

EINS

ZWEI

AYŞE ERKMEN

DREI

Inhalt

- 6 **Vorwort**
——→ Marc Gundel
- 8 **Ayşe Erkmen -
“My work is almost always
about sculpture.”**
——→ Rita E. Täuber
- 96 **Chronik**
- 98 **Entwurf für Heilbronn**
- 104 **Bio & Ausstellungsverzeichnis**
- 114 **Katalog der ausgestellten Werke**
- 116 **Dank**
- 118 **Impressum**

Vorwort

→ Marc Gundel

Die Vergabe des fünften Ernst Franz Vogelmann-Preises für Skulptur an die in Istanbul und Berlin lebende und arbeitende Künstlerin Ayşe Erkmen ist nur auf den ersten Blick überraschend, war sie doch in den vergangenen drei Jahrzehnten auf allen wichtigen (Skulpturen-)Ausstellungen mit einzigartigen, vielfach auf Zeit realisierten Werken vertreten.

Ganz anders verhält es sich mit einzelnen, in Sammlungen vertretenen oder auf dem Kunstmarkt verfügbaren Werken. Ihnen begegnet man sehr selten, und so drängt sich der Verdacht auf, dass sich die Künstlerin den Mechanismen des Kunsthandels bewusst entzieht. Darüber hinaus liegt es auch an der Arbeitsweise Ayşe Erkmens, dass eine Kluft zwischen der Bekanntheit ihrer Arbeiten und der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Person besteht.

Aus guten Gründen ist die Künstlerin also für den Ernst Franz Vogelmann-Preis für Skulptur prädestiniert: Sie beschäftigt sich bei eingehender Betrachtung mit originären bildhauerischen Themen, wie etwa dem Tragen und Lasten sowie mit der Erfahrung und dem Verhältnis von Körper und Raum. Zugleich gehen ihre Werke weit darüber hinaus und die mitunter spektakulären Einfälle, wie etwa die Transformation alltäglicher Gegenstände, verschleiern diesen Zusammenhang. Während sich Richard Deacon, Ernst Franz

Vogelmann-Preisträger 2017, als „fabricator“ bezeichnet hat, verfügt Ayşe Erkmen nicht mehr über ein Atelier im traditionellen Sinn. Und sie stellt als Künstlerin nichts mehr unmittelbar selbst her, folgerichtig existiert abgesehen von Einzelwerken, Zeichnungen und Editionen kein eigentlicher Fundus.

Sie beherrscht es vielmehr, spielerisch Räume mit wenigen Eingriffen zu verwandeln und Dinge „umzufunktionieren“. Es findet sich kaum eine (städte-) bauliche Situation, die Ayşe Erkmen künstlerisch nicht bewältigen könnte. Betrachtet man die Arbeiten für die Skulpturprojekte in Münster **Sculptures on the Air** 1997 und **On Water** 2017 sowie **Shipped Ships** für Frankfurt am Main 2001 scheint es, als suche sie geradezu die Herausforderung unwirtlicher Orte. Dort beschert uns die Künstlerin wie beiläufig einmalige Raum-Erfahrungen, und ihr gelingt es, den Blick für die Ambivalenz der alltäglichen Gegenstände und deren Wandlungsfähigkeit zu öffnen.

Zugleich stecken ihre unkonventionellen Interventionen voller Anspielungen auch zu aktuellen gesellschaftlichen und politischen Fragen. Ayşe Erkmen genügen wenige Eingriffe, wie beispielsweise die Installation eines über der Glasdecke des Taxispalais in Innsbruck schwebenden Felsblocks (**Stoned** 2003), um Situationen kippen zu lassen und umzukehren,

ohne kopflastig oder konzeptionell zu werden. Und mit sichtbarer Freude verwickelt sie den Betrachter in irritierend-unheimliche Situationen, wenn sich ihm etwa eine Wand im Ausstellungsraum unmerklich nähert und buchstäblich auf den Leib rückt, um dann wieder an ihren angestammten Platz zurückzukehren. Mit solchen Ideen und Eingriffen gelingt es ihr, Raum, Zeit und Körper in Ausstellungssituationen tatsächlich erfahrbar zu machen. Dabei besitzt ihr künstlerisches Vorgehen Methode und ist unverwechselbar, ohne dass ihre Werke auf eine Handschrift oder einen Stil festgelegt sind. Ayşe Erkmen macht Bildhauerei für Fortgeschrittene, die mühelos auch interessierte Laien umhauen kann.

Die Jury beeindruckte im positiven Sinne die Findigkeit der Künstlerin, mit ihren unberechenbaren skulpturalen Lösungen. Die Jury mit Prof. Franka Hörnschemeyer, Dr. Matthia Löbke sowie Prof. Rainer Metzger tagte unter Vorsitz von Dr. Georg Elben. Ihnen allen danke ich herzlich für die ebenso mutige wie programmatische Entscheidung bei der Preisvergabe.

