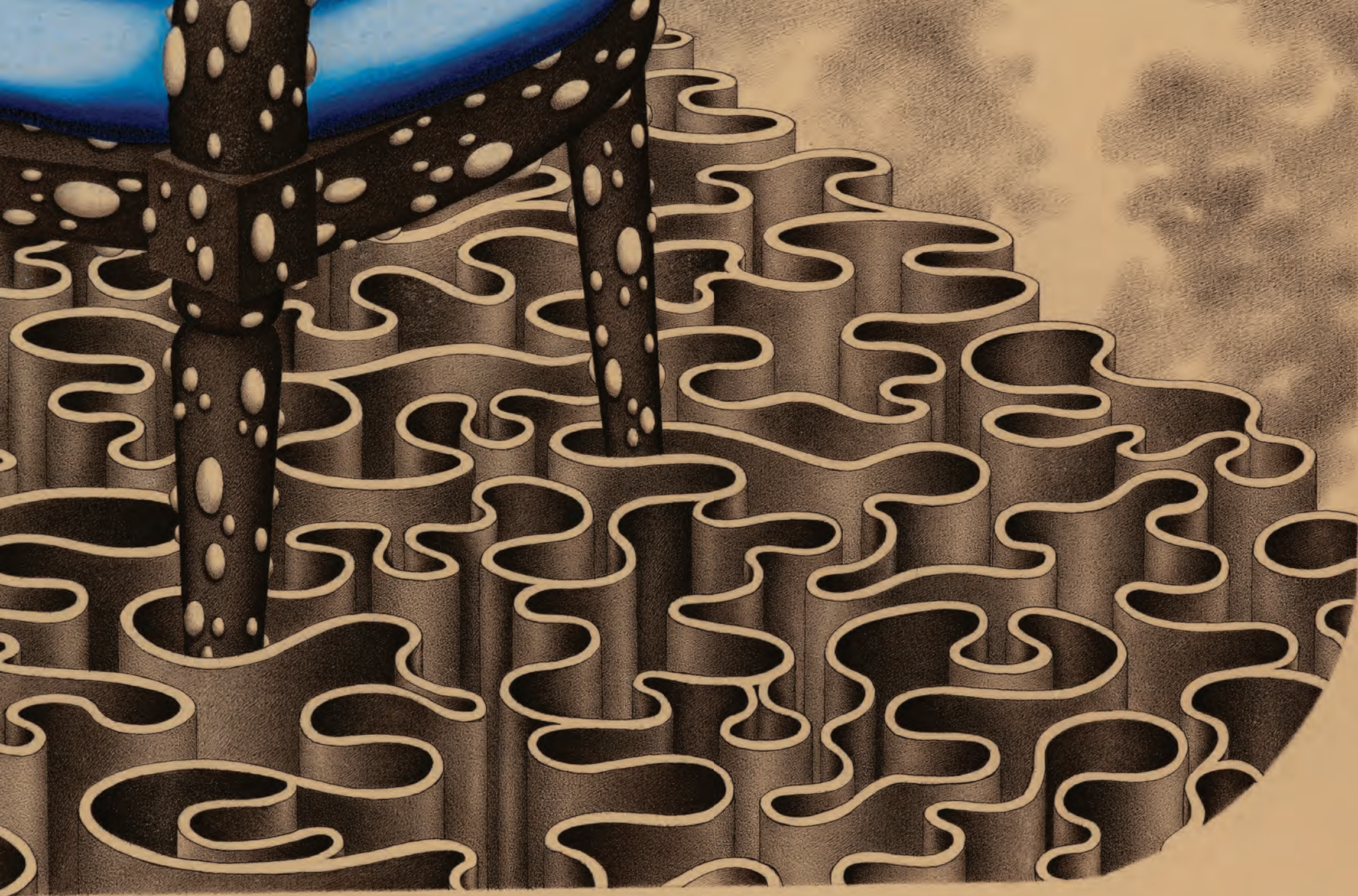
youth who avoid life by living in video games and test their relationship with death in virtual reality, and the dark web.

On the first day of writing this article, I went back twenty-two years in time reminiscing the first Erinç Seymen work I saw. Dated 2002, the Pig Series consisted of oil paintings of pig silhouettes placed on a black background where the thickness of the fat was felt; it was part of the exhibition titled "*Under the Beach: The Pavement*" (Proje4L Istanbul Contemporary Art Museum), challenging the Istanbul viewer's familiar painting surface and representational tradition by pushing boundaries in themes of violence, body, and fetish. At that time, I might have underestimated the literal, cinematographic, critical, and ironic power of the pig representation as clearly as I do now, considering how Turkey was in the middle of the secular-Muslim polarization back then, eventually choosing the moderate Islamic model and renouncing the culture of democracy.

Looking back, I observe how Erinç Seymen has since perfected his bold language in *Kīpuka*, with the aid of a consistent exhibition history and constantly evolving practice: not only with the generosity that defines his generation but also through a single story tested by opposition, struggle, and collectivity. A pattern refined by Seymen has since become open to analysis along with situations and terms that have penetrated our daily lives such as authorities persisting in their position, succession, and meritocracy. *Arms of Tantalus*, used as the exhibition invitation, is based on the mythological story of King Tantalus, who angered the gods: He stands in a pool filled with water up to his chin but cannot drink from it; every time he tries to drink, the water recedes, leaving only the ground he stepped on. Above his head are fruit trees, but every time he reaches out, the wind blows the fruits away from him. He is punished with eternal hunger and thirst. In our era of new conservative, alt-right, and populist dictators, what can be more timely than a kingly portrait trapped between power and control that is never satisfied and never reaches satiation?



Tantalus'un Kolları / Arms of Tantalus, 2022
Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalem / Ink pen and colored pencil on paper with CNC cut frame
Resim / drawing: 70,5 x 52 cm, 90 x 70 cm (çerçevesiz / framed)





