

**SEZA  
PAKER**  
**HUZUR DENİZİ**  
**SEA OF TRANQUILITY**  
26.12.2012 - 19.01.2013

# ...kuralları, izleyici tarafından koyulabilme olasılığına sahip bir oyun.

Tayfun Serttaş

*“Ölümcül Kimlikler” isimli kitabında Amin Maalouf , Saraybosna’da yaşayan, elli yaşlarındaki bir adamı ele alarak şu örneğe başvurur: “1980’e gelirken, bu adam şöyle derdi: ‘Ben Yugoslav’ım!’, gururla ve gönül koymadan; daha yakından sorular sorulduğundaysa Bosna-Hersek Özerk Cumhuriyeti’nde yaşadığını ve Müslüman geleneği olan bir aileden geldiğini belirtirdi. On iki yıl sonra, savaşın en şiddetli günlerinde aynı adam bastırarak şöyle cevap verirdi: ‘Ben Müslüman’ım!’ Hatta belki de şeriat kurallarına uygun bir sakal dahi bırakmıştı. Hemen arkasından Boşnak olduğunu ve bir zamanlar gururla Yugoslav olduğunu vurguladığının hatırlatılmasından hiç hoşlanmadığını da ekledi. Bugünse adamımızı sokakta çevirsek önce Boşnak, sonra Müslüman olduğunu söyleyecektir; düzenli olarak camiye gittiğini de belirtecek; ama ülkesinin Avrupa’nın bir parçası olduğunu ve birgün Avrupa Birliği’ne katılmasını umut ettiğini söylemeden geçemeyecektir”<sup>1</sup>.*

Kendini tanımlayabilmek için her koşulda bir “ötekine” ihtiyaç duyar kimlik ve böylelikle aslında ontolojik olarak bir karşıtlık ilkesine dayandırır varoluşunu. Gerçekte hiçbir kimlik ontolojik bir tanıma sahip değildir. Batılı Devletlerin parlamentolarında “modern insan” tanımlandığı an, aslında dünyanın geriye kalan çoğunluğunun “modern olmadığı” bilgisidir aktarılan. Bu açıdan yaklaşıldığında kimlik; din, dil, ırk, cinsiyet gibi doğuştan gelen normatif kategorileri bir kenara bırakırsak, verili bir yapı değildir. Kaldı ki günümüzde klasik sosyal bilimler tarafından “verili kimlik” olarak saptanan kategorilerinde yaşam döngüsü içerisinde kolaylıkla değiştiği sayısız örnek mevcut. Tarih boyunca psikolojiden sosyolojiye, antropolojiden siyasete kadar farklı açılardan sürekli inşa edilen kimlik olgusu, başka türlü de kurulmuş olabilecek - ve hala kurulabilecek - olumsal (contingent) bir kategori olarak başlar serüvenine. Çünkü kültürler ve diller gibi kimlikler de değişik kaynaklardan beslenir, tarihsel bir saflık ve homojenlik içermezler.

Kültürler ve diller gibi, idealize edilen saflık ve homojenliğe benzer karşı duruşu, kendi deyimiyle, “kimliksizleşmelerin bilinçli ve isteyerek seçilmesinden doğan” açılımı Seza Paker’in ‘Huzur Denizi’ne döndüğümüzde hissederiz. Evrenden ve evrenin ürettiği yoksunluk hissinden bir tür kaçış, verili olandan verisiz olana doğru, bir adım daha ileriye... Dağıtık kimliklerimiz (rahatlıkla benliğe dönüşebilir) karşısında, kolay güzergahları izleyerek ulaşılabilir bir vaha olmaktan çıkan huzur ya da özel isim olarak büyük harf ile “Huzur”dur bir türlü sınılanamayan. 21.yüzyılın en mühim olayı kendimizi değil, Ay’ı keşfetmektir. Bu noktada benlik, Huzur Denizi’ne doğru, bir tür arayış içerisine girer. Huzur Denizi, ya da orijinal ismi ile ‘Sea of Tranquility’ astronotların en rahat iniş yapabildikleri alan olduğu için Ay’daki kraterle bizler tarafından takılan isimdir... Ne ironi ama!

Gerçekte orada olan bir deniz değildir, hatta bu krater denizi çağırıştırabilecek bir elemente bile sahip değildir, ona bu ismi bizler veririz. Kraterin zemini bazalttan meydana gelir. Parlayan, fakat elini sürdürdüğü anda dağılıp yok olan bir tozdan. Kendi evrenimize dair bir bilgiyi oraya taşır ve gerçekte orada bulunmayan bir doğal formun yer küreye taşınacak olan anlamına ilişitiriveririz. Ay yüzeyinde var olup olmadığı belli olmayan bir diğer kavram ise “huzur”dur. Bu bağlamda ‘Huzur Denizi’ bizlerin anlam dünyasında yer etmek üzere, bizler tarafından idealize edilendir. Sanatçı da tam olarak bunu yapar; yer yer ilişitirir.