Die Ausstellungsvorbereitungen fanden unter schwierigen Voraussetzungen statt, dennoch ist uns ein repräsentativer Überblick gelungen, der zentrale Werkideen von Ayşe Erkmen anschaulich macht. Dies ist das Verdienst der Künstlerin, die mit großer Empathie und Wärme sowie äußerst flexibel agierte. Zusammen mit Dr. Rita E. Täuber, die ebenso klug wie abwägend auf Veränderungen reagierte, bildete sie ein Gespann, das menschlich wie fachlich bestens harmonierte. Hierfür gilt beiden mein ergebenster Dank.

Iris Baars-Werner, Aufsichtsratsmitglied der Ernst Franz Vogelmann-Stiftung, danke ich für die konstruktive Begleitung der Preisvergabe sowie für wertvolle Anregungen und Unterstützung bei der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Ruth Reinwald, Vorsitzende der Ernst Franz Vogelmann-Stiftung, hält traditionell ebenso souverän wie engagiert die Fäden zusammen, sie ist das Herz der Stiftung und Spiritus Rektor dieser Erfolgsgeschichte. Ihr danke ich von Herzen und schließe die Mitglieder des Vorstandes Monika Reimann und Ortwin Herrmann sowie des Aufsichts-

rates Barbara Flosdorf-Winkel, Marion Kolb und Dr. Anton Knittel ein.

Im Haus haben Rose Field die kuratorische sowie Veronika Eichinger die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit tatkräftig unterstützt. Heike Mühl hat in bewährter Manier die Kunstvermittlung betreut. Andrea Golowin verantwortet die Gestaltung der Begleitpublikation, und wir führen die erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Snoeck Verlagsgesellschaft fort. Ferner danke ich der Galerie Dirimart in Istanbul für die großzügige Bereitstellung des Fotomaterials und nicht zuletzt allen, die an der Realisierung von Ausstellung und Katalog mitgewirkt haben.

Ich wünsche der Ausstellung viele interessierte Kunstfreunde aus nah und fern und wäre sehr dankbar, wenn die Realisierung des Entwurfs mit dem Arbeitstitel „Bojen“ von Ayşe Erkmen, die in diesem Frühjahr greifbar nahe war, 2021 in Angriff genommen und so die idyllische, im Neckar gelegene Heilbronner Inselfpitze um ein substanzielles Kunstwerk bereichert werden könnte.



Ayşe Erkmen → „Ich habe getan,
was sie (die Dinge) wollten.“



Ayşe Erkmen - “My work is almost always about sculpture.”

—————→ Rita E. Täuber

„Kunst bleibt nur Kunst, wenn sie die Erwartungen, die an sie gestellt werden, verändert.“ Seth Siegelau

„Ohne ein Atelier, keine Kunstproduktion“ heißt es in einem jüngst vom Bundesministerium für Wirtschaft herausgegebenen Ratgeber für junge Künstler. Die Konzept-Bildhauerin Ayşe Erkmen stellte dagegen 2013 gleich zu Beginn eines Künstlergesprächs vor Berliner Kunststudenten klar: „Sie sollten wissen, dass ich eine Künstlerin ohne Atelier bin.“¹ Die Werkauswahl, die sie im Anschluss ihren Zuhörern präsentierte, machte mehr als deutlich, dass es für ihre ungewöhnliche künstlerische Praxis weniger ein Atelier als vielmehr Partner und Experten braucht. Denn in ihren vorwiegend orts- und raumspezifischen Projekten nehmen u. a. Personenschleusen, Hubschrauber, Container- und Fährschiffe, Tierpräparate und Zeitschaltsysteme, leibhaftige Raubkatzen, Wasseraufbereitungsanlagen oder gar ganze Heizkraftwerke eine werkkonstituierende Rolle ein. Es handelt sich um wirkmächtige, ja geradezu



Hatten die ersten konzeptuellen Ansätze Künstler wie der in Paris lebende Sarkis und Altan Gürman geliefert, suchten ab den späten 1970er Jahren auch Istanbul Künstlergruppen wie *Sanat Tanımı Topluğu* mit u. a. Serhat Kiraz und Ahmet Öktem in Auseinandersetzung mit den westlichen Anti-Kunst-Konzepten die Grenzen der Kunst im türkischen Kontext zu erweitern. Den ersten konzeptuell-analytischen Manifestationen, mit denen man an die Öffentlichkeit trat, folgten bis 1987 turnusmäßige Ausstellungen wie die von der Akademie organisierte Ausstellungsreihe *New Tendencies* und die in Künstlereigeninitiative realisierte Reihe *Ein Querschnitt durch die türkische Avantgarde*. Neben Ayşe Erkmen waren inzwischen international bekannte Künstler*innen wie u. a. Füsün Onur, Gülsün Karamustafa oder Cengiz Çelik beteiligt, die in dieser Zeit, so Beral Madra, „jeder auf seine Weise in eindrucksvoller Form die konventionellen Kunstgattungen“ durchbrachen.¹² 1989 ist Ayşe Erkmen Mitinitiatorin eines neuen, betont konzeptuell ausgerichteten Künstlerkollektivs. Gezielt bezogen sie in ihrer schlicht A (1989), B (1990), C (1992) und D (1993) betitelten Ausstellungsserie auch jüngere Künstler mit ein. „In den

