

Curator's
text

Küratörün
metni

*Kaç kişi bunlar, yolları ne yana,
Neden şarkıları bu kadar acıklı?
Umacıyı mı toprağa veriyorlar,
Cadıyı mı everiyorlar yoksa?
A. Puşkin¹*

Başlığını Lâle Müldür’ün aynı adlı kitabından² alan 13. İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi “Anne, ben barbar mıyım?” üç eksen etrafında yapılandı: Teorik eksen günümüz bağlamında çoklu kamular kavramını ele alarak kamusal alanı siyasi bir forum olarak nasıl yeniden düşünebileceğimizi sorguladı. Homojen ya da tek bir irade altında birleşen bir kamu veya halktan söz etmenin imkânsızlığının farkında olarak, kavramsal çerçeve bu farklı ve aslında çoğunlukla da çatışan çoklu dünyaların nasıl bir araya gelebileceğini, birlikte nasıl var olabileceğini ve kolektif hareket edebileceğini araştırmayı hedefledi.

Praksis alanı olarak ise demokratik aygıtın mekânsal bileşenleri üzerine odaklandık: tartışmalı kentsel mekânları, farklı coğrafyalardaki bu “savaş alanlarını” ve özellikle de İstanbul’da dizginsizce süregelen kentsel dönüşümün saldırısını araştırarak, özgürlük kavramının mekânsal dışavurumlarını ve sivil itaatsizlik eylemlerini, agorafobi kavramıyla birlikte düşündük.

Teorik ve pratik eksenlerin sanatsal açılımını ortaya koyan ve barbar ve barbarlığın çağrışımlarını bugünün bağlamında yeniden ele alan, hatta belki de tersine çeviren Müldür’ün “Anne, ben barbar mıyım?” başlığı, üçüncü eksen olan imgelemin alanında yer aldı. Antik Yunan’da barbar, hem vatandaşlık kavramıyla hem de doğrudan dille bağlantılıdır. “Polis” (şehir-devlet) sözcüğünden türetilen “polis” (vatandaş) sözcüğüyle zıt anlamda olması nedeniyle kent ve kentlilerin haklarıyla ters bir bağıntı içerisinde bulunmakla kalmayıp dilbilimsel bir açıdan bakıldığında, Yunanca bilmeyenleri ve dolayısıyla vatandaş sayılmayanları ifade eden bir tanımdır. Aslında barbar fonetik açıdan Antik Yunan’daki insanların anlamadığı lisanlar için kullandığı bir onomatopedir (ses öykünmesi). Başka bir deyişle, “ötekinin”, yabancı olanın, en çok dışlanan ve bastırılanın dilidir. Bu açıdan bakıldığında barbar sözcüğü, ötekileştirilmiş, yasa dışı ve sistemi alaşağı etmek veya değiştirmek isteyenlerin konuştuğu dile karşılık gelebilir: münzeviler, toplum dışına itilenler, haydutlar, anarşistler, devrimciler, şairler ve sanatçılar gibi.

* Bu metin İngilizce kaleme alınıp Müjde Bilgütay tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir.

*What a number! Whither drift they?
What’s the mournful dirge they sing?
Do they hail a witch’s marriage
Or a goblin’s burying?
A. Pushkin¹*

The conceptual framework of the 13th Istanbul Biennial, ‘Mom, am I barbarian?’, borrowing its title from Lâle Müldür’s book of the same name,² is conceived along three axes. The theoretical axis asks how we can rethink the public domain as a political forum and the concept of multiple publics in the light of the present-day context. Cognisant of the fact that it is not possible to speak of a homogeneous public or of people uniting under a single will, the conceptual framework enquires as to how these different—and, in fact, often contradictory—multiple worlds could come together, coexist, and act collectively.

As the praxis site, we focused on the spatial components of the democratic apparatus: By investigating contested urban public spaces, these ‘battlegrounds’ from various geographies, and especially the ongoing unbridled assault of urban transformation in Istanbul, we considered the spatial manifestations of the concept of freedom and acts of civil disobedience together with the concept of agoraphobia.

Unfolding the theoretical and practical axes, and reintroducing (even perhaps reversing) the connotations of the barbarian and barbarity in today’s context, Müldür’s title ‘Mom, am I barbarian?’ fits into the third axis, which is the sphere of the imagination. In ancient Greece, the barbarian was related to the concept of the citizen, and also, directly, to language. Not only is the ancient Greek word *barbaros* the antonym of *polis* (citizen), derived from the word *polis* (city-state), hence, inversely related with rights to the city, but from a linguistic perspective, it was a definition that marks those who cannot speak Greek; who are thus not considered citizens. In fact, phonetically, the word ‘barbarian’ was an onomatopoeia for languages that people in ancient Greece did not understand—in other words, the language of the ‘other’, the alien, the most excluded and repressed. From this angle, ‘barbarian’ may refer to the language of those who are marginalised, illegal, and perhaps aspiring to debunk or change the

* This text was originally written in English and translated by Müjde Bilgütay.

Bu üç eksenli İstanbul Bienali bağlamında bir araya getirirken, günümüzle 1960’ların sonları ve 1970’ler arasında toplumsal değişim, kentsel dönüşüm ve sanatsal pratikler açısından tarihsel bir pencere açmayı denedik. Serginin zamansallığını belirleyen yöntem ise, Walter Benjamin’in tarih meleği gibi, geçmişin izini kaybetmeden geleceğe yönelmek oldu.



Erdem Gündüz, *Duran Adam* performans-protestosundan, 2013 from *Standing Man* performance-protests, 2013

Bu iki dönem arasındaki en dikkat çekici ortak payda, “başka bir dünya” arayışıdır. 60’lı ve 70’li yıllar, sanatçıların Paris, New York ve Amsterdam gibi şehirlerde, kentsel dönüşüm ve soylulaştırma süreçlerine meydan okuyan yeni sanatsal pratikler geliştirdiği bir dönemdi. Bu nedenle sergide bu dönemden özgün sanatsal pratikler, daha yeni pratiklerle bir araya getirildi; Mierle Laderman Ukeles ve Amal Kenawy; Gordon Matta-Clark ve La Toya Ruby Fraizer; Stephen Willats ve José Antonio Vega Macotella gibi. Daha ötesi, Akademia Ruchu’nun kamusal alanlardaki anlık eylem ve performansları ve özellikle de Jiří Kovanda’nın *Tiyatro’su* (1976), bize, Erdem Gündüz’ün “Duran Adam” eylemi (17 Haziran 2013, İstanbul)³ gibi performansla dayalı protestoları, 1970’lerin sanat tarihi zemininde kavramsallaştırma olanağı verdi.

Aynı izi takip ederek, sergiyi zaman içinde mekânsal olarak da konumlandırmak istedik. 13. İstanbul Bienali’ne katılan 88 sanatçı ve kolektiften ellisi, Doğu Avrupa ve Türkiye’de dahil olmak üzere Batılı olmayan coğrafyalardan – ve tarihsel süreçlerden – geldi.

system: the recluse, outcast, bandit, anarchist, revolutionary, poet, or artist.

In the context of the Istanbul Biennial, interweaving these three axes, we endeavoured to crack open a historical aperture between today and the end of the 1960s and 1970s in terms of social change, urban transformation, and artistic practices. Like Walter Benjamin’s angel of history, approaching the future without losing sight of the past was the method to mark the temporality of the exhibition.

The most significant common denominator between these two periods is the quest for ‘another world’. The 1960s and 1970s also witnessed artists developing new artistic practices challenging urban transformation and gentrification processes in cities such as Paris, New York, and Amsterdam. Therefore, for this exhibition, novel artistic practices from these decades



Jiří Kovanda, *Tiyatro, Kasım 1976* Theater, November 1976

were brought together side by side with more recent practices, for instance Mierle Laderman Ukeles with Amal Kenawy, Gordon Matta-Clark with LaToya Ruby Frazier, and Stephan Willats with José Antonio Vega Macotella. Furthermore, temporal actions and performances by Akademia Ruchu in urban public spaces, and specifically Jiří Kovanda’s *Theatre* (1976), afforded the possibility to contextualise the current performative

Coğrafi açıdan bakarsak, eğitim fırsatları, devlet politikaları ve desteğinin bir sonucu olarak, ABD, İngiltere ve Kuzey Avrupa'dan gelen sanatçılar, kamusal-alanda-sanat konusunda daha fazla olanak ve tecrübeye sahipler. Ancak, kamusal alanlara ilişkin son dönemlerdeki en tartışmalı şehirlere ve mücadelelere baktığımızda, haritada güney yarımküre ve dünyanın doğusu ağırlık kazanıyor: Meksika, Brezilya, Arjantin, Peru, Hindistan, Türkiye, Filistin, Ürdün, Lübnan, Irak, Mısır, Tunus gibi. Dolayısıyla sergide, hâlihazırdaki jeopolitik iklimi yansıtmak ve zamanı mekânda sabitlemek için, kamusal alan ve kentlerin dönüşümü konularının son yirmi-otuz yıllık dönemde şiddetle tartışıldığı bu coğrafyalara öncelik verdik.

Hikâyenin kahramanları olarak merkezine sanat eserlerini alan ve bu eserlerin kendi aralarındaki tematik, kavramsal ve biçimsel ilişkileri ve birbirlerine verdikleri referansları öne çıkaran bir sergi anlatısı olarak okunabilecek bu metin, iki ana bölümden oluşuyor. İlk bölümde serginin küratöryel düşüncesi, gündemi ve grameri şu başlıklar altında ele alınıyor: Ut Pictura Poesis: Gramer; Beden-Mekân-Özgürlük: Bir Sap Saman; Sanat ve Sermaye: Kurumsal Eleştiri Yeniden; Şimdi ve Burada: Anın Belirsizliği. İkinci bölümde ise bu fikir ve temaların bienalin beş sergi alanında mekânsal olarak nasıl somutlaştığını göstermeyi hedefliyoruz: Antrepo no.3, Galata Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu ve 5533.

“UT PICTURA POESIS” 4: GRAMER

Şiir ve resim, sözel ve görsel arasındaki ilişki üzerine yapılan tartışmaların uzun tarihine ve geleneğine işaret eden “Ut Pictura Poesis” (Resim neyse şiir odur), sergide öne çıkarmayı amaçladığımız bu iki sanat biçiminin arasındaki içkinliği, yapısal bağlantıyı vurgulamaktadır. Lâle Müldür'ün yapıtından yola çıkan sergi, bu bağlantıyı güncel pratiklerde, özellikle de küratöryel düşüncesi ve grameri ile keşfetmeyi denedi. Bir artzamanlı (sözel) deneyim olarak şiir olgusuna karşı görselliğin sunduğu eşzamanlı ihtimaller, serginin yapılanmasında bir temel oluşturdu.

Hem edebiyat, özellikle de şiir, hem de müzik sergide önemli bir varlık gösterdi. Sergide, yaptıkları göndermeler ve yapıları bakımından şiirle bağlantı kuran projeler vardı, fakat bunun da ötesinde şiir, eserlerin seçilmesi, konumlandırılması ve yerleştirilmesinde de yapısal bir işlev gördü. Müzik gibi şiir de çok kişisel, içsel alanların kamusal alanla çakıştığı nadir sanat biçimlerinden biridir. Anlam ve form olarak dilin uç sınırlarına işaret eden şiir, dilin günlük iletişimde kullanılan pratik işlevinden bağımsızdır. Dolayısıyla

protests in Istanbul such as *Standing Man* (June 17, 2013) by Erdem Gündüz³ within the art historical backdrop of the 1970s.

Following this trail, we also sought to anchor the exhibition spatially in time. Out of 88 artists and collectives participating in the 13th Istanbul Biennial, 50 were from non-Western geographies—and histories—including Eastern Europe and Turkey.

Geographically speaking, as a result of education opportunities and governmental policies and support, artists from the United States, England, and Northern Europe have had more possibilities and experience in the field of art in the public domain. However, when we seek out the most contested cities and struggles over urban public spaces in the last couple of decades, the Southern hemisphere and the Eastern part of the world are those that appear predominantly on the map: Mexico, Brazil, Argentina, Peru, India, Turkey, Palestine, Jordan, Lebanon, Iraq, Egypt, Tunisia, and so on. Hence, in order to reflect the present global geopolitical climate and anchor time spatially, in the exhibition we privileged these geographies, where the questions of public domain and urban transformation have been burning issues for the last few decades.

This essay is a narrative of the exhibition, taking the artworks as the main protagonists and highlighting their conceptual, thematic, and formal interrelations and references to each other. It is structured in two main parts. The first part seeks to introduce the curatorial thinking, agenda, and grammar of the exhibition under the headings Ut Pictura Poesis: Grammar; Body-Space-Freedom: A Piece of Straw; Art and Capital: Institutional Critique Reloaded; and Here and Now: Precarity of the Present. In the second part, our aim is to present how these ideas and themes were spatially embodied in the five venues of the Biennial: Antrepo no.3, Galata Greek Primary School, ARTER, SALT Beyoğlu and 5533.

UT PICTURA POESIS⁴: GRAMMAR

Referencing the long history and tradition of the discussions around the relation of the two forms of art—poetry and painting, the verbal and the visual—*ut pictura poesis* ('as is painting, so is poetry') emphasises their intrinsic connection we aimed to bring forth in the exhibition. Starting with the literature of the Turkish poet and writer Lâle Müldür, the exhibition sought to explore this connection in contemporary art practices, specifically in its curatorial thinking and grammar. The notion of poetry as

dilin bu soyutlaştırılmış formu, okuyucu ya da izleyicinin yorumuyla anlam üreterek, doldurulacak boşluklar ve açıklıklar yaratma potansiyeli taşımaktadır. Bir arayüz oluşturan bu boşluklar izleyici tarafından hem öznel hem de kolektif bir duyguyla bağ kurarak anlamlandırılabilir. Serginin izleyicilere alan açan küratöryel gramerini etkileyen, şiirin boşluklar ve açıklıklardan oluşan bu yapısı oldu.



Nathan Coley, *Bahçemizi Ekip Biçmeliyiz*, 2006 *We Must Cultivate Our Garden*, 2006

Sergide edebiyata doğrudan başvuran eserler vardı. Örneğin Jorge Méndez Blake'in, temeli Franz Kafka'nın *Şato* adlı romanı üzerinde yapılandırılan 22 metre uzunluğundaki tuğla duvardan oluşan heykel yerleştirmesi *Şato* (2007); Nathan Coley'in Voltaire'in en ünlü kitabı *Candide*'den alıntılanmış "Bahçemizi Ekip Biçmeliyiz" duvar yazısı; ya da Zbigniew Libera'nın antropologların ilkel kabile üyeleriyle yan yana poz verdikleri eski fotoğrafları anımsatan, iki çıplak beyaz "yerli" erkekle birlikte poz veren bir Japon turist kadını gösteren ironik fotoğrafı *Shakespeare'den Afrika Masalları* (2011). Didem Erk'in, Lâle Müldür'ün "Anne, ben barbar mıyım?" metninden alıntılanan *Arşivlerde izim bulunmasın isterdim* (2013) başlıklı video yerleştirmesi ise, sanatçının Kıbrıs'taki tampon bölgede Kuzey Kıbrıslı yazar Gürgeç Korkmazel'in *Sırkıran* adlı öykü kitabını okuyarak gerçekleştirdiği yürüme performansını gösteriyordu. Bunlara ek olarak, Shahzia Sikander, senfonik işi *Pivot*'da (2013) kendi resimlerini Nâzım Hikmet, Ahmet Güntan, Lâle Müldür gibi farklı kuşaklardan şairlerin şiirleri ve Du Yun tarafından bestelenen müzikle bir araya getiren çok kanallı, müzikli anime enstalasyonu yalnızca

a diachronic (verbal) experience versus the synchronic possibilities of the visual provided a basis for the exhibition structure. Literature, especially poetry, as well as music had a prominent presence in the exhibition. There were projects relating referentially and structurally to poetry, but beyond that, poetry also served as a structural element in selecting, locating, and situating the works. Like music, it is one of the rare forms of art where a very personal inner space can overlap with a public one. Pointing to the outer limits of language in form and meaning, poetry is unfettered from language's practical function of daily communication. Its abstracted form bears the potential of creating voids and gaps that can be filled to generate meaning through the interpretation of the reader or audience. Introducing an interface, these gaps can be construed by the audience who can relate to a subjective, as well as collective, sentiment. It is this structure of voids and gaps of poetry that had an impact on the curatorial grammar of the exhibition to open up such a space for the audiences.

There were works with direct references to literature such as *The Castle* (2007) by Jorge Méndez Blake, a sculptural installation of a 22-meter-long brick wall under whose foundation lies Franz Kafka's novel *The Castle*; Nathan Coley's wall text, which read 'We Must Cultivate Our Garden', a quote from Voltaire's famous novel *Candide*; and Zbigniew Libera's subtly ironic photograph *African Tales by Shakespeare* (2011), in which a Japanese woman tourist poses together with two white naked 'indigenous' men, mimicking the early photographs of anthropologists posing with members of primitive tribes. Didem Erk's video installation *I wish I could not be traced in the archives* (2013), borrowing its title from Müldür's *Mom, am I barbarian?*, presented the artist's reading and walking performance wherein she read from the novel *Secret Decipherer* by the Northern Cypriot writer Gürgeç Korkmazel as she walked along the buffer zone in Cyprus. Additionally, in the symphonic work *Pivot* (2013), a multichannel animated installation with a soundtrack, Shahzia Sikander created visual poetry in which she entwines her paintings with poems by



Zbigniew Libera, *Shakespeare'den Afrika Masalları*, 2011
African Tales by Shakespeare, 2011

edebiyata gönderme yapmakla kalmadı ve işin formuyla da görsel bir şiir yarattı.

Şiirin artzamanlı yapısıyla görselliğin eşzamanlı yapısı arasındaki gerilimler, Fernando Ortega, CADU, Murat Akagündüz ve Lâle Müldür, Kaan Karacehennem ve Franz von Bodelschwingh gibi sanatçıların zamana dayalı veya performatif pratiklerinin dokümantasyonlarını okumakta bir araç olarak kullanıldı. Bu işler fotoğraf ya da video kayıtları aracılığıyla sunulmuş olsalar da, sadece birer belge değil yaşanmış anların ve tecrübelerin zihinlerde yarattığı imgelerinin vücut bulmuş halleridir. *Orta Boy Bir Nehri Geçen Küçük Bir Kayık İçin Müzik*'te (2012) Fernando Ortega, Meksika'daki Bobos Nehri'nin iki yakası arasında gidip gelen küçük bir kayığın sekiz fotoğrafını bir araya getirerek görsel "dizeler" yarattı. Ortega, müzisyen Brian Eno'ya bir mektup yazarak, bu "orta boy" nehri karşıdan karşıya geçmek için gereken süre uzunluğunda bir parça bestelemesini ister; zira kayık bir yakadan ötekine bir dakikadan az bir sürede geçtiği ve yolculuk şarkılardan daha kısa sürdüğü için, kayıkçının bu sırada

çaldığı bütün şarkılar yarım kalmaktadır. Eno bu öneriyi kabul eder ve tam olarak yolculuk süresi uzunluğunda ve sadece kayığın yolcuları tarafından dinlenebilecek bir parça besteler. Bu küçük müdahale, sergide fotoğraflık imgelerin birer görsel veri olmaktan ziyade şiirdeki kafiyeler gibi tekrarlanmasıyla sunuldu. Benzer şekilde CADU'nun

Rio de Janeiro çevresindeki dağlarda, neredeyse bir yıl boyunca doğada bir münzevi olarak yalnızlığa çekilme tecrübesini anlattığı *Mevsimler II* [*Estações II*] (2012-2013) eseri de, sanatçının bulunduğu bölgeyi ya da orada yaşadıklarını belgelemekten öteye geçer. Eser bu tecrübeyi, başka türlü yaşama ihtimalini gösteren zihinsel bir imge olarak yeniden yarattı. Çok kanallı video enstalasyonu *Akıntı*'da (2013) Murat Akagündüz, 2013 yazı boyunca özellikle dolunay zamanlarında, Suriye sınırına doğru akan Fırat Nehri



Fernando Ortega, *Orta Boy Bir Nehri Geçen Küçük Bir Kayık İçin Müzik*, 2012
Music for a Small Boat Crossing a Medium Size River, 2012

renowned Turkish poets from different generations such as Nazım Hikmet, Ahmet Güntan, and Lâle Müldür, and music by Du Yun. Tensions between the diachronic structure of poetry versus the synchronic structure of the visual were taken as tools in the reading of documentation or images of time-based or performative practices by Fernando Ortega, CADU, Murat Akagündüz, and Lâle Müldür / Kaan Karacehennem / Franz von Bodelschwingh. Although they were presented through photographic images and video recordings, they are not mere documentation, but embodiments of mental images of lived instances and experiences. In *Music for a Small Boat Crossing a Medium Size River* (2012), Fernando Ortega fashioned visual 'verses': eight photographs of a small boat going back and forth across the Bobos River in Mexico. Ortega wrote a letter to the composer Brian Eno, asking him to create a music piece for the duration of the boat trip across this 'medium-size river', which took less than a minute, meaning that most songs the boatman might play during the trip had to be cut off prematurely (the journey is shorter than the duration of most songs). Eno accepted this proposal and composed a piece for the exact duration of the trip, to be enjoyed by the passengers. This minute act was presented in the exhibition through the repetition of the photographic images functioning more as rhymes in poetry than visual information.



Fernando Ortega, *Orta Boy Bir Nehri Geçen Küçük Bir Kayık İçin Müzik*, 2012
Music for a Small Boat Crossing a Medium Size River, 2012

Similarly, CADU's *Seasons II* [*Estações II*] (2012-2013), a presentation of the artist's experience in the wilderness of the mountains of Rio de Janeiro where he withdrew in solitude as a recluse for almost a year, is more than simply documentation of a place and what he lived through. It is a re-creation of the mental image of his experience as a possibility to live otherwise. In the multichannel video installation *Stream* (2013), Murat Akagündüz shot the moonlight on the water of the five dams on the Euphrates River running down the border of Syria, specifically when there was a full moon in summer 2013. Abstracted from their surroundings, the

üzerindeki beş barajın sularına yansıyan mehtabı görüntüledi. Çevrelerinden tamamen soyutlanmış – aksi hâlde sanatçının bu anları gözlemleyen varlığını da belgeleyebilecek – bu videolar, barajların coğrafi özelliklerine dair hiçbir



Carlos Eduardo Felix da Costa (Cadu), *Mevsimler II [Estações II]*, 2012/2013 *Seasons II [Estações II]*, 2012/2013

ipucu vermez. CADU’nun fotoğraf ve videoları gibi Akagündüz’ün eşzamanlı sunulan beş videodan oluşan enstalasyonu da, sanatçının bir barajdan diğerine giderken yaşadığı artzamanlı tecrübeyi gölgede bıraktı.

Son olarak, Lâle Müldür, Kaan Karacehennem ve Franz von Bodelschwingh’in ortak çalışması olan *Azılı Yeşil* (2013) Lâle Müldür’ün önceden senaryolaştırılmamış “maceralarını” kayıt altına aldı. Lâle Müldür’ün arkadaşları ve “film ekibi” Karacehennem ve Bodelschwingh ile birlikte, günlük hayatta kendiliğinden gelişen eylemlerle performans arasında gidip gelen oyunu, sanatla hayat, uyumla uyumsuzluk arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, sıradan günlük olayların içinde saklı bulunan şiiri ortaya çıkarır.

Aykırı diller: eylemin iktidarsızlığı ve şiirsel eylem arayışı⁵

Küresel ölçekte devam eden büyük çaplı protestolar insanların değişim istediklerini gösteriyor. Yeni bir dünyanın eşiğinde hepimiz artık var olan sistemlerin, yapıların, teori ve formüllerin bu değişimi getirmekte yetersiz kaldığını hissediyoruz. Yeni bir dünyanın ve geleceğin tasavvuru ancak yeni diller icat etmekten ve “barbar” kelimesiyle simgelenen en görünmez, en bastırılmış ve dışlanmış olanların dilini öğrenmekten geçiyor.

videos, which might otherwise document the artist’s observation of these moments, do not offer any clues as to the geographical features of the dams. Like CADU’s photographs and videos, Akagündüz’s installation, in which the five videos are presented synchronically, surpasses the diachronic experience he had traveling from one dam to another.

Finally, the *Violent Green* (2013), a video work by Lâle Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh recording the unscripted everyday-life ‘adventures’ of Lâle Müldür, whose acts swing between spontaneous actions and performance, together with her friends and ‘film crew’ Karacehennem and Bodelschwingh, excavates poetry



Lâle Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh, *Azılı Yeşil*, 2013 *Violent Green*, 2013

embedded in simple daily actions, blurring the line between art and life, euphony and cacophony.

Unorthodox languages: impotence of action and the search for poetic act⁵

The ongoing massive global protests hint at people’s desire for change. In the wake of a new world, we all feel that existing systems, structures, theories, and formulas are falling short. To imagine another world and envision what is to come, we need to invent new languages and learn the languages of the most invisible, repressed, and excluded, as symbolised by the ‘barbarian’.

Sergide kentsel bağlamdan toplumsal cinsiyet sorunlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede görünmez ve bastırılmış olanların talep ve sorunlarını mercek altına almayı ve “ötekileştirmeyi” en uç boyutta yaşayan hayvan ve bitkilerin sesi olmayı amaçlayan öneriler yer aldı. Barbarı vatandaşın zıt anlamlısı olarak ele aldığımızda, bu kelime vatandaşlığa ve kentsel bağlama doğrudan gönderme yapar. Halil Altındere’nin *Harikalar Diyarı* (Şubat 2013) ve Sulukule Platformu’nun eylemleri, 2006’da İstanbul’da kentsel dönüşüm ve soylulaştırma girişimlerinin yöneldiği ilk bölge olan Sulukule mahallesindeki yerlerinden edilen ve kentin dış çeperlerine itilen Roman topluluğunun sorunlarını dile getirir. Mağdur edilmiş topluluklara ilişkin diğer bir örnek de Buenos Airesli bir grup sanatçının kurduğu Proyecto Secundario Liliana Maresca (Liliana Maresca Ortaokulu Projesi) adlı girişimin çalışmalarıydı. Bu grup Buenos Aires’in en yoksul gecekondu bölgesi olan Fiorito mahallesinde yaşayan çocuklar için sanatı temel alan alternatif bir eğitim önermektedir.

Benzer şekilde Bertille Bak’ın *Koruyucu Acil Durum Işık Sistemi* (2010), Bangkok’un Daeng mahallesindeki bir apartman bloğunda yaşayanların, yaşam alanlarının yok edilmesine karşı bir yıla yakın süre devam eden sıra dışı başkaldırı stratejisini anlatır. Devrimci bir marşı el fenerleri kullanarak koreografik bir görsel koda dönüştüren blok sakinleri olağandışı bir direniş, protesto ve kendi kendine örgütlenme örneği yarattı. Christoph Schäfer’in *Yeryüzü Sofraları*

(Temmuz 2013), Ramazan ayında oruç açmak için İstanbul’un sokak ve parklarında kurulan yer sofralarında toplanmak gibi basit bir eylemin nasıl bir protesto aracı hâline geldiğini gösterdi. Schäfer, Müslümanlar, ateistler, anarşistler, solcular, ulusalcılar, çevreciler, gey ve lezbiyenler gibi çoklu kamular arasındaki simyanın meydana getirdiği yeni koalisyonları görsel bir anlatıya dönüştürdü.