İlişkisel Varlığın Düzenli Düzensizliği

Hajra Haider Karrar

Erinç Seymen'in çalışmaları, günlük küçük saldırganlıklardan ulusal ve küresel ölçekte sınıf, cinsiyet ve kimlik temelli yaşanan makro saldırganlıklara kadar, derinden, iç içe geçmiş sosyal düzenlerin ve otoriter sistem baskılarının bir gözlemi ve eleştirisi olarak görülebilir. Bu kategorilere yönelik ayrımcılıklar, otoriter güçlerce toplulukları bölüp zayıflatarak üstünlük ilan etmek ve bunun kontrolünü sağlamak amaçlı bir taktik olarak kullanılmaktadır. Ulus devletler tarafından benimsenen kolonyal ve neoliberal sistemler, bireyi refah ve büyüme vaadiyle izole etmiş ve ayrıcalıkları dışlama üstünden sağlamıştır. Bu durum, ilişkisel kimliklerin değer sistemlerini ve temellerini derinden etkileyerek bireyin insan ve doğa içeren toplumla olan bağını izole etmiş ve ayırmış; üstüne bu bağın evrilen karakteriyle uyum sağlama yeteneğini de etkilemiştir. Bu ayrılıklar aşamalı olarak oluşturulmuş ve İmparatorluk, ırk, etnik köken ve din temelli bölünmeleri stratejik olarak planlamıştır. Sermaye sınıf hiyerarşilerinin bilinçaltına yerleşmesiyle ülke içi ve iş gücü bölünmelerini oluşturmuş; ulus devlet ise tercih edilen ve öngörülen ulusal imajla uyuşmayan her şeyi yok etmeye veya göz ardı etmeye çalışarak homojenleşmeyi sağlamıştır. Bu tarihsel örneklerden her biri, kategorize eden, kutsallaştıran ve sıkı kontrol içeren katı bir düzeni saldırgan biçimde dayatmaya çalışmış; uyum sağlamayanları ve bu düzene sığmayanları dışlayarak ise kuşkuluları, korkuları ve direnişi beslemiştir. Azınlıkların kenarlara itilip silinmesinin devam ettiği bu içselleştirilmiş imparatorlukçu ve milliyetçi gündemde homojenleşme ve düzen oluşturma çabaları sürmektedir. Seymen ise eserlerinde çatışmalara, savaşlara ve kaynakların kötüye kullanımına katkıda bulunan, zorla yerinden edilmelerin artışı ve nüfusun önemli yüzdelere hareketlerini tetikleyen aynı güçlerin faaliyetleri sonucunda ortaya çıkmış; insanların bir arada var oluşuna uygun olmayan tehlikeli ortamları yansıtır. Bu ortamlar direnişi beslemekte, azalan kaynaklar ve sınırlı olanakları paylaşma konusunda artan bir korku ve güvensizlik ortamı yaratmaktadır. Söz konusu sistemlerin amaçladığı, herkesin üstüne sürekli olarak dayatılan ve agresif bir şekilde sağlanan boşluk, izolasyon ve yabancılaşma duygusu; dünya sakinlerinin derinleşen farkındalığı ve küresel bağlantı imkânlarına rağmen devam etmektedir.

*Kimin evi bu?
Kimin gecesi
Işıkları dışarıda bırakıyor böyle?
Söyle, bu ev kimin?
Benim değil.
Ben başka bir evin hayalini kurdum
Daha sevimli, ışıl ışıl.
Boyalı kayıkların geçtiği bir göle,*

*Bana açılan kollar kadar geniş tarlalara bakan.
Bu ev yabancı.
Gölgeleri yalancı.
Anlat o zaman, söyle,
Neden kilidi anahtarımaya uyuyor?'*

Seymen karmaşık formatlar aracılığıyla, heykel, resim, enstalasyon, video ve buluntu nesnelere içine alan geniş bir yelpazede; tarihsel ve mitolojik, geleneksel ve teknolojik referanslara atıfta bulunur. Bu referanslar aynı zamanda kendisinin metodolojilerine de yansır; bu metodolojiler tarihsel ile çağdaş olan, oyunbaz ile ciddi olan arasında köprüler kurar. *Kīpuka* adlı yeni solo sergisinde Seymen insanın (birlikte) varoluşunun dengersiz uyumunu tehdit eden fikirleri ve sıkıntıları detaylandırırken, sergi isminde yatan umudu vurgular. İnsan eliyle yaratılan felaketlerin aksine; Seymen bakışını doğanın döngüsüne, doğal afetlere ve bu afetlerin ertesine çevirmiştir. *Kīpuka*lar volkanik patlamadan sonra ortaya çıkar. Hawaii'ye özgü bu kelime, lav akışlarının denizinde kalan kara parçalarını ve adaları tanımlar. Her şeyin yok olduğu bu yeryüzü patlamasında hayatı sürdüren şey bu biyolojik rezervlerdir. Hawaii'nin zengin ve güçlü direniş kültüründe *Kīpuka*, 'hayatın ve kültürün müdahale olmaksızın geliştiği yer' olarak metaforik anlamda kullanılır.

Baskı ve şiddetin dayatılması, ayrıcalıkların dışlayıcı olmasına neden olur ve büyük baskı altında çözülmeye meyilli bir kutuplaşma yaratır. Bu patlayıcı kırılma, bir önceki yapılanmanın düzen olarak tanımlanması hâlinde düzensizlik olarak tanımlanır ve kaos yaratır. Öte yandan Glissant'ın takım ada odaklı okumasına göre kaos, bir doğal felaketi veya *Kīpuka*'nın ortaya çıkışını taklit eder: "Kaosun dili yoktur, ama sayılamayacak kadar çok dilin doğmasına yol açar. Bize de onların birleşim döngülerini, anlık momentumlarını, sapmalarının benzerliklerini anlamak düşer."² Bu beyan; bir baştan yazım olarak da okunabilir; seslerin, ifadelerin ve varoluş biçimlerinin çokluğunun zengin biçimde bir arada var olurken bir yandan bunların farklılıklarına kucak açan yeni ittifakların oluşmasına bir fırsat olarak da. Glissant'e göre "İlişki'nin hayal edilemez türbülansı", düzensizliğe ve nihayetinde patlamaya yol açar.³ Yeniden yapılandırılmaları ve dönüşümleri kaos içinde tutarlı kılan ve çeşitlilik içinde hayali değerlendiren şey ise ilişki'nin poetiğidir.⁴ Seymen'in tasvirleri, bu kaçınılmaz ayrılıkları

¹Toni Morrison, *Yuva*, Sel Yayıncılık, 2021

²Edouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010), 125.

³Glissant, *Poetics of Relation*, 138.

⁴Glissant, *Poetics of Relation*, 94.



Tanrılar ve Felaketler 1 / Gods and Disasters 1, 2022
Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalemi, müze cam
Ink pen and colored pencil on paper, museum glass
Resim / drawing: 36 x 30 cm, 70 x 65,5 cm (çerçevesi / framed)





ve kopuşları düşünürken direnişçi ve devrimci jestlerle dolu; bu durumun yankıları da metodolojilerinde ve araçlarında mevcut. Glissant'ın deyişle, "Her ilişki düğümündeki her düzensizlikte direnişin nasırlarını bulabiliriz."⁵