90ern sind wir als junge Künstler integriert worden“, so Halil Altındere, „eine Entwicklung, die Mitte der 80er Jahre begonnen hatte. Unsere Generation hatte in diesem Sinne Glück. So wurden (...) die ABCD-Ausstellungen organisiert und wir konnten daran teilnehmen.“¹³ All dies ereignete sich im Schatten der repressiven Auswirkungen des Militärputsches von 1980 in einer im Gegensatz zur Literatur mehr oder weniger unbeobachteten Nische.¹⁴





→ „Tatsächlicher Raum ist aus
sich selbst heraus viel kraftvoller und spezifischer als Farbe
auf einer ebenen Fläche.“ Donald Judd

Parallel zu diesen Aktivitäten mit ihren Protagonist*innen, die alle dazu beitrugen, dass sich die türkische Gegenwartskunst gegen Ende der 1980er Jahre internationalisierte, entwickelte auch Ayşe Erkmen die bis heute gültigen Parameter ihrer eigenwilligen künstlerischen Praxis. Mit genau hundert gewöhnlichen Steinen flutete sie 1981 nicht nur den Ausstellungsparcour der Akademie, sondern auch die dazugehörige Uferpromenade (S. 22-24). Wie beiläufig legten sich die mit primärfarbenen Klebestreifen am Boden „befestigten“ Stolpersteine der barrierefreien Kunstbetrachtung der ausgestellten Werke in den Weg. In unpräntiöser Weise radikal, verabschiedete sich Erkmen damit erstmals von einer rein objektfixierten Kunst und insistierte auf den Raum und das Räumliche als künstlerisches Material.

Dies zeigte sich 1985 in anderer Form ebenfalls im Rahmen der Schau *New Tendencies* in den **Imitating Lines**, eine Arbeit, die sie 2008 in ihrer ersten retrospektiv angelegten Werkschau im Hamburger Bahnhof in Berlin nochmals aufnahm und an die dortigen Gegebenheiten anpasste. Schlichte grünlackierte Linienelemente aus Stahl nehmen Maß und besetzen bzw. akzentuieren das Gefüge des Raumes und der ihn gliedernden Gegenständlichkeit an jenen Stellen, die mancher meist nur am Rande oder überhaupt nicht wahrnimmt (S. 26/27).

In ihrer Form folgen sie den Treppenstufen, den Stützen der Stellwände oder zeichnen die Höhe und Kontur des Sockels der klassischen Skulpturen nach. Es ist letztlich der Beobachtungsvorgang, das Wahrnehmen als solches, das sich hier im präzisen Herausdestillieren des „geometrischen Codes“ geradezu materialisiert.¹⁵ „Zeigen Sie den Wert einer einzelnen Linie im Raum“, hatte Şadi Çalık immer wieder von seinen Studenten gefordert. Ayşe Erkmen nahm ihn hier beim Wort.

Auf die Fragen, wie ihr direktes Umfeld damals darauf reagierte und ob sie mit derartigen Werken nicht das Skulpturale abgeschafft habe, entgegnete sie: „I guess, I was just trying to lighten it up,



Nachgebaute Stützpfeiler und Bodenbeläge ihrer Berliner Wohnräume wie nicht zuletzt filmisch festgehaltene Ausblicke aus dem Küchen- bzw. Wohnzimmerfenster bestimmten die Installation in der Galerie von der Tann (S. 35). In **Zum Haus** ließ Ayşe Erkmen das in ihrem Werk höchst selten zur Sprache kommende persönlich Private mit dem repräsentativ Öffentlichen zusammentreffen und reflektierte damit zugleich auch ihre aktuelle Arbeitssituation in Berlin.

Am Haus führte dagegen in den Stadt- raum, nach Kreuzberg, ins pulsierende Zentrum des türkischen Lebens in Berlin (S. 36/37). Eine Installation, die, wie es in der Rezension einer Berliner Programm- illustrierten hieß, unaufdringlich aufzeigt, wie „mit minimalistischen Mitteln eine Ahnung davon“ entsteht, „was ein kultiviertes Bemühen um Verständigung fordert“.²⁰ Auf der Fassade eines Eckhauses am Heinrichplatz wirkt die maßvolle Ordnung türkischer Schriftzüge aus der Distanz wie der Architektur zugehörige Ornamente. Aus der Nähe allerdings sind die Suffixe wie *-miş*-, *-müşsün*. oder *-müşüz*. nur jenen vertraut, die diese Sprache beherrschen. Erst in der Verbindung mit einem Verb ergeben sie Sinn. Vielleicht noch am ehesten mit dem deutschen Konjunktiv I vergleichbar, berichtet man etwas, was man nicht selbst, sondern nur durch Dritte erfahren hat. Das verweist auf die Tradition des Erzählens und insbesondere auf eine Erzählform, die auch in der türkischen Kultur offenbar zunehmend verloren geht. Obwohl Ayşe Erkmen anfänglich be-

absichtigt hatte, diese Arbeit nur auf Zeit anzulegen, kommunizieren die Schriftzüge bis heute mit der Straße, animieren Sprachkundige zum Erzählen, zur Reflexion und Selbstbefragung von Verlust und Identität und Sprachfremde zum annähernden Gespräch. „Wenn irgendwo“, so heißt es in Sten Nadolnys Roman *Selim oder die Gabe der Rede*, „dann wohnt der Widerstand im Erzählen, listig, schwer erkennbar, erst nach längerer Zeit wirksam. Erzählen widersteht der Eile.“²¹