Proyecto Secundario Liliana Maresca, Liliana Maresca Ortaokulu Projesi [Proyecto Secundario Liliana Maresca], 2013 Liliana Maresca Secondary School Project [Proyecto Secundario Liliana Maresca], 2013

FULYA ERDEMCI

There were several proposals in the exhibition aspiring to magnify the issues and demands of the invisible and repressed, in a range extending from the urban context to gender issues, and to give voice to the ultimate ‘other’: animals and plants. As the antonym of the citizen, the barbarian directly refers to the urban context and citizenship. Halil Altındere’s *Wonderland* (February 2013) and the Sulukule Platform’s activities specifically bring voice to the Roma community in Istanbul, who were displaced and relocated at the outskirts of the city when their neighbourhood, Sulukule, became one of the first sites to undergo urban transformation and gentrification in 2006. Another project



Sulukule Platformu, Sulukule’nin adını değiştirebilecekler mi?, Eylül 2013 Can they rename Sulukule?, September 2013

related to devastated communities is the Liliana Maresca Secondary School Project, an initiative by a group of artists from Buenos Aires that proposes alternative schooling that integrates art for the children living in the Fiorita neighbourhood, the most deprived shantytown in Buenos Aires.

Similarly, Bertille Bak’s *Safeguard Emergency Light System* (2010) presents an unusual strategy employed for almost a year by the residents of an apartment block of the Din Daeng neighbourhood in Bangkok, reacting against the demolition of their living spaces. Transforming a revolutionary song into a choreographed visual code using flashlights, they create an extraordinary mode of resistance, protest, and self-organisation. Likewise, *Earth Tables* (July 2013) by Christoph Schäfer depicts how the simple act of gathering to have dinner together—to break the fast after sunset—can become a means of protest. Drawing the kilometres-long tables on Istanbul’s streets and parks during the month of Ramadan (religious feast) in 2013, Schäfer visually narrates the new coalitions alchemically formed among the multiple publics during these dinners: Muslims, atheists, anarchists, leftists, nationalists, environmentalists, gays, lesbians, and so on.

In her video *I am the dog that was always here (loop)* (2013), Annika



Bertil Bak, *Koruyucu Acil Durum Işık Sistemi*, 2010 *Safeguard Emergency Light System*, 2010

Ben hep burada olan köpeğim (döngü halinde) (2013) videosunda Annika Eriksson İstanbul sokaklarında en çok bulunan ama en görünmez olanı, sokak köpeklerini öne çıkarır. Sanatçı süregelen kentsel dönüşüm sürecini, kentin çeperlerine itilen bir sokak köpeğinin gözünden, onun deneyimleriyle görsel alana aktarırken, aynı kaderi paylaşan vatandaşlara da göndermede bulunur. Öte yandan bir yeni medya kolektifi House of Natural Fiber (HONF) [Doğal Lif Evi] Vakfı, *DIAMANYETİ (C/SM) TÜRÜ* (2012-2013) adlı çalışmasında bitkilerin iletişimini araştırarak bu süreci görünür ve duyulur hâle getirdi. Bitkilerin yaydığı frekansı yakalayıp bunları analog bir sistem yardımıyla algılanabilir titreşimlere dönüştürerek, havada asılı geometrik form ve çizelgelerden oluşan heykelimsi bir enstalasyon yaratan HONF, iletişim kuracak bir sesi bile olmadığını varsaydığımız canlılar arasındaki yoğun iletişim anlarını bize hissettirdi.

Serginin başlığı “Anne, ben barbar mıyım?” kadınların sihirli güçleri olduğuna inanıldığı ve dolayısıyla toplumda merkezi bir konum aldıkları Hristiyanlık-öncesi pagan dönemlere dolaylı yoldan atıfta bulunuyor. Ayrıca başlık özellikle anneye yöneltilmiş bir soru olduğundan, kadınlara doğrudan bir gönderme de yapıyor. Sergide, Amal Kenawy’nin Kahire’nin ana caddelerinden birinde gerçekleştirdiği performansı, Nil Yalter ve Judy Blum’un 70’li yılların başlarında Paris’in yirmi bölgesine dair yorumları veya Mierle Laderman Ukeles’in performansına dayalı *Bakım Sanatı* projeleri gibi işlerle feminizmin farklı renklerine yer verildi. Öte yandan İpek Duben’in *Manuscript 1994* (El

Eriksson brings to the forefront the most ubiquitous but also the most invisible ones on Istanbul’s streets, the stray dogs. She visualises the current urban transformation process from the eye and experience of a street dog pushed to the outskirts of the city, resonating with the citizens who share the same fate. In *DIAMAGNETI (C/SM) SPECIES* (2012-2013),



Christoph Schäfer, *Bostanorama – İstanbul’un (Mevcut ve Yakın Zamanda Yıkılmış) Stadyumları, Parkları ve Bahçeleri Aracılığıyla Kolektif Mekân Üretimlerinin Marmaray Tünel Kazısı, Ocak–Eylül 2013* *Bostanorama – A Marmaray Tunnel Excavation of the Collective Productions of Space Through Istanbul’s Stadiums, Parks and Gardens (Present & Recently Destroyed)*, January–September 2013

the House of Natural Fiber (HONF), a new-media collective, explores the communication of plants and makes this process audible and visible. By taking the frequencies plants emit and transforming them into perceptible vibrations through an analogue system to create a sculptural installation of suspended geometric forms and charts, HONF evokes intense moments of communication among those we don’t even think have voices to communicate.



Annika Eriksson, *Ben hep burada olan köpeğim (döngü halinde)*, 2013 *I am the dog that was always here (loop)*, 2013

The title of the exhibition ‘*Mom, am I barbarian?*’ obliquely alludes to women, as the idea of the barbarian dates back to pre-Christian pagan times, when women were believed to have magical powers and thus held a central position

Yazması 1994) (1993-94) adlı işi doğrudan kadın olmakla ilgili sorunlara odaklanıyordu. Bu işinde sanatçı Türkiye toplumunda modernite ve gelenek arasında var olan çatışmayı kendi bedenini yazılı bir metin olarak okuyarak ortaya koyar. Mika Rottenberg'in *Sıkıştır*'ı (2010) ise kadınları absürt kapitalist üretim aygıtının temel unsurları olarak betimler.

Teori ve pratik, reel alana ait ve dolayısıyla mevcut yapı ve söylemleri yeniden üretmek durumundayken, sanat, gerçekliğin dikişlerini gevşeterek günlük rutinimiz içinde ütopyik olabilecek anları deneyimlememize imkân sağlar. Bu anlamda sanat alışılmışın dışında, "barbar" diyebileceğimiz aykırı diller ortaya çıkarabilir.

Basel Abbas ve Ruanne Abou-Rahme, *Tesadüfî İsyancılar: Haydutlar*



Mierle Laderman Ukeles, *Yıkama*, Wooster Sokak'taki A.I.R. Galerisi'nin önünde, SoHo, New York, 1974 *Washing*, in front of the A.I.R. Gallery on Wooster Street in SoHo, New York, 1974

gösterilen şikâyetleri arasında, "Geceleri eve geç geliyor, muhtemelen sarhoş", "Televizyonda solcuların bir eyleminde görüldü", "Çöpü yanlış günlerde çıkarıyor" ve "Kitapçılarda ve halka açık parklarda fazla zaman geçiriyor" gibi nedenler sıralanıyordu.



İpek Duben, *Manuscript* 1994, 1993-1994 *Manuscript* 1994, 1993-1994

Hakkındaki Kısım (Bölüm 1/2) (2012-2013) adlı video ve enstalasyonlarında "haydut" figürünü sanatçı olarak kendi duruş ve dillerini yeniden keşfetmek için kullanırlar. "Henüz görülemeyen ama muhtemel olanı ararken" yapıtlarını "anın dilini yakalamak için ortak bir arayış – var olmanın ve dünyada olmanın başka yollarının ufkunu açabilecek yeni ve radikal bir düşsellik" olarak tanımlarlar.⁶

Guillaume Bijl'in, stüdyosunun polis aramasından sonraki durumunun rekonstrüksiyonundan oluşan *Şüpheli*'si (1980/2013), sanatçının "gayrimeşru" yaşam tarzından dolayı zan altındaki durumunu ve bu toplumsal algıyı gözler önüne serer. Komşuların, polisçe arama sebebi olarak

FULYA ERDEMCI

in society. It also makes direct reference to women in the sense that the question is addressed specifically to a mother. The exhibition contained works reflecting different shades of feminisms, such as Amal Kenawy's performance on one of the main streets of Cairo, Nil Yalter & Judy Blum's interpretations of 20 districts of Paris in early 1970s, or Mierle Laderman Ukeles's *Maintenance Art* performative projects. İpek Duben's *Manuscript* 1994 (1993-94) focuses directly on the issues of being a woman; she articulates her own body as a written text through the conflict between modernity and tradition in Turkish society. Meanwhile, Mika Rottenberg's *Squeeze* (2010) portrays women as essential elements of the absurd capitalist production apparatus.

While theory and practice are situated in the realm of the real and are bound to reproduce existing structures and discourses, art can open up the possibility of loosening the seams of reality. It can provide an experience of otherwise-utopian moments within our daily routines and introduce unorthodox, or, so to speak, 'barbarian' languages. Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, in their installation and video work *The Incidental Insurgents: The Part about the Bandits (Chapter 1/2)* (2012-2013) adopt the figure of the bandit to explore their own position and language as artists. 'Searching for what cannot yet be seen but maybe possible', they define the work as 'the common search for a language of the moment—a radical new imaginary that can begin to open the horizon for other ways of becoming and being in the world'.⁶ Guillaume Bijl's reinstallation of *Suspect* (1980/2013) debunks the perception of the artist in society as someone suspected of an 'unlawful' lifestyle by re-creating his own studio after a police search. Among the reasons for the neighbours' complaint, upon which the police conduct the house search, are 'Comes home late at night, probably drunk', 'Was seen on television at a left-wing demonstration', 'Puts the garbage out on the wrong days', and 'Spends a lot of time in bookshops and public parks'.

Yto Barrada's *Beau Geste* (2009), on the other hand, documents a real-life action by a group of men to protect a palm tree that is to be deliberately destroyed for urban development purposes. By



Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, *Tesadüfî İsyancılar: Haydutlar Hakkındaki Kısım (Bölüm 1)*, 2012-2013 *The Incidental Insurgents: The Part about the Bandits (Chapter 1)*, 2012-2013

Öte yandan Yto Barrada'nın *Beau Geste*'i (2009), kentsel dönüşüm kapsamında yok edilmesi hedeflenen bir palmye ağacını korumak isteyen bir grup erkeğin çalışmalarını belgeler. Barrada kentsel dönüşüm karşı vatandaşların giriştiği bu nafi uğraşı Fransızca yararsız ama “zarif, ince bir jest” anlamına gelen “beau geste” tabiriyle ifade ederken, aynı zamanda bir sanatçı olarak kendi pozisyonuna da gönderme yapar. Sanatçının bu işine benzer küçük samimi jestler, Cinthia Marcelle, Fernando Ortega, Fernando Piola, José Antonio Vega Macotela, Maider López, CADU, Murat Akagündüz ve Jiří Kovanda gibi birçok sanatçının işlerinde de görülebilir.



Guillaume Bijl, *ŞÜPHELİ*, 1980–2013 *SUSPECT*, 1980–2013

FULYA ERDEMCI



Yto Barrada, *Beau Geste*, 2009 *Beau Geste*, 2009

referring to this futile attempt as a ‘beau geste’, a French phrase meaning a useless yet ‘gracious and fine gesture’, she also alludes to her own position as an artist. Similarly minute, intimate gestures manifest in the works of Cinthia Marcelle,

Fernando Ortega, Fernando Piola, José Antonio Vega Macotela, Maider López, CADU, Murat Akagündüz, and Jiří Kovanda, among others.

Artists such as Ádám Kokesch, Lux Lindner, and .-_. experiment with structural and visual grammar to invent unorthodox artistic languages. Lux Lindner’s *Treatise on Argentine Reality* (2006-2013), a series of paintings in clear lines and graphically written legible texts, proposes a style and precision that recalls technical drawings. But the visual and textual information contrarily emits multiple Dada-like enigmatic meanings—as in poetry—that need to be reconfigured by the onlooker to make sense. Similarly, Ádám Kokesch creates industrial-looking, highly finished object-sculpture constellations with sound and filmic components that escape definition. Although they recall technical or industrial objects from a studio or a laboratory, the aesthetic premises and groupings defy meaning, demanding another way of looking at things.

On the other hand, *.intuition3.0: totally dematerialized, zero-byte work of art_*, (2010) by .-_. is a zero-byte ‘digitiple’ from the series intuitions (after Joseph Beuys), a desktop folder distributed free of charge through a web archive. This work not only brings the question of the dematerialisation of the



Lux Lindner, *Arjantin Gerçeği Üzerine Bir İnceleme* serisinden, 2006-2013
From the series *Treatise on Argentine Reality*, 2006–2013

imkânsız nesneler / heykeller / kümelenmeler yarattı. Bir laboratuvar veya stüdyodan alınmış teknik / endüstriyel nesneleri anımsatsalar da, sahip oldukları estetik önermeler ve kümelenmeler,



Ádám Kokesch, *İsimsiz*, 2013 *Untitled*, 2013

anlama meydan okuyarak, nesnelere bakmanın başka bir yolunu ararlar.

Öte yandan, .-_- . imzalı .sezi3.0: maddeden tamamen bağımsızlaştırılmış, sıfır-baytlık sanat yapıtı_ (2010), sanatçının .sezgiler (joseph beuys'un ardından) adını verdiği, web arşivi üzerinden ücretsiz dağıtılan bir masaüstü klasörü şeklindeki seriden, sıfır baytlık bir "digitiple" formatında gerçekleştirilmiş. Bu çalışma kavramsal sanatta sanat eserinin maddesellikten arınması sorunsalını en uç düzeyde bir "maddesizleşmeye" taşımakla kalmıyor, sanat eseriyle ticari olmayan bir ilişki biçimi önerirken, aynı zamanda özerklik sorunuyla da bağlantı kuruyor.



.-_- . http://httpdot.net/.-_-/ .sezi3.0: maddeden tamamen bağımsızlaştırılmış, sıfır-baytlık sanat yapıtı_, 2010
.intuition3.0: totally dematerialized, zero-byte work of art_, 2010

BEDEN - MEKÂN - ÖZGÜRLÜK: BİR SAP SAMAN

Sigaranın dumanını, hapishanede birbirine bitişik iki hücre arasındaki kalın duvarın içinden geçen bir saman parçasının ince deliğinden derin derin içine çekerken, dumanın göğsünde bir süre dolaşmasına izin veriyor, sıcaklığını hissediyor, sonra, kendi nefesiyle karışan dumanı yan hücredeki mahkûmla paylaşmak ve ona ta içinden, en derinden dokunmak için geri üflüyor...

Kalın hapishane duvarının karşısında bir sap saman nedir ki? Duvarın sağlamlığına karşı samanın kırılganlığı... Jean Genet 1950 tarihli *Aşk bir şarkı* [Un chant d'amour] 'sında, iki erkek mahkûm arasındaki tutku ve arzuyu anlatarak, bu imkânsız görünen denklemi tersine çevirir. Genet hapiste olmanın getirdiği mutlak yalnızlığa karşı tek direnme yöntemi olarak, arzuyla tetiklenen hayal gücünü öne sürer. İlk gösterildiği yıllarda pornografik ve müstehcen bulunarak sansürlenene ve yasaklanan film, arzuyla tetiklenen

artwork in Conceptual Art to an ultimate 'non-materiality', but also relates to the question of autonomy while proposing a noncommercial relation with the artwork.

BODY - SPACE - FREEDOM: A PIECE OF STRAW

Inhaling deeply the smoke of a cigarette through the narrow hole of a straw passing through the thick prison wall separating two adjacent cells, a man lets the smoke wander inside his chest for a while, feels its warmth, then blows it back, mixed with his breath, to share it with the prisoner in the next cell, touching him from within deep inside...

What is a piece of straw against a thick prison wall? The sturdiness of the wall against the fragility of the straw? In *A song of love* [Un chant d'amour] (1950), Jean Genet reverses this seemingly impossible equation by narrating passion and desire between two male prisoners. Against the absolute isolation of imprisonment, Genet brings out imagination fuelled by desire as the only way to resist. Censored and banned upon its release—it was perceived as pornographic and obscene—the film visualises the power and seduction of imagination triggered by desire against authority and severe physical reality. Can desire be



Jean Genet, *Aşk bir şarkı* [Un chant d'amour], 1950
A song of love [Un chant d'amour], 1950

hayal gücünün otoriteye ve katı fiziksel gerçekliğe karşı sahip olduğu baştan çıkarıcılığı ve gücü görsel alana aktarır. Hayal gücü direnişin ve varlığın kaynağı hâline gelirken, arzular da hayal gücünün kaynağı olabilir mi? Hiç diyalog içermeyen siyah beyaz film, görsel olanın şiirselliği ve müziğin ritmine odaklanarak bu varoluşsal sorunun derinlerine iner. Genet Vakfı'nın verdiği sınırlı izin nedeniyle bienal süresince sadece bir kez gösterilebilen bu film, serginin kamusal alan ve kentsel dönüşümü beden, mekân ve özgürlükle ilişkili konular etrafında formüle eden kavramsal çerçevesinin de tam merkezinde yer aldı.



Falke Pisano, *Bozulmuş Bedenler Çatlamış Zihinler* (Er M., Hasta A. & Gezgin H.), 2012
Disordered Bodies Fractured Minds (Private M., Patient A. & Traveller H.), 2012

Falke Pisano'nun
*Bozulmuş Bedenler
Çatlamış Zihinler*
(Er M., Hasta A. ve
Gezgin H.) (2012) adlı
video yerleştirmesi
ve aynı çizgideki
İsimsiz (2013) adlı
baskı ve diyagramları
— sanatçının daha

büyük ölçekli “devam eden bir olay olarak Bedenin Krizi” projesinin bir parçası — tarihi, bedende bıraktığı etki üzerinden okurken, bedeni de tarihsel değişimlerle bağlantılı olarak kavramsallaştırır. Kesişme noktası olarak Antonin Artaud'nun sanatını ve metinlerini alan sanatçı, tarihsel kriz anlarında bedeni ve bu bedenin sanatta temsilinin biçimsel ihtimallerini araştırır. Pisano eserinde “bedeni tekrar tekrar bölgeselleştirilen bir yer, (kurumsal, baskıcı, idari ve/veya fiziksel) yaşam koşullarındaki bir değişimle”⁷ oluşan krizlerin tekrar tekrar hayata geçirildiği bir alan olarak gösterdi.



Hanna Farah Kufr Birim, *Çarpıtılmış 1* [Mshwashi 1], 2002–2013
Distorted 1 [Mshwashi 1], 2002–2013

Rossella Biscotti'nin minimalist heykellerle (2011) birlikte iki belgesel video ve bir metinden oluşan *Santo Stefano Hapishanesi* (2012–2013) adlı enstalasyonu da beden ve mekân ilişkisini özgürlük kavramıyla bağlantılı olarak odağına alır. İlk video, heykellerin yapımını, hapishane zemininin (bir hücre ve panoptik avlu) mekânsal kesitlerinin kurşun

the source of imagination, while imagination becomes the source of existence and resistance? The black-and-white film contains no dialogue to drive the focus further toward the poetics of the visual and the rhythm of music to probe this existential question. The film, which could only be screened once during the biennial due to limited permission from the Genet Foundation, sits at the very heart of the conceptual framework of the exhibition, given its central questions related to the public domain and urban transformation as conceptualised around issues of the body, space, and freedom.

Falke Pisano's *Disordered Bodies Fractured Minds* (Private M., Patient A. & Traveller H.) (2012) video installation and *Untitled* (2013) prints and diagrams are parts of larger ongoing events she describes as *Body in Crisis*. They conceptualise the body in relation to historical changes while reading history through its impact on the body. Taking Antonin Artaud's art and texts as a junction point, she explores the body in its historical moments of crisis and the formal possibilities of its representations in art. In her work, Pisano treats 'the body as a site of de- and re-territorialisation', a site where crises occurred 'through a change of living conditions (be these institutional, hegemonic, administrative and/or physical)'⁷ are actualised repeatedly.



Rossella Biscotti, *Santo Stefano Hapishanesi*, 2011 *The Prison of Santo Stefano*, 2011

The relation of body and space in connection with the concept of freedom is also the focus of Rossella Biscotti's installation *The Prison of Santo Stefano*, consisting of two video documentations and a text (2012–2013) together with minimalist sculptures (2011). The first video documents the making of the sculptures, which are imprints of spatial segments of the prison floors (a cell and a panoptic courtyard) with lead sheets, and the second video narrates the act of finding and naming the graves of the political prisoners —mostly anarchists and communist leaders—who died during life imprisonment. Through the sculptures presented in the Galata Greek Primary School next to a panoptic hall, the work provides an experience of the politics of space in the extreme conditions of imprisonment, while locating it in the political history of

plakalar kullanılarak üretimini belgelerken, ikinci video müebbet hapis cezasını çekerken ölen mahkûmların – çoğunlukla anarşistler ve komünist önderler – mezarlarını bulma ve isimlendirme eylemini anlatıyordu. Eser, Galata Rum İlköğretim Okulu’nda, panoptik bir salonun hemen bitişiğinde sergilenen heykeller aracılığıyla hapishane ortamının zorlu koşullarının mekânsal siyasetinin deneyimlenmesini sağlarken, bu deneyimi İtalya’nın siyasi tarihinde konumlandırıyordu. Aynı şekilde, Hanna Farah Kufr-Birim’in, kendi özgeçmişinden yola çıkarak, 1948 yılında İsrail tarafından işgal edilen ve 1953 yılında yıkılan Kufr-Birim’deki köyünde, büyükanne ve büyükbabasının eski evlerinden kalan bir kemeri kendi bedeniyle desteklediği şiirsel fotoğraf çalışması *Çarpıtılmış 1 [Mshwashi 1]* (2002-2013), beden-mekân-özgürlük siyasetini tarihsel bir bağlama yerleştiriyordu.

Diğer yandan, Fernanda Gomes’in mekânsal yerleştirmeleri tamamen kişisel ve sübjektif bir mekân deneyimi önerir. Sanatçı sanki gizli bir tören gibi, tanımlanmış bir projesi veya önceden belirlenmiş malzemesi olmadan günlük hayattaki karşılaşmalarını, hikâye ve nesneleri belirli bir yere dokur. Gomes bu zamana-dayalı süreç aracılığıyla belirli bir yerele ilişkin ve duyulara hitap eden yaşanmış mekânlar yaratır. Sanatçının sergide yer alan yerleştirmesi tekil ve kişisel bir mekân algısını ortaya çıkarmak üzere tüm duyuları uyandırmayı amaçlayan neredeyse üç boyutlu soyut resimlere dönüştü.



Fernanda Gomes, *Fernanda Gomes*, 2013
Fernanda Gomes, 2013

SANAT VE SERMAYE: KURUMSAL ELEŞTİRİ YENİDEN

Neo-liberal fonlama politikalarıyla birlikte sanat kurumları küresel düzeyde özel fonlara ve ticari desteğe daha fazla bağımlı hâle geldi ve bu yüzden “kirli” parayı aklamakla olduğu kadar neo-liberal kültürün ve mekanizmalarının yaygınlaştırılmasında can alıcı bir rol oynamakla da eleştirildi, protesto ve boykot edildi. Örneğin bir grup aktivist fon kaynakları nedeniyle 13. İstanbul Bienali’ni Ocak 2013’teki ilk basın toplantısından itibaren protesto ederken, 19. Sidney Bienali katılımcı sanatçılar tarafından aynı nedenle açılış gününden kısa süre önce boykot edildi ve Bienal de protestolara başkanın istifasıyla karşılık verdi. Öte yandan, Haziran 2014’te St. Petersburg’da gerçekleştirilen Manifesta Bienali, Rusya’da eşcinsel hakları üzerindeki hukuksal baskılar nedeniyle protesto ve boykot ediliyor. Bir anlamda bienaller, gitgide daha

Italy. Likewise, the poetic photographic work of the Palestine-born artist Hanna Farah Kufr Birim places the politics of body-space-freedom in a historical context. In the photograph *Distorted 1 [Mshwashi 1]* (2002–2013), the artist supports the fallen arch of his grandparents’ former house with his own body in his hometown village of Kufr Birim, which was occupied by Israel in 1948 and demolished in 1953.

Fernanda Gomes’s spatial installations, on the other hand, propose a purely personal and subjective experience of space. Like a secret ritual, without preconceived plans or materials, she weaves her daily encounters, stories, and objects she comes across into a given space. Through this time-based process, she creates sensuous lived spaces in relation to a specific locality, resulting almost in a three-dimensional abstract painting that aims to activate all the senses and evoke a unique and personal perception of space.

ART AND CAPITAL: INSTITUTIONAL CRITIQUE RELOADED

Along with neoliberal funding policies, art institutions have become more dependent on private funding and commercial support globally, and have thus increasingly been criticised, protested, and boycotted: for serving to whitewash the ‘dirty’ money, and for being epicentres for the distribution of neoliberal culture and mechanisms. For instance, a group of activists protested the 13th Istanbul Biennial because of its funding sources, starting from the first press conference in January 2013. The 19th Sydney Biennial was boycotted by the participating artists just before its opening for the same reason, and the biennial responded to the protests with the resignation of the president. The Manifesta Biennial realised in St. Petersburg in June 2014, on the other hand, has been criticised and boycotted because of legal pressure on gay rights in Russia. Biennials have become more politicised international platforms and the target of protests that wish to bring crucial issues to the attention of larger publics. And through art projects that critically examine art system(s) they have also become prime sites for institutional critique.

Although activism and art may share the same aims of social change in



Fernanda Gomes, *Fernanda Gomes*, 2013
Fernanda Gomes, 2013

siyasileştirilmiş uluslararası platformlar hâline gelip daha geniş kitlelerin dikkatini önemli konulara çekmek için yapılan protestoların hedef tahtasına yerleşirken, diğer yandan da sanat sistem(ler)ini eleştirel bir yaklaşımla ele alan sanat projeleri aracılığıyla, kurumsal eleştirinin dile getirildiği başlıca yerler oldular.

