

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

AYŞE ERKMEN Hausgenossen | Crystal Rock

AYŞE ERKMEN
Hausgenossen | Crystal Rock

K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
NRW.BANK

AYŞE ERKMEN
Hausgenossen | Crystal Rock

AYŞE ERKMEN
Hausgenossen | Crystal Rock

Herausgegeben von/ *edited by* Julian Heynen
K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf und/ *and* NRW.BANK, Düsseldorf



Vorwort

Wenn im Herbst 2008 in Düsseldorf in unmittelbarer Nachbarschaft gleich zwei große Arbeiten von Ayşe Erkmen in die Öffentlichkeit gelangen, war das nicht von langer Hand geplant. Von einem reinen Zufall zu sprechen, wäre allerdings auch nicht richtig. Es handelt sich vielmehr um einen der glücklichen Fälle, in denen zwei unterschiedliche Prozesse in eine Parallelbewegung und schließlich in einen gemeinsamen Zielpunkt einmünden. Die Skulptur *Crystal Rock* auf dem Dach der NRW.BANK hat eine längere Geschichte, die in das Jahr 2004 zurück reicht, als die damals noch junge Förderbank des Landes für ihr zukünftiges Gebäude nach einem künstlerischen Akzent suchte. Er sollte nicht nur ein Zeichen für die Bank im Allgemeinen, sondern auch für ihr kulturelles Förderprogramm im Besonderen setzen. K21, das damals auch gerade erst zwei Jahre alte

Haus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen für die Kunst der Gegenwart, war behilflich, einen internationalen Wettbewerb zu organisieren, aus dem der Entwurf der türkischen Künstlerin Ayşe Erkmen als Siegerin hervorging. Es war ein nicht zuletzt technisch ambitioniertes Projekt, dessen Verwirklichung manche Hindernisse und Verzögerungen überwinden musste. Die Realisierungsphase der Skulptur begleitete die Anfänge des allgemeinen Kunstengagements der NRW.BANK, zu dem weitere Kunstwerke im direkten Bezug zu ihren Standorten in Düsseldorf und Münster, aber auch die Anlage einer Sammlung gehört, deren Arbeiten grundsätzlich eine geeignete öffentliche Präsenz, insbesondere in den Museen des Landes NRW, finden sollen. – Seit der Eröffnung von K21 im Jahr 2002 ist die einen Raum von fast 50 mal 50 Meter überspannende Kuppelkonstruktion

7

Foreword

Although two major works by Ayşe Erkmen are on show in autumn 2008 in the same part of Düsseldorf, this is not the result of careful, longterm planning. Yet it would not be right to describe this as pure coincidence either. Rather this is one of those fortunate moments when two different processes have been advancing in parallel only finally to come together at the same destination. The story of the sculpture *Crystal Rock* on the roof of the NRW.BANK goes back to 2004, when the still young, NorthRhine-Westphalian development bank was seeking an artistic accent for its future home. This was not only to raise the profile of the Bank as a whole, it was also to signal its future support for the arts. K21 – the contemporary art museum of the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – was just two years old at the time, and assisted the Bank in the organization of an

international competition, which was won by the Turkish artist Ayşe Erkmen. Her project was, not least, technically demanding, and there were hurdles and delays to contend with during its realization. This phase of the sculpture's making coincided with the beginning of NRW.BANK's active commitment to art. Not only were further works of art commissioned for its offices in Düsseldorf and Münster, the Bank also started to build up a collection of works of art which are, as a matter of principle, to be placed in suitable public locations but particularly in the art museums of NorthRhine-Westphalia. – Ever since the nineteenth-century parliament building converted into a museum for contemporary art that is now K21 was opened in 2002, one of its special attractions has been the steel and glass cupola spanning an area of almost fifty by fifty metres. The sheer

aus Stahl und Glas eine besondere Attraktion dieses von einem Parlamentsgebäude des 19. Jahrhunderts zum Museum für zeitgenössische Kunst umgebauten Hauses. Die schieren Dimensionen und die spektakuläre Architektur des Raumes stellen eine große Herausforderung für die Präsentation von Kunst dar. Schon bald entstand daher die Idee, weniger mit einer Ansammlung individueller Werke hierauf zu reagieren, sondern den Raum gleichsam als Projekttraum zu begreifen, d. h. einzelne Künstler zu bitten, eine umfassende Arbeit speziell für diesen Ort zu entwickeln. Nach den großen Bannern von Julian Opie (*Bijou Gets Undressed*, 2003-2004) und nach dem wandernden Pavillon und dem Tageslichtkino von Joe Scanlan (*Passing Through*, 2007-2008) hat Ayşe Erkmen hier nun die Installation *Hausgenossen* eingerichtet. Wiederum bietet der Raum einem Künstler die Gelegenheit, etwas Neues zu erproben, so wie umgekehrt die künstlerische Arbeit den Kuppelraum und seine Benutzung durch das Publikum auf überraschende Weise interpretiert.

Sowohl an der Planung und Ausführung von *Hausgenossen* als auch von *Crystal Rock* waren zahlreiche Personen und Institutionen beteiligt, denen wir unseren herzlichen

Dank aussprechen möchten. An aller erster Stelle ist Ayşe Erkmen zu nennen, die sich auf den manchmal einschüchternd großen Raum unter der Kuppel von K21 eingelassen und in kurzer Zeit und unter dem Druck vieler anderer Verpflichtungen ein so angemessenes, subtiles wie bemerkenswertes Projekt entwickelt hat. Für die NRW.BANK hat sie nicht nur das auf Anhieb alle überzeugende Konzept von *Crystal Rock* vorgelegt, sondern es auch über alle Schwierigkeiten hinweg mit großer Gelassenheit bis zur endgültigen Fertigstellung begleitet. Für das Zustandekommen dieses Kunstwerkes sei besonders dem Vorstand der NRW.BANK gedankt. Zu nennen ist aber auch Herr Dr. Jürgen Schulte, der bei der NRW.BANK Leiter des Projektes Kunst am Bau war und in dieser Funktion sowohl den Wettbewerb wie die Ausführung von *Crystal Rock* gesteuert hat. Darüber hinaus geht der Dank an folgende Firmen und Personen, die wesentlich für die Realisierung des Kunstwerks verantwortlich waren: AEW Control GmbH mit Herrn Dipl.-Ing. Kai Deuster für die Projektsteuerung der Umsetzung; Arnold AG und Herr Frank Brethauer als Projektleiter für die Fertigung der Skulptur sowie OTTE Aufzugstechnik GmbH mit Herrn Dipl.-Ing. Manfred Otte, dem Projektleiter für

die Fertigung des Fahrwagens, der Steuerung und des Schienensystems der beweglichen Skulptur. – Bei der Realisierung von *Hausgenossen* hat Stefanie Jansen die kuratorische Betreuung des Projektes und die Redaktion dieses Buches unternommen. Unter der Leitung von Restaurator Werner Müller haben Andreas Volkmer, Jürgen Dressler, Bernd Strauchmann und Sandro Walter die Installation der Stoffbahnen und die Einrichtung der übrigen Teile der Ausstellung besorgt. All diesen Mitarbeitern der Kunstsammlung herzlichen Dank! Schließlich geht der Dank ebenso an Adeline Morlon, die die beiden Arbeiten in diesem Katalog gestalterisch zusammengeführt hat und an die Galerie Barbara Weiss, Berlin, die das Projekt mit Rat und Tat begleitet hat. Nicht zuletzt ein herzlicher Dank an die Künstlerin Karin Sander, die die von ihr geschaffene, Ayşe Erkmen darstellende Skulptur als Leihgabe zur Verfügung gestellt hat.

JULIAN HEYNEN
*Künstlerischer Leiter K21 Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen*
DIETMAR P. BINKOWSKA
Vorsitzender des Vorstands NRW.BANK

dimensions and spectacular architecture of the cupola present a major challenge to anyone proposing to show art in this space. Consequently, it was soon decided that – rather than meeting this challenge with a selection of individual works – this area should become a ‘project space’, that’s to say, a succession of individual artists would be invited to create a large-scale work specifically for this location. Following on Julian Opie’s large-format banners (*Bijou Gets Undressed*, 2003–04) and Joe Scanlan’s wandering pavilion and daylight cinema (*Passing Through*, 2007–08), Ayşe Erkmen has now installed her work *Hausgenossen* in this space. Once again the cupola has offered an artist the chance to try out something new, while the artistic work, in its turn, casts a perhaps unexpected light on the space and its use by the public at large.

Numerous individuals and institutions were involved in the planning and realization of *Hausgenossen* and *Crystal Rock*, and we should like to express our sincere gratitude to all of these. First and foremost, there is Ayşe Erkmen. Having accepted the challenge of the sometimes dauntingly vast area under the cupola of K21, in a very short space of time and in the face of pressure from her many other commitments,

she created a project that is as fitting and subtle as it is remarkable. For the NRW.BANK, she not only devised the concept for *Crystal Rock* – which met with immediate, unanimous approval – she also saw it through a difficult process to completion with admirable calm. That this work was ultimately realized is also largely due to the goodwill of the Board of the NRW.BANK. Our thanks also go to Dr. Jürgen Schulte, Director of *Kunst am Bau* at the NRW.BANK, who was responsible for the competition and oversaw the execution of the winning design. In addition, we should also like to thank the following companies and individuals, all of whom crucially contributed to the realization of *Crystal Rock*: AEW Control GmbH with Dipl.-Ing. Kai Deuster who took overall responsibility for the project’s realization; Arnold AG and Frank Brethauer, project leaders for the construction of the sculpture, and OTTE Aufzugstechnik GmbH with Dipl.-Ing. Manfred Otte, project leader for the manufacture of the trolley, the control system and the tracks for the sculpture. – Stefanie Jansen was the curatorial supervisor for the realization of *Hausgenossen* and is the editor of this publication. Under the guidance of Conservator Werner Müller, the fabric bands were installed

by Andreas Volkmer, Jürgen Dressler, Bernd Strauchmann and Sandro Walter who also installed the other items in the exhibition. Our sincere gratitude goes to all these members of the Kunstsammlung team! Finally, we should like to express our thanks to Adeline Morlon, who gave both works in the catalogue an attractive frame and the Galerie Barbara Weiss, Berlin, for their unstinting assistance with this project and, last but not least, to Karin Sander, who has so generously lent she figurative sculpture she made of Ayşe Erkmen.

JULIAN HEYNEN
*Artistic Director K21 Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen*
DIETMAR P. BINKOWSKA
Chairman of the Board NRW.BANK

Translated by Fiona Elliott



Zwei Arbeiten, 2008 und folgende.

HAUSGENOSSEN. Als das ehemalige Ständehaus in Düsseldorf, das über hundert Jahre lang Ort verschiedener Landesparlamente gewesen war, in den späten neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Museum umgebaut wurde, bestand eine der architektonischen Herausforderungen in einer adäquaten Lösung für das Dachgeschoss. Die historischen Dächer auf den vier Flügeln des neobarocken Baus waren im Zweiten Weltkrieg zerstört und danach durch ein Flachdach ersetzt worden. Anthropomorph gesprochen, fehlte seither dem Gebäudekörper der Kopf. Die Lösung der Architekten Kiessler + Partner bestand nun darin, den gesamten Bau mit einer flachen Kuppel, technisch korrekt:

einem Kappengewölbe, in Form einer Stahl- und Glaskonstruktion zu überdecken. In bewusst moderner Interpretation hatte das Ständehaus so wieder einen angemessenen oberen Abschluss erhalten. Gleichzeitig war durch die Überwölbung ein völlig neuer Raum entstanden: Der Innenhof erscheint nun als hohe, abgeschlossene, aber vom Licht durchflutete Halle, die sich vom Erdgeschoss bis unter die Kuppel erstreckt. Dieser, bald Piazza genannte Raum erlaubt es nicht zuletzt, die Doppelfunktion des Hauses als Museum und als Ort für repräsentative Veranstaltungen des Landes zwanglos zu erfüllen.

Two Works, 2008 and later.

HAUSGENOSSEN. When the former Ständehaus in Düsseldorf – home to a succession of regional parliaments for over a hundred years – was transformed into a museum in the 1990s, one of the main architectural challenges was to find a viable solution for the roof level. The historic roofs on the four wings of this neo-Baroque building had been destroyed in the Second World War and replaced with a flat roof. In anthropomorphic terms, ever since then the body of the building had lacked a head. The solution devised by the architects Kiessler + Partner was to create a single flattened steel and glass cupola, correctly, a ‘barrel vault closed by coves’, spanning the entire roof area. With this deliberately modern structure, the

upper levels of the Ständehaus once again terminated in a fitting manner. At the same time the cupola created a completely new space – now the internal courtyard is a high-ceilinged hall, flooded with light and extending from the ground floor right up to the glass roof. This new space, soon known as the piazza, is not least a major asset for the building’s dual function as a museum and a venue for representative events connected with the regional government.