Seymen'in bir yıl arayla yarattığı muhteşem kâğıt çizimleri *Tanrılar ve Felaketler 1* ile *Tanrılar ve Felaketler 2*; serginin içinde birbirine bakan bir enstalasyon düzeninde sergilenir. Çeşit çeşit dünyevi düzene ev sahipliği yapar, görsel sözlükler üstünden bir kontrast oluşturur ve kavramsal önermeyi güçlendiren sanatçılara bir saygı duruşu sunar. *Tanrılar ve Felaketler 1*, çatışmaya girmiş iki tehlikeli varlık resmeder; ön planda kusursuz, neredeyse özenle düzenlenmiş görünen bir manzara yer alır. Sahil şeridi ve kara parçası birbirine denizle bağlanır. Ön plana yerleştirilmiş sahil şeridinde birkaç atlinın yanında denizcileri ve mal indiren tüccar gemilerini görürüz. Bu kompozisyon, göz alıcı renk paletinin görsel kontrastıyla daha da uyumsuz bir kimliğe bürünür. Canavar figürleri parlak sarı ve mavi renklerle betimlenmiş, iki rengin birleşiminden oluşan yeşile de ufak miktarda yer verilmiştir. Kompozisyon modern bir anime estetiği ile güçlendirilmiş, bu da canavarların kompozisyondaki üstünlük pozisyonlarını vurgulamıştır. Bu çatışmada gölgede kalmış görünen proletarya, şekillerini tanımlamak için kullanılan siyahın yokluğu ve varlığıyla biçim bulan 17. yüzyıl Avrupalı giysileriyle bezenmiştir. Başlarının üstünde olup biten, iktidar mücadelesi formunda yaklaşan kıyametin farkında değil gibi durmaktadırlar. Önceki serinin bir varyasyonu veya ilerlemesi olarak görebileceğimiz *Tanrılar ve Felaketler 2* ise merkezi konumuyla koca bir takım yıldızı hakimiyeti altına almış, kötü niyetli bir gülümseme barındıran, bataklık yeşili renkte tek bir kapsayıcı ve hâkim güç resmeder. Büyük bir atış topu da içeren iri yarı, yuvarlak şekliyle bir tankı hatırlatan tasvir; çevresine küçük dünyalar gibi görünen çok sayıda gözenekli ufak toplar saçsa da taşıdığı gevşek göbek kordonları buruşuk bağları ifade eder. Bu toplar veya bombaların varlığı, stratosferi kirlettikleri izlenimini vererek tasvire oldukça korkutucu bir atmosfer katar. Bir köprüyle denizin birleştirdiği kara parçalarına gündelik yaşamını sürdüren proletarya imgesi de eklenir. Proletarya yakında ortaya çıkacak dehşetten ya habersizdir ya da ona hazırlanmaktadır.

Bu görsel kolajlar, arka planda süregiden güç mücadelesiyle ilişkilendirilen, yaşamın sürdürülmesinin yükünü taşıyan işçiler tarafından köprülenen zamansallıkların çöküşünü içerir. Bu baskıcı güçlerin formlarını doldurmak için tercih edilen canlı renkler, Seymen tarafından isabetli kararlarla seçilmiş. Güç hiyerarşilerine, doğalarının ve gündemlerinin sürekliliğine işaret eder; komik sayılabilecek ama bir o kadar karanlık ve tehlikeli seyreden güçlerin grotesk doğası böylelikle iyice vurgulanmış olur. Özellikle proletarya pozisyonları, ayrıntılı monokrom tonal varyasyonlarla neredeyse gizlenmiş; her bir kişinin bireyselliği ile toplulukların sahip olduğu ve paylaştığı birçok dünya ve bilgi görünmez hâle getirilmiştir. Eski imparatorluklara ve mevcut emperyal güçlere ait olan Avrupa manzaraları seçkisi, muhtemelen Seymen'in tarafında bilinçli bir seçimi belgeler. Seymen başkalarını yutmak için yaratılan canavarların eninde sonunda kendi türlerini yutmak için de topraklarına döndüğünü ima ediyor.



Tanrılar ve Felaketler 2 / Gods and Disasters 2, 2023
Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalem / Ink pen and colored pencil on paper
Resim / drawing: 36,5 x 30,8 cm, 70 x 64,5 cm (çerçevesiz / framed)

⁵ Glissant, *Poetics of Relation*, 138.





Seymen, görüntünün ötesine uzanmasının yanında 17. yüzyılda taleple çalışan ve emekleri sömürülen isimsiz sanatçıların gravürlerini yeniden üretmiştir. Seymen, bu görselleri çoğaltarak ve yeniden dolaşıma sokarak sanatçıların emeğini ve yaratıcılığını tanır ve onlara yeni bir hayat bahşeder, görselleri farklı zaman dilimlerini kapsayan tekniklerin bir birleşiminde canlandırır. 14. ve 15. yüzyıl sonlarına ait Pers minyatür resim geleneğinden Siyah Qalam ile 19. yüzyıl sonu / 20. yüzyıl başı Avrupa Noktacılığını evlendirir. Bu teknikler, kompozisyona teker teker birer nokta veya renkli piksel ekleyerek kontür oluşturur. Her pikselde bir nüans gizlidir, mikroskobik incelemede kendi içlerinde düzensiz bir dünya barındırırken birbirine yakınlaşıp yeni yerleşimlerine kavuştuklarında bütünlük oluşturan bir formun akıcılığını alırlar. Seymen'in her figürü oluştururken gözettiği detaycılık ve özen, her bir pikselin taşıdığı gücün tanınmasını ve kabul edilmesini simgeler. Bu çizimleri kenarlardan içeri doğru çürümekte olan duvarlara yerleştirmesi, sergilenen ve özgür yoruma açık olan bu düzenli düzensizliğin yakaladığı çelişkileri ve yıkımı pekiştirir.

Dahası her bir çizimde deniz bağlantılı kara parçaları tasvir edilir. Burada özütüme açık bir ilişki olup olmadığı belirsizdir; ancak iki ayrıksı taraf arasında ilişkisel bir bağlantı mevcuttur. Glissant şöyle yazmıştır: "İlişkisel kimlik, ilişkinin kaotik ağında üretilir, filyasyonun gizli şiddetinde değil. Bundandır ki çeşitli etkileşimlerin kaosu içinde yeni bir dinamik düzen yatar. Bu düzen hiyerarşik veya katı değil, akışkan ve gelişkindir. Farklı varlıklar arasındaki karşılaşmalar ve ilişkilerle şekillenir, ancak otokratik varlıkları ve düşünce sistemlerini reddetme, yok sayma koşulu ile. İlişkisel kimliği tanımlayan şey dünya yaratımı değil; kültürler içindeki bağlantıların bilinçli ve çelişkili bir biçimde deneyimlenmesidir."⁶ Bu yeni düzende, kültürler ve kimlikler; değerinin içsel karmaşıklığına saygı duyan ve (farklılıkların mutlak şeffaflığının aksine) opaklığa izin veren, karmaşık ve doğrusal olmayan yollarla ilişki kurarak gelişebilir.

İlişkinin poetiği, Seymen'in ortaya koyduğu düzensiz piksellerin bağımsız doğasında yansıtılır. Bu pikseller akışkanlığı, esnekliği ve kendi seyreltmeden şekil değiştirme yeteneğini temsil eder; uyumsuz notaların birbirine bağımlılığı sonucunda karmaşık ve hayat dolu bir görüntü oluşturur.