Der Erzähler

„(...) Er schafft seinen eigenen Raum, seine eigene Zeit. Verkürzung ist der Tod des Erzählens, und davon überzeugt er früher oder später jeden. Die Ungeduldigen macht er geduldig, Fragestellern zeigt er heiter, was ihn selbst interessiert und was nicht - und lehrt sie zuhören. Wer bei ihm Kunst und Brillanz vermisst, der begreift nach einiger Zeit, dass es um die Sache geht, um die eine Sache, die immer der Gegenstand des Erzählens ist: das krause Detail, das scheinbar Unwichtige, Unvorhergesehene, das sich aus kleinsten Zufällen summiert und dann über alles entscheidet (...).“

—————> *Sten Nadolny, Selim oder die Gabe der Rede*



Ayşe Erkmen's Berliner Trilogie demonstrierte in der dargebotenen Vielfalt der künstlerischen Herangehensweisen die breite Palette der Eingriffsmöglichkeiten und erscheint aus heutiger Sicht wie die Ouvertüre zu dem, was sich daran anschließen wird.

Dabei sah sich Erkmen anfänglich wie die meisten aus vermeintlichen „Kunst-Peripherien“ stammenden Künstler*innen mit der westlichen Voreingenommenheit konfrontiert, die, wenn nicht Folkloristisches, dann doch bitte Missstände, Konflikte und politische Themenstellungen verhandelt sehen will. Die Kunst Ayşe Erkmen's bot und bietet von alledem nur bedingt etwas. 1994 an der Ausstellung *İskele* in den Ifa-Galerien Berlin, Stuttgart und Bonn, der ersten Schau türkischer Gegenwartskunst in Deutschland überhaupt, beteiligt, wurde ihre Arbeit denn auch als ein „Dialog ohne Schmusekurs“²² wahrgenommen. Dies bestätigte sich insbesondere in ihrer Einzelpräsentation **Der Weg** in den an einer stark frequentierten Bahnlinie gelegenen Bonner Galerieräumen. Minimalistisch vermaßen und besetzten leicht aufgesockelte Eisenbahnschienen den gesamten Galerieraum und schufen „eine Konstruktion von formaler Strenge mit großer skulpturaler Wirkung“²³. Die Filmszenen in den Monitoren an der Decke zeigten ausschließlich Gleise, aber keine Züge. Die hörte man draußen vorbeirauschen (S. 40).

Es wäre müßig, wenn nicht sogar falsch, an dieser Stelle weiterhin der Chronologie zu folgen, liest sich Ayşe Erkmen's Werk doch vor allem in Bögen,





offeriert mutierte Wiedergänger, Varianten und Transformationen. Gemachtes wie etwa **Das Haus** klingt lange nach und dennoch nie aus, leuchtet sprichwörtlich auch in späteren Jahren an anderen Orten immer mal wieder auf (S. 41). Ihre vornehmlich am gegebenen Ort und in der gegebenen Zeit erfahr- und sichtbare Kunst stapelt sich dementsprechend nicht in Lagerräumen, sondern findet ihren Niederschlag in Dokumentationen und Augenzeugenberichten. Neu hinzustoßende Konzepte reihen sich ein in ein vernetztes wie komplexes Bezugssystem und werden dabei zu *Weggefährten*, wie Ayşe Erkmen ihre Werkschau 2008 im Hamburger Bahnhof überschrieben hat. Diese innere Verwobenheit verrät nicht zuletzt ein Blick in ihr erst unlängst erschienenenes ebenso opulentes wie nonkonform gegliedertes Werkverzeichnis (S. 91). Projekte und Konzepte finden sich unter unterschiedlichsten Stichworten gleich mehrfach.²⁴

.Mit jeder Arbeit fange ich bei Null an. Sicherlich sind sie alle miteinander verbunden, aber welche mit welcher in welchem Zeitraum verbunden ist, ist nicht unbedingt offensichtlich. Manchmal manifestieren sich Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten Jahre später.²⁵

Manifeste „Gefahr“ signalisierte ein zweieinhalb Tonnen schwerer Felsblock aus den umliegenden Bergen im Taxispalais in Innsbruck. Bedrohlich schwebte er über der gläsernen Decke des der Künstlerin bei Projektstart zugeteilten leeren Ausstellungsraums (S. 42/43). **Stoned** war Teil der Ausstellung *Performative Installation* und zog die äußerste Konsequenz aus der thematischen Zielsetzung der Schau. Bereits das Titelwort, das „entsteint“, gesteintigt oder auch bekifft bedeuten kann, eröffnete ein verdichtetes Narrativ von existenter Bedrohung, regionaler Herkunft und halluzinatorischer Präsenz. Darüber hinaus rief der Fels in Materialität und Absicht seine frühen hundert „kleinen Freunde“ oder besser







„Störenfriede“ inmitten der Istanbuler Ausstellung ins Gedächtnis. Einige Jahre später stand der Tiroler Stein dann Modell für einen schillernden, auf dem Hochhausdach eines Bankgebäudes waghalsig wandernden Edelstahlblock (S. 46). Und in **Blue Stone** begegnete man 2019 einem weiteren Artverwandten. Diesmal war er bei Ausschachtarbeiten für das Istanbul Kunstgebäude Arter aus der Erde des vielleicht ärmsten Viertels Istanbuls herausgelöst worden und präsentierte sich - nun aber auf kostbaren Glasplanken - so, wie er sich die ganze Bauzeit über bis zur Eröffnung als auf seinen „Auftritt“ wartend gezeigt hatte: als sinnfälliges Memento (S. 44/45).