On entering the piazza one has an immediate sense of the space under the glass roof, but after progressing upwards from the ground floor through the numerous, medium-

Das Raumerlebnis unter der Kuppel kündigt sich zwar schon beim Betreten des Hauses auf der Piazza an, nachdem man aber die zahlreichen, eher mittelgroßen Sammlungsräume in den dazwischen liegenden Geschossen durchschritten hat, überraschen die Dimensionen, die Helligkeit und die Architektur des Kuppelraumes. Nicht ohne Grund hat Joe Scanlan, dessen Projekt *Passing Through* hier 2007-2008 zu sehen war, ihn mit der Abfertigungshalle eines Flughafens verglichen. Wie diese sei er nicht für den Einzelnen gemacht, sondern für Viele, und die Verhaltensweisen an einem solchen Ort seien mit dem Flanieren etwa in einer Einkaufspassage zu vergleichen. Außer von der Weite, vom Licht und von seiner Ungerichtetheit wird der Kuppelraum von der Konstruktion des Daches selbst beherrscht. Die ausgeklügelte Geometrie der doppelten Stahlkonstruktion aus gleichschenkeligen Dreiecken, die technischen Anlagen wie Aufzugsturm, Wartungsbrücken, Beleuchtungskörper und ausfahrbare Sonnensegel lassen eine Atmosphäre entstehen, die so ganz anders ist als die der direkten und fast intimen Konfrontation mit einzelnen Kunstwerken in den eigentlichen Sammlungsräumen. Der Zweck dieses Raums scheint vorderhand ein anderer zu sein; man akzeptiert ihn als not-

wendigen Dachraum des großen Gebäudes mit seinem Grundmaß von fast fünfzig mal fünfzig Metern. Und gleich wohin man sich zuerst wendet, die Attraktion ist der Blick nach draußen über die Stadt. Das Museum endet gleichsam in einer Aussichtsplattform.

Schon vor der Eröffnung von K21 wurde deutlich, dass dieser Kuppelraum nicht einfach wie jeder andere Sammlungs- oder Ausstellungsraum zu benutzen sein wird. Er ist kein White Cube, in dem alles möglich ist. Vielmehr müssen Kunstwerke, die hier nicht bloß zufällig erscheinen sollen, sehr genau in eine Korrespondenz mit seinen Dimensionen, seinem Formcharakter, aber auch mit den Eigentümlichkeiten seiner Benutzung gebracht werden. Vieles, was zum Beispiel in der Sammlung vorhanden ist, scheidet unter diesen Bedingungen aus. Stattdessen kam schnell der Plan auf, einzelnen Künstlern den Raum anzubieten, damit sie ein spezielles Projekt für ihn entwickeln. Es klang zuerst ein wenig absurd, aber nur dadurch, dass man den bei weitem größten Raum des Hauses als Projektraum begreift, schien seine sinnvolle Integration in das Museum möglich. Projektraum bedeutet, den Künstlern möglichst wenige Vorgaben zu

sized exhibition rooms, visitors are taken aback by the dimensions, the bright light and the architecture of the cupola space. It was not by chance that Joe Scanlan – who showed his project *Passing Through* in this space in 2007–08 – compared it with an airport check-in hall. Like the latter, as he said, it is designed for large numbers rather than for the individual, and the patterns of behaviour adopted by its users are comparable to those of the flâneurs in a shopping arcade. Aside from the sheer expanse, the light and the ‘lack’ of direction, the cupola space is dominated by the actual roof construction. The ingenious geometry of the double steel frame of isosceles triangles and other technical structures, such as lift shafts, maintenance platforms, lighting rigs and retractable awnings, create an atmosphere that is very different to that of the direct, almost intimate confrontation with individual works of art in the collection rooms. This space self-evidently has a different function; one accepts it as an appropriate roof space for this large building with a ground plan measuring almost fifty by fifty metres. And regardless of where one is facing, the attraction is the view out over the city. It is as though the museum were crowned with a viewing platform.

Even before K21 was opened, it was clear that this cupola space could not be used like some run-of-the-mill exhibition or gallery space. It’s not a white cube, in which anything is possible. On the contrary, works of art – whose presence here must never be merely coincidental – have to relate very precisely to its dimensions, its form and the particular nature of its use. These conditions eliminate much of the contents of the collection. Instead, the decision was taken to invite individual artists to develop projects especially for this space. Although the idea may have seemed a little absurd at first, it was only by treating by far the largest space in the building as a ‘project space’ that it could be meaningfully integrated into the museum. Using it as a project space means presenting the artist with as few stipulations as possible and being prepared to accept their interpretation of the space – and the work they might create in a space of this kind. Although these projects may be experimental, the intention is that they should be substantial enough to stand the test of at least a certain length of time. After careful consideration, it was decided that cupola projects should run for approximately one year each. While this is longer than usual for an exhibition, it is not the same as a permanent installation.



machen, sondern sich auf ihre Interpretation des Raumes – und ihrer eigenen Arbeiten an einem solchen Ort – ein zu lassen. Es geht um Experimente, die allerdings eine solche Verbindlichkeit erreichen sollten, dass sie einer gewissen Dauer standhalten. Mit Bedacht ist daher für die Kuppelprojekte ein Zeitraum von jeweils etwa einem Jahr gewählt worden. Das ist länger als eine gewöhnliche Ausstellung, aber eben auch keine dauerhafte Installation. Neben der Größe und Beschaffenheit des Raumes ist auch dieser Zeitraum selbst eine Herausforderung an die Künstler. Um noch einmal auf Joe Scanlans Projekt zurück zu kommen: Er hatte daraus die Konsequenz gezogen, seinen *Things That Fall Pavilion* über die vier Flügel des Raums gleichsam wandern zu lassen. In regelmäßigen Abständen veränderte der modular konstruierte Pavillon seinen Standort, seine Form und seinen Inhalt, also die Kunstwerke, die in ihm präsentiert wurden. Wer während des Projektes nur einmal hierhin kam, erlebte eine Momentaufnahme, wer öfter kam, war Zeuge eines freien Evolutionsprozesses.

Auch für Ayşe Erkmen war der verhältnismäßig lange Zeitraum des ihr angebotenen Kuppelprojektes ein wesentlicher

Ansatzpunkt für die Entwicklung ihrer Idee. Wie bei den meisten ihrer anderen Arbeiten ging auch hier eine genaue, ebenso objektiv wie subjektiv geprägte Analyse des Raumes oder besser: der Situation voraus. Wenn eine Arbeit über einen solch langen, aber doch endlichen Zeitraum an diesem Ort existieren sollte, musste sie eine besondere Gradwanderung absolvieren. Einerseits durfte sie sich als markante Setzung, als besondere temporäre Attraktion nicht abnutzen. Nichts ist trauriger als ein Fest, das kein Ende findet. Andererseits sollte die Arbeit sich nicht vollends in den Ort integrieren, so als ob sie dauerhafter Teil der Architektur sei. Es galt auch hier, die der Arbeit von Ayşe Erkmen eigentümliche Leichtigkeit zu wahren, die Diskretion, die in dem fragilen Gleichgewicht zwischen situativer Einbindung und autonomer Geste besteht. Der Zeitfaktor ist nicht nur bei der Arbeit in K21 eine wichtige Koordinate. So wenig wie die meisten ihrer Arbeiten auf materielle Konstanz angelegt, sondern auf den Moment des Erlebens ausgerichtet sind, so sehr spielt der Zeitraum ihrer Existenz eine Rolle, der von der jeweiligen Situation abhängt. Zwei Beispiele: Die aus Metall geschmiedete, schmale und hohe, aber transparente Skulptur auf dem Tünel-Platz in Istanbul (*Tünel'e Heykel*,

Besides the size and nature of the space, this time frame also presents the artists with a challenge. To come back to Joe Scanlan's project again; he responded by deciding that his *Things That Fall Pavilion* should, as it were, move around in the four different wings of the space. At regular intervals he changed not only the position of his modular pavilion, but also its form and its contents, namely the works of art presented in it. Anyone who visited the project just once saw a single 'snapshot' of the piece, those who looked in more frequently witnessed a free, evolutionary process.

For Ayşe Erkmen, too, this relatively long time span for the cupola project she was invited to create, crucially affected the way she developed her initial idea. As is the case for most of her works, she first carried out a precise objective and subjective analysis of the space, or rather, of the situation. In her view a work that was to exist in this place for an extended, yet finite period, would have to perform a particular balancing act. On one hand, in making its mark, the work should not outstay its welcome as a special, temporary attraction. Nothing is sadder than a party that goes on too long. On the other hand, the work should not be fully integrated

into the place, as though it were a permanent feature of the architecture. It was also important to Ayşe Erkmen that it should maintain the characteristic lightness of her art, the discretion that is inherent to a delicate balance between situative belonging and autonomous gesture. Time plays an important part not only in this installation for K21. Just as most of Erkmen's works are less about material constancy than the moment of the experience, the time span of their existence also has a role to play and varies from situation to situation. Two examples: the tall, narrow yet transparent metalwork sculpture at Tünel Square in Istanbul (*Tünel'e Heykel*, 1994) (fig. p. 17) has a permanent home. Paying subtle homage to certain details of its urban setting, it visually overlaps with it and tends towards a form of invisibility, only occasionally looming into sight for passers-by engaged in their daily round. The sculpture's comparatively minimal material and structural impact on the place is in direct proportion to its unlimited temporality. By contrast, *Shipped Ships*, 2001 (fig. p. 16) had a quite palpable impact on life in Frankfurt, but only for a strictly limited 'season'. Three boats from Venice, Istanbul and Shingu, with their own Italian, Turkish and Japanese crews, provided a temporary



1994) (Abb. S. 17) steht auf Dauer an ihrem Ort. Als verhaltene Hommage an gewisse Details ihrer städtischen Umgebung überschneidet sie sich mit ihr und tendiert zu einer Art von Unsichtbarkeit, aus der sie in der alltäglichen Routine für den einzelnen Passanten nur manchmal hervortritt. Die vergleichsweise minimale materielle und strukturelle Veränderung durch die Skulptur korrespondiert mit ihrer zeitlichen Unbeschränktheit. Im Gegensatz dazu brachte *Shipped Ships* (2001) (Abb. S. 16) eine ziemlich große Veränderung in das Gefüge Frankfurts hinein, dies aber nur für eine streng begrenzte ‚Saison‘. Die drei Boote aus Venedig, Istanbul und Shingu, die mitsamt ihren italienischen, türkischen und japanischen Besatzungen auf dem Main einen Fährbetrieb aufgenommen hatten, gaben den Menschen der Stadt gleichsam den Fluss und die Wahrnehmung der Stadt aus dieser Perspektive zurück, eine Dimension, die die neuere Stadtentwicklung abgeschafft hatte. War Erkmen hier von der Frage „Was fehlt?“ ausgegangen, so konnte die Aktion nur durch ihren zeitlich befristeten Ereignischarakter das Desiderat einer solchen spezifischen Benutzung der Stadt offen legen. Das ‚Spektakel‘ verlangte nach Kürze, um als solches in Erscheinung zu treten und im Gedächtnis zu bleiben.

In der Analyse des Kuppelraums unter Maßgabe der langen Zeitspanne des Projektes ist die Künstlerin schliesslich zu einem ganz einfachen, aber grundlegenden Ansatzpunkt gelangt. Was liegt näher, wenn man sich einem großen, schwer einzuordnenden Raum gegenüber sieht, als ihn zuerst einmal zu vermessen? Genau das tut unwillkürlich der eigene Körper, wenn er den Raum in diese und jene Richtung abschreitet und so gleichsam ausmisst. Und das tut ein Architekt bei einer Bauaufnahme. Wie er hat Erkmen die wesentlichen Linien und Abstände innerhalb des Kuppelraums in seinen Grundriss eingezeichnet und dann nach einer Form der Umsetzung in eine räumlich-materielle Arbeit gesucht. Die Wahl fiel schließlich auf einen (Kunst-) Stoff wie er für den Sonnenschutz an Gebäuden verwendet wird. Acht aus dem Grundriss gewonnene Linien wurden dann in Form langer Stoffbahnen gleichsam in die Höhe gehoben und auf unterschiedlichen Ebenen in die Stahlkonstruktion des Daches eingehängt. Es ist eine äußerst leichte, scheinbar spielerische Formation von sich kreuzenden Bändern entstanden, die kaum an das präzise und rigorose Messverfahren erinnert, aus dem sie entwickelt wurde. Die unterschiedlich breiten Stoffbahnen bauchen sich auf den teilweise

Tünel'e Heykel, 1994



Shipped Ships, 2001

ferry service on the River Main, as it were returning the river to the townspeople and giving them back a view of their own city from this perspective, a feature that had been lost to recent urban development schemes. Erkmen asked the question, ‘What’s missing here?’, and it was only by virtue of its limited duration that her artistic action could demonstrate the desirability of just such a specific use of the city’s resources. By definition the ‘spectacle’ had to be brief for it to be recognized for what it was and to remain in people’s minds.