Bu bağlamda ‘Huzur Denizi’, gündelik olanla iç içe geçmiş, bazen bir doku, bir form, bir renk ya da bir anı nesnesini tekrarlayarak varsayılan arayışı üstlenir. Bu yeni görev aynı zamanda sanatçıya atfedilendir. Sanatçının, sinema tarihinden ayıkladığı kareleri filmin izlediğini takip etmeden, kasıtlı olarak bozan bir yapı içinde yan yana getirerek farklı bir mecraya aktarmasıyla oluşan öykü, hem anlatı hem de forma dair sorgulamaları bir arada sunar. Sergiye adını veren ‘Huzur Denizi’, 1999 yılına aittir.

Seza Parker’in çok yönlü pratiğini en basit şekilde kategorize edecek olursak, karşımıza video, ses, fotoğraf ve arşiv nesnelere olmak üzere dört temel araç çıkar. Asıl bağlayıcı olan ise tüm bu araçların serginin kurulumunda oluşturduğu yeni atmosferdir. Huzur Denizi, estetik kriterlerden ziyade, sergiyi meydana getiren araçların kusursuz dağılımdan doğar. Her bir bölüm, bir diğerinin tamamlayıcı, aynı zamanda (bir önceki bölümün sorduğu soruları) açıklayıcı bir uzantısı niteliğindedir. Sergi iç içe geçmiş alegoriler değil, iç içe geçmiş bütünlükler bağlamında uzanır (derinleşir) ve en son odada yer alan video ile asıl sorunu projeksiyona “yazılı” olarak sorar.

‘Gösteren’ (söz) ile ‘gösterilen’ (sözün anlattığı resim) arasındaki ilişkinin sorgulandığı videoda sözcük grupları, ekrana öncelikli olarak yansıyan sözcük grubunun işaret ettiği görüntü ile bağlantılı olarak gelmektedir. Ancak görüntü, sözcük grubunun zihinde oluşturduğu beklentiye karşılamaya direnen yapısıyla hem sözün her izleyicide mutlak bir resmi çağırıştırmayacağına dair tezi olumlar hem de izleyiciyi aralarındaki ilişkiyi kurmaya ve düşünmeye teşvik eder. Burada bir diğer bağlayıcı olan, projeksiyon üzerinden izlenen ve gerçekte basılı olarak duvarda sergilenmesi beklenen farklı tarihlere ait yedi farklı çalışmanın geçirdiği metamorfozdur. Sanatçı daha önce başka bir medium üzerinde ürettiği işleri, dijital ortama aktararak izleyiciye nesnesinden kopartılmış bu işler bağlamında son büyük sorunu “transparan” yolla sorar. Ve adeta izleyiciyi, serginin geri kalan bölümüne yeniden yönlendirir.

Sergiyi oluşturan seçkinin genelini karakterize eden parçalanmış yapılar (fragmentasyon), eserleri oluşturan biçimsel birimlerin yan yana getirilişinde etkin olduğu kadar, sergide yer alan eserlerin bir araya getirilişinde de varlığını hissettirir. Dolayısıyla fragmentasyon, hem sergideki eserlerin tüm detaylarına nüfuz eden hem de tüm bu detayların bileşiminden doğan bütünlüğe yansır. Sanatçı, fragmentasyon üzerine kurulu fotoğraflar aracılığıyla kurguladığı “Düğünün Ertesi Günü” (1986) ve “Anabelle’nin Performansının Ertesi Günü” (2002) başlıklı farklı serilerinde hikayesel bir anlatıyla bu yolu seçerken, aydinger kağıdı, fotoğraf ve çizimlerini birleştirerek ürettiği daha güncel yapıtlarında ise farklı zaman ve mekanlar arasında kurguladığı öznel anlatıyı parçalar.

Sergi, tüm köşeleri sanatçı tarafından tutulmuş bir lokasyon olmaktan ziyade, izleyicilerin parçaları birleştirip ayırabileceği, farklı tarihsel katmanları dilediği gibi çözümlenebileceği ve hatta dilerse o katmanlar içerisinde küçük seyahatlere çıkabileceği bir tür deneyim mekanına dönüşür. Daha alegorik bir tabirle, buna “oyun” demekten çekinmiyorum. Üstelik kuralları izleyici tarafından koyulabilme olasılığına sahip bir oyun.

Seza Parker’i kendi kuşağının didaktik sanatçı tipinden ayıran en temel fark, minör olduğu kadar, deneyimsel hassasiyetler üzerinden kurduğu bu çözümleme mekanlarında yatar. Bu nedenle sanatçının bugüne dek izleyiciye salt kendi sözünü dayattığı bir sergisine referans veremeyiz. Çünkü böyle bir sergi yoktur. Onun alışkanlığı, ‘Huzur Denizi’ ile son katmanına tanık olduğumuz imgesel çözümlenmeleri, mekansal bağlamda harekete geçirmektir.

Sanatçı parçaları birleştirir ve katmanları kurar. Katmanlar oradadır ve bundan sonrası tümüyle izleyicinin kararıdır. Dilerse bazıları (benim gibi) serginin en son noktasındaki yapıttan başlayabilmelidir. Postyapısalcı bir yaklaşımın ürünü olan sanatı, bir önceki dönemin sanatından ayıran belki de en temel fark, değişik perspektiflerden okunabilme konusunda sunduğu imkandır. Bu imkanlılık, Seza Parker’in imgeleminde izleyiciye had safhada armağan edilir.