*Benim olan bizimdir. Senin siperlerini miras alırım.
Bu takdir heyecanına ne denir,
Gözlerinin hüsranda gördüğüm
Bu minik abluka hâli ne olabilir?*

*Aramızdakine patinaj derim, alternatif bir para birimidir.
Bizim irinli coşkumuz
Beraberinde içten bir yıkım getirir*

*Bazı günler insanlar müebbet hapis gibi gelir.
Seni olduğun gibi sahiplenirim.
Senin olmanı istediğim gibi değil.⁷*

⁶ Glissant, *Poetics of Relation*, 16-18.

⁷ Momtaza Mehri, "Akhis & Afterthoughts (Part I)," *Bad Diaspora Poems*, (London: Jonathon Cape, 2023), 101





The Ordered Disorder of the Relational Being

Hajra Haider Karrar

Erinç Seymen's practice is an observation and critique of social orders and authoritarian systemic oppressions that are deeply entangled from minor everyday aggressions to the macro aggressions experienced collectively on a national and global scale based on class, gender, and identity. The devised segregations across these categories are a ploy by authoritarian powers for control to divide and weaken communities to ascertain domination. The colonial and neoliberal systems, that have been adopted by the nation states have isolated the individual with the promise of prosperity and growth, and the privilege in exclusivity. Deeply impacting value systems and foundations of relational identity, this has isolated and separated the anchoring connection of the individual with community that comprises of human and nature and the ability to align with its evolving character. These divisions have been gradually created in a series of stages, the Empire strategized division based on race, ethnicity, and religion; capital through domestic and labor divisions by embedding a consciousness of class hierarchies, and gender, and the nation state through the act of homogenization and erasing or obscuring everything that does not align with the preferred and projected national image. Each one of these historical instances has attempted to aggressively impose order, a regimented and rigid one that categorizes and canonizes, while ostracizing those who do not comply or fit in these neat confines nurturing suspicion, fear and resistance towards them. The efforts of homogenizing and creating order continue as an internalized imperial and nationalistic agenda where minorities are pushed to the margins and erased. In his work, Seymen reflects on the resultant hostile environments ill-suited for coexistence, created by these same forces that contrive conflict, wars, and depravity of resources that lead to an escalation of enforced displacements and triggered movements of significant percentages of populations. In return, it fuels resistance and further generates insecurity and fear of sharing limited opportunities and diminishing resources. Thus, the consistently enforced and aggressively ensured sense of hollowness, isolation, and estrangement for anyone targeted by these systems continue to fester despite the mechanics that enable global connectivity and deeper awareness of fellow residents of the world.

Whose house is this?
Whose night keeps out the light
In here?
Say, who owns this house?
It's not mine.
I dreamed another, sweeter, brighter
With a view of lakes crossed in painted boats,
Of fields wide as arms open for me.

This house is strange.
Its shadows lie.
Say, tell me why does its lock fit my key?¹

Through a vast array of complex formats that span across sculpture, painting, installation, video and found objects, Seymen cites historical and mythological, traditional and technological references that are also reflected in his methodologies that bridge the historical to the contemporary, from the playful to the serious. In his current solo exhibition titled *Kīpuka*, he expands on these ideas and afflictions that threaten the discordant harmony of human (co)-existence yet punctuates it with the hopeful proposition in the title of the exhibition. In contrast with humanly engineered catastrophes, Seymen has turned his gaze to the cycle of nature and natural disasters and their aftermath. *Kīpukas*, emerge in the aftermath of a volcanic eruption. This Hawaiian word describes spared patches of land or islands amongst a sea of lava flows. Where all else is destroyed by this terrestrial eruption, it is these biological reservoirs that survive and preserve life. In the rich and strong resistance culture of Hawaii, *Kīpuka* is metaphorically employed to signify an undeterred space where life and culture thrive without intrusion.

The imposition of suppression and violence inculcates exclusiveness of privilege creating a polarity that tends to implode under tense pressure. This explosive break is described as disorder if the previous structure is recognized as order and generates chaos. However, the archipelagic Glissantian reading of chaos mimics that of a natural disaster or rather the emergence of *Kīpuka* where, "Chaos has no language, but gives rise to quantifiable myriads of them. We puzzle out the cycle of their confluences, the tempo of their momentums, the similarities of their diversions."² It can be read as a reset, an opportunity to start anew with the formation of new alliances, where the richness of the multitude of voices, expressions and ways of being can coexist, and their differences celebrated. According to Glissant, it is 'the unimaginable turbulence of Relation' which leads to disorder and the ultimate eruption.³ While, it is the poetics of relation that makes the reconfigurations and transformations coherent in chaos and finds imaginary in diversity.⁴ Thinking through the inevitable eruptions and ruptures, Seymen's depictions

¹ Toni Morrison, *Home*, (London: Vintage, 2016).

² Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. by Betsy Wing (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010), 125.

³ Glissant, *Poetics of Relation*, 138.

⁴ Glissant, *Poetics of Relation*, 94.



