A video still from the series 'one one two one two three: mirror I, 2021'. The scene is dimly lit, featuring a person's silhouette in the foreground, a blue projection on the wall, and a lamp with a translucent shade. The person is seated, and their shadow is cast onto the wall. The blue projection shows a similar scene, creating a recursive effect. A small rectangular opening is visible in the wall above the projection. The lamp is positioned to the right, casting a warm glow. The overall mood is contemplative and artistic.

from the series *one one two one two three: mirror I*, 2021
Video: 01'50"

Zeynep Kayan
one one two one two three

22 February – 23 April 2022
Zilberman | Berlin

Contents | Inhalt

- 17 **Zeynep Kayan – *one one two one two three***
Introduction by Lotte Laub
- 26 **Zeynep Kayan – *one one two one two three***
Einleitung von Lotte Laub
- 36 **Zeynep Kayan in Conversation with Mika Hannula**
49 Zeynep Kayan im Gespräch mit Mika Hannula
- 70 **Mood Swings: Dropping Something, Picking it up, and Dropping it Again**
On the Art of Zeynep Kayan
Alper Turan
- 80 **Stimmungsschwankungen: Etwas fallen lassen, es aufheben und es wieder fallen lassen**
Zum künstlerischen Werk Zeynep Kayans
Alper Turan
- 90 **Biographies of the authors**
Biographien der Autorinnen
- 92 **CV Zeynep Kayan**

Zeynep Kayan: *one one two one two three*

Introduction by Lotte Laub



from the series *one one two one two three: An attempt to read from Thomas Bernhard*, 2021
60 x 86,5 cm
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck

Zeynep Kayan's solo exhibition *one one two one two three* comprises videos and stills presented both individually and in series. The artist has over the years often referenced dance choreographies, for example the performance *Accumulation* by Trisha Brown, which the choreographer described as follows: "One simple gesture is presented. This gesture is repeated until it is thoroughly integrated into my kinesthetic system. Gesture 2 is then added. Gesture 1 and 2 are repeated until they are assimilated, then gesture 3 is added. I continue adding gestures until my system can support no further additions."¹ The title of the exhibition is in step with this rhythm of repeat and variation: *one one two one two three*.

This principle becomes apparent in the work *mirror I*, which acts as an introduction to the exhibition. The video shows a figure with a darkly shadowed face, seated on a chair – it is the artist herself. We see the figure from the front and, behind it to the side, the same projection again, as in a *mise en abyme*. We look at the figure in the projection at the front as it reacts to the acoustic impulses of the chair moving backwards behind it, before also sliding its chair backwards. The movement of the figure at the back is being imitated with a time delay by the figure at the front. It is a continuous moving back and reactive catching-up of the distance. Repetition plays a central role in Zeynep Kayan's works, or as Mika Hannula observed in discussion with the artist: "repeating forwards", "repeating as opening something up".

In the first room, we have a frontal view of this projection. We approach the video at the same time as both figures move backwards in an acoustic dialogue, as if retreating from the observer out of the exhibition. The first video sets the rhythm for the exhibition, a movement that draws the observer into the space and points beyond it. But we also see as observers that the space in the video behind the figure is limited. The retreating is in vain, or in Kayan's own words: "we want to retreat but then again not too far". Retreating, making room, opening up the space but also provoking confrontation – this leads into the theme of this exhibition. A parenthesis is opened and in the final room, where a video shows the artist behind the camera, it is closed; but here, too, the line of

¹ Trisha Brown: *Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, ed. by Hendel Teicher, Cambridge and London: MIT Press, 2002, p. 84.

vision leads outside the rooms or towards us as observers: we ourselves become an object of observation.

The videos can be playful: reduced and everyday gestures and noises are used, such as pressing, gripping, tapping, often with a self-reflexive mode inherent in them. The respective sections create tension between the seen and the expected, the movement and continuation observed in the presentation. Frontal camera perspectives level the spatial depth, but the sound in turn creates an illusion of space.

Kayan's starting material is moving images. Videos and video stills developed from them sometimes exist alongside each other, but sometimes only the video stills remain. Kayan subjects them to further processing: they are photographed from the computer screen or printed out using an old printer before being scanned in again. This leads to a reduced spatiality and puts the focus on the material condition of the surface and haptics. It becomes more difficult to access the motifs, moving as they do between figuration and abstraction.

Three black-and-white video stills photographed from the screen show the different moments of a movement: loose coils of black threads can be seen on a wall, their arrangement changing slightly from image to image. The person shown in profile – the artist herself – covers the lower section of the thread pattern with her extended right arm. In the other pictures, the right arm is no longer visible and the person's upper body and head have receded further to the left while the left hand is now protruding increasingly into the picture. It can now also be seen that the upper ends of the threads are attached to the wall and the lower ends are coiled around the fingers of the artist's left hand, so moving the hand alters the thread pattern. It is not possible to see if there are also threads attached to the artist's right hand, in which case the toing and froing of the artist's arms would change the pattern of threads rhythmically and yet with small variations. The artist is directing the image in a way that is similar to the Parcae in ancient mythology weaving the thread of life, which those affected are unable to see. In Kayan's work, it is the boundaries of the image section that are hiding the full picture from the observer's view. They can only reconstruct the continuity of movement from the moments captured.

Another work shows the artist and her shadow on the wall. There is a pool net, protruding into the image from the bottom edge, over her head. A motif is being captured in the literal sense of the word. The emphasised horizontal format resembles the dimensions of a cinema screen while the heavy black-and-white contrasts and shadow casts are reminiscent of Expressionist film. As with the video described at the beginning, the movement is pushing out of the image and the figure moving backwards is retreating from us, but is then stopped by the back wall barring any way out. Again like the video, the video still resembles a dream.

Zeynep Kayan systematically alters limited movement material and tries it out in consistently new variations that form part of a movement inventory and express different

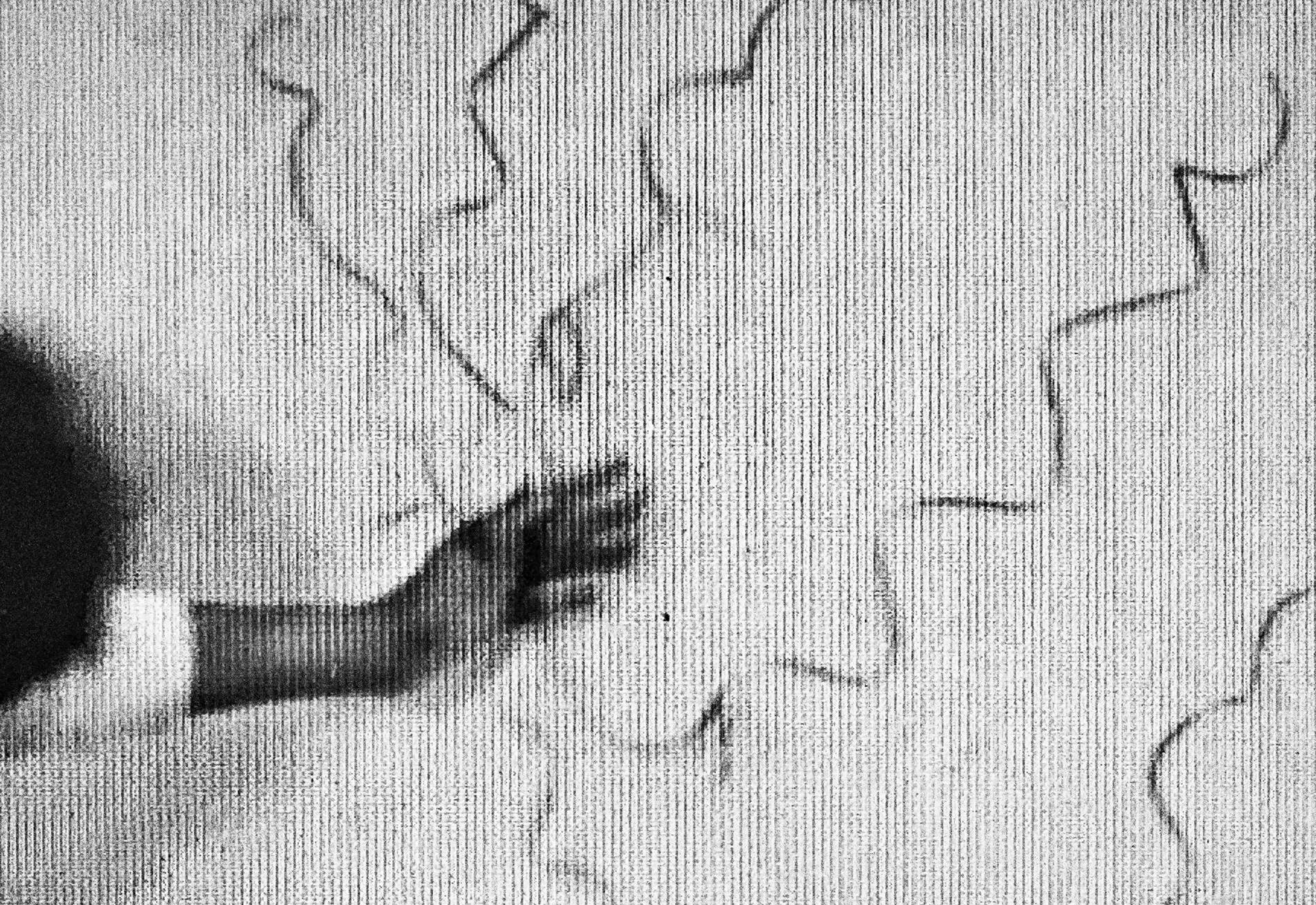
emotions, including also frustration, which is provoked if the movements are too complicated or the space too tight. Repetitions are often the result of wrong movements. Failure can lead to deviations and improvisation. When making fresh attempts, chance occurrences can often open up unexpected possibilities. Our every experiences are similar. It is recognition that gives rise to the inner cohesion of these works.

Translated from the German by Nickolas Woods

Next pages / nächste Seiten:
from the series *one one two one two three: rope II*, 2021
56 x 75 cm (each)
Archival pigment prints/Archiv-Pigmentdrucke







Zeynep Kayan: *one one two one two three*

Einleitung von Lotte Laub

Zeynep Kayans Soloausstellung *one one two one two three* versammelt Videos sowie Stills, die einzeln sowie in Reihungen präsentiert sind. Die Künstlerin hat sich im Laufe der Jahre oft auf Tanzchoreografien bezogen, zum Beispiel die Performance *Accumulation* von Trisha Brown, die die Choreografin wie folgt beschreibt: „Eine einfache Geste wird gezeigt. Diese Geste wird wiederholt, bis sie vollständig in mein kinästhetisches System integriert ist. Dann wird Geste Nr. 2 hinzugefügt. Geste Nr. 1 und Nr. 2 werden wiederholt, bis sie assimiliert sind, dann wird Geste Nr. 3 hinzugefügt. Ich füge weiterhin Gesten hinzu, bis mein System keine weiteren Ergänzungen mehr unterstützen kann.“¹ Diesem Rhythmus von Wiederholung und Variation entspricht der Titel dieser Ausstellung: *one one two one two three*.

Deutlich wird dieses Prinzip an der Arbeit *mirror I*, die als Einführung in die Ausstellung fungiert. Ein Video zeigt eine Figur mit dunkel verschattetem Gesicht – es ist die Künstlerin selbst – auf einem Stuhl sitzend, aus frontaler Sicht, und seitlich hinter ihr die gleiche Projektion noch einmal – wie in einer *mise en abyme*. Wir blicken auf die Figur in der vorderen Projektion, die auf den akustischen Impuls des Stuhlrückens hinter sich reagiert und ebenfalls den Stuhl nach hinten rückt. Die Bewegung der hinteren Figur wird von der vorderen Figur zeitversetzt imitiert. Es ist ein stetes Zurückweichen und reaktives Aufholen der Distanz. Repetition spielt in den Arbeiten von Zeynep Kayan eine zentrale Rolle, bzw. wie es Mika Hannula im Gespräch mit der Künstlerin beobachtet hat: „repeating forwards“, „repeating as opening something up“.

Im ersten Raum blicken wir frontal auf diese Projektion. Wir gehen auf das Video zu, zugleich rücken beide Personen in einem akustischen Dialog zurück, als würden sie vor dem Betrachter zurückweichen, aus der Ausstellung hinaus. Das erste Video ist wie der Taktgeber für die Ausstellung, eine Bewegung, die in den Raum hinein zieht und über ihn hinaus weist. Als Betrachter sehen wir aber auch, dass der Raum in dem Video hinter der Figur begrenzt ist. Das Zurückweichen bleibt vergeblich, bzw. Kayan spricht selbst davon: wir wollen zurückweichen, aber doch nicht zu weit. Zurückweichen, Platz schaffen, den Raum öffnen, aber auch Konfrontation herbeiführen – das führt in die Thematik dieser Ausstellung.

¹ Trisha Brown: *Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, hrsg. v. Hendel Teicher, Cambridge und London: MIT Press, 2002, S. 84.

Es wird eine Klammer geöffnet und im letzten Raum, wo ein Video die Künstlerin hinter der Kamera zeigt, wird die Klammer geschlossen; aber auch hier führt die Blickrichtung aus den Räumen hinaus, bzw. auf uns Betrachter zu: wir selbst werden zum Gegenstand ihrer Betrachtung. Die Videos können spielerisch sein, es sind reduzierte und alltägliche Gesten und Geräusche, die verwendet werden, wie drücken, greifen, klopfen, dabei ist ihnen oft ein selbstreflexiver Modus eigen. Aufgrund der jeweiligen Ausschnitte entsteht eine Spannung zwischen Gesichtetem und Erwartetem, beobachteter Bewegung und Fortsetzung in der Vorstellung. Durch frontale Kameraperspektiven kommt es zur Nivellierung der Raumtiefe, aber der Ton erzeugt wiederum Raumillusion.

Kayans Ausgangsmaterial sind Bewegtbilder. Videos und daraus entwickelte Videostills bestehen manchmal nebeneinander, manchmal bleiben aber auch nur die Videostills übrig. Kayan unterzieht sie einer weiteren Bearbeitung, sie sind vom Computerbildschirm abfotografiert oder über einen alten Drucker ausgedruckt und anschließend wieder eingescannt. Dies führt zu einer reduzierten Räumlichkeit und rückt die materiale Oberflächenbeschaffenheit und Haptik in den Vordergrund. Die Lesbarkeit der gedruckten Motive wird erschwert, sie bewegen sich zwischen Figuration und Abstraktion.

Drei vom Bildschirm abfotografierte Videostills, schwarzweiß, zeigen die verschiedene Momente einer Bewegung: auf einer Wand sind geschlängelte schwarze Fäden zu sehen, deren Anordnung sich von Bild zu Bild ein wenig ändert. Die in Seitenansicht dargestellte Person – die Künstlerin selbst – deckt mit ihrem rechten ausgestreckten Arm den unteren Teil des Fadenbildes ab. In den anderen zwei Bildern ist der rechte Arm nicht mehr sichtbar, Oberkörper und Kopf der Person sind immer weiter nach links zurückgezogen, während nun die linke Hand zunehmend in das Bild hineinragt. Dabei zeigt sich, dass die oberen Enden der Fäden auf der Wand befestigt, die unteren Enden um die Finger der linken Hand der Künstlerin gewickelt sind. Durch Bewegung der Hand kann so das Fadenbild verändert werden. Nicht sichtbar ist, ob auch an der rechten Hand Fäden befestigt sind. In dem Fall würde das Fadenbild vom Hin und Her der Arme rhythmisch, und doch mit kleinen Variationen verändert werden. Die Künstlerin lenkt das Bild, so wie in der antiken Mythologie die Parzen den Lebensfaden spinnen, was den Betroffenen unsichtbar bleibt. Hier ist dem Betrachter durch die Begrenzung des Bildausschnitts die Gesamtansicht der Szene verborgen. Er kann nur aus den Momentaufnahmen die Kontinuität der Bewegung rekonstruieren.