Sanat ve aktivizm – Türkiye’nin hâlen içinden geçmekte olduğu gibi – olağanüstü dönemlerde aynı toplumsal değişim hedeflerini paylaşmalarına ve karşılıklı olarak birbirlerinden öğrenmelerine karşın, aslında her ikisi de farklı süreçlere tabidir ve farklı algı ve deneyim modları yaratırlar. Dolayısıyla ne aynı kıstaslarla ne de aynı etki biçimleriyle değerlendirilebilirler. Günümüzde pek çok sanatçı bu iki direniş formu arasındaki sınırları sorgulamak için sanat ve aktivizm arasında konumlanan denemeler yapıyor, ve böylelikle sanatın ve sanat dünyasının kapsamlı olanaklarını kullanarak siyasi meselelere karşı toplumsal tepkiyi harekete geçirmeyi amaçlıyor. Sergide, muhtelif tonlardan ve perdelerden bu tür girişimleri görmek mümkündü.

Sanatın iktidar ile ilişkisi tarihseldir. Bu ilişki, tepki verdiği sistemlerin / ekonomilerin / toplumların göbeğinde şekil alır; dolayısıyla sanatın üretim ilişkileri ve temsil rejimleri, sanatın içinde vücut bulduğu sistemlerden soyutlanamaz. Öte yandan, pek çok diğer mecranın aksine, sanat parçası olduğu sistemleri – içeriden – eleştirel olarak çözümleme yetisine sahiptir. 1970’lerden bu yana, Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles, Martha Rosler, Andrea Fraser, veya daha yakın zamanda Goldin+Senneby, Vermeir & Heiremans, Burak Arıkan ve Hito Steyerl gibi sanatçılar, sanat, sermaye ve kurumsal eleştiri çerçevesinde çalışmalar üretiyorlar. Bu bakımdan, sanatın kendi sisteminin mekanizmalarını ve içerdiği sistemleri çözümleme ve bunlara içeriden meydan okuma kapasitesine sonsuz bir güven duyarak, sanat ve sermaye, emek ve üretim arasındaki ilişkiye odaklanan çok sayıda projeyi sergiye davet ettik.

Tiyatro provalarını algoritmik ticari bir işlem stratejisinin mali spekülasyonları ile birleştiren Goldin+Senneby *Uzun Pozisyonu Kısaltmak* (2013) adlı süregelen performatif projelerinde, aktörlerin kontrat süresini ve dolayısıyla performansın ne kadar süreceğini ticari işlem stratejisinin belirlediği istikrarsız ve riskli bir sistem yarattılar. Bu iki dünya, yani sanatla finans arasındaki ilişkiyi ortaya koyan proje, yüksek finans dünyasının istikrarsız ve güvencesiz yapısını olduğu kadar, sanat emeğinin preker doğasını da yansıtıyordu. İktisatçı İsmail Ertürk tarafından geliştirilen strateji

times of urgency—a process that Turkey has been going through—and they can learn from each other, in effect they are subject to different processes, and they create different modes of perception and experience. Therefore, they cannot be evaluated with the same criteria or the same forms of impact. Today many artists experiment with art and activism to question the boundaries between these two forms of resistance, aiming to activate social responses for diverse political issues by utilising the extensive possibilities of art and the art world. We can see certain shades and grades of such attempts in the exhibition.

Art’s relation with power is a historical one. This relation takes form amidst the systems/economies/societies that it responds to, and thus, the production relations and representational regimes of art cannot be abstracted from the systems wherein it is realised. However, unlike many other fields, art has the capacity to critically unfold, from within, the systems in which it partakes. Since the 1970s, artists such as Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles, Martha Rosler, and Andrea Fraser—and more recently Goldin+Senneby, Vermeir & Heiremans, Burak Arıkan, and Hito Steyerl—have been working around issues of art, capital, and institutional critique. Trusting fully the capacity of art to unfold and challenge its own mechanisms and systems, several projects were invited to the exhibition because of their focus on the relation of art and capital, labour and production.

Connecting theatrical rehearsals with financial speculation of an algorithmic trading strategy, Goldin+Senneby, in their ongoing performative project *Shortening the Long Position* (2013), have created a precarious system in which the financial performance of the trading strategy determines the duration of the actors’ contract, and thus the duration of the performances. Splitting open the relationship between the two worlds—finance and art—the project reflects the insecure and unstable world of high finance as well as the vulnerable nature of labour in art. As the strategy developed by the economist İsmail Ertürk



Goldin+Senneby, *Yatırımları Açığa Satmak*, Jo Randerson (oyun yazarı), İsmail Ertürk (kültürel ekonomist), Ybodon (bilgisayar bilimcisi), Anna Heymowska (set tasarımcısı), Johan Hjerpe (grafik tasarımcı), Ayşe Draz/Gülce Oral (oyuncu) ile birlikte, 2013
Shortening the Long Position with Jo Randerson (playwright), İsmail Ertürk (cultural economist), Ybodon (computer scientist), Anna Heymowska (set designer), Johan Hjerpe (graphic designer), Ayşe Draz/Gülce Oral (actor), 2013

Türkiye’de kusursuzca işlediğinden, performanslar serginin son iki gününe kadar devam etti.

Sergiden önce, bienalin Kamusal Programı *Kamusal Simya*’nın *Kamusal Sermaye* bölümünde Vermeir & Heiremans kolektifinin gerçekleştirdiği *Sanat Evi Endeksi* (Mayıs 2013) adlı sunum-performans da benzer şekilde, hem sanatta hem de borsada değer üretiminin spekülâtif doğasına işaret ediyordu.⁸ İkilinin sergide yer alan *Rezidans (öbür dünya üzerine bir bahis)* (2012) adlı video çalışması ise kentsel gelişim, toplumsal statü ve sanat dünyasının giderek nasıl iç içe geçtiğini ifade eden karmaşık bir hikâye aracılığıyla, neo-liberal kültürel mekanizma ve süreçlerdeki soyut değer üretimini açımladı.

“Kentsel dönüşümün sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif olarak veri derleme, haritalama ve yayınlama projesi”⁹ olan ve çevrim içi faaliyet gösteren *Mülksüzleştirme Ağları* (2013-devam etmekte), sanatçı Burak Arıkan’ın pratiğinin bir uzantısı olarak başladı ve Gezi Direnişi sırasında kolektif olarak geliştirildi. Kentsel dönüşüm aracılığıyla İstanbul’daki arazilerin haksızca el değiştirmesiyle ilgili benzer endişeler de bu oluşumu tetikledi.



Hans Haacke, Shapolsky vd. Manhattan Emlak Holdingleri, Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem, Mayıs 1971, 1971
Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971



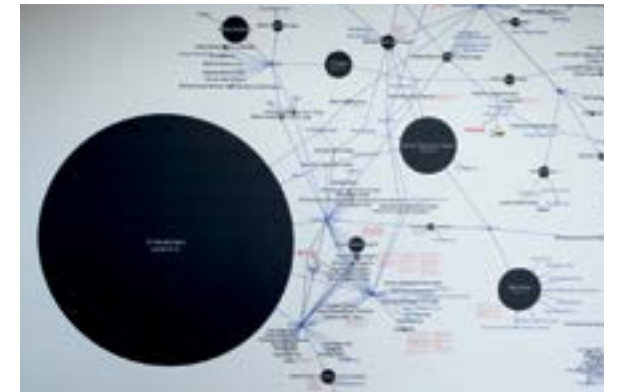
Vermeir & Heiremans, *Sanat Evi Endeksi* Sunum-Performans
The Marmara Taksim (55 dakika), 2013 *Art House Index* Lecture-
Performance at The Marmara Taksim (55 min.), 2013

Alchemy’, denotes the speculative nature of value production in both art and the stock exchange.⁸ The duo’s video work in the exhibition *The Residence (a wager for the afterlife)* (2012) embodies abstract value production in neoliberal cultural processes and mechanisms in a complex story that unfolds the increasing entanglement between urban development, social status, and the art world.

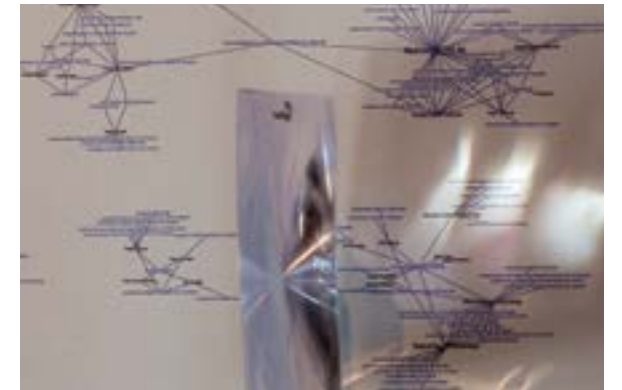
An online ‘collective data compiling, mapping, and publishing project on the capital-power relations of urban transformation’,⁹ the *Networks of Dispossession* [Mülksüzleştirme Ağları] (2013–ongoing), initiated by the artist Burak Arıkan as a part of his practice and developed collectively during the Gezi resistance, was triggered by similar concerns about unjust transfer of land through urban transformation in Istanbul. Inspired by Hans Haacke’s well-known *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* in relation to the ownership and control of urban space in New York, the *Networks of Dispossession* [Mülksüzleştirme Ağları] compiled data on urban transformation actors, mainly developers, government, and media, to create maps that highlight and make legible their relationships. In the

worked successfully in Turkey, the performances could continue until the last two days of the exhibition.

Similarly, the lecture-performance *Art House Index* (May 2013) by Vermeir & Heiremans, realised before the exhibition in scope of the ‘Public Capital’ segment of the Biennial Public Programme ‘Public



Mülksüzleştirme Ağları, *Mülksüzleştirme Ağları*, 2013–devam etmekte
Networks of Dispossession, 2013–ongoing



Mülksüzleştirme Ağları, *Mülksüzleştirilen Azınlıklar*, 2013–devam etmekte
Dispossessed Minorities, 2013–ongoing

Hans Haacke'nin New York'ta kentsel alanın mülkiyeti ve kontrolüne ilişkin *Shapolsky vd. Manhattan Emlak Holdingleri, Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem, Mayıs 1971 itibarıyla* adlı ünlü eserinden esinlenen Mülksüzleştirme Ağları, kentsel dönüşüm aktörleri ile, daha çok da inşaat firmaları, hükümet ve medya ile ilgili veriler toplayarak, bunlar arasındaki ilişkiyi daha görünür hâle getiren haritalar oluşturuyor. Sergide üç harita yer aldı: ilk harita Üçüncü Boğaz Köprüsü, havaalanları, barajlar gibi Türkiye'nin mega projelerini; ikincisi azınlıkların mülklerini ellerinden alan aktör ve süreçleri ve üçüncüsü İstanbul Bienali sponsorlarından birinin de dahil olduğu İstanbul'daki kentsel dönüşüm projelerini gösteriyordu. Mülksüzleştirme Ağları, daha geniş kitlelere veri toplama ve haritalama süreç ve tekniklerini anlatmak ve yaygınlaştırmak, aynı zamanda bu bilgilerden nasıl yararlanılabileceğini toplu olarak tartışmak üzere çeşitli atölyeler ve buluşmalar da düzenledi.



These are devices made and maintained by the sponsors of the three previous biennials editions, among them Zorlu/Vestels Ayesas, Thomson-Tekfen Radar, Koc Holdings Otokar and formerly Siemens-owned Kraus Maffei Wegmann.

Hito Steyerl, *Müze bir savaş alanı mıdır?*, 2013 *Is a museum a battlefield?*, 2013

“Sanat mekânlarıyla savaş alanları arasında, çatışma bölgeleriyle ilgili işler göstermenin dışında nasıl bir ilişki var?”¹⁰ Hito Steyerl, 13. İstanbul Bienali için ürettiği *Müze bir savaş alanı mı?* (2013) adlı sunum-performansı ve video çalışmasında bu soruyu somutlaştırarak

açıkladı. Van şehrinde 1998 yılında kaybolan PKK (Partiya Karkerên Kurdistan), üyesi arkadaşı Andrea Wolf'un peşine düşen Steyerl, muhtemelen arkadaşının da gömülü olduğu bir toplu mezarda eline geçen boş bir mermi kovanının izini sürer. Sanatçı bulduğu boş kovayı üretmiş olan silah üreticisi General Dynamics firması ile, arkadaşını ararken yaptığı bu videoyu ilk sergilediği kurum olan Chicago Sanat Enstitüsü arasındaki ilişkiyi de nükteli ve dolambaçlı bir sunumla sorguluyordu. Sanat mekânları ve müzelerin iktidarla kurduğu tarihsel ittifakları ortaya koyarken, sanat kurumlarının doğasını da savaş alanına benzetmekteydi. Sunum-performansında sanatçı aynı biçimde İstanbul Bienali'nin destekçileriyle savunma sanayi arasında nasıl bir potansiyel bağlantı olduğunu sorguluyor ve bu ilişkiyi bienalin ana sponsoru üzerinden netleştiriyordu.

exhibition there were three maps: one on mega projects such as the third bridge for the Bosphorus, airports, or dams in Turkey; a second map on the actors and processes that deprive minorities of their properties; and a third map on urban transformation in Istanbul, which included one of the sponsors of the Istanbul Biennial. They also organised several workshops and meetings to communicate and disseminate to larger publics the processes and techniques of collecting data and making maps, and to discuss collectively how to utilise such information further.

‘What is the relation of art spaces and battlefields apart from showing works about conflict zones?’¹⁰ Hito Steyerl articulated this question further at the lecture-performance and video *Is a museum a battlefield?* (2013), produced for the 13th Istanbul Biennial. In the search of her friend Andrea Wolf, who disappeared in 1998 as a member of PKK (Partiya Karkerên Kurdistan) in the region of Van, Turkey, Steyerl began to trace an empty bullet case that she found in a mass grave where her friend was possibly killed. With a witty and convoluted presentation, she questions the relationship between the arms producer General Dynamics, who made the empty bullet case she found, and the Art Institute of Chicago, where she presented the video of the search for her friend. Unfolding the historical alliances of art spaces and museums with power, she alludes to the nature of art institutions as war zones. By the same token, Steyerl asks what potential connection exists between the funders of the Istanbul Biennial and the military industry, and further articulates this relation with the biennial's main sponsor.

Art & Labour:

That art can look deep into its own production relations dates back to Dada performances. In the exhibition, with an accent on labour, the growing relationship of capitalism with the art world had a more marked presence in the critical works of such artists as Mierle Laderman Ukeles, Héctor Zamora, Amal Kenawy, José Antonio Vega Macotella, Praneet Soi, Mika Rottenberg and Carla Filipe. *The Maintenance Art* performances by Mierle Laderman Ukeles functioned as one of the historical references for the 13th Istanbul Biennial. Her early performative works conceptually question the *raison d'être* of art by highlighting the most invisible, precarious work of domestic labourers (women) and maintenance workers in New York, ranging from cleaning chicken feet to changing the diapers, replacing lightbulbs to washing floors. For Ukeles, maintenance is not about beautification or cleanliness but about sustaining life, survival. One

Sanat ve Emek:

Sanatın kendi üretim ilişkilerini derinlemesine sorgulaması Dada performansları kadar eskilere dayanır. Sergide kapitalizmin sanat dünyasıyla giderek büyüyen ilişkisini emeğe odaklanarak ele alan sanatçıların başında Mierle Laderman Ukeles, Héctor Zamora, Amal Kenawy, José Antonio Vega Macotella, Praneet Soi, Mika Rottenberg ve Carla Filipe'yi sayabiliriz. Mierle Laderman Ukeles'in sanat ve emek arasındaki ilişkiye vurgu yapan *Bakım Sanatı* performansları, 13. İstanbul Bienali'nin tarihsel referanslarından birini oluşturdu. Sanatçının 70'li yılların başında yaptığı erken dönem performatif işleri, ev işçilerinin (kadınların) ve New York'taki bakım, onarım ve temizlik işçilerinin yaptığı, tavuk ayağı ayıklamaktan bebeğin altını temizlemeye, ampulleri değiştirmekten yerleri silmeye kadar en görünmez ve güvencesiz işleri öne çıkararak sanatın varoluş nedenini kavramsal olarak sorgular. Ukeles'e göre bakım yapmak, güzelleştirmek (süslemek) ya da temizlikle ilişkili değil, ama yaşamı sürdürmek ve hayatta kalmakla ilgilidir. Sanatçının sergide yer alan en dikkat çekici performatif işlerinden biri *Her Gün Bir Saat Bakım Sanatı Yapıyorum* (1976) adını taşıyor. Bu yapıt için sanatçı Whitney Müzesi'nde çalışan 300 bakım ve onarım işçisini kendisiyle birlikte çalışmaya davet etti. İşçilerden serginin devam ettiği yedi hafta süresince günlük mesailerinin bir saatini sanat olarak seçip duyurmalarını istedi. Bu sanat saati içinde işçilerin yaptığı işin polaroid fotoğraflarını çeken sanatçı, bakım ve onarım işini sanat olarak imleyip kayıt altına alarak en görünmez olanı görünür kıldı. Benzer şekilde, New York Temizlik Departmanı ile birlikte gerçekleştirdiği, yine oldukça bilinen *Hijyene Dokun* (1979-1980) başlıklı performansı da, sanatçının tam 8500 temizlik işçisinin ellerini sıkarak ve her birine "New York Şehri'ni ayakta tuttukları için" teşekkür ederek minnettarlığını gösterdiği sembolik bir eylemdi.



Héctor Zamora, *Maddesel Değişkenlik [Inconstância Material]*, 2013
Material Inconstancy [Inconstância Material], 2013

Sergide Ukeles'in 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği tarihi bakım ve onarım işlerinin yanı sıra, sanat ve emek konusunu güncelleyen daha yeni işler de vardı. Héctor Zamora, inşaat işçilerinin bir alışkanlığını, tuğlaları elden ele geçirerek taşımının kendilerine özgü bir yöntemini *Maddesel Değişkenlik*

[*Inconstância Material*] (2012-2013) adlı işinin merkezine alarak emeği sanat

of the most significant performative works shown in the exhibition was *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976), for which she invited the 300 maintenance workers of the Whitney Museum of American Art in New York to collaborate with her by selecting and declaring one hour of their daily work as 'art' during the seven weeks of the exhibition. Taking Polaroid photographs of the work they declared art, she designated and recorded maintenance labour as art, thus making the invisible visible. Similarly, in her well-known *Touch Sanitation* (1979–1980) performance, realised with the New York Sanitation Department as a symbolic act of gratitude, she shook hands with every one of the 8,500 sanitary workers, thanking them individually for 'keeping New York City alive'.

Alongside Ukeles's historical maintenance works from the 1970s, there were more recent artistic practices actualising the question of art and labour. Premised on the brick workers' particular way of transferring bricks by tossing them to each other, Héctor Zamora in



Amal Kenawy, *Koyunların Sessizliği*, 2009 *Silence of Sheep*, 2009

practice of Santiago Sierra reflecting the precarity and exploitation of labour in the capitalist system, while disclosing public sentiments against women and contemporary art expressed on the streets.



Mierle Laderman Ukeles, *Sanatçının Bütün Temizlik İşçilerine Gönderilen, New York'un 59 Bölgesinde 10 Turluk Performans Yönergesini İçeren Davet Mektubu*, 1979
Artist's Letter of Invitation Sent to Every Sanitation Worker with Performance Itinerary for 10 Sweeps in All 59 Districts in New York, 1979

Material Inconstancy [*Inconstância Material*] (2012–2013) created a vigorous live performance and a video work pointing out the labour of construction workers as art. Amal Kenawy's *Silence of Lambs* (2009) performance and video, for which she hired 12 male day labourers to walk on all fours in a central Cairo street, relates more to the

olarak yorumlayan canlı dinamik bir performans ve video yarattı. Öte yandan, Amal Kenawy'nin Kahire'nin bir ana caddesinde elleri ve dizleri üzerinde emeklemek üzere 12 gündelik işçi kiraladığı *Kuzuların Sessizliği* (2009) performans ve videosu daha çok, Santiago Sierra'nın çizgisinde, kapitalist sistemde emeğin kırılğan doğasını ve sömürsünü gösterirken, aynı zamanda sokaktaki insanların kadınlara ve çağdaş sanata karşı duygu ve düşüncelerini de ortaya koydu.

José Antonio Vega Macotella *Zaman Takası* (2006-2010) adlı kapsamlı projesi için Mexico City'deki Santa Marta Acatitlan hapishanesini beş yıl boyunca haftada bir ziyaret ederek tutuklularla yüzlerce saat geçirdi ve onlara bir tür görev değiş tokuşu önerdi. Macotella tutukluların hapishane koşullarında gerçekleştiremeyeceği, örneğin bir mahkûmun oğlunun atacağı ilk adıma şahit olmak (*Zaman Takası* 148) ya da bir mahkûmun eski sevgilisini gözetlemek (*Zaman Takası* 231) gibi bazı işleri onlar adına yaparak bunları fotoğraf veya videoyla kayıt altına aldı, bunun karşılığında tutuklular da Macotella'nın talep ettiği, örneğin hücrede bulduğu sigara izmaritlerinden bir kompozisyon yaratmak (*Zaman Takası* 148) ya da sevgilisinin ve kendisinin saçlarını kullanarak hapishanenin bir masa oyunu biçiminde mimari planını yapmak (*Zaman Takası* 231) gibi bazı yaratıcı etkinlikleri, Macotella ile eşzamanlı olarak hayata geçirdiler.



José Antonio Vega Macotella, *Zaman Takası* 148, 2008
Time Exchange 148, 2008



Praneet Soi, *Kumartuli Matbaacısı, Emek Üzerine Notlar, Bölüm 1*, 2010
Kumartuli Printer, Notes on Labour, Part 1, 2010

Sergide ayrıca, Praneet Soi'nin endüstrileşme öncesi kol emeğini gösterdiği *Kumartuli Matbaacısı, Emek Üzerine Notlar Bölüm 1* (2010) adlı yapıtından, Mika Rottenberg'in küresel kapitalizm çağında, Post-Fordist off-shore üretimin prekaritesini oldukça açık ve eğlenceli bir dille örnekleyen

In his extensive project *Time Exchange* (2006–2010), José Antonio Vega Macotella visited the Santa Marta Acatitlan prison in Mexico City once a week for five years, spending hundreds of hours with its inmates. Macotella fulfilled the prisoners' wishes that they could not realise, for instance witnessing the first steps of an inmate's baby son (*Time-Exchange* 148) or spying on a prisoner's ex-lover (*Time-Exchange* 231), and recorded them via photograph or video. In 'exchange', for the same period of time, the inmate simultaneously performed some creative act for Macotella. One made a composition of the cigarette butts found in his cell (*Time-Exchange* 148). Another re-created a plan of the prison as a board game using a combination of both his own and his current lover's hair (*Time-Exchange* 231).

Looking into labour and production from geographic and gender perspectives, there were works that brought out different modes of production, ranging from pre-industrial manual labour, as in Praneet Soi's *Kumartuli Printer, Notes on Labour Part 1* (2010) to Mika Rottenberg's *Squeeze* (2010), which exemplifies precarious post-Fordist offshore manufacturing in the age of global capitalism using a very particular, frivolous language.

Carla Filipe's *Empty Hands*: *the hand is not only an organ for work but it is also a product of it* [*Mãos vazias: a mão não é só um órgão de trabalho, mas também produto deste*] (2011), a floor installation of 41 obsolete tools made of iron and wood, accompanied by a sound piece composed of a selection of old peasant resistance songs, is a poetic reminder of the primordial



Mika Rottenberg, *Sıkıştır*, 2010 *Squeeze*, 2010



Carla Filipe, *Boş Eller: El sadece iş yapmak için kullanılan bir organ değil, aynı zamanda o işin bir ürünüdür* [*Mãos vazias: a mão não é só um órgão de trabalho, mas também produto deste*], 2011 *Empty Hands: the hand is not only an organ for work but it is also a product of it* [*Mãos vazias: a mão não é só um órgão de trabalho, mas também produto deste*], 2011

Sıkıştır (2010) videosuna kadar farklı üretim biçimlerinin üzerinde duran ve emek ve üretime coğrafi ve toplumsal cinsiyet perspektiflerinden bakan işlere de yer verildi.

Carla Filipe'nin *Boş Eller: El sadece iş yapmak için kullanılan bir organ değil, aynı zamanda o işin bir ürünüdür* [Mãos vazias: a mão não é só um órgão de trabalho, mas também produto deste] (2011) adlı, artık kullanılmayan 41 adet demir ve ahşap iş aletinden oluşan yer enstalasyonu, köylülerin söylediği direniş şarkılarından derlenen bir ses işiyle birlikte, insanların toprakla temel bağlarını ve yaptığımız işin bizi fiziksel olarak da nasıl belirlediğini şiirsel bir dille hatırlatır. Claire Pentecost'un *toprak-erg* (2012) adlı işi de aynı çizgide en temel olana, toprağa dönüşü dile getirir ve toprağı normatif, soyutlanmış kapitalist değer üretimine karşı asli bir unsur olarak öne çıkarır.

ŞİMDİ VE BURADA: ANIN BELİRSİZLİĞİ

Bienalde yer alan işlerden bazıları, şimdinin geçiciliği ve belirsizliği karşısında bir zaman ölçütü olarak deneyim kavramını ortaya koydu. Sergi süresince devam eden performans ve performansla dayalı projeler aracılığıyla, zamanın çok çeşitli algılanış biçimleri – uzatılmış, duraklamış, kısalmış, tekrarlanan veya

parçalı – izleyicileri, sanatçıları ve mekânı dönüştürerek deneyimlendi. Sergide yer alan ve “şimdi ve burada”nın aciliyetini, şimdinin fenomenolojik karakterini ortaya çıkararak fark etmemizi ve deneyimlememizi sağlayan süreli performatif pratikler arasında, iki oyuncunun senaryolaştırılmış bir “oyun” metnini doğrudan seyircinin deneyimine müdahale ederek doğaçlama olarak prova ettikleri Goldin+Senneby'nin (*Yatırımları Açığa Satmak*) (2013) performansı, veya Maxime Hourani'nin, müziğin sübjektif deneyim ve ifadeleri ortaya çıkarmak üzere insanları ve mekânları birleştirici bir unsur olma potansiyelini araştıran süreç temelli şarkı besteleme atölyeleri ve saha gezileri *Şarkılar ve Mekânlar Kitabı* (2013) sayılabilir.



Elmgreen & Dragset, *İstanbul Günlükleri*, 2013 *Istanbul Diaries*, 2013

attachment of humans to the earth and how the labour we do defines us even physically. Correspondingly, *soil-erg* (2012) by Claire Pentecost suggests returning to the basic, the earth, as the fundamental of value production, as opposed to the normative, abstracted, capitalist one.

HERE AND NOW: PRECARIETY OF THE PRESENT

A number of works in the biennial proposed experience as the measure of time in relation to temporality and the precarity of the present. Through performances and performative projects throughout the exhibition, diverse conceptions of time—stretched, suspended, shrunk, repeated, or fragmented—were experienced, transforming the performers, audiences, and spaces. Directly opening up the phenomenological character of the present, the immediacy of the ‘here and now’ could be experienced and marked by such durational performative practices as Goldin+Senneby's *Shortening the Long Position* (2013), in which two performers improvised a scripted ‘play’ directly interfering with the experience of the audience, or Maxime Hourani's *Book of Songs and Places* (2013), which entailed process-based songwriting workshops and field trips exploring the potential of music as a binding element bringing people and places together to excavate subjective experiences and expressions.