Gündelik yaşam sosyolojisi ve arşiv fotoğraflarından yola çıkarak, oryantalizmden İsrail – Filistin meselesine uzanan bir perspektifte farklı problematikleri kendi düzlemine çeken sanatçı, aynı zamanda 20.yy’ın ikinci yarısının görsel ve politik belleğini işlemektedir. Fotoğraflarda görülen kadın işçilerin giysilerindeki kumaş desenlerini bire bir çizerek taklit ettiği 1981 tarihli ‘İsimsiz’ adlı üçlemesini şöyle tarifler; “bu küçük çaplı tabloları işçilerin giysilerinin bir tercümesi gibi kurguluyorum. Bu kumaşlardaki desenler dünyanın herhangi

bir yerinde herhangi bir kumaşın üstünde görebileceğiniz desenler, o anlamda evrenseller. İşçilerin kimliğini temsil eden giyisilerin taşıdığı desenlerin bu boyunu hatırlatarak, kimliklerin çok uzağında bir yere işaret ediyorum.”

Kompleks sorgulamaları bir arada veya üst üste inşa eden işlerin içerikleri yanında, malzemeyi tercüme etmek uğraşındaki sanatçı, “Matematik Müzesi” (1992) ya da “Le Monde” (2012) gibi birçok işinde kullandığı malzemeyi başka bir malzemenin kullanımıyla tarifleme yolunu seçmektedir. Bazen bir kanepeyi anlatmanın en doğru yolu, onun kumaşına ait fotoğrafı kullanmaktır. Bu yönemsellik, sanatçıyı kaçınılmaz olarak sonsuz bir medium arayışına götürür.

Buradan başa dönersek; Fransızlar Cezayirliyle “Atalarınız, Galyalılar” diye eğitim verdiklerinde ya da Amerikalılar, Latin Amerika üniversitelerinde Altiplano’daki değil de Kansas’taki tarımdan söz eden ders kitaplarını yaydıklarında, söz konusu olan yalnızca fethetmek iken, bu sömürgeciliği “modernleşme” olarak görmeye hangimiz cüret edebilirdi? Paris polisi tarafından Haziran 1871’de Komünlere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğrafın günümüz sistemleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline geldiği bir dönemde, tüm görsel aygıtlara başka bir açıdan bakmanın yöntemlerini sorunsallaştırıyor Paker.

“Ben daima malzemeyi başka bir boyuta taşımakla ilgilendim” derken, farklı bir medium’u bazen farklı bir tarihe, bazen farklı bir araca, bazen üzeri estetikle örtülmemiş bir tanıklığa eklemleyerek, aynı zamanda izleyiciyi bireysel gerçekliği ile karşı karşıya getiriyor. İhtimaller ve bunun üzerine kurulu yeni yönemsellikler, sanatçının pratiğinde deneyimin kendisine dönüşüyor. Bu açıdan Seza Paker, kendi yüzyılını olduğu kadar, kendisinden sonraki yüzyılı da anlamaya ve anlatmaya kararlı.

# ...a game whose rules can be set by the viewers themselves.

Tayfun Serttaş

Amin Maalouf's book "In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong" gives an example of a man in his 50s, living in Sarajevo: "In 1980, this man used to proudly say without hesitation: 'I'm a Yugoslavian!' Further questioning would reveal that he was living in the Socialist Republic of Bosnia and Herzegovina and that he came from a family with Muslim values. Twelve years later, during the fiercest fighting of the war, the same man would vehemently say: 'I'm a Muslim!' He even might have grown a beard in tradition with Sharia law. He then would promptly express his distaste for being reminded that he once used to identify himself as a Bosnian and a proud Yugoslav. Question him today and he will say that he is a Bosnian first, then a Muslim; he will also emphasize his periodical visits to the mosque; but he will not abstain from saying that his country is part of Europe and that he wishes it to enter the European Union." <sup>1</sup>.

Identity always necessitates an "other" [party] to define themselves and in doing so actually bases its existence on an ontological principle of opposites. In reality, no identity of any kind possesses an ontological definition. When Western parliaments start to define "the modern human," they actually define the notion that the majority of the remaining world is "not modern." According to this approach identity is not a factual structure when stripped from inherent normative categories like sex, religion, language, and ethnicity. Nowadays traditional social sciences also give countless examples of "factual identities" that easily transform during a lifetime. Throughout history the phenomenon of identity has been perpetually constructed through the looking glass of different disciplines: From sociology, anthropology to politics. But it embarked on its journey as a contingent category that might still be constructed upon. Because just like cultures and languages, identity sustains itself on different sources and cannot be historically pure and homogenic.

We will find a similar antagonist stance against idealized forms of purity and homogeneity, or in Paker's words, "a voluntary and conscious choice for deindividuation" in Seza Paker's "Sea of Tranquility." A kind of escape from the universe and its sense of emptiness, an advance from the factual to the fictitious, taking the next step forward... Tranquility, or with capital letter as in "Tranquility," is an oasis that cannot be easily reached in light of our fragmented identities (which can easily turn into selfhood).

The most important event of the 21st century was the exploration of the moon. It is not we but our selfhood that set out on a journey of exploration to the Sea of Tranquility. "Sea of Tranquility" is the name we gave to a crater on the moon; because it is the most convenient landing spot for space shuttles. How ironical!