Eine andere Arbeit zeigt die Künstlerin und ihren Schatten an der Wand. Ein Kescher, der vom unteren Rand ins Bild hineinragt, ist ihr über den Kopf gestülpt. Ein Motiv wird eingefangen im wörtlichen Sinn. Das betont horizontale Format gleicht den Ausmaßen einer Kinoleinwand, und die harten Schwarz-Weiss-Kontraste und Schattenwürfe erinnern an den expressionistischen Film. So wie in dem zu Anfang beschriebenen Video die Bewegung aus dem Bild hinausdrängt, die nach hinten rückende Figur sich uns entzieht, dann aber doch ausweglos gestoppt wird durch die Rückwand, erscheint auch dieses Videostill wie ein Traumbild.

Zeynep Kayan verändert begrenztes Bewegungsmaterial systematisch und erprobt es in immer neuen Variationen, die Teil eines Bewegungsinventars sind und unterschiedliche Emotionen ausdrücken, darunter auch Frustration, die hervorgerufen wird, wenn Bewegungen zu kompliziert sind oder der Raum zu eng ist. Wiederholungen sind oft die Folge falscher Bewegungen. Scheitern kann zu Abweichungen und Improvisation führen. Bei neuen Versuchen öffnen Zufälle oft unerwartete Möglichkeiten. Ähnlich sind unsere alltäglichen Erfahrungen. Durch Wiedererkennung entsteht die innere Geschlossenheit dieser Arbeiten.







Zeynep Kayan in Conversation with Mika Hannula

Mika Hannula: Let us start with the first of the works you have chosen for our conversation, a work called *chair*. How does a work like this begin for you? And what follows, what happens along from the idea to the finished work?

Zeynep Kayan: In the last two or three years, I got more and more interested in finding gestures through movements/acts. I was also concentrated on finding sounds through them, acts that make sounds, or sounds that accompany the acts. With this particular one, I just thought of this moment when somebody comes close to you and you do let them come close while actually you want to go away; so you also go away but not too far away, to a distance that they can still reach you. It is a bit of a helpless situation maybe, or a complicated feeling, maybe being unclear about our choices.

So this is how it begins. Then as an image I wanted to try it with heads with no faces to concentrate more on the act; I tried it both slow and fast to understand which is closer to the feeling I had in mind. The end was a surprise to me, as I myself was performing with my friend, we did not talk about the end, and when she was already at the end of the room, stuck, there was nowhere to jump for her anymore, I could not stop moving close to her, and she chose to jump on the same spot, and I still went close to her.

MH: How long do you work with and on an idea like this – the incubation time from one to the other? Or: how many takes?

ZK: It's different with each of them, and I believe the incubation time is a complicated thing in itself. Sometimes I feel like the idea and the realization of it happens very quickly, but then I find a note from two or three years ago that almost describes the same idea, sometimes so clear which I find scary, sometimes more vague with a few words, and that whole thing makes me feel like why I don't do it in the first moment. So I guess this is what incubation is really about! Sometimes there are no notes but a feeling that is incubated, which is harder to track back and be clear about its timing, and sometimes an idea just comes after I realize/perform something, right after that moment, the new one pops up.

How many takes it takes is also different each time. Usually it is one or two takes, but if I discover something in the moment, it takes more. Somehow if I ever want to make

it again with a better light, better speed and so on, even if I do it, I always go back and choose the first take. I guess this so called 'better' trial is necessary for a sense of relief.

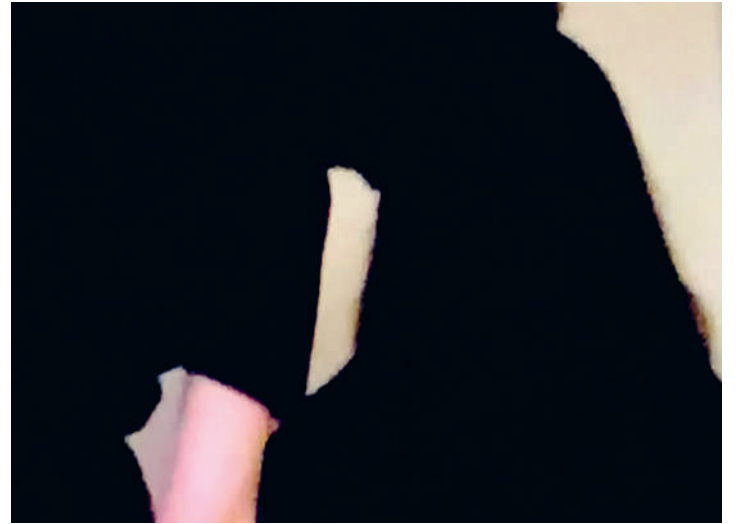
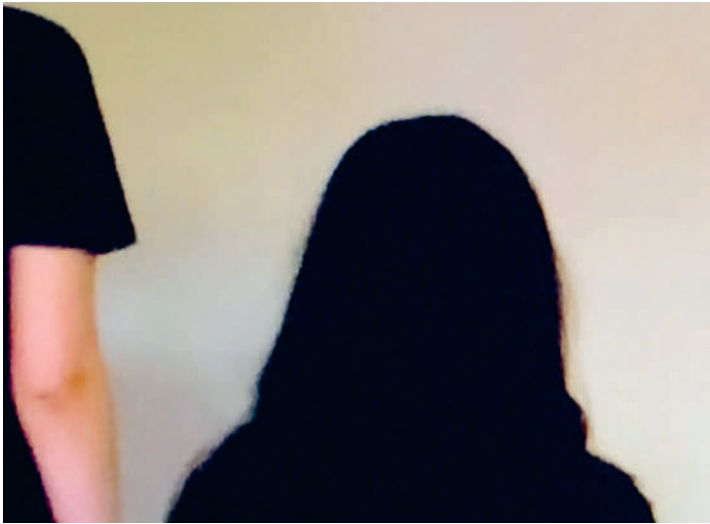
MH: Here, in the work, what we see, what we take part in is movement. And sure, it is about interaction, in-betweenness and interconnections. Something makes something else move. I began to wonder, letting my mind to wander: what kind of a sense of movement did you have in mind? What is its relationship to cause and consequence, impact and response – or action and passion, for example?

ZK: I had this helpless, trapped feeling of human relations in my mind, when you can't run away, while you do also look like you are running away. If you do this to me, I will do that to you, but I won't disappear. So yes, cause and consequence, impact and response is very close in this sense. And also fast and slow, soft and hard, as touching the head as an act is soft, it is just 'touching' the other, but the response is fast and furious, jumping in that moment, hopping, can't make it calm. So there is also the silence and sound, one head is in silence, the other one makes a lot of sound, so yes, again, in general a sense of opposition.

MH: Feeling high – got to get going, and keep on going on. Reminds me of an old song by a band called They Might Be Giants named *The Statue Got Me High*. What gets you high – during the process of working on and with the exhibition?

ZK: This is complicated! But most often this surprise discovery feeling gets me high! You know, when I feel this is something new, a new way that feels like it is opening up suddenly, although I know it took me long to reach there. I get excited when there is a 'change', it doesn't have to be something completely new, but a 'change' from where I used to be. So experiments, experimenting keeps me awake. But then it is also attached to many other things, not only and only my practice, but also the things I come across.

For example in the last years I got high by watching contemporary dancers, choreographers, theatre plays (Reza Abdoh), rituals, reading Simone Weil. I also always get high by listening to the same song on repeat, or by playing the keyboard and when suddenly it starts making sense.



from the series *one one two one two three: chair*, 2021
Video: 00'33"

With the exhibition process I get high when I remember a feeling from the working process, something like "this used to be my drive" and now it is at least a bit visible in the exhibition context. Because I feel it would never be an exact response, but the closer it gets, the higher I feel.

MH: The background context and reference for your show is Trisha Brown's choreography called *Accumulation*. What's in it for you? As in why can't you let go, why this sort of an obsession with it?

ZK: I was always and still I am very interested in repetition. I was first fascinated with the idea of re-photography, taking the same picture over and over again, from the computer screen with the dust on it, printing it from a bad printer scanning it again and so on. I was attracted to having "versions" of the same image, but then it was difficult to choose one, and how to show the process. In time, it turned out not just being a technique, but it started being a tool in the centre of my practice. And watching Trisha Brown's *Accumulation* choreography for the first time, I was mesmerized by how there is the repetition, there is the change, and there is the repetition again. It builds itself up right in front of you, which was the most inspiring part for me. It all happens at the same time: the process, the creation, the work itself, a wonderful mix. Is it the work or is it the process, and do I even care about it – I don't know.

But yes, I did always feel confused about why I keep trying to change the imagery and then in the end still I got to choose only one, or ten images, out of the whole process. This choreography I believe opened up a new possibility for me. And all this time, when I was trying to tell the choreography to people, I was using my hands to describe it and say "she makes it like this: one, one two, one two three", then it just stayed with me.

MH: Back to repetition, and two different kinds of repeating: repeating as a vicious circle of closing up, and on the other hand, repeating as opening something up; that is: repeating forwards. How can you avoid the other and turn the opening up in and through your process, your practice? Or: when is less more or just another bloody bore?

ZK: I think it becomes quite clear when you feel the desire to repeat. But then it's tricky when you record it, and you have to watch it over and over. So there is definitely a difference between performing it and watching it as a video. When you are in it you feel it more clearly, like no no no no no, this is closing up, and you simply leave it, or the opposite, you can't think of anything, it just takes you somewhere, and no questions, it is opening up.

But then how can you know which way you will go before you do it? I think there is no way out other than start doing it. Here, within the exhibition context, I try to treat the videos as elements of a scene or an atmosphere, so sometimes strangely enough I find a place for the ones that are closing up as well.

MH: Working alone or together. What's the difference in setup and procedure? Have you now, during this exhibition process, moved more towards including other people?

ZK: Yes, I did moved towards including more people this time. I was inspired by different sets of movement happening at the same time, and that's why I was even imagining more people but somehow it didn't happen.

So, when it is 'together', a combination of people, there is more chance of the unknown, the other can also think of something, guide you, and sometimes the energy between us creates something that I didn't plan. It is very interesting when this happens, but then working together requires more of a plan, to take into consideration what you need to wear, what items to use, as if you are sure of everything, which is never true and stressful for me. With myself only, it just literally comes out as an impulse, as a 'let's just try and see how it feels', which is more easy in practice.

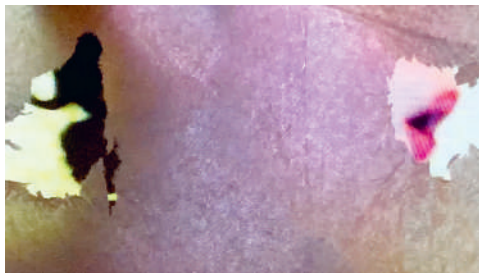
MH: The work *Accumulation* has a definitely a 'feel' of the minimalistic style and works of art that we relate with the experiments and times of the 70's, especially with East Coast US. And yes, you do have a certain or even very strong attraction to minimal moves and output – kind of a legacy that even goes way back to Keaton – doesn't it? Minimal as in reducing action, trying to go into the intensity of an act – its core – correct?

ZK: Yes, I am attracted to that, for sure, definitely. I'm right now thinking if it is also connected to what I can try without big productions, to keep on experimenting easily but probably it is more than that. All of a sudden this scene from Tarkovsky's *Nostalgia* comes to my mind, where a man is just trying to walk from A to B holding a candle that is lit up, so when the light dies, he goes back to where he started, light it up, try again, this goes on for several minutes, very slow, you start feeling like this man, taking care of the candle, with such concentration and will.

This is one of the most amazing scenes I have seen in my life, and I can say that it was so so so simple, yet so strong. Thinking of Tarkovsky, I guess it really is not about having the production capacity, but it is about concentration on the act that I am most inspired by. This scene was almost an act of faith, to make something possible without no matter what. It is how you put it, definitely to go to the core, trying to intensify, but maybe also I am attracted to discovering a simple act that actually means a lot.

MH: At what point in the process did you do this work, this duo of works called *mirror I* and *mirror II*?

ZK: That was the very beginning (numbers don't lie!!!) So that was really the first two, the one going back with the chair is *mirror I*, the other one is *mirror II*. It was also the time I was in a residency in Paris at Cité internationale des arts before Covid, and that was the time when I said to myself I won't take my camera with me, I would only use Photo Booth of my laptop and my projector to work only with video, and this idea worked very well in



from the series
one one two one two three:
tissue, 2021
Video: 01'05"

the end. It was the first time I had such a big empty wall, and I remember that the first thing I wanted to make was sound. The *chair* was very easy to make, it was already a noisy chair. And then having the projector with me, I wanted to project it just after I made it, and I realized I can even make more sound if I do the same movements again, exactly as you see in the video.

MH: Looking at these works, *mirror I* and *II*, it reminds me of the concept that we have discussed before: uncanny, or in Freud's German, *unheimlich*. What's your take on or relationship with this concept, you know, doing something we recognize, but doing it in a weird, strange, say, uncanny way?

ZK: A very difficult question! I wonder if I ever say to myself "this is going to be strange" before trying something, or if I feel it afterwards. For instance going back with the chair till I had to stop was totally about making a rhythm with 'something'. The light and the print on the wall were already there, of course I cared about the framing, but then I really had no feeling of strangeness, but rather I think it came to me afterwards, like "hmm this looks weird but good". I am not sure if this is what I'm aiming at, but perhaps, again, it might be that I am definitely attracted to the 'different', different than what I did before, what I saw till then, also including works of other people, I am attracted to the unusual, unsettling, disturbing in this sense, also to disturb myself.

MH: Another big, not to say huge issue: time. The time of doing it – and then experiencing it. How do you relate or address time in your work? Delayed, anticipated – out of time?

ZK: The time of doing it is usually much longer. Experiencing it, or choosing them as 'works' most of the time makes them shorter. Because sometimes there is many try-outs while doing it, without stopping, without thinking if it is working or not, and only then I have to think of that, and it gets shorter most of the time. I mean at least with the ones that happen unplanned. But sometimes I'm also conscious while doing it, I know that a part of this might become the actual work, which is a very strange and annoying feeling at the same time. Maybe it is a combination of both, in order to discover, I need freedom and time, but if I lose the boundary too much, I know it might not become a work and I have to save it for myself.

MH: Natural time – as in the duration it takes to do thing X or W. But is, then, the time of doing it the same as the duration of experiencing? This is not a trick question, but points to the descriptions of how to deal with time: delay, accelerate, underlie, anticipate and, well, for example, postpone it.

The question would be this: since you should not be lured by the idea of an authentic thing, time or action, how then to deal with the idea of time? Going for, focusing on intensity, integrity or entertainment?

ZK: I think in practical terms, the way that I know I want more than one video in a show, meaning I want things to move together at the same time on different screens, makes me

already limited with time. Maybe better to say, I imagined this hyper type of a surrounding that transforms, that has oppositions in itself, sound and silence, fast and slow, but then I am also attracted to small gestures, or better say short? Like when you drop something on the floor, and then sometimes you just drop it again exactly in the same way and it makes you laugh, and you pick it up immediately, you never wait, it happens very quickly. Sometimes only the action is what I am concentrated on, and I know already that there is loop technology, which would make it keep going like a machine, like snow right now in Ankara, its always there when I look outside the window and it gives me a feeling, the continuation of it, there is an intensity of that too.

MH: Let's change the location, a sort of side-step but go yet deeper into the context. Your connection to Turkish artist's from, well, let's say 80's and 90's. Anyone especially important for you – conceptually?

ZK: My two favourites are both painters, Deniz Bilgin and Yüksel Arslan. Deniz Bilgin is so special to me, I never get tired of looking at her same paintings, she has a world truly of her own. Yüksel Arslan is very famous, of course, and also famous for his working style, reading all the time and making his own paints. I also really like some of Füsün Onur's work, which is more conceptual, and there was a description of the work by her which stayed with me throughout the years. The title of the work was *Prelude* and she wants us to think of the work as silent music, and that the opening motif is hesitation, so precious to me.