Through her analysis of the cupola space in light of the extended time frame for the project, the artist finally established a very simple, but definitive precept. What more obvious course of action is there – when one is faced with a space that is both large and difficult to evaluate – than first attempting to measure it out? This is precisely what our bodies are doing when we walk this way and that, pacing out the distances. And an architect does the same thing when he surveys a structure. Like him, Erkmen marked the main lines and distances of the cupola space on its ground plan and then used this to devise a way to realize these findings as a spatial-

material work. Her final choice of material was a (synthetic) fabric of the kind used for architectural sun shades. Eight of the lines marked on the ground plan were as it were lifted up into the air – in the form of long lengths of fabric – and suspended at various levels from the steel roof spars. The resulting work is an exceptionally light, seemingly playful configuration of criss-crossing bands that hardly puts one in mind of the precise process of rigorous measurement that was its genesis. The bands of fabric in various widths curve downwards across the distances – some quite considerable – between their points of suspension. The ends hang loose, with some cascading through different levels of the roof construction. Although the open network of these bands retains the right angles of the design drawn over the plan, it is not a slave to it. The building’s dimensions have been noted, but are also played down by the work, so that the actual point of departure only makes its presence felt here and there as a memory or a possibility. While the work is dependent on and suspended from the architecture of the cupola space, it also holds its own as an autonomous gesture, as an independent addition that does not deny its inspiration and point of reference.

langen Strecken zwischen ihren Aufhängepunkten, ihre Enden hängen frei herab, und in einigen Fällen sind sie kaskadenartig durch mehrere Ebenen der Dachkonstruktion geführt. Das offene Netz dieser Bänder wahrt zwar den rechten Winkel seiner Vorlage im Bauplan, folgt aber keineswegs sklavisch seinen Anweisungen. Die Gebäudemasse werden aufgenommen, aber gleichzeitig durch die Arbeit überspielt, so dass der konkrete Ausgangspunkt nur als Erinnerung oder als Möglichkeit da oder dort aufscheint. So wie die Arbeit einerseits im direkten wie im übertragenen Sinne von der Architektur des Kuppelraums abhängt, behauptet sie sich andererseits als autonome Geste, als ein eigenständiger Zusatz, der seinen Anlass und seinen Bezugspunkt jedoch nicht leugnet.

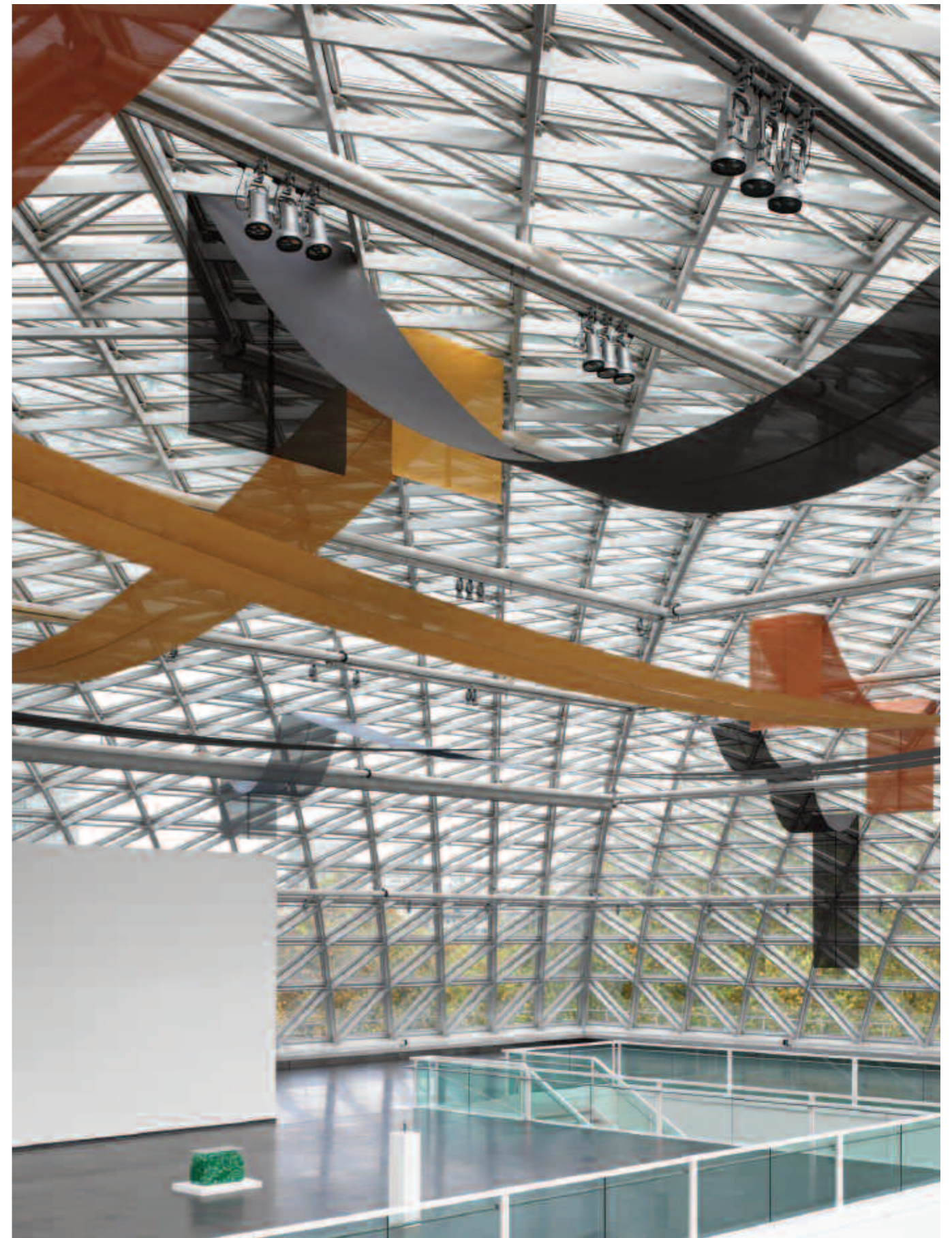
Was tut dieser Eingriff mit dem Raum? Nachdem ursprünglich buntfarbige Stoffbahnen ins Auge gefasst worden waren, wurden schließlich jedoch Töne im so genannten Metallicbereich ausgesucht, der von Anthrazit bis Kupfer reicht. Auf diese Weise passen sich die Bänder stärker an die gedämpften Farben ihrer Umgebung an, an das dunkle Grau des Bodens, das Blaugrau des Glases und das matte Weiß der

Stahlträger. Dennoch verändert die Arbeit die Wahrnehmung dieses exponierten Raumes. Die geometrische Regelmäßigkeit der Dachkonstruktion wird aufgebrochen durch die unregelmäßige Verteilung der Stoffbahnen. Der Gradlinigkeit der technischen Elemente antworten die verschiedenen Kurvaturen der einzelnen Bänder. Da die Arbeit wie eine zweite oder genauer: eine dritte Schicht mit merklichem Abstand unter die Dachhaut gehängt ist, scheint sich der riesige Raum zu verkleinern; er rückt gleichsam etwas mehr in Reichweite. Das geschmeidige textile Material setzt einen Gegenakzent zur Härte von Stahl und Glas. Und auf subtile Weise verändern die Stoffbahnen schließlich die Lichtverhältnisse unter der Kuppel und je nach Sonneneinstrahlung auch ein klein wenig die Farbigkeit im Raum. All das trägt zu einer ebenso unaufdringlichen wie merklichen ‚Klima-veränderung‘ bei. Wirkt der Kuppelraum mitunter wie ausgesetzt auf dem Fundament des Gebäudes, wie ein futuristischer oder sogar science-fiction-artiger Aufsatz auf der klassischen Architektur, der zu einer anderen Welt gehören könnte, so holt die Arbeit von Ayşe Erkmen ihn ein wenig zurück in die Atmosphäre eines Hauses überlieferter Prägung. Der Titel scheint in diese Richtung zu weisen. Die wie

What does this intervention do to the space? Although the original design shows variously coloured fabrics, in the end the decision went in favour of metallic tones, ranging from anthracite to copper. As such the fabrics are more in tune with the muted colours of their surroundings, the dark grey of the floor, the blue-grey of the glass and the matt white of the steel. Nevertheless, the work alters one's perception of this exposed space. The geometric regularity of the roof construction is interrupted by the irregular distribution of the fabric bands. The varying curves of the lengths of fabric counter the rectilinear nature of the technical elements. Since the work is suspended some considerable distance under the roof like a second, or third stratum, it seems to reduce the size of this vast space, which now almost seems more manageable. Not only do the supple textiles counteract the rigidity of the steel and glass, they also marginally affect the light conditions and – depending on the strength of the sun – the colours in the space under the cupola. All this contributes to an unobtrusive yet perceptible ‘climate change’ in the space. While the cupola sometimes almost appears as though it has been placed on the building like a futuristic, sci-fi crown on a classic design – something from another world – it is as

though Ayşe Erkmen's works draws it back some way into the atmosphere of a building with its own long tradition. The title of the work seems to point in this direction. The sweeping bands are *Hausgenossen* – fellow lodgers for a limited period, who influence the character of the place as much as the landlord. Erkmen has a fondness for old-fashioned German words of this kind and has used certain examples as titles for her exhibitions in Germany: *Müßiggang* [Sloth], *Habseligkeiten* [Goods and Chattels], *Habenichts* [Paupers], *Weggefährten* [Companions]. Behind this is not just the more ornately narrative nature of her native language, Turkish, but perhaps also the desire to point in passing to something that is now missing.

Even although Ayşe Erkmen responds to every situation with a new answer, with different media and forms, there are two or three installations from the past that do in a sense relate to *Hausgenossen*. Several times since 1999 (*summertime*) she has used strips of fabric made from particularly resilient materials, of the kind used to make car safety belts. In each case a number of pillars in a particular space were bound together with horizontal and crosswise strips, so that



schwingenden Bänder sind *Hausgenossen*, Mitbewohner für eine gewisse Zeit, die den Charakter des Anwesens beeinflussen wie der Hausherr selbst. Die Künstlerin liebt solche altmodischen deutschen Wörter und hat sie verschiedentlich für ihre Ausstellungen hierzulande benutzt: *Müßiggang*, *Habseligkeiten*, *Habenichts*, *Weggefährten*. Dahinter steht nicht nur das Beispiel ihrer schmuckreicheren, stärker erzählerischen türkischen Muttersprache, sondern vielleicht auch der Wunsch, durch ein solches kleines Signal am Rande auf etwas hinzudeuten, das fehlt.

Auch wenn Ayşe Erkmen auf jede Situation mit einer neuen Antwort, mit anderen Medien und Formen reagiert, gibt es zwei beziehungsweise drei Installationen in der Vergangenheit, die in eine gewisse Verbindung mit *Hausgenossen* gebracht werden können. Seit 1999 (*summertime*) hat sie mehrmals besonders reissfeste Textilbänder benutzt, wie sie gewöhnlich für Sicherheitsgurte von Autos verwendet werden. Es wurden jeweils mehrere Pfeiler in einem Raum horizontal und überkreuz miteinander verspannt, so dass ein Teil des Raumes versperrt war. In einer gegenläufigen Bewegung wird bei solchen Arbeiten einerseits die Wahrnehmung

des Raumes gestört, indem die optischen Irritationen der sich kreuzenden Gurte Schwindelgefühle auslösen. Andererseits werden die Räume unter Spannung gesetzt und so auf ungewohnte Weise zentriert. Ihnen wird ein Halt gegeben, den sie von selbst nicht unbedingt besitzen. In besonderer Weise wird das bei einer neuen Version von *Tidvatten* (2003) deutlich, die als *Gezeiten* (2008) (Abb. S. 21) in Berlin entstand. Bei einer anderen Arbeit *Under the Roof*, (2005) (Abb. S. 20) wurden in drei kirchenschiffartigen Räumen leichte, lichtdurchlässige ‚Zwischendecken‘ aus dicht beieinander gespannten Silikonschnüren eingezogen. Höhe, Laufrichtung und Farben waren jeweils verschieden, wodurch jeder Raum eine andere Atmosphäre erhielt, in allen Fällen jedoch gleichsam komprimiert wurde. Schließlich *Busy Colors*, ebenfalls 2005: Laufkräne bewegten fast raumbreite Stoffbahnen hin und her, sodass sich die erlebbaren Dimensionen der ehemaligen Fabrikhalle, die Blicke auf die Wände und die Farbintensität im Raum ständig änderten. – Auch *Hausgenossen* irritiert die Wahrnehmung des Raumes und gibt ihm eine neue Fassung, die seinen kristallinen, technoïden Charakter relativiert und ihn so zugänglicher macht. Mit Rücksicht auf die schiere Größe des Kuppelraumes (und die

Gezeiten, 2008



Under the Roof, 2005

part of the space was closed off. In works of this kind, a countermovement is set in motion that disturbs one's perception of the space with the optical confusion of the crisscrossing belts inducing a sense of dizziness. At the same time, a tension is created in the space that centres it in an unusual way. It acquires a rootedness that it may not normally have. This is seen particularly clearly in a new version of *Tidvatten* (2003), made in Berlin as *Gezeiten* (2008; fig. p. 21). In another case, (*Under the Roof*, 2005; fig. p. 20) the ceilings of three church-nave-like spaces were 'lowered'. These light, translucent false ceilings were made of countless silicone threads stretched side-by-side across the space. The height, the direction and the colours were different in all three rooms, so that each had its own atmosphere, although all three were similarly concentrated. Lastly, there was *Busy Colors*, also of 2005: overhead travelling cranes shifted almost room-wide lengths of fabric to and fro, so that the apparent dimensions of this former factory space, the views of the walls and the intensity of the colours were constantly in flux. – *Hausgenossen* also unsettles one's perception of the space, giving it a new aspect that modifies its crystalline, technical character and makes it more accessible in the process. Bear-

ing in mind the sheer size of the cupola space (and the time frame of the presentation) this intervention is less comprehensive and decisive. Despite the length and number of fabric bands, as it were connecting and linking the main points in the space, the work looks more like a drawing, like a foil that has been introduced into the space. On another level, one might also talk of a new rhythm shaping one's experience of this place, giving it an entirely different spatial musicality.