In reality, there is no sea of any kind; this crater is even devoid of any element reminding of a sea. We just named it so. The crater floor is made up of basalt. A reflective type of dust that disperses the moment you touch it. We transfer to the moon a concept that is specific to our own world and assign to it the meaning of a non-existent natural form on the moon; only to make it comprehensible on Earth.

Another notion whose existence on the moon surface is uncertain is that of "tranquility." "Sea of Tranquility" is the idealized existence that is projected by us. And this is exactly what the artist does herself; she partly appends such meaning.

In this context "Sea of Tranquility" highlights a new ideal that is not only comfortable but also impossible to reach under any circumstance. It undertakes this exploration by repeating a texture, a form, a color or memento of everyday use; with this new duty attributed to the artist as well. The story, which is created by deliberately positioning historical movie stills in a non-linear way and transferring them to another medium, simultaneously questions the narrative and the form. The namesake "Sea of Tranquility" was made in 1999.

Seza Paker's multi-faceted approach can be best categorized with her use of four basic instruments: "Video, audio, photography, and archive material." What is really binding here is the new atmosphere that all these instruments create during the installation of the exhibition. "Sea of Tranquility" is not created through means of aesthetic criteria but rather via the perfect distribution of these instruments. Each section complements the other while simultaneously answering questions raised in the sections before. The exhibition attains depth not by interlocked allegories but intertwined whole parts. It uses the video in the last room to project and ask its fundamental question in "writing."

The video questions the relation between the "describing" (word) and what is "shown" (the image which the word describes). The projected phrases are directly followed with the projections of the images they describe. But the imagery, with its nature that defies the mental expectation created by the phrase, not only asserts the thesis that the word doesn't evoke an absolute image in every recipient but also encourages the viewer to associate and think about the relation between the two parts.

Another binding phenomenon is the metamorphosis of the seven different works, all made in different periods, which are depicted on the projection and that are expected to be exhibited as printed works on the walls. The artist asks the viewer in a "transparent" way to question the last big problem by digitally presenting these works of art, which were created before using different media, disembodied from their original sources. Thus, the viewer is re-directed to the remaining parts of the exhibition.

The overall fragmented quality of the exhibition selection is not only evident in the side-by-side display of the structural components that make up the works, but also the conglomeration of the works themselves. As a result, fragmentation is reflected in each detail of the exhibited works and the whole that is made up from these details. The artist's "The Day After the Wedding" (1986) and "The Day After Annabelle's Performance" (2002) titled series use fragmented photography to create a narrative. Paker's current works on the other hand, which are made by combining tracing paper, photography, and drawing tear down the subjective narrative that she established between different periods and locations.

The exhibition turns into a sort of experimental space in which the viewer can disassemble or put back together the pieces, analyze different historical periods or even embark on short journeys inside them; instead of being a mere location whose every corner is allocated to the artist only. I am not hesitant to call it, in a more allegoric way, a "game." And a game whose rules can be set by the viewers themselves.

The most distinguishing quality of Seza Paker that separates her from the didactic artist type of her own generation is her ability to create such places that allow for empiric analysis, despite how minor they might seem. This is why we cannot reference any exhibition of the artist that imposes her own words on the viewer. There is no such exhibition. Her approach is to take imagery reasoning and activate them in a spatial environment; something we see used to the uppermost effect in "Sea of Tranquility."

The artist puts together the pieces and creates layers. The layers are there; what happens next is only up to the visitor. Some (like me), should be able to start from the last room of the exhibition if they please... The main difference that distinguishes Paker's artistic output that is the result of a post structural approach, from the art of the preceding eras, is its openness to being read from different perspectives. Such extensive openness is a gift to the viewer by Seza Paker's imagery.

Through a perspective that extends from everyday sociology and archive footage, to Orientalism, to the issue of Israel-Palestine Territories, Paker levels a diversity of issues on her own plane, while also processing the visual and political landscape of the second half of the 20th century. Regarding her "Untitled" trilogy dated 1981, in which replicated the fabric patterns of woman workers' garments from old photographs, Paker explains "I compose these small paintings as interpretations of the workers' garments. The patterns on these fabrics can be found anywhere around the world; thus they are universal. By evoking the universality of patterns in the garments, which represent the identity of workers, I point to a very distant location in relation to their identity."

The artist creates works whose complex queries are either presented together or layered. She also strives to interpret the materials she uses by describing them through other materials, as evident in many works like "Mathematics Museum" (1992) or "Le Monde" (2012). Sometimes the best way to describe a couch is to use a photograph of its fabric. This methodology inevitably steers the artist into a never-ending search for media.

If we go back to the beginning, who amongst us could have had the courage to interpret the colonialist approach of the French telling the Algerians that "Your ancestors are Gallic" or the USA's dissemination of textbooks in Latin America that referred to agricultural practices in Kansas instead of the Altiplano as mere "modernization," when conquest was the only thing at the table. Seza Paker problematizes the methodology of interpreting every visual device from a different angle; especially in our current age where photography has transformed into an efficient device for systems to contain increasingly mobile societies (as first introduced by the police in the bloody suppression of the Paris Commune of June, 1871).

As she says "I was always interested in taking the material to another dimension" Paker links a medium to a different epoch, to a different device, to testimony not concealed by beauty; at the same time compelling the viewers to confront their own individual realities. Probabilities and new methodologies based on probabilities turn into raw experience in the hands of the artist. In this context, Seza Paker is determined to understand and convey not only her own century but the succeeding century as well.