MH: Okay, let's go back to Tarkovsky. What's interesting, for you, in his works? (I don't recall watching through one single of them – I always fell asleep. When younger, I had – through time – two so-called girlfriends who got really angry with me being such a moron while all I did was sleep sound and well.)

ZK: Hahaha! Where did you watch it? I think this is really important for a lot of films and partners count, too! I watched them on the biggest screen of my life, and I watched three Tarkovsky films in ten days. The first one was *Mirror* and I was blown away, but my favourite is *Nostalgia* for sure. Right after those days I also read his diary, and I think that made me feel very close to his spirituality, his relationship with the divine or whatever you want to call. Maybe this is too personal, but then his spirituality is also very obvious in his films I believe. He is also surreal in the sense that the way things go back and forth, the fact that there is no linear narrative, which also is very much like the way our minds work. You know, the intensity of the moments, characters' psychology, and that candle scene, is just wow for me. I also have to say, I was very touched after watching two hours of *Nostalgia*, and then the screen goes black and he thanks his mom.

MH: Tarkovsky – yes, that terror of slow slow motion went always with the Turku University film club, showing classics Saturday and Sunday, and well, Sunday was then full blown hang-over, for me, at least, and then when the lights went out, I followed the light – out. But that reminds me: I have actually visited the site, an old factory at the

harbour of Tallinn where they shot the scenes of *Stalker*. I did not fall asleep there, then. But with Tarkovsky – can we watch them without taking into account the desperation of the Soviet times? Can it travel in time – back and forth?

ZK: I watched "Stalker" on my computer and did not fall asleep either, and I remember even getting angry with Tarkovsky, how he could do 'that', I don't know how to describe 'that'. To me he is really not only about Soviet times, Russia and so on. Maybe the desperation feels familiar to me as I am from Turkey. But also some great art, I believe, gets rid of its context, culture, personality and all that, it just goes beyond and yes, for sure, then it can travel in time.

MH: Your show will have a combination of videos and photographs. Was it photo that you started with? What's your take on, relationship to showing photo now?

ZK: No, it all started with videos and the ones I shared with you are also screenshots from videos. Now my relationship is very complicated with photography, in a way it turned out to work like this: when a video fails, I try to look if there is a still I can take from that. Mostly I like the ones that feel like they are going to move – or that have a moving feeling. I feel like there must be something static, I don't know why I have this feeling. Is it a habit, or is it that I am scared, or is it really that I need something static as an interval – I am not sure.

MH: There is something about the stills, their static presence. They generate and create a very strong sense of melancholy – a sort of a distance to what has passed and what perhaps never will be – right?

ZK: I had a confusing time with the stills I made this time. I just remembered Yüksel Arslan again, the way he calls his paintings "artures", some name he made up himself because he didn't want to call them paintings. Funny that I also don't feel like calling these stills photographs, but rather statics or perhaps remnants. In the beginning I had an idea of having remnants from each video, a bit like backstage where you see the props more clearly. Then somehow there was not one still from each video and there were stills with no videos but they were still derived from this non-existing videos! That's why I guess they all have a feeling of movement and as, what do you call it, a sort of distance to what went past or by, which is also close to the feeling of a remnant, isn't it? They are also like documents of my trials that insist to exist.

MH: What's the fascination with Thomas Bernhard, the Austrian writer?

ZK: I guess I'm a fan! The first book I read from him was hypnotizing, I couldn't stop it, I felt like he is me or he is inside of me, or he used to be me? Obviously there is the repetitions that caught me, in all of his books, that are mostly brutal. They are mostly extremely negative but then also they make me laugh out loud cause it feels so true at the same time. Most of his books are just about a moment / a fact or two, but then that moment

stretches into an enormous epic monologue, somewhat like a spasm. No paragraphs, no mercy whatsoever in his books, you just go on and on and on. In the end maybe it is also only about a sensation, a sensation of delirium that also makes sense and you don't even wonder how. He just means so much to me, so, yes, I am a fan, an addict.

MH: Back to the works in the upcoming exhibition, and their numbers that serve and follow a decisive logic. But, well, just out of curiosity, do you have longer, more narrative names for them – like nicknames even?

ZK: I don't know why I'm doing it this way, seriously, with the numbers! I mean probably it is a way to continue to work and then I don't know how to differentiate one from the other, or why to name them one by one. But, of course, for myself I have private names, like the one with the chair, which I always think of with my friend's name, but that would be so unnecessary to mention. I am going to nickname them now, taking out the private names and feelings I have, yes, and here is also a list for now:

- 001: back to back // from the series *one one two one two three: mirror I*
- 002: hit the wall // from the series *one one two one two three: mirror II*
- 003: chair // from the series *one one two one two three: chair*
- 004: sing // from the series *one one two one two three: microphone*
- 005: spill the water // from the series *one one two one two three: glass*
- 006: torun // from the series *one one two one two three: shoes*
- 007: white dress /aggressive one // from the series *one one two one two three: pipe I*
- 008: cleaning // from the series *one one two one two three: fabric*
- 009: Thomas Bernhard // from the series *one one two one two three: an attempt to read from Thomas Bernhard*
- 010: branch // from the series *one one two one two three: branch*
- 011: hands // from the series *one one two one two three: hands*
- 012: tak tak tak // from the series *one one two one two three: chair II*
- 013: real aggressive one // from the series *one one two one two three: tablecloth*



from the series *one one two one two three: mirror II*, 2021
Video: 01'37"

Zeynep Kayan im Gespräch mit Mika Hannula

Mika Hannula: Lass uns mit dem ersten Werk beginnen, das du für unser Gespräch ausgewählt hast, eine Arbeit mit dem Titel *chair* (Stuhl). Wie fängt eine solche Arbeit für dich an? Und was folgt, was passiert zwischen der Idee und der fertigen Arbeit?

Zeynep Kayan: In den letzten zwei, drei Jahren habe ich mich zunehmend dafür interessiert, durch Bewegungen/Handlungen Gesten zu finden. Ich habe mich auch damit beschäftigt, Sounds auf diese Weise zu finden, Bewegungen, die Geräusche erzeugen, oder Geräusche, die die Bewegungen begleiten. Bei diesem hier habe ich an den Moment gedacht, wenn jemand sich einem nähert und man lässt die Person nah an sich heran, obwohl man eigentlich weggehen möchte; also geht man auch weg, aber nur ein kleines Stück, in eine Entfernung, wo die Person einen immer noch erreichen kann. Man ist vielleicht hilflos in der Situation, ein kompliziertes Gefühl, vielleicht ist man sich nicht im Klaren darüber, was man eigentlich will oder tun kann.

Das ist der Ausgangspunkt. Dann wollte ich es als Bild mit Köpfen ohne Gesichter ausprobieren, um den Schwerpunkt mehr auf das Tun zu legen. Ich habe es sowohl langsam als auch schnell ausprobiert, um zu sehen, was näher an dem Gefühl ist, das mir vorschwebte. Das Ende hat mich überrascht; ich habe selbst performt, mit meiner Freundin, und wir hatten gar nicht über das Ende gesprochen, und als sie schon am Ende des Raumes war, feststeckte, es gab keinen Platz mehr für sie weiterzuspringen, konnte ich nicht aufhören, ihr näherzukommen, und sie entschied sich, auf der Stelle zu springen, und ich kam immer noch näher an sie heran.

MH: Wie lange arbeitest du an so einer Idee – wie lang ist die Inkubationszeit von einem Stadium zum anderen? Oder: wie viele Aufnahmen?

ZK: Es ist jedes Mal anders, bei jeder Arbeit, und ich glaube, die Inkubationszeit ist an sich schon kompliziert. Manchmal fühlt es sich so an, als ob die Idee und die Umsetzung sehr schnell gehen, aber dann finde ich eine Notiz von vor zwei, drei Jahren, die fast die gleiche Idee beschreibt, manchmal so deutlich, dass es unheimlich ist, manchmal nur angedeutet, in ein paar Worten, und da merke ich, warum ich es nicht gleich mache. Ich denke, das ist es, wozu die Inkubationszeit gut ist! Manchmal mache ich keine Notizen und es ist mehr ein Gefühl, das ausgebrütet wird, da ist es schwieriger das nachzuvollziehen und die

Dauer zu bestimmen, und manchmal kommt mir eine Idee unmittelbar nachdem ich etwas verwirklicht/performt habe, direkt danach erscheint die neue Idee.

Wie viele Aufnahmen es gibt, ist auch jedes Mal anders. Meistens sind es ein oder zwei, aber wenn ich im Moment etwas entdecke, dann sind es mehr. Wenn ich es nochmal machen will, mit besserem Licht, besserer Geschwindigkeit oder so, dann nehme ich am Ende doch immer die erste Version. Vermutlich ist dieser ‚bessere‘ Versuch nötig für ein Gefühl von Beruhigung.

MH: Hier in dieser Arbeit ist das, was wir sehen, woran wir teilhaben, Bewegung. Und sicherlich geht es um Interaktion, um das Dazwischen-Sein und Querverbindungen. Etwas löst die Bewegung von etwas anderem aus. Ich habe meine Gedanken schweifen lassen und habe mich gefragt: An was für eine Art von Gefühl von Bewegung hast du gedacht? Und was hat es für eine Beziehung zu Ursache und Folge, Wirkung und Reaktion – oder Handlung und Leidenschaft, zum Beispiel?

ZK: Ich habe an dieses Gefühl von Hilflosigkeit gedacht, dieses Gefühl von Gefangensein in zwischenmenschlichen Beziehungen, wenn man nicht weglaufen kann, während man gleichzeitig so aussieht, als würde man weglaufen. Wenn du mir dies antust, dann tue ich dir das an, aber ich werde nicht weggehen. Also ja, Ursache und Folge, Wirkung und Reaktion sind in diesem Sinne sehr nah beieinander. Und auch schnell und langsam, weich und hart, da die Berührung des Kopfes als Handlung weich ist, man ‚berührt‘ die andere Person bloß, aber die Reaktion ist schnell und heftig, das Springen in dem Moment, das Hüpfen, beruhigt nicht. Da ist auch die Stille und der Sound, der eine Kopf ist still, der andere macht viel Lärm, also ja, allgemein ein Empfinden von Gegensätzlichkeit.

MH: Sich berauscht fühlen – man muss weitermachen und weitermachen mit dem Weitermachen. Das erinnert mich an einen alten Song von einer Band mit dem Namen They Might Be Giants mit dem Titel *The Statue Got Me High*. Was berauscht dich – im Prozess der Arbeit an und mit der Ausstellung?

ZK: Das ist kompliziert! Aber meistens berauscht mich dieses Gefühl einer überraschenden Entdeckung! Wenn ich spüre, das ist etwas Neues, ein neuer Weg, der sich ganz plötzlich zu öffnen scheint, obwohl ich weiß, dass ich lange gebraucht habe, um dahin zu kommen. Ich bin aufgeregt, wenn es eine ‚Veränderung‘ gibt, es muss gar nichts völlig Neues sein, aber eine ‚Veränderung‘ gegenüber dem, wo ich vorher war. Also Experimente, Experimentieren hält mich wach. Aber es ist auch mit vielen anderen Dingen verbunden, nicht ausschließlich mit meiner künstlerischen Arbeit, sondern auch Dingen, die mir begegnen.

In den letzten Jahren zum Beispiel hat es mich berauscht, zeitgenössischen Tänzerinnen und Tänzern, Choreografien, Theaterstücken (Reza Abdoh), Ritualen zuzusehen, Simone Weil zu lesen. Mich berauscht auch, den gleichen Song am Stück immer wieder zu hören oder Keyboard zu spielen, wenn sich etwas plötzlich erschließt.

Im Ausstellungsprozess gerate ich in einen Rausch, wenn ich mich an den Arbeitsprozess erinnere, etwas wie „das war mal mein Antrieb“, und jetzt ist er mindestens ein wenig sichtbar im Ausstellungskontext. Weil, ich glaube, es kann nie eine Reaktion geben, die ganz genauso ist, aber je näher es dem kommt, desto mehr fühlt es sich an wie ein Rausch.

MH: Der Hintergrund und die Referenz für deine Ausstellung ist Trisha Browns Choreografie *Accumulation*. Was bedeutet dieses Stück für dich? Im Sinne von: Warum lässt es dich nicht los, warum ist deine Beschäftigung damit geradezu obsessiv?

ZK: Mich hat Wiederholung schon immer sehr interessiert und sie interessiert mich noch. Zuerst war ich fasziniert von der Idee von Re-Fotografie, das gleiche Bild immer wieder und wieder zu machen, es vom staubigen Computerbildschirm abzufotografieren, es auf einem schlechten Drucker auszudrucken, es wieder einzuscannen und so weiter. Ich wollte ‚Versionen‘ desselben Bildes haben, aber es war sowohl schwierig, eines auszuwählen, als auch den Prozess sichtbar zu machen. Mit der Zeit stellte sich heraus, dass es nicht nur eine Technik war, sondern es wurde zum Werkzeug im Zentrum meiner Praxis. Als ich die Choreografie *Accumulation* von Trisha Brown zum ersten Mal gesehen habe, war ich ganz hingerissen davon, wie darin Wiederholung auftaucht und Wandel und dann erneut die Wiederholung. Es baut sich unmittelbar vor unseren Augen auf, was der inspirierendste Aspekt für mich war. Es passiert alles gleichzeitig: der Prozess, das Erschaffen, die Arbeit selbst, eine wunderbare Mischung. Ist es das Werk oder ist es der Prozess und ist das überhaupt wichtig – ich weiß es nicht.

Aber ja, ich habe mich immer darüber gewundert, warum ich nicht aufhören konnte, die Bildsprache ändern zu wollen und am Ende dann doch nur eine auswählen zu können, oder zehn Bilder, aus dem ganzen Prozess. Ich glaube, diese Choreografie hat mir eine neue Möglichkeit eröffnet. Und jedes Mal, wenn ich versucht habe, anderen von dieser Choreografie zu erzählen, habe ich meine Hände für die Beschreibung zu Hilfe genommen und habe gesagt: „sie macht es so: eins, eins zwei, eins zwei drei“, und das ist mir im Gedächtnis geblieben.

MH: Nochmal zurück zur Wiederholung und den zwei verschiedenen Arten, etwas zu wiederholen: Wiederholung als geschlossener Teufelskreis auf der einen und Wiederholung, die etwas öffnet, etwas erschließt auf der anderen Seite, das ist ein Vorwärts-Wiederholen. Wie verhinderst du den Teufelskreis und was machst du, um in und durch deinen Prozess, deine Praxis eine Öffnung zu erreichen? Oder: Wann ist weniger mehr und nicht einfach langweilig?

ZK: Ich glaube, es wird klar, wenn man einen Drang zur Wiederholung verspürt. Aber es wird schwierig, wenn man es filmt und es dann immer wieder ansehen muss. Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen dem Performen selbst und dem Ansehen des Videos. Wenn man mittendrin ist, fühlt man es klarer, etwa: nein nein nein nein nein, es schließt sich, und man lässt es einfach, oder das Gegenteil: man kann an gar nichts denken, es nimmt einen einfach irgendwohin mit, und es ist ganz deutlich spürbar, dass es sich öffnet.



from the series *one one two one two three: an attempt to read from Thomas Bernhard*, 2021
Video: 04'17"

Aber andererseits, wie kann man wissen, in welche Richtung es gehen wird, bevor man anfängt? Ich denke, es gibt keinen anderen Weg als einfach anzufangen. Hier, im Ausstellungskontext, versuche ich die Videos als Elemente einer Szene oder einer Atmosphäre zu behandeln, dadurch finde ich überraschenderweise manchmal auch Plätze für die, in denen so ein Sich-Schließen stattfindet.

MH: Zusammen arbeiten oder allein: Was sind die Unterschiede im Aufbau und in der Arbeitsweise? Bist du jetzt, während der Vorbereitung dieser Ausstellung, mehr dazu übergegangen, andere Leute einzubeziehen?