Unusually, Ayşe Erkmen has included two additional objects in this piece. In the middle of the cupola space, the roof area of a large cube extends like a balcony into the air-space of the piazza. Now two sculptures stand here, vis-à-vis, their modest dimensions creating a singular contrast to the work above them. Under a Plexiglas cover on a slim plinth there is a figurine no taller than the width of one's hand. It gazes out into and beyond the expansive space. Meticulously formed, it has the shape, the face and the clothing of a woman. The work presented here is a portrait of Ayşe Erkmen by Karin Sander, one of a group entitled *Personen 1:10* (fig. p. 24). These tiny figures were made with the aid of a body scan that can create a three-dimensional likeness of a person in a pose of their



Dauer der Präsentation) ist dieser Eingriff jedoch weniger umfangreich und bestimmend. Trotz der Länge und Vielzahl der Stoffbahnen, die gleichsam die wesentliche Punkte des Raumes miteinander verbinden und so zusammenhalten, wirkt die Arbeit mehr wie eine Zeichnung, wie eine Folie, die zusätzlich in den Raum eingezogen wurde. Auf einer anderen Ebene könnte man auch von einem neuen Rhythmus sprechen, der das Erlebnis an diesem Ort durchzieht, von einer ganz anderen Raummusikalität.

Zu dieser Arbeit hat Ayşe Erkmen in für sie eher ungewöhnlicher Weise noch zwei weitere Objekte hinzugefügt. In der Mitte des Kuppelraums ragt wie ein Balkon die Dachfläche eines großen Kubus in den Luftraum der Piazza hinein. Dort stehen vis-a-vis zwei Skulpturen, die schon auf Grund ihrer bescheidenen Dimensionen einen eigentümlichen Kontrast zur Arbeit über ihnen bilden. Auf einem schlanken Sockel unter einem Plexiglassturz findet man eine etwa handspannengroße Figur. Sie schaut in die Weite des Raumes und nach draußen. Minutiös nachgebildet sind die Gestalt, das Gesicht und die Kleidung einer Frau. Es handelt sich um eine Arbeit von Karin Sander, die Ayşe Erkmen dar-

stellt, und gehört zu einer Werkgruppe mit dem Sammeltitel *Personen 1:10* (Abb. S. 24). Hergestellt werden diese kleinen Figuren mit Hilfe eines so genannten Bodyscans, der die Person in einer von ihr frei gewählten Pose dreidimensional erfasst. Anschließend werden die so gewonnenen Daten in eine Extruder genannte Maschine eingespeist, die die Figur Schicht für Schicht aus Kunststoff bis in die kleinsten Details hinein aufbaut. Die Bemalung erfolgt im Airbrush-Verfahren. Da Karin Sander außer durch das Konzept dieser Werkreihe nicht in die Gestaltung der Figuren eingreift, bezeichnet sie sie konsequenterweise als Selbstporträts der Dargestellten. Etwas entfernt von dieser Skulptur steht ein Plexiglaskasten auf dem Boden, der ein zusammengelegtes Netz enthält, das aus einem schmalen Textilband geknüpft wurde (*Netz*, 2006/2008) (Abb. S. 24). Es ist ein Band, wie es z. B. für Labels in Kleidungsstücken hergestellt wird. Grün-weiß ist in diesen Stoff endlos AYŞE ERKMEN eingewebt. Mitten in der Arbeit *Hausgenossen* und doch auch wie am Rand also zwei Selbstbildnisse. Allerdings scheint dieses Wort ein wenig zu bedeutungsvoll in diesem Zusammenhang, denn eigentlich handelt es sich eher um Zitate, die die Person der Künstlerin gleichsam in Anführungszeichen setzen. Sie geht auf

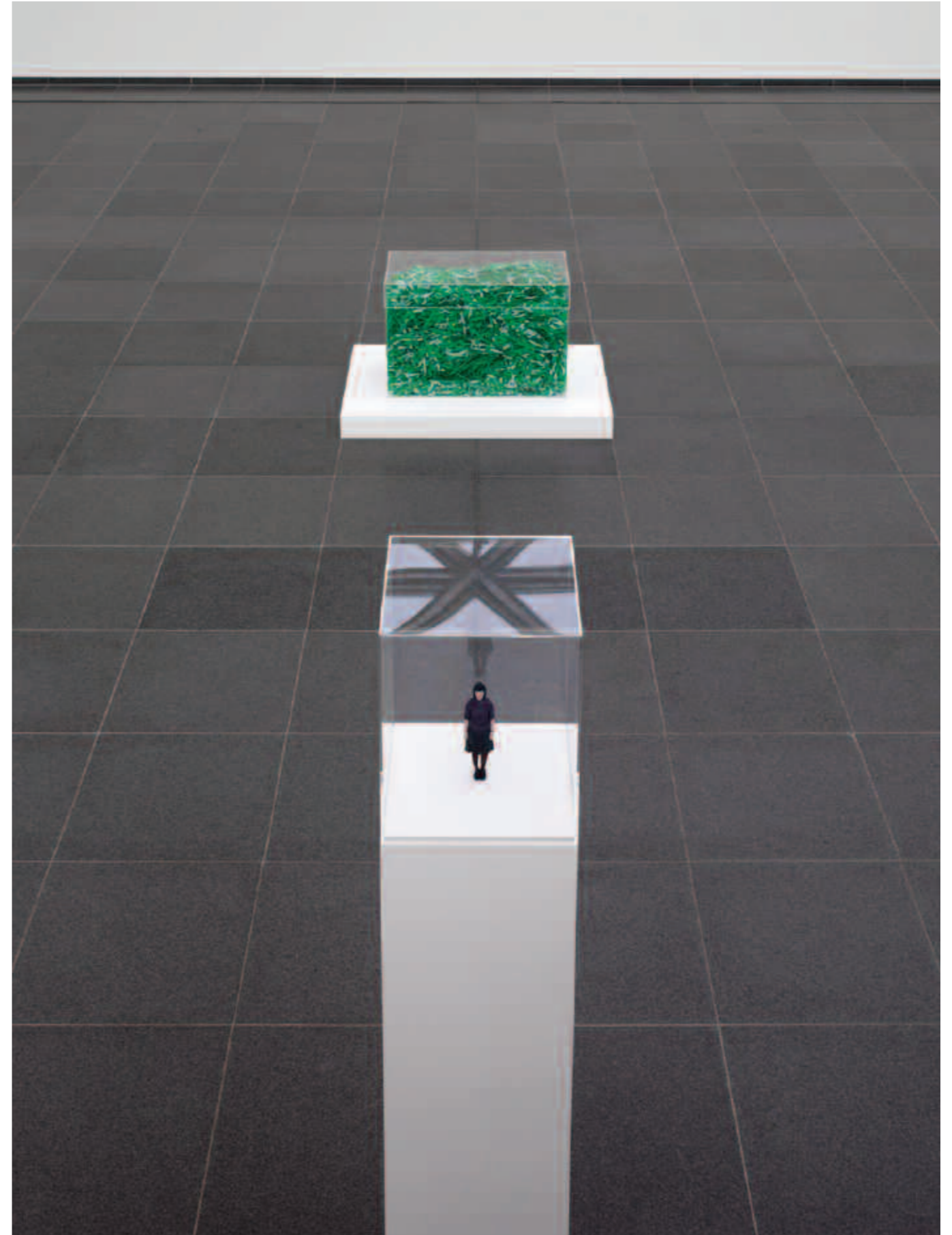
choosing. Following this, the relevant data are fed into an extruder which constructs a synthetic figure, layer by layer, that is perfect down to the very last detail. The figure itself is painted using an airbrush. Although Karin Sander conceived the series, she does not interfere at all in the attitudes of the figures, and hence describes them as self-portraits by the models. Some distance away from this sculpture a Plexiglas box stands on the floor. Inside it is a folded net, knotted from narrow cloth tape (*Netz*, 2006/2008) (fig. p. 24). It is the type of tape used for labels in items of clothing, for instance. Woven into this in green and white is the endlessly repeated name, AYŞE ERKMEN. So, right in the midst of *Hausgenossen* – and yet also on the margins – there are two self-portraits. Although that word seems a little too weighty in this context, for in reality these are more like quotes that as it were add inverted commas around the artist's persona. She is distancing herself from herself by, in one case, introducing a work by a colleague and, in the other, presenting an endless, inflationary repetition of the identification tag of her own name. Both works can be regarded as signatures for the main work, only here they are not used to verify its authenticity or to underpin the myth of the artist, but rather as a

pointer to the artist's deliberate withdrawal. In a similar context one critic remarked, 'Where her name is, every name should be' (Cattrin Lorch). Ayşe Erkmen appears merely to be keeping a place in her own work for all those who will come to see *Hausgenossen*. It is as though she is setting up an idea in a situation that will only be realized when other people move around in it and experience it.



Distanz zu sich selbst, indem sie im einen Fall die Arbeit einer Kollegin herbeischafft und im anderen die Identitätsmarke ihres eigenen Namens endlos, d. h. inflationär wiederholt. Man kann beide Objekte als Signaturen der eigentlichen Arbeit auffassen, nur dass sie hier nicht als Beglaubigung von Authentizität und Künstlermythos angebracht sind, sondern eher im Gegenteil als Hinweis auf ein sich Zurückziehen der Künstlerin. Eine Kritikerin hat in einem solchen Zusammenhang bemerkt: „Wo ihr Name steht, sollte jeder Name stehen“ (Catrin Lorch). Ayşe Erkmen erscheint in ihrer eigenen Arbeit als Platzhalterin für die, die auf *Hausgenossen* treffen. Sie übergibt gleichsam ihre Idee an die Situation, die sich erst dann verwirklicht, wenn andere Personen sich in ihr bewegen und sie erleben.

Karin Sander, *Ayşe Erkmen II 1:10*, 1998/99



Netz (Detail), 2006







CRYSTAL ROCK. Nur etwa zweihundert Meter entfernt von K21 ist seit einigen Jahren der Düsseldorfer Sitz der NRW.BANK. Es handelt sich um ein Bürogebäude aus zwei Flügeln mit einem verbindenden Mittelteil. Die Flügel öffnen sich in Richtung Westen auf ein Gelände, das von wenigen größeren Gebäuden, zahlreichen Straßen sowie Tunnel-Ein- und Brücken-Auffahrten geprägt ist und sich bis zum Rhein hinzieht. Es ist eine Übergangszone zwischen den älteren Teilen der Innenstadt und dem ehemalige Hafen, der in den letzten Jahrzehnten als Büro- und Freizeitviertel entwickelt wird. Der hervorstechende Teil des Bankgebäudes ist der höhere der beiden Flügel, ein Riegel von 72 mal 16 Metern Kantenlänge und 50 Metern Höhe. Hervorgegangen ist Ayşe Erkmen's Arbeit für dieses Gebäude aus einem beschränkten künstlerischen Wettbewerb mit internationaler Beteiligung. Die damals noch junge Bank wollte in Übereinstimmung mit ihrer Förderaufgabe im Land Nordrhein-Westfalen auch auf kulturellem Gebiet ein erstes Zeichen setzen, und damit gleichzeitig das Haus auch symbolisch in Besitz nehmen. Die Künstler waren gebeten worden, eine Arbeit für den Außenbereich vorzuschlagen, wofür nach Lage der Dinge der Vorplatz, die

Fassaden oder auch das Dach infrage kamen. Sie konnten sich dabei nur an den Architekturplänen orientieren, da die Bauarbeiten gerade erst begonnen hatten. Erkmen's Überlegung ging von der lang gestreckten Form des größeren Flügels aus, der sie im Grundriss an eine Rennbahn erinnerte. Von Anfang an also gab es in ihrem Entwurf das Element der Bewegung, das so bestimmend für die Arbeit werden sollte. Das zweite Element, die Form der Skulptur, ist aus der Idee des Kontrastes heraus entstanden. Die Großform des Gebäudes und seine gerasterten Fassaden geben sich minimalistisch und eher nüchtern. Sie erhalten ihre Dynamik wesentlich aus den Winkeln, in dem die Riegel der beiden Flügel zueinander und zur vierteiligen Umgebung stehen. Die Künstlerin reagierte hierauf mit einer Form aus einer ganz anderen Welt, die eine gewisse Bedrohlichkeit in die sachlich-solide Architektur trägt. In Teilen hat *Crystal Rock* einen direkten Vorläufer in einer Arbeit, die 2003 in Innsbruck realisiert wurde. Dort schwebte ein mehrere Tonnen schwerer Felsbrocken aus der Umgebung der Alpenstadt von Stahlseilen gehalten im Innenhof eines barocken Gebäudes über einer eingezogenen Glasdecke. Die unmittelbare Bedrohung durch den mächtigen Stein