Gençlik Neşesi / Jugendglück, 2022

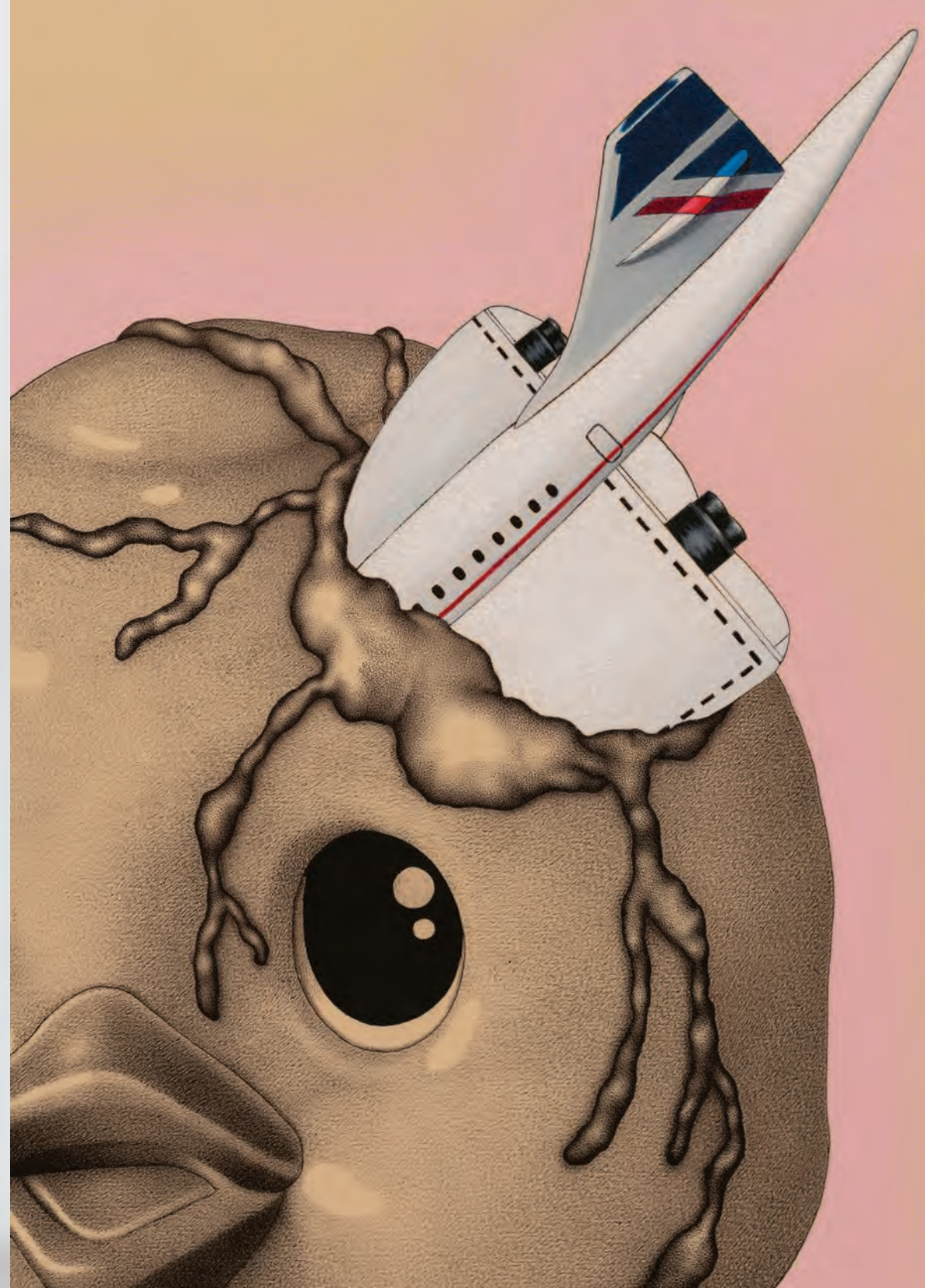
Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalem, CNC kesim çerçeve ile

Ink pen and colored pencil on paper with CNC cut frame

Resim / drawing: 39 x 31 cm, 245 x 54 cm (çerçevesiz / framed)







İsimsiz / Untitled, 2022

Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalemi, CNC kesim çerçeve

Ink pen and colored pencil on paper with CNC cut frame

Resim / drawing: 62 x 41 cm, 75 x 88 x 8 cm (çerçevesiz / framed)

capture these nuances with gestures of resistance and subversion that echo in his methodologies and mediums. In Glissant's words, "In every disorder at every node of Relation we will find callouses of resistance."⁵

Gods and Disasters 1 & Gods and Disasters 2, Seymen's exquisite drawings on paper created a year apart, are installed across from each other in the exhibition, hosting a range of temporalities, contrasting visual vocabularies, and a homage to the lineage of artists that strengthen and concretize the conceptual premise. *Gods and Disasters 1* depicts two animated ominous entities entangled in conflict, flanking the background of a pristine, almost curated landscape and shoreline connected by sea, the shoreline in the foreground is populated by sailors and merchant ships offloading goods with a few horsemen. This composition becomes further incongruous with the visual contrast of a striking color palette. The monstrous figures are rendered in bright primary colors yellow and blue, with hints of their composite, green supported by their proportions and a contemporary anime aesthetic further emphasizing their overpowering position in the composition. The overshadowed proletariat adorned with 17th century European garments finding form through the absence and presence of black used to define their shapes appear unaware of the impending doom unfolding above their heads in this tussle for power. In a variation or perhaps progression, *Gods and Disasters 2* presents a singular encompassing and dominating force in swamp green color hosting a malicious smile, encroaching the entire constellation with its central position. It's round bulky shape with a cannon resembles a tank as it emits a multitude of small porous balls that appear to be like tiny worlds yet the loosely hanging umbilical cords signify wrenched ties. The presence of these balls or bombs polluting the stratosphere embody a terrifying aura. The stretches of land connected by sea and a bridge with the proletariat immersed in quotidian life foreground this heaving figure either oblivious or preparing for the proceeding horrors.

These visual collages comprise a collapse of temporalities bridged by the workers carrying the burden of subsistence as the consistent struggle for power continues in the backdrop. This in addition to the vivid colors chosen to fill the forms for oppressive forces are careful decisions made by Seymen to signify the power hierarchies and the consistency of their nature and agenda, further amplified by the grotesque nature of these almost comical yet dark and dangerous forces especially as the proletarian positions in their intricate detail are almost obscured in monochromatic tonal variations, making invisible the individuality of each person and the many worlds and knowledges held and shared communally at land and sea. The selection of European landscapes, belonging to former empires and current imperial forces, appears to be a deliberate choice for Seymen, that seems to suggest that the monsters created to devour others eventually return to home ground to devour their own.

Though extending beyond the image, Seymen has reproduced the engravings of unnamed 17th century commissioned artists, exploited for their labor. By reproducing these images and bringing them back into circulation Seymen, acknowledges the labor and creativity

⁵ Glissant, *Poetics of Relation*, 138.



Yıl dönümü / Anniversary, 2023

Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalemi

Ink pen and colored pencil on paper

Resim / drawing: 39 x 24,5 cm, 33,5 x 43,5 x 3,5 cm (çerçevesiz / framed)



of these artists giving them a new life where their visuals are rendered in a confluence of techniques spanning across different time periods, Siyah Qalam from Persian miniature painting tradition from late 14th and early 15th century and marrying it with late 19th and early 20th century European Pointillism. These techniques entail contouring the composition by adding one dot or pixel of color at a time. Each pixel embeds a nuance, irregular on microscopic inspection it signifies an entire world within itself, while when placed close together, they adopt a fluidity of form creating a coherent image. The labored detail and care that Seymen invests in creating each figure denotes the recognition and acknowledgement of the power held in each independent pixel. The decision to install these drawings on dilapidated walls where the decay is spreading inwards from the edges enhances the contradictions and wreckage that are captured in this ordered disorder that sings freely to be interpreted.

Furthermore, each one of the drawings captures lands connected by bodies of water, it remains unclear if it is an extractive relationship or otherwise. However, a relational connection is present between two distinct sides. In Glissantian thought, “relational identity is produced in the chaotic network of Relation and not in hidden violence of filiation. Thus, amidst the chaos of diverse interactions there lies a new dynamic order, that is not hierarchical or rigid, rather fluid and evolving shaped by the encounters and relations between different entities, though only on the condition of un-prescribing, negating, and dismissing autocratic entities and systems of thought. It is the conscious and contradictory experience of contacts among cultures and not the creation of the world that define relational identity.⁶ In this new order, cultures and identities can thrive by relating in complex and non-linear ways that respect intrinsic complexity of the other and allow opacity (in contrast to absolute transparency of differences). The poetics of relation are reflected in the independent nature of the irregular pixels rendered by Seymen, that embody fluidity, elasticity, and ability to shapeshift without diluting themselves that allows the accommodation of discordant notes of interdependency resulting in a complex and vibrant image.