İnci Eviner's ground-up learning device *Co-action Device: A Study* (2013), the functioning of which was decided collectively by the participants, was a theatrical research project on how art can be a part of a learning process that took place at a former educational institution. Elmgreen & Dragset's *Istanbul Diaries* (2013), on the other hand, exemplified the materialisation of time through the act of writing and reading. Coming to the exhibition site (a former classroom), seven young men with diverse backgrounds were engaged to write diaries daily in the presence of the audience. Through connecting diverse subjectivities, and thus creating a possibility of intersubjectivity, the solitary act of writing and reading became a collective one.



Jean Rouch, *Çılgın Efendiler* [Les Maîtres Fous], 1955 *The Mad Masters* [Les Maîtres Fous], 1955

İnci Eviner'in işleyişi katılımcılar tarafından kolektif bir biçimde belirlenen *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* (2013), sanatın nasıl öğrenme sürecinin bir parçası hâline getirilebileceği üzerine teatral bir araştırma projesi olarak, eski bir eğitim kurumunda gerçekleşti. Elmgreen & Dragset'in *İstanbul Günlükleri* (2013) ise, yazma ve okuma edimleri aracılığıyla zamanın cisimleştirilmesini örnekledi. Bu proje için farklı özgeçmişlere sahip yedi genç adam her gün sergi mekânına (eski bir sınıf) gelerek izleyicilerin önünde günlük tuttu. Tek başına yapılan bir eylem olan okuma ve yazma, farklı öznellikler arasında bağlar kurarak ve bu şekilde bir "özneler-arasılık" ihtimali yaratarak kolektif bir edime dönüştü.

Jean Rouch'un tartışmalı deneysel filmi *Çılgın Efendiler* [*Les Maîtres Fous*] (1955) ile bugünkü performatif pratiklere tarihsel bir perspektif kazandırmanın yanı sıra, medeniyet ve barbarlık kavramlarının sorunsallaştırması da amaçlandı. Film bir direnme aracı olarak sömürgecilerin askeri törenlerini taklit ederek



Shahzia Sikander, *Pivot*, 2013 *Pivot*, 2013

içşelleştirdikleri sömürgeci baskısını, bedenleriyle, neredeyse trans hâlinde dışa vurarak tersine çeviren Hauka kabilesi üyelerinin "performanslarını" anlatır. Yukarıda sıralanan bu projeler, Mierle Laderman Ukeles, Amal Kenawy, Gordon Matta-Clark, Jiří Kovanda, Academia Ruchu ve diğerlerinin performans kayıtlarına ek olarak serginin son gününe kadar devam eden performatif pratiklerin merkezini oluşturdu.

Dahası, sergi boyunca senaryolu ve/veya zamanı belirlenmiş performans ve konserler Héctor Zamora, Shahzia Sikander, Sulukule Gençlik Orkestrası, Tahribat-ı İsyen ve Gezi Direnişi sırasında kurulan ve sonrasında mahalle parklarında farklı coğrafyalardan seçtikleri ve kendi besteledikleri devrim şarkılarını seslendirmeye devam eden KOROÇapulPORTE gibi sanatçı ve müzisyenler tarafından gerçekleştirildi.

Jean Rouch's controversial experimental film *Mad Masters* [*Les Maîtres Fous*] (1955) was presented, not only to offer a historical perspective on current performative practices, but also to problematise the concepts of civilisation and barbarity. The film depicts Hauka tribe 'performances' mimicking colonial military ceremonies as a means of resistance, reversing internalised colonial oppression by acting it out through bodies and trancelike movements. In addition to the documentation of performances by Mierle Laderman Ukeles, Amal Kenawy, Gordon Matta-Clark, Jiří Kovanda, Academia Ruchu, and others, these projects formed the heart of the ongoing performative practices that continued throughout the exhibition.



Sulukule Platformu, *Sulukule Gençlik Orkestrası Konseri*, 26 Eylül 2013
Sulukule Youth Orchestra Concert, September 26, 2013

Furthermore, there were scripted and/or scheduled performances and concerts throughout the exhibition by artists and musicians, including Héctor Zamora, Shahzia Sikander, Sulukule Youth Orchestra, Tahribat-ı İsyen (Rebel of Destruction), and KOROÇapulPORTE, a self-organised chorus that was formed during the Gezi Resistance and continued afterward in the neighbourhood parks, performing revolutionary songs from diverse geographies as well as new ones they compose themselves.



KOROÇapulPORTE, *Kapanış Performansı*, 20 Ekim, 2013 *Closing Performance*, October 20, 2013

VENUES:

Originally, we aimed to realise strategic projects in contested areas of urban transformation such as Taksim Square, Gezi Park, Tarlabası Boulevard, and Karaköy in addition to the two exhibition venues, Antrepo no.3 and the Galata Greek Primary School. However, with the decision right after the Gezi resistance to withdraw from urban public spaces in order to avoid collaborating with the authorities who repressed violently

MEKÂNLAR:

Başlangıçta, bienalin iki ana mekânı olan Antrepo no.3 ve Galata Rum İlköğretim Okulu'na ek olarak Taksim Meydanı, Gezi Parkı, Tarlabası Bulvarı ve Karaköy gibi İstanbul'un tartışmalı kentsel dönüşüm bölgelerinde stratejik projeler gerçekleştirmeyi hedeflemiştik. Ancak Gezi Direnişi'nden hemen sonra bir karar alarak, kendi vatandaşlarının sesini şiddet kullanarak bastıran yetkililerle işbirliği içine girmemek için kentsel kamusal alanlardan çekilince, (diğer komplikasyonların yanı sıra) mekân sorunuyla da karşı karşıya kaldık, zira kamusal alanla etkileşime girmesi tasarlanan bazı projeler ya iç mekânlara uyarlandı ya da mecburen başka projelerle değiştirildi. ARTER, SALT Beyoğlu ve sanatçı girişimi 5533 gibi diğer sanat kurumlarıyla işbirliği yaparak açılıştan ancak bir ay önce bu acil sorunu gidermeyi başardık. Yeni üç mekânın programa eklenmesiyle birlikte mekânlar arasındaki ilişkileri ve mevcut planları serginin kendi içindeki kavramsal, mekânsal ve biçimsel ilişkiler ve işlerin kendi gereksinimleri açısından yeniden değerlendirmek zorunda kaldık. Her mekân kendi lokasyonu, işlevi, tarihi ve mimari özelliklerine göre ele alındı ve dolayısıyla farklı tasarlandı.

Antrepo no.3

15 yıldan uzun bir süre İstanbul Bienali'nin sergi mekânı olarak hizmet verdikten sonra, Antrepo no.3 ve onu çevreleyen alan da bu izansız kentsel dönüşümüne maruz kalarak, kentin geri kalanıyla aynı kaderi paylaşıyor. Dolayısıyla bu bina son kez İstanbul Bienali'nin sanat eserlerine ev sahipliği yaptı. Ayşe Erkmen bu katı gerçeğe tepki vererek Antrepo no.3'ün girişinde bir heykel enstalasyonu yarattı. Bu *kütüküt* (2013) adlı iş, bir vincin ucunda sallanan ve düzenli olarak binaya vuran bir gülleden oluşuyordu. *kütüküt*, tıpkı bir saatli bomba gibi binanın yakın gelecekteki kaderine olduğu kadar şehri tehdit eden tehlikeye de işaret etti. Aynı şekilde, binanın girişi Jorge Méndez Blake'in *Şato* (2007) adlı

Ayşe Erkmen, *kütüküt*, 2013 *bangbangbang*, 2013

their own citizens' voices (among other complications), we confronted problems related to the venues, as some of the projects that were to intervene with urban public spaces had to be adapted to interior spaces or replaced by different projects.

Through collaborations with other art institutions such as ARTER, SALT Beyoğlu and the artist initiative 5533, we were able to overcome this urgency barely a month before the opening. With the inclusion of these new venues, we faced the challenge of reevaluating the relations between the venues and revising existing plans in regard to the conceptual, spatial, and formal connections within the exhibition and the necessities of the works. In accordance with their locations, functions, histories, and architectural features, each venue was conceived individually, and thus designed differently.

Antrepo no.3

The Antrepas had served as the exhibition venue of the Istanbul Biennial for more than 15 years. Together with their surrounding area, they have shared the same destiny as the rest of the city, subjected to unbridled urban transformation. This would be the last time that the Istanbul Biennial would occupy the building with artworks. Responding to

this stark reality, Ayşe Erkmen created a sculptural installation in front of Antrepo no.3. *bangbangbang* (2013) is composed of a crane with a giant wrecking ball that hits the building constantly like a pendulum, a ticking bomb, pointing to the very near future of the building as well as the threatening prospect of the city. Likewise, the entrance of the exhibition hall was blockaded with *The Castle* (2007), an installation by Jorge Méndez Blake, a 22-meter-long brick wall under whose foundation the novel of the same name by Franz Kafka sat, symbolising culture as a foundational component structuring today's society as well as an unsettling element, considering the physical defect it caused in the order of the bricks.

Jorge Méndez Blake, *Şato* [El Castillo], 2007 *The Castle* [El Castillo], 2007

enstalasyonuyla kapatıldı. 22 metre enindeki bu tuğla duvarın temeline yerleştirilen Kafka'nın aynı adlı romanı, bugünün toplumsal yapılanmasında kültürün temel bir bileşen olduğunu simgelerken, tuğlaların sıralamasında kitabın neden olduğu bozulma, kültürü aynı zamanda düzen bozucu, sarsıcı bir unsur olarak da tanımlar.

Antrepo no.3, kentsel kamusal alanların bir metaforu – aynı zamanda da bir metonimi – olarak bienalin önermesini mekânsal olarak görselleştirmek üzere tasarlandı. Mekân, caddeleri, yan sokakları ve geçitleriyle toplam üç meydan hâlinde düzenlendi. İlk meydanda kentsel dönüşüm ve kentlerin ortak yaşam alanları olarak ortak-üretimi konusunu ele alan projeler yer alırken, bugünün pratikleriyle örtüşen tarihsel projeler daha çok ikinci meydanda yoğunlaştı. Üçüncü meydan ise kamusal alanda sanatla ilgili, kamusal alanda en sık görülen sanat biçimi olan anıt kavramını sorunsallaştıran projelere ayrıldı.

Merkezinde Fernanda Gomes'in mekânı tamamen kişisel ve sübjektif bir deneyim olarak ele alan mekânsal enstalasyonunun bulunduğu **ilk meydan**, Christoph Schäfer'in *Bostanorama – İstanbul'un Stadyumları, Parkları ve Bahçeleri (Var olanlar ve Yıkılanlar) Aracılığıyla Mekânın Kolektif Üretimlerinin Marmaray Tünel Kazısı* (Ocak-Eylül 2013) resimleriyle açılıyordu. Kentin ortak-üretimi arzusunun önceliğini vurgulayan bu desenler, teori, aktivizm ve sanatla örülmüş görsel anlatılar olarak da okunabilir. Sanatçının İstanbul ziyaretleri sırasındaki görüşmelere, karşılaşmalara ve okumalara dayanan çizimler, İstanbul'un kentsel dönüşümünü ve Gezi Direnişi'ni sanatçının kendine has "canlı" üslubuyla anlatır. Bizans döneminde İstanbul'da meydana gelen en yıkıcı toplumsal ayaklanma olan *Nika İsyanı*



Christoph Schäfer, *Bostanorama – İstanbul'un (Mevcut ve Yakın Zamanda Yıkılmış) Stadyumları, Parkları ve Bahçeleri Aracılığıyla Kolektif Mekân Üretimlerinin Marmaray Tünel Kazısı*, Ocak-Eylül 2013
Bostanorama – A Marmaray Tunnel Excavation of the Collective Productions of Space Through Istanbul's Stadiums, Parks and Gardens (Present & Recently Destroyed), January–September 2013

(Şubat 2013) ile başlayan Bostanorama serisinde *Yeryüzü Sofraları* (Temmuz 2013), *Yedikule Bostanları* (Temmuz 2013) ve *Gezi Parkı Fiction St. Pauli* (Haziran 2013) gibi resimler bulunur. Farklı kentsel mücadeleler arasında

As a metaphor—also a metonym—of urban public spaces, Antrepo no.3 was designed to spatially visualise the statement of the biennial. It was organised around three squares with avenues, side streets, and lanes. While the first square hosted the projects articulating the question of urban transformation and coproduction of cities as common living spaces, the second one was concentrated mostly on historic works juxtaposed with current practices. The third square was reserved for projects related to art in the public domain, problematising the concepts of monument and memorial, the most predominant art form in urban public spaces.

The centre of the **first square** was occupied by Fernanda Gomes's spatial installation as a purely personal and subjective experience of space. The square was introduced by the *Bostanorama: A Marmaray Tunnel Excavation of the Collective Productions*



Sözlerim bir çığ olur ve yuvarlarım yokuştan.
 Halil Altındere, *Harikalar Diyarı*, Şubat 2013 *Wonderland*, February 2013

of Space Through Istanbul's Stadiums, Parks and Gardens (Existing & Recently Destroyed) (January–September 2013) drawings by Christoph Schäfer. The drawings can be perceived as visual narratives woven with theory, activism, and art, accentuating the priority of desire in the coproduction of the city. Based on interviews, encounters, and readings during his visits to Istanbul, they narrate in his personal 'sparkling' style the urban transformation of the city, and also the Gezi Resistance. Starting with *Nika Riots* (February 2013), one of the most destructive social uprisings in Istanbul during the Byzantine period, the *Bostanorama* drawings included *Earth Tables* (July 2013), *Yedikule Bostans* (July 2013), and *Gezi Park Fiction, St. Pauli* (June 2013). Pointing out the urgency to connect different urban struggles, the last drawing depicts a celebratory moment after the renaming the 'Park Fiction, St. Pauli' in Hamburg as Gezi on the night (June 16, 2013) that the Gezi Park occupation ended with police-enforced evacuation.

One of the prominent works around the square was *Wonderland* (February 2013) by Halil Altındere, focusing on the severe displacement of 300

bağlantılar kurmanın aciliyetine işaret eden son çizim, Gezi Parkı'nın polis tarafından zorla boşaltıldığı ve işgalin sona erdiği gece (16 Haziran 2013) Hamburg'daki *Park Fiction, St. Pauli* parkına Gezi Parkı adı verildikten sonra yapılan kutlamayı resimler.

Meydan çevresinde yer alan önemli işlerden biri de Halil Altındere'nin *Harikalar Diyarı* (Şubat 2013) isimli video işi. Film, 300 Roman ailesinin yerlerinden edilmesine, dünyadaki en eski Roman mahallelerinden biri ve İstanbul'un kentsel dönüşüm ve soylulaştırma sürecine ilk maruz kalan bölge olan Sulukule'den zor koşullarda uzaklaştırılmasına odaklanır. Yıkıma karşı 2007 yılında açılan dava hâlen devam ederken kentsel dönüşümün ana aktörlerinden biri olan TOKİ tarafından yerle bir edilen mahallede, mahkemenin yıkımı durdurma kararı verdiği 2012 yılında çoktan lüks rezidanslar inşa edilmişti. Altındere, Sulukuleli genç hip-hop grubu Tahribad-ı İsyan'ı bir müzik videosu çekmek için işbirliğine davet etti. Videoda kamera grup elemanlarını yıkılan evlerin arasında ve yeni inşa edilen rezidansların çatılarında takip ederken, grup da mahallenin hikâyesini, bu haksız, hukuksuz ve şiddet dolu dönüşüme isyanlarını rap yaparak, müzik aracılığıyla ortaya koyar.

Meydan ve çevresinde, Fernando Ortega'nın *Orta Boy Bir Nehri Geçen Küçük Bir Kayık İçin Müzik* (2012) fotoğraf yerleştirmesi; CADU'nun romantik inzivası *Mevsimler II [Estações II]* (2012-2013); Hanna Farah Kufr-Birim'in kişisel fotoğrafları *Çarpıtılmış 1, 3, 7 [Mshwashi 1, 3, 7]* (2002-2013) ve Yto Barrada'nın şiirsel *Beau Geste*'i (2009) gibi küçük müdahaleler, müşterek yaşam pratikleri ve ortak kamusal alanlar yaratılmasıyla ilişkili farklı coğrafyalardan öneriler de yer aldı. Fernando Piola *Tutoia Operasyonu* (2007-2012) için geliştirdiği bireysel taktiklerde, kamusal alana müdahale amacıyla bir hileye başvurdu. Sanatçı, *Kızıl Meydan* (2005-2013) projesinde diktatoryal devlet baskısının üzeri örtülmüş hafızasını gün yüzüne çıkarmak amacıyla São Paulo'da bir meydanda bulunan bütün yeşil yapraklı bitkileri kırmızı bitkilerle değiştirerek orayı bir "Kızıl Meydan" kılmak istedi. İzin alma konusunda yaşanan sorunlar nedeniyle orijinal projesini gerçekleştiremediğinden, bu kez kendisini mahalleyi güzelleştirmek isteyen bir bahçıvan olarak tanıttı. Bitkilere gün be gün tek tek müdahale eden sanatçı sonunda tüm yeşillikleri kırmızı yapraklı bitkilerle değiştirmeyi başarak meydana yeni anlamlar yükledi.

Maider López'in *Yollar Açmak* (2013) adlı işi İstanbul sokaklarında sıklıkla

Roma families due to the gentrification of Sulukule, one of the oldest Roma neighbourhoods in the world, and also the earliest site of urban transformation in Istanbul. Despite the fact that a court case had been under way since 2007 against the demolition of the neighbourhood, it was destroyed and converted to luxurious residences by TOKİ, the public housing administration, which was a key player in urban transformation in 2012 though the court decided against its demolition. Altındere invited the Tahribad-ı İsyan (Destruction of Revolt), a young hip-hop group from Sulukule, to collaborate with him for a music video. In the video, followed by the camera through the demolished houses and above the roofs of newly built villas, they rap the story of their neighbourhood, expressing their anger against this unjust, illegitimate, and violent transformation.

There were proposals from diverse geographies related to creating common living practices and public spaces: minute interventions such as Fernando Ortega's *Music for a Small Boat Crossing a Medium Size River* (2012); CADU's romantic retreat *Seasons II [Estações II]* (2012-2013); Hanna Farah Kufr-Birim's personal photographs *Distorted 1, 3, 7 [Mshwashi 1, 3, 7]* (2002-2013); or the futile yet poetic gesture proposed by Yto Barrada's *Beau Geste* (2009). The individual tactics developed by Fernando Piola for his *Tutoia Operation* (2007-2012) also offered a playful twist on intervening with public space. In order to uncover the concealed memory of dictatorial state oppression, Piola endeavoured to exchange the green foliage of a public square in São Paulo with red plants to turn it into a 'Red Square'. Since he couldn't realise the original project due to permission problems, this time he introduced himself as a hobbyist gardener aiming to upgrade the neighbourhood. Switching the plants one by one as his daily work, he was able to replace all the plants with red foliage, introducing new meanings into the square.

Maider López's *Making Ways* (2013) revealed the latent potential in the daily



Fernando Piola, *Tutoia Operasyonu*, 2007/2012
Tutoia Operation, 2007/2012

karşımıza çıkan engellere kendiliğinden ve kolektif çözümler üreten İstanbulluların günlük yaşam pratiklerindeki (kuvveden fiile çıkmaya hazır) potansiyeli ortaya koydu. Sanatçı araç trafiğiyle yayaların iç içe olduğu merkezi bir ulaşım noktası olan Karaköy'deki yaya geçidini ele aldı. Kamerasını geçidi tepeden gören bir noktaya yerleştirerek tek tek yayaların seçtiği gelişigüzel rotaları kaydetti. İstanbulluların sıradan günlük hareketlerini izleyerek öz-örgütlenme pratiklerini açığa çıkaran sanatçı, nasıl karşıdan karşıya geçileceğine, hatta daha fazlasına yönelik talimatlar içeren bir “kullanıcı kılavuzu” hazırladı: “Eğer emin değilseniz, bu işi iyi kıvırıyormuş gibi görünen birini takip edin”, “Topluca eyleme geçmek daha kolaydır” veya “Kendi kendine örgütlenme kolektif yollar yaratır” gibi.

Antrepo'nun ilk meydanına doğru ilerleyen ana cadde, Zbigniew Libera'nın gelecek ve özgürlüğe distopik bir yorum getiren kurgulanmış fotoğrafları *Tarih Dersi* (2012) ve *Özgürlüğün İlk Günü* (2012); Cinthia Marcelle ve Tiago Mata Machado'nun çağımızın en temel mücadelesini şiirsel bir koreografi ile sunan *Yüzyıl [O Século]* (2011) videosu; Freee'nin bez bir pankart üzerine

yazılmış sloganıyla ufuksuz bir peyzajda ufuk çizgisi yaratan açık hava reklam panosu boyutundaki *Tarihi Sürükleyen Protestodur* (2008) adlı posterini gibi, distopya ve ütopya kavramlarını işleyen çalışmalara ev sahipliği yaptı. Arka sokaklarında ise Edi Hirose'nin Peru'nun Lima şehrindeki çarpık kentleşmeyi resimlediği *Yeni Umut [Nueva Esperanza]* (2011-devam etmekte) ve



Edi Hirose, Lima 7584, *Genişleme [Expansión]* serisinden, 2009-devam etmekte
Lima 7584, from the series *Expansion [Expansión]*, 2009-ongoing

İnşaat II [Construcción II] (2009-devam etmekte) fotoğrafları; Tadashi Kawamata'nın Taksim Meydanı, Tarlabası Bulvarı ve Karaköy için tasarladığı gerçekleşmeyen projesi *Gecekondun*'un (2013) taslakları; Murat Akagündüz'ün beş farklı barajın sularına düşen ay ışığını görüntülediği video yerleştirmesi ve Lux Lindner'in Arjantin tarihi ve kültürünü yansıtan gizemli resim serisi yer aldı.

practices of Istanbulites to find spontaneous collective solutions to the ever-emerging situations or obstacles one often comes across on the street. She concentrated on the pedestrian crossing in Karaköy, a major central transportation hub where traffic and pedestrians coexist side by side. She filmed this crossing from an aerial perspective and extracted and highlighted the random routes that pedestrians take. Having mined the practice of self-organisation through simple daily actions, she created a 'user's manual' providing possible instructions on how to cross the roads, and perhaps more: 'If unsure, follow a person who appears to be doing it well', 'Taking action is easier when a group is generated', or 'Self-organisation creates collective ways'.



Maidier López, *Yollar Açmak*, 2013 *Making Ways*, 2013

In Antrepo, the main avenue leading to the first square was occupied by works articulating dystopia and utopia, such as Zbigniew Libera's staged photographs *History Lesson* (2012) and *First Day of Freedom* (2012), depicting a dystopic image of the future and freedom; *The Century [O Século]* (2011), a video by Cinthia Marcelle and Tiago Mata Machado, choreographing a critical epochal struggle in a lyrical manner and Freee's billboard-size poster *Protest Drives History* (2008), creating a horizon in a closed landscape through the banner featuring the statement. In the back streets sat the series of photographs *Expansion [Expansión]* (2009–ongoing), *New Hope [Nueva Esperanza]* (2011–ongoing), and *Construction II [Construcción II]* (2009–ongoing) by Edi Hirose, depicting informal urbanism in Lima, Peru; the unrealised project *Gecekondun/Landed by Night (Ghetto)* (2013) planned for Taksim Square, Tarlabası Boulevard, and Karaköy by Tadashi Kawamata; the video installation showing moonlight cast on the running water of five dams by Murat Akagündüz; and a series of enigmatic paintings of Argentinian history and culture by Lux Lindner.

The **second square** hosted historical works by Gordon Matta-Clark, Nil Yalter and Judy Blum, and Provo on urban transformation in New York,

İkinci meydanda, Gordon Matta-Clark, Nil Yalter ve Judy Blum ile Provo'nun, 70'li yılların başlarında New York, Paris ve Amsterdam'daki kentsel dönüşümü ele alan tarihsel işleri, La Toya Ruby Fraizer ve HONF'un (Doğal Lif Evi) daha yeni işleriyle yan yana sergilendi. Gordon Matta-Clark 70'lerde New York'un kentsel dönüşüm ve soylulaştırma süreçlerine tepki olarak, yıkılmak üzere terk edilmiş binaları heykel niteliğinde müdahalelere dönüştüren benzersiz performatif bir pratik geliştirmişti. Sergide, *kesim* adını verdiği bu ünlü çalışmalardan ikisi *Yarılma* (1974) ve *Konik Kesişim* (1975), La Toya Ruby Fraizer'in doğup büyüdüğü yer olan Pennsylvania'nın Braddock kasabesindeki kentsel dönüşüm ve soylulaştırma çalışmalarını bir kadın, bir sanatçı, bir kız evlat / torun ve politik bir aktivist olarak son derece kişisel bir açıdan belgelediği siyah-beyaz fotoğraf serisiyle yan yana sunuldu. Gordon Matta-Clark, 9. Paris Bienali için hazırladığı, Pompidou Merkezi inşaat sahası çevresinde 17. yüzyıldan kalma, yıkımına karar verilmiş iki binanın yüzeylerinde sarmal şeklinde kesikler açtığı *Konik Kesişim* (1975) adlı işiyle, Pompidou'nun bölgedeki etkisine ve sanatın soylulaştırma ile ilişkisine işaret ederken, Fraizer'in fotoğrafları aynı konuyu sanatçının kişisel deneyimi üzerinden aktarıyordu.

Yine bu meydanda iki kolektif proje, Nil Yalter ve Judy Blum ikilisinin eserleri ve çoğunluğu Amsterdamlı sanatçılar, yazarlar ve politik aktivistlerden oluşan serbest yapıllı bir kolektif olan Provo hareketinin posterleri yan yana sergilendi. *Paris Işık Şehri* [*Paris Ville Lumière*] (1974), Nil Yalter ve Judy Blum'un iki "yabancı", yani iki göçmen kadın sanatçı olarak, erkek egemen şehircilik alanına dair, Paris'in 20 bölgesi üzerine kişiselleştirilmiş yorumlarını içerir. Yapıt, akademik anlamda geliştirilen bir araştırmanın sonuçlarını sunmaktan çok, bir şehri deneyimlemenin melez, parçalı ve anlık doğasını ortaya koyar. Değişmekte olan şehre toplumsal cinsiyet merceğinden bakan sanatçılar, şehrin fizikselliğini, içinde sıkıştıkları duygusal, mekânsal, kültürel ve siyasi koordinatlarla örtüştürürler. Kolaj benzeri bir düzenlemeyle, (toplumsal cinsiyet rollerini de çağrıştıran) kumaşa dikme eylemiyle birleştirilmiş fotoğraf ve çizimlerin, el yazısı metinlerle desteklendiği eserin formu, şehrin sunduğu melez ve eklektik deneyimi yansıtırken, kent duvarlarında asılan yasadışı pankartlara da atıfta bulunarak güncel fanzinlerin estetik anlayışını hatırlatır. Örneğin, 4. bölgeye ait "Notredame,



Gordon Matta-Clark, *Konik Kesişim*, 1975 *Conical Intersect*, 1975

Paris, and Amsterdam in the 1970s, juxtaposed with the more recent works of LaToya Ruby Frazier and HONF (House of Natural Fiber). Two of Gordon Matta-Clark's famous 'cuttings', a unique performative practice that Matta-Clark developed in the 1970s in response to the urban transformation and gentrification processes in New York through the use of derelict buildings to be demolished for sculptural interventions, *Splitting* (1974) and *Conical Intersect* (1975) were presented side by side with LaToya Ruby Frazier's series of black-and-white photographs (2007–11) documenting urban transformation and gentrification in the town of Braddock in Pennsylvania, where she was born and grew up, from a very personal angle of the artist as a woman, a daughter/granddaughter, and a political activist. While Gordon Matta-Clark's spiral cutting of two 17th



LaToya Ruby Frazier, *Dedemin Yatak Odasında Otoportre* (227 Holland Caddesi), 2009 *Self Portrait In Gramps' Bedroom* (227 Holland Avenue), 2009



HONF Foundation, *DIAMANYETİ (C/SM) TÜRÜ* – HONF Vakfı tarafından geliştirilen Etkileşimli Medya Projesi, 2012–2013 *DIAMAGNETİ (C/SM) SPECIES* – An Interactive Media Project developed by HONF Foundation, 2012–2013

century buildings that are planned to demolish next to the construction site of Centre Pompidou, *Conical Intersect* (1975) produced for the 9th Paris Biennial points to art's impact on gentrification through Pompidou's effect on the district, Frazier's photographs show it through her personal experience.