'İSİMSİZ' (TRİPTİK), BASKI, (HER BİRİ) 40,8 CM X 30,2 CM, 5 EDİSYON, 1981, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED' (TRIPTYCH), PRINT, 40,8 CM X 30,2 CM (EACH), ED. OF 5, 1981, © Courtesy of Galerist





'DÜĞÜNÜN ERTESİ GÜNÜ 1' (DİPTİK), BASKI, 111,2 CM X 33,6 CM, 5 EDİSYON, 1986. © Galerist'in izniyle  
'THE DAY AFTER THE WEDDING 1' (DIPTYCH), PRINT, 111,2 CM X 33,6 CM, ED. OF 5, 1986, © Courtesy of Galerist



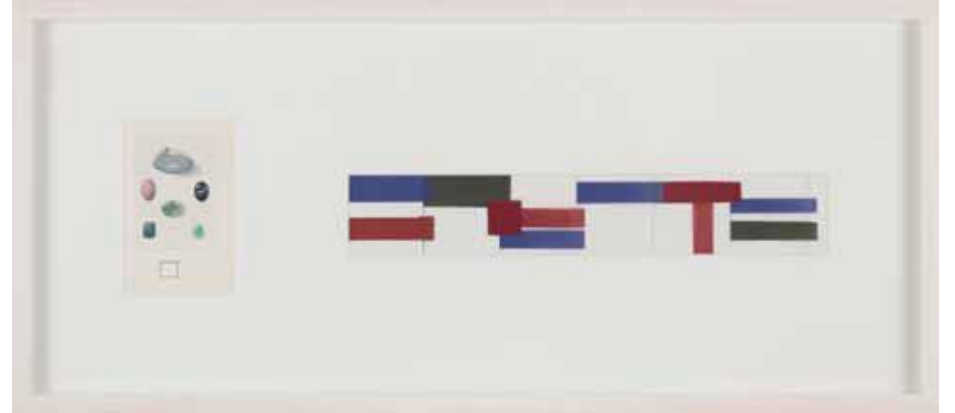
'DÜĞÜNÜN ERTESİ GÜNÜ 2' (DİPTİK), BASKI, 83,8 CM X 33,5 CM, 5 EDİSYON, 1986. © Galerist'in izniyle  
'THE DAY AFTER THE WEDDING 2' (DIPTYCH), PRINT, 83,8 CM X 33,5 CM, ED. OF 5, 1986, VV © Courtesy of Galerist



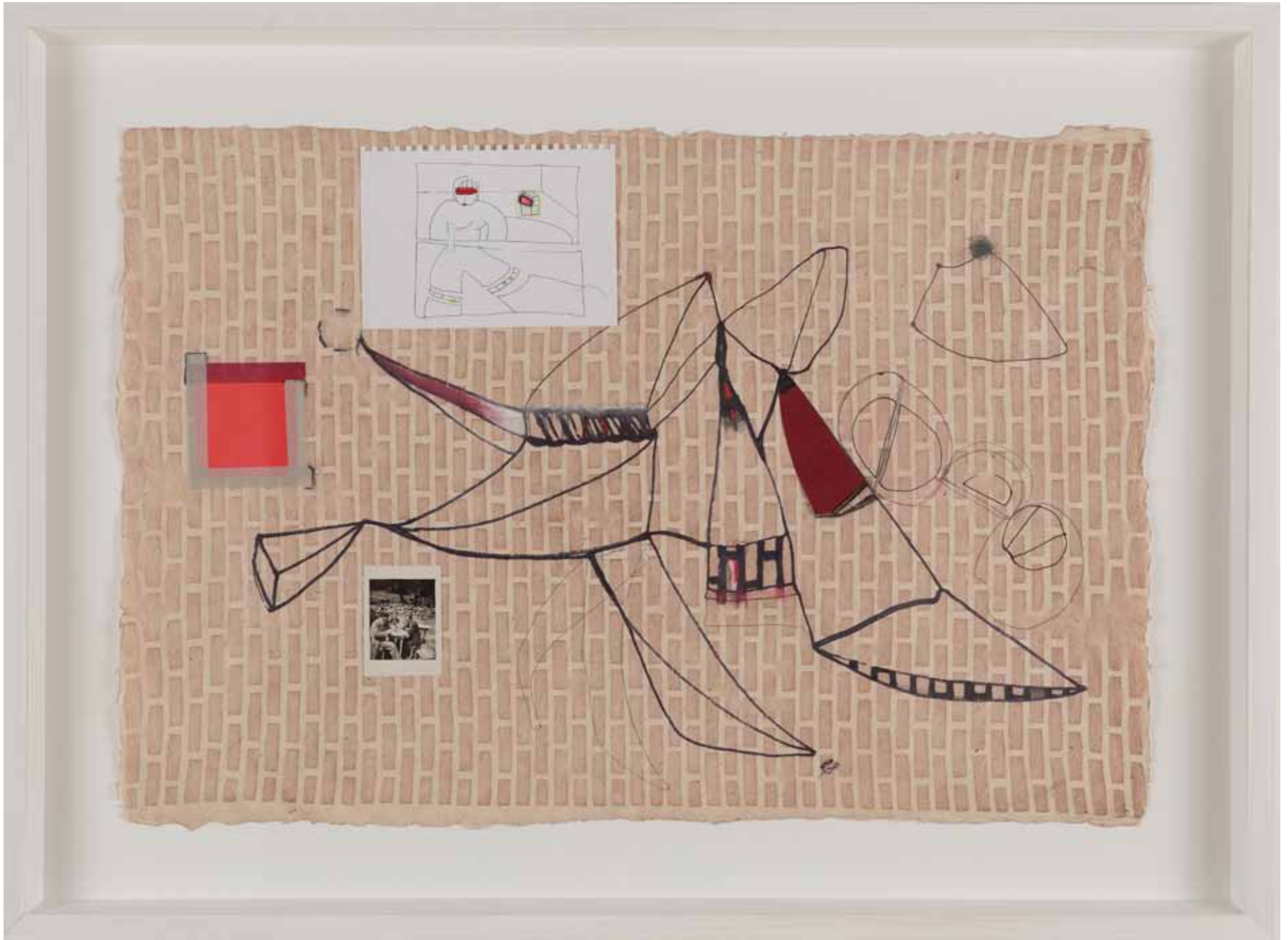
'MATEMATİK MÜZESİ'; BASKI, 80 CM X 113.6 CM, 5 EDİSYON, 1992, © Galerist'in izniyle  
'MATHEMATICS MUSEUM'; PRINT, 80 CM X 113.6 CM, EDITION OF 5, 1992, © Courtesy of Galerist