„It's possible to say a lot with few things, instead of little with many.“²⁶

Korrespondierendes findet sich auch in den augenscheinlich einfachsten Eingriffen. Ayşe Erkmen sind dies die liebsten Projekte, in denen sie so gut wie nichts in die gegebene Situation, in den gegebenen Raum einbringen muss.²⁷ Dabei entwickelt sie ihre Ideen durch „Erforschung und den Versuch, einen Raum zu verstehen. Indem ich aus, auf und unter den Raum sehe, seine Temperatur spüre ... (...) Seine Dimensionen sind wichtig, die Lichter, die Fenster, die Details im Raum, seine Funktion, für die er ursprünglich gemacht worden ist, seine Ornamentik usw.“²⁸ Oft sind es nur

einzelne einfache Gesten, durch die die Raumsituation neu ausgelotet erscheint. In einer den *Genius Loci* thematisierenden Schau der Kunsthalle Bern präsentierte sich im Eingangsbereich der Körper eines gewöhnlich im Untergeschoss verborgenen Lastenaufzugs gemeinsam mit den in Steintomben gefassten Heizkörpern als eine minimalistisch aufgefasste kubische Anordnung. Dazu wurde das Milchglas aus den dekorativen Rosetten der Oberlichtdecke entfernt



Ayşe Erkmen —————→ „Ich denke, das Kunstwerk sollte keine Antworten geben. Es sollte keine einfache Antwort auf etwas sein, sollte die Antwort auf seine Frage nicht kennen oder nicht zeigen. Letztlich soll die Arbeit keine Antwort auf die von ihr aufgeworfene Frage geben.“



→ „Von Skulptur, vom Ausstellen, vom Gefühl in der Luft zu sein, vom Leben, Wertvollsein, vom Informieren und Bescheidwissen, vom Sehen und Gesehenwerden, vom Übertragen und vom Wechsel.“ Ayşe Erkmen

ablehnte und sich zudem jeden weiteren für das Gelände des Domkapitels verbat. Ein Vorschlag betraf die eigenwillige Rosette der in den 1950er Jahren wieder aufgebauten Westfassade des Doms, die sie mit zwei gleich großen rotierenden Zeigern zur Uhr gemacht hätte, wobei die Zeiger mal ein Andreaskreuz, mal ein orthodoxes Kreuz bilden sollten. Er wurde mit der Begründung abgelehnt, „dass Frau Erkmen über die sakrale Symbolik der Rosette (...) keine Kenntnisse zu haben scheine“³⁷.

Der Luftraum gehört dagegen allen. Und so kreiste, inspiriert von Fellinis *La Dolce Vita* zwar nicht Christus angegurtet an einem Helikopter über den Dom und die Dächer der Stadt, sondern materielle Symbole ihrer Vergangenheit: kriegsbeschädigte Skulpturen aus dem Museumsdepot (S. 68/69). Unerbittlichen Wächtern gleich stand jede Einzelne solange auf dem dem Dom benachbarten Dach des Museumsaltbaus,

bis die nächste „Ablösung“ eintraf. Zumindest war dies der Plan. Denn die Störung eines Gottesdienstes durch den Helikopter löste bereits am Eröffnungswochenende einen nachfolgend zähen Rechtsstreit zwischen Domkapitel und Museum aus, der zugleich eine ganz grundsätzliche Debatte um den öffentlichen Raum und vor allem um die Frage, wem er gehört, provozierte.³⁸ „Von Skulptur, vom Ausstellen, vom

Gefühl in der Luft zu sein, vom Leben, Wertvollsein, vom Informieren und Bescheidwissen, vom Sehen und Gesehenwerden, vom Übertragen und vom Wechsel“, so umriss Ayşe Erkmen im Nachhinein dieses wohl doch sehr kräftezehrende Projekt.³⁹

Zwanzig Jahre später zum selben Anlass und am selben Ort blieb sie dagegen bewusst am Boden und konzentrierte sich auf den Münsteraner Stadthafen (S. 70/71). Auf versenkten Cargo-Containern wandelten nun die Besucher über das Wasser und führten zwei stadtplanerisch und sozial getrennte Bereiche von Freizeit und Arbeit zusammen. **On Water**