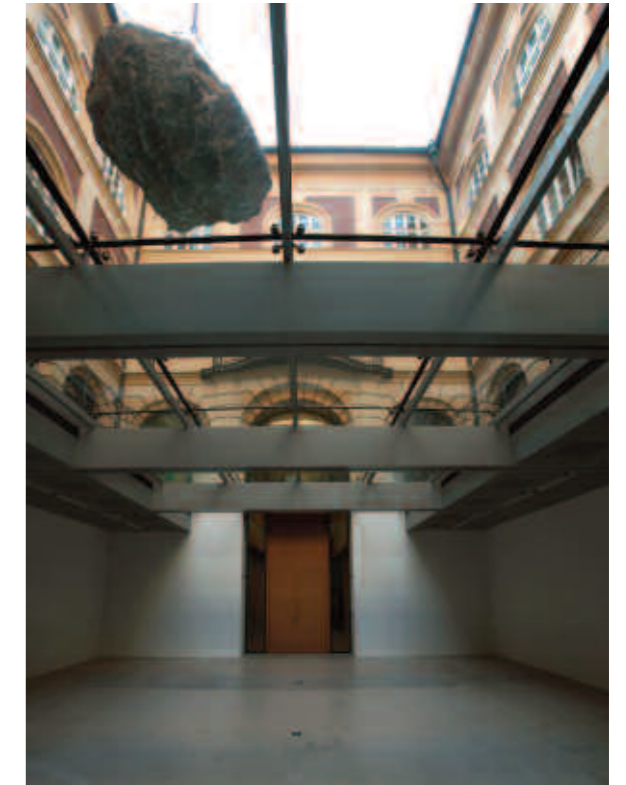
CRYSTAL ROCK. A mere two hundred metres away from K21 is the Düsseldorf headquarters of NRW.BANK. This building, which the bank has occupied for some years now, consists of two wings and a connecting central section. The wings, facing west, open onto an area extending as far as the Rhine with a few, relatively large buildings and numerous roads with underpasses and flyovers. It is at this point that the older parts of the city centre merge into the former docklands which have been transformed in recent decades into a business and leisure quarter. The taller of the two wings of the bank is a fifty-metre high block, with a ground plan of seventy-two by sixteen metres. Ayşe Erkmen's work for this building arose from an art competition for selected, international participants. As a state development bank in the Land of NorthRhine-Westphalia, the still young NRW.BANK wanted to stake its first claim on the cultural front and, in so doing, also symbolically take possession of its new home. The competing artists were asked to create a work for the building's exterior – which included the forecourt, the façades and even the roof. However, they could only consult the architects' plans since, at the time of the competition, construction work had only just begun. Erkmen took her

inspiration from the elongated shape of the larger wing and the fact that the ground plan reminded her of a racing track. From the outset, therefore, her design had that element of movement that was to be so crucial to the work. The second element of the sculpture – its form – arose from the notion of contrast. The overall shape of the building, with its gridded façades, is minimalist, even sober, one might say. Its dynamic nature is largely due to the angle of the two wings to each other and to the varied surroundings. Erkmen reacted to this with a form from a very different world, which adds a certain menace to the neutral reliability of the architecture. In some respects *Crystal Rock* is a direct descendant of a work realized in Innsbruck in 2003. In the inner courtyard of a Baroque building a huge rock from the local Alpine region, weighing several tons, was suspended on steel cables above an internal glass roof. The sense of immediate threat emanating from this massive rock was particularly telling in the exhibition space under the glass roof and was perfectly captured in the work's title, *Stoned* (fig. p. 33). The direct connection with *Crystal Rock* is the shape of the piece. For the earlier work Erkmen sent a drawing to Innsbruck, so that the exhibition organisers could seek out a

vermittelte sich besonders im leeren Ausstellungsraum unter der Glasdecke und fand im Titel der Arbeit eine kaum zu übersetzende Verdichtung: *Stoned* (Abb. S. 33). Der direkte Anknüpfungspunkt zu *Crystal Rock* ist die Form des Felsens. Seinerzeit hatte die Künstlerin die Zeichnung eines Steinbrockens nach Innsbruck geschickt, damit die Veranstalter nach einem vergleichbaren Exemplar in den Bergen suchen konnten. Für die Düsseldorfer Arbeit ist sie von diesem realen Stein ausgegangen, hat ihn wieder in eine Zeichnung zurück übersetzt und diese bearbeitet. Im Detail war der Formfindungsprozess noch komplexer, da er aus fortlaufenden Übertragungen zwischen Fotografien, Handskizzen und Computerzeichnungen bestand. Das sagt nicht nur etwas über das handwerkliche Vorgehen von Ayşe Erkmen aus, über ihre Methoden zur Optimierung der Form, sondern wirft wiederum ein Licht auf das Verhältnis von Arbeit und Autorin. Auch hier gibt es Distanzierungstechniken wie im Fall der ‚Signatures‘ von *Hausgenossen*. Das Augenmerk gilt der Objektivierung der ursprünglichen Idee, ihrer Überführung in die reale Situation und nicht der persönlichen Setzung oder Geste.

Wie der schon im Entwurf auftauchende Titel es andeutet, war die Arbeit für die Bank ursprünglich mit der Vorstellung verbunden, die Form des Felsbrockens aus gegossenem Glas herstellen zu lassen. Eine technisch kühne Idee, die manchmal auch in den Bereich des Möglichen zu gelangen schien, schliesslich von der Künstlerin jedoch aufgegeben werden musste, zugunsten einer Edelstahlkonstruktion mit extrem hoch polierter, verzerrungsfreier Oberfläche. Auch wenn die Wirkung der beiden Materialien bei einem solchen Objekt im Einzelnen sicher unterschiedlich ist, die Anmutung eines Felsstücks aus Kristall konnte auch in der endgültigen Ausführung gewahrt bleiben. Der ans Phantastische grenzende Kontrast dieses Körpers zum Pragmatismus der Architektur ist auch so erzielt worden. – Die horizontale Form von *Crystal Rock* wurde mit geringem Abstand so auf dem Dach platziert, dass sie zu etwa einem Drittel über die Dachkante hinausragt. Sie ist sicher auf einem auf Schienen laufenden Fahrwagen montiert, der sie ständig langsam, aber merklich entlang dieser Kante um das Gebäude herum bewegt. Von einer Endposition an der Rückseite des Hauses aus, zieht die Skulptur einmal im Uhrzeigersinn und dann wieder entgegengesetzt ihre Bahnen. Die Geschwindigkeit ist so

Stoned, 2003



suitable rock in the mountains. She then took this real rock as the basis of the work for Düsseldorf, translated it back into a drawing and developed this. In fact the process leading to the final form was even more complex than that, involving a series of transfers from photographs to hand-done sketches to computer drawings. This not only tells us something of Ayşe Erkmen's approach to her craft and the methods she uses to optimise a form, it also casts light on the relationship between the work and its author. Here, too, she creates a certain distance, as in the case of the 'signatures' in *Hausgenossen*. The focus is on creating an object from the original idea, on transposing this into a real situation, and not on making personal statements or gestures.

As the title, already present in the first sketch, suggests, the original intention for this work for the Bank was that the form of the rock should be created from cast glass. A technically daring idea, which at times did seem to enter the realms of the possible, it ultimately had to be abandoned by the artist in favour of a stainless steel construction with an immaculate, extremely highly polished surface. Although the effect of these two materials, used in these circumstances,

would certainly be very different, the notion of a rock made from crystal is still present in the final version. The almost fantastic contrast between this body and the pragmatism of the architecture was achieved despite this change of material. – The horizontal *Crystal Rock* was placed on the roof in such a way that one third of it extends beyond the edge. It is securely mounted on a trolley on tracks that constantly, slowly but perceptibly, transports it around the edge of the building. From a terminus at the rear of the building, the sculpture travels once clockwise along the track, and returns anti-clockwise. The speed is set so that the work does not immediately appear to be moving, yet the casual observer – glancing a few times in this direction – will register an initially confusing change in the rock's location. Only when one's gaze is concentrated on the object can one see its constant progress, and in the end one can even predict where it will be when, as one walks along beside the building.

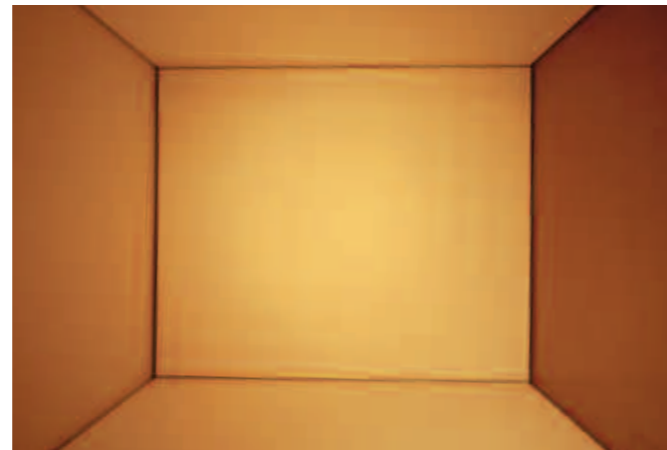
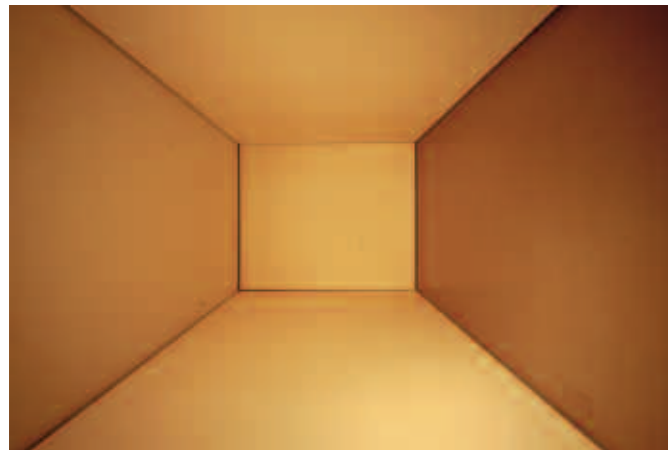
Movement plays an important part in many of Ayşe Erkmen's works. An empty lift lined with shining steel travels slowly up and down in a former repository (*Wertheim ACUU*, 1995); elsewhere every visitor to an exhibition passes

eingestellt, dass die Arbeit weniger wie ein Fahrzeug wirkt, sondern man bei mehrmaligen zufälligen Hinblicken nur eine zuerst verwirrende Veränderung ihres Standorts wahrnimmt. Erst wenn man sich auf das Objekt konzentriert, bemerkt man seine kontinuierliche Fortbewegung und kann schließlich sogar voraussehen, wann es wo auftauchen wird, wenn man sich etwa zu Fuß am Gebäude entlang bewegt.

Bewegung spielt in vielen Arbeiten von Ayşe Erkmen eine wesentliche Rolle. Ein leerer, mit glänzendem Blech ausgekleideter Lastenaufzug fährt langsam in einem ehemaligen Lagerhaus auf und ab (*Wertheim ACUU*, 1995); jeder Besucher einer Ausstellung geht durch einen Detektor und löst einen Warnton aus (*Portiport*, 1996); flache, lange Farbbalken gleiten in magischen Kreisbewegungen über den Boden (*choo-choo*, 1999) (Abb. S. 35); die Wand eines Raumes kommt langsam in voller Größe auf den Betrachter zugefahren und weicht wieder zurück (*9'45"*, 1999) (Abb. S. 34); über einer Glasdecke fahren Lichtfelder hin und her (*Kein gutes Zeichen*, 2002); ausgestopfte Tiere bewegen sich, streng getaktet und abwechselnd, auf Schienen in den Museumsräumen (*Kuckkuck*, 2003); durchsichtige Plastikbälle schwe-

ben unregelmäßig auf und ab, weil sie mit anderen Bällen, die draußen vor dem Fenster auf dem Fluss schwimmen, mit Seilen verbunden sind (*Bis August*, 2004); und von den bewegten Bildern, den Videos, war noch gar nicht die Rede. Manchmal sind es natürliche, nicht steuerbare Prozesse, die für die Bewegung in den Arbeiten verantwortlich sind. In den meisten Fällen jedoch sorgen Motoren und Antriebsmechanismen aller Art dafür, dass sich etwas verändert. Die Künstlerin legt großen Wert darauf, dass jedes Stadium der Produktion und jedes Detail eines Kunstwerks so effizient wie möglich ist. Die sehr präzisen und teilweise komplexen Apparate, die die Arbeiten in Bewegung versetzen, werden jedoch nicht eigens hervorgehoben, sondern meist verborgen. So ist auch der Fahrwagen von *Crystal Rock* nur von bestimmten, ziemlich hohen Standpunkten oder von der rückwärtigen Schmalseite des Gebäudes aus zu sehen. In den Hauptansichten der Arbeit bleibt er unsichtbar. Dieses Verbergen der Antriebstechnik hat allerdings wenig Geheimnisvolles; in den allermeisten Fällen akzeptiert der Betrachter fraglos die Realität der Bewegung, weil er ihre Ursache von anderen, parallelen Erfahrungen im Alltag her kennt. Erkmens Vorliebe für sich bewegende Arbeiten sind nicht