'İSİMSİZ (DUVARI); BASKI, 114 CM X 80.8 CM, 5 EDİSYON, 1992, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (THE WALL); PRINT, 114 CM X 80.8 CM, EDITION OF 5, 1992, © Courtesy of Galerist



'İSİMSİZ (FELDSPAR); ÇİZİM VE KOLAJ, 40 CM X 93 CM, TEK EDİSYON, 2012, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (FELDSPAR); DRAWING AND COLLAGE, 40 CM X 93 CM, UNIQUE, 2012, @Courtesy of Galerist



'UNTITLED (PATRON)'; ÇİZİM VE KOLAJ, 66 X 91 CM, TEK EDİSYON, 2012, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (PATRON)'; DRAWING AND COLLAGE, 66 X 91 CM, UNIQUE, 2012, © Courtesy of Galerist



<sup>1</sup>İSİMSİZ (PUR PUR); BASKI, 9 PARÇALI YERLEŞTİRME, (HER BİRİ) 30 CM X 40 CM, 3 EDİSYON, 2009, © Galerist'in izniyle  
<sup>2</sup>UNTITLED (PUR PUR); PRINT, INSTALLATION OF 9, 30 CM X 40 CM (EACH), EDITION OF 3, 2009, © Courtesy of Galerist



'İSİMSİZ (PUR PUR); BASKI, 9 PARÇALI YERLEŞTİRME, (HER BİRİ) 30 CM X 40 CM, 3 EDİSYON, 2009, DETAY, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (PUR PUR); PRINT, INSTALLATION OF 9, 30 CM X 40 CM (EACH), EDITION OF 3, 2009, DETAIL, © Courtesy of Galerist



\*İSİMSİZ (PUR PUR); BASKI, 9 PARÇALI YERLEŞTİRME. (HER BİRİ) 30 CM X 40 CM, 3 EDİSYON, 2009, DETAY, © Galerist'in izniyle  
\*UNTİTLED (PUR PUR); PRINT, INSTALLATION OF 9, 30 CM X 40 CM (EACH), EDITION OF 3, 2009, DETAIL, © Courtesy of Galerist

\*İSİMSİZ (PUR PUR); BASKI, 9 PARÇALI YERLEŞTİRME. (HER BİRİ) 30 CM X 40 CM, 3 EDİSYON, 2009, DETAY, © Galerist'in izniyle  
\*UNTİTLED (PUR PUR); PRINT, INSTALLATION OF 9, 30 CM X 40 CM (EACH), EDITION OF 3, 2009, DETAIL, © Courtesy of Galerist



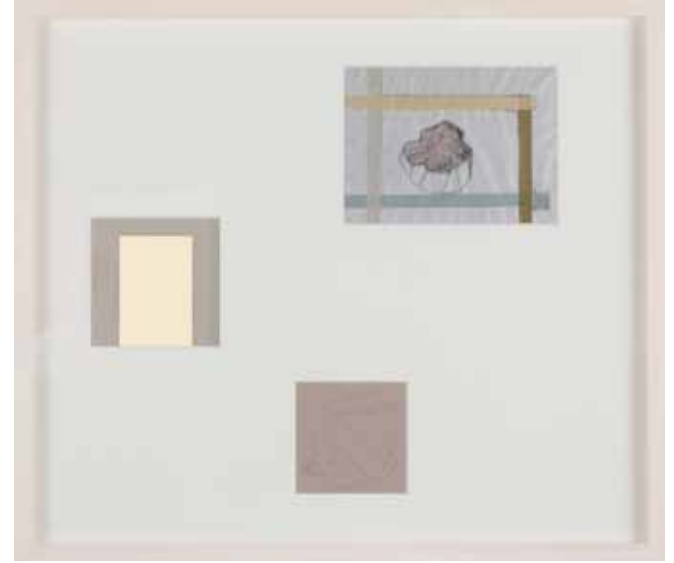
'İSİMSİZ (PUR PUR); BASKI, 9 PARÇALI YERLEŞTİRME, (HER BİRİ) 30 CM X 40 CM, 3 EDİSYON, 2009, DETAY, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (PUR PUR); PRINT, INSTALLATION OF 9, 30 CM X 40 CM (EACH), EDITION OF 3, 2009, DETAIL, © Courtesy of Galerist