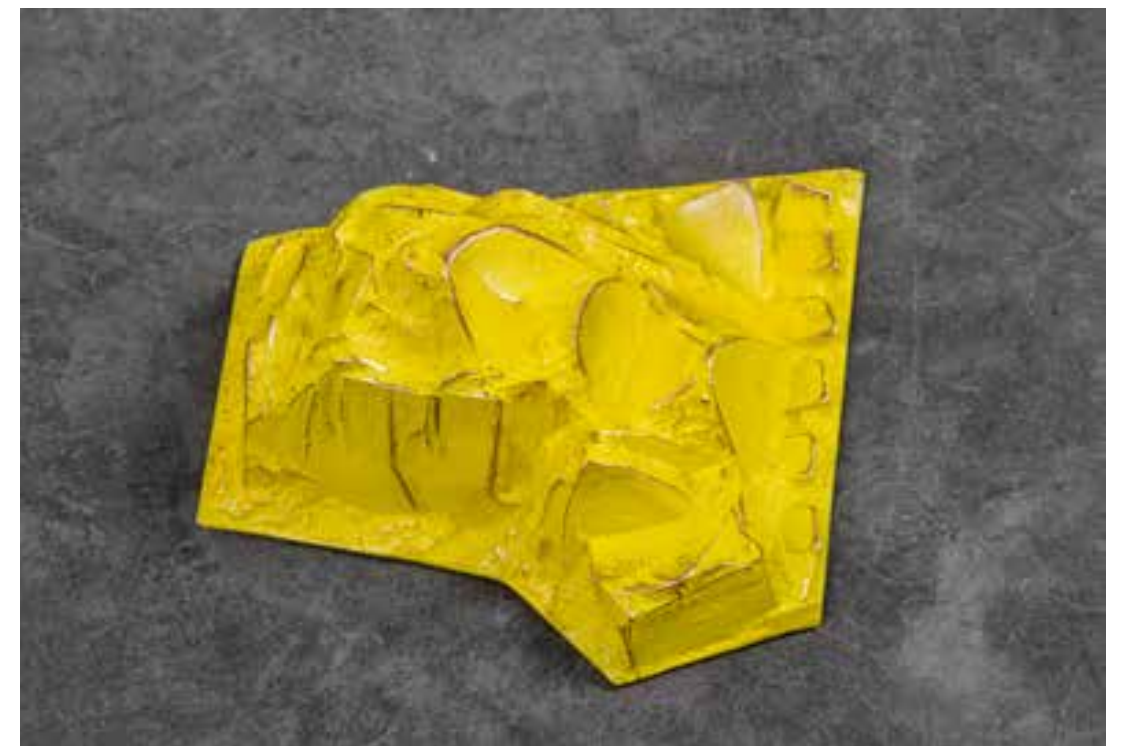
Einzelstücke konzipierten Plastiken (S. 82/83). Erzielt wird dieser Eindruck durch das Sandformverfahren, das zu den Gussverfahren der „verlorenen Form“ zählt, was bedeutet, dass die jeweilige Form nach dem Guss nicht wiederverwendbar ist. Normalerweise wird ein Modellstück in den Formsand eingelassen, dann entfernt, und der Abdruck wird ausgegossen. Ayşe Erkmen hob dagegen mit Spateln und Schaufeln kleine Gruben aus, schuf Hohlräume, in die die flüssige Bronze hineinläuft und dergestalt schließlich zu zerklüfteten „Berglandschaften“ erstarrt – aus nichts wird etwas.

Was hier allerdings besonders besticht, sind die verführerisch leuchtenden Farben, die so ganz vom üblichen Erscheinungsbild des verwendeten Materials abweichen. Dafür ursächlich ist die geheimnisvolle Alchemie des Patinierens, der tastende Umgang mit Laugen, Säuren und Feuer, wobei die Klaviatur der Pantone-Farben den Ton angeben sollte, der am Ende jedoch nicht getroffen worden ist – eben **Not the color it is** (Nicht die Farbe, die es ist).

Das ungemein faszinierende komplexe Verfahren, bei dem die chemischen Reaktionen nicht bis ins Letzte absehbar sind, fasste Erkmen in der vierteiligen Videoinstallation **ACID** in sanfte liquid-monochrome Bilder mit geradezu meditativer Qualität (S. 84/85). Zu sehen sind randgefüllte reizende und ätzende Laugen- und Säurewannen, auf deren smaragdgrünen oder sonnengelben schillernden Oberflächen sich ab und an die gelassene Geschäftigkeit des Werkstattbetriebs der Gießerei reflektiert. Diese Arbeiten, in denen Ayşe Erkmen im gleichen Maße unsichtbar wie präsent erscheint, machen einmal mehr deutlich, wo sie sich als Künstlerin im Zusammenwirken von Autorschaft, Werk und Prozess verortet: im Dazwischen.