Also in this square, two collectively created projects by Nil Yalter &

Judy Blum and by the protagonists of the Provo movement—a loose collective of mostly artists, writers, and political activists from Amsterdam—were shown next to each other. Yalter and Blum created *Paris City of Light* [*Paris Ville Lumière*] (1974) as a personalised commentary by two 'strangers', two immigrant female artists, on the male-dominated field of urbanism, the 20 districts of Paris. Rather than presenting the results of an academically developed research, the work offers the hybrid, fragmented, fleeting nature of perception in experiencing a city. Looking at the city in flux from a gender perspective, they juxtaposed the physicality of the city with the emotional, spatial, cultural,

Chatelet, B.H.V. Polis Merkezi” başlıklı panoda Pompidou Merkezi’nin inşaat alanının fotoğraf ve çizimlerine yer veriliyor ve Beaubourg bölgesi “Büyük

Kültür Çukuru” olarak isimlendiriliyor. Öte yandan 18. bölge Pigalle’in panosu, bölgeyi kadın bedenlerinin seyir ve sömürü alanı hâline geldiği bir yer olarak yorumluyordu. Buna karşılık, Provo’nun benzersiz grafik ve görsel anlatımlar içeren posterleri duvarlara asılmak için tasarlanmış ve üretilmişti. Posterlerin çok dilli görsel anlatımı, çok sayıda yazar, sanatçı ve tasarımcının kendi tarzlarını ortaya koymaları sonucu oluşan biçim ve içerikteki çokselsliliği yansıtır. Posterler Provo’nun şiddet içermeyen gündemini, 60’lı yılların avangart performans ve doğaçlamalarından beslenen mizahi ve şiirsel bir aktivizmle işlerken, kapitalizm, toplum ve şehirle ilişkili aşırı tüketim, kentsel dönüşüm, şehir içi araç trafiği ve hatta sigara kullanımı gibi çok sayıda konuyu gündeme getirdi. Biçim ve amaç bakımından birbirleriyle alakasız gibi görünseler de, her iki proje de şehirlerin nasıl belli bir toplum biçimini barındırmak üzere tasarlandığını vurgularken, aynı zamanda da kentlilere dayatılan ideolojik yaşam pratiklerine karşı eleştirel düşüncüyü ortaya koyar.

HONF’un – teknolojik bir modelle heykel enstalasyonu arasında bir yerde duran – işi, yine aynı meydanda, *Şato [El Castillo]* (2007) adlı işin arka tarafında, daha çok şehircilik ve yaşam pratiklerine dair tarihsel işlerle çevrili olacak şekilde yerleştirildi. Proje bitkilerin seslerini hiç beklenmedik bir biçimde algılanır hâle getirerek, medeniyetle doğanın kaçınılmaz beraberliğinin de altını çizdi.



Nil Yalter & Judy Blum,
Paris Işık Şehri [Paris Ville Lumière], 1974
Paris City of Light [Paris Ville Lumière], 1974

İkinci ve üçüncü meydan arasındaki cadde ve yan sokaklarda, Yto Barrada,

and political coordinates that they were caught up in. With sewn (a gender-associated act) photographs and drawings on textiles in a collagelike organisation combined with handwritten texts, the form of the work reflects the hybrid and eclectic experience of the city, referring to the unauthorised banners hung illegally in cities and alluding to the aesthetics of contemporary fanzines. For instance in the fourth-district pane (Notredame, Chatelet, B.H.V. Department of Police), they included the photographs and drawings of the construction site of the Centre Pompidou and named the Beaubourg area as ‘The Big Hole of Culture’, whereas in the pane of the 18th district, Pigalle, they interpreted the area as a place where women’s bodies become the site of spectacle and exploitation. The Provo posters, on the other hand, were intended and produced for city walls, carrying unique graphic and visual articulations. The multilingual visual language of the posters reflects the styles of multiple authors, artists, and designers, presenting polyphony in form and message. The nonviolent agenda of Provo was processed in humorous and poetic activism informed by the avant-garde forms of performance and happenings of the 1960s while voicing a variety of issues related to capitalism, society, and the city, such as overconsumption, urban transformation, motorized city traffic, and even smoking. Seemingly unrelated in form and purpose, both projects highlighted how cities are designed to accommodate a specific type of society and devised critical reflections on ideological living practices forced on residents/ citizens.

Facing the back of *The Castle [El Castillo]* (2007), in the square surrounded mostly by historical projects on urbanism and living practices, the work of HONF—somewhere between a technological model and a sculptural installation—stood in the middle to remind us of the inevitable unity between civilisation and nature, making the voice of the plants unexpectedly perceptible.

The avenues and side streets between the second and third squares hosted projects by Yto Barrada, Rob Johannesma, Alice Creischer & Andreas Siekmann, Anca Benera & Arnold Estefan, Carla Filipe, Hito



Provo, Posterler, 1965-1967 Posters, 1965-1967

Rob Johannesma, Alice Creischer ve Andreas Siekmann, Anca Benera ve Arnold Estefan, Carla Filipe, Hito Steyerl, Mika Rottenberg, Claire Pentecost ve Guillaume Bijl'e ait işlere yer verildi. İnsan, Spitsbergen'deki (Norveç) Küresel



Alice Creischer & Andreas Siekmann, *Yırtıcı Hayvanların Midesinde*, 2012/2013 *In the Stomach of the Predators*, 2012/2013

Tohum Bankası'yla Benin'deki Millenium Challenge Şirketi ve İstanbul'daki TOKİ arasında nasıl bir ilişki olduğunu merak edebilir. Küresel kapitalizmin saldırgan ataklarının aracı olmaktan başka tek ortak noktaları Alice Creischer ve Andreas Siekmann'ın "sessiz filmi" *Yırtıcı Hayvanların Midesinde*'nin (2012-2013) buralarda çekilmiş olması. Filmde, Brecht-vari bir kurguyla, yüzlerinde vahşi hayvan maskeleri ve üzerlerinde grafik bir açıklıkla tasarlanmış sıfırlar, çanta, zincir, bıçak gibi sembolik giysi ve nesneler bulunan kahramanlar bir yerden diğerine gidiyor ve sonunda İstanbul'daki antik Hipodrom meydanında – Bizans döneminde şehrin spor ve sosyalleşme merkezi –, üzerinde "kimsenin mülkiyeti değil" anlamına gelen Latince "res nullius" yazan bir dikili taşın önünde durarak, belki de müşterek mülkiyet kabul edilen her şeyin bugün saldırı altında olduğuna işaret ediyorlardı. Öte yandan, Anca Benera ve Arnold Estefan, *Eşit Uzaklık İlkesi* (2012-devam etmekte) adlı işlerinde, Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Romanya ve Ukrayna arasında küçük kayalık bir adanın – Yılan Adası'nın – mülkiyeti konusunda çıkan tarihsel çatışma ve sonrasındaki uluslararası kurum ve çokuluslu şirketlerin ekonomik çıkarlarına dayanan müdahalelerini öne çıkarırlar. Bu iki proje küresel ve uluslararası sorunları ele alırken, Carla Filipe'nin bu mekândaki iki işi, bulunduğu mahallenin soylulaştırma sürecinde ayakta kalmaya çalışan Moreria da Costa adlı sahaf dükkânının bir portresini çizen

Steyerl, Mika Rottenberg, Claire Pentecost, and Guillaume Bijl. One might ask what the relationship is between the Global Seed Vault in Spitsbergen, Norway, the Millenium Challenge Corporation at Benin, and the TOKİ in Istanbul. They have no connection other than being instruments of the aggressive assault of global capitalism, and also sites in the 'silent' film *In the Stomach of the Predators* (2012-2013) by Creischer and Siekmann. In a Brechtian setting with wild-animal masks and graphically designed emblematic costumes, the protagonists move from one place to another, and finally end up at the ancient Hippodrome in Istanbul—a sporting and social centre in the Byzantine Constantinople—in front of the obelisk with the Latin phrase *res nullius*, meaning 'nobody's property', insinuating that what is considered common property is now under global attack. In *The Equitable Principle* (2012–ongoing), on the other hand, Benera and Estefan brought forth the historic territorial dispute between Romania and the Ukraine over a small rocky island—the Snake Island—after the dissolution of the Soviet Union and the ensuing intervention of



Anca Benera & Arnold Estefan, *Eşit Uzaklık İlkesi*, 2012–devam etmekte *The Equitable Principle*, 2012–ongoing

international agencies and multinational companies due to economic interests. While the two projects deal with global and international issues, Carla Filipe's *If there is no culture there is nothing* [*Se não há cultura, não há nada*] (2011-2013), a portrait of Moreira da Costa bookstore, which is under pressure to survive against gentrification in the neighbourhood, and *Rorschach Installation* [*Instalação Rorschach*] (2011-2013), a presentation of antique books from this bookstore eaten up by book insects and worms, focus on the cultural impact of the global financial crisis at the local level, reminding us that

Kültür yoksa hiçbir şey olmaz [Se não há cultura, não há nada] (2011-2013), ve aynı sahaftan alınan, kurt ve böcekler tarafından yenmiş antika kitapları sergilediği duvar yerleştirmesi *Rorschach Enstalasyonu* [Instalação Rorschach] (2011-2013), küresel mali krizin yerel ölçekte kültür üzerindeki etkisine odaklanarak, yüzüstü bırakıldığı takdirde kültürün zamanla çözülüp dağılacığını ve doğa tarafından ele geçirileceğini öne sürer.

Sürekli bir akış ve dolaşım içindeki görsel unsurların bolluk çağında Rob Johannesma bunlara yenilerini eklemektense – küresel mali krizin başladığı tarih olan – 2008 yılından bu yana farklı mecralardan topladığı mevcut görsel parçaları yeniden seçmeyi, yeniden kadrajlamayı ve yeniden düzenlemeyi tercih



Rob Johannesma, *Zaman Lekeleri*, 2013 *Spots of Time*, 2013

ediyor. Sanatçının *Zaman Lekeleri* (2013) başlıklı yapıtı bilinçaltı ideolojik katmanları açan ve onlara tekrar yeni anlamlar ve yenilenmiş bir bakış açısı yükleyen çok kanallı dijital bir slayt gösterisi. Benzer şekilde, 70'li yılların ünlü sloganını yeniden

formüle eden .-_-., *.başka bir internet mümkün!_*, (2010) adlı projeksiyonunda bizi sosyal medya ve internet ile ilişkili farklı düşünmeye teşvik ederken, aynı zamanda bu mecraların bugünün toplumları ve kolektif eylemlerin organizasyonu açısından önemli rolünü de vurgular. Üçüncü meydana çıkan yan sokaklar ve caddelerde ise David Moreno, İnci Eviner, İpek Duben, Ádám Kokesch ve Shahzia Sikander'in işlerine yer verildi.

Üçüncü meydan, kamusal alandaki alışlagelmiş sanat eserlerinin algılanışına meydan okuyan ve anıt kavramını yeniden ele alarak sorunsallaştıran – ikonik tarihi örnekler de dahil olmak üzere – anlık performatif eylem ve projelere ayrıldı.¹¹ Bu meydanda kamusal alandaki sanat projelerinin veya anıtların, yarattıkları geçici ekonomik canlanmadan kentsel yenilemeye, şehrin markalaştırılmasından farklı kamularla ilişkilerine kadar değişebilen tartışmalı rolleri de dahil olmak üzere neden oldukları etkileri sorgulayan birkaç projeye yer verildi.

if culture is abandoned, it will gradually disintegrate and be overpowered by nature.

In the age of abundance of visuals in constant flux and circulation, Rob Johannesma, instead of creating new images, preferred to reselect, reframe, and recompose the already-existing ones that he has been collecting since 2008—the date that marked the turn of the global financial crisis—from diverse media in *Spots of Time* (2013), a multichannel digital slideshow, to unfold the subliminal ideological layers and reload them with new meanings and a renewed perception. Similarly, by rephrasing the 1970s motto for the Internet, *.another internet is possible!_* (2009), a projection by .-_-., encourages us to think differently about social media and the Internet while emphasising their eminent role in today's society and the organisation of collective action. In the side streets and avenues, there were the works by David Moreno, İnci Eviner, İpek Duben, Ádám Kokesch, and Shahzia Sikander leading up to the third square.

The **third square** was reserved for the documentation of temporary, performative, and ephemeral actions and projects, including iconic historic examples, that challenge the conception of conventional works of art in the public domain and revisit and problematise the concept of monument/memorial.¹¹ In this square were several projects questioning the impact of art projects in the public domain or monuments/memorials, including their debated role—ranging from causing temporary economic revival or urban regeneration to city branding—and their relation with diverse publics.

Diagonally in the middle of the square stood the nine-meter-long MDF panel *Timeline: Work in Public Space* (2012) by Thomas Hirschhorn. The 'timeline' consists of a collage of documents, texts, and images of a selection of the artist's previous projects and 'monuments' in public spaces such as the ones on Bataille, Spinoza, and Deleuze that he realised in collaboration with migrant communities.



Thomas Hirschhorn, *Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt*, 2012
Timeline: Work in Public Space, 2012

Meydanı ortasından diyagonal kesen 9 metre enindeki MDF panel Thomas Hirschhorn'un *Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt* (2012) başlıklı işine aitti. *Zaman Çizelgesi* sanatçının Bataille, Spinoza ve Deleuze'e ithafen kamusal alanlarda göçmen toplulukları ile yaptığı "anıtlar" gibi daha önceki bazı seçme işlerinden alınmış belge, metin ve görsel parçalardan oluşan bir kolaj niteliğindedir. Çok miktarda karton ve işlenmemiş ahşabın koli bantlarıyla sarılması eyleminin yansıttığı belirgin fiziksel enerji, sıkışma ve gerilim hissini taşıyan "anıtları" aracılığıyla Hirschhorn, anıtların alışıldık görsel dilini tersine çevirir; bu yapıtlar ne görkemli ya da anıtsal ne de tamamlanmıştır. Geleneksel anıtların izleyicide yarattığı dondurulmuş sosyal alan ve hiyerarşik mesafe duygusuna karşı Hirschhorn'un ürettikleri, insanların içinde ve çevresinde toplandıkları birer sosyal merkez işlevi görür. Sanatçının tipik işlerine nazaran daha mütevazı bir görünürlük iddiasında olmasına karşın *Zaman Çizelgesi*, bulunduğu meydanda devam eden kamusal alanda sanat tartışmasına yaptığı katkının yanı sıra, alanın merkez aksına oturarak anıtsal bir etki de yarattı.



Akademia Ruchu / Wojciech Krukowski, *Tökezleme I* [Potknięcie I], 1977
Stumble I [Potknięcie I], 1977

Akademia Ruchu'nun (Hareket Akademisi) kamusal alanda günlük hayata müdahale eden erken dönem "gerilla tipi" siyasi eylemlerini belgeleyen videoları, Jiří Kovanda'nın beklenmedik karşılaşmaların ve sözel olmayan iletişimin kapılarını açan, mütevazı samimi eylemleriyle birlikte, meydanı çevreleyen güncel projelerin arasında sergilendi.

Akademia Ruchu'nun *Tökezleme I*

[*Potknięcie I*] (1977) ve *Tökezleme II* [Potknięcie II] (1977) filmlerinde kolektif üyeleri Polonya'nın farklı şehirlerindeki kalabalık meydanlarda düzenli aralıklarla bir tökezleme mizansenini gerçekleştiriyordu. Jiří Kovanda'nın 3 Eylül 1977 tarihinde Prag'daki Wenceslas Meydanı'nda sergilediği *İsimsiz* (Yürüyen Merdiven) adlı performansında ise, sanatçı yürüyen bir merdivende geriye dönerek arkasında duran kişinin gözlerine uzun uzun bakmıştı. Benzer şekilde *Tiyatro* (1976) adlı performansında sanatçı hiç de teatral olmayan bir eylem gerçekleştiriyor, Prag'daki Ulusal Müze'nin tam önünde durup şöyle diyordu: "Yazılı bir senaryoyu harfiyen yerine getiriyorum. Hareket ve mimiklerim gelen geçen bir performans izlediğini"

Through his 'monuments', with their physically evident energy, urgency, and tension reflected in the action of wrapping large amounts of cardboard and unprocessed wood with duct tape, Hirschhorn reverses the usual visual language of monuments. They are neither grandiose nor monumental nor complete. Against the frozen social space and hierarchical distance that the traditional monuments generate in regard to their relation to the audience, the ones Hirschhorn produced function as social hubs that people gather in and around. In contrast to its humble claim of visibility in comparison with his typical works, the *Timeline* had a monumental impact on the space, occupying the central axis along with its contribution to the discussion about the art in the public domain around the square.

Juxtaposed with current projects around the square were documentations of early guerrilla-type political actions by Akademia Ruchu (Academy of Movement) that disrupt the routine of daily life in public space, together with Jiří Kovanda's modest intimate actions that open the possibility of unexpected encounters and nonverbal communication. In *Stumble I* [Potknięcie I] and *Stumble II* [Potknięcie II] (both 1977) by the Akademia Ruchu, the members of the collective stumble at regular intervals at the same spots in crowded public spaces in different cities in Poland. Kovanda performed *Untitled (Escalator)* on September 3, 1977 at Wenceslas Square in Prague, where he took an escalator and then turned around and looked into the eyes of the person who stood behind him. Similarly, in *Theater* (1976), he performed a non-theatrical act by standing in front of



Jiří Kovanda *İsimsiz* (Yürüyen Merdiven), 3 Eylül 1977
Untitled (Escalator), September 3, 1977

the National Museum in Prague and declaring that he followed 'a previously written script to the letter. Gestures and movements have been selected so that passersby will not suspect that they are watching a "performance".' Considering that such actions took place in the over-controlled public spaces of Soviet

Czechoslovakia and Poland, they had strong political implications. Mierle Laderman Ukeles's pioneering performative maintenance- art projects were

aklına bile getirmeyeceği şekilde seçilmiştir.” Bu eylemlerin Sovyet etkisindeki Çekoslovakya ve Polonya’nın fazlasıyla kontrol altındaki kamusal alanlarında gerçekleştirildiği göz önüne alındığında, son derece güçlü siyasi imalar içerdikleri açıktır. Ayrıca, Mierle Laderman Ukeles’in öncü niteliğindeki performatif bakım sanatı projeleri Amal Kenawy’nin gündelik işçilerle gerçekleştirdiği, polis nezaretinde sonlanan cüretkâr performansıyla yan yana yerleştirildi.

Gonzalo Lebrija, Santiago Sierra ile Wouter Osterholt ve Elke Uitentuis imzalı projeler kamusal kentsel alanlardaki anıtların varlık nedenlerini sorgularken, bunların yukarıdan aşağıya yapılanan ideolojik doğalarını da ortaya koydu. Santiago Sierra’nın *Kavramsal Anıt’ı* (2012-13) Almanya’da Leipzig Özgürlük ve Birlik Anıtı için düzenlenen tasarım yarışmasına gönderdiği proje teklifinin 13. İstanbul Bienali için yaptığı bir uyarlamasıdır. Sanatçı bu uyarlama ile dünyanın herhangi bir kentinde gerçekleştirilebilecek anıt fikrini radikal bir yapı sökümüne uğrattır. Öte yandan Gonzalo Lebrija ile Wouter Osterholt ve Elke Uitentuis’un önerileri iki spesifik yerel durumla, Meksika’nın Guadalajara ve Türkiye’nin Ermenistan sınırındaki Kars şehirleriyle ilişkilidir.

Sierra yazdığı “manifesto”da, anıtın cisimsizleştirilmesinden başlayarak, Wilhelm Leuschner Meydanı’nın halkın otoritesi dışında hiçbir otoritenin tanınmayacağı, yasalardan bağımsız bir alan olarak ilan edilmesini

öneriyordu. Daha ötesi manifestoda, anıtın inşası için ayrılan paranın – 6.5 milyon Avro – nerede kullanılacağına Leipzig halkının özgürce karar vermesini savunuyordu. Kamusal alanlardaki



Jorge Galindo & Santiago Sierra, *Los Encargados*, 2012 *Los Encargados*, 2012



Santiago Sierra, *Kavramsal Anıt*, 2012
Conceptual Monument, 2012

FULYA ERDEMCI



Santiago Sierra, *Kavramsal Anıt*, 2012
Conceptual Monument, 2012

cities: Guadalajara in Mexico, and Kars, which is a border city between Turkey and Armenia.

Starting from dematerialising the monument, Sierra proposed in his ‘manifesto’ that Wilhelm Leuschner Square would be declared an extraterritorial area where no authority, except the authority of the people, would be valid. Furthermore, the manifesto asserted that the people of Leipzig would decide freely the use of the money (6.5 million Euros) allocated for the construction of the monument. Very conscious of the fact that monuments/memorials and art projects in public spaces are used as pretexts for urban regeneration and gentrification by authorities, in the appendix Sierra specifically mentions that the square would not be modified architecturally, as the ‘conceptual monument’ is aimed at creating a social reality. Sierra’s collaborative video with Jorge Galindo, *Los Encargados* (2012), on the other hand, can be regarded as an anti-memorial/anti-monument for the rulers of Spain, disgracing their governance through a procession of seven cars that recalls a funeral, each carrying a giant upside-down portrait of the prime ministers after Franco together with that of the king on Madrid’s main street, Grand Via.

Gonzalo Lebrija’s tiny sculpture of a solitary man in deep pathos, *Lamento*

anıtlar ve sanat projelerinin yetkililer tarafından kentsel dönüşüm ve soylulaştırma için bir mazeret olarak kullanıldığının bilincinde olarak, Sierra ek bölümünde, meydana hiçbir mimari müdahalede bulunulmayacağını, zira “kavramsal anıt”ın toplumsal bir gerçeklik yaratmayı hedeflediğini özellikle vurguluyordu. Öte yandan, Sierra’nın Jorge Galindo ile gerçekleştirdiği *Los Encargados* (2012) videosu, İspanya’nın yöneticilerine itham niteliğinde bir karşı-anıt olarak okunabilir. Video bir cenaze alayını andıran yedi arabanın, üzerlerinde Franco’dan sonra gelen bütün başbakanların ve İspanya Kralı’nın baş aşağı asılmış portreleriyle, Madrid’in ana caddesi Grand Via’dan geçişini gösterir.

Gonzalo Lebrija’nın derin bir keder içindeki yalnız bir adamı betimleyen küçük heykeli *Lamento* (2007) başlangıçta, kentin tarihini, kültürünü ve yaşam biçimini hiçe sayan bir modernleştirme sürecine maruz kalan Guadalajara şehri için yas tutan, büyük boyutlarda bir anıt heykel olarak planlanmıştı. Sanatçı çalışmasına kaynak yaratmak amacıyla, satılmak üzere heykelin bir dizi küçük boy edisyonlarını üretti. Ne var ki zaman içinde Lebrija, figürün dev boyutlardaki beyaz kütlesinin, karşı durduğu yeni yapılmış çirkin bina yığınlarına benzeyeceğini düşünerek fikrini değiştirdi ve bu projeyi iptal etti. Ancak figürün küçük versiyonları sergilendikleri her şehir için yas tutmaya devam ederken neo-liberal kent politikalarının ürettiği suçlar karşısında tek tek vatandaşların içine düştüğü aczi de akla getirir.

Wouter Osterholt ve Elke Uitentuis’un *İnsanlık Anıtı - Yardım Eden Eller* (2011-2013) projesi, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın Ermenistan sınırındaki Kars şehrinde inşa edilen heykeltraş Mehmet Aksoy’un *İnsanlık Anıtı*’nı “ucube” olarak nitelendirmesi ve yıkımı için talimat vermesi sonrası ortaya çıkan tartışmalara odaklanıyordu. Sanatçı ikili 2011 yılında bir misafir sanatçı programı için İstanbul’dayken kendilerini bu hararetli tartışmaların



Wouter Osterholt & Elke Uitentuis, *İnsanlık Anıtı – Yardım Eden Eller*, 2011/2013
Monument to Humanity – Helping Hands, 2011/2013

(2007), was initially planned as a large-scale public sculpture mourning the city of Guadalajara, which has been under severe urban regeneration that has largely ignored its history, culture, and life. In order to raise funds for this project, the artist began to make smaller copies of it for sale. However, in due course, Lebrija changed his mind, since the giant white mass of the figure would add to the ugly piles of newly developed buildings he wished to challenge through the work. Thus, he cancelled the project itself, but the smaller versions continue to lament for each city they are presented in, implying the impotence of individual citizens against the crimes of neoliberal urban policies.



Gonzalo Lebrija, *Lamento*, 2007 *Lamento*, 2007

Monument to Humanity—Helping Hands (2011–2013) by Wouter Osterholt and Elke Uitentuis focuses on the public debate that arose after the Turkish Prime Minister Recep Tayyip Erdoğan called the *Humanity Monument* by the sculptor Mehmet Aksoy in Kars a ‘freak’ and ordered its demolition. When the artist duo were in a residency program in Istanbul in 2011, they found themselves in the middle of intense discussions: on the one hand, the order to demolish the monument created heated reactions, as it was clearly anti-democratic; on the other, it was supported by some intelligentsia, as they regarded this ‘peace’ monument a cover-up of the deep-rooted Turkish-Armenian conflict.

When the monument was demolished, there was only one hand waiting to be installed. The artist duo made a small replica of the hand and wheeled it on a cart in the streets of Istanbul asking the opinions of people they encountered and requesting that they express their thoughts and feelings on this situation with hand gestures, which the artists took molds of and cast afterward. They interviewed more than 120 people, and the casted hands became an alternative monument to humanity temporarily installed on a hillside in Kars in 2011, expressing the feelings of the people rather than the ideology of the state.