'İSİMSİZ (PUR PUR); BASKI, 9 PARÇALI YERLEŞTİRME, (HER BİRİ) 30 CM X 40 CM, 3 EDİSYON, 2009, DETAY, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (PUR PUR); PRINT, INSTALLATION OF 9, 30 CM X 40 CM (EACH), EDITION OF 3, 2009, DETAIL, © Courtesy of Galerist





'İSİMSİZ (HUZUR DENİZİ); BASKI, 113.6 CM X 80.3 CM, 5 EDİSYON, 1999, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (SEA OF TRANQUILITY); PRINT, 113.6 CM X 80.3 CM, EDITION OF 5, 1999, © Courtesy of Galerist



'UNTITLED (MAZI'DA MARS'IN ÇIKIŞI); ÇİZİM VE KOLAJ, 50 CM X 70 CM, TEK EDİSYON, 2012, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (MARS RISING IN MAZI); DRAWING AND COLLAGE, 50 CM X 70 CM, UNIQUE, 2012, © Courtesy of Galerist



'İSİMSİZ (PAPER CAICQUE); BASKI, 58.5 CM X 108 CM, 3 EDİSYON, 2012, © Galerist'in izniyle  
'UNTITLED (PAPER CAICQUE); PRINT, 58.5 CM X 108 CM, EDITION OF 3, 2012, © Courtesy of Galerist