ZK: Ja, ich habe hier mehr mit anderen gearbeitet. Ich war inspiriert von verschiedenen Bewegungen, die zur gleichen Zeit stattfanden, und das ist der Grund, warum ich mir sogar noch mehr Menschen vorgestellt habe, aber irgendwie ist es dann doch nicht dazu gekommen.

Wenn es also ein ‚Zusammen‘ gibt, mehrere Menschen, die verbunden sind, ist die Wahrscheinlichkeit größer, dass etwas Unbekanntes, Unvorhergesehenes passiert, den anderen kann auch etwas einfallen, sie können mich in eine bestimmte Richtung führen, und manchmal kann die Energie zwischen uns etwas erschaffen, das ich nicht geplant habe. Es ist sehr interessant, wenn das passiert, aber andererseits erfordert gerade das Zusammenarbeiten einen genaueren Plan; man muss sich überlegen, was man anzieht, was für Gegenstände man verwendet, man muss so tun, als ob man sich über alles vollkommen im Klaren sei, was man nie ist, und das ist ziemlich stressig für mich. Wenn ich allein arbeite, kommt es wirklich aus einem Impuls heraus, aus einem ‚Ich probiere es einfach aus und sehe, wie es sich anfühlt‘, was in der Praxis viel einfacher ist.

MH: Die Arbeit *Accumulation* hat definitiv eine Anmutung vom minimalistischen Stil und Kunstwerken, die wir mit den Experimenten und der Zeit der 1970er-Jahre verbinden, besonders mit der Ostküste der USA. Und, ja, du hast eine gewisse oder sogar starke Affinität zu minimalen Bewegungen und Werken – eine Art Vermächtnis, das sogar bis zu Buster Keaton zurückgeht – oder? Minimalistisch im Sinne von: die Handlung reduzieren, versuchen, in die Intensität einer Handlung einzudringen – in ihren Kern – richtig?

ZK: Ja, diese Affinität ist sicherlich da, definitiv. Gerade jetzt denke ich auch darüber nach, ob das auch damit zu tun hat, was ich ohne große Produktionen ausprobieren kann, mit einem unproblematischen Experimentieren weiterzumachen, aber vielleicht ist es mehr als das. Ganz plötzlich fällt mir diese Szene aus Tarkowskis *Nostalghia* ein, in der ein Mann versucht, mit einer brennenden Kerze in der Hand von A nach B zu gehen, und wenn die Kerze unterwegs ausgeht, geht er zurück zum Anfangspunkt, zündet sie wieder an, versucht es wieder. Einige Minuten lang geht das so, sehr langsam, man beginnt, sich zu fühlen wie dieser Mann, der mit so viel Konzentration und Willen seine Aufmerksamkeit auf die Kerze richtet.

Diese Szene ist eine der eindrucksvollsten, die ich je im Leben gesehen habe, und ich finde, dass sie unheimlich einfach ist, aber unheimlich stark. Im Hinblick auf Tarkowski denke

ich, dass das, was mich am meisten inspiriert, nicht große Produktionskapazitäten sind, sondern die Konzentration auf die einzelne Handlung. Diese Szene war fast so etwas wie ein Glaubensakt, etwas zu ermöglichen ohne was auch immer. Es ist wirklich, wie du gesagt hast, ein Eindringen in den Kern, der Versuch, etwas zu intensivieren, aber vielleicht fühle ich mich auch davon angezogen, eine ganz einfache Handlung zu finden, die aber sehr viel bedeutet.

MH: An welchem Punkt im Prozess hast du diese Arbeit gemacht, dieses Duo von Arbeiten, *mirror I* und *mirror II*?

ZK: Das war ganz am Anfang (Zahlen lügen nicht!!!) Das waren wirklich die ersten beiden, das eine mit dem Zurückgehen mit dem Stuhl ist *mirror I*, das andere *mirror II*. Das war die Zeit, in der ich in einer Residency in Paris war, bei Cité internationale des arts, vor Covid, und es war die Zeit, als ich mir sagte, ich werde die Kamera nicht mitnehmen, sondern nur Photo Booth auf dem Laptop nutzen und meinen Projektor, um nur mit Video zu arbeiten, und das hat wirklich gut funktioniert. Es war das erste Mal, dass ich eine so große leere Wand hatte, und ich erinnere mich, dass das Erste, was ich machen wollte, Sound war. *chair* zu machen ging wirklich leicht, der Stuhl war schon ganz von allein laut. Und da ich den Projektor dabei hatte, wollte ich das Video sofort projizieren, und ich habe dann gemerkt, dass ich sogar noch mehr Geräusche erzeugen konnte, wenn ich die gleichen Bewegungen noch einmal machte, genauso, wie man es im Video sehen kann.

MH: Wenn ich diese Arbeiten ansehe, *mirror I* und *II*, erinnern sie mich an ein Konzept, über das wir schon gesprochen haben, das *Unheimliche* [im Original deutsch], wie bei Freud. Was ist deine Auffassung von und deine Beziehung zu diesem Konzept, also, etwas zu tun, was wir wiedererkennen, aber es auf eine merkwürdige, seltsame, ja, unheimliche Weise zu tun?

ZK: Eine wirklich schwierige Frage! Ich frage mich, ob ich mir jemals sage, „das wird jetzt seltsam“, bevor ich es ausprobiere, oder ob ich das hinterher so empfinde. Zum Beispiel beim Zurückweichen mit dem Stuhl, bis ich stehenbleiben musste, ging es mir nur darum, mit ‚etwas‘ einen Rhythmus zu erzeugen. Das Licht und der Druck an der Wand waren schon da, der Rahmen war mir natürlich wichtig, aber andererseits hatte ich wirklich gar nicht das Gefühl, das etwas seltsam sei, ich glaube, das kam erst hinterher, so etwa: „hmm, das sieht seltsam aus, aber gut“. Ich bin mir nicht sicher, ob das etwas ist, das ich anstrebe, aber es ist möglich, dass ich vom ‚Anderen‘ angezogen bin, anders als das, was ich vorher gemacht habe, was ich bis dahin gesehen habe, auch an Werken anderer Leute, ich bin vom Ungewöhnlichen angezogen, vom Verunsichernden, Verstörenden in diesem Sinne, auch davon, mich selbst zu verstören.

MH: Ein anderes großes, um nicht zu sagen: riesiges Thema: Zeit. Die Zeit, in der man etwas tut – und es dann erfährt. Wie ist dein Verhältnis zu Zeit, wie gehst du in deiner Arbeit damit um? Verzögert, vorweggenommen – aus der Zeit gefallen?

ZK: Die Zeit des Tuns ist normalerweise deutlich länger als die Arbeiten. Das Erleben oder das anschließende Auswählen der ‚Arbeiten‘ verkürzt sie meistens. Manchmal gibt es viele Versuche, während ich sie mache, ohne Unterbrechung, ohne zu überlegen, ob es jetzt funktioniert oder nicht, und erst danach denke ich darüber nach und verkürze sie in den meisten Fällen. Das ist jedenfalls bei denen so, die ich nicht vorher geplant habe. Aber manchmal mache ich das währenddessen auch ganz bewusst, ich weiß schon, dass ein Teil davon am Ende ein Werk wird, was ein gleichzeitig ganz seltsames und unangenehmes Gefühl ist. Vielleicht ist es eine Kombination aus beidem: um etwas zu entdecken, brauche ich Freiheit und Zeit, aber wenn ich die Grenzen zu sehr aus den Augen verliere, weiß ich, dass es vielleicht keine fertige Arbeit wird, und ich muss es für mich behalten.

MH: Natürliche Zeit – im Sinne von: die Zeitspanne, die nötig ist, um die Sache X und W zu machen. Aber ist dann die Dauer des Tuns gleich lang wie die des Erlebens? Das ist keine Fangfrage, sondern ist auf die Beschreibungen vom Umgang mit Zeit gerichtet: sie dehnen, raffen, etwas erwarten oder, zum Beispiel, verschieben.

Die Frage wäre folgende: Wenn man sich nicht von der Vorstellung einer authentischen Sache, Zeit oder Handlung, verführen lassen will, wie geht man dann mit der Idee der Zeit um? Soll man den Schwerpunkt dann auf Intensität, Integrität oder Unterhaltung legen?

ZK: Ich denke, in praktischer Hinsicht, so, wie ich weiß, dass ich mehr als ein Video in einer Ausstellung haben möchte, weil ich möchte, dass die Dinge sich gleichzeitig auf verschiedenen Bildschirmen zusammen bewegen, bewirkt die zur Verfügung stehende Zeit ganz von allein eine Beschränkung. Oder besser gesagt: ich habe mir eine Art Hyperumgebung vorgestellt, die sich verändert, die in sich selbst gegensätzlich ist, Klang und Stille, schnell und langsam, aber andererseits finde ich auch kleine oder vielleicht besser: kurze Gesten sehr interessant. Wie, wenn man etwas auf den Boden lässt, und manchmal lässt man es dann gleich noch einmal in genau der gleichen Weise fallen und man lacht darüber, man hebt es sofort auf, man wartet nicht, es passiert sehr schnell. Manchmal bin ich ausschließlich auf die Handlung konzentriert, und da ich weiß, dass es die Loop-Technologie gibt, kann ich sie sich endlos fortsetzen lassen wie eine Maschine, wie der Schnee zurzeit in Ankara, er ist immer da, wenn ich aus dem Fenster sehe, und er erzeugt eine Stimmung in mir, die Fortsetzung davon, diese Intensität davon ist auch da.

MH: Lass uns mal den Ort wechseln, eine Art Exkurs, um noch einen genaueren Blick auf den Kontext zu werfen. Deine Verbindung zu türkischen Künstlerinnen und Künstlern aus, sagen wir mal, den 1980er- und 1990er-Jahren. Ist da jemand besonders wichtig für dich, konzeptuell?

ZK: Die, die mir am wichtigsten sind, malen beide, Deniz Bilgin und Yüksel Arslan. Deniz Bilgin ist etwas ganz Besonderes für mich, ich werde nie müde, dieselben Bilder immer wieder anzusehen, sie hat eine ganz eigene Welt. Yüksel Arslan ist natürlich berühmt und auch berühmt für seine Arbeitsweise, er liest die ganze Zeit und stellt seine eigenen Farben her. Füsün Onurs Werk mag ich teilweise auch sehr gern, ihre Arbeit ist konzeptueller, und ich habe mal eine von ihr verfasste Beschreibung einer ihrer Arbeiten gelesen, die mir sehr im

Installation as part of *Protocinema's A Few In Many Places* at Kiraathane Literature House, Istanbul, 2021.



from the series *one one two one two three: flower*, 2021
video: 02'11"



from the series *one one two one two three: an attempt to read from Thomas Bernhard*, 2021
Video: 04'17"

Gedächtnis geblieben ist. Die Arbeit heißt *Prelude*, Onur möchte diese Arbeit als stille Musik verstanden wissen, und das Eingangsmotiv ist Verzögerung, das bedeutet mir so viel.

MH: Okay, lass uns noch einmal auf Tarkowski zurückkommen. Was ist an seinem Werk interessant für dich? (Ich kann mich nicht erinnern, irgendeinen seiner Filme vollständig gesehen zu haben – ich bin immer eingeschlafen. Als ich jünger war, hatte ich – im Laufe der Zeit – zwei sogenannte Freundinnen, die immer wütend auf mich wurden, dass ich so ein Idiot sei, dabei habe ich doch bloß tief und fest geschlafen.)

ZK: Hahaha! Wo hast du sie denn gesehen? Ich glaube, das ist wirklich wichtig bei vielen Filmen, und Partnerinnen oder Partner sind auch sehr wichtig! Ich habe sie auf der größten Leinwand in meinem ganzen Leben gesehen und ich habe drei Tarkowski-Filme in zehn Tagen gesehen. Der erste war *Der Spiegel* und der hat mich umgehauen, aber mein Lieblingsfilm ist auf jeden Fall *Nostalghia*. Gleich im Anschluss an diese zehn Tage habe ich auch sein Tagebuch gelesen, und ich glaube, dadurch habe ich mich seiner Spiritualität sehr nah gefühlt, seiner Beziehung zum Göttlichen oder wie immer man das nennen will. Vielleicht ist das eigentlich zu persönlich, aber seine Spiritualität ist wirklich sehr offensichtlich in seinen Filmen, glaube ich. Er ist auch surrealistisch in dem Sinne, wie die Handlung sich vorwärts und rückwärts bewegt, es gibt keine lineare Erzählung, was auch der Art und Weise entspricht, wie unser Denken funktioniert. Also, die Intensität der Momente, die Psychologie der Charaktere, diese Kerzenszene, das ist für mich einfach Wow! Ich muss auch sagen, nachdem ich zwei Stunden lang *Nostalghia* gesehen hatte, und dann wird der Bildschirm schwarz und er dankt seiner Mutter, das hat mich sehr berührt.

MH: Tarkowski – ja, der Schrecken der ganz langsamen Slow Motion war immer mit dem Filmclub an der Universität Turku verbunden, dort wurden Samstag und Sonntag Klassiker gezeigt, und, je nun, Sonntag war der Tag des schrecklichen Katers, für mich jedenfalls, und wenn das Licht ausging, ging es mir wie dem Licht – aus. Aber das erinnert mich: Ich bin mal selbst dort gewesen, wo Szenen aus *Stalker* gedreht wurden, eine alte Fabrik im Hafen von Tallinn. Da bin ich nicht eingeschlafen.

Aber Tarkowski – können wir die Filme sehen, ohne an die Verzweiflung der Sowjetzeit zu denken? Kann diese Verzweiflung durch die Zeit reisen – zurück und vorwärts?

ZK: Ich habe *Stalker* auf meinem Computer gesehen und bin auch nicht eingeschlafen, und ich erinnere mich, dass ich sogar wütend auf Tarkowski wurde, wie er ‚das‘ denn machen konnte, ich weiß nicht, wie ich ‚das‘ beschreiben soll. Für mich geht es da nicht nur um die Sowjetzeit, Russland und so. Vielleicht empfinde ich die Verzweiflung als etwas Bekanntes, weil ich aus der Türkei komme. Ich glaube aber auch, dass wirklich große Kunst sich von ihrem Kontext befreien kann, von ihrer Kultur, Persönlichkeit und so weiter, sie geht einfach darüber hinaus und, ja, sicherlich, dann kann sie in der Zeit reisen.

MH: Deine Ausstellung ist eine Kombination aus Videos und Fotografien. Hast du mit Fotografie angefangen? Was ist dein Ansatz hier, dein Verhältnis dazu, jetzt Fotos zu zeigen?

ZK: Nein, ich habe mit Video angefangen, und die Fotos, die ich dir gezeigt habe, sind Screenshots von den Videos. Mein Verhältnis zur Fotografie ist kompliziert, in gewisser Weise hat sich das so ergeben: wenn ein Video scheitert, sehe ich es mir daraufhin an, ob ich ein Still daraus entnehmen kann. Ich mag vor allem die, die sich so anfühlen, als würden sie sich gleich bewegen – oder bei denen man eine Empfindung von Bewegung hat. Ich habe das Gefühl, dass da etwas Statisches sein muss, ich weiß nicht, warum ich das so empfinde. Ist es eine Gewohnheit oder habe ich Angst oder brauche ich wirklich etwas Statisches als Unterbrechung – ich weiß es nicht genau.