Departing from Chantal Mouffe’s definition of critical art, we can claim that the *raison d’être* of works of art in the public domain is to open up implicit social and political conflicts to debate. However, at the same time, public monuments can be taken as artistic-political structures that permanently impose official ideology on urban public places—in this sense not opening,

ortasında bulmuşlardı: Bir yandan heykelin başbakanın emriyle yıkılması açıkça antidemokratik bir uygulama olarak sert tepkilere yol açarken, diğer yandan bu “barış” anıtını kökeni çok eskiye dayanan Türk-Ermeni ihtilafını örtbas etmeye yönelik bir çaba diye nitelendirdikleri için yıkımı destekleyen bir aydın kesimi de mevcuttu.

Yıkılmadan önce anıt neredeyse tamamlanmış, yerleştirilmesi gereken sadece tek bir el kalmıştı. Sanatçılar bu elin küçük boyutlu bir replikasını yaptılar; bunu bir el arabası üstünde İstanbul sokaklarında dolaştırarak insanlara anıtlarla ve anıtların başına gelenlerle ilgili görüşlerini sorarak, duygu ve düşüncelerini el hareketleriyle anlatmalarını istediler. Görüştikleri 120’den fazla kişinin el hareketlerinin kalıbını çıkaran sanatçılar, yine 2011 yılında bu el heykellerini Kars’taki bir tepeye geçici olarak yerleştirerek, devlet ideolojisini değil insanların duygularını ifade eden alternatif bir insanlık anıtı meydana getirdiler.

Chantal Mouffe’nin eleştirel sanat tanımından yola çıkarak, kamusal alandaki sanat eserlerinin varoluş nedeninin, örtük toplumsal ve siyasi ihtilafları tartışmaya açmak olduğunu öne sürebiliriz. Ancak, kamusal anıtlar aynı zamanda resmi ideolojiyi kamusal kentsel alanlara kalıcı olarak dayatan sanatsal-siyasi yapılar olarak da görülebilir ve bu bağlamda var olan veya gizlenen ihtilafları açmak bir yana, üzerini örterler. Bu açıdan bakıldığında Mehmet Aksoy’un *İnsanlık Anıtı*’nın yıkılması, belki de varlığının yaratacağından daha kayda değer bir kamusal tartışmaya neden oldu. Bu olayın etrafında gelişen ve kutuplaşan tartışmalar, belki de sanatçıların daha tarafsız, dışarıdan bakan perspektifleri/mesafesi sayesinde yeniden açılabilirdi.

Rietveld Landscape’in, Taksim Meydanı’ndaki, durumu tartışmalı Atatürk Kültür Merkezi’nin belirsiz geleceğine dikkat çekmek üzere tasarladığı *Yoğun Bakım* adlı ışık yerleştirilmesi gerçekleştirilemedi, ancak bir iç mekân enstalasyonuna dönüştürüldü. Orijinal işin ana fikri binaya belirli kriz anları da yaşatarak “nefes aldirmek”, böylelikle AKM’nin, belirsiz “arada kalmış” durumuna dikkat çekmekti: Bina hâlâ sağ mıydı yoksa ölmekte miydi? Bu, bienal yönetimi tarafından Kültür Bakanlığı’na izin başvurusu yapılan ilk projelerden biri olmasına karşın, binanın aslında yıkılmakta olduğunu ancak Gezi işgali sırasında öğrenebildik.

Yine üçüncü meydanda yer alan iki önemli iş, Nathan Coley’in *Yabancıların Toplanması* (2007) ve David Moreno’nun *Sessizlik* çalışması iki uç öneride

but rather covering up, existing or hidden conflicts. From this point of view, perhaps the demolition of Mehmet Aksoy’s *Monument to Humanity* created a more significant public debate than its presence did. The polarised discussion around this event could be reopened through the more impartial outsider perspective/distance of the artist duo.

The light installation *Intensive Care* by Rietveld Landscape, designed to mark the obscure future of the contested Atatürk Cultural Centre at Taksim Square, couldn’t be realised. But it was transformed into an interior installation. The idea was to make the building ‘breathe’ with certain moments of crisis to signify its precarious ‘in-between’ situation: whether the building is still alive or if it is dying. Although this was one of the earliest projects for which the biennial applied to the Ministry of Culture for permission, only during the Gezi occupation were we able to learn that the building was actually under demolition.

In this square, there were two other prominent works: Nathan Coley’s *Gathering of Strangers* (2007) and David Moreno’s *Silence* (1995–2012).

They proposed two extremes: speaking out loud and listening. What brings together people who are not ostensibly related? It may be belief, worldview, opinion, interest, politics, anger, or pathos. But what type of congregation does Coley’s work suggest? It can be perceived as a reference to the present framework of ongoing protests and social movements around the globe, or, in the exhibition context, to people congregated around art. Considering the rainbow colour scale of the lightbulbs that form the text, the work evokes the assembly of a multiplicity of people, different worlds, even contrasting ones, in a collective action such as the ones during the opening days of the biennial: the stairs in the street near the Antrepos were painted in rainbow colours, but re-coated to grey by city authorities,



Rietveld Landscape, *Yoğun Bakım*, öneri 29 Mart 2013
Intensive Care, proposal March 29, 2013



Ali Kazma, 7 Haziran 2013 7 June 2013

bulunuyorlardı: Yüksek sesle konuşmak ve dinlemek. Aralarında başka hiçbir ilişki olmayan insanları bir araya ne getirir? Bu bir inanç, dünya görüşü, fikir, ilgi alanı, siyaset, öfke ya da pathos (acıma/merhamet) olabilir. Peki ama Coley’in yapıtı sergi ve İstanbul bağlamında



Nathan Coley, *Yabancıların Toplanması*, 2007 *Gathering Of Strangers*, 2007

nasıl bir toplanma öneriyordu? Küresel olarak süregelen protestoların ve toplumsal hareketlerin bugünkü çerçevesinden bakıldığında, enstalasyon bu mücadelelere bir gönderme olarak da okunabilir, ama sergi bağlamında konuşursak, sanatın etrafında toplanan insanlara işaret ediyordu. Metni oluşturan ampullerin gökkuşağı renk skalası ise, çok çeşitli insan topluluklarının, farklı hatta birbiriyle çelişen dünyaların, kolektif bir eylemde buluşmasını akla getirir. Tıpkı bienalin açıldığı ilk günlerde Antrepoları yakın bir sokağın merdivenlerinin gökkuşağı renklerinde boyanması gibi. Ancak merdivenler belediye yetkilileri tarafından tekrar gri boyayla sıvandığı ve bu olay üzerine bu renkli eylem ülke genelinde bir protesto yöntemine dönüştü.

John Cage’in izleyiciye (müzik yerine) sessizliğin sesini ve çevresel sesleri dinlettiği ünlü 4’33” sessizlik performansına gönderme yapan David Moreno’nun *Sessizlik* (1995-2012) adlı yapıtı artık konuşmayanları bile dinlemeyi önerir. Maddesellik ve



Fındıklı’dan Cihangir’e çıkan merdivenler, 2013
Stairs from Fındıklı to Cihangir, 2013

ses ilişkisi üzerine çalışan Moreno, ölmüş filozofların, yazarların, bestecilerin ve benzeri yaratıcı kişilerin Ernst Benkard’ın 1927 tarihli kitabında bir araya getirilen mask fotoğraflarına – megafon misali – kâğıttan koniler ilâştirerek sessizliği somutlaştırır, hatta şiddetlendirir. Daha da ötesi eser, ortada tanımlanabilir bir ses veya konuşma duyulmasa bile dinleme eyleminin önemini vurgular. *Yabancıların Toplanması*’nın aksine, kişinin kendisini, henüz algılanır halde olmasa bile, “başka türlü”ye açabilmesi için yalnız bir eylem önerir.

FULYA ERDEMCI

and the action became a method of protest all over the country. In reference to the 4’33” performance of silence by John Cage, at which he had audiences listen to the sound of silence and random environmental noises, *Silence* (1995–2012) by David Moreno suggests listening even to those who do not speak any more. Focusing on the relation of materiality and sound, Moreno solidifies, and even amplifies, silence through his installation consisting of paper horns resembling megaphones attached to photographs of masks of dead thinkers, writers, composers, et cetera, compiled in a book by Ernst Benkard in 1927. The work also emphasises the importance of the act of listening even when there is no recognisable speech or sound to hear. As opposed to *Gathering of Strangers*, it proposes rather a solitary act in order to open oneself up to the ‘otherwise’, even though in the moment it may be imperceptible.



David Moreno, *Sessizlik*, 1995–2012 *Silence*, 1995–2012

At the end of exhibition in Antrepo no.3, the very first work at the start of the exhibition hall, Lutz Bacher’s *The Celestial Handbook* (2011), pages from a book compiled by the famous amateur astronomer Robert Burnham Jr., and the very last one by Nicholas Mangan, *A World Undone* (2012), a film of earth dusts, brought together the earth and the celestial, the world and the universe. In Mangan’s work, the dust and particles of the oldest geological material found in Jackhills, Western Australia, in 2003 are filmed in motion in space. Watching the film, it is difficult to assess if we are witnessing a meteorite shower, a primordial moment of the birth of a star, or earth dust flying in the air. *The Celestial Handbook* (2011) is a work consisting of a selection of 85 photographs of celestial objects—astronomical systems, planets, stars, meteorites—out of the 7,000 photographs from a 2,138-page book in three volumes. While the vigour of work of collecting and cataloguing this vast material inspires us, the enjoyable uneven amateur language employed in the descriptions of the photographs surfaces the refreshing spirit of amateurship as opposed to professionalism. A selection of these

KÜRATÖRÜN METNİ / CURATOR’S TEXT

Antrepo no.3'teki serginin sonunda, sergi salonunun hemen girişinde yer alan ilk iş Lutz Bacher'ın ünlü amatör astronom Robert Burnham Jr.'ın derlediği kitaptan bir seçkiden oluşan *Gökyüzünün El Kitabı* (2011) ile en sondaki iş, Nicholas Mangan'ın havaya karışan jeolojik tozları görüntülediği *Çivisi Çıkmış Dünya* (2012) başlıklı filmi karşılaşılarak, dünyevi ve göksel olanı, dünya ile evreni bir araya getirdi. Mangan'ın işinde, Batı Avustralya'nın Jack Hills bölgesinde 2003 yılında bulunan dünyanın en eski jeolojik kalıntılarından toz ve partiküller hâlinde boşluğa karışması gösterilir. Bu yüzden filmi izlerken görüntülerin bir meteor yağmurunu mu, bir yıldızın doğuşunun ilk anını mı gösterdiğini, yoksa havada uçan tozlar mı olduğunu anlamak kolay değil. *Gökyüzünün El Kitabı* (2011) ise, toplam üç cilt ve 2138 sayfalık bir kitabın 7 bin fotoğrafı arasından seçilen, – astronomik sistemler, gezegenler, yıldızlar, meteorlar gibi – göksel objelere ait 85 fotoğraf ve tanımlamadan oluşur. Bu kadar yüklü bir malzemeyi toplamak ve kataloglamak için gösterilen gayret etkileyici. Ama daha etkileyici olan, fotoğrafların açıklamalarında kullanılan, eğlenceli, değişken ve amatör dilin, profesyonelliğe karşı amatörlüğün tazeleyici doğasını ortaya çıkarması. Bu fotoğraflardan oluşan bir seçki bienalin bütün mekânlarında sergilenerek, tıpkı tekrar eden bir koro işlevi gördü. Bir yandan bienal mekânlarını birbirine bağlarken, diğer taraftan sergiye ve bugüne evrensel bir perspektif kazandırdı.



Lutz Bacher, *Gökyüzünün El Kitabı*, 2011
The Celestial Handbook, 2011



Nicholas Mangan, *Çivisi Çıkmış Dünya*, 2012 A World Undone, 2012

photographs was displayed throughout all the venues of the biennial, like a chorus, connecting them while giving a universal perspective to the exhibition and the present day.

The Galata Greek Primary School

Because of its former function as an educational institution, the Galata Greek Primary School hosted mostly site-specific and context-responsive projects, questioning issues related to education as a top-down system (control and discipline) and learning as a ground-up act, with the backdrop of the concepts of civilisation and barbarity, subjectivity and system, utopia and dystopia. The meeting hall located at the ground floor hosted the ongoing performative project by İnci Eviner, the *Co-action Device: A Study*, (2013) a ground-up learning device exploring how art can be a tool in learning processes, and by and large in sociopolitical change. With the participation of 40 young artists, actors, writers, performers, and students,¹² after more than a month of workshops prior to the opening, the group developed ideas and methods of working together and collective decision making. Continuously open to the gaze of the audience, they practised scripted and impromptu actions and performances situated in between the surrealist theatre, studio workshops, and rehearsals during the course of the exhibition.¹³ The activities could be watched from the galleries upstairs, providing a panoptical view for the audiences, where Rosella Biscotti's sculptural

Galata Rum İlköğretim Okulu

Eskiden bir eğitim kurumu olması dolayısıyla Galata Rum İlköğretim Okulu'nda daha çok mekâna-özel ve bağlama-duyarlı yapıtlar sergilendi. Bu yapıtlar, eğitimin yukarıdan aşağıya örgütlenen bir sistem (kontrol ve disiplin), öğrenmenin ise aşağıdan yukarıya bir eylem olmasına ilişkin meseleleri sorguluyordu. Serginin kavramsal zeminini ise, medeniyet ve barbarlık, öznellik ve sistem, ütopya ve distopya oluşturdu. Giriş katında bulunan toplantı salonunda İnci Eviner'in süregelen performatif projesi, sanatın öğrenme sürecinin ve genel anlamda sosyopolitik değişimin bir parçası hâline nasıl getirilebileceğini araştıran, bir şeyi her yönüyle öğrenme cihazı, *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* (2013) yer aldı. Serginin açılışından önce başlayan ve bir aydan uzun süren atölye çalışmalarına 40 genç sanatçı, oyuncu, yazar, performans sanatçısı ve öğrenci¹² katıldı. Grup, birlikte çalışmanın ve kolektif karar almanın yollarını arayarak bu konuda fikirler geliştirdi. Sergi boyunca devam eden performansta grup üyeleri sürekli olarak izleyicinin gözü önünde, gerçeküstücü tiyatrodan stüdyo çalışmalarına ve provalara uzanan bir form çeşitliliğinde önceden yazılmış veya doğaçlama eylem ve performanslar gerçekleştirdi.¹³ Performans salonun üst katında bulunan balkondan



İnci Eviner, *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt*, 2013 Yerleştirme ve canlı performatif araştırma
Co-action Device: A Study, 2013 Installation and performative live research

izlenebiliyor ve izleyiciye panoptik bir bakış açısı sunuyordu. Rossella Biscotti'nin İtalya'nın panoptik planlı ilk hapishanesi olan Santa Stefano hapishanesini ele aldığı heykel yerleştirmesi ve videoları da yine burada sergilendi.

İki kat arasındaki merdivenlerde Wang Qingsong'un nükteli ve ironik fotoğraf serisi *Beni Takip Et* (2003), *Onu Takip Et* (2010) ve *Kendini Takip Et*'e (2013) yer verildi. Sanatçı 1982 yılında Çin Devlet Televizyonu'nda (CCTV) yayınlanmaya başlayan popüler İngilizce dil dersi programına gönderme yaparak modernist ilerleme ve gelişme anlayışlarını eleştirir ve özellikle eğitimin ideolojik bir araç olarak kullanımını sorgular. Aynı

installation and the videos of Santa Stefano prison, the first prison in Italy to be built using a panoptical plan, was also located.



Wang Qingsong, *Beni Takip Et*, 2003 *Follow Me*, 2003

The staircases between the floors were occupied by the overtly witty and ironic photographic series *Follow Me* (2003), *Follow Him* (2010), and *Follow You* (2013) by Wang Qingsong, referring to the popular English-language teaching program introduced by China Central Television (CCTV) in 1982, through which he criticises the modernist idea of progress and development and specifically questions education as an ideological tool. Similarly, Mahir Yavuz and Orkan Telhan's *The Road of Cones: The Eviction of Social Memory* (2013) visually unfolds the culture of data/information emitted through online media in Turkey and how they are used to replace public memory with new narratives to support the ruling class. Toril Johannessen's *Extraordinary Popular Delusions* (2012), a peculiar installation with a video component, put the indisputable certainties of scientific knowledge, the litmus paper of Western civilisation, into question. Subsequently, the offspring of the modernist idea of progress, the utopia, was critically articulated through revisiting the Polish hippy movement by Agnieszka Polska in her film *Hair[Włosy]* (2012).

Erasing the distinction between the camera/director and the event, Jean Rouch's *Mad Masters* [*Les Maîtres Fous*] is the earliest and unique example of Ciné-Ethnography (cinema vérité) that mirrors 'civilisation' from the eye of the colonised and through the bodies of the performers, blurring established distinctions between civilised and barbaric. Similarly, Falke Pisano's *Disordered Bodies Fractured Minds* (*Private M., Patient A. & Traveller H.*) videos and installation read Western history through its

doğrultuda, Mahir Yavuz ve Orkan Telhan'ın *Külahlı Yol: Toplumsal Belleğin Tahliyesi* (2013) Türkiye'de çevrimiçi medyanın ürettiği veri/bilgi kültürünü görselleştirirken, bunun kamusal hafızayı nasıl "imtiyazlı sınıflar" adına yeni söylemlerle değiştirmek için kullanıldığını açmıyordu. Öte yandan Toril Johannessen'in *Olağanüstü Popüler Yanılgılar* (2012) adlı, video unsurunu da içeren sıra dışı yerleştirmesi, bilimsel bilginin tartışmasız kesinliklerini, yani Batı medeniyetinin turnusol kâğıdını sorguya açıyordu. Hemen ardından, Agnieszka Polska'nın *Saç [Włosy]* (2012) adlı, Polonya'daki hippie hareketine yeniden bakan filmiyle ilerlemenin modernist yorumunun bir ürünü olan ütopya eleştiriliyordu.

Jean Rouch'un kamera/yönetmen ile olay arasındaki ayrımı ortadan kaldıran *Çılgın Efendiler [Les Maîtres Fous]* (1955) filmi Etnoğrafik Sinema'nın (cinema verité) en erken ve benzersiz bir örneğidir. Film performansların bedenleri aracılığıyla, "uygarlığı" kolonileştirilenlerin gözünden yansıtarak uygar ve barbar arasındaki yerleşik ayrımları bulanıklaştırır. Benzer şekilde Falke Pisano'nun *Bozulmuş Bedenler Çatlamış Zihinler (Er M., Hasta A. ve*

Gezgin H.) (2012) adlı video yerleştirmesi Batı uygarlığını, bedende bıraktığı etki üzerinden okur. Farklı bir yaklaşımla, Martin Cordiano ve Tomás Espina, *NÜFUZALANI [DOMINIO]*'nda (2011) içindeki bütün nesnelerin kırılıp tekrar birleştirilerek yapıştırıldığı bir oturma odasından oluşan olağanüstü sakinlikteki enstalasyonlarında, düzenin ve sıradan olanın içindeki örtük korku ve travmayı canlandırdılar. Odada her şey yerli yerinde görünse de, seyircinin çatlakları fark ettiği andaki dehşet duygusu, kapitalist sistemdeki gündelik düzenimizin kırılmasını yankıyordu.

Peter Robinson'un soyut heykel yerleştirmesi *Katakulli ve Miras*



Peter Robinson, *Katakulli ve Miras: Yapı ve Öznellik*, 2013
Ruses and Legacies: Structure and Subjectivity, 2013



Martin Cordiano & Tomás Espina, *DOMINIO*, 2011 *DOMINIO*, 2011

impact on the body. In different ways, Martin Cordiano and Tomás Espina envision the terror and trauma of order and the ordinary in their thrillingly calm installation *DOMAIN DOMINIO* (2011), in which every single object

cracked into pieces, then reassembled and glued together. Though at first sight everything seems at peace, the horror of realising the cracks vibrates in our fragile daily order under capitalism.

The abstract sculptural installation *Ruses and Legacies* (2013) by Peter Robinson visualises the dynamics between subjectivity versus structure, individual versus universal, and order versus chaos, with an accent on urban chaos and struggles. While *13 Essential Rules for Understanding the World* (2011), a video by Basim Magdy, portrays the ambiguous, even defeated, position of the individual in today's civilisation through the rules uttered by tulips, the extreme other or outcast without a voice, the *Violent Green* (2013) video by Lâle Muldûr & Kaan Karacehennem & Franz Bodelschwingh incarnated the artistic subjectivity as a 'mischievous' other. On the other hand, Elmgreen and Dragset's *Istanbul Diaries* (2013) delved into the narrow lanes of subjectivity in an exalted moment in the history of Turkey, during the Gezi resistance, a unique civic awakening, by having seven young men from diverse



Basim Magdy, *Dünyayı Anlamak için 13 Temel Kural*, 2011
13 Essential Rules for Understanding the World, 2011

(2013) öznelliğe karşı yapı, bireysele karşı evrensel ve düzene karşı kaos arasındaki dinamikleri, kentsel kargaşa ve mücadeleleri vurgulayarak görsel alana taşıdı. Diğer yandan, Basim Magdy'nin *Dünyayı Anlamak İçin 13 Temel Kural* (2011) videosu bugünün uygarlığında bireyin belirsiz hatta yenik konumunu, lalelerin ağzından, yani en fazla ötekileştirilen, toplum dışına itilen, sesi duyulmayanların dile getirdiği kurallarla betimlerken, Lâle Müldür, Kaan Karacehennem ve Franz von Bodelschwingh'in *Azılı Yeşil* (2013) videosu

sanatsal öznelliği, ele avuca sığmaz bir "öteki" olarak gösterir. Elmgreen & Dragset'in *İstanbul Günlükleri* (2013) ise, Türkiye tarihinin bir dönüm noktasında, benzersiz bir sivil uyanış olan Gezi Direnişi sırasında, çeşitli toplumsal katmanlardan, farklı özgeçmişlere ve cinsel yönelimlere sahip yedi genç erkeği izleyici önünde günlüklerini yazmaları için eski bir sınıfta bir araya getirerek öznelliğin dar sokaklarına dahi yordu.

Okulun çatı katı ve terası kentsel dönüşüm, çoklu kamular ve öz-örgütlenme konularına odaklanan projeler için bir forum alanı olarak tasarlandı. Forum alanının yolu üzerinde Bertille Bak'ın Bangkok'taki sıradışı direniş projesi veya

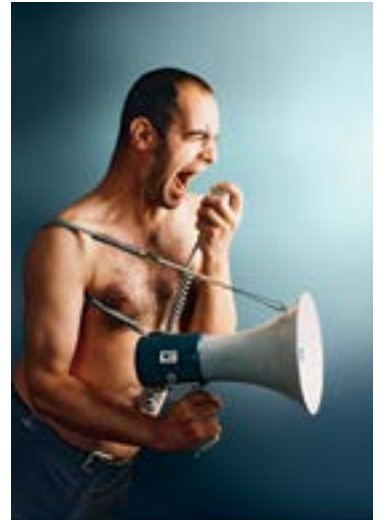
Annika Eriksson'un İstanbul'da devam eden kentsel dönüşümü bir sokak köpeğinin gözünden anlattığı şiirsel videosu gibi soylulaştırma ve kentsel dönüşümle ilgili projelere; Vermeir & Heiremans'ın *Rezidans (öbür dünya üzerine bir bahis)* videosu gibi sanatın soylulaştırma süreçleriyle ilişkisine dikkat çeken işlere yer verildi. Nathan Coley'in duvar yazısı *Bahçemizi Ekip Biçmeliyiz* kapitalizmin hararetini ve hızını düşürmeyi önerirken "çalışma"yı başlı başına etik bir soru olarak ele alarak hâlihazırdaki kent yaşamına bir alternatif önerir. Voltaire'in, yolculuğu Konstantinopolis'de biten *Candide*'i anlattığı eserinin son cümlesi olan bu cümle, "her işte bir hayır vardır" gibi



Elmgreen & Dragset, *İstanbul Günlükleri*, 2013 *İstanbul Diaries*, 2013

social strata, backgrounds, and sexual orientations write their diaries in the presence of audiences in a former classroom.

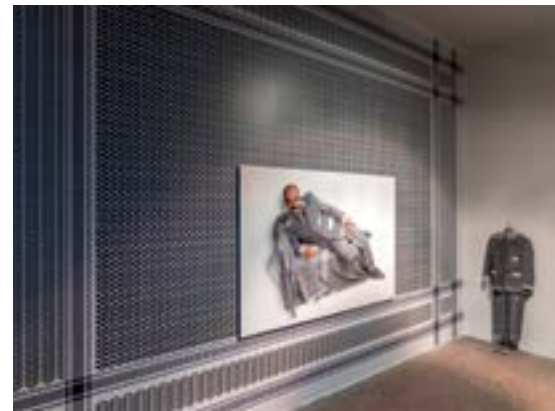
The attic and the terrace of the school were designed to function as a forum space for projects focusing on urban transformation, multiple publics, and self-organisation. En route to the forum area were projects related to gentrification and urban transformation such as Bertille Bak's extraordinary resistance project in Bangkok, or Annika Erikson's poetic video narrating the current process in Istanbul from the eye of a street dog, or *The Residence (a wager for the afterlife)*, a video work by Vermeir and Hiereman about art's relation to gentrification. Nathan Coley's wall text *We Must Cultivate Our Garden* is a proposal to slow down the capitalist heat and pace, as well as an alternative to current urban living, referring to 'work' as an ethical question on its own. It is the last sentence from Voltaire's *Candide* in which the protagonist ends up in Constantinople, referring to the philosophy of a Turkish farmer who devoted himself to the simple work of cultivating his land instead of subscribing to a preconceived optimistic schema of 'all is (designed) for the best'.



Şener Özmen, *İsimsiz*, 2005 *Untitled*, 2005

The forum was introduced by two photographic works in which Şener Özmen uses himself as his own model. His emblematic series of photographs *Untitled* (2005), where he portrays himself as an artist and a citizen questioning the impact of his artistic voice while bringing out the extreme lack of freedom of speech, especially for Kurdish citizens, were originally conceived and displayed in urban public spaces.

In *Optical Propaganda* (2012) he posed lying on a couch like a fashion model with his clothes—a suit, shirt, tie, shoes, and even the couch—made out of Keffiyeh, known as 'Palestinian Scarf', which became the symbol of leftist resistance after Arafat and also refers to the Kurdish movement. The photograph



Şener Özmen, *Optik Propaganda*, 2012 *Optical Propaganda*, 2012

peşin hükümlü iyimser bir şablona umut bağlamak yerine kendini toprağı ekip biçmeye adanmış bir Türk çiftçinin dünya görüşüne gönderme yapar.