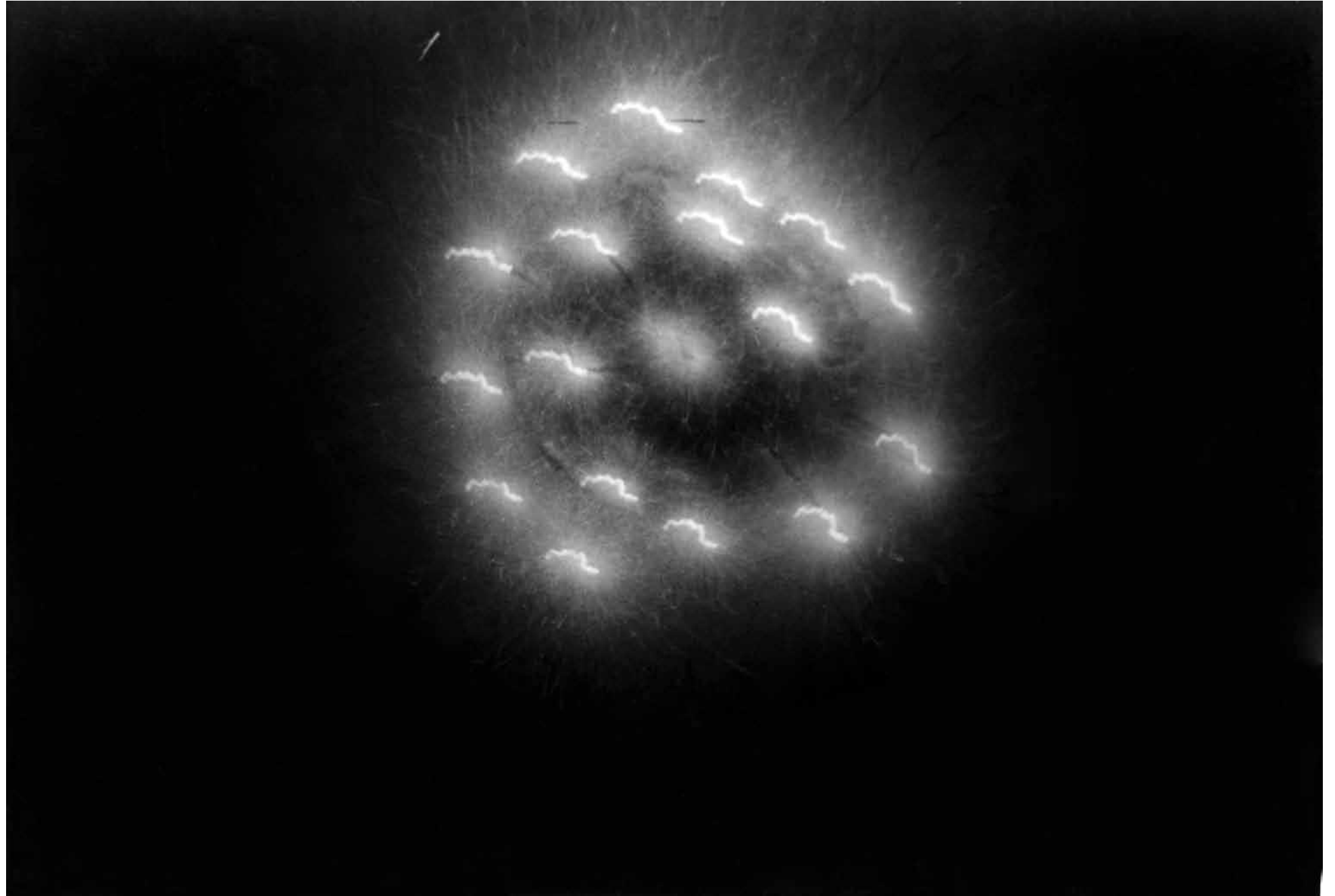


'AY TAŞI'; BASKI (PROJEKSİYON ODASI), 100 CM X 70 CM, 5 EDİSYON, 1999, © Galerist'in izniyle  
'MOON STONE'; PRINT (PROJECTION ROOM), 100 CM X 70 CM, EDITION OF 5, 1999, © Courtesy of Galerist



'İKİ EV (İKİ RENK)'; BASKI (PROJEKSİYON ODASI), 70 CM X 100 CM, 5 EDİSYON, 1992, © Galerist'in izniyle  
'TWO HOUSES (TWO COLOURS)'; 1992, PRINT (PROJECTION ROOM), 70 CM X 100 CM, ED. OF 5, © Courtesy of Galerist

'ÇUVALLAR VE KEMİKLER'; BASKI (PROJEKSİYON ODASI), 30 CM X 40 CM, 5 EDİSYON, 2011, © Galerist'in izniyle  
'SACKS AND BONES'; PRINT (PROJECTION ROOM), 30X40CM, ED. OF 5, 2011, © Courtesy of Galerist



\*TİTREŞEN YILDIZLAR; BASKI (PROJEKSİYON ODASI), 50 CM X 70 CM, 5 EDİSYON, 1950S, © Galerist'in izniyle  
\*VIBRATING STARS; PRINT (PROJECTION ROOM), 50 CM X 70 CM, EDITION OF 5, 1950S, © Courtesy of Galerist

# Biography / Biyografi

## Seza Paker

Yaşamı ve çalışmalarını İstanbul ve Paris arasında sürdürmektedir. Eğitimini Paris Academie de Beaux Arts ve Ecole Camondo'da tamamlayan Seza Paker, yersiz yurtsuzlaşma ve aidiyeti sorguladığı tüm işlerinde insanın zaman / tarih ve mekân / uzam karşısında maruz kaldığı anları sorunsallaştırmasıyla da dikkat çekiyor. Yapıtlarında kurgusal bağlamda pek az kimsenin fark ettiği somut bir nümerik ve görsel dizge metoduna sadakatle üreten ve bu yönüyle bir sinemacıyı andıran Paker, kendini çizim, performans, video, fotoğraf ve ses yerleştirmesinin bir bileşimi olarak anılan 'Proteiform' sanatçısı olarak tarifliyor.

Seza Paker'in kişisel sergileri arasında, *Huzur Denizi (Sea of Tranquility)*, Galerist (2013), *Ekoloji IV: Nuit de Jour (Gecenin Günü)*, Şekerbank Açık Ekran (2012), *Untitled (How Are You ?)*, Galerist, (2006), *Camouflage*, Galerist, (2002) ve *Giz ve Açıklık*, Selçuk Yaşar Galerisi (1999), yer alır.

Seza Paker, a graduate from the Paris Academie de Beaux Arts and the Ecole Camondo, resides in Paris and Istanbul. The majority of her works deal with belonging and intangible displacement while problematizing humanity's moments in face of the dualities of time/history and space/location. Paker uses a concrete visual and numerical string method to faithfully recreate a narrative that is reminiscent of a cinematographer and noticed by only a few. As it is known, Paker classifies herself as a "Protéiform" artist, combining drawing, performance, video, photography, and sound installations.

Among Seza Paker's solo-exhibitions are *Sea of Tranquility (Huzur Denizi)*, Galerist, (2013), *Ekoloji IV:Nuit de Jour (Gecenin Günü)*, Şekerbank Açık Ekran (2012); *Untitled (How Are You?)*, Galerist (2006); *Camouflage*, Galerist (2002); and *Giz ve Açıklık*, Selçuk Yaşar Gallery (1999).

Çeviri  
*Translator*  
**Ahmet Necati Üzer**

Fotoğraf  
*Photography by*  
**Barış Özçetin**  
**Rıdvan Bayrakođlu**

Yayınlayan  
*Published by*  
**GALERIST**  
Meşrutiyet Caddesi, 67/1  
Tepebaşı/İstanbul  
[www.galerist.com.tr](http://www.galerist.com.tr)

Baskı  
*Printed by*  
**Ofset Yapımevi**  
Şair Sokak 4,  
34410 Kağıthane İstanbul  
T. (212) 295 86 01  
F. (212) 295 64 55

©2013  
500 kopya / copies

Bu katalog Seza Parker'in 26.12.2012 - 19.01.2013 tarihleri arasında Galerist'te gerçekleşen 'Huzur Denizi' isimli sergi nedeniyle yayınlanmıştır. Tüm yayın hakları saklıdır.

*This catalogue has been published on the occasion of Seza Parker's exhibition 'Sea of Tranquility' at Galerist between 26.12.2012 - 19.01.2013. All rights reserved.*

**GALERIST**