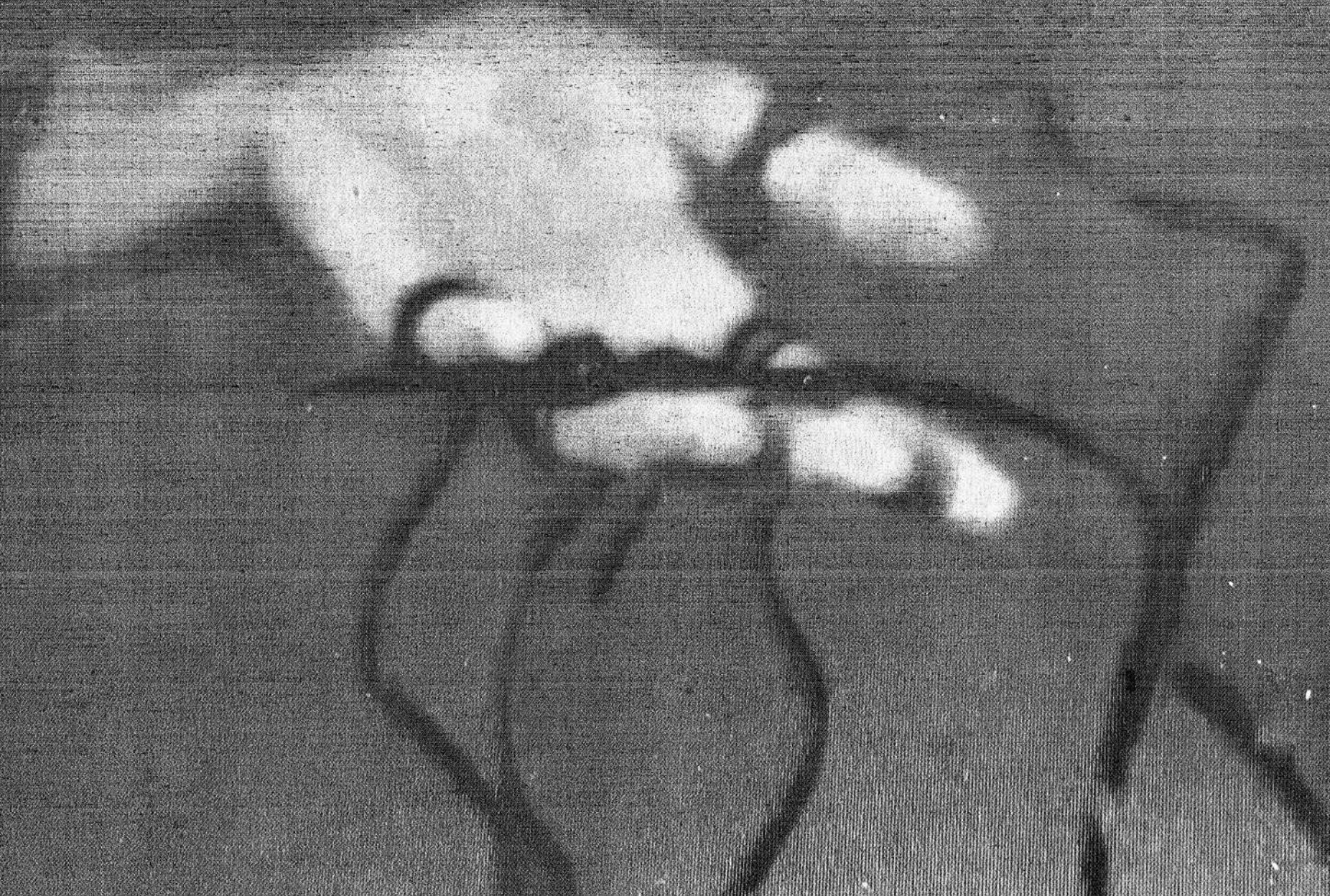
MH: Die Standbilder haben etwas an sich, eine statische Präsenz. Sie rufen ein starkes Gefühl von Melancholie hervor – eine Art Distanz zu dem, was war und vielleicht nie sein wird – oder?

ZK: Diesmal war das ziemlich verwirrend mit den Standbildern. Ich musste gerade noch einmal an Yüksel Arslan denken, dass er seine Arbeiten „Artures“ nennt, ein Wort, das er selbst erfunden hat, weil er sie nicht Gemälde nennen wollte. Komisch, dass ich diese Standbilder auch nicht Fotos nennen will, sondern eher Statik oder Überrest. Am Anfang hatte ich die Idee, aus jedem Video solche Überreste zu entnehmen, ein bisschen wie hinter der Bühne, wo man die Requisiten klarer sehen kann. Aber dann gab es gar nicht ein Standbild aus jedem Video und es gab Standbilder ganz ohne Video, aber sie entstammten trotzdem diesen inexistenten Videos! Deshalb, glaube ich, haben sie alle ein Gefühl von Bewegung und, wie hast du das genannt?, eine Art Distanz zu dem, was geschehen oder vergangen ist, was auch so ähnlich ist wie ein Überrest, oder? Sie sind auch etwas wie Dokumente meiner Versuche, die darauf bestehen zu existieren.

MH: Was fasziniert dich an Thomas Bernhard, dem österreichischen Schriftsteller?

ZK: Ich bin wohl einfach ein Fan! Das erste Buch, das ich von ihm gelesen habe, war hypnotisierend, ich konnte nicht aufhören zu lesen, es fühlte sich so an, als sei er ich oder in meinem Inneren oder als wäre er mal ich gewesen? Ein Punkt, der mich gefangen genommen hat, sind natürlich die Wiederholungen, in all seinen Büchern, die überwiegend brutal sind. Sie sind überwiegend extrem negativ, aber sie lassen mich auch laut loslachen, weil es sich gleichzeitig auch so wahr anfühlt. In den meisten seiner Bücher geht es um nur einen Moment oder eine Tatsache oder zwei, aber dann dehnt sich dieser Moment zu einem gigantischen, epischen Monolog, ein bisschen wie ein Krampf. Keine Absätze, keine Gnade in seinen Büchern, man liest einfach weiter und weiter und weiter. Vielleicht geht es letztlich auch um nur eine Empfindung, eine Empfindung von Delirium, das aber auch Sinn macht, und man fragt sich noch nicht einmal, warum. Er bedeutet mir einfach so viel, also, ja, ich bin ein Fan, süchtig.

MH: Lass uns abschließend noch einmal auf die Arbeiten in der Ausstellung zurückkommen und auf ihre Nummerierung, die einer entschiedenen Logik entspringen und ihr folgen. Aber, ja, aus reiner Neugier, hast du auch längere, aussagekräftigere Titel für sie – vielleicht so etwas wie Spitznamen?

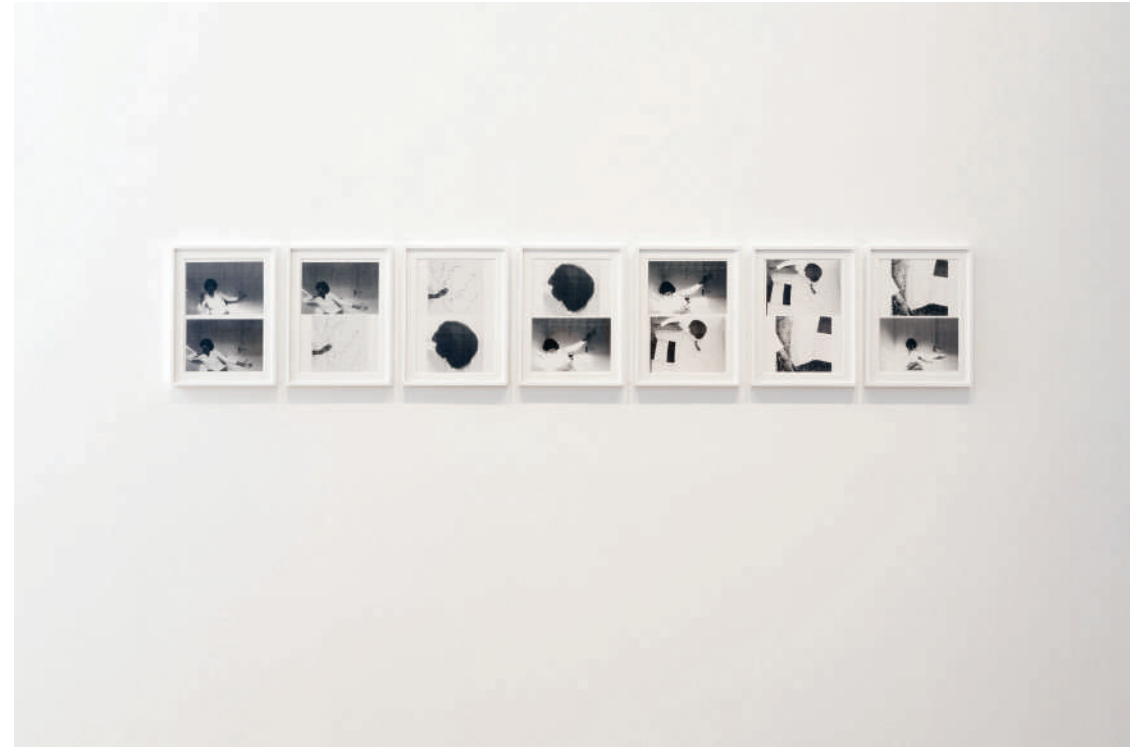


ZK: Ich weiß gar nicht, warum ich das so mache, mit den Zahlen, ehrlich! Vielleicht geht es darum, dass es weitergeht, dass die Arbeit fortgesetzt wird, außerdem weiß ich gar nicht, wie ich die Arbeiten unterscheiden soll oder warum ich sie eine nach der anderen benennen soll. Aber für mich selbst habe ich natürlich private Namen, wie die Arbeit mit dem Stuhl, an die denke ich immer mit dem Namen meiner Freundin, aber es wäre ganz unnötig, das zu erwähnen. Ich gebe ihnen jetzt Spitznamen, die ich aus den privaten Namen mache und aus den Gefühlen, die ich zu ihnen habe, und hier ist also die Liste:

- 001: Rücken an Rücken // aus der Serie *one one two one two three: mirror I* (Spiegel I)
- 002: gegen die Wand hauen // aus der Serie *one one two one two three: mirror II* (Spiegel II)
- 003: Stuhl // aus der Serie *one one two one two three: chair* (Stuhl)
- 004: Singen // aus der Serie *one one two one two three: microphone* (Mikrofon)
- 005: Wasser vergießen // aus der Serie *one one two one two three: glass* (Glas)
- 006: torun (türk. Enkelkind) // aus der Serie *one one two one two three: shoes* (Schuhe)
- 007: weißes Kleid / das aggressive // aus der Serie *one one two one two three: pipe I* (Pfeife I)
- 008: saubermachen // aus der Serie *one one two one two three: fabric* (Stoff)
- 009: Thomas Bernhard // aus der Serie *one one two one two three: an attempt to read from Thomas Bernhard* (ein Versuch, Thomas Bernhard vorzulesen)
- 010: Zweig // aus der Serie *one one two one two three: branch* (Zweig)
- 011: Hände // aus der Serie *one one two one two three: hands* (Hände)
- 012: tak tak tak // aus der Serie *one one two one two three: chair II* (Stuhl II)
- 013: das wirklich aggressive // aus der Serie *one one two one two three: tablecloth* (Tischtuch)

Übersetzung aus dem Englischen von Anna E. Wilkens





from the series *one one two one two three: dükkan (atelier)*, 2021
31 x 24 cm (each)
Archival pigment prints/Archiv-Pigmentdrucke



Mood Swings: Dropping Something, Picking it up, and Dropping it Again

On the Art of Zeynep Kayan

Alper Turan

One: Irritation

Those people we call irritable are those who are irritated by the wrong things, more severely and for longer than is right.
Aristotle, *Nicomachean Ethics*¹

You are sitting in a cafe – or a library, or a coworking space – doing something on your computer. You are alone at your table but surrounded by people who are all in their own universes. You enjoy being passively social by not interacting with anyone but still feeling the proximity of other feeling beings. As you are delving into your own thoughts in full concentration, something comes in and reaches your ear. A monotonous sound. Someone in the room is tapping on a table, on and on and on. You cannot hear anything but a fingertip's tapping. It gives you a tingle. You look around and check the surface of every table and every chair to detect who's the perpetrator. You cannot find the guilty one. Someone's mechanical expression or release of anxiety makes you irritated. You cannot concentrate on anything else anymore. All you can do is let yourself listen to the stupefying sound. You know that when it stops, it will resonate and repeat in your head. How would you communicate this kind of mood of unease which is too trivial to put into words but too invasive to ignore?

Zeynep Kayan's works in the exhibition, *one one two one two three*, are coming from something that is akin to those moments of irritation. Seemingly trivial, mundane, and everyday, coming from an unknown limb, the unidentified irritations resonate in corporal depths, and on the epidermic surface. The images of Kayan, be it moving or still, capturing a movement, a gesture, an act, are the records of the body's urges to work through, mitigate, convey the restlessness. Irritation is both an emotional and a physical experience, particularly related to the skin and its hypersensitivity to its surroundings.² Zeynep Kayan, in her works that excessively depend on her own body, and mostly out on a limb, puts herself in the world as highly irritable skin. She condenses her body into two-dimension; she does not provide us with multi-faceted, restless objects, her practice takes

¹ Aristotle: *Nicomachean Ethics*, Book IV, Chap. 5, § 11, transl. by Terence Irwin, Indianapolis: Hackett, 1985, p. 106.

² See Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 2005, p. 35.

place within the limitation of the image, the surface, the film; namely: her skin. Stretching herself up as a big long skin covering the whole space, she records the levels of sensitivity in response to whatever is around her. In a closeted, dimly lit space, Kayan sits, plays with immediate objects, throws herself against the wall, looks at pieces of rope, repeats a sentence, spills water, rubs the floor, distracts herself until this ugly mood is over, and finally she makes peace with her surroundings.

"A mood shapes our experience of the world, binding us with things in a meaningful and singular fashion," says Dylan Trigg.³ Unlike emotions that "are about something, not everything," moods, "if they are about anything, seem to be about nearly everything".⁴ In the eternal loops of moving images and repetitive photographs that are nothing else but screenshots of her videos, we are not given the cause of the mood that seems to be anything and everything. Instead, in the strange and gloomy sequences of irritated and restless Kayan, we are exposed to the artist's reveling in actions and aesthetics of irritation. She both offers the gestures, sounds, images, sublimations of her own experience, and passes on the mood to us, our skin resonating with the exact same irritation. We are following, impatiently and irritated, Kayan's intermittent movements with the expectation of finally seeing her resolution, "go girl, get over this net, get out of ... (your) mind, get out of this room!"⁵; and at the same time, we are enjoying the images of unease.

One: Anxiety

What happens when you drop something on the floor – a piece of rope, a glass, an iPhone – you bend down to pick it up, you pick it up and resume what you have been doing, not taking this small mistake seriously, and then BOOM, you drop that thing again? What happens this second time when you bend down and pick it up hastily, irritated by recognising the failure of the motor functions of your body, its resistance to your orders? Where does this irritation come from?

When there is no one watching you as you are failing, falling, dropping, and knocking over – there is still something gazing at you. Anxiety watches you, controls you, polices you in case you fail. Anxiety, for Lacan, is the sensation of the desire of the other; you get anxious when you don't know what you are for the other. You don't know how they see you, therefore you don't know who you are. Anxiety begins just at the moment that you can't pin down your own image in others' eyes, when your image is lacking.⁶ In a different discipline but within a similar register, for Heidegger, in anxiety, the predetermined mean-

³ Dylan Trigg: *Topophobia: A Phenomenology of Anxiety*, London: Bloomsbury Publishing, 2016, p. XXIX.

⁴ Annette Baier: "What Emotions Are About," in: *Philosophical Perspectives*, vol. 4: *Action Theory and Philosophy of Mind* (1990), pp. 1–29, here p. 3.

⁵ This is a reference to Bruce Nauman's work *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968).

⁶ See Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan. Book X: Anxiety*, transl. by Adrian Price, London: Polity Press, 2014.



from the series *one one two one two three: fabric*, 2021
Video: 00'18"

ing of things in their everyday context, including our own selves, melts away. The result is that the subject “feel *ill-at-home* in the world, the world reveals itself to be the site of an irreducible and original strangeness.”⁷

Zeynep Kayan, through her exhibition, constitutes and re-constitutes her missing image, sometimes by way of hiding herself under the shadow, sometimes by taking shelter under her big hair, sometimes distracting the viewer's gaze with the constant movement and cacophony she creates. As she renders herself as a moving silhouette, she unwieldily tests and controls her image in the eye of the other. Although she comes to the stage with her face bare in all its nakedness, with the movement, repetition, multiplication, and illusion of herself, she hides, masks and distorts her image in the eye of the other in an attempt to conceal herself as much as possible so that she can soothe her anxious self. Against this anxiety, or exactly because of it, she puts herself out there, not only is her body the corporal material she is using in her works, but she is also exhibiting her very self. Ultimately, as she exhibits her own ruptured image, she cannot satisfy the desire of others, and what we see in her work becomes about the body of anxiety, how the body is shaped by anxiety and how anxiety is shaped by her body.