*What's mine is ours. I inherit your foxholes.
What to call this fizz of recognition,
This small stir of besiegement
I see in the crush of your eyes?
I name what is between us slippage, an alternative currency.
Our festering limerence.
A wreckage of intimate proportions.*

*Some days, community feels like a life sentence.
I claim you for what you are.
Not what I want you to be.⁷*

⁶ Glissant, *Poetics of Relation*, 16-18.

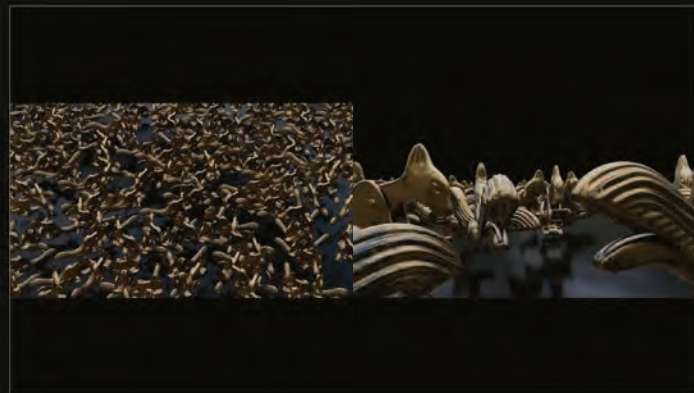
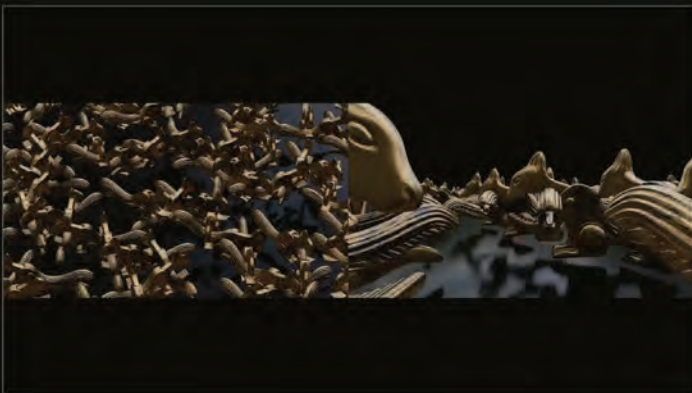
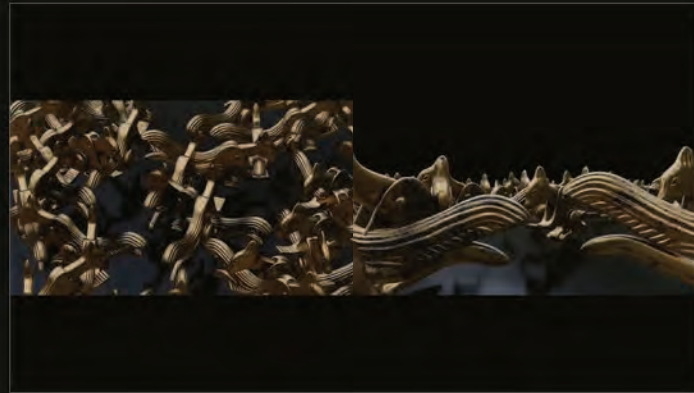
⁷ Momtaza Mehri, “Akhis & Afterthoughts (Part I),” *Bad Diaspora Poems*, (London: Jonathon Cape, 2023), 101.







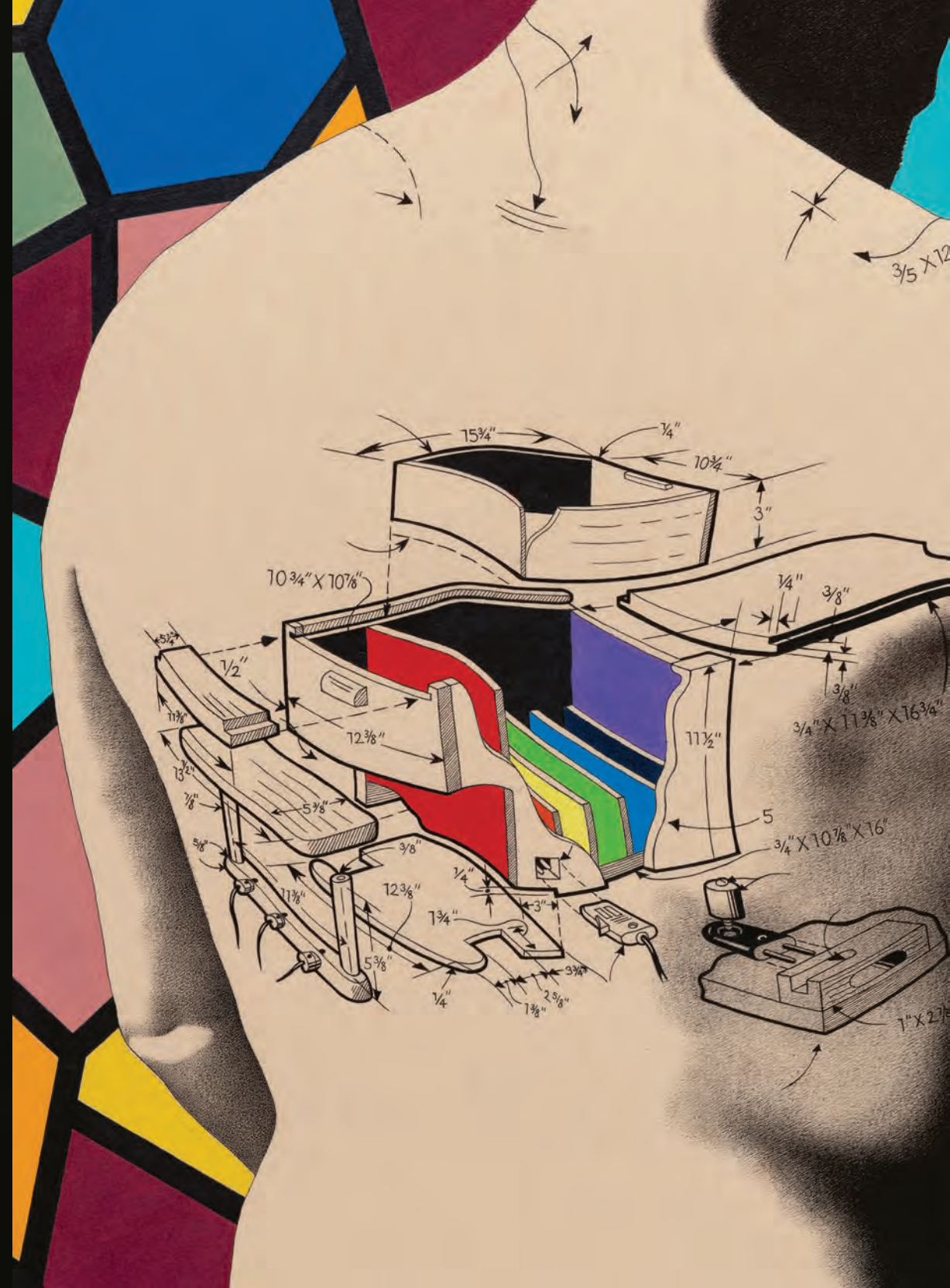
Herkes herkese karşı / Alle gegen alle, 2023
Video; bölünmüş ekran / split screen
1'30" sonsuz döngü / endless loop
Ed. 5 + 2 A.P.