Choo-Choo, 1999



through a detector and sets off a warning signal (*Portiport*, 1996); long, flat coloured beams glide across the floor in magical circular movements (*choo-choo*, 1999; fig. p. 35); an entire wall of a room advances slowly towards the viewer before retreating again (*9'45"*, 1999; fig. p. 34); light fields pass to and fro across a glass cover (*Kein gutes Zeichen*, 2002); stuffed animals move, in a strict rhythm, one after the other, along tracks in an art museum (*Kuckkuck*, 2003); transparent, hovering plastic balls rise up and down at irregular intervals because there are strings connecting them to other balls, bobbing in the river outside the window (*Bis August*, 2004); not to mention Erkmen's moving images and videos. Sometimes the processes that generate the movement in the works are natural and uncontrollable. However, in most cases motors or other propulsion devices cause the various changes to occur. The artist does her utmost to ensure that every stage of the production and every detail of a work of art is as efficient as possible. The very precise, sometimes highly complex devices that instigate movement in these pieces, are generally not specifically on view; usually they are hidden. Thus the mechanism driving *Crystal Rock* is only visible from certain, rather high

viewpoints or from the rear, narrow end of the building. It is invisible on the main viewing sides of the work. But there is nothing very mysterious about these hidden motors; in most cases viewers unquestioningly accept the reality of the movement because they understand its origins from other, similar everyday situations. Erkmen's predilection for moving works is not merely a love of spectacle. On occasion the movement may be the initial attraction that draws one into the work, but often the element of movement is so slow, intermittent or subtle that one only fully registers it after some time. These temporal and/or spatial changes, generated by mechanical devices, are ultimately one of her artistic methods for, as it were, meeting the given situation head on. Before Erkmen creates the particular situation by means of her work, there was already a real situation that supplied the parameters for her piece. But in this context, the word 'situation' – be it in a gallery space or in a city square – refers not only to the static configuration of the space, but also to its use by human beings now and in the past, as it may be expressed in memories, for instance. Situation means experience and moment and implies change. The motion inherent in a work of art takes up this

dem Wunsch nach Spektakel geschuldet. Bisweilen ist die Bewegung zwar so etwas wie die erste Attraktion, die einen auf das Kunstwerk zuführt, häufig jedoch sind die Bewegungen so langsam, selten oder subtil, dass man sie erst nach einiger Zeit begreift. Die durch die Mechaniken ausgelösten Veränderungen in Raum und Zeit sind letztlich eines ihrer künstlerischen Mittel, um der jeweils gegebenen Situation sozusagen auf Augenhöhe zu begegnen. Bevor Erkmen mit ihrer Arbeit eine Situation schafft, existiert eine reale Situation, die ihr die Vorgaben liefert. Wenn von Situation die Rede ist, und zwar ganz gleich ob es sich um einen Galerieraum oder einen städtischen Platz handelt, ist damit nicht nur das statische räumliche Gefüge gemeint, sondern ebenso seine Benutzung durch Menschen einschließlich historischer Dimensionen wie sie sich z. B. in Erinnerungen ausdrücken. Situation bedeutet Erlebnis und Moment und impliziert Veränderung. Die Beweglichkeit des Kunstwerks greift das auf, erweitert und akzentuiert die reale Situation. Wie das Leben, so existiert auch die Arbeit in Transit.

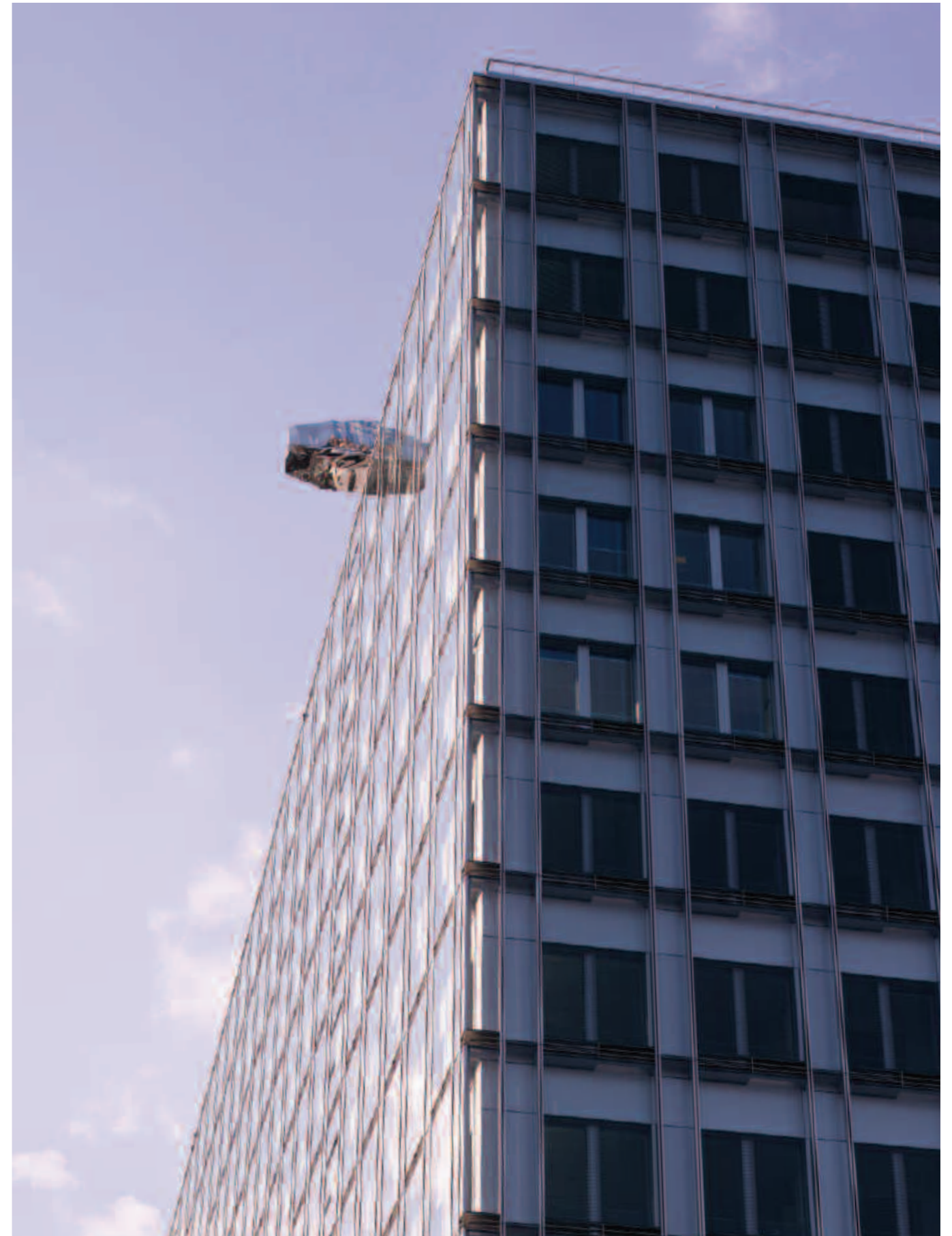
Der Stein auf dem Dach ist im wahren Sinne ein Fremdkörper. Die erste Reaktion, wenn man ihn bemerkt, dürfte

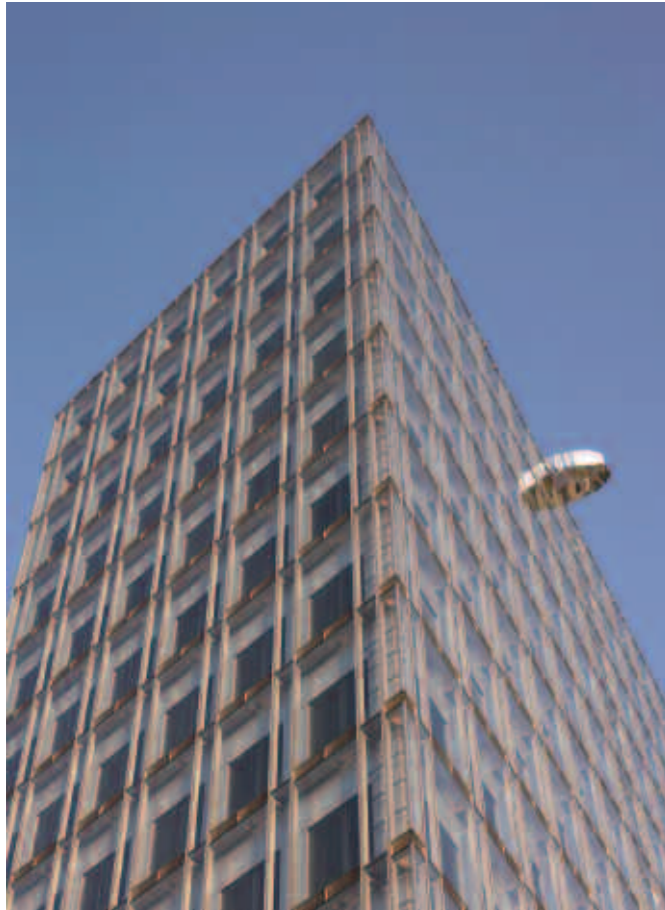
Verwunderung sein: Gehört dieses Objekt dorthin? Was haben das im Licht funkelnde Etwas und das Gebäude miteinander zu tun? Die Oberfläche der Skulptur ist in so unregelmäßiger Form facettiert, dass im Verein mit ihrer ständigen Bewegung bei ausreichender Helligkeit ständig eine andere Stelle an ihr kurz aufleuchtet. Noch in der Nacht und selbst an den am wenigsten erleuchteten Seiten des Hauses spiegeln sich die Straßen- und Autolichter in ihr. Beinahe wie eine außerirdische Erscheinung versinkt der Körper dann im Dunkeln, und übrig bleibt eine Aura aus leise pulsierenden Lichtern. Auch sonst wechselt je nach Tageszeit, nach Wetterlage und abhängig von der momentanen Position der Arbeit ihre Farbigkeit zwischen einem strahlend-kühlen Silber und einem beinahe stumpfen, in sich gekehrten Anthrazit. Steht man nahe genug am Gebäude, kann man mitunter für kurze Momente einzelne Teile der Umgebung in den Spiegelflächen erkennen, ein wenig wie in einem Fernglas. Und wenn der Sonnenstand stimmt, ergibt sich, knapp vor der Fassade stehend und mit dem Kopf im Nacken, ein besonderer Effekt. Dann nämlich spiegelt sich der überhängende Teil von *Crystal Rock* in der Glaswand gleich unter ihm, und das Auge ergänzt das Objekt und sein Spiegelbild zu

idea, extending and accentuating the real situation. Like life, the work is also in transition.