Dazwischen

Diesen Zeitort verdeutlicht ein in der Türkei sehr populäres Märchen, *Goldlöffchen*, in dem ein namenloses kleines Mädchen im Haus einer Bärenfamilie für Unordnung sorgt und kurz nach seiner Ent-



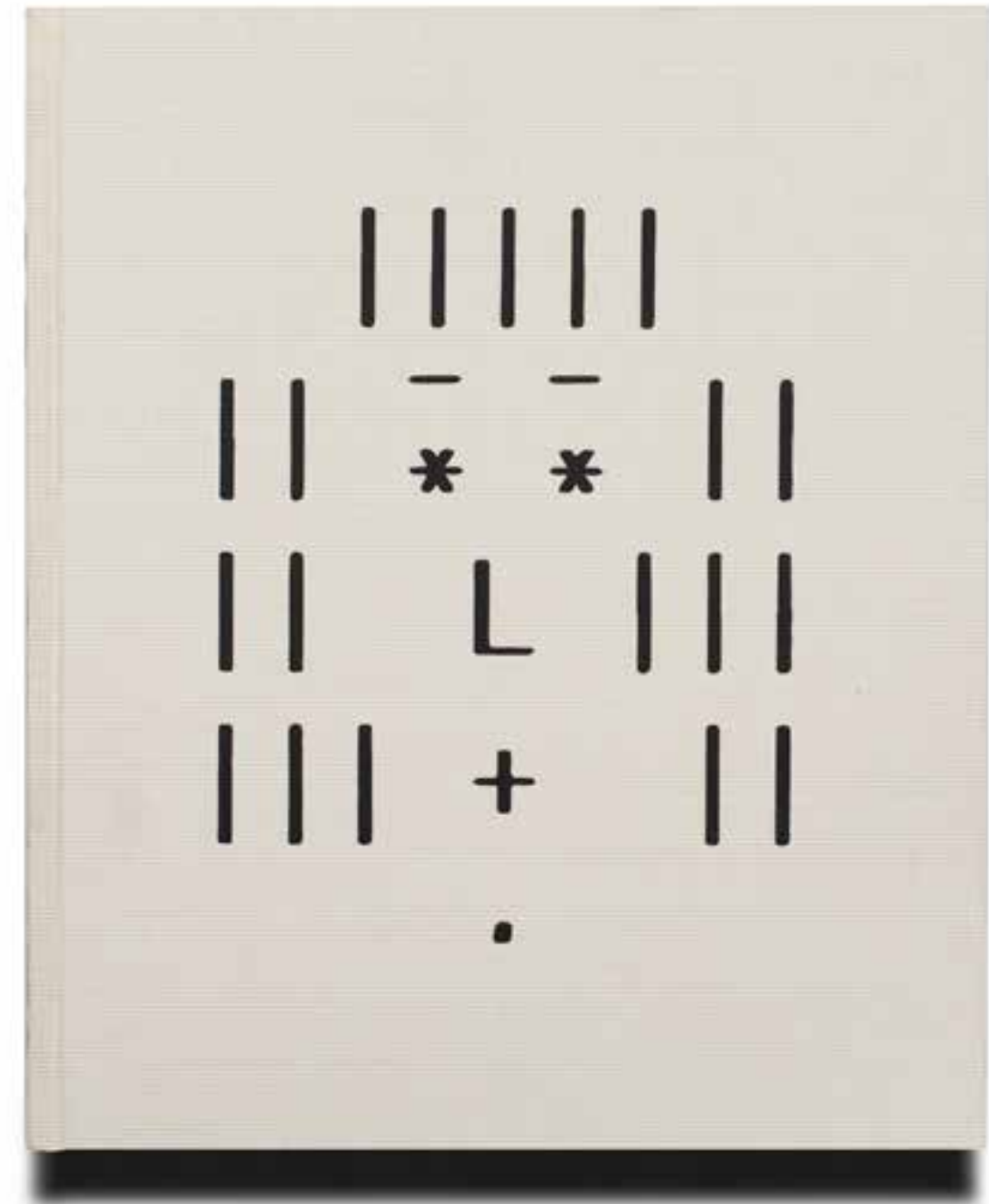




"I think the work of art should not provide answers. It should not be an easy response to something, should not know the answer to its question, or shall not show it. In fact, the work shall not give the answer to the question it raises."⁵¹

Ayşe Erkmens komplexe „Arrangements“, die spezifische Räume und Orte, Geschichte und Geschichten als auch Akteure auf unterschiedlichsten Ebenen zusammenführen, besitzen keine Wiedererkennbarkeit im Sinne eines Stils. Vielmehr stellt die Künstlerin in ihnen unbemerkte Beziehungen, das Übersehene und Beiläufige heraus und „entwickelt daraus eine Haltung zur Welt und ihren Erscheinungen“⁵². Ihre Kunst repräsentiert nicht, sie artikuliert. Es sind visuelle, physische und gedankliche Ereignisse, die einem zustoßen wie eine zufällige Begegnung. Wahlverwandt mit der Minimal- und Concept-Art, gibt sich Erkmens Kunst formal streng und zugleich befreit vom Ballast überforderter Sinngebungserwartung, schafft Erfahrungsräume und Erlebnisqualität. Eine Kunst, auf dem Skulpturalen fußend, die im Oszillieren zwischen Kunst und Nicht-Kunst die Wahrnehmung und das Denken herausfordert und Kommunikation fördert statt zu fordern.