In this mood of ‘ill-at-home’, everything she touches and intervenes in starts feeling strange, unworldly, uncanny. Her experiments with the room she inhabits, the walls, the pieces of rope, the net, the water, the glass, and even with the model she uses in her videos are experiments she makes to understand where her body, as her own, begins and where it ends. In a phenomenological frame, our pre-given bodies, our forms that are paradoxically pre-coded as ourselves, navigate by experimenting with the world with their corporal materialities while experiencing themselves as bodies at the same time. We are programmed to equate our bodies with ourselves. In many instances, however, from sudden shivers, trembling of legs, temporary blindness to any kind of illness, or just getting old, we encounter the materiality of our own corps which we don't have a say in. Autonomous, alien, unknown – we fail to know the body, or the body fails us. Anxiety takes place in moments of the “felt experience of the body as alien”, when I confront the body that ceased to be *me* but becomes *it*. As one gets alienated from one's body, one gets anxious; and as she gets anxious, she further confuses the body's boundaries.⁸

Being unable to escape from the body but also not knowing where the body starts and ends, Kayan, in the anxious quest for her body's contours, is looking for certainties. In each gesture, she seeks an affirmation that she has a body, this is her body, she is in control of that body. She slams her arm against the wall, she records herself slamming her arm against the wall, she projects her video showing herself slamming her arm against the wall onto herself and she slams her arm against the wall, once more, in synchrony with her multiplied self. She wants to make sure her body makes noise. She wants to make sure she is present, just like throwing a coin in a wishing well and trying to un-

⁷ Trigg 2016 (see note 3), p. XXXI.

⁸ See Dylan Trigg: *Topophobia: A Phenomenology of Anxiety*, London: Bloomsbury Publishing, 2016.

derstand how high the well is by listening to the sound of a splash. She makes sure she exists with the echo of herself.

Two: Repetition

What happens when you drop something on the floor – a piece of rope, a glass, an iPhone – you bend down to pick it up, you pick it up and resume what you have been doing and not taking this small mistake seriously, and then BOOM, you drop that thing back again in the same way as the previous time? What happens this second time when you bend down and pick it up hastily?

The repetition – of dropping, of failure, of the mechanical body's movements – is what Zeynep Kayan's is interested in. In her anxious quest of re-finding and defining the outline of her unified body, and body image, she multiplies, shatters, scatters herself. To further self-affirm, to de-alienate her body and its image, she breaks the mirror and multiplies her fragmented image. From repeating her broken image, she goes on to repeat the gesture, the action, the sound to reach a broken rhythm, and a sense of difference born out of each iteration of the same gesture, action, and sound. The rhythm that she creates with her repetitive acts with her body resonates as a chorus of the inharmonic but coexisting voices of different moods. Rhythm, as something only sensed and analysed through the body, in the exhibition are the sounds generated through Zeynep Kayan's body, swings from *arrhythmia*, conflict or dissonance among rhythms, to *polyrhythmia*, co-existence of many rhythms.⁹

Repetition is linked to Zeynep Kayan's take on the body as an automaton. The body's ability to live in the world, mundane movements' mesmerising harmony, the body's autonomous functioning bewilder and disconcert Kayan. The simple acts of pouring water, of sensing an object, or walking from point A to point B can be subjected to an investigation as one might easily question who is it that walks from one point to another, who is it that is holding that piece of rope, who is that slams itself against the table. Since we are not calculating our steps, the mere act of walking can easily turn into a mechanical operation that disempowers the reflexive self and puts the unified, conscious, ultra-connected self into question.

The anxious body of Kayan, in her alienation from her own body and with its unfathomable capabilities eluding her control, questions meticulously every act her corporality enables her to do, through repetition. Her investigation of her body's limits, however, is itself limited; she does not go as far as Chris Burden or Bas Jan Ader; she is not interested in violating herself in her investigation of the body. Instead, she looks closely at the repetition of mundane, domestic gestures to test her body's self-governance and to detect malfunctions in her body as automaton. And this happens, eventually. The tone

⁹ See Henry Lefebvre: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Bloomsbury Publishing, 2013.

changes, the sentences break off abruptly, her body and the image of her body are not always congruent.

Repetition, in failure and in arrhythmia, plays out different roles and functions in various ways in Zeynep Kayan's practice. The same image is repeated on different prints. Her image mirrors itself, sometimes via the projection on herself, sometimes on different screens. We hear the echo of her voice, the reflection of the sound created by her body mechanics, the accentuation of her own words. The continuous, eternal loop the videos are being played in renders Kayan's actions compulsive behaviour. The aesthetic atmosphere created by Kayan seems like a reminiscence. Her works seem to allude to minimalist videos, to performance works, to some iconic movie scenes, or to an act from a dance theatre. With the low resolution of the videos and images taken from videos, we are reminded of early video works. Nonetheless, the citationality of Kayan's works fails. Her works create a false nostalgia, a repetition of something that never happened, and give reference to someone who never existed. Repetition manifests itself as something never really achievable; it is possible only in failure; the only repetition is the impossibility of repetition, repetition is always doomed to create a difference from an initial event.¹⁰ Kayan's works are about the failure of repetition, more than repetition itself. Passing from one identical print to another, we see a difference. Even looking at a loop, successively presenting the same video over and over again, we become sceptical if it is really the exact same video every time, or if there aren't rather some slight differences.

The failure of repetition, rhythm, image makes the effect longer-lasting. Zeynep Kayan's works create some kind of a Zeigarnik effect, an earworm, a song that is stuck in your head, or an eye-worm, an image creating a sense of incompleteness that lingers and keeps one's mind busy with futile attempts to complete it, which only enhances the irritating insistence of the rhythm, of the image. The only video that keeps talking creates that urgency of the insistence, Zeynep Kayan repeats and we repeat after her.

*Ben yapmak istediğim şeyleri yapma fırsatını çoğunlukla böyle kaçıyorum.
(This is how I often miss an opportunity to do the things I want to do.)*

And on and on.

One: Entrapped

You are walking on a narrow road, lost in thought. You are not looking ahead. You suddenly find another person in front of you. You understand that while she is coming from the opposite direction, she finds you in front of herself too. You must give way to each other. You shift to the right, and she shifts to the left with a mirror effect. You step to the

¹⁰ See Arne Melberg: "Repetition (In the Kierkegaardian Sense of the Term)," in: *diacritics*, Vol. 20, No. 3 (1990), pp. 71–87.

left, she to the right. At that moment, you can't get away from each other. You are in sync. All you need to do is break it. You should step to the left and she should step to the right.

In many of the works, Zeynep Kayan shows herself entrapped. She is always in a closed space. She is always already in a compulsive loop, but she is also cornered, hunted, put through the hoop. We don't see if someone else caught her into the net or if she put herself into it. We clearly see two bodies in the video where one of them is cornered, and her chair cannot go through the wall; but this second person does not appear as someone else but one of Zeynep Kayan's split images, her extension, a part of the irritable skin, her anxious body that does not know its boundaries.

Should we save her? Or is she happy being entrapped?

Two: Repetition

You are sitting in a cafe doing something on your computer. You are alone at your table but surrounded by people who are minding their own businesses. As you are delving into your own thoughts in full concentration, something comes in and penetrates your ear. A vibration. A monotonous sound. Someone in the room tapping on the table, on and on and on. You cannot hear anything but a fingertip's tapping. It gives you a tingle. You cannot concentrate on anything else anymore. All you can do is to let yourself listen to the sound. The more you listen, the more you find yourself tuned in. You start accompanying the rhythm. You tap along. Now you form a choir.

Repetition serves Zeynep Kayan to heal herself, to ease her ugly moods. She repeats and repeats in her approximation of a machine, an alien, an autonomous stranger. She renders herself mechanical, neutralises herself, numbs herself ...

... so that no more ugly mood can haunt her.

Three: What happens to anger when you cannot afford aggression?

People come together and act out with mutual anger¹¹ and shared fear, as they say. Rage and terror can turn a society upside down. But what is the social potential of irritation? Can all the anxious people in the world come together, break the loop and change the world? What's political about *noncathartic* moods?

Next page / Nächste Seite:
from the series *one one two one two three: poolnet*, 2021
91 x 150 cm, Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck

¹¹ The idea of anger as something one can or cannot afford comes from the phrase "She couldn't afford anger", Nella Larsen, *Quicksand and Passing*, ed. by Deborah McDowell, New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.



Stimmungsschwankungen: Etwas fallen lassen, es aufheben und es wieder fallen lassen

Zum künstlerischen Werk Zeynep Kayans

Alper Turan

Eins: Irritation

Die Menschen, die wir reizbar nennen, sind jene, die wegen der falschen Dinge zornig sind, die sich über Gebühr und für länger als angemessen aufregen.
Aristoteles, *Nikomachische Ethik*¹

Man sitzt in einem Café – oder einer Bibliothek oder einem Coworking-Space – und macht etwas am Computer. Man hat einen Tisch für sich allein, ist aber umgeben von anderen Leuten, die alle in ihren eigenen Universen sind. Man fühlt sich wohl damit, passiv sozial zu sein, indem man nicht mit ihnen interagiert, aber dennoch die Nähe anderer fühlender Wesen spürt. Während man in die eigenen Gedanken versunken ist, voll konzentriert, kommt etwas herein und dringt ins Ohr. Man spürt ein Kribbeln. Man sieht sich um und checkt alle Tische und Stühle, um herauszufinden, wer der Übeltäter ist. Man kann den Schuldigen nicht finden. Jemandes mechanische Bewegung oder ein unwillkürlicher Ausdruck von Beunruhigung ärgert einen. Man kann sich nicht mehr auf irgendwas anderes konzentrieren. Alles, was man noch tun kann, ist dem verblödenden Geräusch zuzuhören. Man weiß, selbst wenn es aufhört, wird man es nicht mehr aus dem Kopf kriegen. Wie kann man diese Art von Unbehagen beschreiben, das zu unbedeutend ist, um es in Worte zu fassen, aber zu invasiv, als dass man es ignorieren könnte?

Zeynep Kayans Arbeiten in der Ausstellung *one one two one two three* entspringen einem Phänomen, das solchen Momenten der Irritation verwandt ist. Scheinbar belanglos, allgegenwärtig und alltäglich, mit unbekannter Ursache, hallen die unbestimmbaren Irritationen in körperlichen Tiefen wider und auch auf der Hautoberfläche. Kayans Bilder, bewegt oder still, von einer Bewegung, einer Geste, einer Handlung, sind Aufzeichnungen des Bedürfnisses des Körpers, die Unruhe auszuleben, zu mildern und mitzuteilen. Irritation ist sowohl eine emotionale als auch eine physische Erfahrung, besonders mit der Haut verbunden und ihrer Überempfindlichkeit ihrer Umgebung gegenüber.² In den Arbeiten, in denen ihr eigener Körper in seiner Verletzlichkeit eine zentrale Rolle spielt, setzt Kayan sich der Welt als hoch-

¹ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Buch IV, Kap. 5, § 11.

² Vgl. Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 2005, S. 35.

empfindliche Haut aus. Sie verdichtet ihren Körper in die Zweidimensionalität; es gibt keine vielschichtigen, unruhigen Objekte, vielmehr ereignet sich ihre Praxis in der Umgrenztheit des Bildes, der Oberfläche, des Films, nämlich: ihrer Haut. Indem sie sich zu einer einzigen großen Haut ausdehnt, die den gesamten Raum ausfüllt, erfasst sie Grade der Empfindlichkeit gegenüber ihrer Umgebung. In einem abgeschlossenen halbdunklen Raum sitzt Kayan, spielt mit den Gegenständen in ihrer unmittelbaren Nähe, wirft sich gegen die Wand, sieht sich Seilenden an, wiederholt einen Satz, verschüttet Wasser, reibt den Fußboden, lenkt sich selbst ab, bis die Missstimmung vorbei ist und sie schließlich ihren Frieden mit der Umgebung macht.

„Eine Stimmung formt unsere Erfahrung der Welt, verbindet uns in bedeutungsvoller und einzigartiger Weise mit Dingen“, schreibt Dylan Trigg.³ Anders als Gefühle, bei denen es „um etwas geht, nicht um alles“, geht es bei Stimmungen, „wenn es überhaupt etwas Bestimmtes ist, um fast alles“.⁴ In den endlosen Loops bewegter Bilder und sich wiederholender Fotografien, die nichts anderes sind als Stills von ihren Videos, wird die Ursache der Stimmung, in der es um nichts und alles zu gehen scheint, nicht enthüllt. Stattdessen sind wir den seltsamen und düsteren Bilderfolgen von einer gereizten und rastlosen Kayan ausgesetzt, die in Aktionen und Ästhetiken der Irritation schwelgt. Sie agiert die Gesten, Sounds, Bilder, Sublimationen ihrer eigenen Erfahrung aus und gibt die Stimmung an uns weiter, unsere Haut schwingt in genau der gleichen Irritation mit. Wir verfolgen, ungeduldig und gereizt, Kayans diskontinuierliche Bewegungen in der Erwartung, sie sich endlich davon lösen zu sehen, „mach schon, lass es hinter dir, komm raus aus [deinem] ... Kopf, geh raus aus diesem Raum!“⁵; und gleichzeitig genießen wir die Bilder vom Unbehagen.

Eins: Angst

Was passiert, wenn man etwas auf den Boden fallen lässt – ein Stück Seil, ein Glas, ein iPhone –, man sich bückt, um es aufzuheben und die unterbrochene Tätigkeit fortzusetzen, dieses kleine Ungeschick nicht weiter ernst nehmend, und dann BUMM, man es wieder fallen lässt? Was passiert beim zweiten Mal, wenn man sich bückt und es hastig aufhebt, verärgert über das Versagen der körperlichen Motorik, über den Widerstand des eigenen Körpers gegen die ihm gegebenen Befehle? Woher kommt dieser Ärger?

Wenn niemand anderes da ist, der einen dabei beobachtet, wie man fehlt, fällt, fallen lässt, umwirft – dann sieht einen trotzdem jemand an. Die Angst beobachtet, kontrolliert, straft im Falle des Fehlens. Angst ist nach Lacan das Empfinden des Begehrens des anderen; man bekommt Angst, wenn man nicht weiß, was man für den anderen ist. Man weiß nicht, wie man gesehen wird, deshalb weiß man nicht, wer man ist. Angst fängt da an, wo man das eigene

³ Dylan Trigg: *Topophobia: A Phenomenology of Anxiety*, London: Bloomsbury Publishing, 2016, S. XXIX.

⁴ Annette Baier: „What Emotions Are About“, in: *Philosophical Perspectives*, Bd. 4: *Action Theory and Philosophy of Mind* (1990), S. 1–29, hier S. 3.