Sulukule Platformu, Sulukule'nin adını değiştirebilecekler mi?, Eylül 2013 Can they rename Sulukule?, September 2013

Forum alanı Şener Özmen'in model olarak kendini kullandığı iki fotoğraf işiyle açılıyordu. Kamusal alan için tasarlanmış ve sergilenmiş olan *İsimsiz* (2005) fotoğraf serisi bir sanatçı ve vatandaş olarak kendi sanatsal sesinin etkisini sorgularken, diğer yandan da özellikle Kürt vatandaşların konuşma özgürlüğü üzerindeki yoğun baskıları dile getirir. *Optik Propaganda*'da (2012) sanatçı tamamen poşudan yapılmış bir kıyafetle – takım elbise, gömlek, kravat, ayakkabılar ve hatta koltuğun kendisi – bir koltuğa uzanmış, bir moda fotoğrafındaki model gibi poz verir. Filistin Kurtuluş Örgütü'yle birlikte solcu direnişin simgesi olan ve "Filistin eşarbu" olarak da bilinen poşu aynı zamanda Kürt hareketine işaret eder. Fotoğraf, elde yapılanların aksine bilgisayarda üretilen mükemmel bir poşu deseninden yapılmış duvar kağıdı üzerine asıldı. Sanatçı bu işiyle sadece sol hareketin kapitalist pazarlama ve reklam humması tarafından ele geçirilişine dikkat çekmekle kalmıyor, aynı zamanda Türkiye hükümetiyle PKK arasında süregelen sıcak "barış sürecine" de dokunuyor.

Tavan arasındaki forum alanında çok sayıda proje yer aldı. Alanın merkezinde, Mülksüzleştirme Ağları'nın inşaat şirketleri, medya ve hükümet arasındaki

was mounted on wallpaper of perfect computer-produced Keffiyeh, as opposed to the customary handmade ones. He not only comments on the leftist movements' appropriation of capitalism by marketing and publicity fever, but also the ongoing fashionable 'peace process' between the Turkish government and the PKK.

The forum area in the attic housed several projects, at the centre of which were maps by the Network of Dispossession revealing the connections between developers, media, and government, and Sulukule Platform's timeline, a seven-year-old citizens' initiative formed by artists, designers, and scholars (mostly women) to resist gentrification and the transformation of the Sulukule neighbourhood as well as to empower the Roma community by establishing informal art and music classes for children. Additionally, the space accommodated the *Liliana Maresca Secondary School Project* [*Proyecto Secundario Liliana Maresca*], initiated and run by a group of artists in the deprived Fiorito ghetto in Buenos Aires, and the *Newspaper Reading Club* (Fiona Connor & Michala Paludan), a collective reading exercise intended to bring individual criticism to the news and articles in popular newspapers. Serkan Taycan's *Between Two Seas* (2013) fashioned a route through his act of walking the 66-kilometer-long line almost parallel to the Bosphorus between the Black Sea and the Marmara Sea where Kanal Istanbul, a mega urban transformation project, is planned, with two new cities on the banks to house one million residents each.

Finally, Volkan Aslan's neon sculpture commented on the possible destruction the Olympics could bring to the city. The terrace and the attic also hosted workshops, talks, music performances, and screenings, and it functioned as a social hub for audiences to take a rest with a harbour view of Istanbul.



Serkan Taycan, İki Deniz Arası, 2013 Between Two Seas, 2013

bağlantıları ortaya serdiği ağ haritaları ve Sulukule'nin soylulaştırma ve dönüştürülme sürecine direnmeyi ve çocuklar için müzik ve sanat atölyeleri kurarak Roman topluluğunun güçlendirilmesini amaçlayan sanatçılar, tasarımcılar ve akademisyenlerin kurduğu (çoğu kadın) yedi yıllık bir vatandaş girişimi olan Sulukule Platformu'nun zaman çizelgesi yer alıyordu. Salonda ayrıca Buenos Aires'in en yoksul mahallesi Fiorito'da bir grup sanatçı tarafından kurulan ve sürdürülen *Liliana Maresca Ortaokulu Projesi* [*Proyecto Secundario Liliana Maresca*]; popüler gazetelerdeki haber ve makalelere karşı bireysel eleştiriyi ortaya çıkarmaya yönelik kolektif bir okuma egzersizi olan *Gazete Okuma Kulübü* (Fiona Connor ve Michala Paludan); İstanbul'un içinden geçmekte olduğu kentsel dönüşümün mega projelerinden, iki yakasında birer milyon nüfuslu iki kenti barındırması planlanan Kanal İstanbul'un Karadeniz ile Marmara Denizi arasında Boğaz'a neredeyse paralel ilerleyen 66 kilometrelik hattını yürüyerek bir rota çıkaran Serkan Taycan'ın *İki Deniz Arasında* (2013) projesi ve nihayet Volkan Aslan'ın olimpiyatların kente getirebileceği muhtemel yıkımı anlatan neon heykeli sergilendi. Tavan arası ve teras bu eserlere ek olarak atölye çalışmalarına, konuşmalara, müzik performanslarına, gösterilere ev sahipliği yaptı ve izleyicilerin İstanbul limanı manzarasına karşı soluklanabileceği bir sosyalleşme alanı işlevi gördü.

ARTER

ARTER'deki sergi, bienal konseptinin damıtılmış fikrini ve sanatsal atmosferinin DNA'sını, serginin ana hatlarıyla uyumlu olarak somutlaştırmayı öngörüyordu. Şiir, görsellik ve müzik/ses arasındaki içkin bağlantılar bu mekânda, Jorge Méndez Blake, Angelica Mesiti, Héctor Zamora, Carla Filipe ile Basel Abbas ve Ruanne Abou-Rahme imzalı eserlerle örnekledi. Angelica Mesiti'nin Cezayir, Kamerun, Sudan ve Moğolistan'dan, yani farklı coğrafya ve dolayısıyla kültürlerden gelen müzisyenlerin Paris, Brisbane ve Sidney'in kamusal alanlarında kendi bedenleri aracılığıyla yaptıkları müzikle, kişisel duygularını ve kültürel kökenlerini seslendirmelerini gösteren *Vatandaşlar Bandosu* (2012), aynı zamanda sergi mekânının bulunduğu İstiklal Caddesi'ndeki sokak müzisyenlerini de yansıtıyordu. Diğer yandan, Héctor Zamora'nın serginin açılış haftasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilen performansından düzenlenen *Maddesel Değişkenlik* (2012) video enstalasyonu 36 inşaat işçisinin tuğlaları elden ele geçirirken söylediği ayinimsi sözlerin yarattığı melodiye, Carla Filipe'nin ses yerleştirmesi *İşçi Şarkıları* [*Músicas de Trabalho*] (2010) ise Portekiz'in eski devrimci türkülerini gün yüzüne çıkardı. Basel Abbas ve Ruanne Abou-Rahme'nin *Tesadüfî İsyanıcılar: Haydutlar Hakkındaki Kısım (Bölüm 2)*

ARTER

The exhibition in ARTER was conceived to embody the distilled idea of the biennial concept and the DNA of its artistic atmosphere in a way that would rhyme with the main trails of the exhibition. Issues related to the intrinsic connection between poetry, visuality, and music/sound were exemplified in the works of Jorge Méndez Blake, Angelica Mesiti, Héctor Zamora, Carla Filipe, Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme. Angelica Mesiti's *Citizen Band* (2012), in which four musicians from diverse geographies and cultures—Algiers, Cameroon, Sudan, and Mongolia—perform music through the agency of their bodies in the urban public spaces of Paris,



Angelica Mesiti, *Vatandaşlar Bandosu*, 2012 *Citizens Band*, 2012

Brisbane, and Sydney, letting their personal feelings and cultural origins resonate in the social spaces of those cities, echoed with the musicians performing on İstiklal Street of Istanbul, where ARTER is located. Whereas the video installation of Héctor Zamora, *Material Inconstancy* (2013), edited from performances realised in the Mimar Sinan Fine Arts University during the opening days, sounded the incantation of the 36 bricklayers tossing bricks to each other, Carla Filipe's sound installation *Workers' Songs* [*Músicas de Trabalho*] (2010) brought out the old revolutionary folk songs from Portugal. The digital buzzing sound in the video *Incidental Insurgents: The part about the Bandits (Chapter 2)* (2012) of Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme intensified the feeling of impotence and being trapped, experienced

videosundan yükselen dijital cızırtılı sesin kapana kısılmışlık duygusunu ve videonun iki erkek kahramanının işgal altındaki Filistin'i dolaşarak yaptıkları çaresiz yolculukları aracılığıyla deneyimlediğimiz eylemin iktidarsızlığı algısını yoğunlaştırıcı bir etkisi vardı.

Vatandaşlık ve kolektif eylemle bağlantılı küçük, güzel jestler, Maider López, Fernando Ortega ve Cinthia Marcelle'in işlerinin tam merkezinde bulunur. Belo Horizonte'nin yoğun bir yol kavşağında bekleyen ve kırmızı ışık yandığında trafiktekilere gösteri yaparak para kazanan sekiz ateş jonglörünü belgeleyen Cinthia Marcelle'in *Yüzleş [Confronto]* (2005) adlı kurgulanmış performans videosu, en basit seyirlik oyunların bile küçük bir değişikliklerle güçlü bir direnişe dönüştürülebileceğini anlatır. Öte yandan Maider López *Ataskoa (Trafik Kilit)* (2005) adlı işinde imkânsız bir durum yarattı: Otomobillerin yarattığı kirliliği protesto eden çevreciler ve antika arabalarıyla hava atmak isteyen araba koleksiyoncuları gibi birbirine karşıt grupları açık bir çağrıyla bir araya getirerek Bask bölgesi dağlarında trafik sıkışıklığına yol açtı. Fernando Ortega'nın *Kısa Yol I ve II* (2010) fotoğraf serisi ise, iki yaprağı birbirine iğneleyip karıncaların üzerinden geçeceği bir köprü kurmak gibi doğaya yapılan bir müdahaleyi resimleyerek, uygarlıktan gelen en küçük müdahalenin bile, belki kullanışlı ama aynı zamanda hemen her zaman şiddet içerdiğini gösterir.

Sistem ve toplum bağlamında sanat, sermaye ve emek, Stephen Willats, José Antonio Vega Macotella, Héctor Zamora, Praneet Soi ve Carla Filipe'nin işlerinde vurgulandı. Willats toplumla sanat arasında doğrudan bir korelasyon arar; dolayısıyla işlerini yerleşim bölgelerinde, sosyal merkezlerde ve yerel kütüphanelerde sergiler ve toplumun yapılanması ve bireylerin güçlendirilmesinde sanatın toplumsal bir işlevi olabileceğini ileri sürer. Sibernetik ve bilgi teknolojilerinden ilham alan Willats'ın diyagramları, sistemleri ve sosyoekonomik ilişkileri, özellikle de toplum odaklı bir öz-örgütlenme sistemini ayrıntılarıyla açıklayan bir araç olmakla kalmaz, aynı zamanda yeni bir toplumcu sanat biçimi oluşturur. Sergide



Fernando Ortega, *Kısa Yol I ve II*, 2010 *Short Cut I and II*, 2010

through the desperate voyages of the two male protagonists, who wander through the ruined landscape of occupied Palestine.

Minute gestures related to citizenship and collective action were at the very centre of the works by Maider López, Fernando

Ortega, and Cinthia Marcelle. Marcelle's *Confronto* (2005) video, in which she documents a staged performance by street fire acrobats performing during the intervals of red lights to earn money from the cars waiting at a busy pedestrian crossing in Belo Horizonte, Brazil, articulates how even the simple acts of spectacle, with a subtle shift, can be converted into powerful acts of resistance. Meanwhile, Maider López's *Ataskoa (Traffic Jam)* (2005) creates an impossible situation—a traffic jam in the mountains of Basque country—by bringing together contrasting voices, such as environmentalists who come to the mountain to protest automotive pollution and car collectors who want to show off their antique cars. Fernando Ortega's *Short Cut I and II* (2010) series of photographs depicts a slight human intervention in nature—two leaves pinned to each other to create a bridge on which ants travel—showing that even the minute interference of civilisation may be useful, but it is almost always violent as well.



Maider López, *Ataskoa (Trafik Kilit)*, 2005 *Ataskoa (Traffic Jam)*, 2005

Art, capital, and labour in relation to systems and society were accentuated in the works of Stephen Willats, José Antonio Vega Macotella, Héctor Zamora, Praneet Soi, and Carla Filipe. Willats seeks a



Cinthia Marcelle, *Yüzleş [Confronto]*, *Unus Mundus* serisinden, 2005
Confront [Confronto] from the series *Unus Mundus*, 2005

Stephen Willats'ın 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarını kapsayan zengin külliyatı José Antonio Vega Macotela'nın toplumsal-angaje sanatı alternatif ekonominin bir işlevine dönüştürdüğü Mexico City'deki Santa Maria Acatitlan hapishanesi mahkûmlarıyla yaptığı "zaman takaslarıyla" yan yana yer aldı.

Jananne Al-Ani, Basel Abbas ve Ruanne Abou-Rahme ile Didem Erk'in ARTER'de yer alan işleri mekânın,

yerlerin ve şehirlerin siyasetini ve şiirselliğini irdeler. Bu işlerin hepsi ihtilaflı çatışma bölgeleriyle – Ürdün, Filistin, Kıbrıs – ilişkili olmasına rağmen çok çeşitli formlarda, çok farklı içerikler sundular. Erk'in performans videosu sanatçıyı Kıbrıs'taki tampon bölgede öyküler okuyup yürürken görüntülerken, Abbas ve Abou-Rahme'nin senaryolu filmi, tıpkı Romantik resimlerde ya da bilgisayar oyunlarındaki gibi izleyicinin sadece arkadan görebildiği "iki serseri" üzerinden, yıkılmış, terk edilmiş yerlerin deneyimini ortaya koydu. Jananne Al-Ani'nin şiirsel *Gölge Bölgeler II* (2011) ve *Kazıcılar* (2010) videoları ise, mikro ve makro ölçekteki manzaraların çarpıcı kontrastını öne çıkarır. Sanatçı *Gölge Bölgeler II*'de duvar büyüklüğündeki bir ekrana insan yerleşimlerinin, askeri üs ve hendeklerin, arkeolojik alanların, tarlaların ve buna benzer yerlerin akıldan çıkmayan havadan çekilmiş görüntülerini yansıtır. Bu görüntülerde insanların varlığına dair hiçbir iz bulunmaz ve havadan yapılan savaş çekimlerini andıran bir tarzda, bir uçağın gürültüsü eşliğinde sunulurlar. Buna karşın küçük ekrandaysa, insan yerleşimlerinin görünüşte şiirsel, ancak ürkütücü görüntüleriyle tezat oluşturan, kumdaki bir deliğe girip çıkarak, deliğin dışında küçük bir tepelik oluşturan karıncaların yuva yapma etkinliklerine şahit olduk.

ARTER'in girişinde Jimmie Durham'ın *Kapıcı* (2009) adlı, çatışmayı anlam ve malzeme bakımından çerçeveleyen, tek ayağı sakat totem benzeri figürü izleyiciyi karşılıyordu. Figür, farklı, hatta birbirine tezat – değerli taşlara karşı çerçöp – altın, obsidyen, Murano camı, demir borular, kablolar, teller, güvenlik kameraları gibi malzemeler, ilaveten periskop benzeri bir alet



Stephen Willats, *Labirent Çizimi No 2, 1967* *Maze Drawing No 2, 1967*

direct correlation between art and society, and thus exhibited his work in residential areas, community centres, and local libraries. He proposes that



José Antonio Vega Macotela, *Zaman Takası 331, 2010* *Time Exchange 331, 2010*

art can have a social function in structuring society and empowering individuals. Inspired by information technology and cybernetics, Willats's diagrams suggest not only a tool for mapping out systems and socioeconomic relations, especially systems of self-organisation with a focus on community,

but also a new form for social art. In the exhibition, Willats's rich oeuvre from the late 1960s and early 1970s was juxtaposed with José Antonio Vega Macotela's 'time exchanges' with the inmates of Santa Martha Acatitlan prison in Mexico City which transform socially engaged art into an alternative economy.

The works by Jananne Al-Ani, Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme, and Didem Erk in this venue deal with the politics and poetics of spaces, places, and cities. All are related to conflict zones—Jordan, Palestine, and Cyprus—but they present diverse contents in diverse forms. While Erk's performance video depicts her walking and reading a novel in the buffer zone at Cyprus, Abbas and Abou-Rahme's scripted film brings out the experience of abandoned, ruined places through two male 'vagabonds' that the audience only sees from the back, as in Romantic paintings or computer games. The poetic *Shadow Sites II* (2011) and *Excavators* (2010) by Jananne Al-Ani put forward a stark contrast of micro versus

macro views. In the former, the artist depicts on a wall-size screen an aerial view of haunting traces of human settlements, military bases and trenches, archaeological sites, fields, and so forth without any trace of human beings, in a style mimicking



Jananne Al-Ani, *Gölge Bölgeler II, 2011* *Shadow Sites II, 2011*

kullanılarak yapılmış. Kırmızı obsidyen kalbiyle Aztek mitolojisinde dünyanın yaratılışı, savaş ve mücadeleyle ilgili ikincil bir tanrı olan Tezcatlipoca'yı (dumanlı ayna) temsil eden figür, aynı zamanda "kapıcıları", yani büyük şehirlerde en alt sosyo-ekonomik katmanı oluşturan, binaların bodrum katlarında yaşayan ve güvenlik dahil pek çok işten sorumlu olan çoğunlukla göçmen ve en yoksul bireyleri simgeler. Benzer şekilde SALT Beyoğlu'nun girişini tutan, cüce bir özel güvenlik görevlisini gerçeğe uygun betimleyen Halil Altındere'nin *Güvenlik* (2012) adlı balmumu heykeli de, Durham'ın *Kapıcı'sı* ile aynı çelişkiyi barındırır. Figürlerin zayıflığı ve savunmasızlığıyla bulundukları pozisyon arasındaki tezatı açığa vuran her iki heykel de, İstanbul'un sokaklarında ve özel mekânlarındaki aşırı güvenlik önlemlerine de ironik bir gönderme yaptı.



Jimmie Durham, *Kapıcı*, 2009 *The Doorman*, 2009

SALT Beyoğlu

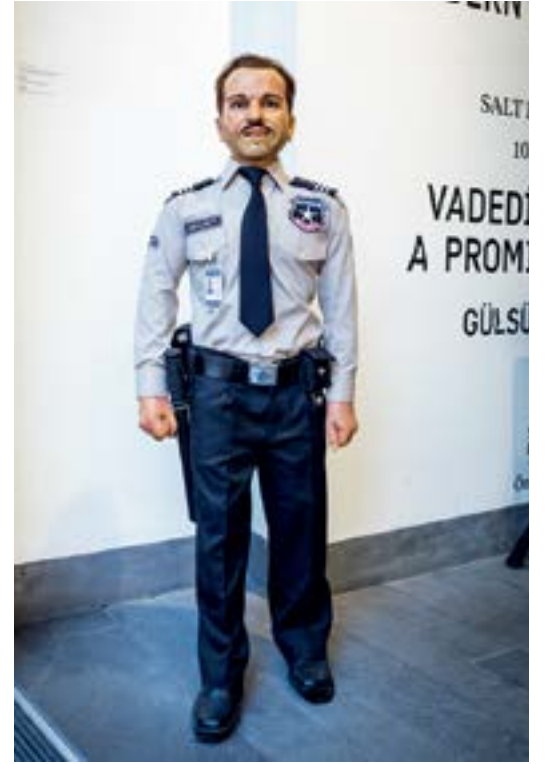
SALT Beyoğlu'nda sergilenen projeler mekânın İstiklal Caddesi'ne yakınlığı düşünülerek seçildi. Araç trafiğine kapalı cadde, her gün yaklaşık bir buçuk milyon yayanın kullandığı, şehrin en kalabalık alışveriş ve sosyalleşme merkezi. Diego Bianchi'nin *Ya Pazar Ya Ölüm* (2013) adlı işi kapitalizmin aşırılığı ve çürümüşlüğüne, tüketimin karanlık yüzüne doğrudan tepki veren ve performanslarla hareketlendirilen bir yerleştirme. Bianchi, pazarın, şık dükkânların ve vitrinlerin açık uçlu bir çözümlemesini yaparken genellikle her türlü atık malzeme, gazete kâğıtları veya parlak dergi sayfaları, mukavvalar, koli bantları, – parfüm, şampuan veya krem şişeleri, kutu veya paketler, çöp torbaları gibi – pahalı veya yaygın kullanılan tüketim malzemelerinin kalıntıları, – kırık dökük alçı ve MDF paneller, ahşap destekler, teller gibi – oraya buraya atılmış inşaat malzemeleri veya doğrudan İstanbul'la ilgili simit, midye dolma kabukları veya sigara izmaritleri (İstanbul/Türkiye hâlâ çokuluslu sigara şirketlerinin büyük pazarlarından biri) gibi buluntuları kullandı. Sanatçının gerçeküstü, antropomorfik heykel ve objelerinin yanı sıra performansçılar hafta sonları gelip gerçeküstü tavır ve eylemlerle satıcıları/

aerial footage of warfare, accompanied by the noise of the airplane. Whereas on the small screen, we witness the nest/home-making activities of ants. They run in and out of a hole in the sand, contrasting with the poetic but eerie vision of human settlements.

At the entrance of ARTER stood *The Doorman* (2009) by Jimmie Durham, a totemic lame figure framing the conflict in terms of meaning and material, greeting the audiences. It is made out of contrasting materials—some valuable, some junk—for instance gold, obsidian, Murano glass, iron, pipes, cables, wires, security cameras, even something like a periscope. This figure with a red obsidian heart personifies Tezcatlipoca (which means 'smoking mirror'), a complementary deity in Aztec mythology associated with the creation of the world, but also with war and strife; it also signifies a 'doorman', a figure who holds a relatively low socioeconomic position in big cities. Often doormen are immigrants and quite poor, living in the basements of buildings. Likewise, the entrance of SALT Beyoğlu was occupied by the *Guard* (2012) of Halil Altındere, a realistic dwarf wax figure of a private security guard also embedded with the conflict of Durham's *Doorman*. Unfolding the contrast between the weakness and vulnerability of the figures and the positions they hold, both ironically allude to the excessive security measures in the streets and private spaces in Istanbul.

SALT Beyoğlu

The projects in SALT Beyoğlu were selected in accordance with the venue's spatial proximity to Istiklal Street, a major pedestrian zone and shopping and social hub in the city; approximately one and a half million people pass through daily. Diego Bianchi's *Market or Die* (2013), an installation activated with performances, directly responded to its immediate context, the excess and corrosion of capitalism, and the dark side of consumerism. Bianchi created an open-ended decomposition of the market, chic shops, and window panes, using all types of junk



Halil Altındere, *Güvenlik*, 2012 *Guard*, 2012

tezgâhtarları canlandırıyor. Ziyaretçiler neo-liberal pazar ve tüketim hezeyanının bu neredeyse absürt sahne arkası görüntüsüne SALT Beyoğlu yönetiminin gözetimi ve kontrolü altında çer çöp ekleyerek veya yüzeylerine yazılar yazarak müdahale edebiliyordu.



Diego Bianchi, *Ya Pazar Ya Ölüm, 2013* Market or Die, 2013

Aynı mekânda Amar Kanwar'ın *Suç Mahalli*

(2011) adlı videosu açık sinemada gösterildi. Yapıt kapitalizm ve neo-liberal arazi transferi politikalarının neden olduğu şiddet ve yıkımı epik bir anlatımla, Doğu Hindistan'daki Odisha bölgesinde hükümet, büyük şirketler ve yerel topluluklar arasında doğal kaynakların kullanımı konusunda devam eden çıkar çatışması üzerinden dile getirir.

5533

10. İstanbul Bienali'nde *Dünya Fabrikası*'nın bir parçası olarak kullanıldıktan sonra Nancy Atakan ve Volkan Aslan tarafından kurulan ve sanatçılar tarafından işletilen 5533, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda eski bir dükkâna yeni bir işlev kazandırdı. Mekân Maxime Hourani'nin *Şarkılar ve Mekânlar Kitabı* (2013) adlı işbirliğine dayalı projesine ev sahipliği yaptı. Proje, İstanbul'un çeperlerinde, kentsel ve giderek yok olan kırsal bölgeler arasında kalmış belli bölgelerde devam eden şarkı besteleme atölyelerinden oluşuyordu. Hourani 2 Eylül 2013 tarihinden itibaren her biri altı gün süren üç atölye çalışması düzenledi ve bu



Maxime Hourani, *Maxime Hourani'nin manzaranın görsel algısına dair sunumundan*, 3 Eylül, 2013 From presentation on visual perception of landscape by Maxime Hourani, September 3, 2013



Maxime Hourani, *Çatalca savunma hattını oluşturan istihkâmlardan birinin üstünde gerçekleşen Yassıören atölye çalışmasından*, 23 Eylül, 2013 From workshop in Yassıören on one of the bunkers at the Çatalca defense line, September 23, 2013

FULYA ERDEMCI

materials, newspapers and shiny magazines, cardboard, packing tape, the residue of common consumer items such as perfume, shampoo, or lotion bottles, boxes and packaging, garbage bags, abandoned construction materials like broken gypsum board panels, MDF panels, wooden supports, and wire, or specific items related to Istanbul such as *simit*s (a kind of bagel) or mussel shells like those sold by Istanbul restaurants and street vendors. Also he used lines of cigarette butts, which referred to Istanbul too, as although smoking is forbidden legally in restaurants, cafés, hotels, and public offices, Turkey is still one of the biggest markets for multinational cigarette companies. Besides his surreal anthropomorphic sculptures and objects, during the weekends, there were performers mimicking salespeople in surreal manners and actions. This almost absurd backstage of neoliberal market and consumerist delirium tremens could be intervened in by visitors, who added to the junk or wrote on the surfaces of the installation under the supervision and control of the SALT Beyoğlu administration.

In the same venue, *Crime Scene* (2011) by Amar Kanwar was shown in the open cinema, depicting in epic style the violence and destruction of capitalism and neoliberal land transfer policies on a global scale through the case of Odisha, in eastern India, narrating the conflicting interests in natural resources between the government, corporations, and local communities.