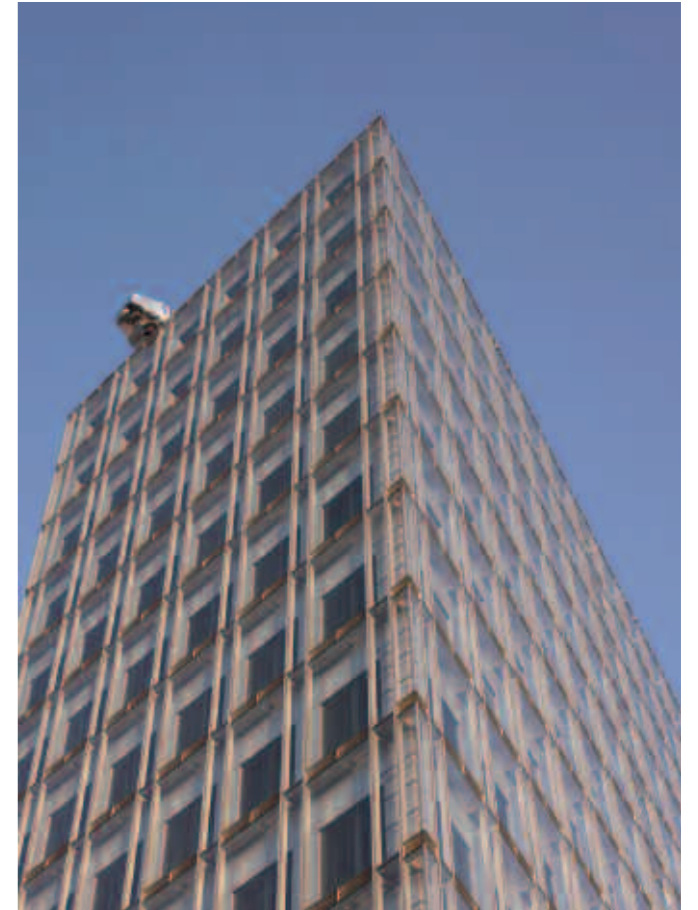
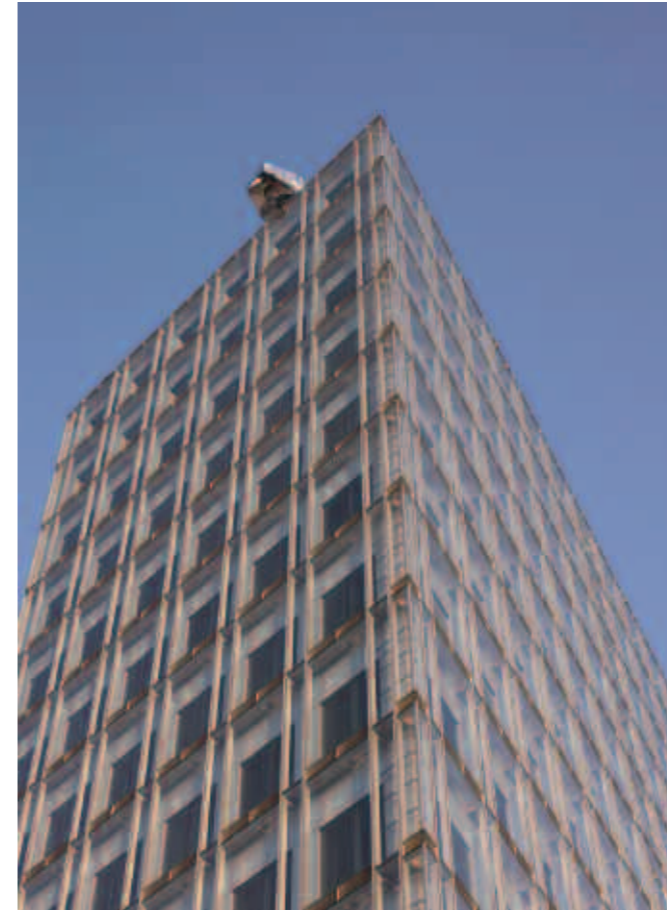
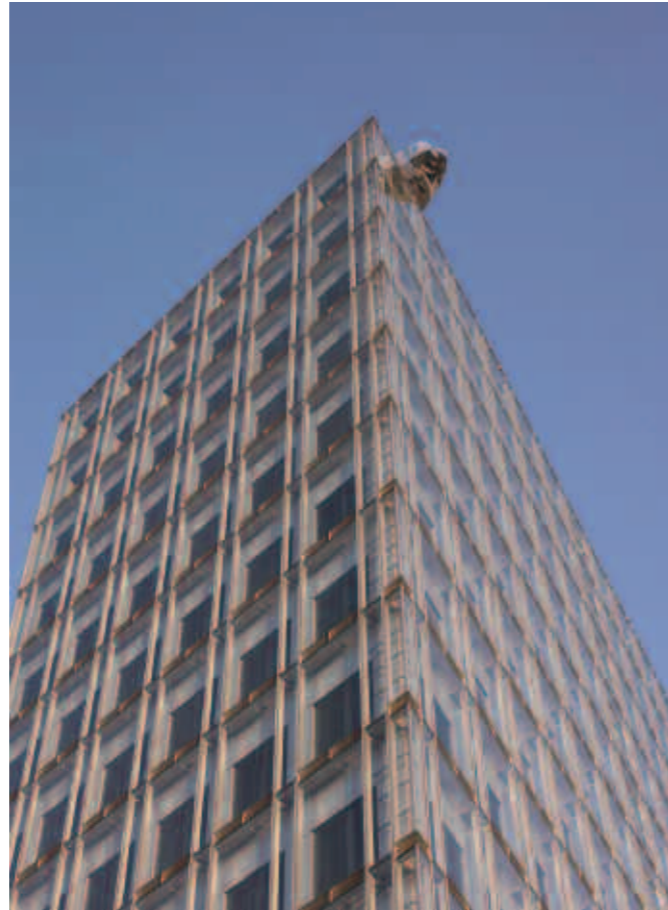
The stone on the roof is truly a foreign body. One's first response, on noticing it, might well be amazement: should that be there? What do that thing sparkling in the light and the building have to do with each other? The surface of the sculpture is so irregularly faceted that, incessantly in motion – and given bright enough conditions – different gleaming faces are constantly, momentarily catching the light. Even at night on the least brightly lit sides of the building, street lamps and car lights reflect in it. Almost like a supernatural being, its form disappears into the darkness leaving only an aura of gently pulsating lights. In addition to this, depending on the time of day, the weather conditions and its position at any given moment, the rock also changes its colours, ranging from gleaming-cool silver to an almost dull, inward anthracite. If one stands close enough to the building, for a split second one can make out different features of the surroundings in the reflective facets, a little as if through a telescope. And if the sun is in the right position, and one is standing just in front of the façade with one's head thrown

right back, a very particular effect ensues – the protruding section of *Crystal Rock* is reflected in the glass frontage directly below it, and the eye joins the object to its mirror image to form a single, elongated form magically hovering in the air. Since the object at the edge of the roof responds so intensely to the changing light, its size and weight are disguised by optical effects. The sense of menace, that certainly emanates from it – because one cannot see how it is secured up there on the roof – is balanced by the lightness and mutability of its visual appearance. And it is astonishing to discover that the sculpture itself is only 375 centimetres long, 200 centimetres wide and 150 centimetres high. From the street, from a distance of fifty or a hundred metres, it looks much larger. The slow but constant movement both heightens the menacing effect and gives it a somewhat unreal aspect. Particularly when it travels around the corners of the bank – suddenly appearing and seeming to be setting out along a curve – it almost looks like an alien creature that has taken possession of the building. However much the two – the building and the sculpture – are self-evidently products of the same high-tech civilization, even on closer examination they appear alien to each other. Accordingly the





38



39

einer einzigen, lang gestreckten Form, die wie magisch in der Luft zu schweben scheint. Da das Objekt an der Dachkante so intensiv das wechselnde Licht in sich aufnimmt, wird seine Größe und Schwere durch seine Optik relativiert. Das Moment der Bedrohlichkeit, das unzweifelhaft von ihm ausgeht, weil man seine Befestigung dort oben nicht erkennen kann, wird in Balance gehalten von der Leichtigkeit und Veränderlichkeit seiner visuellen Ausstrahlung. Man ist erstaunt, wenn man erfährt, dass die Skulptur selbst nur 375 Zentimeter lang, 200 Zentimeter breit und 150 Zentimeter hoch ist. Von der Straße, von 50 oder 100 Metern Entfernung aus, erscheint sie viel größer. Durch die langsame aber stetige Bewegung der Felsform steigert sich ihre Bedrohlichkeit und erhält gleichzeitig etwas Irreales. Besonders wenn sie um eine der Ecken des Gebäudes herumfährt, so plötzlich sichtbar wird und außerdem in der Bogenbewegung Fahrt aufzunehmen scheint, wirkt sie beinahe wie ein fremdes Wesen, das sich des Hauses bemächtigt hat. So sehr beides, Gebäude und Skulptur, offensichtlich der gleichen hoch technischen Kultur entstammen, bleiben sie sich auch bei mehrmaliger Betrachtung fremd. Die Symbiose, die sie dennoch eingegangen sind, ist spannungsvoll und beunruhigend.

Ayşe Erkmen hat einen kleinen Hinweis zu *Crystal Rock* gegeben, den man allerdings nicht strapazieren sollte. Sie hat den Weg vom Rohstoff Glas zum Kristall erwähnt, bei dem durch kunstvollen Schliff das rohe Material aufgewertet wird und einen anderen, höheren Stellenwert in der Kultur erhält. Eine Bank und zumal eine Förderbank im Dienste der Allgemeinheit arbeitet an ähnlichen Prozessen. Aus dem Rohmaterial Geld soll durch kenntnisreiche Arbeit ein wertvolleres Produkt, nämlich wirtschaftlich-gesellschaftliche Entwicklung werden. Solch eine Verknüpfung macht die Skulptur nicht zum Sinnbild der Bank, aber die macht deutlich, dass die Künstlerin auch auf dieser Ebene die Implikationen der Situation aufgegriffen hat.

symbiosis that they have nevertheless established is highly charged and quite discomfiting.

Ayşe Erkmen once spoke of the relationship of *Crystal Rock* to the banking system – although not too much should be made of this. She talked about the journey of glass to crystal, whereby the skilled polishing of the raw material adds value to it and it attains a new, higher cultural status. A bank, and particularly a development bank at the service of the region as a whole, is engaged in similar processes. The raw material money is to be turned by expert handling into a more valuable asset, namely socio-economic progress. An association of this kind does not turn the sculpture into a symbol for the bank, but it does clearly show that on this level, too, the artist has responded to the implications of the real situation.





NACHBARSCHAFT. Die beiden Arbeiten *Hausgenossen* und *Crystal Rock* sind für 14 Monate Nachbarn, aber es sind voneinander unabhängige Projekte. Weder die beiden Institutionen noch gar die Künstlerin haben sie in Planung und Ausführung als korrespondierende Installationen oder gar als Einheit betrachtet. Jede Arbeit reagiert auf jeweils unterschiedliche Situationen. Es mag etwas banal erscheinen, aber was sie eventuell doch verbindet, könnte die Tatsache sein, dass sich beide an erhöhten Orten befinden. Der glänzende Felsen und die ausgreifenden Stoffbahnen liegen außer Reichweite hoch über den Köpfen der Betrachter und Passanten. Die eine Arbeit stellt sich den Dimensionen und der potenziellen Gleichgültigkeit des so genannten öffentlichen Raums. Die andere bleibt zwar innerhalb des Definitionsrahmens der Kunst, das heißt im Museum, ist jedoch an seinen Rand gerückt, gleichsam in eine Übergangszone, in der die Kategorien nicht mehr eindeutig sind. Beide Arbeiten sind vergleichsweise zurückhaltende bzw. fast ephemere Interventionen, die sich nicht aufdrängen. Außerdem kommen sie sozusagen im Schutz der Dekoration daher, denn dort mag der erste, flüchtige Blick sie einordnen. Viele Arbeiten von Ayşe Erkmen haben diese eigentümliche Kraft des Understatements, und das ganz unabhängig von ihrer Größe und von ihrem Ort. Einige sind so diskret, dass sie erst auf den zweiten Blick ins Auge fallen, andere werden zwar sogleich bemerkt, wirken jedoch so einfach, selbstverständlich oder offensichtlich, dass man glauben könnte, schnell mit ihnen fertig zu sein. Kann man so weit gehen und sagen, dass sie eine kalkulierte Enttäuschung beinhalten, eine Enttäuschung allerdings, die so etwas wie ein Wahr-

nehmungs- und Erkenntnisvehikel ist? Die Frage „Das kann doch nicht alles gewesen sein?“ führt zu erneuter Betrachtung, wobei die Präzision aller Teile der Arbeit, ihre formale Logik in der gegebenen Situation das entscheidende Stimulans ist. Diesen Prozess der Aneignung sollte man sich jedoch nicht als klare Abfolge einzelner Schritte in einem begrenzten Zeitraum vorstellen, gleichsam als logisch-visuelle Deduktion. Vielmehr spielt so etwas wie Gewöhnung eine entscheidende Rolle. Damit ist nicht eine als zwar notwendig, aber als langweilig empfundene Routine gemeint, sondern das allmähliche Verschränken des eigenen Erlebens, Empfindens und Denkens mit einem Kunstwerk, pathetisch ausgedrückt: miteinander leben. Die Arbeiten haben diese subtile Kraft, sich mit der Zeit zu entfalten und einem zu zu wachsen, bildlich gesprochen zu Hausgenossen oder Weggefährten zu werden. Damit erweisen sie sich erneut als situative Werke im eigentlichen Sinne, als künstlerische Beeinflussungen realer Situationen, die nichts zum Stillstand bringen oder gar zum Monument erstarren, sondern den Akzent, den sie setzen, als eigensinnig, aber beweglich verstehen. Idealerweise tritt dabei die Autorin in den Hintergrund, um der Arbeit die Chance zu geben, ganz Raum und Kunstwerk zu werden. So wie Jorge Luis Borges von seinen Texten gemeint hat, das Gute an einigen von ihnen sei, dass sie nicht mehr zu irgendeinem Individuum, sondern vielmehr zur Sprache selbst oder zur Tradition gehören. Bei Ayşe Erkmen ersetze man Sprache durch Kunst und Tradition durch Situation.

JULIAN HEYNEN

NEIGHBOURS. The two works *Hausgenossen* and *Crystal Rock* are now neighbours for fourteen months, although they are wholly independent projects. Neither the two institutions nor the artist planned or realized these as connected installations or as an artistic entity of some kind. Each work responds to its own given situation. It may seem a little banal to say so, but it may be that there is nevertheless a link in the sense that both are in elevated locations. The glittering rock and the lengthy bands of fabric are out of reach, high above the heads of passers-by and viewers. One pits itself against the dimensions and potential indifference of a so-called public space. The other remains within the realms of art, that's to say, within a museum, but on the periphery, almost in a transition zone where categories are no longer so clearly defined. Both works are comparatively reserved, even ephemeral interventions, that in no sense impose themselves on the viewer. Moreover, it is almost as though they take cover as part of the décor, for this may be what they seem to be at first glance. Many of Ayşe Erkmen's works make just such remarkably powerful understatements, quite independently of their size or location. Some are so discreet that they require a second glance to be seen at all; others are immediately apparent but appear so simple, so straightforward or obvious that one might assume they are all too quickly dealt with. Could one even be so bold as to suggest that calculated disappointment is built into them, albeit a form of disappointment that is itself something like a vehicle for a different mode of perception and cognition? The response, 'surely that's not all!' prompts a closer examination of the work, with the decisive stimulus being the

precision of all parts of the work and its formal logic within the given situation. However, one should not imagine this process of appropriation as a clear sequence of single steps within a particular period of time, as some kind of a logical-visual deduction. On the contrary, something like familiarity plays a crucial part in all of this – not in the sense of some necessary but tedious routine, but rather a gradual convergence of one's own experience, sensitivity and thinking with a work of art, or, to indulge in a moment of pathos, through living with each other. These works have a subtle strength that comes into its own with time and grows on one, metaphorically joining one as fellow lodgers and companions. As such they show once again that they are truly situative works, artistic influences on real situations that neither induce stasis nor rigidify into monuments, but rather set an accent that is both wilful and mobile. Ideally, the author retreats into the background so that the work has the chance to fully become space and work of art. As Jorge Luis Borges once said of his writing, the good thing about some of it was that it no longer belonged to some individual but rather to language itself and to tradition. In Ayşe Erkmen's case, all one need do is replace 'language' with art and 'tradition' with situation.