⁵ Das ist eine Anspielung auf Bruce Naumans Arbeit *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968).



from the series *one one two one two three: glass*, 2021
Video: 01'54"

Bild im Auge des anderen nicht ausmachen kann, wenn das eigene Bild fehlt.⁶ In einer anderen Disziplin, aber in ähnlicher Weise paraphrasiert Trigg Heidegger; Angst sei, wenn die vorgegebene Bedeutung der Dinge in ihrem Alltagskontext, wir selbst eingeschlossen, sich auflöse. Das Ergebnis ist, dass die Subjekte sich „in der Welt un-zuhause (un-heimlich) fühlen und die Welt sich als Stätte einer irreduziblen und ursprünglichen Fremdheit herausstellt.“⁷

In ihrer Ausstellung konstituiert und rekonstituiert Zeynep Kayan das fehlende Bild ihrer selbst, indem sie sich im Schatten versteckt oder indem sie unter ihrem Haar Schutz sucht oder indem sie den Blick der Betrachter:innen durch unausgesetzte Bewegung und Kakophonie ablenkt. Als bewegte Silhouette ihrer selbst erprobt sie umständlich ihr Bild im Auge des anderen und kontrolliert es gleichzeitig. Obwohl sie die Bühne mit unverhülltem Gesicht in all seiner Nacktheit betritt, versteckt, maskiert und verzerrt sie ihr Bild im Auge des anderen durch die Bewegung, die Wiederholung, die Vervielfältigung, eine Illusion ihrer selbst, in dem Bestreben, sich so weit als möglich zu verbergen, um die Angst zu lindern. Wider diese Angst, oder gerade aus ihr heraus, exponiert sie sich; ihr Körper ist nicht nur das Ausgangsmaterial ihrer Arbeiten, sondern es ist genau ihr Selbst, das sie ausstellt. Letztendlich kann sie, während sie ihr zerbrochenes Bild ausstellt, das Begehren der anderen nicht befriedigen, und was wir in ihrem Werk sehen, handelt vom Körper der Angst, davon, wie der Körper von der Angst geformt wird und wie die Angst von ihrem Körper geformt wird.

In dieser Stimmung des ‚Un-Zuhause‘ beginnt alles, was sie berührt, und alles, in das sie eingreift, sich fremd, nicht-von-dieser-Welt, unheimlich anzufühlen. Sie macht diese Experimente mit dem Raum, in dem sie sich befindet, mit den Wänden, Seilenden, dem Netz, dem Wasser, dem Glas, und auch mit der zweiten Person, die sie in ihren Videos einsetzt, um zu ergründen, wo ihr Körper, als ihr eigener, beginnt und wo er aufhört. Phänomenologisch gesehen orientieren sich unsere vorgegebenen Körper, unsere Formen, die paradoxerweise als wir selbst gegeben sind, indem sie mit der Welt in ihrer körperlichen Materialität experimentieren, während sie sich selbst gleichzeitig als Körper erfahren. Wir sind darauf programmiert, unsere Körper mit uns selbst gleichzusetzen. In vielen Fällen aber, von plötzlichem Schaudern, zitternden Beinen über vorübergehende Blindheit bis zu jeglicher Art von Krankheit oder einfach dem Älterwerden, begegnen wir der Materialität unserer eigenen Körper als etwas, auf das wir keinen Einfluss haben. Autonom, fremd, unbekannt – wir scheitern, den Körper wirklich zu kennen, oder der Körper lässt uns im Stich. Angst entsteht in Momenten der „gefühlten Erfahrung des Körpers als fremd“, wenn ich mit dem Körper konfrontiert bin, der aufgehört hat *ich* zu sein und stattdessen es wird.⁸ Wenn man vom eigenen Körper entfremdet wird, bekommt man Angst; und wenn sie Angst bekommt, verwirrt sie die Grenzen des Körpers weiter. Kayan, die ihrem Körper nicht entkommen kann und nicht weiß, wo ihr Körper anfängt und aufhört, sucht ängstlich nach den Umrissen ihres

⁶ Vgl. Jacques Lacan: *Die Angst. Das Seminar. Buch X*, aus dem Franz. übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien: Turia + Kant, 2016.

⁷ Trigg 2016 (wie Anm. 3), S. XXXI. Trigg bezieht sich auf Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, § 40, 11. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer, 1967, S. 189.

⁸ Vgl. Trigg 2016 (wie Anm. 3).

Körpers, sucht nach Sicherheiten. Mit jeder Geste strebt sie nach einer Bestätigung, dass sie einen Körper hat, dass dies ihr Körper ist, dass sie Kontrolle über ihn hat. Sie schlägt ihren Arm gegen die Wand, sie filmt, wie sie den Arm gegen die Wand schlägt und sie projiziert ihr Video, das zeigt, wie sie ihren Arm an die Wand schlägt, auf sich selbst, und schlägt den Arm noch einmal gegen die Wand, synchron mit ihrem vielfältigen Selbst.

Zwei: Wiederholung

Was passiert, wenn man etwas auf den Boden fallen lässt – ein Seilende, ein Glas, ein iPhone – , man sich bückt, um es aufzuheben, es aufhebt und weitermacht mit dem, was man vorher gemacht hat, den kleinen Fehler nicht weiter ernst nehmend, und dann BAMM den Gegenstand wieder fallen lässt, genauso wie vorher? Was passiert bei diesem zweiten Mal, wenn man sich bückt und ihn schnell aufhebt?

Die Wiederholung – des Fallenlassens, des Fehlers, der mechanischen körperlichen Bewegung – ist es, was Zeynep Kayan interessiert. In ihrem ängstlichen Versuch, die Umrisse ihres zusammenhängenden Körpers und ihr Körperbild wiederzufinden und zu definieren, multipliziert, zertrümmert und verstreut sie sich selbst. Um ihr Selbst weiter zu affirmieren, um Körper und Körperbild zu ent-entfremden, zerbricht sie den Spiegel und vervielfältigt ihr fragmentiertes Bild. Sie wiederholt ihr zerbrochenes Bild, sie wiederholt die Geste, die Handlung, den Klang und erreicht einen gebrochenen Rhythmus und eine Empfindung von Andersheit, die allen einzelnen Iterationen der gleichen Geste, Handlung, des gleichen Klanges entspringt. Der durch die wiederholten körperlichen Handlungen erzeugte Rhythmus hallt als Chor der unharmonischen, aber gleichzeitigen Stimmen verschiedener Befindlichkeiten wider. Rhythmus als etwas, das ausschließlich mit dem Körper empfunden und durch ihn analysiert wird, in der Ausstellung in den durch Zeynep Kayans Körper erzeugten Geräuschen, schwingt von *Arrhythmie*, Konflikt oder Dissonanz von Rhythmen, zur *Polyrhythmie*, der Koexistenz vieler Rhythmen.⁹

Wiederholung ist mit Zeynep Kayans Interpretation des Körpers als eines Automaten verknüpft. Das Vermögen des Körpers, in der Welt zu leben, die betörende Harmonie einfacher Bewegungen, das eigenständige Wirken des Körpers verwirren und beunruhigen Kayan. Simple Handlungen, wie das Gießen von Wasser, das Erspüren einer Sache, das Gehen von Punkt A nach Punkt B, können Gegenstand einer Untersuchung werden, denn leicht kann man fragen, wer denn eigentlich von einem Punkt zum anderen geht, wer es ist, der oder die das Seilende hält, wer sich selbst gegen den Tisch wirft. Da wir unsere Schritte nicht berechnen, kann der bloße Akt des Gehens leicht zu einer mechanischen Operation werden, die das reflexive Selbst entmacht und das eine, bewusste, ultra-verbundene Selbst infrage stellt.

Als angsterfüllter Körper stellt Kayan, in ihrer Entfremdung von ihrem eigenen Körper mit seinen sich ihrer Kontrolle entziehenden, unergründlichen Möglichkeiten, durch Wiederho-

lung minutiös jede einzelne Handlung infrage, die ihre Körperlichkeit sie zu tun befähigt. Ihre Erkundung der Grenzen ihres Körpers ist allerdings selbst begrenzt; sie geht nicht so weit wie Chris Burden oder Bas Jan Ader; sie ist nicht daran interessiert, sich in ihrer Untersuchung selbst zu verletzen. Vielmehr sieht sie sich sehr genau die Wiederholungen alltäglicher, häuslicher Gesten an, um die Selbstbestimmtheit ihres Körpers auszutesten und die Fehlfunktionen ihres Körpers als Automat zu entdecken, die tatsächlich da sind. Der Ton verändert sich, Sätze brechen abrupt ab, ihr Körper und das Bild ihres Körpers sind nicht immer kongruent.

In Zeynep Kayans künstlerischer Praxis nimmt Wiederholung, im Scheitern und in der Arrhythmie, verschiedene Rollen und Funktionen ein. Das gleiche Bild wiederholt sich auf verschiedenen Fotos. Ihr Bild spiegelt sich selbst, manchmal in der Projektion auf sie selbst, manchmal auf verschiedenen Bildschirmen. Wir hören das Echo ihrer Stimme, die Reflexion des von den Körpermechaniken erzeugten Geräusches, die Betonung ihrer eigenen Worte. In der ununterbrochenen Endlosschleife ihrer Videos erscheint Kayans Handeln wie zwanghaftes Verhalten. Die von ihr geschaffene ästhetische Atmosphäre wirkt wie eine Reminiscenz. Ihre Arbeiten scheinen auf minimalistische Videos anzuspitzen, auf Performancekunst, auf bestimmte ikonische Filmszenen oder auf Sequenzen aus einem Tanztheater. Die niedrige Auflösung in den Videos und den aus den Videos entnommenen Bildern erinnert an frühe Videokunst. Allerdings geht die Zitathaftigkeit der Arbeiten Kayans ins Leere. Sie erzeugen eine falsche Nostalgie, eine Wiederholung von etwas, das niemals passiert ist, und beziehen sich auf jemanden, der nie existiert hat. Wiederholung manifestiert sich als etwas, das nie wirklich erreicht werden kann, sie ist nur im Scheitern möglich; die einzige Wiederholung ist die Unmöglichkeit von Wiederholung, die Wiederholung ist unausweichlich dazu verdammt, sich vom ursprünglichen Ereignis zu unterscheiden.¹⁰ In Kayans Arbeiten geht es mehr um das Scheitern der Wiederholung als um die Wiederholung selbst. Zwischen identischen Abzügen sehen wir einen Unterschied. Selbst wenn wir uns ein Loop ansehen, immer dasselbe Video, wieder und wieder, werden wir skeptisch, ob es wirklich jedes Mal dasselbe Video ist oder ob es nicht doch kleine Unterschiede gibt.

Das Scheitern von Wiederholung, Rhythmus, Bild lässt den Effekt länger anhalten. Zeynep Kayans Arbeiten erzeugen eine Art Zeigarnik-Effekt, einen Ohrwurm, ein Song, der im Kopf hängenbleibt, oder einen Augenzwurm, ein Bild, das ein Empfinden von Unvollständigkeit hervorruft, das nicht weggeht und das der Geist vergeblich zu vervollständigen beschäftigt bleibt, was die irritierende Beharrlichkeit des Rhythmus, des Bildes nur noch verstärkt. Das einzige Video, das unablässig spricht, erzeugt diese Dringlichkeit des Beharrens, Zeynep Kayan wiederholt und wir wiederholen mit ihr:

*Ben yapmak istediğim şeyleri yapma fırsatını çoğunlukla böyle kaçıırım.
(So verpasse ich oft die Gelegenheit, die Dinge zu tun, die ich tun möchte.)*

Und wieder und wieder.

⁹ Vgl. Henry Lefebvre: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Bloomsbury Publishing, 2013.

¹⁰ Vgl. Arne Melberg: „Repetition (In the Kierkegaardian Sense of the Term)“, in: *diacritics*, Bd. 20, Nr. 3 (1990), S. 71–87.

Eins: Gefangen

Man geht eine schmale Straße entlang, gedankenverloren. Man sieht nicht nach vorne. Plötzlich ist da eine andere Person direkt vor einem. Man begreift, dass, da sie aus der entgegengesetzten Richtung kommt, man ebenso direkt vor ihr ist. Man muss sich gegenseitig ausweichen. Man tritt einen Schritt nach rechts und sie nach links, mit dem Spiegeleffekt. Man tritt nach links und sie nach rechts. In diesem Moment kommt man nicht weg voneinander. Man ist im Einklang miteinander. Man muss ihn nur durchbrechen. Man sollte nach links treten und sie sollte nach rechts treten.

In vielen ihrer Arbeiten zeigt Zeynep Kayan sich gefangen. Sie ist immer in einem abgeschlossenen Raum. Sie ist immer schon in der zwanghaften Schleife, aber sie ist auch in die Ecke getrieben, gejagt, zu ihren Handlungen genötigt. Wir können nicht sehen, ob jemand anderes sie in dem Netz gefangen hat oder ob sie das selbst war. Deutlich sehen wir zwei Körper in dem Video, in dem einer von beiden in die Enge getrieben ist und ihr Stuhl nicht durch die Wand kann; aber diese zweite Person erscheint nicht als jemand anderes, sondern als Zeynep Kayans Abbild, ihre Verlängerung, ein Stück reizbarer Haut, ihr angst-erfüllter Körper, der seine Grenzen nicht kennt.

Sollen wir sie retten? Oder ist sie glücklich im Gefangensein?

Zwei: Wiederholung

Man sitzt in einem Café und macht etwas am Computer. Man hat einen Tisch für sich allein, ist aber umgeben von anderen Leuten, die ihren eigenen Tätigkeiten nachgehen. Während man in Gedanken versunken ist, voll konzentriert, kommt etwas herein und dringt ins Ohr. Ein Vibrieren. Ein monotones Geräusch. Jemand im Raum klopft auf den Tisch, wieder und wieder und wieder. Man kann nichts anderes mehr hören als den klopfenden Finger. Man spürt ein Kribbeln. Man kann sich auf nichts anderes mehr konzentrieren. Alles, was man noch tun kann, ist dem Geräusch zuzuhören. Je mehr man zuhört, desto mehr ist man im Einklang damit. Man beginnt, den Rhythmus zu begleiten. Man klopft mit. Man wird zu einem Chor.

Wiederholung dient Zeynep Kayan zur Selbstheilung, zur Linderung hässlicher Stimmungen. Sie wiederholt und wiederholt in ihrer Annäherung an eine Maschine, an ein Alien, etwas autonomes Fremdes. Sie macht sich selbst zu etwas Mechanischem, neutralisiert sich selbst, betäubt sich selbst ...

... damit kein hässlicher Gemütszustand sie mehr heimsuchen kann.

Drei: Was passiert mit Wut, wenn man sich Aggression nicht leisten kann?

Menschen kommen zusammen und leben ihre gemeinsame Wut¹¹ und ihre geteilte Angst aus, wie man sagt. Zorn und Terror können eine Gesellschaft auf den Kopf stellen. Aber was könnte das soziale Potenzial von Verärgerung sein? Könnten alle angst-erfüllten Menschen der Welt zusammenkommen, die Schleife durchbrechen und die Welt verändern? Was ist politisch an unkathartischen Stimmungen?¹²

Übersetzung aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

¹¹ Die Idee von Wut als etwas, das man sich nicht leisten kann, entstammt der Wendung „She couldn't afford anger“, Nella Larsen, *Quicksand and Passing*, hg. von Deborah McDowell, New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

¹² Ich bin Sianne Ngai, ihrem schönen Buch *Ugly Feelings* (2005) und ihrem Konzept der unkathartischen Gefühle zu Dank verpflichtet.