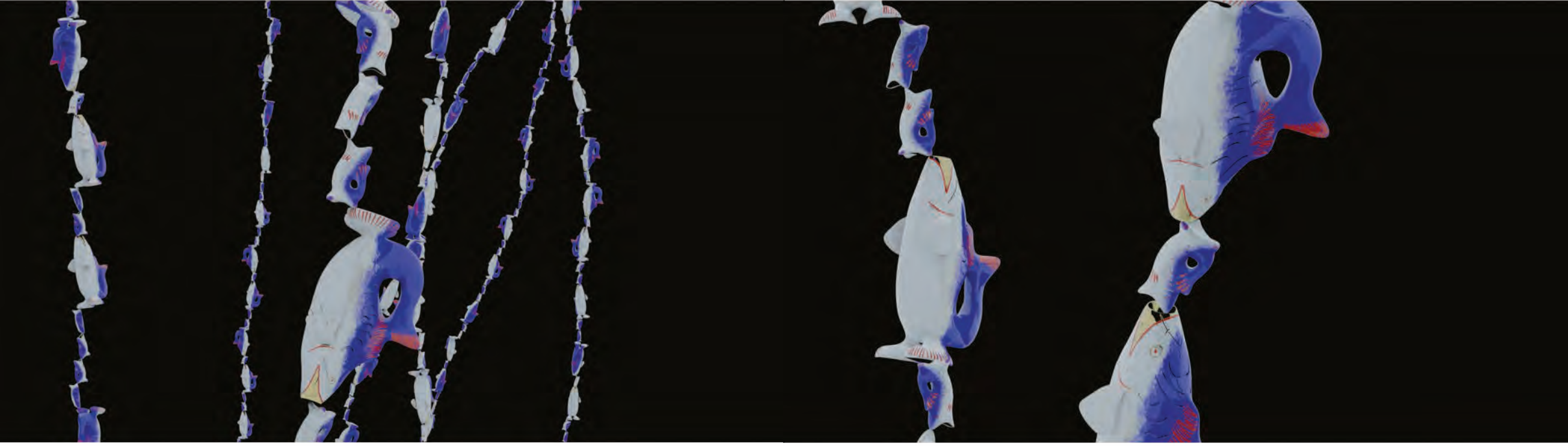


Plan C, 2023

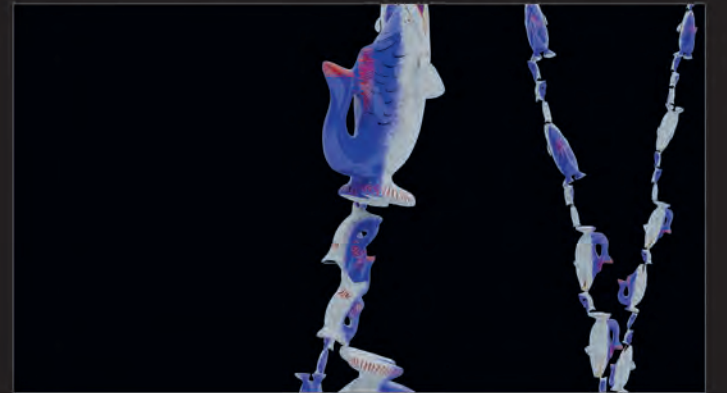
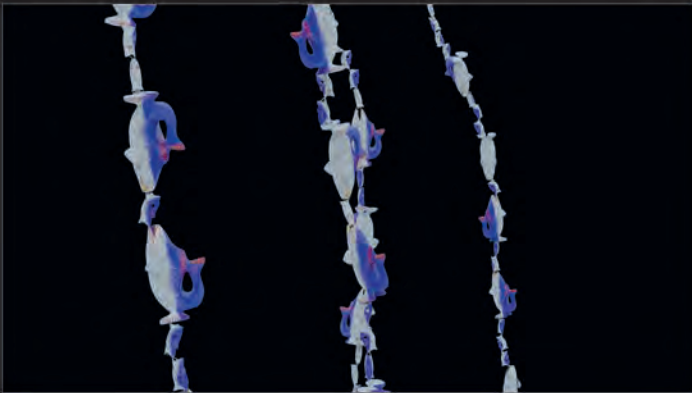
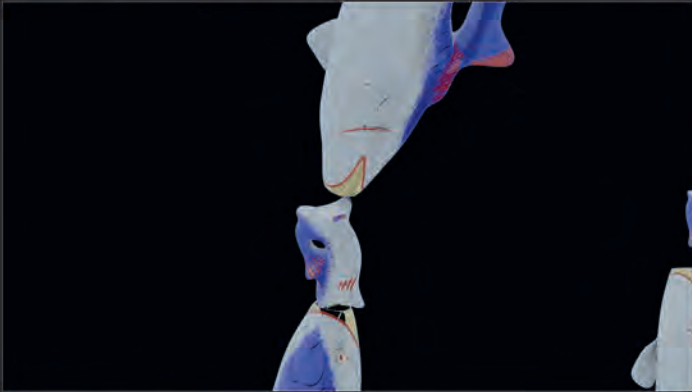
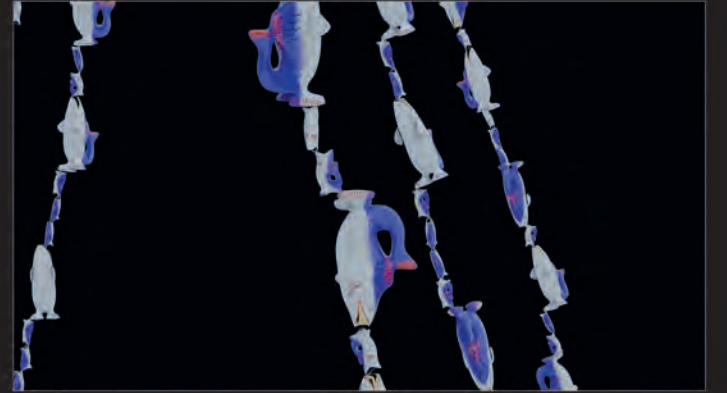
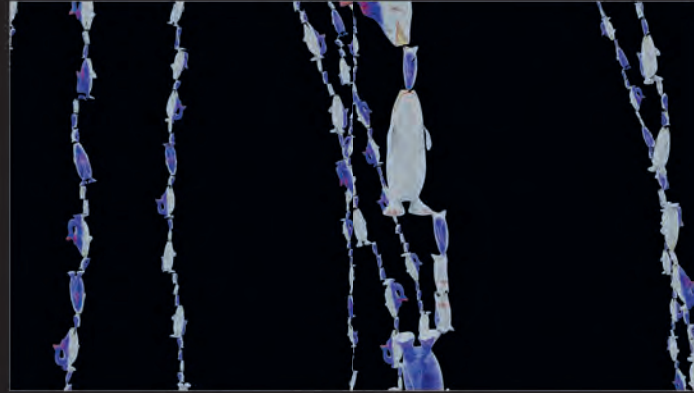
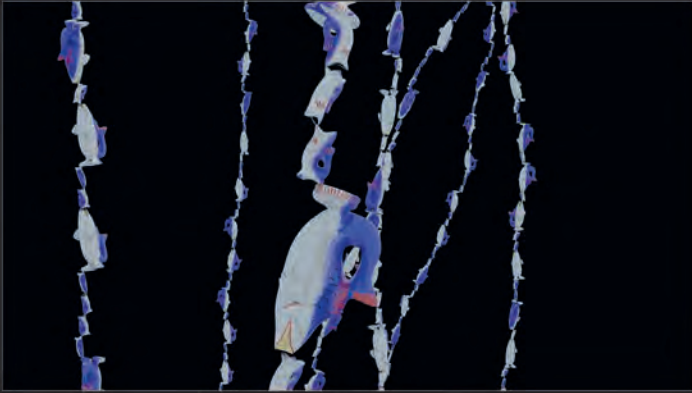
Kağıt üzerine mürekkepli kalem ve kuru boya kalemi, lateks eldiven ve ahşap manken
Ink pen and colored pencil on paper with latex gloves and wooden mannequin
Resim / drawing: 37 x 45,5 cm, 50,5 x 59,5 x 5 cm (çerçevesiz / framed)