JULIAN HEYNEN
Translated by Fiona Elliott





Appendix

Werkverzeichnis/ list of works

HAUSGENOSSEN, 2008
Installation
8 Metallicfarbene Gewebe, Soltis 86, in die innere Dachkonstruktion gehängt
8 metallic-coloured fabrics, Soltis, 86, hung into the inner roof construction
2 Stück dunkel Aluminium/ 2 parts dark aluminum: 6500 x 70 cm
2 Stück Kupfer/ 2 parts copper: 5400 x 100 cm
2 Stück Gold/ 2 parts gold: 4000 x 75 cm
2 Stück hell Aluminium/ 2 parts light aluminum: 3500 x 80 cm
2 Stück Gold/ 2 parts gold: 1800 x 90 cm
2 Stück dunkel Aluminium/ 2 parts dark aluminum: 1600 x 95 cm
2 Stück Kupfer/ 2 parts copper: 1000 x 85 cm
2 Stück sehr helles Aluminium/ 2 parts very light aluminum: 1000 x 85 cm
© Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf

NETZ (Net), 2008
Baumwolle handgeknüpft in Plexibox, Papier/
Cotton hand-knotted in plexibox, paper
Maße variabel/ dimensions variable
Plexibox: 51 x 77 x 42 cm
© Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf

Karin Sander
AYŞE ERKMEN II 1:10, 19, 1998/99
3 D Bodyscan, FDM (Fused Deposition Modeling),
Rapid Prototyping,
ABS (Acryl-Butadien-Nityl-Styrol), Airbrush
Figur/ figure: 16 cm
Sockel/ socle: 124 x 30 x 30 cm
Leihgabe der Künstlerin/ lend by the artist
© Foto: Studio Karin Sander

Installiert in/ installed in
K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

CRYSTAL ROCK, 2008
Edelstahl, motorgetriebene Mechanik/
stainless steel, motor powered mechanics
150 x 375 x 200 cm
© Fotos: Achim Kukulies, Düsseldorf;
Joachim Schmidt-Dominé, Düsseldorf

Installiert an der/ installed at the NRW.BANK, Düsseldorf

Alle Werke/ all works
© Ayşe Erkmen, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin
© Karin Sander, VG Bild-Kunst, Bonn, 2009

Abbildungsverzeichnis/ register of illustrations

S./p. 16
SHIPPED SHIPS, 2001
Intervention für die Kunstreihe *Moment – Temporäre Kunst im öffentlichen Raum* der Deutschen Bank AG in Frankfurt a.M., 28.04. – 27.05.2001. Drei Fähren aus Italien, Japan und der Türkei mit deren Schiffsbesatzung
Intervention for the Deutsche Bank AG artseries *Moment – Temporary Art in Public Space* in Frankfurt a.M.; 04/28-05/27/2001
Three ferries from Italy, Turkey and Japan with their crews
Auf dem Main zwischen Griesheimer Ufer und Gerbermühle an elf Anlegestellen vorbei/ on the river Main between Griesheimer Ufer and Gerbermühle landing at eleven ferry piers
Bootsmaße (Länge x Breite x Tiefgang)/ boat dimensions (length x beam x draught): 2435 x 412 x 80 cm ; 1900 x 276 x 80 cm; 2682 x 520 x 125 cm
Foto: © Bärbel Högner

S./p. 17
TÜNELE HEYKEL, 1994
Tünel Platz, Istanbul
Eisen geschweisst/ iron, welded
Ursprünglich mit Gras (Original durch Brand im Oktober 2005 zerstört, Nachbau 2007)/ originally with grass (original destroyed by fire in October 2005, replica 2007)
Höhe/ high: ca. 800 cm, Durchmesser/ diameter: ca. 100 cm
Foto: © Cemal Emden

S./p. 20
UNDER THE ROOF, 2005
Installationsansicht *Under the Roof*, Ikon Gallery Birmingham, 09.04. – 30.05.2005
Installationview *Under the Roof*, Ikon Gallery Birmingham, 04/09-05/30/2005
Schnüre aus Silikon in Pink, Grün und Gelb, Holzbretter, Metallrohre, Befestigungshaken
Silicon thread in pink, green and yellow, wooden boards, steel bars, fixations
Raummaße/ size of rooms: 1000 x 700 cm, 600 x 600 cm, 1300 x 600 cm, Schnurlänge/ length of threads: 88.000 m
Foto: © Jerry Hardmann Jones

S./p. 21
GEZEITEN, 2008
Installationsansicht *Weggefährten*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin, 13.09.2008-11.01.2009
Installationview *Weggefährten*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin, 09/13/2008-01/11/2009
Ein Auswahl der Filmarbeiten (1997-2006) der Künstlerin und eine Repräsentation von *Tidvatten*, 2003
(Konsthall Magasin 3, Stockholm)
15 Monitore, Sockel, DVDs, Sicherheitsgurte aus Polyester, Metallspanner/ selected film works of the artist (1997-2006) and a representation of *Tidvatten*, 2003
(Konsthall Magasin 3, Stockholm)
15 monitors, socles, DVDs, polyester safety belts, metal tighteners
Foto: © Jens Ziehe, Berlin

S./p. 24
NETZ (Detail), 2006
Baumwolle handgeknüpft/ cotton hand-knotted
Maße variabel / dimensions variable
© Foto: Jens Ziehe, Berlin

S./p. 33
STONED, 2003
Installationsansicht *Performative Installation I* "Gegeben sind..."
Konstruktion und Situation, Galerie im Taxispalais, Innsbruck,
06.09.-19.10.2003
Installationview *Performative Installation I* "The givens are..."
Construction and Situation, Galerie im Taxispalais, Innsbruck,
09/06-10/19/2003
Kalkstein, drei Drahtseile, Kette, Stahlbalken, Gegengewichte,
vorhandenes Glasdach, vorhandene Betonwand,
Limestone, three steel ropes, chain, steel beam, counterweights,
existing glass roof, existing concrete wall
Gewicht des Steins/ weight of boulder: 2.250 kg
Länge des Balkens/ length of beam: 645 cm
Gegengewicht/ counterweight: 9.000 kg
Fläche Glasdach/ surface of glass roof: 1296 x 1130 cm
Höhe Betonwand/ height of concrete wall: 240 cm
Foto: © Rainer Iglar

S./p. 34
9'45, 1999
Installationsansicht *Chronos & Kairos, Die Zeit in der zeitgenössi-*
schen Kunst, Museum Fridericianum Kassel, 05.09.-07.11.1999
Installationview *Chronos & Kairos, Die Zeit in der zeitgenössischen*
Kunst, Museum Fridericianum Kassel, 09/05-11/07/1999
Vorhandener Raum, Alluminiumkonstruktion mit Trockenbau-
platten für senkrechte, bewegte Wand, Stahlkonstruktion für
elektronisch gesteuerte Farhmechanik
Existing Room, aluminum construction with drywall panels
for a vertical, movable wall, steel construction for electronic
operating device
340 x 290 x 700 cm
Foto: © Ayşe Erkmen, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

S./p. 35
CHOO-CHOO, 1999
Installationsansicht *Choo-Choo*, Städtische Galerie Göppingen
[heute Kunsthalle Göppingen], 21.03.-25.04.1999
Installationview *Choo-Choo*, Städtische Galerie Göppingen
[today Kunsthalle Göppingen], 03/21-04/25/1999
Vier Schienenkreise der Firma Märklin aus Edelstahl (Schienen-
profile), Eisenblech und Kunststoff (Gleiskörper), vier Spielzeug-
eisenbahnen der Firma Märklin aus Zink-Druckguss, (Loks) und
Kunststoff (Aufbauten der Wagen), grau lackiert, vier Bretter aus
Plexiglas in unterschiedlichen Farben (rot, gelb, blau, grün),
Four rail circuits by the German toy company Märklin made
of stainless steel (track profile), sheet iron and plastic (track
elements) , four toy trains by the German toy company Märklin
made of zinc-die casts (locomotives) and plastic (carriage
structures), lacquered in grey , four planks made of plexiglass
in different colours ((red, yellow, blue, green),
Durchmesser der Schienenkreise/ diameter of rail circuits:
119 cm, Bretter je 2,5 x 60 x 600 cm
Foto: © Ayşe Erkmen, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Ayşe Erkmen

Geboren in Istanbul, lebt und arbeitet sowohl in der türkischen
Metropole als auch in Berlin/ born in Istanbul, lives and works
as well in the Turkish metropolis as in Berlin.

Stellvertretend für weiterführende Texte, Abbildungen und
Interviews stehen folgende, jüngst erschienene Bücher/
For references to substantial texts, images and interviews please
confer to following recently published books:

Weggeführten, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im
Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Hrsg.
von Dr. Britta Schmitz und Bettina Schaschke, Berlin 2008

Türkiye'de Güncel Sanat / Contemporary Art in Turkey: 05
Ayşe Erkmen: >Uçucu</=şimdi=(Ayşe Erkmen:
>temporary</=contemporary=(, Friedrich Meschede, Hrsg.
René Block, Yapi Kredi Publications - 2703, Istanbul 2008

Diese Publikation erscheint aus Anlass der Ausstellung „Ayşe Erkmen – Hausgenossen“ in K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (8. November 2008 bis 17. Januar 2010) sowie der Übergabe ihrer Skulptur „Crystal Rock“ auf dem Dach der NRW.BANK, Düsseldorf, an die Öffentlichkeit.

This publication accompanies the exhibition „Ayşe Erkmen – Hausgenossen“ at K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (November 8, 2008 until January 17, 2010) as well as the unveiling of her sculpture “Crystal Rock” on the roof top of NRW.BANK, Düsseldorf.

Ausstellung/ exhibition Hausgenossen

Kurator/ curator: Julian Heynen
Kuratorische Assistenz/ curatorial Assistance: Stefanie Jansen
Registrierer: Katharina Nettekoven
Restaurierung/ conservation: Werner Müller & Team
Technische Abteilung/ technical Department:
Bernd Schliephake & Team
Bildung und Kommunikation/ education: Peter Schüller
Hausinspektor/ facility Manager: Wilfried Kirste, Jürgen Dressler

Projekt/ project Crystal Rock

Projektleiter Kunst am Bau/ head of Project „Kunst am Bau“
(public sculpture): Jürgen Schulte, NRW.BANK
Projektmanager/ project Manager:
Kai Deuster, AEW Control GmbH

Projektmanager für die Fertigung/ project Manager Production:
Frank Brethauer, Arnold AG
Projektmanager für das Bewegungssystem der Skulptur/
project Manager for the sculpture's mobility system:
Manfred Otte, Otte Aufzugstechnik GmbH

Publikation/ publication:

Herausgeber/ editor:
K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Julian Heynen
Gestaltung/ design: Adeline Morlon, Düsseldorf
Redaktion/ editing: Stefanie Jansen
Übersetzung/ translation: Fiona Elliott, Edinburgh
Druck/ printed by: ?????
Lithografie: ?????

Erschienen bei/ published at:

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4
D-50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 2 05 96-53
Fax. +49 (0) 221 2 05 96-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

© 2009 K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf, NRW.BANK, Düsseldorf, Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln, Künstler/ artists und Autor/ and author

© 2009 für die abgebildeten Werke/ for the reproduced works:
© Ayşe Erkmen, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin
© Karin Sander, VG Bild-Kunst, Bonn, 2009
© Achim Kukulies, Düsseldorf: S./p. 4, 10, 13, 14-15, 19, 22,
25, 26-27, 28, 32, 37, 38-39, 40-41, 43, 46-47
© Joachim Schmidt-Dominé, S./p. 5, 29, 30, 42, 48
und bei den im Abbildungsverzeichnis genannten Fotografen/
and with the photographers stated in the register of illustrations

ISBN [Nr.] 978-3-926154-96-5
Museumsausgabe

K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Direktorin und Vorstand der Stiftung/ Director:
Marion Ackermann
Geschäftsführer/ head of Administration: Otmar Böhmer
K21 Künstlerische Leitung/ director: Julian Heynen
Bildung und Kommunikation/ education:
Peter Schüller, Angela Wenzel
Leitung Public Relations/ head of Public Relations:
Cornelia Heising
Leitung Media Relations/ head of Media Relations:
Sven Bergmann
Leitung Technik/ head of Technical Support: Bernd Schliephake
Leitung Restaurierung/ head of Restoration: Werner Müller
Leitung Bibliothek/ chief Librarian: Henry Vauth
Leitung Verwaltung/ head of Administration: Susen Kempkes
Management Shop/ merchandising: Gabriele Lauser