**BEN YAPMAK İSTEDİĞİM ŞEYİ YAPMA
FIRSATINI ÇOĞUNLUKLA BÖYLE KAÇIRIRIM**

THIS IS HOW I OFTEN MISS THE
OPPORTUNITY TO DO WHAT I WANT TO DO

sound, 01'54"

Mika Hannula is a writer, curator, teacher and art critic, and lives in Berlin. He was a professor for artistic research at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg, Sweden 2005–2012. Through the years 2000–2005 he was the director of the Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland, also acting then as the chairman of KUNO, Nordic Network of Art Academies. Hannula holds a PhD in Political Science and is the author of numerous articles and several books on contemporary art. He was the curator for the Estonian Pavilion at Venice Biennial 2007 and curated the show *Situated Self* with Branko Dimitrijevic in Belgrade and in Helsinki in 2005. He also curated the show on artistic research *Talkin' Loud and Sayin' Something! – Four Perspectives on Artistic Research* in Gothenburg in 2008. In 2012 he curated, again with Branko Dimitrijevic, the 53rd October Salon in Belgrade titled *Good Life*. His publications include: *Artistic Research Methodology, Narrative, Power, and the Public*, with Juha Suoranta and Tere Vadén (*Critical Qualitative Research series*), Peter Lang 2014; *Läsnäolo – Taide arjessa* (Being-in-the-World – Art and the Everyday), Taide kustannus 2012; *Politics, Identity and Public Space – Critical Reflections In and Through the Practices of Contemporary Art*, Utrecht School of Art, Expodium 2009; *The Politics of Small Gestures*, artist, Istanbul (2006). mikahannula.com

Mika Hannula ist Autor, Kurator, Dozent und Kunstkritiker und lebt in Berlin. Er war Professor für künstlerische Forschung an der Fakultät für Bildende, Angewandte und Darstellende Kunst an der Universität Göteborg, Schweden, 2005–2012. In den Jahren 2000 bis 2005 war er Direktor der Akademie der Bildenden Künste in Helsinki, Finnland, und fungierte zudem als Vorsitzender von KUNO, dem nordischen Netzwerk von Kunstakademien. Hannula ist promoviert in Politikwissenschaften und Autor zahlreicher Artikel und mehrerer Bücher über zeitgenössische Kunst. Er war Kurator des estnischen Pavillons der Biennale von Venedig 2007 und kuratierte 2005 die Ausstellung *Situated Self* mit Branko Dimitrijevic in Belgrad und in Helsinki. Außerdem kuratierte er 2008 in Göteborg die Ausstellung über künstlerische Forschung *Talkin' Loud and Sayin' Something! – Four Perspectives on Artistic Research*. 2012 kuratierte er, ebenfalls mit Branko Dimitrijevic, *Good Life*, den 53. Oktobersalon in Belgrad. Zu seinen Veröffentlichungen zählen: *Artistic Research Methodology, Narrative, Power, and the Public*, mit Juha Suoranta und Tere Vadén, *Critical Qualitative Research series*, Peter Lang 2014; *Läsnäolo – Taide arjessa* (Being-in-the-World – Art and the Everyday), Taide kustannus 2012; *Politics, Identity and Public Space – Critical Reflections In and Through the Practices of Contemporary Art*, Utrecht School of Art, Expodium 2009; *The Politics of Small Gestures*, artist, Istanbul (2006). mikahannula.com

Lotte Laub is a Berlin-based curator and arts writer. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität, Berlin with her dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glimpse at Beirut in Film, Video and Poetry), published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient-Institut Beirut and in 2015, after completing her PhD, received an Honours Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School at the FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin and had lectureships at the FU Berlin. She joined Zilberman, Istanbul/Berlin in 2016 and is currently the gallery director of the Berlin location.

Lotte Laub lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor arbeitete sie für den Gropius Bau in Berlin und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Seit 2016 ist sie für Zilberman, Istanbul/Berlin tätig und ist derzeit Galeriedirektorin des Berliner Standortes.

Alper Turan is a curator, researcher and writer based in Berlin and Istanbul. His current research and curatorial practice focus on queer strategies and methodologies, which include but are not limited to abstraction, collective fiction, speculative archives, appropriation, and anonymity. Between 2016 and 2018, with the curatorial collective Das Art Project, she co-curated four site-responsive exhibitions, including *Genetically Modified* (2017), commissioned for the 13th Sharjah Biennial's off-site exhibition. In 2018, Turan curated *Positive Space*, an exhibition project on HIV/AIDS in Istanbul. Turan was part of the *HIVstories* research exhibition on European-level AIDS activism which traveled around Berlin, Warsaw, and Istanbul. In 2021, he curated *A Finger for an Eye* (within Protocinema's Emerging Curators Series), an exhibition responding to escalating repression and censorship on queer existence in Turkey. Upcoming curatorial projects include *How does the body take space under pressure?* (at Queer Museum Vienna, 2022), *Slavs and Tatars' Pickle Bar* performance programme (within Wiener Festwochen 2022). Turan participated in International Curatorial Intensive, New Orleans (2019); ARTER Research Program, Istanbul (2019–20); residencies & fellowships at Camargo Foundation, Cassis (2021–22); *Slavs and Tatars Studio*, Berlin (2021), *Cité internationale des arts*, Paris (2020); *Apartheid Museum*, Johannesburg (2019). Turan is a Ph.D. candidate at the College of Fine Arts in Hamburg (HFBK) and works as an assistant curator for Protocinema. protocinema.org

Alper Turan ist Kurator:in, Wissenschaftler:in und Autor:in und lebt in Berlin und Istanbul. Seine aktuelle Forschung und seine kuratorische Praxis konzentrieren sich auf queere Strategien und Methoden, die Abstraktion, kollektive Fiktion, spekulative Archive, Aneignung und Anonymität umfassen, aber nicht darauf beschränkt sind. Zwischen 2016 und 2018 kuratierte sie zusammen mit dem Kuratorenkollektiv Das Art Project vier ortsbezogene Ausstellungen, darunter *Genetically Modified* (2017), die für die 13. Sharjah Biennale in Auftrag gegeben wurde. Im Jahr 2018 kuratierte Turan *Positive Space*, ein Ausstellungsprojekt über HIV/AIDS in Istanbul. Turan war Teil der Forschungsausstellung *HIVstories* über AIDS-Aktivismus auf europäischer Ebene, die durch Berlin, Warschau und Istanbul reiste. Im Jahr 2021 kuratierte er *A Finger for an Eye* (im Rahmen der Emerging Curators Series von Protocinema), eine Ausstellung, die auf die eskalierende Unterdrückung und Zensur der queeren Existenz in der Türkei reagiert. Zu den kommenden kuratorischen Projekten gehören *How does the body take space under pressure?* (im Queer Museum Wien, 2022) und das Performance-Programm *Pickle Bar* von Slavs and Tatars (im Rahmen der Wiener Festwochen 2022). Turan nahm am International Curatorial Intensive, New Orleans teil (2019); ARTER Research Program, Istanbul (2019–20); sie hatte Aufenthalte und Stipendien bei der Camargo Foundation, Cassis (2021–22); *Slavs and Tatars Studio*, Berlin (2021), *Cité internationale des arts*, Paris (2020); *Apartheid Museum*, Johannesburg (2019). Turan promoviert an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) und arbeitet als kuratorische/r Assistent:in für Protocinema. protocinema.org

Zeynep Kayan

b. 1986, Ankara

lives and works in Amsterdam and Ankara

EDUCATION

2009 MA, Fine Art, MaHKU, Utrecht
2008 BA, Communication and Design, Bilkent University, Ankara

RESIDENCIES

2022 – 2023 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam
2020 Cité des Arts, Paris, January – March 2020
2017 Zilberman Residency, Zilberman Gallery Berlin, March – May 2017

SOLO EXHIBITIONS & PRESENTATIONS

2022 *one one two one two three*, Zilberman, Berlin
2022 Zona Maco, Mexico City
2019 UNSEEN Amsterdam, Amsterdam
2019 *Temporary Sameness*, Zilberman, Istanbul
2016 *Constructed*, Zilberman, Istanbul
2013 *Uncomplete*, Zilberman (fka CDA-Projects), Istanbul

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2022 *Sound is the silence of the image*, curated by Fatih Aydoğdu, Fabrikraum Wien, Vienna
2021 *A few in many other places* (two-person show), curated by Protocinema, Kiraathane, Istanbul
Recurrence 2, Zilberman | Berlin, Berlin
After Hope: Vidoes of Resistance, Asian Art Museum, San Francisco
2020 Art Biesenthal, Wehrmühle, Biesenthal
212 Photography Festival, curated by Ali Taptık, Leica Gallery, Bomonti, Istanbul
Queer Appropriation, Cité des Arts, Paris
Crystal Chateau, Evliyagil Museum, Ankara
Working on it, curated by Mika Hannula, Helsinki Contemporary Art Gallery, Helsinki
2019 *Venus in Furs*, curated by Can Akgümüş, Martchartproject, Istanbul
Lens'19: Things Seen, curated by Sena Çakırkaya, Mixer, Istanbul
YFD10: One Must Continue, together with Özgür Atlagan, curated by Burçak Bingöl, Zilberman, Istanbul
2018 *Concealed*, together with Yuşa Yalçıntaş and Can Akgümüş, Kasa Gallery, Istanbul
An Exile on Earth, together with Antonio Cosentino, Manaf Halbouni, Hiwa K, curated by Çelenk Bafra, Zilberman Gallery, Istanbul
NevGeneration: Monomit, Galeri Nev, Ankara

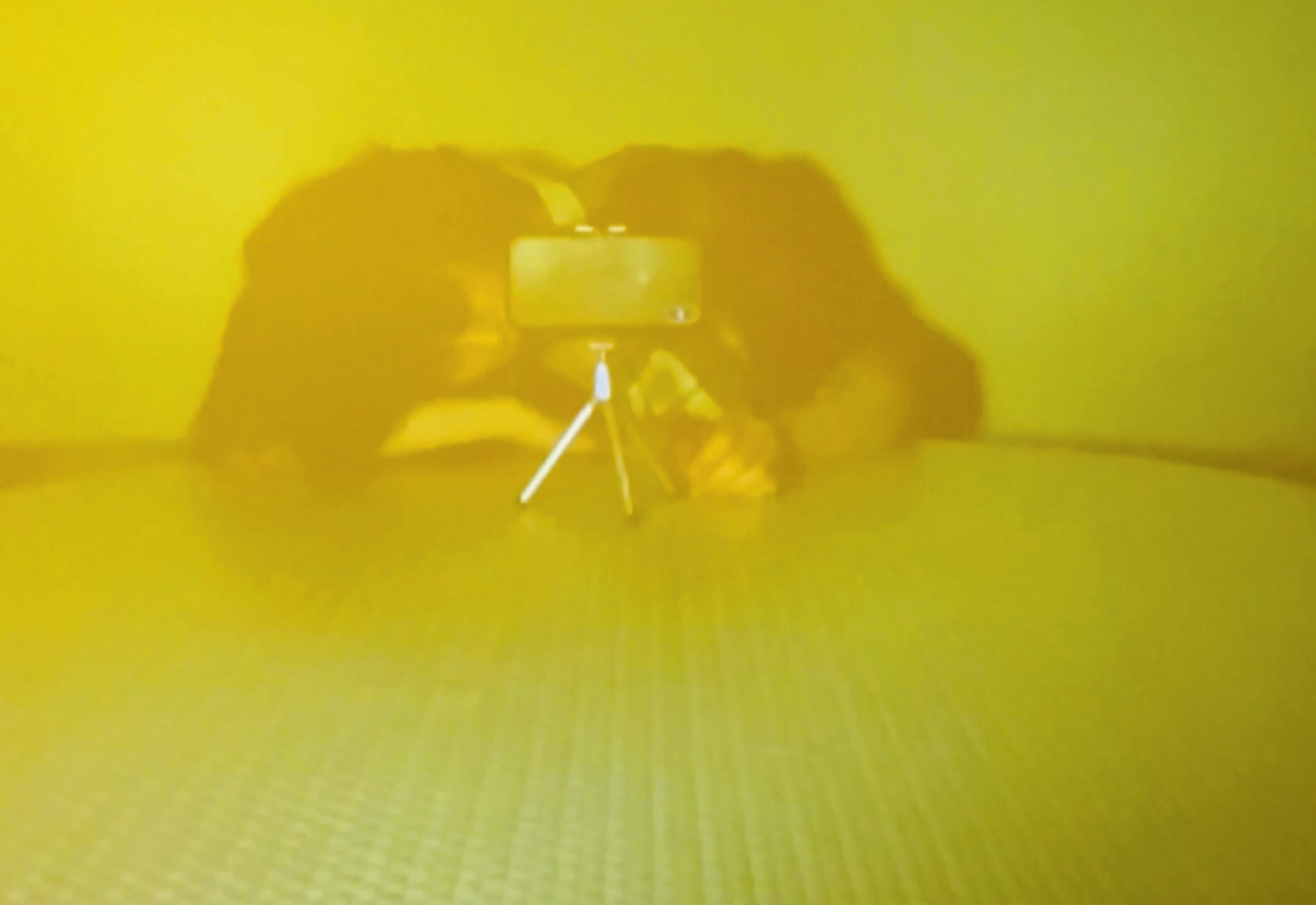
2017 *Studies for staying in the middle*, open studio exhibition, Zilberman, Berlin
Kassel Dummy Award shortlist exhibition - Istanbul, Moscow, Rome, Madrid, Dublin, Aarhus, Lodz
Sleeper Songs, invited by Tiong Ang, BAK, basis for actuele kunst, Utrecht
2015 *Pull the Rope We're Downstairs*, collaborative exhibition with Burcu Bilgiç
Zilberman Gallery Project Space, Istanbul
NevGeneration: Amusement Park, Galeri Nev, Ankara
Second Nature, ODTÜSanat 16, ODTÜ, Ankara
2014 *Pull The Rope We're Downstairs*, performance & collaborative exhibition with Burcu Bilgiç, Torun, Ankara
2013 *Second Eye – Women Photographers from Turkey*, Sismanoglu Megaro, Istanbul
Joyful Wisdom, Rezan Has Museum, Istanbul
AnOtherWoman, Zilberman Gallery, Istanbul
2012 *1st Tbilisi Triennial – Offside Effect*, Georgian National Museum, Tbilisi
Encounters: Turkish Contemporary Art in Korea, Ara Square, Seoul
2011 *Uncanny Encounters*, Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul
Untitled Original, CDA-Projects, Istanbul
NevGeneration: Art of Defence, Galeri Nev, Ankara
RAM_era, Central Gallery, University of Malaga, Malaga
Existrong, CDA-Projects, Istanbul
2010 *Young/Fresh/Different*, CDA-Projects, Istanbul
UFAT 7th Photography Festival, Uludağ University, Bursa

AWARDS & PERFORMANCES

2019 Performance with Özgür Atlagan: *Until Finding the Source of the Water*, Rijksakademieopen 2019 & SALT Galata, Istanbul 2018
2018 Shortlisted with *Kumkuat* book dummy for the Kassel Dummy Award 2018, Kassel
Screening: *"Aslı Erdoğan: even silence is no longer yours"*, Rencontres de la photographie d'Arles, Arles
2017 *Recipient of the second prize - Kassel Dummy Award 2017*, Kassel
Artist talk: *Çekmeden Fotoğraf*, Salt Ulus, Ankara
Artist talk, 9th Photography Meeting itüfk, Studio-X, Istanbul
2015 Lecture performance *"Untitled Original"* at Field Meeting, ACAW, New York
2012–2016 Co-founder of the independent art-space: Torun, Ankara

PUBLICATIONS

2021 *Protozine, A few in many Places*, published by Protocinema
Photo No-Nos, ed. Jason Fulford, Aperture Foundation
Lastik, printset, together with Özgür Atlagan
2018 *Untitled*, photobook published by Akinabooks
2017 *Kumkuat*, self-published artist book together with Özgür Atlagan
2016 Artist book for the exhibition *Constructed*, including a conversation with Mika Hannula
2010 *Rotterdam Dialogues: The Critics, The Curators, The Artists*, Witte de With Center for Contemporary Art







from the series *one one two one two three: table cloth*, 2021
Video: 02'09"

Imprint

Thank you dearly: Yaren Yıldız, Ayşe Chasan, Mika Hannula, Sevim Sancaktar, Lamarts, Özgür Atlagan, Gizem Demirçelik, Virginia del Rio, Mehtap Baydu, Alper Turan, Lara Ögel, Lotte Laub, Marie-Luise Artelt, Moiz Zilberman, Ayşe Kayan, Teoman Kayan, and white rabbit, Grace Slick.

This catalogue is published in conjunction with the exhibition:

Zeynep Kayan: *one one two one two three*

Zilberman | Berlin

22.02.2022–23.04.2022

Text: Mika Hannula, Lotte Laub, Alper Turan

Translation: Anna E. Wilkens, Nickolas Woods

Proofreading: Marie-Luise Artelt, Zeynep Kayan, Lotte Laub, Anna E. Wilkens

Exhibition Views: Chroma, Protocinema (pp. 56–57)

Design: Bülent Bingöl

Coordination with the printing house: Gürem Özcan

Printing House: A4 Ofset

This exhibition catalog is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2022, Zilberman

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 Zilberman.