Sigortalı / Insured, 2022
Video; bölünmüş ekran / split screen
1'23" sonsuz döngü / endless loop
Ed. 2/5 + 2 A.P.





MisPrintce, 2023
Kağıt üzerine ofset baskı / Offset printing on paper
64,5 x 43 cm (her biri / each)
Ed. 1/3 + 1 A.P.







Trubadurlar / Troubadours, 2024
Video
5'43" Sonsuz döngü / endless loop
Ed. 5 + 2 A.P.





Imprint

Erinç Seymen
Kıpuka

Zilberman İstanbul
18.05.2024-02.08.2024

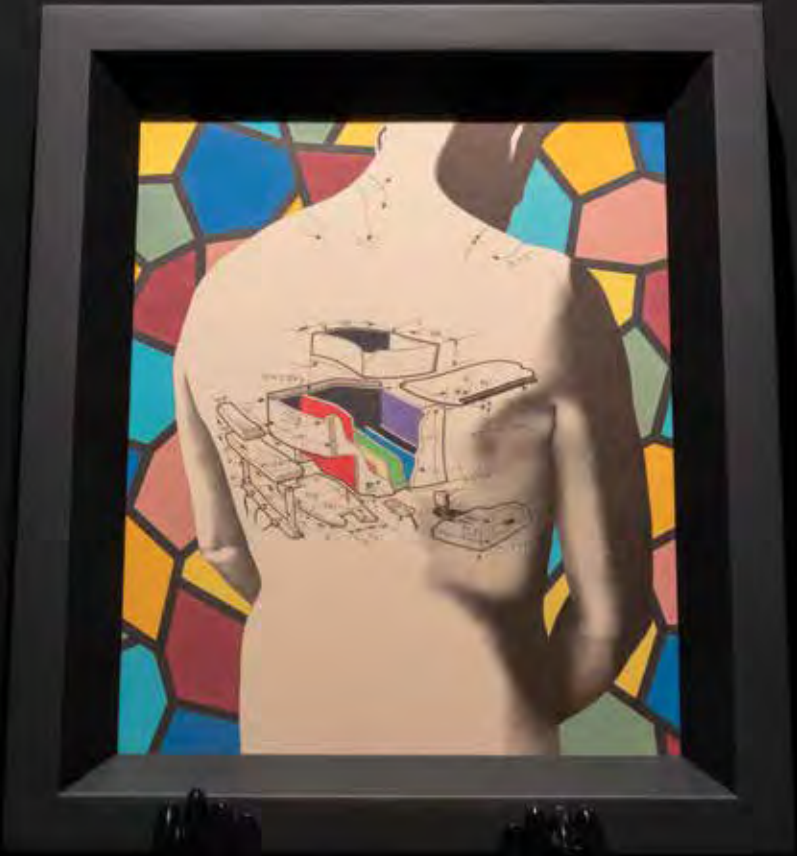
Metinler / Texts: Hajra Haider Karrar, Misal Adnan Yıldız
Çeviri / Translation: Deniz Ekim Tilif
Proofreading / Düzelti: Ece Ateş
Fotoğraflar / Photos: Kayhan Kaygusuz (syf/p.; 4-9; 14-19, 22-23; 26-31; 34-47; 50-63;
68-71; 76-81)
Tasarım / Design: Bülent Bingöl
Baskı Evi / Printing House: 12.matbaa
Huzur Mahallesi Ahmet Bayman Caddesi No:25 34396 Sarıyer/İstanbul
Tel: 0212 281 25 80 info@onikincimatbaa.com
Sertifika No / Certificate Number : 46618
Baskı Koordinasyonu / Printing Coordination: Gürem Özcan

88

Bu katalog 18 Mayıs 2024 – 2 Ağustos 2024 tarihleri arasında Zilberman tarafından düzenlenen, Erinç Seymen'in "Kıpuka" adlı sergisi için 500 adet basılmıştır. Tüm hakları saklıdır. Zilberman'ın izni olmadan bu kitabın hiçbir bölümü çoğaltılamaz, çevrilemez, bir erişim sisteminde saklanamaz veya elektronik, mekanik, fotokopi veya kayıt yoluyla başka herhangi bir şekilde iletilemez.

This catalogue is printed 500 copies for Erinç Seymen's exhibition titled "Kıpuka" organized by Zilberman between May 18, 2024 – August 2, 2024. This catalogue is published by Zilberman. All rights reserved. No part of this book may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior written permission of Zilberman.

© 2024, Zilberman



ZILBERMAN
ISTANBUL | BERLIN | MIAMI