Amar Kanwar, *Suç Mahalli, 2011* The Scene of Crime, 2011

5533

Finally, 5533, an artist-run space, a former shop in the Istanbul Textile Traders' Market initiated by Nancy Atakan and Volkan Aslan after it was used as a part of *World Factory* in the 10th Istanbul Biennial, hosted Maxime Hourani's collaborative project *A Book of Songs and Places* (2013). The project consisted of ongoing songwriting workshops at specific locations in the peripheries of Istanbul, between urban and increasingly eroded rural areas. Starting on September 2, 2013, Hourani organised

KURATÖRÜN METNİ / CURATOR'S TEXT

kapsamda, Pelin Tan (kent sosyologu), Saadet Türköz (vokalist, performansçı), Mabel Matiz (şarkıcı), Serkan Taycan (sanatçı), Korhan Erel (ses araştırmacısı, müzisyen), Semra Germaner (sanat tarihçisi) ve Bahar Deniz Çalış-Kural (mimari ve kentleşme konusunda akademisyen) gibi katılımcılarla Tuzla, Arnavutköy ve Çatalca'ya çok sayıda saha gezisi yaptı. Katılımcılar bireysel veya kolektif olarak bölgeyi araştırdılar ve görsel, işitsel ve yazılı notalar yaratarak her bir bölge için şarkılar yazdılar. Coğrafya, kültür ve yaratıcılığı bir araya getirerek çizimler, fotoğraflar, şarkı sözleri ve müzik yarattılar. Bunları 5533'te dönüşümlü olarak sergileyerek, mekânı, izleyicilerin, komşu dükkânların ve yoldan geçenlerin katılımına açık, süregelen bir proje alanına dönüştürdüler.¹⁴

SON SÖZ:

Orada, dağın yamacında büyük bir domuz sürüsü yayılıyordu ve cinler domuzların içine girmelerine izin vermesi için ona yalvardılar. O da izin verdi. Adamdan çıkan cinler domuzların içine girdiler ve cinler sürüyü sarıp, göl kıyısına sürüp götürdü, göle atlayan sürü burada boğuldu. Bütün bunları gören çobanlar, gördüklerini köyde, kentte anlattılar. Ne olup bittiğini kendi gözüyle görmek isteyen halk İsa'nın yanına varıp da, içinden cinlerin çıktığı adamı onun dizi dibinde giyinik ve akli başında oturur görünce dehşete kapıldı. Olaya tanık olanlar, onlara cin tutmuş adamın nasıl iyileştiğini anlattılar.

Luka İncili. Bölüm VIII, 32-36¹⁵

13. İstanbul Bienali, 2013 yazında İstanbul'da patlak veren ve Türkiye'nin dört bir yanındaki şehirlere sıçrayan son derece çarpıcı – ve benzersiz – bir sivil uyanışla, Gezi Direnişi ile aynı zamana denk geldi. Bu iki olay sadece zamanlama bakımından örtüşmekle kalmadı. Bienalin ortaya attığı, kamusal alana ve demokratik aygıtın mekânsal birleşeni olarak kentin işlevine yönelik sorular, Taksim Meydanı'ndaki Gezi Parkı'nın, bir alışveriş merkezi olarak yeniden inşası planlarıyla tetiklenen bu kolektif direnişin de tam merkezinde yer aldı.

Gezi Direnişi ve sonrasında devam eden halk hareketleri yerel yetkililerin çözüme ve diyaloga ne kadar kapalı olduğunu gösterdi; sokaklardan yükselen çığlıkları duymak ve bunlara cevap vermek yerine yetkililer bu sesleri polis gücüyle şiddet kullanarak bastırmayı tercih ettiler. Bu nedenle biz de, kendi

three workshops, each six days long, including several field trips to Tuzla, Arnavutköy, and Çatalca, along with research, lectures, performances, specific workshops in collaboration with artists, architects, art historians, sociologists, activists, musicians and singers such as Pelin Tan (urban sociologist), Saadet Türköz (vocalist-performer), Mabel Matiz (singer), Serkan Taycan (artist), Korhan Erel (sound researcher-musician), Semra Germaner (art historian) and Bahar Deniz Çalış-Kural (scholar in architecture and urbanism). Individually and collectively, they researched the area and created visual, audio, and written notes, then wrote songs for the specific locations. Bringing together geographies, cultures, and creativity, they produced drawings, photographs, lyrics, and music displayed in shifts at 5533, which became an ongoing project space open to the audiences, neighbouring shops, and passersby.¹⁴

POSTSCRIPT:

And there was one herd of many swine feeding on this mountain, and they besought him that he would suffer them to enter into them. And he suffered them. Then went the devils out of the man and entered into the swine, and the herd ran violently down a steep place into the lake and were choked. When they that fed them saw what was done, they fled, and went and told it in the city and in the country. Then they went out to see what was done, and came to Jesus and found the man, out of whom the devils were departed, sitting at the feet of Jesus, clothed and in his right mind, and they were afraid. They also which saw it told them by what means he that was possessed of the devils was healed.

Luke, ch. vii, 32-36¹⁵

The 13th Istanbul Biennial overlapped with a most striking—and unique—civic awakening, the Gezi Resistance, which erupted in summer 2013 in Istanbul and other cities across Turkey. They converged not only in terms of time, but also in terms of the questions they posed. The biennial



Maxime Hourani, *Şarkılar ve Yerler Kitabı*'ndan, 2013 from *A Book of Songs and Places*, 2013

vatandaşlarının ifade ve hareket özgürlüğünü kısıtlayan aynı yetkililerin izniyle kentsel kamusal alanlarda sanat projeleri gerçekleştirmenin ne anlama geleceğini sorgulamaya başladık. Haziran sonunda mahalle parkında düzenlediğimiz iki forumda bu soruları, görüşleri ve olası başka eylemleri, sanatçılar, aktivistler ve diğer katılımcılarla masaya yatırdık.

Kavramsal çerçevede, kamusal alandaki herhangi bir sanat eserinin varoluş nedeninin çatışmayı açmak, görünür ve tartışılır hâle getirmek olduğu fikrini öne çıkarmıştık. Ancak Gezi Direnişi zaten çatışmayı açığa çıkarmış ve kamuya mal etmişti. Bu şartlar altında yetkililerle işbirliği yapmak, Gezi sonrası kaybettikleri prestij ve meşruiyetlerini geri kazanmaları için onlara bir fırsat vermek anlamına gelecekti. Bu durum, sanatın çatışmayı yetkililer lehine örtbas etmek üzere bir araç olarak kullanılmasına yol açacaktı. Üstelik şehrin kamusal alanları olması gereken yerler polis işgali ve kontrolü altındaydı. Bu yetkililerle işbirliğine girmemek için kamusal alanlardan çekilmeye ve bu konudaki tartışmalara sergi mekânlarında devam etmeye karar verdik. Bu şekilde, tıpkı John Cage'in sessiz bestesi 4'33" gibi, varlığı yoklukla imlemek istedik: Böylelikle izleyicilere sokaktaki seslere kulak vermelerini önerdik.

Kuşkusuz bu karar beraberinde çok sayıda kavramsal, pratik, bağlantısal ve mekânsal sorunları da getirdi. Üç yeni sergi mekânını ancak Ağustos ayının ilk haftasının sonunda kesinleştirebildiğimiz için, projeleri yeniden tartışmak ve planları yeniden uyarlamak için çok az zamanımız vardı. Bienal ekibinin, küratöryel kollaboratörlerin ve sanatçıların sonsuz enerji ve gayretleri sayesinde bu mümkün oldu.

Kentsel kamusal alanlarda sergilemeyi planladığımız 20 proje ve performanstan toplam yedi tanesini kaybetmiş olduk. Diğer durumlarda sanatçılar ya fikirlerini kapalı sergi mekânlarına uyarladılar ya da yeni projeler geliştirdiler. Örneğin Elmgreen & Dragset, daha önceki bir projeleri olan *Paris Günlükleri*'ni (2003) İstanbul için uyarlarken Tadashi Kawamata, giderek kentin daha da dış çeperlerine itilen gecekonduları kent merkezine getirmeyi planladığı proje teklifi *Gecekondu*'nun (2013) ilk çizimlerini gösterdi. Kawamata, sanat ve mimari öğrencileriyle birlikte atölye çalışmaları düzenleyerek kuş yuvasına benzer ahşap yapılar oluşturacak ve bunları şehir merkezindeki Taksim bölgesinde bulunan sokak lambalarının, çatıların, bina cephelerinin üzerinde, sanki bir gecede oraya konmuşlar gibi sergileyecekti. Taksim Meydanı'ndaki tartışmalı Atatürk Kültür Merkezi'nin belirsiz geleceğine işaret etmek üzere tasarlanan Rietveld Landscape'in *Yoğun Bakım* adlı ışık enstalasyonu ise, bir iç mekân yerleştirmesine dönüştürüldü.

centred on themes related to the public domain and the city's function as the spatial component of the democratic apparatus—issues that were also at the root of the collective resistance triggered by imminent plans to transform Gezi Park in Taksim Square into a shopping mall.

The Gezi Resistance and the ensuing public protests exposed the local authorities' lack of responsiveness and unwillingness to engage in dialogue. Instead of listening and responding to the desperate voices in the streets, the authorities chose to violently repress these voices through police force. For this reason, we began to question what it means to realise art projects in urban public spaces, with the permission of the same authorities curtailing their own citizens' freedom of expression and movement. In two forums that we organised in a neighbourhood park at the end of July, we discussed such questions, insights, and possible further actions with artists, activists, and other participants.

In the conceptual framework, we put forward that the *raison d'être* of any art project in the public domain is to open up conflict and make it visible and debatable. However, the Gezi Resistance had already made the conflict manifest and public. To collaborate with the authorities in these circumstances would imply affording them the opportunity to regain their lost prestige and legitimacy after Gezi. This would have led to the instrumentalisation of art in favour of the authorities and the covering up of conflict. Besides, the so-called public spaces in the city were and are totally occupied and controlled by the police. In order not to collaborate with these very same authorities, we decided to withdraw from urban public spaces and to continue the discussion in the exhibition venues. In this way, as in John Cage's silent composition 4'33", we wanted to mark presence through absence: by asking the audience to listen to the voices of the streets.

Of course this decision was followed by many conceptual, practical, relational, and spatial complications. Only at the end of the first week of August were we able to secure the three additional venues, and then we needed to renegotiate the projects and readapt our plans in a very short time. Thanks to the endless efforts and energy of the biennial team, the curatorial collaborators, and the artists, it became possible.

Out of 20 projects and performances that were planned for urban public spaces, seven projects were lost. In all the other cases, the artists were able to adapt their ideas for interior exhibition spaces or create new

Bienalin grafik tasarım konsepti de bütünüyle yeniden elden geçirildi. Önceki konsept kamusal alanların parçalanması ve kutuplaşma fikrine dayanıyordu. Gezi'den sonra tasarım konseptinin özünü, bir araya gelen insanların ortaya koyduğu kolektif eylem ve simyevi hareket oluşturdu.¹⁶ Yeni tasarım ise, Maider López'in Karaköy'deki işlek bir yaya geçidinde insanların yarattığı/tercih ettiği bireysel güzergâhları 2 Ağustos 2013 tarihinde saat 18:03 -18:05 arasında iki dakika on beş saniye boyunca kaydettiği, ve ardından onları soyutlayarak ortaya çıkan kolektif rotaları görselleştirdiği *Yollar Açmak* adlı işine atıfla, spontane öz-örgütlenme kavramına evrildi.

Ancak şehir yetkilileriyle işbirliği yapmama kararı aldığımız ve bu kararı basında duyurduğumuz için bienal afişleri ve billboardları şehir genelindeki reklam panolarında yer almadı. Neyse ki bu durum, bienal girişini ücretsiz yapabilmemiz sayesinde ziyaretçi sayısında bir azalmaya yol açmadı ve kamusal alanlardan çekilme kararımıza rağmen bienali daha görünür ve daha kamusal yaptı.

Girişi ücretsiz yapabilmek için giderlerden kısmamız gerekti; bu yüzden sergi süresi beş haftaya düşürüldü. Ayrıca açılış kokteyllerini, akşam yemeklerini vs. iptal ettik ve bu durumu, açılışı herkese açık hâle getirmek için bir fırsat olarak kullanarak bienali herhangi bir özel davet veya parti olmadan açtık.

Ayrıca, bienalin kamusal programında kökten değişikliklere giderek odağını teoriden pratiğe dayalı etkinliklere kaydırdık. Serginin devam ettiği beş hafta süresince 40'tan fazla etkinlik gerçekleştirildi. Bunlar Mülksüzleştirme Ağları, Sulukule Platformu, Gazete Okuma Kulübü, Maxim Hourani, Serkan Taycan, Héctor Zamora, Shahzia Sikander, Hito Steyerl gibi sanatçı ve kolektifler tarafından organize edilen atölyeler, yürüyüşler/saha gezileri, konuşmalar, performanslar, müzik dinletileri, gösterimler ve sunumlar gibi aşağıdan yukarıya örgütlenen etkinlikler oldu. Mere Phantoms (Maya Ersan ve



projects. For instance, Elmgreen and Dragset adapted their previous project *Paris Diaries* (2003) to Istanbul, while Tadashi Kawamata presented the initial drawings of his project proposal, *Gecekondu/ Landed-by-night (Ghetto)* (2013), in which he planned to bring the *gecekondus* (shantytowns) that were pushed out to the periphery back to the centre of the city.

Through workshops with art and architecture students, Kawamata was to create bird's-nest-type wooden structures on the light posts, roofs, and facades of buildings in and around Taksim as if they had landed overnight. The light installation *Intensive Care* by Rietveld Landscape, designed to point to the obscure future of the contested Atatürk Cultural Centre at Taksim Square, was transformed into an interior installation.



Tadashi Kawamata, *Gecekondu için plan*, 2013 *Plan for Gecekondu*, 2013



The graphic design concept of the biennial was also totally revised. Previously, it was based on the fragmentation of public spaces and polarisation of people. After Gezi, the collective action and alchemical movement of people gathering together formed the heart of the design concept.¹⁶ The new design was shifted toward the concept of the spontaneous self-organising of people in reference to Maider López's *Making Ways*, where she recorded the individual routes people created/took at the main pedestrian crossing in Karakoy in two minutes and fifteen seconds between 06:03 pm and



Mere Phantoms (Maya Ersan & Jaimie Robson), *Oyuna Gel*, 2013 *Come Out and Play*, 2013

Jaimie Robson) çocuklarla birlikte, *Oyuna Gel* (2013) başlıklı kent peyzajı enstalasyonlarına dayalı süreli atölye çalışmaları gerçekleştirdi. Kapanış etkinliği (41 vokalist, besteci ve müzisyenin katılımıyla Yaprak Sandalcı ve Aslı İçöz tarafından düşünülen ve gerçekleştirilen) KOROçapulPORTE performansı oldu.

Sergi farklı tepkiler topladı. Bazıları sergiyi kentsel kamusal alanlardan çekilme kararı yüzünden, bir vazgeçme – kaçırılmış bir fırsat – olarak değerlendirdi veya Gezi’yi daha doğrudan yansıtmamakla eleştirdi. Öte yandan diğerleri de serginin, Gezi’nin ortaya attığı soruları netleştirdiğini, derinleştirdiğini ve tamamladığını, direniş hareketini kendine mal etmeden sanatın gücünü son noktasına kadar kullandığını düşünüyordu. Serginin uzun süredir beklenen bir tartışmayı açtığı şüphesiz. Bienal kentsel kamusal alanlardan özel kapalı mekânlara taşınmış olmasına rağmen, yoğun izleyici ilgisi (beş haftada 337 bin 429 ziyaretçi) sayesinde sergi mekânları insanların toplandığı kamusal alanlara dönüştü.

İstanbul, Nisan 2014

06:05 pm on August 2, 2013 and abstracted them to visualise the collective routes they created.

Since we had decided not to collaborate with the city authorities and made our decision public, the biennial was not promoted on billboards in the city. Fortunately, this didn’t have much impact on the number of visitors, as we were able to make the exhibition free of charge, which made it more public and visible despite our withdrawal from urban public spaces.

In order to make the entrance free, we had to cut down on expenses, and the decision was made to shorten the period of the exhibition to five weeks. We cancelled the opening cocktails, dinners, et cetera, and held the opening without any special invitations or parties, taking this as an opportunity to make the opening accessible to everyone.

Moreover, we radically revised the public programme to change the focus from theory to practise-based events. In the five-week period of the exhibition, more than 40 events were realised. These were mostly ground-up artist-organised-events such as workshops, walks, tours, talks, performances, music sessions, screenings, and lectures by artists or collectives such as Networks of Dispossession, Sulukule Platform, the Newspaper Reading Club, Maxime Hourani, Serkan Taycan, Héctor Zamora, Shahzia Sikander, Hito Steyerl, and others. Mere Phantoms (Maya Ersan and Jaimie Robson) conducted ongoing workshops with children based on their urban-scape installation *Come Out and Play* (2013). The closing event was performed by KOROçapulPORTE (conceived and realised by Yaprak Sandalcı and Aslı İçöz with the participation of 41 vocalists, composers and musicians).

The reaction toward the exhibition was quite mixed. Some criticised it for not having taken place in urban public spaces, which they saw as a sign of giving up—a missed opportunity—or for not reflecting Gezi more directly. For others, the exhibition articulated, contemplated, and complemented the questions posed by Gezi, fully deploying the power of art without appropriating the resistance movement. It certainly opened up a long-awaited debate. Although the biennial withdrew from urban public spaces to private indoor venues, thanks to intense public interest (we had 337,429 visits in five weeks), the venues themselves became public spaces in which people gathered.

Istanbul, April 2014

- 1 Alexandr Puşkin'in "Ecinniler" adlı şiirinden. Dostoyevski'nin *Ecinniler* (1916) romanının girişinden alıntılanmıştır. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Rusça aslından çeviren: Mazlum Beyhan
- 2 "Anne, ben barbar mıyım?", L&M Yayınları, 2006, İstanbul.
- 3 Gezi İşgali 16 Haziran gecesi polis tarafından şiddet kullanılarak sona erdirildi. Ayın 17'sinde kitleler Taksim'e yürümek için harekete geçti, ama yine şiddet kullanılarak durduruldular. 17'si akşamı, atmosfer gaz ve çaresizlik yüklüken, Erdem Gündüz (performans sanatçısı) Taksim Meydanı'nın ortasında *Duran Adam* adlı sessiz ve hareketsiz performans-protestosunu başlattı. Sekiz saat süren performans direnişin simgesi oldu ve birkaç saat içinde ülke geneline yayıldı.
- 4 Sanat tarihinde kilit öneme sahip "Ut Pictura Poesis" (Resim neyse şiir odur) cümlesi ilk kez Horatius tarafından *Ars Poetica*'da kullanıldı. Bu eser, Aristo'nun şiir üzerine yazdığı eseri *Poetika* ile beraber Rönesans ve sonrasında hümanist resim söyleminin temelini oluşturur..
- 5 Basel Abbas ve Ruanne Abou-Rahme'nin *Tesadüfî İsyancılar: Haydutlar Hakkındaki Kısım (Bölüm 2)* (2012-2013) yapıtından alıntı.
- 6 Basel Abbas ve Ruanne Abou-Rahme'nin *Tesadüfî İsyancılar: Haydutlar Hakkındaki Kısım (Bölüm 1/2)* (2012-2013) üzerine notlarından.
- 7 Falke Pisano'nun *Bozulmuş Bedenler Çatlamış Zihinler / Bedenin Krizi* üzerine notlarından.
- 8 Sunum-performans, adları aynı zamanda hem İstanbul'daki kentsel dönüşüm ve soylulaştırma çalışmaları hem de sanat kurumlarıyla birlikte anılan şirketleri protesto eden aktivistler tarafından kesintiye uğratıldı.
- 9 Mülksüzleştirme Ağları katılımcıları tarafından yazılan Rehber Kitap metninden, sf. 297. <http://mulksuzlestirme.org>
- 10 Hito Steyerl: Sıfır Olasılık ve Kitleli Sanat Üretimi Çağı. Göksu Kunak'ın Berlin'de yaptığı mülakat; 19 Kasım 2013, Sahl. <http://www.berlinartlink.com/2013/11/19/interview-hito-steyerl-zero-probability-and-the-age-of-mass-art-production/>
- 11 Geçtiğimiz son birkaç on yıl içinde, özellikle de 1989'dan sonra, küresel çaptaki büyük ölçekli değişimler ve yönetim, ideoloji ve "kamu" kavramındaki dönüşümlerle birlikte sanat ve kültür kurumlarının işlevleri de değişti. Dahası, "kamusal alanda sanat", "sivil alanda sanat" veya "kamusal alan olarak sanat" gibi yeni geliştirilen ifadelerin de işaret ettiği gibi, "kamusal sanat"ın kavranışı, varoluş nedeni ve hedefi de değişti. "Kamusal sanat", vatandaşların mutluluk ve yaşam koşullarının geliştirilmesinde sanatın bir araç olarak kullanılabileceğine inanan refah devletinin mirasıken, "kamusal alanda sanat" 1950'lerde sanatçıların müze ve galerileri terk edip sokağa çıkarak sanatı hayatın merkezine yerleştiren kurumsal eleştirilerinin bir parçası olarak ortaya çıkan, çağdaş sanatın özgürleşmiş özerk bir biçimidir. Kamusal sanat devlet tarafından fonlanır ve ismarlama usulüne tabidir. Öte yandan kamusal alanda sanat ismarlama olabilir veya olmayabilir; bir sanatçı girişimi olabilir ve kamu ve/veya özel kaynaklarca desteklenebilir. Hâlihazırdaki statüko, devlet ideolojisi ve programlarıyla uyumlu "kamusal sanat"ın tersine "kamusal alanda sanat" kendisini kamusal alanda eleştirel bir şekilde konumlar, içinde yaşadığımız sosyopolitik ve ideolojik yapıları özellikle hedef alarak statükoya meydan okur.
- 12 *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt*'ün katılımcıları: Ali Şahan Kuru, Alper Elmacı, Ayşe Duygu Yaman, Ayşe Esin Durmaz, Ayşe Hilal Menlioğlu, Başak Cansu Güvenkaya, Berkay Yetim, Betina Hobeş, Canan Yücel, Ceren Demirkol, Ceren Okumuş, Duygu Karakeçili, Duygu Koç, Ece Öz, Ecem Sarıçayır, Edizalp Akın, Elif Daç, Emin Erenoğlu, Erdem Gündüz, Eser Epözdemir, Ferit Katipoğlu, Gözde Özlü, Hakan Kökcü, İrem Nalça, İris Ergül, Linda Büyüksimkeşyan, Merve Kurt, Nazlı Bulum, Nilgün Özaydın, Onur Hiç, Onur Kızıldeli, Ömercan Çakır, Pınar Bahtiyaroğlu, Pınar Demir, Rıdvan Erdem Kaynarca, Seçil Demircan, Seda Tavukçu, Sena Coşkun, Sevgi Aka, Sırma Öztaş, Şafak Çatalbaş.
- 13 Editörlüğünü Elif Kamışlı'nın yaptığı, İnci Eviner'in *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* kitabı Mayıs 2014'te yayımlandı.
- 14 Editörlüğünü Başak Şenova'nın yaptığı, Maxime Hourani'nin *Şarkılar ve Mekânlar Kitabı* Mayıs 2014'te yayımlandı.
- 15 Dostoyevski'nin *Ecinniler* (1916) romanının girişinden alıntılanmıştır.
- 16 LAVA İstanbul Bienali tasarım konseptiyle Mayıs 2014'de Avrupa Tasarım Ödülü'nü aldı.

- 1 From Alexandr Pushkin's poem 'Devils', quoted from the introduction of Dostoyevsky's novel *The Possessed (The Devils)*, 1916. English translation by Constance Garnett. The Project Gutenberg EBook, 2005. <http://www.gutenberg.org/files/8117/8117-h/8117-h.htm> (Accessed: 21 April 2014).
- 2 'Anne, ben barbar mıyım? / Mom, am I barbarian?', L&M Publishing, 2006, İstanbul.
- 3 The Gezi Occupation was ended forcefully by the police on the night of June 16. The next day, there were mass attempts to walk towards Taksim, however, all were violently stopped. On the night of the 17th, when the atmosphere was full of gas and hopelessness, Erdem Gündüz, a performance artist, started his *Standing Man* silent and still performance-protest in the middle of the Taksim Square that lasted eight hours, which became the symbol of the resistance and spread all over the country in a couple of hours.
- 4 This key phrase of art history 'Ut Pictura Poesis' (as is painting so is poetry) was originally written by Horace in his *Ars Poetica*. Together with Aristotle's treatise on poetry *Poetics*, it forms the roots of the humanistic painting discourse of the Renaissance and afterwards.
- 5 Quote from the *Incidental Insurgents: The Part about the Bandit (Chapter 2)* (2012–13) by Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme
- 6 Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme's notes on '*ncidental Insurgents: The Part about the Bandits (Chapter 1/2)*' (2012–2013)
- 7 Falke Pisano's notes on *Disordered Bodies Fractured Minds / Body in Crisis*
- 8 The lecture-performance was interrupted by the protestors, who were protesting the companies connected with urban transformation and gentrification in İstanbul and simultaneously with art institutions.
- 9 Taken from the Guide Book text written by the participants of the Networks of Dispossession p. 297 <http://mulksuzlestirme.org>
- 10 Hito Steyerl: Zero Probability and the Age of Mass Art Production. Interview by Göksu Kunak in Berlin; Tuesday Nov. 19, 2013, <http://www.berlinartlink.com/2013/11/19/interview-hito-steyerl-zero-probability-and-the-age-of-mass-art-production/>
- 11 In the last couple of decades, particularly after 1989, together with the mega global changes and transformations in governance, ideology and the concept of 'public', the role of art and cultural institutions have also shifted. Furthermore, the understanding, raison d'être and aim of 'public art' has also changed, signified in neologisms like 'art in public domain', 'art in civic space', or 'art as public space', etc. 'Public art' is a legacy of the welfare state with the conviction that art can be used as a tool for the well being of citizens, while 'art in public domain' is an emancipated, autonomous form of contemporary art, which originated in the late 1950s as a part of the institutional critique when artists left museums and galleries to go out to the streets to situate art in the heart of life. Public art is subsidised by governments and subject to commissioning, whereas, art in the public domain may or may not be commissioned. Instead, it may be an artist initiative, and can be supported by public and/or private sources. Unlike 'public art', which conforms to the existing status quo and governmental ideologies and programs, art in the public domain situates itself critically in the public domain, challenging the status quo, specifically tackling the sociopolitical and ideological structures that we all are living in.
- 12 The participants of the *Co-action Device: A Study* are Ali Şahan Kuru, Alper Elmacı, Ayşe Duygu Yaman, Ayşe Esin Durmaz, Ayşe Hilal Menlioğlu, Başak Cansu Güvenkaya, Berkay Yetim, Betina Hobeş, Canan Yücel, Ceren Demirkol, Ceren Okumuş, Duygu Karakeçili, Duygu Koç, Ece Öz, Ecem Sarıçayır, Edizalp Akın, Elif Daç, Emin Erenoğlu, Erdem Gündüz, Eser Epözdemir, Ferit Katipoğlu, Gözde Özlü, Hakan Kökcü, İrem Nalça, İris Ergül, Linda Büyüksimkeşyan, Merve Kurt, Nazlı Bulum, Nilgün Özaydın, Onur Hiç, Onur Kızıldeli, Ömercan Çakır, Pınar Bahtiyaroğlu, Pınar Demir, Rıdvan Erdem Kaynarca, Seçil Demircan, Seda Tavukçu, Sena Coşkun, Sevgi Aka, Sırma Öztaş, Şafak Çatalbaş.
- 13 Edited by Elif Kamışlı, the book *Co-action Device: A Study* by İnci Eviner was published in May 2014.
- 14 Edited by Başak Şenova, the *Book of Songs and Places* by Maxim Hourani was published in May 2014.
- 15 Quoted from the introduction of Dostoyevsky's novel *The Possessed (The Devils)*, 1916.
- 16 For the İstanbul Biennial design concepts, LAVA won the European Design Awards in May 2014.