Ayşe Erkmens Arbeitsweise, die sich auf Ort, Raum und Zeit konzentriert, kommen Retrospektiven nicht unbedingt entgegen. Der Bemerkung, dass sie „die Idee eines versammelten Rückblicks auf ihr Werk von Anfang an“ boykottiere, begegnete sie argumentativ mit dem Hinweis auf die prinzipielle Unabschließbarkeit: „Eine Retrospektive zu haben, schließt ein, dass man etwas in sich Abgeschlossenes gesagt hat. Aber ich habe nie das Gefühl, etwas abschließend gesagt zu haben. Und das will ich auch nicht. Ich glaube, ich habe kein Recht dazu. (...) Retrospektiven bedeuten ohnehin, dass der betreffende Künstler erwachsen geworden ist. Aber wer will schon erwachsen werden. Ich nicht. Ich arbeite mit Situationen. Mich interessiert das Leben.“⁵³



Impressum / Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
Ayşe Erkmen — Eins Zwei Drei
Ernst Franz Vogelmann-Preis 2020

This catalogue is published in conjunction with the
 exhibition

Ayşe Erkmen — One Two Three
Ernst Franz Vogelmann Prize 2020

18. Juli 2020 - 1. November 2020
Städtische Museen Heilbronn
Kunsthalle Vogelmann

Direktor / Director
 Marc Gundel

Ausstellung / Exhibition

Gesamtleitung / Conceptualization and Realization

Rita E. Täuber mit / with Ayşe Erkmen

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistance

Rose Field

Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations

Veronika Eichinger

Museumspädagogik / Education Department

Heike Mühl

Führungsannahme und Verwaltung / Guided Tours,

Registration and Administration

Anja Fuchs, Evelyne Kollmar, Sabine Rauch

Konservatorische Betreuung / Conservation

Sophie Richter

Technik und Aufbau / Technical Support and Installation

Ralf Haferkamp, Michael Zubke

Steger Exponatbau, Kassel

Mesaros Gerüstbau GmbH, Heilbronn

Tierpräparator Ludwig Krinner, Geiselhöring

NEISS detection GmbH, Berlin

Betriebsamt der Stadt Heilbronn

Hochbauamt der Stadt Heilbronn

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Editors

Marc Gundel mit / with Rita E. Täuber

Konzeption und Redaktion / Concept and Editorial

Supervision

Rita E. Täuber

Redaktionelle Mitarbeit / Editorial Assistance

Veronika Eichinger, Rose Field

Lektorat englisch / Copy-editing English

Rose Field

Gestaltung und Satz / Graphic Design and Typesetting

gruppe sepia, Heilbronn, Andrea Golowin

Gesamtherstellung und Vertrieb / Printed and Published by

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH

Nievenheimer Straße 18, 50739 Köln, www.snoeck.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication 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 permission of the publisher.

© 2020 Kunsthalle Vogelmann/Städtische Museen Heilbronn,
 Snoeck Verlagsgesellschaft mbH,
 Künstler und Autoren / Artist and authors

© 2020 Ayşe Erkmen
 Courtesy Ayşe Erkmen Archive, Istanbul

© VG Bild-Kunst, Bonn, 2020, für / for:
 Nic Tenwiggenhorn

ISBN 978-3-86442-330-7

Printed in Germany

Fotonachweis / Photo Credits

Roman Mensing, artdoc.de S. 68, 69, 70-71, 72, 73, 76; Hadiye Cangökçe S. 10, 59; FluFoto S. 44; Ayşe Erkmen Archiv S. 12, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 40, 47, 53; Anno Dittmer S. 33; Jerry Hardman-Jones S. 102-103; Jens Ziehe S. 36, 37, 67, 82, 83, 88, 89; Dirk Pauwels S. 41; Wolfgang Günzel S. 42, 43; Achim Kukulies & Joachim Schmidt-Dominé S. 46, 106; Stefan Altenburger S. 51; Kunstmuseum Bonn Archiv S. 52; dotgain.info S. 61, 84; Nic Tenwiggenhorn S. 62; Norbert Miguletz S. 65; Barbel Högner & Roman Mensing S. 72; Murat Germen S. 78-79, 81; Kay Riechers S. 92; Cemal Emden S. 105; Emre Erkmen S. 106; Andreas Süß S. 61
 © Ayşe Erkmen und die Galerie Barbara Weiss, Berlin S. 14, 15, 16, 82, 83, 88, 89

All images Ayşe Erkmen Archive, Istanbul, except S. 44
 Alle Abbildungen Ayşe Erkmen Archiv, Istanbul, außer S. 44

Abbildungsnachweis / Illustration Credits

Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, so werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

We would like to thank all copyright owners for their kind permission to reproduce their material. Should, despite our intensive research, any person entitled to rights have been overlooked, legitimate claims shall be compensated within the usual provisions.

Zitatnachweise / Sources Quoted

S. 8/9, 67, Fatoş Üstek. Ayşe Erkmen. Relatings II, Berlin 2008; in: <http://ayseerkmen.com/texts> (Abruf: 15.5.2020)

S. 21, Peter Herbstreuth, Ayşe Erkmen. Mißverständnisse sind Teil des Werks. Ein Gespräch; in: Kunstforum, Bd. 139, 1998, S. 279

S. 25, Donald Judd, „Spezifische Objekte“, 1965; in: Gregor Stemrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 58-73

S. 39, aus: Sten Nadolny, Selim oder die Gabe der Rede, München 1990, S. 410ff.

S. 48/49, aus: Emre Baykal (Hg.), Kat. Ayşe Erkmen. Whitish, Istanbul 2019, S. 8f. (Übersetzung d. Verf.)